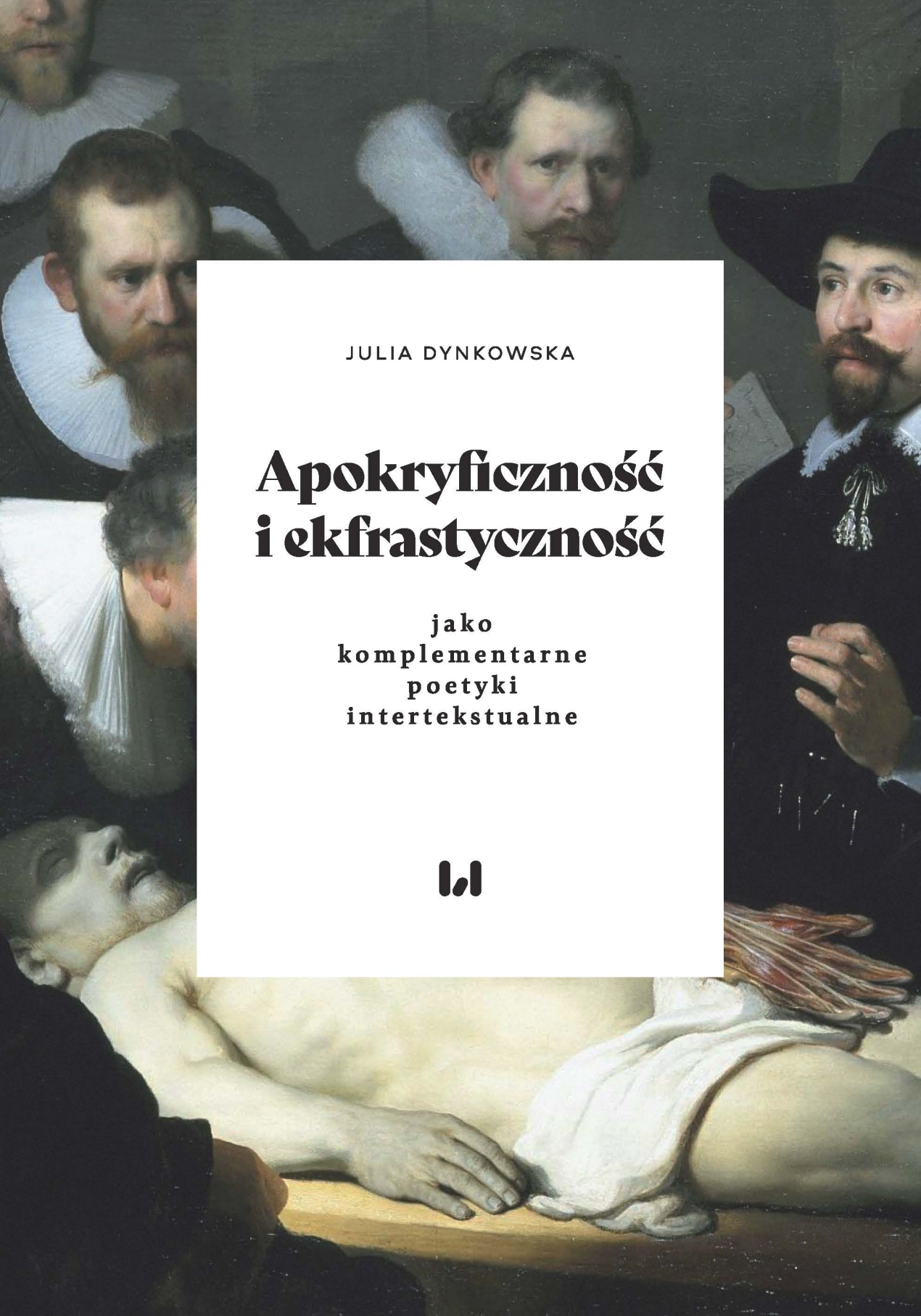




JULIA DYNKOWSKA

Apokryficzność i ekfrastyczność

jako
komplementarne
poetyki
intertekstualne



Apokryficzność i ekfrastyczność

jako
komplementarne
poetyki
intertekstualne



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

JULIA DYNKOWSKA

Apokryficzność i ekfrastyczność

jako
komplementarne
poetyki
intertekstualne

Julia Dynkowska — Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny
Katedra Teorii Literatury, Instytut Kultury Współczesnej
90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173

RECENZENT

Danuta Opacka-Walasek

REDAKTOR INICJUJĄCY

Urszula Dzieciatkowska

REDAKCJA JĘZYKOWA, SKŁAD, ŁAMANIE

Anna Lenartowicz-Zagrodna

KOREKTA TECHNICZNA

Wojciech Grzegorzcyk

PROJEKT OKŁADKI

Polkadot Studio Graficzne

Aleksandra Woźniak, Hanna Niemierowicz

Źródło ilustracji wykorzystanej na okładce:

https://en.wikipedia.org/wiki/File:The_Anatomy_Lesson.jpg

Publikacja sfinansowana z budżetu Katedry Teorii Literatury UŁ

Wydrukowano z gotowych materiałów dostarczonych do Wydawnictwa UŁ

© Copyright by Julia Dynkowska, Łódź 2021

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2021

Publikacja jest udostępniona na licencji Creative Commons

Uznanie autorstwa-Użycie niekomercyjne-Bez utworów zależnych 4.0 (CC BY-NC-ND)

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

Wydanie I W.10204.20.0.M

Ark. druk. 21,375

ISBN 978-83-8220-605-0

e-ISBN 978-83-8220-606-7

<https://doi.org/10.18778/8220-605-0>

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

90-131 Łódź, ul. Lindleya 8

www.wydawnictwo.uni.lodz.pl

e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl

tel. 42 665 58 63

Najbliższym

Spis treści

Wstęp	11
Wprowadzenie	15
Apokryficzność	17
1. Od „hermeneutycznego wymiaru” do „dywersyjnego potencjału apokryfu”	24
2. Refokalizacja jako strategia apokryficznego prze-pisywania	26
3. Apokryficzność — rekapitulacja	35
Ekfrastyczność	37
1. Dywersyjny potencjał ekfrazy	45
2. Ekfrastyczność i apokryficzność: rozwijanie „załączka narracyjnego impulsu”	50
3. „Prawdziwa wersja wydarzeń” — prozopopeja i refokalizacja w tekstach ekfrastycznych	60
4. „Uwspółcześniona mentalność” w apokryficznych tekstach ekfrastycznych	68
Apokryficzność i ekfrastyczność: komplementarności	73
1. Ekfrastyczne apokryfy	74
2. Apokryficzne ekfrazy	75
Intertekstualność	78

Rozdział I: Refokalizacja w apokryficznych ekfrazach i ekfrastycznych apokryfach, czyli od narcystycznej identyfikacji do zdystansowanej uważności	83
Lekcja anatomii według Jacka Dehnela	90
Lekcja anatomii według Jacka Kaczmareckiego	95
Lekcja anatomii według Niny Siegal	101
Lekcja anatomii według W.G. Sebald	111
Rozdział II: W świecie obrazu	121
Jak się opowiada o „obrazie nie-do-powiedzenia” — <i>Kobieta w oknie</i> Joyce Carol Oates	125
Przypowieść o ślepcach, czyli punkt widzenia niewidzących — o <i>Upadku ślepców</i> Gerta Hofmanna	141
1. „Odzyskana” perspektywa ślepców	142
2. Malarz w perspektywie ślepców i ślepcy w perspektywie Malarza	155
Różne formy ekfrastyczności w apokryficznej powieści biograficznej o malarzu (na przykładzie <i>Saturna. Czarnych obrazów z życia mężczyzny z rodziny Goya</i>)	162
1. <i>Saturn...</i> jako ekfrastyczny apokryf — suplement do biografii Francisca Goi	163
2. Apokryficzne ekfrazy w ramach ekfrastycznego apokryfu — ekfrazy inkrustacyjne i apokryficzne dopełnienia ekfraz	169
3. <i>Pinturas negras</i> — apokryficzność czternastu autonomicznych ekfraz	177

Rozdział III: Między światami	197
Betty de Rothschild opowiada o historii — o <i>Portrecie Pierre’a Assouline’a</i>	201
Arystoteles zastanawia się nad dziejami — o <i>Namaluj to Josepha Hellera</i>	211
Rozdział IV: Spoza świata obrazu	231
Jacek Dehnel, czyli „zawodowy apokryfista”	233
Nieekfrastyczne apokryfy z wizualnym pre-tekstem, czyli bezpieczna nieświadomość	237
Ekfrazy z apokryficznym dopełnieniem (<i>Romantycy, Nieznany miniaturzysta francuski, ok. 1360 r., Na szyję świętej Katarzyny książniczki egipskiej malowanej przez malarza van Eycka oraz Pierwszy plan</i>)	247
Apokryficzne ekfrazy (<i>Fotoplastikon</i>)	262
Zakończenie	281
Aneksy	293
Spis reprodukcji obrazów	295
Indeks osób	300
Bibliografia	311
Nota bibliograficzna	338
Podziękowania	339
Summary	340

Wstęp

W książce staram się powiązać ze sobą apokryficzność oraz ekfrastyczność, a także pokazać ich wspólne punkty i komplementarność. Spróbuję przekonywać o niedostrzeganej do tej pory paralelności tych dwóch poetyk intertekstualnych.

Próba odniesienia się do problematyki ekfrastyczności od kilkadziesięciu lat cieszącej się niegasnącym zainteresowaniem (pod tym względem apokryficzność jest, jak sądzę, niedowartościowana), oprócz frustracji wynikającej z poczucia pogłębiania dawno już wytyczonego, wzmocnionego i przejezdnego tunelu, pociąga za sobą konieczność dokonania (niekiedy drastycznej) selekcji materiału. W związku z tym pomijam tu wiele kwestii stanowiących zwyczajowy kontekst dla rozważań nad ekfrazą. Nie zajmuję się m.in. przekładem intersemiotycznym i perspektywą przekładoznawczą, teoretyczną stroną współzawodnictwa lub przenikania się sztuk, problematyką reprezentacji (i relacją sztuka — rzeczywistość), rolą ekfrazy w teorii sztuki, usytuowaniem literackich deskrypcji dzieł sztuki w ramach intermedialności, intermodalności i intersemiotyczności (zamiast tego wybieram po prostu intertekstualność) czy studiami nad wizualnością; marginalnie traktuję też znaczną część istniejących typologii ekfrazy. Do niektórych z wymienionych zagadnień sięgam oczywiście w rozdziałach analitycznych w celu „przypisowego” doświetlenia poszczególnych interpretacji, jednak nie charakteryzuję ich wyczerpująco. Rezygnuję z drobiazgowych rekapitulacji tych tematów przede wszystkim dlatego, że nie byłoby wystarczająco dobrze sfunkcjonalizowane (z niektórych pominięć tłumaczę się dokładniej w dalszych partiach pracy). Ponadto, niemal wszystkie z wymienionych zagadnień zostały już bardzo dobrze opracowane na gruncie polskim, część jest anachroniczna (np. kwestia współzawodnictwa sztuk), pozostała część pozostaje poza moim zasięgiem ze względu na brak wystarczających kompetencji, cierpliwości czy — choć

prawdopodobnie nie należy się do tego przyznawać we wstępie do swej pierwszej książki naukowej — zainteresowania (w tym wypadku mam na myśli przede wszystkim teorię sztuki, a także studia nad kulturą wizualną).

Rozprawę podzieliłam na cztery rozdziały analityczne poprzedzone częścią teoretyczną, czyli *Wprowadzeniem*, w którym staram się jak najdokładniej wyjaśnić, co rozumiem przez apokryficzność i ekfrastyczność, a także dlaczego zdecydowałam się powiązać ze sobą te dwie poetyki intertekstualne. Uzasadniam również obecność ekfrastyczności (a nie ekfrazy) w tytule książki. W tej części charakteryzuję też dwa rodzaje komplementarności — przejawem pierwszej są apokryficzne ekfrazy, drugiej — ekfrastyczne apokryfy. Przedstawiam tu ponadto koncepcję refokalizacji, czyli zmiany perspektywy, z której patrzy się w takich tekstach na przedmioty i wydarzenia ukazane w malarskim czy fotograficznym pierwowzorze (pre-tekście) lub nim inspirowane.

W kolejnych częściach zajmuję się analizą egzemplifikacji utworów apokryficzno-ekfrastycznych. W pierwszym rozdziale analitycznym (pt. *Refokalizacja w apokryficznych ekfrazach i ekfrastycznych apokryfach, czyli od narcystycznej identyfikacji do zdystansowanej uważności*) staram się — na przykładach tekstów inspirowanych *Lekcją anatomii doktora Tulpa* Rembrandta — zaprezentować funkcjonowanie refokalizacji. Ekfrastyczne apokryfy i apokryficzne ekfrazy, które analizuję, to: *Po wyjściu malarza Jacka Dehnela, Lekcja anatomii doktora Tulpa (wg obrazu Rembrandta)* Jacka Kaczmareckiego, *Lekcja anatomii Niny Siegal* oraz fragment *Pierścieni Saturna* W.G. Sebald. W drugim rozdziale analitycznym (*W świecie obrazu*) skupiam się na analizie ekfrastycznych apokryfów: opowiadania (*Kobieta w oknie* Joyce Carol Oates) oraz dwóch powieści (*Upadek ślepców* Gerta Hofmanna oraz *Saturn. Czarne obrazy z życia mężczyzn z rodziny Goya* Jacka Dehnela). Na bardzo rozbudowane apokryficzne komentarze do obrazów w tych utworach pozwala oddanie głosu ich bohaterom i twórcom.

Treścią trzeciego rozdziału (*Między światami*) są rozważania dotyczące *Portretu Pierre'a Assouline'a* oraz *Namaluj to* Josepha Hellera — (również) ekfrastycznych apokryfów. W tych dwóch powieściach wydarzenia

zostały przedstawione z perspektywy ożywionych sportretowanych postaci, które zdają sobie sprawę z tego, że są przedmiotami przedstawienia w dziełach sztuki.

W rozdziale czwartym (*Spoza świata obrazu*) zajmuję się apokryficznymi ekfrazami autorstwa Jacka Dehnela. Komentarze do obrazów (w tym przypadku malarskich i fotograficznych) — wygłaszane przez podmiot nienależący do świata przedstawionego wizualnego pierwowzoru i nieskrywający swego, najczęściej współczesnego, usytuowania — mają tu charakter drobnych, bezpośrednich uwag, ujawniających np. niedostrzegane wcześniej własności czy też prawdziwe okoliczności powstania opisywanych pre-tekstów. Choć za apokryficzne uznaję te teksty, które pasożytują na dziełach kanonicznych, to właśnie w rozdziale czwartym odstępnię od tego warunku. Będę się bowiem starała przetestować ewentualną apokryficzność utworów odnoszących się do fotografii, a w tym przypadku wizualne pre-teksty najczęściej nie należą do kanonu. Wrócę do moich wątpliwości w stosownym podrozdziale tego rozdziału.

Na podstawie opisu struktury książki widać, że większość tekstów, które badam, to prozatorskie teksty narracyjne. Zdecydowałam się nimi zająć, ponieważ — choć już od dłuższego czasu mamy do czynienia ze swoistym „zwrotem ku prozie”¹ w badaniach nad ekfrazą — tego typu utwory ekfrastyczne bywają niedowartościowane. Ponadto stanowią one zazwyczaj bardziej złożone i w związku z tym niezwykle interesujące przykłady komplementarności kategorii apokryfu i ekfrazy. W kilku przypadkach sięgam jednak po teksty liryczne: poddaję analizie te, na podstawie których równie dobrze, co w powieściach i opowiadaniu, widać relacje między apokryficznością i ekfrastycznością. Nie korzystam natomiast z żadnych utworów dramatycznych. Ponadto wszystkie analizowane przeze mnie apokryficzne ekfrazy i ekfrastyczne apokryfy odnoszą się do (nieabstrakcyjnych) dzieł malarskich i fotograficznych — zajmuję się przestrzenią mimetyczną tychże przedstawień — choć definicja zwykłej ekfrazy obejmuje również np. odwołania do rzeźby (i bez wątpienia istnieją apokryficzne ekfrazy i ekfrastyczne apokryfy nawiązujące również do tej dziedziny sztuki) czy sztuki nieprzedstawiającej.

¹ Wspominam o nim w podrozdziale *Ekfrastyczność we Wprowadzeniu*.

Na wszelki wypadek zaznaczę również, że mam świadomość pewnej nieprzejrzystości kryteriów doboru analizowanych utworów. Oprócz tego, że można wśród nich znaleźć teksty epickie i liryczne, nie pochodzą one z jednego kręgu językowego, nie nawiązują do dzieł sztuki stworzonych w jednym okresie albo przez jednego autora, większość z nich powstała, co prawda, w XXI w., ale w analizowanej grupie znajdują się również starsze teksty. Staram się jednak pisać o utworach, które nie są interesujące wyłącznie dlatego, że można je uznać za apokryficzne ekfrazy i ekfrastyczne apokryfy — tę teoretyczną ramę uznaję jedynie za punkt wyjścia, jej ewentualne doprecyzowania i rozwinięcia pojawiają się niejako przy okazji (właściwych analiz). Ponadto różnorodność badanych utworów ma również dobrą stronę — może np. dowodzić pewnej aplikacyjnej wartości zaproponowanej teorii.

Wprowadzenie

Apokryficzność

Było z mojego wskrzeszenia wiele radości. Ale śmierdzić nie przestałem. Co robić — jak ktoś cię przywraca do życia, nie wyklócasz się o drobiazgi. Więc znów miałem drzewa oliwne i chmury, i rdzawy cień w załomach murów, niskie muczenie krów pędzonych do wodopoju, smak chleba i mleka, i smażonego mięsa, szorstkość żwiru i bandaży, ale śmierdzić nie przestałem.

Z początku przychodzili goście, którzy chcieli ze mną zamienić słowo, dotknąć ciała, że ciepłe, i, zasłaniając nos rękawem, zapytać czy tam nie spotkałem ich matki, ojca, stryja, dziecka, kuzyna Nehemiasza, babki, która gdzieś zakopała garnczek monet i nikomu nie zdążyła powiedzieć gdzie. Ale potem sława cudu przygasła, a ja śmierdzić nie przestałem.

Mówiła mi Maria: Łazarzu, Łazarzu, jesteś wielkim cudem Pana, kontemplujemy tę tajemnicę, módlmy się, ale każde w cichości swojego pokoju. Mówiła mi Marta: Łazarzu, Łazarzu, tak, upiekę ci twój ulubiony placek z czarnuszką i przyrządzę kapłona z szafranem, ale zjedz w cichości swojego pokoju. Kiedy rzucałem im w złości: nie prosiłem się z powrotem na ten świat, odpowiadały: Łazarzu, Łazarzu, jak nieładnie. Odpowiadały: Łazarzu, Łazarzu, bluźnisz. I wracały do swoich pokojów. Potem wybudowały izbę w ogrodzie i kazały mi się do niej przenieść, żebym nie mieszkał zbyt blisko kuchni. Nazywały ją grobowcem — najpierw między sobą, w żartach, potem nie kryły się z tym i przede mną. Wychodziły do ogrodu i krzyczały: Łazarzu, Łazarzu, zostawiłyśmy ci obiad przed bramą grobowca. Wreszcie kazały zamurować wejście i podawały mi jedzenie przez małe okienko.

Na starość mówiły: co nas podkuśiło, żeby zapraszać do domu tego szarlatana!

Na starość mówiły: byliśmy młode i głupie¹.

Sebastiano del Piombo — *Wskrzeszenie Łazarza* Jacka Dehnela z tomu *Języki obce* to tekst niedługi, dlatego mogłam go tu przywołać w całości, i dość prosty — to jest taki, którego zrozumienie i interpretacja nie wymagają pogłębionych analiz — a jednocześnie w celny sposób ilustrujący i akcentujący kwestie, które będą przedmiotem moich rozważań. Można go zatem potraktować jako impuls do ich podjęcia i przesłankę zarazem. Tekst ten jest też w pewnym sensie niefortunny, ale niefortunny produktywnie, co postaram się wykazać w dalszej części tego rozdziału.

¹ J. Dehnel, *Sebastiano del Piombo* — *Wskrzeszenie Łazarza*, w: idem, *Języki obce*, Biuro Literackie, Wrocław 2013, s. 19.

Przed wszystkim *Sebastiano del Piombo* — *Wskrzeszenie Łazarza* to apokryf literacki, z czym zgodziliby się prawdopodobnie zarówno badacze i badaczki literatury współczesnej, którzy ograniczają odniesienie źródłowo teologicznego terminu apokryf do tekstów literackich związanych z *Biblią*, to jest „wykorzystujących historie, wątki, postaci i symbole staro- i nowotestamentowe w sposób niezgodny z ortodoksją [...]”, w których materiał ów „służy [...] do poruszania problemów niereligijnych (krytyka kulturowa, refleksja filozoficzna, rozważania etyczne, debaty polityczne)”², jak i ci, którzy tę transrodzajową i transgatunkową formę³ traktują możliwie szeroko, dostrzegając jej przejawy we wszelkich (artystycznych, społecznych, naukowych) próbach otwierania, podważania, uzupełniania kanonów — literackiego, religijnego, tożsamościowego i historycznego⁴. Kategorię apokryfu wykorzystuje się wszakże do opisu nie tylko utworów uzupełniających *Biblię* czy mistyfikacji literackich, ale także innych literackich (prototypowo) suplementacji dzieł należących do równie szeroko pojętego kanonu, a zatem utworów niekoniecznie powiązanych ze *Starym* i *Nowym Testamentem*⁵. Jak zauważa Danuta Szajnert, której rozumienie apokryfu i apokryficzności stanowi w tych rozważaniach jeden z najistotniejszych punktów odniesienia:

w grę wchodzi tu w dalszym ciągu tylko to, co w danej kulturze uznawane jest za kanoniczne, a więc szczególnie wartościowe — tyle, że już w zlaicyzowanym (mitologie, zwłaszcza śródziemnomorskie i północne) oraz pozasakralnym sensie. W tak rozumianym apokryfie Biblia może być zastąpiona tylko przez bibliotekę arcydzieł, a nie — przez zwykłą księgarnię. „Boska biblioteka” (według wyrażenia Hieronima) — przez starannie skompletowaną „bibliotekę ludzką”, w której przechowuje się również wyjątkowo ważne i cenne teksty użytkowe⁶.

² M. Jankowska, *Współczesna apokryficzność. Próba kulturoznawczej analizy zjawiska*, „Przestrzenie Teorii” 2015, nr 23, s. 85. Takie ograniczające rozumienie pojęcia pojawia się również m.in. w: T. Błażejowski, *Historiozofia retoryczna. Formy paraboliczne i apokryficzne w polskiej prozie współczesnej*, Wydawnictwo UŁ, Łódź 2002.

³ Zob. D. Szajnert, *Apokryf literacki*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2014, t. 57, nr 2, s. 203.

⁴ Zob. E. Szybowicz, *Apokryfy w polskiej prozie współczesnej*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2008, s. 9.

