

KAROL MALISZEWSKI



„OBRAZOWOŚĆ”

POETYCKA

Notatki o niektórych
twórcach i przejawach

→ → → 1.

Do tych rozważań pchnęła mnie myśl o „fotograficzności” poezji współczesnej; jeśli nie całej, to pewnej jej części, czerpiącej swą istotną siłę i szczególną sugestywność z „obrazowości”. Od razu na wstępie chciałbym uściślić pojęcia. Obraz poetycki w znaczeniu przyjętym przez teorię literatury powstaje w wyniku operacji słownych i może nie mieć wiele wspólnego z obrazem realnym. Tworzą go metafory i jeśli jego abstrakcyjność da się sprowadzić na ziemię codziennych doświadczeń, w jakiś sposób usensualnić, to staje się to zazwyczaj w efekcie wysiłku i autora, i odbiorcy. Nie mam na myśli „malowania słowem”; to raczej „łamanie słowem”, łamanie przyjętych nawyków percepcyjnych, swoiste „kubizowanie” obiektu, przestrzeni, emocji i refleksji. Tak po Przybosisiu i Peiperze, po awangardzie i strukturalizmie, wygląda współczesny ogląd „obrazu poetyckiego” – lecz nie temu zagadnieniu chciałem poświęcić uwagę. Raczej chciałem powiedzieć kilka słów o „siostrzeństwie sztuk” – także i w tym sensie, jakie nadał temu pojęciu Waldemar Okoń¹. Otóż, niektórzy współcześni poeci nawiązują w wierszach do aktu „czytania obrazu”. Obraz poetycki poprzedzony jest przez obraz dosłowny, a na naszych oczach dokonuje się transfer znaczeń, odbywa się coś w rodzaju intersemiotycznego przekładu. I chciałem pominąć te wszystkie sytuacje liryczne, które zaistniały w procesie lektury realnego obrazu wyjętego z konkretnej przestrzeni miasta, ulicy, podwórka itd., które wyłoniły się z symbolicznego „wielkiego oka” – okna poety rozumianego w sposób dosłowny i przenośny. Te wszystkie stające się wokół nas obrazy, godne natychmiastowego zatrzymania w impresjonistycznym zapisie, to bardzo istotne przeżycie poznawcze i estetyczne, ale ja tym razem nie o tym.

Interesują mnie ślady nawiązań do fotografii i obrazów malar-
skich, ślady wpływające na kształt i charakter monologu lirycznego.
Przyjęło się utwory tego typu określać mianem „ekfrazy”, co nie za-
wsze pozostaje w zgodzie z pierwotnym znaczeniem terminu. Raczej
powinniśmy, mając na uwadze wnikliwe badania Adama Dziadka,
wspomnieć tylko o ich ekfrastycznym charakterze; one przecież nie
mają ambicji sprostania nakazowi gruntownego opisu dzieła sztuki.
*Najczęściej dzieje się tak, że owe utwory spełniają wyznaczniki ekfrazy
jedynie po części i lepiej byłoby mówić o ich ekfrastyczności czy ich cha-
rakterze ekfrastycznym*².

Z moich obserwacji wynika, że niuanse wychwycone przez bada-
czy nie przyjęły się wśród samych poetów. Nie interesuje ich, czy jest
tu jakieś terminologiczne nadużycie³, czy też go nie ma. Śmiało i czę-
sto posługują się pojęciem „ekfrazy”, mając na myśli każdy wiersz
przywołujący obrazowy prawzór ujrzany na ścianie w muzeum bądź
widziany w przeglądany albumie. A w ostatnich latach wytworzyła
się wręcz moda na poetyckie nawiązywanie do artefaktów, ponow-
ne odtwarzanie plastycznych znaczeń i przerabianie ich na doznania
stricte literackie⁴. Być może mamy do czynienia z umacniającym się
„przekonaniem o wyższości słowa nad obrazem: dyskurs o obrazie
staje się ważniejszy od samego obrazu, gdyż słowa są doskonalszym
medium przedstawienia, a nawet pretendują do statusu pozamedial-
nego”⁵. Być może. Chociaż w świetle słów, które padły na Ogólnopol-
skiej Konferencji o Ekfrazie w Gołuchowie⁶, nie byłbym tego taki pe-
wien. Przemawiający twórcy i badacze mówili raczej o estetycznym
współdziałaniu, wzajemnym udzielaniu się przeżyć i znaczeń. Nie
znalazłem głosu, który podkreślałby przewagę słowa nad obrazem,
akcentował jakąkolwiek dominację. Towarzyszące konferencji pre-
zentacje poetyckie też starały się trzymać, że to tak ujmę, zasad kon-
wencji o nieagresji – kilkunastu twórców nawiązało dialog z wyty-
powanym obrazami, nie narzucając ostatecznych czy definitywnych

odczytań. Jak wyraziła to jedna z poetek, było to raczej „spotkanie wrażliwości”, a nie walka i próba podporządkowania. *Ekfraza może zaistnieć na wiele sposobów, bywa opisem, dyskursem o dziele, dialogiem z nim, nawiązaniem, próbą interpretacji czy transgresji – za każdym jednak razem tworzy przestrzeń, która jest szansą nie tylko na spotkanie literatury ze sztuką wizualną, ale przede wszystkim na spotkanie różnorodnych odśłon artystycznej wrażliwości*⁷.

