

Językowy obraz duszy w dwóch ekfrazach poetów z różnych pokoleń dwudziestego wieku

Wstęp

Metaforyczne wyrażenie *dialog pokoleń*, wyznaczające problematykę refleksji badawczej, jest formułą pojemną, otwartą na różne sposoby jego rozumienia, pod warunkiem respektowania ram czasowych na tyle odległych, by wpisywały się w wymiar pokoleniowy. Do materiału badawczego, którym zajmuję się w artykule, najbardziej adekwatne wydaje się wykorzystanie jednej z licznych myśli Bachtina o fenomenie dialogu (pierwszego leksemu w powyższym wyrażeniu), brzmiącej następująco: „(...) stosunki dialogowe bynajmniej nie pokrywają się, rzecz jasna, ze stosunkami pomiędzy replikami realnego dialogu – są niewspółmiernie rozleglejsze, różnorodniejsze i bardziej skomplikowane.¹ 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 należących do takich uczonych, którzy nic o sobie wzajemnie nie wiedzieli i wiedzieć nie mogli. Wspólnota problematyki przyczynia się tu do powstawania stosunków dialogowych” (M. Bachtin 1983: 347-348).

Przedmiotem analizy przeprowadzonej w artykule są właśnie takie dwa teksty poetyckie, których zestawienie spełnia Bachtinowskie wymagania zachodzenia relacji dialogowych: „Lekcja anatomii (Rembrandta)” Stanisława Grochowiaka i „Lekcja anatomii doktora Tulpa (wg obrazu Rembrandta van Rijna)”

¹ Podkreślenie moje – L. Bagińska.

Jacka Kaczmarskiego. Dziełem sztuki plastycznej, stanowiącym o genezie obu badanych ekfraz, jest obraz holenderskiego barokowego malarza, Rembrandta, p. t.: „Lekcja anatomii doktora Tulpa”. Wiersze napisane zostały przez poetów, „oddalonych od siebie czasowo”, ale w obu podjęto ten sam temat, wynikający z inspirowania się przez nich tym samym dziełem sztuki malarskiej. Ponadto oba utwory wpisują się w taką samą formę literacką, jaką jest ekfraz. Można więc mówić, że występuje między nimi istotna konwergencja: ta sama problematyka, ta sama forma literacka i ta sama, konkretna inspiracja – to samo dzieło malarskie. Wchodzą więc między sobą w stosunki dialogowe, zgodnie z ujęciem Bachtina.

Celem mojego postępowania badawczego jest przede wszystkim rekonstrukcja językowego obrazu duszy w tych wchodzących w „niewspółmiernie rozleglejszy, różnorodniejszy i bardziej skomplikowany” dialog ekfraz. Oprócz tego, że koncepcja motywu duszy stanowi rodzaj miernika światopoglądowego, należy zauważyć, że Rembrandt przez znawców malarstwa jest uważany za „malarza dusz”. Ustalenie więc, jak artyści słowa z dwóch różnych generacji patrzą na to samo dzieło sztuki (m. in. co eksponują w swoim odbiorze, a co pomijają, w jaki sposób postrzegają te same elementy płótna i jak przekładają przestrzenność obrazu na czasowy wymiar tekstu) oraz jak utrwalają ten ogląd, wykorzystując możliwości formy ekfrazy, będzie podstawą do sformułowania wniosków, na ile kontekst społeczno-kulturowy czasów, w których przyszło żyć autorom analizowanych ekfraz, determinuje odbiór dzieła malarskiego i wpływa na koncepcje duszy.

W generacyjno – kulturowym ujęciu pokolenia (drugi leksem hasłowego wyrażenia), jak zauważa S. Dubisz (2015: 34), bardzo ważne jest istnienie znaczącego przeżycia wspólnotowego lub własnej ideologii, czyli czynników, które wyraźnie wyodrębniają określoną generację od poprzedników i następców. Twórcy interpretowanych ekfraz wywodzą się z dwóch różnych generacji dwudziestego wieku, naznaczonych innym przeżyciem pokoleniowym. Wiersz „Lekcja anatomii (Rembrandta)” Grochowiak napisał w 1963 roku w czasach panującego w Polsce głębokiego socjalizmu, w dekadzie zdominowanej światopoglądem materialistycznym i obwarowanej cenzurą, natomiast czas powstania utworu Jacka Kaczmarskiego „Lekcja anatomii doktora Tulpa (wg obrazu Rembrandta van Rijna)” przypada na rok 1992, czyli na okres ciągle trwającej od 1989 roku transformacji ustrojowej w już wolnej Polsce, czasu bez cenzury, z liberalną gospodarką oraz rozluźniającymi się normami obyczajowymi. Trzydzieści lat dzieli powstanie obu ekfraz, czyli tyle, ile trwa jedno pokolenie.

Językowy obraz duszy zostanie w artykule ukazany na tle językowego obrazu innych obiektów dzieła plastycznego, uwzględnionych w wierszach oraz zestawiony ze znaczeniami pojęcia duszy, skodyfikowanymi w języku ogólnym. Do rekonstrukcji językowych obrazów dzieła malarskiego zostanie wykorzystana

metodologia kognitywizmu (konceptualizacja, profilowanie) oraz strukturalizmu (pole znaczeniowe).

