

Elżbieta Sękowska
Uniwersytet Warszawski

Leksykalno-słowotwórcze środki obrazowania w esejach o sztuce

W polskiej refleksji nad esejem podział tematyczny nie jest powszechnie przyjęty (por. przedstawienie poglądów na ten temat: Sendyka 2006: 171), jednak stosuję to określenie ze względu na przedmiot moich rozważań. Analizie zostaną poddane eseje Joanny Pollakówny zebrane w tomach *Glina i światło* (1999) oraz *Weneckie tęsknoty* (2003). Na książkę *Glina i światło* składa się 10 esejów i szkiców o malarzach od wieku XV po XX. Natomiast zawartość drugiej z nich tak przedstawia sama autorka:

Na książkę tę złożyło się siedem esejów o malarstwie, które powstawało w osobliwym czasie i w osobliwym miejscu: w porze rozkwitającego renesansu w Wenecji i w obszarze jej oddziaływania – w Veneto. Nigdy, ani przedtem, ani potem, sztuka malarska nie zaznała takiego przypływu świeżości w odczuwaniu koloru, intensywności myśli, takiego ukierunkowanego porywu, którego nie umiałam nazwać inaczej niż tęsknotą (Pollakówna 2003: 5).

Porównawczo sięgam do esejów Zbigniewa Herberta zebranych w pracy *Martwa natura z wędzidłem* (1998). Eseje J. Pollakówny, traktując o malarzach i ich dziełach, są jednocześnie zapisem prądów intelektualnych epoki, rozważań literackich i poetyckich, filozofii i religii, miejsca malarstwa i malarza w danej epoce. Temu szerokiemu spojrzeniu na epokę służy dygresyjność, asocjacyjność, nielinearność – badaczka prowadzi czytelnika za swoim trybem myślenia, wciąga go w sposób odkrywania sensów, prowadzi z nim rozmowę, tworzy wspólny świat rozmyślań, np.:

Tego rozdymienia, tego lekkiego zafarbowania kolorem materii powietrza nie zna – czy może nie pragnie wprowadzić w swoją sztukę? – Giambellino.

Chyba raczej nie pragnie, bo przecież potrafi tak wiele [...]” (Pollakówna 1999: 56);

Więc będzie teraz o jednym z malujących najpiękniej: o Cimie da Conegliano (Pollakówna 1999: 57);

A jednak mają chyba rację ci, którzy w tym „pejzażu z postaciami” wyczuwają obecność ukrytej myśli. Nim jedną z prób jej rozszyfrowania przedstawię – **wpatrzmy się w obraz** (Pollakówna 1999: 65);

Dlaczego jednak, odszedłszy od obrazów, **przyglądam się**, poprzez zebrane przez badaczy dokumenty, ludziom sprzed pięćciu wieków, którzy te obrazy zamawiali i kontemplowali? Bo dzieła te, ich myślowe wnętrza, czar ich duchowej emanacji, mają swoje źródło w umysłowości tych ludzi, w ich duchowych potrzebach (Pollakówna 1999: 69);

Sięgnąwszy do owego zaadoptowanego przez weneckich humanistów języka znaków, **spróbujmy**, postępując jeszcze przez chwilę śladem Salvatore Settisa, **odczytywać sens** *Burzy* [...]. **Czyż nie pojmujemy teraz** tragicznej zadumy młodzieńczego Adama [...] (Pollakówna 1999: 73).

Przytoczone fragmenty ilustrują typ konstrukcji tekstu eseistycznego, sposób, w jaki autorka prezentuje poglądy, wątpliwości; jakimi środkami językowymi osiąga dialogiczność, bezpośredniość kontaktu (pytania do czytelnika, „my” inkluzywne), jak utrzymuje uwagę czytelnika i logikę wywodu.

Struktura esejów jest kunsztowna, ale podporządkowana głównemu tematowi. Przywoływane poglądy, postacie historyczne, tło służą głównej strategii, a mianowicie pokazaniu myślenia, refleksji, kontemplacji, „emocji intelektualnej” (określenie zaczerpnięte z: Sendyka 2006: 177).

