

JUSTYNA BAJDA
ORCID: 0000-0001-7402-090X
Uniwersytet Wrocławski

Między *studium* a *punctum*. Spotkania ze sztuką w poetyckiej twórczości Stanisława Ledóchowskiego

Od kilku dekad daje się zauważyć szczególne zainteresowanie literaturoznawców oraz historyków sztuki ekfrazą (gr. *ékphrasis*) rozumianą jako jedna z deskryptywnych form literackich bądź jako samodzielny gatunek opisujący dzieło sztuki. Geneza pojęcia wiązana jest z czasami drugiej retoryki¹, choć, jak podkreśla Marek Skwara, „już wtedy istniały co do jej statusu wątpliwości, traktowano ją jako kategorię, jeden z rodzajów opisu, topos, figurę retoryczną, dopuszczano także możliwość stworzenia z niej samodzielnego gatunku”². Współczesne rozważania także nie przynoszą jednoznacznych ustaleń³. W badaniach nad wierszami o sztuce pojawiają się odmiany i podtypy ekfraz, przywoływana jest

¹ Por. R. Popowski, *Wstęp*, [w:] Filostrat Starszy, *Obrazy*, przekł., kom. i przyp. R. Popowski, Warszawa 2004, s. 13–88.

² M. Skwara, *O niektórych właściwościach ekfrazy. Na przykładzie poetyckich recepcji Szału uniesień Władysława Podkowińskiego w wybranych utworach młodopolskich i nie tylko*, [w:] *Perspektywy polskiej retoryki*, red. B. Sobczak, H. Zgólkowa, Poznań 2007, s. 194.

³ Na przykład rozważania Adama Dziadka (ekfaza — gatunek) i Małgorzaty Czermińskiej (ekfaza — figura retoryczna); por. między innymi: A. Dziadek, *Problem Ekphrasis — dwa Widoki Delft (Adam Czerniawski i Adam Zagajewski)*, „Teksty Drugie” 2000, z. 4 (63), s. 141–152; *idem*, *Obraz jako interpretant. Na przykładzie polskiej poezji współczesnej*, „Pamiętnik Literacki” 92, 2001, z. 2, s. 127–148; *idem*, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2004; M. Czermińska, *Ekfrazy w poezji Wisławy Szymborskiej*, „Teksty Drugie” 2003, nr 2–3, s. 230–242; *eadem*, *Gotyk i pisarze. Topika opisu katedry*, Gdańsk 2003. Por. także inne wybrane opracowania teoretyczno- i historycznoliterackie (w układzie chronologicznym), między innymi: R. Cieślak, *Oko poety. Poezja Tadeusza Różewicza wobec sztuk wizualnych*, Gdańsk 1999; S. Wyslouch, *Literatura i semiotyka*, Warszawa 2001; J. Łukasiewicz, *Grochowiak i obrazy*, Wrocław 2002; *Interakcja sztuk: literatura, malarstwo, ekfaza*, red. D. Heck, Wrocław 2008; A. Grodecka, *Wiersze o obrazach. Studium z dziejów ekfrazy*, Poznań 2009; *eadem*, *Słowo i obraz w epoce multiplikacji*, Poznań 2016.

szeroko rozumiana kategoria ekfrastyczności, pisze się o poetyckich spotkaniach z dziełem sztuki. Kwestie te analizował (odwołując się do wcześniejszych ustaleń Michała P. Markowskiego⁴) Paweł Gogler, wskazując możliwość podziału na ekfrazę „właściwą” (klasyczną, odsyłającą do starożytnych kanonów opisowych i wizualizacyjnych) oraz ekfrazę „współczesną” (odchodzącą od założeń wzorca retorycznego). Rozważania autora prowadzą do konkluzji o znaczeniu istniejącego we współczesnej poezji rozdziału opisowości od interpretacji, a przede wszystkim o istocie poszukiwań w dziele sztuki impulsów stających się dla transponującego je na mowę wiązaną poety pretekstem do wpisania artefaktu w szeroki kontekst kulturowy, filozoficzny bądź historyczny:

Gra nie idzie już bowiem o wierność wobec malarskiego pierwowzoru i taką werbalizację, by dzieło stało przed oczyma, co oznaczałoby, że poezja próbuje zastąpić czy przewyższyć malarstwo. Idzie o moc tekstotwórczą, o przetworzenie obrazu, często o jawne poszukiwanie w dawnych dziełach jakiegoś sensu, który w wierszu można poddać próbie. Wnioski z tych rozważań nieubłaganie prowadzą do przejścia od opisu ku sprawom interpretacji, problemom egzystencjalnym, filozoficznym, gdyż malarstwo w literaturze zmieniło swą funkcję. Sama poezja coraz częściej staje się świadectwem poczynań hermeneutycznych, które określa się mianem „spotkania z obrazem” jako jedną z perspektyw naszego bycia-w-świecie. I przy tym wspólnym dla wielu poetów obszarze najbardziej chyba interesujące jest, jakie znaczenie ma owo „spotkanie z obrazem” dla każdego z nich i jak przy wszystkich, niepowtarzalnych różnicach poeta poprzez język nawiązuje do tradycji, jak re-interpretuje sztukę, jaką funkcję pełni ona w jego poezji⁵.

Można przyjąć, że „jakiś sens” dzieła sztuki, o którym pisze Gogler, staje się dla poety swoistym *punctum*⁶, na które instynktownie reaguje słowem, intymnym spotkaniem poświadczającym nie tylko jego erudycję i określoną świadomość estetyczną, ale też (a może nawet przede wszystkim) indywidualną wrażliwość. Odwołanie do kategorii Rolanda Barthes'a pozwala na wyeksponowanie roli indywidualnego spotkania poety z artefaktem, jego osobistego zachwytu i jednostkowych odkryć miejsc, które następnie utrwali w słowie. „Poruszenie”, o którym pisze Barthes, analizując fotografię, jest przecież dane także poecie, gdy stając przed dziełem sztuki, najpierw jest konfrontowany z kulturowym *studium* dzieła (teoretycznie dostępnym wszystkim odbiorcom), żeby potem zostać osiągniętym (jeżeli będzie mu to dane) przez wyjątkowe *punctum* obrazu czy rzeźby. Czytamy u Barthes'a:

To za pośrednictwem *studium* interesuję się wieloma zdjęciami, bądź odbierając je jako świadectwa polityczne, bądź smakując jak dobre obrazy historyczne. Gdyż to właśnie poprzez kulturę (to znaczenie jest obecne w *studium*), uczestniczę w wyrazie twarzy, gestach, realiach, działaniach.

