

Damian Skawiński
Uniwersytet Kazimierza Wielkiego
w Bydgoszczy



Od Lippiego do Beksińskiego. O ekfrazach w twórczości poetyckiej Michała Siewkowskiego

Niniejszy artykuł poświęcono omówieniu zjawiska ekfraz, rozumianych jako literackie opisy (i interpretacje) dzieł sztuki, w twórczości poetyckiej Michała Siewkowskiego. Nakreślono syntetyczny rys teoretyczny ekfrazy, zaprezentowano poszczególne grupy tego typu tekstów w poezji wskazanego autora. Uznano Siewkowskiego za poetę w rozmaity sposób opisującego dzieła polskiego i światowego malarstwa – różnych epok, nurtów i gatunków. Wprowadzono, jako wyróżnik ekfraz Siewkowskiego, pojęcie multikorespondencyjności, dotyczące wierszy, w których poeta nawiązuje do więcej niż jednej sztuki (w omawianych przypadkach – malarstwa i muzyki). Podkreślono wyczulenie autora na barwy, kształty, światło i znaczenie detali obrazów.

Słowa kluczowe: Michał Siewkowski, ekfraz, korespondencja sztuk, literatura i sztuka, multikorespondencyjność

In this article, I discussed the issue of ekphrasis, understood as literary descriptions (and interpretations) of works of art in Michał Siewkowski's poetry. I drew a synthetic theory of ekphrasis and presented various groups of these texts in Siewkowski's poetry. I recognized that Siewkowski is a poet who in many ways describes the works of Polish and world painting – of different eras, trends and genres. I introduced the concept of multi-correspondence as a differentiator of Siewkowski's ekphrasis. This concept applies to poems in which the poet refers to more than one art (in these cases – painting and music). I emphasised the sensitivity of the poet on the colours, shapes, light and importance of details in the described paintings.

Keywords: Michał Siewkowski, ekphrasis, synthesis of the arts, literature and art, multicorrespondence

Od czasu, gdy w swojej *Ars poetica* Horacy użył stwierdzenia: „ut pictura poesis” – „poemat jak obraz”, powstało wiele teorii dotyczących zdolności wyobraźniowych słowa poetyckiego, jak i relacji między sztuką i literaturą¹. Pomijając rozważania na temat historycznych problemów korespondencji sztuk i jej różnorodnych teraźniejszych aspektów, zaryzykować można tezę, że charakterystycznym przykładem związków malarstwa (bo do tej gałęzi sztuki w swoich rozważaniach się ograniczę) i liryki są podejmowane przez poetów próby opisywania dzieł plastycznych. Ekfrazy, bo temu zjawisku poświęcę niniejszy artykuł, pierwotnie funkcjonowała jako figura retoryczna, dopiero z czasem stając się osobnym, choć niejednoznacznie pojmowanym gatunkiem literackim, wciąż uprawianym i rozwijanym. Współczesnym autorem, w którego twórczości ekfrazy odgrywają szczególną rolę i stanowią jej artystyczny wyróżnik, jest Michał Siewkowski².

Istotę ekfrazy, choć jest to pojęcie złożone, sprowadzić można w sposób możliwie prosty i funkcjonalny do literackiego opisu dzieła malarskiego (*Słownik terminów literackich* definiuje ją jako „utwór poetycki, będący opisem dzieła malarskiego, rzeźby lub budowli”³). Zdecydowałem się na świadome używanie tego terminu, mimo zastrzeżeń, jakie mają do niego niektórzy badacze, choćby Seweryna Wysłouch: „ekfrazy jako gatunek, którego wyznacznikiem jest unaoczniający opis dzieła sztuki, nie tylko nie pozwala na jego »wiernie« odtworzenie, ale w działaniach interpretatorów okazuje się mało przydatna. Służy w zasadzie jako kategoria wyodrębniająca utwory o podobnej genezie”⁴. I dlatego też w swoich rozważaniach ekfrazy postrzegam będąc tutaj szeroko⁵, zarówno jako teksty stanowiące deskrypcje

¹ Dobrze charakteryzuje to Alina Biała, stwierdzając, że: „w trakcie wielowiekowego istnienia systemów językowych oraz ikonicznych, literatura i malarstwo wzajemnie się przenikały, tworząc intertekstualny łańcuch »nawiązań«, »interpretacji«, »reinterpretacji« czy »dialogów« stanowiący Wieżę Babel Słów i Obrazów. Jest ona świadectwem rozwoju obydwu sztuk we wzajemnej bliskości, we współdziałaniu, czyli praktycznej integracji, zapoczątkowanej u zarania kultury”, *Literatura i malarstwo: korespondencja sztuk*, Wydawnictwo Szkolne PWN, Warszawa – Bielsko-Biała 2010, s. 17.

² Ur. 1957. Poeta, krytyk literacki, teoretyk literatury, doktor nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa, malarz. Autor kilkunastu tomów poetyckich. Związany z kujawsko-pomorskim środowiskiem artystyczno-literackim. Mieszka w Suchatówce k. Torunia.

³ *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2008, s. 122 [hasło: Ekfrazy].

⁴ S. Wysłouch, *Literatura i obraz. Tereny strukturalnej wspólnoty sztuk, [w:] Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedź, Universitas, Kraków 2004, s. 21.

⁵ Jak stwierdził Paweł Gogler, „spoglądając na problem od strony poetyckiej *praxis*, trzeba zauważyć, że ekfrazy 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”, *Kłopoty z ekfrazą*, „Przestrzenie Teorii” 2004, nr 3/4, s. 137.

obrazów (lub zawierające elementy tychże), ale także jako ich interpretacje⁶ i analizy (również: fresków)⁷. Mówiąc o ekfrazach interpretacyjnych, czy też o mających taki charakter fragmentach wierszy, po raz kolejny warto przywołać rozważania Seweryny Wysłouch: „Ale co zrobić z ekfrazami, które nie zawierają opisów, ponieważ rezygnują z nich na rzecz interpretacji? Niejako z góry zakładają, że czytelnik zna dane dzieło i odwołują się tylko do jego wiedzy. Ich celem nie jest sam opis, lecz refleksje na temat sztuki i kondycji współczesnego człowieka (...)”⁸. I właśnie liczne tego typu wypowiedzi znaleźć można w poezji Siewkowskiego. Na postawione przez badaczkę pytanie, w tym konkretnym wypadku, moją odpowiedzią będzie potraktowanie ich jako podtypu ekfraz, z ogólnym założeniem, iż można uznać za nie ogół utworów wchodzących w korespondencję z dziełem malarskim i mającym elementy opisowe. Poza tym, jak przekonuje Paweł Gogler, ekfraz „z gatunku specyficznego, o własnych regułach, staje się wyznacznikiem tematycznym”⁹. Tematyczne nawiązania do dzieł malarskich zawierające elementy opisowe również będą więc zaliczały do szeroko pojętych ekfraz.

Adam Dziadek w swoich rozważaniach podkreślił, że najważniejszą perspektywą, z jakiej postrzegać powinniśmy relacje pomiędzy tekstami literackimi oraz obrazami, jest intertekstualność:

Teksty literackie odnoszą się do „tekstu-obrazu” (lub „tekstów-obrazów”), a wytwarzanie znaczeń jest w nich, przynajmniej po części, generowane przez znaki zawarte w obrazie. Twierdząc, że owo generowanie ma charakter jedynie częściowy, mam na myśli taką relację intertekstualną, w której dzieło sztuki, a w tym wypadku obraz, staje się interpretantem¹⁰.

Oczywiście, pojęcie interpretantu odnosi się do teorii Charlesa Peirce’a, w której oznacza „ideę przedmiotu, przyjmującą formę innego znaku”¹¹. Z tej perspektywy, interpretantami będą obrazy, do których odwołuje się w swoich wierszach Michał Siewkowski. A właściwa interpretacja zaistniałej w konkretnych wierszach relacji tekstu i obrazu polegać będzie na podkreśleniu faktu, iż „główna funkcja interpretantu polega zatem na prowadzeniu czytelnika przez jego lekturę porównawczą”¹². Aby

⁶ Termin interpretacja – w kontekście utworu literackiego poświęconego dziełu malarskiemu – wyjaśnia Seweryna Wysłouch jako „wypowiedź metatekstową, która za pomocą języka-pośrednika łączy się w dyskurs o sztuce i staje się (...) semiotyką sztuki. Ale jednocześnie jest czymś więcej: wypowiedzią subiektywną, manifestacją poetyckiego »ja«, przejawem woli mocy interpretatora, którego nie ogranicza litera tekstu, który po swojemu rozumie sens dzieła, więcej, rozumie go przekornie, toczy z nim polemikę”, *Literatura i semiotyka*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2001, s. 92.

