

*Вероника Шведек**

ВИСЛАВА ШИМБОРСКА И *UT PICTURA POESIS*

Weronika Szwedek

WISŁAWA SZYMBORSKA AND *UT PICTURA POESIS*

Wisława Szymborska is considered an artist in whose poetry the ekphrasis plays a key role. Szymborska wrote numerous works that fall into this context as a genre linking literature and the fine arts, and representing a literary description of a painting. Among Shimborska's favorite artists are Vermeer, Rubens, Bruegel and Hiroshige Utagawa.

Keywords: *Wisława Szymborska; paintings; poetry; Vermeer; Rubens; Bruegel; Hiroshige Utagawa.*

Вислава Шимборска е считана за един от творците, в чиято поезия екфразисът заема ключово място. Шимборска пише поредица творби, които се вписват в този контекст като жанр, свързващ литература и изобразително изкуство, представляващ литературно описание на картина. Измежду любимите художници на Шимборска са Вермеер, Рубенс, Брьогел, както и Хирошиге Утагава.

Ключови думи: *Вислава Шимборска; картини; поезия; Вермеер; Рубенс; Брьогел; Хирошиге Утагава.*

Творческият свят на полската нобелистка Вислава Шимборска многократно се сродява със света на картините. Отношението ѝ към визуалните изкуства се изразява по два основни начина – чрез стихотворенията ѝ, представляващи поетична интерпретация на любими картини, и чрез забавните ѝ колажи. Настоящият текст насочва вниманието към първия вид общение, на нейното пристрастие към определени художници и картини, на нейната поетична рефлексия върху тях.

Шимборска пише поредица творби, които се вписват в контекста на екфразиса като жанр, свързващ литература и изобразително изкуство, представляващ литературно описание на картина. Нейното въображение раздвижва, съживява, осмисля картини и художници, които са ѝ направили силно впечатление. В това отношение е близка до Збигнев Херберт, който често черпи вдъхновение от художници, картини, скулптури и архитектурни паметници и чието творчество също е свързано с жанра екфразис. Споделят и любовта си към холандското изкуство (на което Херберт посвещава тома есета „Натюрморт с юзда“) и преди всичко любовта към един от холандските майстори – Вермеер. Други холандски художници, които обитават творчеството на Шимборска, са Рубенс и Брьогел. Но не само северът на фламандската живопис се настанява в рефлексите ѝ. Гост в поетическия ѝ свят е и един японски художник: Хирошиге Утагава. На споменатата галерия художници и на ролята на техните творби в поезията на Шимборска е посветена настоящата статия.

Екфразисът засилва, но също и променя жанровата си актуалност на прехода от ХХ към ХХІ век до голяма степен във връзка с повишената чувствителност към визуалната култура и нейното имплициране или експлициране в словото. Както отбелязва Малгожата Черминска, „сред

* Вероника Шведек – д-р, szwedek.weronika@gmail.com

многого фигури, приети в литературата от реториката, екфразисът принадлежи към тези, които напоследък събудиха голям интерес у теоретичните на литературата поради неговата приложимост към размислите за възможностите на езика да представи отвъд словесната действителност“ (Czermińska 2003: 231). Терминът променя генеалогичния си и съдържателен статус, преосмисля се и разширява границите си. Повратна точка в новия интерес към него в Полша бележи статията на Михал-Павел Марковски „Екфразис. Библиографски бележки с кратък коментар“ (Ekphrasis. Uwagi bibliograficzne z dołączeniem krótkiego Komentarza), публикувана в „Pamiętnik Literacki” през 1999 г. (Markowski 1999: 229–236). Припомняйки античната традиция в разбирането на термина като реторическа фигура от времето на Квинтилиан и Цицерон, Марковски се спира на двете му основни значения: описанието и визуализацията, за да стигне до отбелязването на известен парадокс, който обяснява по следния начин: „Екфразисът като риторическа фигура се свързва с убеждението във визуализиращата сила на словото. На свой ред екфразисът като жанр се свързва с убеждението в по-висшата позиция на словото над образа (а не само на образа над действителността, за което свидетелстват анекдотите за Зевксис и Апелес): дискурсът на образа става по-важен от самия образ, след като словото е свършен медиум на визуализацията, а дори претендира и за отвъдмедиален статус. Може би не би възникнал екфразис, ако не е илюзията за прозрачността за езиковите знаци (Филострат: „слушайте внимателно, от думите ми ще ви лъхне аромат на плодове“), но също така не би имало екфразис, ако го няма съзнанието за тяхната непрозрачност, която прави възможно писането. На този парадокс се опира значението на екфразиса (но и на всяко описание) за теоретичните решения: от една страна, се стреми да визуализира предмета, а от друга – прави всичко, за да замести самото виждане“ (Markowski 1999: 230).