⁵ Zob. D. Szajnert, *Mutacje apokryfu*, w: *Genologia dzisiaj*, pod red. W. Boleckiego i I. Opackiego, IBL PAN, Warszawa 2000, s. 138.

⁶ *Ibidem*, s. 144.

Suplementacje tego typu Danuta Szajnert uznaje za jedną z mutacji apokryfu: „apokryfy — teksty niekanoniczne (inaczej)” obok (m.in.) „apokryfów — mistyfikacji” i *quasi*-mistyfikacji czy wspomnianych „apokryfów — tekstów literackich o tematyce biblijnej”. Małgorzata Jankowska zauważa, że to ujęcie jest oparte na rozumieniu kanonu zbliżonym do zaproponowanego przez Aleidę Assmann: tworzy go „zbiór tekstów kulturowo istotnych, swoistych *Bildungstexte*, których znajomość niezbędna jest dla prawidłowego funkcjonowania jednostki w danej kulturze”⁷, czyli do takiego rozumienia, które pojawia się najczęściej. Jak bowiem pisze Dorota Kozicka:

Kanon rozumiany jest przede wszystkim „zdroworozsądkowo”, a przy tym dwojako: albo jako zbiór dzieł, do których należy w jakiś sposób odnosić bieżącą twórczość (kanon literatury czy kultury polskiej), albo też jako nie do końca sprecyzowany, ale funkcjonujący zespół milcząco deklarowanych wartości, stanowiących intencjonalny punkt odniesienia dla twórczości, krytyki czy innych działań na polu kultury; jako — jak to określa Jarzębski „kręgosłup kultury uniwersalnej”. W obu tych kontekstach kanon mieści się w szeroko rozumianym polu autorytetu i właśnie jako element autorytetu jest przez krytyków oceniany⁸.

Właśnie z takiej konceptualizacji kanonu, nieograniczającej go do tekstów związanych z *Pismem Świętym* będę korzystać w tej książce.

To, że w przypadku tekstów literackich o tematyce biblijnej mamy do czynienia z „[n]ajbardziej bodaj rozpowszechnioną literaturoznawczą aplikacją nazwy ‘apokryf’”⁹, wynika, rzecz jasna, z tradycyjnego,

⁷ M. Jankowska, *op. cit.*, s. 87. Jankowskiej bliższy jest w tym względzie Jan Assmann; z jego analiz problematyki kanonu badaczka wybiera wątek ograniczający rozumienie kanonu do tekstów sakralnych („Od momentu ustalenia przez hierarchię kościelną konkretnego i zamkniętego zbioru tekstów Pisma Świętego, kanon w kulturze Zachodu zaczęto łączyć z koncepcją «świętego dziedzictwa tradycji; świętego zarówno w sensie absolutnego autorytetu i obligatoryjności, jak i nienaruszalności, która oznacza, że niczego nie można dodać, ująć ani zmienić»” M. Jankowska, *Narracje apokryficzne w kulturze współczesnej*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2011, s. 31; por. J. Assmann, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, przeł. A. Kryczyńska-Pham, wstęp i red. naukowa R. Traba, Wydawnictwo UW, Warszawa 2008, s. 133).

⁸ D. Kozicka, *Wolanie o kanon? Znamienne wątki dyskusji metakrytycznych na przełomie wieków*, w: *Kanon i obrzeża*, pod red. I. Iwasiów i T. Czerskiej, Universitas, Kraków 2005, s. 60.

⁹ D. Szajnert, *Mutacje apokryfu...*, s. 142.

okołoreligijnego rozumienia tego greckiego terminu. Samo słowo pochodzi od ἀποκρύπτω (*apokrypto*) — ‘ukryć, schować, zakryć, zataić, zaciemnić, pogrzebać’¹⁰, a także ‘zachować w tajemnicy’; ἀπό (*apo*) — ‘poza, opodal’, κρύπτω (*krypto*) — ‘zachować w tajemnicy, utrzymywać potajemnie, sekretnie, podziemnie’¹¹; ἀπόκρυφος (*apokryphos*) oznacza zatem ‘ukryty, niejawny, utajony, tajemny, tajemniczy, ciemny, niepojęty, niezrozumiały, nieznany, schowany, usunięty, pogrzebany’¹². Owo znaczenie istnieje zresztą w powszechnej świadomości jako jedyne (ewentualnie jedno z dwóch¹³). Według najprostszej definicji bowiem apokryf to „utwór o tematyce biblijnej nie umieszczony w kanonie biblijnym”¹⁴ — tego typu teksty zwane są apokryfami właściwymi

¹⁰ Zob. eadem, *Apokryf literacki...*, s. 203.

¹¹ Zob. J. Dembińska-Pawelec, *Apokryf*, w: *Ilustrowany słownik terminów literackich. Historia, anegdota, etymologia*, pod red. Z. Kadłubka, B. Mytych-Forajter i A. Nawareckiego, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2018, s. 66.

¹² Zob. D. Szajnert, *Mutacje apokryfu...*, s. 138.

¹³ Drugie znaczenie wiąże się z apokryfem — mistyfikacją (*ibidem*, s. 147). Chodzi tu o wszelkie rzekomo oryginalne teksty, „utwory o wątpliwym autorstwie czy falsyfikaty, ogłaszane pod nazwiskiem już nieżyjącego albo legendarnego autora, prezentowane jako przekłady lub dokumenty dawnej zwłaszcza twórczości” (jak np. *Pieśni Osjana* Jamesa Macphersona czy *Przepowiednia Wernyhory*) i rozmaite teksty współczesne wykorzystujące ten chwyt. Zob. też S. Obirek, P. Czapliński, *Apokryf*, w: *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*, pod red. M. Saryusz-Wolskiej, R. Traby i J. Kalickiej, Scholar, Warszawa 2014, s. 40.

¹⁴ *Apokryf*, w: *Słownik wyrazów obcych*, pod red. J. Tokarskiego, PWN, Warszawa 1980, s. 43. Znaczenie tematu podkreślają jednak poliwalentność terminu (zob. m.in. D. Szajnert, *Apokryf literacki...*, s. 203; M. Adamczyk, *Apokryf*, w: *Słownik literatury staropolskiej (Średniowiecze. Renesans. Barok)*, pod red. T. Michałowskiej, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1990, s. 46). Wcześniej tym mianem określano zresztą sekretne księgi, ezoteryczne pisma niedostępne dla profanów (zarówno w hellenistycznych religiach misteryjnych, jak i filozofii). Żydzi natomiast nazywali takie teksty *geniūm* (D. Szajnert, *Apokryf literacki...*, s. 204). W tym kontekście można dodać, że greckie *apokryphos* to prawdopodobnie tłumaczenie hebrajskiego *gánūz* — ‘ukryty’ (J. Dembińska-Pawelec, *op. cit.*, s. 66). Zob. też W. Kopaliński, *Apokryfy*, w: idem, *Słownik mitów i tradycji kultury*, PIW, Warszawa 1985, s. 47. Wykorzystanie pojęcia w celu nazwania tekstów nienależących do kanonu biblijnego pojawia się dopiero u Orygenesza: „Przeniesienie pierwotnej [...] nazwy *apokryphos* na, związane ze *Starym Testamentem*, pisma hebrajskie przypisuje się Orygenesowi, który wcześniej stosował ją na określenie tekstów chrześcijańskich gnostyków” (D. Szajnert,

(czy też historycznymi; ewentualnie, rzadziej, tradycyjnymi). Jedną z istotniejszych różnic między współczesnymi apokryfami literackimi i apokryfami właściwymi wynika, zdaniem Małgorzaty Jankowskiej, z intencji autorów jednych i drugich. Apokryfy właściwe¹⁵ „*chcą być tekstami świętymi, aspirują do kanonu, choć zostają z niego wykluczone*”¹⁶. Eksponuje się w nich „dążenie do przekonania odbiorcy o autentyczności przekazu (faktycznym autorstwie postaci biblijnej, faktycznym objawieniu)” i w związku z tym — **pozorują one kanon**, wykorzystując m.in. pseudonimie¹⁷, gatunki biblijne¹⁸, a także biblijną tematykę oraz wątki. W apokryfach literackich natomiast własność ta (pozorowanie) ulega swoistemu przekształceniu. W przeciwieństwie do apokryfów właściwych „posługują się [one] iluzją fałszerstwa, będącą wyłącznie elementem stylizacji, grą z konwencjami kulturowymi”¹⁹. Mimo porzucenia chęci przekonania odbiorcy o prawdziwości świadectwa charakterystycznej dla apokryfów właściwych, ich poszczególne cechy konstrukcyjne oraz „etymologiczno-semantyczny potencjał”²⁰ (ujawnianie

Apokryf literacki..., s. 204; zob. też M. Adamczyk, *op. cit.*, s. 46). J. Dembińska-Pawelec odnotowuje natomiast, że „[p]ojęcie apokryfu jako tekstu nienależącego do kanonu Pisma Świętego zostało wprowadzone przez św. Hieronima” (J. Dembińska-Pawelec, *op. cit.*, s. 66).

¹⁵ Powstające od ok. II w. p.n.e. do ok. VI w. n.e. Jak pisze Lech Stachowiak, „[z]e względu na tematykę, nawiązującą bądź do Starego Testamentu, bądź Nowego Testamentu, apokryfy można podzielić na dwie grupy”: apokryfy Starego Testamentu (m.in. opowiadania, pisma dydaktyczne, pisma o charakterze apokaliptycznym) powstawały od ok. II w. p.n.e. do II w. n.e., natomiast apokryfy Nowego Testamentu (ewangelie, dzieje apostołskie, listy, apokalipsy) między II a VI w. (L. Stachowiak, K. Romaniuk, *Apokryfy*, w: *Encyklopedia katolicka*, t. I: *A i Ω–Baptyści*, pod red. F. Gryglewicz, R. Łukaszyka i Z. Sulkowskiego, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 1972, s. 758, 758–765; M. Adamczyk, *op. cit.*, s. 47).

¹⁶ M. Jankowska, *Narracje apokryficzne...*, s. 28, podkr. autorki.

¹⁷ Zob. R. Rubinkiewicz, *Wprowadzenie do apokryfów Starego Testamentu*, Wydawnictwo KUL, Lublin 1987, s. 14. Domniemany autor apokryfu to wiarygodna postać, taka, której np. przypisuje się autorstwo świętych ksiąg.

¹⁸ L. Stachowiak, *op. cit.*, s. 758.

¹⁹ M. Jankowska, *Współczesna apokryficzność...*, s. 77.

²⁰ D. Szajnert, *Mutacje apokryfu...*, s. 138.

tego, co w pre-tekście ukryte²¹) uwidaczniają się również w apokryfach literackich (apokryfy właściwe to zresztą — zdaniem Teresy Cieślukowskiej — „genologiczny intertekst” apokryfu literackiego²²).

Rozpoznanie *Sebastiano del Piombo* — *Wskrzeszenia Łazarza* Jacka Dehnela jako „apokryfu — tekstu literackiego o tematyce biblijnej”²³ nie nastręcza, jak pisałam, żadnych trudności. Przede wszystkim da się tu dostrzec współczesną formę pozorowania kanonu. W tym przypadku ma ona na celu m.in. zamaskowanie, przysłonięcie współczesnego kontekstu, w którym powstaje apokryf²⁴. W tekście Dehnela zostają bowiem

²¹ Ta własność apokryfu wiązana jest często z zaproponowaną przez Ryszarda Nycza „zasadą apokryfu”, która polega na „[...] dostrzeżeniu[ul], a następnie wypełnieniu[ul], wedle swej najlepszej wiedzy o regułach danej immanentnej poetyki, pewnej luki w istniejących realizacjach paradygmatu, bądź też jakiegoś koniecznego (z perspektywy późniejszej ewolucji historycznoliterackiej) a brakującego ognia, które mogłoby uczynić kompletnym i logicznym obraz całości; lub, kiedy indziej, szanse artykulacji czegoś w taki sposób nie powiedzianego, szanse, jaką daje dialogowa konfrontacja rozbieżnych interpretacji czy kodów odczytywania sensu i funkcji danej tradycyjnej formy” (R. Nycz, *Parodia i pastisz. Z dziejów pojęć artystycznych w świadomości literackiej XX wieku*, w: idem, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, IBL PAN, Warszawa 1995, s. 183). Takie zestawienie można znaleźć np. u Małgorzaty Medeckiej, *Apokryf rodzinny jako odmiana dwudziestowiecznej powieści historycznej*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2007, s. 19 czy Joanny Dembińskiej-Pawelec, *Apokryfy w polskiej poezji współczesnej*, „Pamiętnik Literacki” 2014, z. 4, s. 140. Natomiast Danuta Szajnert „zasadę apokryfu” traktuje jako metaformułę opisującą działania „historyków, teoretyków i krytyków literackich”, którzy dopisują nowe rozumienia do pojęcia apokryf, dokonując „redefinicji pojęcia, nierzadko dywersyjnej wobec przede wszystkim teologicznego, ale też filologicznego kanonu” (D. Szajnert, *Mutacje apokryfu...*, s. 137).

²² T. Cieślukowska, *Kanon i recenzja (Teoretycznoliterackie rozważania terminologiczne, niezupełnie marginalne, dla ewentualnego użytku badaczy innych dyscyplin, o relacjach między terminami: Kanon i archetyp, kanon i recenzja; recenzja, redakcja, wersja; tekst i intertekst)*, w: eadem, *W kręgu genologii, intertekstualności, teorii sugestii*, PWN, Warszawa 1995, s. 195.

²³ D. Szajnert, *Mutacje apokryfu...*, s. 142.

²⁴ Tego rodzaju „zacieranie śladów” (co prawda — w kontekście „przestrzenno-społecznym” — „zacierania polskiej perspektywy” w utworach stanowiących „próby spojrzenia na Niemców oczami Niemców zmyślonych przez polskich autorów”) — Edward Balcerzan nazywa „regułą «apokryfu»” (E. Balcerzan, *Przygoda trzecia: apokryfy niemieckie*, w: idem, *Przygody człowieka książkowego (ogólne i szczególne)*, PEN, Warszawa 1990, s. 33).

zachowane tak zwane realia wzorca²⁵, czyli scenografia pre-tekstu, jego atmosfera i w pewnym stopniu estetyka. Czy też, jak chce Nycz, „reguły danej immanentnej poetyki”²⁶: zachowanie realiów wzorca — w uproszczonym sensie — można przecież dostrzec również w próbie pastiszu stylu *Nowego Testamentu*. Zarówno struktura zdań wygłaszanych przez siostry wskrzeszonego („Łazarzu, Łazarzu, jesteś wielkim cudem Pana, kontemplujmy tę tajemnicę, módlmy się, ale każde w cichości swojego pokoju”), jak i sam sposób wprowadzania ich wypowiedzi przypominają opowieści ewangeliczne („Mówiła mi Maria: Łazarzu, Łazarzu [...]”, „Odpowiadały: Łazarzu, Łazarzu [...]”²⁷), chociaż oczywiście znaczna część monologu Łazarza nie stanowi stylizacji.

Niezależnie od kwestii stylistycznych, czas akcji i wydarzeń apokryfu zostają wkomponowane w czas akcji i wydarzenia uzupełnianego przezeń wzorca²⁸. W utworze Dehnela narratorem i głównym bohaterem

²⁵ Zob. D. Szajnert, *Mutacje apokryfu...*, s. 146. Realia wzorca budzą skojarzenie z *diégèse*, charakteryzowaną przez Gérarda Genette’a jako „uniwersum czasoprzestrzenne” (G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. T. Stróżyński, A. Milecki, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2014, s. 322, podkr. autora). Bardzo ciekawe, że ten swoisty apokryficzny historyczny kostium jest niekiedy uznawany za rodzaj języka czopowego, jak np. w przypadku *Klucza niebieskiego* Leszka Kołakowskiego. Zwraca na to uwagę Adam Poprawa, przywołując jedną z recenzji tego zbioru: „Refleksje Kołakowskiego [...] ożywiają się i nabierają smaku, gdy potrącają o problemy z tego klimatu politycznego, w którym autorowi wypadło żyć. [...] [O]by [ta książka — uzupeł. JD] znalazła tyłu wyrobionych czytelników, którzy w szyfrze pseudo-biblijnym potrafią wyczytać, co autor miał naprawdę do powiedzenia! Bo w ręku czytelnika mniej rozgarniętego *Klucz niebieski* może być narzędziem do ośmieszania religii. Na pewno nie było to intencją autora” (M. Chmielowiec, *Krotochwilna egzegeza*, cyt. za A. Poprawa, *Apokryfy*, w: idem, *Formy i afirmacje*, Universitas, Kraków 2003, s. 176). W tym fragmencie recenzji Michała Chmielowca można dostrzec jeszcze jedną często wymienianą cechę apokryfów: to, że były one zarezerwowane dla wąskiego grona wtajemniczonych.

²⁶ R. Nycz, *op. cit.*, s. 183.

²⁷ J. Dehnel, *op. cit.*, s. 19.

²⁸ Świadomość tego, że pomiędzy rozmaite informacje o kwestiach znanych z kanonu wprowadza się „mit, podejrzenie, przypuszczenie, niepewność”, Jacek Trznadel nazywa „świadomością apokryficzną” (to rozpoznanie badacza pojawia się w kontekście dotyczącej życia Homera Herbertowskiej *Rekonstrukcji poety* — J. Trznadel, *Herberta apokryf ironiczny*, w: idem, *Płomień obdarzony rozumem. Poezja w poezji i poza poezją*, Czytelnik, Warszawa 1978, s. 126).

jest postać biblijna, Łazarz, który „wypełnia [...] pewną lukę”, **uzupełnia pre-tekst**, dopowiadając dalszy ciąg wydarzeń przedstawionych w *Nowym Testamencie* (J 11; biblijny wątek Łazarza kończy się następująco: „I wyszedł zmarły, mając nogi i ręce powiązane opaskami, a twarz jego była zawinięta chustą. Rzekł do nich Jezus: «Rozwiążcie go i pozwólcie mu chodzić!»”²⁹, nie ma więc mowy o losach bohatera po zmarłychwstaniu).

1. Od „hermeneutycznego wymiaru” do „dywersyjnego potencjału apokryfu”

Danuta Szajnert zauważa, że pozorowaniu kanonu w apokryfach — zarówno właściwych, jak i literackich, które tę cechę twórczo wyzyskują — towarzyszą „intencje albo alegacyjne, albo destabilizacyjne czy nawet konfrontacyjne”³⁰. Alegatywność³¹ apokryfów oznacza, że autorzy takich tekstów traktują je jako „pokorne apendyksy” do pierwowzoru lub jego afirmatywne suplementy. „Potulne” efekty apokryficznych działań tego typu, charakterystycznych raczej dla apokryfów właściwych i wczesnych

²⁹ J 11, 44.

³⁰ D. Szajnert, *Mutacje apokryfu...*, s. 138. Opisana tu własność apokryfów tradycyjnych jest zresztą jedną z tych, które skłaniają badaczkę do rozszerzenia pojęcia także na teksty, których pierwowzorem nie jest *Biblia*.

³¹ Termin alegacja został do literaturoznawstwa wprowadzony przez Gisèle Mathieu-Castellani (*Intertextualité et allusion. Le régime allusif chez Ronsard*, „Litterature” 1984, nr 55, s. 24–36) i — jak odnotowuje Stanisław Balbus — pochodzi od łacińskiego *allegatio*, „co może m.in. znaczyć «przyłączenie się do czegoś», a także «powołanie się na coś»; w języku francuskim słowo to (*allégation*) znaczy równocześnie i «przypisanie» i «twierdzenie», co wydobywa jednomysłność odwołań, szczególnie gdy wziąć pod uwagę słówko pokrewne: *allégeance* («wierność», «podporządkowanie się»). [...] Oznacza on [termin] przyłączenie się do cudzego stylu, powołanie na cudzy tekst ze względu na jego kulturową pozycję autorytetu [...]. Z punktu widzenia wartości informacyjnej związków intertekstualnych tekstu, który alegacji dokonuje, ów przywołany styl, tekst czy pojedynczy ich element synekdochalny zostaje zasymilowany (w pełni — przy epigonizmie); służy zazwyczaj tylko ugruntowaniu, wzmocnieniu lub potwierdzeniu tego, co ów tekst sam ma od siebie do powiedzenia [...]” (S. Balbus, *Miedzy stylami*, Universitas, Kraków 1993, s. 117).

apokryfów literackich³², wiąże się zarówno z chęcią wyjaśnienia trudności i złożoności tekstu kanonicznego (poprzez dostosowanie „uzasadnień [zawartych w nim — uzup. JD] przykazań, prawd, nakazów i zakazów do danego czasu, miejsca i wspólnoty, tak, aby w pełni zrozumiałe było, dlaczego należy ich przestrzegać”³³ — tę własność apokryfu badacze nazywają jego egzegetyczną funkcją lub hermeneutycznym wymiarem³⁴), jak i, po prostu, z próbą zaspokojenia ludzkiej ciekawości. Dokonuje się tego poprzez „wypełnienie *białych plam*”³⁵ informacjami pominiętymi w pre-tekście, bo nierzadko nieistotnymi lub naiwnymi³⁶ (jak nieco ironicznie pisze Stanisław Machniewicz w dotyczącym apokryfów staropolskich tekście z 1914 r.: „Ewangelie nie wspominają o zewnętrznym wyglądzie Chrystusa, apokryf wie wszystko, nawet o kształcie jego nozdrzy i paznokci [...]”³⁷).

Bardzo często zdarza się jednak, że wychwycone w tekście kanonicznym luki, pominięcia i nieprecyzyjności oraz wersje wydarzeń i ich interpretacje świadczą, zdaniem apokryfisty, o zbyt daleko idących uproszczeniach i/lub przekłamaniach pierwowzoru. W takim przypadku aktywowane są wspomniane intencje destabilizacyjne i konfrontacyjne, które skutkują krytycznym odniesieniem do pre-tekstu. Jednak niezależnie od tego, czy twórca apokryfu chce podkreślić wartość dzieła kanonicznego, wytłumaczyć i/lub doprecyzować jego treść, czy też wystąpić przeciw niemu, podważyć jego kanoniczną pozycję, *nolens volens* bazuje na dostrzeżonych w owym pre-tekście lukach, które często wymagają albo wyjaśnień, albo zakwestionowania (albo i tego, i tego). Jak pisze Szajnert:

³² Choć oczywiście tego rodzaju teksty można odnaleźć również w literaturze współczesnej, np. powieściach Jana Dobraczyńskiego, m.in. *Pustynia czy Cień Ojca*.

³³ M. Jankowska, *Narracje apokryficzne...*, s. 20.

³⁴ Zob. *ibidem*, s. 20; P. Włodyga, *Wymiar hermeneutyczny apokryfów*, w: *W kręgu apokryfów*, pod red. E. Jakiela i J. Mosakowskiego, Wydawnictwo UG, Gdańsk 2015, s. 69.

³⁵ M. Jankowska, *Narracje apokryficzne...*, s. 20, podkr. autorki.

³⁶ Zob. D. Szajnert, *Mutacje apokryfu...*, s. 140.

