

IKONICZNOŚĆ I OBRAZOWOŚĆ LITERATURY

Ewa Górecka

Uniwersytet Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz

Między znakami: słowo i obraz w poezji Joanny Pollakówny

W poezji Joanny Pollakówny ważne miejsce zajmuje refleksja o sztuce. Zainteresowanie sztuką uobecnia się niemal w całej twórczości autorki *Dysonansów*, ale szczególną intensywność zyskuje w utworach późniejszych, w większości powstałych po 1980 roku. Częste rozważania na temat ekspresji artystycznej odzwierciedlają pasję poetki – fascynację sztuką i pisarstwo. Oba te obszary tworzą w jej życiu nierozzerwalny węzeł – była bowiem historykiem sztuki, ale też badaczką malarstwa¹, eseistką², redaktorem³, tłumaczem⁴ a nawet autorką utworów adresowanych do dzieci⁵. Jej spuścizna poetycka, obejmująca kilkanaście tomików, zwraca uwagę stałym przewijaniem się rozważań na temat istnienia, cierpienia i piękna. Ostatnie z wymienionych jest dla Pollakówny

¹ *Malarze i podpalacze*, Warszawa 1971; *Formiści*, Wrocław 1972; *Filozofowanie i namiętności*, Wrocław 1972, *Malarstwo polskie – Między wojnami 1918–1939*, Warszawa 1982; *Byli malarze...: o życiu i malarstwie braci Efraima i Menasze Seidenbeutelów*, Warszawa 2002.

² *Myśląc o obrazach* (1994), *Glina i światło* (1999), *Weneckie tęsknoty; o malarstwie i malarzach renesansu* (2003).

³ *Czapski – malarstwo i rysunek*, Warszawa 1986; J. Czapski, *Patrząc*, wyb. J. Pollakówna, Kraków 2004; T. Czyżewski, *Poezje*, wyb. J. Pollakówna, Warszawa 1979; J. Czapski, *Dzienniki, wspomnienia, relacje*, red. J. Pollakówna, Kraków 1986; J. Czapski, *Wyrwane strony*, oprac. J. Pollakówna, Paris 1993; A. Tyczyńska-Skromny, *Tymon Niesiołowski 1882–1965*, wstęp J. Pollakówna, Warszawa 1982.

⁴ Ch. Sterling, *Martwa natura: od starożytności po wiek XX*, tłum. J. Pollakówna, W. Dłuski, Warszawa 1998.

⁵ *Kółko graniaste*, Warszawa 1975; *Wesele Luletki*, Studzianki 1985; *Generał bagniska*, Studzianki 1986; *Marceli Szpak dziwi się światu*, Warszawa 1987; *Pytalik*, Warszawa 1989; *Pytalikowa okolica*, Warszawa 2001.

punktem odniesienia zarówno dla refleksji nad przemijaniem wpisany w porządek bytu, jak postrzegania świata z perspektywy religijnej, które sprawia, że dostrzega w nim dzieło Boga. Nie mniej istotne okazuje się dla niej poszukiwanie odpowiedzi na pytanie o sens sztuki oraz specyfikę jej języka. Pollakówna bowiem sama tworząc i badając cudzą twórczość ociera się o ten problem nieustannie. Nie bez znaczenia jest też fakt, że prowadzone przez nią badania naukowe odnosiły się do innego systemu znaków, niż własna aktywność artystyczna. Niewątpliwie czynniki te wpłynęły na jej zainteresowania, a do poezji przeniknęły ich ślady.

W pierwszej kolejności należy wspomnieć o mocnym akcentowaniu związków pomiędzy ontologią a Bogiem. W świadomości Pollakówny Bóg jest sprawcą wszechrzeczy, on też ujawnia się w każdym stworzeniu i jego dziele. W takim rozumieniu Bóg jest artystą, a każdy artysta powtarza jego akt kreacji⁶. Takie ujęcie pojawia się przede wszystkim w tomie *Skąpa jasność*, w którym czytamy np.:

Powtórzyć boską czynność:
breję gliny
zmusić, by wytrąciła złoty osad.⁷

W wierszu o znaczącym tytule *Deus absconditus* pisze:

W pomysle
malarza, kiedy konturem
obwodzi niebyt rzeczy.
Sj, 36

Konsekwencją takiego pojmowania Boga jest metaforyczne wyobrażenie ludzkiego życia i istnienia świata jako artystycznych dzieł Stwórcy. Poetka określa go jako *Rysownika Świętego*, kreślącego ludzki los, decydującego o jego kresie (*Rysunek*, Sj, 23), jemu też przypisuje równowagę pomiędzy pięknem i brzydotą, dobrem i złem. W wierszu *Argument* czytamy:

⁶ Por. A. Mazan-Mazurkiewicz, *Bo skąd ta harmonia? – Piękno dzieł malarskich jako znak transcendencji. O »Skąpej jasności« Joanny Pollakówny*, [w:] *Piękno materialne. Piękno duchowe. Materiały z konferencji 19–21 maja 2004*, red. A. Tomecka-Mirek, Łódź 2004, s. 359–374.

