

ANNA IZABELLA KRÓL

MALARSTWO W POETYCE DU FU 杜甫

PAINTING IN THE POETICS OF DU FU 杜甫

Abstract. The various elements of poetry-painting analogy applied to Du Fu's poetry reflect critical differentiation rather than a community of thought. None of them have reference to the original context in which the notion of "in poetry is painting" has meaning. In his poetry, Du Fu tested boundaries of poetry and widened the horizon of poetry in pursuit of what he termed as the highest meanings of beauty beyond words and images, creating a critical synthesis of poetry.

W okresie panowania dynastii Tang (618–907) malarstwo zaczęło wkra-
czać w domenę poezji, związek między poetą a malarzem doszedł do punktu
zwrotnego; zaczęła wyłaniać się wyjątkowa, wytworna subkultura, obejmu-
jąca uczonych i uczonych-urzędników, którzy uprawiali poezję, malarstwo
i kaligrafię jako powiązane i interaktywne sztuki. Znani jako grupa litera-
tów, wykazywali zróżnicowane wzorce zachowań artystycznych. W pewnym
stopniu ich estetyka ucieleśniała eliotyzm kulturalny, a ich działalność krea-
tywna może być — paradoksalnie — określana jako zawodowy dyletantyzm.
Ideologicznie bronili oni indywidualizmu stylistycznego i niezależności inte-
lektualnej, wyznając, że tworzą sztukę głównie dla wyrażenia siebie i włas-
nej zabawy. Dla nich malarstwo było jedynie produktem ubocznym ich
„zabawy tuszem” w wolnych chwilach i dlatego powinno pozostać nie-
skażone utylitarnymi i ziemskimi dążeniami.

Szybko postępujący rozwój poezji i dalsze wyniesienie malarstwa nie
tylko dodało tej sztuce rozpędu, ale i wniosło wkład w sformułowanie este-
tyki literatów. W miarę jak literaci krytykowali malarstwo za pomocą poezji,
naturalnym było używanie przez nich wierszy jako alternatywnego formatu

Dr ANNA IZABELLA KRÓL — Katedra Sinologii na Wydziale Nauk Humanistycznych Kato-
lickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II; adres do korespondencji: Al. Raławickie 14,
20–950 Lublin; e-mail: anna.krol@kul.pl

krytyki. Dla autorów posiadających wielogatunkową różnorodność były dogodnym medium do prowadzenia dyskusji o zależnościach między poezją a malarstwem. Dyskursy poetyckie powstałe w wielu utworach stanowią istotny element teorii literatów, a malarstwo w poetyce niektórych poetów zostało włączone do piśmiennictwa o historii sztuki.

Uznanie przez literatów poezji i malarstwa za sztuki pokrewne stało się kluczowym elementem poezji dynastii Tang. Dzięki temu poezja stała się nie tylko widocznym znakiem tego uznania, ale i odpowiednim środkiem dla interakcji i integracji tych dwóch sztuk. Poetyka stosowana przez literatów dynastii Tang w ich twórczych dążeniach wyznacza zmianę paradygmatu w historii sztuki chińskiej, w ramach którego poezja i malarstwo zabiegały o własny sposób wyrazu lirycznego, ze świeżą elegancją i elokwencją, jednocześnie korzystając z lirycznego współbrzmienia w nowym duchu czasów. Miało to dalekosiężne skutki w sztuce chińskiej w kolejnych stuleciach, jednocząc poezję, kaligrafię, malarstwo i rzeźbienie pieczęci w wizję całościowej sztuki.

Du Fu 杜甫 (712–770) tylko pomógł wzmocnić status poezji swoją twórczością, ale i odegrał kluczową rolę w formułowaniu reguł poetyki. Jego twórczość ukształtowała się głównie dzięki czynionym przezeń uwagom o poezji, malarstwie i związku między nimi, rozrzuconymi po jego licznych esejach, dopiskach (i inskrypcjach) na obrazach i wierszach. Wyznający konfucjanizm Du Fu nadał wielu swoim wierszom dydaktyczną rolę, głosząc idee i wartości konfucjańskie. Jego poezja reprezentuje transhistoryczną syntezę spuścizny *Shijingu* 詩經, *Chuci* 楚辭 i poezji dynastii Han 漢朝 (206 p.n.e. — 220 n.e.). W kategoriach prozodycznych Du Fu stworzył nowe wzorce *gutishi* 古體詩 (poezji w starożytnym stylu) oraz *jintishi* 近體詩 (poezji w nowym stylu).

Dla Du Fu twórczość była sposobem wyrażenia siebie i praktyką w dążeniu do doskonalenia formy poetyckiej, co widoczne było w jego dążeniu do wprowadzenia zmian w wersyfikacji. Ta determinacja znalazła elokwentne ujęcie w jego poezji. Tematy, których się podejmował, ukazują jego poetycką percepcję, ale i wizję — każdy z nich odzwierciedla ducha jego czasów, stanowi też bodziec poetycki dla wyrażania osobistych uczuć i aspiracji. W jego wierszach zwierzęta, rośliny i pejzaże są mitologizowane dla uzyskania nadnaturalnej lub wręcz boskiej natury. Przepelnione duchowością i myślą polityczną obrazy poety pokazują ideologiczną niejednoznaczność artysty, która z kolei zdradza kombinację wielkiej ambicji związanej z karierą oraz frustrację konfucjańskiego uczonego-urzędnika.

Nawet jeśli Du Fu utracił swoje marzenia w pogoni za karierą, z całą pewnością uzyskał trwałą sławę w działalności poetyckiej. Międzygatunkowy składnik jego oszałamiającego dorobku poetyckiego zaangażowały licznych krytyków badających jego poetykę w minionych wiekach, chociaż badawczo jest to duże wyzwanie. W tradycyjnej chińskiej krytyce literackiej powszechnie używano pojęcia *shi zhong you hua* 詩中有畫 (dosł. w poezji jest malarstwo) autorstwa poety dynastii Song, Su Shi 蘇軾 (1037–1101). Było ono wygodnym, ale niejasnym atrybutem jego poezji i stało się przysłowiowym odniesieniem do tego poety.

W swoich utworach Su Shi stosuje pojęcie „malarstwa w poezji” w odniesieniu do wierszy Du Fu jako sposób stworzenia analogii poezja-malarstwo. Żadne z pojęć nie wychodzi jednak poza estetyczne atrybuty kojarzone z wierszami Du Fu czy stara się wyjaśnić zastosowaną analogię poezja-malarstwo. Taki brak tekstowego czy pojęciowego objaśnienia „malarstwa w poezji” przy czytaniu wierszy Du Fu przyczynił się do powstania błędnego przekonania, że owa analogia odnosi się do poetyckiej jakości czy malarskości, co jest niespójne z koncepcją poetyki Su Shi.

W przekonaniu Su Shi istnieje pojęciowa obecność „malarstwa” w poetyce Du Fu, co stanowi pewien rodzaj poetyckiego piękna. Podobnie jak w zachodnim pojęciu *ut pictura poesis*, analogia poezja-malarstwo, którą stosuje Su, wydaje się być oparta na jego poetyckim ideale formalnego niepodobieństwa i otwartej semantyki.

