

O MOŻLIWOŚCIACH EDUKACYJNYCH EKFRAZY POETYCKIEJ

■ ANETA GRODECKA

W odniesieniu do grupy wierszy inspirowanych malarstwem stosuje się termin „ektraza”. Zakres posługiwania się nowym pojęciem jest niepokojąco szeroki, czemu trudno się dziwić, bo jest atrakcyjne, w różny sposób precyzowane, zazwyczaj, z uwagi na etymologię nazwy, kojarzone przede wszystkim z „opisowością”.

Szukając źródeł poetyckiej ektrazy, sięgamy zazwyczaj do greckich i rzymskich szkół retoryki, obrazów Filostrata¹ z przełomu II i III w. n. e. Nurt równoległy do opisów sofstów, ważniejszy z punktu widzenia historii gatunku, stanowiły utwory poetyckie i fragmenty dzieł epickich o charakterze ektrazy, wśród których wymieniać można opisy przedmiotów w eposach Homera, istniejących jedynie w sferze mitycznej, a także krótkie epigramy ektrastyczne, rodząj swobodnych komentarzy na temat różnych dzieł sztuki, które, wraz z wizerunkami postaci, widniały już na ścianach Pompei. Te krótkie wiersze spełniały pierwotnie wyłącznie funkcję inskrypcyjną identyfikujących, zawierających proste informacje objaśniające (nazwisko osoby przedstawionej, artysty, rodzaj tworzywa), z czasem, wraz ze zmianą nośnika – z kamienia stanowiącej, artysty, rodząj tworzywa), z czasem, wraz ze zmianą nośnika – z kamienia na papierus – nabrały cech autonomicznych. Ich autorzy nie realizowali jedynie zamówień klientów, ale uprawiali jednocześnie własną twórczość, są ich utwory były zróżnicowane pod względem relacji z dziełem sztuki i często, obok podziwu, pojawiały się w nich uwagi krytyczne, np. gdy poeta – widz stwier-

dził brak podobieństwa portretu do pierwotnego. Malowidło opatrzone takim lirycznym komentarzem zyskiwało certyfikat jakości – jeżeli wywiera wrażenie, zadziwia i fascynuje na tyle, żeby je opisać, to znacząco jest ważne i godne uwagi. Ta sama zasada korespondencji pomiędzy słowem a obrazem decydowała o formie i zawartości semantycznej tzw. napisów w obrazach.

Jeszcze w wieku XVIII pełen odbiór malarstwa wymagał dobrej znajomości łaciny, widz swobodnie posługujący się tym językiem portrafił odczytywać napisy na oglądanych malowidłach. Szczególną rolę w kształtowaniu poetyckiej ektrazy w Polsce odegrały inskrypcje związane z portretami triumfalistycznymi, umieszczane na odwrócie obrazów lub odrębnych tablicach, których forma artyst-

¹ Zob. R. Popowski, *Starożytny przewodnik po neapolitańskiej pinakotece*, w: Filostrat Starszy, *Obrazy, tłum. i oprac. tenże*, Warszawa 2004.
² Zob. analiza formy w artykule J. Danielewicz, *Opisy posągów („Andriantopotopoiika”) w nowo odkrytych epigramach Posałpasa*, „Koczniki Humanistyczne KUL. Filologia Klasyczna” [Księga pamiątkowa ku czci Księdza Profesora Remigiusza Popowskiego SDB], t. LIV – LV, z. 3, Lublin 2007.

istyczna była dwójka. Mogły to być zarówno prezentacje osób sportretowanych, zawierające informacje o ich życiu, zasługach, relacjach ze światem i okolicznościach śmierci, jak monologi osób zmarłych. Ważny nurt stał się w tym czasie portretowy, w którym umieszczano na portretach graficznych, niezwykle popularne w związku z rozwojem litografii. Wiek XIX to czas, gdy powszechnie znane były kartki pocztowe z reprodukcjami dzieł malarskich, do których dołączano poetyckie ustępy, a albumy znanych malarzy ukazywały się wzbogacone o poetyckie komentarze. Sami malarze, komponując dawną tradycję, dopisywali do scen malarskich liryczne strofy, czego ślad znajdziemy na obrazach modernistów, takich jak Jacek Malczewski, Franciszek Krudowski, Zygmunt Badowski, a współcześnie np. w twórczości Henryka Wańka...