Drugi element przełamuje *studium* lub poddaje je rytmowi. Tym razem to nie ja go szukam (ponieważ moja świadomość zajmuje się polem *studium*), to on wybiega ze sceny jak strzała i prze-

⁴ M.P. Markowski, *Ekphrasis. Uwagi bibliograficzne z dołączeniem krótkiego komentarza*, „Pamiętnik Literacki” 90, 1999, z. 2, s. 229–236.

⁵ P. Gogler, *Kłopoty z ekfrazą*, „Przestrzenie Teorii” 2004, nr 3–4, s. 152.

⁶ Por. R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trzadel, Warszawa 2008.

szywa mnie. [...] Dlatego ten drugi element, który narusza *studium*, nazwę *punctum*; albowiem *punctum* to także uządlenie, dziurka, plamka, małe przejście — ale również rzut kośćmi⁷.

To nie powszechnie rozpoznawalne *studium* (nawet najbardziej interesujące i wymagające szerokiej świadomości historycznej, politycznej czy ogólnokulturowej) stanie się impulsem do osobistego spotkania poety ze sztuką, lecz właśnie owo niepowtarzalne *punctum*. Dzięki niemu Barthes mógł w najprostszych słowach oddać istotę swojego jednorazowego zderzenia z siłą fotografii: „To zdjęcie *porusza mnie*, inne nie”⁸. Należy jednak pamiętać o zasadniczej różnicy między *punctum*, które odnajduje Barthes na fotografii, a tym celującym w nas podczas spotkania z obrazem czy rzeźbą. Barthes wyraźnie pisze o „przypadkowości” kompozycji fotografii (głównie reportażowej) oraz o niezamierzonym zaistnieniu — nawet na zdjęciu pozowanym — elementów, które później mogą się stać dla odbiorcy *punctum*. W wypadku dzieła sztuki nie mamy do czynienia z efektem „rzutu kośćmi” (choć czy zawsze?), ale nie oznacza to, że każdy odbiorca musi je postrzegać w taki sam sposób. Poetycka ekfrazja przestaje być jedynie kolejną reprezentacją rzeczywistości, staje się intymną odsłoną poety, spotkaniem z sensem odkrytym i odczuwanym tylko przez niego.

Musée imaginaire

Stanisław Ledóchowski — rzeźbiarz (warszawska ASP), krytyk sztuki i dziennikarz prasowy i radiowy, scenograf, kolekcjoner, bibliofil, badacz przeszłości⁹. To także poeta, którego wiersze z tomu *Liście od Krakowa* (2013)¹⁰ Anna Mickiewicz umieszcza głównie w obrębie poezji historycznej, gatunku, który, jak pisze autorka, „praktycznie nie istnieje w dzisiejszym kręgu zainteresowań badaczy współczesnej literatury pięknej”¹¹:

Poeta doskonale zna fakty, zaklina słowem czas poetycko-historyczny. Słowu poświęcił swój krótki esej rozpoczynający tomik. Jest mu wierny, w swych wierszach nadając mu nowy sens. Słowo uważa za najważniejszy fragment poezji. Dzięki niemu wprowadza nas w krainę zaczarowanych dawnych wspomnień postaci, miejsc i wielkich osobowości. Słowo odkrywa ich przeszłość, zatrzymuje na chwilę, daje się nasycić wspomnieniom osobistym związanym z Krakowem. Zanurzamy się

⁷ *Ibidem*, s. 51–52.

⁸ *Ibidem*, s. 39.

⁹ Stanisław Ledóchowski współpracował między innymi z pismami: „Współczesność” (współzałożyciel tygodnika), „Kierunki”, „Przegląd Kulturalny”, „Kultura”, „Kolekcjoner Polski” (redaktor miesięcznika), oraz z redakcją literacką Polskiego Radia. Jest autorem dekoracji i rekwizytów do wielu filmów, między innymi (chronologicznie): *Trzecia część nocy* (1971, reż. A. Żuławski); *Diabeł* (1972, premiera: 1988, reż. A. Żuławski); *Pryzmat* (1975, reż. K. Karabasz); *Gdziekolwiek jesteś, panie prezydencie* (1978, reż. A. Trzos-Rastawiecki); *Na srebrnym globie* (1987, reż. A. Żuławski). Właściciel bezcennych zbiorów związanych z biografią i twórczością Juliusza Słowackiego oraz z Liceum Krzemienieckim (obecnie depozyt w Muzeum Romantyzmu w Opinogórze).

¹⁰ S. Ledóchowski, *Liście od Krakowa*, Warszawa 2013.

¹¹ A.M. Mickiewicz, *Stanisław Ledóchowski*, [w:] D. Błaszak, A.M. Mickiewicz, *Kosmos literatów*, Orlando 2018, s. 249.

wraz z nim w prawie bajkowy świat miasta, odwiedzamy zakątki, zapomniane uliczki, które stają się dzięki pięknemu słowu bliskie i znajome. Wije się ono, wraz z czasem tworząc meandry historii zanurzonej w naturze, do której autor też przywiązuje dużą rolę. [...] To poezja wielce emocjonalna, nasycona sentymentalizmem do przeszłości kraju i przeszłości osobistej. Czytając, zastygamy w słowach i czasach odległych, z nutą tklivości i zadumy. W miejscach, gdzie nas nie było i nie będzie, gdyż taka jest kolej losu¹².

Charakteryzując przestrzeń wierszy Ledóchowskiego, Mickiewicz wskazuje na faktografię, detaliczność i peregrynacyjny charakter spotkań z elementami otaczającej podmiot rzeczywistości, podkreśla też rolę wszechobecnej w tej poezji pamięci i sentymentalnego odbioru świata. Trudno z tym się nie zgodzić, choć tak zasadnicza ocena poezji Ledóchowskiego świadczyłaby o jej jednowymiarowości, skupieniu się na opisie faktów, tworzeniu narracji osnutych jedynie na odwołaniach do historycznych postaci i wydarzeń, budowaniu paraleli między przeszłością a osobistymi przeżyciami. Nie do końca tak jest. Spotkania Ledóchowskiego z historią rzeczywiście są spotkaniami bardzo intymnymi, w których odnajduje się potrzebę utożsamienia z miejscem i ślad pamięci narodu, miasta, rodu, ale odczuwa się w nich także zmysłową wrażliwość i emocjonalność artysty. Czas miniony przywoływany jest często jako tło spotkania ze sztuką, a może raczej: chwila, która jest już historią, staje się częścią sztuki. Pamięć miejsca i ludzi dosłownie wydobywana jest z pojedynczych kamieni budowli, marmurowych rzeźb, płócien mistrzów.

