

W POSZUKIWANIU EKFRASTYCZNEGO PRZEJŚCIA.
IKONA W *WIERSZACH MIŁOSNYCH*
JERZEGO HARASYMOWICZA

EWA STAŃCZYK*

Twórczość Jerzego Harasymowicza często utożsamiana jest z podkarpaczką Łemkowszczyzną, jej prawosławną i grekokatolicką wiarą oraz nieodłącznym światem cerkwi i ikon. Ten ostatni element – ikona i jej poetyckie przedstawienia są kluczowym zagadnieniem prezentowanego tu szkicu. Moim zasadniczym celem jest zbadanie sposobów interferencji sztuk, a dokładnie malarstwa i poezji, w tomie *Wierszy miłosnych*, opublikowanym po raz pierwszy w 1979 roku¹.

Już Andrzej Kaliszewski, w rozprawie poświęconej twórczości poety, zauważył niezwykle powinowactwo Harasymowiczowskich erotyków i malarstwa ikonowego. Porównując artystyczną i filozoficzną formułę *Wierszy miłosnych* do teorii i praktyki malarskiej Jerzego Nowosielskiego, wywodzącej się ze specyficznie pojętej koncepcji ikony, badacz interpretuje takie użycie ikonografii wschodniochrześcijańskiej jako próbę spirytualizacji ciała kobiecego, nie zaś „trywialną profanację treści teologicznych”². Powyższe spojrzenie na twórczość miłosną Harasymowicza, mimo iż trafne, pomija zupełnie kwestię dialogu dwóch mediów i koncentruje się jedynie na wąsko rozumianej kwestii interkulturowych odwołań.

Nieco inaczej spogląda na asocjacje malarskie w *Wierszach miłosnych* Andrzej Sulikowski. Analizując wątki religijne w tej twórczości, Sulikowski słusznie wiąże je z ikonografią Wschodu, zaś w swej wnikliwej interpretacji cyklu poświęconemu Matce Boskiej Częstochowskiej przytacza liczne przykłady kulturowych zapożyczeń ze sztuki Zachodu. Dowodzi w ten sposób, że wiersze zawarte w cyklu są w istocie dziełami hybrydycznymi, które można usytuować na granicy dwóch kultur. Podobnie jak Kaliszewski, ogranicza on jednak problem interferencji sztuk do sfery motywów i sposobów przenikania się dwóch religii.

* Ewa Stańczyk – mgr, doktorantka w Departamencie Studiów Rosyjskich i Wschodnioeuropejskich University of Manchester w Wielkiej Brytanii.

¹ *Wiersze miłosne* opublikowano trzykrotnie (1979, 1982 i 1983). Niniejszy szkic oparty jest na wydaniu drugim: J. Harasymowicz, *Wiersze miłosne*, Kraków 1982.

² A. Kaliszewski, *Książę z Kraju Łagodności*, Kraków 1988, s. 195–196.

Mozna to jednak częściowo usprawiedliwić tematyką poruszaną w przywołanym artykule³.

Celem niniejszego szkicu jest wprowadzenie do dyskusji nad malarskimi wierszami poety zagadnień związanych z korespondencją sztuk. Na potrzeby mojego eseju wykorzystuję dwa kluczowe dla zrozumienia zależności między słowem i obrazem pojęcia ekfrazy i intermedialności, a także bardziej złożony termin „ikony werbalnej”. Intermedialność, którą uznaję za podstawową cechę „malarzskich” wierszy Harasymowicza, została zdefiniowana przez Petera Wagnera jako „*intertekstualne wykorzystanie jednego medium w innym medium*”⁴. Jest to zatem ogólny termin sytuujący lirykę Harasymowicza na mapie twórczości interdyscyplinarnej. Kolejne pojęcie, częściowo zazębiające się z intermedialnością, pozwoli mi przyrzeć się specyficznie interakcji słowa i obrazu. Ekfrazy, definiowana przez W.J.T. Mitchella, Granta Scotta i Jamesa Heffernana jako „werbalna reprezentacja wizualnej reprezentacji”⁵ jest centralną cechą tej twórczości⁶. I wreszcie, pojęcie „ikony werbalnej”, wprowadzone przez Valery’ego Lepakhina i opisujące interesujący nas tu typ intersemiotyczności, mianowicie zależność między tekstem i ikoną⁷, odnosi się do każdego tekstu, który spełnia przynajmniej jeden z poniższych warunków:

1. Podobnie jak „ikona wizualna” prezentuje Prototyp, nie zaś zjawiska fenomenologiczne i empiryczne.
2. Wykazuje podobieństwo kompozycyjne i strukturalne z „ikoną wizualną”.
3. Odnosi się do konkretnej „ikony wizualnej”. Może się to objawiać na kilka sposobów: w podobieństwie kompozycyjnym i strukturalnym⁸, w sposobie

³ A. Sulikowski, *Wątki religijne w poezji Jerzego Harasymowicza*. <http://www.biblioteka.sanok.pl/www/pdf/sulikowski.pdf>

⁴ P. Wagner (ed.), *Icons – Texts – Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*, Berlin–New York 1996, s. 17.

⁵ Cyt. za: Wagner, *op. cit.*, s. 10. W. J. T. Mitchell definiuje ekfrazę także w nieco prostszy sposób jako „wiersze opisujące dzieła sztuki”. Zob. W. J. T. Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago–London 1994, s. 152.

⁶ Zagadnienie ekfrazy w poezji polskiej stało się bardzo popularne wśród badaczy w ciągu ostatnich lat. Zob. M. P. Markowski, *Ekphrasis. Uwagi bibliograficzne z dołączeniem krótkiego komentarza*, „Pamiętnik Literacki” 1999, z. 2, s. 228–236; A. Dziadek, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2004; P. Gloger, *Kłopoty z ekfrazą*, „Przestrzeń Teorii” 2004, z. 3/4, s. 137–152; M. Czermińska, *Gotyk i pisarze. Topika opisu katedry*, Gdańsk 2005.

⁷ V. Lepakhin, *Basic Types of Correlation between Text and Icon, between Verbal and Visual Icons*, przeł. z ros. M. Tejerizo, „Literature and Theology” 2006, z. 20/1, s. 20.

⁸ W typologii Lepakhina różnica między drugim i trzecim typem podobieństw strukturalnych i kompozycyjnych jest nie do końca jasna, dlatego, w celu zachowania spójności klasyfikacyjnej omawiane przeze mnie analogie strukturalne między wierszem i ikoną odnosić się będą do drugiego punktu owej typologii. W przypadku dwóch elementów w części *Poetycki świat ikony*, podobieństwa strukturalne zazębiają się częściowo z konstrukcją specyficznej wizji świata, dlatego nie są one omawiane w części trzeciej.

konstruowania specyficznej wizji świata, w przywołaniu konkretnego obrazu lub umieszczeniu ikony w charakterze bohatera utworu⁹.

W *Wierszach miłosnych* można wyodrębnić wszystkie z wymienionych powyżej kategorii „ikony werbalnej”. Typologia Lepakhina posłuży mi zatem do dokonania klasyfikacji licznych w tej twórczości odwołań ikonograficznych. Wyodrębnione w ten sposób kategorie stanowić będą zarys struktury tego szkicu. Zaznaczam jednak, że zastosowany tu podział jest do pewnego stopnia arbitralny. Jego celem jest pokazanie swoistej linearności w Harasymowiczowskim dochodzeniu do ekfrazy czy też rozwoju malarskiej, a konkretnie ikonocentrycznej, wyobraźni. I tak, w części pierwszej skoncentruję się na sposobie budowania specyficznej wizji świata ikony werbalnej, analizując sposoby adaptacji powszechnie znanych cech ikonograficznych na potrzeby wiersza. W części drugiej omówię Harasymowiczowskie wariacje na temat ikonograficznego Prototypu, koncentrując się na sposobie, w jaki kobieta zastępuje pierwotny wizerunek Boga lub świętego, stając się głównym obiektem kultu. W kolejnej części spojrzę na zależności strukturalne i kompozycyjne wiersza i ikony, analizując sposoby użycia koloru w *Wierszach miłosnych*. I wreszcie, w części piątej omówię sposób wykorzystania w wierszu konkretnej ikony wizualnej. Powyższa metodologia pozwoli mi zbadać rozwój poetyckiego procesu „poszukiwania ekfrazy”, ukazując kształtowanie się ekfrastyczności w *Wierszach miłosnych*, poczynając od poznawania podstawowych cech ikony i przejmowania jej światopoglądu (terminologia, zasadnicze cechy jej wizualności oraz specyficzne rozumienie Prototypu), poprzez próby naśladowania słowem jej aspektów technicznych (kolor), skończywszy na pełnej realizacji ikony w wierszu w postaci tzw. „ekfrazy kompletnej” (konkretne przedstawienia).