⁷ Zaliczyć można by tu także ekfrazy eseistyczne, według Dobrawy Lisak-Gębali „rozumiane jako figury dyskursu, nie zaś jako realizacje osobnego gatunku retorycznego”, *Ultraliteratura. O strategiach transmedialnych i poszukiwaniu pozawerbalnego we współczesnej literaturze polskiej*, Universitas, Kraków 2014, s. 114.

⁸ S. Wysłouch, „*Ut pictura poesis*” – stara formuła i nowe problemy, [w:] *Ut pictura poesis*, red. M. Skwara, S. Wysłouch, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006, s. 15.

⁹ P. Gogler, op. cit., s. 137.

¹⁰ A. Dziadek, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2011, s. 104.

¹¹ Tamże, s. 104–105.

¹² Tamże, s. 107.

efektywnie odczytać relację, jaka zachodzi w danym tekście, musi on zobaczyć (i w jak największym stopniu zrozumieć, rzecz jasna) dzieło, do którego odniósł się poeta¹³.

Wiersze Michała Siewkowskiego będące ekfrazami zarówno w całości, jak i częściowo, podzielić można na kilka głównych grup. W przypadku mojego wywodu będzie to podział mieszany – uwzględniający teksty odwołujące się do obrazów reprezentujących wspólne tematy, style, nurty i (narodowe) szkoły malarskie, ale także te utwory ekfrazowe, które łączy sposób ukształtowania i to, jak wpisują się pod tym kątem w teorię ekfrazy. Postaram się nakreślić granice poszczególnych podzbiorów i wymienić przykłady tekstów zaliczających się do nich. W przypadku, gdy utwór nosi znamiona ekfrazy, lecz nie został wzbogacony o jakąkolwiek metajęzykową oznakę¹⁴, wskazującą, o jakie dzieło plastyczne chodzi, postaram się określić prawdopodobny obiekt literackiego opisu lub chociaż grupę dzieł danego artysty, do której swoim tekstem poeta nawiązał. Poza tym, ze względów objętościowych, nie będę przeprowadzał pogłębionej analizy poszczególnych wierszy, ograniczę się jedynie do zasygnalizowania istoty ekfrastyczności danego liryku i podkreślenia, jakie elementy danego dzieła sztuki zostały w nim przybliżone. Dlatego też uznać można niniejszy artykuł raczej za przegląd, rekonesans zjawiska ekfrazy w poezji Michała Siewkowskiego, niż za wyczerpujące studium poświęcone temu zagadnieniu.

II

Pierwszą część ekfraz Michała Siewkowskiego, którą chciałbym omówić, stanowią opisy dzieł o charakterze sakralnym. Klarowny przykład to *Kapela Aniołów z kaplicy Carafa*, liryczny zarys fresków (zdobiących rzymską bazylikę Najświętszej Maryi Panny powyżej Minerwy) autorstwa przedstawiciela epoki *quattrocenta*, Filippino Lippiego. Autor skupił się konkretnie na fresku *Wniebowstąpienie Najświętszej Maryi Panny*, przedstawiającym anioły muzykujące wokół wstępującej do niebios Matki Boskiej:

Anielskim graniem wniebowzięta,
Matka Boska ze stopą do tańca ustawioną. (...)

A oni w kolorach skocznych, kaskadą dźwięków
Zawieszeni, dmą w trąby i piszczałki, szarpiają struny,

Podsakują do bębena taktu w srebrnych głosach
Dzwoneczków i trójkątów¹⁵.

¹³ Seweryna Wyślouch zwróciła uwagę na to, że „dzieło artystyczne może nawiązywać w sposób zamierzony i celowy do innego, znanego powszechnie »tekstu« i wymagać od odbiorcy określonej postawy” (teżże, *Literatura a sztuki wizualne. Problemy metodologiczne*, [w:] *Między tekstami. Intertekstualność jako problem poetyki historycznej*, pod red. J. Ziomka, J. Sławińskiego, W. Boleckiego, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1992, s. 351.

¹⁴ Mam tu na myśli brak tytułu dzieła zarówno w treści ekfrazy, jak i w jej tytule oraz każdą sytuację, w której z treści utworu nie można wywnioskować, do jakiego konkretnie płótna, fresku i rysunku on nawiązuje.

¹⁵ M. Siewkowski, *Roma czyli Amor*, Instytut Wydawniczy „Świadectwo”, Inowrocław 2007, s. 16.

Jest to wiersz wpisujący się w zjawisko, które – wobec braku w dostępnej literaturze przedmiotu odpowiedniego terminu – określe tutaj jako mulikorespondencyjność, czyli wejście w relację przynajmniej z dwoma sztukami (tutaj muzyką i malarstwem) w jednym tekście. Wyróżnikiem tej ekfrazy są liczne instrumenty, pojawiające się na obrazie i tworzące muzyczne tło sytuacji lirycznej. Utwór ten zaliczyć można do zjawiska hypotypozy, a więc silnie sugestywnego opisu, odwołującego się zarówno do wyobrażeń wizualnych, jak i dźwiękowych.

Ekfrazą do sakralnego dzieła innego renesansowego mistrza, Tycjana, jest *Amor sacro e Amor profano*¹⁶: „Przepych nagości z jednej strony/ Zrównoważony przepychem sukni,/ Efektownie drapowanej, po drugiej/ Stronie płaskorzeźbowego sarkofagu”¹⁷. Podmiot rozważa kontrast cielesności i duchowości, ukazany na tak samo zatytułowanym obrazie, usiłując po swojemu odczytać ideę towarzyszącą Tycjanowi. Jeszcze jednym włoskim mistrzem, którego religijne płótno Siewkowski opisuje, jest Caravaggio. *Madonna dei Palafrancheri* to ekfaza do noszącego właśnie tę nazwę obrazu, przedstawiającego Matkę Boską i św. Annę, przytrzymującą kilkuletniego Chrystusa deptającego węża („Wąż, który chce być deptany/ Przez tak namalowaną stopę”¹⁸). Wypowiedź ta w dużej mierze poświęcona jest nie tylko samemu dziełu, ale także jego powstaniu i recepcji przez współczesnych. Obraz powstał na zamówienie kardynała Scypiona Borghesego: „Co, prócz syku wijącego, usłyszał/ Scipione Borghese?”¹⁹, a przez komisję kardynalską został przyjęty nad wyraz chłodno: „Obrzydliwość z wulgarnością – tyle/ Wielce oburzeni kardynałowie”²⁰. Opisem innej sceny z Caravaggia, *Powołania świętego Mateusza*, jest tekst o takim właśnie tytule. To dość szczegółowa ekfaza, werbalizująca przedstawione powołanie przez Chrystusa do służby Mateusza, będącego dotychczas poborcą ceł i podatków w Kafarnaum. Autor zatrzymał swoją uwagę, między innymi, na wyróżniku twórczości Caravaggia, jakim było doskonale posługiwanie się światłocieniem²¹: „Trwa zawieszenie gestów i/ Spojrzeń. Cień, podwieszony do/ Światła, gęstnieje²². Krzesło, odsunięte/ Od stołu,

¹⁶ Tutaj o postrzeganiu utworu jako ekfrazy decyduje już oznaka metajęzykowa, to znaczy taki sam tytuł tekstu, jak i dzieła, do którego się odnosi. Innymi przykładami takich oznak, są, według Adama Dziadka, sytuacje, gdy „tytuł dzieła występuje w podtytule tekstu czy też w samym tekście”, gdy „w tytule, podtytule utworu albo w nim samym znajduje się nazwisko autora danego dzieła” (tegoż, op. cit., s. 54–55). Z drugiej jednak strony, Paweł Gogler przypomina, iż „pojawienie się w tytule utworu dokładnego nawiązania metatekstowego (jak autor i tytuł dzieła) nie przesądza, iż mamy do czynienia z ekfrazą »właściwą« (...). 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” (op. cit., s. 142).

¹⁷ M. Siewkowski, *Roma czyli Amor...*, s. 24.

¹⁸ Ibidem, s. 22.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Ibidem.

²¹ „Cechy obrazu caravaggionistycznego: silny światłocień z intensywnym snopem światła, neutralne ciemne tło, postacie ujęte najczęściej w półfigurach lub w 3/4, ukazane na bliskim planie, silne stłoczenie kompozycji, iluzjonizm w oddaniu faktur i materii przedmiotów i ciał, dramatyczny patos i dynamiczność kompozycji”, *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, red. K. Kubalska-Sulkiewicz i in., Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2005, s. 58, za: A. Biała, op. cit., s. 318.

