

ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ ТА ІНТЕРМЕДІАЛЬНІСТЬ

УДК 821.162.1-1 Гер. 09:7

„FRA ANGELICO: MĘCZEŃSTWO ŚWIĘTYCH KOSMY I DAMIANA” ZBIGNIEWA HERBERTA – STRATEGIE PISANIA O SZTUCE

Роман Бобрик

rbobryk@wp.pl

*Кандидат гуманістичних наук, ад'юнкт
Кафедра теорії літератури і антропології художнього твору
Природничо-гуманітарний університет
Вул. Конарського, 2, 08-110, м. Седльце, Польща*

Анотація. Заголовок вірша Збігнева Герберта „Фра Анжеліко: Муки святих Косми і Даміана”, здавалося б, є типовим зразком екфрасису. Екфрастична „описовість” підтверджується і авторським поділом тексту вірша (а разом і художнього світу твору) на „лівий бік картини”, „тло” і „правий бік картини”. Такий поділ досить характерний для вербалізованого опису картини як твору малярства і часто застосовується істориками мистецтва. Однак при уважнішому прочитанні вірша виявляється, що твір Герберта треба розглядати не як опис картини, а як її інтерпретацію. Герберт покликається не тільки на саму картину, але й на інформацію, котра по відношенню до картини є „зовнішньою” (агіографію). Поділ світу в художній організації вірша спричиняє поділ і на інших рівнях тексту, починаючи від сигналів для реципієнта. Якщо „лівий бік картини” поданий з неокресленої в деталях зовнішньої перспективи, то у випадку „правого боку картини” маємо справу з презентацією художнього світу з перспективи „заголовкових” героїв картини. Тому замість нейтрального висловлювання „зовнішнього” „я” маємо справу з висловлюваннями самих героїв (за прикладом рольової лірики).

Ключові слова: Збігнев Герберт, „Фра Анжеліко: Муки святих Косми і Даміана”, писання про мистецтво.

Sztuka jako taka, w tym zaś sztuka malarska jest, obok historii i mitologii, jednym z najważniejszych tematów twórczości eseistycznej Zbigniewa Herberta (1924 – 1998). W zasadzie „zawartość” wszystkich tomów esejów autora *Pana Cogito* obraca się wokół tych trzech zagadnień. Przy czym tematyka mitologiczna obecna jest w zasadzie -

jedynie w dość specyficznym na tle całej twórczości Herberta zbiorze *Król mrówek. Prywatna mitologia* [6], natomiast w pozostałych tomach prozy przeplatają się (zwykle w zbliżonych proporcjach „ilościowych”) utwory o tematyce historycznej i artystycznej.

Nieco inaczej, przynajmniej na pierwszy rzut oka, rozkładają się te proporcje na gruncie twórczości poetyckiej Herberta. Wydaje się, że szala przechyla się tu znacząco na stronę motywów mitologiczno-historycznych, zaś utwory dotyczące tematyki malarskiej dają się policzyć na palcach, jeśli nie jednej, to obu rąk.

Wierszy bezpośrednio wskazujących na konkretne dzieła malarskie jest w tym zestawie zaledwie kilka (*Mona Liza* z tomu *Studium przedmiotu* (1961) i *Męczeństwo Pana Naszego malowane przez Anonima z kręgu mistrzów nadreńskich* z tomu *Napis* (1969)). Opublikowane w ostatnich latach wybory korespondencji Herberta i tom *Utwory rozproszone* (2010), w którym zebrano wiersze i teksty prozatorskie publikowane jedynie w czasopiśmie i pomijane przez poetę w późniejszych tomach pozwalają na poszerzenie tej listy o kolejne pozycje. Przy czym zastanawiać może już sam fakt, że Herbert odmówił „łaski druku” kilku przynajmniej wierszom o tematyce *stricte* malarskiej (*Martwa natura P. Cezanne, Fra Angelico: Męczeństwo świętych Kosmy i Damiana, Malarstwo, Nikifor, Colantonio – S. Gierolamo e il leone*). Jednym z prawdopodobnych powodów może być tu zapewne ukształtowany stosunkowo wcześniej system poetycki Herberta, w którym sztuka nacechowana została negatywnie. Dotyczy to z jednej strony kwestii różnorodnych konwencji artystycznych, które stanowią w świecie poetyckim Herberta rodzaj uogólnienia, a przez to, w pewnym sensie, zakłamują rzeczywistość (jak ma to miejsce w wierszu *Siódmy anioł*, gdzie podporządkowane doktrynie malarstwo bizantyjskie przekłamuje odmienną tytułowego siódmego anioła na rzecz dochowania wierności konwencji - interpretacja tego wiersza zob. [3; 9, s. 107–113; 13]), z drugiej zaś jest efektem swoistej „służalczności” sztuki i jej podporządkowania panującej władzy (co pokazują doskonale wiersz *Ornamentatorzy* czy proza poetycka *Co myśli Pan Cogito o piekle*).