Rys historyczny

Na podstawie badań dotyczących historii gatunku można stwierdzić, że najbardziej trwała okazała się konwencja epigramu, która sprawiała, że teksty poetyckie pisywano się „do obrazu” lub „pod obraz”. Tego typu tendencja utrzymywała się długo i właściwie nigdy nie zaniknęła całkowicie. Epigram, ograniczony do jego antycznych rozmiarów, spokac można zarówno w poezji dawniej, w twórczości Jana Kochanowskiego, Mikołaja Reja, Macieja Kazimierza Sarbiewskiego, Kajetana Kozmiana, a także w poezji romantycznej i młodopolskiej (utwory Zygmunta Krasińskiego, Cypriana Norwida, „preludia” Kazimierza Przerwy-Tetmajera). Współcześnie miał swoją kontynuację m.in. w zbliżonych do heksametru utworach Zbigniewa Herberta, a także w postaci fraszek Stanisława Jerzego Leca czy „imprezów” Janusza St. Pasierba.

Dokonyując dalszej rekonstrukcji gatunku na podstawie analizy tytułów, można zauważyć, że już w okresie romantyzmu pojawiły się wiersze pisane „przed obrazem”, według się wiersze „przed obrazem”, „według obrazu”, „na motywach obrazu”, „w myśl obrazu”, „na widok obrazu”, których tytuły świadczyły o rozluźnieniu tradycyjnej formy

Poza epigramem, tworzywem ektrazy poetyckiej stały się także inne odmiany gatunku. W rejestracji doznań estetycznych świetnie sprawdzał się sonet, który posiadał uporządkowany wewnętrznie podział na część opisową i refleksyjną, przez co pozwał spełniać dawną funkcję informacyjną na piśmow obrzaczach i jednocześnie wyrażać subiektywne doznania związane z obserwowanymi dziełami. „Ektrazie na kolanach” służyły wszel-

- 3 L. Rydel, *Zatruta studnia*, w: Jacek Malczewski, album pod tym samym tytułem, Kraków 1907; [31 ektraz poetyckich], w: J. Malczewski, *Dziela*, z przedmową Sr. Witkiewicza, seria I – X, Kraków 1907 – 1910.
- 4 Zob. D. Markowski, *Zagadnienia technologii i techniki malarswa Jacek Malczewskiego*, Toruń 2002, s. 108; F. Krudowski, *Nad mogiłą*, ok. 1900, olej na płótnie, 35,5 x 27,5 cm, Muzeum Narodowe w Krakowie; obraz z hac. inskrypcją *Far nos Mecum pie flere, Crucifixo condolere! Donec nos vixerimus*.

kie formy hymniczne, elementy modlitwy, litanii, ody pozwalające w bezpośredniej formie wyrazić uczucia hipotetycznego widza wobec namalowanej postaci. Z kolei, obowiązuje w XIX w. styl odbioru, nazwany przez Marię Poprzęcką „literackim, zakładowym” „zatarpaniem się w obrazie” i swobodną grę wyobraźni, prowadził do snucia fabularnych wyobrażeń, legend, ballad, do tworzenia formy, w której widz pełni rolę wszechwiedzącego narratora, wykorzystując w obrazie motywy poruszające uczuciowo, ale na tyle niepewny, że domagający się rekonstrukcji wypadków.

