

Dwa spotkania z Rubensem – Różewicz i Szymborska

■ SEWERYNA WYSŁOUCH

Czy można przełożyć obraz malarski na słowo poetyckie? Odtworzyć w języku poetykę malarza? A jeśli tak, to jak się to dzieje? Jakie mechanizmy percepcyjne musiały zostać uruchomione? Jakie środki poetyckie do tego celu użyte? I czy potrafimy dziś uprawomocnić takie postępowanie?

Czy „praktyczna integracja sztuk”, znana od czasów starożytnych¹, da się teoretycznie uzasadnić? Zanalizujmy dwa wiersze znakomitych poetów: *W róży* Tadeusza Różewicza i *Kobiety Rubensa* Wisławy Szymborskiej.

Oba powstały w tym samym czasie i przedmiotem opisu czynią twórczość tego samego malarza. *W róży* pochodzi z tomiku *Nic w płaszczu Prospera* (1962), *Kobiety Rubensa* – z tomiku *Sól* (1962).

Tadeusz Różewicz *W róży*

*Rubens złota
pszczoła
w otwartej róży*

*pokrywający mleczną drogę
Pan*

*tarło złota krwi perel
atlasów ciał ognia pór
barok ust ud
rubin*

fanfary na cześć życia

*Satyr zapładniający
białą różę
rzeki płynące
mlekiem i miodem*

*i nagle ten obraz
podskórny podziemny
ociekający ropą pęknięty*

*gnijący
śliski
zwisający*

*lecący przez żywe ręce
trup*

*ze strupem krwi
w nosie
oku*

*obraz Rubensa
malowany
trupim jadem*

Wisława Szymborska *Kobiety Rubensa*

*Waligórzanki, żeńska fauna,
jak loskot beczek nagie.
Gnieźdzą się w stratowanych łóżach,
śpią z otwartymi do piania ustami.
Żrenice ich uciekły w głęb
i penetrują do wnętrza gruczołów,
z których się drożdże sączą w krew.*

*Córy baroku. Tyje ciasto w dzieży,
parują łaźnie, rumienią się wina,
cwałują niebem prosięta obłoków,
rzą trąby na fizyczny alarm.*

*O rozdymione, o nadmierne
i podwojone odrzuceniem szaty,
i potrojone gwałtownością pozy
tłuste dania miłosne!*

*Ich chude siostry wstały wcześniej,
zanim się rozwidniło na obrazie.
I nikt nie widział, jak gęsiego szły
po nie zamalowanej stronie płótna.*

¹ Zob. W. Tatarkiewicz, *Integracja sztuk*, w: W. Tatarkiewicz, *Parerga*, Warszawa 1978.

*Wygunki stylu. Żebra przeliczone,
ptasia natura stóp i dłoni.
Na sterczących łopatkach próbują ulecieć.*

*Trzynasty wiek dalby im złote tło.
Dwudziesty – dalby ekran srebrny.
Ten siedemnasty nic dla płaskich nie ma.*

*Albowiem nawet niebo jest wypukłe,
wypukli aniołowie i wypukły bóg –
Febus wąsaty, który na spoconym
rumaku wjeżdża do wrzącej alkowy.*

Podobieństwa

Proponowane utwory jednoznacznie nawiązują do twórczości Rubensa – Szyborska przywołuje jego nazwisko już w tytule, Różewicz w pierwszym wersie. Oba oparte są na wyrazistym kontraście, który powoduje podział tekstu na dwie części: Szyborska przywołuje pominięte przez malarza „chude siostry”, „wygunki stylu”; Różewicz – namalowane w innej tonacji *Zdjęcie z krzyża*. Na tym – zdawałoby się – wszelkie podobieństwa zacytowanych wierszy się kończą. Czy rzeczywiście?