На дебатите и недоразуменията, които съпровождат процеса на преосмисляне и нуждата от предефиниране, се спира и Павел Гоглер, като подчертава, че в античната си дефиниция и етимология терминът продължава да се среща без промяна в изданието на „Речник на литературните термини“ на Йежи Славински от 2002 г. така, както е в изданието от 1975 г., а новите му употреби създават някои недоразумения и налагат нови уточнения (Gogler 2004: 137–152).

Изясняването на новата функционалност на пограничния жанр става във връзка с наблюденията на конкретното му присъствие при поредица полски поети от втората половина на XX век. Редом със Станислав Гроховяк, Збигнев Херберт, Адам Загаевски, Яцек Качмарски, Вислава Шимборска се счита за един от творците, в чиято поезия екфразисът заема ключово място. Нейните стихове, посветени на картини, заемат заслужена позиция в поетичната антология на Анета Гродецка „Поетите гледат...“ (Poeci patrzą ...) (Grodecka 2012). Съставителката на антологията е и автор на монографията „Словото и образът в епохата на мултипликацията“ (Słowo i obraz w erose multiplikacji), в която екфразисът е представен в контекста на пост-постмодерния прочит на културата (Grodecka 2016).

Сред полските автори, разработващи методологичните аспекти на жанра конкретно върху поезията на Шимборска, са: Малгожата Черминска със статията си „Екфразисите на Шимборска“ (Czermińska 2003: 230–242) и Марек Биернацки с наблюденията си върху „Млекарката“ на Вермеер в поетичния екфразис на нобелистката (Biernacki 2010: 95–106).

Вермеер е художник, привлякъл вниманието на немалко полски творци – Адам Загаевски, Йоанна Полякувна, Густав Херлинг-Груджински. (Słodczyk 2017: 17–37). Считан за майстор на битовата живопис и същевременно за мистериозен художник, той вдъхновява и филма на Питър Уебър „Момичето с перлената обица“ (2003) по романа на американската писателка Трейси Шевалие, който наднича в тайния любовен живот на художника през портрета на загадъчната носителка на обидата. „(...) каквото и да знаем за него, то е или плод на въображение, или на интуиция – пише Густав Херлинг-Груджински в есето си „Перлите на Вермеер“. А колкото по-малко знаем със сигурност, толкова по-непроницаема става тайната. А може би тайната е основният елемент в изкуството на Вермеер?“ (Herling-Grudziński 1994: 64–65).

Художникът, известен със своята привързаност към родния си град Делфт, е измежду любимите художници на Шимборска. Поетесата му посвещава изцяло една от своите поетически творби, дава ѝ като заглавие името на художника, споменава го и в други стихове и текстове, добавяй-

ки многократни паралели и аналогии. По време на второто си гостуване в Амстердамския музей (през 2008 г., придружена от секретаря си Михал Рушинек) тя копнее за среща с „Млекарката“. „Но целта на посещението ѝ е „Млекарката“ на Вермеер – пише Рушинек. – Някога гледана заедно с Корнел Филипович (във времето, когато са могли да хапнат в Макдоналдс и когато Амстердам е бил мръсен и изоставен, за което В.Ш. разказва на влизане в музея)“ (Rusinek 2016: 264). Стигайки до картината, тя изважда от чантичката си машинопис на стихотворението си „Вермеер“, пита как да прочете думата “Rijksmuseum” и го чете пред камерите, заставайки при картината:

Докато тази жена от Рийксмузеум
в тишина и съсредоточеност
ден след ден налива
мляко от каната в купата,
светът не заслужава
края на света.
(Szymborska 2015a: 38)
Превод: Вероника Шведек

И само толкова. Това е „едно от най-кратките ѝ стихотворения в цялото ѝ поетическо наследство“ (Biernacki 2010: 95). След „Млекарката“ Шимборска разглежда автопортрет на Рембранд и споделя, че би искала да го открадне, като изказването е направено може би, за да маскира естествените ѝ емоции (Rusinek 2016: 264–265). След като разглежда картините, Шимборска предпочита да посети местните магазинчета, отколкото да продължи разходката си в музея.