Zmiana w obrębie formy ektrazy w XX w. nastąpiła pod wpływem kilku czynników, obrazy utrzymane w duchu symbolizmu ekstarzycznego wymagały innej formy komentarza, wraz z rozwojem psychologii i odbiora – widz zyskał autonomię i nową swobodę percepcyjną. Ciekawa jest również hipoteza, że inspirujące dla poetów mogły okazać się gatunki poetyckie Dalekiego Wschodu, takie jak wiersze chińskie do obrazu, a także formy japońskie: haiku i haika. Na prawach fenomenu pojawiła się w ramach gatunku piosenka, utwory Jacka Kazmar-skiego i Marka Grechuty, którzy enklawę sensowną tekstową wzbogacili o sensy muzyczne, co sprawdziło się szczególnie w odniesieniu do obrazów, niepoddających się odczytaniu za pomocą samego słowa.

Klasyfikacja

Rodowód gatunku, jego związek z malarstwem, sugerują, by stosować termin „ektrazy poetyckiej” jedynie w odniesieniu do tekstów, w których obraz egzystuje na prawach konkretnego dzieła malarstwa, że należy pozostawić poza obrębem gatunku te teksty, w których traci on znamiona przedmiotowości i jest wiązany do wiersza na zasadzie swobodnych skojarzeń. Myślę w tym momencie o licznej grupie tekstów współczesnych, niespełniających wyznaczników gatunkowych ektrazy, w odniesieniu do których sami poeci stosują określenia „la albo a propos”, nazywając w ten sposób relacje między obrazem a tekstem.

Rodowód gatunku, jego związek z malarstwem, sugerują, by stosować termin „ektrazy poetyckiej” jedynie w odniesieniu do tekstów, w których obraz egzystuje na prawach konkretnego dzieła malarstwa, że należy pozostawić poza obrębem gatunku te teksty, w których traci on znamiona przedmiotowości i jest wiązany do wiersza na zasadzie swobodnych skojarzeń. Myślę w tym momencie o licznej grupie tekstów współczesnych, niespełniających wyznaczników gatunkowych ektrazy, w odniesieniu do których sami poeci stosują określenia „la albo a propos”, nazywając w ten sposób relacje między obrazem a tekstem.

3. Zob. M. Poprzęcka, *Czas wyobraźni. O sposobach opowiadania w polskim malarstwie XIX wieku*, Warszawa 1986.
6. Np. S. Grochowiak, *A la Chagall*, w: *Wiersze niemieckie i rozproszone*, oprac. J. Łukasiewicz, Wrocław 1996; B. Taborski, *A propos de Braque*, w: *Wybór utworszy*, Kraków 1972.
7. Zob. J. Baudillard, *Precesja symulakrów*, tłum. T. Komendant, w: *Postmodernizm: antologia prze-kładów*, oprac. R. Nycz, Kraków 1998.
8. Zob. M. Poprzęcka, *Obraz za szybą*, w: *Rzeczwi-stość. Realizm. Repräsentacja*, Warszawa 2001.

wiera zwiędle ujęta główna myśl obrazu, może stanowić rodzaj wypowiedzi odautor- skiej, przynależą do niej różnego typu „mo- nografie”, „medaliony”.

EKFRAZA EKSTACYJNA – forma za- pisu doświadczonych percepcyjnych, nacecho- wana subiektywnie, skupiona na analizie warszwy malarskiej (koloru, przestrzeni, tworzywa).

Ważne edukacyjne

„Wiersz o obrazie” może spełniać różne funkcje, także te o charakterze edukacyjnym. Zachęca do obejrzenia samego dzieła, poszu- kiwania oryginału. Może pobudzić wzali- wość estetyczną, wskazując sposób odbioru dzieła malarskiego, stanowiącego dla odbior- cy „zamkniętą księgę”, podając mu gotowy klucz interpretacyjny; może także umożliwić konfrontację własnego sposobu percepcji z cudzym sposobem postrzegania. Na pod- stawie porównania relacji z różnych epok, rysujących tego samego obrazu (np. *ekfrazy Sąd Ostateczny* Michała Anioła w twór- czości M. Konopnickiej, K. Przerwy – Tet- maiera i J. St. Pasterba), można poznać specyfikę przemian kulturowych, a także ob- serwować fenomen ścieżek interesmiorcz- nych (np. tę związaną z tematem pojedynku Apolla i Marsjasza: mit grecki – obraz Tytja- na – wiersz Herberta – rysunek J. Lebenste- ina). Te funkcje sugerują nauczycielowi, by wykorzystywać *ekfrazy* poetyckie także na lek- cjach języka polskiego i stawać przed uc- niem rozmaite typy zadań. Z moich doświad- czeń wynika, że mają one charakter albo ana- lityczny, albo redakcyjny.

