

Marina ILIE

Wydział Języków i Literatur Obcych,
Departament Filologii Rosyjskiej i Słowiańskiej
Uniwersytet w Bukareszcie
marina.ilie@lils.unibuc.ro

OBRAZ, RZEŻBA, WIERSZ: VERMEER I BRÂNCUȘI W POETYCKICH EKFRAZACH MILCZENIA U WOJCIECHA WENCLA I GRIGORE VIERU

Abstrakt: Myślenie asocjacyjne, przekształcające to, co abstrakcyjne w to, co „widzialne”, pojawia się zarówno w obrazach Johanna Vermeera, jak i w rzeźbach Constantina Brâncușego. W twórczości tych dwóch światowej sławy artystów – tworzących w odstępie prawie trzech wieków od siebie i w różnych dziedzinach sztuki – ujawnia się pewna dialektyka widzialnego i ukrytego, obecności i nieobecności, wymagająca wysiłku kodyfikacji i rozszyfrowania znaczeń. Polscy poeci, tacy jak Wisława Szymborska, Adam Zagajewski, Wojciech Wencel okazali się niezwykle wrażliwi na to wewnętrzne napięcie, podtrzymywane przez kontrastujące elementy i postawy, które przenika malarstwo Vermeera. Podobnie rzeźba Brâncușego inspirowała liryczne refleksje nad „skokiem w wieczność” mającym swe źródło w *kulturowych aktach* doświadczenia sztuki – takich jak malarstwo „gestualne” czy rzeźba – u rumuńskich poetów Iona Vinea, Luciana Blagi, Grigore Vieru, Any Blandiany. Jednak najbardziej widoczne i dotknięte siłą sugestii jest napięcie między ciszą a słowem, milczeniem a mową, analogiczne do dialektyki niebytu i istnienia. Vieru posługuje się poetyką niemej dyskrekcji i kontemplacyjnej prostoty, w której pojawiają się niuanse oczekiwania i wielkiej nieobecności, podobnie jak w rzeźbie *Stół milczenia*, która znalazła odzwierciedlenie w ekfrazie pt. *Brâncuși*. U rumuńskiego rzeźbiarza cisza odpoczywa, lecz nie w sposób przypadkowy. W swoim spoczynku zmienia i odwraca świat, zaprasza do skupionej refleksji. Wokół pustego stołu z pustymi krzesłami słowo milknie, a milczenie nabiera znaczenia i staje się niezwykle sugestywne. Robi się więc miejsce dla tego, co rumuński prawosławny ksiądz George Remete nazywa „milczeniem-siłą, milczeniem-duchem, milczeniem-idea”. Z kolei cisza u Vermeera jest dynamiczna i wibrująca; towarzyszy jej ruch, niewerbalne emocje, wzburzenie duszy i umysłu oraz świetlista kontemplacja.

Słowa kluczowe: wiersz ekfrastyczny, milczenie, Brâncuși, Vermeer.

Kilka uwag wstępnych

Powszechnie wiadomo, że dialog między literaturą a malarstwem, zapoczątkowany w okresie hellenistycznym, kontynuowany w świecie rzymskim, skąd później został zaczerpnięty przez renesans i stopniowo rozszerzany na inne sztuki, jest toposem, który można odnaleźć w wielu literaturach zaliczanych do obszaru europejskiego. Poeci manierystyczni, barokowi, romantyczni oraz symboliści, a także powieściopisarze realistyczni, często wplatali w swoje utwory opisy dzieł sztuki. Według rumuńskiego teoretyka literatury Adriana Marino, idea literacka „jest rzeźbiona i kształtowana tak, jak malarz absorbuje i przemodelowuje pierwotny obraz natury” (Marino 2010: 61), a zatem, jeśli poprzez proces hermeneutyczny idea literacka zostaje odkryta na nowo, to poprzez ekfrazę idea artystyczna zyskuje nowy wyraz. Nie jest to prosta imitacja, lecz reinterpretacja – próba nadania jej nowego kształtu. Tego rodzaju idea, która powstaje w konkretnym momencie z ideału piękna lub realnego podobieństwa, raz przełożona na język poetycki, angażuje się w ruch czasowy, umożliwiając zaskakujące spotkania między artystami wizualnymi a twórcami słowa. Przykładami takich spotkań są relacje między malarstwem Johanna Vermeera a poezją Wisławy Szymborskiej, Adama Zagajewskiego czy Wojciecha Wencła, między rzeźbą Constantina Brâncușiego a poezją Luciana Blagi, Any Blandiany czy Grigore Vieru.

Jeśli rzeźbę i poezję łączy wyjątkowa wartość artystycznego uczucia – żywego, organicznego, nie teoretycznego – będącego fundamentem i istotą komunikacji, to malarstwo i poezja wydają się zbliżać do siebie szczególnie pod względem doświadczenia estetycznego, a następnie czasu kontemplacji, czasu wewnętrznego, nieodłącznie związanego z samą fakturą obrazu (jego kompozycją, estetycznym układem elementów) lub wersami, które wysuwają na pierwszy plan obrazy emocji i artystycznych przeżyć. Podczas gdy farba nadaje się do uwidocznienia doznań sensorycznych, słowo poetyckie skupia się na emocjach, doświadczeniach i uczuciach. W ten sposób oba media, choć różne w formie, spotykają się w przestrzeni wspólnego przeżywania i interpretacji artystycznego piękna.

Łacińska fraza „Ut pictura poesis” („Ma z obrazami poezja wiele wspólnego”), zaczerpnięta z *Ars Poetica* (*List do Pizonów*) Horacego, przez wieki była inspiracją do niezliczonych refleksji na temat relacji między sztukami plastycznymi a literaturą. Wśród najważniejszych interpretacji warto wymienić pogląd Leonarda da Vinci, który postrzegał malarstwo przedstawiające dzieła natury jako sztukę szlachetniejszą od słowa, ponieważ „nie potrzebuje ani interpretatorów, ani komentatorów” (Vallentin 1968: 222). Z kolei Gotthold

Ephraim Lessing, w swoim eseju *Laokoon, czyli o granicach malarstwa i poezji* (1766), argumentował, że istota poezji tkwi w jej zdolności do przedstawiania dynamiki i przemijalności, co wyraźnie odróżnia ją od statycznego charakteru malarstwa.

