

Józefina Piątkowska
Uniwersytet Warszawski

Środki enargei w ekfrazie Zuzanny Ginczanki *Nature morte: Pomidor*

Niemal wszystkie wiersze Zuzanny Ginczanki, które dotarły do naszych czasów, powstały w niespełna dekadę. W „Szpilkach”, z którymi współpracowała na stałe, ostatni utwór poetka opublikowała w wieku dwudziestu dwóch lat. Należy ona do grona artystów wybranych, którzy otrzymali ogromny dar i dramatycznie mało czasu, by go rozwinąć na szeroką skalę. Mimo to jej twórczość charakteryzuje niezwykle zróżnicowany warsztat i wielość form: pisała bajki, ballady, satyry polityczne, parodie, lirykę miłosną, filozoficzną. Wśród tych utworów jest także jedna ekfrazą: *Nature morte: Pomidor*. Ponieważ normy stanowiły dla Ginczanki okazję, by je potraktować po swojemu, także w tym przypadku możemy się spodziewać głównie zaskoczenia. Pierwszym jest już fakt, iż poetka żyjąca pragnieniem, „by w tym życiu o śmierci zapomnieć na śmierć”¹, pisząc o sztuce, zaprasza do przeżywania martwej natury.

Zanim przejdę do analizy *Nature morte: Pomidor*, najpierw zdefiniuję pojęcie „ekfrazy”. Przede wszystkim, w obliczu różnorodności jego określeń, warto wskazać, w jakim znaczeniu pojawia się ono w mojej pracy. Poza tym Ginczanka tak ustrukturyzowała swój wiersz, że uzasadnione okazuje się przytoczenie nie tylko definicji, związanej ze współczesnym rozumieniem ekfrazy, ale także przyjrzenie się, jak postrzegali ją starożytni retorycy. Omawiana przez nich koncepcja enargei – czyli kluczowej jakości ekfrazy – okaże się inspiracją do zgłębiania różnych zabiegów literackich stosowanych przez Ginczankę. W merytorycznej części artykułu umieszczę także kilka komentarzy na temat relacji między poezją a malarstwem. Zasadność powiązań między sztuką werbalną a wizualną była bowiem w historii sztuki przez wiele wieków mocno podważana i warto rzucić na nią nowe światło i ponownie rozważania na ten temat, gdy jest ku temu odpowiednia okazja.

¹ GINCZANKA Z., *Ucieczka* [W:] wstęp i opracowanie I. Kiec, *Poezje zebrane*, Warszawa, Wydawnictwo Marginesy, 2019, s. 317.

Ekfrazja: ujęcie współczesne i antyczne

Ekfrazja to pojęcie, które przeniknęło do literaturoznawstwa ze starożytnej retoryki. Rzetelną pracę badawczą na temat jego ewolucji jako jedna z pierwszych wykonała Ruth Webb, autorka artykułu *Ekphrasis ancient and modern: the invention of a genre (Ekfrazja starożytna i współczesna: wynalazek gatunku)*². To ona wytropiła powszechnie już powtarzany fakt, że ojcem współczesnej definicji ekfrazy jest Leo Spitzer. Badacz ujął ją jako „poetycki opis dzieła sztuki malarskiej lub rzeźbiarskiej, który zakłada, mówiąc słowami Théophile’a Gautiera, «une transposition d’art», a więc odtworzenie – za pośrednictwem słów – postrzegalnych zmysłowo *objets d’art (ut pictura poesis)*”³.

Kolejni badacze modyfikowali tę definicję w zależności od nurtu, w którym rozwijali swoje prace. Ekfrazja była nazywana „literacką odpowiedzią” na dzieło⁴, „re-reprezentacją” dzieła⁵ albo kładziono nacisk na jej intermedialny wymiar⁶. I chociaż na potrzeby mojego artykułu definicja Spitzera jest wystarczająca, uważam, że warto ją doprecyzować o refleksję polskiego literaturoznawcy Adama Dziadka. Określa on dwa warunki, które muszą być spełnione, aby uznać tekst literacki – pisany wierszem lub prozą – za ekfrazę. Po pierwsze, w tekście muszą się pojawić „wyraźne oznaki metajęzykowe, które bezpośrednio odsyłają do konkretnego dzieła sztuki malarskiej, rzeźbiarskiej lub architektonicznej (może się też zdarzyć, że ekfrazja odnosi się do jakiegoś nieistniejącego dzieła sztuki)”⁷, na przykład wiersz może być zatytułowany tak samo jak obraz. Po drugie, „wyznacznikiem ekfrazy są elementy opisu dzieła sztuki umieszczone wewnątrz tekstu literackiego”⁸.

Badając ekfrazę w polskiej poezji współczesnej, Dziadek zauważa, że w różnych wierszach „przedmiot referencji staje się niestabilny i ostatecznie wymyka się opisowi”⁹. Liryka jest zawsze bogatsza od wszelkich definicji.

Ujęcie zaproponowane przez Spitzera, mimo swojej ogólności, jest wąskie w porównaniu z tym, jak rozumieci ekfrazę starożytni myśliciele. W retoryce ekfrazja jako opis nie ograniczała się do dzieł sztuki. Co więcej – nie ograniczała się w ogóle do

² WEBB R., *Ekphrasis ancient and modern: the invention of a genre*, “Word & Image”, 1999, nr 15 (1), s. 7–18. Informacje na temat tego, jak zmieniło się na przestrzeni stuleci rozumienie ekfrazy, podaję w dalszej części artykułu za tym właśnie tekstem.

³ SPITZER L., *The „Ode on a Grecian Urn”, or Content vs. Metagrammar* [W:] A. Hatcher (red.), *Essays on English and American Literature*, Princeton, Princeton University Press, 1962, s. 72–73. Polskie tłumaczenie cytatu za: DZIADEK A., *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2004, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, s. 38.

⁴ BROSC R., *Ekphrasis in the Digital Age: Responses to Image*, “Poetics Today”, 2018, nr 39 (2), 2018, s. 227.

⁵ YACOBI T., *Pictorial Models and Narrative Ekphrasis*, “Poetics Today”, z. 16, nr 4, 1995, s. 600.

⁶ RAJEWSKY I., *Intermediality, Intertextuality, and remediation: A literary perspective on intermediality*, “Intermédialité”, 6 (Autumn), s. 50.

⁷ DZIADEK A., *Obrazy i wiersze...*, op. cit., s. 54.

⁸ Ibidem, s. 55.

