

Obrazy i wiersze

PRACE
NAUKOWE



UNIWERSYTETU
ŚLĄSKIEGO
W KATOWICACH

NR 2871

ADAM DZIADEK



Obrazy i wiersze

Z ZAGADNIENÍ INTERFERENCJI SZTUK
W POLSKIEJ POEZJI WSPÓŁCZESNEJ

Wydanie II



WYDAWNICTWO UNIWERSYTETU ŚLĄSKIEGO
KATOWICE 2011

Redaktor serii: Historia Literatury Polskiej
JERZY PASZEK

Recenzenci wydania I
WŁODZIMIERZ BOLECKI
RYSZARD NYCZ

Ani, Oli i Olkowi

WPROWADZENIE

TYOLOGIE, TYOLOGIE...

Problematyka niniejszej rozprawy skupiona jest na wybranych utworach polskiej poezji współczesnej, w których widać związek z obrazami, a ściślej mówiąc, z malarstwem (z wyjątkiem jednego przypadku — wierszy katedralnych Juliana Przybosia). Punktem wyjścia moich rozważań na temat relacji pomiędzy obrazami i tekstami oraz na temat charakterystyki typologicznej tych relacji będzie omówienie kilku prac teoretycznych autorów, którzy dokonali już wcześniej prób opisu systemowego.

Dzieje się tak, że systematyzacja nie cieszy się we współczesnych badaniach literackich nadmierną popularnością. Moim zdaniem, jednak dobrze by było na początek ustalić elementarną sieć wyznaczników, które opisują związki zarysowujące się pomiędzy obrazami i dziełami literackimi, w taki sposób, aby stworzyć mapę pojęciową ułatwiającą poruszanie się w gąszczu problematyki.

Liczba prac podejmujących to zagadnienie w ostatnich dwudziestu latach jest imponująca. Próby klasyfikacji koncentrują się wokół kilku podstawowych wyznaczników. I tak na przykład Wendy Steiner przenosi kategorię *ut pictura poesis* na grunt współczesności i opisuje zależności między obrazami i tekstami w kontekście semiotyki i szeroko pojętej krytyki literackiej¹. Manfred Muckenhaupt ujmuje te relacje w kontekście lingwi-

¹ W. Steiner: *The Colours of Rhetoric: Problems in the Relation between Modern Literature and Painting*. Chicago 1982.

styki, Gottfried Boehm zaś w kontekście współczesnej filozofii, a zwłaszcza estetyki i hermeneutyki². Ciekawe próby typologiczne można też znaleźć w pracy Seweryny Wysłouch, której propozycje są dodatkowo poparte bogatą egzemplifikacją oraz interesującymi analizami³.

Z perspektywy projektu skupionego na wzajemnych związkach obrazów i tekstów, projektu dotyczącego polskiej poezji współczesnej, ważne są zwłaszcza dwie próby stworzenia typologii. Pierwszą z nich podjął Leo H. Hoek, drugą zaś Aron Kibédi Varga⁴. Zaczniemy od krótkiego zreferowania tych dwóch stanowisk.

Najbardziej przejrzysta i zarazem oczywista wydaje się typologia przedstawiona przez Hoeka. Relacje obraz — tekst Hoek sprowadza do trzech podstawowych typów. Są to: 1) uprzedniość obrazu; 2) uprzedniość tekstu; 3) symultaniczność tekstu i obrazu. W świetle moich zainteresowań najważniejszy jest pierwszy typ, w którym tekst pisany może: komentować jakiś obraz (to przypadek teorii, historii czy też krytyki sztuki), dokonywać transpozycji obrazu — to przypadek *ekphrasis* (w spolszczonej wersji — ekfrazy), opowiadać jakiś obraz poprzez jego opis. Wadą tej typologii jest, jak myślę, zbyt wysoki poziom uogólnienia i uproszczenia niektórych zjawisk.

Kibédi Varga w swojej próbie typologii ogranicza się do charakterystyki relacji pomiędzy obrazem i słowem pisany. Po dokonaniu analizy rozmaitych prac typologicznych badacz stwierdza, że podstawowe rozróżnienie można by ograniczyć do przedmiotów (artefakty wizualne lub werbalne) i komentarzy na temat tych przedmiotów (teksty, rzadziej obrazy, podejmujące krytykę tych artefaktów), a ich opis mógłby być wzorowany na opisie

² M. Muckenhaupt: *Text und Bild: Grundfragen der Beschreibung von Text-Bild-Kommunikationen aus sprachwissenschaftlicher Sicht*. Tübingen 1986; G. Boehm: *Zu einer Hermeneutik des Bildes*. In: *Die Hermeneutik und die Wissenschaften*. Hrsg. H.-G. Gadamer, G. Boehm. Frankfurt am Main 1978, s. 444 — 471.

³ S. Wysłouch: *Literatura i sztuki wizualne*. Warszawa 1994.

⁴ L.H. Hoek: *La transposition intersémiotique. Pour une classification pragmatique*. In: *Rhétorique et image*. Éd. L.H. Hoek, K. Meerhoff. Amsterdam 1995, s. 64 — 78; A. Kibédi Varga: *Criteria for Describing Word-and-Image Relations*. "Poetics Today" 1989, vol. 10, no. 1, s. 31 — 53.

językoznawczym, zgodnie z którym wyróżnia się poziom przedmiotowy (relacje można tu opisywać w kategoriach gramatyki) i poziom metawypowiedzi (relacje dotyczą w tym wypadku pragmatyki wypowiedzi — dokonuje się porównania sądów i krytycznych komentarzy na temat dzieł oraz wytworów kultury).

Relacje na poziomie przedmiotowym podlegają opisowi według ściśle określonych kryteriów. Pierwsze z nich to kryterium czasowe — słowo i obraz mogą zaistnieć równocześnie — są to tzw. relacje pierwotne, słowa i obrazu nie można postrzegać oddzielnie (np. emblemat, komiks), lub mogą się pojawiać w następstwie — są to relacje wtórne, obraz uprzedza słowo (np. artysta zainspirowany obrazem pisze ekfrazę lub malarz zainspirowany tekstem maluje jakąś scenę z utworu literackiego). Drugie z kryteriów to kryterium ilościowe — obrazy mogą być postrzegane pojedynczo lub seryjnie, co odpowiada klasycznej regule *argumentatio* i *narratio*. Trzecie wreszcie to kryterium formalne — bierze się tu pod uwagę układ przestrzenny oraz kompozycję przedmiotów werbalno-wizualnych.

W pierwszym wypadku przedmioty można określić jako tożsame — słowo i obraz stapiają się z sobą. Dotyczy to na przykład kaligramów, w których słowo nie ma charakteru jedynie użytkowego i staje się przedmiotem estetycznym, czy poezji wizualnej, w której litery i słowa imitują obraz, litery oddzielone od innych liter poszczególnych słów, do których należą, mogą tworzyć nowe, ukryte znaczenia, jak w akrostychu; akrostych jednocześnie może mieć przesłanie wizualne i pełnić najczęściej funkcję intelektualną. Współczesna poezja wizualna tworzy relacje nie pomiędzy literami, ale pomiędzy bielą strony i słowami — w tekście Apollinaire'a *Z watą w uszach* słowa imitują ruch spadających kropel deszczu, w wierszu *List oceaniczny* imitują fale radiowe emitowane z nadajnika znajdującego się na wieży Eiffła — ten typ poezji odwołuje się do doświadczenia i zmysłów.

W drugim wypadku — kryterium ilościowego — mamy do czynienia z przedmiotami odseparowanymi — słowo da się odróżnić od obrazu. Powstają następujące relacje: współlistnienia — słowa wpisane w ramę obrazu (jak na plakatach reklamowych); interferencji — emblematy, ilustracje, plakaty, a także obraz i jego tytuł, tekst i jego ilu-

stracja na tej samej stronie lub obraz, na którym ważną rolę odgrywa słowo pisane⁵; oraz koreferencji — słowo i obraz nie są przedstawione w tym samym miejscu, ale odnoszą się niezależnie do tego samego zdarzenia lub przedmiotu w słowie naturalnym — malowidło i wiersz, upamiętniające to samo wielkie wydarzenie (koronację króla, jakąś bitwę, hołd *etc.*).

Jeśli chodzi o kryterium formalne — kompozycję, to należy brać pod uwagę naturę relacji werbalno-wizualnych. W tym miejscu raz jeszcze powrócić trzeba do związków ilościowych. W obrębie każdego z pojedynczych obrazów istnieje pewna składnia zdań, a także zasady kompozycyjne, które można rozszerzyć na sytuacje transwerbalne i transwizualne, np. poetyckość tytułów w obrazach surrealistycznych: Maxa Ernsta *Vision provoquée par l'aspect nocturne de la Porte Saint-Denis, Après nous la maternité*, Salvadora Dalego *Hallucination partielle. Six images de Lénine sur un piano, Persistance de la mémoire, Cannibalisme de l'automne* — słowa nie ograniczają tu znaczenia obrazu, ale raczej je rozszerzają. Niektórzy malarze preferują jednak tytuły uogólniające, np. „pejzaż”, „kompozycja”, kierujące całą uwagę widza na sam obraz. W przypadku serii silnie zaznacza się dominacja słowa (dobrym przykładem mogą tu być znaczące, często przesycone ironią tytuły obrazów z cyklu *Marriage à la Mode* Williama Hogartha lub bardziej nam współczesna sztuka komiksu), obrazy bowiem mogą się nawzajem objaśniać — słowa mogą być funkcjonalne lub ozdobne. Sekwencje narracyjne w komiksie można podzielić na te, które są trudne do zrozumienia bez lektury słów zawartych w „chmurkach”, i takie, przy których nasze oczy przesuwają się od jednego obrazu do drugiego, ponieważ „chmurki” zawierają jedynie słowa stereotypowe (wykrzyknienia, onomatopaje itd.).