I Różewicz, i Szyborska nie opisują konkretnego dzieła Rubensa – *Kobiety Rubensa* sygnalizują tylko tematykę jego malowideł, a nie określony obraz. Podobnie postąpił Różewicz w I części wiersza, gdzie charakteryzuje postawę malarza wobec świata (*fanfary na część życia*) i wymienia szereg motywów spotykanych na jego płótnach (złoto, perły, usta, uda). A więc oba utwory przedstawiają Rubensa w sposób szczególny, nie opisują pojedynczego dzieła, ale tworzą syntetyczny obraz jego twórczości, starając się oddać specyficzny styl malowideł². Jak powstaje „syntetyczny” Rubens w omawianych wierszach?

To pytanie dotyczy w gruncie rzeczy problemu ikoniczności – rzecz można – ikoniczności drugiego stopnia. Doświadczenie zmysłowe, obserwacja ciała ludzkiego, anatomii czy w końcu upozowanej modelki – stała się

punktem wyjścia dla artysty, który tę rzeczywistość przetworzył w dzieło malarskie. Pisarze natomiast starają się jego sztukę odtworzyć w słowie. Jakie są mechanizmy tego procesu? Otóż kognitywiści mówią o trzech fazach charakterystycznych dla procesów ikoniczności w języku. Są to:

1. percepcja znaków ikonicznych;
2. konceptualizacja danych;
3. symbolizacja – przedstawienie ich za pomocą komunikacji językowej („ujętykowanie”)³.

Faza percepcji jest oczywista: to kontakt ze sztuką Rubensa, który malował bardzo dużo i jest licznie reprezentowany we wszyst-

kich europejskich muzeach. Wiersze są świadectwem zainteresowania, fascynacji, a może tylko spotkania z jego bogatą i wyrazistą twórczością. Świadczą o wrażliwo-

ści estetycznej pisarza i jego upodobaniach, dają podstawę do studiów nad estetyką i kulturą epoki, nad jej gustem i stosunkiem do tradycji. Dla literaturoznawcy jednak znacznie ciekawsze są dalsze fazy – konceptualizacji i symbolizacji.

Pojęcie konceptualizacji zakłada aktywność podmiotu, który nie naśladuje modelu biernie, ale dokonuje rekonstrukcji danych zmysłowych. Już badający problematykę ikoniczności – Ernst H. Gombrich, a szczególnie Umberto Eco, zakwestionowali „naturalne” podobieństwo znaku ikonicznego do przedmiotu. Zwracali uwagę na to, że znaki ikoniczne powstają w wyniku operacji intelektualnej, a nie biernego kopiowania. Z wielu elementów rzeczywistości podmiot postrzegający wybiera tylko to, co uznaje za istotne i stara się przedstawić tak, by zostać zrozumianym. Rozumienie znaku gwarantuje kon-

**Oba utwory przedstawiają
Rubensa w sposób szczególny,
nie opisują pojedynczego dzieła,
ale tworzą syntetyczny obraz
jego twórczości.**

² Zob. M. Czermińska, *Ekfrazy w poezji Szyborskiej*, „Teksty Drugie” 2003, nr 2/3.

³ Zob. E. Tabakowska, *Ikoniczność: podobieństwo i „tertium comparationis”*, „Przestrzenie Teorii” 2003, nr 2, s. 105.

wencja (właśnie dzięki niej znak ikoniczny uważany był za „naturalny”). Znakomitym przykładem, którym się posłużył U. Eco, jest słoneczko rysowane jako żółta kula otoczona wkoło promieniami⁴. Wszyscy prawidłowo odczytują taki rysunek, chociaż jest niezgodny z doświadczeniem życiowym (nie mówiąc o współczesnej fizyce), bo takich promyków w rzeczywistości nie ma. Promienie słońca na rysunku są wynikiem konceptualizacji zaobserwowanych w przyrodzie faktów, metaforą, która zadomowiła się na przedstawieniach ikonicznych i w języku. Słońce jest źródłem światła i ciepła, więc drogę energii słonecznej przedstawiamy w postaci linii prostej, mówimy o promieniach, a nie o „falach słońca”, co byłoby bardziej uzasadnione. U podstaw konceptualizacji leży wybór elementów uznanych za ważne oraz takie ich kształtowanie, żeby odzwierciedlić istotne cechy przedmiotu. Oczywiście, na sposób przedstawienia wpływa powszechnie przyjęty zwyczaj, ułatwiający odbiorcy zrozumienie.