Pojęcie językowego obrazu świata

Językowym obrazem świata jest „(...) najogólniej mówiąc, (...) zawarta w języku, różnie zwerbalizowana interpretacja rzeczywistości, dająca się ująć w postaci zespołu sądów o świecie. Mogą to być sądy „utrwalone”, czyli mające oparcie w samej materii języka, a więc w gramatyce, kliszowanych tekstach (na przykład w przysłowiach), ale także sądy presuponowane, tj. implikowane przez formy językowe, utrwalone na poziomie społecznej wiedzy, przekonań, mitów i rytuałów” (J. Bartmiński, 2007: 12). Dorota Filar zauważa, że „Dzisiejsze koncepcje JOS odchodzą (...) od traktowania obrazu świata jako „zakrzepłego w języku”, statycznego konstruktu; zwracają się ku dynamicznym, wielokierunkowym realizacjom tekstowym, które – w zestawieniu z danymi leksykograficznymi – ujawniają regularności określonych konceptualizacji językowych” (D. Filar 2013: 24). To spostrzeżenie lingwistki jest szczególnie przydatne w rozważaniach nad językowym obrazem wierszy jako tekstów artystycznych. Wiąże się ono z otwartą koncepcją definiowania znaczenia, która również zostanie wykorzystana w interpretacji pojęcia: „Na znaczenie składają się 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 uwzględniła ona nie tylko stabilny rdzeń znaczeniowy i zestaw silnych konotacji systemowych, lecz również możliwie szeroki zestaw konotacji tekstowych, w miarę powtarzalnych” (A. Pajdzińska, R. Tokarski, 1996: 148).

Próba definicji ekfrazy

Adam Dziadek stwierdza, że „jeżeli obraz poprzedza słowo, wówczas mamy do czynienia z ekfrazą lub Bildgedicht” (A. Dziadek, 2011: 11). To ostatnie pojęcie należy rozumieć jako „swobodną wariację” na temat obrazu. Greckie słowo *ekphrasis* nie jest równoznaczne z łacińskim terminem *descriptio* czyli obojętnym, neutralnym opisywaniem dzieła malarskiego. W tekstach określanych tym mianem twórca zwracał uwagę na wybrany element obrazu, wyjaśniał niektóre aspekty dzieła plastycznego lub starał się uczynić go w pełni zrozumiałym. Ponadto, a może przede wszystkim, konieczne było wypowiadanie się o dziele sztuki plastycznej

w pięknym stylu. Warto zwrócić uwagę, że grecka część *ek-* wyraża otwarcie na zewnątrz.

Termin *ekfrazy* współcześnie oznacza bardziej kategorię literacką – jak zauważa Seweryna Wysłouch – niż gatunek literacki, pisany prozą lub wierszem: „Jakby nie spojrzeć na *ekphrasis*, wyznacznik gatunkowy staje pod znakiem zapytania. (...) Znacznie ciekawszy jest problem *ekfrazy* jako kategorii teoretycznej, która ma znaczenie węższe niż *mimesis* – odsyła tylko do artefaktów i nie wymaga istnienia detonatu.” (S. Wysłouch, 1999: 20-21).

Rembrandt i „Lekcja anatomii doktora Tulpa”

Rembrandt Harmenszoon van Rijn (ur. 1606 r. w Lejdzie, zmarł w 1669 r. w Amsterdamie) jest uważany powszechnie za jednego z największych artystów europejskich i światowych oraz najważniejszego malarza w sztuce holenderskiej „złotego wieku”, czyli w okresie, gdy kultura, nauka, gospodarka, potęga militarna i wpływy polityczne Holandii osiągnęły apogeum. Był nie tylko malarzem, ale też rysownikiem i grafikiem. W okresie lejdejskim swoje obrazy sygnował skrótem „RHL” (Rembrandus Hermanii Leidenensis). Później podpisywał się jedynie



Rembrandt van Rijn, „Lekcja anatomii doktora Tulpa”, 1632

samym imieniem, podobnie jak wielcy artyści renesansu: Michał Anioł, Rafael lub Tycjan, dając tym samym wyraz, że był świadomy swego talentu.

Obraz „Lekcja anatomii doktora Nicolaesa Tulpa” powstał w 1632 roku na zlecenie amsterdamskiej gildii chirurgów. Został wykonany techniką olejną na płótnie o wymiarach 169,5 m na 216,5 m. Stanowi rodzaj portretu grupowego, które były wówczas modne w Holandii. Rembrandt potraktował bardzo swobodnie obowiązujące reguły tworzenia tego typu dzieł i wykonał zamówienie nie w sztywnej, upozowanej formie, ale w żywej kompozycji teatralnej. Przedstawił na niej grupę lekarzy, uczestniczących w pokazowej sekcji zwłok, wykonywanej przez Tulpa, naukowca i akademickiego prelektora.

Jednak postacią centralną, tworzącą poziomą oś obrazu i wyróżnioną najostrzejszym, chłodnym światłem, uczynił zmarłego, poddanego sekcji i dłoni Tulpa, w której trzyma on nożyczki nad przedramieniem zmarłego. Dłoń ta może mieć symboliczną wymowę i oznaczać stwórczą moc boską lub manualną sprawność anatoma, dążącego do poznawania spraw ostatecznych. Cechą charakterystyczną malarstwa Rembrandta jest właśnie znakomite posługiwanie się światłocieniem. Za pomocą światła malarz wyeksponował także twarze ośmiu chirurgów, z których odczytać można wielkie zainteresowanie tym, co mówi i pokazuje wykładowca oraz towarzyszącą temu gamę emocji od zadziwienia, niepokoju, lęku do odrazy. Mężczyźni ci ubrani są w eleganckie stroje, świadczące o ich pochodzeniu z wyższych warstw społecznych. Duże, białe kołnierze, sięgające do ramion, eksponują twarze lekarzy. Biel tej części ubiorów jeszcze silniej oddziela jasną część obrazu od pogrążonej w mroku pozostałej. Warto zauważyć, że strój przedstawionych postaci nie jest odpowiedni do asystowania pracy anatoma. Wszyscy oni raczej biorą udział w czymś na kształt towarzyskiej uroczystości, quasi spotkania towarzyskiego, zaspakajającego głód mocnych wrażeń, których żądny był człowiek baroku.