⁹ Ibidem.

dzieł, czyli rzeczy. Webb zauważa, iż do danej kategorii tekstów zaliczano także narracje o różnych działaniach czy wydarzeniach. Za „pramatkę” przykładów uważa się fragment eposu, w którym Homer opisuje wykuwanie tarczy Achillesa przez Hefajstosa, ale za ekfrazę mogła uchodzić także relacja zejścia boga na ziemię¹⁰.

Istotą ekfrazy nie był jej przedmiot, a sam rodzaj mowy, której zadaniem było wyrzucić pożądany efekt na odbiorcach, wywołać w nich emocje. To, co wyróżniało ekfrazę na tle zwyczajnej narracji, to „jakość żywotności”, czyli *enargeia*, definiowana przez Dionizjusza jako „efekt stylistyczny, w którym następuje odwołanie się do zmysłów słuchacza, a okoliczności są opisywane w taki sposób, że słuchacz zmienia się w widza”¹¹. Tylko dzięki enargei można było dokonać ekfrazy, czyli powiedzieć coś (*fraza*) w pełni (*ek-*).

Żeby głębiej zrozumieć koncepcję enargei, Barbara Niebelska-Rajca zwraca się ku etymologii tego pojęcia, wskazując, iż rdzeniem greckiego słowa *εὐάργεια* jest *ἀργός*, co znaczy „jasny, błyszczący, lśniący, srebrzysty oraz prędko”¹². W ten sposób *enargeia* „konotuje estetyczne wartości jasności i wyrazistości, ale łączy się także z pojęciem ruchu i cechą szybkości”¹³. Następnie badaczka rozszerza ten komentarz:

Z jednej strony *enargeia* związana jest ściśle z retoryką epideiktyczną (popisowo-demonstratywną), z ogólnym postulatem jasności i wyrazistości wypowiedzi (z regułami *illustratio* i *evidentia*) oraz z imperatywem naoczności językowych przedstawień. Z drugiej – z zasadą „ożywiania”, z animacją przedstawianych obiektów – strategią niezbędną do osiągnięcia „żywej prezentacji”, nierozłącznie, jak się okaże, związanej z regułą sugestywnego i jednocześnie dynamicznego unaocznienia¹⁴.

Za kluczowe dla osiągnięcia enargei, czyli „wyrazistości” i „naoczności” wypowiedzi, uważano pobudzanie wewnętrznego zmysłu widzenia. Jest to osiągalne nie tylko dzięki opisom form, kształtów czy kolorów. Wizualizacja może być indukowana na przykład także poprzez słyszalność słów. Dla pełni „sugestywnego unaocznienia” warto apelować do jak największej ilości zmysłów.

Jako istotny aspekt enargei postrzegano również wywoływanie emocji. Kiedy Pseudo-Longinus pisał, iż celem poezji jest „zadziwienie” (*ekplessein*)¹⁵, to – jak wyjaśnia Simon Goldhill – posługiwał się on „określeniem psychologicznego wpływu w sztuce retorycznej i realistycznej”¹⁶. Ekfaza poprzez zadziwienie powinna olśniewać słucha-

¹⁰ WEBB R., *Ekphrasis ancient and modern...*, op. cit., s. 11.

¹¹ ZANKER G., *Enargeia in the ancient criticism of poetry*, „Rheinisches Museum für Philologie”, 1981; 124 (3/4), s. 297.

¹² NIEBELSKA-RAJCA B., „*Enárgeia*” i „*energeia*” w teoriach literackich renesansu i baroku, Warszawa, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, 2012, s. 11.

¹³ Ibidem, s. 11.

¹⁴ Ibidem, s. 11–12.

¹⁵ ZANKER G., *Enargeia...*, op. cit., s. 298.

¹⁶ GOLDHILL S., *What is ekphrasis for?*, „Classical Philology”, January 2007; z. 102, nr 1, Special Issues on Ekphrasis by Shadi Bartsch and Jas Elsner, s. 5.

czy, poddawać ich pełnemu oczarowaniu, a to nie jest możliwe bez emocjonalnego zaangażowania.

W czasach starożytnych osiągnięciu energei w opisach obrazów sprzyjał fakt, iż malarstwo odzwierciedlało wówczas zasób tematów, które mieściły się w pamięci zbiorowej odbiorców, znających różne historie lub sceny z wcześniejszych tekstów lub przedstawień teatralnych. Poeta, tworząc tekst, rozważnie dobierał szczegóły, które „korespondowały z wcześniejszą wiedzą i oczekiwaniami odbiorców, przywołując obrazy mentalne już zgromadzone w magazynie pamięci”¹⁷. Odnoszenie się do wiedzy publiczności pozwalało angażować jej wyobraźnię i emocje.

Michał Paweł Markowski w rozważaniach o ekfrazie mówi o niej jak o gatunku, w którym „dyskurs o obrazie staje się ważniejszy od samego obrazu”¹⁸. Moc energei miała sprawić, że poprzez ukazanie obrazu zatriumfuje słowo. To przekonanie retoryków zostało jednak zakwestionowane w rozważaniach nowożytnej estetyki, która podważyła sens opisu sztuk wizualnych przez poetów. Przed przejściem do analizy wiersza-ekfrazy uważam za zasadne poświęcenie wcześniej uwagi samej relacji między malarstwem a poezją.

Liryka i malarstwo: o powinowactwie sztuk raz jeszcze

Symonides z Keos (VI/V w. p.n.e.) i Gotthold Ephraim Lessing (1729–1781) to autorzy, których wypowiedzi niemal zawsze są przytaczane w opracowaniach traktujących o związkach (lub ich braku) między sztukami wizualnymi a werbalnymi. Do Symonidesa należy łatwo zapadające w pamięć, oparte na paralelizmie powiedzenie, że „malarstwo to niema poezja, a poezja to mówiące malarstwo”. Lessing natomiast, buntujący się przeciw podobnemu zrównaniu obu sztuk, w swoim traktacie *Laokoon, czyli o granicach malarstwa i poezji*, wysunął zarzut, iż część prawdy zawartej w myśli Symonidesa jest „tak oczywista”, że aż „mylna”¹⁹.

Według niemieckiego myśliciela malarstwa i poezji nie da się definiować jednego przez drugie przede wszystkim dlatego, że operują one narzędziami z dwóch różnych wymiarów: domeną malarstwa jest przestrzeń, a poezji – czas:

(...) malarstwo do swojego naśladowania używa całkiem innych środków czy znaków niż poezja, a mianowicie malarstwo figur i barw występujących w przestrzeni, poezja zaś artykułowanych dźwięków następujących po sobie w czasie²⁰.

¹⁷ WEBB R., *Ekphrasis ancient and modern...*, op. cit., s. 14.