Rozwinięciem horacjańskiej maksymy jest idea artystycznego przeplatania się różnych dziedzin sztuki, na którą zwrócił uwagę szwajcarski filozof i historyk sztuki René Berger w studium *Art et communication* (1972). Berger wskazywał, że takie przenikanie pozwala na tworzenie wielowymiarowych powiązań między tekstem a obrazem, oferując odbiorcy zmysłowe i bogate doświadczenie artystyczne (Berger 1976: 49). Zjawisko to, zwłaszcza w odniesieniu do poezji i malarstwa, okazało się niezwykle owocne w takich nurtach literackich i artystycznych jak futurizm, dadaizm czy surrealizm.

Poeta, estetyk i filozof Tudor Vianu (1898-1964), analizując rolę stylizacji w dziełach sztuki, podkreślał, że zarówno w poezji, jak i w malarstwie czy rzeźbie konieczne jest stworzenie przestrzeni dla swobodnych skojarzeń. Taka przestrzeń umożliwia nieskończony wgląd w głębię artystycznej symboliki. Cisza, momenty zawieszenia lub niewypowiedziane fragmenty dzieła nie są – jak zauważa Vianu – pustymi przestrzeniami, lecz chwilami pełnymi znaczenia. „Wiersz, ktoś powiedział, jest mieszanką słów i ciszy” – stwierdzenie to można z powodzeniem odnieść do każdej formy sztuki (Vianu 1966: 155). Vianu wskazywał, że stylizacja rzeczywistości w dziele artystycznym polega na ukrywaniu niektórych procesów, aby uwypuklić inne, co pozwala odbiorcy lepiej dostrzec jej bogactwo i głębię. Symbole artystyczne, jego zdaniem, pełnią funkcję integrującą, łącząc różne poziomy doświadczenia w spójną i wielowymiarową całość.

Zjawisko ekfrastyczności w literaturze rumuńskiej

Od samego początku należy podkreślić, że w przeciwieństwie do kultury polskiej, w której istnieje bogata tradycja ekfrazy (zwłaszcza w poezji)¹, kultura rumuńska była bardziej powściągliwa w swoim literackim lub teoretyczno-

¹ Zob. najnowsze opracowania dotyczące ekfrazy w literaturze polskiej, m.in.: Julia Dynkowska, *Apokryficzność i ekfrastyczność jako komplementarne poetyki intertekstualne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2021; Rozalia Słodczyk, *Ekfaza, hypotypoza, przekład. Interferencje literatury i malarstwa w prozie włoskiej i eseistyce polskiej XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2020. Warto też przywołać tom *Ekfaza* (Wydawnictwo Mammal, 2018). Zgodnie z wypowiedzią Łukasza Złahody, ta praca zbiorowa ukazuje twórczą mozaikę młodych artystów i poetów, prowadzącą dialog między słowem a obrazem, nie zaś typowo naukowe studium teoretyczne.

krytycznym podejściu do fenomenu ekfrastyczności, na co wskazują niedawne opracowania takich badaczek, jak Alexandra Vrânceanu czy Steluța Bătrînu².

Teoria i praktyka ekfrastyczna w Rumunii zaczęły nabierać konkretnych kształtów – z wyraźnym opóźnieniem w porównaniu z innymi europejskimi przestrzeniami kulturowymi – dzięki monografiom profesora Dana Grigorescu, z których za najważniejsze uchodzi *Historia sztuk siostrzanych: relacje między literaturą a sztukami wizualnymi* (*Povestea artelor surori: relațiile dintre literatură și artele vizuale*, 1984). Rumuński historyk literatury i sztuki rozpatrywał relacje między tekstem werbalnym a obrazem wizualnym w kontekście komparatystycznym, określając je jako „sztuki siostrzane”. Grigorescu systematyzował różne rodzaje ekfrazy, takie jak ekfrazą nawiązująca do realnego dzieła sztuki, ekfrazą pojęciowa, kumulatywna, pseudoekfrazą, a także ekfrazą negatywna i ironiczna (Grigorescu 2001: 12).

Możliwe wyjaśnienie faktu, że dopiero po 2000 roku zaczęły pojawiać się kolejne znaczące studia nad ekfrazą i jej obecnością w literaturze rumuńskiej oferuje Alexandra Vrânceanu. Badaczka omawia bogactwo interferencji między literaturą a sztuką na obszarach anglosaskim i frankofońskim, wskazując jednocześnie, że w kulturze rumuńskiej fenomen ekfrastycznego pisarstwa „prawdopodobnie nie został przeanalizowany ze względu na to, że temat dialogu między sztukami, charakterystyczny dla europejskiego humanizmu, pojawia się w naszej kulturze dopiero w modernizmie” (Vrânceanu 2009: 148). Ponadto, w swojej analizie dialogu między literaturą a malarstwem w twórczości rumuńskiego powieściopisarza Camila Petrescu (1894-1957), gorliwego zwolennika synchroniczności i korelacji między sztuką a nauką, Vrânceanu wysuwa inne wyjaśnienie długiej nieobecności dyskursu ekfrastycznego w Rumunii. Zwraca uwagę, że pierwsze szkoły malarstwa rumuńskiego powstały dopiero w drugiej połowie XIX wieku, co mogło wpłynąć na późne rozwinięcie się refleksji nad tym zjawiskiem. Jeśli chodzi o stanowisko teoretyczne przyjęte przez Alexandrę Vrânceanu, odbiega ono od podejścia takich badaczy jak Claus Clüver, którzy rozszerzają pojęcie ekfrazy na inne dziedziny sztuki (architektura, muzyka czy taniec). Rumuńska komparatystka pozostaje zgodna z dominującym