³⁷ S. Machniewicz, *Z dziejów polskiej literatury apokryficznej*, „Pamiętnik Literacki” 1914, nr 13, s. 12, [online] https://zs.thulb.uni-jena.de/rsc/viewer/jportal_derivate_00031763/0210.jpg?logicalDiv=log_jportal_derivate_00031763 [dostęp: 16.12.2018].

[...] w samej, na pozór niewinnej, idei uzupełnienia czy dopełnienia, dopisania przemilczanego punktu widzenia, „dalszego ciągu” lub prehistorii wydarzeń przedstawionych w afirmowanym pierwowzorze, dopatrzyć się można nie tylko przekonania o jego niegasnącej atrakcyjności i semantycznej produktywności, ale też o niekompletności, jakimś niedociągnięciu, niewystarczalności. Każdy apokryf wobec tego, przynajmniej spośród tych, które pozostają w skonkretyzowanej relacji do określonych tekstów, ma krytyczny, dywersyjny potencjał³⁸.

W opowieści autora *Lali* przedstawia się — właśnie — **nieprawowierną reinterpretację pre-tekstu**³⁹. Milczący i potraktowany w *Nowym Testamencie* instrumentalnie i marginalnie Łazarz zostaje w *Sebastiano del Piombo — Wskrzeszeniu Łazarza* obdarzony głosem i zyskuje możliwość zaprezentowania własnej wersji wydarzeń⁴⁰. Ujawnia się w niej **krytyczny stosunek** tego bohatera do znanych z pierwowzoru postaci (Maria i Marta myślą wyłącznie o swojej wygodzie, Jezus to szarlatan) oraz, ogólnie rzecz biorąc, sensu nowotestamentowej historii (wskrzeszenie nic nie zmieniło — Łazarz zostaje przecież żywcem zamurowany w grobowcu; nie przyniosło żadnej nadziei, było pustym aktem, który uczynił życie rodzeństwa z Betanii nieznosnym). Takie podważanie oficjalnej wersji wydarzeń to właśnie efekt wykorzystania dywersyjnego potencjału apokryfu. Krytyczne odniesienie do kanonicznego pre-tekstu umożliwia natomiast **refokalizacja** i towarzyszące jej **nieuniknione współczesnienie mentalności narratora** (i innych bohaterów).

2. Refokalizacja jako strategia apokryficznego prze-pisywania

Podczas apokryficznego prze-pisywania rozmaitych tekstów dochodzi do zmiany sposobu narracji i perspektywy, z której opowiada się na nowo o wydarzeniach ukazanych w pre-tekście lub o wydarzeniach nim inspirowanych. Dzieje się tak np. wtedy, gdy wszechwiedzące spojrzenie

³⁸ D. Szajnert, *Dywersyjny potencjał apokryfu*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2011, t. 54, nr 2, s. 359, podkr. autorki.

³⁹ Zob. eadem, *Mutacje apokryfu...*, s. 145.

⁴⁰ Zob. *ibidem*, s. 145.

oraz opowiadanie narratora auktorialnego zostaje w nowym dziele zastąpione przez spojrzenie/doświadczenie oraz opowiadanie jednego z bohaterów pierwowzoru (lub nowego bohatera/narratora spoza świata przedstawionego pre-tekstu) i przyjmuje postać narracji pierwszoosobowej czy personalnej wykorzystującej zazwyczaj mowę pozornie zależną⁴¹. W przypadku tekstu Dehnela jest to oczywiście zmiana wszechwiedzącej (natchnionej) narracji i perspektywy podmiotu mówiącego w *Ewangelii wg św. Jana* na perspektywę oraz (pierwszoosobową) narrację Łazarza. Zaczyna zatem mówić ten, kto doświadczył bycia wewnątrz akcji, której przyglądał się i o której opowiadał wcześniej inny narrator.

Zmianę narratora i perspektywy wypowiedzi z dominującej w pre-tekście na tę, która obowiązuje w tekście nim inspirowanym, można nazwać refokalizacją. Wśród pojęć-strategii recyklingu literackiego pojawiają się oczywiście terminy opisujące powtórne opowiedzenie/napisanie tej samej historii — takie, jak renarracja, *retelling* czy *rewriting*. Żadne z nich jednak nie odnosi się bezpośrednio do istotnego warunku ich zaistnienia: zmiany punktu widzenia, która wydaje się wpisana w termin refokalizacji. Jest to pojęcie wywiedzione z pojęć zaproponowanych przez Gérarda Genette'a (transfokalizacja) oraz Henry'ego Jenkinsa (refokalizacja). Ich przybliżenie wymaga krótkiego przypomnienia narratologicznej koncepcji fokalizacji w ujęciu autora *Palimpsestów*⁴².

⁴¹ Choć oczywiście niekoniecznie. Narracja może zmienić się — rzecz jasna — również z pierwszoosobowej (jednej osoby) na pierwszoosobową (innej osoby, jak np. w *Foe* J.M. Coetzee'ego), z wszechwiedzącej na wszechwiedzącą lub z pierwszoosobowej na wszechwiedzącą itd.

⁴² Na razie pomijam tutaj koncepcję Mieke Bal (stanowiącą kontynuację, ale i krytykę koncepcji Gérarda Genette'a) ze względu na jej niewielką przydatność dla zarysowanej tu ogólnej koncepcji refokalizacji. Badaczka uważa fokalizację za osobną instancję tekstową, towarzyszącą narracji nieustająco. Jej zdaniem „fokalizacja jest relacją między widzeniem i tym co widziane, postrzegane” (między podmiotem a przedmiotem fokalizacji). Bal wyróżnia także typy fokalizacji — zewnętrzną i wewnętrzną. W Balowskiej fokalizacji zewnętrznej fokalizator jest „anonymowym agensem umiejscowionym poza fabułą”, zaś „fokalizacja wewnętrzna jest umiejscowiona w postaci, która w fabule uczestniczy jako aktor” (M. Bal, *Fokalizacja*, w: eadem, *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, przeł. zesp. pod red. E. Kraszkowskiej i E. Rajewskiej, Wydawnictwo UJ, Kraków 2012, s. 147–148). Koncepcje Genette'a i Bal porównuje m.in. William Edmiston w: *Focalization and the First-Person*

Koncepcja fokalizacji⁴³ wynika ze wskazanej przez Genette'a konieczności zaznaczenia różnicy między tym, kto mówi w tekście (narrator), a tym, kto percypuje/doświadcza (bohater)⁴⁴. Dzięki tej teoretycznej propozycji francuski badacz pozwolił dostrzec, że nawet „narrator najdalej utożsamiający się z bohaterem może przekazywać czytelnikowi informacje spoza jego percepcyjnego [oraz emocjonalnego i intelektualnego — uzupeł. JD] zasięgu lub wprost sprzeczne z jego możliwościami odbioru danych sensualnych”⁴⁵. Dzieje się tak ze względu na światopogląd i sposób opowiadania właściwy dla danych czasów i okoliczności, w jakich określone dzieło powstaje. Warto zaznaczyć, że z tej samej przyczyny nawet ów „najdalej utożsamiający się z bohaterem” narrator może także **nie przekazywać** niektórych informacji dotyczących percepcji, emocji i wiedzy postaci, traktować je jako nieistotne dla sensu utworu (zarówno to rozpoznanie, jak i przywołana we wcześniejszym zdaniu uwaga Magdaleny Rembowskiej-Pluciennik będą istotne dla refokalizacji). Zatem pojęcie fokalizacji teoretyzuje

Narrator: A Revision of the Theory, „Poetics Today” 1989, t. 10, nr 4, s. 729–744. Bardzo dokładnie analizuje te dwie propozycje teoretyczne również Wojciech Michera (*Piękna jako bestia. Przyczynek do teorii obrazu*, Wydawnictwo UW, Warszawa 2010, s. 115–123).

⁴³ Od łac. *focus*, czyli ‘ognisko’, ang. ‘ognisko’, ‘ogniskowa’, ‘ogniskowanie’, ale także ‘ostrość’, ‘centrum’, ‘skupienie’, ‘skoncentrowanie’, ‘ześrodkowanie’.

⁴⁴ Zob. G. Genette, *Discours du récit*, w: idem, *Figures III*, Éditions du Seuil, Paris 1972, s. 203; A. Łebkowska, *Pojęcie focus w narratologii — problemy i inspiracje*, w: *Punkt widzenia w tekście i w dyskursie*, pod red. J. Bartmińskiego, S. Niebrzegowskiej-Bartmińskiej i R. Nycza, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2004, s. 221, 226.

⁴⁵ M. Rembowska-Pluciennik, *W cudzej skórze. Fokalizacja zmysłowa a literackie reprezentacje doświadczeń sensualnych*, w: *Literackie reprezentacje doświadczenia*, pod red. W. Boleckiego i E. Nawrockiej, IBL PAN, Warszawa 2007, s. 54. Wsparciem dla uzupełnienia umieszczonego przeze mnie w nawiasie kwadratowym są rozpoznanie poczynione przez Shlomith Rimmon-Kenan, która zwraca uwagę m.in. na psychologiczny aspekt towarzyszący fokalizacji: „[p]odczas gdy percepcyjny aspekt wiąże się ze zmysłowymi możliwościami [sensory range — uzupeł. autorki] fokalizatora, psychologiczny dotyczy jego umysłu i emocji” (S. Rimmon-Kenan, *Text: Focalization*, w: eadem, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, Routledge, London–New York 1983, s. 79).

relacje między dwoma aspektami kategorii punktu widzenia: między światopoglądowymi implikacjami aktu opowiadania a ekonomią ujawnianego w narracji mechanizmu percepcji świata [a także ujawnianych w narracji reakcji emocjonalnych i rozumowania — uzup. JD] z perspektywy tego, o kim [lub też: kim — uzup. JD] się opowiada⁴⁶.

Wojciech Michera zauważa ponadto — co jest równie istotne dla refokalizacji — iż Genette'owska fokalizacja jest „szczególnym aspektem narracji, techniką retoryczną, **typem stylizacji** polegającej na przedstawianiu opowiadanej historii w sposób określony perspektywą jednej z postaci”⁴⁷.

Natomiast transfokalizacja (która pojawia się dopiero w *Palimpsestach*) to, według Gérarda Genette'a, jedna z „możliwości transformacyjnych trybu narracyjnego” („przeniesienie narracyjnego punktu widzenia z jednej postaci na inną”⁴⁸):

Można wreszcie transfokalizować narrację już sfokalizowaną, na przykład napisać na nowo *Panią Bovary*, porzucając punkt widzenia Emmy i rozszerzając na całą powieść fokalizację na Karolu z pierwszych rozdziałów; lub przyjmując

⁴⁶ M. Rembowska-Pluciennik, *op. cit.*, s. 52, uzup. JD. Ze względu na wielokrotnie omawianą typologię fokalizacji Genette'a (m.in. Magdalena Rembowska-Pluciennik, Anna Lebkowska, William F. Edmiston, a także Göran Nieragden, w: *Focalization and Narration: Theoretical and Terminological Refinements*, „Poetics Today” 2002, nr 4, Winter, s. 685–697), zaznaczam tu jedynie, że autor *Palimpsestów* wyróżnia jej trzy rodzaje. Fokalizację zerową lub narrację niesfokalizowaną (G. Genette, *Discours du récit...*, s. 206), którą można skojarzyć z narracją wszechwiedzącą. Kolejna — fokalizacja wewnętrzna, którą Lebkowska utożsamia z klasyczną, dziewiętnastowieczną narracyjną strategią punktu widzenia — ma miejsce wtedy, gdy narrator przywołuje tylko to, co „wie i widzi [...] postać”. Ostatnia w typologii Genette'a jest fokalizacja zewnętrzna: kiedy w narracji zostaje „ujawniona mniejsza ilość informacji, niż ta, którą posiada postać” (A. Lebkowska, *op. cit.*, s. 221). Natomiast „światopoglądowe implikacje aktu opowiadania”, o których wspomina Magdalena Rembowska-Pluciennik, wynikają z tego, że „[...] wydarzenia są zawsze przedstawiane w ramach określonego «widzenia». Uwzględniają wybrany punkt widzenia, pewien sposób postrzegania rzeczy, pewien kąt, niezależnie od tego, czy chodzi o «rzeczywiste» fakty historyczne, czy fikcyjne wydarzenia. To szczególne nachylenie czy wręcz subiektywny charakter opowiadania historii jest nie do uniknięcia [...]” (M. Bał, *op. cit.*, s. 146).

⁴⁷ W. Michera, *Piękna jako bestia...*, s. 115, podkr. JD.

⁴⁸ E. Kuźma, „*Palimpsestes: la littérature au second degré*”, Gérard Genette, Paris 1982: [recenzja], „Pamiętnik Literacki” 1987, t. 2, s. 398.

punkt widzenia Leona czy Rudolfa; [...] albo jakiegoś dobrze uplasowanego obserwatora, którego „światopogląd” mógłby tu zdziałać cuda — pana Homais oczywiście, ale i księdza Bournisienia [...]”⁴⁹.

Ponieważ jednak autor *Palimpsestów* odnosi to pojęcie zarówno do przywołanych w cytacie (nienapisanych) tekstów, które uznałabym za literackie apokryfy, a konkretnie: „apokryfy — teksty niekanoniczne (inaczej)”, jak i do napisanego przez Honoré de Balzaca studium poświęconego Stendhalowskiej *Pustelni parmeńskiej* „niemal w całości zogniskowane[go] nie na Fabrycym, lecz na Ginie, a sporadycznie na Mosce”⁵⁰, aby zawęzić pojęcie w celu nazwania zabiegu umożliwiającego zaistnienie tekstu apokryficznego, decyduję się na zmianę przedrostka *trans-* na przedrostek *re-* (wskazujący na „powtórzenie czynności, wykonanie czegoś na nowo”⁵¹). Pozwala to — po pierwsze — precyzyjniej nazwać działanie **ponownej** fokalizacji „narracji już sfokalizowanej”⁵² w kanonicznym pre-tekście, po drugie zaś — przybliżyć refokalizację do innych narzędzi teoretycznoliterackich opisujących efekty recyklingu literackiego: re-narracji, refabularyzacji, rekonwencjonalizacji, reinterpretacji, *retellingu* i *rewritingu*.

⁴⁹ G. Genette, *Palimpsesty...*, s. 314, podkr. autora.

⁵⁰ *Ibidem*, s. 272. Transfokalizację Genette odnosi zatem zarówno do hipertekstualności (nienapisane apokryfy *Pani Bovary*), jak i do metatekstualności (*Sur la Chartreuse de Parme* Balzaca), czyli do różnych typów relacji transtekstualnych (*ibidem*, s. 7–13).

⁵¹ *Re-*, w: *Słownik wyrazów obcych...*, s. 627.

⁵² Poza transfokalizacją Genette wymienia także inne mechanizmy modyfikacyjne: „Można dowolnie fokalizować na jakiejś postaci narrację pierwotnie «niesfokalizowaną»: *Toma Jonesa* na *Tomie* na przykład lub — bardziej podstępnie — na *Zofii* etc. Można — przeciwnie — zdefokalizować narrację sfokalizowaną, taką jak *O czym wiedziała Maisie*, i informować odbiorcę o wszystkim, co w hipoteście było przed nim ukrywane [...]” (G. Genette, *Palimpsesty...*, s. 314). Oczywiście defokalizacja i fokalizacja narracji pierwotnie niesfokalizowanej w pewnym sensie wykluczają się z zaproponowaną przeze mnie refokalizacją: nie można refokalizować czegoś wcześniej niesfokalizowanego. Jednak za Mieke Bal uważam, że nie istnieje narracja niesfokalizowana, każda narracja jest zawsze sfokalizowana, niezależnie od tego, czy zbiega się ona z perspektywą głównego bohatera, marginalnej postaci czy nawet czytelnika lub narratora wszechwiedzącego. Dlatego refokalizacjami można byłoby nazwać realizacje wszystkich przywołanych w tym przypisie pojęć Genette’a.

W przypadku apokryfów literackich refokalizacja polega zatem na ponownym ustaleniu/rotacji instancji narracyjnych, zmianie fokalizatorów znanych z pre-tekstu na tych, którzy pełnią funkcję refokalizatorów w jego nowej wersji. Np. w apokryfie pasożytującym na eposie homeryckim, chociażby w *Kasandrze* Christy Wolf, refokalizacja będzie oznaczać zmianę perspektywy i trybu opowiadania z wszechwiedzącego, zdystansowanego, trzecioosobowego, patriarchalnego na perspektywę i pierwszoosobową narrację postaci kobiecej, marginalizowanej w *Iliadzie* Kasandry, która przedstawia *herstory*: swoją, prawdziwą wersję przygód ukazanych w eposie. Ten wariant uznaję za refokalizację **wewnętrzną** — głosem zostaje bowiem obdarzona bohaterka z uniwersum pre-tekstu, biorąca udział w wydarzeniach, o których opowiada⁵³. Z refokalizacją **zewnątrzną** będziemy mieć natomiast do czynienia w przypadku utworów, w których o zdarzeniach z pierwowzoru opowiada apokryfista spoza świata przedstawionego, jak np. w *Józefie i jego braciach* Tomasza Manna. Podział na refokalizację wewnętrzną i zewnątrzną zaczerpnęłam z fokalizacji wewnętrznej i zewnętrznej w ujęciu Mieke Bal. Przypomnę, że, według badaczki, fokalizacja zewnętrzna to taka, „w której funkcję fokalizatora pełni anonimowy agens umiejscowiony poza fabułą”⁵⁴, natomiast „wewnętrzna jest umiejscowiona w postaci, która w fabule uczestniczy jako aktor”⁵⁵.

Oczywiście można także potraktować pojęcie fokalizacji szeroko, po prostu jako skupienie na konkretnym bohaterze w pre-tekście. W takim ujęciu refokalizacja nadal będzie **ponownym zogniskowaniem się**⁵⁶, ale tym razem na postaci pierwowzoru, często potraktowanej w nim

⁵³ Dotyczy to także sytuacji, w której narratorem staje się bohater, co prawda, nieobecny w pre-tekście, ale w apokryfie należący już do tego samego świata przedstawionego, co postaci znane z kanonicznego pierwowzoru (dzieje się tak np. w *Foe* Johna Maxwella Coetzee’ego — narratorką jest tu Susan Barton, postać spoza *Przypadków Robinsona Kruzo*).

⁵⁴ M. Bal, *op. cit.*, s. 153.

⁵⁵ *Ibidem*, s. 147–148.

⁵⁶ Anna Łebkowska (*op. cit.*, s. 219) proponuje stosowanie polskiej wersji terminu fokalizacja (w Genette’owskim, wąskim sensie) — byłoby to właśnie ‘ogniskowanie’. Wydaje się jednak, że jest to słowo za często używane w ogólnym, nie teoretycznoliterackim rozumieniu (‘ogniskować’ jako ‘koncentrować’, ‘skupiać’).

jednowymiarowo (z przyczyn światopoglądowych) i/lub marginalizowanej oraz umieszczeniem jej w centrum zdarzeń⁵⁷, ukazaniem jej perspektywy⁵⁸, wyrażonej np. w narracji pierwszoosobowej — tak jak w tekście Dehnela. W tym opowiadaniu owo szerokie ujęcie widać zresztą bardzo dobrze: hierarchia utrwalona w pre-tekście ulega wyraźnej zmianie. Bezspornie głównym bohaterem jest tu Łazarz, podczas gdy ewangeliczna historia to oczywiście nie „historia wskrzeszenia Łazarza, ale opowieść o Jezusie wskrzeszającym”⁵⁹.

⁵⁷ Takie rozszerzenie (i uproszczenie) pojęcia pozwala włączyć w zbiór tekstów, których bohaterowie mogą zostać objęci refokalizacją, również te, w których z przyczyn genologicznych nie pojawia się narracja i fokalizacja w (pierwotnym) Genette’owskim sensie, np. dramaty. Tekstami z refokalizacją byłyby wówczas także np. *Goneril, córka Leara* z tomu *Apokryfy* Karela Čapka czy *Gertruda odpowiada* z tomu *Dobre kości* Margaret Atwood.

⁵⁸ Ponieważ sam Genette łagodzi (a właściwie zaciera) w *Palimpsestach* rozróżnienie między fokalizacją a punktem widzenia (o zmianach perspektywy umożliwionych dzięki transfokalizacji pisze: „[c]chodzi tu o operacje mogące modyfikować narracyjny «punkt widzenia» lub — jak mówimy po francusku — fokalizację narracji” G. Genette, *Palimpsesty...*, s. 314, podkr. autora), samą nową perspektywę, ów nowy punkt widzenia, można spróbować nazwać *point of re-view* w oparciu o wcześniejsze znaczenie terminu: „o punkcie widzenia mówi się wówczas, gdy w jakimś segmencie narracji bądź w obrębie całego utworu świat przedstawiony ukazywany jest tak, jak go postrzega dany bohater, z jego perspektywy” (M. Głowiński, *Punkt widzenia*, w: *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2002, s. 456). Sam *point of re-view* byłby zatem punktem ponownego widzenia, ale i punktem recenzji, redakcji, przeglądu itd. Podobnie — *point de re-vue* (punkt ponownego widzenia, ale i punkt przeglądu, lustracji, inspekcji). Jednak o ile angielskie i francuskie sformułowania wykorzystują potencjał kryjący się w przedrostu *re-*, pniu *view/vue* czy słowie, które dzięki nim istnieje (jego bezdwywizowe znaczenia zapewniają bowiem szerokie pole interpretacyjne), o tyle próba stworzenia równie pojemnego pojęcia w języku polskim nastrocza trudności, dając efekty w rodzaju „punktu re-widzenia” czy — co gorsza — „punktu re-wizji” (który — być może — byłby określeniem trafnym, gdyby nie konotacje militarno-celne). Ponieważ jednak refokalizacją nazywam zmianę perspektywy we współczesnym apokryfie literackim, a zatem zabieg umożliwiający wypowiedź pre-tekstowego bohatera (lub wypowiedź innego narratora), nie utożsamiam refokalizacji z (ewentualnym) punktem re-wizji.

⁵⁹ E. Binczycka, *Łazarz wskrzeszony w poezji Anne Sexton: studium motywu*, „Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ. Nauki Humanistyczne” 2013, nr 6, s. 13, podkr. autorki.

Pojęcie refokalizacji pojawia się także w dokonanej przez Henry’ego Jenkinsa klasyfikacji *fan fiction* inspirowanej filmami i serialami telewizyjnymi, wśród *Dziesięciu sposobów na prze-pisanie programów telewizyjnych*⁶⁰. Również pod wpływem ustaleń tego badacza decyduję się na zmianę przedrostka: z *trans-* na *re-*. Jenkinsowska refokalizacja to bowiem przesunięcie przez fanów-autorów „centrum uwagi z głównych bohaterów na postaci drugoplanowe. Przykładowo kobiety czy czarnoskórzy bohaterowie zostają przeniesieni z obrzeży tekstu w miejsce centralne”⁶¹. Dzięki temu zabiegowi

fani-autorzy przywracają [np.] kobiecie doświadczenie z obrzeży androcentrycznych tekstów, proponując czytelnikom [historie] bohaterskich kobiet, wciąż rzadko spotykanych w kulturze popularnej. Ich [fanów-autorów — uzup. JD] opowiadania są poświęcone feministycznym rozważaniom dotyczącym kobiecej samodzielności, władzy i ambicji⁶².