W celu ukazania konstrukcji eseju zatrzymam się dłużej przy tekście „Światło i miara” o malarstwie Vermeera (Pollakówna 1999: 181–195). Esej rozpoczyna się zdaniem wykrzyknikowym: „Ta obfitość malarstwa XVII-wiecznej Holandii!” (Pollakówna 1999: 181). Po krótkim rysie tematycznym autorka przechodzi do repertuaru malarskiego Johanna Vermeera. Przedstawia trzy kompozycje „w typie *historienstukken*”: „Te obrazy, na italianizujący sposób modelowane światłocieniem, nie są podobne do późniejszych. Ale już w nich objawia się przedziwnie spokojna harmonia, ton wyciszonego zastanowienia” (Pollakówna 1999: 182). Następnie przechodzi do opisów obrazów dojrzałego Vermeera: *Dziewczyna czytająca list przy otwartym oknie*; *Mleczarka*; *Dziewczyna z kieliszkiem wina*. W tym miejscu eseistka dopuszcza do głosu interpretacje innych badaczy:

W XIX wieku zachwycano się jego wiernością wobec natury. Baczni historycy sztuki naszego czasu dostrzegli jednak, że przede wszystkim wierny był swojej wyliczonej kompozycji. To wyliczenie, matematyczna klarowność sprawia,

że jego wizje, czyste i powietrzne, jak dowód nie do obalenia skandują się naszym oczom (Pollakówna 1999: 185).

Po tym odwołaniu poznajemy obrazy, w których „matematyczna miara” Vermeera osiągnęła doskonałość: *Lekcja muzyki*, *Kobieta z wagą*; po czym następuje bezpośredni kontakt z czytelnikiem:

Czy popełnimy błąd, doszukując się w tym brunatno-pomrocznym z odrobiną szafiru, cudownie uspokojonym obrazie pochwały wyważonej miary? Myśli, że najwyższa miara jest sprawą Boga? (Pollakówna 1999: 187).

Ta myśl prowadzi autorkę do zarysowania tła intelektualnego XVII wieku: do Kartezjusza, Barucha Spinozy, Galileusza, do optyków holenderskich, którzy skonstruowali lunetę, do „szacunku dla jasnej myśli i wyostrzonego przez wiedzę patrzenia” (188). Znalazła tu też miejsce krótka polemika z Herbertem, który w książce *Martwa natura z wędzidłem* przytoczył rzekomy list Vermeera do przyjaciela o niszczycielskich skutkach nauk ścisłych. Autorka otwiera akapit zdaniem:

Otóż takiego listu rzeczywisty Vermeer napisać by nie mógł” (Pollakówna 1999: 188).

Ilustracją stosowania przez malarza zasad perspektywy, zachowania właściwych proporcji, trafnego rozłożenia światła i napięć koloru są obrazy: *Geograf*; *Astronom*; *Widok Delft*, następnie „studia kolorów: etiudy w niebieskości i etiudy w żółci”:

I wreszcie to tajemnicze studium, w którym najbardziej wyraziście objawia się natura geniuszu Vermeera – natchniona i ścisła. To *Pani stojąca przy wirginalu* (Pollakówna 1999: 193).

Krótki akapit poświęca badaczka interpretacji obrazu Kupidyna, umieszczonego na omawianym obrazie. Każę jednak czytelnikowi zastanowić się nad jego sensem, wąpiąc w ustalenia badaczy. Esej kończą rozważania o dwu obrazach: *Alegorii wiary* i *Pani siedzącej przy wirginalu*. I znowu autorka dzieli się refleksją z czytelnikiem:

[to] w owym dziwnym i jednak pięknym dziele dostrzegamy coś, co intryguje i porusza: jest to jedyny obraz Vermeera przedstawiający wieczór (Pollakówna 2003: 195).

Celowo wybrano ten esej, aby przedstawić sposób konstrukcji tekstu – jest krótki, ale zawiera najważniejsze elementy, które można odkryć w twórczości Pollakówny: erudycyjność, intertekstualność, konfrontację przywoływanych poglądów, nawiązywanie kontaktu z czytelnikiem i elementy

kunsztu literackiego (Sendyka 2006: 173)¹. Te ostatnie są jednym z warunków realizacji gatunku, rozstrzygają o jego walorach literackich (Sendyka 2006: 179–180).

Kunszt literacki obejmuje między innymi środki językowe. W literaturze krytycznej zwracano uwagę na estetyczną organizację tekstu, na specyfikę stylu eseistycznego, na naturę pisarstwa eseistycznego, w którym zestawiano cechy tworzące antytezy: abstrakcja – zmysłowość; pojęcie – metafora; poetycki – rzeczowy (Witkowska 1982: 104). Alicja Witkowska, odnosząc się do różnych stanowisk metodologicznych w stylistyce i braku modelu stylistycznego eseju, dochodzi do wniosku: „Esej jako gatunek, dzięki wielości celów i zainteresowań tematycznych, okaże się interesującym melanzem stylów funkcjonalnych i stylu artystycznego” (ibidem 1982: 105).