Dzieła plastyczne pojawiają się też w wierszach spoza tomu *Liście od Krakowa*. Ledóchowski, członek Towarzystwa Bibliofilów Polskich¹³, ma na swoim koncie bibliofilskie wydania pojedynczych utworów, nawiązujące tradycją do dziewiętnastowiecznych i międzywojennych poczynań miłośników książki pięknej¹⁴. Znalazły się wśród nich także kolejne spotkania autora ze sztuką.

Ikonosfera Ledóchowskiego była budowana latami. Poeta dokonywał świadomych wyborów dyktowanych przez pamięć przestrzeni, miejsc, ludzi (to płasz-

¹² *Ibidem*, s. 249–250.

¹³ Towarzystwo Bibliofilów Polskich powstało w 1921 roku w Warszawie. Do pierwotnego składu towarzystwa należeli między innymi Mieczysław Rulikowski (pierwszy prezes), Edward Chwalewik (twórca statusu), Adam Półtawski (grafik, autor godła TBP), Stanisław Piotr Koczowski (kustosz Biblioteki Polskiej w Paryżu), Ludwik Bernacki (dyrektor Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Lwowie). W 1948 roku Towarzystwo zostało rozwiązane, ale już w 1957 roku powołano Towarzystwo Przyjaciół Książki (między innymi Julian Krzyżanowski, Juliusz Wiktor Gomulicki, Mieczysław Brahmmer, Aleksander Birkenmajer), które istniało do 2001 roku. W 2004 roku reaktywowano Towarzystwo Bibliofilów Polskich (prezes prof. Edward Towpik) — dane na podstawie oficjalnej strony TBP: <http://bibliofile.org.pl/historia/> [dostęp: 10.07.2018].

¹⁴ Idea książki pięknej (*book beautiful*) odrodziła się w dziewiętnastowiecznej Anglii za sprawą Williama Morrisa i założonego przez artystę wydawnictwa Kelmscott Press. W Polsce zwiaśtuny propagowania tej idei odnajdujemy na przełomie XIX i XX wieku, ale szeroko rozwinęła się ona dopiero w dwudziestolecie międzywojennym, między innymi dzięki działaniom Towarzystwa Bibliofilów Polskich; na ten temat por. między innymi J. Bajda, „*Poeci — to są słów malarze...*” *Typy relacji między słowem a obrazem w książkach poetyckich Młodej Polski*, Wrocław 2010, s. 391–426 (cz. 4. *Książka piękna*; tu także obszerna literatura przedmiotu).

czyzna, na którą szczególną uwagę zwraca w swojej nocie Anna Mickiewicz), ale pamięć filtrowaną przez momentalny zachwyty spojrzenia napotykanego kamienny relief czy pojedynczą barwną plamę. To owo szerokie *studium*, na którego tle stają się możliwe jednorazowe zderzenia z nienazwanym *punctum*.

Na podstawie wierszy Ledóchowskiego nie da się stworzyć katalogu powszechnie uznawanych za wybitne dzieł sztuki polskiej czy europejskiej. Poeta zgromadził niewielkie prywatne archiwum, swoiste *musée imaginaire* wypełnione różnorodnymi tesseractami, z których dopiero z perspektywy lat można próbować stworzyć mozaikę jego artystycznych preferencji, dzieł, które go poruszyły i których nie odbierał jedynie w granicach kulturowego, „grzecznego”, jak o nim pisze Barthes¹⁵, *studium*.

Architektura

Odniesienia do konkretnych budowli pojawiają się w wierszach Ledóchowskiego zaledwie kilkakrotnie, ale ich walor historyczny i estetyczny jest ściśle określony: poetę interesuje architektura gotycka, a szczególnie średniowieczne świątynie. Najbliższe są mu kościoły krakowskie. Wiersz *Katedra na Wawelu*¹⁶ wprowadza elementy klasycznej ekfrazy, wiodąc czytelnika przez wnętrze świątyni, wydobywając architektoniczne i rzeźbiarskie detale, uwrażliwiając na działanie światła wpadającego przez witrażowe szkła i ślizgającego się po zróżnicowanych fakturach. Na istotę tak rozumianej periegezy po architektonicznych monumentach zwracają uwagę badacze, podkreślając chęć oddania wielkości, dostojności, siły budowli¹⁷. Jednak w wierszu Ledóchowskiego nie odczuwa się tej niedostępności gotyckiej przestrzeni, lęku przed jej wzniosłością czy potęgą odmierzaną kolejnymi stuleciami. To wychwytywanie konkretnych artefaktów (kamienne stopnie, sarkofagi, trumna), dostrzeganie wybranych motywów naściennego malarstwa (korona), odnotowywanie architektonicznego detalu konstrukcji (ostrołuki) czy zróżnicowanej faktury materii (miedź, kamień). Ale nie tylko, bo za każdym razem elementy te znaczone są siłą pamięci historii i tożsamości miejsca:

W ostrołukach koronę Kazimierza
malarz Jan cierpliwie malował,

miedzianym wiekiem zamknięto szmat ziemi,
tyleż cierpień, uśmiechy dziecka.

[...]

¹⁵ „Niestety, wiele zdjęć nie ożywa pod moim spojrzeniem. A nawet większość z tych, które jakoś dla mnie istnieją, działa na mnie tylko ogólnie i, jeśli tak można powiedzieć, *grzecznie*; nie ma w nich żadnego *punctum*. Podobają mi się lub nie, lecz nic we mnie nie wywołują: mają w sobie jedynie *studium*”, por. R. Barthes, *op. cit.*, s. 52.

¹⁶ S. Ledóchowski, *Katedra na Wawelu*, [w:] *idem, Liście od Krakowa*, s. 5–6.

¹⁷ Por. M. Czermińska, *Gotyk i pisarze. Topika opisu katedry*, Gdańsk 2003, s. 37 n.