Przywołany fragment pozwala zauważyć, że pomijane ze względu na dominację określonego światopoglądu (tutaj: androcentryzmu) w filmowym lub serialowym pierwowzorze doświadczenie postaci, dzięki Jenkinsowskiej refokalizacji w *fan fiction*, staje się przedmiotem uwagi, a także refleksji (tutaj: feministycznej). Zabieg ten zatem poniekąd — jak chce Genette — „działa cuda”.

⁶⁰ Zob. H. Jenkins, *Ten Ways to Rewrite Television Show*, w: idem, *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture*, Routledge, New York 2013, s. 162–177. Wydaje się, że Henry Jenkins wykorzystuje pojęcie refokalizacji niezależnie od Genette’owskiej transfokalizacji (i w ogóle — fokalizacji w ujęciu autora *Palimpsestów*). W bibliografii *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture* nie pojawia się bowiem nazwisko francuskiego badacza (*ibidem*, s. 315).

⁶¹ J. Storey, *Kultura fanów*, w: idem, *Studia kulturowe i badania kultury popularnej*, przeł. J. Barański, Wydawnictwo UJ, Kraków 2003, s. 121. Za skrajny przykład refokalizacji Henry Jenkins uznaje „zrównanie moralne” (*Moral Realignment*), czyli taką zmianę, dzięki której „porządek moralny narracji programu [telewizyjnego] zostaje odwrócony (przestępcy stają się dobrymi facetami). W niektórych wersjach porządek moralny zostaje niezmieniony, lecz historię opowiada się teraz z punktu widzenia przestępców” (*ibidem*, s. 121). Zob. też H. Jenkins, *op. cit.*, s. 168.

⁶² Zob. *ibidem*, s. 167. „Here, fan writers reclaim female experiences from the margins of male-centered texts, offering readers the kinds of heroic women still rarely available elsewhere in popular culture; their stories address feminist concerns about female autonomy, authority, and ambition”.

Dzieje się tak również w przypadku literackich apokryfów. W pre-tekście, jak to już zostało powiedziane, narrator, który mówi o danym bohaterze (lub mówi i patrzy/czuje danym bohaterem), nie przekazuje niektórych informacji o jego percepcji, emocjach i wiedzy lub też przekazuje ich nieprecyzyjną wersję ze względu na „światopoglądowe implikacje aktu opowiadania”⁶³ (ani narrator, ani bohater, którego słowa przywołuje narrator, nie mogą wypowiadać kwestii, których nie mogliby pomyśleć w ramach określonej obyczajowości — ironiczna wypowiedź Łazarza nie byłaby możliwa w czasach biblijnych czy w czasach spisywania *Nowego Testamentu*).

Dzięki refokalizacji w apokryfie literackim kwestie nierzetelnie omówione przez narratora pre-tekstu mogą zostać ujawnione/sprecyzowane/skorygowane, a sama nierzetelność skrytykowana. Należy zaznaczyć, że takie ujawnienie, sprecyzowanie, korekta i krytyka są w ogóle możliwe nie tylko dzięki przyjęciu perspektywy postaci, lecz także dzięki obdarzeniu jej (w sposób naturalny i nieunikniony) nowym światopoglądem, współczesną mentalnością⁶⁴. Bohater wie już, na co zwrócić uwagę, co skrytykować czy raczej jak sprofilować swoją krytykę (np. w *Sebastiano del Piombo — Wskrzeszeniu Łazarza* krytyka skupia się w zasadzie na powierzchowności gestów mających zaświadczać o świętości Jezusa czy też na powierzchowności samego przekazu biblijnego). Skazanie apokryfu świadomością właściwą czasom, w których powstał, nie dotyczy — rzecz jasna — wyłącznie tekstów literackich tworzonych w ostatnich latach. Maria Jasińska-Wojtkowska, pisząc np. o apokryfach staropolskich, zauważa, że

obok tematyki religijnej, dogmatycznej i pietystycznej zawierają również treści odnoszące się do ówczesnej rzeczywistości i mają tym samym znaczenie dokumentu historyczno-obyczajowego o istotnym znaczeniu dla poznania średniowieczno-renańskiej problematyki humanistycznej, umożliwiając bowiem wgląd w świat ludzkich przeżyć, poznanie ówczesnego systemu wartościowania, estetyki itp.⁶⁵

⁶³ M. Rembowska-Pluciennik, *op. cit.*, s. 52.

⁶⁴ Zob. D. Szajnert, *Mutacje apokryfu...*, s. 146.

⁶⁵ M. Jasińska-Wojtkowska, *Apokryfy polskie*, w: *Encyklopedia katolicka...*, s. 768.

Powiązana z tym rozpoznaniem uwagę Tytusa Górskiego (dotyczącą z kolei wczesnych, pochodzących z II–III w., apokryfów żydowsko-chrześcijańskich) — „Istniejąc obok oficjalnej literatury naukowej czy artystycznej i będąc jej niejako przeciwstawieniem, [apokryfy — uzup. JD] stanowią, przynajmniej w chwili powstawania, literacki wykładnik tendencji nurtujących szerokie masy”⁶⁶ — można zresztą również uznać za dobry komentarz do przywołanych wcześniej Jenkinsowskich rozważań na temat efektów działań twórców *fan fiction*⁶⁷. Towarzyszące refokalizacji nieuniknione uwspółcześnienie mentalności narratorów i bohaterów wiąże się zatem także ze wspomnianym wcześniej hermeneutycznym wymiarem apokryfu, który pozwala zrozumieć to, co kanoniczne dzięki przeniesieniu „w obszar ludzkiego doświadczenia”⁶⁸ (choć w przypadku *Sebastiano del Piombo — Wskrzeszenia Łazarza* owo ludzkie doświadczenie dywersyjnie ujawnia nieczułość kanonu, w którym nie ma na nie miejsca).

3. Apokryficzność — rekapitulacja

Apokryficznością będę zatem nazywać tę właściwość tekstów pasożytujących na dziełach kanonicznych, która pozwala, dzięki refokalizacji, uzupełnić/dopełnić, niekiedy dywersyjnie, to, co przemilczane/

⁶⁶ T. Górski, *Apokryf*, w: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, pod red. G. Gazdy, PWN, Warszawa 2012, s. 52.

⁶⁷ *Fan fiction* to zresztą najczęściej teksty *jakoś* apokryficzne, z czego ich autorzy (i piszący o nich badacze) raczej nie zdają sobie sprawy, jak przekonywała Danuta Szajnert w referacie *Jeszcze o intertekstualności — od kultury apokryfu do kultury remiksu* wygłoszonym na konferencji „Literatura w świecie luster” zorganizowanej przez Uniwersytet im. Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie w czerwcu 2016 r. *Fan fiction* jako apokryfy identyfikuje też np. Przemysław Czapliński ([online] http://wyborcza.pl/magazyn/1,124059,13257727,Piracka_akademia_pisania.html [dostęp: 22.10.2018]). Choć w przeciwieństwie do autorów poważnych apokryfów, twórcy fanfików odnoszą się do lokalnych fanowskich kanonów z katalogu kultury popularnej.

⁶⁸ P. Włodyga, *op. cit.*, s. 69. Oczywiście Piotr Włodyga omawia hermeneutyczny wymiar apokryfów właściwych: „[...] apokryf miałby za zadanie stworzenia pewnego continuum między zawartym w *Biblii sacrum*, które wchodzi w obszar ludzkiego doświadczenia, a samym doświadczeniem, które za owym *sacrum* nie nadąża albo stara się nadążyć”.

niezauważone/potraktowane marginalnie w pierwowzorze. Co istotne — apokryficzne bywają zarówno całe utwory (są to po prostu apokryfy literackie i ich rozmaite mutacje), które w tym wypadku muszą podlegać zasadzie respektowania realiów wzorca⁶⁹, jak i mniejsze części tekstów, które w całości nie mogłyby zostać zaklasyfikowane jako apokryfy⁷⁰.

Sądzę, że jest to własność możliwa do zaobserwowania nie tylko w utworach bazujących na arcydziełach literatury, ale również np. w tekstach odwołujących się do arcydzieł sztuk wizualnych, zatem w tekstach, które można nazwać ekfrastycznymi.

⁶⁹ „«Pasożytnicze» książki innego typu — te, «które umieszczają Chrystusa na bulwarze, Hamleta na Cannebiere czy też Don Kichota na Wall Street» — nie byłyby apokryfami w omawianym teraz rozumieniu” (D. Szajnert, *Mutacje apokryfu...*, s. 146–147), a raczej — po prostu — transpozycjami. Wydaje się zresztą, że, wbrew propozycjom Stanisława Balbusa, ograniczenie terminu transpozycja do utworów, w których „signifiant transformowanego tematu [...] posiada wystrój współczesny i tylko zachowanie jego tradycyjnej nazwy (zazwyczaj w tytule: *Faustus*, *Ulysses*) ewokuje temat tradycyjny, stawiając w przestrzeni intertekstualnej dzieła przeszłości będące jego nosicielami; natomiast po stronie signifié następują głębokie architektoniczne, związki i analogie” (S. Balbus, *op. cit.*, s. 319), żeby wyraźnie odróżnić tego rodzaju utwory od apokryfów, byłoby mimo wszystko sensowniejsze niż uznawanie tekstów apokryficznych za wariant transpozycji. Chociaż Genette również traktuje transpozycję możliwie szeroko (za jej przejaw uznaje też np. tłumaczenia utworów; G. Genette, *Palimpsesty...*, s. 229), to w jego „tabeli ogólnej praktyk hipertekstualnych” transpozycja jest wyraźnie oddzielona od fałszyfikatu (*‘forgerie’*), który uznaje za „synonim pastiszu czy apokryfu” (*ibidem*, s. 34). Choć oczywiście jest to inne rozumienie apokryfu.

⁷⁰ Zob. M. Michalski, *Strategia apokryficzna*, w: idem, *Dyskurs, apokryf, parabola. Strategie filozofowania w prozie współczesnej*, Wydawnictwo UG, Gdańsk 2003, s. 167.

Ekfrastyczność

We fragmentach rozważań dotyczących apokryficzności *Sebastiano del Piombo* — *Wskrzeszenia Łazarza* pomijałam do tej pory bardzo wyraźną i ważną własność tego tekstu — nawiązuje on przecież w sposób niebudzący wątpliwości do dzieła malarskiego (jednoznaczny tytuł), stanowi jego werbalne rozwinięcie, zawiera fragmenty opisu tego dzieła¹, a także nieodzowny element interpretacyjny, czyli rozwinięcie detalu malarskiego (na obrazie zebrani zasłaniają nosy rękawami tylko w momencie wskrzeszenia Łazarza, w tekście literackim ten bohater nie jest w stanie poradzić sobie z odorem nadpsutego ciała długo po zmartwychwstaniu; il. 1), co pociąga za sobą określone konsekwencje. Omawiany utwór Dehnela jest zatem, w moim przekonaniu, tekstem (w jakimś stopniu) ekfrastycznym.

Według najprostszej² i chyba najczęściej przywoływanej definicji Jamesa Heffernana ekfrazą to „werbalna reprezentacja reprezentacji wizualnej”³, czyli, jak pisze Roman Krzywy, „utwór lub fragment utworu, zawierający opis obrazu, rzeźby, budowli, przedmiotu artystycznego itp. [...]”⁴, który — oprócz uwag dotyczących wyglądu dzieła — może zawierać

¹ Np.: „[w]ięc znów miałem drzewa oliwne i chmury, i rdzawy cień w załomach murów [...]”, s. 19.

² Jak pisze Heffernan, to definicja „prosta w formie, lecz złożona w swych implikacjach” („a definition simple in form but complex in its implications”); J.A.W. Heffernan, *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, University of Chicago Press, Chicago 1993, s. 3.

³ *Ibidem*, s. 3.

⁴ R. Krzywy, *Ekfrazą*, w: *Słownik rodzajów i gatunków literackich...*, s. 248. W kontekście tekstów o obrazach zazwyczaj wspomina się także o pojęciu *Bildgedicht* (zob. G. Kranz, *Das Bildgedicht: Theorie, Lexikon, Bibliographie*, Böhlau Verlag, Köln–Wien, 1981–1987). Według Adama Dziadka charakteryzuje ono każdy utwór postrzegany jako „swobodna wariacja słowna na temat jakiegoś obrazu; podkreślam tu słowa «swobodna wariacja», ponieważ to właśnie na nich opiera się to, co odróżnia owo pojęcie od ekfrazy (przynajmniej od takiego znaczenia ekfrazy, zgodnie z którym jest



także adnotacje techniczne, choćby w postaci informacji o procesie malowania takiego obrazu czy powiązane z dziełem wypowiedzi krytyczne⁵. *Ἐκφρασις* (*ékphrasis*) pochodzi od *ἐκφράζω* (*ékphradzo*), czyli ‘pokazywać coś szczegółowo’⁶; *φράζω* (*phrádzo*) może znaczyć ‘zwracam uwagę na coś’, ‘pokazuję’, ‘wyjaśniam’, ‘poddaję myśl’, ‘rozważam’, ‘przypuszczam’, ‘spozstrzegam’⁷, natomiast przedrostek *ἐκ-* (*ek-*) „desygnuje ruch z wewnątrz na zewnątrz”, w związku z tym „może oznaczać ‘wywodzenie czegoś’ z obrazu, ‘wypowiadanie się’ na jego temat”⁸. *Ékphrasis* to zatem nie tylko ‘dokładny opis’, ale też ‘wyrażenie’, ‘ekspresja’, „zwracanie na coś uwagi, pokazywanie, wykazywanie, wyjaśnianie, wypowiadanie się (o obrazie) w pięknym stylu, poddawanie myśli (na temat obrazu), rozpatrywanie, rozważanie, wykrywanie czegoś (na obrazie)”⁹. W starożytnej retoryce¹⁰ znaczenie tego pojęcia było ograniczone do ‘dokładnego opisu’¹¹, który charakteryzuje się *enárgeia*,

ona dokładnym opisem dzieła sztuki, a nawet jego substytutem” A. Dziadek, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2011, s. 11, podkr. autora. Właściwie słowo *Bildgedicht* odnosi się zarówno do wierszy obrazkowych, jak i do wspomnianych przez Dziadka „swobodnych wariacji słownych”, w związku z tym, aby odróżnić dwie kategorie tekstów, owe swobodne wariacje inspirowane konkretnymi obrazami określa się również mianem *Gemäldegedicht* (G. Bebermeyer, *Gemäldegedicht*, w: *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, pod red. W. Kohlschmidta i W. Mohra, t. 1: A–K, Walter de Gruyter, Berlin–New York, s. 552).

⁵ Adam Dziadek przywołuje Riffaterre’owskie rozróżnienie na ekfrazę literacką oraz krytyczną — tę drugą „odnaleźć można w pracach historyków i krytyków sztuki, opisujących dzieła artystyczne według określonych norm estetycznych, reguł opisu i systemu wartości [...]” (A. Dziadek, *op. cit.*, s. 63).

⁶ Zob. *ibidem*, s. 51.

⁷ A. Dziadek, *Ekfrazja*, w: *Ilustrowany słownik...*, s. 151.

⁸ R. Popowski, *Starożytny przewodnik po neapolitańskiej pinakotece*, w: Filostrat Starszy, *Obrazy*, przeł., wstępem, komentarzem i przypisami opatrzył R. Popowski, Prószyński i S-ka, Warszawa 2004, s. 33. W tym tekście Remigiusz Popowski szczegółowo objaśnia etymologię *ekphrasis*.

⁹ *Ibidem*, s. 33.

¹⁰ Ekfrazja była jednym ze wstępnych ćwiczeń retorycznych zwanych progymnasmata.

¹¹ Jak odnotowuje Adam Dziadek, ekfrazę powiązał z opisem aleksandryjski retor Aelius Theon w I w. n.e. (A. Dziadek, *Ekfrazja...*, s. 150).

„żywością przedstawienia”¹², próbą usytuowania „słuchacza [opowieści — JD] w pozycji naocznego świadka”¹³. Jak odnotowuje m.in. Rozalia Słodczyk, starożytna „[e]kfraza była niejako dodatkiem do samej opisywanej rzeczy, często też pełniła funkcję objaśniającego komentarza”¹⁴. Starożytną *ekphrasis* uznawano zarówno za retoryczną figurę myśli, jak i gatunek literacki¹⁵, którego pierwsze zachowane¹⁶ realizacje

¹² Zob. H. Lausberg, § 810, w: idem, *Retoryka literacka: podstawy wiedzy o literaturze*, przeł. A. Gorzkowski, Homini, Bydgoszcz 2002, s. 443. Zob. też *ibidem*, § 1133, s. 573. ‘Enargos’ — ‘z całą wyrazistością’ (*Progymnasmata. Greckie ćwiczenia retoryczne i ich modelowe opracowanie*, oprac., przeł. i koment. H. Podbielski, Towarzystwo Naukowe KUL Jana Pawła II, Lublin 2013, s. 281), *enarges* — ‘widzialny’, ‘widoczny’, ‘jawny’ (A. Dziadek, *Ekfrazy...*, s. 150). *Enargeia* to *evidentia* w łacińskiej retoryce.

¹³ H. Lausberg, § 810, w: idem, *op. cit.*, s. 443. Istotne jest także rozróżnienie *enargei* oraz *energei*, na które zwraca uwagę m.in. Albert Gorzkowski: „*enargeia*» to jedna z *figurae elocutionis*, która zakłada zastosowanie w formie werbalnej naturalnej jakości obrazowania odniesionej do jakiegoś fragmentu rzeczywistości; *energeia*» zaś to ogólnie *virtus elocutionis*, jeden ze sposobów deskrypcji rzeczywistości nadającej jej „żywość obrazu», aktualizującej tkwiącą w naturze i w *res* potencję dynamizmu oraz działania w ogóle” (A. Gorzkowski, „*Ut pictura verba*”: zagadnienie *unaocznienia* w retoryce starożytnej i wczesnonowożytnej, „Pamiętnik Literacki” 2001, nr 92/2, s. 47). Christopher Collins pisze natomiast: „*energeia*: the persuasive assertion by a speaker that he is presently imaging something, that he has been roused to action (has become *energos*) by a situation that the objective indices of gestures, intonations, and words demonstrate that he is now contemplating. *Enargeia*: the subjective act of imaging, the receptive state of potency that precedens the active (energetic) response” (C. Collins, *Reading the Written Image. Verbal Play, Interpretation and the Roots of Iconophobia*, The Pennsylvania State University Press, University Park 1991, s. 124). Lausberg odnotowuje jeszcze, że: „Praktyka deskrypcji służy figurze naoczności, *evidentia* [...], która obejmuje opis «kolektywnej konstrukcji wydarzeń» (budowa miasta, zgiełk bitewny, sztorm na morzu, biesiady), który z kolei jako całość, przedstawia stan reszty opisywanego zdarzenia” (H. Lausberg, § 1133, w: idem, *op. cit.*, s. 573). *Evidentia* to oczywiście łacińskie tłumaczenie greckiego ‘*enargeia*’.

¹⁴ R. Słodczyk, *Ekfrazy jako zjawisko intersemiotyczne. O ekfrazach eseistów (z odniesieniem do Flamenco Adama Zagajewskiego)*, w: *Tekst, kontekst, intertekst*, pod red. O. Kieślak, A. Kowalskiej i J. Szadury, Polihymnia, Lublin 2013, s. 79.

¹⁵ R. Krzywy, *op. cit.*, s. 248.

¹⁶ Remigiusz Popowski odnotowuje, że pierwszy zbiór ekfraz „samodzielnych gatunkowo” wydany w II w. n.e. nie zachował się. Jego autorem był sofista Nikostratos z Macedonii.

współtworzą zbiór *Eikones* (Obrazy) Filostrata Starszego powstały na początku III w.¹⁷ Ekfrazy te zawierają opisy tego, „co przedstawiają poszczególne malowidła”, oraz informują o tym, „co w każdym z nich jest istotne dla kunsztu danego artysty”¹⁸.

Współczesne, ograniczające¹⁹ rozumienie ekfrazy pojawia się pierwszy raz w *The „Ode on a Grecian Urn”, or Content vs. Metagrammar* Leo Spitzera²⁰: „ekfaza to poetycki opis obrazu lub rzeźby, który to opis sugeruje, jak zauważa Teophile Gautier, «une transposition d'art», czyli werbalne odtworzenie zmysłowo postrzeganego dzieła sztuki”²¹. Oczywiście w najnowszych badaniach nie zawęża się zbioru ekfraz do tekstów poetyckich, można nawet zaobserwować pewien ekfrazologiczny „zwrot ku prozie”²². Marta Koszowy natomiast, zajmująca się m.in.

¹⁷ Zob. R. Popowski, *op. cit.*, s. 32.

¹⁸ *Ibidem*, s. 41. Badacz akcentuje dydaktyczny charakter tych ekfraz — Filostrates przekazuje wiedzę o obrazach młodzieńcom.

¹⁹ Bo nietraktujące ekfrazy również jako ogólnej nazwy każdego dokładnego opisu.

²⁰ Zob. R. Ślodeczyk, *Powrót do ekfrazy. Próba systematyzacji oraz propozycja typologii*, „Teksty Drugie” 2018, nr 5, s. 354; M. Sawa, *Ekphrasis in Modern British Fiction — a Pro-narrative Approach*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2015, s. 13.

²¹ L. Spitzer, *The „Ode on a Grecian Urn”, or Content vs. Metagrammar*, „Comparative Literature” 1955, vol. 7, nr 3, s. 203–225: „[...] the poetic description of a pictorial or sculptural work of art, which description implies, in the words of Theophile Gautier, «une transposition d'art», the reproduction through the medium of words of sensuously perceptible objets d'art” (*ibidem*, s. 207).

²² Na tę tendencję zwraca uwagę m.in. Magdalena Sawa (*op. cit.*). Omawia ona najważniejsze z pro-narracyjnych ujęć ekfrazy (m.in. Tamar Yacobi czy Valerie Robillard), zajmuje się też analizą wyłącznie prozatorskich ekfraz. Chociaż na gruncie polskim można jeszcze gdzieś znaleźć ograniczającą i anachroniczną definicję ekfrazy (wg *Słownika terminów literackich* ekfaza to „utwór poetycki będący opisem dzieła malarskiego, rzeźby lub budowli” J. Sławiński, *Ekfaza*, w: *Słownik terminów literackich...*, s. 122), z ekfrazologicznych prac, które powstały w ostatnich latach, wynika, że możliwa prozatorskość literackich deskrypcji dzieł sztuki nie budzi już żadnych wątpliwości, choć wiele badaczek zajmuje się przede wszystkim ekfrazami eseistycznymi (zob. m.in. D. Lisak-Gębala, *Wizualne odskocznice. Wokół współczesnej polskiej eseistyki o malarstwie i fotografii*, Universitas, Kraków 2016 oraz eadem, *Ultraliteratura. O strategiach transmedialnych i poszukiwaniu pozawerbalnego we współczesnej literaturze polskiej*, Universitas, Kraków 2014; A.E. Mrozwicz, *Śladami ekfrazy. Duńscy pisarze współcześni wobec sztuk wizualnych*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2010; A. Lebkowska, *Ekfrazy w światach międzyludzkich*, w: eadem, *Empatia*.

ekfrazami fotograficznymi, zauważa, że oprócz perspektywy genologicznej i retorycznej (ale nieograniczonej do ujmowania ekfrazy jako dokładnego opisu), w której sytuuje się zazwyczaj ekfrazy współczesne, widoczna jest także tendencja do szerokiego ujmowania omawianego tu pojęcia „jako figury dyskursu zmierzającej do unaocznienia przedmiotu” czy „kategorii estetycznej wprowadzającej problematykę reprezentacji, określającej sferę mediacji między rzeczywistością, sztuką i utworem literackim”²³. Przekonujące są również rozpoznania Rozalii Ślodeczyk, która rozumie „ekfrazę jako zjawisko semantyczno-pragmatyczne, jako formę wypowiedzi (nie tylko literackiej)”. Ona też nie porzeka na umieszczeniu pojęcia w perspektywie „retorycznej albo genologicznej”²⁴.

