

Lucyna Bagińska
Uniwersytet Warszawski

Poetycki dialog hipotetyczny między dwoma językowymi obrazami tego samego obrazu

Celem poniższych rozważań jest uzasadnienie, że dwa utwory poetyckie¹, których czas powstania dzieli około 50 lat, zainspirowane tym samym dziełem plastycznym, są przykładem dialogu pokoleń. Dwa różne językowe obrazy tego samego dzieła, które zostaną odtworzone w wyniku analizy odwołujących się do niego wierszy, będą istotnym argumentem na potwierdzenie powyższej tezy.

Osiągnięcie tak wyznaczonego zamierzenia badawczego będzie możliwe w wyniku rekonstrukcji głównych sekwencji hipotetycznej rozmowy między poetami, a właściwie między podmiotami lirycznymi utworów. Wprawdzie „(...) podmiot liryczny jest skonstruowaną na użytek utworu fikcyjną osobą, wypowiadającą swoje przeżycia, doznania, refleksje i poglądy”, ale „(...) bywa często w znacznym stopniu literackim ekwiwalentem osoby pisarza, wiążąc się z jego doświadczeniami życiowymi, zapatrywaniami czy aspiracjami” (STL: 361). Oba teksty mają formę ekfrazy, która pozwala na ożywienie sceny utrwalonej na obrazie oraz na jej rozgrywającą się w czasie fabularyzację. Te czynniki implikują dialogowy charakter wierszy (podmiot mówiący w każdym z nich rozmawia z bohaterką) i stają się źródłem tworzącego się nowego aktu mowy, w którym podmioty liryczne obu wierszy, rozmawiając z tą samą postacią dzieła plastycznego, prowadzą hipotetyczny (przypuszczalny, prawdo-podobny²) dialog między sobą. Do jego opisu wykorzystane zostaną ustalone przez Henryka Markiewicza, aspekty dialogu” (Markiewicz 1984).

Odpowiedzi na pytania, stawiane obrazowi przez podmioty mówiące w wierszach, sformułowane są w języku epoki, z której pochodzi tekst – młodopolskiej (z przełomu wieku XIX i XX) i określanej mianem współczesnej, z lat sześćdziesiątych XX wieku. Odmiany języków artystycznych determinuje więc konwencja danego okresu historycznoliterackiego, na którą wpływają obecne w niej nurty w sztuce, filozofii oraz uwarunkowania historyczne i cywilizacyjne.

Do zbadania językowego obrazu świata tekstów z różnych czasów i interpretacji wątków rozmowy zostanie zastosowana, obok teorii strukturalistycznej, metodologia wypracowana przez językoznawstwo kognitywne.

1. O możliwości dialogu hipotetycznego

Dialog, według słownika terminów literackich, jest „rozmową, zespołem wypowiedzi co najmniej dwóch osób na określony temat (STL: 89). W wąskim

¹ Chodzi o: J. Kasprówic, 1912, *Mona Lisa* [w:] *Dzieła poetyckie tom 4. Sny i marzenia*, Warszawa, s. 92 oraz Z. Herbert, 1998, *Mona Lisa* [w:] *Poezje*, Warszawa. Wszystkie cytaty z wierszy obu poetów w dalszej części artykułu wg tych wydań.

² Por. W. Kopaliński 1989: 212.

znaczeniu i najbardziej zbliżonym do rozumienia potocznego termin *dialog* definiuje się jako: „...czasowo ciągły zespół wypowiedzi (replik) co najmniej dwóch podmiotów mówiących pozostających ze sobą w bezpośrednim i wymiennym kontakcie nadawczo – odbiorczym”, którego „granicznym przypadkiem (...) jest wypowiedź lub ciąg wypowiedzi skierowanych do podmiotu(ów) nieobecnego(ych)...” (Markiewicz 1984: 61). Dlatego też, jeśli w 1907 roku poeta młodopolski, Jan Kasprówic, jako twórca ekfrazy „Mona Liza”, ożywia i fabularyzuje scenę, utrwaloną w dziele plastycznym malarza renesansowego, Leonarda da Vinci, pt. „Mona Liza”, a niemal pół wieku później (w 1961 r.) tę samą scenę ożywia i fabularyzuje Zbigniew Herbert, również jako autor ekfrazy, to można przyjąć, mimo że wypowiedzi podmiotów mówiących wierszy kierowane są do odbiorców nieobecnych, że prowadzą ze sobą dialog.

Na poziomie wewnątrztekstowym dialog może się realizować w zwrotach do bohatera, do odbiorcy, osoby trzeciej lub do siebie samego³. W analizowanych tekstach występują bezpośrednie zwroty (apostrofy) podmiotów mówiących do tytułowej bohaterki wierszy: *O, Mona Lizo, Śmiejesz się do mnie* (w wierszu Kasprówicza) i analogicznie w tekście Herberta: *do ciebie Jeruzalem w ramach, widzisz jestem*. Sygnałem dialogowości są formy czasownika w 2 os. l. poj., często w trybie rozkazującym: *Śmiej się! Śmiej się! Przytul do ust mych swe motyle usta*, pytania retoryczne: *Śmiejesz się do mnie, czy śmiejesz się ze mnie?*, wyrazy deiktyczne: *Że na tych drogach* i wykrzyknikowe *Wszystko mi jedno!*; partykuły emfaticzne: *gdzieby twe powieki*, a w miarę potrzeby wyrazy gwarowe lub archaiczne (Markiewicz 1984: 67). Wykładnikami dialogowości bywają też ekspresyjne równoważniki zdań (*Wszystko mi jedno!*) oraz wypowiedzenia niedokończone: *czasem było, czasem wydawało się, nie warto wspominać, no i jestem*. Interesujące nas wiersze mają więc dialogowy charakter.

