

Jak dwie poetki z różnych pokoleń piszą o tym samym dziele sztuki malarskiej? *Wyspa umarłych* Böcklina w ekfrazach Zofii Gordziałkowskiej i Zofii Szydzik

1. Cele

Celem artykułu jest uzasadnienie, że dwie ekfrazy, powstałe na przełomie XIX/XX oraz XX/XXI wieku, wchodzą ze sobą w dialog w Bachtinowskim rozumieniu tego pojęcia jako utwory podejmujące ten sam temat i realizowane w takiej samej formie artystycznej wypowiedzi. Oba wiersze zostały zainspirowane dziełem plastycznym szwajcarskiego malarza symbolisty Arnolda Böcklina pt. *Wyspa umarłych*, które artysta namalował w 1880 roku.

Porównanie językowych obrazów świata zawartych w analizowanych wierszach pozwoli znaleźć odpowiedź na pytanie, na czym polega różnica w sposobie postrzegania przez poetki dzieła malarskiego, a tym samym odmienność wykorzystania przez każdą z nich wpisanych w dzieło plastyczne możliwości odbioru – dekodowania treści i konotowania ich w sferze mentalnej – odzwierciedlającej niewątpliwie czasy, w których autorki tworzyły, a które dzieli od siebie całe stulecie. Zostanie przy tym ustalone, co w indywidualnej percepcji dzieła plastycznego poetek jest eksponowane, a co pominięte lub dopowiedziane pod wpływem działania artystycznej wyobraźni, ograniczonej jednak regułami obranej formy wypowiedzi. Porównanie konceptualizacji dominujących obiektów płótna w obu utworach: Zofii Gordziałkowskiej *Wyspie umarłych* z początku XX wieku i *Wyspie dusz* Zofii Szydzik z początku XXI wieku będzie stanowić równie istotną część badania, wpisującą się w dialogowość ekfraz. Do rekonstrukcji językowych obrazów świata zawartych w analizowanych tekstach poetyckich zostaną wykorzystane głównie narzędzia badawcze kognitywizmu.



A oto teksty obu wierszy:

Zofia Gordziałkowska

Wyspa umarłych

Tu kres... i wielkie życia ukojenie –
Ciszy bezmiernej tajemnicze wrota –
Fala, co kędyś na morzu się miota
I rycząc przed się ucieka spieniona
Już tam z daleka przycicha – i – kona, –
By nawet echem nie mącić spokoju
Tu – gdzie kres wszelki życiowego boju.
Umarłych wyspa – w swej ciszy zmartwiała.
Na wielkim morzu znikoma i mała,
Olbrzymim jakimś wydaje się światem –
Jakąś otchłanią bez dna i bez końca –
Gdzie być nie może ni mroku ni słońca
I nigdy świtu ani nigdy cienia
Gdzie niema kary – ani odkupienia –
Ni winy – jeno ta cisza mogiłna,

Wielka jak wieczność i wieczność silna!
Umarłych wyspa – jakieś stare mury –
Omszałych ruin niepewne zarysy, –
Sztynne i mroczne patrzą się cyprysy
W błękity nieba i morza lazury.
Oto łódź z wolna do brzegu przybija
Przewoźnik wiosłem lekko fałę trąca
A w łodzi postać smukła i milcząca –
I przed nią trumna ... cień i ludzkie ciało –
Bycie co było i co być przestało –
I dziś po walce i po trudach życia,
Jako kwiat w pąku co nie chce rozkwicia;
Ów duch znużony nie pragnie nagrody;
Ani go nęcą Allaha ogrody,
Ani rozkoszne Elizejskie pola!
Żadna uciecha ni żadna swawola.
Ani go nęcą obiecane świty,
Ni owe jasne przejrzyste błękity,
Ni święte nieba – ni płomienne zorze –
Chce, by go modre kołysało morze;
I chłodu szuka wśród cyprysów cienia
I tylko ciszy...tylko... zapomnienia.

Zofia Szydzik

Wyspa dusz

Gdzieś pośród wód bezmiaru jest świat taki mały
gdzie wieczny spokój malachit cyprysów trąca
życie w zieleni stłoczono na gruncie skalnym
fala złoci brzeg nikłymi blaskami słońca
i brama wciąż otwarta w zatoczkę srebrzystą
u zwieńczenia dwa lwy przeglądając się w wodzie
strzegą zazdrośnie tajemnic światów wiekuiстых
gdzie z tafli wód świętych wyrósł złoty grodziec
nie ma tu świtów ni zmierzchów w blaskach
czerwieni
ni nocy tylko chmur napuszony magiel
gród skalny nie kąpie w morzu swego cienia
w bezkresie nie majaczy ni okręt, ni żagiel
a cisza bluszczem wczepiona w kamienne zwały
oplotła wyspę, jak malachitowy pancierz
z mchów moszcząc łoża duszom na twardej skale
do snu je pieści refleks – migotliwy tancerz
co z wiecznością łączy widma milczące pustką
depcząc plewę grzechu istnienia i gorącą winę
obol wzbrania mówić pobladłym ustom
na wyspie dusz z wizji malarskiej Bocklin'a.

2. Metodologia

Koncepcja językowego obrazu świata zrodziła się na początku XX wieku, a jej korzenie sięgają XIX wiecznej teorii Wilhelma von Humboldta. Na gruncie polskim pojęcie JOŚ wykorzystują w swoich badaniach m.in. Jerzy Bartmiński (Bartmiński 2007), Ryszard Tokarski (Tokarski 1996) i Renata Grzegorzczkova (Grzegorzczkova 1998). Opisują go jako utrwalony w słowach i wyrażeniach danego języka sposób myślenia i mówienia o rzeczywistości otaczającej ludzi żyjących na określonym obszarze geograficznym w danym czasie oraz wpisującym się w określony krąg kulturowy. Rzeczywistość ta nie ogranicza się tylko do sfery fizycznej, lecz dotyczy również sfery niematerialnej – myślowej i psychicznej. Procesy myślenia i mówienia są przy tym nieuchronnie nacechowane wartościowaniem, więc przy tak rozumianym językowym obrazie świata ważne jest odwoływanie się do aksjologii. Wyrazy i wyrażenia, oprócz aspektu semantycznego, zawierają dane fleksyjne, słowotwórcze i składniowe, które także współtworzą definicję opisywanego pojęcia.

