

Alina Biała

**WIERSZ EKFRASTYCZNY.
JAROSŁAW KLEJNOCKI *VERMEER MALUJE***

Wielkie dzieła nie tylko cieszą oczy, ale każą pracować myśli.
Potrzebny jest wobec nich widz, co „trwając w kontemplacji,
będzie się starał wzrok zastąpić myślą”¹.

Władysław Tatarkiewicz

W mateczniku wiersza o obrazie

Postrzeganie dzieła malarskiego dokonuje się w dwóch wzajemnie powiązanych aktach: **patrzenia** oraz **myślenia**. W pierwszym obraz objawia się spektatorowi jako obiekt wizualny, w drugim zaś jako przedmiot słowa (myśli). **Percepcja obrazu** ma więc charakter **plastyczno-językowy**. W jej trakcie obraz przeobraża się w konstrukcję umysłową, w której beczasowa przestrzeń malarska staje się przestrzenią opowiedzianą, zanurzoną w trwaniu.

Czas przenika do zwerbalizowanego dzieła malarskiego dwoma kanałami. Pierwszym z nich jest **imaginacja**, dzięki której namalowany świat przekracza granice statycznej malarskiej chwili i staje się osnową fabuły. Drugim zaś **narracja** osadzająca poszczególne elementy obrazu w chronologii.

Przetransponowany na słowa obraz może się urzeczywistnić w formie niewypowiedzianej (myśl) lub wypowiedzianej, ustnej (mowa) bądź pisemnej (**ekfrazja krytyczna**, występująca w pracach krytyków i historyków sztuki, oraz **ekfrazja literacka**, pojawiająca się w dziełach literackich).

Odniesienia do malarstwa w ekfrazji literackiej mają charakter metatekstualny i intertekstualny². Pierwsze wyrażają się w pojawieniu się nazwiska artysty i tytułu jego dzieła (bądź jednego z tych elementów) w tytule, podtytule, dedy-

¹ W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. I: *Estetyka starożytna*, Warszawa 1985, s. 271.

² S. Wysłouch, *Literatura i semiotyka*, Warszawa 2001, s. 86.

kacji lub w tekście literackim. Oznakami metatekstowymi zaś są opisy dzieł malarskich czy naśladownictwo stylu dzieła/dzieł malarza lub kierunku artystycznego.

Jeśli narracja literackiego tekstu o malarstwie skupia się na referencyjności w stosunku do transponowanego dzieła, to utwór pisarza przybiera postać **klasycznej ekfrazy**, czyli obrazu literackiego będącego odpowiednikiem obrazu malarskiego, stanowiącego „namalowaną słowem” reprodukcję.

Płótno uobecnione w słowie zawsze zawiera elementy „zanieczyszczające” pierwowzór, co wynika zarówno ze zamiany tworzywa (z malarskiego na językowe), jak i z „uczasowienia” percepcji obrazu (zamiast momentalnego zaistnienia, odsłaniany w czasie ciąg jego elementów) oraz wprowadzenia pośrednika w postaci podmiotu mówiącego (porządek percypowania obrazu, emocje i przeżycia towarzyszące spektatorowi w trakcie odbioru dzieła).

Niekiedy „zanieczyszczenie” obiektu przekładu staje się nie tylko konsekwencją niepowtarzalnych, swoistych właściwości sztuki literackiej, lecz także wyrazem swobodnego ujęcia pierwowzoru przez „ja” mówiące. Gdy literacki opis wykracza poza ramy obrazu, a więc poza sytuację bezpośrednio na nim daną, dzieło literackie jest klasyfikowane jako **tekst ekfrastyczny**³. W tego typu utworach odwołanie do malarstwa służy wyrażeniu rozmaitych sensów, niekiedy luźno związanych z przesłaniem pierwowzoru.

Celem ekfrazy jest sugestywne uobecnienie obrazu w słowie, celów dzieł ekfrastycznych zaś jest kilka. Sądzę, że ujmują je następujące funkcje intertekstualności scharakteryzowane przez Sewerynę Wysłouch:

- 1) polemiczna interpretacja malarskiego pierwowzoru,
- 2) wirtuozowski popis,
- 3) pretekstowe nawiązanie,
- 4) dysputa o sztuce⁴.

Polemiczna interpretacja malarskiego pierwowzoru polega na przywoływaniu rzeczywistości obrazu w celu odczytania sensów malarskich znaków, podjęcia z nimi sporu i zaprezentowania własnych racji pisarza.

Z kolei **wirtuozowski popis** przejawia się w szczególnej dbałości pisarza o ekwiwalenty słowne mające imitować opisywane dzieło malarskie. Twórca koncentruje się tu na estetyce języka i kompozycji tekstu. Traktuje opis jako pokaz kunsztu i przejaw sprawności warsztatowych.

W **pretekstowym nawiązaniu** zaś obraz jest przywołany nie dla niego samego, ale jako punkt wyjścia do zaprezentowania ważkich kwestii dotyczących rozmaitych spraw: światopoglądowych, egzystencjalnych, etycznych, społecznych. Pewną odmianą tej funkcji jest **dysputa o sztuce**. Tu bowiem unaocznienie ele-

³ Tamże, s. 55.