Всъщност Шимборска пише въпросното стихотворение още преди първото си пътуване до Амстердам, преди да види картината заедно с любимия човек. „Дали пътуванията влияят на стиховете ѝ? – пита Рушинек – Със сигурност да, но това никога не е пряко и лесно за пресъздаване. Среща се и обратното: стихотворението „Вермеер“ възниква преди да отпътува за Амстердам и стоейки пред картината да повтаря: „шедьовър“. Носи ръкописа в чантата си. Цени най-много картините на Вермеер, но само реалистичните. Алегориите не понасяше“ (Rusinek 2016: 156).

Познавайки я отблизо, Рушинек счита, че Вермеер привлича Шимборска поради интереса ѝ към ежедневието, обикновените хора, ежедневните дейности, както е при Вермеер: наливане на мляко, шиене, четене на писма. Разказва и за едно гостуване на семейство Вайда в дома на поетесата, по време на което режисьорът я пита според нея за кой от полските исторически герои би трябвало да се направят филми. Тя отговаря, че би предпочела да направи филм за героите на обикновения ден, а не на голямата история. Например за домакинята в нейния дом, която всеки ден преди съмване чисти снега от пътеката и пред гаража, „малко като при Вермеер“ (Rusinek 2016: 243–244).

Затова и в стихотворението си „Вермеер“ Шимборска се спира преди всичко на героинята от картината и нейната ежедневна дейност, „пренебрегвайки“ други важни елементи от художествената творба, както отбелязва и Марек Бернацки (Biernacki 2010: 104). Самата картина представя млада жена (Млекарката) сред битов интериор, обяна от светлина, идваща през отворен прозорец. Тя излива внимателно мляко на тънка струя от кана в глинен съд. Наоколо присъстват предмети от ежедневието: кошница с хляб, глинени и медни съдове, отоплителен уред (в долния десен ъгъл). Особено внимание трябва да се обърне на живописното умение на художника и изискания перфекционизъм. Това, което отличава изображението на Вермеер, е усещането за светлина, невероятните оптични ефекти: сянката на пирон в стената, струята мляко, текстурата на съдовете, счупеното стъкло в прозореца. В „Млекарката“ творецът успява да нарисува спокойствието и тишината.

Картините на Вермеер са лесно разпознаваеми, дори без да се познава творчеството на художника в цялост. Сребрилата тоналност с жълтеникаво-синкав оттенък, ултрамариново синьото, идващо от текстилни материи на облекла и покривки, съчетано с фигурите на жените, представени сред домашен интериор и деликатна дневна светлина, това са характерни мотиви, използвани от художника.

„Млекарката“ носи всички тези характеристики и въпреки това е различна, притежава собствена уникалност. Героинята на картината е изобразена в хода на работата си, от която е погълната дотолкова, че съсредоточеността ѝ изглежда правилната тема на картината. Вниманието на зрителя неволно е насочено към извършваното действие, като го довежда почти до ранга на символ. „Млекарката“ става герой, образец на старание и усърдие. Полускритото лице само потвърждава, че изображението носи черти на типичен образ и персонифицирано действие. Тази жена отговаря за приготвянето на храната, а художникът поставя на преден план млякото и хляба. Заслужава да се отбележи и простата, но и „ефективна композиция“ на предметите на масата, образуващи диагонална линия, която насочва погледа право към ръката, държаща каната с мляко. Прави впечатление сливането на перспективните линии, начертани от рамките на прозорците и ръбовете на масата.