⁷ J. Pollakówna, „Pietà” *Tycjana*, [w:] *Skąpa jasność*, Warszawa 1999. Dalej cytaty lokalizuję w tekście i oznaczam je w następujący sposób: *Dysonanse*, Warszawa 1961 – D; *Przytąjenie barwy*, Warszawa 1963 – Pb; *Korzyści podróży*, Warszawa 1967 – Kp; *Żwir*, Warszawa 1971 – Żw; *W cieniu*, Kraków 1972 – Wc; *Lato szpitalne*, Kraków 1975 – Lsz; *Powolny pożar*, Kraków 1980 – Pp; *Rodzaj głodu*, Warszawa 1986 – Rg; *Dziecko – drzewo*, Kraków 1992 – Dd; *Małomówność. Wiersz wybrane 1959–1994*, Warszawa 1992 – M; *Skąpa jasność*, Warszawa 1999 – Sj; *Ogarnęte mnie chłodem*, Kraków 2003 – O.

Chyba jednak istniejesz – bo skąd by ta świętość?
w muzyce – tka wysokiej i jak kosmos czystej.
w świetle promieniującym z farby oleistej
kładzionej z uniesieniem ręką umiejętą.

Bo skąd by ta harmonia? Gdy w skażeniu śmiercią,
w sąsiedztwie kaźni, z tłuszczą wyjąca do wtóru,
z malarskiego olśnienia wytryskuje świętość,
rysując się nieziemskim spokoje kontury.

Sj, 9

Autorka *Żwiru* nie tylko istnienie wyobraża metaforycznie. Skojarzenie ze sztuką wywołuje u niej również poznanie. Dla Pollakówny nie jest ono dane człowiekowi w pełni, lecz zawsze *Po części* (*Po części*, Sj, 5). W takim ujęciu świat jawi się jej jako tekst niewyraźny, nie do końca spójny, ale stanowiący zagadkę, przywodzący na myśl niewyraźne malowidło ścienne „w okrucz świata z upartym mozołem się wpatrzę,/ czytając go jak fresku zniszczonego fragment” (*Wpatrzanie*, Sj, 42).

Jeśli przyjrzymy się poetyckim tropom fascynacji autorki *Powolnego pożaru*, to dość wyraźnie zaznaczają się wśród nich rozważania na temat istoty języka sztuki. W pierwszej kolejności przygląda się poezji, którą sama uprawia. Intryguje ją przede wszystkim relacja pomiędzy znakiem a desygnatem, zwłaszcza zaś ciągle podążanie słowa za myślą. Zaznaczyć przy tym trzeba, że w jej świadomości słowo funkcjonuje w rozumieniu, jakie nadała mu Biblia. Podobnie jak w Księdze Genesis jest ono dla niej tożsame z przywoływaniem do istnienia, stanowieniem bytu, ale w przeciwieństwie aktu wypowiedzianego przez Boga – rezultat jest nieprzewidywalny. Poetka pytając: „Jaki świat się wykluwa w ślad za słowem moim?” (*Pracownia*, Lsz, 31) sygnalizuje zarówno problemy związane z samym kodem, jak i skomplikowany charakter procesu twórczego. Nie dość, że ten ostatni zawsze okazuje się dla artysty tajemnicą i przygodą zarazem, to sam system semiotyczny nie gwarantuje realizacji zamierzonego celu. Ten dramatyczny rozdział pomiędzy pragnieniem tworzenia, a ograniczonością języka nie zniechęca jednak od prób podejmowania go. Artysta niczym Szyf świadomy finału, po człowieczemu wznosi się ponad własny los i, jak pisze Albert Camus, „Jasność widzenia, która powinna mu być udręką, to jednocześnie jego zwycięstwo.[...] Ale świat jest tylko jeden, a szczęście i absurd są dziećmi tej samej ziemi”⁸. W odpowiedzi Pol-

⁸ A. Camus, *Mit Syzyfa*, [w:] *Mit Syzyfa i inne eseje*, przeł. J. Guze, Warszawa 1999, s. 148.

lakówny na wcześniej przytoczone pytanie pobrzmiwa niepewność, skoro pisze:

Wątki, przedwcześnie wzeszły,
 wypłonionym
 krajowidokiem tańczy w chłodniejszym powietrzu?
 Lsz, 31

Pojawiający się na końcu znak zapytania implikuje potencjalną rozbieżność zamiaru i ostatecznego efektu. Spostrzeżenie to poeta odnosi jednak nie tylko do poezji. Podobnie dzieje się w innych dziedzinach sztuki, niezależnie od wykorzystywanych przez nie systemów znaków. Malarstwo, rzeźbę i literaturę łączą sprzeczne dążenia. Z jednej strony artysta marzy o stworzeniu dzieła, które oddawałoby myśl, z drugiej zaś zdarza mu się w jej wyrażaniu posuwać do nadmiernego kształtowania formy. Oba pragnienia zawsze skazane są jednak na niepowodzenie. W przywołanym wcześniej wierszu dramat twórcy wyraża się w nieuchronnym niespełnieniu:

Jakieś fragmenty nie domalowane
 - bezbarwne plamy
 Jakieś fragmenty zbyt cyzelowane
 - struktury piany

