

ROZALIA SŁODCZYK
Uniwersytet Warszawski
Wydział Polonistyki

ANALIZA INTERARTYSTYCZNA EKFRAZ:
LEKCJA MUZYKI VERMEERA
W INTERPRETACJI ADAMA ZAGAJEWSKIEGO I JOANNY POLLAKÓWNY

Wprowadzenie

W artykule chciałabym skupić się nie na teoretycznych aspektach, w które uwikłane jest zagadnienie ekfrazy uosabiające problem przekładu werbalno-wizualnego, ale na możliwych formach, jakie ekfaza przyjmuje – tak w wymiarze treściowym, jak językowym – w konkretnych realizacjach. Stosuję podejście metodologiczne, które Wendy Steiner, preferująca badania semiotyczne i strukturalne, określiła mianem analizy interartystycznej¹ – niezbyt popularne w badaniach nad ekfrazą, może z tego powodu, że wymagające kompetencji historyka sztuki i literaturoznawcy. Sedno propozycji Steiner polega na równoległym badaniu tekstu i stanowiącego jego intertekst dzieła z innego systemu znakowego (tu: obrazu), na jednoczesnym ich analizowaniu oraz interpretowaniu – aby poznać oba dzieła, a także skonfrontować je ze sobą oraz wydobyć strukturalno-semantyczne i pragmatyczne

¹ Por. W. Steiner, *Williams's Brueghel: An Interartistic Analysis*, [w:] eadem, *The Colors of Rhetoric. Problems in the Relation between Modern Literature and Painting*, Chicago–London 1982, s. 71–90. Za przedmiot rozważań badaczka biera tu wiersz Williama Carlosa Williama *The Hunters in the Snow* (z 1960 roku) i wyśiwa tezę o istnieniu odpowiedniości strukturalnej między utworem poetyckim a obrazem Pietera Bruegla Starszego z Kunsthistorisches Museum (*Powrót z polowania* albo *Mysliwi na śniegu*, z 1565 roku). Autorka wykazuje, że Williams, przejęty „problemem interartystyczności”, opiera swoje wiersze na konkretnych artefaktach i „tworzy strukturalne ekwiwalenty obrazów”, „«poetycką ilustrację» obrazu, która – jak każda ilustracja – z konieczności niesie metaartystyczne decyzje w każdym aspekcie jej struktury i znaczenia”; jak przekonuje Steiner: „Praca Bruegla jest pełna semantycznych i formalnych problemów i to właśnie na nich Williams zdecydował się skupić swoje rzekomo niewinne oko” (ibidem, s. 73). Badaczka najpierw analizuje zagadnienia treści i struktury samego dzieła Bruegla (rozpatrując po kolei jego tytuł, gatunek, temat, perspektywę i kompozycję), a następnie podejmuje podobną analizę wiersza Williama, by w rezultacie pokazać, jak utwór literacki wykorzystuje dwuznaczności semantyczno-formalne wykryte w obrazie oraz w jaki sposób je ukazuje, a więc w jakich wymiarach wiersz koresponduje z dziełem sztuki. Moim celem nie jest tu przybliżenie tez badaczki dotyczących strukturalnych i semiotycznych relacji/podobieństw między różnymi sztukami, ale inspiracja sposobem, w jaki bada konkretny utwór literacki będący ekfrazą, a więc formą z definicji budującą siebie na danym artefakcie.

podobieństwa między nimi. Analiza interartystyczna traktuje oba źródła jako teksty – wytworzone za pomocą innego rodzaju znaków, ale porównywalne ze względu na pewne aspekty stylistyki, syntaktyki (np. kompozycja) i semantyki, na możliwości obrazowania, opisu lub relacji o postaciach i zdarzeniach, a także potencjał pragmatyczny, czyli możliwości oddziaływania na odbiorcę na poziomie emocjonalnym i estetycznym.

Przyglądam się więc samemu artefaktowi, a następnie analizuję obie strony charakterystyczne dla esejów, tj. i naukową, i literacką, skupiając się tak na treści tekstu (jego odniesieniach do dzieła sztuki i informacjach o tymże), jak i na języku i punkcie widzenia autora, wyrażającym się właśnie także przez ukształtowanie formalne wypowiedzi. W dwóch końcowych podrozdziałach skupiam się na zestawieniu obu relacji o tym samym dziele sztuki, podkreśleniu ich odmienności. Proponuję wreszcie adekwatne określenie obu ekfraz, odnosząc je do pojęć konotacji i denotacji.

Obraz(y) delfckiego mistrza

Johannes Vermeer van Delft należy do malarzy cieszących się największym zainteresowaniem i w badaniach historyków sztuki, i jako obiekt inspiracji np. dla poetów, pisarzy i eseistów. Także polscy literaci nawiązują do holenderskiego mistrza w swoich tekstach. Herbert uważał go za największego malarza, choć nie zdążył napisać na jego temat wszystkiego, co planował²; Herling-Grudziński poświęcił mu esej *Perły Vermeera* (z 1991 roku, w tomie *Sześć medalionów i srebrna szkatulka*), a Joanna Pollakówna tekst zatytułowany *Glina i światło* (z 1996 roku, ze zbioru pod tym samym tytułem)³. Z Vermeerem powszechnie łączone są precyzja techniki, ważne znaczenie koloru, operowanie łagodnym światłem, kunsztowna klarowność i porządek kompozycji, wyrafinowanie perspektywiczne, a wreszcie „precyzyjnie uchwycony moment równowagi między działaniem a bezruchem”⁴, kreowanie tajemniczego nastroju, budowanie często enigmatycznej treści przedstawień⁵.

² Chodzi mi o tekst *Mistrz z Delft*, wydrukowany pośmiertnie w „Zeszytach Literackich” 2000, nr 69, s. 85–96 – „początek nieukończonego dłuższego szkicu” znaleziony w teczce z papierami dotyczącymi Vermeera, pochodzącymi z lat 1977–1987; notatki te omawia Marta Smolińska-Byczuk, *Życie martwej natury*, [w:] *Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta*, Materiały z Warsztatów Herbertowskich w Oborach (jesień 2005), cz. I, pod red. Józefa Marii Ruszara, Lublin 2006, s. 92–110. W *Martwej naturze z wędzidłem* pojawia się z kolei apokryficzny *List*, który malarz miał napisać do swojego znajomego, przyrodnika zajmującego się udoskonalaniem mikroskopu, Antona van Leeuwenhoek.

³ Eseistyczne przywoływanie twórczości Vermeera spotkało się też z uwagą badaczy, choć analizuję tu tekst pod tym względem akurat pominięty. Dobrze zanalizowany i przybliżony jest, w pierwszej kolejności, esej Herlinga-Grudzińskiego; najwięcej uwagi badaczy przyciągają opisy poświęcone sztandarowemu dziełu Vermeera – *Widokowi z Delft*. Por. M. Śniedziewska, rozdz. *Petit pan de mur jaune – Czapski, Grudziński i Herbert wobec Proustowskiej wizji Widoku Delft*, [w:] eadem, *Siedemnastowieczne malarstwo holenderskie w literaturze polskiej po 1918 roku*, Toruń 2014, s. 63–102; A. Rosales Rodríguez, *Perły Vermeera – Herlinga-Grudzińskiego „czas odnaleziony”*, [w:] „Cienie wielkich artystów”. *Gustaw Herling-Grudziński i dawne malarstwo europejskie*, pod red. A. Stankowskiej, M. Śniedziewskiej i M. Telickiego, Poznań 2013, s. 207–218; W. Bałus, *Vermeer Herlinga-Grudzińskiego: paraliż narracji*, [w:] idem, *Efekt widzialności*, Kraków 2013, s. 141–157. Por. też: L. Renzi, *Proust e Vermeer. Apologia dell'imprecisione*, Bologna 2012 (pierwsze wydanie: 1999).

⁴ A. Blankert, *Vermeer van Delft*, przeł. A. Ziemia, Warszawa 1991, s. 80.

⁵ O stylu Vermeera pisał René Huyghe w klasycznej pracy *La poétique de Vermeer* z 1948 roku, gdzie wskazuje na szereg cech i nurtów określających prace malarza, jak realizm, przejrzystość, ścisłość, ale też „ma-

Zagajewski w swoim tekście dokonuje nieuświadomionej, jak się wydaje, kontaminacji dwóch obrazów XVII-wiecznego malarza. Jeden to *Lekcja muzyki* (1662–1663, olej na płótnie, 73,3×64,5 cm, The Royal Collection, Buckingham Palace, Londyn⁶). Płótno przedstawia scenę rozgrywającą się w jasno oświetlonym wnętrzu, oddaloną od widza, jako że postaci mężczyzny i kobiety zostały przesunięte w głąb i na prawo (oddziela nas od nich stół, przykryty ciężkim, wielobarwnym dywanem, a także znajdujące się obok krzesło i leżąca na posadzce viola da gamba⁷). Malarz operuje śmiałą perspektywą, dzięki której podkreślona zostaje długość pokoju. W ten sposób tworzy się też dystans psychiczny – widz obserwuje scenę z oddali, staje się niemal intruzem zagląającym do pokoju. W głębi przedstawienia, przy ścianie widać drugi instrument, identyfikowany jako wirginał, szpinet bądź klawesyn⁸, na którym znajduje się łacińska inskrypcja: *MUSICA LETITIAE CO[ME]S / MEDICINA DOLOR[IS]* (*Muzyka jest towarzyszką w radości i lekiem na strapienia*). Gra na nim kobieta, odwrócona plecami do widza, ale jej twarz odbija się w zawieszonym nad wirginałem lustrze (widać w nim też fragment posadzki, stołu i sztalug malarza⁹). Obok instrumentu stoi słuchający muzyki, elegancko ubrany mężczyzna zwrócony w stronę kobiety. W dziele tym uderza porządek kompozycji uwypuklający geometryczne reguły perspektywy, znaczony siatką romboidalnych kafli podłogi i licznych linii prostych, zwłaszcza poziomych (np. belki sufitu). Fascynacją jasnością i rygorystycznym geometrii oraz perspektywą naznaczony był cały wiek XVII w Holandii¹⁰. Także muzykę pojmowano jako dziedzinę aktywności twórczej rządzoną wyraźnymi regułami, których przestrzeganie pozwala na osiągnięcie harmonii melodii. W obrazie wyraźnie więc wybija się idea porządkowania, formowania, harmonijnego komponowania – tak materii i przestrzeni, jak muzyki.

giczny urok”. R. Huyghe, *Poetyka Vermeera*, przeł. S. Barańczak i A.S. Labuda, „Artium Questiones”, t. VII, 1995, s. 219–256. Por. także z nowych badań wstępne artykuły w katalogu wystawy, napisane przez wybitnych znawców tematu: A.K. Wheelock, Jr, *Vermeer e il secolo d'oro della pittura olandese*, [w:] *Vermeer. Il secolo d'oro dell'arte olandese*, Roma, Scuderie del Quirinale, 27 settembre 2012 – 20 gennaio 2013, mostra e catalogo a cura di S. Bandera, W. Liedtke, A.K. Wheelock, Milano 2012, s. 21–41; W. Liedtke, *Stile e osservazione nell'arte di Vermeer*, [w:] ibidem, s. 43–77.

⁶ Do królewskiej kolekcji obraz zakupiono jako dzieło Fransa van Mierisa Starszego i dopiero w 1866 roku Thoré-Bürger, francuski krytyk i historyk sztuki, a także kolekcjoner, rozpoznał w nim dzieło Vermeera.

⁷ Viola da gamba to instrument strunowy o kształcie zbliżonym do dzisiejszej wiolonczeli. Pierwsze viole pojawiły się pod koniec XV wieku, a cieszyły dużą popularnością w epoce renesansu i baroku.