Przewaga słowa wydaje się być iluzoryczna. Wszelkiego rodzaju określenia, epitety, metafory jawą się jako wtórne wobec pierwotnego odczucia, intuicyjnego wglądu w dzieło sztuki. Następujące potem słowa pozostają daleko w tyle za swoistym objawieniem czy olśnieniem. Wyszukane słowa już na wstępie oszukują, deformują, tuszują, nie mogą sprostać fali spontanicznego przeżycia⁸. W czytelniku ekfraz pojawia się myśl o pewnej rozbieżności: poeta próbuje dogonić słowami zjawisko wstępnej, chwilowej fascynacji, gubiąc istotę obrazu, trwoniąc wciąż czekający na rzeczywiste odkrycie potencjał. Może jest tak, że „mechaniczna” natura języka (matryce składni itd.) nie do końca przylega do fenomenów światła, barwy, kształtu, zarysów nieokreślonego, które koniecznie (nieraz niepo-trzebnie) chce się określić, zamknąć, pojmać.

I tych paradoksów w odbiorze-przeżyciu-zapisie jest znacznie więcej. *To, co widzialne i niewidzialne w obrazie, nie jest tożsame z tym, co ukryte lub zracjonalizowane w obszarze naszego słownika. W tej współpracy stale obecne jest napięcie, które wynika z odrębności. [...] Oglądanie i wypowiedanie świata odrywają się od siebie tylko po to, by jeszcze mocniej się od siebie uzależnić. Na szczęście, gdyż słowo skazane wyłącznie na siebie pozostawałoby w jałowym dialogu z samym sobą. W poetyckiej wyobraźni obie artykulacje – obrazowa i słowna – wciąż powielają paralelną własną filo- i ontogenezę. Są zawsze razem i nigdy nie mogą się rozdzielić*⁹.

2.

Wspomniałem wcześniej o poetce świadomej tych wszystkich ograniczeń i aporii, piszącej w szkicu odczytanym na konferencji o „spotkaniu wrażliwości”. Jej wiersz pomieszczony w materiałach pokonferencyjnych nosił tytuł *Skrzypek Chagalla* i ewokował nostalgiczny nastrój zawieszoności czasu, mitycznej przestrzeni dźwięków, barw, zapachów kojarzących się z żydowską diasporą istniejącą w kresowych miasteczkach. Tak Izabela Fietkiewicz-Paszek czytała Chagalla, a właściwie jeden z jego obrazów. Inne przeczytane – opowiedziane na nowo – obrazy przedstawiła w tomiku *Próby wyjścia*¹⁰, w całości będącym zbiorem rozmów z obrazami i o obrazach. W pierwszej części książki rozmowy te dotyczyły szerzej znanych, istniejących w świadomości zbiorowej, dzieł (od Boscha po Beksińskiego), zaś w drugiej autorka skupiła się na nawiązaniu dialogu z obrazami polskiego artysty mieszkającego w Melbourne, Jarka Wójcika¹¹, który jednocześnie całą, efektownie wydaną, książkę opracował graficznie. Być może, każda publikacja tego typu powinna trzymać się wyrażonej tu złotej zasady – konieczności zamieszczenia wyraźnych reprodukcji dzieł, o których się pisze, do których w wierszu obok w tej czy innej formie nawiązuje się. Daje się tym samym szansę czytelnikom na własną „ekfrazę pomyślaną”, na twórcze odbicie się od wiersza i stojącego za nim (przed nim?) obrazu.

Izabela Fietkiewicz-Paszek przed napisaniem wierszy musiała przeczytać obrazy, wejść w ich symboliczną przestrzeń i przetransponować ją na system innych znaków. Wszystko po to, by unaocznic ludzką i artystyczną wspólnotę, opowiedzieć o podobnej wrażliwości. Wyobraźmy sobie ciąg dalszy tych dążeń i poszukiwań, tej pracy wokół ludzkich znaczeń. Oto ktoś maluje obrazy bądź tworzy grafiki, czytając wiersze zgromadzone w tej książce. Wiersze celowo pozbawione tytułów, a więc nie sugerujące klimatu i stylu nazwiskiem malarza. Ekfrazę wymuszałyby zaistnienie kolejnego odbicia w przestrzeni,

w której od odbić się roi. Byłoby to prawdziwe tęczowanie efkrazy: przenoszenie znaczeń, rozszerzanie się wspólnej przestrzeni, dopisywanie głosów do rosnącego chóru, domalowywanie tła o nieco już innym odcieniu. Chyba dotarliśmy do sedna, odpowiadając intuicyjnie na pytanie, po co i jak „robi się sztukę”. Trzeba ją wywieść z siebie samego, lecz nie bez świadomości, że w tym pokoju istnieją formy i kształty, że poprzednicy zostawili obfitą dokumentację przeżyć i przemyśleń, że w określonym porządku zawiesili obrazy na ścianach.