W przypadku relacji wtórnych najważniejszym zarysowującym się problemem jest kwestia semantyki. Jeśli słowo poprzedza obraz, wówczas mówimy o ilustracji (np. obrazy Michała Elwira Andriollego czy Józefa Wilkonia do *Pana Tadeusza* Adama Mickiewicza).

⁵ Por. M. Butor: *Les mots dans la peinture*. Paris 1969. Książka Butora dostarcza całego szeregu kapitalnych analiz obrazów z różnych epok, obrazów, w które wpisane są słowa.

Jeżeli obraz poprzedza słowo, to mamy do czynienia z ekfrazą czy też *Bildgedicht* — zjawiska te omawiam szerzej w dalszej części rozprawy.

Metarelacje w klasyfikacji Kibédiego Vargi obejmują związki pośrednie i funkcjonują pomiędzy ludźmi, którzy tworzą wizualne lub werbalne artefakty kulturowe i/lub komentarze na ich temat. Można by na przykład dokonać porównania komentarzy wizualnych i werbalnych poszczególnych fragmentów *Pana Tadeusza* oraz wskazać paralele pomiędzy wizualnymi i werbalnymi metodami komentowania (wspominana przeze mnie praca Wysłouch zawiera tekst, w którym dokonana została próba takiego porównania). Bierze się tu pod uwagę, jak sugeruje Kibédi Varga, czynniki psychologiczne i biograficzne, rozszerza się badania na stylistykę i podstawowe kwestie dotyczące statusu ontologicznego interpretacji oraz potencjalnej autonomii doświadczenia wizualnego.

W moim projekcie, o czym już wspominałem, interesujące są zwłaszcza te współzależności, w których obraz jest uprzedni względem tekstu literackiego, a ściślej — takie związki, w których wypadku tekst literacki odwołuje się do jakiegoś obrazu. Przykłady tego typu relacji chciałbym omówić dokładniej, opierając się na dwóch elementarnych przypadkach: ekfrazie i hypotypozie. Każdy z nich wymaga szczegółowej i osobnej analizy na podstawie konkretnych utworów literackich.

Odrębnym zjawiskiem w opisie relacji pomiędzy obrazami i tekstami literackimi jest szeroko omówione przez Gisberta Kranza⁶ pojęcie *Bildgedicht*. Jeśli chodzi o ten właśnie termin, to pojawia się tu pewien problem z jego dokładnym zdefiniowaniem. Ogólnie rzecz biorąc, pojęcie odnosi się do wierszy zainspirowanych jakimś obrazem lub twórczością jakiegoś malarza. *Bildgedicht* jest postrzegane jako swobodna wariacja słowna na temat jakiegoś obrazu; podkreślam tu słowa „swobodna wariacja”, ponieważ to właśnie na nich opiera się to, co odróżnia owo pojęcie od ekfrazy (przynajmniej od takiego znaczenia ekfrazy, zgodnie z którym jest ona dokładnym opisem dzieła sztuki, a nawet jego substytutem).

⁶ Por. G. Kranz: *Das Bildgedicht in Europa*. Paderborn 1973, oraz monumentalne trzytomowe dzieło: G. Kranz: *Das Bildgedicht: Theorie, Lexikon, Bibliographie*. Köln 1981—1987. Obydwa opracowania Kranza zawierają teoretyczne ujęcie problematyki *Bildgedicht* oraz katalogi tekstów poetyckich, w których występują odwołania do dzieł sztuki.

Gdybym miał podać przykłady takich *Bildgedichten* w polskiej poezji współczesnej, odwołałbym się do książki Tadeusza Kubiaka zatytułowanej *Wiersze i obrazy*⁷, stanowiącej zbiór tekstów poetyckich, które odnoszą się bezpośrednio do obrazów, co więcej, są pisane właśnie jako wariacje na temat wybranych dzieł sztuki malarskiej. Książka jest skomponowana w taki sposób, że obok danego wiersza znajduje się barwna reprodukcja obrazu, do którego dany utwór się odnosi. W pierwszej chwili taka kompozycja nasuwa skojarzenie z ekfrazami, jednak wiersze Kubiaka mają z nimi niewiele wspólnego. Reguły kompozycyjne tomu autor przybliżył we wstępie do swojej książki w taki oto sposób:

Wiersze te nie są żadnym zamierzonym i zamkniętym cyklem. Wierszy poświęconych obrazom napisałem znacznie więcej, zebrane w tej książce są tylko fragmentem mojej „poetyckiej przygody” w krainie sztuki malarskiej. [...]

Są różne. I wiersze, i obrazy. Stąd, może dla wytrawnego znawcy, na pierwszy rzut oka, mogą wydawać się zbiorem nieco zaskakującym. Ale zawsze były rejestrem moich wrażeń i wzruszeń. Obrazy — ich zwierciadłem, wiersze — ich zapisem. Wiersze są różne, bo i różne emocje przywołały je do życia — różne sytuacje, różne miejsca geograficzne, ba, nawet różne pory roku.

Pisząc, nie miałem zamiaru ani „opowiadać obrazów”, ani też „pisać o obrazach”, czy też „mówić w ich imieniu”. Były i są jednak malarskim odpowiednikiem mojego poetyckiego widzenia świata. Miały to być jakby dwie linie równoległe, które w zgodzie biegnęły obok siebie, a przecież nigdy nie usiłowałyby się przeciąć.⁸

W świetle wypowiedzi samego Kubiaka, a przede wszystkim w świetle konstrukcji poszczególnych tekstów najodpowiedniejszą dla nich formułą typologiczną byłoby właśnie *Bildgedicht*, traktowane jako rodzaj wariacji na temat wybranego obrazu. W tomie Kubiaka wyraźnie potwierdzają to niektóre tytuły, np. *Na zabawę sfer wyższych malowaną przez Jana*

⁷ T. Kubiak: *Wiersze i obrazy*. Warszawa 1973.

⁸ Ibidem, s. 6.

Piotra Norblina Anno Domini 1785 (utwór ten odnosi się do namalowanego w rokokowej konwencji płócien Antoine'a Watteau obrazu Piotra Norblina, zatytułowanego *Towarzystwo w parku*) lub też *Komentarz do szarży* (tekst odsyłający do obrazu Piotra Michałowskiego, noszącego tytuł *Bitwa pod Samosierrą*), czy wreszcie *Na odlot bocianów* Józefa Chełmońskiego.

Trudno jest nie pokusić się w tym miejscu o sąd wartościujący i nie stwierdzić, że wiersze te nie odznaczają się zbyt wysokimi walorami artystycznymi.

Omówilem dotąd najciekawsze, moim zdaniem, próby charakterystyk typologicznych relacji istniejących pomiędzy obrazami i tekstami (lub odwrotnie). Typologie te tak naprawdę są skuteczne tylko do pewnego stopnia, pomagają stworzyć ogólne ujęcie problematyki, jej mapę, dzięki której łatwiej jest się poruszać w tej niezwykle złożonej sferze zjawisk.

Każda próba systematyzacji pozostawia jednak pewien niedosyt, wyczuwalna jest również bezradność wobec niektórych fenomenów literackich, wynikająca z tego, że relacja obraz — tekst daje się ująć typologicznie tylko częściowo. Nie chcę w ten sposób podważać zasadności owych ujęć, które oczywiście są konieczne i pomocne, jednak w przypadku problemów typologicznych rodzi się kwestia zasadnicza — typologie nie są i nie mogą być wyczerpujące. Decyduje o tym specyfika pojedynczego tekstu literackiego czy też zbioru tekstów jednego pisarza.

O RELACJACH INACZEJ

Związków pomiędzy obrazami i tekstami literackimi nie da się już, jak myślę, zamknąć w nieco sztywnej, podporządkowanej prymatowi semiotyki, formule Jurija Łotmana, który zaliczał malarstwo i muzykę do tzw. wtórnych systemów modelujących⁹. Warto podjąć w tym miejscu próbę wypracowania nieco odmiennego modelu opisu owych relacji.

⁹ Por. H. Markiewicz: *Literatura w świetle semiotyki. (Na marginesie prac J. Łotmana)*. W: *Konteksty nauki o literaturze*. Red. M. Czerwińska. Wrocław 1973, s. 92.

Chcę zwrócić uwagę na fakt, że w ostatnich latach relacje obraz — tekst były często opisywane za pomocą metafor zaczerpniętych, zapewne nieprzypadkowo, z fizyki (przedmiot — ciało), choć nie do końca wyłącznie z tej dyscypliny nauk ścisłych. W tytule niniejszej rozprawy zawarte jest słowo „interferencja”, które oznacza nakładanie się na siebie tej samej częstotliwości fal światła lub dźwięku, co wywołuje efekt wzmocnienia lub osłabienia natężenia fali wypadkowej. Formuła „interferencja sztuki” jest nawiązaniem do niezwykle ciekawej i inspirującej, poświęconej korespondencji sztuk, rozprawy Mary Ann Caws *The Art of Interference* [*Sztuka interferencji*]¹⁰. Proponowany przeze mnie projekt lektury odbiega jednak w znaczący sposób od toku myśli Caws.

