

Enfleurages.

Uwagi o związkach obrazu poetyckiego i obrazu malarskiego

przewód doktorski, 2004 r.

fragmenty

WIDZIEĆ ZAPACH, CZUĆ WIDOK

Jest rzeczą osobliwą, że nie jesteśmy w stanie wyłonić z pamięci żadnego wspomnienia zapachu, które nie byłoby ściśle związane z obrazem rzeczy emanującej zapach.

Przeprowadzono eksperyment z kilkoma profesjonalnymi kiperami win, wyposażonymi jak wiadomo w niezwykle wyczulony, wyspecjalizowany zmysł powonienia. Ich zadaniem było porównanie i opisanie kolejno bukietów wina białego i czerwonego. Określenia, których używali w opisie wina białego to: sławkowy, lipowy, miodowy. Druga część eksperymentu nie polegała na prostym porównaniu, bowiem jako czerwone wino podano kiperom do oceny to samo białe wino, któremu za pomocą całkowicie obojętnej zapachowo substancji zmieniono jedynie kolor. Okazało się, że kiperzy używali teraz do opisu bukietu zupełnie innych określeń, takich jak: śliwkowy, porzeczkowy.

Zapachy nie posiadają nazw własnych. Jeśli próbujemy znaleźć określenia opisowe, posługujemy się wyłącznie odniesieniami do przedmiotów. Zmysł powonienia wydaje się być zmysłem całkowicie zależnym od zmysłu wzroku. Użyta w tytule synestezja, w świetle naszych doświadczeń zmysłowych, nie jest jedynie grą słowną, lecz wyraża niełatwe do określenia współzależności pomiędzy zmysłami wzroku i powonienia.

„Enfleurages” — słowo nie posiadające polskiego odpowiednika — jest nazwą złożonego procesu technologicznego wytwarzania olejków zapachowych. Żywe, świeżo ścięte kwiaty są materiałem wyjściowym. Cel zaś stanowi pozyskanie i utrwalenie ich zapachu. Sam proces technologiczny od stuleci nie uległ właściwie żadnym zasadniczym zmianom. Współczesne technologie nie są w stanie go udoskonalić, bowiem jego produkt finalny, jego czystość i klarowność nie jest możliwa do zmierzenia i nie poddaje się obiektywnej kwalifikacji. Jakość olejku może być zweryfikowana jedynie dzięki wrażliwości zmysłu powonienia.

Kluczem powodzenia całej operacji było wynalezienie odpowiedniej substancji, najskuteczniej i bez zniekształceń absorbującej zapach kwiatów. Substancją tą okazał się starannie oczyszczony tłuszcz wieprzowy.

Znane są dwie metody technologiczne: „enfleurages à chaud” — czyli na gorąco i „enfleurages à froid” — czyli na zimno. Pierwsza stosowana jest w przypadku kwiatów o zdecydowanym, mocnym zapachu, który stosunkowo łatwo może zostać „wchłonięty” przez substancję absorbującą. W przypadku kwiatów wiotkiej struktury, niechętnie „oddających” swój zapach, używa się „enfleurages à froid”.

W metodzie „na gorąco”, kwiaty, a właściwie ich części emanujące zapach, wrzuca się do ogrzanego tłuszczu. Musi on zostać, rzecz jasna, ogrzany do odpowiedniej dla danego gatunku kwiatów temperatury. Precyzja doboru i podtrzymania optymalnej temperatury w dużej mierze stanowi o jakości i klarowności przyszłego produktu. Gdy płatki kwiatów oddadzą swój zapach, wymieniane są na świeże. Zabieg ten jest powtarzany wielokrotnie, aż do osiągnięcia przez tłuszcz granicy możliwości absorpcyjnych. Ocena, czy substancja osiągnęła stan nasycenia zależy od doświadczenia i wrażliwości perfumiarza przeprowadzającego proces. Aby otrzymać relatywnie niewielką ilość ekstraktu nasyconego zapachem, potrzebne są ogromne ilości kwiatów. Całe ich łąki zostają wchłonięte przez kilkanaście kilogramów tłuszczu, który następnie zostanie poddany stopniowej destylacji.

Zasada „enfleurages à froid” jest podobna, tyle że proces ulega znacznemu wydłużeniu w czasie. Delikatny zapach najbardziej kruchych kwiatów pochłonięty zostaje w trwającym wiele dni cierpliwym oczekiwaniu. W zamkniętych komorach, na płytkach bezwonnego metalu, umieszcza się

warstwę tłuszczu i rozkłada płatki kwiatów. Pozostają kilka dni w całkowitej ciemności, po czym wymienia się je na świeże, aż do osiągnięcia przez absorbent stanu pełnego nasycenia.

Dalsza obróbka ekstraktu w obu procesach jest identyczna i polega na stopniowej destylacji do osiągnięcia postaci stężonego olejku eterycznego.

Długotrwały proces zostaje sprowadzony do otrzymania niewielkiej ilości bardzo cennej substancji nazywanej „l'essence absolue”. Podobno „l'essence absolue” właściwie nie posiada zapachu, który byłby dla nas rozpoznawalny. Jest to rodzaj dusznej woni, stężonego chemicznego preparatu. Wystarczy jednak rozcieńczenie dwu, trzech kropli w butli spirytusu, aby spowodować natychmiastową i pełną zapachową reinkarnację setek kwiatów.*

Powyższemu opisowi starałem się nadać możliwie lakoniczny charakter z jednej zasadniczej przyczyny: otóż całe opisane zjawisko, w moim przekonaniu, poprzez skojarzenia obrazowe które implikuje, jest swego rodzaju spójną w swej postaci „metaforą wizualną”. Przeto, jakkolwiek ton sentymentalny, każde zabarwienie liryczne, byłoby zbędną dekoracją, zaburzającą klarowność skojarzeń obrazowych.

Praca malarska którą przedstawiam, nie jest bezpośrednią próbą interpretacji tej metafory, ani tym bardziej próbą komentarza. Traktuję tę metaforę jako całość samą w sobie i jako taka była ona dla mnie przedmiotem refleksji i impulsem w pracy.

Omawiając budowę trzech prezentowanych tutaj moich obrazów, odnoszę się do dwu „modeli” kompozycyjnych.