⁸ Zarówno szpinet, jak i wirginał stanowią odmianę klawesynu; są to instrumenty strunowo-klawiszowe popularne w wiekach XVI–XVIII.

⁹ Uwagę historyków sztuki zwracało pozostawienie przez malarza śladu swojej obecności w dziele w postaci częściowo widocznych sztalug, a także odbicie twarzy kobiety – w lustrze widzimy wyraźnie jej lekko obróconą głowę, a stojąca przy instrumencie dama ma głowę pochyloną i skierowaną na wprost. Ponieważ wyniki badań rentgenograficznych pokazują, że malarz w warstwie podrysowania ukazał odbitą twarz poprawnie, badacze traktują końcowy efekt malarski jako rodzaj optycznej gry z widzem; por. D. Arasse, *The Mirror of Art*, [w:] idem, *Vermeer. Faith in Painting*, trans. by T. Grabar, Princeton 1994, s. 33–39.

¹⁰ Problem perspektywy w tym obrazie i zastosowania do namalowania płótna *camera obscura* poruszany był przez wielu badaczy; por. D.A. Fink, *Vermeer's Use of the Camera Obscura – a Comparative Study*, „The Art Bulletin” December 1971, Vol. 53, No. 4, s. 493–505; A.A. Mills, *Vermeer and the Camera Obscura: Some Practical Considerations*, „Leonardo” 1998, Vol. 31, No. 3, s. 213–218. Por. też podrzdziały poświęcone optyce, perspektywie i stosowaniu *camera obscura* w ówczesnej Holandii: A.K. Wheelock Jr., *Jan Vermeer*, London 1988, s. 31–37 oraz odpowiednie partie w książce S. Alpers, *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago 1983.

Drugi obraz to *Przerwana lekcja muzyki* (1658–1661, olej na płótnie, 39,4×44,5 cm, The Frick Collection, Nowy Jork, płótno źle zachowane). W niewielkim pomieszczeniu, oświetlanym przez jedno okno, ukazana została młoda kobieta w białej chuście, czerwonym kaftanie i bladobłękitnej sukni. Obok niej stoi mężczyzna w niebieskoszarym kaftanie, lewą rękę opierający o krzesło, na którym siedzi kobieta, a prawą przekazujący jej kartkę papieru – może nuty, a może list. Dziewczyna trzyma ją już w rękach, ale nie patrzy na jej zawartość, a w stronę widza. Na przykrytym obrusem stole widzimy lutnię i nuty oraz karafkę i kieliszek wina, a przy stole – trzy krzesła. Na ścianie obok okna wisi klatka na ptaki (stanowiąca późniejszy dodatek, nienamalowana przez Vermeera), a bardziej w prawo – ciemny obraz z ledwo czytelną figurą Amora. Wydaje się, że dziewczyna jeszcze przed chwilą grała na lutni, ale zaprzestała muzykowania, by spojrzeć na to, co podsuwa jej mężczyzna, a jeśli to list, aby zająć się jego czytaniem. Jej twarz wyraża czujne skupienie, co możemy interpretować jako reakcję na słowa domniemanego listu. Postać dziewczyny pozostaje nieruchoma (jedynie mimika sygnalizuje, że coś się wydarza), utrwalona w zatrzymanej chwili, w czym Vermeer się specjalizował. Oba obrazy oscylują wokół tematów muzyki, harmonii, zrównoważenia, ale *Lekcja muzyki* w wyraźniejszy sposób – ze względu na kompozycyjne i perspektywiczne mistrzostwo w ukształtowaniu przedstawienia, a także czytelny napis na instrumencie. Prace te implikują dodatkowo, choć *Lekcja muzyki* subtelniej, problematykę miłosną¹¹.

Wizja Zagajewskiego

Chciałabym porównawczo zestawić dwa eseje, w których odnajdujemy ten sam obraz Vermeera – *Lekcję muzyki*, aby zobaczyć w praktyce, z jak różnymi realizacjami deskrypcji dzieła sztuki (tutaj konkretnie: obrazu) możemy się spotkać, nawet jeśli mówi się o tym samym przedmiocie odniesienia. W przypadku *Flamenco* Adama Zagajewskiego¹² uderza, że tekst poświęcony jest właściwie innemu dziełu niż obraz – filmowi *Carmen* Carlosa Saury. Malowidło Vermeera nie jest tu głównym ani jedynym przedmiotem zainteresowania, na co wskazuje tytuł, odnoszący do tańca i do filmu, ale pisarz poświęca bezpośrednio

¹¹ W obu obrazach pojawia się temat gry na instrumentach muzycznych, a motyw wspólnego muzykowania łączony był w ówczesnej kulturze z miłością i często przedstawiany w sztuce XVII-wiecznej Holandii; pewne przedmioty i czynności ukazane na obrazach (jak picie wina, przedstawienia Amora) dodatkowo na nią wskazywały. W *Przerwanej lekcji muzyki* widać na ścianie obraz przedstawiający właśnie Kupidyna, a karafka jest napełniona winem, które postrzegano jako rodzaj napoju ułatwiającego mężczyźnie uwiedzenie kobiety. Por. rozdz. *Muzyka jest pokarmem miłości*, [w:] J. Nash, *Vermeer*, tłum. H. Andrzejewska, Warszawa 1998, s. 71–78; N. Schneider, *Vermeer. Ukryte emocje*, tłum. E. Tomczyk, Warszawa 2005, s. 36–46. O utrwalonej w XVII-wiecznym malarstwie holenderskim symbolice miłosnej w postaci wina, instrumentów muzycznych, przedstawień Amora lub putt oraz ptaków i klatek na ptaki pisze Eddy de Jongh w swoim zbiorze esejów *Question of meaning. Theme and motif in Dutch seventeenth-century painting*, trans. and ed. by M. Hoyle, Leiden 2000.

¹² Pisałam o tym tekście, w ograniczonym jednak wymiarze, w artykule *Ekfrazja jako zjawisko intersemiotyczne. O ekfrazach eseistów (z odniesieniem do Flamenco Adama Zagajewskiego)*, [w:] *Tekst – kontekst – intertekst na przełomie XX i XXI wieku*, red. O. Kielak, A. Kowalska, J. Szadura, Lublin 2013, s. 77–94. W zakresie opracowań dotyczących ogólnie eseistyki tego twórcy por. B. Bodzioch-Bryła, *Kapłan biblioteki. O poetyckiej i eseistycznej twórczości Adama Zagajewskiego*, Kraków 2009 oraz *I cień, i światło... O twórczości Adama Zagajewskiego/ Both light and shadow... The Work of Adam Zagajewski*, pod red. A. Czabanowskiej-Wróbel, Kraków 2015.

artefaktowi obszerny fragment eseju. Co uderzające, w tekście wielokrotnie pojawia się słowo „kształt”, ujawniając wyraźnie „ja” autorskie (na poziomie czysto gramatycznym – w formach pierwszoosobowych czasowników i odpowiednich zaimków) i jego stanowisko. Jak czytamy:

Myślę o kształcie: jest wyzwoleniem, a nie więzieniem, wyzwoleniem i radością. [...] Moim zdaniem, kształt kształci i wyzwala. Tyle że trzeba go wciąż konfrontować z bezkształtem, namiętnością, niepokojem, lękiem; są to różne imiona chaosu, czyli nicości¹³.

Ostatecznie „kształt” zostaje utożsamiony ze sztuką szeroko pojętą, z aktywnością twórczą. Sam autor twierdzi: „Póki żyję, tworzę kształty. Moje myśli są kształtem. Moje wiersze to kształt” (s. 136). Tak więc obcujemy tu z *quasi*-filozoficznymi rozważaniami na temat odwiecznego problemu nadawania formy, formowania materii (pojmowanej w źródłowym sensie) i w tym kontekście pojawia się obraz Vermeera.

Zanim przejdę do analizy opisu artefaktu, chciałabym zwrócić uwagę jeszcze na kwestię odbioru różnych twórców artystycznych, podjętą przez Zagajewskiego. Otóż piszący jako widz jest świadkiem przemiany bezkształtu w kształt, zapomina o świecie istniejącym poza oglądanym filmem, a rzeczywistość zewnętrzna zostaje, niejako fenomenologicznie, wzięta w nawias. Ta sytuacja dotyczy nie tylko widza w kinie, lecz także oglądającego obraz w muzeum, który zapomina o otoczeniu, kiedy studiuje świat przedstawiony dzieła. Eseista stwierdza, że dzieło nabiera dla odbiorcy uniwersalnego wymiaru, choć jednocześnie zawsze pozostaje czymś innym, formowanym przez zasady często przekraczające naszą rzeczywistość. Odbiorca pozostanie świadkiem, nie stanie się uczestnikiem; jest obserwatorem bliskim, ale niemogącym partycypować w owej innej rzeczywistości¹⁴.

Tuż przed wprowadzeniem do swojego szkicu Vermeera autor konstatuje z mocą: „Potrzebne są hierarchie i idee. I dzieła sztuki, które porządkują chaos świata w sposób może najbardziej bezinteresowny” (s. 138). Następnie opisuje doświadczenie chaosu, wywołane pobyt w Nowym Jorku i pisze m.in.: „Przez cały dzień czułem niepokój, ponieważ nie potrafiłem w żaden sposób poradzić sobie z nadmiarem tego miasta” (s. 138). Ów nadmiar i różnorodność bodźców rodzących niepokój i niepewność zostaje zniwelowany i uspokojony w wyniku doświadczenia spotkania z obrazem Vermeera:

Trafiłem wtedy do muzeum, Frick Collection, i tam, przed obrazem Vermeera, *Lekcja muzyki*, poczułem, jak rzeczywistość, nagle, w jednym momencie, zatrzymała się, zastygła w harmo-

¹³ Adam Zagajewski, *Flamenco*, [w:] idem, *Solidarność i samotność*, Warszawa 2002, s. 135 (pierwsze wydanie: Kraków 1986). Dalej w tekście fragmenty tego szkicu przywołuję, podając numer strony w nawiasie.

¹⁴ Należy dopowiedzieć, że prace Vermeera uświadamiają to samo, zresztą sam piszący wyznaje dalej, że chciałby zamieszkać w obrazie Vermeera, wraca więc do swojej myśli wyjściowej. Choć bohaterowie płócien patrzą czasem nawet w naszą stronę (jak w *Przerwanej lekcji muzyki*), zwracają się ku nam, nie sposób w odpowiedzi na ich zainteresowanie czy zachętę „wejść do obrazu”. Jako odbiorcy z kolei często podglądamy scenę rozgrywającą się w głębi pomieszczenia, do którego jakby zaglądamy, ale nie możemy się w nim znaleźć (jak w *Lekcji muzyki*). Oba przywołane obrazy sugestywnie stwarzają iluzję łamania bariery między rzeczywistościami świata malarskiego i świata realnego, przez co bardziej jeszcze uświadamiają jej nieprzekraczalność, cezurę istniejącą między realnym życiem a nieprzemijającymi i zamkniętymi światami sztuki. Por. A. Ziemia, *Iluzja a realizm. Gra z widzem w sztuce holenderskiej 1580–1660*, Warszawa 2005, s. 176–186; V.I. Stoichita, *Ustanowienie obrazu. Metamalarnstwo u progu ery nowoczesnej*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Gdańsk 2011, s. 46–88.

nijnym bezruchu. Malarz żyjący kilkaset lat temu uspokoił Nowy Jork, zahamował jego drżenie, falowanie (s. 138; podkr. – R.S.).