Głaz oprze się czasowi,
 lecz nigdy naszej stopie,
 stopnie katedry drążymy sumiennie —
 stulecie po stuleciu, epoka po epoce¹⁸.

Katedra dla Ledóchowskiego to nie jedynie mury. Tym, co przemawia, są czas i przestrzeń wyznaczone kamiennymi granicami. A tych nie da się rozpoznać jedynie zmysłem wzroku. Dlatego architektury się dotyka, a ostatecznie, żeby w pełni poddać się działaniu jej potęgi, wsłuchuje się w nią, w jej milczenie i ciszę (miejsca?, danej chwili?, przeszłości?)¹⁹. To ona jest dla poety tym niepowtarzalnym poruszeniem:

Cisza jest w mroku odmierzającym czas
 uzurpatorom na udrapowanych transparentem
 tronach, sarkofagom strzegącym pamięci
 królów, krwi zmytej z ulicznego bruku²⁰.

Inaczej spotyka się Ledóchowski z wielkimi katedrami Francji²¹. Wiersz wydany w formie bibliofilskiego druku został poprzedzony odautorską notą zamkniętą w wizualnym kształcie strzelistego hełmu gotyckiej wieży, w którym autor odsłania podziw dla średniowiecznych budowli i ich twórców:

KATEDRY FRANCJI
 to niezwykle zjawisko
 o jednorodnym programie
 decorum i sacrum.
 Powstające na przełomie
 romańskiej gotyckiej sztuki
 świątynie,
 znalazły swój ostateczny wyraz
 w profuzji płomienistego gotyku,
 tworząc widnokraj
 D Z I E J Ó W Z B A W I E N I A.
 Ogrom prac przerastał jednak możliwości
 jednego pokolenia,
 toteż żaden z kolejnych muratorów
 nie uczestniczył w ukoronowaniu dzieła.
 A własne signum pozostawili ich kontynuatorzy
 jeszcze w dziewiętnastym stuleciu,
 chociażby w postaci chimer Viollet-le-Duca
 na szczycie katedry Notre-Dame w Paryżu,
 skąd przeszłość staje się jedną z odsłon teraźniejszości²².

¹⁸ S. Ledóchowski, *Katedra na Wawelu*.

¹⁹ Kwestię znaczenia szerokiego odbioru architektury w kontekście jej opisu podejmuje Wojciech Bałus w artykule *Architektura — człowiek — język. Od ciała do słowa*, [w:] *Literatura a architektura*, red. J. Godlewicz-Adamiec, T. Szybisty, Kraków-Warszawa 2017, s. 21–34.

²⁰ S. Ledóchowski, *Katedra na Wawelu*.

²¹ S. Ledóchowski, *Katedry Francji*, Warszawa [b.d.w.].

²² S. Ledóchowski, *Nota odautorska*, [w:] *ibidem*.

Także strofy wiersza to niemalże sekretne spotkanie z mistrzostwem ludzi wieków średnich, *hommage* składany pokoleniom bezimiennych muratorów, snycerzy, szklarzy czy kowali. Rzadko w wierszach o sztuce w sposób tak jednoznaczny wskazuje się na podmiot sprawczy dzieła, szczególnie równie anonimowy jak średniowieczni budownicy. To jeden z tych utworów, w których ujawnia się Ledóchowski artysta chylący głowę przed potęgą sztuki, choć daleki od modernistycznych mrzonek o istnieniu dzieła dla niego samego. Dosłowna wielkość katedry w Amiens to przede wszystkim wielkość twórców „murów, sklepień, zworników, witraży”, modlitwa składana przez ich pracę:

Pochylam czoło pośród cieni katedr,
modląc się za dzwonników dłonie,
za serca dzwonoń, za organy Amiens...
Ora pro nobis.
Amen.

Wieżę katedry noce wydłużyły —
doprowadziły do nieba
granatowego, brzmiącego chmurami
w instrumentach Beethovena...
Ave sanctissima.

Wielka przyjaciółko bezimiennych muratorów,
snycerzy, szklarzy, kowali,
wybacz jeśli o zmierzchu dnia
zamiast modlić się śpiewali...

Kowal galera przybył z morza minaretów,
rzeźbiarz w lochu pojął muzykę kamienia.
Zamknęło się niebo za śpiewającymi...
Ora pro nobis.
Mea culpa.

Jeszcze ich słyszę w szmerach murów,
sklepień, zworników, witraży,
idę za cieniami niknącymi w nawie,
przywołującymi mnie bezrozumnym gwarem...

Z żalu odlatujących o świcie żurawi,
z łez wdeptanych w jesienne liście,
danicę składam narzędziom w dłoni.
Ora pro nobis.
Kyrie²³.

Nie odczuwa się tu ani potrzeby mimetycznej wierności wobec opisywanej architektury, ani konieczności stosowania chwytów ułatwiających odbiorcy jej unaocznienie, o które dopominali się przedstawiciele drugiej retoryki, definiując

²³ S. Ledóchowski, *Katedry Francji*.

ekfrazę²⁴. Nie ma mowy o rywalizacji między siostrzanymi sztukami. Słowo nie staje przed wymogiem „dorównania” oryginalnemu dziełu, a daje jego poetycką transpozycję, jest dopełnieniem miejsc niedookreślonych²⁵, wydobywając z cienia sens anonimowości budowniczych i istotę pozostawiania pojedynczych śladów muratorów, ludwisarzy czy rzeźbiarzy, które przez kolejne pokolenia zdołały urosnąć do potęgi katedry.

Rzeźba

Przestrzenią, do której chętnie powraca Stanisław Ledóchowski podczas swoich wędrówek po Krakowie, jest kościół Mariacki²⁶, choć w zasadzie raz jeden można mówić o nawiązaniu do konkretnych dzieł rzeźbiarskich znajdujących się w bazylice i to też — w sposób jedynie pośredni. W wierszu *Modlitwa Wita Stwosza* nie zaistniał sam ołtarz. Po raz kolejny bohaterem czyni poeta nie tyle namacalne dzieło, ile jego twórcę. Monolog norymberskiego mistrza kierowany do figur ołtarzowego retabulum przeradza się w intymną rozmowę pełną czułości, a jednocześnie wyrzutów i twórczej niepewności efektów własnej pracy:

Rzeźby moje, kiedyś z lipowego drzewa,
dzisiaj z zapamiętania utraconego spojrzenia.
Twory niekończących się nocy, niezaczętych dni,
niezaspokojonych dłoni, porzuconych myśli...
[...]