Pracownia, Lsz, 31

Komplikacje potęguje niedoskonałość samego znaku. W jednym z wierszy poetka stwierdza: „N a z w a ć to ledwie krwawy strzep powietrza/ [...] / jakbyś szczyptę zapachu obcęgami chwytał” (***, Kp, 5). Ulotność, niewyraźność myśli koliduje jednak z koncepcją sztuki autorki *Powolnego pożaru*. Pollakówna bowiem wypowiadając się na temat swego rozumienia poezji zaznacza, że sens artystycznej ekspresji tkwi nie w tym, by pozostał po nas materialny ślad, lecz w inspirowaniu, skłanianiu do refleksji. Nietrudno zauważyć, że poetce bliskie są poglądy Horacego, który w *Exegi monumentum aere perennius* (C III, 30) wyraża pochwałę sztuki jako gwaranta trwałego istnienia w ludzkiej myśli i pamięci⁹, choć obce jest jej marzenie o sławie¹⁰:

⁹Należy jednak podkreślić, że dla poetki nietrwale są jej własna myśl i wyobrażenia, które przemijają wraz z nią (*Moja ziemia, Sj, 26*).

¹⁰Horacy pisze: *Stawiłem sobie pomnik trwalszy niż ze spiży, przeł. L. Rydel, [w:] Horacy, Wybór poezji, oprac. J. Krókowski, Wrocław 1971, s. 137.*

Wcale nie chodzi o to, żeby coś zostało:

[...]

Ogniotrwały wers

[...]

Niech tylko gdzieś w powietrzu wyźłobi się trop
poszukującej myśli,

Wiersz programowy, Mł, 198

Dzieło sztuki ma, jej zdaniem, nie tyle zachwycać walorami estetycznymi, ile siłą intelektu i emocji. Aksjologię tę wyraża Pollakówna w liyku o znaczącym dla naszych rozważań tytule *Namalowane, napisane*. Poetka pisze:

Nie, żeby było piękne.
Czym ma być? Dotknięciem
żywego bólu. Elektrycznym prądem
między bólem a myślą;

Dd, 23

Jak widać, autorka wypowiada się nie tylko na temat poezji, ale sztuki w ogóle, która ma przede wszystkim poruszać. Pollakówna zatem myśli o niej w sposób podobny do Grochowiaka, sądzącego, że zadaniem artysty nie jest idealizowanie rzeczywistości i zastępowanie brzydoty pięknem, ale dążenie do wyrażenia tego, jak się ją postrzega¹¹.

W przypadku jej własnej twórczości wyraźnie owo postrzeżenie dość często wywołuje skojarzenia z malarstwem. Pollakówna, znawczyni tej dziedziny sztuki, stroni jednak od ekfrazy. Jak zauważyła Alicja Mazan-Mazurkiewicz pisząc o tomie *Skąpa jasność*, „konsekwentnie pomija w lirykach zawartość ikonograficzną”¹².

Pogląd ten jest słuszny w odniesieniu do badanego obszaru. W innych tomach poetce zdarza się przywoływać zawartość ikonograficzną, ale z reguły dość pobieżnie, szkicowo. Strategia ta skłania do zadania pytania o przyczyny rezygnacji z prezentacji malarskich przedstawień. Pollakówna nie udziela jednoznacznej odpowiedzi, ale jej liryki odślawiają ograniczone zaufanie do znaku. Słowo nie jest pewnym środkiem wyrażenia myśli, skoro stwierdza, że „nasze idee od łodyg dotąd znane/dziwnie się rozjęzyczą w obcą orchideę” (*Poezja*, Lsz, 30). Tym bardziej

¹¹ Piękno? Podobno w napowietrznych pokojach,/ Ależ jaka chmura udźwignie nam balię./ Ależ – w imię piękna – wykląć rzeczy ciężkie./ Stół do odpoczynku łokci – krzesło do straży przy chorym! S. Grochowiak, *Ikar*, [w:] S. Grochowiak, *Wybór poezji*, oprac. J. Łukasiewicz, Wrocław 2000, s. 79.

¹² A. Mazan-Mazurkiewicz, dz. cyt., s. 369.

więc będzie ono sprawiało trudność w opisanu dzieła powstałego w innym systemie znaków. Nie jest to jednak tożsamy z całkowitym odrzuceniem transkrypcji. Poetka bowiem kilkakrotnie szkicuje ekfrazy¹³, ale z reguły nie stanowią one kompletnego opisu, co jest konsekwencją jej innych dążeń. Pollakówna zdaje się nie widzieć sensu w przekładzie intersemiotycznym. Malarstwo jest dla niej sztuką wizualną, inspirującą, (podobnie jak poezja) do myślenia, co w żaden sposób nie umniejsza jej walorów estetycznych, ale okazuje się dyskusyjne, jeśli chodzi o transkrypcję.