⁴ Tamże, s. 92.

mentów obrazu pełni rolę pretekstu do wyrażenia poglądów autora na temat istoty i zadań sztuki, jej znaczenia w życiu jednostki, nieśmiertelności i ponadczasowości, a także do zaprezentowania własnego programu artystycznego.

Vermeer maluje jako wiersz o malarstwie

Jarosław Klejnocki
*Vermeer maluje**

Kasi

Ach jakże zazdroszczą twoje przyjaciółki
sam pan Vermeer maluje cię w jasnej pracowni
pełnej dziwnych sprzętów więc znosisz niewygody:
tyle godzin w tej samej pozie pod ogromną mapą
siedemnastu prowincji w milczeniu z fanfarą ciężką
książką i uwierającym wieńcem na skroni. Żałujesz
tylko że nie pozwolą ci zatrzymać tej pięknej
szaty z błękitu ale nie martw się jest już
twoja na zawsze aż do końca świata.

I już miliony oczu będą patrzeć na ciebie
w zachwycie obojętnie z roztargnieniem w
zniecierpliwieniu z tęsknotą miłością. Jeszcze
o tym nie wiesz lecz przecież przeczuwasz
przymknąwszy nieśmiało oczy zdziwiona dziewczynko.

Cóż za spokój cóż za niewinność choć tyle
nadejście słyszysz huczące maszyny łoskot
wybuchów widzę otwarte od krzyku usta eksplodują
wzgórza kosmos oddala się coraz bardziej rozpadają
się kraje płonie mapa ginie gdzieś pamięć czernieją
płótna.

A ciebie nie dotyka zimno jesteś wolna więc jaka
zazdrość jakie zachwycenie. Vermeer maluje; chrzęści
piasek w trybach zegarów⁵.

* wg „Atelier”

Odbiorca tekstów o obrazach winien:

odznaczać się pewnego rodzaju zmysłem detektywistycznym, gdyż tomiki poetyckie rzadko są ilustrowane reprodukcjami, i aby zastosować lekturę profesjonalną, musi sam dociec, o jaki obraz chodzi w poetyckim komentarzu, a następnie odnaleźć go w galerii sztuki i poddać analizie⁶.

⁵ J. Klejnocki, *Vermeer maluje* [w:] tegoż, *Miasto otwarte*, Warszawa 1995, s. 21.

⁶ A. Grodecka, *Wiersze o obrazach. Studium z dziejów ekfrazy*, Poznań 2009, s. 19.



Jan Vermeer, *Alegoria malarstwa*, ok. 1662–1665, Kunsthistorisches Museum, Wiedeń

W przypadku wiersza Jarosława Klejnockiego w rozpoznaniu uobecnionego w słowach obrazu pomaga metatekstualne nawiązanie zawarte w tytule tekstu. Kieruje ono uwagę adresata na twórczość siedemnastowiecznego malarza holenderskiego – Jana Vermeera. W skonkretyzowaniu pierwowzoru pomagają intertekstualny trop zawarty w pierwszej strofie wiersza. Przez kreowany tu literacki obraz artysty tworzącego portret modelki „prześwituje” płótno Vermeera *Alegoria malarstwa*.

Alegoria malarstwa Jana Vermeera – obraz o malarstwie

Bunt północnych Niderlandów wobec katolickiej Hiszpanii dał impuls do powstania na przełomie XVI i XVII w. republiki holenderskiej. Na politykę i kulturę nowego państwa miały wpływ antykatolickie tendencje, stwarzające dogodne warunki dla rozwoju kalwinizmu, a także nadmorska lokalizacja, służąca rozkwitowi handlu.

Kościół kalwiński był znacznie skromniejszym mecenasem niż przesiąknięty duchem kontrreformacyjnej propagandy wizualnej i czerpiący ogromne środki finansowe z wielkich posiadłości ziemskich Kościół katolicki (...). W państwie kalwińskim (...) malarstwo religijne cieszyło się niewielką popularnością. Było to następstwem potępienia kultu świętych i obrazów przez teologów reformacji⁷.

Hołdujący trudowi pracy kalwinizm sprzyjał zamorskim wyprawom w celu poszukiwania nowych rynków zbytu i nieznanym dotąd towarów handlowych. Mieszczanstwo szybko zaczęło się bogacić. Fortuny inwestowano w domy i ich wyposażenie. Oprócz przedmiotów codziennego użytku nie mogło w nich zabraknąć obrazów. Tak powstał popyt na malarstwo świeckie i zainteresowanie twórczością związaną z wykonywaniem obrazów.