Sytuacja bardziej się komplikuje, jeśli mówimy o **ikoniczności w języku**. Dogodnym przykładem mogą być tu właśnie wiersze Szymborskiej i Różewicza. Po procesie wizualnej percepcji płócien następuje proces konceptualizacji, w wyniku którego powstają autorskie wersje „syntetycznego Rubensa”. Konceptualizacja jest bowiem „autorska”, podmiotowa, zaświadcza indywidualne widzenie świata. Polega na uogólnieniu jednostkowych obserwacji i na zbudowaniu syntezy, która otrzymuje w wierszu językową formę wyrazu. Można rzec, że omawiani tu pisarze nie chcą opisywać pojedynczych obrazów, ale rekonstruują „autora wewnętrznego” na podstawie szeregu jego dzieł. I robią to w różny sposób. Punkt widzenia Szymborskiej jest czysto przedmiotowy – interesują ją tylko reifikowane bohaterki Rubensowskich aktów i scen mitologicznych (które traktuje ironicz-

nie). Natomiast konceptualizacja Różewicza jest podmiotowa, ponieważ sam Rubens – twórca i jego ambiwalentna postawa wobec życia staje w centrum utworu. Ale dla nas najważniejsze jest pytanie, jak konceptuali-

zacja zostaje ujęta w omawianych utworach. Jaki znajduje kształt poetycki? Jednym słowem – jak wygląda proces symbolizacji?

Omawiani tu pisarze nie chcą opisywać pojedynczych obrazów, ale rekonstruują „autora wewnętrznego” na podstawie szeregu jego dzieł.

Różewicz „nieróżewiczowski”?

Wiersz Różewicza zaskakuje znawców jego ascetycznej, programowo rezygnującej z metafor poezji. Jest „nieróżewiczowski”. Już pierwsza strofa raczy nas konwencjonalną, dworską metaforą:

*Rubens złota
pszczola
w otwartej róży*

Przedstawienie twórcy (szczególnie poety) jako pszczoły należy do arsenału pradawnych środków poetyckich, miejsc wspólnych kultury europejskiej – toposów obecnych w mitach, baśniach i wierszach. Topos pszczoły zawsze miał konotacje pozytywne: znaczył pracowitość, mądrość, piękno zbiorowego wysiłku i – doskonale rezultaty działania⁵. Trzeba przyznać, że wyjątkowo pasuje do Rubensa, który był człowiekiem majątnym, wykształconym, sławnym, miał wielu uczniów, z pomocą których malował, toteż zostawił po sobie ogromną spuściznę. Zresztą *topoi* jest w wierszu więcej: powtarzająca się w utworze (i w tytule) *róża* (kobieta) czy *rzeki płynące mlekiem i miodem* jako znak dostatku. *Złota pszczoła* uruchamia więc cały szereg semantycznie bliskich toposów, jak *róża* – *miód* – *mleko*.

⁴ Zob. U. Eco, *Nieobecna struktura*, tłum. A. Weinsberg i P. Bravo, Warszawa 2003 (rozdz. *Kody wzrokowe*).

⁵ Zob. D. C. Maleszyński, *Pszczola – „archipoeta” (teoria „mimesis” w dawnej metaforze)*, w: *Człowiek w tekście. Formy istnienia według literatury staropolskiej*, Poznań 2002.