W badaniu tekstów kreatywnych należy – zdaniem lingwistów – posługiwać się definicją otwartej koncepcji znaczenia.

Składają się na nią zarówno komponenty stabilne, tekstowo inwariantne, jak też fakultatywne i realizowane kontekstowo konotacje semantyczne, obejmujące dość wyraziste, skonwencjonalizowane konotacje języka ogólnego oraz konotacje słabe, pojawiające się zwykle w niestandardowych użyciach słowa. Zadaniem badacza jest takie odtworzenie struktury semantycznej słowa, by uwzględniała ona nie tylko stabilny rdzeń znaczeniowy i zestaw silnych konotacji systemowych, lecz również możliwie szeroki zestaw konotacji tekstowych, w miarę powtarzalnych (Pajdzińska, Tokarski 1996).

W paradygmacie kognitywistycznym przez znaczenie rozumie się konceptualizację wybranego pojęcia, odpowiadającego obiektowi (lub relacji) w rzeczywistości pozajęzykowej. Ma ona charakter dynamiczny. Zdaniem Rolanda Langackera (Langacker 2009) znaczenie to treść pojęciowa i sposób jej konstruowania, związany z kontekstem komunikatu, w skład którego wchodzi. Na kontekst ten składają się doświadczenia formułującego komunikat, jego cechy percepcji, języka i kultury, związane z przynależnością społeczną. Nigdy nadawca czy odbiorca komunikatu nie uwzględnia pełnego, wyczerpującego znaczenia pojęcia, a jedynie jakieś jego aspekty, akcentuje pewien jego element. Matryca (potencjalne wyczerpujące znaczenie) jest zbiorem domen, a domena (dziedzina) to jednoznaczne odniesienie się użytkownika języka do treści pojęciowej lub określonej sfery doświadczenia, zawartej w danym wyrażeniu językowym.

Do badania konceptualizacji analizowanych pojęć najbardziej adekwatnymi instrumentami, którymi posłużę się w pracy, są profilowanie i amalgamat. Profil to podstruktura pojęcia, na której skupiona jest uwaga poznawcza (Langacker 2009). Jerzy Bartmiński proponuje określać tę podstrukturę terminem „faseta”, „podświetlenie” (Grzegorzczkowska, Bartmiński 1998). Jeśli natomiast dwie domeny (przestrzenie, dziedziny), określane mianem wyjściowych, stanowią podstawę do powstania konceptualizacji pojęcia poprzez istnienie przestrzeni wspólnej (a właściwie zawartych w niej wspólnych punktów dla wspomnianych domen wyjściowych), nazwanej generyczną, wówczas mamy do czynienia z amalgamatem (Libura 2007). Ta czwarta przestrzeń, stworzona na drodze wyboru, kompozycji i uzupełnienia, jako nowa domena stanowi właśnie stop (*blending*) dwóch przestrzeni wyjściowych.

3. Ekfrazja

Ekfrazja jest utworem literackim, stanowiącym opis dzieła malarskiego, rzeźby lub budowli (Głowiński, Kostkiewiczowa, Okopień-Sławińska, Sławiński 1989). Kategoria *ekphrasis* wywodzi się z retoryki. Oznaczała ona pierwotnie figurę unaoczniającą obok stosowanych wymiennie pojęć greckich: *diatyposis*, *hypotyposis*, *energeia* oraz łacińskich: *evidentia*, *descriptio*, *demonstratio*. Ekfrazja jako odmiana literacka realizuje się, w przeciwieństwie do obrazu, na linii czasu, a nie w planie przestrzennym. Z definicji tej formy wynika prawo autora nie tylko do ożywienia sceny malarskiej, utrwalonej na obrazie, stanowiącej jego centrum semantyczne („moment owocny” według G.E. Lessinga [Lessing 1962]), ale też do wprowadzenia do wiersza wydarzeń poprzedzających ją lub następujących po niej. W odczytaniu obrazu M.P. Markowski, interpretując ustalenia Sophie Bertho (Markowski 1999), wskazuje na dwa chwyt ekfrazy, z których pierwszy objaśnia jako „narratywizację”, czyli opowiadanie przed przedstawioną na obrazie sceną i po niej – *Vor-* i *Nachgeschichte*. Narratywizacja może być jednocześnie intertekstualizacją w odczytaniu obrazu, gdyż odsyła do różnych segmentów komentowanej sceny. Może także tę scenę unieważnić, ponieważ opowiada o tym, czego na obrazie nie ma. Za drugi chwyt ekfrazy uważana jest „apostrofa”, dzięki której możliwe są kontakty z czytelnikiem, otwarcie przestrzeni metaopisowej, ale zarazem następuje przez to oddalenie się od przedmiotu opisu. Efekt wymienionych zabiegów prowadzi do swoistego paradoksu: chwyt te występują „wewnątrz” ekfrazy, ale jednocześnie podważają ją i przekraczają.

4. „Prawda obrazu” w dialogu między ekfrazami

Roland Barthes uważa, że akt odbioru sztuk wizualnych, do których należy malarstwo, ma związek z wiedzą, jaką oglądający wnosi do niego: wiedzą praktyczną, narodową, kulturalną, estetyczną (Barthes 1985: 300-303). Denotowane przez odbiorcę treści płótna w sposób nieunikniony nakładają się na przestrzeń konotacji, czyli następuje nieomal podświadome odwoływanie się odbiorcy do utrwalonej w jego mentalności sfery, którą R. Barthes wprawdzie nazywa ideologią, ale jest ona rozumiana przez francuskiego teoretyka znacznie szerzej. Tworzą ją stereotypy, poglądy, przekonania, religia i kultura. R. Barthes określa je mianem konotatorów, a ten sposób oddziaływania obrazu na odbiorcę nazywa retoryką obrazu, czyli przemawianiem do widza chwytami właściwymi już dla klasycznej retoryki, najczęściej metonimii¹, metaforą, asyntonem. Wspomniana mentalna przestrzeń odniesień (ideologia) może być tylko jedna dla danego społeczeństwa i danego okresu. Twórca ekfrazy jako utworu, u którego genezy leży dzieło malarskie, niewątpliwie podlega więc tym sposobom oddziaływania obrazu, oglądając go oraz transponując z jednego kodu znakowego (obraz) w drugi (mowa) i utrwała w tekście o nim wiedzę, doświadczenia i mentalność pokolenia, do którego należy.