¹⁸ MARKOWSKI M. P., *Pragnienie obcości. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, Gdańsk, Wydawnictwo Słowo/Obraz/Terytoria, 1999, s. 13. Cyt. za: DZIADEK A., *Obrazy i wiersze...*, op. cit., s. 40.

¹⁹ LESSING G. E., *Laokoon, czyli o granicach malarstwa i poezji*, tłum. H. Zymon-Dębicki, Kraków, 2012, s. 4.

²⁰ Ibidem, s. 60.

Lessing nie odmawiał przy tym mowie możliwości opisywania przedmiotu. Ten potencjał, według niego, bywa doskonale realizowany w prozie lub w dziełach o charakterze dydaktycznym. Odmawiał on jednak „tej zdolności mowie jako narzędziu poezji”²¹. Uważał, iż opisując jakiś obraz, poeta jest zmuszony przedstawić elementy występujące obok siebie jako występujące po sobie, a nagromadzając kolejne szczegóły, w najlepszym razie ryzykuje, że jego opis będzie „nudny”, a w najgorszym – „nieznośny”²².

Jak zauważa Hans Holländer (w swojej *nota bene* krytycznej odpowiedzi wobec *Laokoona...*), „(r)ygorystyczny Lessingowski podział na sztuki przestrzenne i czasowe na długo zdominował dyskusję wokół związków literatury ze sztukami wizualnymi, zahamował ją i ukształtował w sposób jednostronny”²³. Jednak w drugiej połowie XX wieku pod wpływem tego, co William J. T. Mitchell nazwał „pictorial turn”²⁴, zainteresowanie korelacją między obrazem a słowem odżyło. Swoją rolę odegrał tu także dynamiczny rozwój kognitywistyki, przekierowującej uwagę z warsztatu twórców na recepcję dzieła przez odbiorców. Dziś gotowi jesteśmy szukać nowych uzasadnień dla kalamburu Symonidesa.

Co więcej, jak trafnie odnotowuje Seweryna Wysłouch, poglądy Lessinga – mimo iż wpływowe w estetyce – nie zaważyły na praktyce pisarskiej²⁵. Ekfrazą nadal występowała w literaturze, a malarstwo ilustrowało historyczne dzieje. Można skonkludować, iż ornitolog co prawda potrafi wykazać nonsens wędrówki ptaków, ale nie powstrzyma ich przed lataniem.

Moja refleksja na temat „powinowactwa” malarstwa i poezji – między innymi ze względu na format artykułu – jest zawężona do związków między sztuką malarską a konkretnym gatunkiem literackim, jakim jest poezja liryczna. Okazuje się, że w rozważaniach na temat tej konkretnej relacji można pogodzić antyczne twierdzenie *ut pictura poesis / ut poesis pictura* oraz przekonania autora *Laokoona...*

Tamara Silman w swojej monografii *Notatki o liryce*²⁶ zwróciła uwagę, iż Lessing, zestawiając sztuki wizualne i poezję, uwzględniał w swoim traktacie wyłącznie poezję epicką, czyli narracyjną, opowiadającą różne historie od początku do końca. Tymczasem pominięta przez niego poezja liryczna jest odmiennym gatunkiem. Lirykę można określić jako sztukę „ujmowania momentu”, a dokładniej, według Silman, „momentu poznania prawdy”²⁷, czy jak to określa Nigel Fabb: „epifanii”²⁸ przez poetę.

²¹ Ibidem, s. 68.

²² Ibidem, s. 75.

²³ HOLLÄNDER H., *Literatura – malarstwo – grafika. Interakcje, funkcje i konkurencja* [W:] S. Wysłouch (red.), *Ut pictura poesis*, tłum. K. Lukas, Gdańsk, Wydawnictwo Słowo/Obraz/Terytoria, 2006, s. 188–244.

²⁴ MITCHELL W. J. T., *Picture Theory*, Chicago, University of Chicago Press, 1995.

²⁵ WYSŁOUCH S., *Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 1994, s. 18.

²⁶ SILMAN T., *Zametki o lirike*, Moskwa, Sovetskij pisatel', 1977.

²⁷ Ibidem, s. 11.

²⁸ FABB N., *A Theory of Thrills, Sublime and Epiphany in Literature*, London, Wimbledon Publishing Company Limited, 2024.

Wiersz liryczny nie może się obejść całkowicie bez kontekstu sytuacyjnego i czasami zawiera fragmenty narracyjne, ale przedstawienie wszelkich okoliczności zewnętrznych jest podporządkowane dążeniu do ujęcia jakiejś nadrzędnej myśli. Jej odkrycie przez liryczne „ja” odbywa się zazwyczaj w warunkach maksymalnego napięcia emocjonalnego, które ze względu na swoją intensywność nie może trwać długo. Z tego względu liryka jest gatunkiem skompresowanym, pełnym pominięć, i nawet jeśli poeta zastosowuje narrację, to ujmuje w niej tylko te elementy, które są decydujące, by doprowadzić do poznawczej części wiersza (wyrażonej wprost lub zasugerowanej).

Przemyślenia Silman spójnie uzupełniają się nawzajem z tym, co pisze Sharon Cameron w wydanej w podobnym czasie w Stanach Zjednoczonych pracy *Lyric Time*. Cameron mówi tu o „lirycznej ciekawości chwili”²⁹, o tym, iż wiersze liryczne „łapią swoich nadawców w wyizolowanym momencie”³⁰. Obecność samego liryku na stronie, otoczonego niczym, tylko białą przestrzenią strony, jest według Cameron graficzną reprezentacją właśnie tego faktu³¹.

Okazuje się wobec tego, że poeta i malarz stoją przed podobnym zadaniem: muszą wybrać moment, którego przedstawienie będzie dla sztuki „najbardziej artystycznie efektywnym materiałem”³². Odpowiedź na pytanie, jak dokonać takiego wyboru, Silman znajduje w *Laookonie*. Lessing twierdzi, iż skoro „artysta ze stale zmieniającej się natury może zaczerpnąć tylko jeden jedyny moment”³³, to ten moment nie może być na pewno momentem kulminacyjnym. Przedstawić bowiem „oczom ostateczność – znaczy krępować skrzydła wyobraźni”³⁴. Dlatego trzeba za każdym razem wybrać chwilę jawiącą się jako „tranzytoryczna” (przejściowa, przemijająca), gdyż to jest „jedynie twórczym, co pozostawia wolne pole wyobraźni”³⁵.