Jakimi środkami językowymi realizuje cele esejów o malarstwie J. Pollakówna: jakich dokonuje wyborów z repertuaru z góry danego, a jakie elementy stanowią jej indywidualną ekspresję twórczą – odpowiedzi na te pytania poszukam w analizowanych tekstach.

W konstrukcji esejów, jak pokazano wyżej, występują dygresje, elementy opowiadania, odwołania do konkretnych faktów – dominuje w nich funkcja informacyjna, rzeczowa i jej podporządkowany jest język i styl wypowiedzi. Eseistka wprowadza czytelnika w świat, który dalej będzie poddany wartościowaniu, interpretacji, refleksji intelektualnej i estetycznej:

Ci młodzi uzdolnieni malarsko chłopcy przybywali na ogół z małych wsi i miasteczek pobudowanych na pagórkach Veneto. Rozpocząwszy naukę u prowincjonalnych malarzy, tu, w Dominancie, doskonalili swą sztukę, terminując w jednej z pracowni renomowanych mistrzów [...] (Pollakówna 2003: 47);

podaje informacje specjalistyczne:

Ta małomówna, powściągliwa czułość Giambellina odmieni całkowicie stary typ obrazu ołtarzowego, zwany *Sacra Conversazione*. Wbrew nazwie [...] zgrupowani zazwyczaj po obu stronach tronu Marii z Dzieciątkiem, nie tylko nie mieli sobie nic do powiedzenia, ale wzajemnie się ignorowali (ibidem: 50);

dalej rysuje tło historyczne:

Ci młodzi skupiali się wokół paru ognisk, paru ośrodków arystokratycznych i humanistycznych, podlegających wspólnemu porywowi entuzjazmu, namiętnej ciekawości wobec coraz głębiej poznawanej kultury antyku, tajemnic profetyzmu i astrologii. Wspólną też była szarpiąca tęsknota za mitycznym Złotym Wiekiem

¹ Wnikliwą analizę eseju na przykładzie tekstu Z. Herberta *Il Duomo* przeprowadziła Edyta Bańkowska (2003: 169–220).

[...]. Życie umysłowe było burzliwe i gęste od stapiających się ze sobą wielokulturowych osadów [...] (ibidem: 52);

wplata omówienia dzieł literackich, które miały wpływ na malarzy:

Asolanie to rozpisany na głosy poetycko-moralistyczny traktat o miłości: jeden z licznych w owym czasie, łączący subtelnymi nićmi miłość ziemską z miłością boską, której odbiciem jest piękno. Ten wyrafinowany dyskurs między trzema młodzieńcami [...] toczy się w ogrodach Asolo [...] (ibidem: 54).

Te i dalsze elementy opracowania tematu, jakim jest malarstwo weneckie na przełomie XV/XVI wieku, wprowadzają odbiorcę w klimat epoki i przygotowują do interpretacji obrazów. Cytowane fragmenty reprezentują różne style: artystyczny, naukowy, publicystyczny. Odwołując się do podziału Wojciecha Głowali, możemy powiedzieć, że przytoczonym sekwencjom właściwa jest „prezentacja bezpośrednia, właściwa przede wszystkim wykładowi naukowemu” (za: Witkowska 1982: 104), chociaż dostrzegamy już w nich obecność struktur obrazowych, przypisywanych prezentacji pośredniej o dominującej funkcji estetycznej.

Wartości artystyczne obrazów poznajemy przez wnikliwą refleksję poznawczą. Język malarstwa przekłada eseistka na język słów, stosując różnorodne środki obrazowania. Pierwszy typ struktur, które są nośnikiem interpretacji, to formacje na **-ość**, które służą nominalizacji zdania, powodują ujakościowienie adjektivu: *szczupłość twarzy; puszystość drzewnych koron; górzysta powabność zielonawego pejzażu; drżący w powietrzności pejzaż; łagodność porannego światła; słonecznością nabrzmiałe powietrze; zielonkawa brunatność pejzażu; delikatna, ciepła brunatność; gradacja złocistych brunatności; porastając bujnością drzew; urwistość skał; przezroczystość powietrza; zielonkawa granatowość pękającego błyskawicą nieba; niebieskość gór; rozległa, jaśniejąca dalekość; krajobrazy powoływane do widzialności; zielone rozległości ziemskiego globu; liściasta zieloność; bladość nieba; perłowość nieba, morza i gór; przezroczystość kielicha; czerniawość cieni; chłodna świetlistość; chłodna niebieskawość; rozległość nieba; wyciszony chór rozmaitych niebieskości.*