Sekcja zwłok przeprowadzana jest na zmarłym recydywiście, znanym z imienia i nazwiska Adrianie Kindt, którego ostatnim występkiem była kradzież płaszcza. Nie zaczyna się od podbrzusza, jak nakazywały obowiązujące reguły, ale od lewej ręki – wskazują na to odsłonięte mięśnie, naczynia i nerwy górnej kończyny. Sekcja nie ma więc realnego charakteru. W lewym dolnym rogu dzieła znajduje się otwarta książka Fabrica Wesaliusza *De Humani Corporis* (*Budowa ludzkiego ciała*).

Dusza w języku ogólnym XX wieku

W języku ogólnym zarejestrowane są różne znaczenia leksemu *dusza*. W słowniku por pod red. Witolda Doroszewskiego przedstawiają się następująco:

- 1) ogół właściwości, psychiczne dyspozycje człowieka, jego władze duchowe;
- 2) ludzka psychika, świadomość;
- 3) niematerialny i nieśmiertelny pierwiastek, ożywiający ciało w ujęciach filozoficznych i religijnych;
- 4) życie (*paść, leżeć bez duszy*);
- 5) odwaga, śmiałość (z kwantyfikatorem: przestarzałe): *mieć duszę na ramieniu*;
- 6) człowiek – chłop pańszczyźniany, poddany pana, szlachcica (*wieś liczy 3 tys. dusz*);
- 7) człowiek jako nosiciel określającej go, eksponującej go cechy: np. *bratnia dusza, psia dusza*;
- 8) każdy człowiek w ujęciu nieobecny: *żywa dusza wiedzieć nie będzie*;
- 9) osoba odgrywająca najważniejszą rolę w czymś, będąca centralną postacią czegoś: *dusza towarzystwa*;
- 10) najbardziej istotny czynnik, składnik czegoś, istota czegoś: *rozwój jest duszą demokracji*;
- 11) rdzeń, wewnętrzna część czegoś: łodygi roślin, ptasich piór, żelazka, środek splotu liny;
- 12) w dziedzinach specjalistycznych: w budownictwie – wolna przestrzeń między biegami schodów; w muzyce – klocek we wnętrzu instrumentu; w sporcie – najniższy rangą uczestnik.

Językowy obraz duszy w ekfrazie S. Grochowiaka w kontekście historyczno-politycznym lat 60. XX w.

Stanisław Grochowiak w wierszu eksponuje postać tytułowego doktora Tulpa, w którego usta wkłada monolog, adresowany do asystujących mu w sekcji adeptów medycyny. Jest on jedyną instancją mówiącą w utworze, a ten rodzaj liryki określany jest liryką roli. Obecność towarzyszących mu osób zaznacza poprzez kierowane do nich prośby o pomoc w różnych czynnościach przy sekcji zwłok: *Niech pan z prawicy zechce łagodnie zsupłać maskę; Panowie spojrzą, śmielej*. Sekcja ta jednak nie jest przeprowadzana na ciele ludzkim, rozumianym jako obiekt fizyczny, materialny, lecz na tym, co jest niematerialne, metafizyczne, a co należy do życia wewnętrznego człowieka: (...) *człowiek ten (...) poda wam świecenie swego wnętrza*. Daje więc możliwość poznania tego, co jest bezcielesne, choć stanowiące istotę ludzkiej egzystencji, jej tajemnicę, którą można odkryć. *Świecenie* jest wyrazem bliskoznacznym od *światło*, które symbolicznie oznacza poznanie, wiedzę. To wyrażenie koresponduje z występującym w poprzedniej zwrotce leksemem *owoc* (*Panowie człowiek ten (...) Dostojny niby owoc*), kojarzącym się z biblijnym

owocem z drzewa poznania. Dlatego zdejmowane są z denata kolejne warstwy niematerialnych pozostałości po życiu, po doświadczeniach w nim zaistniałych: *łagodnie zsupłać maskę, ta maska jest jedwabna*, by dotrzeć do istoty rzeczy. Ale *świecenie, światło* może też symbolizować duszę.²

Ważniejszy niż doktor jest w ekfrazie zmarły, o którym Tulp wyraża się następująco: *dostojny niby owoc odjęty delikatnie*. *Odjąć owoc delikatnie* to znaczy tak, żeby go nie uszkodzić, co jednocześnie kojarzy się z cechami jego ostatniej fazy rozwoju: nabrzmiałością, bujnością, obfitością. W następnych wersach pojawia się określenie *napęczniało na nim*, zdające się potwierdzać tę właściwość. Jego synonimy to nabrzmiało, narosło. Owoc stanowi apogeum rozwoju, egzystencji. *Odjęty* jako imiesłów przymiotnikowy bierny od czasownika dokonanego *odjąć* wyraża zakończenie czynności. Konotuje (otwiera) miejsce wolne i aby je uzupełnić, należy odpowiedzieć na pytanie, od czego ten *owoc* został *odjęty*. Został *odjęty*... od życia. Tak jawi się bilans życia człowieka dojrzałego. Przymiotnik *dostojny* jest synonimem leksemu patetyczny, majestatyczny i kojarzy się z majestatem śmierci. Fraza *Człowiek ten ozdobny barwą rzeczy* określa subtelnie stan przejścia z z podmiotu w przedmiot, z życia w śmierć. *Ozdobny* inaczej *ozdobiony* w ujęciu przenośnym oznacza *być ozdobą czegoś* np.: *być ozdobą klasy, towarzystwa*. Celem posługiwania się barwą jest barwić, czyli kolorować, malować, upiększać – *ozdobny barwą*. W analizowanym przypadku chodzi o nietypowy kolor, bo kolor rzeczy, czyli właściwość, którą posiada rzecz. Człowiek więc zyskuje właściwość rzeczy, która go jednak nie deprecjonuje, bo upiększa. Odzwierciedla w ten sposób jakby kolejne stadium rozwoju ludzkiej istoty, ostatnie lub nie, jeśli uwzględni się wymiar życia pozaziemskiego.