² Wśród najważniejszych rumuńskich badań opublikowanych na ten temat po 2000 roku warto wymienić: *Povestea artelor surori. Introducere în ekphrastică* [*Historia sztuk siostrzanych. Wprowadzenie do ekfrastyki*, Bukareszt 2001] Dana Grigorescu; *Tabloul din cuvinte: studii de literatura comparată* [*Obraz zawarty w słowach: Studia porównawcze*, Bukareszt 2010] Alexandry Vrânceanu; *Ekphrasis. De la discursul critic la experimentul literar* [*Ekfrazą. Od dyskursu krytycznego do eksperymentu literackiego*, Jassy 2015] Cristiny Sărăcut; *Reprezentări ekphrastice în literatură* [*Ekfrastyczne reprezentacje w literaturze*, rozprawa doktorska, Gałac 2020] Steluței Bătrînu; *Eseuri subiective despre artele surori* [*Subiektywne eseje o sztukach siostrzanych*, București 2022] Roxany Zanea.

w tej dziedzinie stanowiskiem, według którego ekfrazę utożsamia się z opisem dzieła sztuki, obejmującym malarstwo, rzeźbę, tkactwo (haft) i inne sztuki plastyczne (Vrânceanu 2010: 29).

Z kolei Steluța Bătrînu zestawia literaturę rumuńską z wielkimi literaturami zachodnimi, które okazały się niezwykle płodne w zakresie ekfrazy, określając literaturę rumuńską jako „powściągliwą, podejrzliwą lub zamkniętą (ale nie hermetyczną!)”. Dodaje przy tym, że „dyskurs krytyczny nie wykazał większego zainteresowania tym gościem odstawionym na boczny tor” (Bătrînu 2020: 9). Niemniej jednak w swojej obszernej rozprawie doktorskiej *Ekfrastyczne reprezentacje w literaturze* (*Reprezentări ekphrastice în literatură*, 2020) proponuje znakomitą analizę kilku rumuńskich powieści, wybranych na podstawie ekfrastycznego kryterium opisu dzieła sztuki – obrazu, rzeźby czy tapiserii – autorstwa takich pisarzy, jak Mircea Eliade, Radu Paraschivescu, Sorin Titel czy Constantin Țoiu.

W rumuńskiej poezji ekfraz *wydaje się* jeszcze mniej obecna niż w prozie. Istnieje jednak kilka utworów ekfrastycznych inspirowanych rzeźbami Constantina Brâncușego³. W tym artykule postanowiliśmy skupić się na wierszu Grigore Vieru *Brâncuși*, który koncentruje się na motywie ciszy i oczekiwania – tematach często spotykanych w twórczości tego poety.

Brâncuși. O stole milczenia i milczeniu kamienia

Twórczość Grigore Vieru (1935-2009), jednego z najwybitniejszych i najbardziej cenionych mołdawskich poetów piszących po rumuńsku jest, jak zauważył krytyk i historyk literatury Mihai Cimpoi, „organicznie związana z rumuńskim folklorem i tradycją zapoczątkowaną przez Eminescu w rumuńskiej literaturze, ewoluującą później wokół magiczno-roślinnych motywów charakterystycznych dla twórczości Błagi” (Cimpoi 1997: 192). To, co łączy Vieru z romantycznym poetą Mihailem Eminescu⁴, który wprowadził

³Są to między innymi: *Ptak ogniopióry* (Pasărea măiastră) Iona Vinea, *Święty ptak* (Pasărea sfântă) Luciana Błagi, *Ptak dusza* (Pasărea suflet) Iona Mărgineanu, *Mądrość Ziemi* (Cumintenia Pământului) Any Blandiany.

⁴M. Eminescu (1850-1889) znakomicie reprezentował rumuński romantyzm, uchodząc za ostatniego wielkiego romantyka europejskiego. Rumuński historyk Nicolae Iorga (1871-1940), który posiadał dużą wiedzę o polskiej historii i kulturze, pisał odręcznie w języku francuskim, w 1933 roku, z okazji wydania wyboru wierszy Eminescu w języku polskim (w tłumaczeniu Emila Zegadłowicza): „Publiczność polska doceni bardziej niż ktokolwiek inny ducha, który ożywia poezję Mihaia Eminescu. Tak jak wielcy polscy romantycy, mołdawski poeta, urodzony w granicach Bukowiny, w regionie, gdzie liczba uchodźców ostatniej polskiej rewolucji była dość duża, pasjonuje się tajemnicami życia pozagrobowego. Tak jak i oni, bada nieznanne, przez które przechodzą promienie naszego snu pozbawionego nadziei. Tak jak i oni, poeta ciągle

do powszechnego obiegu syntezę twórczych energii narodu rumuńskiego, to głęboka treść **ideowo-uczuciowa** (często uchwycona w zaskakujących rymach), wrażliwość oraz liryzm inspirowany kulturą ludową i przeszłością historyczną. Poeta duchowych wyznań, Vieru jest twórcą dotkniętym metafizycznym smutkiem, wynikającym z niezdolności człowieka do pełnej integracji z kosmicznymi rytmemi. Ta egzystencjalna wrażliwość stawia go w nurcie tak zwanego filozoficznego modernizmu, reprezentowanego przez Luciana Blagę (1895-1961). Błaga, poeta-filozof, zarówno w swojej twórczości literackiej, jak i filozoficznej, promował nowoczesne idee swoich czasów, eksplorując egzystencjalne dylematy, które wyłoniły się z filozofii stulecia naznaczonego jednymi z największych dramatów ludzkości.