Podobnie jest w liryce. Punktem wyjścia do wypowiedzi lirycznej nie może być sam początek procesu, tak jak nie może być nim chwila, gdy już znany jest wniosek (za wyjątkiem głębokiej liryki filozoficznej). Najlepiej – twierdzi Silman – by tym punktem była pozycja, w której „wyrazistość życiowego i bezpośredniego przeżywania tematu może już schodzić się z podsumowującym poznaniem jego istoty”³⁶. W takim miejscu następuje „przejdzie od tego, co indywidualne, do tego, co uniwersalne; od tego, co zewnętrzne do tego, co jest wewnętrzne, od przypadkowości do celowości”³⁷.

²⁹ CAMERON S., *Lyric Time*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1979, s. 205.

³⁰ Ibidem, s. 59.

³¹ Ibidem.

³² SILMAN T., *Zametki o lirice*, op. cit., s. 10.

³³ LESSING G. E., *Laokoon...*, op. cit., s. 16.

³⁴ Ibidem, s. 16.

³⁵ Ibidem, s. 16.

³⁶ SILMAN T., *Zametki o lirice*, op. cit., s. 12.

³⁷ Ibidem, s. 13.

Nieprzypadkowo wiersze liryczne – jak obserwuje Cameron – „często zaczynają się w środku akcji, lub apostrofy czy rozkazu, albo do skargi na jakąś relację”³⁸. W liryce historia jest poświęcana w imię obecności, a najważniejsza jest aktualizacja samego poznania.

Poezja liryczna i malarstwo zbliżają się do siebie przez to, że próbują unaocznić wybraną chwilę. Omawiając wiersz Zuzanny Ginczanki, postaram się opisać, jaki moment w nim uwiecznia i do jakiej przemiany w nim zachodzi. Interesujące jest także przyjrzenie się, czy moment wybrany dla rozwoju wiersza koresponduje z momentem przedstawionym na komentowanym przez poetkę obrazie. Ponadto, jeśli istotą ekfrazy jest enargeia, wybór czasu wypowiedzi nie może pozostać bez wpływu na jej osiągnięcie.

Analiza wiersza ***Nature morte: Pomidor***

Pisząc swoją ekfrazę w 1934 r., siedemnastoletnia Ginczanka nie mogła mieć wypracowywanego przez kilka już dekad systemu filozoficznego Czesława Miłosza. Nie spisała paratekstów o poczuciu przestrzeni w swojej poezji, jak to zrobił Julian Przyboś. Miała jednak silne poczucie własnej tożsamości w liryce. W wierszu *Panteistycznie* mówi o sobie: „ja: radosny prorok – dziewczyna”³⁹. Zaznacza przy tym, że jej wiedza nie jest objawiona „w gorejących i ognistych krzakach” jak dla Mojżesza, ale „odnaleziona w krzaku bzu”⁴⁰ – rozpoznana siłą własnej woli. Idąc „rozpędzoną drogą”, Ginczanka świat zna z obserwacji, a patrzy na niego z przenikliwością i robawieniem.

Nature morte: Pomidor to krótki tytuł wiersza, ale już w tych trzech słowach, zestawiających dwa obiekty, wyczuwamy pewien humor. Może jego źródłem jest aspiracja do zrymowania sylab: „mor” – „dor”, a może jest nim skojarzenie z dziecinną zabawą, w której na wszystko się odpowiada „pomidor”. Kogoś może bawić sama idea wyboru za temat utworu „portretu jedzenia” – martwe natury *nota bene* długo były gatunkiem z niższej półki (właściwie do czasów Cézanne’a, który postanowił „zadziwić Paryż jabłkiem”⁴¹ i wprowadził je na stałe do salonów). Pewna ironia tkwi także w fakcie, że Ginczanka konsekwentnie dająca w swoich wersach świadectwo potęgi natury i jej żeńskiego pierwiastka, swoją jedyną ekfrazę poświęca martwej naturze, a jej bohaterem czyni męskoosobowego pomidora. Powodem złośliwego uśmiechu może być wreszcie sama nazwa gatunku – teoretycy sztuki niejednokrotnie zwracali uwagę na absurdalność zestawienia *nature morte*. Theophile Thore-Burger pisał: „W nieustan-

³⁸ CAMERON S., *Lyric Time*, op. cit., s. 59.

³⁹ GINCZANKA Z., *Panteistycznie* [W:] *Poezje zebrane*, op. cit., s. 175.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 175.

⁴¹ Cyt. za: BECKS-MALORNY U., *Paul Cézanne 1839–1906. Pioneer of Modernisme*, Köln, Tachen, 2004, s. 55.

nym wirze wszechświata dochodzi do ciągłej akcji i reakcji. Wszystko jest zarazem rzeczą, istnieniem, dziełem i twórcą. Na ma tam żadnej martwej natury!⁴².

Jest coś w tym dźwięcznym, obco brzmiącym tytule, co intryguje i przykuwa uwagę. Oto jak się przedstawia pełna treść wiersza:

Nature morte: Pomidor

Grubą krechę konturu mówi się: krągławy –
 potem trzeba linię
 wysubtelnić
 w elipsę;
 krótkie ostre spółgłoski
 w kreski
 się rozparskały
 przyszłych cieni łagodnych niespokojnych zarysem.
 Oto będzie pomidor:
 czerwony i tłusty –
 oleistą farbą musi ociec szczerze;
 ty masz wyczuć
 miąższ,
 owoc miazgomózgi
 w farby gęstej i lepkiej
 rozżarzonym cynobrze.
 Cień jest miejscem zielony,
 a miejscami siny
 i bez przejścia się wtacza w jasnej reszty poślizg,
 a w pośrodku
 króluje,
 najdostojniej szczęśliwy,
 złotą kropą berłową:
 Najjaśniejszy Połysk⁴³.

9 lutego 1934

Intuicyjnie wyczuwane humorystyczne podejście Zuzanny Ginczanki do tematu znajduje potwierdzenie już w początkowym wersie. Pierwsze dwa słowa utworu, poświęconego dziełu sztuki, to „gruba” i „krecha”. Gdzież tu jest kunsztowność XVII-wiecznych martwych natur i subtelność ich doskonałej *mimesis*? Nie ma. Ginczanka zaczyna swój utwór od hiperboli: nie wystarczy jej opis kreski jako „grubej”, musi jeszcze podwoić efekt, i zgrubiając rzeczownik, zaprezentować „krechę”. Podobnie po-

⁴² BÜRGER W., *Musées de la Hollande*, z. 2, Bruxelles 1960, s. 318. Cyt. za: ŚNIEDZIEWSKA M., *Siedemnowieczne malarstwo holenderskie w literaturze polskiej po 1918 roku*, Toruń, Wydawnictwo Naukowe UMK, 2014.