Doktor wyznacza kolejność czynności przy osobliwej sekcji: *Więc wpierv odrzućmy to, co napęczniało na nim*. Tę pierwszą warstwę stanowi jedwabna maska. Maska oznacza nieszczerą, obojętną twarz, ukrywanie emocji, które, jak zauważa B. Szpytma (B. Szpytma, 1995: 79-84), pod wpływem cierpienia opadają. Jednocześnie jest ona krucha, nietrwała, bo należy ją *łagodnie zsupłać*. Ale maska wskazuje także na rolę, w które – jak ukazuje W. Gombrowicz w „Ferdurke” (S. Bortnowski, 1994: 238) – człowiek wchodzi w życiu i z mniejszym lub większym powodzeniem je odgrywa. Tulp poleca obmyć ją i płukać w occie. Tę ciecz o dużej zawartości kwasu wykorzystuje się w gospodarstwie domowym do różnorodnych czynności, np. do płukania tkanin, by nie straciły koloru, w tym przypadku więc, by nie straciła ona na jakości, nie zmieniła swoich właściwości: *Ta maska jest jedwabna*. Pierwsze znaczenie słowa *jedwab* w słowniku języka polskiego: *przędza i tkanina produkowana z włókna tworzącego kokon gąsienicy*

² Urszula Kochanowska, a właściwie jej dusza po śmierci przebywa w niebie w formie światła, świecącej jutrzenki. Por. J. Kochanowski, *Tren XIX albo sen*.

jedwabnika (M. Szymczak, 1988: 838). *Kokon* natomiast to *oprzęd niektórych owadów wraz ze znajdującą się w nim poczwarką. Oslania i chroni jaja przed uszkodzeniem i wysychaniem* (M. Szymczak, 1988: 950). Maską w utworze jest niematerialnym kokonem, oplatającym kolejne warstwy, chroniącym środek, istotę człowieczeństwa. Na niej znajdują się pocałunki, które uczony poleca zdjąć *ligniną jałowioną*, czyli sterylną, bardzo czystą, żeby ich nie dotknąć, nie zakazić jakimiś zarazkami, żeby ich nie zepsuć, nie uszkodzić. Są śladami po uczuciach – po miłości i namiętności.

To były ważne doświadczenia, ale nieczęste w porównaniu z negatywnymi, stanowiącymi kolejną warstwę otaczającą ciało zmarłego: *siatkę krzywd*, która *obleka nawet stopy*. Jest ona bardzo rozległa, przywołuje na myśl związek frazeologiczny *od stóp do głów*. Ta siatka ma wprawdzie grubość pajęczyny i zdejmując ją, trzeba nawijać jak wełnę: stopniowo, ostrożnie, lecz nie bać się, że ulegnie zerwaniu. Cienkie jej nitki wszak układają się gęsto, jedna przy drugiej. Kiedy wreszcie czynność odwijania *siatki krzywd* kończy się i wydaje się, że wreszcie doktor dociera do istoty rzeczy, do tajemnicy człowieczeństwa, stwierdza on: *Panowie Nic ponadto*. Dodaje przy tym, jakby na jednym wydechu, że czas skończyć sekcję, gdyż robi się ciemno: *i pora już spóźniona*, a jak wiadomo, w XVII wieku możliwe do wykorzystania przy tego rodzaju zabiegach było tylko światło dzienne.

To stwierdzenie *nic ponadto* można interpretować dwojako: po pierwsze, życie człowieka, na które składają się różnorodne emocje (z przewagą negatywnych) przeżycia, doświadczenia (odegrane role), dopóki trwa jego egzystencja, wyczerpują to, co ożywia ciało, co sprawia, że człowiek funkcjonuje, a co ma charakter niematerialny. Po drugie, nie ma w niematerialnej sferze człowieka śladu, poza śladami po życiu wewnętrznym z wyżej wymienionymi składnikami *nic*, co można by nazwać wymiarem transcendentnym, duchowym, metafizycznym, zbliżającym człowieka do Boga. Zaimek nieokreślony *nic* to pustka, nieobecność. W świetle materialistycznego światopoglądu lat sześćdziesiątych dwudziestego wieku takie postrzeganie istoty ludzkiej bez transcendencji wydaje się być uzasadnione – poza materią i niezaprzeczną zdolnością człowieka do doznawania emocji oraz przeżywania doświadczeń egzystencjalnych, więc jakoś niematerialnych, *nic* nie istnieje, więc nie istnieje pierwiastek boski.

Ale jeśli wnikliwiej spojrzeć się na wers, następujący po stwierdzeniu *Nic ponadto* nie można nie zauważyć naglej zmiany tematu wykładu, adresowanego do asystentów. Z wywodu dotyczącego dociekań tajemnicy człowieczeństwa Tulp przerzuca się na relacjonowanie sytuacji zupełnie zewnętrznej, dotyczącej późnej pory i śniegu, który może spaść. Przechodzi zatem do banalnych wątków wywodu, z których ostatni kojarzy się z zeszłorocznym śniegiem jako synonimem nieważności. Łamie w ten sposób maksymę relewancji Grace. Odbiorca komunikatu jest

postawiony wobec implikatury konwersacyjnej. Więc niekoniecznie w poddanej sekcji niematerialnej sferze człowieka nie ma *nic ponadto*, o czym Tulp już mówił wcześniej; niekoniecznie tę sferę tworzą tylko ślady po uczuciach, przeżyciach i życiowych rolach. Grochowiak w wypowiedzi doktora do asystentów zawarł tylko tyle, ile mógł, na ile pozwalała cenzura światopoglądowa. Ale sugestia, że istnieje coś więcej, jest nader silna.