Говорейки за Вермеер, е невъзможно да се пропусне въпросът за светлината. Той е майстор в създаването на фина осветеност, въвежда ефирност и безвремие в своите картини. В „Млекарката“ лъчите на деня имат хладен, сребрист тон. Светлината прониква в стаята през дебелия стъкла на прозорците, като нежно моделира формите и подобрява текстурата на материалите. Картината е изпълнена с невероятно тихо сияние, претворяващо спряла тишина. С подчертаната си деликатност и подходящо разстояние отразява тишината на домашния живот. Този ефект допълнително подчертава емблематичния характер на произведението. В същото време сцената се характеризира със силен реализъм. Може би именно тази комбинация от научно наблюдение на живота, духовно и предметно измерение прави Вермеер такъв изключителен художник.

Марек Бернацки забелязва, че макар и стихотворението на Шимборска да се отнася директно към шедьовъра на холандския майстор, е трудно да се разглежда като образцов пример за поетичен екфразис. Сред цялото богатство на композицията единствено жената е забелязана от поетесата. Бернацки отбелязва, че в стихотворението фонът на действието, представен в картината, е напълно пропуснат. Шимборска не споменава за прозореца, през който поток слънчева светлина осветява стената на стаята. Няма информация за кошницата, пълна с хляб, стояща на масата, за хляба, както и за свободно разположените питки, и за синята покривка. Въпреки пропускането на толкова много важни подробности, включително външния вид и облеклото на млекарката, Шимборска – като един от най-големите майстори на поетичния свят – улавя същността на творчеството на Вермеер (Biernacki 2010: 99–100).

А то е може би е в струята мляко, в това сякаш безкрайно, „ден след ден“ продължаващо Хераклитово изливане, в което е непрестанното протичане на живота. Затова и в миниатюрата на Шимборска крайт на света е невъзможен, докато млекарката налива мляко „ден след ден“. Познавайки чувствителността ѝ към времето, нейното Хераклитово мислене („В реката на Хераклит“/ „W rzece Heraklita“), може убедено да каже, че тя е видяла феномена на времето – течащото вечно време... в картината. Привидно обичайната битова сцена крие загадка, надраства образа си чрез смисъла.

Поетесата на няколко пъти отбелязва значението на любимия си художник и неговото майсторство. Ако би била художник, би искала да рисува като него. Във „Възхвала на сънищата“ (Pochwała snów) тя пише:

Насън
рисувам като Вермеер ван Делфт...
(Шимборска 1998: 134)
Превод: Блага Димитрова¹

В „Задължително четиво“ (Lektury nadobowiązkowe) Шимборска анализира книгата на Куно Мителщет „Вермеер ван Делфт“. На тези нейни записки обръща внимание и Малгожата Черминска, като казва, че „Шимборска посяга веднага към признатото на историците на изкуството право на описание на картините, но главно затова, за да влезе в спор с автора, пишец за Вермеер,

¹ Този и всички следващи преводи са на Блага Димитрова, с изключение на отбелязания от Вероника Шведек, и са по второто, допълнено издание на преведената от Димитрова стихосбирка: Вислава Шимборска, „Обмислям света“ (Шимборска 1998).

а автора, чиито интерпретации не са я убедили“ (Czermińska 2003: 234). Подходът на поетесата към изказа на Мителщет се оказва критичен. Поетесата, посветена в творчеството на любимия си автор, се спира на един от най-важните елементи в творчеството на Вермеер – светлината: „Описването на картините на Вермеер – пише тя – е усилие, обречено на неуспех. Много по-добре би звучала тук музика за квартет с две цигулки, фагот и арфа. Изкуствоведите обаче трябва да се опитат да положат словесни усилия, защото това е тяхното призвание и професия. Куно Мителщет намира сравнително прав път: той представя живописца на Вермеер на фона на епохата, а самия майстор като неин представител. За съжаление няма художник, който да изрази в цялост епохата си – и Вермеер в това отношение би се оказал защитник на един много тесен и интимен кръг на реалността. Този факт намалява ли величината на неговата творба? Разбира се, че не, понякога величината означава нещо друго. Мителщет обаче не иска да го разбере, търсейки в работата на холандеца елементи на социална критика и признаци на бунт срещу обогатяващото се гражданство. И тъй като не може да ги намери – той се опитва да види в някои произведения това, което не е в тях. Например в известната картина „Алегория на живописца“ той вижда ироничен контраст между „кухнята“ на художника и украсената муза. (...) Манекенката, на която е възложена демаскираща роля, е момиче със скромно спуснати очи, обвити във възхитителен лазур; позира, да, но по най-малко показан и принудителен начин (...). Изненадах се и от оценката за едно от последните платна на покойния Вермеер. Става въпрос за „Млада жена, изправена до клавесин“. Според критика тази творба сигнализира за упадък на епохата и в същото време за съблазняването на творческото вдъхновение. (...) Гледам и не съм съгласна. Виждам чудото на дневната светлина да лежи върху различни форми на материята: върху човешката кожа и копринените одежди, върху покривката на стола и избелялата стена – чудо, което Вермеер повтаря постоянно, но винаги в ослепително нови варианти“ (Szymborska 2015b: 149–150).