Zagajewski odnosi się bezpośrednio do konkretnego dzieła holenderskiego mistrza, które przywołuje wprost, podając jego tytuł i miejsce przechowywania. Pisze o tym, a nie innym obrazie malarza, ponieważ akurat to płótno znajduje się w zbiorach, które oglądał w Nowym Jorku w przywoływanym wspomnieniu¹⁵. Przykuło ono jego uwagę, jak każę nam domyślać się ze względu na treść eseju i sposób opisu obrazu, z powodu swoich wartości estetycznych, a także ze względu na moc porządkowania chaosu materii (dar bezruchu i upraszczania) i wyciszania lęków (dar spokoju). Płótno Vermeera staje się dla Zagajewskiego ilustracją zbawiennego wpływu na życie człowieka doskonale ukształtowanej materii. Zwiedzający wyraźnie nakreślając okoliczności oglądania malowidła, wskazuje na opozycję między chaosem widoków i kolorów oraz niespokojnym ruchem miasta a wyciszeniem i swoistym ukojeniem, jakie niesie ze sobą spotkanie z tym konkretnym obrazem – z całej wspaniałej Frick Collection polski eseista wybrał tylko to jedno dzieło. Ponadto zapewne nieprzypadkowo trafia do muzeum, tzn. wizyta i podziwianie konkretnych arcydzieł zostały zaplanowane i autor przygotował się do nich odpowiednio, oczekiwał na to spotkanie. W takim usposobieniu kontakt z malowidłem holenderskiego mistrza oddziałuje w dwójnasób i przynosi podwójną przyjemność – ulgę i zachwyty zarazem, co można wyczytać w wyróżnionym przeze mnie zdaniu, które wyraźnie pokazuje doznanie „ja” autorskiego. Zdanie to ponadto można odczytywać dwojako, tj. jako określające sytuację znalezienia się przed obrazem, który chce się kontemplować, co wraz z ciszą muzeum poskramia wszelki bezład i hałas, ale też, już poza okolicznościami zewnętrznymi – jako wyrażające przekonanie, że sam obraz jest nośnikiem ciszy i bezruchu, stanowi ich emanację. W tym punkcie, bez dodatkowego zagajenia, następuje opis dzieła:

Niebieski obrus, przykrywający stół – tuż obok dziewczynka, siedząca przy szpinecie, i nauczyciel muzyki – stał się naraz bardziej realny niż nazbyt realne, nierealne miasto, które dusiło się od nadmiaru właściwości i punktów widzenia, od szerokości i wysokości. Patrzyłem na **krzesła, namalowane przez Vermeera, senne krzesła, oświetlone miękkimi promieniami tego światła**, które pojawia się tylko w jego obrazach, i czułem radość, przyjemność istnienia – niebieską przyjemność istnienia. Obraz Vermeera także uprościł kosmos, ale inaczej: pomniejszył go, lecz go nie przekroił. Teraz wszystko wydawało się łatwe i możliwe, życie mogło rozpocząć się od nowa, weselsze i prostsze niż dotąd, o tyle łatwiejsze do zniesienia niż niezgrabne życie w naturalnych rozmiarach.

Coś się zatrasnęło, zamknęło. Inaczej mówiąc: świat został ubrany, nałożył sukienkę – niebieską. Przedtem był nagi, wyzywający, niespokojny, wszystko było możliwe, wszystkie pytania były otwarte, nic nie było oczywiste ani pewne; ani ładne, ani brzydkie, tylko ogromne rosnące, ruchome, bez ładu, Nowy Jork był, jeszcze przed chwilą, taki nowy, świeży, spuchnięty, nienazwany i niebezpieczny, jak korytarze jego kolejki podziemnej. I nagle jest zupełnie inaczej, nastąpił przełom. Przedemną **dziewczynka bierze lekcję muzyki**, spowita w niebieskie światło, miękkie światło, jak we wnętrzu niebieskiego oceanu. Nagle zapanował spokój we mnie i w całym Nowym Jorku. Byłem szczęśliwy, tak jakbym miał wprowadzić się do Vermeerow-

¹⁵ Co ciekawe, w zbiorach tej kolekcji figurują też dwa inne obrazy Vermeera, o których autor w ogóle nie wspomina: *Kobieta ze służącą trzymającą list* (ok. 1667, olej na płótnie, 89,5×78,1 cm) oraz *Oficer ze śmiejącą się dziewczyną* (ok. 1667, olej na płótnie, 50,5×46 cm).

skiego obrazu i zamieszkać w nim na zawsze, i nie odczuwać już nigdy ani lęku, ani ciężaru pytań bez odpowiedzi, nie przeżywać sztormu sprzeczności i niepewności. Pejzaż otwierał się przede mną, gładka ścieżka pośród oswojonych, ciepłych sprzętów. Miałem przed sobą inny świat: **meble leżały na kamiennej posadzce** spokojnie i ufnie jak kot, obdarzone były słodką, dobroduszną inteligencją. Nawet światło rozumiało. To nie było zwykłe, zewnętrzne światło, które zatrzymuje się na granicach przedmiotów, odbija się od nich i wraca, zgodnie z prawami fizyki, nie, to światło zdawało się płynąć zewsząd, nie dzieląc, nie izolując rzeczy, przeciwnie, było braterskie i rozumne (s. 138–139, podkr. – R.S.).

Przytoczony opis, choć chce objąć całość obrazu, a nie jakiś wybrany jego fragment, jest szkicowy i fragmentaryczny. Deskrypcja dzieła *sensu stricto* obejmuje niecałe cztery zdania, celowo wyróżnione przeze mnie w przytoczonym fragmencie, i sprowadza się do wymienienia obiektów (stół z obrusem, krzesła, szpinet, posadzka, dziewczyna i mężczyzna) oraz do określenia sytuacji – scena z lekcją muzyki. Informacje o elementach świata przedstawionego na obrazie są zwarte, tak na poziomie zawartości treściowej komunikatu, jak użytego języka – znajdujemy tu głównie same rzeczowniki, jeśli z dookreśleniami, to są nimi powściągliwe, proste przydawki (obrus – „niebieski”, posadzka – „kamienista”). Taki styl nie staje się jednak normą, gdyż zarazem znajdujemy np. antropomorfizujący epitet „senne krzesła” i rozbudowaną przydawkę operującą efektem synestezji (dotyk i kolor) „oświetlone miękkimi promieniami [...] światła”. Od opisu suchego, inwentaryzacyjnego, skrótowego następuje tu przejście do fraz dłuższych, poetyzujących, opisowych w sensie ścisłym.

Zwraca też uwagę, co znajduje wyraz na poziomie leksykalnym, wrażliwość obserwatora na kwestie koloru (konkretnie – niebieskiego), światła i porządkowania przestrzeni. Nie sposób przeoczyć, że różne formy deklinacyjne słowa „niebieski” pojawiają się sześć razy, przy czym kilka razy w odniesieniu do samego obrazu. Występują zarówno w sensie dosłownym, w celu określenia barwy danego obiektu („niebieski obrus”, „niebieska komnata”), jak i przenośnym, dotyczącym i płótna, i rozważań piszącego („niebieska przyjemność istnienia”, suknia, w którą został ubrany świat – „niebieska”, „niebieskie światło”, „wnętrze niebieskiego oceanu”). Co znaczące, w wypowiedzi nie pojawia się nazwa żadnego innego koloru. Jeśli z kolei chodzi o wyraz „światło”, natrafiamy na niego siedmiokrotnie, kilka razy bez precyzujących przydawek, ale kilka razy z epitetami („niebieskie”, „miękkie”, „nie [...] zwykle, zewnętrzne”, „braterskie i rozumne”, „łagodne”). W konsekwencji w opisie dominują, a nawet stanowią jedyne określenia ujmowanych zmysłem wzroku właściwości plastycznych obrazu, barwy błękitna i żółta (pochodząca od światła), odpowiadające kobaltowi i cytrynowej żółci – dwóm kolorom nieodłącznie związanym z Vermeerem¹⁶.

O kwestiach perspektywy i kompozycji autor pisze z kolei pośrednio – przez kontrast z Nowym Jorkiem i przez zachowaną w elipsie, niewypowiedzianą, ale wynikającą z ze-

¹⁶ Wiek XVII był okresem rozwoju teorii światła i koloru rozumianych jako zjawiska fizyczne. Na początku lat 70. owego stulecia holenderski uczony Christian Huyghens stwierdził, że światło białe otrzymuje się z żółtego i niebieskiego. John Gage komentuje ten fakt w odniesieniu do twórczości Vermeera: „Nie jest może niczym więcej niż zadziwiającą koincydencją, że w tych samych latach Vermeer, największy holenderski koneser atrybutów wizualnych światła, uczynił w tak wielu obrazach barwy żółtą i niebieską dominującymi kolorami swojej w najwyższym stopniu świetlistej palety”; J. Gage, *Kolor i kultura. Teoria i znaczenie koloru od antyku do abstrakcji*, przeł. J. Holzmann, Kraków 2008, s. 154.

stawienia z konstrukcją metropolii charakterystykę przestrzeni obrazu. W początkowym fragmencie najpierw wymienia składowe obrazu, przez co sugeruje klarowność i uporządkowanie przedstawienia plastycznego, potem odnosi je do miasta, łączącego wiele perspektyw, wielkości, form. Komentator zestawia tylko obrus (i elementy mu „towarzyszące”, tj. dziewczynka przy szpince i nauczyciel muzyki), swoistą synekdochę (*pars pro toto*) całości przedstawienia, z Nowym Jorkiem i paradoksalnie odbiera ów obrus jako bardziej realny, bardziej materialny i przekonujący niż miasto, określone za pomocą pary pozornie sprzecznych epitetów „nazbyt realne, nierealne” i animizującego czasownika „dusić się”, który też ma na celu oddanie wrażenia nowojorskiego nadmiaru.

Patrzenie na płótno Holendra przynosi dodatkowo silne w zestawieniu z metropolią i wartościowane *in plus* doznania: „i czułem radość, przyjemność istnienia – niebieską przyjemność istnienia”. W powtórzeniu słowa „istnienie” i zastosowaniu epitetu-metafory odnoszącej do koloru uwidacznia się emotywna i estetyczna funkcja wypowiedzi. Obserwator pisze też dalej o kształtowaniu świata w przedstawieniu malarskim: „Obraz Vermeera także uprościł kosmos, ale inaczej: pomniejszył go, lecz go nie przekroił”, w domyśle – wydobyl esencję i ukazał ją w oszczędności trafnych form. W objaśnieniu eseista znów powraca do metropolii, która uosabia „niezgrabne życie w naturalnych rozmiarach”, podczas gdy płótno sublimuje, daje wizję życia „łatwego i możliwego”, „weselszego i prostszego”, „łatwiejszego do zniesienia”. Piszący wyraźnie idealizuje rzeczywistość płótna, widzi tylko porządek klarownej formy, za którą ma stać także materia, także historia, wcielona przez postaci i przedmioty, choć przecież nie tak niewinne i jasne w wymowie jest dzieło Vermeera. Odnosimy wrażenie, że eseista uległ swoistemu oślepieniu harmonią kolorystyczno-świetlną obrazu, dominacją „niebieskiego światła” – niebieskości rozproszonej w świetle – i owe wrażenia przenosi na treść przedstawienia. Nadto więcej mówi, jeśli chodzi o detale, o świecie pozaartystycznym (realnym) niż o płótnie. Zarazem owo płótno zaczyna przesłaniać w oczach patrzącego i opisującego autora rzeczywistość i ma dla niego większe walory.