²² Zwrócenie przez poetę uwagi na grę światłocieniem, czyli jednoznaczny wyróżnik malarstwa Caravaggia, wpisuje się w będące drugim wyznacznikiem ekfrazy zjawisko, jakim według Adama Dziadka są „nazwy określające jakiś gatunek malarski, mogą się też pojawić aluzje do technik, konwencji sztuk wizualnych, motywów powtarzających się na obrazach danego artysty”, op. cit., s. 55.

puszka jaśnieje”²³. Poza tym, zbudował poeta niezwykle udratyzowaną sytuację liryczną, opowiadając, a nie tylko opisując rzeczony dzieło.

III

Już pobieżna lektura poezji Siewkowskiego pozwala zauważyć, iż tworzy on liczne ekfrazy do płócien renesansowych. Przykładem jest poświęcony Leonardowi da Vinciemu wiersz *Leonardo da Vinci w Paryżu*, stanowiący wyraz refleksji nad dorobkiem artysty i uczonego, wzbogacony o elementy ekfrastyczne, dotyczące jego rysunku *Stary i młody mężczyzna z profilu, patrzący na siebie*²⁴ (zdobiącego zresztą okładkę tomiku Siewkowskiego *Pomiędzy*):

Kreski patrzą w siebie
Choć jedna nie widzi drugiej
Ucho starego mężczyzny zwija się
Jak jesienny liść
Ucho młodego ukryte we włosach²⁵

Część utworu stanowi zwrot do artysty, próba umiejscowienia go w przestrzeni Paryża, a także uchwycenia charakteru, klimatu jego pobytu tam. Poeta postarał się ukazać poszukiwanie przez da Vinciego właściwych środków wyrazu dla swojej twórczości na przykładzie wspomnianego rysunku. Swój opis oparł autor w dużej mierze na tym samym kontraście (młodość – starość), jaki organizuje konstrukcję wspomnianego rysunku.

Ekfrazą do słynnej *La Fornarina* Rafaela Santiogo, portretu przedstawiającego młodą kobietę z odsłoniętymi piersiami, jest *Fornarina*. Tekst, pisany w pierwszej osobie, tak przybliżyło malowidło: „Co uwiodło myśl i oko. Może kształt stopy/ Albo gołych pleców i ramion linia, albo wysoko/ Upięte włosy – bardziej okiełznane turbanem”²⁶. Podmiot snuje ponadto refleksję dotyczącą powstania dzieła, przywołuje nazwisko pozującej malarzowi Margherity Luti, jego kochanki. Intrygujące jest zakończenie: „W pracowni, na tle prostokąta *Przemienienia*,/ Oni – Rafael i Fornarina²⁷... jak my, kiedyś”²⁸. Tak więc, podmiot liryczny zwraca się do kobiety, z którą – najprawdopodobniej – łączyła go relacja podobna do tej między malarzem i modelką. Dodatkowym odniesieniem plastycznym w tym fragmencie jest *Przemienienie Pańskie*, inne słynne dzieło Santiogo, znajdujące się w Pinakotece Watykańskiej.

²³ M. Siewkowski, *Roma czyli Amor...*, s. 19.

²⁴ Realizuje się tu element wspomnianego wcześniej, drugiego zaproponowanego przez Dziadka, wyznacznika ekfrazy: „elementy opisu dzieła sztuki umieszczone wewnątrz tekstu literackiego; są to najczęściej ślady pozwalające bez żadnych wątpliwości powiązać tekst z konkretnym dziełem”, A. Dziadek, op. cit., s. 55.

²⁵ M. Siewkowski, *Pomiędzy*, Zakład Poligraficzno-Wydawniczy „POZKAL”, Inowrocław 2004, s. 22.

²⁶ M. Siewkowski, *Roma czyli Amor...*, s. 11.

²⁷ Pojawienie się w treści utworu nazwiska artysty i tytułu dzieła to oczywista realizacja przywołanych już wcześniej metaforycznych oznak ekfrazy.

²⁸ M. Siewkowski, *Roma czyli Amor...*, s. 11.

Z kolei w szereg znanych w polskiej literaturze utworów odnoszących się do twórczości Pietera Brueghela (starszego)²⁹ wpisuje się wiersz *Każdego dnia buduję skrzydła* z opisem słynnego *Upadku Ikarza*. Podmiot liryczny ujawnia się w pierwszym dystychu, jedynym mającym formę pierwszoosobową („narodziłem się z upadku/ tamtego młodzieńca”³⁰). Pozostała część tekstu to opis i interpretacja dzieła: „upadek nie zburzył/ morza ani spokojnego pejzażu”, „pozostał młodzieniec/ złamany wykrzyknikiem”³¹. Poeta wpisał swoją wypowiedź się w klimat płótna, dostosowując się do reinterpretacji mitu o Ikarze, w której śmierć młodzieńca pozostaje niezauważona – „na samym wierzchu/ słonej obojętności”³². Obraz stał się w tej sytuacji dla poety, jak by to semiotycznie określił Adam Dziadek, interpretantem³³.

IV

Kolejny podzbiór ekfraz poety z Suchatówki stanowią teksty multiekfrastyczne³⁴, zawierające w swojej treści elementy opisu kilku dzieł malarskich, potwierdzające tezę Pawła Goglera, iż „gatunek [ekfrazy – przyp. aut.] rozwija się i wzbogaca o nowe formy”³⁵. I tak, w *Radości patrzenia zestawione*³⁶ zostały różne znane przedstawienia kanonicznego wręcz dla malarstwa motywu przyrodniczego, czyli słoneczników:

To nabrzmiałe Vincentem
amte Matissem

Ten samotny
Jak Egon Schiele

I te dostojne
Przez Stanisławskiego³⁷

²⁹ Przywołam tu choćby takie nazwiska, jak: Grochowiak (*Ikar*), Herbert (*Dedal i Ikar*), Kornhauser (*Klasztor (Brueghel)*, *Mróz (Brueghel)*), Różewicz (*Prawa i obowiązki*), Szymborska (*Dwie małpy Bruegla*), Wat (*Przed Breughellem Starszym*).

³⁰ M. Siewkowski, Powidoki, Toruńskie Towarzystwo Kultury, Inowrocław 1991, s. 16.

³¹ Ibidem.

³² Ibidem.

³³ Dziadek, badając różne literackie realizacje mitu o Ikarze i Dedalu w kontekście dzieła Bruegla, zauważa, iż „w cytowanych wierszach powstaje relacja intertekstualna oparta na takim oto schemacie: tekst posiada swój intertekst w postaci mitologicznej opowieści o Dedalu i Ikarze, a pomiędzy nimi znajduje się interpretant, zawierający jakieś przesłanie” (op. cit., s. 125). W taką konwencję wpisać można przywołany utwór poety.

³⁴ Jest to kolejne, po multikorespondencyjności, pojęcie, które wprowadzam na użytek tego artykułu, nie znalazłszy w dostępnej literaturze przedmiotowej terminu odpowiadającego mojej intencji określenia tekstu, w którym znajdują się elementy ekfraz do kilku dzieł malarskich.

³⁵ P. Gogler, op. cit., s. 141.

³⁶ Poeta często stosuje w swoich utworach różnego rodzaju zestawienia. Dostrzegają to krytycy, choćby Stefan Pastuszewski, który pisze o „poetyce zestawień, a nie klasycznych metafor”, *Poetyka ziarna*, „Akant” 2000, nr 4, s. 29.

³⁷ M. Siewkowski, *Ogrody i ogrójce*, Instytut Wydawniczy „Świadectwo”, Bydgoszcz 2000, s. 32.

Podsumowując ów „wykaz”, podmiot nie tylko gloryfikuje, ale i wręcz sakralizuje te kwiaty, pod których, jak widać, jest ogromnym wpływem i – parafrazując kierowane w czasie mszy przez kapłana do wiernych pozdrowienie – stwierdza: „Złota pełne i łaski/ Bąk z wami”³⁸. Kolejnym przykładem multiekfrastycznej formy poetyckiej w twórczości Siewkowskiego jest *Święty Sebastian*, wiersz składający się z elementów opisu kilku znanych malarskich wyobrażeń tego świętego³⁹: Andrei Montegni („według Montegni/ uśmiechający się boleśnie/ jak radosna pieśń o cierpieniu”⁴⁰), Hansa Holbeina (starszego) („U Holbeina Starszego/ kusznik mierzy precyzyjnie/ albo ten z bełtem w ustach/ zajęty mechanizmem”⁴¹), Antona van Dycka („Van Dyck/ przygotowanie ciała”⁴²), Antonella da Messiny („Messina z błękitem/ i perspektywą/ kusznik śpi jak dziecko/ w objęciach matki”⁴³) i Georgesa de La Toure’a („Jeszcze de La Tour/ cisza twarzy/ drewnianych masek”⁴⁴). Ostatnia strofa utworu to próba syntezy wymienionych wizerunków:

Wszędzie piękno ciała,
karmionego bólem
to zaledwie naskórek
głębia jest udziałem
strzały⁴⁵

Podmiot dąży więc do uchwycenia istoty dzieł, polegającej nie na przedstawieniu ciała świętego targanego przez ból, lecz na momencie przekucia jego ciała przez strzałę⁴⁶, czyli punkcie swoistego przejścia między życiem a śmiercią. Multiekfrastyczna jest również *Uliczka Jana Vermeera*, zawierająca części opisu kilku znanych malowideł holenderskiego mistrza i stanowiąca ich kontaminację, będącą „rodzajem synekdochy całość za część”⁴⁷. Pierwszym jest *Uliczka*: „twoja uliczka/ dojrzewała we mnie/ w letnim słońcu/ chłodem sieni”⁴⁸. Drugie to, jak można

³⁸ Ibidem.