Odwzorowanie może być usłużne i czołobitne, może świadczyć tylko o fascynacji. Wydaje mi się jednak, że na kanwie poruszającego nas obrazu da się opowiedzieć coś jeszcze. I to właśnie próbuje czynić poeta, przekraczając bezpośredni horyzont, szybując nad doraźnym, określonym przez czas i modę, punktem doznawania-poznawania. I tak galeria obrazów staje się pretekstem do wykreowania galerii przelotnych stanów godnych wiersza, czyli ponownego, zrekapitulowanego, bardzo osobistego obrazu. Tyle tylko że ten obraz poddać się musi regułom składni i zasobom słownika. To tak jakby ktoś z patyczków chciał ułożyć zarysy twarzy Mony Lisy. Tymi patyczkami są słowa. Ale przecież patyczki wstawione do wody wypuszczają nie raz listki. Dzieje się tak przy szczęśliwym spotkaniu doznania i kontemplacji z odpowiednim słowem i zdaniem, a odnoszę wrażenie, że w niektórych utworach tego zbioru do czegoś takiego doszło. Nie wiem dokładnie, dlaczego właśnie w nich. Może dotyczyły wyjątkowo mocno przeżytych, szczególnie ulubionych dzieł, a może po prostu tego dnia i o tej godzinie doszło do przemożnego odczucia jedności i korespondencji – namalowane wypełniło się napisanym, a napisane nie tyle uniosło namalowane, co pociągnęło je w głąb. To w tych najlepszych fragmentach próby wyjścia naprzeciw obrazom stały się próbami wyjścia z zakłętego kręgu ograniczeń poezji i malarstwa. Jak się wydaje, z tych ograniczeń nigdy wyzwolić się nie da. A jednak próby takie, jak te, chociaż na chwilę unieważniają

stateczny bezwład schematów, uwalniając energię krążącą w dziwnym niedopowiedzeniu-niedomalowaniu na pograniczu sztuk.

Tych chwil podczas czytania zebrało się sporo. Nie wiem, dlaczego najbardziej przywiązałem się do emocji unoszących się nad sonetami wywiedzionymi z obrazów Fridy Kahlo. Tu doszło – moim zdaniem – do wyjątkowego spotkania dwóch rodzajów ekspresji, dwóch kobiecości, dwóch stylów mówienia o bólu, o heroicznym scalaniu rozpadających się światów i części świadomości. To przy tych wierszach ujrzałem w tle jak żywe platońskie marzenie o domknięciu, dopełnieniu, o jedności. Owe momenty pełni to coś na kształt darowanych nam epifanii, szczęśliwy, acz nieczęsty, zbieg okoliczności – znaki te opatrzone są dialektycznym akcentem: obdarowany musi je sobie sam podarować. Potrzebny jest wysiłek wyjścia naprzeciw. I to wówczas uczestniczy się w święcie samopoznania, odczucia celu i sensu, umocowania w bycie i w przestrzeni jego artefaktów. Jest się wtedy razem o wiele mocniej. To nam chciała tym tomikiem powiedzieć poetka z Kalisza. Tak czytam wspomnianą współobecność giętkich gałązek zdań Izabeli Fietkiewicz-Paszek i szelestu kresek, szumu kolorów Fridy Kahlo. *Harmonia. Gdyby jednej brakło / – koniec. Muszą razem, przy gałęzi gałąź./ Razem kiedyś stworzą większą garść popiołu*¹².

Ale popiół ten najpierw słyszał, widział i czuł, a przeżywając, zatrzymał paradoksy dźwięków, linii i plam na płótnie i papierze.

3.

Twórcą, który jawi się w kontekście omawianego zagadnienia jako postać niemal sztandarowa, jest Jacek Dehnel, który *stara się łączyć swoje utwory nicią intersemiotycznych relacji z malarskimi przedstawieniami. W debiutanckim zbiorze opowiadań Kolekcja umieścił nawet własne prace. To tam po raz pierwszy w miejscu lustrzanego odbicia czy widoku z okna pojawiają się przedstawienia malarskie, które przeglądają*

się w sobie¹³. Anna Kazimiera Folta omawiając to zagadnienie zwraca uwagę na wyrażany przez tę twórczość cechujący współczesną kulturę „zwrot ikoniczny”: *W opowiadaniu Dehnela rzeczywistość zastępują obrazy, to w nich – a nie w zwierciadłach – przeglądają się mieszkańcy pałacu, to za ich pośrednictwem poznają przyrodę. Zamiast codziennego widoku z okna kontemplują dzieła sztuki. Sytuacja bohaterów przypomina los współczesnego człowieka, który, zmuszany do ciągłej konsumpcji obrazów, nie jest w stanie oddzielić rzeczywistości od wykreowanego obrazu¹⁴.*

Podobnie dzieje się w wielu jego wierszach. Bohater utworu *Korytarz, późna jesień* nie jest w stanie patrzeć „nieuprzedzonym” okiem na migające w oknie pociągu obrazki. Tak jakby chciał powiedzieć, że oko zawsze jest „uprzedzone”, w coś zaopatrzone, powleczone mgiełką skojarzeń związanych z setką wcześniej widzianych artefaktów, z tak rozumianą „historią patrzenia”. Otworzenie okna staje się tu natychmiastowym „otworzeniem obrazu”.