Wymienione formacje tworzone są seryjnie według modelu słotwórczego żywotnego w polszczyźnie, umożliwiają neologizmowi funkcjonowanie w zdaniu w roli wyrazu określanego [*chłodna świetlistość*] bądź przydawki w Dopełniaczu [*gradacja brunatności*], bądź nominalizują wypowiedzenie [*rozległa, jaśniejąca dalekość*]. Metaforyczne połączenia z tematem w Dopełniaczu konkretyzują abstrakty i umożliwiają zmysłową percepcję zjawisk. Walor przenośny uzyskują w niespotykanych połączeniach: *drżący w powietrzności pejzaż; słonecznością nabrzmiałe powietrze; zielone rozległości ziemskiego globu; chór niebieskości*. O kreatywności językowej w odniesieniu do wymienionych

struktur raczej nie można mówić (są tworzone seryjnie); ich funkcja ekspresywna łączy się z frekwencją w tekstach, dzięki czemu stają się znamiennym stylem autorki².

Kolejne struktury to czasowniki odprzymiotnikowe na *-eć* lub *-ić* o znaczeniu 'stawania się jakimś', np.: *szarzeję wysokie góry; chłodniejący i blednący błękit; gęstniejący cień; niebieszczeje od cienia; niebieszczejące wzgórze; ciemnieje formacja skalna; brunatnieje krajobraz; drzewo kędzierzawiące się drobnym listowiem; szaro granatowiejący w oddali łańcuch gór*. Autorka realizuje jedną z możliwości słowotwórczych polszczyzny – regularnie tworzy czasowniki odprzymiotnikowe na *-eć* i *-ić*. O poetyckości niektórych świadczą dopiero kolokacje, w których występują: *drzewo kędzierzawiące się listowiem; granatowiejący łańcuch gór*.

Kolejnym środkiem słowotwórczym są niespotykane w polszczyźnie ogólne złożenia: *[świat]bardziej falisto-trawiasto-drzewny; liściasto-wilgotna przestrzeń; powietrzno-tęskny pejzaż; leśno-łąkowe górskie przestrzenie; świetlno-cienista przestrzeń; słodko-gorzki emblemat miłości; świetlisto-powietrzna przestrzeń; w cudownym, nocno-łąkowym świetle; rajsko-senna kraina; owadzio-ptasie skrzydła; ludzko-ziemskie spotkanie z Chrystusem*. Jak widać, wyrazy złożone służą precyzyjnemu, poetyckiemu oddaniu przestrzeni i nastroju opisywanego obrazu; podkreślają cechy świata stworzonego przez malarza i atmosferę wykreowaną kolorem.

Mówieniu do doznaniach budzonych przez dzieła malarskie służą metafory synestezyjne, polegające na przypisywaniu wrażeń pochodzących z jednego zmysłu zmysłowi innemu³, por.: *chłodny połysk barw; ciepła brunatność; ostre światło; ostry słoneczny blask; ciepły półmrok; ostra biel; chłodna niebieskawość; chłodna jasność; chłodny blask*. Wrażenia wzrokowe budzone przez barwy są opisywane przez wyrazy odnoszące się do zmysłu dotyku⁴.

Leksykalnym środkiem stylistycznym stosowanym w esejach Pollakówny są oryginalne epitety: *chłodniejący i blednący błękit; obłoczne niebo; gęstniejący cień; oddychający powietrzem pejzaż; głębokie cienie; spokój oliwkowej zieleni; przemożne, skupione światło; czujne światło*. Ich funkcją jest uwypuklenie cech przestrzeni, kolorystyki, odczuć budzonych przez obrazy.

Środkiem z pogranicza leksyki i składni jest posługiwanie się przez autorkę konstrukcjami z imiesłowem *wymodelowany, modelowany* i czasownikiem *modelować*; zwraca uwagę ich duża frekwencja; por.: *postacie [...] plastycznie wymodelowane światłocieniem; twarz wymodelowana cieniem; szczupła, miętko*

² Jak piszą autorzy *Stylistyki polskiej*: „Piętno indywidualne i poetyckość neologizmów tego rodzaju [na -ość] polegają bardzo często nie tyle na ich kształcie słowotwórczym, ile na sposobie operowania nimi [...]” (Kurkowska, Skorupka 2001: 84).