W międzygatunkowym paradygmacie Su Shi w wierszu nie może być „malarstwa”, ponieważ wiersz jest w stanie tworzyć znaczenia *ad infinitum* — poza powierzchniową warstwę tekstu. Chociaż wiersz może symulować zasady formalne malarstwa, nie może zawierać w sobie „malarstwa”, jeśli jego oszczędność znaczeniowa nie wykracza poza obrazowość. Nawet wiersze w typie *tihuashi* 題畫詩 nie mogą być scharakteryzowane jako jednoznacznie zawierające w sobie „malarstwo” jedynie dlatego, że traktują o obrazach. Przy tym trudne wydaje się uzasadnienie obecności „malarstwa” w wierszach Du Fu, w których warstwa nawiązań i metafor jest dość czytelna dla dobrze przygotowanego czytelnika. Du Fu jest poetą, który stoi posrodku pomiędzy przedmiotem, który opisuje czy do którego się odnosi, a słuchaczem czy podmiotem, który ujrzy przedmiot poprzez medium głosu poety. Zajmując podobną środkową pozycję pomiędzy tematem malarskim wiersza a czytelnikiem, Du Fu sprawił, że niektóre poetyckie teksty przywołują malarskie sceny, niekoniecznie przywołując otwartą semantykę. Stosowanie idei „malarstwa w poezji” Su Shi do wierszy Du Fu wydaje się zatem niewłaściwą koncepcją.

Wyrażanie ducha czasów i osobistych odczuć poprzez obrazy przyrody jest szczególnie dla tematyki i oszczędności znaczeniowej wysokiego okresu dynastii Tang. Przywołanie *qiyun* 氣韻¹ jako nowego estetycznego modelu i głównego źródła poetyckiego piękna w wierszach Du Fu jest jednocześnie ucieleśnieniem i świeżym odejściem od panującej poetyki tamtych czasów. Chociaż poezja dynastii Tang może być postrzegana jako połączenie emocji z otoczeniem, poezja Du Fu nadaje wymiar rozprawy i narracji do jej opisowo-obrazowego rdzenia. Ponieważ Du Fu promował spuściznę *yuefushi* 樂府詩 z dynastii Han, wyniósł on poezję narracyjną na nowy poziom i włączył elementy narracji i rozprawy do tych swoich wierszy, w których połączył te elementy z opisowymi w jedną całość, która ma w sobie posmak prozy. W wyniku tego piękno *qiyun* w wierszach Du Fu jest często zbudowane nie w wizualnej zachęce malarskiej obrazowości, ale w retorycznej sile nieobrazowego języka. Pokazuje to nową modę poetycką, promowaną później przez Hana Yu 韓愈 (768–824) w połowie panowania dynastii Tang, i następnie przez Ouyanga Xiu 歐陽脩 (1007–1072), Su Shi 蘇軾 (1037–1101) w okresie panowania północnej dynastii Song (960–1279).

Można na jego podstawie stworzyć trójstronny związek między pojęciami: *qiyun*, braku formalnego podobieństwa i „malarstwa w poezji”. Ceniony wers z wiersza Du Fu: „Kiedy płynie pierwotne powietrze, płótno pozostaje mokre” 元氣淋漓障猶濕，真宰上訴天應泣。W tym wersie pojęciowo niejasne „pierwotne powietrze” zostaje przekształcone w namacalny i dynamiczny obraz przez czasownik „płynąć”, wzmocniony dodatkowo wizją mokrego płótna. Łączenie realnego z nierealnym oraz obrazowość sprawiają, że temat malarski jest mniej bliski życiu, a jednocześnie znacznie ważniejszy. Przywołuje scenę realistyczną, a zarazem fantastyczną, malarską, ale niemożliwą do namalowania. Taka scena pozwala na przywołanie *qiyun* wykraczające poza formalne podobieństwo.

Jeśli weźmie się pod uwagę *qiyun*, „Pieśń napisana radośnie o pejzażu Wang Zaia” 戲題王宰畫山水圖歌 łączy realne z nierealnym i obrazy sprawiają, że temat malarski jest mniej bliski życiu, a jednocześnie znacznie ważniejszy.

¹ *Giyun* 氣韻 – pojęcie to zostało początkowo wprowadzone do teorii sztuki chińskiej przez Xie He 謝赫 (VI wiek), który łączył je z *shengdong* 生動, ale nie definiował złożonego pojęcia *qiyun shengdong* 氣韻生動 w swoim *Guhuapin Lu* 古畫品錄. To pominięcie spowodowało różne interpretacje pojęcia jako integralnego dla historii sztuki chińskiej i krytyki literackiej. Pojęcie to jest oparte na estetycznym założeniu, że pod wizerunkiem tematu malarskiego tętni jego wewnętrzny duch.

Dziesięć dni na namalowanie rzeki;
Pięć dni na skały.
Tylko kiedy jego umiejętności nie były poddane pośpiechowi i gonitwie
Wang Zai chciał pozostawić swoje prawdziwe prace.

Jakże wspaniały jest *Obraz Gór Kunlun i Fanghu*,
Wiszący wysoko na pobielonej ścianie twej komnaty!
Od jeziora Dongting w Baling [prowincja Hunan] do morza zachodniego w Japonii,
Wody między brzegami na dalekim południu łączą się z Drogą Mleczną,
Gdzie opary chmur gonią lecące smoki.

Ludzie na łodziach i rybacy spieszą ku brzegowi,
Jak górskie drzewa gną się pod potężnym wiatrem.
Specjalizował się w odległych scenach, nie prześcignięty przez starożytnych;
Jedno *chi* [obraz; ok. 1,09 stopy] należy widzieć jako dziesięć tysięcy *li* [1 *li* ≈ 0,31 mili].
Chciałbym otrzymać parę ostrych nożyc wykonanych w Bingshou [prowincja Shanxi],
Aby odciąć połowę rzeki Wusong [prowincja Jiangsu].

十日畫一水，五日畫一石
能事不受相促迫，王宰始肯留真跡
壯哉崑崙方壺圖，掛君高堂之素壁
巴陵洞庭日本東，赤岸水與銀河通，中有云氣隨飛龍。
舟人漁子入浦溆，山木盡亞洪濤風
尤工遠勢古莫比，咫尺應須論萬里。
焉得併州快剪刀，翦取吳松半江水²

Wiersz został napisany w formie *guti* 古體, podzielony na pięć części. Pierwsza (wersy 1–4) jest niewielką rozprawą o swobodnym stylu Wang Zaia, sugerującym wpływ taoistycznej estetyki na malarza, jak i na samego Du Fu. Druga część (wersy 5–6) opisuje wizualną atrakcyjność obrazu Wanga. Trzecia część (wersy 7–11) to poetyckie odtworzenie sceny malarzkiej, która implikuje ruchomą perspektywę pozwalającą umieścić w ograniczonej przestrzeni obrazu liczne elementy pejzażu oddalone od siebie geograficznie. Czwarta część (wersy 12–13) jest kolejną niewielką rozprawą chwalcą wyjątkowość malarza i sugerującą sposób oglądania. Ostatnia część (wersy 14–15) jest anegdotycznym odniesieniem do obrazu Gu Kaizhi, która — stawiając Wanga na równi z Gu — sugeruje reakcję poety-widza na malarskie techniki iluzjonistyczne.

² MO LIFENG 莫礪鋒, 杜甫評傳 – 中國思想家評傳叢書 [Biografia Du Fu — krytyka chińskich myślicieli] (Jiangsu: Nanjing daxue chuban she, 1998), 38.

Huang Shen 黄珣 w książce 杜甫心影录 („Znaczenie poezji Du Fu”) zastosował porównanie poprzedniego wiersza do obrazu, co sugeruje pojęciowe połączenie między „fantastycznymi pomysłami” a trudnym do uchwycenia „malarstwem”. Nadal pozostawia otwartym pytanie: gdzie dokładnie znajdują się „fantastyczne pomysły” i „malarstwo”, a także w jaki sposób są wyrażone w języku poetyckim Du Fu? Chodzi o to, jakie dokładnie wyrażenia i obrazy oddają „fantastyczne pomysły” i „malarstwo”³ w taki sam sposób, jak wers Du Fu „Kiedy płynie pierwotne powietrze, płótno pozostaje mokre”. Czy te elementy przywołują *qiyun* z obrazu Wang Zaia? I czy pozwalają widzowi na „ujrzenie” *shen* 神 (wewnętrznego ducha) malarzskiego tematu poprzez jego *xing* 形 (zewnętrzny wygląd)?