W drugim z cytowanych akapitów kontynuowany jest opis wizji, w której malowidło dominuje nad szczegółowej charakteryzowanym miastem. Mamy wrażenie, że komentator doświadcza epifanii¹⁷. Znaczące są słowa otwierające akapit, wskazujące na wejście na inny poziom poznawania i świadomości; w jego niezwykłym doznaniu objawia mu się prawda o świecie, a przedmiot, który ową epifanię spowodował, przynosi ukojenie i, co znamienne, poczucie szczęścia. Obraz Vermeera zaczyna jakby promieniować na otoczenie, przez jego pryzmat odbiorca zaczyna postrzegać świat. Pojawia się wyraźny podział stanów percepcji sprzed oglądu dzieła i po kontakcie z nim, co uwypukla użycie odpowiednio czasu przeszłego i teraźniejszego – świat „był nagi, wyzywający, niespokojny”,

¹⁷ Por. rozważania Ryszarda Nycza na temat „wyrażania niewyraźnego” i epifanii: *Od estetyki niewyraźności do koncepcji dzieła jako epifanii*, [w:] idem, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001, s. 41–47. Wybitny historyk sztuki Wiesław Juszcak pisał o „błysku epifaniczności” – miałyby nim być estetyczne doświadczenie dzieła w kategoriach przedwerbalnych i przedrozumowych; na przelanie na papier tego doświadczenia miałby z kolei pozwalać nie formalny, inwentaryzacyjny, obiektywny, trzymający się faktów i zgodny z naukowymi regułami opis historyka sztuki, ale opis literacki, który może wyolbrzymić, przemilczeć, deformować, porzucać konkret. Por. W. Juszcak, *Nic wężlejszego niż krzemień i diament*, [w:] *Twarzą w twarz z obrazem*, Materiały Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Nieborów, 24–26 października 2002, pod red. M. Poprzęckiej, Warszawa 2003, s. 9–17.

nieokreślony, nijaki, „ruchomy, bez ładu”, a po „przełomie” „zapanował spokój”. Wszystko staje się dla patrzącego niebieskie i świetliste, zawieszony w nieograniczonej, wyzwalającej, ale i jednorodnej przestrzeni (porównanie do oceanu).

Temu stanowi towarzyszy uczucie szczęścia, wyrażone dobitnie wizją wchodzenia do obrazu, wyzwiania się ze strachu i niepewności znanych z rzeczywistości. Owa imaginacyjna scena nabiera konkretności w opisie, w którym sprawozdawca widzi siebie na granicy świata realnego i malarskiego, gdy już prawie zanurza się w zmaterializowanej rzeczywistości sceny z obrazu. Imaginacyjne widzenie kreuje fantazyjne sceny, otwiera nową rzeczywistość. O inności tego świata świadczy charakter jego elementów, które piszący ożywia. Nadaje im cechy zwierzęce i ludzkie przez porównanie, zastosowanie animizacji w czasownikach i epitetach określających przysługujące im cechy: przypominają zwierzę w swojej fizyczności („meble leżały na kamiennej posadzce spokojnie i ufnie jak kot”), ale jeszcze uzyskują aspekt duchowy („obdarzone były [meble] słodką, dobroduszną inteligencją”, „Nawet światło rozumiało”). Opis światła w końcowej partii akapitu przypomina nadto stylem i treścią (metaforyką, antropomorfizacją zjawiska fizycznego i zanegowaniem jego zwyczajności, a także długością zdania, którym autor stara się szczegółowo omówić doświadczany fenomen, z zastosowaniem zestawienia i kontrastu) formuły, jakie spotykamy w opisach wizji świętych i błogosławionych. Tak więc stykamy się z modusem wypowiedzi każącym myśleć o fantazji, silnej ekspresji, plastyczności, wizyjności (epifanii) wreszcie; jesteśmy świadkami próby znalezienia trybu pisania o doświadczeniach niesamowitych, przełomowych w prywatnej historii jednostki (przy czym historii raczej umysłowej, wewnętrznej niż zewnętrznej, zdarzeniowej, faktycznej).

W kolejnych dwóch akapitach wraca artefakt i temat „wprowadzania się do Vermerowskiego obrazu”:

Jak bardzo chciałbym zostać w tym obrazie. Zatrzymać się w kształcie. Ten obraz kończył w pewnym sensie historię – nie całą, ale jeden jej wątek. Który? Jak to, który, ten właśnie: dziewczynka przy szpincie, łagodne światło, nauczyciel muzyki, komnata. Tego już nigdy nie będzie, to się nie powtórzy ani nie rozwinie. Nie ma o co pytać, wszystko jest widoczne jak na dłoni. I siła tego nieruchomego obrazu jest tak wielka, że na chwilę zatrzymuje rozpęd wielkiego miasta, które rośnie.

Zamieszkać tu, za wszelką cenę. Stać przed obrazem, jak długo się da. Portier już zaczyna przyglądać mi się podejrzliwie. **Powiniennem być niewidzialny i wślizgnąć się do niebieskiej komnaty, trzymając w niewidzialnej dłoni bilet wstępu do Frick Collection** (s. 138–140, podkr. – R.S.).

Wyimek ten stanowi powtórzenie niektórych występujących wcześniej elementów, modyfikację innych¹⁸. Z kolei z punktu widzenia formalnego zamyka w ramie opis dzieła i związane z nim komentarze i dygresje – to one, a nie deskrypcja ani nawet interpretacja,

¹⁸ Piszący ponownie wskazuje miejsce przechowywania dzieła i kluczowe elementy budujące przedstawienie – dziewczynka, szpinet, nauczyciel muzyki, światło. Na początku mówił o „obrazie” (co znaczące, słowo to pada osiem razy w cytowanych fragmentach, Zagajewski nie szuka synonimów, tak jak nie szuka ich do wyrazów „niebieski” i „światło”): „Malarz żyjący kilkaset lat temu uspokoił Nowy Jork, zahamował jego drżenie, falowanie”; w końcowej partii czytamy: „siła tego nieruchomego obrazu jest tak wielka, że na chwilę zatrzymuje rozpęd wielkiego miasta, które rośnie”. W obu przypadkach mamy więc wizję nieruchomego obrazu i świata zewnętrznego w postaci zmiennego, żyjącego miasta, które zastyga i w pewnym sensie znika dla tego, kto pa-

dominują w partiach eseju poświęconych pracy Vermeera. Powraca też problem kształtu i kształtowania, stanowiący kontekst opisu. Uderza ponadto powtórzenie na początku każdego z akapitów życzenia pozostania blisko obrazu, a nawet „zamieszkania” w nim, dlatego że płótno zdaje się ucieleśnieniem spokoju, równowagi, harmonii na różnych poziomach. W ostatnim akapicie pragnienie to zostaje sprowadzone najpierw do realnego pragnienia: „Stać przed obrazem, jak długo się da”, po czym następuje cięcie w postaci wyróżnionego przeze mnie zdania-życzenia, ale też swoistego zaklęcia otwierającego literacką, baśniową opowieść, wariację na temat obrazu. W tym punkcie jesteśmy już bardzo daleko i od opisu dzieła sztuki, i od jego interpretacji. Pierwszoplanowym bohaterem staje się uwyraźnione „ja” autora, *explicite* ujawnione w formach czasowników i zaimków osobowych („trafiłem”, „poczułem”, „patrzyłem”, „przede mną”, „we mnie” etc.).

Eseista tworzy opowieść, znajdującą rozwinięcie w kolejnych akapitach. O ile wcześniejsze fragmenty pisane były z perspektywy wspomnienia podróży i wizyty w muzeum, tutaj wstępuje czas teraźniejszy („chciałbym”, „powinienem” – jakby życzenie autora ciągle stało przed nim, niespełnione, ale nadal aktualne i możliwe). Pojawia się monolog autora, który staje się bohaterem swojej opowieści i przysłania w rezultacie obraz. Ta forma wypowiedzi utrzymuje się w dalszej części tekstu. Odnajdujemy tutaj specyficzne solilokwium, rozmowę z samym sobą, stawianie pytań i poszukiwanie właściwych odpowiedzi. Jeszcze raz spotykamy się wreszcie z obrazem Vermeera, ale w jego wersji unaracyjnionej, ożywionej wyobraźnią piszącego, który zastanawia się, co miałyby robić w obrazie, gdyby w nim miał żyć:

Czyżbym miał się stać nauczycielem muzyki? Przecież on niczego nie uczy, dziewczynka umie wszystko, nie potrzebuje żadnych instrukcji, gdyby tylko chciała, zagrałaby nie tylko Scarlattięgo, ale i Chopina czy Skriabina, z łatwością. Dziewczynka jest co prawda uczennicą, ale nie uczy się. Wszystko jest gotowe. Muzyka od dawna doskonała. Muzyka mogłaby być światłem, mogłaby się zamienić ze światłem. A nauczyciel mógłby usiąść przy instrumencie, jak uczeń. Dziewczynka powiedziałałaby mu, jak ma grać. Lub światło powiedziałołoby mu to samo (s. 140).

Tworzy tutaj autor swego rodzaju apokryf dotyczący postaci z obrazu, wymyśla scenariusze. Pojawia się również, obok poruszanego już znaczenia światła (tutaj słowo powtórzone trzy razy), temat muzyki (wyraz ten pada dwa razy w pozycji inicjalnej dwóch sąsiadujących ze sobą zdań, jakby piszący chciał, żeby wybrzmiał znacząco). Tak jak doskonała miałyby być harmonia, kompozycja i tonacja barwno-światlna obrazu, tak samo muzyka, obecna w tym dziele w postaci grającej dziewczyny, instrumentu, nauczyciela¹⁹. Warto zauważyć, że muzyczna w samym tekście jest też rytmiczność wynikająca z powtarzania słów na przestrzeni cytowanych akapitów (niebieski, światło, obraz, muzyka, świat, miasto, dziewczynka, instrument, kształt).

trzy na dzieło i kto konfrontuje oba światy: ten aktualny i zmienny na zewnątrz, i ten z przeszłości, niezmienny utrwalony na płótnie.

¹⁹ Doskonałość muzyki przechodzi mocą metonimii na samą grającą, która „umie wszystko”, i czyni ją, jak i całą scenę, pozaczasową, kompletną, wcielającą pewien ideał. Dlatego dziewczyna z obrazu z XVII wieku może zagrać kompozytorów XIX- i XX-wiecznych, może sama w umownym świecie perfekcji stać się nauczycielką dla mężczyzny, który z kolei stałby się uczniem. Obraz w takim odczytaniu uosabia wcielenie pełni, formności i wypracowanego wyrafinowania.

Rozstrzygnięcie rozterek poznawczych przynosi kolejny fragment, w którym autor formułuje wnioski i własne *credo*: „Muszę szukać kształtu, i próbować tworzyć własne” (s. 141). Rozwiązaniem ma być złoty środek, lawirowanie między oswojonym królestwem sztuki a dziką rzeczywistością, zarazem przemieszczanie się w poszukiwaniach sensu i tworzenie. Eseista zestawia obraz z rzeczywistością i przeciwstawia harmonijną formę bezkształtowi, umiarkowanie – przesadzie i zamętowi, spokój – lękowi, bezruch – chaotycznej dynamice, określoność – nadmiarowi i nijakości. Najistotniejsza w eseju okazuje się konfrontacja sztuki z życiem, a także bycie świadkiem istnienia innej rzeczywistości, doskonałej, skończonej i klarownej. Pragnienie koegzystencji z dziełem jest metaforą pożądania doskonałości; piszący analityk musi oscylować między kształtem a bezładem, szukając miejsca dla siebie, czerpiąc inspiracje tak z formy, jak z entropii, samemu tworząc.