Zdaniem Gottfrieda Boehma, zwolennika myśli hermeneutycznej Hansa-Georga Gadamera, w teorii odbioru dzieła malarskiego najbardziej znaczące w przekazie ikonycznym są, paradoksalnie, „miejsca puste”, za które badacz uznaje te sfery obrazu, które uaktywniają się między np. obiektem przedstawionym na obrazie a kolorem, postaciami pierwszego planu a tłem lub fakturą obrazu (Boehm 2014). To te przestrzenie wypełnia odbiorca, czerpiąc z pokładów utrwalonej w swojej mentalności różnego rodzaju wiedzy, narzuconej przez epokę, w której przyszło mu żyć, a wyrażanej w języku. Autorem ekfrazy poetyckiej jest odbiorca szczególnie, również, jak twórca obrazu, artysta, czyli ktoś o większej wyobraźni i wrażliwości niż przeciętny odbiorca tekstów kultury. W ekfrazie poetyckiej realizowana jest przy tym funkcja naddana języka, czyli estetyczna. Już starożytni twierdzili, że o obrazie mówi się w niej w sposób piękny.

Dwie ekfrazy inspirowane tym samym dziełem malarskim, ale stworzone przez poetki reprezentujące inne pokolenia, będą więc różnymi utworami. Na ich powstawaniu odciska piętno to, co R. Barthes nazywa ideologią właściwą czasom, w którym przyszło żyć ich autorom. Te wiersze, jak zauważono wcześniej, wchodzą ze sobą w dialog w Bachtinowskim ujęciu zagadnienia. Rosyjski badacz literatury i kultury oraz teoretyk sztuki traktuje dialog jako podstawowy

¹ Np. pomidor jest metonimią włoskości w analizowanej przez niego reklamie jako przykładzie przemawiania do widza tekstu reklamowego firmy „Panzani” (Barthes 1985: 289).

i naturalny sposób funkcjonowania języka w przestrzeni społecznej. Dialogowość, jego zdaniem, wnika w każdą wypowiedź językową i w pojedyncze słowo. Kolejne wypowiedzi stanowią kolejne ogniwa w łańcuchu innych.

M. Bachtin uważa również, że jedną z cech dialogu jest polifoniczność jako równouprawnienie wielu głosów, odmiennych dyskursów i narracji w rzeczywistości społecznej. W analizowanych poniżej aktach mowy poetyckiej możliwe jest również wykorzystanie tego ostatniego spostrzeżenia z teorii badacza, gdyż mamy do czynienia z dwugłosem poetyckim na temat tego samego dzieła sztuki plastycznej, Poza tym, zdaniem M. Bachtina:

(...) stosunki dialogowe bynajmniej nie pokrywają się, rzecz jasna, ze stosunkami pomiędzy replikami realnego dialogu – są niewspółmiernie rozleglejsze, różnorodniejsze i bardziej skomplikowane. Dwa wypowiedzenia, oddalone od siebie czasowo i przestrzennie i nic o sobie nie wiedzące, z chwilą ich zestawienia pod względem znaczeniowym zdradzają stosunki dialogowe, jeżeli występuje między nimi jakakolwiek konwergencja (choćby częściowa wspólnota tematu, punktu widzenia itd.). Wszelki przegląd z zakresu historii jakiegoś problemu naukowego (samodzielny czy też będący częścią pracy naukowej na ten temat) dokonuje dialogowych zestawień (wypowiedzeń, zapatrywań, stanowisk) wypowiedzeń należących do takich uczonych, którzy nic o sobie wzajemnie nie wiedzieli i wiedzieć nie mogli. Wspólnota problematyki przyczynia się tu do powstawania stosunków dialogowych” (Bachtin 1983: 347-348).

Wspólny temat, którym jest ten sam obraz i taka sama forma wypowiedzi z wyznaczającymi ją regułami (ekfrazą), są wystarczającymi powodami, by uznać, że dwa wymienione wyżej wiersze wchodzą w relacje dialogowe.

Przeżyciem pokoleniowym dla obu autorek wierszy był przełom wieków: dla Z. Gordziałkowskiej – XIX i XX, dla Z. Szydzik – XX i XXI. Ten wyjątkowy czas w historii znamionuje szereg różnorodnych, przebiegających gwałtownie zjawisk obyczajowych, społecznych, politycznych. Cechuje go przecucie końca świata, przewartościowanie systemu aksjologicznego i powstające na tym gruncie nowe systemy religijne, sekty, ideologie oraz budzenie się ruchów wolnościowych i niepodległościowych, że wspomnimy tylko o najważniejszych zjawiskach. Przełomy wieków mają wiele cech wspólnych, ale równie wiele je różni. Ostatni przełom okazuje się o wiele brzemiennejszy w skutkach niż poprzedni. Pierwszy z wymienionych przebiegał m.in. pod znakiem dekadentyzmu jako postawy wyrażającej się w braku poczucia sensu istnienia, skorelowanej z filozofią A. Schopenhauera i F. Nietzschego, co również znalazło odzwierciedlenie w utworze Z. Gordziałkowskiej. Z ostatniego przełomu wieków na utworze Z. Szydzik odcisnęło piętno

odreagowanie materialistycznego światopoglądu, wyrażające się szczególnym zainteresowaniem sferą transcendencji.

5. Arnold Böcklin i poetki różnych pokoleń, zafascynowane jego *Wyspą umarłych*

Interesujące nas ekfrazy zostały zainspirowane malarstwem Arnolda Böcklina (16.10.1827-16.01.1901), popularnego w Europie przełomu wieku XIX i XX artysty szwajcarskiego, którego dzieła odczytywano w duchu symbolizmu. Jego twórczość na ostatnim etapie życia zapowiadała też surrealizm. Jako jedynemu malarzowi spośród licznych artystów, inspirujących poetów młodopolskich do pisania wierszy o obrazach, poświęcono mu autorski tom poetycki z 50 utworami. Ekfrazy o jego płótnach pisał także K. Przerwa-Tetmajer, który rangę dokonań malarza porównał z osiągnięciami Szekspira w literaturze: „Co za bezmiar fantazji, co za Szekspir w sztuce plastycznej” (Bajda 2003: 166). Tematyka malarstwa A. Böcklina związana jest głównie z mitologią i z Biblią, ale też z fascynacją naturą, twórczością człowieka i jego niszczycielską działalnością. Obrazy malarza zaludniają więc nereidy, fauny, syreny, trytony, centaury, ale też postaci Matki Boskiej, Magdaleny czy świętego Antoniego lub personifikacje wiosny, poezji, wojny czy mordu.