Rzekomo żadne wyrażenie ani obraz w „Pieśni napisanej radośnie o pejzażu Wang Zaia” Du Fu nie brzmią tak fantastycznie jak wers o pierwotnym powietrzu, chociaż pierwsze dwa wersy oraz trzynasty często były cytowane przez chińskich krytyków w różnych kontekstach jako preferowana zasada twórczości malarskiej. Wersy siódmy i ósmy pokazują skupienie czy manipulację scenami w obrazie w konkretnych, ale i nieco hiperbolicznych kategoriach. Wers dziewiąty przedstawia przyrodę, wykorzystując mitologiczne obrazy. Czytany jako całość wiersz w najlepszym wypadku demonstruje tematyczną płynność, elastyczność prozodyczną i retoryczną szczerłość — wartości typowe dla stylu Du Fu. Obecność wyrażeń czy obrazów lub wyrażanie w całym utworze *qiyun* obrazu Wang Zaia można by uznać za uzasadnioną obecność w wierszu „malarstwa”.

Natomiast w „Pieśni o parowaniu z pejzażem niedawno namalowanym przez porucznika prefekta Liu z Fengxian” 先劉少府新畫山水障歌 Du Fu znajduje się „malarstwo”, ponieważ poeta zastosował w wierszu zasady malowania pejzaży. Jako prawdopodobnie najlepszy wiersz Du Fu o malarstwie pejzażowym utwór ten był wykorzystywany wielokrotnie przez późniejszych poetów:

Nieoczekiwanie w komnacie wyrasta drzewo klonowe;
 Niezwykle, mgliste opary wznoszą się nad rzekami i górami.
 Słyszałem, że właśnie ukończyłeś *Obraz Czerwonego Kraju* [tj. Chin];
 W pozostającym natchnieniu namalowałaś Cangzhou z jego samotniczym urokiem.
 Malarzy jest zbyt wielu, by ich zliczyć;
 Ale prawdziwego mistrza trudno odnaleźć.
 Połączyłaś w malarstwie swój umysł i ducha;
 Wiem, że cenisz sztukę pędzla i jedwabiu.

³ HUANG SHEN 黄珣, 杜甫心影录 [Zapiski o Du Fu] (Shanghai: Zhoghua shuju, 2004), 34.

Nie tylko wyprzedziłeś Qi Yue [malarz dynastii Tang] i Zhenga Qiana [685–764]
w pracy pędzla,
Ale prześcignąłeś Yanga Qidana [malarz dynastii Sui].
Czyż szczyt Xuanpu nie pęka?
Czyż rzeka Xiaoxiang nie płynie odwrotnie?

W ciszy, kiedy siedzę u stóp góry Tianmu;
Wydaje mi się, że słyszę krzyki małp.
Widok sprawia, że przypominam sobie o wczorajszej burzy,
Kiedy duchy i bóstwa przybywały do miasta Pu [w prowincji Shaanxi].

Kiedy płynie Pierwotne Powietrze, płótno pozostaje mokre;
Wznosi się do Niebios, które powinny być poruszone do łez.
Wiosna powraca do wiejskich zabudowań; kwiaty kwitną w oddali;
Rybak stoi samotnie na łodzi o zmierzchu.

Rzeka Canglang jest głęboka; błękitne morze jest szerokie;
Pochyłe brzegi i przybrzeżne wyspy wyglądają jak koniuszki włosów.
Czy nie widzisz zapłakanego bambusa nadal żyjącego nad brzegiem rzeki?
Rośnie tam, odkąd bogini rzeki Xiang grała na cytrze.

Pan Liu urodził się geniuszem;
Jego miłość do malarstwa wyrasta z niego samego.
Ma dwóch synów,
Których umiejętnościom niewielu dorówna.

Jego starszy syn jest mądry:
Potrafi dodawać stare drzewa pośród szczytów i klifów.
Młodszy syn jest bystry:
Potrafi przedstawiać mnichów i paziów na górze.

Strumień Ruoye;
Klasztor Yunmen;
Czemuś jestem sam, taplając się w błocie?
Zaczyna się moje życie skarpetek z tkaniny i czarnych butów.

堂上不合生楓樹，怪底江山起煙霧。
聞君掃卻赤縣圖，乘興遣畫滄洲趣。

畫師亦無數，好手不可遇。
對此融心神。知君重毫素。

豈但祁嶽與鄭虔，筆蹟遠過楊契丹。
得非懸圃裂，無乃瀟湘翻。

悄然坐我天姥下，耳邊已似聞清猿。
反思前夜風雨急，乃是蒲城鬼神入。

元氣淋漓障猶濕，真宰上訴天應泣。
野亭春還雜花遠，漁翁暝蹋孤舟立。

滄浪水深青溟闊，欹岸側島秋毫末。
不見湘妃鼓瑟時，至今斑竹臨江活。

劉侯天機精，愛畫入骨髓。
自有兩兒郎，揮灑亦莫比。

大兒聰明到，能添老樹巔崖里。
小兒心孔開。貌得山僧及童子。

若耶溪，雲門寺。
吾獨胡爲在泥滓，青鞋布襪從此始。⁴

Wiersz ten jest formą tradycyjnego modelu impulsu-odpowiedzi, w którym źródło obrazu i malarz wykorzystane są przez Du Fu jako pretekst do rozprawy poetyckiej i bodziec przywołujący uczucia. Kwestie tematyczne wykraczają poza temat malarstwa i malarza oraz ujawniają poglądy poety na sztukę i życie.

W tekstowej analizie utworu Mo Lifeng twierdził, że Du Fu stosował malarską zasadę *qiyun shengdong* 氣韻生動 do wymowy oraz zasadę *gufa yongbi* 骨法用筆 (dosł. kostną metodę pociągnięcia pędzla; tutaj odnosi się do liniowych pociągnięć pędzla) do struktury poetyckiej. Jak wyjaśnia:

Istnieje sześć zasad w malarstwie, wśród nich *qiyun shengdong* jest pierwszą, a za nią jest *gufa yongbi*. Du Fu stosował te zasady w swoim wierszu, którego każde słowo tętni dziełami przyrody; i to jest *qiyun* wiersza. Wers „Nieoczekiwanie w komnacie wyrasta drzewo klonowe” rozpoczyna wiersz w sposób zaskakujący. Dalej jest równie niespodziewany opis „burzy w mieście Pu”, a w dalszej części nieoczekiwane odniesienie do dwóch synów poety, dzierżących pędzle. Pomysły „skaczą” i mieszają się, i nie można stwierdzić, skąd przychodzą. I to jest *gufa* wiersza. Pod koniec utworu poeta przechodzi od opisu górskich mnichów do strumienia Ruoye, klasztoru Yunmen, czarnych butów i skarpet, kończąc nagle poetycką wypowiedź. Taka aranżacja osiąga kwintesencję malarskości kompozycji. Tajemnicę malarza najlepiej oddaje wers „Kiedy płynie Pierwotne Powietrze, płótno pozostaje mokre”. Kiedy staram się to wyobrazić, obraz pojawia się żywo przed moimi oczami. Zaiste, w tym wierszu jest „malarstwo”⁵.