Krąg wasz wykreśla niebotyczną tęczę
exodus cieni, bez celu i treści.
Słuchajcie przyjaciele — pielgrzymi odwieczni:
teraz, kiedy święci z ołtarza zawiedli,
pozostały po was tylko wspomnienia i żale,
rzeźby moje — jedyne Wita ukochanie [...]”²⁷.

²⁴ Remigiusz Popowski (*op. cit.*, s. 34–35) wymienia główne cechy starożytnej ekfrazy: „Do pożądaných zalet ekfrazy zaliczają się *saphéneia* — ‘jasność, dokładność, wyrazistość’ i *enárgeia* — ‘namacalność, realność, żywość przedstawienia’. Przymioty te oznaczane są również słowami *diatyposis* (‘wyrazistość, żywość przedstawienia’), *hýpotiposis* (‘obrazowość przedstawienia’) lub łacińskim terminem *evidentia*, który Kwintyliusz [...] uważa za figurę retoryczną i dzięki któremu retor unaocznia i uszczegóławia, tak że słuchacze nie tyle słyszą, ile raczej widzą to, o czym rozprawia [...]”.

²⁵ Nie jest to nowe myślenie o wzajemnych relacjach między różnymi dziedzinami sztuk. Odwołując się do kwestii tłumaczenia intersemiotycznego i intertekstualnych kontekstów, o typach wzajemnych powinowactw i dookreślania się przez różne dziedziny sztuki pisali przed laty w kanonicznych już dziś tekstach między innymi (chronologicznie): E. Balcerzan, *Poezja jako semiotyka sztuki*, [w:] *Pogranicza i korespondencje sztuk*, red. T. Cieślowska, J. Sławiński, Wrocław 1980, s. 21–39; A. Kowalczykowska, *O wzajemnym oświeclaniu się sztuk w romantyzmie*, [w:] *ibidem*, s. 177–191; S. Wyslouch, *Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa 1994; *eadem*, *Literatura i semiotyka*, Warszawa 2001.

²⁶ S. Ledóchowski, *Litania; Pasterka w Kościele Mariackim*, [w:] *idem*, *Liście od Krakowa*, s. 8, 9.

²⁷ S. Ledóchowski, *Modlitwa Wita Stwosza*, [w:] *ibidem*, s. 7.

Lęk przed materią twórczą, ale też wątpliwości co do ostatecznego kształtu własnego dzieła (bez względu na uprawianą dziedzinę) i pozostawianego w nim przesłania są stałymi motywami poezji. Sięgali po nie najwięksi, poczynawszy od Horacego²⁸, przez Michała Anioła opisującego fizyczny trud mierzenia się ze zło-
mami karraryjskiego marmuru i freskami w kaplicy Sykstyńskiej²⁹, po poetów
nam bliższych, jak Leopold Staff, który wielokrotnie powracał do myśli „dzi-
waczego tumu”³⁰. Tylko nieco wcześniej Stéphane Mallarmé pisał wprost o no-
cach spędzanych „Nad pustą kartą, której strzeże biel okrutna”³¹. Do tych wszyst-
kich niepokojów i rozterek twórczych nawiązuje też Stanisław Ledóchowski. Nie
dziwi, że odpowiedzi szuka właśnie pośród dzieł rzeźbiarskich — materii i form
mu najbliższych, które rozpoznawał nie tylko jako widz, stając przed retabulum
Stwosza, lecz przede wszystkim jako praktyk, którego dłonie na zawsze (parafr-
zując linijki wiersza) zapamiętały utrwalany w rzeźbiarskim tworzywie kształt.
Spotkanie z figurami rytymi w lipowych klocach staje się dla poety spotkaniem
z samym sobą, chwilami, które powracają w jednej ze strof:

Rzeźby moje, niewdzięczne boginie —
gdzie jesteście ciała niezniszczone,
kształty w strzepy podarte,
w palcach pamiętliwe?³²

Część tych pytań trzeba pozostawić bez odpowiedzi. Nie wszystko musi
zostać rozpoznane i nazwane. Nawet nie powinno, bo wówczas nagle przestaje
znaczyć, oddziaływać, poruszać. „To, co mogę nazwać, nie może mnie w rzeczy-
wistości uderzyć”³³, pisał Barthes. I tak też spotyka się z dziełem sztuki Stanisław
Ledóchowski. Wie, że chce się przed nim zatrzymać, ale to dla siebie pozostawia
odpowiedź na pytanie: dlaczego właśnie tu?

Podobnie jak w zderzeniu polskiej i francuskiej architektury gotyckiej Ledó-
chowski zestawia w swojej twórczości monumentalne retabulum Stwosza z dzie-
łem obcym, tym razem — skromną wczesnośredniowieczną figurą Chrystusa
Dobrego Pasterza z bazyliki św. Klemensa na Lateranie w Rzymie. Bibliofilskie
wydanie wiersza *Pastore con pecore*³⁴ zostało opatrzone przez autora kolejną
osobistą notą, w której znajdujemy nie tylko zachwyt samym dziełem, ale też
poetycką pokorę wobec niewyrażalnego: „Nie znam dzieła sztuki — pisze Ledó-

²⁸ Por. Horacy, *Dwadzieścia dwie ody*, przeł. A. Ważyk, oprac. S. Stabryła, Wrocław 1991.

²⁹ Por. L. Staff, *Michał Anioł i jego poezje*, przekł. poezji L. Staff, wybór i wstęp M. Brahmer, Warszawa 1977.

³⁰ Por. wiersze Leopolda Staffa zawarte w pierwszym tomie jego poezji *Sny o potędze* (1901), między innymi *Kowal, dziwaczny tum, Sen nieurodzony*.

³¹ S. Mallarmé, *Wiatr morski* [oryg. *Brise marine*], przeł. R. Matuszewski, [w:] J. Lisowski, *Antologia poezji francuskiej*, t. 3, Warszawa 2000, s. 561.

³² S. Ledóchowski, *Modlitwa Wita Stwosza*. Pierwszoosobowy podmiot artysty rzeźbiarza po-
wraca też w wierszu Ledóchowskiego *Jan Marcin Świeboda (Liście od Krakowa)*, s. 10).

³³ R. Barthes, *op. cit.*, s. 96.