Składniki życia wewnętrznego konceptualizowane są przez Grochowiaka jak przedmioty, które podobnie jak materialne części ciała (nerka, serce) można z człowieka wyjmować czy zdejmować. Jedwabna maska – kokon, którą po *zsupłaniu* można płucać jak tkaninę czy siatka z pajęczyny, którą można nawijać jak wełnę na kłębek, potwierdzają to. W czasowniku *zsupłać* przedrostek *z-* wskazuje na czynność zdejmowania, ruch w kierunku na zewnątrz. Jedwabna maska to maska delikatna, gładka, miękka w dotyku, ale która po pewnym czasie, zdaniem anatoma, stwardniałaby na kamień, stałaby się nieczuła. (Ciało rozsypuje się w proch, niematerialność kamienieje, zastyga, w ujęciu symbolicznym staje się nieczuła: *kamienne serce*). Jest więc przedmiotem, który zmienia swoje właściwości pod wpływem czasu. Niematerialna część ludzka jest więc przedmiotem, przedmiotem ruchomym i zmieniającym swoje właściwości wraz z upływem czasu.

Pocałunki, które trzeba *zdjąć ligninę jałowioną*, są metonimią miłości i namiętności. Posługując się narzędziami teorii kognitywnej, koncentrującej się na sposobie rekonstruowania sposobów wyrażania znaczenia pojęć, można uznać, że przyjmują formę następującej metafory pojęciowej: UCZUCIA TO NIETRWAŁE PRZEDMIOTY RUCHOME – *pocałunki zdjąć ligninę jałowioną*. Podobnie konceptualizowane są krzywdy, które są nazwami doznań, a ich konsekwencją jest cierpienie – stan, rodzaj emocji. Wyobrażone są przez postać mówiącą jako nici o grubości pajęczyny, układające się w siatkę, która *obleka nawet stopy*. Są przy tym dość mocne: *Proszę ją nawijać bez trwogi Nie zerwiemy (...)/Ten zabieg znany panom/Zapewne z prac domowych/Przy wełny nawijaniu*. Tak wyobrażone krzywdy nie są delikatne, ale mocne, dość trwałe. Metafora pojęciowa obrazująca je przybiera formę: DOŚWIADCZENIA TO TRWAŁE PRZEDMIOTY RUCHOME. Czasownik *obleka*, kojarzący się z ruchem okalającym, zdaje się potwierdzać prymarne wyobrażenie człowieka teorii kognitywnej jako POJEMNIKA, który ma objętość (sytuuje się w przestrzeni) i powierzchnię. ROLE ŻYCIOWE TO PRZEDMIOT RUCHOMY O ZMIENNYCH WŁAŚCIWOŚCIACH (*Niech pan z prawicy / Zechce / Łagodnie zsupłać maskę*). ŻYCIE WEWNĘTRZNE TO ŚWIATŁO *Panowie człowiek ten (...) Uprzejmie / Poda wam / Świecenie swego wnętrza*.

Poeta o obiektach abstrakcyjnych, niematerialnych wyraża się w taki sposób, jakby mówił o znanych z codziennego doświadczenia pracach domowych.

Wykorzystując metodologię językoznawstwa kognitywnego można by stwierdzić, że rama semantyczna pojęć (Fillmore) związana z pracami domowymi: *obmyć, płukać octem, zsupłać, nawijać, przy wełny nawijaniu, nie zerwiemy, napęczyało*, nakłada się na ramę semantyczną działań lekarza-anatoma: *lignina jałowiona, zabieg*. Tych ostatnich leksemów jest jednak bardzo mało, bo to przecież nie sekcja przeprowadzana na martwym ciele, ale na niematerialnej sferze człowieka, której akademicka medycyna nie wykonuje. Więc terminy, stosowane przy wykonywaniu sekcji na materialnym, widzialnym ciele, nie są odpowiednie przy badaniu niewidzialnego wnętrza. Nie mniej jednak, zderzenie się tych dwóch ram semantycznych daje ciekawe efekty. Okazuje się, że o duszy można mówić jak o pracy w kuchni czy ogólniej, w domu. D. Czaja zauważa, badając duszę z antropologicznego punktu widzenia, że w języku ogólnym o duszy mówi się w sposób bardzo konkretny, namacalny, zmysłowy, by jej fenomen raczej ośwoić, a nie wyjaśnić (D. Czaja, 2005). Wiersz Grochowiaka potwierdza to spostrzeżenie. D. Czaja zauważył też na podstawie badań języka ogólnego, że z domniemanych miejsc, w których może mieszkać dusza, jest m. in. skóra, a w utworze poszukuje się jej na wielu płaszczyznach przylegających do skóry: (...) *to, co napęczyało na nim*. Dusza w utworze poety ogranicza się do niematerialnej sfery człowieka i jest pozbawiona wymiaru transcendentnego.

Wykorzystując inne instrumenty badawcze kognitywistycznej metodologii – profilowanie – w ekfrazie Grochowiaka można wyodrębnić kilka składników bazowej struktury pojęcia dusza, postrzeganych z punktu widzenia podmiotu mówiącego utworu. Są one następujące:

- 1) FENOMEN NIEMATERIALNY STANOWIĄCY LUDZKĄ ŚWIADOMOŚĆ – fakt, że istnieje w postaci niematerialnej: *Panowie człowiek ten (...) Uprzejmie / Poda wam / Świecenie swego wnętrza*.
- 2) SIEDLIŚKO UCZUĆ – ich wyrazem są pocałunki, oznaczające miłość, namiętność. W utworze mówi się o śladach po nich. *A pocałunki zdjąć / Ligninę / Jałowioną*
- 3) PRZESTRZEŃ KONCENTROWANIA SIĘ DOZNAŃ, DOŚWIADCZEŃ – stanów wewnętrznych, których doświadcza człowiek w relacjach ze światem (w ekfrazie zdominowana przez doznania negatywne): *Siatka krzywd / Obleka nawet stopy/(...)/ Grubości pajęczyny*
- 4) OBSZAR PO ROLACH ŻYCIOWYCH – wchodzić w życiowe role to wkładać maskę: *Ta maska jest jedwabna;*

Dusza w wierszu Grochowiaka odpowiada następującemu znaczeniu odnotowanemu w słowniku języka polskiego – *ludzka psychika, świadomość, ogół właściwości*. Dotyczy niematerialnej sfery człowieka, ale pozbawiona jest pierwiastka metafizycznego.