POETYCKI ŚWIAT IKONY

Sztuka malowania ikon zrodziła się w Bizancjum, kolebce Kościoła Wschodniego. To właśnie tam zogniskowały się oddziaływania kultur starożytnych i starochrześcijańskich. Z Bizancjum chrześcijaństwo obrządku wschodniego przeniknęło na tereny Półwyspu Bałkańskiego i Ruś, która w 988 roku przyjęła nową religię. Ikona, z greckiego *eikon* — obraz, stanowiła jeden z ważniejszych elementów przejętego obrządku bizantyjskiego. Około XII wieku, gdy Bizancjum zaczęło tracić na znaczeniu, malarstwo to przeniknęło na terytorium Grecji, Bułgarii, Serbii, a także na ziemię ruską¹⁰. W piętnastym wieku zaś, wraz z napływem ludności prawosławnej na tereny polskiego Podkarpacia, zaczęły powstawać pierwsze warsztaty ikon w Polsce.

⁹ Pojęcie „ikony werbalnej” rozumiem znacznie szerzej niż pojęcie „ekfrazy”. Podczas gdy wszystkie z prezentowanych w tym szkicu tekstów są przykładami ikony werbalnej, tylko nieliczne zaliczam do kategorii tekstów ekfrastycznych. Zob. dwie ostatnie części niniejszego szkicu: *Kolor jako ekfrastyczny klucz* i *Ekfrazy kompletne*.

¹⁰ W. Górný (red.), *Karnawał świata i dziecinne niebo ikon. Ikony ze zbiorów Muzeum – Zamek Górków w Szamotułach* (katalog wystawy), Szamotuły 1996, s. 1.

Sztuka religijna Wschodu, przeniesiona na grunt polski, wypracowała szczególną terminologię, różną od tradycyjnie funkcjonujących w świadomości użytkowników języka pojęć. Harasymowicz wykorzystuje owo sformalizowanie terminologii ikonograficznej, by jak najbardziej zbliżyć dwa różne media i uczynić ekfrastyczne przejście niewidocznym. Najistotniejszym elementem ukazującym próbę uwydatnienia przez poetę inności ikony, a także przekazania swoistego dla ikony światopoglądu są przekształcenia terminologiczne.

Najlepszym tego przykładem jest fragment wiersza *Mochnaczką przyjazd XIV października 77*, w którym Harasymowicz używa porównania „rysować wiersze jak ikony”.

[...]
 Ty rysowałaś wiersze moje
 jak ikony
 w uczuć
 purpurze i złocie
 w szatach pokory
 do ziemi (64)

Zgodnie z siatką pojęciową malarstwa ikonowego, przeniesioną na grunt polski z Rosji, ikony się nie maluje, ikonę się pisze, tak jak pisze się wiersz. Zbudowane z symboli, niczym z liter, obrazy służą do pisania świętego tekstu. Poeta pisze więc za pomocą słów, ikonopis zaś pisze barwami i kształtami. Harasymowicz wykorzystuje powyższe konotacje, dokonując zamiany pojęć i podejmując grę z przyjętą terminologią. Jako że poprawniejsze terminologicznie byłoby porównanie „pisać wiersze jak ikony”, powstaje tutaj metafora dwupłaszczyznowa. Pierwsza jej warstwa zawiera się w porównaniu „rysować jak ikony”, które dla czytelnika nie znającego kontekstu kulturowego, mogłoby wydawać się prostym wyznacznikiem malarstwa wiersza. Druga płaszczyzna tej samej metafory związana jest z bardziej oczywistą przenośnią „rysować wiersze”. Takie zestawienie słów wprowadza poczucie kulturowej obcości i braku przynależności do jednej tradycji. Jednocześnie różnice kulturowe wydają się rozmyte i niewyraźne. Mimo iż powyższy fragment nie jest przykładem ekfrazy, poprzez swą metapoetyckość stanowi istotne wprowadzenie do literackiego świata ikony.

Podobną rolę spełniają dwa inne porównania wiersza do ikony:

Patrzy na mnie nadal
 z dawnych wierszy
 jak z ikon (63)

Przysięgam Ci przed wierszem jak
 przed ikoną (102)

W pierwszym przypadku następuje zrównanie wartości obu mediów, w drugim zaś zestawienie ikony i wiersza służy uwzniośleniu tego drugiego. Przed wierszem składa się uroczystą przysięgę, jednak to ikona jest gwarantem trwałości i prawdziwości owej przysięgi, jest wyższą instancją w hierarchii moralnej i artystycznej, na którą podmiot liryczny powołuje się, by uwiarygodnić swe słowa.

Kolejnym istotnym elementem ikonografii wschodniochrześcijańskiej przeniesionym na grunt wiersza i przekształconym na jego potrzeby jest zastosowanie poetyckiego „napisu” (lub nadpisu). Nadpis jest podstawowym elementem świętego obrazu. Pełni on nie tylko funkcję informacyjną, ale, tak jak tytuł wiersza, jest także gwarancją właściwej interpretacji dzieła. Nadpisy na ikonie uzupełniają przedstawienie, głosząc imię postaci lub wskazując na wydarzenie biblijne, do którego się odwołują. Nadpisy są proste, zwykle jedno- lub dwuwyrazowe: Jezus Chrystus, Zwiastowanie Marii, Wjazd do Jerozolimy, Zaśnięcie Marii, Ukrzyżowanie. W tomie *Wierszy miłosnych* jest kilka utworów, które poprzez swój nadpis – tytuł odwołują się do konkretnych motywów biblijnych, a w dalszej kolejności, także i do ikon. Tytuły takie, jak: *Tak zwiastowałaś*, *Palmowa niedziela*, *Przyjazd w czasie świąt wielkanocnych* i *Przy stole Rublewa* wskazują na konkretne wydarzenia biblijne, uderzają również swą prostotą i, co najważniejsze, stanowią element eksplikujący treść utworu. Jest to szczególnie istotne w przypadkach takich, jak chociażby tekst *Tak zwiastowałaś*, w którym przekształcenia pierwotnej ikony wizualnej są dość znaczące, niekiedy nawet prowadzące do zatarcia oryginalnego przekazu. Poetycki nadpis pomaga zatem odnaleźć malarskie nawiązania i jest istotnym elementem wskazującym na intertekstualność utworu¹¹.

Podobieństwa między ikoną i wierszem miłosnym można mnożyć. Próbując przekazać specyficzną wizję świata charakterystyczną dla ikony, poeta stosuje podobne zasady do tych zamieszczonych w podlinnikach, czyli podręcznikach tworzenia ikon. Przykładem może być fragment wiersza *Mochnaczka przyjazd XVI października 77*:

[...]
Przesuwa się za moimi plecami
Jej twarz archanioła
Przesuwają się jej skrzydła (66)

Powyższy opis odnosi się do kobiety. Owo obrazowanie przedstawiające ją jako skrzydlatego anioła, przywołuje na myśl liczne ikony, które w podobny sposób konsekwentnie odrzucają zasadę mimesis. Tak jak Dzieciątko Jezus na ikonie w typie Hodegetrii¹² ma twarz dorosłego, tak kobieta w *Wierszach miłosnych* ma twarz i skrzydła archanioła. Ikonograficzne odrzucenie mimesis przekłada się zatem na Harasymowiczowską „wyobraźnię na wolności”, która stanowi próbę zachowania pierwotnego charakteru ikony wizualnej.