Pierwszym punktem odniesienia są dla mnie czysto abstrakcyjne kompozycje ornamentu, pojawiającego się w niezwykle zagęszczeniu i określonych porządkach rytmicznych w średniowiecznej sztuce islamu. Mam na myśli kompozycje ornamentacji ścian i sklepień kopułowych w Alhambrze, a także charakterystyczne konfiguracje form w dywanach perskich. Pasy ornamentów o ujednoczonym zrytmizowaniu elementów tworzą tutaj kontrast i równocześnie zostają skontrastowane z płaszczyznami o odmiennych uporządkowaniach rytmicznych. Jednolicie oddziaływająca

* Przedstawiony opis oparłem na informacjach, zaczerpniętych z powieści P. Süskinda *Pachnidło*.

płaszczyzna centralna jest otoczona swego rodzaju ramą płaszczyzny większej — inaczej zrytmizowanej.

Wiadomo, że średniowieczna wiedza matematyczna i astronomiczna w kręgu kultury islamu stała na bardzo wysokim poziomie i była wykorzystywana w koncepcjach kompozycyjnych architektury i ornamentyki Alhambry. Jednak moja niekompletna wiedza matematyczna nigdy prawdopodobnie nie pozwoli mi bliżej zbadać tych związków. W tej chwili mogę jedynie podejrzewać, że wszechobecna harmonia przestrzeni architektonicznej i powierzchni ścian wypełnionych ornamentami opiera się na tych relacjach. We wnętrzach Komnaty Ambasadorów oraz na Dziedzińcu Lwów w Alhambrze pojawiają się, wyróżnione dodatkową ramą, pasy ornamentów, które równocześnie są pismem. Pojedyncze zdanie z Koranu jest tutaj zapisane w formie zwartej znaku kaligraficznego i skandowane w powtarzającej się sekwencji. Skandowanie nie jest chyba najwłaściwszym określeniem, ponieważ zawiera intencję perswazyjną. Mamy tutaj raczej do czynienia z czymś podobnym do persewacji. Zdanie płynie w naszych myślach jak melodia, jak motyw muzyczny, w którym nie słyszymy poszczególnych słów, mimo że wciąż je powtarzamy bezgłośnie. Jest to rodzaj mantry modlitewnej, utrwalonej w sekwencjach znaku pisanego. Harmonijne połączenie ornamentu tworzonoego przez kaligram z ornamentem abstrakcyjnych znaków było dla mnie jeszcze jednym intrygującym zjawiskiem.

Fascynująca jest dla mnie doktryna sztuki islamu, według której umysł widza winien być wolny od wszelkiej dyskursywnej myśli i całkowicie zatopić się w kontemplacji. Pamiętajmy, że ornamentyka Alhambry stanowi najbardziej ortodoksyjne wcielenie ikonoklazmu w kręgu kultury islamu i tym samym purystycznie traktowanej geometrii.

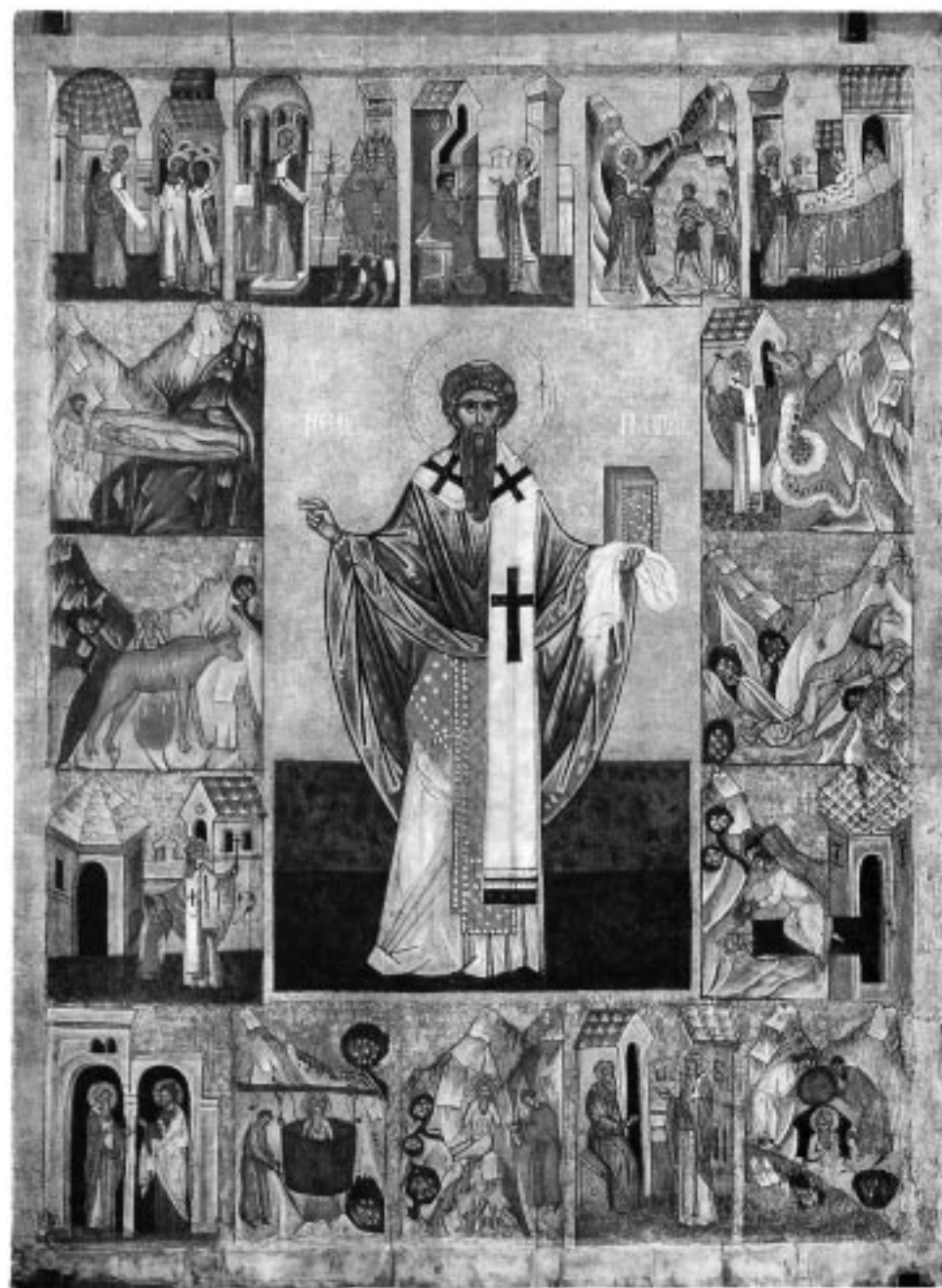
Drugim punktem odniesienia był dla mnie typ kompozycji pojawiający się w ikonie, w którym umieszczona centralnie scena w dużej skali otoczona jest relatywnie mniejszymi scenami, w określonym układzie rytmicznym. Z racji przedstawienia zróżnicowanych w czasie i w akcji epizodów, pomiędzy scenami powstaje zarówno pewien rodzaj abstrakcyjnych relacji rytmicznych, jak i złożonych zależności treściowych. Bardzo istotnym elementem jest fakt, że poszczególne sceny posiadają odrębne, niezależne osie kompozycyjno-perspektywiczne.