Oprócz tekstów, w których mamy do czynienia z bezpośrednim, zawartym w tytule odwołaniem do dzieł konkretnych artystów, znaleźć można jednak w poezji Herberta szereg utworów, w przypadku których stwierdzenie „malarskości” przywoływanej tematyki wymaga pewnej erudycji odbiorców. Tak wygląda sytuacja w przypadku takich wierszy, jak *Przesłuchanie anioła* czy *Apollo i Marsjasz* – utwory te w planie wyrażenia nie zawierają żadnych wskazówek dotyczących malarskiego

charakteru przedstawianego świata (przy czym „pre-tekstem” drugiego może być po prostu fabuła mitologiczna), niemniej jednak zestawienie ich z konkretnymi działami sztuki (rzeźbą Tadeusza Kantora i obrazem Tycjana) wpływa w sposób znaczący na ich interpretację.

Ekfrastyczny charakter (w wąskim znaczeniu tego terminu) mają również niektóre utwory odnoszące się do innych niż malarstwo sztuk i innych niż obrazy dzieł (*Fragment wazy greckiej*, *Chińska tapeta*, *Wit Stwosz: Uśnięcie NMP*, *Czarnofigurowe dzieło Eksekiasa*). W zasadzie wszystkie te wiersze są dowodem na interpretacyjny charakter wypowiedzi podmiotu lirycznego w Herbertowej poezji o sztuce...

Przedmiotem naszego zainteresowania w dalszej części będzie jeden z tych utworów Herberta, co do których w sposób jednoznaczny możemy stwierdzić, że ich tematem jest konkretne, pojedyncze dzieło sztuki malarskiej.

Wiersz *Fra Angelico: Męczeństwo świętych Kosmy i Damiana* jest jednym z wcześniejszych utworów poetyckich Herberta. Ukazał się pięć lat przed debiutem książkowym poety (pierwodruk: „Tygodnik Powszechny” 1951, nr 19, s. 3) i nie został później włączony do żadnego z tomików jego poezji (utwór ten – w zestawieniu z powstałym niemal w tym samym okresie wierszem Czesława Miłosza *Ogród ziemskich rozkoszy* analizuje Aleksander Fiut [5], natomiast zajmująca się tematem sztuki w twórczości Herberta Maria Berkan-Jabłońska zaledwie o nim wspomina [2, s. 85–86]). Oto tekst:

Fra Angelico: Męczeństwo świętych Kosmy i Damiana

Lewa strona obrazu

Na lewo gesty faryzejskie
fałszywie ułożone twarze
we fałdach tysiąc wątpliwości
a w szparach oczu twarda pewność

Kapłani zwalonych ołtarzy
żołnierze krzywej przysięgi
oparci plecami o miasto
patrzają spokojnie na męczeństwo

Surowy błękit blask na hełmach
a w rękach łuki ostre włócznie
kaleczą nieba lewy bok

kamień na kamieniu
murów gruby grzebień
w kamiennych strzelnicach
wypalone niebo

wieża samotna jak maszt
wieża głęboka jak stłumiony krzyk
podnoszą głowy długowłosych proroków
na głębokich cynowych misach

To jest miasto
i kamienni ludzie
i to jest lewa strona obrazu
i świata

Tło

Wzgórza – ziemia wzruszona, podłużne westchnienie obłoków
niebo otwarte na błękit, błękit o barwie podróżnej
i jeszcze pięć topoli, pięć wyprężonych topoli
pięciu aniołów –
Za późno.