Przytoczone tu przykłady pokazują w dużym przekroju poetyckie próby adaptacji medialnej inności ikony. Mimo iż cytowane w tej części teksty w większości

¹¹ Mimo iż powyższą analogię między nadpisem ikony i tytułem wiersza miłosnego można także zaklasyfikować jako element strukturalny dzieła, traktuję ją jako przejaw specyficznej wizji świata zawartej w ikonie werbalnej. Istotna jest tu dla mnie przede wszystkim funkcja eksplikacyjna nadpisu i tytułu, która z punktu widzenia analizy literackiej jest dużo istotniejsza niż ich znaczenie dla warstwy strukturalnej utworu.

¹² Hodegetria – przedstawienie Matki Boskiej z Dzieciątkiem, ukazujące Marię prawą dłonią wskazującą na Chrystusa, trzymanego przez nią na lewym ramieniu.

nie są wierszami ekfrastycznymi, stanowią one jednak pierwszy krok w nawiązaniu dialogu z tradycją ikony, a w dalszej kolejności również początkową fazę ekfrastycznego przejścia. Jaki jest kolejny etap owego dialogu?

KULT IKONY JAKO KULT KOBIETY

Wiersze miłosne to malowanie za pomocą słów portretu kobiety. Już same tytuły wskazują na malarskie konotacje, by wymienić chociażby cykl *Jej konterfekt* czy wiersz *Pejzaż z irysem*. To podmiot liryczny jest twórcą owego wizerunku. Jednak na tym nie koniec, malarz ów jest także tym, który czci stworzony przez siebie portret. *Wiersze miłosne* są bowiem niczym pieśń religijna na cześć kobiety. Bezpośrednie porównania kobiety do ikony pojawiają się w trzynastu wierszach i konsekwentnie budują obraz świętej – ukochanej. Utożsamienie kobiety z ikoną nie służy u Harasymowicza prostej sakralizacji, jak postrzega to Kaliszewski¹³, poeta przenosi bohaterkę w sferę autentycznego sacrum.

Już w wierszu *Jej konterfekt VI* pojawia się interesujący zabieg, potwierdzający to założenie i jednocześnie zapowiadający późniejsze przekształcenia ikonograficznego Prototypu. Utwór zaczyna się od słów:

Patrzę w nią
jak w ikonę (53)

W tym zwięzłym dwuwersowym rozpoczęciu wiersza następuje transformacja związku frazeologicznego: „patrzeć w kogoś jak w obraz”. Wartość semantyczna pierwotnego frazeologizmu, czyli znaczenie związane z bezkrytycznym uwielbieniem i podziwem, zostaje przeniesione na nowo powstały związek. Dochodzi jednakże do pewnej modyfikacji, wprowadzenie wyrazu „ikona”, sytuuje wydarzenia w sferze sacrum. Nie jest to już zatem zwyczajne uwielbienie, ale pełna nabożeństwa cześć. Stosunek podmiotu lirycznego do kobiety jest więc analogiczny do stosunku wiernych do ikony.

Ikona w pobożności ortodoksyjnej jest przedmiotem najwyższego szacunku, dlatego też wybiera się ją starannie i przechowuje z wielką czcią. Kult ikon wyraża się przez proskinezę, czyli pochylenie się lub padnięcie na twarz na znak adoracji. Ponadto ikony okadza się wonnościami i zapala się przed nimi świece. Zwyczajem jest również czynić znak krzyża przed świętym obrazem, nawet jeśli znajduje się on w pomieszczeniach mieszkalnych, zwyczajem jest również całować ikonę po wejściu do cerkwi, a także zabierać ją w podróż¹⁴. Nikołaj Kondakow pisał: „Ani jeden miłujący Chrystusa i Boga miłujący człowiek wyruszając w podróż, nie zapominał o ikonie. Obojętnie czy szedł na wojnę, czy szedł do sąsiedniego miasta”¹⁵.

W czasach największego rozkwitu prawosławia na Rusi, w domu każdego pobożnego człowieka znajdowała się jedna ikona lub cały ich szereg. Takie domowe

¹³ Zob. A. Kaliszewski, *op. cit.*, s. 196.

¹⁴ Tzw. ikony podróżne.

¹⁵ W. Górny (red.), *Dziewiętnastowieczna ikona rosyjska*, Kraków–Szamotuły 1998, s. 14.

ikony były upiększane kwiatami lub haftowanymi serwetkami. Poza tym ikon nie wolno było kupować ani sprzedawać, gdyż nie godziło się handlować świętymi przedmiotami, z reguły wymieniano je na inne towary: miód, zboże, bydło, owoce¹⁶. Gdzie zatem szukać wyjaśnienia owego niezwykłego, a jednocześnie tak obcego kulturze Zachodu, stosunku wiernych do świętego obrazu? Odpowiedź na to pytanie daje teologia ikony, stworzona przez Leonida Uspienskiego i Paula Evdokimova metoda badawcza, pozwalająca na określenie miejsca, jakie ikony zajmują w religijności Wschodu. Nie są one dziełami sztuki, w tym sensie, w jakim postrzega się malarstwo religijne Zachodu, nie służą bowiem jedynie do oglądania. Są przeznaczone także do kontemplowania, stanowią ponadto nieodłączny element teologii i liturgii ortodoksyjnej¹⁷. Ikona podobna jest do pierwowzoru, zbliża się do niego. Tak też cześć oddawana ikonie odnosi się do jej pierwowzoru lub inaczej – jej Prototypu¹⁸. Oddajemy cześć nie ikonie materialnej, nie portretowi przedstawionemu na kawałku deski, ale temu, kto został na nim ukazany. Patrząc na ikonę Chrystusa, kontemplujemy tajemnicę Wcielenia¹⁹.

Teologia ikony pozwala zrozumieć, w jaki sposób dokonywana jest apoteoza kobiety w *Wierszach miłosnych*. Kobieta – istota rzeczywista – zostaje zestawiona z ikoną, którą się wielbi i która jest obiektem kultu. Tak więc samo porównanie kobiety do ikony podkreśla nie tylko jej wyjątkowość, ale i złożoność sposobu dochodzenia do punktu, w którym można oddać jej cześć. Podmiot liryczny nie wykorzystuje bowiem najprostszej metody, nie wielbi rzeczywistej kobiety, wielbi jej wizerunek i dopiero za jego pośrednictwem zwraca się ku tej, która została na nim przedstawiona. „Ktokolwiek oddaje cześć wizerunkowi, oddaje cześć istocie, którą on przedstawia”, głosił dekret soborowy z roku 843²⁰.

Podmiot liryczny *Wierszy miłosnych* dokonuje apoteozy kobiecego Prototypu bądź za pomocą najprostszych sformułowań, takich jak: „Ty jesteś moja ikona” (77); „byłaś [...] / Ikona bardziej niż dziewczyna” [104]; „Tak jak byłaś ikona / Teraz przykładna żona” (107) bądź też używając bardziej skomplikowanego sposobu obrazowania, tak jak w wierszu *Majowa noc*:

Zasiedziałem się tutaj
jak w cerkwi
I żegnam
w pas kłaniając
jak ikonie

[...]
Ramion żegnam
lichtarz święty

¹⁶ *Ibidem*, s. 14–15.

¹⁷ B. Dąb-Kalinowska (red.), *Ikony*, Olszanica 2001, s. 5.

¹⁸ P. Evdokimov, *Sztuka ikony. Teologia piękna*, Warszawa 1999, s. 172.

¹⁹ O. Popova, E. Smirnova, P. Cortesi, *Ikony. Ikony różnych kręgów kulturowych od VI wieku po czasy współczesne*, Warszawa 1998, s. 10–11.

²⁰ *Ibidem*, s. 11.