Mimo że konwersacja między podmiotami lirycznymi wierszy powstałych w różnych czasach odbywa się w sposób pośredni, bez możliwości ewentualnych natychmiastowych replik czy wewnętrznej dramaturgii, rodzącej się w sytuacji wymiany myśli „twarzą w twarz” i ewentualnie modyfikującej sensy poszczególnych replik, składających się na całość przekazu, czytelnik jest władny taki hipotetyczny dialog zrekonstruować, czyli ustalić, jakie pytania zadają sobie podmioty mówiące i jakich udzielają na nie odpowiedzi oraz jaką strukturę ułoży się ta rozmowa. Te hipotetyczne pytania mogłyby brzmieć następująco: *Jak nazywać bohaterkę obrazu?*, *Jakimi określeniami oddać cechy jej kreacji, w tym jej uśmiechu?* oraz *Jak ją konceptualizować?*

Do scharakteryzowania rozmowy między podmiotami lirycznymi wierszy powstałych w czasach przedzielonych dwoma pokoleniami, zostaną wykorzystane ustalenia Henryka Markiewicza (1984). Za istotne aspekty dialogu badacz teorii literatury uznaje stosunki między podmiotami (podmioty równorzędne lub nierównorzędne, aktywne lub bierne), sytuację dialogową (prywatną lub publiczną, spontaniczną czy uregulowaną konwencjami), funkcję dialogu (praktyczną czyli zmierzająca ku celowi poza obszarem dialogu lub sytuującą cel w jej rezultatach poznawczych czy samym prowadzeniu rozmowy), ukształtowanie stylowe (wybór

³ Zob. słownik wiedzy o literaturze edupedia.pl/words/index/show/528056_sownik_wiedzy_dot.dialog-monolog (dostęp: 21.12.2014).

stylu związany z sytuacją komunikacyjną), stosunek do konsytuacji, czyli pozajęzykowej sytuacji, w której odbywa się dialog (konsytuacyjna determinacja lub autonomia) i konstrukcję dialogu (jednotematyczny lub wielotematyczny, konsensualny lub kontrowersyjny).

2. Główne wątki hipotetycznego dialogu między podmiotami lirycznym

2.1. Jak nazywać bohaterkę?

Hipotetyczny dialog między podmiotami lirycznymi obu wierszy warto rozpocząć od prześledzenia ich sposobu zwracania się do kobiety z obrazu. W obu tekstach rzeczownik własny w tytule w formie mianownika *Liza* występuje obok rzeczownika *mona*, który w dialekcie toskańskim jest odpowiednikiem słowa *madonna* w znaczeniu ‘młoda kobieta o pięknej i uduchowionej twarzy’ (wł. *madonna* dosł. ‘moja pani’, z łac. *mea domina*). Włoskie *Mona Lisa* można więc przetłumaczyć jako ‘(moja) Pani Lisa’⁴

W wierszu Kasprowicza nazwa *Mona Liza* pojawia się ponadto kilkakrotnie w apostrofach w wołaczu: *O Mono Lizo*. Inne sposoby nazywania kobiety w tym utworze to zaimek osobowy *ty*, który wynika z inicjalnego czasownika – *śmiejesz się do mnie*. Ponadto w wymienionej roli występują w obu wierszach zaimki: *twe* (oczy), *twoje* (usta), *przy tobie*, *twój* (śmiech), *swe usta*, *twe ciało*, *twoje łono*, *Twoje włosy*. Peryfrazy z rzeczownikami odczasownikowymi - *pragnienie* od *pragnąć*, *wzlocie* od *wzlecieć*: *me pragnienie wieczne*, *mój wzlocie w niebiosy* służą uwzniośleniu obiektu uczuć, jego idealizacji oraz wyrażają stan silnych emocji podmiotu mówiącego w sonecie młodopolskim, pojawiając się w końcowej części utworu.

Do bohaterki obrazu odnosi się także rozbudowana apostrofa w wierszu Herberta: *do ciebie Jeruzalem w ramach*. Zawarta w niej peryfrazą podkreśla po pierwsze, że bohaterka dzieła plastycznego stanowi cel pielgrzymek taki sam, jak biblijne Jeruzalem - miasto idealne, święte, stanowiące pierwowzór miasta niebieskiego (Kopaliński 1985: 431), po drugie, dopowiada poprzez metonimię, że chodzi o artefakt, o obraz. Słowo *rama* występuje tu zamiast wyrazu *Mona Liza*.

Jeśli potraktuje się powyższe zwroty i wyrażenia jako części krótkich replik reprezentantów dwóch pokoleń, wówczas uwidoczni się rozbieżność prezentowanych przez nich stanowisk w sposobach nazywania bohaterki. Replike z sonetu Kasprowicza (warto przywołać jej pełne brzmienie): *O Mono Lizo, me pragnienie wieczne! O Mono Lizo, mój wzlocie w niebiosy!* można przeciwstawić z wiersza Herberta frazę (także w pełnym brzmieniu): *do ciebie Jeruzalem w ramach*. W ekfrazie młodopolskiej określenia nazywające bohaterkę zarysowują obraz kobiety kochanej i pożądanej, lecz niemożliwej do zdobycia, natomiast w wierszu poety współczesnego postać bohaterki jest zdominowana ujęciem, sprowadzającym ją do artefaktu, do obrazu, obiektu swoistych pielgrzymek ludzi XX wieku do Luwru. W ten sposób rozpoczyna się dialog kontrowersyjny, przeplatany sekwencjami konsensualnymi (potwierdzenia, uzupełnienia). Do tych ostatnio wymienionych segmentów rozmowy można zaliczyć taką samą nazwę bohaterki w tytułach oraz zwroty do niej wyrażane zaimkami.

2.2. Jaka jest bohaterka?

⁴ Por. M. Malinowski, <http://obcyjezykpolski.pl>, (dostęp 31 VIII 2011).

Kolejne sekwencje replik w tym hipotetycznym dialogu reprezentantów różnych pokoleń dotyczą uśmiechu Mona Lizy, np.

*Śmiejesz się do mnie tym dziwnym uśmiechem
W oczach i ustach, który — nie wiem — cnotą,
Czy też ponętnym przykuwa mnie grzechem*

*Śmiejesz się do mnie, czy śmiejesz się ze mnie?...
Na ustach twoich uśmiech tajemniczy w ekfrazie Kasprowicza i*

*pracowicie uśmiechnięta
smolista niema i wypukła*

*tyka jej regularny uśmiech
głowa wahadło nieruchome w wierszu Herberta.*

Na określenie *swoistego skurczu mięśni twarzy przy objawianiu wesolości* w języku polskim występują dwa określenia: *śmiech* i *uśmiech* (SJP, t.3: 448). Oba leksemy pojawiły się w sonecie Kasprowicza, chociaż wyższą frekwencję mają tu wyrazy *śmiać się*, *śmiech*⁵. Z psychologicznego punktu widzenia śmiech wyraża reakcję natychmiastową, spontaniczną, wymykającą się kontroli, oscylującą na granicy normalności i szaleństwa. Towarzyszy mu charakterystyczny dźwięk o różnym natężeniu. Uśmiech cechuje samokontrola, jest on bezgłośny, stłumiony. Wyraża ekspresję i pozwala zachować wobec niej dystans. Mówi więcej niż śmiech. Jest prowokowany stanem szczęścia, błogiej ekstazy (Szarota 2006: 15). Potrzebuje trwania, nastroju. Oddaje mimiką ducha.