[...]

*Od rana same Breughle, bo to późna jesień
(gdyby nie jakaś stacja od czasu do czasu,
jakiś blok i bocznica, pociąg by udawał
salę w Kunsthistorisches z pełnym mistrzostwem;
puścić między te wierzby chłopów z tasakami
w karminowych kubrakach i w spodniach niebieskich
i malować starannie, z paletą i z głową...).*
Otwieram któryś obraz (pani obok pali) –
– widok przejrzysty, jakby zdjąc mgłę i werniksy:
pod ścianą rosochaczy (które ktoś życzliwy
nazwałby może laskiem) szafirowa chmura,
obok druga, czerwona, na tle czarnych źerdzi.

[...]¹⁵

Obok aluzji plastycznych ważne w debiutanckim tomie Dehnela są wszelkie ślady fotograficzne. Dołączona nota informuje, że reproduktowane fotografie (na okładce i wewnątrz) pochodzą ze zbiorów autora. Niekiedy ich poźółkła fizyczność pełni funkcję pośredniczącą w podróży w głąb czasu, jaka odbywa się we wszystkich wierszach tomu, innym razem stają się pożywką monologu, sugestywnie przywołującą jakaś dawną formę istnienia, styl niegdysiejszego bycia i komunikowania: *po stu czterdziestu latach ustało krwi tętno*¹⁶ czytamy w utworze zatytułowanym *Na nieznanach ciotek fotografię* (i jeszcze: *cztery siostry z matką, / brak daty i podpisu, fotograf nieznan*¹⁷). Autor ten wydał osobną książkę poświadczającą jego zamiłowanie do starych fotografii, których kolekcja osiągnęła już spore rozmiary. Mówię o *Fotoplastikonie*, aż nadto dobitnie potwierdzającym tezę o podstawowym chwycie Dehnela, jakim jest *tworzenie tekstu stanowiącego opis przedmiotu – najchętniej artystycznie wykonanego bibelotu, nacechowanej emocjonalnie pamiątki, bądź też wytworu sytuującego się na granicy sztuk plastycznych i sztuki użytkowej (ryciny medycznej, pocztówki, czy też starej, najchętniej pozowanej fotografii)*¹⁸.

I to właśnie fotografia otwiera ostatni tom poety, zatytułowany *Języki obce*. Tak jakby widniejący na niej wykopany przed laty antyczny posąg mówił coś do nas, ale jego język rozmijał się z tym dzisiaj przyjętym. Postać bez rąk, lecz w zadziwiający sposób kompletna, klarowna, wyraźna, zaś otaczający ją tłum zbity w masę bez żadnych śladów indywidualizacji. Kto dla kogo jest bardziej obcy? Posąg spłoszony i zawstydzony, nie znajdujący naturalnego dla siebie kulturowego tła. Otaczająca go gawiedź wydaje się nie rozumieć przesłania komunikatu wydobywającego się po wielu wiekach na światło dzienne. Na szczęście jest poeta. Jest wiersz (na stronie szesnastej) niczym mikrofon subtelnie podsunęty Antinousowi, którego posąg odkopano w Delfach w 1894 roku. Fotografia upamiętniająca ten fakt zdobi okładkę. I mówi o upodobaniach poety do starożytności, do trwałych

wzorców piękna, symboli nieśmiertelności. Poetą kultury nie jest ten, kto zamieszcza w swoich tomikach znalezione w antykwariacie fotki. Trzeba wydobyć z nich głos, znaleźć istotę dyskursu. Nie ma „obcych” języków, jeśli się chce, żeby ich nie było. Obce musi przemówić po naszymu. W tym sensie poeta kultury jest lirycznym translatorem. Ponadczasowe wartości przekłada na własną wrażliwość, a potem stara się podać to dalej, oswojone już i uwspółcześnione.