W wierszu tym realistyczne elementy mieszają się z fantastycznymi kolorami, a oszczędność znaczeniowa wiersza obejmuje podwójną perspektywę,

⁴ MO LIFENG 莫礪鋒, 杜甫評傳 – 中國思想家評傳叢書 [Biografia Du Fu — krytyka chińskich myślicieli], 64.

⁵ Ibidem, 51–52.

zmieniającą się z realnej na nierealną, które razem tworzą spójny, interaktywny proces oglądania. Z jednej strony sceny obrazowe wyznaczone są konkretnymi określeniami w celu przywołania żywego krajobrazu. Z drugiej strony wyobraźnia poety wznosi się ku baśniowej krainie, wynosząc obraz do mitologicznych wymiarów. „Ponowne malowanie” pejzażu za pomocą obrazowego języka ujawnia własny pejzaż umysłu Du Fu. Poeta w swoich wierszach często przechodzi od dyskusji na temat namalowanego świata do dyskusji o samym świecie, jakby był on prawdziwy, czy też o realnym świecie zupełnie poza obrazem. Z pionierskich utworów Du Fu można wyciągnąć następującą lekcję: uczucia i idee poety muszą być zawarte w wierszu, a wiersz musi dodawać wewnętrzny element do doświadczenia dzieła sztuki.

W wierszach Du Fu obraz przed oczami poety umieszczony jest obok jakiegoś wyobrażenia. Stąd zabieg zestawienia przeciwstawnych tematów jest jednocześnie przeciwstawieniem światów: zewnętrznego z wewnętrznym, bezpośredniego ze skojarzeniowym. To, co jest przed oczyma poety, wchłania wszelkie okazje i ustawienia, o których Du Fu pisze wiersze.

Chociaż bez objaśniania, dlaczego w wierszu Du Fu „Pieśń o parawanie z pejzażem niedawno namalowanym przez porucznika prefekta Liu z Fengxian” „każde słowo tętni dziełami przyrody”, Mo Lifeng sugerował przynajmniej związek między warstwą językową utworu a malarską zasadą *qiyun shengdong*. Sugestia Mo jest bardziej precyzyjna w kwestii zasady *gufa yongbi*, ponieważ — jak twierdził — jest ona pozorowana przez nieoczekiwane zmiany idei w wierszu.

Z narracyjnego punktu widzenia, wiersz ujęty jest w ramy wielotematycznej perspektywy tworzącej trójką punkt skupienia, który przenosi się z obrazu (wersy 1–2) na malarza (wersy 3–10) i z malarza na widza (wersy 11–16). W miarę jak poeta-widz przenosi się od oglądania klasztoru na obrazie do prawdziwego miejsca, punkt skupienia powtarza się, kiedy tematyczny punkt skupienia przenosi się z powrotem z widza na obraz (wersy 17–24), na malarza i jego synów (wersy 25–32) i wreszcie znowu na widza (wersy 33–35). Taka optyka przedstawienia artysty i jego sztuki jest w pewnym sensie podobna do ruchomej perspektywy w tradycyjnym chińskim malarstwie pejzażowym, co również odzwierciedla kontakt i zażyłość między poetą i malarzem („słyszałem, że”, „wiem, że ty”).

Z kolei wiersz „Pieśń o obrazie: Do Generała Cao Ba” 丹青引贈曹霸將軍 można odczytać w kategoriach zasad strukturalnych malarstwa pejzażowego, rzucając międzygatunkową perspektywę na poetykę Du Fu:

Generale, tyś potomkiem Cesarza Wu [155–220] królestwa Wei [220–265];
Teraz zwykły człowiek, umniejszony do pokory.
Odeszły chwalebne dni twego wojowniczego przodka;
Ale przekazane ci są jego talent i smak w sztukach.

Po raz pierwszy studiowałeś kaligrafię Madame Wei [272–349];
Żałując, że nie mogłeś prześcignąć Wanga Xizhi [303–361].
Malarstwo sprawia, żeś nieświadom nadchodzącej starości;
Dla ciebie fortuna i sława są zaledwie płynącymi chmurami.

Za panowania Kaiyuana [713–742] często udzielano ci audiencji u Cesarza,
I korzystałeś z honoru zaproszeń na Dwór w Nanxun.
Wyblakły portrety mężów stanu i generałów w Lingyange [cesarska galeria sław];
Chwyając za pędzel, przywróciłeś im świetność.

Nakrycia głowy „Godnych Mężów” domalowano zasłużonym ministrom;
Strzały z pierzastymi lotkami domalowano przy pasach dzielnych generałów.
Najeżone były brody i włosy księcia Bao [Duan Zhiyuan] i księcia E [Yuchi Jinde];
Ustawieni w heroicznych pozach, wyglądali jakby w ogniu bitwy.

Koniem zmarłego Cesarza [Xuanzonga] był Jaspisowy Kwiat;
Wielu malarzom nie udało się oddać go podobnego żywemu.
Tego dnia konia doprowadzono do czerwonych schodów pałacu;
Wysoki i silny, stojąc w bramie, przyniósł ze sobą silny wiatr.

Na rozkaz Cesarza malowałeś konia na jedwabiu,
Tworząc i układając obraz z drobiazgowym wysiłkiem.
Natychmiast wydało się, że prawdziwie niebiański rumak wyłonił się z pałacu;
Zmiatając wszystkie zwyczajne konie namalowane od zamierzchłych czasów.

Jaspisowy Kwiat stał na cesarskim stole;
Zwrócone ku sobie oba rumaki stały niczym wieże.
Z uśmiechem Cesarz nakazał służącym przyniesienie Ci złota;
Jego stajenni i opiekunowie wzdychali w zdumieniu.

Twój uczeń Han Gan opanował tę umiejętność;
I malował konie w różnych pozach.
Ale malował on jedynie ich ciało, nie kości;
Jakże mógł pozwolić rumakom utracić ich ducha!

Jesteś dobrym malarzem pełnym boskiego ducha;
Jedynie widząc godnych uczonych malowałeś ich portrety.
Dzisiaj, wędrując przez zawieruchę wojny;
Malujesz portrety zwykłym ludziom.

Dotknięty ubóstwem, doświadczyłeś snobistycznych spojrzeń prostackich oczu;
Nikt nie jest tak doświadczony ubóstwem na tym świecie, co ty.
Jeśli spojrzysz na sławnych mężów od dawnych czasów,
Zawsze znajdziesz ich w trudnych sytuacjach.

將軍魏武之子孫，于今為庶為清門。
 英雄割據雖已矣，文彩風流今尚存。
 學書初學衛夫人，但恨無過王右軍。
 丹青不知老將至，富貴于我如浮雲。
 開元之中常引見，承恩數上南薰殿。
 凌煙功臣少顏色，將軍下筆開生面。
 良相頭上進賢冠，猛將腰間大羽箭。
 褒公鄂公毛發動，英姿颯爽猶酣戰。
 先帝玉馬玉花驄，畫工如山貌不同。
 是日牽來赤墀下，迴立閭闔生長風。
 詔謂將軍拂絹素，意匠慘淡經營中。
 斯須九重真龍出，一洗萬古凡馬空。
 玉花卻在禦榻上，榻上庭前屹相向。
 至尊含笑催賜金，圜人太仆皆惆悵。
 弟子韓干早入室，亦能畫馬窮殊相。
 干惟畫肉不畫骨，忍使驂驪氣凋喪。
 將軍畫善蓋有神，偶逢佳士亦寫真。
 即今漂泊干戈際，屢貌尋常行路人。
 途窮反遭俗眼白，世上未有如公貧。
 但看古來盛名下，終日坎[土稟]纏其身。⁶

Wiersz ten, będący zarówno elegią, jak i pieśnią pochwalną, ukazuje zmienne koleje życia i kariery Cao Ba 曹霸. Jako potomek Cao Mao 曹髦 (241–260) — czwartego cesarza państwa Wei 魏國 (panował w latach 254–260) w okresie Trzech Królestw, Cao Ba był jednym z ulubionych malarzy dworskich tangowskiego cesarza Xuanzonga 玄宗 (685–762), który piastował również nominalny tytuł w straży cesarskiej, ale został usunięty ze służby i zdegradowany za nieokreślone polityczne przewinienie. Wędrował w ubóstwie przez Chengdu (prowincja Syczuan), zmuszony sytuacją. Du Fu napisał ten wiersz po przypadkowym spotkaniu z Cao w 764 r., wyrażając współczucie i podziw dla artysty.