³⁹ Krzysztof Œwikliński określił ten utwór jako „przeгляд różnych ujęć motywu męczeńskiej śmierci, spuentowany lapidarnie i mocno jakby przybiciem pieczęci”, *Dialog pozorny*, „Nowe Książki” 1996, nr 9., s. 25.

⁴⁰ M. Siewkowski, *Salon jesienny*, Wydział Kultury i Oświaty Urzędu Miejskiego w Inowrocławiu, Inowrocław 1991, s. 38.

⁴¹ Ibidem.

⁴² Ibidem.

⁴³ Ibidem.

⁴⁴ Ibidem.

⁴⁵ Ibidem.

⁴⁶ Jolanta Baziak: „Každy widział go [świętego – przyp. aut.] własnym okiem, ale przebiła go »głębia strzały«, což za paradoks – gdy przedmiot decyduje o dalszej percepcji”, *Łakomstwo poznawcze*, „Akant” 2005, nr 4, s. 33.

⁴⁷ P. Gogler, op. cit., s. 146. Jako przykład takiego działania Gogler podaje *Kobiety Rubensa* Szymborskiej.

⁴⁸ M. Siewkowski, *Lekcja muzyki i inne wiersze*, Kujawsko-Pomorskie Towarzystwo Kulturalne, Bydgoszcz 1994, s. 27.

wywnioskować, *Dziewczyna czytająca list*⁴⁹: „młoda kobieta/ zajęta czytaniem/ listu”⁵⁰. Z kolei inna strofa tekstu jest – jak się wydaje – swego rodzaju miniekfrazą do *Alegorii malarstwa*⁵¹: „malarz i modelka/ w momencie równowagi/ między działaniem/ a bezruczem”⁵². Wreszcie, jeszcze jednym przywołanym obrazem Holendra jest *Mleczarka*: „i słycać/ biel mleka/ z glinianego dzbana/ do garnka”⁵³. W kontekście treści utworu, *Uliczka* z tytułu to nie tylko nazwa jednego z dzieł artysty, ale i być może określenie jakiejś grupy/konkretnej ekspozycji malowideł mistrza, które poeta przypuszczalnie miał okazję oglądać, na przykład w czasie wizyty (jeśli taka miała miejsce) w posiadającym większość spuścizny artysty Rijksmuseum w Amsterdamie. Inną vermeerowską ekfrazą Siewkowskiego jest wiersz *Ile waży perła*⁵⁴, stanowiący świadectwo poetyckiego zmagania się ze słynną *Ważącą perły*: „kobieta ubrana/ w aksamitny kaftan/ oblamowany futrem/ stoi przed stołem”⁵⁵. Tekst ma charakter zwrotu bezpośredniego. W związku z tym, iż malowidło to ma wiele detali, które są – paradoksalnie – istotne, uwaga podmiotu skupiona jest właśnie na nich: „przeszło trzy wieki/ maleńkie szalki/ trwają w równowadze”⁵⁶, „zobacz/ na ścianie obraz/ jak stara mapa”⁵⁷. Nie pomniejszył on więc znaczenia dzieła wiszącego na ścianie w pomieszczeniu – jest to *Sąd Ostateczny* (obraz w obrazie) i pochylił się nad postacią Chrystusa – „nagie ramiona/ mężczyzny zawisty/ jak waga”⁵⁸. Jeszcze jedną ekfrazą Siewkowskiego do twórczości „mistrza z Delft” jest *Lekcja muzyki*⁵⁹, opis obrazu noszącego właśnie ten tytuł. Podmiot zwraca uwagę na szczegóły (to wyróżniająca cecha poezji Siewkowskiego „przyglądającej się” plastyce), elementy martwej natury widocznej w tle, akcentuje dodatkowo „muzyczność”⁶⁰ obrazu, przejawiającą się nie tylko w temacie, ale i w kompozycji:

⁴⁹ Innymi przykładami literackiego „mierzenia się” z tym dziełem są wiersze: Andrzeja Kaliszewskiego *Dziewczyna czytająca list* i Tadeusza Kubiaka *Czytająca list – Vermeera*, za: A. Biała, op. cit., s. 85–87.

⁵⁰ M. Siewkowski, *Lekcja muzyki...*, s. 27.

⁵¹ Wiersz temu dziełu poświęcił także Jarosław Klejnocki – *Vermeer maluje*, za: A. Biała, op. cit., s. 388–389.

⁵² M. Siewkowski, *Lekcja muzyki...*, s. 27.

⁵³ Ibidem, s. 28.

⁵⁴ Co ciekawe, w tomie *Ile waży perła* pojawiła się druga wersja tego utworu (s. 46). Jest ona wyraźnie skrócona, o kilka strof.

⁵⁵ M. Siewkowski, *Lekcja muzyki...*, s. 29.

⁵⁶ Ibidem.

⁵⁷ Ibidem.

⁵⁸ Ibidem, s. 30.

⁵⁹ Nie jest to jedyne płótno Vermeera, w którym korzysta on z elementów muzyki – „Vermeer lubił muzykę, wciąż malował instrumenty muzyczne i muzykujące osoby (...). Muzyka – co prawdopodobnie chciał Vermeer powiedzieć – jest przede wszystkim doświadczeniem wewnętrznym, oczarowaniem, któremu się poddajemy, kiedy jesteśmy sami lub z bliskimi osobami, dzielącymi nasze uczucia. Instrumenty muzyczne występują na dziesięciu obrazach Vermeera”, S. Zuffi, *Vermeer*, tł. M. Rostkowska, Wydawnictwo HPS, Warszawa 2006, s. 76, za: A. Biała, op. cit., 394.

⁶⁰ Terminu „muzyczność” (najczęściej pojmanego jako zespół cech fonicznych, brzmieniowych tekstu) używam w tym konkretnym kontekście niejako w odniesieniu do drugiego (z trzech) typu

mówisz ściana
zwierciadło obraz
i klawesyn

posłuchaj
jak grają
ramowo
prostokątnie⁶¹

W tym wypadku wyszedł poeta od ekfrazy⁶² ku niezwykle szerokiej korespondencji sztuk, szukając różnych powiązań płótna z muzyką, mobilizując ponadto odbiorcę do własnych poszukiwań w tym zakresie poprzez apelatywny zwrot „idź jeszcze dalej”⁶³.

Jeszcze jednym niderlandzkim malarzem, którego „uwiecznił” w formie wiersza autor *Jazzowni*, jest Hans Memling. Według Memlinga to próba opisu słynnego tryptyku *Sąd Ostateczny*⁶⁴. Podmiot liryczny przypatruje się wszystkim trzem skrzydłom dzieła: najpierw środkowemu („Rozległe pola sądu/ I ludzie wyłażący/ Z ziemi jak chwasty”⁶⁵), potem lewemu („Chłód kryształowych/ Schodów parzy wybrane stopy”⁶⁶)

muzyczności dzieła literackiego w koncepcji Andrzeja Hejmeja. Chodzi tutaj o tematyzowanie muzyki, prezentowanie elementów dzieła muzycznego w utworze literackim, interpretację muzyki w literaturze, ale także o wykorzystanie treściowo-fabularne, gdzie muzyka może funkcjonować jako muzyka fikcyjna, element fikcji utworu lub jako prawdziwa, rzeczywiście istniejąca kompozycja, do której odnosi się tekst, [za:] A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2012, s. 68–72.

⁶¹ M. Siewkowski, *Lekcja muzyki...*, s. 33.