A więc najpierw przemówiła do nas fotografia. Czym przemówiła? Młodzieńczym ciałem, ekstazą nagości, nienagannymi proporcjami, niespodzianką żywej tradycji pozostającej w zasięgu pracowitej łopaty. A potem ciało, dzięki Dehnelowi, powiedziało coś więcej. Jego monolog zaistniał w świadomości poety, wyrósł z określonych przekonań dotyczących sztuki i jej miejsca w czasie i egzystencji. *Leta płynie przez mięso, nie płynie przez marmur, / ja jestem nadal młody, wy – od dawna starzy*¹⁹ mówi Antinous do otaczających go *kopaczy w kaszkietach*²⁰; lecz mówi również do nas, oglądaczy fotografii i czytelników wiersza, tak samo zanurzonych w szybki nurt czasu. Tak się spełnia jego nieśmiertelność. Kopacze i czytelnicy, zabiegane mrówki tej ziemi, nie mają na nią szans. Być może, jakimś rozwiązaniem jest prokreacja. To o niej mówi z ironią Antinous, gdy wspomina wielkie nadzieje związane z *niesieniem krzyjących betów do chrzcielnicy w cerkwi*²¹. Marmur i mięso – odwieczna walka. Ale jedno bez drugiego nie mogłoby istnieć. Dlatego przypominanie o obowiązku dokopywania się do głębokich warstw tradycji (mięso szuka swojego marmuru, historii, stylu) wydaje się dzisiaj wołaniem na puszczy, „językiem obcym” w krótkiej perspektywie terażniejszości, w codziennej krzątaninie.

Język obcy fotografii skrzętnie oswajany przez poetę, tłumaczony nam czule, przywołuje na myśl języki innych artefaktów. Języki malarstwa, rzeźby, filmu, architektury, muzyki – do wszystkich w jakiś sposób Dehnel nawiązuje. Trzeba się tych języków nauczyć, żeby

stać się świadomym odbiorcą dzieł sztuki. Problem zaczyna się dla odbiorcy-pisarza, gdy swoje tak bardzo osobiste przeżycia usiłuje przełożyć na uniwersalny język literacki, ten jeszcze jeden język obcy, pleniący się w sąsiedztwie języka naturalnego. Atmosfera komunikacyjna zagęszcza się niebywale. Jednak w tym wszystkim (mam na myśli intersemiotyczne napięcia i zwielokrotnienia) Dehnel erudyta, koneser sztuk wszelkich, czuje się jak ryba w wodzie, ptak swobodnie bujający w eterze oryginalnej ekfrazy. Nawiązuję tu do drugiej części zbioru, od niej zaczynam.

Obok wiersza o posągu z fotografii mamy trzy prozy poetyckie dotyczące kolejno: losu i dzieła Van Gogha, sonaty *Zwiastowanie* Heinricha Ignaza Franza Bibera i obrazu *Wskrzeszenie Łazarza* Sebastiano del Piombo. Każda z nich otwiera czytelnika na intymne doznania poety nawiązującego bardzo intensywny kontakt z tymi dziełami. Szczególnym kunsztem odznacza się próba przetłumaczenia dźwięków *Mysteriensonaten* Bibera na słowa i zdania, łańcuchy adekwatnych obrazów. Z kolei wczytanie się w klimat obrazu del Piombo przyniosło zaskakujący i odświeżający efekt apokryfu – po początkowej radości dalsze istnienie Łazarza stało się kłopotliwe, bowiem potwornie śmierdział. Doszło w końcu do tego, że kobiety pożałowały prośby skierowanej niegdyś do Jezusa: *Na starość mówiły: co nas podkusiło, żeby zapraszać do domu tego szarlatana!*²². W lirycznej wzmiance o Van Goghu pojawia się znajoma nuta – gorycz dotyczy nierozpoznanej w porę wielkości. Policjanci, którzy przyszli opieczętować dom skierowanego do szpitala Van Gogha, nie zdają sobie sprawy, że obcują z czymś wyjątkowo cennym i oryginalnym. Śmieją się z bohomazów szaleńca, czują się urażeni płótnem przedstawiającym piklingi, bo to jakoby obelga pod ich adresem. Przypomina się fotograficzna metafora z okładki: zdumieni gapie nie rozpoznali świętości (nieśmiertelności) i już za chwilę poniosła ich fala byle jakiego życia. Po latach będą wspominać *fetę z okazji wyborów*²³ i inne

tęgo typu śmieci, nie przypuszczając, że w zatęchłej norze opuszczonej przez geniusza przez chwilę ocierali się prawie o absolut.

4.

I jeszcze Jacek Gutorow, żeby już nie mnożyć przykładów bez potrzeby i na darmo nie udowadniać wstępnej tezy o specyficznej „obrazowości” wielu współczesnych wierszy.

Przeglądam tomik *Inne tempo*. Wiersze Gutorowa są jak obrazy. Ale na szczęście nie z muzeum. Te jego żywe obrazy nosi się, przekłada, wystawia w ogrodzie, na ulicy, przy plaży. Mamy oglądać je i podziwiać zamiast tego, co obok. I tak właśnie zaciera się prawda. Bo ta książka między innymi opowiada o zacieraniu się prawdy. Poeta jest świadkiem powszechnego zacierania śladów i nawet gdy próbuje to i owo odsłonić, odkurzyć, wpuścić tam światło, to stwierdza, że nadszedł za późno: formy przejawiania świata są już zastygłe. Na szczęście poeta nie podaje się, nie zamiera z pękiem piór do odkurzania w ręku. Krząta się desperacko, próbuje od nowa. Jeśli nie dla zgorzkniałego siebie, to dla ufego czytelnika. Próbuje nowym ujęciem zaskoczyć ulatującą materię doznań, walczy z czasem, którego wpływ chciałby być kwitowany oschle i wyniośle, uzupełnia obrazki o brakujące cienie i przecinki światła, zmienia tempo artykulacji oporu, a nieraz inercji.