Historia niewiele zna przykładów generacji tak bogatych w wielkich malarzy, jak w Niderlandach: zasobne w nich były lata 1595–1625. Van Goyen urodził się w 1596 r., Albert Cuyp w 1605 r., Rembrandt w 1606 r., van Ostade w 1610 r.; obaj bracie Both w 1608 r., van der Helst w 1613 r., Metsu w 1615 r., Ferdynand Bol w 1616 r., Terborch w 1617 r., Wouwermans w 1619 r., Potter w 1625 r., Jan Steen w 1626 r. I cały ten niezwykły urodzaj skupia się niemal wyłącznie w prowincji Holandii, na obszarze bardzo niewielkim; w Lejdzie przyjdzie na świat Rembrandt, van Mieris, Jan Steen; w Hadze urodził się Potter, van Ravesteyn, van Goyen; w Delft – De Hoogh, Vermeer; w Dordrechcie – Cuyp; w Haarlem – van Ostade, Brouwer, Wouwermans. Amsterdam jest jedną wielką kolonią malarzy...⁸

Wraz z pojawieniem się zarówno nowego odbiorcy, jak i twórcy przewartościowano dotychczasowe wymagania wobec sztuki malarskiej. W porównaniu z malowidłami zamawianymi przez Kościół nowe obrazy musiały być i tańsze, i mniejsze, obliczone na kieszeń mieszczańskiej klienteli, dostosowane do domowych gabarytów. Zmianie uległa też malarska tematyka. Nowi kolekcjonerzy gustowali w rodzimych pejzażach i marinach, uznając je za wyraz patriotyzmu i radości z posiadania własnej ojczyzny, która w dodatku stwarzała możliwość szybkiego dorobienia się fortun. Lubili też chwalić się rodzinną tradycją i domowym zaciszem, a także własnym mieniem, co znajdowało odzwierciedlenie w portretach członków rodziny, scenach rodzajowych rozgrywających się

⁷ M. Monkiewicz, *Sztuka holenderska XVII wieku* [w:] *Sztuka świata*, t. VII, red. A. Lewicka-Morawska, Warszawa 2003, s. 116.

⁸ P. Zumthor, *Sztuki piękne* [w:] tegoż, *Życie codzienne w Holandii w czasach Rembrandta*, tłum. E. Bąkowska, Warszawa 1965, s. 176.

w komnatach i w martwych naturach ukazujących dostatki, a niekiedy także alegoryzujących treści biblijne⁹.

Zorientowano się szybko, że malarstwo holenderskie nie było i nie mogło być niczym innym, jak tylko portretem Holandii, jej zewnętrznym wizerunkiem, wiernym, dokładnym, kompletnym, podobnym, bez żadnego upiększenia. Stworzyć portret ludzi i miejscowości, obyczajów mieszkańców, placów, ulic, wsi, morza i nieba¹⁰.

Spośród wielu siedemnastowiecznych płócien przedstawiających holenderskie pielesze na uwagę zasługują te, w których obrazowanie łączy się z gestem zaproszenia do ich oglądania¹¹, wyrażonym motywem szeroko otwartych drzwi prowadzących do kamienic (Jan Vermeer *Uliczka*, 1657), na podwórka (Jan Vermeer *Uliczka*, 1657), do sieni (Pieter de Hooch, *Podwórze domu w Delft*, 1658), spiżarni (Pieter de Hooch, *Spiżarnia*, 1658), komnat (Pieter de Hooch, *Kobieta z dzieckiem na rękach i chłopczyk*, 1658, Jan Steen, *Dziewczyna jedząca ostrygi*, 1658) lub skroś izb mieszkalnych (Pieter de Hooch, *Kobieta przy kołysce sznurująca stanik*, ok. 1661).

Obserwacja „namalowanych” domowych wnętrz pozwala stwierdzić, że holenderscy mieszczaństwo na co dzień lubili otaczać się obrazami. Wiszą one na ścianach płócien: Pietera de Hoocha *Kobieta skubiąca kaczkę*, ok. 1665, Nicolaesa Maesa *Niegrzeczny dobosz*, ok. 1654, Cornelisa de Mana *Para grająca w szachy*, ok. 1670, Gabriela Metsu *Kobieta czytająca list*, ok. 1664, *Mężczyzna piszący list*, ok. 1664, Hansa van Mierisa *Duet*, 1658, Rembrandta *Koncert w strojach biblijnych*, 1626, Jana Steena *Chora z miłości*, 1655, *Wizyta doktora*, 1658, Gerarda Terborcha *Koncert*, 1655, *Kobieta myjąca ręce*, 1655, Jana Vermeera *Dziewczyna z kieliszkiem wina*, ok. 1658, *List miłosny* (1669), *Kobieta grająca na gitarze*, 1671, *Grająca na gitarze*, 1672. Niektóre z obrazów w obrazach stanowią odwzorowanie rzeczywistych kompozycji (np. w *Kobiecie siedzącej przy wirginalu* (ok. 1670) Vermeera widzimy *Stręczycielkę* (1622) D. van Baburena, zaś w *Alegorii wiary* (1675) Vermeera – *Ukrzyżowanie* (1620) J. Jordaensa).

Wiele siedemnastowiecznych domów holenderskich upodabniało się wręcz do muzeum:

Dla mieszczanina niderlandzkiego XVII w. obraz jest meblem, i to meblem niezastąpionym, gdy chodziło o pokrywanie nagich powierzchni, które za wszelką cenę chciano zapełnić. (...) Zamożny księgarz amsterdamski około 1675 r. miał w domu czterdzieści jeden obrazów; i wcale nie był wyjątkiem (...). Aż do roku mniej więcej 1660 byle kupczyk chce mieć obrazy. Obwiesza nimi wszystkie pokoje. Trafiają się nawet chłopci, którzy wydają na to dwa, a czasem trzy tysiące florenów¹².

⁹ M. Monkiewicz, *Sztuka holenderska XVII wieku*, dz. cyt., s. 120.