Najważniejsze jest dla mnie w obydwu przypadkach autonomiczne istnienie każdej części, każdego fragmentu jako pewnej całości samoistnej wobec jej równoczesnego oddziaływania i współistnienia w kompozycji całości. Część staje się elementem całości poprzez rytm, który pozwala całość ponownie odnosić do części.

Takie też założenie przyjąłem, jako najistotniejszy punkt wyjścia, dążąc do tego, aby każdy z mniejszych kwadratów otaczających większy kwadrat wewnętrzny posiadał własną, odrębną oś perspektywiczną. Posłużyłem się, aby to podkreślić, regularnymi różnicami wielkości pomiędzy częściami kompozycji. Każdy centralny kwadrat ma czterokrotnie większą powierzchnię, aniżeli otaczające go części.

Sferą na której zależało mi w tej pracy, jest próba zapisu pewnych wrażeń zmysłowych, powstających w trakcie bezpośredniej obserwacji, przy równoczesnej ich selekcji i transformacji w kierunku tych jakości zmysłowych, które właściwe są farbie jako tworzywu mającemu własne substancjalne pole ekspansji. Mogę powiedzieć zatem, że szukałem „charakteru pisma” malarskiego posiadającego własną dynamikę wewnętrzną, ale równocześnie pozwalającego badać strukturę przedmiotów, przywoływać aurę sensualnej obecności rzeczy w samym zmysłowym charakterze farby.



Próbowałem wyobrazić sobie jaki znak plastyczny mógłby być formalną antytezą takiego malarskiego działania i myślę, że powielanie znaku róży albo czaszki jako stempla albo odcisku spełniłoby takie oczekiwania.

„RÓŻA TO UŚMIECH MATERII” — MAETERLINCK*

Przypuszczam, że w chwili, gdy zabrzmi słowo kwiat, w pamięci większości z nas pojawi się mniej lub bardziej sprecyzowany obrazek pt. „Róża”. Przyczyną nie jest, jak sądzę to, że róża jest jakimś wyjątkowo „kwiatowym kwiatem”, jakimś specjalnym „kwiatem kwiatów”. Powodem będzie raczej fakt, że w dziejach kultury była, i chyba jest nadal, wyjątkowo chętnie eksploatowanym symbolem zmysłowej urody, figurą retoryczną, przedmiotem, podmiotem lirycznym etc.

Róża posiada w ikonografii i literaturze więcej bodaj wcieleń, niż bylibyśmy w stanie znaleźć ich w atlasie botanicznym klasyfikującym odmiany gatunku, a jest ich zaskakująco wiele. Nie mam zamiaru dokonywać choćby pobieżnego przeglądu ikonograficznych i literackich wcieleń niewinnej rośliny. Niewinność róży jest zresztą dość dwuznaczna, pamiętajmy, że jest to jeden z nielicznych kwiatów, który stwarza własny system ochronny w postaci twardych, bardzo ostrych kolców. Podobnie jak w naturze, również w ikonografii róża bardzo skutecznie chroni się przed radosnymi interpretatorami, gdy zamiast zachować i utrwalić właściwe sobie, naturalne, bezinteresowne piękno, chętnie i łatwo zamienia się w coś miłego i kiczowatego. Jedno warto zaznaczyć wyraźnie. Kategoria ilościowa tak dalece zdominowała w przypadku interpretacji motywu róży kategorię jakościową, że może on dzisiaj najłatwiej zostać skojarzony ze zużyтым, martwym banałem. Solidnie przeprowadzony przegląd mógłby się okazać w dużym stopniu odgrzebywaniem kulturowych śmieci.

Chociaż róża bywa synonimem kiczu, myślę, że można natrafić na wyjątkowo intrygujące interpretacje i jedną z nich chciałbym się bliżej zająć. Jest to fraza poetycka R. M. Rilkego, w której róża stała się bohaterem zadziwiająco subtelnej metafory. Zanim jednak to zrobię, chciałbym zastanowić się, jaką konstrukcją intelektualną jest metafora i na wybranych przykładach spróbować zobaczyć do czego może służyć.

* Tłumaczenie wg Krzysztofa Lipki „Słyszalny krajobraz”.

METAFORA

Obcowanie z metaforą niesie ze sobą pewne zagrożenia dla odbiorcy nieuważnego, który, zbyt twardo stąpając po ziemi, nadmiernie skoncentruje się na samych rzeczach, przedmiotach, będących jedynie składnikami metafory. [...]

Próbując wejrzeć w istotę pojęcia warto skierować wzrok ku temu, czym pojęcie było pierwotnie, u swego początku, nie w pełni ukształtowane, poszukujące swej konstrukcji. Oczywiście, pojęcia w biegu swej historii ewoluują, są modyfikowane, rozszerzane. Poznać w pełni pojęcie oznaczałoby prześledzić jego historię. Nie jest to moim zamiarem. W obrębie tych rozważań skoncentruję się na konstrukcji i funkcji*.