³ Por. Świątek 1998: 103–105.

⁴ Na synestezyjność tego typu u Stefana Żeromskiego zwraca m.in. uwagę S. Cygan (2009: 334–335).

modelowana twarz; światło modeluje szczupłość twarzy; skóra mocnym światłem wymodelowanej twarzy; obrazy modelowane światłocieniem; złotym światłem modelowanej łagodnej twarzy; modeluje je z pracowitą wyrazistością; stara się modelować postacie harmonijnie. Rzadziej w podobnym znaczeniu występują inne czasowniki i ich formy: dłoń wyrzeźbiona czerniawością cieni; światłem wypolerowana twarz; ostrym światłem wyłoniona twarz; światłocieniem wyłoniona twarz; postać [...] wkreśla się stanowczo i delikatnie między prostokąty granatowych krzesel.

Widać, że wszystkie te formy służą precyzji opisu – przełożeniu języka malarstwa na język słów, dokonaniu przekładu intersemiotycznego.

Osobnym zagadnieniem jest wartościowanie techniki malarskiej, sprawności warsztatowej, kolorystyki, kompozycji obrazu. Wartościowania estetycznego dokonuje autorka dzięki wyrazom prymarnie wartościującym, do których zaliczam: *spokojna harmonia; majestat prostoty; rajsko-senna kraina; boski ład; mistrz mroku i światła; splendor połysków; genialny malarz; mistrzostwo Vermeera; świetlisty refleks jego geniuszu*. Wartość odczuciową określają wyrazy: *wdzięk, cudowny*. Innym sposobem jest ukazywanie przeżywania tych wartości poprzez stosowanie wyrazów o różnej intensywności: *krystalicznie precyzyjne obrazy; matematyczna klarowność; najdelikatniejsze modulacje koloru; absolutny zmysł kompozycji; powściągliwsze zaznaczenie obecności; starannie cyzelowane szczegóły; najsubtelniejsza gradacja tonów; subtelny kontrapunkt; zachwycający obraz pełen spokoju i czaru*. Wartościujące pozytywnie są też metafory: *listkami drzew zahaftowany błękit; drzewo kędzierzawiące się drobnym listowiem; mżenie koloru; [drzewo] mżące liśćmi na tle nieba; światło zrasza blaskiem*. Użyte przenośnie wyrazy konotują delikatność, kunsztowność wykonania, artyzm malarza.

Wartości estetyczne, których centrum stanowi *piękno*, językowo są wyrażone różnymi jednostkami; najczęściej wyrazy stanowią synonimy *piękna* i mistrzostwo wykonania; przeważają jednostki o konotacjach pozytywnie wartościujących nad słownictwem prymarnie wartościującym⁵.

Ważnym składnikiem słownictwa w esejach o sztuce jest leksyka kolorystyczna. Z wcześniejszej prezentacji wynika, że autorka wykorzystuje różne możliwości językowe w celu przekazania informacji o kolorze (por. rzeczowniki z formantem *-ość*, np. *niebieskość, czarniawość*; czasowniki na *-eć*, np. *ciemnieć, brunatnieć, granatowieć*). Oprócz tych należy wymienić inne sposoby, a są to:

- rzeczowniki: *biel, błękit, czerwień*;
- przymiotniki: *biały, czerwony, żółty, szary, złoty, złocisty, granatowy, platynowy, wiśniowy, szafirowy*;

⁵ Przy klasyfikacji środków wartościujących korzystałam z książki Jadwigi Puzyniny *Język wartości* (1992).