⁴³ GINCZANKA Z., *Nature morte: Pomidor* [W:] *Poezje zebrane*, op. cit., s. 178.

stąpi w ostatnim wersie, w którym traktując zgrubieniem rzeczownik „kropka”, otoczy go dwoma przymiotnikami konotującymi bogactwo i połysk i ukaże czytelnikowi „złotą kropę berłową”.

W ramach dygresji warto już tu odnotować, że humor Ginczanki, który rozprze-strzeni się na cały wiersz (o czym dalej się przekonamy), ma charakter ironiczny. Jego podstawą jest zaskoczenie. Poetka lubi prowadzić lekką grę z oczekiwaniami odbiorców, wprowadzając do znanego kontekstu coś niespodziewanego. Angażuje w ten sposób uważność i wyobraźnię swojego czytelnika, a jednocześnie wzbudza emocje. Kogoś mogą drażnić jej decyzje, chociaż częściej odczuwamy pewną radość z rozpoznania „mrugnięcia okiem” przez autorkę.

Otwierające wiersz zgrubienie jest ważnym walorem w stworzeniu efektu unacocznienia. Po pierwsze, „gruba krecha” jest wyrazistym kształtem, a jej rysowanie można łatwo sobie wyobrazić, przywołując doświadczenie z własnej pamięci: każdy kiedyś w dzieciństwie kreślił tępą kredką „krągławy” kształt. Po drugie, całe wyrażenie „Krechę konturu...: krągławy” to aliteracja, pobudzająca zmysł słuchu. Ginczanka zestawiała tu szereg „warczących”, zawierających głoskę „r” wyrazów, których nie da się wypowiedzieć szepem.

Można się zdziwić: dlaczego w językowym obrazie nie panuje cisza martwych natur? Ginczanka jej nie zachowuje, bowiem w jej wierszu nie rysuje się pomidora, ale jak dosłownie zaznacza: „mówi się”. Kształt przedmiotu i opisujące go słowo korespondują ze sobą: dźwięk okrągłej głoski „l” i samogłosek „ą” i „a” w słowie „krągławy” sugerują oznaczaną przez niego formę (i *vice versa*). Jednocześnie poetka zdaje się pobudzać świadomość czytelnika, że oto w pierwszej kolejności obcuje on z wierszem, a nie z malowidłem. Komunikuje przy tym myśl, która w postmodernizmie otrzymała status oczywistości: obraz jest tekstem.

Po mocno brzmiącym pierwszym wersie Ginczanka postanawia go zrównoważyć, zestawiając łagodnie brzmiące słowa. Ostre „r” zostaje wyparte przez „l” i zmiękczenia w zdaniu: „trzeba linię wysubtelnić w elipsę”. Podobna fonetyczna antyteza tworzy jednak tylko krótką pauzę, przestrzeń na oddech, przed pojawieniem się pełnego dynamiki opisu:

krótkie ostre spółgłoski
w kreski
się rozparskały
przyszłych cieni łagodnych niespokojnych zarysem (...).

Z tą metaforą Ginczanka wprowadza do wiersza radosne skojarzenia: spółgłoski „parskają” tu niczym konie, dające znak zadowolenia. Całe wyrażenie jednocześnie ma wartość wizualizującą. Głoski, które w wyrazie „pomidor” są w mniejszości – czyli dźwięczne („ostre”) spółgłoski „d” i „r”⁴⁴ – przyjmują na płótnie postać „zarysu cieni”.

⁴⁴ Są one w mniejszości wobec spółgłosek bezdźwięcznych oraz okrągłej i dwukrotnie pojawiającej się samogłoski „o”.

Jednocześnie ich graficzny zapis ulega na płótnie transformacji: litery zmieniają się w drobne kreski. Ginczanka znów nie przegapia okazji, żeby przypomnieć o obecności języka, o tym, że cały czas to słowo tworzy obraz (dosłownie).

Również domniemanie statyczności, zawierające się w tytule wiersza, okazuje się zwodnicze. W *Nature morte...* zamiast zastygłości jest fizyczne działanie. Metafora „spółgłoski się rozparskały” – poprzez podobieństwo wyrazu „rozparskać się” do „rozpryskać się” – zawiera w sobie sugestię nie tylko dźwięku, ale i aktywnego ruchu. Nie jest to przypadkowe: jeszcze Arystoteles uznał w *Retoryce*, iż kluczowe dla „malowniczości stylu” są metafory ożywiające rzeczy nieożywione. „Unaoczniającym”, twierdził, może być tylko „takie przedstawienie, które pokazuje rzecz jako żywą”⁴⁵. Ginczanka, wyczuwając podobny efekt, układa wyrażenia, w których „krechę mówi się”, „spółgłoski się rozparskały”, a „cień wtacza się”.

Żywotność lirycznej wypowiedzi Ginczanki wynika także z tego, że przez większość utworu koncentruje się ona nie na studiowaniu już istniejącego malowidła, a na aktywności tworzenia dzieła, i przeprowadza nas przez kolejne jego etapy.

Nature morte: Pomidor ma na początku formę instrukcji. Jak w podręczniku z serii *Zrób to sam* otrzymujemy wskazówki: „mówi się krąglawy... potem trzeba linię wysubtelnić”. Aby unaocnić fakt, że obraz tworzy się krok po kroku, autorka każdą kolejną ważną informację podaje w osobnym wersie. Transformuje w tym celu tradycyjną strofikę. Trzy zdania wiersza, które mogły ułożyć się w trzy szerokie strofy (po cztery kilkunastozgłoskowe wersy każda), w omawianym wierszu tworzą jedną – wąską i przypominającą swoją formą „drabinkę” Majakowskiego, po której jak po liście zadań zmierzamy od góry ku finałowi.

Nietrudno przy tym zauważyć, że instrukcja zaczyna w pewnym momencie ulegać dezintegracji. Już w pierwszym zdaniu gramatyczny czas teraźniejszy, opisujący uniwersalne zasady, nagle zostaje wyparty przez czas przeszły. Drugie zdanie otwiera natomiast ogłoszenie w czasie przyszłym: „Oto będzie pomidor”. Podobne przełączanie się między czasami jest charakterystyczne dla dyskursu ustnego, dla codziennych konwersacji. Powstaje więc wrażenie, że oto mamy przed sobą zapis monologu artysty, który w miarę tworzenia dzieła mówi sam do siebie. Uświadamia sobie, co trzeba zrobić, potem przygląda się temu, co już zrobił, a następnie znów przypomina sobie cel. Tylko że tu nieoczekiwanie pojawia się rozkaz: „ty masz wyczuć miąższ”. Czy to artysta zwraca się do nas, czy to jednak Ginczanka (nasz domniemany podmiot liryczny) bada dzieło i podsumowuje cel zabiegów malarza? W odgadywaniu tajemnicy, kto jest nadawcą i do kogo się zwraca, jesteśmy zdani na własną interpretację.