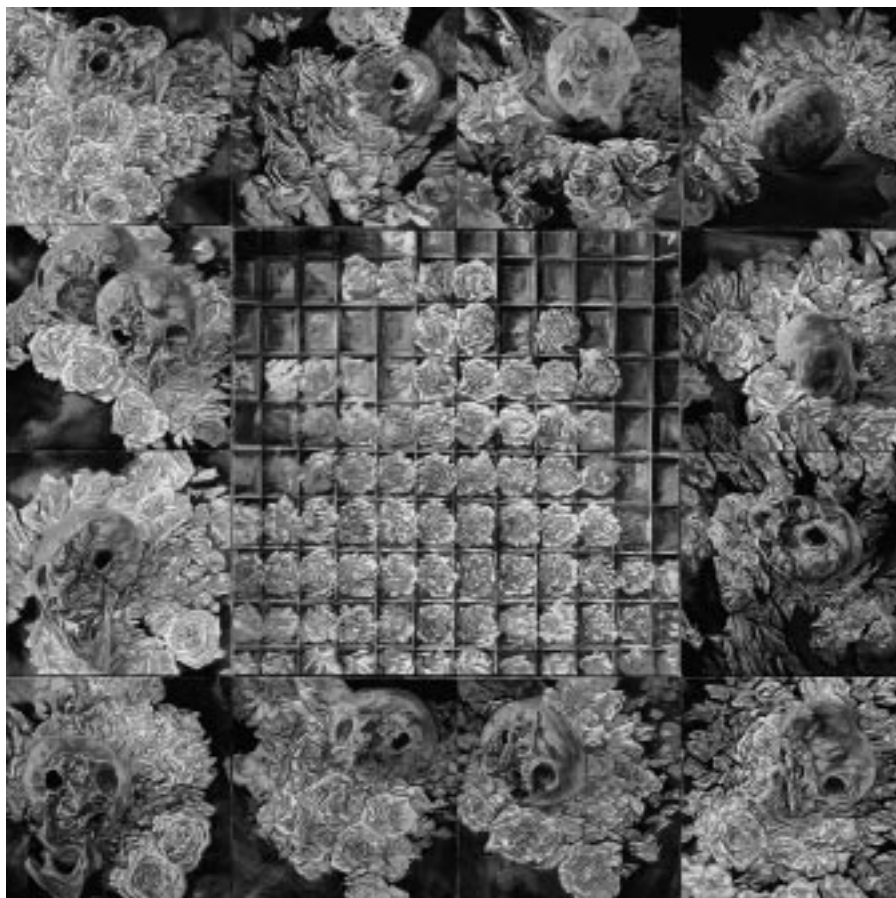
METAFORA PIERWOTNA

Okazuje się, że najwcześniejsze metafory precyzyjnie pokazują zarówno przesłanki procesu umysłowego, który ich tworzeniu towarzyszy, jak i cel poznawczy naszych poszukiwań. Poeta** w „Księgach Wedy”, chcąc trafnie scharakteryzować opisywanego bohatera powiada, że „jest twardy, ale nie jest ze skały”. Na tym prostym przykładzie obiegowo używanej metafory „twardy jak skała”, możemy wyróżnić zasady konstrukcyjne procesu budowania metafory. Obraz właściwości psychicznych człowieka okazuje się niezwykle złożony i jeśli chcielibyśmy spośród jego cech wyodrębnić jedną tylko i rozważać ją w oderwaniu od innych, napotkalibyśmy znaczne trudności. Ustalenie abstrakcyjnego stopnia podobieństwa pomiędzy twardością skały a właściwościami psychicznymi człowieka bardzo nam ułatwia stworzenie precyzyjnego obrazu.

Konstrukcja zdania poety wedyjskiego świadczy, że jest on świadom zarówno ograniczoności, jak i abstrakcyjnego, choć bardzo precyzyjnie ustalonego podobieństwa porównywanych zjawisk. W swoim zdaniu poeta równocześnie stosuje twierdzenie (jest twardy) i przeczenie (nie jest ze skały). Co bardzo interesujące, silny kontrast, jaki tworzy poziom abstrakcyjnego

* Omawiając konstrukcję metafory jako procesu intelektualnego, odwołuję się i korzystam z niektórych przykładów użytych w eseju Jose Ortegi y Gasseta *Dwie wielkie metafory*.

** „Rygweda” jest zbiorem hymnów i pieśni datowanym na ok. 1700 r. pne. Oczywiście niemożliwe jest przypisanie autorstwa całości jednemu określone mu poecie. Anonimowych autorów z pewnością jest wielu i tekst jest kompilacją wielu utworów.



podobieństwa z poziomem, na którym żadnego podobieństwa faktycznie nie ma, jest skutecznie wykorzystywany w naszym umyśle do stworzenia uogólnionego i klarownego obrazu całości. Mamy więc trzy zasadnicze mechanizmy intelektualne — porównanie, selekcja, uogólnienie.

METAFORA NOMINALNA — TRANSPOZYCJA NAZWY

Zdumiewającą i wyjątkowo piękną przenośnią jest stworzona przez Platona w słynnym dialogu *Uczta*, postać przedludzkiej, mitycznej i obdarzonej niemal boskim umysłem istoty Androgyne. Nazwa Androgyne powstaje przez połączenie dwóch słów $\alpha\upsilon\delta\rho\acute{o}\varsigma$ oraz $\gamma\upsilon\upsilon\eta$. Mamy więc do czynienia z nowym przenośnym nazwaniem, stworzonym za pośrednic-

twem transpozycji nazw. Istotą jednak wyrażonego tu przesłania jest powstała tym sposobem metafora doskonałej istoty i doskonałego umysłu, który łączy w sobie pierwiastek męski i kobiecy. Nasza zaś kondycja jawi się jako skutek dramatycznego rozdarcia, podzielenia tego, co wcześniej stanowiło jedność (męskie istoty pochodziły od słońca, żeńskie od ziemi, a dwupłciowe od księżyca, jako że posiada on zarówno coś ze słońca, jak i z ziemi)*.

METAFORA OBRAZOWA

Ciekawe możliwości prześledzenia dróg, które nasz umysł przemierza otrzymamy, przyglądając się bliżej przykładom z języka chińskiego, posługującego się znakowo-obrazowymi formami zapisu. Oczywiście język chiński wykształcił również znaki fonetyczne, ale jego bardziej pierwotne „obrazkowe” formy zapisu z natury swojej klarownie przekazują intencje umysłu. Osobne piktogramy wyrażają rzeczy, zjawiska i pojęcia. Odmienne niż w naszym zapisie literowym, gdzie pojedyncza litera nic nie oznacza, tam pojedynczy znak natychmiast odnosi myśl do rzeczy. Pisanie po chińsku oznacza myślenie w języku obrazowym.