Na koniec uważam za celowe zwrócić uwagę na stanowiące ewenement w pisarstwie ekfrastycznym połączenie w opisie dwóch różnych dzieł, przy jednoczesnym bezpośrednim wskazywaniu tylko na jedno. Jak nietrudno zauważyć, autor więcej miejsca poświęca charakterystyce wrażeń kolorystyczno-światlnych i swoim asocjacjiom oraz komentarzom pośrednio dotyczącym płótna niż opisowi w ścisłym sensie, jakby obraz poraził go błękitem i światłem. Jest to jednak o tyle dziwne, że dzieło z Frick Collection, które przywołuje, jest stosunkowo słabo zachowane i w rzeczywistości nie oddziałuje plastycznie tak silnie na widza, jak inne prace malarza. Ten trop prowadzi zresztą dalej. Jeśli bowiem przeczytać uważnie opis Zagajewskiego oraz obejrzeć obraz, okazuje się, że wcale nie jest jednoznaczne, do jakiego artefaktu wizualnego autor się odnosi. Zagajewski w rzeczywistości kontaminuje bowiem dwa płótna, jak już wspominałam²⁰. We Frick Collection znajduje się obraz zatytułowany *Przerwana lekcja muzyki*; faktycznie widać na nim niebieski stół z niebieskim obrusem, krzesła, siedzącą dziewczynę, ale nie przy szpincie, a przy violi leżącej na stole, a także mężczyznę, w którym można widzieć nauczyciela muzyki pochylającego się nad nutami (ale też jakiegoś mężczyznę, który właśnie przyniósł list kobiecie). Tytuł *Lekcja muzyki* nosi natomiast obraz z Buckingham Palace; na nim w istocie pojawia się szpinet oraz mężczyzna, który również mógłby być nauczycielem muzyki. Na ten obraz wskazują jeszcze inne fragmenty tekstu, a mianowicie wzmianki 1) o otwieranym przez malowidło pejzażu wnętrza (śmiała perspektywa widoczna na londyńskim płótnie otwierająca obraz w głąb i przesuwająca postacie na dalszy plan), 2) o meblach na kamiennej posadzce (widać ją tylko na obrazie z Londynu, w postaci zajmujących znaczną część pierwszego planu geometrycznych kafli podporządkowanych regułom perspektywy), a także, jak się wydaje, 3) fragment: „kształt – ten, który tożsamy jest ze sztuką, od flamenco do symfonii, od dziecinnego rysunku po obrazy mistrzów – chwyta namiętność za łokieć i wprowadza ją do lustrzanej sali, żeby się przejrzała w niezliczonych zwierciadłach” (s. 132). To w dziele z kolekcji królewskiej pojawia się lustro i odbijająca się w nim w przewrotny sposób twarz kobiety, a ponieważ obraz ten łączony jest z tematyką miłosną,

²⁰ Adam Dziadek, jako jeden z nielicznych piszący o tym eseju Zagajewskiego, uważa, że nie chodzi tu „o prosty błąd, o niedokładność” popełnione przez pisarza, ani też o celową „apologię niedokładności”. Jego zdaniem piszący nałożył na siebie kilka płócien. Jednak trzeba doprecyzować, że eseista połączył konkretnie dwa płótna (tylko na nich znajdujemy obok postaci kobiety przy klawesynie/szpincie także mężczyznę wspomnianego w opisie Zagajewskiego), lecz zrobił to, jak mi się wydaje, pomyłkowo, nieświadomie, niecelowo (nic nie wskazuje, by było inaczej). Por. A. Dziadek, „Trzeci sens” – *Vermeer Adama Zagajewskiego*, [w:] idem, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2004, s. 186–188.

ujmowanie namiętności w ryzy kształtu może sugerować konieczność autooglądu postaci mającego prowadzić do samowiedzy i wstrzeźliwości. Wreszcie właśnie znaczenie światła – które zdaje się płynąć zewsząd i przenikać wszystko, jak pisze Zagajewski – oraz koloru niebieskiego jest charakterystyczne dla tego obrazu, a nie dla wypłowiałego płótna z Nowego Jorku.

Trudno zatem dociec, o który obraz Zagajewskiemu chodzi. Jednocześnie trudno zrozumieć, jak mógł pomylić oba dzieła, tak jednak różne od siebie, nie mówiąc o całkiem innej ich lokalizacji. Dlaczego zaufał pamięci (gdyż tylko to zdaje się tłumaczyć nieścisłości), jeśli widocznie konkretny obraz nie wywarł na nim wystarczająco silnego wrażenia (wbrew deklaracjom z cytowanych fragmentów dotyczących obrazu), skoro myli go z innym? Jakąś odpowiedzią na te wątpliwości może być sugestia, że eseista ukazuje wyimek z jednej ze swoich podróży, a dzieło sztuki, jak się wydaje, stanowi tu swego rodzaju trampolinę, od której komentator się odbija, żeby zanurzyć się w nurtującej go problematyce filozoficznej, do której należy problem tworzenia, formowania chaotycznej materii w kształt. Niemniej jako czytelnicy nie mamy wrażenia, że obraz, który omawia, jest przypadkowy i obojętny. Co pewne, istotne pozostaje wrażenie obrazu, jakie się utrwaliło Zagajewskiemu w pamięci, a które dotyczyło najbardziej poruszających elementów malarstwa Vermeera.

Relacja Pollakówny

W tekście *Światło i miara* z 1996 roku Joanna Pollakówna – poetka, historyk i krytyk sztuki oraz autorka trzech tomów esejów o sztuce: *Mysząc o obrazach* (1994), *Glina i światło* (1999), *Weneckie tęsknoty* (2003) – przybliży postać Vermeera i jego wybrane prace²¹. Zbliży się do formuły eseju-wykładu o sztuce, a nie eseju-podróży, eseju-rozważań filozoficznych czy eseju nasyconego autobiografizmem, przy czym chociaż tekst jest pozbawiony obudowy w postaci cytatów i bezpośrednich odniesień do znawców i literatury przedmiotu, nosi ślady profesjonalnego przygotowania autorki, jej erudycji. Wypowiedź przenikają liryczne wtręty, znaczy ją emfaticzny i wartościujący język odnoszący do osobistych skojarzeń i indywidualnej wrażliwości, rejestrujący prywatne doznanie estetyczne. Autorka pisze o dziełach jak historyk sztuki, bez wskazywania na kontekst oglądania, na osobiste spotkanie z nimi – nie znajdujemy żadnych informacji o sytuacji podróży, zwiedzeniu, wizycie w muzeum. Omawia *oeuvre* malarza, korzystając zapewne z albumów

²¹ O tym eseju pisze Dobrawa Lisak-Gębala, która zwraca uwagę m.in. na styl opisów, zdaniem badaczki „egzaltowanych” i przepojonych „zmysłową wrażliwością”, pisanych „kunsztownym językiem” z zastosowaniem licznych środków stylistycznych (w tym muzycznych metafor, epitetów odnoszących się do koloru i synestezji łączących doznania wizualne ze słuchowymi). D. Lisak-Gębala, *Trzy literackie spotkania z Vermeerem – Joanna Pollakówna, Gustaw Herling-Grudziński i Zbigniew Herbert*, [w:] *Ars in artibus. Recepcja sztuk plastycznych w literaturze, muzyce i filmie*, Materiały ogólnopolskiej konferencji studentów i doktorantów, Wojnowice 22–24 marca 2007, pod red. A. Jezierskiej i D. Maciejewskiej, Warszawa 2008, s. 143–153. Cechą tych deskrypcji (choć Lisak-Gębala bliżej analizuje opis tylko jednego obrazu – *Pani stojąca przy wirginalu*) miałyby być ich autoreferencyjność, raczej „wyrażanie podmiotu” niż „odwzorowywanie przedmiotu”, stąd mocne, jednak moim zdaniem nie do końca prawdziwe, twierdzenie: „tym, co zostało przedstawione, nie jest sam obraz, lecz nadbudowana nad nim konkretyzacja nosząca piętno bardzo osobistego postrzegania”; *ibidem*, s. 146.

i reprodukcji (nie informuje w każdym razie o bezpośrednim oglądzie prac ani nie odnosi się do przeszłych doświadczeń z tym związanych).

Na początku tekstu przybliżył styl pracy Vermeera, wpisany w jego obrazy: „Powolnie, w jasnym skupieniu, z absolutnym zmysłem kompozycji, stwarzający swoje krystalicznie precyzyjne obrazy”²². Dalej pogłębia tę charakterystykę: „malarz ukryty za ciszą swych obrazów”, który „napełnia obrazy świetlisto-powietrzną przestrzenią” (s. 183), którego praca znaczy „zakrzepnięcie chwili”:

Cóż tę chwilę tak żywicznie, przezroczyście utwierdza? To, niechybnie w swojej krystalicznej jasności, kładące się doskonałą ścisłością przejrzystych cieni światło – i miara. Niemal matematyczna miara, z jaką Vermeer wyważa każdy kształt, każdą linię. [...] To wyliczenie [kompozycji], matematyczna klarowność sprawia, że jego wizje, czyste i powietrzne, jak dowód nie do obalenia skandują się naszym oczom (s. 185).

Obok światła i miary Pollakówna zwraca uwagę na kolorystykę w dziełach holenderskiego mistrza: „Tworzył studia kolorów: etiudy w niebieskości i etiudy w żółci” (s. 191). Uderzają ją zatem w pierwszej kolejności te same dwie barwy, które poruszyły Zagajewskiego. Jednak pisze więcej o kolorach na płótnach malarza, opisuje je uważnie, niuansując i często z zastosowaniem profesjonalnej nomenklatury. Formuluje też na wpół filozoficzne interpretacje, takie jak ta pisana językiem poezji, w formie pytania retorycznego: „Czyż skupienie i ów iskrzący błysk **dostrzeżenia**, odkrycia, nie niesie się ku nam przez czas, zakrzepły w jego obrazach studiach?” (s. 189, podkr. – R.S.).

Eseistka stosuje szereg słów kluczy określających malarstwo Vermeera, do których uciekają się zwykle piszący o jego sztuce (cisza, światło, powietrze, zatrzymana chwila, czas, przejrzystość, precyzja i klarowność kompozycji, mistrzostwo perspektywy, tonacje barwne). Poza sferą konotacji wysnutych z płócien malarza zwraca uwagę także na kategorie techniczne, takie jak kompozycja, perspektywa, kolorystyka. Co więcej, Pollakówna łączy umiejętność wskazywania na formalne cechy twórczości z celnym ich nazywaniem, choć często z wykorzystaniem porównania albo metafory. Dodatkowo umieszcza prace Vermeera, w tym interesującą mnie tu *Lekcję muzyki*, w kontekście ówczesnej filozofii i nauki, odnosi do Kartezjusza, Spinozy, Galileusza i optyków holenderskich, do wynalazku lunety i mikroskopu, nazywa XVII wiek „czasem matematycznej formuły”, „czasem rozszerzonego i uściślonego widzenia” (s. 187). Po charakterystyce stylu Vermeera i atmosfery intelektualnej epoki pojawia się stronicowy akapit poświęcony *Lekcji muzyki*:

Dostrzeżono to [cechy malarstwa Vermeera] np. w *Lekcji muzyki*. **W głębi dwuokiennego pokoju, przestronnego dzięki biegnącym perspektywicznie w głąb kwadratom posadzki, stoi przy klawesynie odwrócona tyłem kobieta.** Strojnje ubrany mężczyzna słucha jej gry, lekko wspierając się o instrument. Na pierwszym planie wypiętrza się pokryty czerwonym w szafirowe wzory kobiercem stół ze stojącym na nim białym, wąskoszyim