Żegnam oczy ikony
ogromne (120–121)

Kobieta traktowana jest tu z pełnym szacunku nabożeństwem. Podmiot mówiący kłania się jej w pas, co przywodzi na myśl rytualną proskinezę. Także otoczenie bohaterki ulega podobnemu nacechowaniu, jest święte, jest cerkwią, w której podmiot liryczny traci poczucie czasu. Istotne jest także to, w jaki sposób opisywana jest fizjonomia kobiety. Jej ramiona są niczym lichtarz święty, podobny do tych, jakie widzujemy w świątyniach, oczy zaś są ogromnymi oczami ikony. Nieprzypadkowo Harasymowicz używa tego porównania. Prawie zawsze postacie przedstawione na ikonach mają duże i niezwykle wyraziste oczy. Podkreślanie oczu na ikonach związane jest z tym, iż przy malowaniu największą wagę przywiązywano zawsze do oblicz ukazywanych na obrazach świętych. Frontalne ustawienie sylwetki świętego, ze spojrzeniem skierowanym na patrzącego podkreśla dodatkowo niezwyklej ekspresyjność ikonowych oblicz²¹. Zabieg ten ma na celu przyciągnięcie w sposób niemal hipnotyczny uwagi modlącego się i powiązanie jego myśli z obiektem kontemplacji. Komentując znaczenie frontalności spojrzenia w ikonie, Paul Evdokimov zaznaczył: „Profil przerywa porozumienie, staje się nieobecnością, [zaś] pozycja na wprost zatapia spojrzenia w oczach widza i ustanawia bezpośrednią więź porozumienia”²².

Harasymowicz wykorzystuje znaczenie spojrzenia również w wierszu *Jej konterfekt XII*:

Kiedy się robi ciemno
jej twarz się staje
twarzą ikony

I suknia się staje
suknią ikony
i wejrzenie (50)
[...]

Jest to opis fotografii kobiety. W ciemności fotografia staje się podobna do świętego obrazu. Jej suknia zaczyna przypominać szaty postaci z ikon, a spojrzenie nabiera tej samej wyrazistości. To zapatrzenie w fotografię podobne jest modlitwemu uwielbieniu wiernych zgromadzonych w cerkwi, co dodatkowo zbliża sposób poetyckiego obrazowania Harasymowicza do obrazowości malarstwa Wschodu. Ponadto fragment ten potwierdza jak ważna jest twarz, zarówno w świecie ikon i w świecie *Wierszy miłosnych*. To twarz powoduje, że oblicza malowanych i pisanych postaci wydają się odrealnione, przebóstwione, bezcielesne.

Podobnie jest w wierszu *Przyjazd w czasie świąt wielkanocnych*:

Zza gór Twoja twarz
Jak ikona patrzy tysiąc lat
[...]

²¹ O. Popova, E. Smirnova, P. Cortesi, *op. cit.*, s. 6.

²² Cyt. za: W. Górny (red.), *Dziewiętnastowieczna ikona rosyjska, op. cit.*, s. 8.

We śnie Twoja twarz
Jak ikona tysiąc lat (101)

Twarz służy tu podkreśleniu hipnotycznego spojrzenia ikony, o którym już wcześniej była mowa. Twarz ikony zdaje się patrzeć na nas nieustannie, zdaje się być wszechwidząca²³. Kobieta z twarzą ikony może obserwować Jerzego – ukochanego, gdziekolwiek się on uda, nawet we śnie²⁴.

W omówionych tekstach widoczne jest jasne przejście od kultu świętego do kultu kobiety. Przekształcenie ikony wizualnej w ikonę werbalną umożliwia zmianę Prototypu, przy zachowaniu tej samej wykładni teologicznej, odnoszącej się do sposobu oddawania czci ikonograficznym wizerunkom. Jest to istotne osiągnięcie ikony werbalnej i ostatni etap w Harasymowiczowskim poszukiwaniu ekfrazy. Użycie koloru w *Wierszach miłosnych*, omówione w kolejnej części szkicu, będzie jednym z dwóch sposobów dojścia do ekfrazy, a tym samym prawie kompletnym wykorzystaniem sztuki ikony.

KOLOR JAKO EKFRASTYCZNY KLUCZ

Kolor stanowi istotny element każdej ikony. Pełni ważną funkcję symboliczną, dlatego nie może być przypadkowy. Ze względu na swe znaczenie symboliczne, barwa jest tak samo ważna jak słowo, gdyż tworzy mówiący, wielopłaszczyznowy obraz. Malarstwo ikonowe posiada specjalną hierarchię koloru, każdy kolor zajmuje odrębne miejsce w owej hierarchii, w zależności od tego, jakie niesie treści.

Farby służące do malowania ikon tradycyjnie powstawały wyłącznie z barwników naturalnych, w większości mineralnych lub organicznych roślinnych (indygo i węgiel) i zwierzęcych (kość słoniowa, sepia, żółcień indyjska), co wpływało na ich trwałość, dużo większą niż używane obecnie barwniki syntetyczne. Nadawało to także obrazom niezwykłą świetlistość, tak ważną w ikonie²⁵. Pierwotnie używane farby pokazują, jak kształtowała się symbolika koloru i jak ważną rolę spełniał w niej czynnik dostępności danego składnika naturalnego. Możemy zatem sformułować wniosek, że do kanonu barw malarstwa ikonowego weszły głównie te kolory, które można było wytworzyć samodzielnie, przy użyciu naturalnych barwników. I tak, czerwień otrzymywano z rozartej w mózdzierzu specjalnej gliny, błękity z lazurytu, czernie z węgla drzewnego i sadzy, różę z mineralnych cynobrów, żółcie z soku kruszyny, zieleń zaś z destylacji miedzianek o różnych odcieniach itd.²⁶ Innymi minerałami, których używano, a które powodowały,

²³ „Zza gór Twoja twarz / Jak ikona patrzy tysiąc lat / Gdziekolwiek się Jerzy ruszy / Zwieszają się oczu modre obrusy” (101).

²⁴ Najstarsze zachowane ikony pochodzą z VI wieku. Stanowią one przejście od malarstwa antycznego do nowej koncepcji obrazu. Tysiąc lat jest zatem odniesieniem do wieku najstarszych ikon, a nawet okresu późniejszego, zwanego renesansem macedońskim, czyli lat 867–1056, kiedy to nastąpił rozkwit sztuki pisania ikon.

²⁵ O. Popova, E. Smirnova, P. Cortesi, *op. cit.*, s. 20.

²⁶ W. Górny (red.), *Dziewiętnastowieczna ikona rosyjska*, *op. cit.*, s. 11.

że obraz lśnił, były: lapis-lazuli, malachit, lazuryt, hematyt, aury pigment i realgar. Substancje te były sproszkowane, a łączono je spoiwem, takim jak żółtko jaja²⁷ rozcieńczone z wodą, dodawano też ocet lub nawet białe wytrawne wino²⁸. Każda szkoła miała własne metody, by uzyskać blask i wytrzymałość warstwy malarskiej, tak więc żółtko jaja mogło być niekiedy zastępowane miodem, żywicą, gumą, sokiem z pędów figowych, olejkami lub gorącym piwem²⁹.

Kolorem przewodnim w ikonie jest złoty, dlatego tak istotna jest rola wyżej wspomnianych lśniących minerałów oraz cienkich listków czystego złota nakładanych bezpośrednio na obraz. Złoto to symbol Boga. Złote tło, złote nimby, złote szaty Chrystusa, złote promienie symbolizują świętość. Jednak to nie wszystko, kolor złoty jest także znakiem doskonałości, oceanem łaski, strumieniem światła bożego. Złoto na ikonie jest czystym światłem, nie ma w niej miejsca, tak jak w malarstwie zachodnioeuropejskim, na światłocien, gdyż „w świetle ikon nigdy nie zachodzi słońce, dzień nie ma zmroku i niepodzielnie panuje jeszcze południe wcielenia bez cienia i ciemności”³⁰.

Gdy badałam zastosowanie koloru w *Wierszach miłosnych*, interesowały mnie tylko takie jego użycia, które choćby w niewielkim stopniu wiążą się z malarstwem ikonowym, boskością, światem sacrum lub liturgią Wschodu. W omawianym wyborze wierszy można wyróżnić bowiem dwa główne źródła pochodzenia barw. Pierwsze związane jest ze światem przyrody i zdeterminowane jest przez naturalny cykl życia roślin i zwierząt. Zaliczyć można tu takie przykłady, jak: „zieleń dębin”(67), „czarna jak chmura gradowa” (46), „jaskółka czarna” (27), „jak śnieg czyste i białe” (22). Drugie zaś zastosowanie koloru jest wyraźnie symboliczne, odwołuje się głównie do religijnej symboliki barw. Ponadto interesowały mnie tylko bezpośrednie odwołania do kolorystyki, czyli takie, w których pojawia się nazwa konkretnej barwy. Nie uwzględniałam opisów, które, poprzez przywołanie pewnych rekwizytów o określonej wartości kolorystycznej, takich jak „skrzydła archanioła” (biel), „kiście irysów” (fiolet), „mitra ikon” (złoto), czy „wóz Eliasza w płomieniach” (czerwień), wnoszą plastyczność. Interesowało mnie jedynie wskazanie na ekfrastyczne³¹ lub około-ekfrastyczne użycie konkretnych nazw kolorów oraz zbadanie częstotliwości ich występowania.