W swoich wierszach Vieru posługuje się poetyką niemej dyskrekcji i kontemplacyjnej prostoty, w której wyczuwalne są niuanse oczekiwania i wielkiej nieobecności. Podobną atmosferę odnajdujemy w rzeźbie *Stół milczenia* Constantina Brâncușiego, która stała się inspiracją dla ekfrazy zatytułowanej *Brâncuși*. Wiersz ten pochodzi z tomu *Korzeń płomienny* (*Rădăcina de foc*), wydane w Bukareszcie w 1988 roku.

odnajduje w głębi rzeczy coś ze swojej duszy przepełnionej miłością, której nie będzie mógł mu dać świat, i której płomiennego pościgu nie pragnie porzucić. Tak jak oni pokazali światu głębię polskiej duszy, on pragnie żyć poza przestrzenią i czasem: od tajemniczego Egiptu do przedmieść paryskiej rewolty, od Araldów barbarzyńskiego stepu do Călina, który powraca do tej, którą pozostawił kiedyś w jakiejś wiosce w Mołdawii. Tak jak ci, którzy w Polsce są dumni ze zwycięstw i swojej walecznej przeszłości, tak i on lubi celebrować szczyk włóczy w bitwach prowadzonych przez Mirczę Starego przeciwko Turkom w XIV w., a poemat, który nie został dokończony gloryfikuje legendarną postać założyciela mołdawskiego kraju. Czyż nie czujemy pełnego polskiego mistycyzmu, gdy bohaterowie jego utworu *Biedny Dionizos* przechodzą metamorfozy Fausta w przebiegu jego lekkomyślnego snu? Narody zbliżają się do siebie poprzez wysiłek niższych warstw i zapal twórczych duchów. Eminescu ma, bez wątpienia, swój wkład do tej wspólnoty duszy między Polakami i Rumunami, wspólnoty, o której śnili nasi przodkowie, którzy nie raz spotykali się ze swoimi towarzyszami w pięknej walce o chrześcijaństwo”. Cyt. za: Nicolae Mareș, *Pierwsze poematy Eminescu w języku Mickiewicza, opatrzone przedmową Iorgi*, „Polonus” – Revista Uniunii Polonezilor din România, 6 (296) 2021, s. 31-32.

Brâncuși

Masă de piatră.
Scaune goale de piatră.
Așteaptă
Întoarcerea din bătlăii
A vitejilor voievozi.
La ceas de taină
Ei vor veni
Să-și odihnească brațul
De piatră,
Fruntea grea ca de piatră
Și să vadă
Ce-i de făcut mai departe.
O, e o tăcere
Atât de afundă
Că se aud Carpații spre seară
Cum, aplecându-se, aștern umbra
Pe masă,
Curată și răcoroasă.

Brâncuși

*Stół z kamienia.
Puste krzesła z kamienia.
Czekają
Na powrót z bitew
Dzielnych wojewodów.
W godzinie tajemnej
Przyjdą
By oprzeć swe ramię
Z kamienia,
Ciężkie czoło jak z kamienia
I zobaczyć,
Co robić dalej.
Ach, ta cisza
Tak głęboka,
Że słyszeć Karpaty o zmierzchu,
Jak, pochylając się, kładą cień
Na stół,
Czysty i chłodny.*

Początek wiersza eksponuje dwa kluczowe dla odczytania poetyckiego przekazu motywy – stół i kamień – które stanowią jedno z preferowanych elementów w twórczości Brâncușiego, obdarzonych szczególnym ładunkiem symbolicznym. W połączeniu z wprowadzonym w trzecim wersie wątkiem oczekiwania, „stół z kamienia” wykracza poza sferę autonomii wynikającej z jego minimalizmu i materialności, otwierając się na szersze pole interpretacji, obejmujące wartości estetyczne oraz pogłębione sensy hermeneutyczne. Taka perspektywa prowadzi w stronę hermeneutyki endogenicznej (rum. *hermeneutică endogenă*), postulującej, że obiekt sztuki – zwłaszcza rzeźba abstrakcyjna – staje się nośnikiem informacji kulturowej i poprzez analizę morfologiczną, syntaktyczną oraz symboliczną pozwala na rekonstrukcję dyskursu artystycznego. Metoda ta, wychodząc od poszczególnych, „minimalnych” elementów dzieła (np. kształt, materiał, faktura), konsekwentnie sięga ku coraz ogólniejszym rejestrom, aż po szeroki horyzont kulturowy, w którym lokowana jest cała twórczość artysty. W efekcie nie sprowadza się wyłącznie do oceny estetycznej, lecz dąży do kulturologicznego i symbolicznego umiejscowienia dorobku artysty⁵.

⁵ Por. M. Stîrcea-Crăciun, *Opera lui Brâncuși în România. Simbolismul hylesic: O abordare hermeneutică endogenă*, Editura Vremea, București 2020, s. 309. Autor, w schematycznym ujęciu endogenicznego podejścia hermeneutycznego, wyróżnia m.in. następujące etapy analizy koncentrycznej: ustalenie wskaźnika hermeneutycznego, formułowanie hipotezy, badanie

Na wstępie warto przybliżyć rzeźbę, do której odnosi się tekst wiersza – łatwo rozpoznawalną dzięki wzmiance o autorze w tytule oraz ekfrastycznemu opisowi zawartemu w pierwszych dwóch wersach. W tych liniijkach odnajdujemy charakterystyczne elementy kompozycji Brâncușiego, określone jako *plastemy*⁶ Brâncușiego: kamienny stół i krzesła. Następnie skupimy uwagę na próbie „rekonstrukcji” wizualnego dyskursu związanego z tą rzeźbą, dokonanej przez poetę w kolejnych wersach.

Stół Milczenia, zrealizowany przez Constantina Brâncușiego w latach 1937-1938, jest jedną z plenerowych rzeźb w Târgu Jiu, obok innych dzieł artysty konfigurujących plastyczne metafory, takich jak *Brama Milczenia*, *Kolumna Niekończącej się Wdzięczności* czy *Kamienny Portal*. Rzeźba znajduje się w parku miejskim, w pobliżu rzeki Jiu, a otacza ją dwanaście krzeseł w kształcie klepsydry, ustawionych „jak wieniec asteroid orbitujących wokół gwiazdy” (Stîrcea-Crăciun 2020: 210). Ludyczny duch artysty widoczny jest w tym niemym zaproszeniu do zajęcia miejsca na jednym z krzeseł, rozmieszczonych w znacznej odległości od stołu. Choć krzesła wydają się zbyt niewygodne do odpoczynku czy spożywania posiłku na świeżym powietrzu, stanowią przestrzeń sprzyjającą kontemplacji i elementarnemu gestowi pobożności. Odrzucając jakąkolwiek funkcję praktyczną, krzesła wydają się stworzone nie do siedzenia, lecz do „wywołania pewnego rodzaju hiatusu między życiem w trybie teraźniejszym a życiem w trybie poetyckim” (Stîrcea-Crăciun 2020: 211).