²² J. Pollakówna, *Światło i miara*, [w:] eadem, *Glina i światło*, Wrocław 1999, s. 181 (pierwotny tekst: „Tygodnik Powszechny” 1996, nr 23, s. 8–9). Dalej przy cytatach z tego tekstu podaję w nawiasie numer strony. O książce, z której pochodzi omawiany esej, pisała Dorota Jarecka w recenzji z 19 stycznia 2001 na łamach „Gazety Wyborczej”: „Wszystkie, czy prawie wszystkie, eseje tej książki łączy wspólny wątek. Ich autorkę interesuje światło, a dokładniej – dwa jego rodzaje. Po pierwsze – to, którym świecą obrazy dzięki rozwibrowaniu farby, a po drugie – to, które jest w tych obrazach po prostu przedstawione”; <http://wyborcza.pl/1,75517,108238.html> (29.04.2018).

dzbankiem, niebieskie krzesło i rzucona na podłogę viola da gamba. **Co zauważono?** Że pokrywa klawesynu, przesunięta lekko w prawo, z lewej strony nie sięga krawędzi klawiatury: po to z pewnością, by wyważyć ściślej równoległości i rytmy linii. **Co jeszcze zauważono?** Coś, jakby wspaniałomyślnie pozostawiony przez malarza ślad jego obecności: dół nie uwiecznionej na obrazie sztalugi ustawionej zapewne tuż przed planem kompozycji, odbijający się w wiszącym nad klawesynem lustrze (o ileż to powściągliwsze zaznaczenie swej bytności niż odbicie sylwetki malarza w okrągłym lustrze w *Małżeństwie Arnolfinich* Jana van Eycka!) **Co dostrzeżono jeszcze?** Że odbijająca się w lustrze kobieta spogląda w stronę słuchacza, podczas gdy tu, od strony pokoju, oglądamy jej głowę nie odwróconą, wpatrzoną w klawiaturę. Niedyskrecja promieni rentgenowskich wyjawia, że w pierwotnej wersji głowa kobiety rzeczywiście, zgodnie z odbiciem zwrócona była ku mężczyźnie, stojącemu zresztą bliżej. Jednak ta ściślejsza więź postaci zakłócała mistrzowi kompozycję: odsunął je więc od siebie i nakazał większą obojętność (s. 185–186, podkr. – R.S.).

W pierwszej części, aż do pytania „Co zauważono?”, otrzymujemy zwarty opis wyglądu obrazu, tzn. składowych przedstawienia. Deskrypcja ta jest ogólna, jako że nazywa elementy przedstawienia i ukazuje ich rozmieszczenie w przestrzeni, ale zarazem zawiera szczegółowe dookreślenia, wydobywające pewne konkretne cechy świata przedstawionego, ożywiające inwentaryzacyjność opisu. Przykładowo, już na wstępie otrzymujemy zdanie (wyróżnione przeze mnie) rozwijające charakterystykę pomieszczenia, z odniesieniem do kategorii perspektywy i z rozwiniętą przydawką. Pisząca nie stroni od posługiwania się rzadkimi albo stanowiącymi neologizmy epitetami (pokój – „dwuokienny”, dzbanek – „wąskoszyi”) bądź epitetami rozbudowanymi, łączącymi przymiotnik z wyrażeniem przymikowym (kobierzec – „czerwony w szafirowe wzory”); sięga też po przenośnię, aby oddać efekt malarski – dominację, na pierwszym planie przedstawienia, nakrywającego stół kobierca nazywa „wypiętrzaniem”. Buduje wypowiedzenia długie, jak to, w którym zawarte zostały informacje o kilku przedmiotach – stole, kobiercu, dzbanku, krześle, instrumencie muzycznym, poprawnie zidentyfikowanym jako viola da gamba. Dodatkowo dookreśla rzeczowniki przydawkami i okolicznikami odnoszącymi do koloru, wzoru, kształtu bądź umiejscowienia. Deskrypcja jest więc rozbudowana, stara się niczego nie pominąć, autorka w analizie wyraźnie poszukuje adekwatnych słów, aby opis był trafny i precyzyjny.

Dalszy fragment ekfrazy wyróżnia trzykrotne powtórzenie (wyróżnione przeze mnie) wariantów tego samego pytania, które pozwala na udzielenie odpowiedzi poszerzających wiedzę o obrazie i sygnalizujących, że autorka zaznajomiona jest z literaturą przedmiotu i analizami specjalistów. Nie powołuje się jednak na konkretne pozycje i sądy historyków sztuki. W ten sposób ujawnia się swoisty dydaktyczny wymiar opisu: eseistka chce podzielić się z nami swoją wiedzą, odsłonić przed nami obraz. Jednocześnie nie pokazuje siebie, swoich opinii ani interpretacji; jedynie język opisu zdradza jednostkową wrażliwość odbiorcy i przenikliwość w obserwacji artefaktu, a także zacięcie poetyckie i upór w szukaniu adekwatnej frazy opisującej to, co widać. Pisząca rozszyfrowuje też dla nas zagadki obrazu: zwraca uwagę na przesuniętą pokrywę klawesynu, idąc tropem fachowej literatury, a zarazem odnosząc się do miary, precyzyjnego budowania kompozycji i uwidaczniania perspektywy przez Vermeera. Dalej pisze o czymś, co umyka przeciętnemu odbiorcy – o odbijającym się w lustrze fragmencie sztalugi, co interpretuje jako „wspaniałomyślnie pozostawiony przez malarza ślad jego obecności”. Domyślnie chodzi tu o sztalugę z obrazem *Lekcja muzyki*, nad którym malarz właśnie pracuje, co stanowi subtelny sposób na

wprowadzenie tematu obecności malarza w dziele, jego autoportretu fragmentarycznego i w formie ersatzu, swoistej metonimii (sztaluga zamiast malarza), a także zagadnień iluzji i przekraczania bariery obrazu (odbicie w lustrze fragmentu świata, który nie należy do rzeczywistości ukazanej na obrazie). Pollakówna odnosi się tutaj także do innego autoportretu w lustrze – znanego każdemu, kto nawet nie jest miłośnikiem sztuki – i ujawnia, emocjonalnie, prywatną opinię. W trzecim przywołaniu pytania wskazuje zaś na niekonsekwentne względem układu głowy odbicie w lustrze twarzy kobiety, informuje o prześwietleniu obrazu, posługując się sformułowaniem z epitetem-przenośnią („Niedyskrecja promieni rentgenowskich”), a czyni to w konwencji objaśnień znanych z opracowań historyków sztuki. Wyjaśnia więc czytelnikowi nieścisłości i przedstawia na końcu wnioski, naznaczone subiektywną interpretacją. Znowu każe myśleć o kwestiach powiązanych z miarą (tu wyrażonych przez problem odpowiedniej kompozycji), która obok światła miałaby definiować, jak chce Pollakówna, malarstwo holenderskiego mistrza. W tym punkcie wypowiedzi na temat obrazu ponownie daje wyraz własnemu wyobrażeniu na temat twórczości malarza.

Akapit poświęcony *Lekcji muzyki* zamykają dwa pytania wyrażające próbę rozwikłania tajemnicy obrazu:

Czy zapomniał o lustrze, które nie nadażyło za zmianą jego zamiarów? Czy też, kiedy ze spokojną pewnością wyważył swój system pionowych i poziomych linii okien, klawesynu, płyt posadzki, belek sufitu, złagodził go miękkimi krzywiznami violi da gamba i dzbanka, dodał aksamitny ciężar kobierca, kiedy zatopił to wszystko w precedzonym przez szyby okienne żółtawym blasku – ta krnąbrność lustra była mu już obojętna? (s. 186).

Pierwsze pytanie jest raczej retoryczne. Komentatorka zdaje się mówić między wierszami, że nie jest to prawdopodobne. Drugie – długie, rozczłonkowane, stanowi w pewnym sensie odbicie początkowego fragmentu akapitu, przynoszącego całościowy opis obrazu – stykamy się tu więc z kompozycją ramy. Opis uzyskuje w rezultacie kompozycję zamkniętą i symetryczną, koda powtarza elementy wskazywane w partii inicjalnej akapitu – wracają okna, płyty posadzki, klawesyn, kobierzec, dzbanek, viola da gamba (choć w innej kolejności), dochodzą też dodatkowe elementy: „belki sufitu” i „szyby okienne” wpuszczające światło. W tym zdaniu jeszcze raz wskazuje się na istotne składniki stylu malarza: kwestie „wyważonej miary”, stosownej kompozycji, tak od strony rozkładu form, jak ich kształtów, masy i barw. Wprowadzony zostaje jednak jeszcze drugi ingredient charakteryzujący malarstwo Vermeera, tj. światło. Końcowe zdanie uderza rozpiętością, tak jak opisowe wypowiedzenie z początku: jest to wielokrotna parataksa w formie pytania, obfitująca w wyliczenia, ale też stylistycznie wybujała, z epitetami sensualnymi, odnoszącymi się do dotyku, koloru, wagi (pewność – „spokojna”, krzywizny – „miękkie”, ciężar – „aksamitny”, blask – „precedzony przez szyby okienne” i „żółtawy”). Eseistka sięgnęła też po orzeczenie-przenośnię – malarz, który „zatapia” cały świat przedstawiony dzieła w swoim świetle. Całość zamyka metaforyczny epitet rzeczownikowy „krnąbrność lustra”, mający nazwać utrwalony na płótnie efekt.

Dwie ekfrazy, dwie perspektywy

Oboje autorów patrzy na ten sam obraz, ale widzi go i opisuje inaczej, dlatego w podsumowaniu chciałabym zestawić charakterystykę ich opisów dzieła sztuki, aby pokazać odmienność tych dwóch ekfraz. I tak, wypowiedzi Zagajewskiego na temat obrazu łączą relację „niewinnego oka”, a więc opis dyletanta, z deskrypcją skojarzeniową, emfatyczną. Autor reprezentuje dzieło w sposób skrótowy, niekompletny, wybiórczy, daje jedynie zarys wyglądu artefaktu, skupia się na jego aurze i jej oddziaływaniu na odbiorcę, ostatecznie więc przeważa zapis subiektywnego widzenia. Choć obraz sam w sobie ujął oglądającego, to najwięcej miejsca oddaje on w tekście utrwaleniu osobistych doznań i toku myśli zainicjowanym spotkaniem z dziełem, zestawieniu obrazu malarskiego z obrazem miasta, rozważaniom nad kształtem i tworzeniem. Tak jak nie interesuje go kontekst kulturowy, towarzyszący powstaniu dzieła, ani życie malarza, tak nie zajmuje go również poziom treści, wymowa dzieła, ukryte w nim tematy²³. Niewiele uwagi poświęca również jego stronie materialno-formalnej; pisze pośrednio o perspektywie i kompozycji (jeśli kwestie uporządkowania i kształtowania materii uznać za dotyczące tych zagadnień), w ograniczony sposób o kolorze (zasadniczo powtarza tylko wielokrotnie nazwę jednej barwy, choć owa słowna uporczywość nabiera też sensu przenośnego). Zagajewski odnosi się ogólnie do najbardziej typowych i powszechnie znanych elementów charakteryzujących styl malarza (bezruch, porządek, spokój), czyni to jednak za pomocą języka uwyrażniającego prywatny odbiór, naznaczonego poetyckim szlifem. Zarazem dąży do precyzji w uchwyceniu, by tak rzec, konsekwencji myślowych raczej niż doznań estetycznych wynikających z osobistego spotkania z obrazem.