Harasymowicz, podobnie jak mistrzowie ikon, również wykorzystuje symbolikę złota w swej twórczości. W hierarchii koloru zajmuje ono najwyższe miejsce, a w *Wierszach miłosnych* jest najczęściej pojawiającą się barwą, przynoszącą

²⁷ O. Popova, E. Smirnova, P. Cortesi, *ibidem*.

²⁸ W. Górny (red.), *Dziewiętnastowieczna ikona rosyjska, ibidem*.

²⁹ O. Popova, E. Smirnova, P. Cortesi, *ibidem*.

³⁰ Cyt. za: W. Górny (red.), *Dziewiętnastowieczna ikona rosyjska, op. cit.*, s. 10.

³¹ Mówiąc o ekfrastycznym użyciu nazwy koloru mam na myśli takie przywołanie barwy, które wskazuje na konkretną ikonę, rodząc wizualizację w umyśle czytelnika. Por. W. J. T. Mitchell, *op. cit.*, s. 164. Zgodnie z typologią związków między literaturą a sztukami wizualnymi zaprezentowaną przez Adama Dziadka, tego typu nawiązania można także określić mianem *Bildgedicht*, czyli swobodnej wariacji na temat jakiegoś obrazu. Zob. A. Dziadek, *op. cit.*, s. 11–12.

niekiedy konotacje sakralne, ale przede wszystkim zadziwiającą częstotliwością występowania. Jako element metaforyki występuje w blisko czterdziestu utworach, podczas gdy inne, równie istotne w symbolice ikon, kolory, takie jak błękit czy purpura, przywołane są w trzech lub czterech tekstach. Różnica jest zatem ogromna. Złoto występuje tu najczęściej jako określenie koloru włosów kobiety. W tej funkcji pojawia się w siedemnastu utworach. Oto garść porównań, metafor i epitetów: „włosy złote jak skrzydło archanioła” (25), „twoje włosy jak mitra tak złote” (60), „korona włosów Twoich złotych” (61), „twoje złociste włosy” (65), „szczerozłota góra włosów” (71), „włosy twe rozwiane jak iwy kwitnącej – złoty pył”³² (77), „zamięć włosów złocista” (83), „twa korona złotych włosów” (84), „warkocz złoty” (84), „jej włosów złociste widziadło” (92), „twój złoty lok” (108), „pozłocista loków burza” (116), „złote kędziory” (118 i 133).

Zastosowanie złota jako koloru opisującego włosy kobiety jest bardzo istotne ze względu na asocjacje ikonograficzne, jakie przywołuje. Bardzo często anioły na ikonach malowane były ze złotymi puklami włosów, a najbardziej znanym takim przedstawieniem jest ikona ukazująca Archanioła Gabriela, zatytułowana *Archanioł o złotych włosach*. Ikona znajduje się obecnie w Muzeum Rosyjskim w Sankt Petersburgu³³. Złociste włosy Archanioła Gabriela widoczne są także na wielu ikonach Zwiastowania. Bardzo często obok opisu włosów kobiety Harasymowicz umieszcza inne atrybuty jej anielskości, takie jak skrzydła chociażby, co pozwala uznać złocistość włosów bohaterki za nawiązania do cerkiewnych malunków ukazujących aniołów. Jest to zatem pierwszy przykład ekfrazy, w której obcość ikony w tekście zostaje pokonana i umożliwia czytelnikowi wizualizację obrazu.

Innym przykładem, przy którym warto się zatrzymać, jest porównanie: „twoje włosy jak mitra tak złote” (60). Rekwizytem jest tutaj mitra, uroczyste nakrycie głowy kapłanów lub dawnych władców. „W kościołach wschodnich mitra miała kształt korony, takiej jak cesarska, na Zachodzie zaś przyjęła ona formę trójkątnego czepka o dwóch czubkach, z których zwieszają się na ramiona dwa pendenty (wstęgi). Mitrę mogą wzbogacać szlachetne kamienie, ale zawsze musi ona być biała lub złota”³⁴. Mitra jest zatem symbolem wysokiej godności, zarówno w hierarchii cerkiewnej, jak i państwowej. W malarstwie ikonowym pojawia się rzadko, przede wszystkim na ikonach Chrystusa, w postaci Wielkiego Kapłana, siedzącego na tronie i ubranego w szaty liturgiczne. Niewykluczone, że Harasymowicz znał ten typ ikonograficzny. Występuje on bowiem w konkretnych cerkwiach beskidzkich, co potwierdza studium Renaty Próchniewicz-Bor na temat ikonostasu z cerkwi w Owczarach, gdzie przedstawienie takie się znaj-

³² Mimo iż porównanie włosów kobiety do kwitnącej wierzby iwy związane jest bezpośrednio ze światem przyrody, przynosi ono również konotacje sakralne, o których będzie mowa w dalszej części szkicu. Podobne znaczenie mają metafory: „zamięć włosów złocista” (83) i „pozłocista loków burza” (116).

³³ O. Popova, E. Smirnova, P. Cortesi, *op. cit.*, s. 117.

³⁴ N. Lemaitre, M-T. Quinson, V. Sot, *Słownik kultury chrześcijańskiej*, Warszawa 1997, s. 194–195.

duje³⁵. Warto także podkreślić, że poeta wybiera mitrę złotą, nie białą, co sytuuje opisywaną bohaterkę w przestrzeni bliskiej kulturze prawosławnej. Biała mitra pojawia się bowiem głównie w Kościele Zachodnim.

Kolejnym kontekstem, w którym występuje kolor złoty, jest opis cerkwi. W *Wierszach miłosnych* pojawiają się więc następujące sformułowania: „złociste krzyże cerkwi” (62), „złote wiadra dzwonów” (95), „cerkiew cała w złocie” (106) oraz „cerkiew złota” (114). Zastosowanie tutaj złota w funkcji ornamentu poetyckiego podkreśla przynależność cerkwi do świata boskiego oraz jej niezwykłość w porównaniu z otoczeniem. Nacechowaniu temu ulegają wszystkie elementy konstrukcyjne cerkwi, włączając jej krzyże i dzwony.

Z interesującym zabiegiem mamy do czynienia w wierszu *W południe gdy pe-
kają lody* (94), gdzie wspomniana w początkowym wersach cerkiew Ornawa³⁶, zostaje w metonimiczny sposób określona jako „modrzew pozłocisty”.

Żegna cię modrzew pozłocisty
Potrójnym żegna złotym krzyżem (94)
[...]

Przywołana tu cerkiew mieści się w dawnej łemkowskiej wsi o nazwie Tylicz. Zbudowana jest ona na planie krzyża z drewna modrzewiowego, stąd obecność metonimii. Jej konstrukcja jest trójdzielna, a szczyt każdej części zdobi krzyż. Harsasymowicz opisuje krzyż jako potrójny, przywołując w ten sposób nie tylko trzy krzyże wieńczące cerkiew, ale i trzy ramiona poprzeczne, z których zbudowany jest zwykle krzyż cerkiewny. Belka górna odpowiada tablicy z napisem: INRI – „Jezus Nazarejczyk, Król Żydowski”, środkowa przeznaczona jest dla rąk ukrzyżowanego Chrystusa, dolna zaś – to podnózek (suppodeneum). Koniec dolnej poprzeczki jest lekko podniesiony. Wskazuje on na Niebo i jest jednocześnie przypomnieniem dobrego łotra, który nawrócił się przed śmiercią, drugi, opuszczony koniec wskazuje na piekło, miejsce dla łotra, który nie wyraził skruchy.

Ostatnim wykorzystaniem symboliki złota, jakiemu chciałabym poświęcić uwagę, jest złoto weselnych koron, które są nieodłącznym elementem ślubnego stroju w obrządku wschodnim.