Uśmiech w wierszu Kasprowicza jest konceptualizowany jako przedmiot. Fraza *dziwny uśmiech przykuwa mnie* zgodnie ze znaczeniem dosłownym czasownika *przykuć* czyli *przymocować coś lub kogoś do czegoś*, *przybić* ewokuje scenę, w której adresat uśmiechu jest przykuwany do czegoś, co musi być rodzajem obiektu materialnego, jakimś przedmiotem, do którego można coś/kogoś przymocować, przykuć. Kolejne określenia tego ujęcia uśmiechu; *Tak mi się w serce strzałą wbija złotą* zdają się potwierdzać i rozwijać powyższe wyobrażenie, gdyż z literalnego znaczenia czasownika *wbijać*, (synonimicznego wobec *przykuć*) wynika, że ów przedmiot ma jakąś część w kształcie strzały, która wbija się w serce mężczyzny, przykuwanego do niego. Uśmiech staje się więc przedmiotem z wystającą częścią w formie strzały. Leksem *strzała*, opatrzony epitetem *złota*, może wskazywać na jej kolor lub tworzywo, z którego została wykonana. Gdyby przyjąć drugą możliwość, wówczas złoto jako cenny kruszec nadaje temu przedmiotowi wielką wartość, a metafora pojęciowa uśmiechu zyskuje strukturę: UŚMIECH TO CENNY PRZEDMIOT. Jednak uśmiech w wierszu jest również konceptualizowany jako istota żywa, bo uśmiech prowadzi: *Na ustach twoich uśmiech tajemniczy Nad przepaściste prowadzi nas*

⁵ Zapewne w związku z prawami ekfrazy, która wymaga ożywienia sceny, jej swoistej fabularyzacji, niewerbalny akt uśmiechu przekształca w emocjonalną rozmowę z bohaterką. (Por. Grodecka, 2008: 9-10).

ciemnie. (UŚMIECH TO ISTOTA ŻYWA). Oba ujęcia opisanego zjawiska stanowią ontologiczną odmianę metafory pojęciowej⁶.

W wierszu występuje kilka sposobów (profilów, faset⁷) poetyckiego opisywania fenomenu uśmiechu⁸: 1) oznaka dziwności: *ten dziwny uśmiech*; 2) wyraz niewinności: *cnotą, cierniem cnoty, dziewiczy*; 3) symptom grzeszności: *ponętnym grzechem, koroną grzechu, skazon*; 4) obraz niepokoju: *Jest-li lęk taki w niedostępnej dziczy, jaki ma śmiech twój*; 5) oznaka uroku: *pod jego czarem*; 6) wyraz tajemniczy: *uśmiech tajemniczy, Iżbym nie pragnął sięgać ku zasłonie z Sais*; 7) zapowiedź cierpienia: *Wielka Miłości ofiara się czyni*.

Można by pokusić się o ustrukturalizowanie tych faset (wskazanie relacji zależności: nadrzędności, podporządkowania, współlistnienia), ale najważniejsze dla utworu, bo wyrażające istotę dziwności i tajemniczy uśmiechu, odnoszą się do dwóch profili - cnoty i grzechu. W powszechnym postrzeganiu, zdeterminowanym religią katolicką, czy rzadziej dziedzictwem antyku, cnota jest zaletą, jakkolwiek nie byłaby rozumiana, czy jako czystość, niewinność czy też (rzadziej) zgodnie z filozofią stoicką jako dążenie do doskonałości, czyli zamiar bycia dobrym. Cnota więc nie może przysparzać cierpienia, być cierniem.

W kategoryzacji pojęcia *grzech* dominują wyrażenia zajmujące pozycje oddalone od centrum, stanowiącego prototyp, raczej peryferyjne, poza określeniem *skazon* (grzechem) czyli *zepsuty, uszkodzony, naruszony, zdeformowany, zeszpecony*, które sytuuje się bliżej centrum kategorii, wyrażając niski poziom grzeszności, niepełne nasycenie obiektu przez nią. Natomiast *ponętny grzech i korona grzechu* z całą pewnością nie są elementami prototypowymi. Pierwszy z wymienionych, mający postać oksymoronu, wprowadza element pragnienia popełnienia grzechu, co nie jest zgodne z powszechną aksjologią, w myśl której grzechu należy unikać, a kolejny hiperbolizuje to pojęcie, oddaje duże natężenie grzeszności. Ponieważ interesującą nas cechą uśmiechu wyrażają przede wszystkim peryferyjne elementy obu interpretowanych kategorii (przewaga ilościowa), więc można wysnuć wniosek, że zacierają się w analizowanym tekście jednoznaczność antagonistycznych pojęć 'cnota' i 'grzech', przynależnych do sfery moralności⁹. Przesądza to niewątpliwie o zagadkowości uśmiechu bohaterki, postrzeganego z perspektywy podmiotu mówiącego – intryguje go on jednocześnie dobrem i złem, niemożliwym do rozdzielenia. (Znajduje to potwierdzenie w relatywizmie moralnym epoki *fin de siècle*, pozostającej pod wpływem filozofii Nietzschego.)

Natomiast uśmiech bohaterki z wiersza Herberta można wyrazić metaforą pojęciową UŚMIECH TO MECHANIZM MASZYNY. Motywuje ją przede wszystkim

⁶ Termin *metafora pojęciowa* jest w artykule rozumiany zgodnie z definicją G. Lakoffa i M. Johnsona (1988).

⁷ Profilowanie w teorii językoznawstwa kognitywnego polega na eksponowaniu, „podświetlaniu” pewnych aspektów pojęcia i pomijaniu innych wobec terminu bazowego (Por. Langacker 2009)

⁸ Prototypowy uśmiech w języku ogólnym wyraża przyjemne odczucia subiekty, wzmacnione przez określenia takie, jak np. *pogodny, wesoly* (Por. Waszakowa 2008).