Jean-Luc Nancy w swojej książce zatytułowanej *Au fond des images* [*U podstaw obrazów*]¹¹ na określenie wzajemnych zależności pomiędzy obrazami i tekstami proponuje termin „oscylacja”, który w fizyce oznacza ruch drgający, falowanie, drganie, a w znaczeniu przenośnym — wahanie się pomiędzy dwiema danymi możliwościami, skłanianie się ku jednej lub drugiej możliwości (rządzi tu logika: „ta lub inna”, ale też „ani ta, ani tamta”, co oznacza pozycję zawieszenia pomiędzy, bez konieczności dokonywania wyboru jednej z danych możliwości). Nancy dookreśla słowo „oscylacja” przymiotnikiem „wyrażna” (*l'oscillation distincte*) i ostatecznie ustanawia pomiędzy obrazem i tekstem związek oparty na odrębności, ale i zbliżaniu się do siebie. Poza wszelkimi typologiami, które — jak już zaznaczyłem — tworzą mapę pojęciową i ułatwiają poruszanie się po tej niezwykle rozległej płaszczyźnie problemowej, istnieją też inne próby opisu tych relacji, np. ta podjęta przez Nancy'ego, w której obraz i tekst stają się dwiema stronami tego samego medalu, jedna nie może istnieć bez drugiej (jak w „wierszach z obrazami” Czesława Miłosza — omawiam je szerzej w jednym z rozdziałów mojej rozprawy), czego dowodzą szczegółowe dookreślenia obrazów stanowiących przedmiot referencji, tak jakby autor chciał na czytelniku wymusić konieczność zweryfikowania tekstu z obrazem, ich „sczytania”:

¹⁰ M.A. Caws: *The Art of Interference*. Princeton 1990.

¹¹ J.-L. Nancy: *Au fond des images*. Paris 2003.

Ce qu'Image montre, Texte le dé-montre. Il le retire en le justifiant. Ce que Texte expose, Image le pose et le dépose. Ce qu'Image configure, Texte le défigure. Ce qu'il envisage, elle le dévisage. Ce qu'elle peint, il le dépeint. Mais cela même, leur chose et leur cause commune, cela distinctement oscille entre les deux dans un espace mince comme une feuille: recto le texte et verso l'image, ou vice(image)-versa(texte).

To, co Obraz pokazuje, Tekst de-monstruje. Uchyła się od niego, uprawomocniając go. To, co Tekst eksponuje, Obraz ustawia i ustanawia. To, co Obraz konfiguruje, Tekst defiguruje. To, co Tekst projektuje, Obraz zniekształca. To, co Obraz maluje, Tekst opisuje. Ale istnieje coś, co jest ich wspólną rzeczą i wspólną przyczyną, to coś wyraźnie oscyluje pomiędzy nimi w cienkiej niby liść przestrzeni: *recto* to Tekst, a *verso* to Obraz, czy też *vice*(obraz)-*versa*(tekst).¹²

Nancy zauważa też bardzo trafnie, że żaden tekst nie ma jedyne­go właściwego sobie obrazu ani żaden obraz nie ma właściwego sobie tekstu. Ten „nierozstrzygalnik”, czy raczej podwójne związanie, stawiam w centrum problematyki relacji pomiędzy obrazami i tekstami. Ujawni się on wielokrotnie w całej mojej rozprawie, a zwłaszcza w analizach wybranych wierszy Czesława Miłosza i Adama Zagajewskiego.

Metaforycznie (i zarazem „obrazowo”) można by również tę relację opisać za pomocą chiazmu. Graficzny obraz tej figury opiera się na greckiej literze χ , w której dwie proste jednocześnie przecinają się i rozchodzą w dwu różnych kierunkach. Jest to figura podwójnego gestu, podwójnej przynależności, w której splata się obraz i słowo. To również figura doskonale ilustrująca wzajemne przenikanie się ukrytych w obrazach i tekstach sensów.

Różnica rysująca się pomiędzy obrazami a tekstami jest na wskroś oczywista. Obraz wiąże się z istnieniem śladu, obecności — obraz tworzy obecność i właściwie żaden dyskurs nie jest tu w stanie z nim rywalizować. Toteż nie mam zamiaru roztrząsać w tej pracy kwestii związanych z nad-

¹² J.-L. Nancy: *Au fond des images...*, s. 144. Jeżeli nie zaznaczono inaczej, wszystkie cytaty w przekładzie autora.

rzędnością sztuk plastycznych nad literaturą bądź odwrotnie. Ta problematyka, jeśli rozpatruje się ją współcześnie, jest po prostu archaiczna. Żyjemy w świecie, w którym codziennie bombarduje się nas różnorodnymi tekstami: słownymi, wizualnymi, akustycznymi — czasem działają one samodzielnie, czasem są z sobą powiązane i działają równocześnie. I to przede wszystkim te teksty tworzą w nas i wokół nas sensy.

W rozprawie tej spróbuję dodać polemiczny głos do dyskusji nad problematyką korespondencji i powinowactw sztuk, która podjęta została wcześniej w wielu opracowaniach teoretycznych i analitycznych. Myślę tu zwłaszcza o *Pograniczach i korespondencjach sztuk*, o *Obrazach i znakach* Mieczysława Porębskiego, *Sztukach i znakach* Mieczysława Wallisa czy *Mnemozyne* Maria Praza¹³.

Mając w pamięci zadawniony antagonizm dwóch postaw wobec korespondencji sztuk — tej horacjańskiej, eksponującej heteronomiczne właściwości sztuk, oraz tej lessingowskiej¹⁴, kładącej nacisk na ich niezależność i odrębność — nie przychyliam się do żadnej z nich. Szukam raczej takiego opisu korespondencji, który kładłby nacisk na kwestie koegzystencji, nierozzerwalnego współistnienia dzieł wyrastających z porządku znaków naturalnych i sztucznych. Interesuje mnie zwłaszcza kwestia generowania przez obrazy sensów wpisanych w teksty poetyckie oraz sposobów, w jaki owo generowanie funkcjonuje. Rozpatrując te zagadnienia, wielokrotnie odwołuję się do pojęć „niewyraźalność” i „niewyraźalne”¹⁵, które — w związku z podejmowaną tu problematyką interferencji sztuk — jawią się jako kluczowe kwestie literatury nowoczesnej i stale powracają w całym wywodzie.

¹³ *Pogranicza i korespondencje sztuk*. Red. T. Cieślukowska, J. Sławiński. Wrocław 1980; M. Porębski: *Obrazy i znaki*. Kraków 1986; M. Wallis: *Sztuki i znaki. Pisma semiotyczne*. Warszawa 1983; M. Prza: *Mnemozyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*. Przeł. W. Jekiel. Warszawa 1981.

¹⁴ G.E. Lessing: *Laokoon, czyli o granicach malarstwa i poezji*. Oprac. J. Maurin Białostocka. Przeł. H. Zymon-Dębicki. Wrocław 1962.

¹⁵ Podejmując tę problematykę, opierałem się głównie na modelu myślenia ukształtowanym w pracy zbiorowej *Literatura wobec niewyraźalnego*. Red. W. Bolecki, E. Kuźma. Warszawa 1998.

W moich poszukiwaniach konsekwentnie staram się odchodzić od zagadnień „przekładu intersemiotycznego” czy „transpozycji intersemiotycznej”, takiej, jaką proponuje np. Claus Clüver¹⁶.

Aby szerzej uzasadnić taki gest metodologiczny, trzeba w tym miejscu zwrócić uwagę na pewien istotny fakt. Otóż układ znaczący obrazu może być opisywany zgodnie z porządkiem dwóch podstawowych operacji językowych, którymi są metafora i metonimia. Lacanista Guy Rosolato opiera swój wywód dotyczący układu znaczącego obrazu właśnie na metaforze i metonimii¹⁷. Zgodnie z porządkiem tych dwóch operacji językowych w obrazie istnieją dwa różne aspekty strukturywania, dwa różne tryby znaczenia. Metonimia tworzy łańcuch znaczący na podstawie śladów, rytmów, przedmiotów reprezentowanych i znaków reprezentujących. Z kolei porządek metaforyczny obejmuje swoim zakresem znaki niereprezentacyjne (nie-wyraźne kształty, przedmioty wyobrażeniowe, trudne do zdefiniowania — są one jak *signifiants* jakiegoś pisania) i symbolizację (czyli znaki reprezentacyjne lub przedmioty reprezentowane, które są rozpoznawalne pojedynczo, a zgrupowane, połączone tworzą coś zagadkowego).

Problem ten ma swoje szczególne rozwinięcie w pracach Rolanda Barthes'a poświęconych korespondencjom sztuk — myślę tu przede wszystkim o jego niezwykle w tym zakresie ważnej książce *L'Obvie et l'obtus*¹⁸. Zapoczątkowaną przez Barthes'a problematykę można by rozwijać od pytania postawionego przezeń wiele lat temu przy okazji omówienia w „La Quinzaine littéraire” (1969) książki Jeana-Louisa Schefera *Scénographie d'un tableau* [*Scenografia obrazu*]. Chodzi o niewielki tekst, o pozornie mało znaczącą recenzję,

¹⁶ C. Clüver: *On Intersemiotic Transposition*. “Poetics Today” 1989, vol. 10, no. 1 [Spring], s. 55 — 89.

¹⁷ G. Rosolato: *Organisation signifiante du tableau*. In: Idem: *Essais sur le symbolique*. Paris 1996, s. 158 — 171.

¹⁸ R. Barthes: *L'Obvie et l'obtus*. Paris 1982. Odwołania do tej książki, stanowiącej zbiór szkiców poświęconych obrazowości i jej zależnościom od języka, podaję na podstawie: R. Barthes: *Oeuvres complètes*. T. 1 — 5. Paris 2002. Dalsze przytoczenia z dzieł zebranych Barthes'a podaję z oznaczeniem OC i ze wskazaniem numeru odpowiedniego tomu oraz stron.

która otwiera jednak cały szereg istotnych pól problemowych¹⁹. Można by więc odświeżyć to pytanie, podjąć na nowo tę problematykę: czy malarstwo jest językiem?²⁰ A jeśli tak, to w jaki sposób je opisywać?