Zmieniający się rytm obrazowania jest malarskim odpowiednikiem nieobliczalności zastawiającej pułapkę na pamięć i prawdę. Wiersz staje się wędrującym po gościńcu sitem, na którym osadzają się tylko detale i drobiazgi. Większe skupiska sensów i idei zostawmy prozie. Dodajmy jeszcze: brzydki wiersz staje się tym sitem, wielkim, wędrującym okiem, z którego trzeba co chwilę wyciągać brud, paprochy. Świat wale nie ustawia się do zdjęcia. Jest, jaki jest. To ten, co pociąga za migawkę, w jakiś szczególny sposób sadzi się i napina.

Wydaje mi się, że Jacek Gutorow chciał z tego typu zadęciem zerwać. Skoncentrował się na eksponowaniu przypadkowości szczątków

pozostających w świadomości. Ani są ładne, ani ważne, ani też figurują w spisach rzeczy podanych do świadczenia o nas, epoce i egzystencji. Spokój, jakiego doświadcza bohater, uświadomiwszy sobie to wszystko, jest olśniewający. W jego świetle nawet ironia losu jest mniej ironiczna, a słynna dotkliwość świata tępieje i szuka swego wyrazu gdzie indziej. Bohater jest gdzieś poza tym. Tak samo jego język. Bo w tym tomiku zmienność nastrojów, języków i stylów sygnalizuje się już na wstępie. To nie jest zbiór wierszy, to raczej zbiór podzbiorów wierszy świadomie ryzykujących byciem we własnym sąsiedztwie. To metamorficzne ryzyko i zgrzytliwość połączeń stanowi o uroku tomu. I to jest dokładnie to, co miałem na myśli, mówiąc, że w tym tomiku dzieje się tyle rzeczy. Są to rzeczy poetyckie, a dzieanie się wpisane jest w przestrzeń poetyckiego sporu. Niektóre wiersze wyglądają jak z obrazka czy albumu, inne zaś surowe, ledwie maźnięte, ciężką wyraźnie ku prozie. Spór dotyczy nie tyle tego, co same znaczą, lecz tego, co znaczą ich współobecność. Najprościej byłoby odpowiedzieć, że kłopotliwa, wyzywająca współobecność oznacza wyczerpanie, koniec jakiegoś świata formuł i początek nowego. Gutorow szuka nowej formy, a ten zbiór jest zapisem fermentu. Mało tego, ja taki układ utworów czytam jako objaw niezadowolenia. – To ciągle nie to – mówi się tu wprost. Brniemy przez te próby razem z autorem. Ta książka w tym sensie jest dziełem otwartym, jest procesem poetyckim w różnym znaczeniu tego słowa, także sądowym. Procesem, który autor wytoczył samemu sobie. W przesłuchaniu (i przewidzeniu) udział biorą: liryki prozą, oderwane notatki, malarzskie impresje, epifanie, *suche dryfy*²⁴, inwokacje, objawy zniecierpliwienia, poematy itd.

Ukoronowaniem poszukiwań i zachodzącej metamorfozy jest poemat *Parataksa*, próba zapisania egzystencjalnej i poetyckiej momentalności, hymn lirycznego symultanizmu, wybuch, jaki w tej twórczości chyba nie miał jeszcze miejsca. Mam skojarzenia

z Apollinaire’em i Cendrarsem, kubistycznymi eksperymentami w zakresie zapisywania bełkotu świata na gorąco. Ten *collage* obserwacji, doznań, wspomnień odzégnujący się od miana poezji, chcący być spontaniczną efemerydą, czymś pomiędzy definicjami i stanami, jawi się jako gwałtowny zapis rzucony w twarz literaturze przyliżanej i przewidywalnej. Ten polemiczny ton udziela się, ale już dyskretniej, następnym utworom. *Temat z Kitaja* jest wyborną fotografią syntetyzującą pewne motywy i nastroje charakterystyczne dla obrazów Ronalda Brooksa Kitaja, lecz jednocześnie sygnalizuje lęk przed wpuszczaniem sztuki w kanał powinności i ideologii. Zawsze będzie tak, że mimo tego, iż *Mozart był wsteczny*²⁵, ktoś będzie *otwierał Shelleya na przekór zaangażowaniu deszczu*²⁶, zawsze pojawiać się będzie współwystępowanie sztuki i prześladowającego ją utylitarnego gestu, chcącego wepchnąć ją w ideologiczne czy społeczne ramy. Tak oto Jacek Gutorow zabrał głos w dyskusji wywołanej przez Igora Stokfiszewskiego²⁷, nawołującego poetów do zaangażowania i zdecydowanego udziału w społeczno-politycznym życiu. Gutorow skorzystał z argumentów Kitaja, oddał głos jednemu z obrazów, na którym najważniejsze są *cienie, kurz i melancholia*²⁸, a nie aluzje pod adresem materializmu dialektycznego i sympatii dla Gramsciego.