Znamienne jest, że tworzenie pojęć złożonych odbywa się tutaj przez połączenia znaków rzeczy, zjawisk lub pojęć prostszych. Jeżeli w chińskim chcemy zapisać trudne w gruncie rzeczy do sprecyzowania pojęcie smutku, trudne, bo mogą się nań składać wielorakie i mgliście narysowane w naszej świadomości zjawiska psychiczne, musimy połączyć ze sobą dwa osobne znaki, oznaczające „jesień” i „serce”. Połączony znak jest niczym innym jak metaforą, która brzmi „jesień serca”. Chińczycy, którzy przez kilka tysięcy żyli w rygorystycznie zhierarchizowanym, feudalnym społeczeństwie, potrzebują aż trzech znaków oznaczających „łagodność”, „dyskusję” i „rząd”, aby zapisać niełatwe dla nich do zdefiniowania pojęcie ‘republiki’. W tego typu połączeniach mamy do czynienia z czymś w rodzaju nakładanych na siebie, przeźroczystych klisz obrazowych, z połączenia których powstaje trzecia, uogólniona, sumująca porównywane składowe jakość obrazowa.

* Pradawny mit o Androgyne w *Uczcie Platona* jest opowiadany przez komediopisarza Artystofanesa.

METAFORA WIZUALNA

Marcel Duchamp wystawia w 1917 r. swój pierwszy *ready made*, pisuar-fontannę. Podstawowa zasada budowy metafory zostaje tutaj zachowana, ponieważ musimy zauważyć pewne częściowe, oparte na wyabstrahowanych właściwościach tych dwu przedmiotów, podobieństwo, zarysowane z właściwym autorowi poczuciem humoru. Cierpkość tego poczucia humoru dochodzi do głosu, gdy spróbujemy zastanowić się jakie rzeczywiste zdarzenia mogły inspirować jego drogę skojarzeń. Tak zwane dzieło sztuki, jako przedmiot mozolnie wcześniej konstruowany na bazie kunsztu, wiedzy, talentu etc., zostaje zastąpiony obiektem-przedmiotem, powielanym mechanicznie wyrobem masowej produkcji. Autor sam nic w strukturze materialnej przedmiotu — dzieła, nie konstruuje. Jego działalność intelektualna zostaje przeniesiona w sferę pojęciową. Przedmiot w życiu codziennym jest wyróżniony i niemożliwy do pomylenia z jakimkolwiek innym przedmiotem przez to, że precyzyjnie określa jego tożsamość funkcja którą spełnia, materiał z którego jest wykonany, wreszcie cechy kształtu i formy nadanych mu w związku z funkcjonalnością i materiałem. Jeśli pozbawimy go jednak kolejno tych wszystkich właściwości, tworzących jego tożsamość poszczególnego przedmiotu w życiu codziennym, pozostanie elementarne, nagie pojęcie przedmiotu jako takiego. Coś w rodzaju plazmy substancjalnej i pojęciowej, z której może wyłonić się zupełnie inny przedmiot, jeśli wysiłkiem naszej wyobraźni przypiszemy mu inne cechy funkcjonalne, materialne, formalne. W grze wyobraźni z pojęciem pierwotnym, pisuar możemy zamienić z łatwością w fontannę albo odwrotnie. Gra wyobraźni z pojęciem zostaje jednak uwarunkowana, przybliżonym w punkcie wyjścia, podobieństwem abstrakcyjnych właściwości tych dwu obiektów i nie jest tym samym dowolna, lecz opiera się na zamierzonym kontraście.

METAFORA NAUKOWA

Izaak Newton*, tworząc swoje wzory matematyczne prawa powszechnego ciężenia przenosi określone relacje istniejące pomiędzy liczbami na własności fizyczne oraz siły działające pomiędzy ciałami i planetami. Dokonuje porównania i tworzy pewną przenośnię, ale na jej podstawie nikt nie

* Przykład ten podaję za Jose Ortegą z eseju *Dwie wielkie metafory*.

będzie utożsamiał w pełni liczby z ciałem niebieskim. Porównanie rozumiemy jako prawdziwe w odniesieniu tylko do jego części, będącej zestawieniem abstrakcyjnych własności, a mianowicie: relacje sił i ciężarów zachodzące w przyrodzie są identyczne z relacjami zachodzącymi w określonym ciągu liczbowym. Naukowiec posługując się metaforą z góry zakłada, że sformułowanie pojmowane w całości jest nieprawdziwe, a jego celem jest skierowanie uwagi na wydzieloną część, która spełnia ściśle określone warunki zgodności. Metafora nie służy tutaj do uogólnienia, a jedynie ułatwia koncentrację myśli na pewnej części uogólnienia i eksponuje tę część. Mechanizmy intelektualne użyte wedle pewnych zasad: porównanie, selekcja, uogólnienie, są tożsame, jak się okazuje, w języku potocznym, nauce i poezji. Umysł nasz podąża od rzeczy prostych i znanych, albo łatwiejszych do stwierdzenia, ku rzeczom nowym i pojęciom nieznanym, bądź trudnym do opisanego, czy wręcz nieuchwytnym.

O ile jednak metafora „naukowa” okazuje swoją wartość jedynie w odniesieniu do części stwierdzenia, o tyle w poezji jej działanie objawia się w odwrotnym kierunku — od częściowego podobieństwa ku pełnemu utożsamieniu. Rzecz jasna, poetyckie uogólnienie nie jest w istocie stwierdzeniem prawdziwym, ale też z założenia za takie je nie uważamy. Osobliwe jest poddanie się przez nasz umysł tej umownej prawdzie–nieprawdzie. Właściwość metafory, polegająca na tym, że tak właśnie zarysowane uogólnienie rzeczy, o której mówimy, powoduje jej wzmocnienie w naszym systemie postrzegania. Od tego miejsca metafora poetycka zaczyna rozciągać właściwą sobie ewokującą moc.

Sugestywna i błyskotliwa moc uogólnienia nie posiadałaby jednak żadnego oddziaływania, gdyby pozbawić ją spójności stwierdzenia tożsamości elementów składowych w punkcie wyjścia.