Chcąc pozostać w zgodzie z przywoływanymi tu definicjami, *Sebastiano del Piombo — Wskrzeszenia Łazarza* nie można bez wahania nazwać ekfrazą. Tekst ten nie stanowi po prostu opisu dzieła sztuki (choć, jak wspomniałam, zawiera elementy deskrypcji i odnosi się do konkretnego obrazu, to znaczna część wypowiedzi stanowi tu narrację na temat tego, czego nie ma w przedstawieniu malarskim). Z pewnością jest to jednak tekst (w jakimś stopniu) ekfrastyczny. Termin ekfrastyczność pojawia się u Adama Dziadka. Zdaniem badacza

[...] sytuacj[a] ekfrazy w literaturze współczesnej [...] jest bardzo szczególna, z trudem bowiem da się znaleźć w obrębie zbioru współczesnych tekstów takie, które stanowią przykład klasycznej ekfrazy [...]. Z punktu widzenia współczesności

O literackich narracjach przełomu XX i XXI wieku, Universitas, Kraków 2008, s. 110–125; R. Sendyka, *Współczesny narcyzm, ekfraz a oglądanie „siebie”* (Herbert, Bińkowska, Bińczyk), w: eadem, *Od kultury „ja” do kultury „siebie”*, Universitas, Kraków 2015; R. Ślodeczyk, *Ekfraz, hypotypoza, przekład. Interferencje literatury i malarstwa w prozie włoskiej i eseistyce polskiej XX wieku*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2020; L.M. Sager Eidt, *Writing and Filming the Painting: Ekphrasis in Literature and Film*, Rodopi, Amsterdam–New York 2008; A. Grodecka, *Słowo i obraz w epoce multiplikacji*, Wydawnictwo PSP, Poznań 2016). Prozatorskość jest już również uwzględniana w definicjach ekfrazy (A. Dziadek, *Ekfraz...*, s. 150; P. Gogler, *Kłopoty z ekfrazą*, „Przestrzeń Teorii” 2004, t. 3–4, s. 143).

²³ M. Koszowy, *Fotograficzna ekfraz*, w: eadem, *W poszukiwaniu rzeczywistości. Mediacyjna rola fotografii we współczesnej prozie polskiej*, Universitas, Kraków 2013, s. 106.

²⁴ R. Ślodeczyk, *Powrót do ekfrazy...*, s. 353.

trzeba by raczej mówić o szerokim zjawisku ekfrastyczności, a jedynie w pojedyn-
czych, wybranych tekstach wskazywać cechy właściwe ekfrazie²⁵.

W większości współczesnych utworów autorzy piszący o obrazach nie ograniczają się do ich prostych deskrypcji, ale wykorzystują je jako „wizualne zaszczepienia”²⁶ czy „wizualne odskocznie”²⁷ interpretacji — nie tylko dotyczących sztuki, ale także „kwestii etycznych i egzystencjalnych”²⁸: „[d]la wiersza [i nie tylko wiersza — uzup. JD] istotne staje się wszystko to, **czego nie widzi się w dziele sztuki**”²⁹. Sama ekfraz również jest w pewnym stopniu interpretacją, co stanowi swego rodzaju oczywistość. Jak pisze Ryszard Nycz (nie odnoszący się co prawda do ekfraz i ekfrastyczności): „[m]ożna by powiedzieć, iż każde przedstawienie jest w pewnej mierze zarazem konstrukcją i interpretacją tego, co przedstawione, a jego kształt, porządek i znaczenie nie daje się oddzielić od warunków i cech jego artykulacji”³⁰. Zresztą w zwięzłej, ale pojemnej definicji ekfrazy autorstwa Pawła Goglera³¹ ta świadomość interpretacyjności została już odnotowana:

²⁵ A. Dziadek, *Obrazy i wiersze...*, s. 52. Por. rekapitulowane przez Romę Sendykę przekonanie Bernadette Fort o tym, że „współczesna ekfraz jest znacznie lepiej opisana jako proces niż jako gatunek z uchwytą poetyką” (R. Sendyka, *op. cit.*, s. 324). Bożena Witosz dostrzega, że propozycja Dziadka to ujęcie ekfrastyczności jako kategorii czy tendencji kulturowej (B. Witosz, *Ekfraz w tekście użytkowym — w perspektywie genologicznej i dyskursywnej*, „Teksty Drugie” 2009, nr 1–2, s. 107). Sama ekfrastyczność zamiast ekfraz pojawia się również np. u Valerie Robillard (*In Pursuit of Ekphrasis (An Intertextual Approach)*, w: *Pictures into Words: Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*, pod red. V. Robillard i E. Jongeneel, VU University Press, Amsterdam 1998, s. 53–72) i Alicji Koziej (*Relations ekphrastiques dans la poésie contemporaine: André du Bouchet et Jacques Dupin*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2017).

²⁶ A. Dziadek, *Obrazy i wiersze...*, s. 168.

²⁷ D. Lisak-Gębala, *op. cit.*

²⁸ A. Dziadek, *Obrazy i wiersze...*, s. 169. „Sztuka staje się tu [...] do pewnego stopnia nośnikiem treści ideowych, natomiast neutralny, obiektywny i pełny opis obrazu jest niemożliwy — zawsze jawi się jako stronnicza parafraza. Sama relacja obraz — tekst wpada w nieograniczony ciąg «interpretacji interpretacji»” (*ibidem*, s. 136).

²⁹ *Ibidem*, s. 136, podkr. JD. Zob. P. Michałowski, *Słowo i obraz, czyli interferencje referencji*, „Teksty Drugie” 2005, z. 3, s. 134; por. A. Dziadek, *Obrazy i wiersze...*, s. 144.

³⁰ R. Nycz, *Poetyka doświadczenia. Teoria — nowoczesność — literatura*, IBL PAN, Warszawa 2012, s. 31.

³¹ Którego artykuł dotyczy — jak wskazuje tytuł — problemów związanych z ujmowaniem ekfrazy współczesnej (P. Gogler, *op. cit.*).

ekfrazja [...] to utwór lub fragment utworu (poetyckiego, prozatorskiego, dramatycznego) będący dokładnym, ozdobnym opisem lub zawierającą elementy opisu interpretacją (przetworzeniem, transpozycją) dzieła sztuki malarskiej (rzeźbiarskiej, architektonicznej, fotograficznej), które to dzieło może istnieć bądź nie istnieć³².

Właśnie ów nieodzowny, interpretacyjny, stanowiący punkt wyjścia do dalszych rozważań naddatek ekfraz i tekstów ekfrastycznych³³ (nie wspominając o koniecznym warunku odniesienia do dzieła sztuki najczęściej pochodzącego z „galerii arcydzieł”³⁴) świadczy, w moim przekonaniu, o tym, że warto spróbować zestawić apokryficzność i ekfrastyczność, a także wykorzystać narzędzia apokryfologiczne do opisu pewnych własności ekfrazy, mimo znaczeń obu greckich wyrazów (*apókryphos*, *ékphrasis*), które pozornie sytuują je na przeciwległych biegunach (m.in. ‘ukrywać’ vs. m.in. ‘pokazywać’). Pozornie, bo przecież rozmaite przymieszczenia znaczeniowe sprawiły, że pierwotnym apokryfom biblijnym i późniejszym, nawiązującym do *Biblii* i niebiblijnym apokryfom prototypowo literackim została przypisana rola **odkrywania, ujawniania** tego, co było utajone czy przemilczane w tekstach stanowiących ich źródło³⁵.

³² *Ibidem*, s. 141.

³³ Rozalia Ślodeczyk zauważa, że decyzja o mówieniu o ekfrastyczności tekstów sprawia, że „[...] pozostajemy w kotle nieokreśloności i względności możliwych przypadków relacji słowno-obrazowych” (R. Ślodeczyk, *Powrót do ekfrazy...*, s. 366). Jej opracowanie (oraz skrót najważniejszych tez w niej przedstawionych w postaci przywoływanego tu artykułu), którego nie sposób doścignąć pod względem znawstwa tematu, zawiera krytyczne odniesienia do zdecydowanej większości typologii zaproponowanych przez ekfrazologów, a także własną — bardzo interesującą — propozycję teoretyczną. Nie sposób też nie zgodzić się z Adamem Dziadkiem (mimo wszystko rezygnującym z wyrazistych kategoryzacji), który zauważa, iż typologie „pomagają stworzyć ogólne ujęcie problematyki, jej mapę, dzięki której łatwiej jest się poruszać w tej niezwykle złożonej sferze zjawisk” (A. Dziadek, *Obrazy i wiersze...*, s. 13). Jednakże w kontekście analizy powiązań między ekfrazą i apokryfem szczegółowe rozważania dotyczące rozmaitych jej kategoryzacji wydają mi się zbędne. Istotniejsza jest tu dla mnie po prostu analiza poszczególnych tekstów i sensów, których ekfrazja (i ekfrastyczność) jest nośnikiem.

³⁴ W nawiązaniu do wspomnianej przez Danutę Szajnert w *Mutacjach apokryfu* „biblioteki arcydzieł” (*Mutacje apokryfu...*, s. 144).

³⁵ Zob. *ibidem*, s. 142–143. Zob. też eadem, *Dywersyjny potencjał apokryfu...*, s. 359. Wspomina o tym również Maciej Michalski (*Strategia apokryficzna...*, s. 162): „Apokryf to z greckiego «ukryty». Tekst apokryficzny jest tym, co ukryte, ale co zarazem zostaje ujawnione”.

Na marginesie można również dodać, że Paweł Gogler w przywoływanym artykule proponuje rozróżnienie na ekfrazy właściwe i współczesne, co poniekąd odpowiada podziałowi apokryfów, o którym pisałam wcześniej. Ekfrazy właściwe to, zdaniem Goglera, te bardziej zbliżone do tradycyjnego rozumienia: interpretacja zostaje w nich wyrażona poprzez opis, nie zaś bezpośrednio, „dyskursywnie”³⁶, choć oczywiście o ile ekfrazy właściwe powstają również współcześnie, o tyle zbiór apokryfów właściwych to zapewne zbiór zamknięty, nawet jeśli nie znamy jeszcze wszystkich tekstów do niego należących. To podobieństwo należy zresztą traktować jako marginalne, nie jest to najważniejszy punkt wspólny obu kategorii. Przydawka właściwy/właściwa/właściwe doprecyzowuje przecież wiele pojęć teoretycznych, nie tylko teoretycznoliterackich.

1. Dywersyjny potencjał ekfrazy

Co ciekawe, sposób opisywania ekfrazy (zarówno antycznej, jak i współczesnej) w pracach literaturoznawczych pozwala dostrzec, że zdaniem badaczy (nieświadomych powiązania z apokryficznością) wykazuje ona **dywersyjny potencjał** czy też jest w pewnym stopniu konstruowana zgodnie z zasadą apokryfu. Ekfrazą nie opiera się bowiem wyłącznie na „unaocznieniu przedmiotu [opisu]”³⁷, ale dotyczy — często głównie — tego, „czego na obrazie być nie mogło”³⁸, co „wychodzi poza to, co może lub mogłoby zostać dostrzeżone”³⁹, dopełnia to, co przedstawione „o elementy,

³⁶ P. Gogler, *op. cit.*, s. 133.

³⁷ M.P. Markowski, *Ekphrasis. Uwagi bibliograficzne z dołączeniem krótkiego komentarza*, „Pamiętnik Literacki” 1999, z. 2, s. 229.

³⁸ M. Poprzeczka, *Literacki styl odbioru obrazów*, w: *Mecenas, kolekcjoner, odbiorca. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, pod red. E. Karwowskiej, A. Marczak-Krupy, PWN, Katowice 1984, s. 239.

³⁹ S. Bartsch, J. Elsner, *Introduction: Eight Ways of Looking at Ekphrasis*, „Classical Philology” 2007, nr 1, s. II: „[...] and it draws attention to the way in which the viewer/speaker inevitably goes beyond what can or could be seen, blatantly so, when the verbal description actively describes what is not there (what Andrew Laird has called ‘disobedient ekphrasis’ [1993, 19–20]), less blatantly so whenever motives, desires, intentions are described”.

które nie mogły być żadną miarą ukazane środkami plastycznymi⁴⁰ (te rozpoznania przypominają zacytowaną wcześniej uwagę Adama Dziadka, której badacz nie odnosi bezpośrednio do ekfrazy tylko do tekstów inspirowanych obrazami). Już na podstawie przywołanych tu formuł można zaryzykować twierdzenie, że ekfrazie — mimo że bywa nazywana „namiastką zupełnie niewspółmierną”⁴¹ — nieobce są takie cechy, jak nieposłuszeństwo, niesformość, niesubordynacja, niezdyscyplinowanie, przekora. O ‘ekfrazie niepokornej’ (*disobedient ekphrasis*) pisał Andrew Laird. Badacz odnosi ten termin do takich deskrypcji dzieł sztuki, które nie ułatwiają zwizualizowania sobie opisywanego przedmiotu (czy też nawet je uniemożliwiają), dotyczą bowiem przede wszystkim tego, czego na obrazie nie ma, są wzbogacone o dialogi przedstawionych postaci (Laird podkreśla rolę mowy niezależnej) itp., w przeciwieństwie do ‘pokornej ekfrazy’ (*obedient ekphrasis*), która „ogranicza się do opisu tego, co może być konsekwentnie zwizualizowane”⁴². ‘*Obedient ekphrasis*’ można prawdopodobnie utożsamić z „ekfrazą stopnia zero”, o której wspominali Shadi Bartsch i Jaś Elsner, czyli próbą dokonania precyzyjnego opisu tego, co przedstawione⁴³.

⁴⁰ W. Juszcak, *Ekfrazja imaginacyjna: Eidolon Heleny*, „Konteksty” 2005, z. 3, s. 27.

⁴¹ „Namiastką zupełnie niewspółmierną” nazywa opis dzieła sztuki bohater i narrator powieści Jacka Dehnela *Krivoklat*, tytułowy fanatyczny admirator dzieł sztuki: „jakkolwiek próba opisu dzieła jest z góry skazana na niepowodzenie, więc, [...] każdy, kto próbuje opisać dzieło, dopuszcza się swoistego sprzeniewierzenia daru, który otrzymał całkowicie za darmo, [...] ktoś taki dopuszcza się oszustwa usiłując temu, kto czyta lub słucha opisu, w miejsce tego, czego dzieło udziela, podłożyć namiastkę zupełnie niewspółmierną do hojnego daru, jaki każdy może od dzieła przyjąć bez żadnych pośredników [...]” (J. Dehnel, *Krivoklat*, W.A.B., Kraków 2016, s. 103).

⁴² „[...] limits itself to the description of what can be consistently visualized” (A. Laird, *Sounding out Ekphrasis: Art and Text in Catullus 64*, „The Journal of Roman Studies” 1993, nr 83, s. 19).

⁴³ Jak np. we fragmencie wiersza *Prywatno-publiczne* Julii Hartwig o *Étant données* Marcela Duchampa: „[...] Jest to nieduża panorama przestrzenna przedstawiająca rudą dziewczynę / śpiącą nago nad źródłem wśród mchów i zieleni / Dziewczyna jest z wosku i do złudzenia przypomina żywą osobę / zielen z materiałów plastycznych i lustrzana woda dają złudzenie natury [...]” (J. Hartwig, *Prywatno-publiczne*, w: eadem, *Bez pożegnania*, Sic!, Warszawa 2004, s. 82). „*Ekphrasis degree-zero*” to nawiązanie do Barthes’owskiego ‘*le degré zéro de l’écriture*’ (R. Barthes, *Stopień zero pisania*, przeł. K. Kot, Aletheia, Warszawa 2009).

Jednocześnie Bartsch i Elsner zwracają uwagę na bardzo istotną kwestię. Ich zdaniem istnieje przekonanie, „zgodnie z którym ekfrazą jest zawsze niepokorna”⁴⁴; decyduje o tym jej interpretacyjny charakter.

Dywersyjny potencjał tekstów inspirowanych malarstwem (a zatem nie tylko ekfrazą) odnotowuje również Seweryna Wysłouch w pracy *Literatura i semiotyka*⁴⁵ (nie nazywając go oczywiście dywersyjnym potencjałem). Wśród intertekstualnych relacji łączących literaturę i sztukę badaczka wymienia bowiem „polemiczną interpretację malarskiego pierwowzoru”, którą narzuca „tu i teraz” interpretatora. Taki tekst stanowi „wypowiedź subiektywną, manifestację poetyckiego «ja», przejaw woli mocy interpretatora, którego nie ogranicza litera tekstu, który po swojemu rozumie sens dzieła, więcej, **rozumie go przekornie, toczy z nim polemikę**”⁴⁶. Taka interpretacja jest zatem, zdaniem badaczki, „zabiegiem jawnie fałszującym”⁴⁷.

⁴⁴ „There is a sense in which ekphrasis, therefore, is *always* disobedient: this is its condition of interpretation” (S. Bartsch, J. Elsner, *op. cit.*, s. II). Tę uwagę można chyba zestawić z rozpoznaniem Aleksandra Naumowa, którym opatruje on apokryfy właściwe: „ich akt powstania jest już z góry interpretacją i komentarzem” (A. Naumow, *Apokryfy w systemie literatury cerkiewnosłowiańskiej*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1976, s. 62).

⁴⁵ Choć stosunek Seweryny Wysłouch do ekfrazy jest specyficzny, wracam do tej kwestii w podrozdziale dotyczącym intertekstualności.

⁴⁶ S. Wysłouch, *O malarskości literatury*, w: eadem, *Literatura i semiotyka*, PWN, Warszawa 2001, s. 93, podkr. JD.

⁴⁷ Co ciekawe — Wysłouch pomija, jak się wydaje, to, że „światopoglądowe implikacje aktu opowiadania” (czy po prostu „subiektywność”) mają także wpływ na utwory reprezentujące inne typy relacji słowno-malarskich, czyli „wirtuozowski popis”, „pretekstowe nawiązanie” oraz „dysputę o sztuce”. W ich przypadku implikacje te nie są oczywiście manifestowane tak ostentacyjnie, jak w przywoływanych przez badaczkę tekstach, stanowiących ową polemiczną interpretację malarskiego pre-tekstu (takich, jak np. *Syn marnotrawny* (z obrazu *Hieronima Boscha*) Tadeusza Różewicza czy *Lekcja anatomii* (Rembrandta) Stanisława Grochowiaka; zob. S. Wysłouch, *op. cit.*, s. 93). Zresztą — co warto podkreślić — wyizolowanych przez Wysłouch strategii wykorzystania sztuk plastycznych w tekstach literackich bardzo często nie sposób od siebie oddzielić. Poniżej zwraca na to uwagę Robert Cieślak. Jako przykład „wirtuozowskiego popisu, który za pomocą słowa potrafi wykreować malarską rzeczywistość” badacz podaje (za Wysłouch) wiersz *Kopytka* Tadeusza Różewicza, odnoszący się do obrazu *Le Sabotier* Tadeusza Makowskiego. Cieślak zauważa jednak, że „w świetle takich ustaleń [uwzględniających również to, co niezawarte na obrazie,

Dywersyjność ekfrazy uwidacznia w sposób bardzo zbliżony do tego, w jaki ujmowana jest dywersyjność apokryfu, przytoczone przez Michała Pawła Markowskiego rozpoznanie dokonane przez Michaela Riffaterre'a: „*ekphrasis* zmierza do selekcji tego, co zostało wykluczone przez obraz” i „dąży ostatecznie do pokazania tego, co poprzedza sytuację wybraną do prezentacji historii lub następuje po niej, tego, co znajduje się na marginesie miejsca czy też przedmiotów przedstawionych”⁴⁸. Wszystkie przywołane przeze mnie cytaty z prac teoretycznych poświęconych ekfrazie w pewnym sensie pozwalają dostrzec zarówno podatność malarskich pierwowzorów na przekształcenia, jak i ich różnie rozumianą niewystarczalność, niezależnie od tego, czy stosunek podmiotu-ekfrazy jest afirmatywny, czy też krytyczny wobec obrazu. Druga z zacytowanych wypowiedzi Michaela Riffaterre'a natomiast kieruje uwagę na jeszcze jedną istotną kwestię. To, że ekfraz „dąży ostatecznie do pokazania tego, co poprzedza sytuację wybraną do prezentacji historii lub następuje po niej”, można powiązać z tekstami takimi jak *Sebastiano del Piombo — Wskrzeszenie Łazarza*, w których ożywia się, narratywizuje przedstawione na obrazie sceny, prezentując ich przedakcję i poakcję, uzupełnia się te sceny o wyobrażone myśli i wypowiedzi postaci, czyli przedstawia się „wizję wykraczającą daleko poza ramy samego obrazu”⁴⁹. Zwłaszcza że — warto to dodać — zacytowane wcześniej uwagi Michaela Riffaterre'a prowadzą Markowskiego do wysnucia takiego oto wniosku dotyczącego *Eikones* Filostrata: „narratywizacja [...] jest jednocześnie intertekstualizacją opisu, gdyż odsyła do innych segmentów opisywanej sceny oraz jego unieważnieniem, gdyż opowiada o tym, czego na obrazie nie ma”⁵⁰.

czyli odniesienia do przysłów i aforyzmów — uzup. JD] wiersz Różewicza przestaje być jedynie wirtuozowskim popisem, lecz staje się polemiką kontrapunktującą ikonografię Tadeusza Makowskiego” (R. Cieślak, *Oko poety. Poezja Tadeusza Różewicza wobec sztuk wizualnych*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1999, s. 102). Tę kwestię pozostawiam jednak na marginesie.

⁴⁸ M. Riffaterre, *L'illusion d'ekphrasis*, cyt. za M.P. Markowski, *op. cit.*, s. 232, podkr. JD.

⁴⁹ A. Dziadek, *Obrazy i wiersze...*, s. 144.

⁵⁰ M.P. Markowski, *op. cit.*, s. 232.