¹⁰ E. Fromentin, *Mistrzowie dawni*, tłum. J. Cybis, Wrocław 1956, s. 100.

¹¹ M. Śniedziewska, *Siedemnastowieczne malarstwo holenderskie w literaturze polskiej po 1918 roku*, Toruń 2014, s. 103.

¹² P. Zumthor, dz. cyt., s. 176–177.

Malarską galerię przypominała przestrzeń nie tylko prywatna, ale i publiczna. Obrazy jako produkt na sprzedaż można było oglądać w warsztatach, sklepach, tawernach, karczmach, na ulicach i jarmarkach. Jako przedmiot zdobiący ogólnodostępne wnętrza wisiały „w ratuszach i siedzibach milicji, sierocińcach i kantorach (...) krótko mówiąc, wszędzie – tylko nie w kościołach”¹³.

Peter Mundy¹⁴, który zwiedzał Amsterdam w roku 1640, nie mógł nadziwić się namiętności, jaką Holendrzy żywią do malarstwa. Dzieła tej sztuki znajdowały się nie tylko w domach bogatych mieszczan, ale również w przeróżnych sklepach, lokalach, ba, nawet w rzemieślniczych warsztatach, a także na ulicach i placach. Inny podróżnik, John Evelyn¹⁵, widział w dorocznym jarmarku w Rotterdamie ogromną ilość obrazów. A przecież w innych krajach były to przedmioty zbytku, na jakie mogli sobie pozwolić tylko ludzie zamożni. Sam fakt wystawiania ich pośród straganów, gdaczących kur, porykującego bydła, rupieci, starzyzny, warzyw, ryb, produktów rolnych i przedmiotów domowego użytku, musiał wydawać się przeciętnemu przybyszowi czymś osobliwym i mało zrozumiałym¹⁶.

Niezwykła popularność obrazów w życiu codziennym spowodowała, że malarze skierowali swą uwagę ku tematom związanym z malarstwem (np. Gerard Dou *Autoportret przy sztalugach*, 1640, Michiel van Musscher *Autoportret*, 1678, Rembrandt *Malarz przy sztalugach*, ok. 1628, Jan Steen *Lekcja rysunku*, 1665, Frans van Mieris *Pracownia malarza*, połowa XVII w.).

Pośród dzieł autotematycznych szczególne miejsce zajmuje *Alegoria Malarstwa* (ok. 1662–1665) Jana Vermeera. Jest ona *summą* przemyśleń artysty na temat uprawianej dziedziny sztuki, jego manifestem artystycznym¹⁷, a także, jak sądzę, zwieńczeniem i ukoronowaniem holenderskiego boomu malarskiego.

Wraz z dwoma innymi pracami Vermeera *Alegoria Malarstwa* ukazuje małą ojczyznę malarza: panoramę rodzinnego miasta (*Widok Delft*, ok. 1658–1661), okolice własnego domu artysty¹⁸ (*Uliczka*, ok. 1658–1661), jego (wyobrażoną, idealizowaną) pracownię (*Alegoria Malarstwa*).

Powstanie obrazu wiąże się z budową nowej siedziby gildii św. Łukasza skupiającej malarzy i rzemieślników. Jej wznoszenie rozpoczęto w 1661 r. przy ulicy Voldersgracht w pobliżu domu Vermeera. Wnętrze nieistniejącego dziś gmachu

¹³ J. Huizinga, *Kultura XVII-wiecznej Holandii*, tłum. P. Oczko, Kraków 2008, s. 121.

¹⁴ Peter Mundy (1600–1667) – angielski marszand i podróżnik.

¹⁵ John Evelyn (1620–1706) – angielski pamiętnikarz, uczonec i ogrodnik.

¹⁶ Z. Herbert, *Martwa natura z wędzidłem*, Wrocław 1998, s. 26.

¹⁷ M. Monkiewicz, *Vermeer van Delft* [w:] *Sztuka świata...*, t. VII, s. 176.

¹⁸ Według Alberta Blankerta *Uliczka* „jest najprawdopodobniej wiernym oddaniem widoku, jaki otwierał się z okien tylnej ściany mieszkania artysty na Marktveld w Delft” (A. Blankert, *Vermeer van Delft*, tłum. A. Ziemia, Warszawa 1991, s. 66). Podobne informacje na temat tego obrazu znajdują się u Wiktora N. Łazariewa: „Vermeer namalował *Uliczkę* z okna swojego domu, którego tylna ściana wychodziła na kanał Woldersgracht. Przedstawiony przez niego budynek był przytułkiem dla starych kobiet, który w latach 1660–1661 przebudowano na budynek cechu Świętego Łukasza” (Wiktor N. Łazariew, *Dawni mistrzowie*, tłum. P. Hertz, Warszawa 1984, s. 66). Z kolei Michał Walicki podaje, że *Uliczka* ukazuje „zewnątrzny widok skromnego domu artysty” (M. Walicki, *Vermeer* [w:] *Obrazy bliskie i dalekie*, Warszawa 1963, s. 126).

zdobiły „alegoryczne przedstawienia Siedmiu Sztuk Wyzwolonych, wraz z dodaną ósmą – Sztuką Malarstwa”¹⁹. Jako członek zarządu gildii, Vermeer śledził prace nad powstawaniem budynku. Tak prawdopodobnie zrodził się zamysł *Alegorii malarstwa*. Obraz ten był artyście szczególnie bliski, skoro w chwili śmierci należał do nielicznych pozostających w jego kolekcji. Warto dodać, że w czasie II wojny światowej płótno było własnością Adolfa Hitlera, a do obecnego miejsca ekspozycji, Kunsthistorisches Muzeum w Wiedniu, trafiło w 1946 roku²⁰.