METAFORA POETYCKA

Obszarem w którym metafora dokonuje prawdziwej inwazji jest poezja, a w szczególności jej kierunki stawiające sobie za cel odejście od formuł opisowo-narracyjnych. Symbol i metafora, zawierające jako środek formalny składniki obrazowe, pozwalają na rozwinięcie sfery subiektywnego myślenia, gdzie doświadczenie zmysłowe, traktowane jako emocjonalny impuls dla umysłu, ulega daleko idącemu rozszerzeniu. Rzeczywistość zmysłowa

dana może podlegać głębokim transformacjom. Właściwą sferą inspiracji umysłu staje się uchwycenie swoich własnych stanów emocjonalnych, uczuciowych poruszeń, modeli i klisz rzeczywistości, wykreowanych i głęboko subiektywnych, przez podmiot–umysł, dla którego „symbol ma stanowić zmysłowy odpowiednik tego, na co w istniejącym systemie językowym brak ścisłego określenia”*. Umysł obserwuje świat w samym sobie. Rimbaud przyjmuje jako swoje credo dewizę „Ja, to ktoś inny” i stosuje „wcielenie”, jako swój poetycki *modus operandi*. W *Statku pijanym* poeta-podmiot wciela się w przedmiot-okręt, który zerwał się z uwięzi i zaczyna dryfować na otwartym morzu. Spójrzmy, w jaki sposób wyraża przedsmak pełni oszałamiającej wolności i doświadczenie oczyszczenia (katharsis) koniecznego, by uczuciu tej wolności się poddać.

Cytuję w przekładzie Zenona Przesmyckiego — Miriama:

Słodsza, niż ustom dzieci, miazga jabłek kwaśnych
Toń modra, wdarła się w mą lupinę
Podniosła ster, kotwicę, stosy lin zapaśnych
I zmyła kały wstrętne i win plamy sine.

Spróbuję przetworzyć tę zwrotkę, ze względu na możliwości wychwylenia pewnych znaczeń, na opis o bardziej epickim charakterze. „Słodsza, niż ustom dzieci, miazga jabłek kwaśnych”: Dzieci umknęły spod czujnych oczu swych opiekunów i nauczycieli, ukryły się w ogrodzie i zajądają niedojrzałe, kwaśne jabłka. Cierpki smak jabłek ma w ich ustach słodki smak zakazanego owocu — smak upojenia upragnioną, nieograniczoną swobodą. „Toń modra” — zielona woda (w oryginale „l’eau vert”) jest eliksirem oczyszczenia i przemiany. Wdziera się w lupinę, w „ciało” statku, zalewa ją i zmywa brudne, odrażające ślady obecności ludzi. Po tym zespoleniu–oczyszczeniu możliwe jest dopiero całkowite utożsamienie z żywiołem, a to wiedzie ku pełni wolności.

Symboliści francuscy, kładąc wielki nacisk na mistrzostwo i sztukę wersyfikacji, osiągają zadziwiający poziom zgodności i zlania się treści obrazowych z abstrakcyjną i czysto formalną, a utożsamianą z jakościami muzycznymi, warstwą brzmieniową utworu. Daje to pewną niepowtarzalną gęstość frazy

* Cytat z książki Marii Podraza-Kwiatkowskiej *Symbol i symbolika w poezji Młodej Polski*.

poetyckiej, okupionej jednak czymś, co moglibyśmy nazwać „dezintegracją” samego doświadczenia zmysłowego przedmiotu, znikającego, rozpuszczającego się w spiętrzonych warstwach nieobiektywnych obrazów.

W poszukiwaniu możliwości „reintegracji doświadczenia” Thomas Stearns Eliot, który jako poeta bez wątplenia wiele zawdzięcza symbolistom (szczególnie ważne są jego związki z poezją i myślą Julesa Laforgue’a), proponuje intelektualne uporządkowanie subiektywnej interpretacji, analizę owych, jak sam je nazywa w jednym z wierszy, „niekarnych szwadronów wzruszenia”^{*} (*East cocker — Cztery kwartety*). W eseju teoretycznym poświęconym Szekspirowi (*Hamlet*) precyzuje swoją teorię „korelatu obiektywnego” („zwrotnika przedmiotowego”).

Wyrazić uczucie w formie artystycznej można tylko znajdując korelat obiektywny, a więc zestaw przedmiotów, jakąś sytuację, jakiś ciąg wydarzeń, które powinny stać się formułą dla tego właśnie, konkretnego uczuciowego stanu, skutkiem czego przywołanie faktów o charakterze zewnętrznym, które wyczerpać się muszą w doznaniu zmysłowym, przywoła również odpowiedni stan uczuciowy. ^{**}

[...] W swoim późnym eseju teoretycznym *Muzyka poezji* Eliot wypowiada się na temat możliwości odczytania poezji i tego, jak pojawia się jej rozumienie. Posługując się przykładem Dantego stwierdza, że aby uzyskać pewien ogólny poziom rozumienia tekstu, nie musimy doskonale znać gramatyki języka włoskiego, ponieważ tekst poetycki stwarza pewien poziom znaczeń niejako ponad samym tekstem. Eliot poświęca sporo miejsca językowi potocznemu i śladom jego obecności w tekstach poetyckich, aby pokazać różnicę w budowaniu, w jednym i drugim przypadku, warstw znaczeniowych. O ile w mowie potocznej mamy do czynienia z jednowymiarową warstwą znaczeń, związanych z funkcjonalnością języka, o tyle w poezji kompozycje słów pozwalają na poszukiwania wielowymiarowe. Jakości brzmieniowe i rytmiczne, odczuwalne jako muzyczne, organicznie wiążą się z jakościami kontekstualnymi i znaczeniowymi, tworzonymi przez słowa.

* Cytat z *East cocker — Cztery kwartety* T. S. Eliota

** Cytat z eseju teoretycznego *Hamlet* — Szkice Literackie, przekł. H. Przeczowska, M. Żurawski

Tekst poetycki komponując słowa, budując ich konteksty, porządkując rytmicznie i wersyfikacyjnie sprawia, że uwaga czytelnika znajduje się w trakcie czytania w ustawicznym ruchu poszukiwania powiązań, następujących w wielopoziomowym splataniu i krzyżowaniu się jakości znaczeniowych, brzmieniowych, rytmicznych etc. [...]