Te pierwsze dotyczą sytuacji, gdy kontron- tujemy tekst *ekfrazy* poetyckiej z dziełem ma- larskim. Zadanie polegające na poszukiwa- niu podobieństw lub różnic pomiędzy obra- zem a komentującym go wierszem jest mało

nesansowej ikonografii, służącej pierwotnie prezentacji postaci antycznych, biblijnych, dawnych królów, mężów czy dzielnych nie- wias. W gronie typowych *ekfrasz* grupa „pi- sanych wizerunków” malarzy zajmuje ważne miejsce, gdyż często dla lepszej prezentacji sylwetki artysty poeta włączał do tekstu ko- mentarz na temat jego wybranych dzieł. I wtedy np. w „pisanym wizerunku” *Portret Malwicza* (z tomu *Alam nocny*, 1970) Ana- tola Sterni odnajdziemy *ekfrasz* *Czarnego kwadratu na białym tle*, obrazu, który z po- zoru może uchodzić za dzieło niepodlegają- ce regułom „opisowości”.

Uznając za podstawową zasadę podziału zgodność *ekfrazy* poetyckiej z funkcją daw- nych napisów w obrazach, i z przemianami w obrębie malarskiej, wyodrębniłam pięć ty- pów *ekfrazy* poetyckiej i nazwałam je, sto- sunając określenia zapożyczone z prac:

EKFRAZA INFORMACYJNA – polega na prezentacji obrazu poprzez narrację i opis, początkowo obowiązuje w niej zasada wier- ności wobec obrazu, sumiennego wyjaśniania zastosowanych scen, alegorii i znaków ma- larskich, z czasem opisy stają się coraz bar- dziej swobodne, przedstawiają obraz w „pre- krzywionym” zwierciadle, przerażają się w swobodne wariacje, uruchamiając różnego typu asocjacje. Ta forma z czasem przekształ- ca się w powieść opiewającą obraz, czego przykładem jest *Upadek ślepców* Gerta Hof- manna¹⁰.

EKFRAZA DYSKURSYWNA – przyjmuje formę wypowiedzi osób z obrazu, może to być kazanie, monolog lub dialog; najczęściej stanowi rozwinięcie „sermocniatio”, wszel- kich gestów przerosowanych przez malarza; rodzaj prototypu komiksu.

EKFRAZA INWOKACYJNA – forma prosby, modlitwy hipotetycznego widza do namalowanej postaci; początkowo stosowa- na głównie w odniesieniu do obrazów reli- gijnych, sporadycznie również przez arty- stów współczesnych (np. Cz. Miłosz, J. Kacz- marski).

EKFRAZA SYNTETYCZNA – przyjmuje formę sentencji, krótkiego komentarza, za-

⁹ M. Wallis, *Napisy w obrazach*, Studia Semio- tyczne, 1971, t. 2, s. 40 – 47; M. Porębski, *Modernizm i modernizmy*, w: *Sztuka około 1900*, Warszawa 1969.