Dzieło jest znane pod kilkoma tytułami – *Atelier malarza*, *Sztuka malarska*, *Alegoria malarstwa* – dowodzącymi migotliwości znaczeń ukazanej na nim sceny. Pierwszy tytuł sygnalizuje mimetyczny charakter przedstawienia, pozostałe zaś sugerują, że poza dosłownym znaczeniem poszczególne elementy dzieła kryją dodatkowy sens, nadający obrazowi charakter wypowiedzi metatekstowej, czyniący zeń manifest artystyczny.

Dominantą kompozycyjną *Alegorii Malarstwa* jest uwidoczniiona na pierwszym planie podwinięta kotara²¹ podtrzymywana przez puste krzesło. Podobnie jak otwarte drzwi na innych holenderskich płótnach tego okresu wyraża ona zaproszenie do oglądania holenderskiego wnętrza. Tym razem jest to pomieszczenie szczególne, pracownia malarska.

Uchylenie rąbka tajemnicy warsztatu twórcy ma charakter z lekka teatralny, a zarazem sakralny:

Wymagało pewnego wysiłku odrzucenie ciężkiej, wzorzystej kotary, której mięsiste zwoje zdają się być jeszcze podtrzymywane niewidoczną ręką, bo wysokie oparcie fotela jest niewystarczające dla podtrzymania ciężaru materii. Rozsuwa się ona na podobieństwo zasłony w scenie misterium, czy też na kształt teatralnej kurtyny²².

Krzesło na pierwszym planie obrazu jest interpretowane jako symboliczne miejsce dla odbiorcy zaproszonego do obserwowania spektaklu o malowaniu²³. Zobrazowany moment ukazuje:

W eleganckiej komnacie, wytwornie ubrany malarz – widziany z tyłu – siedzi przy sztalugach i maluje obraz. Pozuje mu niewiasta z książką i puzonem, ustrojona wieńcem. Na stole leżą atrybuty sztuk: reliefowa maska, rysunki architektoniczne, książka. (...) Nowsze badania ustaliły (...), że książka, wieniec i trąba to atrybuty Historii, której muzą jest Klio. To jej postać maluje malarz: pokazano go w momencie, gdy odtwarza „ręsy historii”, jej oblicze²⁴.

¹⁹ A. Blankert, dz. cyt., s. 86.

²⁰ Tamże, s. 194.

²¹ Na temat motywu kotary w malarstwie holenderskim: A. Ziemia, *Obraz za kotarą: odsłanianie widoku [w:] tegoż, Iluzja a realizm. Gra z widzeniem w sztuce holenderskiej 1580–1660*, Warszawa 2005, s. 157–173.

²² M. Walicki, dz. cyt., s. 126.

²³ P. de Rynck, *Jak czytać malarstwo. Rozwiązywanie zagadek, rozumienie i smakowanie dzieł dawnych mistrzów*, tłum. P. Nowakowski, Kraków 2005, s. 326.

²⁴ J. Białostocki, *Sztuka cenniejsza niż złoto. Opowieść o sztuce europejskiej naszej ery*, Warszawa 2004, s. 495–496.

Przypuszcza się, że *Alegoria Malarstwa* jest jednym z dwóch obrazów, na którym autor przedstawił samego siebie. Jego twarz widzimy na płótnie *U kuplerki* (1656), w *Alegorii...* zaś oglądamy sylwetkę ujętą od tyłu. Ten intrygujący wizerunek powstał za pomocą dwóch luster²⁵. Znaczące, że Vermeer pokazał tu siebie w stroju z minionej epoki i na tle nieaktualnej już mapy siedemnastu niderlandzkich prowincji sprzed podziału na północne i południowe²⁶. Wyszukany strój, „Biała koszula, aksamitny ażurowy na plecach kaftan, krótkie, szerokie pludry, czerwone pończochy i biało-czarne wywijane buty”²⁷ świadczą, że artysta „Chciał się pokazać jako wielki elegant, bo trudno przypuszczać, żeby do malowania zasiadał nie w roboczym fartuchu, lecz w czarnym aksamitnym ubraniu”²⁸. Podobnie jak dostatnia szata, także nieaktualna mapa „jest aluzją artysty, skierowaną pod adresem tych czasów, kiedy to mimo cesarskiej okupacji wiodło się lepiej artystom”²⁹. Ma to uzasadnienie w kontekście biografii twórcy, jego zmagania z trudnościami finansowymi trwającymi przez całe życie.