- przymiotniki złożone (składające się z nazwy koloru podstawowego + nazwy odcienia lub z dwu nazw odcieni): *stalowoszary, niebieskoszary, czerwonordzawy, brunatnoperłowy, ciemnognatowy, ciemnozielony, ołowiano-biały, ołowianosrebrzysty*;
- przymiotniki z sufiksem *-awy*, oznaczającym osłabienie cechy koloru, np. *sinoczerwonawy, szaroczerwonawy, różowawy, niebieskawobiały, zielonkawy, żółtawy, złotawy, czerwonawo-kasztanowy*;
- osłabienie natężenia właściwości wskazują też konstrukcje: *jasnoszafirowy, bladoczerwony, jasna czerwień, ciepła cielistość, ciepła brunatność, wyciszona czerwień, z lekka zrudziały*;
- duże natężenie właściwości oddają struktury: *ciemny karmin, świeżozielony, głęboka zieleń, wiśniowa czerwień, karminowa czerwień, głęboki lazur, rdzawa czerwień*⁶. Swoiste dla esejów J. Pollakówny jest występowanie opisowych nazw barw typu: *kolor więdnącej róży, w kolorze kości słoniowej, kolor różowej małwy, liściasta zieloność, niebieskością przelamana biel, (suknia) koloru małwy, stare złoto, platynowe światło wschodów*. Rzadziej występuje tworzenie nazw barw od obiektów, np. *bursztynowe (światło), herbaciane i brunatne (tony), atlasowo (połyskujący strój), rtęciowo białe*.

Wymienione sposoby służą zilustrowaniu gradacji barw, przedstawieniu „alchemii barwnej weneckiego malarstwa”; pełnią funkcję zarówno impresywną, jak i ekspresywną.

W analizowanych esejach występuje przewaga elementów stylu artystycznego nad innymi stylami – wymienione sposoby obrazowania „przydają tekstowi splendoru ściśle poetyckiego” (Witkowska 1982: 104). Wybory konkretnych struktur językowych dostosowanych do realizacji funkcji informacyjnej oraz ekspresywno-wartościującej są uwarunkowane gatunkowo, ale są też rezultatem indywidualności językowej autorki. Te czynniki pozwalają mówić o idiostylu (Kudra 2006: 211)⁷.

Czy jest to cecha również esejów innych autorów piszących o malarstwie? Aby porównać sposób realizacji gatunku, sięgam do tomu *Martwa natura z węzłkiem* Zbigniewa Herberta (Wrocław 1998). Szkice w nim zawarte są poświęcone malarstwu holenderskiemu, którego poeta był wielkim znawcą i miłośnikiem. W analizie esejów postaram się uwzględnić główne elementy refleksji oraz warstwę językową wypowiedzi.

Pisząc o malarstwie Gerarda Dou, poeta stwierdza: „Ciepły, nieco słodkawy koloryt, mistrzowska gra światła, nieskazitelny, precyzyjny rysunek

⁶ Przy formalizacji kolorów korzystałam z pracy Mirosławy Ampel-Rudolf (1994).

⁷ Proponowany przez autora przywołanego artykułu termin *idioletostyl* uważam za zbędny (por. Kudra 2006: 216).

[...] zjednały mu wielbicieli, także poza granicami Holandii" (MNW: 35); na podobne szczegóły zwraca uwagę, omawiając malarstwo Terborcha: „Rysunek postaci wyłaniających się z mroku jest nieodmiennie precyzyjny, uderzenia pędzla krótkie, prowadzenie ręki powściągliwe, powolne, delikatne, bez rozlewności, zatartych konturów; próba opowiedzenia świata w tonacji czarno-perłowo-szarej" (MNW: 75).

O kompozycji pisze również przy portrecie Heleny der Schalke Terborcha: „Z prawej, zgiętej w łokciu ręki zwisa na czarnej wstążce koszyk lamowany czernią; i właśnie ten koszyk, odchylony do tyłu, niweczy statyczne, prostopadłe osie kompozycji: wirowanie, ruch, niepokój" (MNW: 78).

Precyzja jest także jednym z wyznaczników dzieła Torrentiusa: „Światło obrazu jest osobliwe – zimne, okrutne, chciałoby się rzec, kliniczne. Jego źródło znajduje się poza malarską sceną. Wąski snop jasności określa figury z geometryczną precyzją, ale nie penetruje głębi, zatrzymuje się przed gładką, twardą jak bazalt czarną ścianą tła" (MNW: 111). Dalej poeta określa kompozycję *Martwej natury z wędzidłem* słowami: *prosta, ascetyczna* (MNW: 112). W obrazie Jana van Goyena kompozycję określa jako „prosta jak akord" (MNW: 22)⁸. Poza kompozycją przedmiotem uwagi jest kolorystyka; podkreśla u Goyena monochromatyczność „z dominantą bistru, sepii, ciężkiej zieleni" (MNW: 20): „[Goyen] przedkładał zawsze wąską paletę pokrewnych kolorów nad budowanie obrazu z wielu kontrastów, i w tym sensie pozostał do końca malarzem monochromatycznym" (MNW: 21). Na podobne cechy zwracał uwagę, opisując portrety Terborcha: „Dążył do niemal skrajnego ograniczenia środków malarskich, zastępował grę kolorystyczną szeroką gamą szarości, formę budował zwartą, statyczną" (MNW: 79).