Odpowiedź na te pytania jest szczególnie trudna, bo nie da się tak łatwo stworzyć leksyki czy gramatyki ogólnej malarstwa ani usystematyzować reguł ich substytucji i kombinacji. Sztuki — jak słusznie zauważa Barthes — nie da się zredukować do systemu, jest on bowiem wrogiem sztuki i wszelkiej artystycznej działalności człowieka. Nie ma systemu w dziełach — istnieje on raczej w umysłach analityka, badacza, krytyka. To oni wynajdują systemy i przypisują je dziełom.

Wspomniane wcześniej pytanie zostaje przez Barthes'a rozwinięte i zmodyfikowane, w wyniku czego otrzymujemy następującą jego postać: jaki istnieje związek pomiędzy obrazem i językiem, który służy nam do przeczytania obrazu, tzn. do jego napisania? Czy tym związkiem nie jest sam obraz?

Barthes'owi nie chodzi bynajmniej o ograniczenie pisania obrazu do krytyki malarstwa. Obraz — jak słusznie mówi autor *La chambre claire* — istnieje zawsze w opowiadaniu (do tej kwestii będę wielokrotnie powracał w całej rozprawie). Specyfiką obrazów jest przecież to, że wymuszają one na widzu narrację prowadzoną z reguły w czasie teraźniejszym, co w efekcie staje się podstawą zabiegu unaocznienia, a także uobecnienia. W obrazie nie zawiera się żadna struktura aprioryczna, natomiast są weń wpisane struktury tekstowe, a sam obraz jest ich systemem. Wypada się zatem zgodzić ze stwierdzeniem Barthes'a, że:

[...] de concevoir la description dont est constitué le tableau, comme un état neutre, littéral, dénoté, du langage; mais non plus comme une pure élaboration mythique, [...] le tableau n'est ni un objet réel ni un objet imaginaire.

¹⁹ Warto w tym miejscu zaznaczyć, że książka Schefera została włączona do bibliografii napisanej przez Barthes'a w 1973 roku *Teorii tekstu*. R. Barthes: *Texte (Théorie du)*. In: *Encyclopaedia Universalis*. T. 15. Paris 1973, s. 370 — 374. Przekład polski: R. Barthes: *Teoria tekstu*. Przeł. A. Milecki. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*. Red. H. Markiewicz. T. 4. Cz. 2. Kraków 1992, s. 188 — 207.

²⁰ R. Barthes: *La peinture est-elle une langage?* OC, T. 3, s. 97 — 99.

[...] opis, z którego składa się obraz, może być postrzegany jako neutralny, literalny, denotowany stan języka, a nie jako efekt pracy mitu, [...] obraz nie jest ani przedmiotem rzeczywistym, ani przedmiotem wyobraźniowym.

OC, T. 3, s. 98

Tożsamość przedstawień obrazu można porównać do *signifié* podlegającego nieustannemu przemieszczaniu — jest ona tylko następstwem nazw, jak w słowniku. Toteż analiza nigdy się nie kończy i nie wyczerpuje, a wynikająca z tego nieskończoność języka tworzy system obrazu. Obraz nie jest prostym wyrażeniem jakiegoś kodu, ale raczej wariacją pracy kodyfikacji, nie układa gotowych, uporządkowanych systemów, ale te systemy generuje.

Wypowiedź Barthes'a usytuowana jest polemicznie wobec tradycyjnej semiologii. Jego zdaniem, zajmując się tworam heteroklitycznymi (obrazy, mity, opowiadania), semiologia próbowała skonstruować Model, wobec którego każdy wytwór mógłby być określony w kategoriach odchylenia. Nowatorskie rozwiązania problemu krytyk dostrzega w pracach Julii Kristevej, która usiłowała wyprowadzić semiologię poza tradycyjny sposób myślenia w kategoriach Modelu, Normy, Kodu, Prawa, a więc w kategoriach teologii. Trzeba by zatem położyć nacisk nie tyle na strukturowanie (na sposób, w jaki ono się dokonuje, w jaki funkcjonuje), nie tyle na Model, ile na pracę systemu. Trzeba by zatem odrzucić hermeneutyczny zamysł poszukiwania prawdy, jakiejś ukrytej w obrazie tajemnicy i dążyć raczej do odkrycia działania, poprzez które obraz się strukturuje — w ten sposób pracę lektury (określającej obraz) można by utożsamić z pracą pisania. W takim ujęciu miejsce krytyka czy pisarza mówiącego o malarstwie zajmuje — jak powiada Barthes — *gramatograf*, który pisze pisanie obrazu (OC, T. 3, s. 99).

Postulat Barthes'a polega na radykalnym odrzuceniu tzw. badań interdyscyplinarnych. Argumentacja tej propozycji opiera się na — moim zdaniem, nie do końca słusznym — przekonaniu, że nie można przykładać narzędzi językoznawstwa do obrazu, połączyć semiologii z historią sztuki.

„Chodzi o to — pisze Barthes — aby znieść dystans (cezurę), który instytucjonalnie dzieli obraz i tekst” (OC, T. 3, s. 99). Chodzi też o to, by odrzucić krytykę i estetykę, a w ich miejsce stworzyć uogólnioną „ergografię” — tekst jako praca, praca jako tekst. Obraz byłby zatem tekstem do przeczytania i napisania. Zaznaczmy przy tym, że formuła „obraz jako tekst” jest do pewnego stopnia umowna, konwencjonalna. W jaki sposób czytać taki tekst, jakim jest obraz w perspektywie „uogólnionej ergografii”, której stworzenia domaga się Barthes? Myślę, że przeczytanie i napisanie obrazu bez kontekstów, dostarczanych m.in. przez historię i krytykę sztuki, jest w niektórych wypadkach niepełne. Oderwanie obrazu od historii prowadzi do częściowego wypaczenia ukrytych w nim sensów. Jednak nie można od pisarza wymagać doskonałej orientacji w historii sztuki, pisarz nie jest do tego w żaden sposób zobligowany. Obraz jako tekst stanowi dlań często — jak to zobaczymy w analizach wybranych wierszy — rodzaj „wizualnego zaszczepienia”, z którego rodzą się i stopniowo wyłaniają sensy utworu literackiego.

Idąc dalej śladem poszukiwań Barthes’a, trzeba by też dokonać znaczącego przesunięcia badań w stronę semiotyki (a ściślej — semiologii), która byłaby rozbita na trzy zasadnicze pola.

Po pierwsze, lektura winna rozpoczynać się na poziomie informacji, jakie niesie z sobą tekst. Wówczas interesuje nas to, co tekst ma do zakomunikowania. W takim ujęciu intertekstualna lektura utworu odwołującego się do jakiegoś obrazu musiałaby podlegać podwójnej operacji — dekontekstualizacji i rekontekstualizacji. Dekontekstualizacja polegałaby na wyprowadzeniu obrazu z kontekstu utworu, który się do niego odwołuje, i umieszczeniu go w kontekście rodzimym (pomagają tu analizy i interpretacje obrazu dokonane przez historyków i krytyków sztuki). Zadaniem rekontekstualizacji zaś musiałoby być umieszczenie obrazu — wraz z całym zasobem danych, które mogą być, choć czasami nie są pomocne podczas interpretacji — w kontekście deszyfrowanego utworu.

Po drugie, interesuje nas intencjonalny sens symboliczny, a więc to, co autor chciał poprzez określoną symbolikę wypowiedzieć. Zatem poszukujemy w tym polu sensu, który nastawiony jest na adresata komunikatu, na podmiot lektury.

Po trzecie, poza semiotyką komunikacji i semiotyką analizującą znaczenia symboliczne istnieje jeszcze semiotyka, której przedmiotem jest trzeci, najbardziej złożony i jednocześnie najbardziej intrygujący sens; Barthes nazwałby go: „sens *obtus*”²¹.

Relacje pomiędzy obrazami i utworami literackimi trzeba by więc rozpatrywać przede wszystkim w świetle intertekstualności rozumianej jako wyznacznik każdego tekstu, wyznacznik, którego nie da się zredukować jedynie do kwestii źródeł i wpływów. To właśnie dlatego pojęcie dysseminacji (rozplenienia czy rozsiewania) uznaję za jedno z ważniejszych w meta-języku, który będę się starał wypracować. Dysseminacja — rozsiewanie — łączy się ściśle z kwestią intertekstualności, a tę chcę tutaj rozumieć w podwójnym sensie: z jednej strony za Gérardem Genette’em i przedstawioną przez niego w *Palimpsestach* typologią (powiedzmy, że chodzi o „strukturalistyczną” wersję tego pojęcia), z drugiej, zgodnie z takim wariantem intertekstualności, który wiąże się z nieświadomością i który został wypracowany przed Genette’em przez Julię Kristevą na bazie teorii Freuda²². Kwestie dotyczące powiązań pojęcia intertekstualności z koncep-

²¹ R. Barthes: *Le troisième sens. Notes de recherche sur quelques photogrammes de S.M. Eisenstein*. OC, T. 3, s. 485—506.