Językowy obraz duszy w ekfrazie Jacka Kaczmarek w kontekście przeżyć pokolenia lat 90. XX wieku

W utworze J. Kaczmarek głos zabierają dwa podmioty – jeden z asystentów doktora Tulpa i centralny, poziomo usytuowany obiekt obrazu Rembrandta, nie-żyjący człowiek, ten, który znajduje się już po drugiej stronie życia: *ja – tkanka krucha i licha*. (Taki sposób ukazania zmarłego, ożywienie go, nie narusza konwencji ekfrazy). Tym samym jest w posiadaniu tajemnicy istnienia i ujawnia swoją wiedzę, stwierdzając: *Już wiem, co ironia i cud*. Ta informacja pojawia się w ostatnim wersie utworu za sprawą przysłówka *już*, pełniącego w zdaniu funkcję okolicznika czasu, który podkreśla zdobycie tej wiedzy po przekroczeniu granicy egzystencji. Pojawienie się tej informacji w poince wiersza jest ponadto zgodne z kompozycyjną zasadą budowania napięcia. Ale odkrycia tego nie dokonuje uczony, tylko ten, który przekroczył już próg życia. Inne określenia zmarłego w utworze to: *trupia zagadka, nieruchomy bramin, wystygłe mięso, zwłoki*. W jego szczegółowej charakterystyce zwraca się uwagę na oczy: *patrzy jaszczurczymi powiekami, żabi brzuch, oczodoły nieboszczyka*. Waloryzowanie tego obiektu obrazu przez podmiot mówiący jest więc pejoratywne, wręcz naturalistyczne.

Kwestie obu podmiotów występują na przemian. Adept medycyny wypowiada się w 1 os. l. mnogiej, identyfikując się tym samym z grupą obserwatorów sekcji: *Tłumaczy doktor Tulp, że szukamy tego, (narzędzie łśni); leży przed nami – wydany na nasz wzrok czy: wabi źrenice nasze żabim brzuchem*, a umarły w pierwszej osobie liczby pojedynczej: *Stoją nade mną – Zdziwienie*. Obszerniejsze refleksje snuje reprezentant świata żywych.

Cel tej sekcji zwłok asystent doktora Tulpa, wypowiadający się w imieniu wszystkich uczniów anatoma, określa, tworząc rodzaj definicji duszy, uwzględniający różne jej aspekty. Pierwszy ujmuje następująco: (...) *szukamy tego, co nas w sobie trwoży*. Wykorzystując pojęcie profilowania z metodologii kognitywnej, służące definiowaniu składników znaczenia (R. Langacker, 2005), należy uznać, że ta fraza tworzy jeden z możliwych profili („podświetleń”, uwypukleń, faset) znaczenia pojęcia duszy w matrycy struktury bazowej – czegoś, co znajduje się wewnątrz człowieka i napawa lękiem czyli dusza jako INSTANCJA PODDAJĄCA CZŁOWIEKA MORALNEJ OCENIE. W tym ujęciu zbliżona jest do funkcji, jaką pełni sumienie. Inny profil poszukiwanego przez uczzonego obiektu wyrażony jest wersami: *co wprawia w ruch i zatrzymuje / obieg nieśmiertelności zanurzonej w krwi*, a który określić można jako FENOMEN DECYDUJĄCY O ŻYCIU I ŚMIERCI. Ta fraza stanowi także podstawę, by w matrycy bazowej analizowanego pojęcia wyodrębnić składnik oddający WYMIAR NIEŚMIERTELNOŚCI. Kolejne określenie: *coś jednak mamy, czego jemu już brak, co jednocześnie karmi i połyka*, należy odczytać w ten sposób, że obecność duszy jest WARUNKIEM

ZACHODZENIA PROCESÓW FIZJOLOGICZNYCH, a inne jeszcze, wynikający ze sformułowania: *instynkty śmieszne, zachwyt fanatyka orkiestrą życia* nazywa kolejny składnik znaczenia pojęcia: APROBATA ISTNIENIA W CAŁEJ PEŁNI. Natomiast fraza: *co dla siebie gra jak długo w oku iskra drga lub łza* stanowi podstawę do wyodrębnienia profilu duszy jako SIEDZIBY UCZUĆ.

Jeśli wykorzysta się metaforę pojęciową jako kolejne narzędzie badawcze metodologii kognitywnej, wówczas konceptualizacja pojęcia duszy w ekfrazie wyrazi się w następujących określeniach: DUSZA TO OBIEKT W POJEMNIKU: *szukamy tego, co nas w sobie trwoży*, DUSZA TO MECHANIZM, (SILNIK, MOTOR): *co wprawia w ruch i zatrzymuje/obieg nieśmiertelności zanurzonej w krwi*; DUSZA TO OSOBA *coś jednak mamy*, (...) *co jednocześnie karmi i połyka*; DUSZA TO PRZEDMIOT RUCHOMY: (...) *mamy, czego jemu już brak*. Domeny źródłowe w powyższych metaforach pojęciowych mają charakter konkretny, dostępny doświadczeniu potocznemu, dlatego też służą wyjaśnieniu abstrakcyjnego pojęcia duszy, a jednocześnie ujawniają, jak sobie radzi człowiek w budowaniu fenomenów, niedostępnych w sferze bezpośredniego poznania.

Jak poeci patrzą na obraz?

Obaj autorzy analizowanych wierszy eksponują głównych bohaterów płótna, czyli osobę przeprowadzającego sekcję, ciało zmarłego i asystentów. W obu utworach zachowana jest taka sama gradacja przedstawionych postaci jak w dziele plastycznym. Tak jak pierwszoplanowość postaci zmarłego na obrazie dodatkowo została podkreślona przez szczególne rozjaśnienie jej światłem, tak najwięcej uwagi obaj poeci poświęcają zmarłemu.