Jak wiadomo, cały monumentalny zespół rzeźb w Târgu Jiu jest hołdem dla bohaterów poległych w pierwszej wojnie światowej, a jego upamiętniające znaczenie zostaje odzyskane w wierszu Vieru poprzez swoistą personifikację stołu. Stół czeka na ich powrót do symbolicznej przestrzeni twierdzy, do centrum, by stworzyć miejsce na zbiorową odnowę duchową i odkrycie nowych horyzontów poprzez refleksję nad tym, co ma nadejść – „co robić dalej”. Stół, podobnie jak dom, symbolizuje trwałość duchowości, będąc zarówno punktem wyjścia, jak i miejscem zbiegu wszystkich ścieżek-powrotów. W pierwszej i większej z dwóch poetyckich sekwencji (obejmującej pierwsze 12 wersów) wszystko koncentruje się wokół motywu kamienia, który zdaje się pełnić nadrzędną rolę jako symbol siły i trwałości bytu, ujętej w konkretnej i ugruntowanej formie. Oprócz kamiennego stołu i krzeseł zastygłych w wiecznym, niemym oczekiwaniu na „powrót z bitwy/ dzielnych wojewodów”

leksykonu wizualnego, rozpoznawanie dyskursu wizualnego poszczególnych motywów i kompozycji, przejście do ujęcia „mapy wyobraźni” oraz symbolologicznego i kulturologicznego wymiaru całości dzieła.

⁶ Rozumiane jako minimalne jednostki interpretacji, dostarczające informacji uznawanych za obiektywne.

pojawia się synekdocha „oprzeć swe ramię/ z kamienia” oraz porównanie „ciężkie czoło jak z kamienia”, podkreślające stan zadumy i refleksji bohaterów.

W nawiązaniach do ciszy jako „języka” istoty ludzkiej kamień nierzadko stanowił dla artystów „tworzywo” najwymowniejszej i najgłębszej w swej treści cnoty – milczenia. Jest to zatem uprzywilejowana przestrzeń wewnętrznego skupienia. Jego gęstość i twardość, bezruch i niewzruszona stałość kojarzy się z konsystencją o dużej intensywności i napięciu, która zyskuje różnorodne niuansy, także w wymiarze ontologicznym. W omawianej sekwencji reiteracja motywu kamienia – w połączeniu ze stołem, pustymi krzesłami, odważnym i mężnym ramieniem oraz czołem pogrążonym w zadumie – rozszerza rejestr znaczeń od przygnębiającej nieobecności po brawurowe działania i dynamiczną kontemplację w pozornej bierności oczekiwania.

Powołując się na bogatą analogię między kamieniem a milczeniem, Edgar Papu uznał, że Brâncuși w swoich kamiennych rzeźbach doszedł do „*rytuału milczenia*, niemal o tej samej sile co taoizm” (Papu 1996: 239). Dla rumuńskiego eseisty i krytyka literackiego *Stół Milczenia* jawi się jako „typowa ekspresja *przebudzonej koncentracji*, chwili refleksji i skupienia w etymologicznym sensie tego terminu – gromadzenia w jednym punkcie lub ostrzu całej istoty, którą rozproszyła przypadkowość życia” (Papu 1996: 239).

Do istoty milczenia wyrażonego w kamieniu odniósł się także Constantin Noica, pisząc: „Spośród milczeń, Brâncuși wybrał najgłębsze, najbardziej wymowne ze wszystkich – milczenie człowieka – i wyrzeźbił je. Milczeń-milczenie – cóż za długi bezokolicznik!” (Noica 1987: 249). Rumuński filozof dostrzegł w *Stole Milczenia* pomnik „dosłownie uniwersalny, to znaczy pełen znaczenia dla każdego”, stwierdzając, że nawet istota pozaziemska, kontemplując pusty stół i puste krzesła, zrozumiałaby, że istnieje tam oczekiwanie, czyli milczenie. W tym samym eseju, *Brâncuși rzeźbił długie bezokoliczniki*, Noica porusza także temat szczególnej, ukrytej relacji między sztukami plastycznymi a gramatyką: „Rubens malował przymiotniki. Pieter Bruegel – mnóstwo rzeczowników, podczas gdy impresjonizm malował przysłówki i wyrażenia przysłówkowe. Niektórzy przechodzą do składni, inni pozostają w fonetyce. Brâncuși zajmował się królem form werbalnych – długim bezokolicznikiem; [...] rzeźbił kielkowanie, tak jak rzeźbił zasypianie, wznoszenie się i, wszędzie, doskonalenie – jak nieustanna pieszczota form, jak kamień obmywany przez wodę. Nie oddawał lotu, lecz latanie, wzlatywanie” (Noica 1987: 248).