W tej cerkwi
małej jak jastrząb
weźmiemy nasz ślub

I z cerkwi
państwo młodzi wyjdą
w złotych koronach
słów
i garściami kalin
wichury nań sypną (65)
[...]

³⁵ R. Próchniewicz-Bor, *Ikonoostas z Owczar*, Lublin 1992, s. 29, il. 34.

³⁶ Jest to dawna nazwa beskidzkiej wsi Tylicz.

Korony w liturgii prawosławnej i grekokatolickiej są widzialnym znakiem sakramentu – Daru Ducha Świętego zsyłanego przez Boga na nową rodzinę, są także symbolem Królestwa Bożego³⁷. W czasie ceremonii zaślubin świadkowie trzymają korony nad głowami przyszłych małżonków. W wierszu są to „złote korony słów”, zatem świętość rekwizytu zostaje niejako podwojona przez dodanie określenia „złoty” oraz dodatkowo wzmocniona przez powiązanie ze słowem, słowem, które może tu być zarówno przysięgą, jak i nawiązaniem do poezji.

Użycie złota w opisach cerkwi i koron weselnych, w przeciwieństwie do opisów włosów kobiecych, traktuję jako okołоекfrastyczne. Nie przywołują one konkretnych ikon, wykorzystują jednak znaczenie złota jako istotnego elementu wizualności ikony.

Innymi, obok złota, barwami ważnymi w symbolice malarstwa ikonowego są:

1. Błękit lub niebieski, oznaczający nieskończoność Nieba, będący też symbolem innego wiecznego świata;
2. Purpura – kolor władcy, Boga w Niebie i cesarza na ziemi;
3. Czerwień symbolizująca Zmartwychwstanie, zwycięstwo życia nad śmiercią, ale także męczeństwo i ofiarę Chrystusa;
4. Biel – odzwierciedlenie czystości i świętości;
5. Czerń – symbol tajemnicy.

W *Wierszach miłosnych* występuje każdy z tych kolorów i choć pojawiają się w interesującym nas kontekście znacznie rzadziej niż złoto, ich znaczenie w dużym stopniu tożsame jest z symbolicznym rozumieniem barw w ikonach. Kolor niebieski służy tu głównie podkreśleniu boskiej proveniencji i przynależności do niebiańskiego świata, by przytoczyć chociażby wiersz *Jej konterfekt XII* (51), w którym Chrystus określony jest jako „hetman niebieski”. Biel, choć nie wykorzystuje w pełni kręgu semantycznego jej przypisanego, odwołuje się do przedstawień ikonograficznych świętego Jerzego, które ukazują go jako jeźdźca na białym koniu:

[...]
Już na rumaku białym nie przejedzie
Mochnaczką Jerzy święty (102)
[...]

[...]
za każdą jodłą w Twym świecie
na białym rumaku siedzę (80)
[...]

Purpura pojawia się jako kolor królewski, właściwy Bogu, podkreślający majestat Władcy Niebios. W wierszu poświęconym Jerzemu Nowosielskiemu, malarzowi łemkowskiego pochodzenia, pojawia się niezwykle malarskie sformułowanie: „ubiera Boga w purpury / przy stole Nowosielski” (109), odnoszące się do jednego z obrazów artysty i w jasny sposób utożsamiające purpurę ze strojem „Króla Niebios”.

³⁷ E. Przybył, *Prawosławie*, Kraków 2000, s. 168.

Czerń występuje w jednym z utworów jako kolor starości: „czarna ze starości róża” (71), co przychodzi na myśl stare ikony, na których szaty Matki Boskiej, pierwotnie niebieskie lub zielone, jawią się jako bardzo ciemne, a nawet poczerniałe na skutek upływu lat.

Porównanie kolorystyki ikon i sposobu wykorzystania barwy w wybranych wierszach Harasymowicza po raz kolejny dowodzi, że Jerzy Kwiatkowski nie mylił się, stwierdzając, iż jest to poezja, która myśli obrazami³⁸. Tak jak wczesniejszym zbiorom poetyckim patronowali Makowski, Bosch, Bruegel i nadrealiści, tak *Wiersze miłosne* to kult złożony sztuce ikony. Ten istotny aspekt kompozycyjny ikony werbalnej sytuuje omówione w tej części utwory wśród wierszy ekfrastycznych i okołоекfrastycznych lub, jak określa to W. J. T. Mitchell, pomaga osiągnąć stan ekfrastycznej nadziei, w której „niemożliwość ekfrazy zostaje pokonana albo za pomocą wyobraźni [czytelnika], albo za pomocą metafory”³⁹.

EKFRAZA KOMPLETNA

Wśród Harasymowiczowskich ikon werbalnych są również i takie, których ekfrastyczność wychodzi poza samo wykorzystanie koloru ikony. Określam takie teksty lub ich fragmenty mianem „ekfrazy kompletnej”, gdyż za pomocą zastosowanego obrazowania pozwalają przywołać konkretny typ ikonograficzny. Różnica między ekfrazą kompletną, a na przykład ekfrazą wykorzystującą kolorystykę złota polega na tym, że przywołuje ona więcej niż jeden element charakterystyczny dla danego przedstawienia ikonograficznego. Poza sferą obrazowania, często elementem kluczowym, dopełniającym ekfrastyczność wiersza jest przywołanie imienia świętego.

Zabieg ten jest szczególnie częsty w utworach nawiązujących do przedstawienia świętego Jerzego. Ukazują go one jako jeźdźca galopującego lub siedzącego na białym rumaku, zazwyczaj określanego wprost jako „święty Jerzy”. Ekfrastyczność przedstawienia spotęgowana jest w większości tych tekstów przez umieszczenie świętego w kontekście romantycznym, co nawiązuje do ikon ukazujących go jako zabijającego smoka i wyzwalającego z jego szponów księżniczkę⁴⁰.

Znaczenie imienia jako elementu dopełniającego ekfrazę jest równie istotne w wierszach ukazujących Michała Archanioła. Harasymowicz wykorzystuje tutaj zwykle topikę wojenną, prezentując świętego z mieczem lub na koniu, tak jak w wierszu *Jazda samochodem przez łemkowskie przedwiośnie* (90).

³⁸ J. Kwiatkowski, *Trzy razy Harasymowicz. Sny* [w:] idem, *Klucze do wyobraźni*, Kraków 1973, s. 138.

³⁹ W. J. T. Mitchell, *op. cit.*, s. 152. Badacz zwraca w tym miejscu uwagę na znaczenie recepcji oraz wizualizacji obrazu w umyśle czytelnika jako istotnego elementu współtworzącego ekfrazę. Por. A. Rossa, *Impresjonistyczny świat wyobraźni. Poetycka i malarzka kreacja pejzażu*, Kraków 2003, s. 26; Zob. także: W. J. T. Mitchell, *op. cit.*, s. 164.

⁴⁰ Zob. *W środku zimy* (80), *Palmowa Niedziela* (102) i *Jakie to przedwiośnie będzie* (112).

Wiersze miłosne wykorzystują również inne popularne typy ikonograficzne, takie jak: *Zwiastowanie*⁴¹, *Trójca Święta*⁴², *Pantokrator*⁴³, *Mandylion*⁴⁴, *Przemienienie Pańskie*⁴⁵ i *Wjazd Chrystusa do Jerozolimy*⁴⁶. W niniejszym szkicu omówię szczegółowo wiersz-ekfrazę *Przy stole Rublewa* (108), nawiązujący do przedstawienia Trójcy Świętej.

Większość ikon posiada swe odzwierciedlenie w Biblii. Nie inaczej jest w przypadku Trójcy Świętej. Przedstawienie to związane jest z fragmentem Księgi Rodzaju, opisującym trzy tajemnicze osoby, które ukazały się Abrahamowi w Mamre. Tradycja interpretuje je jako Trójcę Świętą, jednak malarstwo wschodniochrześcijańskie zawsze ukazywało to spotkanie jako scenę rodzajową, prezentującą trzech aniołów w gościnie u Abrahama i Sary, siedzących przy stole w cieniu wielkiego dębu. Dopiero Andrej Rublow zrewolucjonizował ten typ ikonograficzny. Usunął postacie Abrahama i Sary, bogate nakrycie stołu zastąpił jednym kielichem, dąb przekształcił w niewielkie drzewo. W ten sposób zniknęło z ikony wszystko to, co tymczasowe, ustępując miejsca temu, co wieczne⁴⁷.