Prawa strona obrazu

Dałeś nam słowa
czułe ręce

zioła na rany
i konanie

i szum aniołów

A teraz cisza
świsty miecza

I pot śmiertelny
i czekanie
na kamień z dawidowej procy
Tylko powietrze ścięte płacze
tylko horyzont ścięty drży
Za duży rozmach –

Trawa jest lepsza od ludzi
pogłębia oliwną zieleń
głowa na chwilę utonie
potem wypłynie czysta
bez rosy ludzkiego strachu
[8, s. 26–28]

Na podstawie zawartych w tekście wiersza elementów świata przedstawionego obrazu możemy z dużą dozą prawdopodobieństwa stwierdzić, że przedmiotem wypowiedzi lirycznego podmiotu jest jeden z serii obrazów Fra Angelico prezentujących męczeństwo tytułowych świętych, znajdujący się obecnie w zbiorach podparyskiego Luwru (1438–43, tempera na desce 36x46 cm). Rozproszone dziś po różnych muzeach dzieła nawiązujące do motywu męczeństwa obu świętych (oprócz Luwru ma je jeszcze Alte Pinakotek w Monachium, National Gallery of Ireland w Dublinie, Museo di San Marco we Florencji i National Gallery of Art. W Waszyngtonie) pierwotnie stanowiły spójny cykl prezentujący nie tylko męczeństwo i śmierć św. św. Kosmy i Damiana, ale i poprzedzającą je działalność lekarską. Fra Angelico, malując bowiem na zamówienie Cosimo di Medici obraz przedstawiający jego patrona do ołtarza w kościele San Marco namalował też obrazy w predelli ołtarza.

Interesujący nas obraz przedstawia scenę dekapitacji pięciu męczenników (trzech zostało już ściętych, kat bierze zamach by ściąć czwartego, a piąty na klęczkach oczekuje na swoją kolej otoczony przez „wizów”).

Jeśli uwzględnimy prosty fakt, że malując obraz artysta musiał, siłą rzeczy, odwoływać się do jakichś funkcjonujących w momencie jego powstawania opisów śmierci tytułowych świętych (żywoty świętych, martyrium rzymskie, tradycja – wg tych źródeł obaj święci byli braćmi i pochodzili z Arabii, skąd przejechali do Syrii; za czasów cesarza Dioklecjana zostali aresztowani, a po torturach ścięto ich mieczem [zob. 14, s. 569]), a przy tym niewątpliwie pozostawał pod wpływem określonych konwencji przedstawiania, uznać należy, że

wiersz Herberta jest z pewnego punktu widzenia przykładem intertekstualności drugiego stopnia. Przy czym miałyby tu miejsce sytuacja podwójnego przekodowania: malarz dokonał bowiem przetworzenia znaków kodu werbalnego na kod wizualny, natomiast poeta dokonuje przekodowania w odwrotnym kierunku, znaki kodu wizualnego zastępując znakami kodu werbalnego. Ponieważ jednak każda z tych „ingerencji” ma w gruncie rzeczy charakter interpretacyjny, utwór Herberta jest jednocześnie swoistą „interpretacją interpretacji”.

Wiersz ma strukturę trójdzielną, mającą w zamierzeniu oddawać strukturę tytułowego dzieła Fra Angelico. Już samo jednak nazywanie poszczególnych wyodrębnianych części utworu nosi w sobie załączek interpretacji. O ile bowiem wyszczególniane w tekście „lewa strona” i „prawa strona” są typowymi „elementami” opisu dzieła malarskiego, to w ich otoczeniu (z czysto językowego punktu widzenia) należałoby się raczej spodziewać jakiegoś „centrum kompozycji”, a nie „tła”. To ostatnie jest wprawdzie również elementem kompozycji dzieła malarskiego, jednak można byłoby go oczekiwać raczej w paradygmacie obok kategorii typu „pierwszy plan”, „drugi plan”, a nie w zestawieniu, w jakim pojawia się w wierszu Herberta. Mamy tu, przynajmniej na pierwszy rzut oka, do czynienia ze swego rodzaju „przeakcentowaniem”, jako że nie tylko taka konstrukcja jest nie tylko zabiegiem zaskakującym odbiorcę, ale też powoduje przeniesienie uwagi z zasadniczego i niejako „zadanego” tytułem tematu na elementy drugoplanowe dzieła Fra Angelico. Z drugiej jednak strony, taki właśnie „podział” tekstu odbierać możemy jako zwerbalizowanie kompozycji dzieła włoskiego mistrza. To bowiem, zgodnie z ówczesnymi regułami konstruowania świata przedstawionego wyraźnie oddziela negatywnie wartościowaną stronę lewą (od widza) od wartościowanej pozytywnie strony prawej.

W zasadzie wszystkie z tak wyszczególnionych części utworu różnią się od siebie. Przy czym różnicowanie to przebiega na wielu poziomach tekstu.