⁶² Na marginesie warto nadmienić, że oprócz ekfraz malarskich czy architektonicznych (a więc opisów budowli) istnieje oczywiście także typ wiersza, który można określić ekfrazą muzyczną, to jest literackim opisem dzieła muzycznego. Oczywiście, ten rodzaj ekfrazy ma niezwykle specyficzny charakter, choćby ze względu na to, iż dokonuje się w nim transpozycja z całkowicie innego kodu – Joanna Barska stwierdziła, że ekfrazą muzyczną „jest próbą uwięzienia w języku sfery do niego nienależącej, przez co staje się utratą tych znaczeń i wartości, których literatura wyrazić nie potrafi; pominięciem niedefiniowalnej przestrzeni między znakami. Już tu wyraźnie zarysowuje się swoisty topos nieopisywalności, przy czym, jak wiadomo, mimo zmiennych w czasie technik literackich, przedmiot pozostaje ahistoryczny” (teżże, *La musique n'est pas représentable? Ekfrazą muzyczna jako szczególny rodzaj komunikacji intersemiotycznej*, [w:] *Komunikacja przez sztukę, komunikacja przez język*, pod red. B. Bączkowskiego, P. Gałkowskiego, Zakład Teorii i Filozofii Komunikacji UAM, Poznań 2008, s. 80). W twórczości Michała Siewkowskiego również można wskazać przykłady tego typu ekfraz, jest to jednak temat na osobny artykuł. Wspominam jednak o nich, aby unaocznić, iż szeroko pojęta ekfrastyczność to jeden z wyróżników poezji autora *Jazzowni*.

⁶³ M. Siewkowski, *Lekcja muzyki...*, s. 33.

⁶⁴ Dzieło znajduje się w zbiorach Muzeum Narodowego w Gdańsku

⁶⁵ M. Siewkowski, *Pomiędzy...*, s. 6.

⁶⁶ Ibidem.

i wreszcie prawemu („Z prawej piekli się/ Skrzydło piekielnej/ Nudy”⁶⁷)⁶⁸. Ekfrazą tą pretendować wręcz do realizacji modelu takiego utworu – w ujęciu Pawła Goglera – gdyż „po usunięciu nawiązania metatekstowego [tutaj – nazwisko malarza w tytule – przyp. aut.] czytelnik kompetentny nie ma problemu ze wskazaniem, jaki obraz jest opisywany”⁶⁹. Przeprowadzona przez poetę deskrypcja oparta została na sugestywnym podkreśleniu wyróżników dzieła, zwłaszcza trójdzielnej kompozycji.

V

Wśród literackich deskrypcji malarstwa w tej poezji wskazać można również ekfrazy do sztuki francuskiej. *Ikona z Gauguinem* to najprawdopodobniej próba zwerbalizowania jednego z dzieł postimpresjonisty, zatytułowanego *Skąd przyszliśmy? Kim jesteśmy? Dokąd idziemy?* I właśnie te trzy zapytania stanowią ostatnią strofę utworu, niejako wprost wskazującą odbiorcy na malowidło, któremu jest on poświęcony. Elementy opisowe odbiegają jednak nieco od samego obrazu: „to my/ dwie białe kule/ na zielonej łące/ bilardowego stołu”⁷⁰. Osoba mówiąca w wierszu używa liczby mnogiej, cały jest on jej swoistym monologiem, dość wylewnym: „tęsknimy do witraża wyspy/ gdzie nie ma pór roku/ i ludzie czynią wieczność”⁷¹. To więc przykład ekfrazy, jaką zaliczyć można by do interpretacyjnych, rozszerzających klasyczne sposoby odczytania obrazu, zogniskowanej raczej wokół wrażeń poety jako odbiorcy tekstu kultury. Siewkowski poprzez tego typu utwory ujawnia delikatny dystans do sztuki wysokiej i jej arcydzieł, skłonność do wykorzystywania jej w konkretnych zamiarach, nieraz osobistych. Poświęcona innemu francuskiemu malarzowi, fowiście Henri’emu Matisse’owi, *Ikona z Matisse’em* zawiera próbę syntetycznego ujęcia istoty jego twórczości: „Budował swoje obrazy/ wielkimi płaszczyznami/ małych prawd/ codziennych”⁷². W dalszej części wskazać można frazy opisujące konkretne płótno – *Nasturcję i taniec*:

W ciszy roztańczonej
zmysłowością kobiet
ustawił czerwono
niebieski fotel

w stronę wycinanki
z motywem przemijania⁷³

⁶⁷ Ibidem.

⁶⁸ „Centralną postacią dolnej części panelu środkowego jest Michał Archanioł ważący uczynki ludzi. Po jego prawej stronie widać zmartwychwstających, po lewej – potępionych. Na prawym skrzydle tryptyku ukazano sprawiedliwych wstępujących do Królestwa Niebieskiego, lewe skrzydło obrazuje potępionych strącanych w wir ognia piekieł, przypominającego czeluść wulkanu”, P. de Rynck, *Jak czytać malarstwo. Rozwiązywanie zagadek, rozumienie i smakowanie dzieł dawnych mistrzów*, tłum. P. Nowakowski, Universitas, Kraków 2005, s. 73, za: A. Biała, op. cit., s. 460.

⁶⁹ P. Gogler, op. cit., s. 142.

⁷⁰ M. Siewkowski, *Nowe ikony*, Biblioteka Oddziału Bydgosko-Toruńskiego Stowarzyszenia Pisarzy Polskich, Bydgoszcz 1991, s. 10.

⁷¹ Ibidem.

⁷² Ibidem, s. 11.

⁷³ Ibidem.

To nietypowa wypowiedź ekfrastyczna⁷⁴, bo stworzona z punktu widzenia artysty i procesu twórczego. Bohaterem utworu jest właśnie malarz, jego technika, obraz z kolei ukazany został po prostu jako nośnik idei. Za opis – a przynajmniej jego część – innego malowidła Matisse'a, portretu *Greta Prozor* uznać można *Portret G. P.: „Greta Prozor/ Zasłuchana w skrzypka”*⁷⁵. Jednocześnie poeta w swojej wypowiedzi wychodzi poza przestrzeń sztuki: „A miasto kręci/ Kolorów deloneje/ Bez ciebie”⁷⁶. Zauważyć można tutaj, że ekfrazy Siewkowskiego nie mają jednolitego charakteru, formy, struktury – poeta pozwala sobie na dużą swobodę, w rozmaity sposób prezentując, interpretując i nawiązując do płócien.

Jeszcze jednym francuskim malarzem, inspirującym autora *Lekcji muzyki*, jest Edouard Manet. *Manet. Zamyślenie* to ekfaza do jednej z kompozycji tego znanego impresjonisty⁷⁷. Mimo, iż w treści nie pada jego nazwa, to wywnioskować można, iż chodzi o *Luncheon in the Studio* z 1868 roku, co potwierdzają fragmenty w konkretny sposób ukazujące przedstawioną sytuację: „Chłopiec jeden z tych/ Którzy żyją przed lustrem”⁷⁸; „O krawędź stołu oparty/ W marynarce czernią nasyconej”⁷⁹. Co ciekawe, ostatnie dwa wersy tekstu stanowią jednocześnie literacki kontekst, jeśli chodzi o motyw młodzieńca⁸⁰. Najpierw: „W jego spojrzeniu/ Początek Doriana Graya”⁸¹, aż wreszcie „I koniec aż po/ Śmierć w Wenecji”⁸². Drugi z wierszy poświęconych Manetowi, *Manet. Zamyślenie (II)* zawiera z kolei elementy opisu *Baru w Folies Bergere*, przedstawiającego znajdującą się właśnie za barem w lokalu kelnerkę, a także to, co odbija się w lustrze za jej plecami:

Właściwie nic się nie zmienia
lustro powtarza kolorowy zgiełk
na cylindry i dekolty rozpisany
i jasnowłosa Suzon jak zawsze
za bufetem zamyślenia w wielkim
lustrze świata między księżycami
na filarach sali⁸³

⁷⁴ Co ciekawe, przymiotnik „ekfrastyczny”, zgodnie z sugestią Adama Dziadka, winien być stosowany w przypadku, gdy „utwory spełniają wyznaczniki ekfrazy jedynie po części”, op. cit., s. 55. Ja jednak pozwałam sobie używać tego terminu w dwóch kontekstach: 1) jako określenia dla tego obszaru poezji Siewkowskiego, który stanowią właśnie ekfrazy; 2) jako ogólnego określenia tej cechy/funkcji tekstu poetyckiego, którą jest właśnie opisywanie dzieła malarskiego, niezależnie od jego zakresu.

⁷⁵ M. Siewkowski, *Zbieraczowi martwych natur*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2001, s. 29.

⁷⁶ Ibidem.