Przytoczona poniżej „starotestamentowa scena wizyty trzech aniołów-pośłańców została przedstawiona przez artystę w sposób podkreślający jej sens symboliczny”⁴⁸:

Pan ukazał się Abrahamowi pod dębami w Mamre, gdy ten siedział u wejścia do namiotu w najgorętszej porze dnia. Abraham spojrzawszy, dostrzegł trzech ludzi naprzeciw siebie. Ujrawszy ich, podążył od wejścia do namiotu na ich spotkanie. A oddawszy im pokłon do ziemi, rzekł: *O Panie, jeśli darzysz mnie życzliwością, racz nie omijać Twego sługi! Przyniosę trochę wody, wy zaś raczcie obmyć sobie nogi, a potem odpocznijcie pod drzewami. Ja zaś pójdę wziąć nieco chleba, abyście się pokrzepili, zanim pójdziecie dalej, skoro przechodzicie koło sługi waszego.* A oni mu rzekli: *Uczyń tak, jak powiedziałeś*⁴⁹.

Rublow przedstawił trzech aniołów jako symbol jedności i wielości trzech Osób Trójcy Świętej. Anioły zdają się być identyczne. Wszystkie mają spokojne i poważne twarze, zaś podobne pochYLENIE głów pozwoliło autorowi stworzyć wrażenie idealnej jedności. Jednak mimo tych podobieństw, anioł środkowy zdecydowanie się wyróżnia. Kolorystyka jego szat – purpurowa tunika, ciemnobłę-

⁴¹ Zob. *Tak zwiastowałaś* (111) i *Jej konterfekt XVI* (55).

⁴² Zob. *Przy stole Rublewa* (108).

⁴³ Zob. *Zazdrość* (114) i *Jej konterfekt XII* (51).

⁴⁴ Zob. *Pejzaż z Mochnaczką* (109–110). W tym przypadku ekfrastyczność kompletna realizuje się w jednym zdaniu: „Nieludzką (sic!) ręką go maluje”, które jest parafrazą greckiej nazwy tego wizerunku. „Acheiropoietos” (gr.) oznacza dosłownie: „nie ludzką ręką stworzony”.

⁴⁵ Zob. *Przedwiośnie* (77). Mimo iż Harasymowicz nawiązuje tu do drugorzędnej cechy tego przedstawienia, mianowicie tła lub dalszego planu ikony, to jest tzw. „spiętrzenia” w rosyjskiej terminologii określanego mianem „jeszczadek” lub „płoszczadek”, jest to istotny element wizualności wiersza wyraźnie wskazujący na typ ikonograficzny *Przemienienia Pańskiego*.

⁴⁶ Zob. *Palмова Niedziela* (102).

⁴⁷ *Ikona jest obrazem. Święta Trójca*; <http://www.orthodoxworld.ru/polish/icona/10/index.htm>.

⁴⁸ O. Popova, E. Smirnova, P. Cortesi, *op. cit.*, s. 143.

⁴⁹ Rdz 18, 1–5 [w:] *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, Poznań–Warszawa 1980, s. 37.

kitny płaszcz i złota wstęga na ramieniu – oraz błogosławiący gest dłoni wskazującej na czarę, przywołują postać Syna, drugą osobę Trójcy. Anioł po lewej stronie interpretowany jest jako Bóg Ojciec, zaś trzecia postać symbolizuje Ducha Świętego⁵⁰.

Do tego znanego przedstawienia nawiązuje Harasymowicz w utworze *Przy stole Rublewa* (108). Tytuł służy nie tylko identyfikacji typu ikonograficznego, ale i samej ikony, będącej dziełem konkretnego autora. To przywiązanie do konkretnego jest nietypowe dla sztuki ikony, gdyż z zasady jest ona anonimowa. Wyjątek stanowi Rublow, którego wpływ na ikonografię prawosławną był tak wielki, że jego nazwisko trwale zapisało się w historii malarstwa.

Jakże ja Cię sprzedałem
Ciebie w piersi innej ubrałem
Pamiętam jesienią – górami skrzydlaci
Siedzimy przy stole Rublewa

Twój złoty lok jak sokół
Na ramieniu mi usiadł
Było nas dwoje ikony wokół
Ktoś trzeci kielich przysuwał

I miłość mętną do serc rozlewał
Wino z głogu czy ja wiem
Była w tym tropu kuny zawilość
I jasny był Judasza dzień

Zaczynał się właśnie i między nas
Weszło ciało żądzą wysmolone
I cerkiew spała i nie zaczęła
We wszystkie dzwony bić na trwogę

Jakże ja Cię sprzedałem
W liście zacząłem inną twarz ubierać
Pamiętam jesień – górami skrzydlaci
Siedzimy przy stole Rublewa (108)

Ikona werbalna nie rozciąga się na całość wiersza, tylko część utworu, mianowicie wersy od trzeciego do ósmego, można określić jako ekfrastyczne. Charakterystyczne cechy przedstawienia Rublowa zostały użyte tu w celu skonstruowania miłosnej narracji. Trzy postacie, skrzydła anielskie, stół i kielich symbolizują obraz jako medium, które zostaje przejęte przez poezję, by ostatecznie stracić swą oryginalną formę w procesie ekfrastycznego przejścia.

W omawianym wierszu ekfrazą jest środkiem konstruującym narrację przeszłości. Jeśli umieścilibyśmy ją w czasowej sekwencji wydarzeń i zilustrowali ją za pomocą prostych terminów gramatycznych, byłby to czas zaprzeszyty, określający czynność, która zdarzyła się przed inną przeszłą czynnością. Teraźniejszość od-

⁵⁰ O. Popova, E. Smirnova, P. Cortesi, *op. cit.*, s. 144.

nosi się zatem do momentu, w którym narracja jest konstruowana, przeszłość do chwili, w której kobieta jest „sprzedana” i zastąpiona przez inną kobietę, podczas gdy efrastyczna zaprzęszłość opisuje wydarzenia najdawniejsze – wspólną jesień kochanków. Ekfrastyczna próba zachowania zaprzęszłości wiąże się w dużej mierze z pragnieniem podmiotu lirycznego, by przywołać obraz utraconej kobiety. Joshua Scodel podkreśla, że „obiekty ekfrastyczne są zazwyczaj postrzegane jako kompensacyjny substytut niespełnionego pragnienia kobiecej Inności”⁵¹. Ekfrazą pełni tu zatem również istotną kompensacyjną funkcję. W jaki sposób jednak przebiega proces adaptowania medialnej inności ikony Rublowa?

Moją tezą jest, iż ekfrastyczne przejście w omawianym tekście dokonuje się za pomocą „ekfrastycznej fascynacji”. Pojęcie to, wprowadzone do teorii ekfrazy przez W. J. T. Mitchella, obrazuje kolejne etapy „przewycięzania” inności obrazu przez tekst. Ekfrastyczna fascynacja składa się z trzech „momentów”: obojętności, nadziei i lęku. Mitchell charakteryzuje ekfrastyczną obojętność jako przekonanie, że werbalna reprezentacja obrazu jest niemożliwa. Ekfrastyczna nadzieja z kolei postrzega wizualność jako coś „potencjalnie tożsamego”, zaś ekfrastyczny lęk jako „zagrożenie, które należy zredukować”⁵². W poniższej analizie sugeruję, że w wierszu *Przy stole Rublewa* można wyodrębnić dwie z tych tendencji, mianowicie, postrzeganie ikony jako zagrożenia i jako konstrukcji „potencjalnie tożsamej”. Zatem medialny proces dochodzenia do ekfrazy przebiega od ekfrastycznego lęku do ekfrastycznej nadziei.