W opisie eseisty dominuje język znaczony subiektywizmem. Na pierwszym planie staje obserwator, jego wrażenia, asocjacje i komentarze, a także sposób ich zapisu (zastoso-owane językowe środki wyrazu). Dzieło jest tutaj transponowane w świat rozważań i rozterek twórcy, ukazana zostaje reakcja i oka zmysłowego, widzącego kolor, światło i formy, i spekulatywnego, traktującego te kwestie artystyczne jako katalizujące wywód na temat obcowania między porządkiem a bezładem, pięknem a brzydotą, ukojeniem a zagubieniem, ale też na temat kreacji. Po części otrzymujemy więc reprezentację dzieła, w większej mierze jednak autoprezentację „ja” piszącego i wykład poszukującego twórcy o zacięciu filozoficznym. Małe fragmenty, w których fokalizatorem²⁴ staje się powściągliwy amator sztuki prosto opisujący dzieło, łączą się z partiami, w których fokalizuje myśliciel o duszy artysty, czasami kierujący się ku głosowi filozofa, czasami – ku ekspresji poety,

²³ Nie próbuje interpretować obrazu z wykorzystaniem wiedzy na temat malarstwa tego okresu i kręgu kulturowego, nie odnosi się to kwestii wątków miłosnych (zresztą fakt, że konsekwentnie mówi o bohaterce płótna jako o „dziewczynie”, choć na żadnym z dwóch wskazywanych obrazów kobiety nie wyglądają jak niedorosełe dziewczynki, świadczy o tym, że może jest nieświadomy tych konotacji, nieobeznany z językiem artystycznych tendencji i zamiłowań epoki – albo po prostu je ignoruje), nie przytacza wypowiedzi fachowców, nie polemizuje z żadnymi tezami historyków sztuki.

²⁴ Stosuję tu pojęcie fokalizacji, wywodzące się z tradycji fotografii i filmu, pojmowane jako „relacja między widzeniem i tym, co «widziane», postrzegane”; termin ten uwzględnia podmiot czynności, **odróżnia tego, kto patrzy, od tego, kto mówi i kto prowadzi narrację**, rozgranicza widzenie ukazujące dany obiekt, od głosu, który przekazuje to widzenie. Pozwala też przyjrzeć się przypadkom, w których uwaga nakierowana jest na ten sam obiekt, ale zmienia się perspektywa, z której jest on prezentowany. Por. M. Bał, *Fokalizacja* [focalization], [w:] eadem, *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, Kraków 2012, s. 147.

a czasami wreszcie – ku roli opowiadacza snującego alternatywną wizję ról postaci z obrazu. Dodatkowo więc statyczny opis artefaktu łączy się z deskrypcją dynamiczną. Autor sięga do wspomnień, opowiada o obrazie w czasie przeszłym, odnosi się do pewnego momentu z przeszłości, do prywatnej historii, co zakłada dystans (znamienne jest tu pomieszanie dwóch obrazów, choć bowiem opis jest ogólny, nie daje się jednak wybronić jako wskazujący jednoznacznie na obraz z Frick Collection). I o ile dystans czasowy faktycznie musiał zaistnieć, skoro autor zwiedziony zawodnością pamięci łączy obraz z nowojorskiej kolekcji z płótnem z Londynu, które może widział na jakiejś wystawie albo po prostu znał z reprodukcji, o tyle dystansu emocjonalnego nie znać. Piszący żywo przeżywa swoje epifanie, artykułuje z zaangażowaniem pytania, znajduje odpowiedzi, które zarazem stają się postulatami. Relacja na temat obrazu zdaje się sugerować, że to raczej atmosfera płócien Vermeera utrwaliła się odbiorcy w pamięci, a nie konkretne dzieło²⁵. Zapamiętane wrażenie jest jak zapamiętany zapach czy smak – zdolny ożywić emocje i myśli, które wracają i odgrywają ten sam spektakl co kiedyś; to właśnie widzimy w tym tekście, w którym obraz staje się pretekstem do mówienia w dużej mierze o czymś innym niż on sam.

Esaj jest zatem podróżą do filmu i do obrazu, a przez doświadczenia wizualno-mentalno-emocjonalne, do problematyki ontologicznej i epistemologicznej, co dobitnie wygrywa ostatnie zdanie, patetycznie brzmiące: „Wiem, że Bóg musiałby być jednocześnie i kształtem, i bezkształtem” (s. 142). Od opisu pokazującego ogólnie obraz, przesycającego się zresztą z każdym akapitem bardziej głosem „ja” autorskiego, dochodzimy do epifanii, której doznaje patrzący wobec zbudowanego z koloru, światła, kształtu i muzyki dzieła, a dalej jesteśmy świadkami współczesnego solilokwium jednostki poszukującej źródła sensu, aż wreszcie otrzymujemy *credo* („Muszę szukać kształtów, i próbować tworzyć własne”) – choć jednostkowe, brzmi jak formuła, którą każdy powinien obrać za swoje motto przewodnie.

W relacji Pollakówny z kolei dominuje nastawienie na przekazanie wiedzy o płótnie, na pełne zaprezentowanie go, a sama autorka zasadniczo kryje się za formułami, w których powołuje się na bezosobowych znawców, za obiektywnymi konstatacjami. Zarazem ujawnia siebie w nacechowanym poetycko, przynajmniej partiami, języku wypowiedzi czy końcowych zdaniach pytajnych, wskazujących na frapujące ją kwestie. Czyni to jednak w ograniczony i powściągliwy sposób; nie mówi o swoim osobistym stosunku do dzieła ani o kontekście oglądania pracy, która zresztą istnieje dla niej raczej jako nośnik przedstawienia znany z reprodukcji w albumie niż konkretny artefakt. Celem jest prezentacja malowidła i wpisanie go w ideę światła i miary jako czynników organizujących prace malarza. Prezentuje więc eseistka postawę miłośnika i specjalisty. Tworzy tekst przypomi-

²⁵ Adam Dziadek interpretuje te fragmenty eseju Zagajewskiego, odnosząc się do Freudowskiego „ucieczka oceanicznego» [...] i powiązanego z nim doświadczenia religijnego opierającego się na doznaniu «wieczności», na które miałyby wskazywać wyrażenie „wnętrze niebieskiego oceanu” u Zagajewskiego; A. Dziadek, „Trzeci sens” – *Vermeer Adama Zagajewskiego*, op. cit., s. 188 i przypis 11. Badacz wskazuje także na Barthes’owski *le sens obtus* – „sens dodatkowy, suplementarny, sens wylaniający się w trakcie lektury (tekstu lub obrazu) w formie «nadwyżki». [...] wykracza poza kulturę i wszelką wiedzę [...] i otwiera się na nieskończoność języka”; ibidem, s. 190. Trzeci sens zostaje w pewnej mierze zinterpretowany jako subiektywny punkt widzenia obserwatora opisującego dane dzieło, jako wyraz stanów ducha i asocjacji, jakie ono w nim wywołało: „Ów «trzeci sens» zależy niemal wyłącznie od podmiotu patrzącego lub czytającego, co ostatecznie decyduje o problemie z jego uchwyceniem i opisaniem”; ibidem.

nający wypowiedź historyka sztuki²⁶, który opisuje dzieło, analizuje jego newralgiczne punkty, interpretuje, zanurzając obraz w jego historycznych uwarunkowaniach (trzeba pamiętać o całym kontekście kulturowym, który pisząca przywołuje w eseju). W swojej deskrypcji nie pomija aspektu formalnego, w tym kwestii kompozycji, perspektywy, kolorystyki, światła. Fokalizatorem jest tu zasadniczo specjalistka, zarazem miłośniczka sztuki powściągliwa w ujawnianiu swojego stanowiska i stroniąca od nadmiernej ekspresji, niemająca potrzeby utrwalenia przeżyć estetycznych i waloryzowania płótna – autorka w roli dociekliwego krytyka szukającego odpowiedzi na pytania o niejasności czy historyka pokazującego stan nauki i filozofii w ówczesnej epoce (choć miejscami focalizacja przekierowuje się na autorkę w roli poetki szukającej najcelniejszych form wyrazu). Opis dąży do obiektywizmu, jest też statyczny, tzn. nie narratywizuje przedstawionej sceny. W konsekwencji łączy funkcję referencjalną (zasadniczą) z poetycką (kiedy do głosu dochodzi idiolekt eseistki będącej też poetką).

Widać więc wyraźnie, jak wielotorowo mogą być prowadzone opisy tego samego dzieła. Choć i Zagajewskiego interesowała miara (wszak kształtowanie chaosu opierało się na kompozycji i perspektywie, jako nadających odpowiednią formę), konotacje, które nadał tej kategorii, poszły w kierunku wynurzeń osobistych filozofa i estety (szukającego w sztuce stałego punktu, wskazówek do wdrożenia w życiu). Pollakówna natomiast skupiła się na technicznym wymiarze zagadnienia miary, na poprawności perspektywy, na formalnych tajemnicach obrazu.

Postscriptum. Propozycja terminologiczna

W swoich badaniach nad ekfrazą wydzielałam ekfrazy denotacyjne i konotacyjne oraz ekfrazy kombinacyjne (kompleksowe), łączące cechy dwóch pierwszych – ze względu na charakter opisu. Rozdzielenie denotacji od konotacji wiąże się z obserwacją, wynikającą z lektury opisów dzieł sztuki, że często piszący koncentrują się na jednym aspekcie: 1) na denotacji – kiedy ześrodkowują uwagę na obrazie jako tworze plastycznym, na jego wymiarze materialnym, tzn. ujmują go od strony technicznej, formalnej i w zakresie podstawowego opisu, który obejmuje to, co widać na obrazie; 2) na konotacji – gdy opisują artefakt w jego wymiarze znaczeniowym, a opis przechodzi w komentarz i interpretację wykraczającą poza to, co pokazane wprost w danym dziele, obejmuje egzegezy i asocjacje prywatne, przekazują subiektywne widzenie obserwatora.

Wykorzystując ten podział, ekfrazę Zagajewskiego nazwałabym konotacyjną *sensu stricto*; ekfrazę denotacyjną jest w jego relacji o dziele Vermeera obecna jedynie znacznikowo, na tyle, na ile to potrzebne do zakreślenia przedmiotu przedstawienia malarskiego, zresztą niejednoznacznie zidentyfikowanego. Znow ekfrazę, z jaką stykamy się w eseju Pollakówny, łączy w moim przekonaniu cechy ekfrazy denotacyjnej, opisującej przedstawienie, z elementami ekfrazy konotacyjnej, interpretującej jego wymowę. Tutaj potrzebny

²⁶ Choć pozbawiony systematyczności i kompletności analizy fachowca. Pollakówna nie pisze np. nic o inskrypcji widocznej na klawesynie, o symbolicznym znaczeniu instrumentów muzycznych, o implikowanym wątku relacji międzyludzkich etc., ani też o kwestiach technicznych – technika malarska, stan zachowania, konserwacje, atrybucje, historia przechowywania etc.

jest jednak ostatni komentarz. Otóż ekfrazą denotacyjną u eseistki jest inna niż tryb opisu denotacyjnego w narracji historyka sztuki, gdyż mniej systematyczna, mniej techniczna, mniej sztywna, dlatego sytuowałabym ją bliżej bieguna ekfrazy literackiej; ekfrazą konotacyjną w tekście Pollakówny z kolei w moim przekonaniu przechodzi na stronę ekfrazy krytycznej²⁷. Daje bowiem wykładnię dzieła, ale nie tak, jak czyni to literat (jak widzieliśmy choćby u Zagajewskiego), puszczając wodze imaginacji i dając upust inklinacjom filozoficznym (kierującym się, w zależności od piszącego, ku różnym krańcom, a mianowicie aksjologii, estetyce, epistemologii, ontologii), a czasami też literackim. Tutaj ekfrazą konotacyjną nie wykracza poza zakres interesujący specjalistów – historyków sztuki. Pollakówna kieruje się w swojej interpretacji obrazu twardymi danymi dotyczącymi formalnego ukształtowania dzieła, wynikającymi z dokładnego jego oglądu, a także stanowiącymi rezultat badań (jak prześwietlenie rentgenowskie). Co więcej, eseistka nie rozwija treści dzieła poza aspekty, które łączą się z interesującymi ją składowymi malarstwa Vermeera, a mianowicie światłem i miarą (harmonią, kompozycją, zgodnością perspektywy). Konsekwentnie nie wskazuje na problematykę moralną czy metafizyczną, nawet w takim zakresie, w jakim pisałby o niej, sucho i intelektualnie, fachowiec, gdyż w jej ujęciu, jak możemy się domyślać, wykracza to poza ramy, jakie sobie wyznaczyła w ujmowaniu twórczości malarza.