Utwór uosabia poetykę Du Fu. Napisany jest w stylu *qiyan gushi* 七言古詩 (w starożytnym stylu siedmiu znaków w wersie) i składa się z dziesięciu czterowersowych zwrotek ze zmianą rymów w co drugim czterowersu. Wiersz splota trzy wątki tekstowe — narracyjny, opisowy i rozprawy — w strukturalną całość i tematyczny nurt obejmujący różne zagadnienia: malarza, namalowane przedmioty, proces malarski, estetykę obrazu i reakcje różnych widzów, w tym samego poety jako oglądającego widzów. Prawdziwym punktem skupienia wiersza jest nie tyle sam poeta czy jego sztuka, co wewnętrzny świat poety-widza.

⁶ MO LIFENG 莫礪鋒, 杜甫評傳 — 中國思想家評傳叢書 [Biografia Du Fu — krytyka chińskich myślicieli], 84.

Pierwszy czterowiersz nakreśla tradycję rodzinną Cao Ba i kończy się uznaniem dla jego talentu. Drugi czterowiersz śledzi artystyczne wykształcenie Cao i przenosi się na komentarz poety o zdeterminowanym podążaniu drogą sztuk przez Cao Ba, opisuje również jego pokorę w późniejszym okresie życia. Trzeci czterowiersz podkreśla rozkwit kariery Cao pod patronatem cesarza. Czwarty opisuje talent Cao jako portrecisty. Piąty pokazuje cesarskiego rumaka jako godny temat malarski. Wiersz osiąga punkt kulminacyjny w szóstym i siódmym czterowierszu, udowadniając, że Cao Ba jest godnym spadkobiercą rodzinnych tradycji artystycznych. Szósty czterowiersz dramatyzuje proces twórczy i wirtuozery, wykorzystując hiperbolę w określeniach. Siódmy pokazuje reakcję widzów na jego sztukę. Poeta zawiera swoją pośrednią krytykę sztuki Cao, zestawiając go z jego uczniem Hanem Ganem 韓幹 (706–783). Dziewiąty czterowiersz dalej opisuje sztukę Cao i przenosi się na zmienne koleje jego kariery. Ostatnie dwa czterowiersze przedstawiają los artysty, wzbudzając współczucie czytelnika i ukazując współczucie samego poety.

Wiersze Du Fu świadczą o jego zainteresowaniu i znawstwie malarstwa, ale i o wpływie malarstwa na jego poetykę. Chociaż Du sam nie był malarzem, znał teorie malarstwa z okresu sześciu dynastii, szczególnie Gu Kaizhi 顧愷之 (344–406) i Xie He 謝赫 (VI wiek) odnoszące się do uzupełniającej się zależności między wyglądem zewnętrznym a wewnętrznym duchem tematu malarskiego. Wnioskując ze stosowanej przez Du Fu w wierszach terminologii krytycznej — jak *jing ying* 經營 (układać), *shen* 神 (wewnętrzny duch), *shenjūn* 神韻 (duchowa elegancja), *shenmiao* (duchowa delikatność i cudowność) i *gu* 骨 (dosł. kość) — jego poetyka nosi na sobie ślady wpływów innych teorii i odzwierciedla znawstwo malarstwa.

Według Gu i Xie osiągnięcie bliskiego rzeczywistości odzwierciedlenia tematu malarskiego jest koniecznym środkiem oddania jego ducha, co jest najwyższym celem malarstwa. W analizie „Pieśni o obrazie: Do Generała Cao Ba” Huang Jiano opisał próbę oddania przez Du Fu wewnętrznego ducha *shen* i energię *qi* 氣 tematu malarskiego w choreografii poetyckiej struktury, co sugeruje wpływ malarstwa na poetykę. Fang zauważył:

Wiersz zaczyna się dryfującą dynamiką, jakby przybywając spoza niebios [...] Jego najwyższa jakość polega na przywołaniu wewnętrznego ducha i energii *qi*, tworząc „grzbiety” na stronie. To, co tworzy najwyższą wartość wiersza, zawsze tworzy „grzbiety” i wydaje z siebie „soki” oraz [stymulowane obrazy]⁷.

⁷ HUANG JIAN 黃建, 歷代書法論文選 [Esej o starożytnej kaligrafii] (Shanghai: shang hai shu hua chu ban she, 1979), 56.

Międzygatunkowe zainteresowania Du i jego znanostwo malarstwa zainspirowały go do pisania wierszy o malarstwie, kaligrafii, a nawet tańcu. Jego praktyka krytykowania poezji i kaligrafii doprowadziła do wykształcenia się podgatunków *lunshishi* 論詩詩 i wierszy krytykujących poezję. Du Fu rozważał też zależności między sztukami.

Możliwe, że międzygatunkowa perspektywa pozwoliła mu na zastosowanie modeli malarskich jako sposobów przedstawienia wykorzystanych w swoich wierszach. Takie rozwiązanie dodałoby wiarygodności analizie Du Fu dokonanej przez Ye Xie 葉燮 (1627–1703):

Wers z siedmioma znakami Du Fu jest charakterystyczny dla cudownego zróżnicowania, będącego ucieleśnieniem najwyższej pieczołowitej koncepcji. Zwróćmy się ku „Pieśni o obrazie: Do Generała Cao Ba” po krytykę. Pierwsze cztery wersy, zaczynające się od „Generale, tyś potomkiem Cesarza Wu królestwa Wei”, wznoszą się jak fantastyczny szczyt sięgający nieba. Kto inny starałby się połączyć te wersy z wersem „Malarstwo sprawia, żeś nieświadom nadchodzącej starości” i innymi wersami ze zmieniającym się rymem. Ten poeta jednak połączył nieoczekiwanie fragment „Po raz pierwszy studiowałeś kaligrafię Madame Wei; Żałując, że nie mogłeś prześcignąć Wanga Xizhi” z tymi wersami: „Malarstwo sprawia, żeś nieświadom nadchodzącej starości; Dla ciebie fortuna i sława są za ledwie płynącymi chmurami.

Można by uznać taki postępek za zbyt wolny i nieuzasadniony. Jeśli jednak jeden fantastyczny, sięgający chmur szczyt połączony jest z innym, jakże można rozdzielić takie połączenie? Dlatego ten poeta pozwala mu opaść na zbocze z kamieniami i skałami, na którym ludzie muszą unieść szaty i powstrzymać swe kroki. Dlatego poeta celowo „dodaje długości wężowi” środkowego szczytu, czyniąc postępek wolnym i krętym, aby stworzyć odległy widok głównego szczytu. Dopiero w tych wersach: „Za panowania Kaiyuana często udzielano ci audiencji u Cesarza, / I korzystałeś z honoru zaproszeń na Dwór w Nanxun” poeta zwraca uwagę ku samemu generałowi Cao. Obecność kolejnych dwóch wersów: „Wyblakły portrety mężów stanu i generałów w Lingyange; / Chwytając za pędzel, przywróciłeś im świetność” uzasadniona jest tym, że aby uczynić obraz konia głównym tematem, wprowadzonym wraz ze zmianą rymu, obrazy zaś uznanych ministrów i generałów opisane są jako uzupełnienie. To jest podobne temu [zabiegowi], który aby uczynić z generała główny temat, najpierw podawał uzupełnienie o jego studia kaligrafii. Taka kompozycja nie jest zwyczajna, ale bardzo uporządkowana.