Twórca scharakteryzowany został nie tylko poprzez topos *złotej pszczoły w otwartej róży*, ale przez aluzje do mitologicznej i dionizyjskiej tematyki płócien: *pokrywający mleczną drogę /Pan; Satyr zapładniający/ białą różę*. Można doszukać się tu także aluzji do życia osobistego Rubensa: do jego drugiej żony, blisko 40 lat od niego młodszej, która była bohaterką licznych aktów i z którą miał pięcioro dzieci. Natomiast trzecia strofa sygnalizuje tematykę obrazów:

*tarło złota krwi perel
atlasów ciał ognia piór
barok ust ud
rubin*

Różewicz posłużył się metaforą *barok ust ud* zakładając, że czytelnik zna malarstwo barokowe, że wie, jak wygląda ciało malowane na płótnach tego okresu. Pozostałe metafory nie wymagają malarskiej wiedzy, podpowiadają miękkość (*atlas*), kształt (*pióra ognia*), a przede wszystkim kolor: złoto, czerwień w różnych odcieniach (krew, ogień, rubin) i biel (perły)⁶. Wszystkie wprowadzone przez Różewicza toposy i tropy są dobrze zdomowione w tradycji, nawet *pióro ognia* nawiązuje do *pióra z ognia* – wielokrotnie cytowanej przez Przybosa metafory Słowackiego. A jednak ten konwencjonalny hymn na cześć hedonistycznej radości życia zawiera skazę. Znalazł się w nim bowiem staropolski rzeczownik *tarło*, zaczerpnięty ze świata przyrody i określający czynności fizjologiczne ryb, co w odniesieniu do człowieka ma wyraźnie pejoratywne znaczenie. Czy stało się tak przypadkiem? Dalszy ciąg wiersza przekonuje, że nie. *Tarło* stanowi zapowiedź drugiej części, która jaskrawo kontrastuje z metaforą i topiką części pierwszej:

*i nagle ten obraz
podskórny podziemny
ociekający ropą pęknięty*

Fanfarom na cześć życia, malarskiej witalności i biologii przeciwstawiony został *ten obraz* – jedno płótno, które na podstawie opisu da się zidentyfikować jako *Zdjęcie z krzyża*, zdobiące ołtarz katedry w Antwer-

pii⁷. *Ten obraz* został potraktowany jak żywy organizm (*ociekający ropą*) bądź jak bolesna idea, spychana w podświadomość (*obraz podskórny, podziemny, pęknięty*). O ile w pierwszej, konwencjonalnej części dominowały walory wizualne (przede wszystkim jaskrawy kolor), w drugiej dominuje dotyk:

*gnijący
śliski
zwisający
lecący przez żywe ręce
trup*

I tu odnajdujemy „prawdziwego” Różewicza, który w ascetyczny sposób przedstawia turpistyczny opis rozkładającej się materii, a zamiast szlachetności cierpienia ukazuje całkowitą reifikację człowieka i brzydotę fizjologii:

*ze strupem krwi
w nosie
oku*

Wiersz kończy się pointą wykorzystującą grę między metaforycznym znaczeniem wyrazu *jad* (sączyć jad w serce, jadowite słowa) a potocznym związkiem frazeologicznym *trup* *jad*, oznaczającym wytwarzaną przez rozkładający się organizm truciznę:

*obraz Rubensa
malowany
trupim jadem*

Konwencjonalny charakter pierwszej części okazuje się wyrafinowanym zabiegiem, celowo eksponującym niespodziewane kontrasty w twórczości popularnego malarza, gdzie obok *fanfar na cześć życia* spotykamy eschatologiczną tematykę, cierpienie i naturalistycznie przedstawioną śmierć. I dopiero ta druga, ciemna strona egzystencji człowieka zyskuje pełną akceptację Różewicza-poety.

Barok w kształtach i języku

W utworze Szymborskiej konceptualizacja wygląda inaczej. Jej ośrodkiem stają się bo-

⁶ Zob. R. Cieślak, *Oko poety. Poezja Tadeusza Różewicza wobec sztuk wizualnych*, Gdańsk 1999, s. 119-120 i 252-253.