⁹ Moralność to jedna z kategorii wartościowania, której podlega uśmiech zdaniem K. Waszakowej (2008), obok estetycznej, odczuciowej, obyczajowej, witalnej. Kategorie te zostały zaproponowane przez J. Puzyninę (1992).

czasownik *tykać* i przymiotnik *regularny* (*tyka jej regularny uśmiech*). *Tykać* według definicji słownikowej to ‘będąc w ruchu wydawać miarowy, powtarzający się odgłos’ (SJP: 561). Wcześniej przywołany został w wierszu odgłos alarmu, który towarzysząc ekspozycji portretu, nakłada się na obraz i tworzy złudzenie, że dźwięk ma związek z uśmiechem bohaterki. Przy uwzględnieniu tej samej sytuacji prezentowania tego dzieła sztuki istnieje także możliwość synestezyjnego odczytania uśmiechu. Wówczas dźwięk (fonia) z określenia *tyka uśmiech* zastąpiony zostanie przez obraz (wizję). Poszczególne tyknięcia w rytmicznych, krótkich odstępach czasu mogą oznaczać kolejne odłony, migawki tego charakterystycznego zarysu ust przypominającego grymas, bo przecież uśmiech rozczarowuje podmiot mówiący) w odbiorze kolejnych, licznie przeciskających się ku portretowi zwiedzających. Każdy turysta tylko przez krótką chwilę ma szansę patrzeć (wizja) na ten uśmiech i ustępuje miejsca następnemu, by uśmiech znów mignął „*tyknął*”. Ta konceptualizacja znajduje potwierdzenie w kolejnych określeniach uśmiechu: *pracowicie uśmiechnięta*. Uśmiechanie się jest tutaj pracą, nieprzerwanie trwającą, regularną, wręcz nieludzką. (W wyrażeniu *pracowicie uśmiechnięta* nietypowe jest połączenie wyrazów wobec obrazu uśmiechu w języku ogólnym.) Przestrzeń uśmiechu oprócz ust tworzą oczy. W wersie *ale w spojrzaniach śpią ślimaki* zawarta jest sugestia, że czynność uśmiechania się trwa bardzo długo.

Kolejne fragmenty rozmowy dotyczą ciała bohaterki:

Kocham twe ciało! Ku niemu się laszę (Kasprowicz)

*tlusta i niezbyt ładna Włoszka
na suche skały włos rozpuszcza
jej puste ciała woluminy
są osadzone na diamentach* (Herbert)

W wyznaniu *kocham twe ciało* jest zawarte odniesienie do kobiety traktowanej jako istota cielesna o powabnym wyglądzie. W kolejnych zwrotkach podmiot mówiący dostrzega *ramiona słodkie, motyle usta, łono mleczne*. Określenia te waloryzują bohaterkę pozytywnie. W wierszu Herberta natomiast, gdy bohaterka obrazu jest prezentowana jako istota żywa, ciało jej nacechowane jest pejoratywnie: *tlusta i niezbyt ładna Włoszka*. W sonecie Kasprowicza znajdują się też określenia, dotyczące cech wewnętrznych kobiety: *wesoła i pusta*, charakteryzujące ją zarówno pozytywnie jak i negatywnie. Kobieta wpisuje się w model binarny czyli składa się z części fizycznej i niematerialnej, duchowej. Taki model jest podstawowy w naszej kulturze (Maćkiewicz 2006).

W wierszu współczesnym bohaterka jest ukazana nie tylko jako osoba żywa, ale także jako portret, artefakt znajdujący się w muzeum: *jej puste ciała woluminy są osadzone na diamentach, Jeruzalem w ramach*. Odbiór portretu przez oglądających jest powiązany z warunkami ekspozycji dzieła (obraz znajduje się za szkłem, portret pokrywa warstwa starej, ciemnej żywicy pokostowej, tłumiącej oryginalne barwy i sprawiającej, że nie dostrzega się już brwi na twarzy Giocondy, słyhać działanie alarmu): *wypukła jakby z soczewek zbudowana, głowa wahadło nieruchome, tyka jej regularny uśmiech*. Portret i żywa postać modelki w odbiorze podmiotu mówiącego

nakładają się na siebie. Świadczą o tym frazy: *na suche skały włos rozpuszcza, szarfą żywicy uduszona*. W tej drugiej imiesłowowa forma czasownika *uduszona* odnosi się do istoty żywej, natomiast określenie *szarfa żywicy* dotyczy portretu bohaterki, pokrytego warstwą substancji konserwującej obraz. Ukazana jest więc bohaterka jako istota hybrydyczna – osoba i artefakt. Obok porównań i metafor odwołujących się do słownictwa technicznego, fizycznego i chemicznego: *jakby z soczewek zbudowana, tyka regularny (uśmiech), nieruchome wahadło, uszy z wosku, szarfa żywicy, ciał woluminy, smolista, wypukła*, kreację bohaterki budują tropy artystyczne składające się z leksyki tradycyjnie poetyckiej i potocznej: *oczy marzą nieskończoność, w spojrzaniach ślimaki*. Te określenia jednocześnie waloryzują bohaterkę dodatnio (*oczy marzą nieskończoność*) i ujemnie (skojarzenia ze ślimakami niezależnie od tego, czy oznaczają coś powolnego, nieomal statycznego, czy oślizłą powierzchnię, nie są pozytywne). W opisie Herberta pojawiają się też wyraźne akcenty turpistyczne: *od mięsa życia odrąbana, tłusta Włoszka*.

Powyższa sekwencja replik w poetyckim dialogu toczącym się między reprezentantami dwóch pokoleń, dotycząca sposobu kreowania bohaterek ekfraz, układa się jeszcze bardziej niż w segmencie poprzednim na zasadzie rozbieżności. W utworze Kasprowicza bohaterka jest istotą żywą, której kreacja zdominowana jest przez cechy zewnętrzne, waloryzowane dodatnio. Roztacza ona wokół siebie niepojęty czar przede wszystkim przez nieodgadniony uśmiech oraz powabne ciało, chociaż pozytywnym cechom zewnętrznym nie dorównuje stan jej ducha. Podmiot mówiący nie jest w stanie wyzwolić się spod działania tego uroku. Postrzega on ją jako istotę przede wszystkim tajemniczą, wyjątkową, tym samym niemożliwą do zdobycia. Z tego też powodu staje się ona przyczyną jego cierpienia, wręcz dramatu. Niepojęta z punktu widzenia mężczyzny jej moc wpisuje ją także w emploi kobiety fatalnej (w modernizmie częste kreacje takich kobiet), która jawi się jako obiekt niemożliwych do spełnienia pragnień mężczyzny. Natomiast bohaterka wiersza współczesnego jest kreacją hybrydyczną, gdyż żywa postać kobiety nakłada się na portret z artefaktu w skomplikowanej dodatkowo przez okoliczności muzealne sytuacji odbioru. Postać żywa nie jest waloryzowana dodatnio, nie jest idealizowana, zbliża się wręcz ku ujęciu naturalistycznemu. Podmiot mówiący, utożsamiający się ze swoistym pielgrzymem, rozczarowuje się zarówno sposobem ekspozycji obrazu, jak i wyglądem sportretowanej postaci.