Tworząca również na przełomie wieków Zofia Gordziałkowska, prawdopodobnie z domu Sławińska, urodziła się w 1870 roku². W 1890 wyszła za mąż za Stanisława Gabriela Gordziałkowskiego herbu Leliwa, urodzonego w 1861 roku. Z tego związku na świat przyszły dzieci: Halina Gordziałkowska-Gorkońska (1898-1980) i Henryk Gordziałkowski (1903-1973). Zofia Gordziałkowska była wielką erudytką, podróżującą po Europie i odwiedzającą renomowane muzea w wielkich miastach: Monachium, Rzymie, Bazylei. Plonem tych podróży był zbiór *Böcklin w poezji*, wydany w 1911 roku.

Zofia Szydzik (ur. 1949) dzieciństwo i młodość spędziła na Mazurach. Jej całe życie zawodowe wypełniła praca w charakterze ekonomistki. Miłość do literatury wyniosła z domu rodzinnego. W 2010 roku wydała tomik *Akwarele jesienne*³, na który złożyły się jej osobiste przemyślenia, doznania, tęsknoty i marzenia. Dzieląc się z czytelnikami swoją wrażliwością na piękno przyrody

² Ważne daty ustaliłam na podstawie geneologii Minakowskiego (<http://wielcy.pl/?hl=pl>), wychodząc od znanych informacji dotyczących wydania tomików poetyckich, w tym głównie *Böcklina w poezji*. Informacji biograficznych o poetce jest raczej niewiele. Więcej dowiedzieć się można o jej synu Henryku, lekarzu antropologu i autorze książki *Czarna ospa*.

³ Podarowała tomik najbliższej bibliotece publicznej w Komorowie Żuławskim z filią w Nowakowie, w powiecie elbląskim.

i na otaczającą rzeczywistość, autorka zaprosiła odbiorców w świat swojej wyobraźni. Opisała go z perspektywy różnych doświadczeń życiowych. Znalazły się tu wiersze poświęcone chwilom ulotnym, przemijaniu, powstałe w wyniku dostrzegania wielu odcieni rzeczywistości. Lekturze tego tomiku może towarzyszyć też uśmiech. W tym zbiorze właśnie znajduje się *Wyspa dusz*.

6. *Wyspa umarłych* Arnolda Böcklina

Pierwotny tytuł tego płótna brzmiał *Miejsce spokoju*, aktualny został zaproponowany przez berlińskiego marszanda. Dzieło należało do najbardziej popularnych na Zachodzie, szczególnie w Niemczech, obrazów szwajcarskiego artysty i przyniosło malarzowi ogromną sławę. Oprócz tego, że jego reprodukcje znajdowały się w nieomal każdym mieszczańskim domu niemieckim, stał się on między innymi inspiracją dla opery rosyjskiego kompozytora S. Rachmaninowa o tym samym tytule. Pomysł na płótno zrodził się dzięki zamówieniu rozpaczającej po śmierci męża wdowy z Frankfurtu, madame Berne. Ale również samemu artyście bliskie było bolesne doświadczenie śmierci, ponieważ najpierw na zawsze pożegnał się z narzeczoną, a później co kilka lat rozstawał się na zawsze z synami i córkami. Inspiracja do namalowania tytułowego motywu wynikała z zauroczenia artysty włoskimi wyspami, które często odwiedzał i wśród których przez pewien czas mieszkał. Od 1880 do 1886 roku malarz stworzył 5 wersji obrazu, różniących się od siebie nieznacznie (Nowakowski 1994).

Kompozycja płótna jest otwarta. Okalające wyspę niebo i woda zdają się wykraczać poza ramy płótna. Organizuje ją wymiar wertykalno-horyzontalny. Kierunek wertykalny wyznaczają strzelające w górę cyprysy, natomiast wznoszące się na obrzeżach wyspy skały budują jej linię horyzontalną. Artysta zamknął przekaz wizualny na dwóch planach. Na pierwszym znajduje się łódź z przewoźnikiem i postacią w bieli, w całunie, odwróconą tyłem do patrzącego. Plan drugi zajmuje tytułowa wyspa, wyodrębniająca się z tła, które stanowią niebo i woda, zlewające się w jedność nie tylko ze względu na podobne odcienie barwy niebieskiej, ale ze sposobu usytuowania wyspy w przestrzeni płótna. Łódź i jej pasażerowie, choć usytuowani na pierwszym planie, są niewielkich rozmiarów, nikną na tle nie tylko rozległej przestrzeni nieba i wody, ale i wyspy o pokaźnych wymiarach. Z kolei jej widok determinuje kontrast kolorystyczny występujących na niej obiektów: jasne skały po obu stronach ciemnego gaju cyprysowego. To on zdaje się skrywać wielką tajemnicę. Obraz hipnotyzuje sugestywnością nastroju, który ma cechy niezwykle, pochodzi jakby nie z tej ziemi, osiągając wyraz mistyczny, przeplatający się z jakąś domieszką grozy, która jednak nie zniechęca do znalezienia się w tym miejscu. Wprost przeciwnie. Przyciąga obietnicą doznań

niezwykle pozytywnych. Aurą wyraża akceptację śmierci. Czytelne są tu echa dionizyjskiego nurtu filozofii F. Nietzschego, który od pogodzenia się z końcem egzystencji ludzkiej poprzez jej afirmację prowadzi wręcz do hedonizmu (por. Nowakowski 1994: 279). Efekt niezmaconego spokoju osiągnął artysta poprzez unieruchomienie tafli wody, okalającej wyspę. Prawie bez ruchu pozostało powietrze, bo czuby cyprysów jedynie leciutko przechylają się w jedną stronę.