⁷ Udowodnił to R. Cieślak, *op.cit.*, s. 122-123.

haterki płócien, zgodnie z tytułem – *Kobiety Rubensa*. Zostały one poddane swoistej manipulacji. Są wypreparowane z „macierzystych” fabuł mitologicznych, jak *Porwanie córek Leukippa*, *Święto Wenus*, *Trzy Gracie*, *Sąd Parysa* i umieszczone w sypialnianej scenarii. Pojawiające się w wierszu określenie *córy baroku* staje się kluczowe dla procesu symbolizacji, ponieważ autorka stara się przede wszystkim oddać za pomocą słowa barokowy styl obrazów. Proces konceptualizacji polega więc na wyodrębnieniu charakterystycznych cech baroku, a proces symbolizacji – na ewokowaniu ich poprzez kształt językowy. A więc dynamikę sygnalizują obrazy przedstawiające ruch: *cwałują niebem prosięta obłoków*, *Febus wśsaty (...) wjeżdża do wrzącej alkowy* oraz epitety podkreślające zmysłowość i wybujałość materii: *stratowane* (łóże), *gwałtowne* (pozy), *wrząca* (alkowa), *nadmierne*, *podwojone*, *potrojone*, *rozdygnięte*. Intensywność doznań podkreślają zjawiska akustyczne (*rząd trąby na fizyczny alarm*), a wyzywająca nagość kojarzy się z hałasem (*jak łoskot beczek nagie*). Cecha wypukłości powtarza się wielokrotnie i wbrew językowej konwencji przysługuje zjawiskom atmosferycznym i duchom niematerialnym (*prosięta obłoków*, *wypukłe niebo*, *wypukli aniołowie*, *wypukły bóg*). W przeciwieństwie do Różewicza – kolorystyka wiersza jest uboga (krew, rumieniące się wina, nagość). Ale najciekawsze są sposoby ukazania fizjologii, witalności i dynamicznych zmian charakteryzujących świat przedstawiony. Szymborska sygnalizuje je poprzez procesy chemiczne obserwowane w najzwyklejszym laboratorium – w domowej kuchni: musujące drożdże, fermentujące wina, rosnące ciasto, wrzenie i parowanie. Te procesy niespodziewanie ożywiają i „uczłowieczają” materię (*drożdże sączą się w krew*, *rumienia się wina*, *tyje ciasto w dzieży*, *wrząca alkowa*). Z „kulinarnymi perso-

Najciekawsze są sposoby ukazania fizjologii, witalności i dynamicznych zmian charakteryzujących świat przedstawiony.

nifikacjami” materii współgrają animizacje degradujące bohaterki, które nazwane *żeńską fauną* – *gnieżdżą się* i mają *otwarte do piania usta*. Podsumowaniem opisu *cór baroku* staje się deprecjonująca i reifikująca metafora: *tluste dania miłosne*, wzmocniona dodatkowo emocjonalnym wykrzyknikiem. Stanowi ona kodę, po której zmienia

się przedmiot opisu. Miejsce potężnych *waligórzanek* zajmują *wygnanki stylu*, *chude siostry*, dla których nie było miejsca w baroku. Ostatnia strofa przynosi refleksję uo-

gólniającą, żartobliwie charakteryzuje XVII-wieczną sztukę, pełną przesady i – fizjologii.

Cechy stylu barokowego, a nawet doznania zmysłowe (wzrokowe, słuchowe, dotykowe) zostały przekazane poprzez język, który nie jest niewinny, zawiera autorski obraz świata i negatywną, kpiącą ocenę bohaterek Rubensa⁸. Znalazła ona wyraz w kuchennych skojarzeniach i kulinarnej metaforze. Poetyka baroku jest więc ewokowana poprzez metaforę kojarzącą odległe semantycznie pola – miłość i kuchnię. Reifikacja kobiet, traktowanych jako przedmiot gry miłosnej, skojarzona z konsumpcją – leży u genezy metafory organizującej tekst.

Oba analizowane utwory przywołują i interpretują poetykę baroku, ale procesy konceptualizacji wyglądają w nich inaczej. Są autorskie, całkowicie indywidualne (i oryginalne) – podmiotowa u Różewicza i przedmiotowa u Szymborskiej. Jeszcze większe różnice dotyczą symbolizacji, ponieważ ujęzykowanie „syntetycznego Rubensa” przeprowadzone zostało za pomocą innych środków poetyckich. Różewicz wykorzystał konwencjonalną topikę po to, by stereotypowy obraz artysty zburzyć i pokazać go inaczej.