³⁴ S. Ledóchowski, *Pastore con pecore*, Warszawa [b.d.w.].

chowski — o podobnej wymowie i sile wyrazu, dlatego też nie wiem, czy poetyckie słowo może sprostać takiemu wyzwaniu³⁵. Nie pierwsze to poddanie pióra wobec siły wizualnego przekazu, a historia literatury odnotowuje liczne deklaracje zarówno polskich, jak i obcych pisarzy o zamknięcia słowa i oddaniu pierwszeństwa obrazowi³⁶. Z próby linearnego opisu marmurowej postaci Chrystusa rezygnuje też Stanisław Ledóchowski, wpisując ją najpierw w mocno zarysowane martyrologiczne wątki minionych stuleci, żeby następnie wskazać jej zdecydowanie nadrzędną, uniwersalną wymowę. To chwyt często wprowadzany w utworach o charakterze ekfrastycznym (żeby powołać się chociażby na Homerowy opis tarczy Achillesa), pozwalający na pewną fabularyzację momentu ujętego na płótnie czy — jak w tym przypadku — utrwalonego w kamieniu. Charakteryzujące ekfrazę wyznaczniki obcowania z realnym dziełem zostały wprowadzone w wierszu także poprzez trzy zasadnicze elementy ikonograficzne umożliwiające jednoznaczny identyfikację rzeźby. Pierwszym z metatekstowych odniesień jest tytuł utworu *Pastore con pecore*³⁷. Ostateczne utożsamienie następuje w drugiej strofie przez wprowadzenie do wiersza miejsca przechowywania rzeźby (laterańska bazylika św. Klemensa) oraz zastąpienie opisowego wyszczególnienia jej cech metaforycznym ujęciem okaleczonego przez stulecia ciała (posągowi brakuje części nóg i rąk) i wznoszonych ku górze półprzymkniętych oczu:

Przeszedł okrąg Ziemi,
rampy obozów,
stopnie tronów, gilotyn, katowni.
Bruk ranił, szyny spowijały nogi,
stopy parzył popiół krematoriów.

W Bazylice San Clemente
udręczone ciało oparł o próg,
gestem utraconych dłoni
wzrok gasnący wznosi —
do Ojca z ufnością się modli.

³⁵ S. Ledóchowski, *Wyznanie*, [w:] *ibidem*.

³⁶ Por. na przykład A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz*, ks. XII (*Kochajmy się*), w. 427–434 (tu opis urody Telimeny); J. Słowacki, *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu*, [w:] *idem*, *Dzieła wybrane*, Wrocław 1987, t. 2, s. 55–57 (tu opis klasztoru Megaspilion); J. Verne, *Vingt mille lieues sous les mers*, Paris 1971, s. 145 (tu opis morza); J.-M. Villiers de l'Isle-Adam, *Tribulat Bonhomet*, [w:] *Oeuvres complètes*, Paris 1986, t. I.2, s. 219 (rozdz. 20 [1867]) (tu opis obrazu). Na ten temat por. J. Bajda, *op. cit.*, s. 57–70 (rozdz. I.6. *Poetyckie myślenie obrazami*; tu także literatura przedmiotu).

³⁷ Częściej spotyka się w ikonografii określenie tego typu przedstawienia jako Dobrego Pasterza (*Pastor bonus*, J, 10,11). Typ ten — jako jeden z symboli idei zbawienia — został wprowadzony do ikonografii chrześcijańskiej bardzo wcześnie, bo już w II wieku. Zabytki sztuki wczesnochrześcijańskiej i średniowiecznej, do której zalicza się także rzeźba w bazyliki św. Klemensa, oddają Chrystusa zazwyczaj jako młodzieńca odzianego w tunikę, na którego barkach leży trzymana przez niego owca. Por. na przykład *Pasterz*, [hasło w:] D. Fouilloux *et al.*, *Kultura biblijna. Słownik*, przeł. M. Żurowska, Warszawa 1997, s. 193; H. Biedermann, *Pasterz*, [hasło w:] *idem*, *Leksykon symboli*, przeł. J. Rubinowicz, Warszawa 2003, s. 268.

Pójdzie, gdy zablizni rany,
szukać owczarni swojej,
w miłości i ofiarnym trwaniu
niepojęty³⁸.

To przykład dzieła poruszającego odbiorcę poprzez „brak”, „pustkę”, które stają się jego niezbędnym dopełnieniem, przynależą do niego i działają silniej niż jakiegokolwiek dopowiedzenie. I choć czytamy o zabliznianiu się ran, to nikt nie myśli o rekonstrukcji nieobecnego — Chrystusowych ramion, na których spoczywała ufna owca³⁹.

Malarstwo

Obrazy pojawiają się w wierszach Stanisława Ledóchowskiego najrzadziej, bo zaledwie dwa razy i jedynie w bibliofilskich wydaniach jego utworów. W obu przypadkach są to dzieła obce. Pierwszym z nich jest słynne płótno Thomasa Gainsborough *Błękitny chłopiec*. Poetycka interpretacja Ledóchowskiego to jeden z jego najbardziej plastycznych wierszy. Kilkoma pociągnięciami słowa wprowadza do opisu klimat angielskiego parku, przewodnią barwę płótna, sugestię niepewności chwili zmierzchu, nonszalancję pozy modela, a równocześnie mistrzowskie oddanie charakteru stroju młodzieńca znaczonego giętkimi liniami błękitnego jedwabiu, wstążek i piór. Kontrastuje z tą niemalże rokokową afektacją intensywny i niepokojący węzowy szpaler szmaragdowych drzew odbijających się w drapieżnym zwierciadle nieba. Pojawia się też, jak zawsze ważny dla Ledóchowskiego, sam autor mającego dopiero powstać arcydzieła:

Nad starym parkiem zapada zmierzch,
przywołując tęsknotę i marzenia...
Jutro zaczniesz swój nowy, szczęśliwy dzień,
cały w błękitach, wstążkach i piórach.

Szmaragdowych szpalerów wąż długi
przegląda się w zwierciadle nieba,
na ścieżkach kładzie się chybotliwy cień —
to Gainsborough niesie sztalugi⁴⁰.

³⁸ S. Ledóchowski, *Pastore con pecore*.