7. Jak poetki patrzą na obraz?

Zgodnie z teorią G. Boehma (Boehm 2014) odbiorca (tu: poetka) subiektywnie dokonuje wyboru elementów obrazu nie tylko spośród ukształtowanych w pełni figur semantycznych (postaci, przedmiotów), ale także między tłem, fakturą, światłem itp., a następnie, także w sposób subiektywny, obiera kolejność ich prezentowania. Jednocześnie zgodnie z własnym uznaniem wypełnia „miejsca puste”, czyli dowolnie zestawia przywołane powyżej elementy utworu w akcie percepcji obrazu. Wprawdzie można twierdzić, że przekaz ikoniczny dany jest symultanicznie, ale odbiorca dzieła plastycznego również po kolei ogarnia wzrokiem różne elementy medium wizualnego i potrzebuje czasu na odczytanie przesłania płótna.

Każda z dwóch analizowanych ekfraz zawiera element metatekstowy – tytuł, który jednoznacznie odsyła do dzieła Böcklina, chociaż poetka współczesna określa wyspę z dzieła malarza jako miejsce, w którym przebywają dusze tych, którzy zakończyli ziemską egzystencję, *wyspą dusz*⁴. Z. Gordziałkowska natomiast nazywa to samo miejsce *wyspą umarłych*, zgodnie zresztą z oryginalnym tytułem płótna malarza. W tym wyrażeniu autorka młodopolska eksponuje pierwiastek doczesności, materialności, cielesności, a w określeniu poetki współczesnej akcentuje się metafizyczność. Jest to w pewien sposób zgodne z różnym profilowaniem płótna przez autorki wierszy, jeżeli zastosuje się profilowanie jako narzędzie badania sposobu postrzegania przez poetki dzieła malarskiego. W ekfrazie Z. Gordziałkowskiej przedstawiona jest wyspa na tle nieba i morza oraz łódź z podróżującymi nią pasażerem i przewoźnikiem. Ten obraz łodzi przywołuje asocjacje z mitologiczną łodzią Charona. W wierszu Z. Szydzik łódź z podróżującymi jako element obrazu jest pominięta. Autorka zdaje się zupełnie jej nie dostrzegać. Tym samym odcina odczytanie obrazu od skojarzeń z kulturą antyczną, a otwiera możliwość wpisania się wiersza o płótnie w kulturę chrześcijańską.

⁴ Poza tytułem identyfikacja z płótnem Bocklina pojawia się w ostatnim wersie ekfrazy Z. Szydzik: „na wyspie dusz z wizji malarskiej Bocklin’a”. (Pisownia nazwiska zgodna z tekstem wiersza poetki).

Dusze zmarłych w ekfrizie Z. Szydzik nie są więc przewożone, ale znajdują się już w przynależnym im miejscu. Profilowanie dzieła skoncentrowane jest na przedstawieniu niezwyklej wyspy na tle nieba i morza. Jej opis podmiot mówiący wyposaża w wiele szczegółów. Zwraca uwagę na bramę u wejścia na wyspę, jej zwieńczenie, które stanowią płaskorzeźby dwóch lwów, zdające się strzec tego miejsca. Kilkakrotnie wskazane jest skaliste podłoże tego obiektu, dodatkowo utrudniające wkroczenie w obszar lądu. Wejście na wyspę w symbolicznym odczytaniu znaczy przekroczenie granicy między doczesnością a transcendencją. Wyeksponowanie metafizyczności w wierszu z przełomu XX/XXI ma niewątpliwie związek z przemianami społeczno-politycznymi, które zaszły w Polsce po 1989 roku, po czasach zdominowanych przez ideologię komunistyczną z jej materialistycznym światopoglądem. Odrodziło się wówczas zainteresowanie sferą duchową, religijną i metafizycznym wymiarem ludzkiej egzystencji.

Elementy obrazu, które pojawiły się w wierszu Gordziałkowskiej, to: wejście na wyspę (*tajemnicze wrota*), ruiny murów ciągnące się wzdłuż jej brzegów, strzelające w górę cyprysy. Wszystko to ukazane zostało na tle nieba i wody, która sprawia wrażenie martwej. Deskrypcja wprawdzie zaczyna się od drugiego planu, ale jednocześnie od tytułowego motywu wiersza. Narratywizacja odnosi się do centrum semantycznego obrazu („momentu owocnego” w teorii obrazu Lessinga). Dotyczy opisu wyspy „w głąb”: *olbrzymim jakimś wydaje się światem, jakąś otchłanią bez dna i bez końca*. Zarysowuje się w ten sposób przestrzeń okalająca wyspę i tworząca swoisty kosmos, jakby powiększający sferę zamieszkiwania zmarłych.

Następuje też ożywienie sceny z pierwszego planu płótna, który tworzy łódź i jej pasażerowie. Łodzią kieruje przewoźnik. Pasażerem jest *postać smukła i milcząca*. Poza tym znajduje się tu trumna z ludzkim ciałem i cień: *bycie co było i co być przestało*. W partii narratywizacyjnej ekfrazy przede wszystkim przedstawiony został stan emocji *znużonego ducha*, który nie pragnie nagrody po życiu ziemskim, obiecaną przez różne religie, tylko szuka ciszy i zapomnienia. Klimat wiersza oddaje aurę niezwykłości przedstawianego miejsca, jest nie z tej ziemi, emanuje mistycyzmem. Podmiot mówiący operuje w zasadzie tylko jednym kolorem – niebieskim, ale różnymi jego odcieniami, używając określeń: *błękit nieba, przejrzyste błękity, morza lazury, modre morze*. Są one głównie derywatami rzeczownikowymi, utworzonymi od przymiotników *błękitny, lazuruowy*, poza jednym w formie przymiotnikowej *modre*. Oprócz znaczenia mimetycznego te barwy dopełniają nastroju niezwykłości, a w znaczeniu symbolicznym wyrażają przestrzenie nieziemskie.

Narratywizacja w ekfrizie Z. Szydzik sprowadza się do wyeksponowania panującego na wyspie spokoju, przejmującej ciszy oraz odczucia niepojętej tajemnicy tego miejsca, strzeżonej zarówno przez moce natury, jak i wytwory ludzkich rąk (elementy architektury – płaskorzeźby lwów). Uwzględnia się w niej

także panujące na obszarze wyspy prawa natury, odmienne od obowiązujących w świecie rzeczowym oraz panującą na jej terenie etykę.