Poziom wierszowej organizacji

Fragment określony jako „lewa strona obrazu” już na poziomie graficznym (w wydaniu Herbert 2010) nie przedstawia się jednorodnie, lecz rozpada się na dwie części. Pierwsza (pierwsze trzy strofy) zawiera prezentację „oprawców” i świadków egzekucji świętych, druga natomiast (kolejne trzy strofy) opisuje swoiste „tło”, na jakim zostali oni przedstawieni na obrazie. Część ta jest jednocześnie najbardziej

regularna pod względem konstrukcyjnym – z sześciu składających się na nią strof aż pięć liczy sobie cztery wersy, a jedna tylko (trzecia) – trzy. Przy czym w przypadku pierwszej części mamy tu do czynienia również ze stosunkowo jednolitą ilością sylab w poszczególnych wersach (na 11 wersów aż 9 liczy sobie po 9 sylab).

Część opatrzona określeniem „Tło” jest takich prawidłowości pozbawiona. Całośćka ta składa się zaledwie z pięciu wersów o bardzo długości (dwa po 16 sylab, jeden – 15, jeden – 5, a ostatni – 3), więc trudno tu nawet mówić o budowie stroficznej.

„Prawa strona obrazu” – podobnie jak „lewa” – jest pod względem konstrukcyjnym niejednorodna. Na początku przeważają „strofy” dwuwersowe (całości dopełnia tu jeden samodzielny wers), natomiast w fazie końcowej długość strof wzrasta (przedostatnia ma 6, a ostatnia 5 wersów). Analogicznie zmienia się również rozmiar wersów w tych strofach. W fazie początkowej waha się on od w przedziale od czterech do pięciu sylab (w przełożeniu na poszczególne strofy daje to taki efekt, że suma sylab obu wersów składowych jest w przybliżeniu równa rozmiarowi wersów „lewej strony obrazu”). Najbardziej nieregularna jest pod tym względem strofa przedostatnia, w której dwa początkowe wersy powtarzają układ ze strof poprzedzających, dwa kolejne liczą sobie po 9 sylab, przedostatni – 8, a ostatni znów 5 sylab. W strofie ostatniej przeważają wersy ośmiosylabowe (za wyjątkiem wersu przedostatniego, który ma 7 sylab).

Kto mówi, albo pytanie o podmiot...

W przypadku wielu wierszy Zbigniewa Herberta mamy do czynienia z sytuacją swoistej niejednorodności podmiotu lirycznego. W poszczególnych utworach może ona przybierać różnorodną postać – zmiany/zmian perspektywy czasowej w odniesieniu do przedmiotu wypowiedzi (= zmiany statusu lirycznego „ja”), czy wręcz zmiany rodzaju wypowiedzi (tzn. zmiany typu wypowiadającego się podmiotu). W wierszu *Fra Angelico: męczeństwo świętych Kosmy i Damiana* ma miejsce właśnie ten ostatni przypadek.

Już sam sposób ukształtowania tekstu wprowadza sytuację pewnej wielopoziomowości podmiotu lirycznego. Najogólniej rzecz biorąc, inna „instancja” dokonuje segmentacji utworu (tzn. wydziela poszczególne części („prawą” i „lewą” stronę oraz „tło”) utworu), inna natomiast wypowiada się w tych częściach (o wielopoziomowości układu nadawczo-odbiorczego w utworze literackim zob. [12, s. 100-116]).

Najwyraźniej niejednorodność wierszowego podmiotu uwidacznia się, jeśli zestawimy sposób wypowiedzi w pierwszej części wiersza z częścią ostatnią. O ile bowiem „Lewa strona obrazu” stanowi typowy przykład liryki pośredniej, gdzie „nadawca” nie ujawnia się w sposób bezpośredni, lecz daje się co najwyżej w jakimś stopniu zrekonstruować na podstawie sposobu prezentacji świata, to w przypadku „Prawej strony obrazu” (zwłaszcza w początkowych wersach tej części) zarówno sytuacja liryczna, jak i sam podmiot dają się dość łatwo zidentyfikować. Zamiast, jak dotychczas, bezosobowej wypowiedzi, mamy tu do czynienia z „oddaniem głosu” samym zabijanym, a może nawet już martwym (jeśli dosłownie potraktować nazwę tej części utworu – „Prawa strona obrazu” – to w interesującym nas obrazie Fra Angelico po tej stronie leżą jedynie zdekapitowane zwłoki męczenników, w centrum przedstawiony jest moment egzekucji jednego z nich, a po lewej znajdują się „wizowicie” i ostatni skazaniec oczekujący na egzekucję w pozycji klęczącej) świętym, a sama wypowiedź skierowana jest do Stwórcy. Byłaby to zatem sytuacja modlitwy, jakkolwiek ton modlitewny w zakończeniu tej części (zwłaszcza w ostatniej strofie) w gruncie rzeczy zanika, ustępując miejsca podsumowującej refleksji. Przy braku innych wyraźnie zarysowanych instancji nadawczych można byłoby pokusić się nawet o przypisanie męczennikom całej wypowiedzi wierszowej. W rezultacie takiego zabiegu opis „lewej strony obrazu” zawierałby ich spojrzenie na świat. Przeczy jednak takiej interpretacji stwierdzenie „i to jest lewa strona obrazu”, wyprowadzające w obszar metaobrazowy, nadrzędny w stosunku do świata przedstawionego.