W przykładach wyżej opisanych szczególnie zależało mi na podkreśleniu stałej obecności warstwy obrazowej, nierzadko występującej z wielką wyrazistością w konstrukcjach językowych. Dwie grupy przykładów — pierwsza, dotycząca budowy metafory i druga, dotycząca kompozycji języka poetyckiego — służyły tutaj do wskazania, że obraz jest niezbędnym komponentem zapisu językowego, współtworzącym, a często warunkującym jego komunikatywność.

Pora, aby pokusić się o sprecyzowanie natury obrazu tworzonego w języku i porównania jej z naturą obrazu malarskiego. Natura „obrazu językowego” jest imaginacyjno-ewokacyjna. Musimy w naszej wyobraźni przywołać odpowiednie doświadczenia zmysłowe, które pomogą nam wywołać z pamięci właściwe jego elementy, złożyć je w uporządkowaną całość i uzupełnić, wzbogacić na poziomie wyobraźni. Właśnie ten poziom imaginacyjnego uzupełnienia i rekonstrukcji wskazuje na otwarty charakter obrazu budowanego słowem, jego nigdy do końca niesprecyzowany w kategoriach zmysłowych aspekt. Co więcej, obrazy wywoływane w wyobraźni mogą nakładać się warstwowo, tworząc nowe, imaginowane, bezcielesne obrazy. W sferze wyobraźni ten poziom uogólnienia, niedookreślenia obrazu zupełnie nas zadowala, jego blask polega właśnie na tym, przybliżonym tylko, niematerialnym charakterze. Obraz malarski jest zawsze bezpośrednio, zmysłowo dany.

Uprzypominając wielopoziomowy znaczeniowo charakter tekstu poetyckiego, który obrazem się posługuje, chciałem zaakcentować tą zasadniczą, istotową różnicę. Podobnie jednak jak nieadekwatne byłoby rozumienie utworu poetyckiego w jednym wymiarze znaczeniowym, tak głębokim nieporozumieniem byłoby traktowanie obrazu malarskiego jako zjawiska wyczerpującego się w doświadczeniu zmysłowym. Poszukując odpowiedniego określenia mógłbym wobec tego powiedzieć, że o ile poezja posługuje się obrazem pozbawionym substancji, niematerialnym, o tyle obraz malarski posługuje się językiem pozbawionym słowa, bezgłośnym.

Trudności nazwania i opisu są w moim przekonaniu usprawiedliwione, ponieważ w przypadku „obrazów poetyckich” poruszamy się na granicy postrzegania, zaś w przypadku „języka malarstwa” — na obrzeżach myślenia dyskursywnego. W jednym i drugim przypadku formuła opisowa nie otwiera właściwego pola refleksji, przypominając próbę zajrzenia za horyzont bez ruszania się z miejsca.

Jeśli wcześniej mówiłem, że obraz malarski posługuje się językiem bezgłośnym oznaczało to, że istnieje zawarty w nim zapis, który można by nazwać pozbawionym słów tekstem obrazu. Posługując się potocznym określeniem, możemy utożsamiać go z zawartym w obrazie sensem. „Odczytanie obrazu”, odczytanie tego, co nazywam tekstem zapisanym w obrazie jest właściwym fenomenem odbioru, rozumienia, przekazu, jakkolwiek będziemy to nazywać. Widz-odbiorca, aby odczytanie mogło nastąpić, musi (choć właściwe byłoby użycie określenia „jest zapraszany”), a „przymus” ten jest spełnieniem warunku koniecznego, dokonać każdorazowo własnego „przekładu” na swoją mowę własną, na język sobie wewnątrznie dostępny. Przestrzeń interpretacyjna zawiera się w przestrzeni „przekładu”, który z natury swojej nie może posiadać jednej „kanonicznej” formy, lecz za każdym razem spełnia się na nowo poprzez aktywność i wyobraźnię poszczególnego odbiorcy, dokonującego „przekładu” w zgodzie z własną dynamiką wewnętrzną, sobie właściwym systemem odczuwania.

Paradoksem jest, że obraz w otwierającej się przed nami „łatwo dostępnej”, zmysłowej postaci zawsze, w tym właśnie zmysłowym wymiarze, będzie skrywać, niczym w skorupie, swój sens „trudno dostępny”. Owo skrywanie jest bodaj jedyną dostępną nam możliwością nadania trwałości i zabezpieczenia tego, co mamy do powiedzenia.

Impuls, który znalazłem we frazie poetyckiej Rainera Marii Rilkego poświęconej róży skłonił mnie do zozważań poświęconym obrzeżom słowa i obrazu. Powodem, dla którego okazała się dla mnie tak ważna jest to, że znalazłem w niej podsumowanie i w jakimś stopniu potwierdzenie intuicji, które były istotnymi tropami w mojej pracy malarskiej. Mam również przeświadczenie, że tych kilka słów, zestawionych przez Rilkego z jakąś nadrzędną wizją całości, uogólnia i zagarnia wszelkie możliwe wcielenia symboliczne róży¹. Zetknąwszy się z frazą Rilkego, początkowo zareagowałem na brzmienie całości, nie rozpoznając, a przeczuwając raczej ukryte znaczenia.

Zdanie ułożone przez Rilkego na jego epitafium brzmi następująco:
(Cytat za tłum. Krzysztofa Lipki z eseju *Słyszalny krajobraz*).

Rózo, czysta sprzeczności, rozkoszy
Nie jesteś niczym snem, pod tyłu
Powiekami.

Rozważając te zdania miałem przeczucie, że zawiera się w nich ukryty obraz metaforyczny, którego nie potrafię zrazu zobaczyć. Zacząłem zastanawiać się nad ich konstrukcją. Pewną osobliwością jest użycie podwójnego przeczenia: „Nie jesteś niczym snem”². Ogólny sens tego wyrażenia sprowadza się rzecz jasna do tego, że podwójne przeczenie oznacza twierdzenie, a w takiej konfiguracji zdania powoduje wzmocnienie tego potwierdzenia.

„Nie jesteś niczym snem” oznacza więc „jesteś czymś snem” i akcentuje pojedyncze istnienie. Co zastanawiające, gdybyśmy nawet wyłączyli podwójne przeczenie i odczytali zdanie „jesteś niczym snem pod wielu powiekami”, sprzeczność, która powstaje pomiędzy „niczym snem” a „wielu powiekami” ponownie kieruje myśl ku pojedynczemu istnieniu. Czyim więc snem jest róża? Konstrukcja Rilkego jest tak precyzyjna, że ukryte pytanie pojawia się z niepokojącą wyrazistością.