I tu właśnie zaczynają się najważniejsze rzeczy w tomiku. Ich poetycka istotność wspomagana jest przez gest malarza. W *Mandarynce* widzenie rzeczy przez malarza powiązane jest z widzeniem znużonego słowami poety. To studium przedmiotu kończy się szczególnym aktem estetycznego kanibalizmu. Mandarynka zostaje zjedzona. Życie dopisuje aneks do kontemplacji obrazu: smak owocu w ustach. Dla mnie w tym momencie nie jest ważne, co by powiedział Leo Stein. Bardziej interesuje mnie hipotetyczna reakcja innego wielkiego estety, Zbigniewa Herberta. Co on by rzekł na tak postawioną kwestię smaku, na udosłownienie i urzeczowienie ideału? Ta myśl wiąże się mocno z następnym kluczowym utworem

Czego nie namalowali Holendrzy. Po kilkukrotnej lekturze dochodzę do przekonania, że to, czego nie namalowali Holendrzy, Gutorow chce im dopisać. I tak dzieje się w wielu miejscach książki. Martwocie dorysowuje się oddech, a na kamiennym czole posągów umieszcza się krople najprawdziwszego potu. To jest to osławione „inne tempo”, które towarzysząc gorączce poszukiwań, świadczy o tym, że jak bardzo się chce, to można *zrzucić poezję jak starą skórę*²⁹ i ujrzeć świat, nawet ten bezimienny, na nowo.

* * *

Powyższe przykłady usiłują wypowiedzieć tę prawdę, że bardzo często w akcie kreacji, w owym procesie nowego spojrzenia wspomaga poetę malarz czy fotograf. Zamknięcie ułamka świata w kadrze czy ramach obrazu sprzyja poecie, wyzwalając intensywnie poszukiwane skupienie. Wyostrenie poetyckiego wzroku szuka równie zaangażowanego w akcie rozpoznawania rzeczywistości, podobnie współpracującego, narzędzia, pędzla, piórka, rylca oraz innych aparatów artykulacji i ekspresji. *Chciałem, aby wszystko, na co patrzę, zmieniło się w kompozycję, i zrozumiałem, że stan taki można osiągnąć*³⁰ powiada taki poeta, intuicyjnie korzystając z udzielonej mu przez malarstwo lekcji widzenia.

SŁOWA KLUCZOWE: **OBRAZ POETYCKI, EKFRAZA, PRZEKŁAD INTERSEMIOTYCZNY, FOTOGRAFIA**



- 1 W. Okoń, *Sztuki siostrzane. Malarstwo a literatura w Polsce w drugiej połowie XIX wieku*, Wrocław 1992.
- 2 A. Dziadek, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2004, s. 55.
- 3 Przywoływany Adam Dziadek wskazuje na częste, a błędne, utożsamianie ekfrazy i hipotypozy: *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2004, s. 77.
- 4 Seweryna Wyślouch umieszcza to zjawisko w znacznie szerszym kontekście, pisząc: *Co spowodowało aktualność starej problematyki korespondencji sztuk? Sądzę, że przyczyn jest wiele. Przede wszystkim do zajęcia się wizualnością (a także muzycznością!) składają przeobrażenia współczesnej kultury, która preferuje obraz i dźwięk, i już dawno przestała być kulturą werbalną. Wiek XX nie bez powodu został nazwany wiekiem filmu. Wykształcił kulturę audiowizualną, która na naszych oczach zmienia się w kulturę multimedialną. Żyjemy w świecie, w którym słowo konkuruje (a często przegrywa) z obrazem, jest przenoszone na ekran, a nawet samo staje się wizualne i jego graficzny zapis zyskuje szczególne znaczenie (S. Wyślouch, *Literatura i semiotyka*, Warszawa 2001, s. 18).*
- 5 M.P. Markowski, *Ekphrasis. Uwagi bibliograficzne z dołączeniem krótkiego komentarza*, „Pamiętnik Literacki” 1999, z. 2, s. 230.
- 6 Ogólnopolska Konferencja o Ekfrazie oraz Wieczór Poezji i Obrazu, 14 maja 2011, Ośrodek Kultury Leśnej w Gołuchowie.
- 7 I. Fietkiewicz-Paszek, fragment wypowiedzi na Ogólnopolskiej Konferencji o Ekfrazie (Gołuchów 2011) zamieszczonej w materiałach pokonferencyjnych (broшура-plakat).
- 8 Przypominają się słowa Jacka Łukasiewicza: *Czyniąc z cudzego dzieła plastycznego własne, nie można zachować pełnej jego przedmiotowości. Dzieło plastyczne jest nieprzetłumaczalne na słowa. Piszę więc o własnej interpretacji tego dzieła wynikłej z osobistej percepcji. Przy tym czysta, wyłącznie estetyczna kontemplacja może stanowić szczyt obcowania z podziwianym obrazem, ale przecież miłość nie składa się z samych orgazmów. Zanim duch zachwyci się dziełem, połączy się z nim, nie niszcząc jego całkowitości i odrębności, do dzieła wchodzi to, co w nas cielesne i psychiczne. Pulsowanie własnej krwi i głębokość czy płytkość własnego oddechu. Wzrok, słuch i dotyk – fantastycznie i fantazmatycznie poprzez to obcowanie z dziełem*