Ekfrastyczny lęk wykorzystuje binarne opozycje między tym, co „swoje” i tym, co „obce” jako podstawę swej dyskursywnej strategii. Zgodnie z tym różnieniem tekst postrzegany jest jako aktywny, mający prawo głosu i patrzenia „swój”, zaś obraz jest biernym, oglądanym i zazwyczaj niemy „innym”⁵³. W przypadku transformacji ikony w wiersz miłosny najbardziej oczywistym wyznacznikiem ekfrastycznego lęku jest pozbawienie obrazu jego funkcji rytualnej. Główne komponenty semantyczne ikony, takie jak kielich, trzy postacie, skrzydła i stół tracą swą funkcję „wizualnej Biblii” i zostają zredukowane do roli rekwizytów w Harasymowiczowskim teatrze miłości. Skrzydła symbolizują tu uniesienie kochanków, zaś kielich staje się narzędziem w rękach boga miłości, który wywołuje uczucia w sercach bohaterów. Jest to zatem pierwsza próba zredukowania medialnego zagrożenia, jakie niesie ikona oraz przykład aktywnej dominacji tego, co werbalne.

Dominacja słowa widoczna jest również na płaszczyźnie strukturalnej wiersza. Analiza jakościowego podziału tekstu na część ekfrastyczną i tę *stricte* werbalną

⁵¹ Cyt. za: W. J. T. Mitchell, *op. cit.*, s. 165. Cytat pochodzi z prywatnej korespondencji Autora z Joshua Scodelem.

⁵² *Ibidem*, s. 152 i 163.

⁵³ *Ibidem*, s. 161–162. Mitchellowska opozycja „swojego” i „innego” (self and other) inspirowana jest uniwersalnym dyskursem władzy, co częściowo sytuuje ekfrastyczne przejście na mapie walki o dominację.

dowodzi, że słowo dominuje również i w tej sferze. Walka o posiadanie terytorium medialnego pozostawia nas zatem z wynikiem sześć do czternastu, na korzyść słowa. Ekfrazja zajmuje bowiem jedynie sześć z dwudziestu wersów wiersza. Pokazuje to, w jaki sposób owo „spotkanie rywalizujących i obcych form reprezentacji”⁵⁴ jest w rzeczywistości walką o władzę i posiadanie medialnego terytorium. Trudno zatem zgodzić się z Valerym Lepakhinem, który postrzega ekfrastyczne przejście jako proste „przeniesienie zawartości ikony jako tekstu niewerbalnego do tekstu werbalnego lub stworzenie ikony werbalnej, która ma identyczną zawartość z ikoną wizualną”⁵⁵. Ekfrastyczny lęk wiersza powoduje, że werbalna ikona Trójcy Świętej musi walczyć o swą pozycję oraz zachowanie pierwotnej wizualności z pozostałymi fragmentami utworu.

Nie jest to jednak walka stracona, gdyż wspomniana wcześniej konstrukcja czasu jest kluczowym momentem w pokonywaniu lęku i dochodzeniu do ekfrastycznej nadziei. Jak wykazałam już wcześniej, to zaprzeczoność jest charakterystyczna dla ekfrastycznego fragmentu wiersza. Owa zaprzeczoność rozciąga się również na nie-ekfrastyczne części utworu, te opisujące wspólną jesień kochanków, co pozwala scalić ekfrazę z pozostałymi fragmentami *Przy stole Rublewa*. Owo zespolenie wersów ekfrastycznych i nie-ekfrastycznych nie powoduje wyciszenia ikony werbalnej, wprost przeciwnie, daje jej te same prawa, które posiada tekst *stricte* werbalny. Owo prawo do konstruowania narracji i prawo do mówienia wyrażone jest w powtórzeniu najbardziej wizualnego fragmentu ikony werbalnej na końcu wiersza.

[...]

Pamiętam jesień — górami skrzydlaci
Siedzimy przy stole Rublewa (108)

Ów fragment, zamykający utwór, jest kluczowym elementem świadczącym o ekfrastycznej nadziei, która stanowi rodzaj ponownego wyjścia lub „wybicia się” wizualności. To ponowne wyjście potwierdza, że ikona w utworze Harasymowicza nie zostaje ostatecznie stłumiona, mimo zamiany medium.

Reasumując najkrócej ustalenia powyższej analizy, należy powtórzyć za Mitchelllem, że ekfrastyczny lęk i nadzieja wyrażają nasze niepokoje związane z „unifikacją z innymi”⁵⁶, są one jednak koniecznymi etapami w procesie pokonywania inności ikony w wierszu. Mimo prób, by zredukować oryginalne cechy ikony w momencie ekfrastycznego lęku, malarskie medium ostatecznie odzyskuje swą wizualność w momencie ekfrastycznej nadziei. Pokonywanie obcości ikony nie skutkuje zatem w kompletnym podporządkowaniu ikonograficznego „innego”, lecz przydziela mu istotną i równorzędną słowu rolę literackiej „fotografii” z przeszłości.

⁵⁴ *Ibidem*, s. 156.

⁵⁵ V. Lepakhin, *op. cit.*, s. 27.

⁵⁶ W. J. T. Mitchell, *op. cit.*, s. 163.

PODSUMOWANIE

Omawianie nawiązań malarskich w twórczości miłosnej Harasymowicza rozpoczęłam od analizy poetyckich sposobów wykorzystania podstawowych i powszechnie znanych elementów ikony, takich jak jej specyficzna terminologia, odejście od zasady mimesis i użycie tytułu w sposób podobny do ikonograficznego nadpisu. Próbowałam dowieść, iż jest to pierwszy etap w procesie nawiązywania dialogu intermedialnego. Następnie przyjrzałam się tekstom, ukazującym kult kobiety poprzez odniesienia do malarstwa wschodniochrześcijańskiego i porównałam je z teologią ikony oraz prawosławnym stosunkiem do Prototypu. Owo zestawienie pozwoliło mi spojrzeć na poetycką proskinezę jako bezpośrednie przeniesienie światopoglądu ikonograficznego do wiersza oraz kolejny etap w oswajaniu inności medialnej ikony. W następnej części szkicu dokonałam analizy Harasymowiczowskiej palety barw, dowodząc, iż w szczególności sposób użycia złota w opisie włosów kobiecych stanowi istotny element ekfrastyczności oraz wykazuje głębokie zrozumienie hierarchii ikonicznych kolorów. W części ostatniej niniejszego artykułu przyjrzałam się poetyckiej reprezentacji Trójcy Świętej, uznając ją za przykład ekfrazy kompletnej. Mitchellovski model „ekfrastycznej fascynacji” pozwolił mi na zbadanie pozycji ekfrazy w obrębie wiersza oraz złożoność walki o dominację i medialne terytorium.

Malarskość i ikonocentryczność przywołanych tu wierszy nie zawsze wiąże się z ich ekfrastycznością. Mimo wyrazistej wizualności, teksty zaprezentowane w dwóch pierwszych częściach analitycznych są przykładami ogólnie rozumianej intermedialności. To dopiero kolor i konkretne przedstawienia ikonograficzne pozwalają przekroczyć niewidzialny próg między ikoną werbalną a ekfrazą. Harasymowiczowskie wykorzystanie tych elementów to dowód na dogłębne zrozumienie wzorców malarskich chrześcijańskiego Wschodu oraz przykład specyficznej transkulturacji elementu obrzędowości prawosławnej i grekokatolickiej, transkulturacji dokonanej na granicy dwóch sztuk.

Ewa Stańczyk

IN PURSUIT OF THE EKPHRASTIC TRANSITION:
THE ICON IN JERZY HARASYMOWICZ'S LOVE POEMS

Summary

This article deals with the influence of icon painting on the poetry writing of Jerzy Harasymowicz (1933–1999). Based on W. J. T. Mitchell's 'ekphrastic fascination', Peter Wagner's 'intermediality', and Valerii Lepakhin's more complex concept of 'the verbal icon', this study attempts to present Harasymowicz's attitude towards the icon and to show how an immersion in the art of Byzantine Christianity opens the way towards ekphrasis. The article demonstrates that Harasymowicz's quest

for a 'complete ekphrasis' consisted of the following phases: transfer of the iconographic mindset into the poem, construction of a verbal match of the Orthodox Prototype, representation of the iconic hierarchy of colour by words, and the use of concrete iconographic representations to achieve complete ekphrasis. In conclusion it is stated that Harasymowicz's use of the icon shows his profound understanding of its theological meaning and, at the same time, is a remarkable example of the transcultural absorption of the Orthodox Other.