Autorka, odwołując się do malarstwa, w swej poezji najczęściej je interpretuje, traktując je jak tekst. Należy zatem w odniesieniu do jej twórczości mówić o semiotycznej koncepcji sztuki, korespondującej z ustaleniami Jurija Łotmana, głoszącego, że „Sztuka [...] może być opisana jako pewien język wtórny, a dzieło sztuki – jako tekst w tym języku”¹⁴. Ponieważ poetka przywołuje malarstwo nie tylko wielokrotnie, ale też na wiele sposobów, interpretacja jej twórczości wymusza badania intersemiotyczne. Samo pojęcie semiotyki, jak podkreśla Stanisław Balbus, narzucałoby potrzebę uwzględniania pojęcia systemu, sztuka zaś nie jest podatna na systematyzację, ponieważ cechuje ją nieprzewidywalność¹⁵. W badaniach nad zjawiskami relacji pomiędzy sztukami, zastąpiono je (przez Julię Kristevę i Rolanda Barthes’a) pojęciem sieci (*réseau*)¹⁶.

Tam, gdzie słowo i obraz wchodzi w relacje tak bliskie, jak dzieje się to w liryce autorki *Skąpej jasności*, tam uwzględnienie ich w interpretacji jest oczywistością, ale ustalenia wymaga fakt, czy uwagę skupimy na podobieństwach czy różnicach. Seweryna Wyslouch opowiada się za zasadnością drugiej możliwości, przekonując, że pokrewieństwa są dane i podkreśla, że „S z u k a ć n a l e ż y r ó ż n i c. One świadczą o talencie twórcy i manifestują specyfikę poszczególnych dyscyplin”¹⁷. Ustalenia te okazują się szczególnie cenne przy okazji rozważań na temat liryki Pollakówny.

¹³Na gruncie retoryki ekfrazy tożsama jest z *descriptio*. Por. M. P. Markowski, *Ekphrasis. Uwagi bibliograficzne z dołączeniem krótkiego komentarza*, „Pamiętnik Literacki” 1999, z. 2, s. 229 i n.

¹⁴J. Łotman, *Struktura tekstu artystycznego*, tłum. A. Tanalska, Warszawa 1984, s. 19.

¹⁵S. Balbus, *Interdyscyplinarność – intersemiotyczność – komparatystyka*, [w:] *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*. Studia, pod red. S. Balbusa, A. Hejmeja, J. Niedzwiedzia, Kraków 2004, s. 12.

¹⁶Por. A. Dziadek, *Rolanda Barthes’a lektury obrazów (oraz to, co dla metodologii z nich wynika)*, [w:] *Intersemiotyczność...*, dz. cyt., s. 52–61.

¹⁷S. Wyslouch, *Literatura i obraz. Tereny strukturalnej wspólnoty sztuk*, [w:] *Intersemiotyczność*, dz. cyt., s. 27.

Poetka bowiem, jak już wspominałam, unika ekfraz, ale wyraźnie sygnalizuje nawiązania międzytekstowe. Zwykle sygnały pojawiają się już w tytułach – np. *Zwierzęta Franza Marca* (Kp, 30), *Światło (z tematami z Rafaela i nie z Rafaela)* (Rg, 23), „*Pietà*” *Tycjana* (Sj, 25), *Leonardo i jedność czasu* (O, 15), *Przerwany koncert (Obraz Tycjana z Gallerii Pittich we Florencji)* (O, 16) *Pietà Belliniego* (O, 35). Aluzje do malarstwa, jak widać, przybierają postać informacji bardziej lub mniej precyzyjnych, ponieważ czasem wymienione są tytuły dzieł mistrzów pędzla, a nawet miejsce ich prezentowania¹⁸, kiedy indziej zaś odnajdujemy jedynie nazwisko malarza i sugestię interpretacji jego twórczości.

Oba rozwiązania artystyczne zwracają uwagę przechodzeniem od systemu znaków ikonicznych do językowych, ale bez względu na to, czy mamy do czynienia z wyraźniejszą czy mniej czytelną aluzją w tytule, za każdym razem dzieło malarskie nie zostaje w pełni opisane. Pollakówna wybiera pewne elementy z konkretnego obrazu (np. *Przerwany koncert, Obraz Tycjana z Gallerii Pittich we Florencji*) albo z pewnego obszaru twórczości artysty (np. *Zwierzęta Franza Marca*). W ostatnim z wymienionych liryków nie ułatwia zidentyfikowania inspiracji – w twórczości Marca zwierzęta są częstym motywem, a jego pojawienie się w jego malarstwie uznawane jest za znaczący przełom. Poszukujący własnego stylu twórca po spotkaniu z Kandinskim zaczął sztukę traktować jako środek do zbliżenia się do rzeczywistości obiektywnej i duchowej¹⁹. Franz Meyer odnotowuje fascynację malarza ruchem zwierząt, który uznał za „formę istotną” (*Wesnsform*)²⁰. Pollakówna akcentuje zatem cechę charakterystyczną tej twórczości, niewykluczone też, że odwołuje się, czego nie da się jednoznacznie stwierdzić, do obrazu pt. *W lesie*. Dzieła niemieckiego ekspresjonisty nie opisuje, ale dynamizuje elementy znamienne dla jego malarstwa. Uruchomienie komponentów malarstwa Franza Marca uznać należy za oryginalny zabieg, zwłaszcza że dzięki niemu intensywność barw i przenikanie się obrazów staje się dla odbiorcy bardziej zrozumiałe. Nie każdy bowiem wie, że malarz dążył do „animalizacji rzeczywistości”, polegającej na kontaminacji „form świata zwierzęcego

¹⁸ W podobny sposób sygnalizuje takie nawiązania Miłosz w tomie pt. *To: O! Gustaw Klimt (1862–1918), Judyta (Szczegół), Osterreichische Gallerie, Wiedeń, O! Salvator Rosa (1615–1673), Pejzaż z postaciami, Yale University Gallery i O! Edward Hopper (1882–1967), Pokój hotelowy, Thyssen Collection, Lugano*.