Wspomniana wyżej modlitwa to poetycki opis ostatnich chwil w oczekiwaniu na egzekucję i samego momentu śmierci. „Czekanie / na kamień z dawidowej procy” interpretować można tu w kategoriach obecnej do ostatnich chwil nadziei na ratunek, na boską interwencję. Zresztą i sam „finał” jest nieco zaskakujący – to nie święci giną od miecza, ale świat, a ściślej – przyroda („Tylko powietrze ścięte płacze / tylko horyzont ścięty drży”). Śmierć jawi się tu zatem nie jako zagłada ludzkiej cielesności, ale jako odejście/zniszczenie świata, w którym się dotychczas funkcjonowało (co nota bene byłoby w pewnym sensie zgodne z doktryną chrześcijańską, według której śmierć ciała nie jest tożsama ze śmiercią duszy, która jedynie porzuca w ten sposób ziemską powłokę...).

Świat podzielony...

Tytuł wiersza i jego wewnętrzna segmentacja jednoznacznie określa przedmiot wypowiedzi – jest nim konkretne działo malarskie i jego struktura. Świat utworu Herberta został podzielony analogicznie jak świat przedstawiony na obrazie włoskiego Mistrza.

W części określanej jako „lewa strona obrazu” mamy do czynienia z typowym przykładem liryki pośredniej. Opis obserwujących egzekucję męczenników postaci i murów miejskich prowadzony jest od początku do końca w formie nieomal bezosobowej. Nie oznacza to jednak w żadnym wypadku, że sam prezentowany w ten sposób świat ma charakter neutralny. Przeciwnie. Tej pozornej obojętności w warstwie samej formy wypowiedzi towarzyszy wyraźnie negatywne nacechowanie jej w warstwie leksykalno-semantycznej.

Już samo umiejscowienie postaci i miasta w „lewej części obrazu” ma charakter wartościujący. Strona ta jest w wielu kulturach nacechowana negatywnie [zob. np. 10, s. 128–129; 11, s. 186–187].

Negatywnie wartościującą semantykę mają określenia opisujące obserwujących egzekucję. „Gesty faryzejskie” z pierwszego wersu tej części to w tradycji chrześcijańskiej nic innego, jak synonim obłudy i zakłamania, którą potwierdzają synonimiczne w stosunku do nich „fałszywie ułożone twarze”. Ich „ułożenie” jednoznacznie sugeruje, że nie są to prawdziwe oblicza, lecz coś na kształt maski lub przywdzianego stroju. To zaś z kolei sprawia, że pojawiające się w następnym wersie „fałdy” można odnosić albo do ubioru stojących lewej strony postaci, albo właśnie do tego metaforycznego „zakrycia/ułożenia” twarzy. I w jednym, i w drugim przypadku efekt jest ten sam – świadkowie/widzowie egzekucji wcale nie są zainteresowani prawdą, lecz tkwią w przekonaniu, że racja leży po ich stronie i trwają przy raz podjętym postanowieniu/wyroku. Pod tym względem druga strofa jest kontynuacją i swoistą interpretacją pierwszej. Ujawnia się przy tym dystans czasowy momentu opisywania w stosunku do przedstawianych wydarzeń i postaci. „Zwalone ołtarze” to ołtarze religii, która „przegrała”, a w domyśle, która okazała się fałszywą, jak często tłumaczy się tego typu przemiany. Stąd obecność kapłanów po lewej stronie kompozycji. To samo, choć z nieco innych powodów, dotyczy też żołnierzy, jako właściwych „wykonawców” prześladowań. Opis ich skierowanych grotami ku górze włóczni jednoznacznie odwołuje się do sceny ukrzyżowania, a ściślej śmierci Chrystusa, któremu przed zdjęciem z krzyża jeden z żołnierzy przebił włócznią lewy bok. W wierszu Herberta miejsce Chrystusa zajmuje

niebo, które jest w potocznych wyobrażeniach miejscem przebywania Boga i Chrystusa (miałaby tu zatem miejsce relacja oparta na mechanizmie metonimii), natomiast rola żołnierzy nie ulega zmianie w stosunku do sceny ewangelicznej – i tu i tam są oni oprawcami...