¹⁰ Zob. G. Hofmann, *Upadek ślepców*, tłum. S. Bu- ras, Warszawa 2005.

eksstem a obrazem lub
a. Tego typu swobodne
ckie symulują niejako
powodując, że malar-
tem dawnej, „zastygłej”
Dyskretny urok symu-
to zjawisko Jean Bau-
e widzi przestaje się in-
malarskim, a zaczyna
własne odbicie w szybie
Kopie, reprodukcje
ją funkcjonować jako
wzrost dzieł, co w sferze
wia się stosowaniem
głównie w znaczeniu
ciem bardziej precyzyj-
dowidlo”, „dzieło ma-
my przede mnie porzą-
wymika jedynie z wier-
czy negacji rozmatrych
nych, na potrzeby ta-
Wskazyują odkrycia z za-
czasie rekonstrukcji
określa się różny jej
do „perceptu wzro-
w wyobraźniowych”
badan wynika, że re-
unktem dzieło sztuki
w ludzkim umyśle niz
„mgławicą obra-
nie na formę poety-
czną, „mgławicą powy-
czną, wario skupić
„mgławic wizerun-
wzrost wiodzi swoj
„mgławic, formy
„mgławic w re-

inspirujące dla uczniów. Najbardziej owocne obraz oświetlany jest przez różne teksty, które zestawiamy, poszukując najbardziej trafnej słownej transpozycji lub tej najbliższej własnemu sposobowi odbioru. Przykładem¹¹ mogą być wspomniany już wcześniej *Słepy*¹² Bruegla, różnie zaprezentowani w komentarzach Charlesa Baudelaire'a, Romana Brandstaetera i Stanisława Grochowiaka. Inna sytuacja problemowa zachodzi wtedy, gdy zestawiamy tekst ektrazy poetyckiej z kilkoma możliwymi źródłami malarskiej inspiracji, poszukując właściwego rozwiązania. Dobrym przykładem jest wiersz Zbigniewa Herberta *Apollo i Marsjasz* analizowany w komentarzach Pietera Perugini, Tycjana i Juspe de Ribery. Trzecia możliwość to wskazanie uczniom transpozycji „chybionych”, odbiegających od pierwotnego planu i estetycznie najbardziej zbliżoną do oryginału; wtedy analiza pokazała różnicę na poziomie tworzenia poezji i sztuk plastycznych. Proponuję do tego ćwiczenia rodzaj malarski, które nie ulega łatwo poetyckiej transpozycji, czego dobrym przykładem są pastele Degasa. Można np. skoncentrować uwagę na „tancerkach” i zestawić wybrane obrazy¹³ z poetyckimi komentarzami Tadeusza Kubiaka (*W stroju z mgły*, z tomu *Wiersze i obrazy*, 1973), Jaimy Brzostowskiej (*Degas – „Zielone tancerki”*, w tomie *Poezje zebrane*, 1981) i Marty Dziuban (*W szkole tancerka Degasa*, „Poezja” 1978, nr 1), a następnie skonfrontować je z piosenką *Pirnet na polnej drodze* Marka Grechuty¹⁴, co pozwoli nauczyć celowi odstępnie przed uczeniem wartości słowno-muzycznej transpozycji znaków malarskich.

Cwiczenia i inspiracje

Cwiczenia związane z pisaniem tekstów inspirowanych malarstwem trafiły już na lekcje, karty podreczników, stały się tematem konkursów. W *Uczniu z wyobraźnią* proponowałam zadania polegające na *dopisywaniu dymków* do miniatury średniowiecznej z wy-

korzystaniem tekstu biblijnego¹⁵. To polecenie fragmenty Ewangelií. Inny rodzaj ćwiczenia polega na stosowaniu w praktyce ektrazy syntetycznej. Chodzi o poszukiwanie w tomikach poetyckich oddawających główną myśl wizerunku – w tak zwanej formie, by można ją wpisać na obraz. Wyborowi tekstu powinno towarzyszyć pi-semne lub ustne uzasadnienie, w którym autor pomysłu wskazuje, jakie treści dzieła malarskiego zauważył i postanowił podkreślić. Przykład lirycznego komentarza, sterującego percepcją, znalazł w twórczości Turnera, którego obrazy reprodukuje się w podręcznikach głównie dla ilustracji efektów impresjonistycznych. Rzadko pamięta się, że do stałej praktyki twórczej malarza należało tworzenie podpisów, wraz z którymi eksponował swoje dzieła. Często parafrazował w tym celu fragmenty poetyckie współczesnych sobie poetów. Przykładem jest strofa

¹¹ Zob. teksty i komentarz w książce autorki artykułu, *Poezi patrzą... Obrazy, wiersze, komentarze*, Warszawa 2008, s. 71-76.