Лорънс Уечлър в едно от своите есета казва, че героинята на Шимборска от стихотворението „Може всичко това“ (Może to wszystko) е „Плетачката на дантели“ на Вермеер. Според Уечлър стихотворението помага да се разбере картината, и обратно. Наистина Шимборска го разбира правилно – как в усъвършенстваното произведение на изкуството (било то стихотворение или картина), в удължена до безкрайност секунда е съсредоточено вниманието, когато творец и публика проникват с удвоено съзнание: завладяващото превъзходство на Бога и емпатично топящо тосе умалено преживяване, сведено до скромната тема (Weschler 2005: 403–404). Според автора момичето, което вдява иглата и шие с нея, е самата поетеса, която се фокусира върху работата си:

Ето мъничко девойче на големия екран
копче си зашива на ръкава.
Датчиците забръмчават.
Цял се стича персоналът.
Ах ти, що за същество
с биещо извътре сърчице!
И каква пленителна сериозност
виж, във вдяването на конеца!
Някой вика във възторг:
Шефа да уведоим
нека дойде и погледа сам!
(Шимборска 1998: 217)

Есето на Уечлър е изпратено на Шимборска от Анна Биконт и Йоанна Шченсна. Поетесата посреща с одобрение творбата, но отрича да е почерпила вдъхновение при написването на стихотворението си от картината „Плетачката на дантели“. Следователно наличен е пример за разминаване между интерпретация и авторова интенция. А също и пример за това, че в поетическия свят на Шимборска има нещо от света на Вермеер, което води до тяхното разпознаване.

Вермеер не е единственият художник в „градината на изкуствата“ на Шимборска. До него може да бъде поставен Брьогел. „Двете маймуни на Брьогел“ – е творба, която може да бъде идеален пример за ексфразис. Шимборска дава точното заглавие на картината и името на художника,

както и кратко, но изключително точно описание на външния вид на фона и на двете маймуни. Интерпретативната рамка е кошмарен сън, в който зрелостен изпит трябва отново да бъде положен и издържан. Поетесата чете изображението като горчиво иронично обвинение в жестокост, в съзвучие със стихотворения като „Маймуна“ (Maľpa), „Лемур“ (Tarsjusz) и „Мъчения“ (Tortury). Картината на Брьогел (виж Приложение № 2) става вдъхновение за поетесата, писано е около 1957 г. Композицията, изобразяваща две оковани с верига в малък прозорец маймуни, може да бъде прочетена алегорично. Пейзажът, рамкиран в прозореца в Антверпен, представя лодки, кораби, строителната линия на града и летящи в небето птици. Забелязва се детайл в долния десен ъгъл на картината: черупки от орехи. Най-вероятно те са ключ към разбирането на картината, въпреки че е трудно да се каже дали холандската поговорка „осъден за черупка от орехи“ (което значи дребнав спор) е вдъхновение за създаването на творбата на Брьогел. Възможно е тя да изразява алюзия за положението на Антверпен по време на испанската окупация. Но Шимборска перифразира картината на Брьогел, като ѝ придава формата на абсурден сън: лирическият субект полага зрелостен изпит пред комисия, състояща се от маймуните от картината. Парадоксално е, че това е изпит по история на човечеството. Ако се обърне внимание на датата на публикуване на творбата, тя може да бъде повод за алюзия към реалността на комунистическата държава, където не само думите са затворени, но и мислите – което е красноречиво подчертано в стихотворението чрез веригата. Може да се види „поробения разум“ (по метафората на Милош), рамката на прозореца и зададените граници на мислене. Поетичната реинтерпретация на картината от шестнадесети век може да бъде разгледана като метафора на тоталитарната държава през двадесети век.