Pochodną patrzenia na obrazy pod kątem harmonii są stosowane nazwy barw. U Herberta rzadko występują nazwy kolorów z sufiksem **-ość**: *szarość (nieba)*, *(kałuże) jasności*; częściej posługuje się przymiotnikami złożonymi określającymi odcienie: *ceglastobrązowy*, *perłowoszary*, *szaroczarny*, *perłowopopielaty*, *białobrązowy*; natężenie koloru nazywają wyrażenia o znaczeniu dosłownym i przenośnym: *zgaszony brąz*; *światlista żółć*; *matowa czerwień*; *ciemna zieleń*; *radosna biel*; *żałobna czerń*; *głębokoci*, *soczysty brąz*.

⁸ Podkreślanie przez Z. Herberta w refleksji nad malarstwem cech kompozycji, precyzji rysunku, a także ograniczeń gamy barwnej jest związane z jego umiłowaniem klasycyzmu, dziedzictwa myśli pitagorejskiej: „Autor *Pana Cogito* zdecydowanie preferuje dzieła cechujące się spójnością, określonością, zwartością, logiką wewnętrzną, integracją wszystkich elementów układu, a przede wszystkim geometrycznym porządkiem kompozycji. Geometria bowiem, będąc dziedziną niezależną, absolutną i ponadczasową, gwarantuje te same wartości przedmiotowi, w którym zaistnieje. Jej abstrakcyjność zostaje w dziele sztuki skonkretyzowana, a tym samym przedmiot zostaje usytuowany na granicy dwóch wymiarów, asymilując ich wpływy" (Siemaszko 2000: 54, 56, 58).

Cechą charakterystyczną wypowiedzi są: – metafory z wykorzystaniem słownictwa muzycznego: *kompozycja prosta jak akord; tonacja obrazu; tonacja czarno-perłowo-szara; wirtuozeria kolorystyczna; szlachetna w tonie kolorystyka; gama szarości; koncert kolorystycznego majsterstwa*; – a także oryginalne porównania ukonkretniające: *cienki jak świt szpady kołnierzyk; głowa chłopca o gęstych, rudych włosach, które jak futrzany kołpak spadają mu na czoło; zasłona łóżka z [...] kotarą, spadającą prostopadle jak kurtyna; twarda jak bazalt czarna ściana tła*.

Dzięki książce Magdaleny Śniedziewskiej *Siedemnastowieczne malarstwo holenderskie w literaturze polskiej po 1918 roku* (Toruń 2014) poznajemy pracę Z. Herberta nad kształtem wypowiedzi o obrazach; badaczka między innymi pokazuje kolejne wersje szkicu o Avercampie i *Pejzażu zimowym ze ślizgawką* (ibidem: 360–366). Poeta stworzył różne wersje literackiego przedstawienia Avercampa, koncentrując się za każdym razem na innych motywach: „Tym, co łączy wszystkie ekfrazy, jest poszukiwanie metaforycznej formuły, pozwalającej ewokować tajemnicę dzieła, w której jednocześnie ważny byłby ikonograficzny szczegół” (ibidem: 363). Porównywany fragment brzmi ostatecznie następująco:

Po lewej stronie istny bałagan form: ucięty ramą fragment domu z długim, spadzistym jak czapka na uszy dachem, obrośnięty niechlujnymi przybudówkami. Przylega do niego browar bursztynowo ciepły, z zaciekami czerwieni, rozłożysty, twór raczej piekarza niż architekta, malowany z wyraźną predylekcją do asymetrii, browar – rzekłbyś – stojący dęba, bo linia szczytowa budowli prowadzi do nieba (DSvK: 46; za: Śniedziewska 2014: 365).

Nawet szkicowe porównanie esejów Pollakówny i Herberta pokazuje zasadniczą różnicę między ich pisarstwem w sferze języka; u Pollakówny jest to różnorodność zastosowanych środków językowych (formacji na *-ość*, które niosą zmianę budowy zdania; czasowników na *-eć*, informujących o ‘stawaniu się jakimś’; wyraźna predylekcja do form powstałych od czasownika *modelować*); u Herberta mamy do czynienia z lekturą obrazu wyrażoną językiem zdyscyplinowanego opisu, z rzadka okraszonego metaforą, poetę interesuje każdy szczegół: topografia, stroje, barwy: „[...] miał wręcz obsesyjną potrzebę precyzyjnego określania i zapamiętywania prawdziwych barw oryginałów holenderskich dzieł oglądanych w muzeach” (Śniedziewska 2014: 391). Tej ostatniej cechy nie można odmówić również Pollakównie, o czym świadczą przywołane nazwy barw z jej tekstów.