7.1. Profilowanie

Wędrowka w zaświaty jest metonimią⁵ umierania, śmierci. Znajduje to potwierdzenie we frazeologii występującej w ogólnej odmianie języka polskiego: *przenieść się na łono Abrahama* (Skorupka 1987: 81.) czy żartobliwe *iść do Abrahama na piwo*. Jako literackie określenie odnotowane jest w tym słowniku: *iść, odejść w śmierć*. Te frazy Kopaliński (1985: 1152) nazywa zwrotami przysłowiowymi i podaje ich biblijne źródło: „A stało się, że umarł żebrak i zaniesiony jest przez aniołów na łono Abrahama” (za: Kopaliński – Ewangelia wg Łukasza 16: 22-24).

Profile zaświatów jako metonimii śmierci, czyli miejsca przebywania zmarłych po końcu ludzkiej egzystencji w wierszu Z. Gordziałkowskiej, są następujące:

POCIESZENIE PO TRUDACH ŻYCIA: *Tu gdzie kres wszelki życiowego boju, Tu (...) wielkie życia ukojenie.*

BEZCZAS, JEDNOSTAJNOŚĆ PÓR DOBY: *gdzie być nie może ni mroku ni słońca i nigdy świtu.*

ZAWIESZONE ZIEMSKIE PRAWA ETYCZNE: *gdzie nie ma kary – ani odkupienia / ni winy,*

PRZEBYWANIE WŚRÓD DOBRODZIEJSTW NATURY: *Chce, by go modre kołysało morze /*

I chłodu szuka wśród cyprysów cienia /I tylko ciszy (...).

STAN ZAPOMNIENIA: *i (...) szuka (...) tylko ... zapomnienia.*

W ekfrazie Z. Szydzik miejsce przebywania zmarłych po życiu ziemskim, stanowiące również metonimiczny odpowiednik śmierci, profilowane jest następująco⁶:

ŚWIAT WIEKUISTY: *dwa lwy strzegą zazdrośnie tajemnic światów wiekuistych.*

ŚWIAT NIEDOSTĘPNY NIETAJEMNICZONYM: *dwa lwy strzegą zazdrośnie*

⁵ Metonimia polega na zastąpieniu nazwy jakiegoś przedmiotu lub zjawiska nazwą innego, pozostającego z nim w pewnej obiektywnej zależności. Opiera się na związkach przynależności w przeciwieństwie do metafory, w której wykorzystuje się zasadę podobieństwa (Głowiński, Kostkiewiczowa, Okopień-Sławińska 1989: 281).

⁶ Każdy profil wpisany jest w tekst wiersza. Wyłuszczenie wybranych wyrazów lub wyrażeń w przytoczonych frazach eksponuje nazwanie profilu, określenie go.

Jak dwie poetki z różnych pokoleń piszą o tym samym dziele...

tajemnic światów wiekuistych.

WIECZNY SPOKÓJ: *gdzie wieczny spokój malachit cyprysów trąca.*

BEZCZAS: *nie ma tu świtów ni zmierzchów (...), ni nocy.*

BEZRUCH: *gdzie wieczny spokój malachit cyprysów trąca.*

ZIELONOŚĆ: *życie w zieleni, bluszczem wczepiona (...) malachitowy pancierz.*

JASNOŚĆ: *złoci brzeg nikłymi blaskami słońca, refleks – migotliwy tancerz,
w zatoczkę srebrzystą.*

CISZA : *cisza (...) oplotła wyspę.*

NIEZMIERZONY CZAS: *cisza bluszczem wczepiona w kamienne zawały oplotła
wyspę*

(aby roślinność mogła opleść kamienne skały, potrzebny jest długi czas, wyrażony procesem rośnięcia roślin, ich wrastania w skaliste, kamienne podłoże).

ZAWIESZONE PRAWA ETYCZNE: *plewę grzechu istnienia i gorącą winę.*

WYGODNE MIEJSCA POBYTU DUSZ: *z mchów moszcząc łoża duszom.*

CZĘŚĆ KOSMOSU, USYTUOWANA W NIEOGRANICZONEJ, WYLUDNIONEJ PRZESTRZENI, SKŁADAJACEJ SIĘ Z WODY I NIEBA: *w bezkresie nie majaczy ni okręt.*

POŁĄCZONA Z WYMIAREM POZAZIEMSKIM DZIĘKI OBECNOŚCI ŚWIATŁA: *do snu je pieści refleks – migotliwy tancerz/co z wiecznością łączy
widma milczące.*

JEJ TAJEMNICE CHRONIONE PRZEZ NATURĘ: *a cisza bluszczem wczepiona
w kamienne zawały oplotła wyspę* (zieleń jako rodzaj zasłony przed oczyma żywych, cisza jako wyraz bezruchu, stagnacji, braku dynamiki, warunek do rośnięcia bluszczu, synestezja: słuch i dotyk).

PODLEGAJĄCA DZIAŁANIU POTĘGI NATURY: *a cisza bluszczem wczepiona
w kamienne zawały/ oplotła wyspę, jak malachitowy pancierz,*

WYGODNE MIEJSCA ODPOCZYNKU: *z mchów moszcząc łoża duszom, do snu je
[dusze – L.B.] pieści refleks – migotliwy tancerz.*

TAJEMNICA NIEPRZENIKNIONA: *lwy strzegą zazdrośnie tajemnic światów
wiekuistych.*

WYPEŁNIONA RODZAJEM ŻYCIA: *życie w zieleni stłoczono.*

OTWARTA CIĄGLE NA PRZYBYCIE NOWYCH DUSZ: *i brama wciąż otwarta w
zatoczkę srebrzystą.*

Profilowanie zaświatów jako metonimii śmierci, a tym samym jej wyobrażenia, w ekfrazach inspirowanych tym samym dziełem sztuki plastycznej jest w pewnym zakresie podobne, ale należy także odnotować różnice. W obu tekstach przebywanie w wymiarze ponadnaturalnym charakteryzuje się zawieszeniem norm moralnych i przemijalności czasu. W tekście młodopolskim wyobrażenie śmierci utożsamione jest przede wszystkim z ciszą, zapomnieniem, doznaniem

ulgi po trudach życia doczesnego, swoistego rodzaju wypoczynkiem, wykorzystującym dary natury, ażylem od cierpienia egzystencjalnego. We współczesnym wierszu o obrazie przebywanie w stanie nieziemskiej egzystencji, stanowiące rodzaj życia w innym wymiarze czy innej postaci, wypełnione jest światłem, jasnością oraz zdominowane przez zieloność bujnej roślinności, co wywołuje asocjacje z ogrodem, biblijnym rajem. Przestrzeń tę charakteryzuje ponadto otwartość na przybywanie innych powołanych przy jednoczesnej ochronie tajemnicy tego miejsca przed istotami niepożądanymi. Tajemnicy strzeże zarówno sama natura, jak i artefakty stworzone przez człowieka. .