¹⁹ *Od Maneta do Pollocka. Słownik malarstwa nowoczesnego*, przeł. H. Devechy, Warszawa 1995, s. 219.

²⁰ Tamże.

i pejzażu w organiczną całość²¹. Poetkę interesuje zatem bardziej zasada twórcza niż ekfrazą, co manifestuje się również w bezpośrednim zwrotem do „ty” lirycznego, którym może być sam twórca:

Zbuduj w lesie ze światła zaporę
 sarni sen
 przez splątane korzenie
 przemknął jelen
 mrok zawisnie w pionie
 jesteś sarną owadem i okiem
sarny
 i na trawach ważonych cieniem
 pęka las w organowe kolory
 wzbiera las pełen obcych zwierząt
 zwierząt obcych o ogień
o kamień ostrzony
 o osobność barwy i kory

Jesteś cieniem w snach zwierząt zbudzonym.

Kp, 30

Nasycenie wiersza czasownikami, zmieniającym się światłem oraz barwami, ewokuje obraz niezwykle kinetyczny, pełen ekspresji. Pollakówna, abstrahując charakterystyczne dla Marca elementy, posługuje się analogiczną zasadą kompozycji, by ostatecznie zwerbalizować swoją interpretację tego malarstwa. W stwierdzeniu „Jesteś cieniem w snach zwierząt zbudzonym” zawiera się odczytanie idei twórcy, dla którego świat natury stanowi koherentną całość tętniącą jednym rytmem, człowiek zaś nie stanowi jego centrum. Poetka wykracza zatem poza zawartość ikonograficzną dzieł i niezwykle trafnie określa istotę malarstwa Franza Marca, łączącego barwę i ruch z refleksją filozoficzną²², na co wpływ wywarły nie tylko zainteresowania samego artysty, ale też odziaływanie koncepcji Kandinskiego²³.

²¹ L. Richard, A. Arnold, W. D. Dube, M. Guiomar, J. Mitry, W. Steffens, *Encyklopedia ekspresjonizmu*, przeł. D. Górna, Warszawa 1996, s. 100.

²² Marc zanim został malarzem studiował teologię i filologię.

²³ Odnotowuje on: „Życie duchowe, którego przejawem i siłą napędową – jedną z najpotężniejszych – jest również sztuka, to skomplikowany, a pomimo to dający się prosto ująć ruch – do przodu i do tyłu. Ten ruch to dynamika poznania. Może ona przybierać najrozmaitsze formy, w zasadzie jednak zachowuje stale ten sam wewnętrzny sens i cel”. W. Kandyński, *O duchowości w sztuce*, ze wstępem M. Billa, tłum. S. Fijałkowski, Łódź 1996, s. 28.

Z podobnym „wnikaniem” w rzeczywistość przedstawioną w innym systemie znaków spotykamy się również w utworach, których tytuł wskazuje na konkretne dzieło. W liryku *Przerwany koncert (Obraz Tycjana z Galerii Pittich we Florencji)*, zamieszczonym w tomie *Ogarnąłeś mnie chłodem*, poetka rezygnuje zarówno z deskrypcji obrazu, jak akcentowania stylu Tycjana. Bardziej bowiem interesuje ją sens dzieła – niejasny, intrygujący. Stąd też odwołania do zwartości ikonograficznej dzieła włoskiego mistrza pojawiają się pomiędzy ciągiem pytań stanowiących próbę ustalenia istoty przedstawionego zdarzenia.

Czy nutę chybił
czy zła wieść nadeszła?
W oczach ma jeszcze to zapamiętanie
w które wtrąca harmonia muzyki
lecz towarzyszy
rękę mu na ramieniu kładzie

Och, 16

Poetce nie udaje się rozwikłać tajemnicy – przyczyny przerwania koncertu pozostają nieodgadnione. Żadne z przypuszczeń nie przekształca się w konstatację, skoro w ostatniej strofie Pollakówna zawiera wyliczenie pytań. Przywołany liryk można uznać za przykład tych utworów, w których mamy do czynienia pośrednio również z refleksją na temat systemu znaków. Wypowiedź implikuje bowiem podobieństwo pomiędzy komunikatem ikonycznym a językowym – w obu przypadkach możliwe jest kreowanie tekstu otwartego na interpretację, poruszającego myśli, a zarazem wstrzymującego widok czy scenę, jak pisze w wierszu „Namalowane, napisane, przez wieki wieczne” (Dd, 23). W takim ujęciu celem sztuki rozumianej jako wtórny system modelujący²⁴ jest przede wszystkim dialog z odbiorcą, co wyraża w powtarzającym się w jednym z liryków pytaniu: „Dokąd wzywa ta tęsknota,/ co z obrazów na nas woła? [...]/ Za czym wzywa nas tęsknota” (***) *Dokąd wzywa ta tęsknota*, Sj, 8)²⁵.