Odsłonięcie kolejnego poziomu znaczeń wymaga posłużenia się wyobraźnią obrazową. Rilke wprowadza, nie wprost, subtelne skojarzenie obrazu wielu powiek z wieloma płatkami róży. Jeśli uprzytomnimy sobie w tej chwili co przysłaniają powieki, pojawi się ukryty obraz. Róża jest jednym, jedynym okiem o wielu płatkach-powiekach. Ponownie dotykamy sprzeczności-przeciwstawienia; płatków-powiek jest wiele, by przysłonić jedyne oko — zbyt wiele, by mogły je przysłonić. Nigdy nie przestaje się więc ono wpa-trywać, a patrząc może śnić równocześnie pod wielu powiekami³.

Przypisy

¹ Powinowactwo frazy muzycznej i frazy poetyckiej, które wcześniej omawiałem, pozwala zdać sobie sprawę z pełnej konieczności kompozycyjnej wszystkich jej elementów i ich wzajemnych relacji. Analiza tekstu jest być może w stanie odsłonić pewien poziom znaczeń w nim zawartych, ale jej zadaniem nie może być próba wytłumaczenia fenomenu współbrzmienia jakości muzycznych i znaczeniowych.

² W logice klasycznej ten rodzaj połączenia jest wyrażany ogólnym wzorem $\alpha \Leftrightarrow \Gamma \Gamma \alpha$ (alfa jest równoważny z non non alfa). Znak \Leftrightarrow równoważności oznacza dwukierunkową implikację, co w przypadku który rozważam, po przekształceniu wzoru ogólnego daje zapis $\Gamma \Gamma \alpha \rightarrow \alpha$ (non non alfa implikuje alfa). Ten zaś kierunek implikacji nazywany jest mocnym prawem podwójnego przeczenia.

³ Potwierdzenie tego wyobrażenia znalazłem w innym wierszu Rainera Marii Rilkego *Waza z różami*, w którym pojawia się podobny kontekst znaczeniowy. Cytuję za Mieczysławem Jastrunem:

I że uczucie rodzi się dlatego,
Bo płatki kwiatów dotykają płatków?
I to: pęk się otworzył jak powieka,
A pod nim leży całe mnóstwo powiek
Zamkniętych, jakby po dziesięćkroć śpiące
Zmuszone były zagasić wzrok wnętrza.

Bibliografia

Süskind P., *Pachnidło*, wyd. Świat Książki, 2005.

Ortega y Gasset J., *Dehumanizacja sztuki, Dwie wielkie metafory*, przekł. Piotr Niklewicz, Czytelnik, Warszawa 1980.

Lipka K., *Słyszalny krajobraz*, wyd. Nowy Świat, Warszawa 2004.

Maria Rilke R., *Poezje*, tłum. Mieczysław Jastrun, WL, Kraków 1974.

Podraza-Kwiatkowska M., *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, WL, Kraków, 1975.

Eliot T. S., *Wybór poezji*, wybór tekstów i komentarzy Krzysztof Boczkowski, Wanda Rulewicz, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1990.

Eliot T. S., *Eseje teoretyczne*, przekł. H. Przeczkowska, M. Żurowski, Szkice Literackie: *Tradycja i talent indywidualny, Hamlet, Poeci metafizyczni*.

Eliot T. S. – *Eseje: Dante, Muzyka poezji*, przekł. M. Niemojowska, PIW, Warszawa 1972.

Ilustracje

str. 41 Alhambra, Dziedziniec Lwów (szczegół architektoniczny)

str. 42 *Święty Ipatios z Gangry*, ikona ruska XVI w., Galeria Tretiakowska

str. 45 Mirosław Sikorski *Essence Absolue*, 2003–2004 r.

Summary

Enfleurage — Notes on the Relationships Between Poetic Images and Paintings

"To see the smell, to feel the view" - this is the title of the first section of the article relating directly to the sources of inspiration of the iconography and composition of my painting. In the light of our sensual experience, synesthesia is not only a play on words, but it expresses those relationships of the eye and the nose that are difficult to define clearly. Our memory fails to produce any smell memory that is not related to the image of the emitter. If we look for descriptions, we are doomed to refer to objects.

This part of the text describes a several centuries' old technique called *enfleurage* (the name has no Polish equivalent). The process is used to obtain and preserve floral aromas and has a proven efficiency. It consists in saturating odorless animal fat with the fragrance of flowers; the fat is later gradually distilled until a concentrated aromatic oil is obtained, called *l'essence absolue*.

My imaginations sees descriptions of this method as a kind of a consistent "visual metaphor", which provided me with a strong impulse to work on my paintings, although it is hard to talk about a direct reference.

The principal iconography of my paintings refers to two motifs: the rose and the skull. They are heavily "exploited", both as objects and "symbolic figures". The "ostentatious literalness" of the objects is contrasted with a considerable complexity of material and composition. If I were to define the principles of composition, I would name the personally important references, principles and rhythmic keys noticeable in compositions originating in mediaeval Islamic art and Byzantine and Russian icons.

In the next chapter, entitled with Maurice Maeterlinck's words: "A rose is a smile of matter", I consider metaphor in language constructions, emphasizing the frequent image suggestions of metaphors. What is for me the most interesting in investigating the construction of various types of metaphor are the specific "image clichés", superimposed and combined into new, compact and complex ideas. To me, they give metaphor the specific shine, accuracy and special power of evoking images. I also emphasise the cognitive function of metaphor, which I regard as very important: familiarizing ideas which are unknown or unusually difficult to define precisely. Such mental processes as comparing, selecting and generalization, used in metaphorical constructions turn out to be identical in colloquial language, science and poetry. The next section discusses this issue in detail, using selected examples from

French symbolic poetry and T.S. Eliot's essays on the theory of poetry. The chapter is summed up with an attempt at a comparison of the essence of "imagination's images" created by poetry and the essence of the imagery of painting.

The last section talks of Rainer Maria Rilke's famous lines written by him as his epitaph. My interpretation of Rilke's distich is an attempt at unveiling the "hidden" metaphor emergent through an unusually subtle play on visual associations.