В галерията от художници в поетичната галерия на Шимборска може да бъде поставен и Рубенс. В „Рубенсови жени“ Шимборска описва несъществуваща картина, но в стила на Рубенс, като добавя и контраста на двата вида женственост, или по-скоро на двата начина за представяне на женското тяло в изкуството. Едната е пищната чувственост на изобилните барокови форми, другата – аскетичната духовност на прекалено тънките средновековни жени, подобни на летящи птици. И двата типа тела са представени пародийно и гротесково-сатирично:

(...)

Щерки на барока. Из ноци тестото втасва.
Бани пушат пара. Руменят руйните вина.
Галопират по небето облачни прасета.
За физическа тревога цвилят рой тръби.

(...)

Слабичките им сестри са станали в зори,
преди да се развиделее на картината.
И никои не видял как се изнизали една след друга
по задната изрисувана повърхност на платното.
Изгнаничките на стила. Четат им се ребрата.
Порода птича – ходила и длани.
Опитват се на щръкнали лопатки да отлитнат.

110

Златен фон би дал зад тях тринайсетият век,
двайсетият би им дал сребрист екран.
Но за плоските не носи нищо този седемнайсети.
(Шимборска 1998: 69–70).

Два типа жени – две светоусещания – две естетически мери, които съседстват и се редуват във времето, през вековете. Поетесата описва първо вкуса на епохата, която предпочита обемни закръглени форми, подобни на втасало тесто, свързаната с тях похотливост. Стихотворението е изградено върху наративна, смислова и визуална опозиция. От начина, по който е представена темата на стихотворението – картините на Рубенс – може да се направят изводи за отношението на лирическият субект. Той първоначално е ироничен зрител на Рубенсови картини, които съпоставя мислено със средновековните, и после прехвърля върху екрана на естетическите вкусове, които се

меня и редуват във времето. Във втората част на творбата бароковите жени се сблъскват с жените от други епохи, от Средновековието до наши дни. В тези периоди преобладават напълно различни канони за красота. Барокът отхвърля модела на слабите жени, спрямо него те са „изгнаничките на стила“. И тук може да започнат съждения за променливостта на вкусовете и причините за това, за редуването и съчетаването на двата основни полюса. Изводът може да бъде, че красотата на тялото е относителна, зависи от условията на епохата.

Друг пример за появата на екфразис в творчеството на Шимборска е стихотворението „Хората на моста“. То регистрира появата на още един художник в поетичната галерия на Шимборска – японския Хирошиге Утагава. Поетесата използва в тази творба образен мотив, познат в поезията, който очертава периметър за по-нататъшни разсъждения. В „Хората на моста“ лирическият субект разглежда пейзажа на японския художник Андо Хирошиге, преименуван през 1832 г. на Хирошиге Утагава, в картините от цикъла „100 изгледа от Едо“. Статичността на картината и хората, увековечени в нея, стимулира към екзистенциални разсъждения. Хората, изпитващи страх от непрекъснатото течащото време, което не може да бъде спряно, рисуват подобни картини, за да уловят момента, да накарат субектите и предметите от образа да останат завинаги, дори след смъртта на техните създатели. Тук отново се попада на чувствителността на Шимборска към времето. „Тази метахудожествена творба, екфразис на графика – пише Данута Опацка-Валасек – интерпретира – междуременно – метода за спиране на времето в художествената творба, човешкия бунт срещу времето, опита за противопоставяне на хроноса в изкуството“ (Опацка-Walasek 2005: 77).

Явно картините, които впечатляват Шимборска, са свързани много често с рефлексия над времето. Лирическият субект гледа на такива практики, от една страна, със снизхождение, но от друга страна – с удивление и симпатия. Той осъзнава неизбежността на изтичащото време, но дава шанс на човешката съпротива и творческа власт над него:

Трудно ще минем без коментар:

Тази картина не е невинна.