7.2. Amalgamat w wierszu *Wyspa umarłych*

Interesujące jest zrekonstruowanie konceptualizacji śmierci, oddające jej wyobrażenia w obu ekfrazach jako fenomenowi obcego ludzkiemu poznaniu, przy wykorzystaniu amalgamatu. W *Wyspie umarłych* jedną z domen wyjściowych (ram semantycznych) stanowi obraz przewoźnika, który przewozi łodzią na wyspę pasażera, turystę lub podróżnika. Wymiar realistyczny tej sytuacji jest zestawiony z fantastyczno-metafizyczną wędrówką dusz po śmierci w zaświaty: do raju lub piekła. Przestrzeń generyczna zawiera wspólne elementy dla obu wymienionych domen. Składają się na nią uczestnicy podróży, środek lokomocji, cel podróży. Czwarta przestrzeń tworzy amalgamat właściwy. Stanowi go konstrukcja hybrydyczna, powstała z odmiennych rodzajów ludzkich doświadczeń i wyobrażeń. Z obu wyjściowych domen, na skutek wykonaniu operacji kompozycji, uzupełniania i rozwoju, wchodzi do niego zarówno realistyczne komponenty podróży i jej celu (wyspa i jej otoczenie, łódź, przewoźnik), jak i cechy wyobrazonego wydarzenia, charakterystycznego dla podróży w zaświaty (przestrzeń metafizyczną tworzą: cisza, martwość, beczas, zawieszenie praw natury i ziemskiej etyki). Cel podróży rozumiany jest jako przybycie do kresu życia i do miejsca przebywania zmarłych po śmierci. Powstały w ten sposób nowy obszar oddaje wyobrażenie sfery niezwyklej, nieziemskiej, transcendentalnej, którą zamieszkują umarli: wyspa i otaczające ją wody to zaświaty (kosmos), do którego wędrują umarli.

Nieco inną konstrukcję ma amalgamat w wierszu *Wyspa dusz*. Przestrzeniami wyjściowymi są: pierwsza – wyspa jako obiekt geograficzny (*pośród wód bezmiar, na gruncie skalnym, zatoczka, brama, gród skalny, cyprysy, świty i zmierzchy w blaskach czerwieni*) i druga – miejsce, obszar metafizyczny, do którego po życiu ziemskim trafiają dusze (*wieczny spokój, tajemnice światów wiekuistych, tafla wód świętych, bezkres, cisza, wieczność, widma milczące, obol wzbrania mówić, pustka*). W przestrzeni generycznej amalgamatu występują następujące wspólne punkty, czyli te same odniesienia do obu przestrzeni wyjściowych:

położenie, roślinność, prawa przyrody, podłoże wyspy, architektura, mieszkańcy, etyka. Wreszcie amalgamat właściwy kreowany jest przez elementy wybrane z obu przestrzeni, które w procesie kompozycji i uzupełnienia tworzą nową jakość. Powstaje w ten sposób wyobrażenie przestrzeni zaświatów, odrealnionej, choć z elementami realistycznymi, twór hybrydyczny: świat, sprowadzony do wyobrażenia wyspy na tle przestrzeni morza i nieba, gdzie *wielki spokój malachit cyprysów trąca*, dwa lwy, przeglądając się w wodzie *strzegą zazdrośnie światów wiekuistych, nie ma tu ni świtów, ni nocy, w bezkresie nie majączy ni okręt ni żagiel, z mchów moszcząc łóża duszom na twardej skale, do snu je pięści refleks – migotliwy tancerz, co z wiecznością łączy widma milczące pustką depcząc plewę grzechu istnienia i gorącą winę, obol wzbrania mówić*.

8. Wnioski

W każdej z ekfraz inaczej profilowane jest dzieło malarskie: w ekfrazie poetki młodopolskiej wyraźnie wyeksponowane są dwa motywy płótna – wyspa na tle nieba i wód oraz łódź, natomiast w wierszu poetki współczesnej przedstawiony został tylko jeden obiekt obrazu – wyspa i jej otoczenie.

Wyobrażenie zaświatów w obu tekstach jest podobne, ale w wierszu młodopolskim amalgamat został skonstruowany z wykorzystaniem motywu podróży, odbywanej zarówno w konwencji realistycznej, jak i w wyimaginowanej wędrówce dusz ludzkich w zaświaty. W wierszu współczesnym amalgamat w sposób bardzo szczegółowy oddaje wyobrażenie przestrzeni pozaziemskiej, składającej się z realistycznych (geograficznych) elementów i wyobrażeń metafizycznych, związanych z miejscem pobytu po życiu na ziemi.

Powyższe różnice w wynikach badań mają niewątpliwie związek z indywidualną wyobraźnią artystyczną poetek, na którą, zgodnie z myślą R. Barthesa, wpłynęły czasy, w których powstały utwory. Przeżyciem pokoleniowym młodopolan był dekadentyzm, czyli rozczarowanie wartościami oferowanymi przez świat przełomu wieku XIX i XX, co prowadziło do poczucia utraty sensu istnienia. Stąd wynikała potrzeba ucieczki od życia w nirwanę i w zapomnienie oraz tęsknota do miejsc, w których człowiek nie cierpi. Postawy takie znajdowały oparcie w filozofii Arthura Schopenhauera i Friedricha Nietzschego. Dlatego też profile pojęcia *śmierć* w wierszu Z. Gordziałkowskiej podkreślają jej wyobrażenia przede wszystkim jako ukojenie po trudach życia.