Powściągliwość poetki w tworzeniu ekfraz nie wynika z jej przekonania, co do nieprzekładalności obrazu na język. Pollakówna raczej nie widzi uzasadnienia w przekładzie intersemiotycznym jako celu de-

²⁴ Łotman, dz. cyt., s. 18 i n. Por. też: J. Łotman, *Sztuka w szeregu systemów modelujących. Tezy*, [w:] *Sztuka w świecie znaków*, wybrał, tłum., wstęp B. Żyłko, Gdańsk 2002.

²⁵ Więcej uwagi temu utworowi poświęcam w szkicu pt. „Dokąd wzywa ta tęsknota,/ co z obrazów na nas woła”. O pochwalę malarstwa w poezji Joanny Pollakówny („Skąpa jasność”, „Ogarnąłeś mnie chłodem”) – w druku.

skrypcji. Jeśli więc, co w jej twórczości nie zdarza się często, pojawia się obszerniejszy opis dzieła malarskiego, to wiedzie on ku refleksji uniwersalnej. W wierszu pt. *Pietà Belliniego*²⁶ ekfrazą obejmująca trzy strofy stanowi introdukcję do stwierdzenia dualistycznego porządku świata. Temat obrazu weneckiego mistrza porusza emocje, ale w nie mniejszym stopniu uwagę zwraca uroda świata sąsiadująca w jego dziele z cierpieniem. Poetka podąża tropem myśli Belliniego i pisze:

W wielkim milczeniu po udręce
z promiennej rosy wstaje słońce.

Skwapliwie znów się z bólem brata
nieubłagane piękno świata.

O, 35

W jej świadomości istotna jest relacja pomiędzy rzeczywistością a sztuką. Ich wzajemne przenikanie się wyraźnie ją intryguje, co zaznacza się w jej lirykach wielokrotnie. Fascynacja malarstwem wsparta wiedzą sprawiła, że obserwacja świata i osobiste doświadczenia często kierowały uwagę ku dziełom mistrzów pędzla, które stały się ważnym kontekstem jej rozważań. Tak dzieje się w szczególności, gdy mamy do czynienia z zadumą nad czasem. Przemijanie w jej twórczości zajmuje ważne miejsce. Jak wiadomo, doświadczenie choroby oraz wynikające z niej ograniczenia sprawiły, że czas stał się dla niej cenny – ograniczony i rozszczępiony na chwile. Stąd też jego widoczne znaki uruchamiają skojarzenia z malarstwem. Poetka najczęściej dostrzega je w przyrodzie. Jesienna obfitość owoców i bogactwo kolorów ewokują malarstwo odrodzenia. W wierszu pt. *Jesień* czytamy:

²⁶Poetka odwołuje się do obrazu przechowywanego w weneckiej Galleria dell'Accademia, który przedstawia Jezusa w pozycji poziomej – w innych obrazach wyobrażony jest w pozycji pionowej, co jak zauważa Panofsky, stało się popularne w malarstwie od 1540 roku. Wiersz o podobnym tytule napisał Grochowiak – *Bellini „Pietà”*. Warto jednak zaznaczyć, że poeta nie odwołuje się do konkretnej wersji obrazu – można go odnieść zarówno do dzieła znajdującego się w Berlinie, jak innej wersji prezentowanej przez muzeum Brera. Poeta przywołuje dzieciństwo Jezusa, Marię zaś prezentuje, jak zauważa Jacek Łukasiewicz, jako starą, zmęczoną kobietę, która w jego twórczości jest zwykle strażniczką porządku świata. Warto też nadmienić, że Pollakównę i Grochowiaka łączy również zainteresowanie twórczością Gielniaka. Zob. E. Panofsky, *Imago Pietatis. Przyczynek do historii typów przedstawieniowych Mąż Boleści i Maria Pośredniczka*, przeł. T. Dobrzeniecki, [w:] *Studia z historii sztuki*, wybór, opr., posłowie J. Białostocki, s. 100; S. Grochowiak, *Bellini „Pietà”*, [w:] S. Grochowiak, *Wybór poezji*, dz. cyt. s. 218; J. Łukasiewicz, *Grochowiak i obrazy*, Wrocław 2002, s. 154.