Niewątpliwie wspomniane tryb rozkazujący, a także modalność deontyczna („mówi się”, „trzeba”) i zaimek wskazujący „oto”, służą przywołaniu odbiorcy do obecności, sprawieniu, by był z nadawcą w jego „tu i teraz”. Jednocześnie jednak pełnią

⁴⁵ Arystoteles, *Retoryka* [W:] *Dzieła zebrane*, t. 6, tłum. H. Podbielski, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 2001, s. 454–455.

jeszcze inną funkcję: tworzą w wierszu atmosferę panującej premedytacji – wyrażają upór twórcy w realizacji dzieła.

Ginczanka w obrazowaniu jest nie mniej zdeterminowana od malarza. Od początku nieustannie pobudza naszą pamięć fizyczną, motywując nas do uruchamiania różnych wewnętrznych zmysłów: wzroku, słuchu, a także dotyku: mamy „wyczuć owoc miazgomózgi” oraz farbę „gęstą” i „lepką”, której kolor opisuje jako „rozżarzony cynober”. Możemy sobie teraz wyobrazić nie tylko konsystencję barwnika, ale także jego zapach – charakterystyczną dla pracowni woń farby olejnej. Pozostaje zadać pytanie: a co ze zmysłem smaku? Czy ten pozostaje uspiiony? Z jednej strony to byłoby dziwne, skoro mowa o pomidorze. Z drugiej – Ginczanka cały czas pamięta, że nie kontemplujemy warzywa, ale jego wizerunek.

Tak poetka rozwija ekfrazę na przestrzeni pierwszych dwóch zdań. Wraz z trzecim zdaniem następuje kolejna i wyraźnie różniąca się od poprzednich część wiersza. To jest fragment, w którym na miejsce udziwnionej, rozchodzącej się we wszystkie strony narracji (instrukcji) przychodzi statyczny opis tego, co już znajduje się na obrazie. Gramatycznym środkiem unaocznienia tego, o czym mówi nadawca, jest tu czas teraźniejszy: „Cień jest miejscem zielony... i bez przejścia się wtacza...”. Jakby zaglądając Ginczance przez ramię, możemy patrzeć wraz z nią na artefakt.

Autorka jednocześnie nadal stosuje znane nam już narzędzia: humor i aktywne metafory. Opisując odbłysek światła na skórce pomidora, poddaje go personifikacji: warzywo zostaje obdarzone monarchistycznymi atrybutami, pojawia się aluzja do królewskiego tytułu: „króluje, / najdostojniej szczęśliwy, / złotą kropą berłową: / Najjaśniejszy Połysk”.

Dla osiągnięcia efektu komicznego, Ginczanka powraca do brutalizacji języka, zgrubiając neutralną „kropkę” do „kropy”. Wprowadza jednocześnie fonetyczną grę słów: „berłowy” zamiast „perłowy” oraz stylizowane na lapsus językowy określenie miejsca „w pośrodku” zamiast „pośrodku”.

W tym miejscu moglibyśmy zamknąć analizę omawianej ekfrazy i przejść do podsumowania zgromadzonych w niej środków, pracujących na efekt enargei. Jednakże wówczas ograniczylibyśmy się do skomentowania tylko tych mechanizmów, które działają na najbardziej powierzchownej warstwie języka. Korzystając natomiast z aparatu językoznawstwa, można ujawnić także bardziej ukryte, sugestywne sposoby unaoczniania obrazu przez poetkę. Chciałabym skupić się na ikonycznym wymiarze jej ekfrazy.

Na temat ikoniczności istnieje wiele opracowań⁴⁶, ale w najprostszym ujęciu jest to właściwość przejawiająca się w podobieństwie między formą znaku a tym, co on

⁴⁶ Wśród istotnych opracowań teoretycznych i analitycznych (polskich i zagranicznych) można wymienić m.in.: HALMAN J. (red.), *Iconicity in Syntax*, Benjamins, Standford, 1983; NÄNNY M., FISCHER O., (red.), *Form Miming Meaning (Iconicity in Language and Literature)*, Benjamins, Amsterdam/Philadelphia 1999; TABAKOWSKA E. (red.), *Ikoniczność znaki. Słowo – przedmiot – obraz – gest*, Kraków, Universitas, 2006.

oznacza. Dana relacja jest stopniowalna – może być wyrazista, a może także umykać uwadze czytelnika. Czasami do jej wytropienia potrzebna jest specjalistyczna wiedza.

W literaturze przedmiotu wyróżnia się dwa główne typy ikoniczności (oba są obecne w *Nature morte: Pomidor*). Pierwszym z nich jest ikoniczność obrazowa, która ma miejsce, gdy istnieje bezpośrednie kinetyczne lub audytywne powiązanie między znakiem a desygnatem (takim przypadkiem jest onomatopeja). Drugim typem jest ikoniczność diagramatyczna. Tu bierze się pod uwagę nie pojedynczy znak, ale zestawienie znaków, które odzwierciedla jakiś porządek panujący w rzeczywistości, do której się odnoszą.

W wierszu Ginczanki ikoniczność można dostrzec w kilku jego wymiarach. Używając form „mówi się” i „trzeba”, poetka unika czasownikowych form osobowych. Obecność człowieka zostaje zaznaczona eksplicytnie, za pomocą zaimka, tylko raz – w rozkazie „ty musisz”. Taka formalna decyzja poetki koresponduje z istotą martwych natur jako gatunku, w którym to nie istnienie ludzi, ale rzeczy jest wyniesione na pierwszy plan. Jednocześnie jednak, jak już było powiedziane, „nature morte” to pojęcie umowne. Jak wskazuje Valery Podoroga:

nie da się go wyjaśnić jako zbioru przedmiotów bez człowieka. Należy uwzględnić jego stałą obecność, gdyż to on często występuje jako ukryta przyczyna organizacji lub dezorganizacji najbliższej wobec nas przestrzeni. Seria „uczonych” martwych natur ważna jest ze względu na niezmiennie miejsce obserwatora. Martwa natura jest autobiograficzna, to jest portret rzeczy, obrócony najbardziej jasną plastycznie stroną do widza⁴⁷.

Tym (pierwszym) widzem jest sam artysta. On jest też panem rzeczy – tym, kto ich używa i komu one służą. Każda z nich znajduje się „na tyle blisko, na ile to możliwe, by efektywnie służyć tym relacjom, jakie wyznaczone zostały między projektem działania a jego realizacją”⁴⁸. Ręka twórcy jest dyskretnym, implikowanym podmiotem martwych natur. Podobny układ rzeczy panuje także w *Nature morte: Pomidor*: artysta nie zostaje tu nazwany, ale jego obecność jest nieodzowna.