W *Alegorii Malarstwa* najprawdopodobniej widzimy Vermeera portretującego kobietę, a więc tworzącego obraz odwołujący się do jednego z najważniejszych motywów obrazów artysty. Tak jak na większości dzieł autora *Uliczki*, jego bohaterka stoi obok okna usytuowanego po prawej stronie komnaty (*Dziewczyna czytająca list*, ok. 1657, *Mleczarka*, 1660, *Kobieta z lutnią*, 1662, *Kobieta z dzbanem*, ok. 1662, *Kobieta w błękitnej sukni*, 1662, *Kobieta z naszyjnikiem pereł*, 1664, *Kobieta z wagą*, 1662, *List miłosny*, 1669, *Dama stojąca przy wirginalu*, ok. 1670, *Kobieta pisząca list*, 1670), co potwierdza, że dzieło tworzone przez artystę ukazanego w *Alegorii Malarstwa* jest utrzymane w stylu Vermeera i wychodzi spod pędzla tego artysty³⁰.

Podobnie też jak wnętrza pokoi, w których ukazane są kobiety na płótnach Vermeera, zobrażowana w *Alegorii Malarstwa* pracownia jest zanurzona w świetle płynącym przez okno. Radością dla widza jest obserwować, jak osiada ono na elementach obrazu, wydobywając ich kształty i barwy, a także odległość od jego źródła oraz oka spektatora, jak unaocznia bezruch chwili przenoszony pędzlem na płótno.

²⁵ M. Walicki, dz. cyt., s. 126.

²⁶ A. Blankert, dz. cyt., s. 193.

²⁷ B. Fabiani, *Gawędy o sztuce. XVII wiek*, Warszawa 20013, s. 214.

²⁸ Tamże, s. 214.

²⁹ M. Walicki, dz. cyt., s. 128.

³⁰ O związku kompozycji tworzonej przez artystę ukazanego w *Alegorii Malarstwa* z warsztatem Vermeera pisze Wiktor N. Łazariew: „Vermeer tworzył swoje obrazy sztalugowe nie poprzedzając ich znacznie większą liczbą szkiców i zasadnicze rysy kompozycji zaznaczał kreską na płótnie. Jak o tym świadczy stojące na sztalugach rozpoczęte płótno w wiedeńskiej *Alegorii Malarstwa* (...) Vermeer malował swoje obrazami fragmentami, część po części (...). Ta metoda wymagała fenomenalnej techniki i doskonałości oka” (W. N. Łazariew, *Dawni mistrzowie...*, s. 63).

Miejsca styyczne między życiem i twórczością Vermeera a elementami *Alegorii Malarstwa* świadczą, że jest to dzieło autobiograficzne, zaś swoboda wykorzystania w nim własnych doświadczeń dowodzi, że zostały one ujęte w perspektywie marzeń o uznaniu i związanym z nim dobrobycie.

Jednak *Alegoria Malarstwa* jest obrazem nie tylko o Vermeerze. Ukazując własną sylwetkę od tyłu, a więc nie pokazując swej twarzy, artysta pozostał anonimowy, dzięki czemu może uosabiać Malarza. Z kolei atrybuty, w które została wyposażona pozująca kobieta, świadczą, że modelka jest muzą historii – Klio. Wskazuje na to laur zwycięstwa na głowie oraz książka („zapewne dzieło Herodota”³¹) i trąbka w dłoni³². Ukazując Malarstwo pod postacią skąpanej w świetle Klio, artysta wyraził przeświadczenie, że istotą tej sztuki jest wierne, mimetyczne dokumentowanie rzeczywistości. Dowodzi tego sceneria ukazanej sytuacji, odwołująca się do realiów historycznych (mapa Holandii, świecznik z herbem Habsburgów) i stworzona „pod dyktando” światła, dzięki czemu do złudzenia przypomina prawdziwą rzeczywistość. Tak więc dzieło Vermeera jest alegorią zarówno Malarza jako twórcy unieśmiertelniającego realia mijającej chwili, jak i Malarstwa jako dziedziny twórczości przekazującej obraz dziejów, a zarazem „uczonej, poetyckiej, mądrej”³³.

W *Alegorii Malarstwa* artysta podniósł uprawianą przez siebie dziedzinę twórczości do rangi sztuki wyzwolonej, co było zgodne z duchem panującym w siedemnastowiecznej Holandii, o czym świadczą zdobienia sali gildii św. Łukasza. Zrobił to na długo przed „oficjalnym” awansem malarstwa w 1746 roku, kiedy to Charles Batteux opublikował traktat *Les Beaux-Arts réduits a un meme principe*, w którym wprowadził pojęcie „sztuki piękne”, obejmujące także malarstwo.

Niezwykle wymowny jest też wygląd atelier Malarza. Znalazły się w nim bowiem rzeczy, które nie są niezbędne w jego pracy, a które symbolizują inne Sztuki. Należą do nich przedmioty leżące na stole, ku którym, co znaczące, skierowane jest spojrzenie modelki: maska (teatr, rzeźba), kartki z rysunkami budowli (architektura) oraz sukno przypominające teatralną kotarę (teatr). Zestaw przywołanych sztuk można poszerzyć. Przedmioty w rękach kobiety odnoszą się bowiem do literatury (księga) i muzyki (trąbka). Akcesorium to stanowi kontekst dla obrazu, nad którym aktualnie pracuje artysta. Jego nieskończone dzieło przedstawia głowę kobiety w wieńcu chwały, znak sugerujący, że Malarstwo jest Królową Sztuk. Tak więc *Alegoria*... „to bardzo głębokie, filozoficzne dzieło sztuki”³⁴. To obraz niezwykle w historii malarstwa, gdyż „niema” sztuka tak wiele „opowiedziała” w nim o sobie samej. *Alegorią Malarstwa* Vermeer wyniósł malarstwo na wyżyny autotematyzmu.