2.3. Jak jest konceptualizowana Mona Liza?

W językowej warstwie hipotetycznego dialogu można zauważyć wykorzystane przez poetów metafory pojęciowe, wyrażające konceptualizacje bohaterki: KOBIETA TO ZAGADKA w wierszu z przełomu wieków i KOBIETA TO FANTOM w wierszu poety współczesnego.

Konceptualizacja na podstawie określonego tekstu językowego (tu: artystycznego) opiera się na zawartych w nim wyrazach i wyrażeniach oraz związanych z nimi asocjacjach. Konceptualizację bohaterki z wiersza Kasprowicza, wyrażającą się metaforą pojęciową KOBIETA TO ZAGADKA, uzasadnia koherentność między definicją słownikową leksemu *zagadka* a określeniami z ekfrazy, dotyczącymi Mona Lizy. Zagadka to „rzecz, sprawa niejasna, budząca wątpliwości; tajemnica. Ktoś jest, pozostaje dla kogoś zagadką, ktoś postępuje, zachowuje się w sposób dziwny,

niezrozumiały dla kogoś; ktoś jest tajemniczy” (SJP: 904). Podmiot mówiący wyraża się o bohaterce i sposobie jej postrzegania za pomocą wyrażen i zwrotów takich, jak: *dziwny uśmiech, uśmiech tajemniczy, powieki pełne tajemnic, zabójcze światło nie rozświeci, nie ma takiej chwili iżbym nie pragnął sięgnąć ku zasłonie, w mroku mych dni doczesnych*. Każde z nich wiąże się bezpośrednio lub pośrednio z domeną źródłową metafory – z zagadką.

Bohaterka wiersza Herberta, ukazana jako osoba i artefakt, tworzy byt hybrydyczny, a przy uwzględnieniu warunków ekspozycji muzealnej staje się wręcz rodzajem obiektu fantomowego. Leksem *fantom* oznacza m. in. *widziadło*, z fr. *urojenia*, bliskoznaczne z *fantasmagorie* czyli *przywidzenia, iluzje, złudzenia wzrokowe, urojone obrazy; mglisty fantom, ludzkie fantomy* (Kopaliński 1989: 162-163). Tylko jako fantom można postrzegać z perspektywy podmiotu mówiącego postać zza warstwy służącej do konserwacji żywicy (*szarfą żywicy uduszona, smolista*) i soczewek szkła (*wypukła jakby z soczewek zbudowana na tle wklęsłego krajobrazu*), które odbijają i rozpraszają światło, czyniąc portret niewyraźnym, zamazanym, a tym samym tworząc rodzaj urojenia, złudzenia wzrokowego. Towarzyszy temu nieustanne rytmiczne tykanie alarmu, charakterystyczne dla rzeczywistości muzealnej, które także nakłada się na odbiór postaci: *tyka jej regularny uśmiech głowa wahadło nieruchome* i potęguje złudzenia wzrokowe i słuchowe. Typowe dla odbiorcy portretów muzealnych jest także dociekanie, kim jest uwieczniona na danym obrazie postać, skąd pochodzi, z jakiego rodu i z jakich czasów. Niemożność ustalenia tego w sposób jednoznaczny w wypadku Mona Lizy została przez poetę wyrażona słowami: *od mięsa życia oderwana, porwana z domu i historii*. Te wyrażenia również dookreślają fantomowy byt bohaterki.

Zasady funkcjonowania metafory pojęciowej, w tym domeny docelowej i źródłowej, kognitywiści sformułowali na podstawie obserwacji ogólnej odmiany języka. Wykorzystując metaforę pojęciową w badaniu tekstu artystycznego, warto zauważyć, że metafory źródłowe (domeny objaśniające) w konceptualizacji bohaterki (KOBIE TA TO ZAGADKA, KOBIE TA TO FANTOM¹⁰) są w nich bardziej skomplikowane niż docelowe (domena objaśniana).

3. Jak opisać sytuację dialogową czyli rekonstrukcja ram semantycznych

Rama semantyczna, rozumiana jako wiedza, zakodowana w ludzkiej przestrzeni mentalnej, niezbędna do zrozumienia jednostek języka, może być dowolną konfiguracją pojęć zarówno podstawowych, do których zaliczyć można czas, przestrzeń, kolor, temperaturę, jak również dość szczegółowych, np. ściśle określone reguły konkretnej gry. Jest ona oparta na znajomości typowych scenariuszy, konwencji

¹⁰ Fantom to obecność ludzka w innej formie, obecność „inaczej”; krótkotrwała, mimowolna, związana z aktywnością umysłową podmiotu dokonującego konstatacji i deskrypcji (por. Bonot 2013). Określenie fantom bliskie jest semantycznie pojęciu fantazmat – wytwór fantazji, przywidzenie. M. Janion za fantazmat uważa „rozmaitego rodzaju wyobrażenia, obrazy, tematy emocjonalne, urojenia, przywidzenia, mistyfikacje, marzenia i iluzje”. Uzyskują one swój status w rzeczywistości psychicznej jako szczególnej formie egzystencji. To nie oznacza, że nie mają swego wymiaru realnego, gdyż stwarzają trwałe konsekwencje w obrębie świadomości. Przykład takiego fantazmatu stanowi zastygła w bezruchu żywa kobieta jako pomnik rewolucji-wolności (Por. Janion, 1996: 6).

kulturowych itp. (Fillmore 1985). Wykorzystuje się to narzędzie głównie do badania przestrzeni semantycznych w języku ogólnym (Taylor 2002: 241; Evans 2009: 78), można je jednak stosować także do analizy przestrzeni semantycznych języka artystycznego (Tokarski 2012).