Kolejny czterowiersz winien odnosić się do obrazu koni z szybką zmianą rymów. Dalej jednak jest kolejny czterowiersz, bez zmiany rymów, o zasłu-

zonych ministrach i dzielnych generałach jako uzupełnienie poprzedniego. Można myśleć, że takie opisy są nieuzasadnione, jeśli nie zrozumie się, że te elementy mają swój wkład w rozwój wiersza. Jego ścieżka jest kręta, aby w końcu wznieść się ku najwyższemu i najbardziej stromemu miejscu, sprawiając, że czytelnicy mają wrażenie otwierającego się przed nimi widoku. Dopiero kiedy wiersz poprowadzi do tego miejsca, pojawiają się obrazy koni.

Osiem wersów z takim samym rymem może być porównane do szczytu, gdzie dziesięć tysięcy wierzchołków stoi wobec siebie, sięgając nieba. Po nich następują cztery wersy o Jaspisowym Kwiecie i cesarskim stole z kolejną zmianą rymów. „Wyglądają one jak płaskie szczyty, za którymi nieoczekiwanie wiją się cztery wersy o Han Ganie. Inny poeta zmieniłby znowu rymy i uczynił Hana ogniskiem. Du Fu jednak używa tego tematu jako tła do poprzednich wersów. Taki układ jest uzasadniony, gdyż tła nie można ustawić w ognisku wiersza. Gdyby główny temat był przyćmiony, kompozycja zatraciłaby swój kształt. Wiersz opiewa generała, który był dobrym malarzem, i kończy się elegią. Taka kompozycja jest niezwykle rygorystyczna i elegancka. Uważam, że nie ma potrzeby rozważania zasad układania poezji. Należy jedynie omawiać zasadę ułożenia tego wiersza”⁸.

Analizując „Pieśń o obrazie” w kategoriach kompozycji malarskiej, Ye Xi nie tylko przedstawił alternatywny sposób czytania tego wiersza, ale też sformułował przy tym międzygatunkową poetykę Du Fu. Jego szczegółowa analiza tekstu objaśnia, jak analogia poezji-malarstwa pomaga kształtować retoryczną strukturę wiersza Du Fu, i przedstawia, jak ta analogia wzbogaca poetykę Du. Podczas gdy Wang Sishi kojarzył „nieoczekiwaną” płynność tematyczną wiersza Du z malarską metodą „malowania kości”, Ye Xie zbudował analogię między tą płynnością a wzorem kompozycji malarstwa pejzażowego; sugerował nawet, że zasady kompozycji tego wiersza są możliwe do uniwersalnego zastosowania do utworów wszystkich gatunków.

Taki międzygatunkowy wymiar krytyki literackiej zakłada porównywalność poezji i malarstwa w kategoriach zasady i wzoru kompozycji, pokazując jednocześnie, że współbrzmienie poezji i malarstwa ma miejsce w tworzeniu i krytykowaniu poezji. Znaczenie „malarstwa w poezji” pogłębia się i poszerza, kiedy pojęcie jest interpretowane i przedstawiane za pomocą stosowania idei malarskich do poezji, a także przedstawiania malarskich pomysłów czy tematów w poezji. Spośród dawniejszych krytyków „Pieśni o obrazie” Du Fu, Ye Xie był najbardziej pomysłowym i dokładnym w swoich próbach

⁸ MO LIFENG 莫礪鋒, 杜甫評傳 – 中國思想家評傳叢書 [Biografia Du Fu — krytyka chińskich myślicieli], 123–125.

wydobycia międzygatunkowego znaczenia z tej wielotematycznej perspektywy, wynosząc międzygatunkowe porównania do poziomu krytycznego wyrafinowania.

Międzygatunkowa perspektywa Ye Xie sugeruje, że wiersz ten zaznacza się w jego krytycznej świadomości bardziej jako tekst wizualny niż słowny. Potwierdzając wysoki prestiż Du Fu w literaturze chińskiej, uwielbienie przez Ye Xie poezji i poetyki Du Fu pokazuje równy status poezji i malarstwa w jego czasach, kiedy to wśród uczonych-krytyków panowała moda na analizowanie wierszy z perspektywy malarskiej. Podniesienie roli malarstwa w tamtym okresie może pomóc wyjaśnić, dlaczego szkoła literatów przetrwała do XX wieku bardziej jako szkoła malarska (jak Szkoła Szanghajska czy *Haipai*) niż jako szkoła poetycka.

Pomimo że zastosowana przez Ye Xie analogia poezja-malarstwo nadal jest przedmiotem akademickich debat, istnieje pewien konsensus krytyczny dotyczący stosowania przez Du Fu malarskich pojęć i wewnętrznego ducha w swoim wierszu. Według Ceng Zaozhuang „Du Fu był pierwszym poetą dynastii Tang, który stał się wrażliwy na wewnętrznego ducha. Jego wgląd w to pojęcie często uwidaczniał się w jego wierszach, czyniąc z niego pojęcie estetyczne najwyższej próby w sztuce poezji⁹”. Du był również pierwszym poetą Tang krytykującym poezję często w kategoriach malarskich. Większość wierszy Du Fu, które często zaczynają się dramatyzacją poprzez słowną i obrazową technikę malarstwa iluzjonistycznego. Jego wspomniany wcześniej wiersz „O pejzażu porucznika prefekta Liu” rozpoczyna się estetyczną iluzją widza uzyskaną efektem *trompe l'œil*: „Nieoczekiwanie w komnacie wyrasta drzewo klonowe; / Niezwykłe, mgliste opary wznoszą się nad rzekami i górami”.

Koneserzy epoki Tang często rozkoszowali się efektem *trompe l'œil* w konkretnym stylu. Najlepsze obrazy wyglądają, jakby miały ożyć, ale z tej iluzji wynikło ogromne napięcie między ruchem i zmianą prawdziwego świata a zastojem obrazu. W stopniu, w jakim poeta „uchwycił” malowany przedmiot, ten przedmiot stał się uwięziony w płaskiej powierzchni dzieła sztuki. Du Fu był zafascynowany tym paradoksem, szczególnie w obrazach drapieżnych ptaków¹⁰.

⁹ CENG ZAOZHANG 曾棗莊, 杜甫在四川 [Du Fu w Syczuanie] (Taipei: Xue hai chubanshe, 2001), 43.

¹⁰ Ibidem, 56.

Utworowi Du o generale Cao towarzyszył wiersz „Oglądanie obrazów rumaków Generała Cao w posiadłości zarządcy Wei Fenga” 韋諷錄事宅觀曹將軍畫馬圖. Zawarty jest w nim podobny styl i temat oraz dramatyzacja trójstronnego związku między naśladowaniem rzeczywistości, wykraczaniem poza rzeczywistość i elementami świata rzeczywistego w obrazie:

Spośród malarzy osiodłanych koni od początku imperium,
Jedynie książe Jiangdu [Li Xu] był w stanie oddać ich duchową subtelność.
Generał Cao cieszył się sławą przez trzydzieści lat;
Ponownie świat ujrzy prawdziwego Shenghuanga [legendarnego magicznego konia].

Kiedyś namalował on rumaka zmarłego Cesarza Błyszczącego Nocą;
Poruszony, smok w Smoczym Stawie rozpętał dziesięciodniową burzę.
W nagrodę otrzymał ze skarbcza agatową tablicę;
Damy dworu przekazały rozkaz Cesarza, a dwórki wysłano, aby go przyniosły.