W wierszu Grochowiaka mówi tylko doktor Tulp, a obecność innych uczestników wpisana jest w tekst poprzez adresowane do nich zwroty. Anatom wśród żywych jest postacią centralną, a sposób zwracania się przez niego do asystentów: *pan po prawicy* ewokuje podział przestrzeni na stronę prawą i lewą. (Leksem prawica jest formą przestarzałą wyrazu prawy). Podział przestrzeni w ekfrazie Kaczmarek przebiega na linii góra i dół, czyli w ujęciu wertykalnym oraz przód i tył: *leży przed nami*. Na górze usytuowani są żywi, na dole natomiast zmarły. W ekfrazie Kaczmarek głos zabierają dwa podmioty mówiące – jeden z asystentów i zmarły. W postaciach asystentów zwracają uwagę kołnierze: *karki w koronkach i kaftany z wyłogami*. Przede wszystkim jednak w tej ekfrazie ekspresyjne wyrazy twarzy asystujących sekcji posłużyły do powstania personifikacji tych emocji i siedem osób, oglądających ciało zmarłego, ukazanych zostało jako *Zdziwienie, Trwoga, Ciekawość, Odrza, Tryumf Życia, Zobojeźnienie i Wstręt*. Tak są widziani z perspektywy leżącego zmarłego. Stanowią odczytanie przez

niego ich stosunku do człowieka po śmierci, który wyraźnie cechuje ambiwalencja. W dziele Grochowiaka brakuje jakichkolwiek informacji o wyglądzie któregośkolwiek z żywych bohaterów obrazu.

Cała uwaga podmiotów mówiących ekfraz skoncentrowana jest na przedstawieniu tego, czego, paradoksalnie, w obrazie nie widać, na niematerialnej części ludzkiego jestestwa. Na tym zapewne polega siła „momentu owocnego” w dziele plastycznym, czyli takiego obmyślenia przez malarza i ujęcia sceny utrwalonej na płótnie, która oddziałuje na zmysły odbiorcy i zmusza go do refleksji i myślenia (G. Boehm, 2013). W wierszu Grochowiaka na niematerialną sferę istnienia człowieka składają się emocje, uczucia, przeżyte doświadczenia i pełnione role. Kolejno odsłanianie warstw tych fenomenów w *podanym świeceniu wnętrza* nie doprowadziły do odkrycia duszy jako pierwiastka metafizycznego. W finalnym momencie sekcji uczony stwierdził: *nic ponadto*. Nie ma odpowiedzi na pytanie o jej istotę, tajemnica nie została odkryta. Człowiek to tylko ciało i niematerialna pozostałość po życiu, bez elementu transcendentnego, boskiego. Nawet jeśli bohater ekfrazy prowadzący sekcję dostrzegł ślad po czymś metafizycznym, autor wiersza nie mógł o tym mówić. Kontekst światopoglądowy epoki, w której wiersz powstał, zamykał poecie usta. Ale implikatura konwersacyjna jest dość czytelna. W wierszu Kaczmarzkiego dusza jako pierwiastek nieśmiertelny stanowi jeden z licznych profili pojęcia. Można mówić też o wielu jej conceptualizacjach. Wątek ten w utworze jest rozbudowany. A w posiadaniu tajemnicy życia jest zmarły – obiekt zainteresowania mistrza i jego asystentów. To on stwierdza: *już wiem, co ironia i cud*. Cudem niewątpliwie określa ludzkie życie, a ironią świadomość, że człowiek potrafi ten cud dostrzec dopiero po przekroczeniu granicy ludzkiej egzystencji.

W wierszu Grochowiaka występują barwy achromatyczne: czern i biel oraz pośrednio wyrażony odcień czerni: ciemność oraz świecenia, ewokującego jasność. Podkreślają one powagę utrwalonego wydarzenia. U Kaczmarzkiego kolory nie wystąpiły w ogóle.

Ważna w charakteryzowaniu perspektywy ziarnistość (obecność szczegółów) jest wykorzystana zarówno w tekście Kaczmarzkiego (koronki kołnierza), jak i w wierszu Grochowiaka – siatka krzywd.

Wnioski

Zgodnie z Bachtinowską definicją dialogu, który nawiązuje się w „wypowiedzeniach” jego podmiotów (instancji), wpisanych w różne czasy i miejsca, ale odnoszących się do jakiejś wspólnej płaszczyzny znaczeniowej, w omawianych poetyckich aktach komunikacji występuje kilka takich wspólnych przestrzeni

znaczeniowych: taki sam temat, identyczna inspiracja do jego podjęcia i taka sama forma wypowiedzi poetyckiej – ekfraz. Te warunki dialogowości są więc spełnione, choć, jak zauważył twórca tej teorii, stanowią relację bardziej skomplikowaną i złożoną niż repliki w realnym dialogu. Czas, dzielący powstanie obu ekfraz, wynosi 30 lat, co tym samym uprawnia do określenia tego dialogu dialogiem pokoleń.

W obu ekfrazach dominantą jest motyw, paradoksalnie w obrazie nieobecny, niematerialny wymiar człowieka. Na płótnie Rembrandta sekcja odbywa się na przedramieniu i dłoni zmarłego. Nie odpowiada realiom siedemnastego wieku, wedle których powinna zaczynać się od podbrzusza. Obraz przemawia więc do obu twórców sugestią, że nie tylko o sekcję medyczną chodzi. Obaj patrzący odczytują tę sugestię i obaj w jakiś sposób unieważniają scenę, utrwaloną na obrazie, a odczytują z niej to, co da się przetransformować na czasy, w których żyją – światopogląd i uniwersalne refleksje egzystencjalne.