³⁹ *Buon Pastore* z kościoła św. Klemensa w Rzymie to nie jedyny przykład dzieła, które oddziałuje na odbiorcę właśnie przez „brak”. Przypomnijmy chociażby Nike z Samotraki, której nieistniejące ramiona przywoływali w wierszach między innymi: Maria Pawlikowska-Jasnorzevska (*Nike*, [w:] *Pocalunki*, 1926); Antoni Słonimski (*Nike*, „Skamander” 1939); Leopold Staff (*Nike z Samotraki*, [w:] *Martwa pogoda*, 1946); Zbigniew Herbert (*Nike, która się waha*, [w:] *Struna światła*, 1956).

⁴⁰ S. Ledóchowski, *Błękitny chłopiec*, Warszawa [b.d.w.].

Ostatnia strofa sugeruje powód poetyckiej próby zmierzenia się z portretem, choć wcale go nie precyzuje. „Zachwyty” pozostaje ostatecznie w sferze niedopowiedzenia i „ciszy” (jak w wypadku krakowskiej katedry):

Pozostaniesz w ciszy nieodgadnionego spojrzenia,
w oddaleniu, gdzie pogłos kroków Twoich ginie,
a w tłumie oniemiały z zachwyty Polak,
co wiersze pisze⁴¹.

Drugie z wyróżnionych przez Ledóchowskiego słowem dzieł malarskich mieści się w kręgu zainteresowań autora sztuką dawną — wieków średnich i doby włoskiego odrodzenia. Jest nim *Zwiastowanie* Simone Martiniego, powstałe przy współpracy z Lippo Memmim w 1333 roku dla katedry sienneńskiej, a obecnie znajdujące się we florenckiej Galleria degli Uffizi. Pośród bibliofilskich wydań wierszy Ledóchowskiego druk wyróżnia się szczególną dbałością o formę, począwszy od okładki, na której znalazła się renesansowa drzeworytnicza bordiura, przez umieszczenie na osobnej karcie reprodukcji fragmentu dzieła Martiniego⁴², aż po wykorzystanie szesnastowiecznego liternictwa inicjującego kolejne strofy.

Choć wprowadzone w tytule i pierwszych liniijkach wiersza metatekstowe sygnały w postaci miana dzieła, nazwiska malarza, daty i miejsca powstania ołtarza od razu odsyłają do konkretnego przedstawienia, czytelnik szybko orientuje się, że są to strofy, które nie opisują, lecz stają się spotkaniem poety z innym twórcą, malarzem, człowiekiem. Podziwiane arcydzieło sienneńczyka właściwie w ogóle nie zaistniało w tym utworze (podobnie jak ołtarzowe retabulum Wita Stwosza). Rok jego powstania jest istotny, ale bardziej dlatego, że to niemal pięćdziesiąty rok życia Martiniego, a jedenasty przed jego śmiercią. Ważne jest też miejsce, ale nie wskazuje Ledóchowski sienneńskiej katedry, dla której powstał ołtarz, a samo miasto, umieszczając je na mapie pereł włoskiej urbanistyki:

W roku tysiąc trzysta trzydziestym trzecim
prawie pięćdziesięcioletni Simone Martini,
na jedenaście lat przed śmiercią,
stworzył dzieło swojego życia
Z w i a s t o w a n i e.
Ave Sanctissima

A oto Siena, na drodze z Rzymu do Florencji,
gdzie Archanioł Gabriel zwiastował Marii
w złotym ostrołuków opromienianiu,
jak organy wznoszącym słowa nadziei
w godzinę wesela.
Ave Maria gratia plena⁴³.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Reprodukcyjne dzieła (całości bądź ich fragmentów) znajdują się we wszystkich bibliofilskich wydaniach wierszy Ledóchowskiego i są nieodzownym elementem tych akcydensowych druków.

⁴³ S. Ledóchowski, *Zwiastowanie*, Warszawa [b.d.w.].

Te wyznaczniki ekfrastyczności wiersza pojawiają się niemal mimochodem jako kulturowe *studium* świadczące o erudycji i świadomości estetycznej autora. Równocześnie jednak tworzą tło słów o dziele życia i chwili, o której nigdy się nie wie, że jest tą najważniejszą. Nagle okazują się absurdalnie płache w porównaniu z prostym faktem spotkania dwojga ludzi, dzięki czemu obraz mógł zaistnieć:

Szymonie, synu Marcina, przyjacielu Petrarcki,
jak spotkałeś oblubienicę, co mogła być świętą
lub w Twoich dłoniach partyturą uległą?
Gdzieś malował i o jakiej porze
stanąłeś na progu zachwycenia,
oczekiwania na przyzwanie
lub gest odrzucenia?⁴⁴

O więcej nie może pytać nawet słowo poety:
Nie pytam o więcej: o imię i ślady,
wtedy zadąsanej, powabnej dziewczyny,
dziś przyjmującej zwiastowanie M a r i i.
Angelus Domini nuntiavit Mariae.

Spotkania ze sztuką

Wiersze Stanisława Ledóchowskiego, w których pojawiają się odwołania do dzieł sztuki, nie są „modelowymi” czy „właściwymi” ekfrazami⁴⁵ w ich klasycznej definicji, choć występują w nich liczne elementy konstytutywne dla tego gatunku. Ledóchowski nie ucieka od przyznawania się do określonych fascynacji artystycznych, wprowadza do tytułów swoich wierszy nazwy dzieł, wymienia nazwiska ich twórców, niekiedy dookreśla miejsce ich powstania, przechowywania czy po prostu istnienia (jak w wypadku budowli architektonicznych), w wydaniach bibliofilskich swoich wierszy zawsze umieszcza reprodukcję dzieła. Te metatekstowe nawiązania są jednoznacznym świadectwem znaczenia konkretnego artefaktu dla poety, dokonywania świadomych wyborów. Nie ma w tych wierszach narracyjnych tematów mitologicznych i przypowieści biblijnych — od stuleci miejsc wspólnych dla poezji i malarstwa. Nie ma też precyzyjnych opisów pozwalających na unaocznienie dzieła. Ledóchowski szuka w dziele sztuki pretekstu do rozważań ideowych, światopoglądowych, egzystencjalnych. Nie wprowadza ich jednak przez fabularyzację utrwalonego w dziele momentu, rezygnując z charakterystycznych dla ekfraz rozległych narracji retrospektywnych i antycypacyjnych w stosunku do utrwalonej w dziele sceny. Wprawdzie rozbija jedność widzenia dzieła, ale nie przez snucie wokół niego historii, a wprowadzanie do interpretacji elementu kreacji, działania, czynnika sprawczego. Rozważa go, zadaje pytania, poprzez dzieło przypomina jego twórcę. Jeżeli skupia się na detalu,