Wątek milczenia kamienia pojawia się również w innym wierszu Vieru, pt. *Los (Destin)*: „Odpoczywam/ W milczeniu kamienia./ W twojej ikony/ przebłysku./ W głębokiej zieleni/ domu rodzinnego/ W ich pokoju/ Łudzącym:/ W krzyku!/ W krzyku!”. Można zauważyć, że antyteza między niemową

a mową, między milczeniem a krzykiem, będąca konstrukcyjną osią wielu wierszy Vieru, obecna jest także w drugiej sekwencji poetyckiej w *Brâncuși*: „Ach, ta cisza/ Tak głęboka/ Że słysząc Karpaty o zmierzchu,/ Jak, pochylając się, kładą cień/ Na stół,/ Czysty i chłodny”. Te wersy przywołują słynny fragment Luciana Blagi: „Taka cisza dookoła, że słyszę nieomal,/ jak uderzają w szyby promienie księżyca” (*Cisza*, 1919). Oba teksty są synestezyjnymi obrazami zbudowanymi wokół ciszy, która dostraja zmysły do rytmów natury i uniwersalnego porządku. Jest to cisza podobna do tej panującej w głębiach wiecznego odpoczynku, jednak dzięki personifikacjom i subtelnym odcieniom hiperbolizacji nabiera dynamizmu, wciągnięta w ogromny nurt kosmicznych metamorfoz. Góry, wysokie i imponujące, sięgające nieba, wpisują się w symbolikę transcendencji, wskazując na wznoszącą się myśl. Vieru zdaje się sublimować majestat gór, które w jego poezji symbolizują także niekończącą się wieczność czasu. Poetycki obraz Karpat, ze śnieżnymi grzbietami pod baldachimem obłoków, ukazuje je jako miejsca, gdzie czyste, chłodne cienie spoczywają na pustym stole. W ten sposób Karpaty stają się świadkami historycznej osi czasu, zachowując pamięć o dawno minionych wydarzeniach.

Pod koniec wiersza poeta nadaje temu motywowi symboliczne znaczenie strażnika kraju, obecnego w przestrzeni mioritycznej. Karpaty są nie tylko symbolem cnót, siły i dumy narodu, ale także – jak zauważają krytycy literaccy – „w kategoriach geografii sakralnej rumuńskie Karpaty stanowią rodzaj osi świata, poprzez którą osiąga się połączenie między ziemią a niebem” (Ciobanu, Negriu 2005: 99). Zgodnie z ujęciem Mircei Eliadego, każda taka przestrzeń ma potencjał, by stać się osią świata, umożliwiając ludziom kontakt z sacrum.

Królowa Delft. Czytanie i wibracje milczenia

Wizualną podporą ekfrastycznego utworu *Królowa Delft* Wojciecha Wencła jest obraz *Czytająca list przy otwartym oknie* holenderskiego malarza Johannes Vermeera. Wiersz ten nie ogranicza się jedynie do opisu słynnego dzieła malarskiego, lecz stanowi także próbę rekontekstualizacji i resemantyzacji metaobrazowego dyskursu w przestrzeni poetyckiej. W interpretacji obrazu Vermeera „ciekawskie oko” widza ustępuje miejsca „metodycznemu oku”⁷ artysty słowa, który ze sceny przedstawiającej akt czytania listu wychwytuje przeżywaną rzeczywistość, konkret przefiltrowany przez zmysły, emocje, które wzmacniają myśl i wyobraźnię.

⁷ W sensie nadanym przez rumuńskiego krytyka i historyka sztuki Victora Ieronima Stoichiță.

Królowa Delft

Vermeer Czytająca list

List doręczono przed chwilą a ona
już jest w sypialni ponieważ biegła
szybciej niż sobie wymarzyć to zdołasz
przez sale sienie i korytarze
po ciemnych schodach aż do pokoju
na piętrze

i zgrzyta w zamku klucz żelazny
drzeniem się napęlniają ręce
blask dnia otwarte poi okno
tak aby światło światło mogło
objąć ją całą aż po brzegi
ciała papieru i odzieży

czytając stoi – byle szybciej
o wszystkim się dowiedzieć moment
w którym to czyni jest tak stary
że słysząc w nim korników chór

za kilka sekund się rozjaśni
lub ściemni nieobjęta ziemia
wcześniej zatrzyma twarz dziewczyny
blask który mieszka w naszych cieniach

U Vermeera szczególnie uderzające są sceny rodzajowe, przedstawiające codzienne życie w przestrzeni domowej (takie jak *Przerwana lekcja muzyki*, *Kobieta z dzbanem*, *Dama z pokojówką*, *Pisząca list*), chwile medytacji i bezruchu (*Dziewczyna czytająca...*, *Kobieta w błękitnej sukni*) albo przywołujące ciszę i spokój osób uchwyconych w rytmie rutynowych czynności (*Mleczarka*, *Kobieta z wagą*, *Koronzarka*). W tych malarskich sceneriach same postacie emanują wewnętrznym światłem, liryzmem jednocześnie wyrafinowanym, tajemniczym i trzymającym w napięciu. Jednak za delikatnym gestem, spowitym światłem i niemal poetycką wibracją barw, a także w melancholijnym spojrzeniu, kryje się powaga samotności, intensywność i autentyczność przeżywania. Wyłania się frapująca emocjonalna sugestywność, która podkreśla siłę wizji malarskiej. Nie przez przypadek artyści na przestrzeni wieków odnajdywali pokrewieństwo z jego dziełami. Ta skoncentrowana, subtelna czystość – będąca cichym potępieniem tego, co sztuczne – oraz doskonałość obrazu, z niemal niewidoczną, „zdekantowaną” intelektualną techniką, musiała, jak zauważa Michał Walicki, oczarować Prousta, jednego z największych wielbicieli flamandzkiego malarza.

„Nie opisowość, lecz wrażliwość interpretacyjna stanowi główny cel dzieła sztuki. O sile sugestywnej obrazu decyduje nie bierna reprodukcja, lecz intensywne, osobiste przeżycie danej wizji” – pisze Walicki (1972: 20).

W wierszu Wojciecha Wencła interesująca jest nie tyle precyzja opisu wybranego dzieła sztuki, ile to, co wnosi on nowego do palety znaczeń na poziomie hermeneutycznym, podczas przekształcania języka malarskiego na język poetycki.