Wykorzystane w analizie wierszy Kasprowicza i Herberta pozwala stwierdzić, że rama semantyczna obu utworów na poziomie zewnątrztekstowym utworzona jest przez następującą konfigurację: odbiorca - poeta patrzy na dzieło sztuki plastycznej, doświadcza emocji i przeżywać estetycznych oraz snuje refleksje. Zapisuje to w ekfrazie, wykorzystując jej reguły. Na płaszczyźnie wewnątrztekstowej rama semantyczna obu wierszy różni się. W ekfrazie młodopolskiej realizowany jest skrypt: kochanek, kochanka i łączące ich emocje, natomiast w ekfrazie współczesnej konfiguracja wiedzy mentalnej układa się następująco: turysta (pielgrzym) pokonuje drogę do celu, realizując swoje marzenie i wypełniając misję, powierzoną przez kolegów, biorących udział w wojnie .

W cyklu pięciu sonetów Kasprowicza podmiot mówiący (kochanek) patrzy na Mona Lizę (kochanka), jej usta i oczy, i pozostaje pod wrażeniem jej niepokojącego uśmiechu. Przeżywa silne emocje (*i żary na mnie buchają czerwone, dusza ma ogniem niby krwią się broczy*), zmieniające się w czasie i wewnętrznie sprzeczne. Ten element ramy – łączące kochanków emocje od zachwyty do pożądania – jest bardzo rozbudowany. W sonecie I złota strzała miłości (*Tak mi się w serce strzałą wbija złotą*) (asocjacje z kulturowym obrazem Amora), ukryta za intrygującym uśmiechem Mona Lizy, uskrzydła kochanka, unosi do nieba, do boga, ale przeraża go świadomość poniesienia ofiary za wielką miłość, składaną na ołtarzu w mistycznej świątyni: *Wielka Miłości ofiara się czyni*. W drugim wierszu cyklu przedstawione są m. in. doznania fizyczne miłości: *I twoje usta, niecierpliwie chłonę*. W kolejnym niepokój i odkrycie, że *znoje miłości nie męczą*, więc warto zatracić się w rozkoszy: *Niech wokół wszystko skona, prócz rozkoszy*. W III sonecie mężczyzna, świadomy ryzyka cierpień, nie dba o to w chwili zachwyty niemożliwą do zdobycia kobietą, której pożąda i nie przestanie pożądać ze względu na jej wyjątkowość i bez względu na konsekwencje: *Wszystko mi jedno! Po powszednią paszę, Ambrozyi żądny, duch mój się nie zniży: Kocham twe ciało! Ku niemu się laszę, Wróg Nazaretów świętych i Asyży*. W IV sonecie powraca nieodgadniona tajemnica uśmiechu (*by zginąć w światła ślepiącej roztoczy*). W końcowym fragmencie zastanawia się, czy uśmiech adresowany jest do niego czy może celem kobiety jest śmiać się z niego: *Śmiejesz się do mnie, czy śmiejesz się ze mnie?*

Rekonstrukcja ramy pojęciowej wiersza poety współczesnego wygląda następująco: ocalały po doświadczeniu „apokalipsy spełnionej” II wojny turysta (pielgrzym) przybywa do najistotniejszego symbolu europejskiej kultury, by doznać rozczarowania zarówno sportretowaną bohaterką, jak i sposobem ekspozycji dzieła sztuki. Pokonał długą drogę w znaczeniu dosłownym (do Luwru w Paryżu) i metaforycznym - droga życiowa, naznaczona doświadczeniem wojny, w tym śmierci, odcisnęła trwale ślady w jego psychice (*kolczaste druty rzek, rozstrzelane lasy, powieszono mosty*). Przybywa również w imieniu tych, którym nie dane było stanąć przed dziełem sztuki (*mieli przyjsć wszyscy, jestem sam; wkładam w tę brudę puste łuski losu - bruzda kojarzy się z ziemią, przyjmującą ciała poległych*), a którzy w sytuacjach ekstremalnych wojny marzyli, by tu się znaleźć. Realizuje własny cel i wypełnia misję powierzoną mu, jego

zdaniem, przez poległych kolegów. Spojrzenie na dzieło sztuki jest zdeterminowane doświadczeniem historycznym podmiotu mówiącego. On nie jest oderwany od historii, od życia jak bohaterka dzieła: *od mięsa życia odrąbana, porwana z domu i historii*. Historia wciągnęła go w swoje wiry. Zarysowuje się opozycja między kulturą, którą reprezentuje obraz (zaliczaną do wysokiej), a naturą, która zdeterminowała postawy ludzkie w czasie wojny, sprowadzone do zachowania biologicznego istnienia kosztem zachowania człowieczeństwa. Kultura staje się unieważniona wobec ekstremalnych doświadczeń apokalipsy, a człowiek ulega dehumanizacji. Występujący kilkakrotnie leitmotiv, że podmiot mówiący żyje, zyskuje mimo tego triumfalny wyraz: *no i jestem mieli przyjść wszyscy jestem sam*. W konfrontacji wyobrażeń podmiotu mówiącego z rzeczywistością następuje rozczarowanie, któremu towarzyszy ironia. Jako oglądający czuje się zbędny, przeszkadzający w tym muzeum: *stoję w gęstej pokrzywie wycieczki*. Nie rozumie powszechnego zachwytu obrazem, dzieli go od niego przepaść. Historia zweryfikowała wartość sztuki, unieważniła ją w pewien sposób. Ponadto konserwacja dzieła przerosła cel, zdeformowała je. Zabezpieczenia przed kradzieżą uniemożliwiły naturalny kontakt widza z obrazem.

Ramy pojęciowe w obu tekstach mają część wspólną – postaci mówiące prowadzą rozmowę z jego bohaterką. W obu wierszach ożywienie przedstawionej sceny dokonuje się w czasie teraźniejszym, ale w utworze młodopolskim następuje antycypacja wydarzeń za sprawą użycia czasu przyszłego, który został wykorzystany do przedstawienia marzeń podmiotu mówiącego. W wierszu współczesnym za sprawą użycia czasu przeszłego następuje powrót do wydarzeń wcześniejszych, do doświadczeń podmiotu, które odcisnęły trwałą ślad na jego psychice.

4. Jak reprezentanci dwóch pokoleń patrzą na obraz

W sonecie Kasprowicza poza postacią głównej bohaterki brakuje bezpośrednich odniesień do obrazu. W ekfrazie Herberta natomiast pojawiają się elementy dzieła plastycznego jako przedmiotu materialnego i informacje o sytuacji oglądania portretu – rama obrazu, sznur oddzielający widzów od dzieła sztuki, posadzka pomieszczenia, wklęsły krajobraz tła, kolejność występujących na obrazie elementów : *między czarnymi jej plecami (...) a pierwszym drzewem okolicy jest wielka próżnia piany światła; między drugim a trzecim palcem prawej ręki przerwa*.