Kolejne dwie strofy (4. i 5.) to opis przestrzeni lewej strony. Egzekucja przedstawiana przez Fra Angelico ma miejsce za murami miasta i to one, wraz z wieżami stanowią swoiste tło dla obserwujących egzekucję i jednocześnie zamykają z lewej strony przestrzeń obrazu. Podstawową akcentowaną cechą murów jest „kamiennosc”, którą odnosić można jednak nie tylko do pierwiastka materialnego, ale odczytywać również jako swoisty synonim martwoty w jej różnych aspektach (przedmiotowość, pustka, martwota duchowa)... Z drugiej jednak strony, będąca elementem tych obwarowań wieża jest w świecie wiersza zdecydowanie bardziej „ludzka” od stojących obok niej ludzi. Już na poziomie języka opisu mamy do czynienia z częściową przynajmniej jej antropomorfizacją (przypisuje się jej samotność, a jej głębokość/głębnię porównuje do ludzkiego krzyku). Nieprzypadkowo, jak się wydaje, w podsumowującej „lewą stronę obrazu” strofie to nie miasto zostało określone jako „kamienne”, ale ludzie.

Ostatnia strofa tej części ma przy tym nie tylko charakter podsumowujący, ale jest jednocześnie świadectwem refleksji wykraczającej poza tematykę *stricte* malarską i „zawartość” obrazu Fra Angelico. Dla wierszowego podmiotu również świat jako taki ma analogiczną strukturę (swoją „lewą” i „prawą” stronę) – „i to jest lewa strona obrazu / i świata”.

Również opis „tła” wydarzeń przedstawionych na obrazie Fra Angelico nie jest „czystą” prezentacją elementów przestrzennych malowidła, lecz ma charakter konceptualizacyjny. Nie jest to też „mimetyczne” wyliczenie znajdujących się na drugim planie detali. Podmiot wierszowy mówi np. tylko o pięciu topolach (nawiasem mówiąc, trudno ocenić, na jakiej podstawie identyfikuje akurat ten gatunek drzew), podczas gdy na obrazie widać w głębi jeszcze dwa drzewa. Pomija też widoczne w oddali budowle. Ten aspekt wierszowego opisu daje się łatwo wytłumaczyć – w świecie utworu Herberta mur/budowle znajdują się wyłącznie po „lewej stronie obrazu”, podczas gdy „tłem” egzekucji jest natura. Natura jest tu silnie antropomorfizowana. Ziemi/wzgórzom przypisuje się cechy ludzkie, natomiast obłoki opisywane są jako „westchnienia”. Poszczególne elementy wierszowej scenerii wydarzeń można odczytywać na kilka sposobów jednocześnie. Metafora „Wzgórze – ziemia wzruszona” może być w warstwie dosłownej rozpatrywana jako poetyckie określenie

rzeźby terenu (falistości widocznych w tle pagórków), a także jako wyraz przekonania wierszowego podmiotu o oddziaływaniu sceny egzekucji na całą przyrodę (z analogicznymi opisami „reakcji” przyrody spotykamy się np. w opisach śmierci Chrystusa w tekście Drogi Krzyżowej). Zakończenie fragmentu „tło” przypomina przy tym zapis jakiegoś objawienia/mistycznej wizji. Wskazywać mogą na to frazeologizmy typu „niebo otwarte” czy interpretacja/identyfikacja pięciu topoli jako aniołów.

Trzecia część wiersza – „Prawa strona obrazu” – zdecydowanie odbiega od obu poprzedzających zarówno pod względem wersyfikacyjnym, jak i z punktu widzenia semiotyki wypowiedzi. O ile w przypadku „Lewej części obrazu” i „Tła” mieliśmy do czynienia z liryką o charakterze refleksyjno-opisowym, to tutaj wypowiedź przybiera postać swoistej modlitwy kierowanej do Stwórcy przez umierających (zabijanych) czy wręcz już zabitych świętych. I tu, podobnie jak w „Lewej stronie obrazu”, zamykająca strofa ma charakter swoistego podsumowania wypowiedzianego z innej niż poprzedzające ją strofy perspektywy.