Poetka współczesna ukazuje mieszkańców zaświatów jako dusze (a nie zmarłych, jak jej poprzedniczka), akcentując pierwiastek metafizyczny w ich ontologii, eksponując ich nieśmiertelność i wiążąc je ze światłością. Sugeruje, że ich życie nie kończy się, choć przebiega w innej formie. Kreacja wyspy nasuwa

skojarzenia z biblijnym rajem, nasyconym zielenią bujnej roślinności, przenikniętym jasnością, choć bardzo chronionym przed niepowołanymi gośćmi. Przełom XX/XXI wieku, w którym Z. Szydzik stworzyła wiersz, odznaczał się zwrotem ku duchowości, religijności, metafizyce po latach dominacji materialistycznego światopoglądu. Warto zauważyć, że autorka poddaje obraz swoistej „próbie” czasu (Markowski 1999, Gogler 2004), odczytując, jak on znaczy aktualnie, na ile przemawia do współczesnego, poszukującego odbiorcy w skomplikowanych czasach przełomu wieku XX i XXI. W jej oglądzie dzieło plastyczne z tej „próby” wychodzi zwycięsko. Płótno Böcklina przemówiło takim wyobrażeniem zaświatów, za którym tęskni człowiek.

W obu utworach wizja zaświatów jest waloryzowana pozytywnie, podobnie jak jej wyobrażenie przedstawione na płótnie, które zafascynowało obie poetki.

Zastosowanie metodologii kognitywnej do analizy i interpretacji wierszy umożliwia poznanie nowych obszarów poetyckiego przekazu w stosunku do wykorzystywanych przy tradycyjnej analizie i interpretacji tekstów literackich. Posłużenie się teorią amalgamatu pozwala odkryć sposób kreowania bezpośrednio niepojętych światów nierzeczywistych przy wykorzystaniu doświadczeń znanych, oswojonych, pochodzących ze sfer człowiekowi bliskich, konkretnych. To wszystko zaś pozwoliło uchwycić i zrozumieć istotę wyobrażenia abstrakcyjnego pojęcia (tu: śmierci jako metonimii zaświatów), ważnego w obu utworach, i tym samym wejrzeć nieco głębiej w pracę intelektu i wyobraźni i móc podziwiać potęgę kreatywności ludzkiej, wzmocnionej przez wizję artystyczną. Zastosowanie narzędzi profilowania umożliwia wykrycie bogactwa znaczeń abstrakcyjnego pojęcia w poszczególnych ekfrazach oraz dostarcza sposobów precyzyjnego porównania wyobrażenia tego pojęcia przez każdą z autorek dzięki wykorzystaniu „podświetleń” i zestawieniu ich adekwatnych odpowiedników, a nie tylko intuicyjnego oglądu.

Bibliografia

- Bachtin M., 1983, *Dialog a wypowiedzenie. Stosunki dialogowe* [w:] E. Czaplejewicz, E. Kasperski (red.), *Bachtin. Dialog, język, literatura*, Warszawa, s. 341-370.
- Bajda, J., 2003, *Poezja a sztuki piękne. O świadomości estetycznej i wyobraźni plastycznej Kazimierza Przerwy-Tetmajera*, Warszawa.
- Barthes R., 1985, *Retoryka obrazu*, „Pamiętnik Literacki” 76/3, s. 289-302.
- Bartmiński J., 2007, *Językowe podstawy obrazu świata*, Lublin.
- Boehm G., 2014, *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*. Kraków.
- Głowiński M., Kostkiewiczowa T., Okopień-Sławińska A., Sławiński J., 1989, *Słownik terminów literackich*, Wrocław.
- Gogler P., 2004, *Kłopoty z ekfrazą*, „Przestrzenie Teorii” 3/4, Poznań.

- Gordziałkowska Z., 1911, *Böcklin w poezji*, Warszawa.
- Grzegorzczkowska R., 1998, *Profilowanie a inne pojęcia opisujące hierarchiczną strukturę znaczenia* [w:] J. Bartmiński, J. Tokarski (red), *Profilowanie w języku i tekście*, Lublin, s. 9-18.
- Kopaliński W., 1985, *Słownik mitów i tradycji*, Warszawa, s. 1252.
- Kopaliński W., 1990, *Słownik symboli*, Warszawa, s. 411, 483.
- Langacker R., 2009, *Gramatyka kognitywna. Wprowadzenie*, Kraków.
- Lessing G.E., 1962, *Laokoon, czyli o granicach malarstwa i poezji*, Wrocław.
- Libura A., 2007, *Amalgamaty kognitywne w sztuce*, Kraków.
- Markowski P.M., 1999, „Ekphrasis”. *Uwagi bibliograficzne z dołączeniem krótkiego komentarza*, „Pamiętnik literacki” z. 2, s. 232-245.
- Minakowski M. J., *Wielka genealogia Minakowskiego*, <http://wielcy.pl/?hl=pl> [dostęp 3.11.2016].
- Nowakowski A., 1994, *Arnold Böcklin. Chwała i zapomnienie*, Kraków.
- Pajdzińska A., Tokarski R., 1996, *Językowy obraz świata – konwencja i kreacja*, „Pamiętnik Literacki”, 87/4, s. 143-158.
- Skorupka S., 1987, *Słownik frazeologiczny języka polskiego*, Warszawa.

How do two writers from different generations write about the same artwork? Böcklin's *Wyspa umarłych* in the ekphrases of Zofia Gordziałkowska and Zofia Szydzik

Summary

The aim of this article is to present the comparison of the dominant elements of linguistic representations from two ekphrases. The first one „Wyspy umarłych” by Zofia Gordziałkowska from the beginning of the 20th century and the second one „Wyspy dusz” by Zofia Szydzik from the beginning of the 21st century. Both poems were inspired by the artwork of the Swiss painter Arnolda Böcklin with the title „Wyspa umarłych”. The artist painted it in 1880. Both poems are having a dialog, as understood by Bachtinow; which means that the subject is the same and the literary realisation is also the same. The perception of the artwork were affected by the era in which the writers were living. That is the reason why the conceptualisations of the artwork are different from each other. Cognitivist linguistic tools will be used to reconstruct the elements of linguistic representations of these poems.

Key words: cognitivism, ekphrases, artwork, generation

Słowa kluczowe: kognitywizm, ekfrazja, obraz, pokolenie