Po otrzymaniu tablicy generał oddał pokłony i odjechał do domu;
Lekkie jedwabie i satyny unosiły się wokół niego, towarzysząc mu przez całą drogę.
W oczach krewnych władcy i dygnitarzy,
Parawany w ich posiadłościach nie błyszczałyby bez jego pędzla.

Żółty Pukiel Cesarza Taizonga z dawnych czasów;
A niedawno Dzielny Lew generała Guo.
Teraz te rumaki pojawiają się na jego obrazach,
Wywołując u koneserów wielokrotnione westchnienia zachwytu.

Obydwa to rumaki bitewne, każdy równy dziesięciu tysiącom na polu walki;
Biały jedwabny parawan zamienia się w scenę bitwy z wiatrem nawiewającym piasek.
Pozostałe siedem koni galopujących na obrazie również jest wspaniale niezwykłych,
Wzbudzając kurz jak mglisty śnieg na zimnym niebie.

Mroźne kopyta depczą długie linie między drzewami;
Stajenni i słudzy czekają na boku.
Jakże piękne są te dziewięć wierzchowców pełnych ducha i prędkości,
Spoglądając w tył, wydają się spokojne i silne.

Kimże byli wielcy wielbicielowie tych stworzeń?
Mnich Zhi Dun [Zhi Daolin (ok. 314–ok. 366 r.)] w dawnych czasach i Wei Feng
współcześnie.
Pamiętam, kiedy nasz zmarły Cesarz został w pałacu Xinfeng w czasie wyprawy
na polowanie;
Jego słoneczna chorągiew tykała nieba w jego drodze na wschód.

W czasie cesarskiej wyprawy stado trzydziestu tysięcy galopujących rumaków;
Każdy przypominał rumaka z obrazu, ściętno w ściętno, kość w kość.
Od kiedy nasz Cesarz odszedł,
Nikt więcej nie „ustrzelił smoka rzeki” strzałą.

Czy nie widzisz:

Wszystkie rumaki zniknęły pośród sosen i cyprysów przed
wzgórzem Żółtego Ziarna [miejsce pochówku Cesarza Xuanzonga];
tylko ptaki pozostały, krzyżąc na wietrze”.

初已來畫鞍馬，神妙獨數江都王。
將軍得名三十載，人間又見真乘黃。
曾貌先帝照夜白，龍池十日飛霹靂。
內府殷紅瑪瑙盤，婕妤傳詔才人索。
盤賜將軍拜舞歸，輕紈細綺相追飛。
貴戚權門得筆跡，始覺屏障生光輝。
昔日太宗拳毛騶，近時郭家獅子花。
今之新圖有二馬，復令識者久嘆嗟。
此皆騎戰一敵萬，縞素漠漠開風沙。
其餘七匹亦殊絕，迴若寒空動煙雪。
霜蹄蹴踏長楸間，馬官廝養森成列。
可憐九馬爭神駿，顧視清高氣深穩。
借問苦心愛者誰，後有韋諷前支遁。
憶昔巡幸新豐宮，翠華拂天來向東。
騰驤磊落三萬匹，皆與此圖筋骨同。
自從獻寶朝河宗，無復射蛟江水中。
君不見金粟堆前松柏裏，龍媒去盡鳥呼風。¹¹

Podobnie jak „Pieśń o obrazie: Do generała Cao Ba”, również ten wiersz napisany jest *qiyan gushi* (w starożytnym stylu siedmiu znaków w wersie), chociaż składa się z ośmiu czterowerszy zamykających zwrotki. Utwór rozpoczyna się przyrównaniem dwóch estetycznych pojęć *shen* 神 i *zhen* 真, które dalej wzmocnione zostały porównaniem prawdziwych koni z dawnych czasów ze współczesnymi końmi z obrazu. Do tych elementów autor dodaje również motyw wykraczania poza rzeczywistość dzięki hiperbolicznej metaforze smoka wywołującego burzę, co pokazuje, że prawdziwość sztuki i jej wykraczanie poza rzeczywistość były wysoko cenionymi właściwościami w czasach malarza. Wiersz kończy się zmianą tematu — od pochwał poety dla malarskich osiągnięć do elegii po Cesarzu Xuanzongu: odchodzi człowiek, a pozostaje jedynie namalowana rzeczywistość, która przywołuje tęskne wspomnienia cesarza jako patrona malarza. Wiersz ten płynie z niezwykłą dynamiką i odzywa się głębokim westchnieniem.

Podobnie jak *wiersz* o generale Bao, tak i ten jest przykładem strukturalnej płynności i tematycznej ważności, ale także pokazuje finezję Du Fu

¹¹ MO LIFENG 莫礪鋒, 杜甫評傳 - 中國思想家評傳叢書 [Biografia Du Fu — krytyka chińskich myślicieli], 110.

w stosowaniu pojęć malarskich *zhen* i *shen* w swoich wierszach. Ye Xie zaproponował analogię malarską do tego wiersza w oparciu o przedstawienie tego, co widział, jako malarskiej rzeczywistości. Ye Xie wyjaśnia:

Większość tych [poetów], którzy pisali o obrazach, pisała o rzeczach prawdziwych. Łatwo jest pisać o rzeczach prawdziwych, ale trudno jest pisać o obrazach. Jeszcze trudniej jest sprawić, aby rzecz prawdziwa przebijała przez obraz i sprawiała wrażenie obrazu. Ten wiersz może być określony [dziełem] malarskiego pędzla¹².

Warto zwrócić uwagę, że komentarz Ye z jednej strony sugeruje zręczność Du Fu w radzeniu sobie z malarskim związkiem między naśladowaniem rzeczywistości a prawdziwym życiem, porusza też słowno-wizualny intertekstualizm kojarzony z tym związkiem. W piątej zwrotce poprzedniego wiersza zarówno pierwszy, jak i trzeci wers sugerują ocenę koni przez poetę-obszernika, a drugi i czwarty wers przywołują rzeczywiste sceny bitewne, reprezentując tekst na poziomie słownym (dosłownym) i wizualnym (wyobrazonym), które działają jako uzupełnienie i przedłużenie obrazu źródłowego.

W wierszach Du Fu prawdziwy obraz i malarska rzeczywistość często są określane we wzajemnym odniesieniu do siebie. Malarska iluzja jest często udratyzowana poetycką iluzją. W tym znaczeniu *ruhua* 如畫 (dosł. Wejście w obraz) może być interpretowana jako poetycka możliwość przekształcania malarskiej iluzji, a nie rzeczywistego obrazu. Mówiąc wprost, *ruhua* nie należy mylić z *shi zhong you hua* 詩中有畫, jako że jest używana do charakteryzowania rzeczywistego przedmiotu, który jest piękny i przez to jest malarski. Taka perspektywa sugeruje estetykę, która jest wizualnie bardziej zadowalająca i atrakcyjna niż prawdziwa.

Du Fu jednak nie wystarczyło oddanie malarskiej iluzji w swoich wierszach. Celował on znacznie wyżej, chcąc przedstawić *zhen* w temacie malarskim zrealizowanym dzięki przedstawieniu formalnego podobieństwa. Innymi słowy, *zhen* odnosi się do duchowego wykraczania poza rzeczywistość tematu malarskiego zamkniętego w jego formalnym podobieństwie.