⁷⁷ Ewa Piechocka w recenzji tomu *Lekcja muzyki* pisze: „Dwa wiersze noszą tytuł *Manet. Zamyślenie* i niejako wprowadzają w świat wielkiego artysty. Nie są to jednak wiersze o obrazach – sugerują tylko ich treść, która jest treścią »scen świata«, zatrzymaną i odbitą jak w lustrze”, *Wszystko jest trwaniem*, „Bydgoski Informator Kulturalny” 1995, nr 3, s. 46.

⁷⁸ M. Siewkowski, *Lekcja muzyki...*, s. 12.

⁷⁹ Ibidem.

⁸⁰ Naturalnie przywołane dzieła to *Portret Doriana Greya* Oscara Wilde'a i *Śmierć w Wenecji* Tomasza Manna.

⁸¹ M. Siewkowski, *Lekcja muzyki...*, s. 12.

⁸² Ibidem.

⁸³ Ibidem, s. 38.

Każdą z trzech strof otwiera fraza „Właściwie nic się nie zmienia”⁸⁴. Podmiot akcentuje powtarzalność pewnych ludzkich zachowań i przyzwyczajzeń, a jednocześnie realną skłonność do namysłu nad tym, prezentowaną właśnie przez uchwyconą kelnerkę – Suzon. To typowy przykład ekfrazy interpretacyjnej, podmiot rozważa przedstawioną na obrazie sytuację i wzbogaca jej wymowę o swoje obserwacje i domysły.

VI

Adam Dziadek przekonuje, iż współczesne wiersze odwołujące się do sztuki często odchodzą od statycznej ekfrazy, a „przedmiot referencji staje się niestabilny i ostatecznie wymyka się opisowi”⁸⁵. Przykładami takiego działania mogą być ekfrazy Siewkowskiego do malarstwa kubistycznego w wykonaniu Pabla Picassa i Georges’a Braque’a⁸⁶. Kubizm i geometryzm, jak przekonywał Marian Grzeźczak, „w poezji stanowią próbę dojścia do przestrzenności (...)”⁸⁷. Potwierdza to forma ich realizacji, zaproponowana przez poetę. *Gitaro* to opis – najprawdopodobniej⁸⁸ – *Gitarzysty* pędzla Picassa. Podmiot nie zwraca się jednak w apostroficznym zwrocie do grającego, lecz do instrumentu, co podpowiada sam tytuł. Co ciekawe, ukształtowanie graficzne wiersza po części koresponduje z kompozycją malowidła, opartą na geometryzacji:

Zagraj
szarością
w
brązach
świadomością
w
gazetach
kanciasto
ramiasto⁸⁹

Jest to więc ekfrazy nietypowa, gdyż stanowi nie tyle opis obrazu, co wypowiedź skierowaną do niego, w formie korespondującej z nim, wprowadzonej poprzez operowanie przerzutnią i układem graficznym wyrazów. Podobnie jest z wierszem Braque... *widzenia*, będącym lirycznym ujęciem *Portugalczyka* autorstwa innego kubisty,

⁸⁴ Ibidem.

⁸⁵ A. Dziadek, op. cit., s. 57.

⁸⁶ Warto przypomnieć, iż „zarówno Picasso, jak i Braque przejęli od Cézanne’a ideę stosowania brył geometrycznych jako podstawy do budowania form: wiadomo, kula jako głowa, stożek jako szyja, a walec jako ramię” (W. Robinson, *Historia sztuki*, tłum. J. Lubiak, Wydawnictwo Rebis, Poznań 2000, s. 169–172, za: A. Biała, op. cit., s. 282).

⁸⁷ M. Grzeźczak, *Ruchome granice poezji i plastyki*, [w:] *Ruchome granice. Szkice i studia*, pod red. M. Grzeźczaka, Wydawnictwo Morskie, Gdynia 1968, s. 198.

⁸⁸ Siewkowski niekiedy jedynie sygnalizuje pewne cechy dzieła, którego opis zamieszcza, wchodząc z odbiorcą w swego rodzaju grę, polegającą na tym, czy będzie on w stanie właściwie wskazać przywołane płótno, fresk, rysunek, i tak dalej.

⁸⁹ M. Siewkowski, *Zbieraczowi martwych natur...*, s. 32.

Georges Braque'a. Jest to geometryczna konstrukcja, przedstawiająca gitarzystę. Poeta nie tylko podjął się opisanie dzieła, ale i dokonał tego w konwencji zbliżonej właśnie do kubizmu, wykorzystując geometrię, abstrakcję:

Prze-
czuвам ciebie
Por-
gal-czy-ku-tu

i tam
za tym i tamtym
gilotyny ostrzem i
kreski błyskiem⁹⁰

Siewkowski zdaje się mieć pełną świadomość tego, iż „między okiem patrzącego a obiektem ogarnianym wzrokiem uaktywnia się cały ciąg obrazów, które zapośredniczają, modelują sposoby postrzegania”⁹¹ i dąży do werbalizowania owych wizerunków. Poza tym, przytoczone strofy dobrze oddają kubizm w wykonaniu Braque'a, ukazującego postać muzyka jednocześnie z kilku stron. Podobnie, jak uczynił to w swojej książce o pikturalności w poezji polskiego modernizmu Piotr Siemaszko, tak i ja w niniejszym artykule przyjąłem, iż:

Odpowiednikiem malarskiego stylu (...) byłyby w utworze literackim werbalnie ukształtowane fragmenty, tworzące jego obrazowość, a zatem styl malarsko zorientowanej poezji rozumieć tu będę jako „malarsko” ukonstytuowany język opisu, tzn. specyficzny dla każdego kierunku repertuar sugestii wizualnych (linie, kolor, światło, kształt) i specyficzny sposób ich organizacji⁹².

Tak, jak zdekonstruowana wydaje się być zaprezentowana przez Braque'a postać, tak i rozczłonkowany, przynajmniej częściowo, jest tekst Siewkowskiego, który zastosował, wspomniane przez Siemaszkę, wizualne sugestie. Poeta kilkakrotnie, jak w przywołanej pierwszej strofie wiersza poświęconego *Portugalczykowi*, stosuje deformacje, wtrącenia, gry słów. To wszystko składa się na specyficzny rodzaj poezji konkretnej, do jakiej można by zaliczyć utwory, jak by to ujął Grześczak, „zbliżające się do plastyki w tym sensie, w jakim plastyka w najnowszych swych poszukiwaniach zbliża się do literatury”⁹³.

VII

Wśród licznych nurtów malarskich znajdujących się w kręgu literackiego zainteresowania mieszkańca Suchatówki swoje miejsce ma również ekspresjonizm. *Kobiety Bacona* to tekst poświęcony twórczości brytyjskiego artysty, Francisca Bacona, a ściślej rzecz ujmując, obrazom zobaczonym podczas wystawy w paryskim Musée

⁹⁰ M. Siewkowski, *Jazzownia i inne wiersze*, Zakład Poligraficzno-Wydawniczy „POZKAL”, Inowrocław 2012, s. 16.

⁹¹ D. Lisak-Gębała, op. cit., s. 161.

⁹² P. Siemaszko, *Od akademizmu do ekspresjonizmu. Sugestie pikturalne w poezji polskiej końca XIX i początków XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2007, s. 14.

⁹³ M. Grześczak, op. cit., s. 203,

Maillol, wciąż pozostającym w wyobraźni podmiotu („to już rok minął/ a jego obrazy wiszą/ w moich oczach”⁹⁴). Wystawa ta nosiła tytuł *Sacrum i profanum* i do tej antynomii nawiązanie pojawia się również w treści („prawe sacrum/ lewe profanum/ jak plus/ i minus”⁹⁵). Podmiot tak postrzega wyobrażenia kobiet u Bacona: „Jego kobiety/ dźwigają toboły/ kobiecości/ rzucają/ szmatą ciała/ w krater oka”⁹⁶. Mówiący odniósł się więc do częstych u malarza wynaturzeń cielesności, intensywnego dramatyzmu, teatralności. To specyficzny typ ekfrazy, bo odnoszący się do szeregu dzieł danego artysty, nie wymienionych z tytułu. Opis stanowi próbę wskazania głównych, wyróżniających cech tych dzieł Bacona, które poeta miał okazję oglądać. Wiersz ten uznać można za wpisujący się we wzmiankowane przez Adama Dziadka pojęcie *Bildgedicht*, oznaczające „swobodną wariację słowną na temat jakiegoś obrazu”⁹⁷.