¹² P. Bruegel Starszy, *Słepy*, 1568, tempera na płótnie, 86 x 154 cm, Gallerie Nazionali di Capodimonte, Neapol.

¹³ *Prinabalerina*, 1876 – 1877, pastel na monotypii, 58 x 42, Musée d'Orsay, Paryż; *Balerna z bukietem kwiatów*, 1877, pastel i gwasz na papierze, 72 x 77,5, Musée d'Orsay, Paryż. Analizuję to zagadnienie w rozdziale pracy habilitacyjnej *Poezi polscy w pracowni Degasa* (książka w druku), gdzie cytuję tenik znajdzie także szczegółowy katalog „wierszy o obrazach”, zawierający 175 hasel osobowych.

¹⁴ M. Grechuta, *Pirnet na polnej drodze*, tenże słowa, muzyka, fortepian, śpiew: Doria Pomakata, w: *Spierające obrazy. Album*, Polskie Nagrania 1981.

¹⁵ Zob. *Uczeń z wyobraźnią*, Sopot – Poznań 2003, s. 22-23.

¹⁶ J. M. W. Turner, *Światło i kolor* (*Theoria Goethego*) – *Kanek po Potopie – Mojżesz piszący Księgę Rodzaju*, 1843, olej na płótnie, 78,5 x 78,5 cm, Tate Gallery, Londyn.

artybuty, które odbiegają od realizmu i domagają się wyjaśnienia w procesie percepcji. Taką odmianę reprezentuje niejasny tryptyk Zygmunta Badowskiego *Cud*¹⁹. Recenzent wystawy autorskiej malarza Henryk Piątkowski w następujący sposób zaprezentował czytelnikom to dzieło:

*Honorowe miejsce wystawy zajmuje tryptyk o zagadkowym tytule Cud. Znac, że autor w utworze włożył wiele pracy umysłowej i malarzkiego wysiłku, znać, że pragnął przemówić i powaga archaicznego limitu i harmonijną dekoracyjnego kolorytu – że starał się stworzyć rzecz oryginalną... Mimo to wszystko utwór jest chybiony, gdyż nie tłumaczy się wcale*²⁰.

Malarz, tworząc tryptyk, nawiązał do twórczości prerafaelitów, którzy w podobny sposób wykorzystywali w malarstwie średniowieczne legendy. W medalionach zaprezentował bohaterów przedstawienia: ryceza o niezwykłe bogatym świecie wewnętrznym, oraz, jak sugeruje forma portretu podwójnego, jego żonę, kobietę ze spuszczonym wzrokiem. Atrybuty towarzyszące mężczyźnie (miecz, kopia, tarcza) wskazują na stan rycerski, tajemnicza ozdoba noszona przez niego na czole wygląda jak amulet chroniący przed złymi mocami, nawiązujący do wzorów egipskich faraonów i magicznych zasad zmaganiama „trzeciego oka”. Kolejne sceny to wydarzenia z udziałem bohatera, widzimy, jak wzbudzony tłum przysięga się naglej kobiecie, siedzącej u stóp ryceza, w innej scenie kobieta mierzy w mężczyznę

¹⁷ Cyr. za: J. Gage, *Kolor i kultura. Teoria i znaczenie koloru od antyku do abstrakcji*, tłum. J. Holzman, Kraków 2008, s. 200.

¹⁸ „Symbol otwarty i ukryty” to pojęcia E. Panofskiego; korzystam z omówienia T. Kosyrko, *O kilku kwestiach w związku ze specyfiką przedstawień symbolicznych*, w: *Symbol i poznanie. W poszukiwaniu konceptu integracji*, pod red. tejże, Warszawa 1987.