Wydaje się, że w przypadku takich właśnie ożywiających przedstawienia ekfraz metafory przestrzenne⁵¹, które pomagają definiować współczesne deskrypcje obrazów (np. cytowane już ujęcie ekfrazy jako opisu tego, „co znajduje się na marginesie miejsca czy też przedmiotów przedstawionych”, czy informacja o tym, że ekfrazy „wychodzą poza to, co może lub mogłoby zostać dostrzeżone”⁵²), przestają oznaczać wyłącznie „wykraczanie poza temat” danego dzieła sztuki czy refleksje luźno z nim związane. Owe metafory traktuje się tu niemal dosłownie, bowiem w utworach ekfrastycznych tego typu twórczo wyzyskuje się to, na co zwracał uwagę Rudolf Arnheim, pisząc o przestrzeni i funkcji ram w obrazach:

Gdy przestrzeń obrazu uwolniła się od ściany i zaczęła tworzyć widoki perspektywiczne, wynikła konieczność wyraźnego rozgraniczenia świata obrazu od fizycznej przestrzeni danego miejsca. Świat obrazu zaczęto pojmować jako bezkresny — nie tylko w głąb, lecz również po bokach — brzegi obrazu oznaczały zatem koniec kompozycji, a nie koniec przedstawionej przestrzeni. Ramę porównano do okna, przez które obserwator wygląda na świat zewnętrzny, świat objęty wprawdzie otworem, ale sam w sobie nieskończony⁵³.

Taki sposób wychodzenia poza przestrzeń obrazu, czyli narratywizację, ożywienie przedstawionych postaci i zdarzeń można, jak sądzę, uznać za jeden z wyraźniejszych przejawów apokryficzności ekfraz i tekstów ekfrastycznych (właśnie w tego typu utworach jest najlepiej widoczna). Dzięki tym zabiegom wizualny pre-tekst zostaje uzupełniony o — siłą rzeczy — pominięte, przemilczane punkty widzenia⁵⁴ przy jednoczesnym zachowaniu wspomnianych już tak zwanych realiów wzorca⁵⁵, czyli scenografii, atmosfery i estetyki pre-tekstu. Wydaje się, że na owo zachowanie realiów wzorca ma wpływ m.in. właśnie traktowanie obrazów jako okien. To wyobrażenie przestrzeni istniejącej poza granicami ich ram umożliwia autorom ekfrastycznych tekstów apokryficzne domysły tego rodzaju.

⁵¹ Zob. np. G. Genette, *Przestrzeń i język*, przeł. A.W. Labuda, „Pamiętnik Literacki” 1976, t. 1, nr 67, s. 227–232.

⁵² S. Bartsch, J. Elsner, *op. cit.*, s. II, podkr. JD.

⁵³ R. Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, przeł. J. Mach, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1978, s. 243, podkr. JD.

⁵⁴ D. Szajnert, *Dywersyjny potencjał apokryfu...*, s. 360.

⁵⁵ Eadem, *Mutacje apokryfu...*, s. 146.

2. Ekfrastyczność i apokryficzność: rozwijanie „załączka narracyjnego impulsu”

Dobrawa Lisak-Gębala⁵⁶ zauważa, że ożywienia, narratywizacje to efekt „[...] myślenia o ekfrazie właściwego najdawniejszej jej tradycji (reprezentowanej przez retoryczne progymnasmata i *Obrazy* Filostrata Starszego), która uprzywilejowywała chwytły obdarowujące obrazy pozorami życia”⁵⁷. Zdaniem badaczki owo uprzywilejowanie wynika z antycznego rozumienia deskrypcji i wspomnianego już celu⁵⁸, jaki ma realizować ta figura retoryczna, czyli *enargeia*: wzbudzenia w słuchaczu opowieści „złudzenia naocznego oglądu”⁵⁹. Warto jeszcze w tym kontekście dodać, że — jak pisze Remigiusz Popowski — „*Enárgeia* ożywia namalowaną scenę i czyni słuchacza jej uczestnikiem. Jest czymś dużo bogatszym niż obrazowanie, o którym mówią znawcy nowożytnej poezji. Uzyskuje się ją m.in. przez zwracanie uwagi na szczegóły, przez dbałość o pokazanie wszystkich okoliczności i przez animowanie wyobraźni adresata tekstu”⁶⁰.

W kontekście deskrypcji ożywiających dzieła sztuki wymienia się — oprócz odnotowanej już narratywizacji⁶¹ — strategię dialogizacji⁶²,

⁵⁶ Badaczka w ostatnim czasie chyba najwięcej miejsca poświęciła ożywieniom obrazów w deskrypcjach (zob. D. Lisak-Gębala, *Obecni w obrazie*, w: eadem, *Wizualne odskocznice...*, s. 237–287; eadem, *Specyfika poetyckich i eseistycznych ekfraz fotografii w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, w: eadem, *Ultraliteratura...*, s. 25–63).

⁵⁷ Eadem, *Wizualne odskocznice...*, s. 13.

⁵⁸ Zob. H. Lausberg, § 1133, w: idem, *op. cit.*, s. 573.

⁵⁹ D. Lisak-Gębala, *Wizualne odskocznice...*, s. 13.

⁶⁰ R. Popowski, *op. cit.*, s. 35.

⁶¹ Np. M.P. Markowski, *op. cit.*, s. 232; P. Gogler, *op. cit.*, s. 143. Narratywizacja pojawia się też m.in. w: D. Lisak-Gębala, *Wizualne odskocznice...*, s. 243; M. Koszowy, *op. cit.*, s. 107; B. Swoboda, *Ekfrazy modernistyczne i „mowa dzieła sztuki”*, „Slovo. Journal of Slavic Languages, Literatures and Cultures” 2015, nr 56, s. 48.

⁶² Np. D. Lisak-Gębala, *Specyfika poetyckich i eseistycznych ekfraz...*, s. 34; eadem, *Wizualne odskocznice...*, s. 14; A. Laird, *op. cit.*, s. 18–30.

linearyzacji⁶³, fabularyzacji⁶⁴, kinetyzacji⁶⁵ czy tekstualizacji⁶⁶. Według Jamesa Heffernana opowiadanie o domniemanych czy potencjalnych zdarzeniach, których wycinek został uwieczniony na obrazie, jest możliwe dzięki wyzwoleniu i rozwinięciu tkwiącego w wizualnych reprezentacjach „załączka narracyjnego impulsu”⁶⁷, który można chyba stowarzyszyć z Lessingowską „płodną chwilą” utrwaloną na obrazie i zawierającą domysł przedakcji i poakcji sytuacji przedstawionej⁶⁸.

⁶³ D.P. Fowler, *Narrate and Describe: The Problem of Ekphrasis*, „The Journal of Roman Studies” 1991, vol. 81, s. 29 (w oparciu o rozpoznania W.J.M. Levelta).

⁶⁴ Np. B. Swoboda, *op. cit.*, s. 91.

⁶⁵ M. Koszowy, *op. cit.*, s. 107. Kinetyzacja oznacza po prostu „poruszenie” tego, co utrwalone na obrazie.

⁶⁶ A. Dziadek, *Obrazy i wiersze...*, s. 170; por. J.-L. Nancy, *Au fond des images*, Galilée, Paris 2003; A. Pilch, *Formy wyobraźni. Poeccy współcześni przed obrazami wielkich mistrzów*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2010, s. 51.

⁶⁷ „[Ekphrasis] typically represents the arrested moment of graphic art not by re-creating its fixity in words, but rather by releasing its embryonically narrative impulse” (J.A.W. Heffernan, *Ekphrasis and Representation*, „New Literary History” 1991, nr 2, s. 307). Zbliżona do tej uwagi Heffernana jest myśl Jean-Luca Nancy’ego, przywoływana przez Annę Pilch w *Formach wyobraźni*: „Patrząc na obraz, tekstualizuję go zawsze w jakiś sposób, a czytając tekst, obrazuję go” (A. Pilch, *op. cit.*, s. 42).

⁶⁸ G.E. Lessing, *Laokoon albo o granicach malarstwa i poezji*, przeł. K. Bronikowski, s. 34, [online] <https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/laokoon.pdf> [dostęp: 15.12.2018]: „Malarstwo w swych obok siebie w przestrzeni pozostających kompozycjach może tylko jedną jedyną chwilę czynności zużytkować i musi dlatego wybierać najwydatniejszą, z której najzrozumialszym staje się to, co ją poprzedziło, i to, co po niej nastąpi”. Według Wendy Steiner zadaniem ekfrazy nie jest rozwinięcie i narratywizacja „momentu owocnego” („płodnej chwili”), ale jego imitacja, a zatem — podkreślenie (mimo wszystko) statyczności przedstawienia malarskiego w literaturze. W związku z tym badaczka wyklucza z kręgu badań nad literackimi deskrypcjami dzieł sztuki powieści, ponieważ ekfrafa „przeciwstawia się powieściowym możliwościom przepływu fabuły i czasowemu rozwojowi wydarzeń” (W. Steiner, *The Colors of Rhetoric: Problems in the Relation between Modern Literature and Painting*, University of Chicago Press, Chicago 1982; zob. też M. Sawa, *op. cit.*, s. 16). Zdaniem Magdaleny Sawy to przekonanie jest jednym z powodów, dla których bardzo długo ekfrazami nazywano tylko teksty poetyckie. Powołując się na Murraya Kriegera, odnotowuje, że „ze względu na swą jawną czasowość proza nie jest w stanie wytworzyć iluzji przestrzenności, którą obecność ekfrazy zapewnia poezji” (*ibidem*, s. 16; zob. też M. Krieger, *Ekphrasis and the Still Movement of Poetry; or Laokoön Revisited*, w: idem, *Ekphrasis: The Illusion of Natural Sign*, John Hopkins University Press, Baltimore 1992, s. 263–288).

Na marginesie dodałabym, że Heffernan, pisząc po prostu o sztuce wizualnej (*graphic art*)⁶⁹, nie zastanawia się nad tym, czy taki narracyjny impuls można odnaleźć zarówno w statycznych, jak i dynamicznych czy też wyłącznie w dynamicznych (i figuratywnych?) przedstawieniach. Tę drugą ewentualność sugeruje np. Maria Poprzęcka, według której obrazami narracyjnymi są te ukazujące akcję, a nie stan⁷⁰.

Elżbieta Dryll oraz Anna Waligórska na podstawie ustaleń historyków sztuki stworzyły listę wybranych kryteriów, które pozwalają uznać obraz za narracyjny. Przede wszystkim (1) jego głównym tematem powinno być jakieś jedno konkretne wydarzenie, najlepiej — (2) wyjątkowa, niepowtarzalna sytuacja; (3) dobrze, kiedy to, co widzimy, wywołuje silne uczucia (gdyż „empatia, wywoływana łatwiej przez silne bodźce emocjonalne, prowadzi do próby odczytania dalszego ciągu przedstawionej akcji”⁷¹); (4) uwieczniona scena powinna ukazywać „moment poprzedzający kulminację” wydarzenia stanowiącego temat, (5) być niepełna i (6) prowokować „do rekonstrukcji całej akcji”, ale jednocześnie (7) sugerować potencjalne rozwiązanie, a najlepiej — (8) kilka jego wariantów. Ponadto cechami charakterystycznymi „klasycznego obrazu narracyjnego” są (9) odwołania do wiedzy ogólnej odbiorcy oraz (10) „rozumiały kontekst akcji związany ze wspólną kulturowo symboliką”⁷². Z badań przeprowadzonych przez Dryll i Waligórką

⁶⁹ Zob. J.A.W. Heffernan, *Ekphrasis and Representation...*, s. 301.

⁷⁰ M. Poprzęcka, cyt. za A. Waligórką, E. Dryll, *Rola narracji w odbiorze obrazu*, w: *Narracja: teoria i praktyka*, pod red. B. Janusz, K. Gdowskiej i B. de Barbaro, Wydawnictwo UJ, Kraków 2008, s. 212. Zaznaczam również, że zdaję sobie sprawę z jedynie metaforycznej wartości tego rodzaju rozpoznań historyków sztuki — pojęcia takie jak stan i akcja w odniesieniu do malarstwa czy fotografii mają charakter interpretacji, pochodzą z zewnątrz (podobnie jak wszelkie inne charakterystyki dzieł sztuki); obrazy i zdjęcia same z siebie nie mają mocy pozostawiania w określonym stanie czy uczestniczenia w akcji.

⁷¹ A. Waligórska, E. Dryll, *op. cit.*, s. 213.

⁷² *Ibidem*, s. 213. Zob. też typowe cechy kompozycji obrazu narracyjnego (*ibidem*, s. 214). W tym kontekście ciekawe jest rozpoznanie Dominique Kunz, która — pisząc o miedziorytach odtwarzających sceny z ekfraz Filostratos, sporządzonych na potrzeby wydania *Obrazów* w 1615 r. (chodzi o wydanie Blaise’a de Vigenère Bourbonnois — ryciny z tej edycji są zresztą reproduktowane dotychczas, można je odnaleźć również w polskim wydaniu *Eikones*) — zauważa, że im więcej detali dotyczących

wynika, że oprócz „obecności i czytelności intencji narracyjnej zawartej w określonych strukturach kompozycyjnych” konieczne do zidentyfikowania obrazu narracyjnego są także „warunki aktywizacji narracyjnych struktur poznawczych w związku z percepcją obrazu”⁷³, czyli w zasadzie zdolność podmiotu do wydobycia narracyjnego impulsu takiego przedstawienia wizualnego. W perspektywie narratystycznej ta druga konieczność unieważnia pierwszą, a wraz z nią listę kryteriów, które powinien spełniać obraz narracyjny: każde przedstawienie jest bowiem w stanie wyzwolić narrację, jeżeli traktujemy ją jako „podstawową strukturę porządkującą doświadczenie i rozumienie”⁷⁴ i „podstawową dyspozycję poznawczą”⁷⁵, niezależnie od tego, czy mamy do czynienia ze sztuką przedstawiającą, czy abstrakcyjną (to prawdopodobnie oczywisty wniosek; być może dlatego Heffernan nie dzielił dzieł sztuki na narracyjne i nienarracyjne)⁷⁶.

reprezentowanego momentu lub im szerszy zakres narracji mitu zawarli na obrazach autorzy, tym bardziej są one statyczne („im więcej na obrazie scen, im więcej czasu chce on [rytownik — JD] zmieścić w przestrzeni, tym bardziej staje się on nieruchomy, tak jakby rezygnował z siły obrazu na rzecz narracyjnej ilustracji” D. Kunz, *Poczucie obrazu*, przeł. T. Swoboda, w: *Ut pictura poesis*, pod red. M. Skwary i S. Wysłouch, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006, s. 183).

⁷³ A. Waligórska, E. Dryll, *op. cit.*, s. 211.

⁷⁴ A. Burzyńska, *Idee narracyjności w humanistyce*, w: *Narracja. Teoria i praktyka...*, s. 23.

⁷⁵ A. Łebkowska, *Narracja*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, pod red. M.P. Markowskiego i R. Nycza, Universitas, Kraków 2010, s. 197.

⁷⁶ Cytując wcześniej uwagę Markowskiego o narratywizacji, zmarginalizowałam istotny w tym kontekście fragment. Autor *Pragnienia obecności* pisze bowiem, że „narratywizacja (której nie należy wiązać wyłącznie z linearnym rozwojem dyskursu) jest jednocześnie intertekstualizacją opisu, gdyż odsyła do innych segmentów opisywanej sceny oraz jego unieważnieniem, gdyż opowiada o tym, czego na obrazie nie ma” (M.P. Markowski, *op. cit.*, s. 232, podkr. JD). Na podobną kwestię zwraca uwagę również Paweł Gogler: „Jedną, nie jedyną z funkcji «narratywizacji» jest opowiadanie przed i «po-akcji» przedstawionej na obrazie” (P. Gogler, *op. cit.*, s. 143, podkr. JD). Można zatem wyobrazić sobie teksty narratywizujące (w tym innym, nielinearyzującym tego, co przedstawione, sensie) obrazy abstrakcyjne. Nad tym, czy efekty tego typu działań można potraktować jako ekfrazy, zastanawia się Gogler w dalszej części swojego artykułu, rozpatrując potencjalną kwalifikację *Obrazu (Pamięci Władysława Strzemińskiego)* Juliana Przybosa. Badacz pisze: „Czy zatem uznać, że poeta, porzucając opis wyglądu obrazu na rzecz opisu wrażenia powidokowego, jak ma to

Potwierdza to w pewnym stopniu przywołany przez Adama Dziadka fragment małego cyklu poetyckiego Czesława Miłosza *W Yale*, a dokładnie jego druga część (*Pan de Balzac*), w której z kolei Miłosz przywołuje fragment eseju *L'Exposition Universelle de 1855* Charlesa Baudelaire'a:

Mówią, że Balzac [...], znalazłszy się raz przed pięknym obrazem przedstawiającym zimę, z melancholijnym widokiem szronu, chat gdzieniegdzie i nędznych chłopów — przypatrywał się domkowi, z którego komina sączyła się smużka dymu i wykrzyknął: Jakie to piękne! Ale co oni robią w tej chacie? O czym myślą, jakie mają zmartwienia? Czy zbiory dobrze się udały? Pewnie mają jakieś terminy płatności?⁷⁷

W tej anegdocie Balzac zaczyna wysnuwać narrację z — prawdopodobnie niezbyt dynamicznego — pejzażu z elementami rodzajowymi.

miejsce w utworze *Obraz*, oddala się na tyle od przedmiotu, że jednoznacznie przekroczył ekfrazę, skoro opisuje to, czego na obrazie nie ma? Czy, odwrotnie, dzięki temu jego utwór jest «wierniejszy» malarstwu Strzebińskiego i można wiersz nazwać ekfrazą?» (*ibidem*, s. 144). Za ciekawy przykład utworów „z obrazami (abstrakcyjnymi)” można uznać niektóre teksty Jakuba Kornhausera ze zbioru *Drożdżownia*. O ile część zawartych w tym tomie próz poetyckich uznałabym — mimo poważnych zastrzeżeń autora („[...] nie zgodziłbym się z tymi krytykami, którzy być może nie do końca wczytawszy się w tekst, nazwali je [utwory z *Drożdżowni* z obrazami w tytułach — JD] ekfrazami; to nie są proste komentarze, to nie są proste opisy”) — za utwory w pewnym sensie ekfrastyczne, o tyle np. fragmenty poświęcone kwadratowi Kazimierza Malewicza nie mają żadnego elementu, który można byłoby nazwać ekfrastycznym. Co więcej, autor twierdzi, że te akurat teksty są efektem swego eksperymentu. Kornhauser przyglądał się obrazom Malewicza przed snem, po przebudzeniu natomiast po prostu spisał to, o czym w ich kontekście śnił (B. Marciniak, *Jakub Kornhauser i jego „Drożdżownia” (Trójka pod Księżycem)*, wywiad z Jakubem Kornhauserem, [online] <https://www.polskieradio.pl/9/398/Artykul/1643298,Jakub-Kornhauser-i-jego-Drozd-zownia> [dostęp: 10.10.2018]). Być może tego rodzaju utwory — ostentacyjnie porzucające swój pre-tekst, nieodsyłające do niego w żadnym sensie można byłoby nazywać antyekfrazami. Na temat (eseistycznych) ekfraz obrazów abstrakcyjnych pisała także m.in. Dobrawa Lisak-Gębała (*Konkretyzacje abstrakcji. Metafory w ekfrazach obrazów abstrakcyjnych*, w: *eadem, Ultraliteratura...*, s. 143–160). Warto w tym kontekście zaznaczyć, że w kulturze artystycznej XX i XXI w. do dużej części zjawisk mamy dostęp wyłącznie za pośrednictwem swoistych ekfraz — mam tu na myśli wszelkie dzieła sztuki performatywnej czy też np. instalacje, których istotą jest ich nietrwałość.

⁷⁷ A. Dziadek, *Obrazy i wiersze...*, s. 149. Zob. też Cz. Miłosz, *Dalsze okolice*, Znak, Kraków 1991, s. 19.

To on zadaje właściwe pytania, próbuje w pewnym stopniu empatyzować⁷⁸ z tymi, których nie widzi (sącząca się „smużka dymu” jest tu przede wszystkim indeksem ludzkiej obecności, nie tylko ognia), wpasować ich w opowieść.

Mimo że w przypadku *Sebastiano del Piombo — Wskrzeszenia Łazarza* obecność podmiotu oglądającego obraz nie została odnotowana w tekście, wydaje się, iż mechanizm konstrukcji narracji jest tu w pewnym sensie analogiczny do opisanego w anegdocie Baudelaire’a. Nie sposób, rzecz jasna, stwierdzić, czy Dehnel empatyzuje z namalowanym przez del Piombo bohaterem (raczej w to wątpię), ale z pewnością krótkie opowiadanie stanowi zapis jego apokryficznych „domysłów na temat Łazarza” — domysłów, które pączkują m.in. dzięki uwidocznionemu na obrazie gestowi zasłaniania „nosa rękawem” i odwracania głów przez kilka postaci w obawie przed odorem nadpsutego ciała głównego bohatera⁷⁹.

W ramach — albo oprócz — narratywizacji możliwa jest także dialogizacja, czyli przywoływanie wypowiedzi przedstawionych na obrazie postaci. Dobrawa Lisak-Gębala w swojej definicji ekfrazy uwzględnia te dwa sposoby wykorzystywania przedstawień wizualnych, „za właściwą realizację tej figury” uznając

werbalizację malowidła bądź zdjęcia, posługującą się opisem odnoszącym się do oglądu konkretnego przedstawienia lub chwytami retorycznymi „ożywiającymi” zaprezentowany widok: dialogizacją (apostrofami, prozopopejami — w przypadku wizerunku osób) i narratywizacją (w przypadku obrazów ukazujących pewien zatrzymany etap ruchu), ale wyłącznie taką, która dopełnia przedstawioną scenę o jej bezpośrednią przedakcję lub bezpośrednią poakcję. Choć

⁷⁸ Balzac jest zresztą bohaterem innej anegdoty, jeszcze silniej akcentującej jego empatyczność. Przywołuje ją — za Walterem Benjaminem — Anna Łebkowska: „Pewnego razu, gdy raz z jednym z przyjaciół patrzył na idącego bulwarem obdartusa, ów przyjaciel ujrzał ze zdumieniem, że Balzac dotyka dłonią własnego mankietu: poczuł właśnie na nim rozdarcie, takie samo jakim świecił łokieć żebraka” (A. Łebkowska, *Miejsce empatii. Wstępne rozpoznanie*, w: eadem, *Empatia...*, s. 21–22).

⁷⁹ Wspomniany gest jest widoczny na kilku malarskich interpretacjach wskrzeszenia Łazarza — oprócz dzieła del Piombo pojawia się także m.in. u Giotta, Jacopo Palmy (starszego) oraz Tintoretta i prawdopodobnie stanowi nawiązanie do słów wypowiedzianych w *Ewangelii św. Jana* przez Martę, jedną z siostr Łazarza: „Panie, już cuchnie. Leży bowiem od czterech dni w grobie” (J 11, 39).

tendencje ujawniające się w tych chwytach ukierunkowują często dalszy ciąg wywodu, swobodne skojarzenia, refleksje i opowieści [...], uznać trzeba już za pozaekfrastyczne⁸⁰.