Królowa Delft jawi się jako metadyskurs, inscenizacja trwającego momentu – czytania listu przez młodą kobietę wspomnianą w tytule – który znajduje się w centrum tekstu, na początku trzeciej strofy: „czytając stoi”. W tej minimalistycznej jedności przenikania się statyki z dynamiką dostrzegamy punkt maksymalnego zbliżenia obrazu i wiersza, skupienie na kluczowym aspekcie, wokół którego tekst rejestruje ruch poszerzania kadru poza krawędzie płótna. Ruch ten odbywa się zarówno na osi czasu – poprzez wskaźniki temporalne odsyłające do momentu wcześniejszego („przed chwilą”), teraźniejszego („i ona/ już jest w sypialni”, „blask dnia (...) poi okno”, „moment/ w którym to czyni”) oraz przyszłego („za kilka sekund się rozjaśni”, „wcześniej zatrzyma”) – jak i przestrzeni, uwzględniając relację wewnątrz-zewnątrz. Z jednej strony mamy przestrzeń mieszkania, oddaną przez leksemy „sale, sienie i korytarze”, „ciemne schody”, „piętro”, „sypialnia”/„pokój”, a z drugiej – to, co znajduje się poza nim, czyli „nieobjęta ziemia”. Poeta dodatkowo akcentuje dialektykę relacji światło-ciemność poprzez antytetyczne struktury wyobrażeniowe. Świetlista przestrzenność pokoju w drugiej strofie kontrastuje z „ciemnymi schodami”, po których pośpiesznie biegła bohaterka z listem otrzymanym przed chwilą. Oksymoroniczne ujęcie blasku i cieni w ostatnim wersie wprowadza natomiast elementy dyskursu non-mimetycznego, pełnego metafizycznych subtelności, które wykraczają poza granice konkretności. Tym samym autor przekształca pozornie zwyczajny, a zarazem urokliwy akt czytania w czynność wibrującą symboliką i wewnętrznym napięciem.

Na początku trzeciej strofy następuje chwila ciszy i oczekiwania, wyznaczona przez myślnik. Jest to moment, w którym bohaterka „czytając stoi” – naturalna konsekwencja tego, co wydarzyło się wcześniej, lub preludium do tego, co ma nadejść. Od tego miejsca autor ponownie podejmuje operację amplifikacji („byłe *szybciej*/ o wszystkim się dowiedzieć”), wprowadzając paralelę z wypowiedzią z pierwszych wersów („ponieważ biegła/ *szybciej* niż sobie wymarzyć to zdołasz”). Dzięki temu uzyskuje intensyfikację, przyspieszenie pełne dramatyzmu i objawienie momentów, w których czas – niczym niecierpliwość związana z czytaniem listu – wyłamuje się ze swoich stałych schematów. Wiersz emanuje napięciem i subtelnym niepokojem, a siła ciszy, tej nagłej pauzy wplecionej w opis ruchów i gestów bohaterki,

okazuje się niezwykle wymowna. Percepcja „korników chóru” sugeruje „zawieszenie” wszystkich innych dźwięków i pełną koncentrację na akcie czytania: „moment/ w którym to czyni jest tak stary/ że słysząc w nim korników chór”. Ta implicytna metafora (*in absentia*) oddaje ideę rozciągnięcia chwili, a jednocześnie triumfu czasu nad nietrwałością. Czas w tym wierszu działa bez ograniczeń – w rytmie korników płynie powoli ku wieczności. W tym przepływie, skondensowanym w intensywności jednej czynności, wybrzmiewa ulotność indywidualnej egzystencji. Rozwinięta metafora korników, zrodzona z doskonałej *ars combinatoria*, zestawia skromne owady – żywiące się drewnem i wydające niemal niezauważalny dla ludzkiego ucha odgłos – z odległym echem pradawnej, kosmicznej muzyki. Na tle belek nadgryzionych przez czas i rozkład dźwięk korników staje się symbolem spokojnego osiadania wieków, które przypominają o nieustannym przemijaniu.

W „korników chórze” głos czasu znajduje wyjątkowy sposób rezonansu i wzmocnienia, bardziej wyrazisty niż tykanie zegara czy skrzypienie starej deski podłogowej. Jego precyzyjne uchwycenie możliwe jest jedynie na tle absolutnej ciszy, w wyciszonym napięciu. Milczenie zazwyczaj służy zaznaczeniu przerw i pustek w bycie; tutaj jednak przeciwnie – zawiera taką pełnię, że wymaga impulsu dźwiękowego, aby ją „rozcieńczyć”, rozluźnić.

Warto również zauważyć, że poeta często zestawia w swoich wierszach szerokie kadry z precyzyjnym skupieniem na konkretnych obrazach. Zderza rozległe poetyckie sekwencje z miniaturowymi detalami, koncentrując poetyckie efekty w kluczowej metaforze, tym samym utrzymując czytelnika w stanie kruchej równowagi, która w każdej chwili może zostać zachwiana.

Zakończenie

W ekfrizie Wojciecha Wencła mamy do czynienia z *milczeniem implicytnym*, zaznaczonym w chwili, gdy „korników chór” staje się wyczuwalny w najniższym rejestrze dźwiękowym. Takie milczenie pełni rolę kontrpunktu w dynamicznym przebiegu poetyckiej wypowiedzi, a zarazem umożliwia wgląd w wewnętrzny stan tytułowej bohaterki. Z kolei w wierszu Grigore Vieru pojawia się *milczenie eksplicytne*, które – choć „głębokie” – wybrzmiewa w zupełnie innej tonacji: w wysokim rejestrze karpackich wzniesień. O ile u Vieru cisza jawi się jako długie, cierpliwe oczekiwanie, o tyle u Wencła przypomina fascynujące, niemal sekundowe zawieszenie, naznaczone intymnością i napięciem. Z jednej strony mamy głębokie, refleksyjne, medytacyjne milczenie, zstępujące w głąb istoty i przenikające czas, z drugiej – krótką chwilę odcięcia od reszty świata, wytrącenia z wielkiego czasu, zatrzymania w jednej intensywniej sekundzie.