Zarówno poetycki opis śmierci męczenników, jak i początek ostatniej strofy utworu, pozwalają doszukiwać się w Herbertowym „opisie” dzieła Fra Angelico nie tylko typowych dla malarstwa sakralnego owego okresu przeciwstawień („prawo – lewo”, „dobro – zło”, „świętość – grzech”), ale innego jeszcze, a w gruncie rzeczy równie charakterystycznego dla poezji przeciwstawienia przebiegającego po osi „natura – kultura”. Obszar natury (powietrze, horyzont, zioła, trawa, ale i wymieniane jako składniki „tła” wzgórze, obłoki i topole) jest w kontekście poetyckiego opisu dzieła Mistrza Anielskiego ściśle powiązany ze stroną prawą (świętymi), podczas gdy obszar kultury (miasto, mur, kapłani, broń) to właściwa lewej stronie strefa grzechu...

Wiersz Herberta w żaden sposób nie może być postrzegany jako ekfrazja *stricto sensu*. Nie jest on bowiem poetyckim opisem dzieła Fra Angelico, lecz jego interpretacją, a jeśli przyjmiemy inny jeszcze punkt widzenia – interpretacją interpretacji wymienianego w tytule obrazu. Herbert bowiem nie tylko odczytuje sens malowidła i jego konwencjonalność, ale także wzbogaca te sensy, wytwarzając w ten sposób swoiste świadectwo indywidualnego odbioru opartego wprawdzie na znajomości prawideł z obszaru historii sztuki, ale poza te prawidła wykraczającego.

1. *Barańczak S.* Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta / S. Barańczak. – Wrocław : Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, 1994. – 252 s.
2. *Berkan-Jabłońska M.* Wizje sztuki w twórczości Zbigniewa Herberta / M. Berkan-Jabłońska. – Łódź : Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2008. – 165 s.
3. *Bobryk R.* Siódmy anioł jest... („Siódmy anioł” Herberta) / R. Bobryk // *Slavica Tergestina*. – № 7: *Studia Slavica* ; [edited by Patrizia Deotto, Mila Nortman, Ivan Verč]. – Trieste, 1999. – P. 145–163.
4. *Bobryk R.* Dialog, ale czy rozmowa? „Prolog” Zbigniewa Herberta / R. Bobryk // *Kultura tworzona w dialogu cywilizacji Europy* ; [pod redakcją Lucyny Rożek i Szczepana Jabłońskiego OSPPE]. – Częstochowa : Wydawnictwo WSP Częstochowa, 2003. – S. 39–49.
5. *Fiut A.* Męczeństwo i ziemskie rozkosze. W poetyckiej galerii Miłosza i Herberta / A. Fiut // *Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta. Cz. II. Materiały z Warsztatów Herbertowskich w Oborach (jesień 2005)* ; [pod redakcją Józefa Marii Ruszara]. – Lublin : Kaudium, 2006. – S. 11–29.
6. *Herbert Z.* Król mrówek. Prywatna mitologia / Z. Herbert. – Kraków : Wydawnictwo a5, 2001. – 151 s.
7. *Herbert Z.* Wiersze zebrane / Z. Herbert ; [opracowanie edytorskie Ryszard Krynicki]. – Kraków : Wydawnictwo a5, 2008. – 799 s.
8. *Herbert Z.* Utwory rozproszone (Rekonensans) / Z. Herbert ; [wybór i opracowanie edytorskie Ryszard Krynicki]. – Kraków : Wydawnictwo a5, 2010. – 491 s.
9. *Kaliszewski A.* Gry Pana Cogito / A. Kaliszewski. – Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1982. – 260 s.
10. *Leksykon symboli* ; [opracowała M. Oesterreicher-Mollwo, przełożył Jerzy Prokopiuk]. – Warszawa : Wydawnictwo ROK Corporation S.A., 1992. – 198 s.
11. *Lurker M.* Słownik obrazów i symboli biblijnych / M. Lurker ; [tłumaczył bp Kazimierz Romaniuk]. – Poznań : Pallotinum, 1989. – 306 s.
12. *Okopień-Sławińska A.* Semantyka wypowiedzi poetyckiej. (Preliminaria) / A. Okopień-Sławińska. – Kraków : Universitas, 2001. – 254 s.
13. *Panas W.* Tajemnica siódmego anioła / W. Panas. – Lublin : UMCS, Ośrodek „Brama Grodzka-Teatr NN”, 2005. – 111 s.
14. *Zalewski W.* Święci na każdy dzień / W. Zalewski. – Warszawa : Wydawnictwo Salezjańskie, 1989. – 873 s.