Obaj zachowują informacje metatekstowe, właściwe ekfrazie klasycznej (tytuł i autor obrazu, do którego nawiązują; elementy opisowości), ale główny akcent w ich tekstach pada na narratywizację (P. Gogler), najpierw zaledwie jeden z chwytów ekfrazy klasycznej, wyodrębniony i scharakteryzowany przez Sophie Bertho, a na przełomie wieków XX/XXI jej element podstawowy, wyznaczający istotę ekfrazy, oddający przez nią „próbę obrazu” (Markowski, 1999: 232), która od żywiołu opisowości przeszła w struktury dyskursu.

Językowy obraz duszy w obu tekstach jest inny – inaczej profilowany i konceptualizowany. Zasadnicza różnica polega przede wszystkim na tym, że *duszę* w ujęciu reprezentanta czasów głębokiego socjalizmu należy utożsamić jedynie z niematerialną sferą istnienia człowieka, ale nie z jej wymiarem transcendentnym, metafizycznym, którego po prostu nie ma. Ale być może też Grochowiak, zwracając uwagę na ten brak, sugeruje odbiorcy, by poddał głębszej refleksji tę nieobecność. Nie mówi jednak bezpośrednio o sferze transcendencji w niematerialnym wymiarze człowieczeństwa, czyli otwarcia na czynienie dobra, jak sugeruje w swojej definicji duszy A. Wierzbicka. Jej zdaniem, dusza to: „jedna z dwóch części człowieka/ nie można jej zobaczyć/jest to część innego świata/ dobre istoty są częścią tego świata/ (...) ze względu na tę część człowiek może być dobry” (Wierzbicka, 1999, s. 527). Wpływ światopoglądu materialistycznego na koncepcję duszy w tekście Grochowiaka jest więc aż nadto widoczny. Maskę, którą wyodrębnia poeta jako pierwszą warstwę, *napęczniałą* na człowieku, też jest znamieną, bo to przecież czasy ukrywania prawdziwej twarzy, czasy dwulicowości, niejednokrotnie wręcz schizofrenii oraz czasy odgrywania różnych, sprzecznych ról. W utworze Kaczmarek natomiast występuje m. in. profil duszy jako fenomenowi nieśmiertelnego i etycznego. Okres transformacji ustrojowej nie tylko daje okazję do odreagowania braku transcendencji w epoce sprzed przemian, ale

w czasach rozluźnienia norm obyczajowych jest także poszukiwaniem wsparcia przez zagubionego w nowych realiach człowieka w wymiarze absolutu, w religii.

Bibliografia

- Bachtin M., 1983, *Dialog a wypowiedzenie. Stosunki dialogowe* [w:] E. Czaplejewicz, E. Kasperski (red.), *Bachtin. Dialog, język, literatura*, Warszawa, s. 341-370.
- Bartmiński J., 2007, *Językowe podstawy obrazu świata*. Lublin, s.12.
- Boehm G., 2014, *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*, D. Kołacka (red.), Kraków.
- Bortnowski S., 1994, *Ferdynandizm czyli Gombrowicz w szkole*, Warszawa, s. 212-246.
- Czaja D., 2005, *Anatomia duszy. Figury wyobraźni i gry językowe*, Kraków.
- Doroszewski W., 1958-1969, *Słownik języka polskiego*, Warszawa.
- Dubisz S., 2015, *Kategoria pokolenia w badaniach lingwistycznych* [w:] E. Wierzbicka-Piotrowska (red.), *Dialog pokoleń*, Warszawa, s. 33-40.
- Dziadek A., 2011, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interpretacji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice, s. 11.
- Filar D., 2013, *Narracyjne aspekty językowego obrazu świata. Interpretacja marzenia we współczesnej polszczyźnie*, Lublin, s. 24.
- Gogler P., 2004, *Kłopoty z ekfrazą, „Przestrzenie Teorii”*, Kraków, nr 3/4.
- Langacker R., 2009, *Gramatyka kognitywna. Wprowadzenie*. Kraków.
- Markowski M. P., *Ekphrasis*”. Uwagi bibliograficzne z dołączeniem krótkiego komentarza, „Pamiętnik Literacki” 1999, z. 2, s. 229-236.
- Pajdzińska A., Tokarski R., 1996, *Przejrzyste zatajone (poetyckie glosy potocznej kategoryzacji świata)* [w:] *Językowa kategoryzacja świata*, R. Grzegorzczakowa i A. Pajdzińska (red.), s. 148.
- Szpytma B., 1995, *Poezja współczesna w szkole średniej*, Warszawa, s. 79-84.
- Słownik języka polskiego*, 1988, M. Szymczak (red), Warszawa, s. 838.
- Wierzbicka, A., 1999, *Dusza – soul i mind. Dowody językowe na rzecz etnopsychologii i historii kultury*. [w:] *Język – umysł – kultura*, J. Bartmiński (red.), Warszawa, s. 522-544.
- Wysłouch S., 1999, *Literatura i obraz. Tereny strukturalnej wspólnoty sztuk*, [w:] *Intersemiotyczność*, Warszawa, s. 20-21.

The language of image of the soul in two ekphrasis of two poets from different generations from the 20th century.

Summary

The aim of this article is the justification, that two ekphrases enter a relationship based on dialog, according to the definition of this term coming from Bachtinowski. The poems of Stanisław Grochowiak and Jacek Kaczmarski were inspired by the same painting „The anatomy lesson of dr Tulp” of Rembrand, the Dutch painter from the 16th century. The

difference between the creation dates of the poems is about 30 years. The comparison of these two languages of image gives answer to the question, to which extent important life events of their generation determined the artwork. Special attention will be paid to the language image of the soul. In the research methods will be used that are applied in structural linguistics (semantic field) and cognitivism (conceptualisation, profiling, semantic frame).

Keywords: dialog, painting, ekphrasis, cognitivism

Słowa kluczowe: dialog, dzieło malarskie, ekfraz, kognitywizm