²² Problem ten omówiłem szerzej w pracy *Stereotypy intertekstualności*. W: *Stereotypy w literaturze (i tuż obok)*. Red. W. Bolecki, G. Gazda. Warszawa 2003, s. 67—82. Z niezwykle obszernej bibliografii dotyczącej problematyki intertekstualności wskazuję jedynie kilka ważniejszych z mojego punktu widzenia publikacji: „Poétique” 1976, n° 27 (*Intertextualités*); “New York Literary Forum” 1978, no. 2 (*Intertextuality: New Perspectives in Criticism*); M. Głowiński: *O intertekstualności*. „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 4. Przedruk w: *Nowe problemy metodologiczne literaturoznawstwa*. Red. H. Markiewicz, J. Sławiński. Kraków 1992, s. 185—212; „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 1, oraz „Pamiętnik Literacki” 1991, z. 4 (*O intertekstualności*); *Intertextuality*. Ed. H.F. Platt. Berlin 1991; H. Markiewicz: *Odmiany intertekstualności*. W: Idem: *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa*. Warszawa 1989, s. 198—228; K. Kłosiński: „Mimesis” w *chłopskich powieściach Orzeszkowej*. Katowice 1990; W. Bolecki: *Pre-teksty i teksty. Z zagadnień związków międzytekstowych w literaturze polskiej XX wieku*. Warszawa 1991 (wyd. 2: 1998); *Między tekstami. Intertekstualność jako problem poetyki historycznej*. Red. J. Ziomek, J. Sławiński, W. Bolecki. Warszawa 1992; R. Nycz: *Intertekstualność i jej zakresy*. „Pamiętnik Literacki” 1990, z. 2. Przedruk w: Idem: *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. Warszawa 1993, s. 59—82; S. Balbus: *Między stylami*. Kraków 1993.

cją Freuda ujawniają się najwyraźniej w rozwijającej koncepcję semanalizy *La révolution du langage poétique* [*Rewolucja języka poetyckiego*], a zwłaszcza w tym miejscu tego obszernego studium, gdzie Kristeva decyduje się na przekształcenie intertekstualności w „transpozycję”:

Le terme d'*inter-textualité* désigne cette transposition d'un (ou de plusieurs) système(s) de signes en un autre; mais puisque ce terme a été souvent entendu dans le sens banal de « critique des sources » d'un texte, nous lui préférons celui de *transposition*, qui a l'avantage de préciser que le passage d'un système signifiant à un autre exige une nouvelle articulation du théorique — de la positionalité énonciative et dénotative.

Termin *inter-tekstualność* oznacza transpozycję jednego (lub wielu) systemu (systemów) znaków w inny; ale skoro ten termin był nader często rozumiany w banalnym znaczeniu „krytyki źródeł” danego tekstu, preferujemy termin *transpozycja*, który podkreśla, że przejście od jednego systemu znaczącego do drugiego wymaga nowej artykulacji teptyczności — pozycyjności enuncjatywnej i denotatywnej.²³

Bezpośrednio po tym fragmencie, w którym dochodzi do przekształcenia pojęcia intertekstualności, następuje wywód na temat praktyk znaczących, a więc — w rozumieniu badaczki — także tekstów literackich. Jeśli zakłada się, że każda praktyka znacząca jest polem transpozycji różnych systemów znaczących (inter-tekstualnością), wówczas łatwiej zrozumieć, że nigdy nie mogą one być jedyne, niepowtarzalne, pełne i tożsame, ale zawsze są mnogie i rozbite. W tej sytuacji polisemia jawi się jako rezultat semiotycznej poliwalencji, przynależnej do różnych systemów semiotycznych. W dalszej części swoich rozważań Kristeva powołuje się na *Objaśnienia marzeń sennych* Freuda oraz jego dotyczący kondensacji i przesunięcia wywód w rozdziale *Wzgląd na możliwość przedstawienia*. Autorka *Sémeiotikè*... zwraca tu jednak uwagę nie tyle na same procesy kondensa-

²³ J. Kristeva: *La Révolution du langage poétique. L'Avant-garde à la fin du XIX^e siècle: Lautréamont et Mallarmé*. Paris 1974, s. 59—60.

cji i przesunięcia, ile na jeszcze jeden wspomniany przez Freuda typ owego przesunięcia, który ma podstawowe znaczenie w procesie marzenia sennego, „przejawia się za sprawą *zamiany językowego wyrazu* odnośnej myśli” i sprawia, że „jeden element zamienia swą *formę werbalną* na inną”²⁴. Wskazany typ przesunięcia dokonuje się w sposób następujący:

Jakaś myśl, której forma wyrazu pozostanie z pewnych powodów stała, będzie przy tym oddziaływać na możliwości wyrazu innej myśli w ten sposób, że poprowadzi proces ich podziału i doboru, być może nawet zrobi to już na samym wstępie, podobnie jak to się dzieje w trakcie pracy poety.²⁵

Opierając się na wywodzie Freuda, Kristeva określa transpozycję jako zdolność procesu znaczącego do przejścia od jednego systemu znaków do drugiego, do zamiany systemów, ich permutacji. Istotne jest to, że ów proces przejścia dokonuje się na bazie popędowej:

[...] la transposition y joue un rôle essentiel pour autant qu'elle suppose l'abandon d'un ancien système de signes, le passage par un intermédiaire pulsionnel commun aux deux systèmes et l'articulation du nouveau système avec sa nouvelle figurabilité.

[...] transpozycja odgrywa tu rolę istotną o tyle, że warunkuje opuszczenie dawnego systemu znaków, przejście przez popędowy łącznik wspólny obu systemom i artykulację nowego systemu wraz z jego nową zdadnością do przedstawienia.²⁶

W ten oto sposób zjawisko intertekstualności zostaje określone w odniesieniu do nieświadomości. Odtąd relacje intertekstualne przestają się ograniczać jedynie do kwestii źródeł czy wpływów, a tekst staje się polem aktywnego współdziałania świadomości i nieświadomości, zamiaru, intencji

²⁴ Por. S. Freud: *Objaśnianie marzeń sennych*. Przel. R. Reszke. Warszawa 1996, s. 292.

²⁵ Ibidem, s. 292—293.

²⁶ J. Kristeva: *La Révolution...*, s. 60.

autorskiej, która splata się z formułami anonimowymi (czasem trudnymi do określenia), z nieświadomymi lub automatycznie przytaczanymi cytatami.

Problematyka nieświadomego aspektu funkcjonowania intertekstualności ujawni się ze szczególną siłą w przypadku hypotypozy, którą omawiam szeroko w osobnym rozdziale tej rozprawy.

Interesują mnie przede wszystkim sposoby nawiązań do konkretnych dzieł sztuki oraz kwestia subtelnych i subiektywnych relacji znaczeniowych, wynikających z przywołania przez danego pisarza jakiegoś dzieła malarzkiego lub zbioru takich dzieł. Bez względu na wszelkie typologie, wszelkie teorie dotyczące korespondencji i powinowactwa sztuk liczy się przede wszystkim pojedynczy tekst wraz z jego referencją do obrazu lub obrazów. W oczywisty sposób kwestia referencyjności jest tu opisywalna w kategoriach typologicznych, ale też każdy utwór ma przecież jakąś cechę stanowiącą o jego niepowtarzalności, o jego pojedynczości w obrębie korpusu różnorodnych dzieł, w obrębie literatury — to aspekt, który zajmuje mnie najbardziej.

Owe — jak się wyraziłem — „subtelne i subiektywne relacje znaczeniowe” (podmiot patrzący / podmiot czytający / podmiot mówiący; postrzeganie / czytanie / pisanie) są nadzwyczaj złożone, wielopoziomowe i wieloaspektowe, dlatego też w ich opisie nie wystarczy posłużenie się schematami. Subtelność i subiektywność wynikają między innymi z faktu, że opisy obrazów czy też sposoby wykorzystania obrazów w poszczególnych tekstach nigdy nie są takie same, nigdy nie są schematyczne (z wyjątkiem takich przypadków, kiedy bezkrytycznie powiela się gotowe, raz już mające miejsce odczytania).

Proponowany przeze mnie projekt lektury wierszy i ich relacji do obrazów będzie dotyczył kilku współzależnych obszarów problemowych:

1. Relacje podmiotowe wynikające z powiązań pomiędzy obrazami i nawiązującymi do nich utworami literackimi.

2. Problem intertekstualności — w takim ujęciu, w jakim występuje w pracach Julii Kristevej, Rolanda Barthes'a oraz postulowanej przez Michaela Riffaterre'a koncepcji „semiotyki intertekstualnej”.

3. Zagadnienia semiotyki skoncentrowanej na „trzech sensach”, które zawierają się zarówno w obrazach, jak i w tekstach literackich, z uwzględnieniem niezwykle złożonej problematyki „trzeciego sensu”.

4. Problem reprezentacji i jej wybiórczego charakteru.

5. Problem interpretacji — poezja jako interpretacja sztuki.

Część analityczną niniejszej rozprawy otwiera rozdział poświęcony znanym i wielokrotnie już omawianym wierszom Juliana Przybosia, w których przedmiotem referencji jest paryska katedra Notre Dame. Oczywiście można by omówić w tym miejscu inny utwór, np. *Zaokienny neon*, odwołujący się do *Czerwonych dachów* Camille'a Pissarra, ale został on już w znakomity i wyczerpujący sposób odczytany przez Zdzisława Łapińskiego²⁷. Wybrałem taki wiersz Przybosia, w którym mamy do czynienia z ciekawym przejawem zjawiska ekfrastyczności. Autor *Notre-Dame* został tu wskazany celowo także z innej przyczyny — poezja Awangardy Krakowskiej ustanawia wszak tradycję kluczową dla tak rozległego zjawiska, jakim jest polska poezja współczesna, wprowadza tę poezję w szeroko pojętą nowoczesność. Poetyckie i teoretyczne dzieło samego Przybosia pozostaje przez całe lata w nierozzerwalnym związku z twórczością kolejnych pokoleń.

Problem samej ekfrazy został omówiony w osobnym rozdziale, podobnie jak oryginalne zjawisko hypotypozy. W tej części pracy starałem się wskazać sposób, w jaki funkcjonują te zjawiska w polskiej poezji współczesnej, ilustrując to wybranymi przykładami.