VIII

Michał Siewkowski interesuje się również sztuką orientalną, czego dowodzić może *Sztuka japońska w Gdańsku*. Poeta opisuje eksponaty zobaczone podczas wystawy sztuki dawnej Japonii (wystawa taka odbyła się w 2003 w Muzeum Historycznym Miasta Gdańska):

Kwiaty brzoskwini
I jaskółki przy księżycu
W drewnie rytowane
Mieczem samurajskim
Wzór Utagawa Hiroshige⁹⁸

Utagawa Hiroshige to jeden z najbardziej znanych japońskich malarzy, grafików, żyjący w XIX wieku. Zgodnie z przywołanym fragmentem, wykorzystywał przede wszystkim technikę drzeworytu. Sławę przyniosły mu przedstawienia natury, pejzaże. Ekfaza stanowi liryczny wypis z dorobku mistrza, przywołuje bardzo konkretne jego elementy, stanowi swego rodzaju syntezę jego twórczości, proponowaną przez poetę.

IX

Siewkowski, poprzez liczne ekfrazy, wchodzi w korespondencję również z dziełami polskich mistrzów pędzla. I tak, *Pastel, 1904* to utwór, który można potraktować jako opis – prawdopodobnie – rysunku Stanisława Wyspiańskiego *Widok na Kopiec Kościuszki*, powstałego właśnie w 1904 roku: „kopiec/na widok albo/ seans rymów niedo/ kładnych kresek”⁹⁹. Istotne jest pojawienie się pytania retorycznego,

⁹⁴ M. Siewkowski, *Krajobraz ze studnią*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2009, s. 125.

⁹⁵ Ibidem.

⁹⁶ Ibidem.

⁹⁷ A. Dziadek, op. cit., s. 11.

⁹⁸ M. Siewkowski, *Pomiędzy...*, s. 5.

⁹⁹ M. Siewkowski, *Zbieraczowi martwych natur...*, s. 8.

sprzyjającego jego odbiorowi nie tylko jako opisu, ale i interpretacji¹⁰⁰ dzieła: „dokąd biegną linie/ gdy horyzont dojrze/ wrzodem”¹⁰¹. Innym symbolistą, jaki znalazł się w kręgu zainteresowania autora *Krajobrazu ze studnią*, jest Jacek Malczewski. *Czarno-biała* to utwór z elementami opisu *Śmierci Ellenai*¹⁰². O tym, z jakim dziełem mamy do czynienia upewnia już pierwsza strofa („umiera Elenai/ puszystością włosów”¹⁰³), potwierdzająca tendencję poety do przyglądania się wybranym detalom płócien. W dalszej części następuje połączenie opisu wizerunku śmierci („taka ciepła/ futrami podszyta”¹⁰⁴) z grą światłem („i my/ pochwyceni/ błyskiem lampy”¹⁰⁵). Problematiczny jest wiersz *Pan Tadé*, odtwarzający zapewne jedno z dzieł Tadeusza Makowskiego, zobaczone przez poetę w czasie wizyty w Muzeum Narodowym w Gdańsku w 2003 r. (jak informuje podpis pod utworem). Tekst jest bardzo krótki, syntetyczny, z jego treści trudno też wywnioskować, o jakie płótno malarza konkretnie chodzi¹⁰⁶:

Ktoś chlusnął
Kubłem światła przez okno
Na guziczki
Zdziwionych twarzy¹⁰⁷

Wiadomo jedynie, że poeta ma na myśli obraz, w którym artysta wykorzystał grę światłem. Być może była to scena rodzajowa. W klimacie trójmiejskiej kultury utrzymuje odbiorcę *Państwowa Galeria Sztuk w Sopocie*, tekst poświęcony – wbrew tytułowi – nie tej zasłużonej instytucji, ale wystawie twórczości dwudziestowiecznego malarza, Alfonsa Karpińskiego. Podmiot liryczny przywołuje: „Portrety kobiet”¹⁰⁸ – zauważyć należy, iż Karpiński namalował wiele tego typu kompozycji. Dalej „Skorupy żółtych płatków róży”¹⁰⁹ – chodzi prawdopodobnie o *Martwą naturę z kwiatami* i/lub *Róże w białym wazonie* oraz *Żółte róże*. Wreszcie „W czarnej ramce Lido/ Z plamką przewróconego/ Parasola (...)”¹¹⁰ – tu z kolei wzmiankowanym płótnem jest – jak się wydaje – *Plaża na Lido*.

¹⁰⁰ Warto zatrzymać się nad samą kwestią interpretacji jako formy relacji literatura – malarstwo i zadać pytanie, na ile oddaje stan faktyczny myśl Pawła Goglera, iż „każdy opis jest zawsze już autorską i niepowtarzalną językową interpretacją wyglądu obrazu” (op. cit., s. 145). Wszak część określonych fragmentów wierszy poety, określonych w niniejszym rozdziale jako interpretacje, to po prostu sugestywne (często wartościujące płótna i rysunki) opisy.

¹⁰¹ M. Siewkowski, *Zbieraczowi martwych natur...*, s. 8.

¹⁰² Malczewski namalował kilka obrazów o tym tytule.

¹⁰³ M. Siewkowski, *Powidoki...*, s. 26.

¹⁰⁴ Ibidem.

¹⁰⁵ Ibidem.

¹⁰⁶ Dobrawa Lisak-Gębala przypomina, że „częstym kryterium ekfrastyczności czyni się występowanie bezpośrednich nawiązań metatekstowych, które umożliwić mają identyfikację wizualnego pierwowzoru” (op. cit., s. 46) – tutaj doszło do złamania tej zasady, choć przywołany utwór dalej może być postrzegany jako fragment opisu dzieła malarskiego.

¹⁰⁷ M. Siewkowski, *Pomiędzy...*, s. 11.

¹⁰⁸ Ibidem, s. 12.

¹⁰⁹ Ibidem.

¹¹⁰ Ibidem.

Jeszcze jednym polskim artystą, a ściślej – artystką, z malowidłami której wchodzi autor *Ogrodów i ogrójców* w relację korespondencyjną, jest Tamara Łempicka, przedstawicielka art déco. *Tamara de Lempicka*, obraz to zwięzły miniopis: „w akcie/ nagiego płótna/ przeciągają się/ dwie farby/ przyjaciółki”¹¹¹. Być może przywołanym dziełem jest płótno *Dwie przyjaciółki*, przedstawiające właśnie dwie młode, nagie kobiety, przeciągające się na tle o – przeważająco – szarej barwie¹¹². Wejście przez poetę w relację z malarstwem Łempickiej przeczy nieco tezie Jacka Sempolińskiego o rzekomej „aliterackości” malarstwa okresu między- i powojennego¹¹³, a w każdym razie może być traktowane jako próba przełamania takiego postawienia sprawy. Zresztą, jeszcze jednym z inspirujących Siewkowskiego polskich artystów jest Zdzisław Beksiński – *Zdzisława Beksińskiego obraz E* to ekfraz do malowidła tego właśnie artysty, nawiązującego często do motywu onirycznej, tworzącego trudne w odbiorze dzieła. Podmiot akcentuje zwłaszcza zagadnienie światła („kotara/ otwiera światło/ z prostokątem zbliżonym/ do kwadratu”)¹¹⁴, a klimatem swojego wywodu koresponduje z ponurym zazwyczaj nastrojem dzieł wybitnego twórcy.

X

Jak widać, poetyckie wizerunki malarstwa w wykonaniu Michała Siewkowskiego przybierają liczne formy. Omówione przeze mnie ekfrazy dowodzą, że w rozmaity sposób dokonuje on opisów dzieł polskiego i światowego malarstwa, reprezentującego różne epoki, style, nurty i szkoły. Na podstawie przeglądu ekfraz, występujących w poezji Siewkowskiego, zaproponować można osobną typologię tego rodzaju utworów literackich. Do klasycznych ekfraz (rozumianych jako opisy dzieł malarskich) oraz ekfraz interpretacyjnych (do których zaliczyć można teksty, w których poeta pochyla się nad znaczeniem i odbiorem płócien i fresków), dodać należy tutaj ekfrazy multikorespondencyjne (w nich opis dzieła plastycznego połączony jest z odwołaniem do innej sztuki, najczęściej – muzyki), a także multiekfrazy, to jest wiersze, w których opisanych zostało jednocześnie kilka obrazów (jednego bądź wielu twórców), zazwyczaj wzbogacone o element podsumowania, syntezy. Z kolei perspektywę tematyczną reprezentują nakreślone przeze mnie pozostałe grupy ekfraz autora *Powidoków*: sakralne; do płócien renesansowych, do obrazów holenderskich, francuskich, polskich; do sztuki ekspresjonistycznej, abstrakcyjnej, wreszcie orientalnej. Jest to oczywiście typologia uproszczona, ale stanowiąca kolejne potwierdzenie artystycznej erudycji i wysokiego poziomu znawstwa sztuki oraz jego umiejętności płynnego poruszania się pomiędzy różnymi konwencjami, poetykami i sposobami ukształtowania języka poetyckiego.

¹¹¹ M. Siewkowski, *Jazzownia...*, s. 41.