W obu utworach przy opisie bohaterki został wymieniony leksem *ciało* (*puste ciało woluminy* oraz *kocham twe ciało*), a także nazwy części ciała: u Kasprowicza *oczy, usta, powieki, łono, ramiona, piersi*; u Herberta *plecy, palec, ręka, uszy*. W wierszu Herberta nie pojawił się leksem *usta*, co zastanawiające i znaczące w kreacji bohaterki, przykuwającej miliony odbiorców swoim uśmiechem, a co należałoby uzasadnić swoistymi okolicznościami odbioru dzieła sztuki przez poetę.

Jeśli chodzi o kolor, to w obu tekstach odgrywa niewielką rolę. Tylko po kilka barw zostało nazwanych bezpośrednio: w wierszu młodopolskim czerwona i siwa (*czerwone żary, siwy starzec*) oraz błękit: *niebieski błękit*; u poety współczesnego purpura i czerń: *purpurowy sznur, czarne plecy*. Pośrednie przywołanie kolorów odbyło się przez użycie leksemów: *krew, ogień, smoła* w wierszu współczesnym i *krew, ogień, ciemnie przepaściste* w wierszu młodopolskim. W obu utworach została doceniona rola światła: *ślepiące, zabójcze, nie rozświeci* w sonecie, w tekście współczesnym: *piana światła*. Światło wpływa na budowanie nastroju i wymiaru

symbolicznego utworów – nie rozjaśni tajemnicy uśmiechu i zagadki ludzkiego bytu. Podkreśla stan emocjonalny podmiotów mówiących, czyli silne emocje pierwszego w dążeniu do rozwikłania zagadki uśmiechu kobiety i przeżycia drugiego, zdeterminowane przez ekstremalne doświadczenia apokalipsy, skojarzone z ciemną stroną ludzkiej egzystencji.

Autorzy obu wierszy wykorzystują różne pola znaczeniowe, czyli uporządkowane wewnętrznie zbiory wyrazów powiązanych przynależnością do wspólnej kategorii znaczeniowej.¹¹ Zdaniem R. Tokarskiego, kreowanie obrazu w tekście artystycznym nie ogranicza się tylko do odtwarzania systemowo utrwalonych relacji między znakami opisywanych w klasycznych wersjach teorii pól, ale służy również wprowadzaniu nowych, oryginalnych konfiguracji leksykalnych, będących wytworem bądź kulturowych konwencji epoki, bądź idiolektalnych predyspozycji twórcy (Tokarski 2006: 36). Kasprowicz wykorzystuje w swoich sonetach pola tajemnicy i miłości, Herbert - śmierci i życia oraz pole techniki.

Na pole tajemnicy składają się następujące wyrażenia: *dziwny uśmiech, tajemna zasłona, ślepiąca roztocz światła, przepaściste ciemnie, niedostępna dzicz, pragnął sięgnąć ku zasłonie, zagadka bytu, w mroku, słońce przedziera daremnie, powieki pełne tajemnic, rzeki mgławic miesięcznych nieuchwytnie; nie wiem.*

Pole semantyczne miłości tworzą połączenia: *usta niecierpliwie chłonę, żary na mnie buchają czerwone, w ramiona pochwyć mnie słodkie, przytul do ust mych swe motyle usta, na piersiach twoich, rozkosz, kocham twe ciało, laszę się ku ciątu, żądliwie śledząc barwnych szat obrzeże, łono mleczne, rękę drżąca w twoje kładąc włosy, me pragnienie wieczne.*

W pole znaczeniowe śmierci wpisują się wyrażenia: *kolczaste druty rzek, rozstrzelane lasy, powieszono mosty, wiry, kiedy już nie mógł głową ruszyć, wkładam w bruzdę puste łuski losów, odrąbana od mięsa, uduszona, przeraźliwe uszy z wosku, miecz, wytopiona przepaść; natomiast do pola życia formy: *szedłem, stoję, jestem* (powtórzone 7 razy), *nie warto wspominać, wkładam, wparty żywymi piętami, drzewo mego życia.**

Pole semantyczne techniki tworzą następujące określenia: *smolista, wypukła, z soczewek zbudowana, wklęsły, próżnia piany, tyka regularny, wahadło nieruchome, suche skały, z wosku wytopiona, żywica, woluminy.*

W wierszu Kasprowicza liczba określeń z pól tajemnicy i miłości jest zbliżona, ekfrazę tworzą bowiem dwa równoległe prowadzone wątki, natomiast w utworze Herberta wyraźnie dominuje pole znaczeniowe śmierci nad polem znaczeniowym życia.

Wnioski

Hipotetyczny dialog poetycki między podmiotami lirycznymi ekfraz z Młodej Polski i współczesności, zainspirowanych tym samym obrazem Leonarda da Vinci, udało się zrekonstruować, analizując i interpretując wiersze pod kątem potencjalnych pytań i odpowiedzi. W postępowaniu badawczym zostało wykorzystane wąskie rozumienie dialogu zdefiniowane przez H. Markiewicza (1984). Uwzględniając

¹¹ Teoria pól znaczeniowych była częścią semantyki strukturalistycznej. Jej podwaliny stworzyli Tesnière 1966, Trier 1934, Porzig 1934; por także Buttler 1976.

wymienione przez niego wyznaczniki dialogowości, w opisie poetyckiego dialogu między podmiotami lirycznymi z dwóch różnych epok można było stwierdzić, że obaj partnerzy rozmowy byli aktywni i pozostawali w relacji równorzędności. Stworzyli sytuację dialogową uregulowaną konwencją ekfrazy jako formy literackiej, dzięki czemu powstał dialog jednotematyczny, dotyczący Mona Lizy i sposobu jej postrzegania przez podmioty mówiące. Stosunek do sytuacji, w której odbywał się dialog, można określić jako konsytuacyjną determinację, bo rozmowa toczyła się na temat konkretnego dzieła sztuki. Cel tego dialogu był poznawczy – mówiący wymienili myśli na temat postaci z dzieła plastycznego Leonarda da Vinci. Różnili się w nazywaniu jej, kreowaniu i wreszcie w konceptualizacji. W wierszu z przełomu wieków wyraziła się ona metaforą pojęciową KOBIEITA TO ZAGADKA, a w wierszu poety współczesnego KOBIEITA TO FANTOM. Repliki dialogu układały się częściej w relacje kontrowersyjne niż konsensualne, więc całościowy układ rozmowy miał charakter kombinowany. Ukształtowanie stylowe tego rekonstruowanego dialogu było także niejednolite. Stylowi retoryczno – patetycznemu replik z ekfrazy z przełomu wieków przeciwstawiony został styl potoczny replik z wiersza z lat 60. XX wieku. Zakres semantyczny leksyki okazał się bogatszy w replikach z utworu Herberta, bo był związany z wojną i socrealizmem (przeżycie pokoleniowe), techniką, chemią oraz sztuką. Bogate słownictwo zawierało zarówno potoczne, dosadne słowa, jak również określenia typowo poetyckie, a także terminy specjalistyczne i wyrazy związane z dwudziestowiecznym doświadczeniem śmierci. W wierszu Kasprowicza zasób znaczeniowy leksyki był dość jednorodny, ponieważ obejmował terminy abstrakcyjne, egzystencjalne oraz poetyzmy, charakterystyczne dla epoki, w której człowiek poszukiwał sensu istnienia, przeżywając rozczarowanie życiem. Leksyka ta należała do odmiennych pól semantycznych w obu tekstach: pola tajemnicy i pola miłości w ekfrazie Kasprowicza oraz pola śmierci, życia i techniki w wierszu Herberta.