Wzorzec ten przywoła w innym liryku. Rzeczywistość nieustannie kieruje uwagę ku sztuce, stąd też spojrzenie na stół usłany opadłymi płatkami róż wywołuje z pamięci obrazy Redona, nieokreślonych mistrzów holenderskich³¹, ale też poemat Auzoniasza pt. *Mosella*, zwierający opis krajobrazów rozpościerających się nad tytułową rzeką³². Polakówna zatem stale dostrzega paralele pomiędzy różnymi systemami semiotycznymi, które umożliwiają jej w tym samym stopniu „czytanie” świata. O ile zatem we wcześniej omawianych wierszach akcentuje tekstualność komunikatu artystycznego, to z czasem dostrzega ją również w otaczającej rzeczywistości. W liryku pt. *Kwiaty* malarskie przedstawienia charakteryzuje odmiennosc stylu. W przypadku Redona będzie to połączenie elementu roślinnego ze swobodnym, wspartym wyobraźnią przedstawieniem³³, w przypadku holenderskich malarzy dbałość o szczegóły i wierność wobec obrazu rejestrowanego przez oko³⁴. Style te poetka niezwykle celnie określa, ale nie one ją interesują. Czytamy:

Płatki z bukietów Redona
 przedsenne
 Róże Holendrów rosy pełne
 Świetlne
 łaskiście pewne
 Auzoniasza kwiaty bagienne
 nad Mozelą królewskie cienie.

Spoza czasów spadły na mój stół
 róże sine jak różowy popiół.

Wc, 19

Ostatni dystych jednak odsłania smutną refleksję o bezpowrotnym przemijaniu. Nawet jeśli sztuka, niezależnie od systemu znaków, zatrzymuje obraz i czas, to jednostka i tak od świadomości kresu nie

³¹ Szczególne zainteresowanie Holendrów kwiatami Herbert tłumaczy położeniem geograficznym, klimatem i racjonalną gospodarką. Ograniczenia te stały się źródłem „marzenia o florze różnorodnej, wielobarwnej, niezwyklej”, a w konsekwencji wpłynęły na popularność jej malarskich przedstawień. Zob. Z. Herbert, *Tulipanów gorzki smak*, [w:] *Martwa natura z wędzidłem*, Wrocław 1993, s. 47–48.

³² Auzoniasz (Decimus Ausonius Magnus) tworzył w IV wieku. Był retorem, gramatykiem i poetą, związanym z Burdigalią (obecnie Bordeaux). Zob. *Dzieje literatur europejskich*, red. W. Floryan, t. I, Warszawa 1977, s. 286.

³³ Malarza fascynowała obserwacja natury, zwłaszcza szczegółów, ale twierdził, że „Uznając podstawowe znaczenie rzeczywistości widzianej... prawdziwa sztuka jest w rzeczywistości odczutej”. Cyt. za: *Od Maneta do Pollocka...*, dz. cyt., s. 294.

³⁴ Por. Ch. Sterling, dz. cyt., s. 66–67.

ucieknie. Nie bez przyczyny mowa jest o opadłych różach ewokujących myśl o *vanitas*, podkreśloną przez poetkę wprowadzonym epitetem. Pollakówna nieprzypadkowo rozwija motyw znany z malarstwa lejdskich mistrzów. Sine róże to wszakże kwiaty zwiędłe, poddane prawom wegetacji. Przywołana barwa, bogata w znaczenia symboliczne³⁵, ewokuje zwykle smutek, żalobę, martwość³⁶, tutaj spotęgowana zostaje porównaniem do popiołu, od wieków kojarzonego z losem człowieczym – śmiercią³⁷. Posłużenie się paronomazją (*róże sine jak różowy popiół*) jest nie tylko efektowne, ale też znaczące. Poetka sygnalizuje za jej pomocą ambiwalencję istnienia, w które wpisana jest metamorfoza – krótka chwila, w której ogień przemienia materię w popiół.

Doświadczenia egzystencjalne prowadzą niekiedy autorkę *Korzyści podróży* do innych odwołań do sztuki – już nie dialogu ze sztuką w ogóle, ale zwrotu do malarskiego przedstawienia postaci. W jednym z liryków metaforyczny obraz osaczenia przez ból i śmierć poprzedzają zwroty do młodzieńca uwiecznionego na fajumskim portrecie³⁸:

- Chłopcze z Fajum
rzęsy przyklekają zmęczone trzepotem
wokół światła i bieli
Chłopcze z Fajum
kiedy przeze mnie milczenie przejdzie
kiedy – wrogo znajome
– niech cię nie boli.

*** Kp, 52

Poczucie jedności losu, pomimo dzielącego czasu jest możliwe dzięki sztuce. Zmarłego przed wiekami chłopca artysta uczynił bliskim całym

³⁵ J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris 1999, s. 487.

³⁶ Sinyim określa się barwę niebieskofioletową, czasem przybierającą szary odcień. Zob. *Słownik języka polskiego*, t. III, dz. cyt., s. 219; M. Podraza-Kwiatkowska, *Pustka – otchłań – pełnia. Ze studiów nad młodopolską symboliką inercji i odrodzenia*, [w:] *Somnambulicy – dekadenci – herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków 1985, s. 36 i dalsze; R. Tokarski, *Semantyka barw we współczesnej polszczyźnie*, Lublin 2004, s. 58–59, 177–178, 184–185.

³⁷ M. Lurker, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, tłum. K. Romaniuk, Poznań 1989, s. 182–183; W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 332; D. Forstner Osb, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, tłum. i opr. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990, s. 77–79; J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire...*, dz. cyt., s. 187–188.