¹¹² To kolejny przykład potwierdzający tezę, że ekfraz wcale nie musi być opisem dzieła konkretnego, zidentyfikowanego – wystarczy, że posiada językowe i treściowe cechy opisu obrazu.

¹¹³ „Jeśli spojrzeć na malarstwo polskie międzywojennego dwudziestolecia oraz okresu po drugiej wojnie światowej, a następnie, traktując obie te epoki łącznie, cofnąć się dla porównania w okres Młodej Polski, uderzy »aliterackość« tej sztuki tworzonej w obu okresach niepodległości”, *Poezja współczesna a malarstwo współczesne*, [w:] *Pogranicza poezji*, wyb. i oprac. J. Z. Brudnicki, J. Witan, Wydawnictwo „Iskry”, Warszawa 1983, s. 92.

¹¹⁴ M. Siewkowski, *Jazzownia...*, s. 73.

Intertekstualna perspektywa, w której interpretantami dla ekfraz Siewkowskiego będą opisywane/ interpretowane przez niego obrazy¹¹⁵, wymusza na odbiorcy postawienie pytania o stosowane środki transkrypcji z obrazu na tekst – przede wszystkim, poeta w swoich opisach (przyjmujących formy zarówno całych tekstów, jak i fragmentów) płócien, rysunków i fresków kładzie największy nacisk na kreowanie wizerunku przedstawianych postaci, sygnalizowanie cech je wyróżniających oraz ich atrybutów, podkreślając znaczenie detali. Liczne ekfrazy, jak już wspomniałem, mają charakter interpretacyjny – elementy deskryptywne łączą się w nich z rozważaniami na temat znaczenia danego dzieła, wrażenia, jakie na poecie ono wywarło czy też osobistych doświadczeniach, które w jego świadomości ewokowało. Wyróżnić można także grupę wierszy (na przykład te odwołujące się do malarstwa abstrakcyjnego), które stanowią próbę ukształtowania tekstu w sposób korespondujący z formalnymi wyróżnikami ekfrazowanego obrazu. Siewkowski bowiem nawiązuje często do form i gatunków, w ramach których powstały konkretne obrazy, a także ich grupy. Jest wyczulony na barwy, kształty, wykorzystanie światła; próbuje werbalizować najważniejsze cechy kompozycji płócien. Stosuje szeroki repertuar środków językowych, mających transponować poszczególne elementy ekfrazowanych dzieł sztuki w postaci epitetów, metafor, porównań. Posługuje się ponadto grą językową, łamaniem tekstu i różnymi zabiegami związanymi z jego warstwą foniczną.

Tym, co wyróżnia ekfrastyczną twórczość Siewkowskiego, jest na pewno wprowadzone w tym artykule pojęcie multikorespondencyjności, dotyczące tekstów, w których poeta odnosi się do więcej niż jednej sztuki (na przykład do malarstwa i muzyki). Ekfrazy do płócien, mających tematyczne relacje z muzyką, stanowią najbardziej jaskrawy przykład występowania korespondencji sztuk w utworach autora *Jazzowni* i jego zorientowania się na uczestnictwo w dialogu literatury i sztuki.

Bibliografia

- Barska J., *La musique n'est pas représentable? Ekfraz muzyczna jako szczególny rodzaj komunikacji intersemiotycznej*, [w:] *Komunikacja przez sztukę, komunikacja przez język*, pod red. B. Bączkowskiego, P. Gałkowskiego, Zakład Teorii i Filozofii Komunikacji UAM, Poznań 2008.
- Baziak J., *Łakomstwo poznawcze*, „Akant” 2005, nr 4.
- Biała A., *Literatura i malarstwo: korespondencja sztuk*, Wydawnictwo Szkolne PWN, Warszawa – Bielsko-Biała 2010.

¹¹⁵ Jeszcze raz odwołam się do słów Adama Dziadka, według którego „interpretant można uznać za przewodnika odbiorcy po tekście, wówczas czytelnik postrzeże go jako »symbol« intencji autorskich. Łączy on tekst z interpretantem, określając sposób ponownego zapisu tego, co »już powiedziane«, a jednocześnie wyznacza reguły odszyfrowywania” (tegoż, op. cit., s. 107). Zidentyfikowanie dzieł malarskich, które opisuje i interpretuje Siewkowski, z jednej strony jest konieczną czynnością dla odczytania znaczenia jego ekfraz, z drugiej jednak zaryzykować można tezę, iż wartość artystyczna czy estetyczna tego segmentu twórczości autora *Jazzowni* jest niezależna od punktu odniesienia, w tym wypadku obrazu czy fresku. Często refleksja nad dziełem oraz jego deskrypcja stają się dla poety punktem wyjścia do dalszych rozważań, o wszelakim charakterze.

- Ćwikliński K., *Dialog pozorny*, „Nowe Książki” 1996, nr 9.
- De Rynck P., *Jak czytać malarstwo. Rozwiązywanie zagadek, rozumienie i smakowanie dzieł dawnych mistrzów*, tł. P. Nowakowski, Universitas, Kraków 2005.
- Dziadek A., *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2011.
- Gogler P., *Kłopoty z ekfrazą*, „Przestrzenie Teorii” 2004, nr 3/4.
- Grzeźczak M., *Ruchome granice poezji i plastyki*, [w:] *Ruchome granice. Szkice i studia*, pod red. M. Grzeźczaka, Wydawnictwo Morskie, Gdynia 1968.
- Hejmej A., *Muzyczność dzieła literackiego*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2012.
- Lisak-Gębala D., *Ultraliteratura. O strategiach transmedialnych i poszukiwaniu pozawerbalnego we współczesnej literaturze polskiej*, Universitas, Kraków 2014.
- Pastuszewski S., *Poetyka ziarna*, „Akant” 2000, nr 4.
- Piechocka E., *Wszystko jest trwaniem*, „Bydgoski Informator Kulturalny” 1995, nr 3.
- Robinson W., *Historia sztuki*, tłum. J. Lubiak, Wydawnictwo Rebis, Poznań 2000.
- Sempoliński J., *Poezja współczesna a malarstwo współczesne*, [w:] *Pogranicza poezji*, wyb. i oprac. J. Z. Brudnicki, J. Witan, Wydawnictwo Iskry, Warszawa 1983.
- Siemaszko P., *Od akademizmu do ekspresjonizmu. Sugestie pikturalne w poezji polskiej końca XIX i początków XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2007.
- Siewkowski M., *Ile waży perła*, Wydawnictwo Poligraf, Warszawa 2012.
- Siewkowski M., *Jazzownia i inne wiersze*, Zakład Poligraficzno-Wydawniczy „POZKAL”, Inowrocław 2012.
- Siewkowski M., *Krajobraz ze studnią*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2009.
- Siewkowski M., *Lekcja muzyki i inne wiersze*, Kujawsko-Pomorskie Towarzystwo Kulturalne, Bydgoszcz 1994.
- Siewkowski M., *Nowe ikony*, Biblioteka Oddziału Bydgosko-Toruńskiego Stowarzyszenia Pisarzy Polskich, Bydgoszcz 1991.
- Siewkowski M., *Ogrody i ogrójce*, Instytut Wydawniczy „Świadectwo”, Bydgoszcz 2000.
- Siewkowski M., *Pomiędzy*, Zakład Poligraficzno-Wydawniczy „POZKAL”, Inowrocław 2004.
- Siewkowski M., *Powidoki*, Toruńskie Towarzystwo Kultury, Inowrocław 1991.
- Siewkowski M., *Roma czyli Amor*, Instytut Wydawniczy „Świadectwo”, Inowrocław 2007.
- Siewkowski M., *Salon jesienny*, Wydział Kultury i Oświaty Urzędu Miejskiego w Inowrocławiu, Inowrocław 1991.
- Siewkowski M., *Zbieraczowi martwych natur*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2001.
- Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, red. K. Kubalska-Sulkiewicz i in., Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2005.
- Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2008.
- Wysłouch S., *Literatura a sztuki wizualne. Problemy metodologiczne*, [w:] *Między tekstami. Intertekstualność jako problem poetyki historycznej*, pod red. J. Ziomka, J. Sławińskiego, W. Boleckiego, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1992.
- Wysłouch S., *Literatura i obraz. Tereny strukturalnej wspólnoty sztuk*, [w:] *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedz, Universitas, Kraków 2004.

- Wysłouch S., *Literatura i semiotyka*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2001.
- Wysłouch S., „*Ut pictura poesis*” – *stara formuła i nowe problemy*, [w:] *Ut pictura poesis*, red. M. Skwara, S. Wysłouch, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006.
- Zuffi S., *Vermeer*, tł. M. Rostkowska, Wydawnictwo HPS, Warszawa 2006.