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ Pojęcia za: P. Gogler, *op. cit.*, s. 141.

to paradoksalnie są to najczęściej szczegóły, które odnoszą się do „ułamności”, „braku”, „niedostatku” czy „ulotności”: ubytki romańskiej rzeźby, zniszczone kamienne stopnie żłobione przez stulecia stopami pielgrzymów, anonimowość portretowanej dziewczyny, cisza katedralnego wnętrza, drżący cień nieobecnego malarza. Fizyczny brak konkretności nie oznacza jednak braku w dziele jego subtelnej śladu. Zostanie ono przepisane słowem wówczas, gdy poeta dostrzeże w nim to jedyne i niepowtarzalne miejsce spotkania z drugim człowiekiem, owo niemalże niewidoczne *punctum* odsyłające daleko poza samo dzieło. To tylko dzięki niemu rzeźba czy obraz każą się przed sobą zatrzymać i wstrzymać oddech.

Bibliografia

- Bajda J., „Poeci — to są słów malarze...” *Typy relacji między słowem a obrazem w książkach poetyckich Młodej Polski*, Wrocław 2010.
- Balcerzan E., *Poezja jako semiotyka sztuki*, [w:] *Pogranicza i korespondencje sztuk*, red. T. Cieślakowska, J. Sławiński, Wrocław 1980, s. 21–39.
- Bałus W., *Architektura — człowiek — język. Od ciała do słowa*, [w:] *Literatura a architektura*, red. J. Godlewicz-Adamiec, T. Szybisty, Kraków-Warszawa 2017, s. 21–34.
- Barthes R., *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 2008.
- Biedermann H., *Leksykon symboli*, przeł. J. Rubinowicz, Warszawa 2003.
- Cieślak R., *Oko poety. Poezja Tadeusza Różewicza wobec sztuk wizualnych*, Gdańsk 1999.
- Czermińska M., *Ekfrazy w poezji Wisławy Szymborskiej*, „Teksty Drugie” 2003, nr 2–3, s. 230–242.
- Czermińska M., *Gotyk i pisarze. Topika opisu katedry*, Gdańsk 2003.
- Dziadek A., *Obraz jako interpretat. Na przykładzie polskiej poezji współczesnej*, „Pamiętnik Literacki” 92, 2001, z. 2, s. 127–148.
- Dziadek A., *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2004.
- Dziadek A., *Problem Ekphrasis — dwa Widoki Delft (Adam Czerniawski i Adam Zagajewski)*, „Teksty Drugie” 2000, z. 4 (63), s. 141–152.
- Filostrat Starszy, *Obrazy*, przekł., kom. i przyp. R. Popowski, Warszawa 2004.
- Fouilloux D. et al., *Kultura biblijna. Słownik*, przeł. M. Żurowska, Warszawa 1997.
- Gogler P., *Kłopoty z ekfrazą*, „Przestrzenie Teorii” 2004, nr 3–4, s. 137–152.
- Grodecka A., *Wiersze o obrazach. Studium z dziejów ekfrazy*, Poznań 2009.
- Grodecka A., *Słowo i obraz w epoce multiplikacji*, Poznań 2016.
- Horacy, *Dwadzieścia dwie ody*, przeł. A. Ważyk, oprac. S. Stabryła, BN II, nr 232, Wrocław 1991.
- Interakcja sztuk: literatura, malarstwo, ekfrazy*, red. D. Heck, Wrocław 2008.
- Kowalczykowska A., *O wzajemnym oświeclaniu się sztuk w romantyzmie*, [w:] *Pogranicza i korespondencje sztuk*, red. T. Cieślakowska, J. Sławiński, Wrocław 1980, s. 177–191.
- Ledóchowski S., *Błękitny chłopiec*, Warszawa [b.d.w.].
- Ledóchowski S., *Katedry Francji*, Warszawa [b.d.w.].
- Ledóchowski S., *Liście od Krakowa*, Warszawa 2013.
- Ledóchowski S., *Pastore con pecore*, Warszawa [b.d.w.].
- Ledóchowski S., *Zwiastowanie*, Warszawa [b.d.w.].
- Łukasiewicz J., *Grochowiak i obrazy*, Wrocław 2002.
- Markowski M.P., *Ekphrasis. Uwagi bibliograficzne z dołączeniem krótkiego komentarza*, „Pamiętnik Literacki” 90, 1999, z. 2, s. 229–236.
- Mickiewicz A.M., *Stanisław Ledóchowski*, [w:] D. Błaszak, A.M. Mickiewicz, *Kosmos literatów*, Orlando 2018, s. 249–250.

- Popowski R., *Wstęp*, [w:] Filostrat Starszy, *Obrazy*, przekł., kom. i przyp. R. Popowski, Warszawa 2004, s. 13–88.
- Skwara M., *O niektórych właściwościach ekfrazy. Na przykładzie poetyckich recepcji Szała uniesień Władysława Podkowińskiego w wybranych utworach młodopolskich i nie tylko*, [w:] *Perspektywy polskiej retoryki*, red. B. Sobczak, H. Zgólkowa, Poznań 2007, s. 192–210.
- Staff L., *Michał Anioł i jego poezje*, przekł. poezji L. Staff, wybór i wstęp M. Brahmer, Warszawa 1977.
- Wysłouch S., *Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa 1994.
- Wysłouch S., *Literatura i semiotyka*, Warszawa 2001.

Between studium and punctum: Encounters with art in the poetic works of Stanisław Ledóchowski

Summary

This article discusses ekphrases of the poet, sculptor, stage designer, and art critic Stanisław Ledóchowski, which were published in 2013 in his volume of poetry *Liście od Krakowa* and in several bibliophile editions of his individual works.

The discussion concerns poems dealing with three forms of art: architecture, sculpture, and painting. Poetic interpretations of works of art were placed in the context of the terms *studium* and *punctum* introduced by Roland Barthes to describe the method of finding meaning in art on two levels. The *studium* concerns generally available cultural context, while the *punctum* is an often-intimate encounter of the viewer with an artistic work, which not only reveals the specific aesthetic awareness of the poet but also his individual sensitivity.

Keywords: Stanisław Ledóchowski, ekphrasis, Roland Barthes, *studium*, *punctum*, architecture, sculpture, painting