³¹ W. Beckett, *1000 arcydzieł*, tłum. E. Gorzadek, Warszawa 2001, s. 476.

³² C. Ripa, *Ikologia*, tłum. I. Kania, Kraków 2008, s. 292.

³³ J. Białostocki, dz. cyt., s. 495–497.

³⁴ J. Jones, komentarz do filmu *Johannes Vermeer*, reż. L. Donahue, BBC 2005.

Okiem poety

Teksty o obrazach Jana Vermeera stanowią w literaturze polskiej zbiór po-
kaźny i ważny, o czym świadczy zainteresowanie badaczy³⁵. Do twórczości ma-
larza nawiązywali, między innymi: Zbigniew Herbert, Gustaw Herling-
Grudziński, Jacek Kaczmarski, Janusz Stanisław Pasierb, Joanna Pollakówna,
Wisława Szymborska, Wojciech Wencel, Adam Zagajewski.

Z inspiracji *Alegorią Malarstwa* powstał wiersz Jarosława Klejnockiego
Vermeer maluje (z tomu *Miasto otwarte*, 1995). O malarskich źródłach utworu
świadczy tytuł oraz zwerbalizowane w kilku frazach elementy dzieła artysty:
„pan Vermeer maluje (...) w jasnej pracowni/ pełnej dziwnych sprzętów”, „w tej
samej pozie pod mapą/ siedemnastu prowincji”, „z fanfarą ciężką/ książką
i uwierającym wieńcem na skroni”, „szata z błękitu”. Reprezentują one obraz
w sposób lakoniczny i wyrywkowy. Świadczy to, że podmiot liryczny nie ma
ambicji stworzenia pełnego opisu obrazu. „Czyta” pierwowzór punktowo, nie
próbując ująć relacji pomiędzy poszczególnymi jego znakami oraz uchwycić jego
przesłania. Nie interesuje go również historyczny kontekst dzieła, jeśli nie liczyć
odwołania do mapy „siedemnastu prowincji”.

Z ukazanej na płótnie sytuacji podmiot liryczny „wycina postać kobiecą”³⁶
i właśnie ją ogarnia uważnym spojrzeniem. Identyfikacji jej wizerunku dokonuje
jednak tylko przez pryzmat znaków unaocznionych na płótnie. Ujmując wszakże
postać poza ikonografią, pozbawia ją antycznych odniesień, konkretyzuje jako
modelkę, a związane z nią rekwizyty jako rzeczy służące upozowaniu. Zanutro-
na w mitologii kobieta z obrazu Vermeera zostaje odczytana w artystycznej
translacji J. Klejnockiego jako „dziewczynka”, którą tyle samo łączy z czasami
malarza, co i z modelkami każdego czasu.

Przekształceniu (niezauważeniu?, pominięciu?) istotnych sensów dzieła towa-
rzyszy wprowadzenie innych, nieobecnych na płótnie elementów. Wiążą się one
z próbą przeniknięcia uczuć i doświadczeń Vermeerowskiej bohaterki. „Ja” lirycz-
ne wyobraża, że dziewczyna jest zmęczona długotrwałym niezmiennym tkwie-

³⁵ Np.: A. Grodecka, dz. cyt., tu: *W poszukiwaniu Vermeera*, s. 181–194; A. Dziadek, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej prozie współczesnej*, Katowice 2004, tu: *Dwa „Widoki Delft” – Adam Czerniawski i Adam Zagajewski*, s. 60–73, „Trzeci sens” – *Vermeer Adama Zagajewskiego*, s. 181–193; A. Pilch, *Formy wyobraźni. Poeci współcześni przed obrazami wielkich mistrzów*, Kraków 2010, tu: *Adam Zagajewski przed obrazami Vermeera. Od obrazu (malarskiego) do tekstu (poetyckiego)*, s. 182–192; M. Śniedziwska, *Siedemnastowieczne malarstwo holenderskie w literaturze polskiej po 1918 roku*, Toruń 2014, tu: „*Petit pan de mur jaune*” – *Czapski, Grudziński i Herbert wobec Proustowskiej wizji „Widoku Delft”*, s. 63–102, „*W namalowanej ciszy i skupieniu*” – *literackie próby indywidualizacji bohaterek scen rodzajowych Vermeera*, s. 127–160.

³⁶ A. Grodecka, dz. cyt., s. 191.

niem w tej samej pozie, że uwiera ją „wieniec na skroni”, że martwi się, iż piękna szata nie jest jej własnością. Owe naddane treści odnoszą się do życia psychicznego modelki. Ich wprowadzenie sprawia, że zostaje „ożywiona”, ukazana jak osoba przeżywająca i myśląca. Tak więc istota malarstwa, którą można by ująć w słowach: „nic ponad beczasową chwilę” zostaje tu zniesiona. To, co przestrzenne, otrzymuje wymiar czasowy, staje się kanwą wymyślonej literackiej opowieści o życiu wewnętrznym kobiety z płótna. Literacko ujęta treść nie ma jednak nic wspólnego z rzeczywistością płótna, stanowi wobec niego wartość naddaną.