Ikoniczność przejawia się także w selekcji środków gramatycznych przez poetkę. Spójrzmy na użyte przez Ginczankę konstrukcje z narzędnikiem, które dziś są praktycznie nieobecne w polszczyźnie:

1. rozparskać się zarysem cieni

(...)

krótkie ostre spółgłoski

w kreski

się rozparskały

przyszłych cieni łagodnych niespokojnych zarysem.

⁴⁷ PODOROGA V., *Nature morte. Storz proizvedenija i literatura N. Gogola*, Moskwa, Institut filosofii RAN, RIPOL Klassik, 2018, s. 27.

⁴⁸ Ibidem, s. 20.

2. królować złotą kropą berlową

a w pośrodku
 króluje,
 najdostojniej szczęśliwy,
 złotą kropą berlową:
 Najjaśniejszy Połysk.

Oba zdania to metafory. Interpretując pierwsze z nich, możemy założyć, że ostre spółgłoski („d”, „r”), które zawierają się w słowie „pomidor”, są zobrazowane przez malarza jako kreski przybierające postać cieni na płótnie. Druga metafora może natomiast komunikować obserwację, że połysk widniejący na skórcie pomidora zostaje ukazany w postaci „złotej kropli”. W strukturze zdaniowej obu tych metafor kluczową rolę odgrywają rzeczowniki w narzędniku: „ostre spółgłoski rozparskały się *zarysem* [cieni]” i „Najjaśniejszy Połysk króluje złotą *kropą* berlową”. Jest to szczególnie rodzaj danego przypadku, nazywany narzędnikiem postaci. W polszczyźnie pojawia się on, jak już zaznaczyłam, rzadko (właściwie tylko w tekstach poetyckich), a tymczasem w *Nature morte: Pomidor* – aż dwukrotnie. Pod względem semantyki, konstrukcje z narzędnikiem postaci nie wyrażają podobieństw między zjawiskami (jak podobnie brzmiące zwroty z narzędnikiem porównawczym), ale komunikują fakt, że pewien obiekt występuje jako coś zupełnie innego – czyli przeistacza się⁴⁹. Dla przykładu: połysk króluje (błyszczący, wyróżnia się itp.) nie jak, ale jako złota kropka. Zastosowana przez Ginczankę forma gramatyczna staje się sugestią treści: wiersz dotyczy przeistaczania form i kolorów w obraz pomidora. Co więcej, samą ekfrazę także można rozumieć jako przemianę obrazu w słowo. Obie te transformacje znajdują się zatem w ikonicznej relacji ze znakiem, które je opisuje – z rzadkim typem konstrukcji, opartej na rzeczowniku w narzędniku.

Trzeci wymiar ikoniczności wiąże się z tworzeniem przez Ginczankę neologizmów. Do najbardziej oryginalnych z nich należą: „rozparskać się”, „miązgomózgi”, „w pośrodku”, „kropa berlowa”. Jako wyrazy i zestawienia wcześniej nieistniejące i powstałe na potrzebę tego jednego utworu, stają się one w ekfrazie symbolem unikatowości dzieła. Pisząc o tworzeniu czegoś nowego, poetka jednocześnie sama dokonuje aktu kreacji. Stosując neologizmy, Ginczanka zaznacza, że gdy opisuje proces kreacji dzieła (a także je samo), nie jest ona naśladowcą, ale twórcą: transformuje obraz w słowa, a słowa w słowa wcześniej niestosowane.

Tworząc zestawienie różnorodnych środków językowych, które wykorzystuje Ginczanka do unaocznienia wyobrażanego przez siebie artefaktu, można dostrzec, jak współdziałają one ze sobą i nachodzą na siebie nawzajem. Humor – istotne narzędzie zaangażowania czytelnika w proces lektury, poruszania jego wyobraźni i wywoływania emocji – osiągnąć jest przez autorkę nie tylko dzięki efektowi zaskoczenia, kiedy

⁴⁹ Więcej informacji na temat narzędnika postaci można znaleźć w artykule Roxany Sinielnikoff o poezji Juliana Tuwima: SINIELNIKOFF R., *Tzw. narzędnik porównawczy w twórczości Juliana Tuwima*, „Poradnik Językowy”, z. 9 (164), s. 440–446.

brakuje tego, czego możemy się spodziewać albo pojawia się coś, czego nie oczekiwaliśmy. Na powstawanie efektu humorystycznego składają się zgrubienia, gra słów czy stylizacja na instrukcję. One także sprzyjają żywotności obrazu, której głównym źródłem są aktywne metafory, narracja oraz odwoływanie się przez poetkę do wielości zmysłów i opisywanie doprowadzonych do ekstremum zjawisk („rozżarzony cynober”, konieczność wyrażona rozkazem „musisz”). Czytelnik jest przy tym motywowany do aktywnej obecności poprzez formę adresatywną, czas terażniejszy oraz przykuwające uwagę neologizmy. W ten sposób Ginczaka tworzy swoją ekfrazę, w której jak w soczewce skupiają się różne elementy jej idiosylu.

Do *Nature morte: Pomidor* trafne będzie odniesienie komentarza, który Michał Głowiński napisał do pierwszego powojennego wydania wierszy Ginczanki:

Mówi on o tym, co poetkę interesuje w rzeczywistości: o dynamice zjawisk i powiązanej z nią dynamice życia ludzkiego. (...) Poetka ma skłonność do słów wyrazistych w swym znaczeniu, ostrych, dosadnych. Ostrość widzenia i gwałtowność reakcji wzruszeniowych zrodziła te właśnie cechy jej stylistyki⁵⁰.

Dalej Głowiński, komentując treść utworów Ginczanki, formułuje myśl o jej „filozofii sensualistycznej” – „filozofii, której głównym punktem zainteresowania było zmysłowe bogactwo i piękno świata”⁵¹.

Dynamika, sensualizm i „ostrość widzenia” to narzędzia, za pomocą których Zuzanna Ginczanka tworzy swój indywidualny styl wypowiedzi, rozwijając ją pod rządami ironii. W *Nature morte: Pomidor* uruchamia wszystkie te środki dla efektu energei.

Warto tu zaznaczyć, iż sam koncept energei jako unaoczniającej właściwości tekstu, może być uwzględniany w analizie nie tylko wierszy ekfrastycznych. Idąc w ślady starożytnych retoryków, możemy go przywoływać dla poznania znaczenia i struktury utworów o odmiennym charakterze. Perspektywiczność niniejszej pracy tkwi w tym, iż proponowane tu podejście może być kontynuowane dla zgłębiania pozostałych utworów Ginczanki czy studiowania twórczości zupełnie innych autorów.