- wzbogacane. Patrzący czuje, jak się zmysły wzbogacają, jak przekraczają swoje dotychczasowe możliwości i sprawia mu to przyjemność. Do dzieła wchodzi również wspomnienia patrzącego i jego wyobrażenia o sobie. Jego przywiązania, brudy, świństwa, sentymenty i resentymenty, społeczne uwarunkowania. Wszystko to przedostaje się do cudzego utworu. Zmienia go, opanowuje, szuka w nim usprawiedliwień, potwierdzeń bądź zaprzeczeń. Częstki psychiki widza ulegają w cudzym obrazie oczyszczeniu (nie musi to być bynajmniej oczyszczenie całkowite). Albo – co też się przydarza – stają się brudniejsze, co czyni go nieszczęśliwym lub napęlnia nie dobrą satysfakcją. Cały ten proces obcowania, mogący zawierać mnóstwo nieprzewidzianych elementów, jest konieczny. Cudze dzieło sztuki pośredniczy między mną a światem i to ogranicza jego autonomię (J. Łukasiewicz, *Grochowiak i obrazy*, Wrocław 2002, s. 8).
- 9** C. Sikorski, fragment wypowiedzi na Ogólnopolskiej Konferencji o Ekfrazie (Gołuchów 2011) zamieszczonej w materiałach pokonferencyjnych (brożura-plakat).
- 10** I. Fietkiewicz-Paszek, *Próby wyjścia*, Szczecin 2011.
- 11** Więcej informacji o autorze przynosi zamieszczona w tomie notka: *Jarek Wójcik urodził się w Szczecinie. Od 1985 roku mieszka i tworzy w Melbourne w Australii. Ukończył historię sztuki na UAM w Poznaniu i grafikę w Box Hill College w Melbourne. W roku 1992 zakłada studio minusart. Jest autorem szeregu wystaw indywidualnych w Australii, Francji, Polsce oraz uczestnikiem wielu wystaw i projektów grupowych. Reprezentowany przez Catherine Asquith Gallery w Melbourne, Charles Hewitt Gallery w Sydney i Gallery East w Perth.*
- 12** I. Fietkiewicz-Paszek, *Próby wyjścia*, Szczecin 2011, s. 37.
- 13** A. K. Folta. *Ekfrazja ekfrazy czy dekalomania?*, [w:] *(Od)nowa – znowu – na nowo. Rekapitulacja*, red. J. Wach, Ł. Janicki, Lublin 2012, s. 182.
- 14** *Ibidem*, s. 183.
- 15** J. Dehnel, *Żywoty równoległe*, Kraków 2004, s. 45.
- 16** *Ibidem*, s. 35.
- 17** *Ibidem*.
- 18** P. Koziół, *Jacek Dehnel*, <http://culture.pl/pl/tworca/jacek-dehnel>
- 19** J. Dehnel, *Języki obce*, Wrocław 2013, s. 16.
- 20** *Ibidem*.
- 21** *Ibidem*.
- 22** *Ibidem*, s. 19.
- 23** *Ibidem*, s. 17.
- 24** J. Gutorow, *Inne tempo*, Wrocław 2008, s. 8.
- 25** *Ibidem*, s. 32.
- 26** *Ibidem*.
- 27** I. Stokfiszewski, *Poezja uników*, „Gazeta Wyborcza”, 33/2007, s. 15; *Poezja a demokracja*, „Tygodnik Powszechny”, 10/2007, s. 11.
- 28** J. Gutorow, *Inne tempo*, Wrocław 2008, s. 32.
- 29** *Ibidem*, s. 42.
- 30** Fragment wypowiedzi Leo Steina wykorzystanej przez Jacka Gutorowa jako motto do utworu *Mandarynka* (*Inne tempo*, Wrocław 2008, s. 34).

Karol Maliszewski
POETIC 'IMAGERY'

Notes on Some Artists And Manifestations

Maliszewski analyzes the relationship between images formed by poets and images formed by visual artists. In their texts, some contemporary poets refer to 'image-reading'. Poetic image is preceded by a literal picture – meanings are transferred in the process of inter-semiotic translation. Maliszewski is interested in trace references to photos and painted images; the traces of influencing the shape and character of a monologue. He analyzes this phenomenon based on Izabela Fietkiewicz-Paszek's, Jacek Gutorow's and Jacek Dehnel's creative work.

KEYWORDS: **POETIC IMAGE, EKPHRASE, INTER-SEMIOTIC TRANSLATION, PHOTOGRAPHY**