„ФРА АНЖЕЛИКО: МУЧЕНИЧЕСТВО СВЯТЫХ КОСМЫ И ДАМИАНА” ЗБИГНЕВА ГЕРБЕРТА – СТРАТЕГИИ ПИСАНИЯ ОБ ИСКУССТВЕ

Роман Бобрык

rbobryk@wp.pl

Кандидат гуманитарных наук, адъюнкт

Кафедра теории литературы и антропологии художественного произведения

Естественного-гуманитарный университет

Ул. Конарского, 2, 08-110, г. Седльце, Польша

Аннотация. Заголовок стихотворения Збигнева Герберта „Фра Анжелико: Мученичество святых Космы и Дамиана”, казалось бы, является типичным образцом экфрасиса. Однако, наряду с поэтическим прочтением произведения итальянского мастера, автор статьи доказывает, что стихотворение можно прочитать также как интерпретацию интерпретации картины.

Ключевые слова: Збигнев Герберт, „Фра Анжелико: Мученичество святых Космы и Дамиана”, писание об искусстве.

“FRA ANGELICO: MARTYRDOM OF SAINTS COSMAS AND DAMIAN” BY ZBIGNIEW HERBERT: STRATEGIES OF WRITING ABOUT ART

Roman Bobryk

rbobryk@wp.pl

Theory of Literature and Anthropology of the fiction Department

University of Natural Sciences and Humanities in Siedlce

St. Konarskiego 2, 08-110, Siedlce, Poland

Abstract. The title of Zbigniew Herbert’s poem “Fra Angelico: Martyrdom of Saints Cosmas and Damian” suggests that the poem is a typical ekphrasis. Such descriptiveness seems to be confirmed by the author's segmentation of the text (and at the same time of the presented world) into the left side, background and the right side of the picture. Such division is characteristic for verbal description of a picture as a work of painting and is used by historians of art. But by reading more attentively it reveals that Herbert's poem should be treated not only as a description of the picture, but its interpretation. Herbert refers not only to the picture, but to external information (hagiology). Division of the world in the poem causes stratification on another levels of the text such as narrators. While “left side of the picture” is presented from external perspective indefinite in details, “right side of the picture” deals with the presented world from the viewpoint of the characters from the described picture. That's why instead of neutral utterance of an external narrator we have utterances of the characters (as in masks lyrics).

Key words: Zbigniew Herbert, “Fra Angelico: Martyrdom of Saints Cosmas and Damian”, Literary and Art.

References

1. Barańczak S. *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*. Wrocław, 1994, 252 p.
2. Berkan-Jabłońska M. *Wizje sztuki w twórczości Zbigniewa Herberta*. Łódź, 2008, 165 p.
3. Bobryk R. Siódmy anioł jest... („Siódmy anioł” Herberta). *Slavica Tergestina*. Trieste, 1999, no 7, pp. 145–163.
4. Bobryk R. Dialog, ale czy rozmowa? „Prolog” Zbigniewa Herberta. In: *Kultura tworzona w dialogu cywilizacji Europy*. Częstochowa, 2003, pp. 39–49.
5. Fiut A. Męczeństwo i ziemskie rozkosze. W poetyckiej galerii Miłosza i Herberta. In: *Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta*. Lublin, 2006, vol. 2, pp. 11–29.
6. Herbert Z. *Król mrówek. Prywatna mitologia*. Kraków, 2001, 151 p.
7. Herbert Z. *Wiersze zebrane*. Kraków, 2008, 799 p.
8. Herbert Z. *Utwory rozproszone (Rekonensans)*. Kraków, 2010, 491 p.
9. Kaliszewski A. *Gry Pana Cogito*. Kraków, 1982, 260 p.
10. *Leksykon symboli*. Warszawa, 1992, 198 p.
11. Lurker M. *Słownik obrazów i symboli biblijnych*. Poznań, 1989, 306 p.
12. Okopień-Sławińska A. *Semantyka wypowiedzi poetyckiej. (Preliminaria)*. Kraków, 2001, 254 p.
13. Panas W. *Tajemnica siódmego anioła*. Lublin, 2005, 111 p.
14. Zalewski W. *Święci na każdy dzień*. Warszawa, 1989, 873 p.

Suggested citation

Bobryk R. “Fra Angelico: Męczeństwo świętych Kosmy i Damiana” Zbigniewa Herberta – strategie pisania o sztuce [“Fra Angelico: Martyrdom of Saints Cosmas and Damian” by Zbigniew Herbert: Strategies of Writing about Art]. *Pytannia literaturoznawstwa*, 2013, no. 87, pp. 180–193. (in Polish).

Стаття прийнята до друку 19.04.2013 р.