Wydaje się, że opowiadanie Dehnela wpisuje się w tę definicję, choć znaczna jego część jest swobodną opowieścią, a zatem stanowi element pozaekfrastyczny. Jednocześnie oś całego tekstu to — jak już wspominałam — utrwalony na obrazie gest gapiów. Oczywiście nie jest on „technicznie” opisywany i w związku z tym nie należy do ekfrazy *sensu stricto*; ekfrastyczne byłyby w takim wypadku prawdopodobnie niecałe dwa pierwsze akapity tekstu (w wyraźny sposób odnoszą się bowiem do elementów zawartych na obrazie Sebastiano del Piombo).

Powyższa próba dopasowania utworu Dehnela do definicji Lisak-Gębali świadczy o tym, że warto, być może, zastanowić się, czy da się w ogóle wytyczyć wyraźne/jednoznaczne granice między tym, co stanowi bezpośrednią, a co pośrednią przedakcję i poakcję przedstawionej na obrazie sceny, a także między tym, co jeszcze jest narratywizacją w takim rozumieniu, a co już swobodnym skojarzeniem. Również sama Lisak-Gębala przyznaje, że wychwycenie owych granic bywa problematyczne⁸¹. O ile w przypadku bezpośredniej przedakcji (i poakcji) można zastanawiać się, czy będzie nią wyłącznie gest postaci poprzedzający ten utrwalony na obrazie lub ten, który następuje po nim, czy też cała scena (zakładam jednak, że to zależy od konkretnego opisywanego obrazu i tego, czy np. znamy przedstawioną historię z innych źródeł⁸²), to mimo wszystko jest

⁸⁰ D. Lisak-Gębala, *Wizualne odskocznie...*, s. 13, podkr. JD. Warto dodać, że Lisak-Gębala zajmuje się w swojej pracy ekfrazami eseistycznymi.

⁸¹ Zob. eadem, *Specyfika poetyckich i eseistycznych ekfraz...*, s. 41.

⁸² W przypadku tekstów prze-pisujących zdjęcia Lisak-Gębala proponuje rygorystyczne rozgraniczenie: „uznanie za prototypową ekfrazę wyłącznie opowiadania na podstawie fotografii migawkowej, wykonanej «na gorąco», gdzie obraz ewidentnie wynika z poprzednich etapów ruchu i dąży do kolejnych (wydaje się kadrem filmu), oraz wykluczenie narracji na podstawie fotografii pozowanych, bezakcyjnych. Takie wizerunki nie zmierzają bowiem do rozwinięcia się w opowieść [...]” (*ibidem*, s. 41). Jak już wspominałam — nazywanie ekfrazami tylko tych utworów, które ożywiają wyłącznie dynamiczne obrazy, uważam za ograniczające; każde przedstawienie wizualne jest w stanie wyzwolić narrację, nawet jeśli owa narracja będzie przede wszystkim

to rzecz do wychwycenia. Natomiast zatarta granica między jeszcze narratywizacją a już swobodnym skojarzeniem⁸³ będzie świadczyła o ekfrastyczności (w sensie proponowanym przez Adama Dziadka).

Płynność granic z kolei jest jednym z sygnałów komplementarności tego, co ekfrastyczne (coraz luźniej związane z tym, co uwidocznione na obrazie) i apokryficzne (stanowiące domysł np. przedakcji i poakcji, rozwijające to, co ekfrastyczne, ale coraz silniej je porzucające na rzecz swobodnych skojarzeń, szczątkowo jedynie związanych z przedstawieniem wizualnym). Owo zatarcie granic, które — w moim przekonaniu — najwyraźniej świadczy o komplementarności komponentów ekfrastycznego i apokryficznego, dobrze obrazuje przywołana

apokryficzna, ekfrastyczna zaś jedynie szczątkowo. Znakomitymi przykładami tekstów skomponowanych właśnie w taki sposób są krótkie prozy ze zbioru *Nieistotne wizerunki* Paolo Sorrentino. Reżyser dopisuje do fotograficznych portretów przypadkowych osób krótkie potencjalne, fikcyjne życiorysy (zob. P. Sorrentino, *Nieistotne wizerunki*, przeł. A. Bruś, Rebis, Poznań 2019).

⁸³ Chociaż np. Valerie Robillard — która zresztą również, jak pisałam, optuje za używaniem pojęcia ekfrastyczność (*the 'ekphrastic'*) — proponuje model skalarny, pozwalający, jej zdaniem, określić stopień powiązania tekstu literackiego z wizualnym pre-tekstem. Kategoriami różnicującymi są nieco przekształcone kryteria skalowania intertekstualności, czyli intensywności intertekstualnych odniesień, zaproponowane przez Manfreda Pfistera (zob. *Koncepcje intertekstualności*, przeł. M. Łukasiewicz, „Pamiętnik Literacki” 1991, z. 4, s. 203–208). U Robillard są to: komunikacyjność (wykazuje stopień odniesienia do wizualnego pre-tekstu: od niejasnych aluzji aż po wyrazistą manifestację w samym tekście), referencjalność (wykazuje stopień wykorzystania obrazu przez autora w tekście), strukturalność (pozwala stwierdzić, czy autor tekstu powtarza/stara się powtórzyć strukturę obrazu w tekście), selektywność (określa „gęstość” elementów — wybranych przez autora tekstu z obrazu, ale także ze związanych z nim „określonych tematów, mitów, norm i konwencji charakterystycznych dla danego okresu czy stylu”), dialogiczność/dialogowość (wykazuje sposób, w jaki sens obrazu wybrzmiewa w nowych — tekstowych — okolicznościach), autorefleksyjność (wskazuje na to, że/czy autor tekstu w sposób jawny problematyzuje relację swojego tekstu i wizualnego pierwowzoru). Model skalarny doprecyzowuje model dyferencjalny, w którym trzy podtypy ekfrazy (*depictive, attributive, associative*) różnicują to, z jakim natężeniem to, co wizualne zostaje przeniesione na tekst literacki. W *depictive ekphrasis* mogą pojawić się elementy strukturalne pierwowzoru lub elementy opisu; *attributive ekphrasis* nazywa stopień szczegółowości odniesienia do pierwowzoru — od aluzji do konkretnego dzieła do wzmianki o stylu/gatunku/estetyce określonego malarza; w *associative ekphrasis* autor snuje ogólne refleksje na temat specyfiki sztuki (V. Robillard, *op. cit.*, s. 57–59).

anegdota o Balzacu. Snując swoje domysły, pozostaje on **wierny „realiom [wizualnego — JD] wzorca”**: pierwsze pytanie pisarza bezpośrednio wiąże się z tym, co widać („Jakie to piękne! Co oni robią w tej chacie?”), choć uwzględnia też to, czego można się jedynie domyślać („Co oni robią [...]”). Każde kolejne pytanie jest natomiast konsekwencją poprzedniego. Punktem odniesienia pozostaje dla nich jednak oglądane przez pisarza dzieło.

Podobnie dzieje się również w *Sebastiano del Piombo — Wskrzeszeniu Łazarza*. Mimo wszystko ten tekst jest i dobrym, i niefortunnym przykładem apokryficznej deskrypcji (albo: apokryficzności deskrypcji). Choć tytuł jednoznacznie wskazuje na jego malarskie źródło, jest on także suplementem jedenastego rozdziału *Ewangelii według św. Jana* — o czym pisałam na początku *Wprowadzenia*. Pozwala jednak dostrzec ciekawy problem, który również uzasadnia rozpatrywanie ekfrastyczności w powiązaniu z kategorią apokryficzności. W przypadku ekfraz i tekstów ekfrastycznych, aktywizujących historie (mitologiczne, biblijne, literackie...), z których wyjęte są ukazane na obrazie sceny, rozstrzygnięcie, co jest właściwym pre-tekstem, wydaje się niemal niemożliwe (czy odsyłają one do momentu sprzed reprezentacji, czy też rozwijają samą reprezentację?⁸⁴), ale jednocześnie — nie do końca potrzebne, oba pre-teksty pomagają bowiem doświecić sensy zawarte w hipertekście (w rozumieniu Gérarda Genette’a).

Realia wizualnego wzorca nie ograniczają się jednak zawsze do wydarzeń przedstawionych na obrazie. Często w tekstach, które są przykładami ożywień dzieł sztuki, pojawiają się opowieści stowarzyszone z konkretnym obrazem, fotografią czy rzeźbą, ale dotyczące postaci współtworzących te przedstawienia, czyli np. artyści⁸⁵ (malarza, fotografa, rzeźbiarza...) czy też uwiecznionych przez niego modeli lub

⁸⁴ Jest to w pewnym sensie typowe dla ekfraz, jeśli uświadomimy sobie, że właśnie w ten sposób były konstruowane teksty w *Obrazach Filostrata*.

⁸⁵ O przypadku „przedstawienia obrazu ukazanego przez podmiot, który zarazem jest tym, który maluje i jednocześnie o tym opowiada” pisze Anna Lebkowska w tekście *Ekfrazy w światach międzyludzkich* (s. 116). W ten sposób zbudowana jest część ekfraz w poświęconej Goi powieści *Saturn. Czarne obrazy z życia mężczyzn z rodziny Goya*, o czym piszę w trzecim podrozdziale rozdziału *W świecie obrazu*.

modelek. Takie utwory zdradzają okoliczności powstania danego dzieła (nierzadko zmyśłone) i są z nim bezpośrednio związane, jak np. w *Upadku ślepców* Gerta Hofmanna, odnoszącym się do obrazu Bruegla pod tym samym tytułem — bohaterami i narratorami są tu uwiecznieni na obrazie ślepcy zmierzający do domu artyści, który wynajął ich jako modeli — czy w licznych powieściach biograficznych o malarzach. W tych przypadkach jednak najczęściej mamy do czynienia z ekfrazami apokryficznymi dlatego, że są one częścią ekfrastycznego apokryfu, czyli powieściowej biografii rzeczywistego artysty. Choć owo rozpoznanie stanowi znaczne uproszczenie, bo w końcu każda biografia jest w pewnym sensie apokryficzna, bo bazuje na jakichś wcześniejszych tekstach, to przecież właśnie powiązanie z życiorysem malarza pozwala na swoiste ożywienia wspomnianych w tego typu tekstach arcydzieł, pokazywanie namalowanych scen *in statu nascendi*, tłumaczenie ich technicznego zaplecza itd. Tak jest np. w *Saturnie...* Jacka Dehnela, opowiadającym o relacjach między mężczyznami z rodziny Goya, w powieściach Irvinga Stone'a (*Pasja życia, Udręka i ekstaza*), Pierre'a La Mure'a (np. *Moulin Rouge. Powieść o życiu Henryka de Toulouse-Lautreca*), w *Raju tuż za rogiem* Maria Vargasa Llosy traktujących o Paulu Gauguinie⁸⁶.

Co ciekawe, techniczne informacje o okolicznościach powstania danego dzieła sztuki lub o twórcach poleca zawrzeć w ekfrazie-ćwiczeniu retorycznym np. już Mikołaj z Myry, autor późnoantycznego (V w. n.e.) podręcznika retorycznych ćwiczeń wstępnych:

Kiedykolwiek tworzymy ekfrazę i opisujemy zwłaszcza jakieś posągi lub obrazy bądź inną tego rodzaju rzecz, musimy próbować dołączyć wyjaśnienie przyczyny jednego czy innego szczegółu, związane z osobą malarza bądź ukształtowaniem formy, oto na przykład zdarzyło się z takiego a takiego powodu, gdy malował był zagniewany, albo że był zadowolony, albo opowiemy o jakimś innym uczuciu

⁸⁶ Nie sposób wymienić tutaj wszystkich tytułów takich tekstów (i nie ma to większego sensu), zwłaszcza że biografie malarzy uruchamiają wyobraźnię również autorów literatury popularnej, którzy zazwyczaj nie ograniczają się do jednej pozycji — dobrym przykładem jest tu Susan Vreeland, której zainteresowaniem cieszyli się już Vermeer (*Dziewczyna w hiacyntowym błękitcie*), Emily Carr (*Kochanka lasu*), Auguste Renoir (*Niedziela nad Sekwaną*) czy Artemizja Gentileschi (*Pasja Artemizji*).

towarzyszącym historii opisywanego (w ekfrazie) dzieła. Podobnie również w innych przypadkach dodane wyjaśnienia najczęściej przyczyniają się do unaocznienia opisu⁸⁷.

Warto dodać jeszcze, że w wielu apokryficznych ekfrazach narratywizacja ogranicza się do uczynienia z przedstawień plastycznych literackich *tableaux vivants* przez zanotowanie wyłącznie ruchu postaci i np. obdarzenie ich głosem / dopisanie ich myśli, jak chociażby w przypadku najbardziej chyba znanego polskiego utworu tego typu, czyli *Mozaiki bizantyjskiej* Wisławy Szymborskiej, czy też w wykazujących paradoksalność takich ożywień *Ludziach na moście* według grafiki *Wieczorna ulewa nad Wielkim Mostem* Hiroshige Andō. Tego typu zabieg pojawia się również w wielu tekstach Jacka Kaczmarskiego — np. *Krzyku* według Edvarda Muncha, *Pikiecie powstańczej* według Aleksandra Gierymskiego czy *Portrecie zbiorowym w zabytkowym wnętrzu* według obrazu Fransa Halsa *Bankiet oficerów bractwa strzeleckiego św. Jerzego*. Charakterystyczny pod tym względem jest utwór *Brama na Starym Mieście* (Kopia obrazu Aleksandra Gierymskiego) autorstwa Stanisława Grochowiaka. Zawiera nie tylko dokładny opis tego, co przedstawione na malowidle, ale także ożywienie postaci (łącznie z przywołaniem za pośrednictwem mowy niezależnej wypowiedzi jednej z nich) oraz apokryficzne domysły na temat warszawskiego etapu życia Gierymskiego⁸⁸.

3. „Prawdziwa wersja wydarzeń” — prozopopeja i refokalizacja w tekstach ekfrastycznych

Trudno wyobrazić sobie bardziej wyrazistą formę nadania głosu obrazowi niż obdarzenie nim jego bohatera. Taką wokalizację umożliwia zastosowanie prozopopei. Dość wyraźny jest podwójny status tej figury retorycznej. Z jednej strony to środek o emancypacyjnych, w pewnym

⁸⁷ Mikołaj z Myry, *Wstępne ćwiczenia retoryczne*, w: *Progymnasmata...*, s. 281.

⁸⁸ Za tę odpowiedź lekturową oraz wiele innych cennych komentarzy i wskazówek (nie tylko podczas pisania rozprawy doktorskiej stanowiącej podstawę tej książki) dziękuję Pani Doktor Irenie Hübner.

sensie, właściwościach, umożliwia bowiem dopuszczenie do głosu tych, którzy nie mieli go wcześniej⁸⁹, z drugiej zaś — jego warunkiem jest właśnie owo wstępne milczenie⁹⁰.

⁸⁹ Nie odnoszę się szerzej do również związanych z prozopopeją i nadawaniem głosu obrazom rozpoznania J. Heffernana i W.J.T. Mitchella ze względu na ich nieco naiwne i anachroniczne zideologizowanie. Chodzi tu o zreformowane ujęcie „paragonalnej” relacji słowa i obrazu, czyli wyraźnej odrębności sztuk. Zdaniem Jane Hedley owo unowocześnienie dominuje w badaniach nad ekfrazą od lat osiemdziesiątych XX w., a swoją rozpoznawalną postać zawdzięcza przede wszystkim właśnie pracom Heffernana i Mitchella (zob. J. Hedley, *The Subject of Ekphrasis*, w: *In the Frame: Women's Ekphrastic Poetry from Marianne Moore to Susan Wheeler*, pod red. J. Hedley, N. Halperna i W. Spiegelmana, University of Delaware Press, Newark 2009, s. 22). Punkt wyjścia stanowi dla nich przekonanie o tym, że w słowie i obrazie można odnaleźć cechy stereotypowo przypisywane dwóm płciom — tekst jest utożsamiany z „męskością” — stanowi bowiem „emanację aktywnego, przemawiającego, oglądającego podmiotu” (B. Swoboda, *Zniewalająca siła ekfrazy (rzecz o zmaganiach słowa i obrazu w poglądach W.J.T. Mitchella)*, „Przestrzenie Teorii” 2011, nr 16, s. 42), natomiast obraz, jako „piękny” i „milczący” (W.J.T. Mitchell, *Ekphrasis and the Other*, w: *Picture Theory*, The University of Chicago Press, Chicago 1994, s. 155; por. J. Hedley, *op. cit.*, s. 23), z „kobiecością”. M.in. Anna Estera Mrozewicz czy Bartosz Swoboda podkreślają, że pomysły Mitchella i Heffernana wzajemnie się wykluczają. Zdaniem Heffernana literackie deskrypcje dzieł sztuki umożliwiają wypowiedź „niemym” obrazom, „mówią nie tylko o dziełach sztuki, ale także do nich i za nie” (J.A.W. Heffernan, *Museum of Words...*, s. 7); „odpowiadając i oddając spojrzenie męskiemu widzowi, obrazy, którym ekfrazą nadała głos, od razu stawiają wyzwanie kontrolującej władzy męskiego spojrzenia i mocy męskiego słowa” (*ibidem*, tłumaczenie cytatu za A.E. Mrozewicz, *op. cit.*, s. 62). W skrajnych przypadkach (Heffernan analizuje takie teksty, w których mówi się w imieniu zgwałconych kobiet) — jak pisze Bartosz Swoboda — „[...] ekfrazą przemawia głosem ofiary, pozwalając jej wypowiedzieć traumatyczne doświadczenie, które w innych okolicznościach pozostałoby niewypowiedziane” (B. Swoboda, *Zniewalająca siła...*, s. 44–45). W.J.T. Mitchell uważa natomiast, że ekfrazą stanowi przejaw „męskiego dyskursu, głosu mówiącego w imieniu tych, którzy głosu nie mają [...], i próbujący tym samym podporządkować sobie milczący «obiekt», a także jego historię, z której «Inny został całkowicie wypisany»” (A.E. Mrozewicz, *op. cit.*, s. 62).

⁹⁰ Niektórzy badacze doszukują się wspólnych korzeni ekfrazy i prozopopei w starożytnej retoryce. Jak bowiem pisze Remigiusz Popowski: „Być może pierwotnie ekfrazą oznaczała retoryczną sztukę udzielania głosu niemym przedmiotom dla pobudzenia u słuchacza pełnej wyrazistości postrzegania lub — w przypadku opisu obrazu — dla ożywienia namalowanej sceny” (R. Popowski, *op. cit.*, s. 33).

Prozopopeja (od *προσώπων ποιεῖν* 'prosōpon poieîn', czyli „przydawać maskę lub oblicze”⁹¹; tworzyć postać⁹²; 'prosōpon' — 'twarz', 'oblicze', 'maska', 'mina', 'wyraz twarzy', 'osoba'⁹³) to według jednej z definicji „wprowadzenie nieosobowych obiektów jako osób posiadających zdolność mowy i inne formy ludzkiego zachowania”. Heinrich Lausberg uznaje ją za „najmocniejszą figurę emotywną utworzoną przez wyolbrzymienie mentalnej kreatywności”⁹⁴. Jak pisze bowiem Marta Tomczok,

[d]zięki niej możemy obcować nie tylko z tymi, którzy są i do nas mówią, lecz także z tymi, o których myślimy, że chcieliby z nami rozmawiać, chociaż ich nie ma lub są niesłyszalni: ze zmarłymi, niemowami, niemowlętami, a nawet roślinami, zwierzętami, rzeczami, ideami [...]”⁹⁵.

Prozopopeję łączy się z ekfrazą właśnie ze względu na możliwość twórczego obdarzania głosem milczących obiektów. Najczęściej w kontekście powiązania prozopopei i literackich deskrypcji dzieł plastycznych wspomina się o Jeanie Hagstrumie i jego restrykcyjnej koncepcji tej drugiej kategorii. Zdaniem Hagstruma ekfrazami można nazwać **tylko** te teksty, w których niemy obiekt artystyczny uzyskuje głos⁹⁶.

⁹¹ P. de Man, *Autobiografia jako odtwarzanie*, przeł. M.B. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 2, s. 314.

⁹² *Progymnasmata*..., s. 99.

⁹³ M. Tomczok, *Prozopopeja*, w: *Ilustrowany słownik*..., s. 394.

⁹⁴ H. Lausberg, §826, w: idem, *op. cit.*, s. 454. Zob. też J. Ziomek, *Figury myśli*, w: idem, *Retoryka opisowa*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1990, s. 231. Niektórzy badacze odnotowują podwójne odniesienie terminu prozopopeja. W jej obrębie „rozróżnić należy dwie operacje: figuratywną (uosobienie) i syntaktyczną (apostrofowanie)” (M. Grzędzińska, *Male i wielkie metafory*, „Pamiętnik Literacki” 1972, 62/4, s. 104–105, podkr. autorki); w tym kontekście istotne jest zarówno mówienie, jak i udzielanie komuś głosu. Dla moich rozpoznań ważniejsza będzie jednak operacja figuratywna.

⁹⁵ M. Tomczok, *op. cit.*, s. 395. Badaczka zwraca również uwagę na to, że w starożytności znaczenie prozopopei było ograniczone do „cytatu będącego naśladowaniem cudzej mowy w obrębie własnej”, a zatem rodzajem mikrostylizacji, mikropastiszu.

⁹⁶ O Hagstrumie w tym kontekście piszą m.in. Bartosz Swoboda (*Ekfrazy modernistyczne*..., s. 90), Rozalia Ślodeczyk (*Powrót do ekfrazy*..., s. 354) czy Dobrawa Lisak-Gębala (*Specyfika poetyckich i eseistycznych ekfraz*..., s. 42). Ta ostatnia wykorzystuje zresztą również rozpoznania Paula de Mana dotyczące prozopopei, wiążąc je z ekfrazami fotograficznymi (zob. J.H. Hagstrum, *The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry From Dryden to Gray*, University of Chicago Press, Chicago 1958, s. 18–29).

To oczywiście dość skrajne ujęcie; w innych opracowaniach prozopopeja metaforyzuje literacki sposób radzenia sobie z milczeniem obrazu (jest tak m.in. u Heffernana⁹⁷). Wiąże się to często, po pierwsze, z odniesieniem do etymologii terminu *ekphrasis* (w szczególności chodzi o znaczenie: *ekphrazein* — ‘wypowiedzieć w całości’⁹⁸), po drugie zaś — ze wspomnianym wcześniej pojmowaniem ekfrazy jako swoistej odpowiedzi na milczenie obrazu⁹⁹. Jak pisze Valentine Cunningham, akcentując prozopopeiczny charakter ekfraz, pozwalają one

[...] zmanifestować towarzyszące literaturze od zawsze pragnienie wskrzeszania — chęć przywrócenia życia i głosu przeszłości. Najstarsze dzieła znów stają się słyszalne, wydobyte z ciszy przeszłości: i historycznej, i tekstowej. Głos zostaje udzielony niemy przedmiotom w akcie *ekphrasis*, dosłownie ‘wy-powiadania się’ [...]’¹⁰⁰.