Wykorzystane w badaniu artystycznego tekstu pojęcia z metodologii kognitywnej, takie jak metafora pojęciowa w konceptualizacji bohaterki wierszy i rama semantyczna pozwoliły na głębsze odczytanie językowego obrazu ekfraz. Odmierna okazała się nie tylko konceptualizacja bohaterki w obu wierszach, ale i wypełnienia ram znaczeniowych na płaszczyźnie wewnątrztekstowej. W utworze młodopolskim konfiguracja wiedzy mentalnej odsyłała do relacji łączących zakochanego mężczyznę w niezwykle tajemniczej kochance, a w utworze Herberta realizowała się w skrypcie kulturowym podróży, którą podjął turysta/pielgrzym do upragnionego celu, wypełniając misję.

Rola koloru jako kolejnego elementu językowego obrazu obrazu w obu utworach okazała się niewielka. Poza bohaterką, inne obiekty i elementy obrazu w wierszu Kasprowicza nie wystąpiły, natomiast w utworze Herberta poza postacią Mona Lizy i obrazem jako artefaktem wpisana jest także sytuacja odbioru dzieła plastycznego, w której na pierwszy plan wysunęły się zabiegi o zabezpieczenie obrazu, utrudniające czy wręcz uniemożliwiające naturalny, indywidualny kontakt ze sztuką.

Renesansowe dzieło sztuki plastycznej zostało zdane na odczytanie, właściwe epoce, w której dokonywał się jego ogląd. R. Barthes stwierdził: „...zmiennosc odczytań nie jest dowolna; zależy od wiedzy, jaką oglądający wnosi do obrazu (wiedzy

praktycznej, narodowej, kulturowej, estetycznej)¹².

Bibliografia

- Barthes R., 1985, *Retoryka obrazu*, „Pamiętnik literacki”, z. 3, s. 289-302.
- Bonot A.E., 2013, *Świadectwo umierania. O projekcie autobiograficznym M. Kuncewiczowej*, (w:) „Świat i słowo. Filologia, nauki społeczne, filozofia, teologia”. Studia i szkice, nr 1/20, s. 145-156.
- Evans V., 2009, *Leksykon językoznawstwa kognitywnego*, Kraków.
- Kopaliński W., 1985, *Słownik mitów i tradycji kultury*. Warszawa.
- Kopaliński W., 1989, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, Warszawa.
- Lakoff G., Johnson M., 1988, *Metafory w naszym życiu*, Warszawa.
- Maćkiewicz J., 2006, *Językowy obraz ciała*, Gdańsk.
- Markiewicz H., 1984, *Morfologia dialogu [w:] Wymiary dzieła literackiego*, Warszawa, s. 62-68.
- Okopień – Sławińska A., 1985, *Relacje osobowe w literackiej komunikacji*. [w:] „Semantyka wypowiedzi poetyckiej (preliminaria)”, Wrocław.
- SJP: *Słownik języka polskiego*, 1989, red. M. Szymczak, Warszawa, t. 3, s. 448, 630.
- Słownik wiedzy o literaturze* edupedia.pl/words/index/show/528056_słownik_wiedzy_dot.dialog-monolog (dostęp: 21.12.2014).
- STL: Głowiński M., Kostkiewiczowa T., Okopień – Sławińska A., Sławiński J., 1989, *Słownik terminów literackich*, Wrocław.
- Taylor J. R., 2002, *Gramatyka kognitywna*, Kraków, s. 241.
- Tokarski R., 2012, *Skrypty w semantycznym opisie systemu i języka*, „Poradnik Językowy”, z. 6, s. 46-55.
- Langacker R., 2009, *Gramatyka kognitywna. Wprowadzenie*, Kraków.
- Rosch E., 2005, *Zasady kategoryzacji*, „Etnolingwistyka”, nr 17.
- Puzynina J., 1982, *Językoznawstwo a aksjologia*, „Biuletyn Polskiego Towarzystwa Językoznawczego”, XXXIX.
- Tesnière L., 1966, *Éléments de syntaxe structurale*, Livre B – *Structure de la phrase simple*. wyd. 2. Paris.
- Trier J., 1934, *Das sprachliche field. eine auseinandersetzung*, „Neue Fachbücher für Wissenschaft und Jugendbildung”, nr 10, s. 428-449.
- Porzig W., 1934, *Wesenhafte bedeutungsbeziehungen*, „Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur” 58, s. 70-97.
- Buttler D., 1967, *Koncepcje pola znaczeniowego*, „Przegląd Humanistyczny”, nr 2, s. 41-59.

A poetic hypothetical dialogue between two linguistic images of the same painting

Summary

The article argues that the two poems inspired by the same visual work art, Leonardo's *Mona Lisa* – by Jan Kasprówicz and by Zbigniew Herbert, both titled *Mona Lisa* and separated in time by a distance of 50 years – provide an example of intergenerational dialogue. Both poets embrace the rules of ekphrasis, including that of imparting a storyline to the painted scene, which also implies a dialogue-like form of the poem, thus opening it to speech acts. The way the poets answer questions reflects the respective artistic languages of the epochs in which

¹² R. Barthes 1985: 298-299.

they worked – Young Poland modernism and the contemporary period (the 1960s) – influenced as they are by different conventions of the time, and informed by different artistic and philosophical currents, historical determinants (generational experience) and civilisational factors.