Tym, co niewątpliwie łączy obydwoje autorów, jest emocjonalny stosunek do opisywanych dzieł, ale jest to emocja podporządkowana intelektowi, refleksji. Omawianym esejom przypisałabym cechy wypowiedzi kreatywnych w rozumieniu Renaty Grzegorzczukowej: „Wszelkie teksty refleksyjne, filozoficzne,

których celem jest dotarcie do głębszych prawd o świecie, nie dających się ująć za pomocą języka dyskursywnego, a jedynie przez omówienia i metafory, mają cechy podobne do poezji" (ibidem 1995: 22). Każdy z eseistów posługuje się takim zespołem środków językowych, które w jego zamierzeniu najlepiej oddają temat, nastrój, przeżycie i ocenę dzieła malarskiego. Środki te charakteryzują osobowość piszącego, co pozwala mówić o reprezentowanych przez nich idiosylach.

Źródła

- Herbert Z., 1998, *Martwa natura z wędzidłem*, Wrocław.
Pollakówna J., 1999, *Glina i światło*, Wrocław.
Pollakówna J., 2003, *Weneckie tęsknoty. O malarstwie i malarzach Renesansu*, Warszawa.

Literatura

- Ampel-Rudolf M., 1994, *Kolory. Z badań leksykalnych i składniowo-semantycznych języka polskiego*, Rzeszów.
Bańkowska E. 2003, *Esej – projekcja świadomości*, [w:] *Praktyczna stylistyka nie tylko dla polonistów*, red. E. Bańkowska i A. Mikołajczuk, Warszawa, s. 169–230.
Cygan S., 2009, *Świat roślin w metaforach Stefana Żeromskiego*, [w:] *Język pisarzy jako problem lingwistyki*, t. 2, red. T. Korpysz, A. Kozłowska, Warszawa, s. 329–351.
Grzegorzczak R., 1995, *Jak rozumieć kreatywny charakter języka*, [w:] *Kreowanie świata w tekstach*, red. A. M. Lewicki i R. Tokarski, Lublin, s. 13–24.
Kudra A., 2006, *Idiolekt, idiosyl czy idiolektostyl?*, [w:] *Osoba i osobowość – czynniki je kształtujące*, Łódź, s. 209–219.
Kurkowska H., Skorupka S., 2001, *Stylistyka polska. Zarys*, Warszawa.
Puzynina J., 1992, *Język wartości*, Warszawa.
Sendyka R., 2006, *Nowoczesny esej. Studium historycznej świadomości gatunku*, Kraków.
Siemaszko P., 2000, *Świat obrazu – obraz świata. Przestrzenie pograniczne w pisarstwie G. Herlinga-Grudzińskiego, Z. Herberta i J. Czapskiego*, Bydgoszcz.
Śniedziowska M., 2014, *Siedemnastowieczne malarstwo holenderskie w literaturze polskiej po 1918 roku*, Toruń.
Świątek J., 1998, *W świecie powszechnej metafory. Metafora językowa*, Kraków.
Witkowska A., 1982, *O niektórych właściwościach stylu eseistyki*, „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny”, z. 84, „Prace Historycznoliterackie IX”, Kraków, s. 99–105.

Lexical-morphological means of depiction in the essays on art

Summary

Study of essays on art serves not only understanding of reflection and interpretation of a work of painting, but also of an author's idiolect. The analysis of selected texts by Joanna Pollakówna and Zbigniew Herbert is aimed at the latter purpose. The article presents a genre composition of an essay on the above-mentioned topic, as well as linguistic means of aesthetic evaluation, namely: morphological formations, metaphors, epithets, names of colours. It has been shown how the presence and/or the accumulation of selected linguistic structures determines the author's idiolect, and illustrates differences in the style of an essay on painting.

Key words: essay, painting, Herbert, Pollakówna, morphological formation, metaphor, epithet, name of a colour

Słowa-klucze: esej, malarstwo, Herbert, Pollakówna, formacja słowotwórcza, metafora, epitet, nazwa koloru