W poezji Du Fu waloryzacja malarskiego podobieństwa oraz umiejętności malarza w naśladowaniu przyrody odzwierciedla przedstawieniową funkcję jego poetyki. Opisowa obrazowość jego poetyki jest jednak sposobem osiągnięcia nieprzedstawieniowego celu, wykorzystywanego do wykraczania poza rzeczywistość tematu malarskiego. U podstaw poetyki Du Fu leży dialek-

¹² MO LIFENG 莫礪鋒, 杜甫評傳 – 中國思想家評傳叢書 [Biografia Du Fu — krytyka chińskich myślicieli], 146.

tyczność między formalnym podobieństwem a duchowym wykraczaniem poza rzeczywistość.

Dla Du Fu odtworzenie malarskiego *zhen* oznacza ukazanie malarskiego *shen*. Te dwa pojęcia stosowane są prawie jak synonimy w jego poetyce w odniesieniu do wewnętrznego ducha i tematu malarskiego. Według Jin Gang estetykę malarstwa Du można podsumować jako integrację *youshen* (dosł. posiadającego wewnętrznego ducha) w *xiezhen* (dosł. pisanie rzeczywistego). Zarówno *zhen*, jak i *shen* znajdują się w spojrzeniu widza, będąc zależne od estetycznego współbrzmienia z obrazem i z malarzem¹³.

Warto też zauważyć, że malarskie rozróżnienie między *xing* i *shen*, początkowo definiowane jako *yi xing xie shen* 以形寫神 przez Gu Kaizhi, przekształciło się w (połączenie zewnętrznego wyglądu z duchem) w estetyce Du Fu. Widoczne to było w jego wierszu, który według Jin Gang Wen Zhaotonga wyznacza punkt zwrotny w historii chińskiej krytyki malarskiej¹⁴.

Zhen czy *shen* w krytycznym paradygmacie Du Fu odnosi się do wykraczania poza rzeczywistość na trzech poziomach: samego obrazu, malarskiego arcyzmu oraz duchowego i estetycznego wpływu na widza. Aby odwzajemnić efekt malarski, Du Fu starał się stworzyć sytuację gry między fantazją a rzeczywistością. W odniesieniu do zachodniej poetyki ekfrazy, w której podobieństwo można osiągnąć przez rozwinięcie, wyjście poza rzeczywistość jest osiąganę przez manipulację czy zniekształcenie. W poezji Du Fu przywołanie tych elementów często zmierza w kierunku rozwiązania, zmuszając czytelników do uwewnętrznienia intensywności emocji i duchowej głębi. Taka oszczędność znaczeniowa wyzwala poetę-widza z ograniczeń opisowego i obrazowego podziwiania i prowokuje reakcję czytelnika-widza.

Analogia poezja-malarstwo zastosowana do poezji Du Fu może być odbierana jako przedstawienie malarskiego wykraczania poza granice rzeczywistości (zamiast zwykłego naśladowania rzeczywistości). Przy tym element określany jako malarstwo w wierszach Du Fu może być widziany jako przywołanie duchowej wierności tematu malarskiego poprzez synergię efektów wizualnych, retorycznych i prozodycznych.

Duchowe wykraczanie poza rzeczywistość tematu malarskiego u Du Fu nie jest przekazywane wyłącznie przez bezpośredni opis tematu. Czasami poeta polega na reakcji czytelnika, jak np. kiedy pisze w „Pieśni o obrazie:

¹³ HONG YE 洪業, ed., 國最偉大的詩人 [Najwspanialszy poeci] (Shanghai: Shanghai guji chubanshe, 2011).

¹⁴ Ibidem.

Do Generała Cao Ba”, że stajenni i służba „westchnęli w zachwycie”, widząc obraz Cao Ba.

Taka próba odkrywa ograniczenia ekfrastycznych przedstawień w osiągnięciu podobieństwa do rzeczywistości, dostarcza też międzykulturowego poparcia dla włączenia do wierszy elementów opisowych narracji i elementów rozprawy do oddania *shen* i *zhen*, ponieważ Du był świadom, że sama obrazowość może nie wystarczyć.

Różne elementy analogii poezja-malarstwo zastosowane do poezji Du Fu odzwierciedlają krytyczne zróżnicowanie, a nie wspólnotę myśli. Żadna z nich nie ma odniesienia do oryginalnego kontekstu, w którym pojęcie *shi zhong you hua* 詩中有畫 (w poezji jest malarstwo) ma znaczenie. Nawet odniesienie tego pojęcia przez Su Shi mogło odejść od takiego kontekstu. Przywołanie pojęcia *shi zhong you hua* w omawianiu analogii poezji-malarstwa w twórczości Du Fu, razem z całą pojęciową nieokreślonością tej idei, może wydawać się wygodnym rozwiązaniem, ale ma ono tendencję do nadmiernego upraszczania jego międzygatunkowej poetyki. Podczas gdy różne istniejące perspektywy mogłyby kiedyś połączyć się w krytyczną syntezę, sformułowanie międzygatunkowej poetyki Du Fu w kategoriach współczesnych teorii wydaje się międzykulturowym wyzwaniem. W swoich wierszach Du Fu testował granice przedstawiania w poezji i poszerzał horyzont znaczeniowy poezji w pogoni za tym, co określał jako *shen* i *zhen*, najwyższego znaczenia piękna wykraczającego poza słowa i obrazy.

BIBLIOGRAFIA

- CENG ZAOZHUANG 曾棗莊. 杜甫在四川 [*Du Fu zai Sichuan*, Du Fu w Syczuanie]. Taibei: Xue hai chubanshe, 2001.
- GUO, XI 郭熙. *An Essay on Landscape Painting*. London: Butler and Tanner Ltd., 1936.
- HONG YE 洪業, ed. 國最偉大的詩人 [*Guo zui weida de shiren*, Najwspanialsi poeci]. Shanghai: Shanghai guji chuban she, 2011.
- HUANG JIAN 黃建. 歷代書法論文選 [*Lidai shufa lunwen xuan*, Esej o starożytnej kaligrafii]. Shanghai: Shang hai shu hua chu ban she, 1979.
- HUANG SHEN 黃坤. 杜甫心影錄 [*Du Fu xin ying lu*, Zapiski o Du Fu]. Shanghai: Zhoghua shuju, 2004.
- MATHER, RICHARD B. *The Age of Eternal Brilliance*. Leiden: Brill, 2003.
- MINFORD, JOHN, i JOSEPH S.M. LAU. *Classical Chinese Literature*. New York: Columbia University Press, 2000.
- MO LIFENG 莫礪鋒. 杜甫評傳 – 中國思想家評傳叢書 [*Du Fu pingzhuan – zhongguo sixiangjia pingzhuan congshu*, [Biografia Du Fu — krytyka chińskich myślicieli]. Jiangsu: Nanjing daxue chuban she, 1998.

NIENHAUSER, JR., WILLIAM H. *The Indiana Companion to Traditional Chinese Literature*. Bloomington: Indiana University Press, 1986.

SIREN, OSVALD. *The Chinese on the Art of Painting*. Shanghai: North-China Daily News, 1936.

MALARSTWO W POETYCE DU FU 杜甫

Streszczenie

Różne elementy analogii poezja-malarstwo zastosowane do poezji Du Fu odzwierciedlają krytyczne zróżnicowanie, a nie wspólnotę myśli. Żadna z nich nie ma odniesienia do oryginalnego kontekstu, w którym pojęcie „w poezji jest malarstwo” ma znaczenie.

W swoich wierszach Du Fu testował granice przedstawiania w poezji i poszerzał horyzont znaczeniowy poezji w pogoni za tym, co określał jako najwyższe znaczenia piękna wykraczającego poza słowa i obrazy, tworząc krytyczną syntezę swojej poetyki.

Słowa kluczowe: malarstwo; poezja; wewnętrzny duch.

Key words: painting; poetry; inner spirit.