³⁸ Portrety wykonane na drewnie zwracają uwagę niezwykłym uduchowieniem. Niektórzy badacze uznają je, obok całunów przedstawiających całą postać zmarłego, za przejaw stylu iluzjonistycznego (Hilde Zaloscer). Zob. E. Kuryluk, *Weronika i jej chusta. Historia, symbolizm i struktura „prawdziwego” obrazu*, Kraków 1998, s. 268–269.

pokoleniom. Malarstwo staje się tym samym jednym ze sposobów przeciwstawiania się przemijaniu i podobnie jak poezja sprawia, że „z wolna palimpsest pamięci/spisuje się” (*Martwa natura*, Kp, 41).

Myśl poetki stale balansuje pomiędzy rzeczywistością a sztuką oraz pomiędzy znakami – słowem i obrazem. Rzadziej jednak kieruje się ku barwom, częściej zaś ku światłu rozumianemu nie tylko w kategoriach malarskich, ale również sakralnych³⁹. Zdarza się poetce sporadycznie eksponować skojarzenia wywoływane przez obserwowaną rzeczywistość. Widok z okna poetka opisuje w sposób malarski, np. „Ten przeciąg powietrza przez cień/ zieleni fioleto przez cień” (*O malarstwie niejasno*, Lsz, 33). Kolory wiosny (*Wiosna*) ewokują malarstwo abstrakcyjne z jego różnorodnością barw i swobodą wykorzystania plam. Co ciekawe, sztuka nieprzedstawieniowa intryguje ją także z tego samego powodu co portrety z Fajum – działaniem czasu. Tym razem natura okazuje się silniejsza – odwieczny cykl zapewnia trwanie, które nie zawsze dane jest dziełu malarskiemu:

Tak, rzeczywiście. Ta żółto-zielona
wiosna jeszcze bardziej krucha
jest niż obrazy płynnie nakrapiane
pianą farb barwy powietrza.

[...]

Ale to powrotnica.

Lsz, 36

Zbigniew Herbert pisząc o malarstwie holenderskim, notuje: „Paul Valery ostrzegął: »Należy przeproszać za to, że ośmielamy się mówić o malarstwie«”⁴⁰. U Pollakówny sugestia ta raczej wzbudziłaby zdziwienie, ponieważ bliższa jest jej wiara w ekwiwalencję systemów semiotycznych oraz powściągliwość w wyrażaniu emocji⁴¹. Malarstwo w równym stopniu jak literatura inspiruje do myślenia, wyraża wątpliwości, odnajduje paradoksy. W jednym z wierszy czytamy:

I skąd to dzbanów poufne szeptanie
ze stertą jabłek? Te chóry kolorów

³⁹ Z. Zarębianka, *Zapisane w języku. Doświadczenie duchowe w nowych wierszach Joanny Pollakówny*, [w:] *teżże, Tropy sacrum w literaturze XX wieku. Od zagadnień motywicznych do perspektyw hermeneutycznych*, Bydgoszcz 2001, s. 282.

⁴⁰ Z. Herbert, *Martwa natura z ...*, dz. cyt., s. 110.

⁴¹ I. Smolka, *Małomówność [Joanna Pollakówna]*, [w:] *Dziewięć światów. Współczesne poetki polskie*, Warszawa 1997, s. 70.

i polifonie rozkwitłych ogrodów?
na tej kuli pędzącej w czern niezrozumiałą

***Pp, 14

Sztuka jest dla niej zdumiewającym zapisem chwili; obrazów, doznań i myśli, czytelniejszych niż niepewny los świata⁴². Poetę i malarza łączy radość i męka tworzenia. Za stwierdzeniem, że „ta dzika roślinność nami się karmi” (*Poezja*, Lsz, 30) kryje się twórcze zmaganie. Gdy jednak o dawnych malarzach pisze: „Przenosili ostrożnie przedmiotów rozmowność/ otulając w powietrze jak w miękkie trociny” (*Mistrzowie*, Pb, 16) odzyskuje wiarę w sens sztuki – ocalającej przed działaniem czasu.

Ewa Górecka

Lost in Words: Word and Image in the Poetry of Joanna Pollakówna

Reflections on the essence of the language of art play a significant role in Pollakówna's poetry. She is intrigued by the relations between a sign and a designation, in particular a thought being followed by a word. In her consciousness a word carries a meaning which has been attributed to it by the Bible – it is identical with calling into being, yet the result is unpredictable. Pollakówna signals not only problems connected with the code itself, but also with a complicated process of creation. For Pollakówna art is an astounding record of the moment, of images, sensations and thoughts that are more readable than uncertain fate of the world. A poet and a painter share not only joy and torment of creating, but also faith in the sense of art – saving them from the hands of time.

⁴² Przywołana w obrazie kula należy do starych symbolicznych wyobrażeń Ziemi i wszechświata, a w XVII włączona została do symboliki wanitatywnej. Zob. B. Purc-
-Stępniak, *Kula jako symbol vanitas. Z kręgu badań nad malarstwem XVII wieku*, Gdańsk 2004, s. 24–34, 61 i n.