W rozdziale *Obraz jako interpretant*, nawiązując do semiotyki Charlesa Sandersa Peirce'a oraz intertekstualnych koncepcji Michaela Riffaterre'a, dokonuję swoistej reлектury wielokrotnie już omawianych przez krytykę „wierszy z Bruegłem”, tak częstych we współczesnej poezji. Tak ustanowiona perspektywa lektury pozwala wskazać jeden z możliwych sposobów generowania znaczeń w tekstach poetyckich, ale też odsłonić w powszechnie znanych i wielokrotnie już odczytywanych dziełach ciekawe odcienie znaczeniowe.

Osobne miejsce wyznaczyłem Czesławowi Miłoszowi i jego „wierszom z obrazami”, zwłaszcza tym późnym, ułożonym w formie kilkuczęściowych poematów. W owych utworach charakterystyczne jest to, że podejmują one zagadnienia związane z reprezentacją i wyrażaniem.

²⁷ Z. Łapiński: *Julian Przybóś: „Zaokienny neon”*. W: *Liryka polska. Interpretacje*. Red. J. Sławiński. Kraków 1971, s. 336 — 341.

Ostatnia część pracy przynosi szczegółowe analizy tzw. trzeciego sensu, który w swoich pracach omawiał szeroko i wielokrotnie Roland Barthes. Opierając się na semiotyce „trzeciego sensu”, próbuję czytać wiersze Adama Zagajewskiego, szczególnie te, w których odnaleźć można referencje do obrazów Vermeera. Uważna lektura utworów (nie tylko poetyckich) autora *Jechać do Lwowa* prowadzi do zaskakujących wniosków analitycznych i interpretacyjnych.

INDEKS NAZW OSOBOWYCH*

— A —

Adam Jean-Michel *47*
Aisenberg Katy *49*
Altdorfer Albrecht *69*
Andriolli Michał Elwiro *10*
Andrzejewska Halina *174*
Apollinaire Guillaume *9*
Aquien Michèle *48*
Arcimboldo Giuseppe *191, 199—202*
Arystoteles *47*
Ashbery John *49, 114*
Auden Wystan Hugh *49, 51, 67, 117, 123, 124*
Avercamp Hendrick *76*

— B —

Baka Józef *82*
Balbus Stanisław *21*
Balcerzan Edward *27, 33, 34, 124*
Baltrušaitis Jurgis *94, 203*
Balzac Honoré de *149, 150, 155, 169, 182*

Baranowska Małgorzata *86*
Barańczak Stanisław *27, 37, 119*
Barbola Maria *193*
Barthes Roland *17—21, 24, 26, 44, 48, 79, 129, 159, 460, 172—174, 179, 182, 189—191, 199—201*
Baudelaire Charles *139, 141, 142, 148, 149, 154*
Benjamin Walter *66*
Bertho Sophie *48, 148*
Białostocki Jan *130, 131, 132*
Błoński Jan *144*
Boehm Gottfried *8*
Bolecki Włodzimierz *16, 21*
Bonnard Pierre *50, 78*
Borzym Stanisław *44*
Bosch Hieronim *86, 92—94, 97, 98*
Brakenburgh Richard *74, 75*
Brandstaetter Roman *93*
Brauwer Adriaen *74, 75*
Breughel Pieter Starszy zob. Bruegel Pieter Starszy

* Numery stron, na których nazwisko widnieje w przypisie, wyróżniono kursywą. Indeks nie obejmuje nazwisk występujących w bibliografii.

Brodski Josif 148
Browarny Wojciech 171, 172, 178
Bruegel Pieter Starszy 51, 63, 76, 78,
83, 103, 107, 108, 110, 114—123,
125—135, 143
Bryll Ernest 113, 114, 126
Brzoska Wojciech 55
Buci-Glucksman Christine 115
Buczkówna Mieczysława 108
Bujnicki Tadeusz 27
Burzyńska Anna 168
Butor Michel 10

— C —

Calder Alexander 78
Camus Albert 73, 74
Carpaccio Vittore 143, 144, 147
Caws Mary Ann 14, 49, 67, 117
Celan Paul 89
Cézanne Paul 169
Chełmoński Józef 13
Chintreuil Antoine 138
Chłopek Ryszard 54, 55
Cieślukowska Teresa 16, 29
Cixous Hélène 205—209
Clüver Claus 17
Cohen Ted 191
Comanini Gregorio 191, 200
Constable John 50, 153, 155
Corot Jean Baptiste Camille 50, 155
Craesbeke zob. Craesbeeck Josse von
Craesbeeck Josse von 74, 75
Cudak Romuald 91
Cyceron 47
Czermińska Małgorzata 13, 71

Czerniawski Adam 56, 59, 64—67
Czerwiński Marcin 104

— D —

Dali Salvador 10
Dällenbach Loucien 32
Daumier Honoré 148
Davidson Michael 49, 53, 141
Decamps Alexandre-Gabriel 57
Degas Edgar 138, 139, 171, 180
Delaperrière Maria 75
Delaunay Jules-Elie 73
Derrida Jacques 168, 169, 190, 202
Dinteville Jean de 203
Dłuska Maria 91
Dostojewski Fiodor 204
Dudek Jolanta 119
Dupriez Bernard 73
Dürer Albrecht 50, 77
Dusart Cornelis 74, 75
Dybel Paweł 156
Dziadek Adam 159, 182

— E —

Eagleton Terry 100
Eckhart Johhanes (Mistrz Eckhart)
159
Eco Umberto 88, 104
Eisenstein Siergiej M. 21, 174
Elektorowicz Leszek 124
Eliot Thomas Stearns 80
Ernst Max 10
Erté właśc. Romain de Tirtoff 191,
199
Eyck Jan van 115

— F —

Falicka Krystyna 104
Falicki Jerzy 104
Filas Paweł 53, 54
Filip IV 193, 196, 197
Fiut Aleksander 144
Floryńska-Lalewicz Halina 44
Fontanier Pierre 72
Foucault Michel 85, 188—192
Fraenger Wilhelm 94
Frege Gottlob 106
Freud Sigmund 21, 22, 23, 156, 178,
179, 206

— G —

Gadamer Hans-Georg 8
Gautier Théophile 36
Gazda Grzegorz 21
Genette Gérard 21
Gerson Wojciech 208
Girard René 84
Głowiński Michał 21, 29, 35, 72, 104
Goethe Johann Wolfgang von 48, 148
Gogh Vincent van 168, 169
Gołaszewska Maria 49
Gołębiewska Maria 79
Gombrich Ernst Hans 57, 64, 192
Goncourt Edmund i Juliusz de bracia
56, 57, 63
Gorczyńska Renata 76
Goślicki Jan 86
Grabowska Katarzyna 51
Grochowiak Stanisław 50, 89, 90, 91,
112, 114, 124—130, 132, 133

Grochowski Grzegorz 205
Groddeck Georg 156
Grünewald Mathis 204
Guys Constantin 148
Guze Joanna 74, 149

— H —

Habsburgowie dynastia 200
Hamon Philippe 47, 48
Hatcher Anna 36
Heffernan James A.W. 36, 49, 114
Hegel Georg Wilhelm Friedrich 204
Heidegger Martin 168, 169
Hejmej Andrzej 89
Heraklit z Efezu 140
Herbert George 37
Herbert Zbigniew 52, 53, 92, 108,
113, 119, 120
Hermogenes 47
Heska-Kwaśniewicz Krystyna 27
Hoek Leo H. 8
Hoesick Ferdynand 28
Hogarth William 10
Holbein Hans Młodszy 202—204
Homer 34, 47, 49, 114
Hopper Edward 158, 161, 166, 167

— I —

Iwaniuk Waław 50
Iwazkiewicz Jarosław 79

— J —

Jekiel Wojciech 16
Jędrzejewicz Jerzy 204

Johnes Jonathan *143*
Jordaens Jacob *193*

— K —

Kaczmarek Jacek *108*
Kafka Franz *95*
Kalaga Wojciech *104, 105*
Kalwin Jan *201, 202*
Kant Immanuel *198*
Karpowicz Tymoteusz *108*
Kartezjusz (René Descartes) *38, 49*
Kaufmann Pierre *180*
Keats John *35, 49*
Kibédi Varga Aron *8, 11*
Kiciński Bruno *116*
Kierc Bogusław *88, 99*
Kierkegaard Søren *84, 86*
Klejnocki Jarosław *172—174*
Klimt Gustav *158, 161—165*
Kłosińska Krystyna *206*
Kłosiński Krzysztof *21, 44*
Kochanowski Jan *81*
Komendant Tadeusz *191*
Kon Igor S. *99*
Kooning Willem de *53, 54*
Kornhauser Julian *108*
Kozak Anna *162*
Kranz Gisbert *11*
Krieger Murray *49*
Kristeva Julia *8, 21—24, 45, 159, 189, 202—204*
Kubiak Tadeusz *12, 108*
Kulka Jan *93*
Kunz Tomasz *96, 100*
Kuźma Erazm *16*

Kwiatkowski Jerzy *29, 88, 144*
Kwietniewska Małgorzata *168*
Kwintylian *47, 71*

— L —

Lacan Jacques *97—101, 133, 145, 202, 203*
Larkin Philip *49*
Lautréamont właśc. Isidore Ducasse *22*
Legeżyńska Anna *27*
Leonardo da Vinci *55, 206*
Lessing Gotthold Efraim *16*
Lisowski Krzysztof *52, 68, 70, 71*
Longin *47*
Lotto Lorenzo *68—71*
Lourie Richard *148*
Louvel Liliane *49*
Luter Marcin *204*

— Ł —

Łapiński Zdzisław *25, 29, 44*
Łotman Jurij *13*
Łukasiewicz Jacek *91, 96, 99, 124, 125*