Zmierzając ku zakończeniu, chciałabym zwrócić ostatnie, krótkie spojrzenie ku rozważaniom o powinowactwie sztuk. Przypomnę tu słowa Lessinga, który mówiąc o wyborze przez artystę najbardziej owocnej artystycznie chwili na uwiecznienie w dziele, wskazywał, że musi ona mieć charakter przejściowy. Taką chwilę wybrała także Ginczanka. Opisując proces powstawania obrazu, prowadzi nas do finału, w którym następuje triumf ukończenia pracy. Stajemy się świadkami przełomowego momentu: przejścia od etapu uporczywych działań do satysfakcji z ich efektu. Wizerunek tytułowego pomidora okazuje się „najdostojniej szczęśliwy” tylko dlatego, iż został obdarzony odczuciami swojego stwórcy. Sztuka – zdaje się przypominać nam poetka – może zaczynać się od „grubej krechy”, ale całość ma olśniewać jak „Najjaśniejszy Połysk”.

⁵⁰ GŁOWIŃSKI M., *O liryce i satyrze Zuzanny Ginczanki*, [rec.] Z. Ginczanka, *Wiersze wybrane*, wybrał i wstępem opatrzył J. Śpiewak, Warszawa 1953, „Twórczość”, 1955, nr 8, s. 117.

⁵¹ *Ibidem*, s. 117.

Bibliografia

- ARYSTOTELES, *Retoryka* [W:] *Dzieła zebrane*, t. 6, tłum. H. Podbielski, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 2001.
- BECKS-MALORNY U., *Paul Cézanne 1839–1906. Pioneer of Modernisme*, Köln, Tachen 2004.
- BROSCH R., *Ekphrasis in the Digital Age: Responses to Image*, "Poetics Today", 39 (2), 2018, s. 225–243.
- BÜRGER W., *Musées de la Hollande*, z. 2, Bruxelles 1960.
- CAMERON S., *Lyric Time*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1979.
- DZIADEK A., *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2004.
- FABB N., *A Theory of Thrills, Sublime and Epiphany in Literature*, London, Wimbledon Publishing Company Limited, 2024.
- GINCZANKA Z., *Nature morte: Pomidor* [W:] eadem, *Poezje zebrane*, wstęp i opracowanie I. Kiec, Warszawa, Wydawnictwo Marginesy, 2019.
- GŁOWIŃSKI M., *O liryce i satyrze Zuzanny Ginczanki*, [rec.] Z. Ginczanka, *Wiersze wybrane*, wybrał i wstępem opatrzył J. Śpiewak, Warszawa 1953, „*Twórczość*”, 1955, nr 8, s. 117–119.
- GOLDHILL S., *What is ekphrasis for?*, „*Classical Philology*”, January 2007, z. 102, nr 1, Special Issues on Ekphrasis by Shadi Bartsch and Jas Elsner, s. 1–19.
- HAIMAN J. (red.), *Iconicity in Syntax*, Stanford, Benjamins, 1983.
- HOLLÄNDER H., *Literatura – malarstwo – grafika. Interakcje, funkcje i konkurencja* [W:] S. Wysłouch (red.), *Ut pictura poesis*, tłum. K. Lukas, Gdańsk, Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, 2006.
- LESSING G. E., *Laokoon, czyli o granicach malarstwa i poezji*, tłum. H. Zymon-Dębicki, Kraków, Universitas, 2012.
- MARKOWSKI M. P., *Pragnienie obcości. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, Gdańsk, Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, 1999.
- MITCHELL W. J. T., *Picture Theory*, Chicago, University of Chicago Press, 1995.
- NÄNNY M., FISCHER O. (red.), *Form Miming Meaning (Iconicity in Language and Literature)*, Amsterdam/Philadelphia, Benjamins, 1999.
- NIEBELSKA-RAJCA B., „*Enárgeia*” i „*energeia*” w teoriach literackich renesansu i baroku, Warszawa, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, 2012.
- RAJEWSKY I., *Intermediality, Intertextuality, and remediation: A literary perspective on intermediality*, „*Intermedialité*”, 6 (Autumn), s. 43–64.
- SILMAN T., *Zametki o lirike*, Moskwa, Sovetskij pisatel', 1977.
- SINIELNIKOFF R., *Tzw. narzędnik porównawczy w twórczości Juliana Tuwima*, „*Poradnik Językowy*”, 1958, nr 9 (164), s. 440–446.
- SPITZER L., *The „Ode on a Grecian Urn”, or Content vs. Metagrammar* [W:] *Essays on English and American Literature*, A. Hatcher (red.), Princeton, Princeton University Press, 1962, s. 72–73.
- ŚNIEDZIEWSKA M., *Siedemnastowieczne malarstwo holenderskie w literaturze polskiej po 1918 roku*, Toruń, Wydawnictwo Naukowe UMK, 2014.
- TABAKOWSKA E. (red.), *Ikoniczność znaki. Słowo – przedmiot – obraz – gest*, Universitas, Kraków 2006.

-
- WEBB R., *Ekphrasis ancient and modern: the invention of a genre*, "Word & Image", 1999, 15 (1), s. 7–18.
- WYSŁOUCH S., *Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 1994.
- YACOBI T., *Pictorial Models and Narrative Ekphrasis*, "Poetics Today", 1995, z. 16, nr 4, s. 599–649.
- ZANKER G., *Enargeia in the ancient criticism of poetry*, "Rheinisches Museum für Philologie", 1981, nr 124 (3/4), s. 297–311.

**Ekphrasis and Enargeia:
Unveiling the Layers of Ginczanka's
*Nature morte: Tomato***

Summary: The article analyses Zuzanna Ginczanka's poem *Nature morte: Tomato*, wherein the poet transforms a visual artwork into a lyrical expression. The introduction establishes a contemporary definition of ekphrasis and revisits its interpretation by ancient rhetoricians, emphasizing the concept of enargeia as an essential quality of ekphrasis. This theoretical framework culminates in a discussion of the intersections between painting and poetry.

The poem analysis focuses on the visualization techniques employed by Ginczanka. Two levels of enargeia are identified within her text: one that is readily apparent and another that is more concealed, necessitating linguistic analysis for its extraction. This duality enriches the understanding of how visual elements can be articulated through poetic language, revealing deeper layers of meaning and enhancing the reader's engagement with both the visual and literary art forms.

Keywords: ekphrasis, enargeia, Zuzanna Ginczanka, iconicity, lyric poetry

DOI: 10.34864/heteroglossia.issn.2084-1302.nr18.art6