¹⁹ Z. Badowski, *Cud* (tryptyk), ok. 1907, olej na desce, całość wraz z ramą 130 x 87 cm, Muzeum Mazowieckie, Plock.

²⁰ H. Piątkowski, *Wystawa obrazów Z. Badowskiego, „Tygodnik Ilustrowany”* 1913, nr 7, s. 569; rycina z fragmentem tryptyku ukazała się w 1908 r., nr 39.

komentująca obraz *Swiatło i kolor (Teoria Goethego)* – *Ranek po Potopie – Mojżesz piśszący Księgę Rodzaju*¹⁶, wyróżniają się nie typowym, kwadratowym formatem. Taki kształt znaczenia wrzenie krążącego wiru, w którym mieszają się stery ziemi, wody i światła. Po prawej stronie obrazu widać matę, ludzkie głowy, w środku niewyraźne zaznaczoną postać Mojżesza. Tytuł wskazuje, że obserwujemy proces stwarzania świata, wytłumaczenia ziemi z nicości, po lekturze poetyckiej ektrazy Turnera to świetliste dzieło traci jednak część swego optymistycznego przesłania:

*Arka spoczęła pewnie na szczycie Araratu; powracające słońce
Wyzwała wilgotne bąble ziemi i światła
zawistne wypuszczają
Refleksy jej umarłych form w pryzmatycznej
ostrości
Wystanników nadziei, wlotnych jak lekka
muszka,
Co się rodzi, wlatuje, rozposzciera skrzydła
i koma*¹⁷.

Dobre efekty kształtujące może dać także tworenie ektraz informacyjnych w postaci legend, ballad dopisywanych do obrazu, jednak o powodzeniu takiego ćwiczenia decydują przykładowe wzory transpozycji, które wskazuje ucniom. Zbyt dobry tekst wytrawne poety nie zachęci ich do podobnych działań, proponuje więc, by posłużyć się przykładem dawnym (np. ektrazy M. Kopnickiej, L. Rydla) lub wierszem napisanym przez malarza. Do takich ćwiczeń świetnie nadają się przedstawienia symboliczne, dające odbiorcy dużo swobody, ale wymagające też jego inicjatywy. W polskiej sztuce symbolistycznej XIX w. szczególnie popularnością cieszyła się odmiana metaforyczno-allegoryczna, czyli rodzaj obrazów, w których oznaczone i oznaczające pozostają w stosunku podporządkowania, które mieszczą się w domenie ilustracyjnych, literackich, ezoterycznych, filozoficznych treści. Obrazy takie stanowią przykład zastosowania tzw. symbolu otwartego¹⁸, zawierają bowiem w sferze obrazowania przedmioty, osoby,

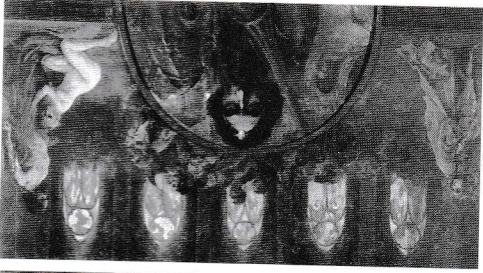
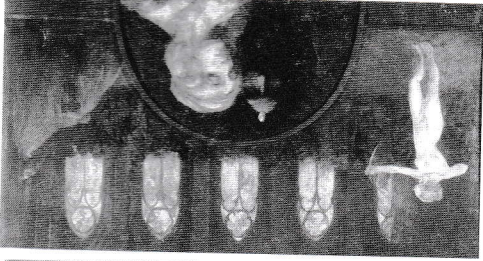
biblijnego¹⁵. To polce- za się także w odniesieniu ch przedstawień religij- nie, zgodnie z kanonem, od zapisów biblijnych; n sposób, stosując ektra- ywać np. obrazy Rem- przy tej okazji odpowied- agelli.