Времето тук е спряно.

Тук с правата му са престанали да се съобразяват.

Отнето му е влиянието върху развоя на съдбините.

Подценявано е и оскърбявано. (...)

Лирическият субект нарича създателя на картината – японския художник – бунтар. Забелязва, че може би картината, където времето е спряло, няма да бъде удостоена с подобаващо внимание, но добавя, че:

(...) Редно е в тон с добрия тон

тази картина високо да се цени,

всички да ѝ се възхищават

и потомците да се трогват. (...)

(Шимборска 1998: 193–194)

Усеща се играта между сериозността и иронията на лирическият субект, изразената взаимност към онези, които гледайки картината, „чуват дори шума на дъжда, усещат студа на капките върху врата и плещите си“. Тези, които са увековечени в картината и са успели да спрат времето. Спирането на времето в тази картина, според Маргрета Григорова може да бъде разглеждано като един от научнофантастичните сюжети в алтернативния поетичен свят на Шимборска (Григорова 2016: 393).

Представената галерия от картини и художници на Шимборска е добър пътеводител в света на нейните идеи и експериментално въображение. Всяка от посочените картини, обект на поетичния екфразис, ни отвежда към херменевтично наблюдение, което извежда на преден план посланията, които самата поетеса вижда в тях. Четенето и слушането на стихотворенията ни тласка да наблюдаваме и съпреживеем картините и ни помага да видим в тях онова, което открива самата поетеса.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Григорова 2016:** Григорова, М. Научнофантастични сюжети и обекти в поезията на Вислава Шимборска. – В: *Проглас*, кн. 2, 379–397. // **Grigorova 2016:** Grigorova, M. Nauchnofantastichni suzheti i obekti v poeziyata na Wisława Szymborska. – In: *Proglas*. № 2, 379–397.
- Шимборска 1998:** Шимборска, В. *Обмислям света*. София: Свободно поетическо общество. // **Szymborska 1998:** Szymborska, W. *Obmislyam sveta*. Sofia: Svobodno poetichesko obshtestvo.
- Biernacki 2010:** Biernacki, M. Wisława Szymborska: Vermeer. – In: *Świat i słowo*, № 2 (15), 95–106.
- Czermińska 2003:** Czermińska, M. Ekfrazy w poezji Wisławy Szymborskiej. – In: *Teksty Drugie*, 2–3, 230–242.
- Gogler 2004:** Gogler, P. Kłopoty z ekfrazą [Troubles with ekphrasis]. – In: *Przestrzenie Teorii* 3/4, 137–152.
- Grodecka 2012:** Grodecka, A. *Poeci patrzą... Obrazy – wiersze – komentarze*, Warszawa: Stentor.
- Herling-Grudziński 1994:** Herling-Grudziński, G. Perły Vermeera. – In: *Sześć medalionów i srebrna szkatulka*. Warszawa: Czytelnik, 63–77.
- Markowski 1999:** Markowski, M. P. „Ekphrasis”. Uwagi bibliograficzne z dołączeniem krótkiego komentarza. – В: *Pamiętnik Literacki*, z. 2, 229–236.
- Опака-Валасек 2005:** Опака-Валасек, D. *Chwile i eony. Obrazy czasu w polskiej poezji drugiej połowy XX wieku*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Rusinek 2016:** Rusinek, M. *Nic zwyczajnego. O Wisławie Szymborskiej*, Kraków: Wydawnictwo Znak.
- Ślodyczk 2017:** Ślodyczk, R. Analiza interartystyczna ekfraz: Lekcja muzyki Vermeera w interpretacji Adama Zagajewskiego i Joanny Pollakówny. – In: *Slavia Occidentalis*, № 2.
- Weschler 2005:** Weschler, L. A girl Intent: Wisława Szymborska and the Lacemaker. – In: *Vermeer in Bosnia*, New York, 403–404.
- Szymborska 2015a:** Szymborska, W. *Tutaj*. Kraków: Znak.
- Szymborska 2015b:** Szymborska, W. *Wszystkie lektury nadobowiazkowe*. Kraków: Wydawnictwo Znak.