Bibliografia

- Alpers S., *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago 1983.
Arasse D., *The Mirror of Art*, [w:] D. Arasse, *Vermeer. Faith in Painting*, trans. by T. Grabar, Princeton 1994, s. 33–39.
Bal M., *Fokalizacja* [focalization], [w:] M. Bal, *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, Kraków 2012, s. 147.

²⁷ Odnoszę się tutaj do podziału funkcjonalnego, tzn. uwzględniającego funkcję ekfrazy, jakim jest projekt Riffaterre'a, który odróżnia ekfrazy literackie (w utworach literackich) od ekfraz krytycznych (w tekstach krytyków i historyków sztuki). Ekfrazą krytyczną, tak jak ją określa badacz, odnosi się do istniejącego obrazu i ma sens, jeśli jest ufundowana na analizie formalnej swojego przedmiotu, formułuje zniuansowane sądy odnoszące się do konkretnych zasad estetycznych i reguł artystycznych. Z kolei ekfrazą literacką jest ufundowana na idei obrazu („sur une idée du tableau”), na obrazie artysty („sur une image de l'artiste”), na językowym *locus communis* dotyczącym sztuki; niejednokrotnie odgrywa w utworze rolę symboliczną albo motywuje działania i uczucia postaci. W moim przekonaniu oba typy zawierają element subiektywnej interpretacji, choć indywidualna wrażliwość piszącego w większym stopniu ujawnia się bez wątpienia w ekfrazie literackiej. Ponadto uważam, że do kategorii ekfrazy literackiej można również włączyć eseje literatów opisujące artefakty (eseje z podróży, eseje refleksyjno-filozoficzne, eseje zapiski dziennikowe albo autobiograficzne), gdyż stanowią tekstową formę pograniczną (literatura/nauka/publicystyka) o wysokim walorze artystycznym, nasyconą literackością i wychodzącą spod ręki pisarza albo poety, który staje się w konsekwencji twórcą, w pewnym sensie, „dwuręcznym”. Por. M. Riffaterre, *L'illusion d'ekphrasis*, [w:] *La pensée de l'image. Signification et figuration dans le texte et dans la peinture*, sous le direction de G. Mathieu-Castellani, Saint-Denis 1994, s. 211–212. Warto podkreślić, że podobne odróżnienie, ale z innej perspektywy metodologicznej, przeprowadza Stanisław Balbus, który wydziela ekfrazę ikonograficzną, właściwą historii sztuki, od ekfrazy poetyckiej (nie odnosi się do ekfraz prozatorskich, ale idea jego podziału jest taka sama jak w przypadku ekfrazy krytycznej i literackiej). S. Balbus, *Rozwiązywanie ekfrazy (prywatna historia interpretacji jednego wiersza Zbigniewa Herberta)*, [w:] *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*, pod red. W. Boleckiego i A. Dziadka, Warszawa 2010, s. 118.

- Balbus S., *Rozwiązywanie ekfrazy (prywatna historia interpretacji jednego wiersza Zbigniewa Herberta)*, [w:] *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*, pod red. W. Boleckiego i A. Dziadka, Warszawa 2010, s. 118.
- Bałus W., *Vermeer Herlinga-Grudzińskiego: paraliż narracji*, [w:] W. Bałus, *Efekt widzialności*, Kraków 2013, s. 141–157.
- Blankert A., *Vermeer van Delft*, przeł. A. Ziemba, Warszawa 1991, s. 80.
- Bodzioch-Bryła B., *Kapłan biblioteki. O poetyckiej i eseistycznej twórczości Adama Zagajewskiego*, Kraków 2009.
- Dziadek A., „Trzeci sens” – *Vermeer Adama Zagajewskiego*, [w:] A. Dziadek, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2004, s. 186–188.
- Fink D.A., *Vermeer's Use of the Camera Obscura – a Comparative Study*, „The Art Bulletin” December 1971, Vol. 53, No. 4, s. 493–505.
- Gage J., *Kolor i kultura. Teoria i znaczenie koloru od antyku do abstrakcji*, przeł. J. Holzmann, Kraków 2008, s. 154.
- Herbert Z., *Mistrz z Delft*, „Zeszyty Literackie” 2000, nr 69, s. 85–96.
- Huyghe R., *Poetyka Vermeera*, przeł. S. Barańczak i A.S. Labuda, „Artium Questiones” 1995, t. VII, s. 219–256.
- I cień, i światło... O twórczości Adama Zagajewskiego/ Both light and shadow... The Work of Adam Zagajewski*, pod red. A. Czabanowskiej-Wróbel, Kraków 2015.
- Jongh E. de, *Question of meaning. Theme and motif in Dutch seventeenth-century painting*, trans. and ed. by M. Hoyle, Leiden 2000.
- Juszczak W., *Nic wężlejszego niż krzemień i diament*, [w:] *Twarzą w twarz z obrazem*, Materiały Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Nieborów, 24–26 października 2002, pod red. M. Poprzęckiej, Warszawa 2003, s. 9–17.
- Liedtke W., *Stile e osservazione nell'arte di Vermeer*, [w:] *Vermeer. Il secolo d'oro dell'arte olandese*, Roma, Scuderie del Quirinale, 27 settembre 2012 – 20 gennaio 2013, mostra e catalogo a cura di S. Bandera, W. Liedtke, A.K. Wheelock, Milano 2012, s. 43–77.
- Lisak-Gębala D., *Trzy literackie spotkania z Vermeerem – Joanna Pollakówna, Gustaw Herling-Grudziński i Zbigniew Herbert*, [w:] *Ars in artibus. Recepcja sztuk plastycznych w literaturze, muzyce i filmie*, Materiały ogólnopolskiej konferencji studentów i doktorantów, Wojnowice 22–24 marca 2007, pod red. A. Jezierskiej i D. Maciejewskiej, Warszawa 2008, s. 143–153.
- Mills A.A., *Vermeer and the Camera Obscura: Some Practical Considerations*, „Leonardo” 1998, Vol. 31, No. 3, s. 213–218.
- N. Schneider, *Vermeer. Ukryte emocje*, tłum. E. Tomczyk, Warszawa 2005, s. 36–46.
- Nash J., *Muzyka jest pokarmem miłości*, [w:] J. Nash, *Vermeer*, tłum. H. Andrzejewska, Warszawa 1998, s. 71–78.
- Nycz R., *Od estetyki niewyraźności do koncepcji dzieła jako epifanii*, [w:] R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001, s. 41–47.
- Pollakówna J., *Światło i miara*, [w:] J. Pollakówna, *Glina i światło*, Wrocław 1999, s. 181 (pierwotny druk tekstu: „Tygodnik Powszechny” 1996, nr 23, s. 8–9).
- Renzi L., *Proust e Vermeer. Apologia dell'imprecisione*, Bologna 2012 (pierwsze wydanie: 1999).
- Riffaterre M., *L'illusion d'ekphrasis*, [w:] *La pensée de l'image. Signification et figuration dans le texte et dans la peinture*, sous le direction de G. Mathieu-Castellani, Saint-Denis 1994, s. 211–212.
- Rosales Rodríguez A., *Perły Vermeera – Herlinga-Grudzińskiego „czas odnaleziony”*, [w:] „Cienie wielkich artystów”. *Gustaw Herling-Grudziński i dawne malarstwo europejskie*, pod red. A. Stankowskiej, M. Śniedziewskiej i M. Telickiego, Poznań 2013, s. 207–218.

- Słodczyk R., *Ekfrazja jako zjawisko intersemiotyczne. O ekfrazach eseistów (z odniesieniem do Flamenco Adama Zagajewskiego)*, [w:] *Tekst – kontekst – intertekst na przełomie XX i XXI wieku*, red. O. Kielak, A. Kowalska, J. Szadura, Lublin 2013, s. 77–94.
- Smolińska-Byczuk M., *Życie martwej natury*, [w:] *Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta*, Materiały z Warsztatów Herbertowskich w Oborach (jesień 2005), cz. I, pod red. J.M. Ruszara, Lublin 2006, s. 92–110.
- Śniedziwska M., *Petit pan de mur jaune – Czapski, Grudziński i Herbert wobec Proustowskiej wizji Widoku Delft*, [w:] M. Śniedziwska, *Siedemnastowieczne malarstwo holenderskie w literaturze polskiej po 1918 roku*, Toruń 2014, s. 63–102.
- Steiner W., *Williams's Brueghel: An Interartistic Analysis*, [w:] W. Steiner, *The Colors of Rhetoric. Problems in the Relation between Modern Literature and Painting*, Chicago–London 1982, s. 71–90.
- Stoichita V.I., *Ustanowienie obrazu. Metamalarstwo u progu ery nowoczesnej*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Gdańsk 2011, s. 46–88.
- Wheelock Jr A.K., *Jan Vermeer*, London 1988, s. 31–37.
- Wheelock Jr A.K., *Vermeer e il secolo d'oro della pittura olandese*, [w:] *Vermeer. Il secolo d'oro dell'arte olandese*, Roma, Scuderie del Quirinale, 27 settembre 2012 – 20 gennaio 2013, mostra e catalogo a cura di S. Bandera, W. Liedtke, A.K. Wheelock, Milano 2012, s. 21–41.
- Zagajewski A., *Flamenco*, [w:] A. Zagajewski, *Solidarność i samotność*, Warszawa 2002, s. 135 (pierwsze wydanie: Kraków 1986).
- Ziemia A., *Iluzja a realizm. Gra z widzem w sztuce holenderskiej 1580–1660*, Warszawa 2005, s. 176–186.

ROZALIA SŁODCZYK

Inter-artistic Analysis of Ekphrasis: *The Music Lesson* by Vermeer as Interpreted by Adam Zagajewski and Joanna Pollakówna

Summary

The article focuses on the issue of describing a work of art in an essay. The paper presents ekphrasis and underlines the efficiency of an inter-artistic analysis in studying the phenomenon of ekphrasis. An interpretation of fragments of Zagajewski's and Pollakówna's essays starts with presenting two works of art, *The Music Lesson* and *Girl Interrupted at Her Music* by Vermeer, from the perspective of art history. It is followed by a discussion of the verbal accounts of the paintings by Zagajewski and Pollakówna. Their contents and poetics are examined with special emphasis placed on the nature of the suggested description as it may focus on either the subject or the viewer, the representation itself or its connotations. Accordingly, it is suggested that the corresponding modes of ekphrasis should be labelled 'denotational' and 'connotational'. In his description, Zagajewski resorts to an example of connotational ekphrasis whereas Pollakówna's textual relation is a fine example of mixing the denotational and connotational facets of ekphrasis. The article presents specific realizations of ekphrasis and the characteristic modes of perceiving works of art and describing them. It also shows how the observer's subjective perspective and idiomatic style of expression manifest themselves.

Keywords: inter-artistic analysis, description, ekphrasis, connotation, denotation