U Constantina Brâncușiego cisza „odpoczywa” w sposób szczególny. W swoim spoczynku odwraca i przekształca świat, zapraszając do głębokiej refleksji. Wokół pustego stołu i pustych krzeseł słowo zamiera, a milczenie nabiera nowej sugestywności. Tworzy się w ten sposób przestrzeń, którą rumuński prawosławny ksiądz George Remete nazywa „milczeniem-siłą, milczeniem-ducha, milczeniem-idea”. Natomiast cisza w malarstwie Johanna Vermeera okazuje się dynamiczna i wibrująca, przepełniona ruchem, niewerbalnymi emocjami, wzburzeniem duszy i umysłu oraz świetlistą kontemplacją.

Przywołane odczytania poetyckich ekfraz milczenia ukazują subtelną dialektykę między tym, co niewypowiedziane, a tym, co objawione; między tym, co statyczne, a tym, co pełne energii; między intymnością a wymiarem uniwersalnym. Pozostaje jednak pytanie, czy podobna dialektyka pojawia się również w innych kontekstach kulturowych i interpretacyjnych, wykraczających poza zestawienie sztuki Vermeera i Brâncușiego z poezją Wencla i Vieru.

Kolejne badania mogłyby objąć komparatystyczną analizę szerszego korpusu utworów ekfrastycznych, aby sprawdzić, w jaki sposób milczenie – w całej swojej semantycznej i estetycznej wieloznaczności – może stanowić wspólny punkt odniesienia dla różnych tekstów literackich, tradycji kulturowych i prądów artystycznych. Pozwoliłoby to na pełniejsze uchwycenie fenomenu, jakim jest poetycka medytacja nad ciszą, i zrozumienie jej niezwyklej zdolności do przekraczania granic między sztukami, kulturami oraz epokami.

Literatura przedmiotu

- Bătrînu S. (2020). Rezumatul tezei de doctorat *Reprezentări ekphrastice în literatură*, cond. științific prof. univ. dr. Eugenia-Simona Antofi. Galați.
- Berger R. (1976). *Artă și comunicare*. București: Meridiane.
- Cimpoi M. (2001). *Brâncuși și poezii români*, „Metaliteratură”, 3.
- Ciobanu M., Negriu D. (2005). *Dicționar de motive și simboluri literare*. Chișinău.
- Dynkowska J. (2021). *Apokryficzność i ekfrastyczność jako komplementarne poetyki intertekstualne*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Grigorescu D. (2001). *Povestea artelor surori. Relațiile dintre literatură și artele vizuale*. București: Atos.
- Le Breton D. (2001). *Despre Tăcere*. București: All.
- Marino A. (2010). *Dintr-un dicționar de idei literare*. Cluj-Napoca: Argonaut.
- Noica C. (1987). *Cuvînt împreună despre rostirea românească*. București: Eminescu.
- Papu E. (1996). *Galaxia Blaga-Brâncuși* [w:] *Dimensiunea metafizică a operei*

- lui Lucian Blaga. *Antologie de texte din și despre opera filosofică*, wyb. i wstęp A. Botez. București.
- Remete G. (2008). *Cunoașterea prin tăcere. Tăcerea ca filosofie*, tom 4. București: Paideia.
- Słodczyk R. (2020). *Ekfaza, hypotypoza, przekład. Interferencje literatury i malarstwa w prozie włoskiej i eseistyce polskiej XX wieku*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Stîrcea-Crăciun M. (2020). *Opera lui Brâncuși în România. Symbolismul hylesic: O abordare hermeneutică endogenă*. București: Vremea.
- Vallentin, A. (1968). *Leonardo da Vinci*, tom I, tłum. Constantin Țoiu. București: Meridiane.
- Vianu, T. (1966). *Postume*. București: Editura pentru Literatură Universală.
- Vrânceanu A. (2009). *Descrierea operei de artă în romanele lui Camil Petrescu*, „Analele Universității București”, s. 144-158.
- Vrânceanu A. (2010). *Tabloul din cuvinte: studii de literatură comparată*. București.
- Walicki M. (1972). *Vermeer*. București: Meridiane.

Marina ILIE

Department of Russian and Slavic Philology
University of Bucharest

PAINTING, SCULPTURE, POETRY: VERMEER AND BRÂNCUȘI IN POETIC EKPHRASES OF SILENCE IN THE WORKS OF WOJCIECH WENCEL AND GRIGORE VIERU

Summary

Associative thinking, which transforms the abstract into the “visible,” emerges in both Johannes Vermeer’s paintings and Constantin Brâncuși’s sculptures. Within the oeuvre of these two globally renowned artists – working almost three centuries apart and across different artistic media – a dialectic arises between the visible and the hidden, presence and absence, requiring efforts in codifying and deciphering meaning. Polish poets such as Wisława Szymborska, Adam Zagajewski, and Wojciech Wencel have shown remarkable sensitivity to this internal tension, sustained through contrasting elements and attitudes permeating Vermeer’s paintings. Similarly, Brâncuși’s sculpture has inspired lyrical reflections on the “leap into eternity,” rooted in cultural experiences of artistic forms such as gestural painting and sculpture, among Romanian poets Ion Vinea, Lucian Blaga, Grigore Vieru, and Ana Blandiana. The most visible and suggestive tension, however, appears between silence and speech, quietude and language – analogous to the dialectics of non-being and existence. Vieru employs a poetics of silent discretion and contemplative simplicity, marked by nuances of expectation and profound absence, echoing Brâncuși’s sculpture *The Table of Silence*, explicitly referenced in the ekphrasis entitled *Brâncuși*. In the Romanian sculptor’s work, silence is not passive; during its repose, it alters and inverts the world, inviting focused reflection. Around the empty table with its vacant chairs, words fall silent, allowing silence to acquire meaning and become profoundly suggestive. Thus emerges a space for what Romanian Orthodox priest George Remete describes as “silence-strength, silence-spirit, silence-idea.” Conversely, silence in Vermeer’s work is dynamic and vibrant; it is accompanied by movement, non-verbal emotions, turmoil of soul and mind, and luminous contemplation.

Keywords: ekphrastic poem, silence, Brâncuși, Vermeer.