— M —

Magritte René *191*
Makowska Urszula *132*
Makowski Tadeusz *51*
Mallarmé Stéphane *22*
Mantegna Andrea *204*
Margarita, infantka *192, 194*
Maria Anna, żona Filipa IV *193, 196, 197*

Markiewicz Henryk *13, 18, 21, 44, 104*
Markowski Michał Paweł *37, 38, 49,*
79

Masson André *199*

Mathieu-Castellani Gisèle *49*

Matisse Henri *31*

Maurin Białostocka Jolanta *16*

Mazo Martinez del *193*

Meerhoff Kees *8*

Melecki Maciej *91*

Meschonnic Henri *154*

Meyerson Ignace *125*

Michałowski Piotr, malarz *13*

Micińska Anna *79*

Mickiewicz Adam *10, 41, 96*

Milecki Aleksander *18, 44*

Miłosz Czesław *14, 15, 25, 50, 75, 76,*
79, 92, 93, 137—151, 153—196

Mitchell W.J. Thomas *36*

Molinié Georges *48*

Mondrian Piet *50*

Monet Claude *31*

Morier Henri *73, 74, 75*

Mostaert Gillis *93*

Mróz Piotr *49*

Muckenhaupt Manfred *7, 8*

— N —

Nancy Jean-Luc *14, 15, 70, 151, 170*

Nash John *174*

Nietzsche Friedrich *156, 163*

Norblin Jan Piotr *13*

North John *203*

Norwid Cyprian Kamil *33*

Nycz Ryszard *21, 99, 141, 164, 165,*
188

— O —

O'Hara Frank *51*

Ogilvie Bertrand *100*

Okopień-Sławińska Aleksandra *72*

Opacka-Walasek Danuta *119*

Opacki Ireneusz *104*

Ostrowska Barbara *94*

Ovidius Naso Publius zob. Owidiusz

Owidiusz (Publius Ovidius Naso)
115—117

— P —

Parmigianino *50*

Partsch Susanne *162*

Pascal Blaise *204*

Passeron René *125*

Patinir Joachim *115*

Payne Marcel *202*

Peirce Charles Sanders *25, 104, 105,*
117

Pertusato Nicolasito *193*

Phillips Gary S. *104*

Pissarro Camille *25*

Piwocki Ksawery *58, 63, 69*

Platon *38, 49*

Plett Heinrich F. *21, 104*

Pollakówna Joanna *68—71*

Porębski Mieczysław *16*

Poussin Nicolas *166*

Praz Mario *16*

Prokop Jan *90*

- Prokopiuk Jerzy *178*
 Proust Marcel *43, 56, 148, 177*
 Prower Emanuel *104, 105*
 Przyboś Julian *7, 25, 27—32, 34, 35, 38—42, 44, 45, 112, 126*
 — Q —
 Quoniam Pierre *205*
 — R —
 Redon Odilon *50, 78*
 Rembrandt van Rijn Harmenszoon
 50, 171, 180, 205—208
 Renzi Lorenzo *177*
 Reszke Robert *23, 178*
 Richard Jean Pierre *183*
 Riffaterre Michael *24, 25, 49, 63, 66, 67, 104—107, 117, 123*
 Rilke Reiner Maria *36, 96*
 Rimbaud Arthur *96, 99*
 Rivers Larry *51*
 Rosa Salvator *161, 164—166*
 Rosolato Guy *17*
 Rousseau Henri *31*
 Różewicz Tadeusz *51, 80, 93, 111, 114, 122, 123, 135*
 Rubens Peter Paul *51, 75, 193*
 Ruskin John *143, 144*
 Rutkowski Krzysztof *80, 120*
 Rymkiewicz Jarosław Marek *124*
 Rzepińska Maria *69*
 — S —
 Saba Umberto *89*
- Sandauer Artur *27*
 Sarmiento Maria Augustina *192*
 Sartre Jean Paul *190*
 Sausurre Ferdynand de *104*
 Schapiro Meyer *168*
 Schefer Jean-Louis *17*
 Scott Grant Fraser *49*
 Searle John R. *188, 191—199*
 Selve Georges de *203*
 Sienkiewicz Barbara *31, 38*
 Sieradzki Ignacy *57*
 Skarga Barbara *44*
 Sławek Tadeusz *104*
 Sławiński Janusz *16, 21, 25, 29, 35, 39, 72, 83, 90, 104*
 Słowacki Juliusz *41*
 Smith Mack *49*
 Snyder Joel *191*
 Spitzer Leo *35, 36, 49*
 Stabro Stanisław *96*
 Stajuda Jerzy *125*
 Stechow Wolfgang *114, 117, 134*
 Steen Jan *74, 75*
 Stefańska-Szewczuk Dorota *192*
 Steiner Wendy *7, 63, 130*
 Strawiński Igor F. *163*
 Strzemiński Władysław *31, 32, 38*
 Surowska Barbara *66*
 Szyborska Wisława *51, 58, 71, 134, 135, 143*
 — T —
 Tatarkiewicz Anna *188—190, 192*
 Teniers David *74, 75*
 Teokryt *36*

Teon Aelius 47
Tirtoff Romain de zob. Erté
Todorov Tzvetan 181
Trznadel Jacek 172
Turner Joseph Mallord William 50,
155
Twombly Cy 199

— U —

Ulloa Matcela de 193

— V —

Velasco Isabel de 192
Velázquez Diego 188, 189, 191—194,
197, 198
Velázquez Jose Nieto 193
Velde Esaias van de 76
Venclova Tomas 86, 148
Verdun Nicolas de 54, 55
Verhaeren Émile 74, 75
Vermeer van Delft Johannes 26, 50,
56—59, 63—65, 171—177, 179—
181, 185, 206

— W —

Walicki Michał 57, 58, 63
Wallis Mieczysław 16

Warmiński Andrzej 49
Waszyngton Jerzy (George Washing-
ton) 51
Wat Aleksander 50, 77—82, 84—88,
110, 111, 114, 120—122, 129, 132,
135, 167

Watteau Antoine 13, 154

Wążyk Adam 80

Weinsberg Adam 104

Weyden Rogier van der 115

Wilkoń Józef 10

Williams William Carlos 63, 64, 128

Witosz Bożena 206

Wojaczek Rafał 54, 88—97, 99—101

Wojdyło Marek 77

Wordsworth William 49

Wyka Kazimierz 29

Wysłouch Seweryna 8, 11, 76

— Z —

Zagajewski Adam 15, 25, 50, 56, 59,
62, 64—67, 77, 171—174, 176—
183, 185

Zaworska Helena 27, 31

Zeler Bogdan 27, 37

Zieliński Jan 79

Ziomek Jerzy 21

Zymon-Dębicki Henryk 16

IMAGES AND POEMS

ON THE ISSUES OF INTERFERENCE OF ARTS IN THE POLISH CONTEMPORARY POETRY

SUMMARY

The dissertation entitled *Images and poems. On the issues of interference of arts in the Polish contemporary poetry* is a particular answer to the extraordinary development of research into ecphrase and its derivative types that has taken place in the last decades in literary studies. I am particularly interested in the matter of interference (or oscillation) that takes place between the works of art (especially between images) and poetry, thus their mutual, based on coexistence, overlap, and inseparable concomitance of works emerging from the order of natural and artificial signs.

Considering these issues, I often refer to the notions of “inexpressibility” and “inexpressible”, which — in connection to the problem of interference of arts taken up in the article — appear as crucial questions in modern literature and — in effect — appear in my whole argument.

I try to consequently depart the problem of “intersemiotic translation” or “intersemiotic transposition”. Regardless of any typologies, any theories of correspondence and kinship of arts, a single text with its reference to image or images counts most. The issue of referentiality is obviously describable in typological categories, yet each work includes something that determines its uniqueness, its individuality among other works, within literature — it is the aspect that engages me the most.

Works, which became the subject of analysis and interpretation, as well as exemplification of individual phenomena, were chosen in such a way as to emphasize this aspect of coexistence, of inseparable relation between the works

belonging to different systems of meaning, and yet fulfilling themselves in an obvious way.

The analytical part of this dissertation is opened with a fragment devoted to known and widely discussed poems of Julian Przyboś, where the Parisian cathedral Notre Dame is the subject of reference. A curious phenomenon of ecphrasing occurs here. Przyboś appears here yet on another purpose — the poetry of the Awangarda Krakowska makes a tradition crucial to such a vast phenomenon as contemporary Polish poetry is, he introduces this type of poetry to the widely comprehended modernity.

The problem of the very ecphrase was discussed in a separate chapter together with an original, extremely interesting phenomenon of hypotyposis. In this part of the work, I try to point — using selected examples (*Widok Delft* by Adam Czerniawski, *Widok Delft* by Adam Zagajewski, *Lorenzo Lotto* by Krzysztof Lisowski, fragments of *Poemat bukoliczny* by Aleksander Wat, and *Fuga* by Rafał Wojaczek) — the way in which these phenomena function in the Polish contemporary poetry.

The chapter entitled *Image as an interpreter* — referring to semiotics of Charles Sanders Peirce and intertextual concepts of Michael Riffaterre — touches upon a specific re-reading of the widely discussed “poems with Breugel”, which often appeared in the contemporary poetry. Such perspective of reading enables to indicate one of the possible ways of generating meanings in poetic texts, but also to reveal interesting and new shades of meanings in already read and discussed works.

Czesław Miłosz and his “poems with images” occupy a special place in my work. I re-interpret the famous poem *Nie więcej* and concentrate on these particular “poems with images”, which appear in his later output and are organized in a form of a multipart poems. Selected works of Miłosz take up the problems associated with representation and limited possibilities of expression.