⁸ Pisała o tym J. Grądział, *Świat sztuki w poezji Władysława Szymborskiej*, „Pamiętnik Literacki” 1996, z. 2, s. 97-98.

Szyborska posłużyła się zaskakującą metaforą ironicznie deprecjonującą XVII-wieczny ideał kobiecego piękna. Jak pokazują przykłady, symbolizacja najpełniej świadczy o podmiotowym charakterze ikonizacji w dziele literackim i jest nacechowana aksjologicznie. „Współczynnik aksjologiczny” to stały komponent naszego mówienia i język (szczególnie potoczny) jest nasycony wartościami⁹. Poezja wykorzystuje ten aspekt w sposób szczególny, poprzez dobór słownictwa, metaforykę i celowe zabiegi kompozycyjne.

Pozostaje do rozważenia jeden jeszcze problem – **problem dwóch różnych systemów znakowych: malarstwa i literatury**. Analizy utworów Szyborskiej i Różewicza dowodzą, że można „przełożyć” obraz malarski na obraz poetycki, za pomocą metafory i topiki odtworzyć poetykę baroku. Ale co sprawia, że literatura i malarstwo są porównywalne, wzajemnie przekładalne, chociaż wypowiadają się w inny sposób, za pomocą innych znaków?

I malarstwo, i literatura chcą uobecnić, opisać i przybliżyć percypowaną rzeczywistość i – co najważniejsze – powstają wskutek analogicznych procesów, mających swe źródło w umyśle ludzkim. Według Michała Pawła Markowskiego „pragnienie obecności” sytuuje się na styku filozofii, teologii i psychologii widzenia i przejawia się w dwóch sprzecznych tendencjach: do uobecnienia przedmiotu i – do manifestacji sposobu przedstawienia. Obie te tendencje obecne są zarówno w literaturze, jak i sztukach plastycznych, dlatego badacz pozwala sobie na osobiste wyznanie:

*W tej perspektywie nie istnieje, i jestem o tym głęboko przekonany, znacząca różnica między dwoma typami reprezentacji (piktoralnej i językowej)*¹⁰.



Rys. Emilia Karczevska

Badania nad ikonizacją pozwalają intuicyjne przekonania zamienić w pewność. I teksty ikonizacyjne, i teksty literackie podlegają tym samym prawidłowościom, które mają charakter podmiotowy, zdeterminowany indywidualnym sposobem widzenia rzeczywistości. U ich genezy tkwią procesy percepcji i konceptualizacji. Różni je zasadniczo tylko trzecia faza: wybór systemu komunikacji – ikonizacyjnej czy werbalnej. Obrazy malarskie skomponowane są ze znaków ikonizacyjnych, które – podobnie jak znaki językowe – nie są „naturalne”, ale stanowią wynik wyboru i selekcji materiału empirycznego (percepcja) oraz interpretacji i tworzenia malarskiej syntezy (konceptualizacja). Dla tej syntezy właśnie artysta szuka odpowiednich środków wyrazu. Sztuka malarska pasożytuje na prawach wizualnej percepcji, tak samo jak literatura pasożytuje na języku naturalnym. Obie korzystają z konwencjonalnego „słownika” znaków i powszechnie przyjętych reguł ich łączenia, więc obie są systemami drugiego stopnia, a jako takie są w pełni porównywalne. Różni je tylko materia użytych znaków. A ze znakami można zrobić wszystko.

⁹ Zob. M. Głowiński, *Wartościowanie w badaniach literackich a język potoczny*, w: *Poetyka i okolice*, Warszawa 1992.

¹⁰ M. P. Markowski, *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, Gdańsk 1999, s. 13.

Seweryna Wysłouch – prof. dr hab., pracownik naukowy Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.