Interesująco przedstawia się również kreacja kontemplatora *Alegorii Malarstwa*. Silnie identyfikuje się on z rzeczywistością dzieła Vermeera. Sprawia wrażenie, jakby przyglądał się scenie pozowania z wnętrza obrazu, na przykład siedząc na pustym krześle umieszczonym na jego pierwszym planie. Tkwiąc w tej uprzywilejowanej pozycji, z kontemplatora przeistacza się we wszechwiedzący podmiot obserwacji. Wnika w myśli i przeżycia modelki, a werbalizując je, tworzy jej portret psychologiczny.

Jednocześnie podmiot liryczny *Alegorii Malarstwa* jest nie tylko kimś, kto dokonuje „demontażu” obrazu malarskiego i jego ponownego „montażu” w nowej materii artystycznej, ale i kimś, kto w nowe dzieło wpisuje ślady własnej obecności: emocje wywołane kontemplacją, indywidualny tok wyodrębniania i łączenia wybranych elementów obrazu, zwroty do adresatki. To także elementy naddane w stosunku do pierwowzoru.

Sposób nawiązania do dzieła malarskiego w wierszu *Vermeer maluje* nie ma więc na celu sporządzenia jego językowej reprezentacji. „Ja” liryczne nie tworzy bowiem werbalnego substytutu całego płótna, lecz tylko swobodny opis jego wybranego fragmentu. Nie jest to zatem ekfrazą.

W porównaniu z pierwszą strofą, w strofach od drugiej do ostatniej ulega zmianie status zarówno *Alegorii Malarstwa*, jak i podmiotu mówiącego. Oto „ja” liryczne „opuszcza” ramy obrazu i „oddala się” od niego. A miarą owego oddalenia jest tu nie przestrzeń, lecz czas symbolizowany przez tragiczne doświadczenia historyczne: rewolucje i pożogi wojenne, jakich wiele od czasów Vermeera aż do dziś.

(...) tyle
nadejdzie słyżę huczące maszyny łoskot
wybuchów widzę otwarte od krzyku usta eksplodują
wzgórza kosmos oddala się coraz bardziej rozpadają
się kraje płonie mapa ginie gdzieś pamięć czernieją
płótna.

Dopiero ta część lirycznego monologu, w której „ja” liryczne przeistacza się z widza w osobę refleksyjną, pozwala stwierdzić, że jest nim człowiek nam współczesny. Kontemplacja dzieła Vermeera nie więzi jego spojrzenia na płaszczyźnie obrazu, nie prowadzi też w jego głąb, ku możliwej symbolice znaków

malarskich, lecz wiedzie ku refleksji o obrazie jako artystycznym bycie będącym przedmiotem sakralnego wręcz uwielbienia:

I już miliony oczu będą patrzeć na ciebie
w zachwycie obojętnie z roztargnieniem w
zniecierpliwieniu z tęsknotą miłością

na zawsze czyniącym modela nieśmiertelnym oraz wolnym od grozy świata i doświadczeń egzystencji:

Cóż za spokój cóż za niewinność choć tyle
nadejście słyszę huczące maszyny łoskot
wybuchów widzę otwarte od krzyku usta eksplodują
(...)

A ciebie nie dotyka zimno jesteś wolna.

Tak więc odwołanie do *Alegorii Malarstwa* w wierszu *Vermeer maluje* ma charakter pretekstowego nawiązania. J. Klejnocki nie tworzy tu opisu dzieła Vermeera (ekfrazy), lecz pokazuje fenomen dzieła malarskiego, jego powstawania, oddziaływania, nieśmiertelności, a zarazem zdolności do „ocalania przed zapomnieniem”. Dzieło Vermeera przeniknęło więc do wiersza, ale nie wypełniło go do końca. Początkowa ekfaza uległa „rozmyciu” wywołaną jej przedmiotem refleksją, co doprowadziło do przekształcenia się jej w **tekst ekfrastyczny**.

Warto zauważyć, że w trakcie poetyckiego przekładu dzieła malarskiego zostały pominięte wpisane w nie kwestie artystyczne dotyczące istoty sztuki malarskiej i jej miejsca pośród innych sztuk. A mimo to tekst J. Klejnockiego orzeka o malarstwie. Czyni to jednak nie w bezpośrednim związku z obrazem Vermeera, lecz niejako na marginesie związanych z nim refleksji.

**Alina Biała: EKPHRASTIC VERSE.
'VERMEER PAINTS' BY JAROSŁAW KLEJNOCKI**

The paper focuses on ekphrasticity in a poetic masterpiece. It discusses a mechanism of translation of a painting masterpiece into language signs, the two matrixes of existence of a painting masterpiece in a literary text (ekphrasis, ekphrasticity) and the functions of ekphrasticity in lyrics. These issues are made explicit by the interpretation of a Jarosław Klejnocki's verse '*Vermeer Paints*'. It is comprised of a discussion of the painting original of a poetic text (a painting by Johannes Vermeer *The Art of Painting*) in various contexts (historical, biographical, artistic) along with the description of literary image that arose during intersemiotic translation and perception of reflections that accompany ekphrastic poetic translation.