The last part of the work brings detailed analysis of the so-called “third sense”, which was widely discussed by Roland Barthes in his works. Using the semiotics of the “third sense” I attempt at reading the poems of Adam Zagajewski, especially those, which include references to paintings of Vermeer. Careful reading of works (not only poetic ones) of the author of *Jechać do Lwowa* leads to surprising analytical and interpretative conclusions.

Research into ecphrasis enables a reflection on the nature of a work of art; such reflection is expressed in the categories of modern esthetics. It means that

a work of art appears to be an autonomous object — a representation of representation, a pure performance, a self-referential object. Thus the study of a description of a work of art becomes a study of reflection in rules of artistic comprehension and representation in general, however especially the experienced reality.

I have tried to make the analysis of meta-language artistic “rhetoric of presence” a central point of my research into ecphrase and ecphrasity. With such an assumption, the next variants of this research were:

- ideological instrumentalization of intertextual calling of an image in the function of the ideological message of the author (in the chapter entitled *Image as an interpreter*),
- criticism of the artistic presentation and reflection on epistemological conditioning of a work of art (in the chapter entitled *Poetry as an interpretation of art*),
- inaccessibility of the work of art treated as an allegorical example of inaccessibility of the beyond-human world (in the chapter entitled “*The Third Sense*” — *Vermeer of Adam Zagajewski*).

IMAGES ET POÈMES

SUR LE PROBLÈME DE L'INTERFÉRENCE DES ARTS DANS LA POÉSIE POLONAISE MODERNE

RÉSUMÉ

La dissertation *Images et poèmes. Sur le problème de l'interférence des arts dans la poésie polonaise moderne* constitue une réponse particulière à un grand développement des études sur l'ekphrasis et des genres similaires, qui a eu lieu dans les dernières dizaines d'années dans les sciences de la littérature. Je m'intéresse particulièrement à la question des interférences (ou bien de l'oscillation) qui se produisent entre des oeuvres d'art (surtout des tableaux) et des textes littéraires, donc à leur juxtaposition réciproque, fondée sur leur coexistence, et aussi une indissoluble présence mutuelle des oeuvres naissant de l'ordre des signes naturels et artificiels.

En étudiant ces problèmes, je me réfère à plusieurs reprises aux notions d'« inexcitabilité » et d'« inexprimable » qui, à cause de la problématique de l'interférence des arts, abordée ici, se présentent comme des questions fondamentales de la littérature moderne et, par conséquent, se manifestent tout le temps au cours de ma dissertation.

Dans mes recherches j'essaie d'abandonner conséquemment la problématique de la « traduction intersémiotique » ou de la « transposition intersémiotique ». Sans égard à toutes les typologies, à toutes les théories concernant la correspondance et l'alliance des arts, c'est avant tout le texte qui compte, un texte isolé avec sa référence à une image ou à plusieurs tableaux. La problématique des références est décrite de façon évidente dans des catégories typologiques, mais aussi chaque oeuvre contient un élément qui décide de son originalité, de son singularité dans

l'ensemble des oeuvres diverses, dans la littérature — voilà l'aspect qui m'intéresse particulièrement.

J'ai essayé de choisir des oeuvres de cette façon qu'elles deviennent des sujets d'analyse, d'interprétation et d'exemplification des phénomènes respectifs, pour faire ressortir l'aspect de coexistence, d'un lien indissoluble entre les oeuvres qui appartiennent aux différents systèmes de signification, et pourtant se complètent de manière évidente.

La partie analytique de cette dissertation commence par un fragment consacré aux poèmes de Julian Przyboś, bien connus et analysés déjà plusieurs fois, dont l'objet de référence est la cathédrale Notre Dame à Paris. Nous observons ici une intéressante manifestation du phénomène de l'ekphrase. Przyboś apparaît aussi pour une raison autre — la poésie d'Awangarda Krakowska établie la tradition primordiale pour la poésie polonaise contemporaine, elle l'introduit à la modernité largement comprise.

Le problème de l'ekphrasis a été soulevé dans un autre chapitre, avec le phénomène d'hypotypose, si originel et intéressant. Dans cette partie de ma dissertation j'essaie d'examiner à l'exemple de quelques oeuvres (*Widok Delft* d'Adam Czerniawski et une oeuvre sous le même titre d'Adam Zagajewski, *Lorenzo Lotto* de Krzysztof Lisowski, des fragments de *Poemat bukoliczny* d'Aleksander Wat et *Fuga* de Rafał Wojaczek) comment ces phénomènes fonctionnent au sein de la poésie polonaise moderne.

Dans le chapitre *Obraz jako interpretant* en me référant à la sémiotique de Charles Sanders Peirce et aux conceptions intertextuelles de Michael Riffaterre, j'effectue une certaine relecture des « poèmes avec Breughel », analysés déjà à plusieurs reprises par la critique, qui apparaissent très souvent dans la poésie contemporaine. La perspective de lecture ainsi adoptée permet de démontrer une des méthodes possibles de générer des significations dans des textes poétiques mais en même temps permet de dévoiler dans des oeuvres connues et souvent commentées des nuances de signification intéressantes.

J'ai destiné une place spéciale à Czesław Miłosz et à ses « poèmes avec tableaux ». Je réinterprète le fameux poème *Nie więcej* et je me concentre sur des « poèmes avec tableaux » qui apparaissent dans une étape tardive de sa production littéraire. Des oeuvres choisies de Miłosz s'inscrivent dans la problématique de la représentation et des possibilités limitées d'expression.

La dernière partie de ma dissertation apporte une analyse détaillée du « troisième sens », discuté largement par Roland Barthes. En me servant de la sémiotique du « troisième sens » je relis les poèmes d'Adam Zagajewski, surtout ceux, qui se réfèrent aux tableaux de Vermeer. Une lecture attentive des oeuvres non uniquement poétiques de l'auteur de *Jechać do Lwowa*, mène à de surprenantes conclusions analytiques et interprétatives.

Les études sur l'ekphrase, abordées dans cette dissertation permettent d'une réflexion sur la nature d'une oeuvre d'art, conçue avant tout dans des catégories de l'esthétique moderne.

Cela signifie que l'oeuvre d'art paraît comme un objet autonome — une représentation de la représentation, une figuration pure, un sujet auto-référentiel. C'est pourquoi dans la majorité des textes poétiques que j'analyse, l'étude de la description d'une oeuvre d'art devient une réflexion sur des règles de la perception artistique et de la représentation, et plus précisément de la réalité éprouvée.

J'ai essayé de rendre l'analyse de la « rhétorique de la présence » métalinguistique et artistique le point central de mes recherches. On l'admettant, des variantes suivantes de ces recherches sont devenues: une instrumentalisation idéologique d'une approche de l'image intertextuelle en fonction d'une remise des idées (chapitre *Obraz jako interpretant*), la critique de la représentation artistique et la réflexion sur le conditionnement épistémologique d'une oeuvre d'art (chapitre *Poezja jako interpretacja sztuki*), l'inaccessibilité de l'oeuvre d'art traitée comme un exemple allégorique de l'inaccessibilité du monde extra-humain (chapitre « *Trzeci sens* » — *Vermeer Adama Zagajewskiego*).

SPIS TREŚCI

Wprowadzenie	7
Typologie, typologie...	7
O relacjach inaczej.	13
Uobecnianie przedmiotu — <i>Notre-Dame</i> Juliana Przybosia.	27
Ekfrazja i hypotypoza	47
Ekfrazja.	47
Dwa <i>Widoki Delft</i> — Adam Czerniawski i Adam Zagajewski	56
Krzysztof Lisowski — <i>Lorenzo Lotto (ekfrazja)</i>	68
Hypotypoza	71
<i>Poemat bukoliczny</i> Aleksandra Wata	77
<i>Fuga</i> Rafała Wojaczka	88
Obraz jako interpretant.	103
Interpretant i relacje intertekstualne	103
Bruegel — <i>Pejzaż z upadkiem Ikara</i>	108
O innych wierszach z Brueglem	127
Poezja jako interpretacja sztuki. Czesława Miłosza wiersze z obrazami	137
Kurtyzany?	137
Obrazy w późnej twórczości poetyckiej Miłosza	148

„Trzeci sens” — Vermeer Adama Zagajewskiego	171
Zakończenie	185
Apendyks	187
Obrazy w dyskursach teoretycznych	187
Michel Foucault i John Searle — <i>Las Meninas</i> Velázquez	188
Roland Barthes — lektury obrazów	199
Jacques Lacan — <i>Ambasadorowie</i> Holbeina	202
Julia Kristeva — <i>Chrystus w grobie</i> Hansa Holbeina	203
Hélène Cixous — <i>Batszeba</i> Rembrandta	205
Wykaz źródeł cytowanych utworów poetyckich i prozatorskich	211
Bibliografia prac cytowanych	213
Indeks nazw osobowych	221
Summary	229
Résumé	232

Na okładce zamieszczono reprodukcję obrazu:
Giuseppe Arcimboldo, *Bibliotekarz [The Librarian]*, c. 1566. Płótno, 95 × 72 cm
Bildbyline © Skoklosters slott, Göran Schmidt, Sweden

Projekt okładki i obwoluty oraz opracowanie typograficzne
MAREK FRANCIK

Redaktor
MAGDALENA KOZIOŁ

Korektor
BARBARA MALSKA

Copyright © 2011 by
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336
ISBN 978-83-226-1376-4

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail: wydawus@us.edu.pl

Wydanie II. Ark. druk. 15,0 + wkl. Ark. wyd. 14,0. Papier
offset kl. III, 80 g.

Cena 35 zł (+ VAT)

Lamanie: Pracownia Składu Komputerowego
Wydawnictwa Uniwersytetu Śląskiego
Druk i oprawa: EXPOL, P. Rybiński, J. Dąbek, Spółka Jawna
ul. Brzeska 4, 87-800 Włocławek