enia polega na stosowa- zny syntetycznej. Chodzi omikach poetyckich od- , sentencji, które trafię myśi wizerunku – w tak ożna ją wpisać na obraz. owimno towarzyszyć pi- sadnienie, w którym au- jakie treści dzieła ma- postanowił podkreślić. komentarza, sterującego w twórczości Turnera, odnkuje się w podrecz- iustracji efektów impre- dko pamięta się, że do rzej malarza należało wias z którymi eksp- Często parafrazował ry poetyckie współczes- Przykładem jest strofa

W księżce autorki artyku- rzy, wiersze, komentarze, -6- 1568, tempera na Galerie Nazionali di Capo- -1877, pastel na monotypii, w. Pariz; *Balerna z bukietem i gwiazd na papierze, 72 Analizuję to zagad- cy bibliografijnej) *Poeci polscy w druku*), gdzie czy- nęsią cieszyła się odmiana metaforyczno- alegoryczna, czyli rodzaj obrazów, w których oznaczone i oznaczające pozostają w stosunku podporządkowania, które mieszczą się w domenie ilustracyjnych, literackich, ezoterycznych, filozoficznych treści. Obrazy takie stanowią przykład zastosowania tzw. symbolu otwartego¹⁸, zawierają bowiem w sferze obrazowania przedmioty, osoby,*

z łuku, a trzecia pokazuje go na tronie, w aureoli ze strzał. Malarz dopełnił miejsca nie-dookreślone swego dzieła, dopisując do niego komentarz liryczny, umieszczony w dolnej części tryptyku. Warto, przed zapoznaniem się z tekstem, podjąć próbę samodzielnego wyjaśnienia sytuacji i uporządkowania części w kolejności chronologicznej. Z ektrazy poetyckiej dowiadujemy się, że rycerz prawdziwie podobnie przynależał do ruchu katarów, uznanych przez Kościół katolicki za herezję, jego żona, aby uniknąć kary za zdradę matzewska, ujawniła to publicznie, dlatego poddano go próbie. Wymierzono w niego siedem strzał, ale on przeżył tę egzekucję i został uznany za niewinnego; po wszystkim okazał swojej żonie zrozumienie i ochronił ją przed gniewem tłumu. Tryptyk zawiera zatem przesłanie dość prowokacyjne, nawiązując do myśli katarów, pokazuje dualistyczny związek ducha (pani) i materii (pani), a pośrednio konflikt pomiędzy Bogiem rządzącym światem ducha a Szatanem panującym nad materią; nieścisłe sugestie, że osoba uznana za herezja jest bardziej moralna i wzniosła duchowo niż katolicka dopuszczająca się zdrady. To nie jedyną wyjaśnienie. Zakładając, że rycerz wcale nie był katarzem, lecz został niesłusznie pomówiony, bohater tryptyku urasta do rangi świętego, a dzieło pokazuje, jak uduchowiony mężczyzna gorąco nad małosłowną i zepsutą moralnie kobietą. Wybor sensu tryptyku należy do widza – czytelnika.

Był Pan i była Pani
 On piękny, ona też
 Pan wziął ją ku gwiazdom
 Myślam jasnym
 A Pani sprzyjała pokusom tej ziemi (...)
 Jej duszy Chryste strzeż się!
 I zdrażę splamivszy mu imię rycerskie
 W officium go skarży o błędy kacerskie...
 On przeczy, więc wyrok tej tresci sąd dał:
 Niewiasto, łuk weźmiesz i siedem weź strzał!
 On stanął, sąd Bożego spokoje
 Dookoła w milczeniu spogląda lud rojem
 Zła pani strzał siedem w matzonska
 Piers miota
 A oto miast cudów aureola złota



Cud! Rycerz niewinny!
 Zgorzszony tłum wola
 Zdrączył poznawszy, że ujęć już nie zdola
 Do stopy matzonska o pomoc się skłania
 Słachetna dłoń Pana
 Niewierną osłania
 Był Pan – lecz już bez Pani