Sebastiano del Piombo — *Wskrzeszenie Łazarza* to jeden z najbardziej wyrazistych przykładów takiego „przywrócenia życia i głosu przeszłości”. Utwór ten można też potraktować jako nieskomplikowane narzędzie metaforyzujące rozważania teoretyczne: obraz martwy tak, jak martwy jest Łazarz, zostaje (tak jak on) wskrzeszony w ekfrazie za sprawą apokryficznej prozopopei¹⁰¹.

⁹⁷ „[...] besides representational friction and the turning of fixed forms into narrative, ekphrasis entails prosopopeia, or the rhetorical technique of envoicing a silent object” (J.A.W. Heffernan, *Museum of Words...*, s. 6).

⁹⁸ J.W. Heffernan, *Ekphrasis and Representation...*, s. 302.

⁹⁹ A także — w pewnym stopniu — na przywoływane przez Plutarcha zdanie Simonidesa z Keos: malarstwo to milcząca poezja, a poezja to mówiące malarstwo. Nad autorstwem, dosłownym brzmieniem i znaczeniem tego wielokrotnie przywoływanego zdania zastanawia się m.in. Krystyna Bartol (*Poezja — malarstwo. Plutarch o słynnym powiedzeniu Simonidesa*, „Roczniki Humanistyczne” 2006–2007, z. 3, s. 107–118).

¹⁰⁰ V. Cunningham, *Why Ekphrasis?*, „Classical Philology” 2007, nr 1, s. 63–64.

¹⁰¹ Na analogię między wskrzeszonym Łazarzem a obrazem ożywionym w tekstach ekfrastycznych zwraca uwagę Cunningham: „The photographed person looks as if alive. He and she are present, still, resisting death, like a Biblical or Prufrockian Lazarus «come back from the dead»”. Cunningham pisze w swym artykule o tekstach ekfrastycznych ożywiających fotografie, m.in. o *Coming Through Slaughter* Michaela Ondaatje — w tej powieści głosem zostaje obdarzony nowoorleański jazzowy kornecista Buddy Bolden, którego wizerunek jest znany z jedynej zachowanej fotografii muzyka, wykonanej ok. 1905 r. (*ibidem*, s. 70).

Wykorzystanie prozopopei to w przypadku tekstów ekfrastycznych jeden z ważniejszych składników i przejawów refokalizacji¹⁰². Użycie pojęcia refokalizacja w takim kontekście pociąga za sobą ciekawą konieczność dostosowania go do rozważań obejmujących pre-teksty wizualne¹⁰³. Pomocne są tu ustalenia Mieke Bal, dla której fokalizacja to jedno z „wędrujących pojęć w naukach humanistycznych”. Badaczka pisze oczywiście o jego „wizualnościowej” proveniencji:

Wędrując najpierw z dziedziny wizualności do narratologii, a potem do bardziej specjalistycznych analiz obrazów wizualnych, fokalizacja, przybywszy w nowe miejsce analizy wizualnej, nabrała pewnego znaczenia. Nie pokrywa się ono ani ze starym znaczeniem wizualnym (fokalizacja za pomocą soczewki), ani z nowym narratologicznym (wiązka postrzeżeń i interpretacji, która steruje uwagą w narracji). Obecnie nie wskazuje ono ani umiejscowienia spojrzenia na planie obrazu, ani jego podmiotu takiego jak postać i widz. Zamiast tego widoczna staje się w ruchu spojrzenia¹⁰⁴.

Ów „ruch spojrzenia” pozwala fokalizatorowi zrekonstruować „fabułę obrazu”¹⁰⁵. Nie będzie to jednak dla mnie aż tak istotne jak to, że

¹⁰² Ale oczywiście prozopopeja bywa figurą tekstotwórczą, wspomagającą refokalizację, również w nieekfrastycznych apokryfach (najbardziej bodaj ewidentny przykład to *Penelopiada* Margaret Atwood, jako że bohaterka tej powieści od kilku tysięcy lat przebywa w Hadesie).

¹⁰³ Jestem też oczywiście świadoma tego, że termin fokalizacja był już wielokrotnie wykorzystywany w badaniach transmedialnych, nie sięgam jednak po rozpoznania takich badaczy, jak np. Lars Elleström (*Transmedial Narration: Narratives and Stories in Different Media*, Palgrave Macmillan, Växjö 2019), Kai Mikkonen (*Graphic narratives as a challenge to transmedial narratology: The question of focalization*, „Amerikastudien/American Studies” 2011, t. 56, s. 637–652) czy Silke Horstkotte oraz Nancy Pedri (*Focalization in Graphic Narrative*, „Narrative” 2011, t. 3, nr 19, s. 330–357) znacznie wykraczające poza te aspekty propozycji Bal i Genette’a, które uznałam za funkcjonalne.

¹⁰⁴ M. Bal, *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych. Krótki przewodnik*, przeł. M. Bucholc, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2012, s. 65.

¹⁰⁵ Łukasz Zaremba i Wojciech Michera zwracają uwagę na to, że Bal — zanim jeszcze zwróciła się ku analizie obrazów — wprowadziła do narratologii koncepcję fokalizacji w oparciu o przedstawienie wizualne: płaskorzeźbę naskalną Mahabali-puram w południowych Indiach, na której widać medytującego Ardżunę, kota w podobnej pozycji, a także — u łapek kota — śmiejące się myszy. Bal zauważa, że odtworzenie fabuły tego przedstawienia jest możliwe dzięki ustaleniu tego, kto obserwuje kogo i co z tego wynika (myszy śmieją się dlatego, że widzą kota, który — patrząc na

w *Narratologii* pojawia się uwaga o stosowaniu fokalizacji do badań nad obiektami wizualnymi: „[w] sztukach wizualnych obowiązuje ten sam podział na fokalizatora zewnętrznego i wewnętrznego, nawet jeśli czasami trudno wskazać różnicę między nimi”¹⁰⁶. Trochę wbrew Mieke Bal¹⁰⁷ uznaję zatem, że obrazy jako pre-teksty apokryficznych tekstów ekfrastycznych są sfokalizowane zewnątrz, fokalizatorem jest w nich po prostu malarz (stanowi to z pewnością znaczne uproszczenie, ale staram się w miarę możliwości uniknąć rozważań z zakresu teorii sztuki).

Refokalizacja natomiast — poza tym, że tak jak w apokryfach literackich jest rotacją instancji narracyjnych, wymianą tych, którzy mówią i tych, którzy patrzą w ramach pre-tekstu i jego nowej wersji, transformacją perspektywy, opowiadania i spojrzenia, np. z zewnętrznego na takie, które znajdowało się wewnątrz — daje postaciom widocznym na obrazie, modelom lub twórcom możliwość rozejrzenia się nie tylko po tym, co zastane, ale i po tym, co znajduje się poza ramą obrazu i opowieści o tym, czego na obrazie nie widać.

Refokalizacja w apokryficznych ekfrazach oraz ekfrastycznych apokryfach może też na różne sposoby wspierać nienową opinię o błędności przekonania na temat istnienia „percepcji konstytuującej”, zgodnie z którą

[...] „sposzrenie malarza powstrzymuje przepływ zjawisk, kontempluje pole wizualne z uprzywilejowanej pozycji poza zmiennością trwania, w wiecznym momencie odsłoniętej obecności (...), w doskonałym odtworzeniu pierwotnej epifanii” [...]. Efektem takiego stanu rzeczy jest pozaczasowe ujmowanie aktu widzenia, oddzielenie widzącego i jego przedmiotu, w efekcie — wiara w obiektywność spostrzeżeń. Od obserwatora wymaga się wycofania emocjonalnego zaangażowania, redukcji

Ardżunę — również chce „medytować”), a zatem dzięki ruchowi spojrzenia i ustaleniu tego, kto kiedy jest fokalizatorem (M. Bal, *Fokalizacja...*, s. 149–150; Ł. Zaremba, *Pocztówki z podróży? Obrazy wizualne w lekturze Mieke Bal*, „Teksty Drugie” 2013, nr 4, s. 303; W. Michera, *op. cit.*, s. 125–126).

¹⁰⁶ M. Bal, *Fokalizacja...*, s. 168. Jeszcze raz przypominam, że, zdaniem Bal, fokalizator wewnętrzny to patrząca postać uczestnicząca w fabule jako aktor, natomiast zewnętrzny to agens umiejscowiony poza fabułą (*ibidem*, s. 153). Kategorię fokalizacji do badań nad fotografiami wykorzystuje z kolei np. Marianna Michałowska (*Foto-teksty. Związki fotografii z narracją*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2012, s. 120–132).

¹⁰⁷ Badaczka — powtórzę — uważa, że w dziełach wizualnych fokalizacja nie wskazuje podmiotu spojrzenia, „takiego jak postać i widz”.

innych kanałów percepcji (koncentracja na jednym zmysle), co dodatkowo pogłębia przepaść między patrzącym a przedmiotem. Także „wzrokowe pożądanie” zostanie oddalone (deerotyzacja widzenia), skoro obserwator/malarz sprowadzony jest do pozycji „idealnego, bezcielesnego oka”¹⁰⁸.

W świetle pomysłów Mieke Bal w ekfraście-apokryfiście można dostrzec refokalizatora — patrzy on wszak ponownie na obraz z zewnątrz. Z **refokalizacją zewnętrzną** w przypadku apokryficznych ekfraz będzie my mieć zatem do czynienia np. wtedy, gdy wydarzenia uwidocznione na obrazie są komentowane/doprecyzowywane przez podmiot w żaden sposób nieprzylegający do czasoprzestrzennego uniwersum obrazu. Często jest to osoba wypowiadająca się z dystansu czasowego, współczesna raczej czytelnikowi niż twórcy przedstawienia wizualnego czy namalowanym lub sfotografowanym modelom/postaciom, jak np. w *Fotoplastikonie* Jacka Dehnela. Apokryficznymi ekfrazami (lub ekfrastycznym apokryfami) **zrefokalizowanymi zewnętrznymi** mogą być również ekfrazy krytyczne, nawet jeśli komponent apokryficzny odgrywa w nich marginalną rolę — ogranicza się do jednego zdania. W przypadku refokalizacji wewnętrznej owa „przyległość” oznacza materialny związek refokalizatora z obrazem. W apokryficznych ekfrazach oraz ekfrastycznych apokryfach możliwe są trzy typy **refokalizatorów wewnętrznych**:

- a. Ożywione postaci z uniwersum czasoprzestrzennego obrazu, w rolach narzuconych im przez autora malowidła/fotografii (i, ewentualnie, autora źródła literackiego, mitycznego czy biblijnego — jak w przypadku *Sebastiano del Piombo* — *Wskrzeszenia Łazarza*). Zaryzykowałabym stwierdzenie, że ten typ refokalizacji pojawia się najczęściej w ekfrastycznej poezji, choć oprócz wspomnianych wcześniej tekstów Jacka Kaczmarskiego mamy z nim do czynienia np. w niektórych opowiadaniach z tomu *W świetle i w mroku* inspirowanych obrazami Edwarda Hoppera, chociażby w *Pokoju muzycznym* Stephena Kinga czy *Kobiecie w oknie* Joyce Carol Oates.

¹⁰⁸ R. Sendyka, *Poetyki wizualności*, w: *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*, pod red. T. Walas i R. Nycza, Universitas, Kraków 2012, s. 152. Sendyka przywołuje tu rozpoznania Normana Brysona (zob. *Vision and Painting. The Logic of the Gaze*, Yale University Press, New Haven and London 1983).

- b. Rzeczywiści modele pozujący lub przygotowujący się do pozowania do obrazu. Nawet jeśli przedstawia on scenę zaczerpniętą z literatury, mitologii lub *Biblii*, dzięki refokalizacji poznajemy perspektywę prawdziwej osoby z uniwersum czasoprzestrzennego malarza, a nie ze świata przedstawionego tekstu, którego ilustrację stanowi dany obraz. Co ciekawe, tego rodzaju tekstów jest niemal tak samo dużo, co powieści biograficznych o malarzach. Zazwyczaj w utworach ogniskujących się wokół modeli pojawiają się również wątki biograficzne, dotyczące autorów obrazów, do których owi modele pozują. Wynika to z usytuowania jednych i drugich w tym samym momencie historycznym. Nierzadko — najczęściej w ramach literatury popularnej — w takich powieściach zdradzane są szczegóły (rzekomych/suponowanych) romansów malarzy/malarek z ich modelkami/modelami. Jest tak np. w *Dziewczynie z perłą* Tracy Chevalier (Vermeer i Griet), *Malowanym pocałunku* Elizabeth Hickey (Gustav Klimt i Emilie Louise Flöge), *Nadwornym malarzu* Jeana-Daniela Baltassata (Jan van Eyck i służąca królowej Izabeli Aviz) czy *Ostatnim akcie* Ellis Avery (Tamara Łempicka i Rafaela Fano).
- c. Autor obrazu w trakcie tworzenia go — w tym przypadku w tekście pojawiają się np. liczne komentarze dotyczące technicznej strony pracy nad takim obrazem czy fotografią — lub w trakcie wyławiania z otaczającej rzeczywistości elementów współtworzących potencjalne/przyszłe dzieło sztuki. Tego rodzaju teksty stanowią zazwyczaj ekfrastyczne apokryfy, natomiast apokryficzne ekfrazy z analogiczną refokalizacją są niesamodzielne, jak już wspominałam, w nieco innym kontekście; pojawiają się one nierzadko jako mniej lub bardziej rozbudowane ustępy powieści biograficznych o malarzach.

W ramach jednego tekstu aktywizującego apokryficzną ekfrastyczność mogą też pojawić się wszystkie trzy typy, które niekiedy łączą się i mieszają ze sobą. Np. w *Upadku ślepców* Gerta Hofmanna refokalizatorami są niewidomi mężczyźni uwiecznieni w Bruegłowskim arcydziele, którzy spotykają się, co prawda, z malarzem, ale w trakcie całej — dość statycznej — opowieści nieświadomie odtwarzają uwiecznioną

scenę, choć znaczna część utworu Hofmanna ukazuje wyimaginowaną przedakcję malowidła. Zatarcie granicy między typem a) i b) wynika tu z wierności wizualnemu pre-tekstowi: mimo biblijnego tytułu scena jest na wskroś współczesna malarzowi (świadczą o tym nie tylko stroje namalowanych mężczyzn, ale także widoczna na dalszym planie obrazu wieś, w pobliżu której rozgrywa się akcja powieści).

W kontekście badań nad ekfrazą (głównie eseistyczną) o fokalizacji pisze też Rozalia Słodczyk: ponieważ ekfrazy, jak wszystkie teksty, zawsze pisane są z czyjegoś punktu widzenia, „to, co się opisuje, znajduje wyraz w warstwie lingwistycznej wypowiedzi, jej konstrukcji”. W swych analizach Słodczyk zwraca więc uwagę „na rodzaj relacji, jej czas i osobę mówiącą, na to, kto jest fokalizatorem i czy fokalizacja zmienia się na przestrzeni tekstu”¹⁰⁹, skupia się zatem m.in. na tym, kim jest fokalizator (np. „amatorem i specjalistką”, „skrupulatnym opisywaczem i kreatywnym egzegetą, poetą i filozofem”¹¹⁰), jak widać go w tekście i jaki wpływ na ekfrazę (lub hypotypozę) ma przyjęta przez niego rola czy kilka ról zmieniających się w ramach jednego utworu. To ujęcie nie wykracza poza tradycyjny sposób pisania o fokalizacji.

4. „Uwspółcześniona mentalność” w apokryficznych tekstach ekfrastycznych

Jak pisałam wcześniej, nieuniknionym elementem tekstu apokryficznego jest dostosowanie mentalności jego narratora i/lub bohaterów do uposażenia mentalnego apokryfisty prze-pisującego kanoniczny pre-tekst z określonej pozycji (w przypadku nieekfrastycznych apokryfów literackich tę świadomość najwyraźniej widać w prze-pisaniach feministycznych czy postkolonialnych¹¹¹). Realia wzorca w związku z tym „[...] służą tylko za wehikuł, narzędzie, kostium”¹¹² dla tego, co

¹⁰⁹ R. Słodczyk, *Ekfrazja, hypotypoza, przekład...*, s. 181, podkr. autorki.

¹¹⁰ *Ibidem*, s. 165.

¹¹¹ Zob. D. Szajnert, *Dyweryjny potencjał apokryfu...*, s. 360.

¹¹² M. Topolski, *Wywiad z Jackiem Dehnelem*, [online] <http://niedoczytania.pl/z-jackiem-dehnelem-rozmawia-maciej-topolski> [dostęp: 30.12.2017].

chce przekazać autor takiego tekstu¹¹³. Na tę „wehikułowość” w przypadku apokryficznych tekstów ekfrastycznych pozwala zwrócić uwagę m.in. rozpoznanie W.J.T. Mitchella, który wykazuje, że ekfrazy w pewnym sensie „podszywiają się” pod głos obrazu¹¹⁴. Takie „podszywanie się” jest ewidentne w przypadku wykorzystywania prozopopei. Jak bowiem zauważa Marta Tomczok:

[o]d samego początku prozopopeja odpowiada za fikcyjną część mowy, mówiąc wprost, jest nośnikiem fikcji literackiej. Słowo „nośnik” wydaje się w tym kontekście dopasowane do charakteru samej figury, która nie tyle wytwarza w dziele literackim jego własną rzeczywistość, ile ją przetwarza; nie jest tworzywem, lecz narzędziem, kanałem, niektórzy powiedzieliby: techniką¹¹⁵.

Niekiedy ekfrastyczne ożywienia prowokują refleksję nad tym, czy w ten sposób (to jest chociażby poddając przedstawienie wizualne dialogizacji) można spróbować empatycznie zbliżyć się np. do uwiecznionych na obrazach postaci. Taki pomysł pojawia się m.in. u Dobrawy Lisak-Gębali, piszącej o innym (rozumianym np. „jako konkretna osoba — portretowany, autor obrazu czy nawet kolekcjoner; jako człowiek, którego namiastka trwa przyczajona w obrazie i którą można odnaleźć, uruchamiając wrażliwość i wyobraźnię”), z którym wchodzi w dialog narrator/podmiot mówiący w ekfrazach:

Ów inny to wtedy drugi podmiot — często niejako ożywiany dzięki wyobraźniowym eksperymentom. Pojawia się więc istotny problem: jak nie uczynić z innej osoby jedynie przedmiotu poznania, skoro świadomość poznająca, ujmując w swym polu osobę poznawaną, musi ją sobie jak gdyby podporządkować¹¹⁶.

Wydaje się, że w świetle przywoływanych rozpoznań nie jest to możliwe — świadomość poznawanego w ten sposób drugiego podmiotu zawsze bowiem będzie zależna od świadomości apokryficznego ekfrasty czy ekfrastycznego apokryfisty. Nie oznacza to, że za wykorzystaniem

¹¹³ Jak pisze Anna Estera Mrozewicz: „Rzucający spojrzenie w przeszłość nie odnajduje jej więc na własnym miejscu, takiej, jaką ona była, zanim na nią spojrział, lecz widzi tylko jej obraz we własnych oczach, tu i teraz; taka wizja jest zawsze re-wizją” (A.E. Mrozewicz, *op. cit.*, s. 170, podkr. JD).

¹¹⁴ Zob. W.J.T. Mitchell, *op. cit.*, s. 155.

¹¹⁵ M. Tomczok, *op. cit.*, s. 395.

¹¹⁶ D. Lisak-Gębala, *Wizualne odskocznie...*, s. 237–238.

techniki zwanej prozopopeją (i w ogóle — za ożywianiem przedstawień wizualnych w tekstach ekfrastycznych) nie mogą stać (nawet egoistyczne) dobre intencje. Niekiedy wynikają one bowiem z tego, że — jak pisze w *Epilogu* przywoływany przez Magdalenę Śniedziewską Robert Lowell — „Jesteśmy biednymi przelotnymi faktami, / i to nas właśnie upomina / by każdej postaci na zdjęciu / dać jej żywe imię”¹¹⁷. W przypadku większości tekstów ekfrastycznych piszący nie mają zamiaru „wypisywać” Innego z jego historii¹¹⁸, a jedynie się na niej wesprzeć.

Choć w znacznej części utworów, którymi zajmę się w części analitycznej, postać ekfrasty-apokryfisty nie będzie bardzo wyeksponowana, warto jeszcze odnotować, że przesunięcie środka ciężkości w badaniach ekfrazologicznych z wizualnej reprezentacji na tego, kto opowiada, jest naturalną konsekwencją rozważań nad tym tematem¹¹⁹. Jednocześnie, skoro ekfrazy i teksty ekfrastyczne stanowią interpretacje, są zarazem (w jakimś sensie) autokreacjami. Jak się okazuje, nie jest to domeną wyłącznie współczesnej ekfrazy. Dominique Kunz np. dostrzega takie działania już w ekfrapie antycznej i nazywa je narcyzmem¹²⁰:

[a]nalizując antyczną *ekphrasis*, krytycy zwracają często uwagę, że retoryczny dyskurs odsyła w niej do samego siebie. Na przykład Perrine Galand-Hallyn zauważa, że opis odzwierciedla zdolności typowe dla mowy, a zatem narcyzm

¹¹⁷ R. Lowell, *Epilog*, cyt. za M. Śniedziewską, *Siedemnastowieczne malarstwo holenderskie w literaturze polskiej po 1918 roku*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2014, s. 129. Magdalena Śniedziewska uważa, że *Epilog* Lowella odnosi się, być może, do Vermeerowskiej *Kobiety w błękitnym kaftanie czytającej list*.

¹¹⁸ Por. A.E. Mrozewicz, *op. cit.*, s. 62.

¹¹⁹ Zob. M. Davidson, *Ekphrasis a postmodernistyczne wiersze-obrazy*, przeł. P. Mróz, A. Warmiński, w: *Estetyka w świecie*, pod red. M. Gołaszewskiej, t. 3, UJ, Kraków 2001, s. 46–48. Zaznacza to bardzo wyraźnie również Ślodecyk: „Artefakt w pewnym sensie staje się narzędziem w danej wypowiedzi — kiedyś umożliwiającym porwanie widza, apelującym do jego emocji i imaginacji, współcześnie w dużej mierze pozwalającym wyrazić się osobowości autora, jego emocjonalnej i intelektualnej wrażliwości. Nacisk przeniósł się więc [...] na piszącego i subiektywny wymiar interpretacji dzieła plastycznego” (R. Ślodecyk, *Powrót do ekfrazy...*, s. 365).

¹²⁰ M.P. Markowski, również odwołujący się do ekfrazy antycznej, mówi o „narcystycznym dyskursie”. Na marginesie można dodać, że większość badaczy traktuje właśnie starożytne rozumienie ekfrazy jako punkt wyjścia do badań o współczesnych tekstach (M.P. Markowski, *op. cit.*, s. 236).

jest mu właściwie wrodzony: „Przedmiot opisu posiada zawsze w mniejszym lub większym stopniu status metaforycznej kopii pisma, które nadaje mu kształt”¹²¹.

Tę kwestię widać również po części — co ciekawe — w przywoływanej przez Czesława Miłosza konkluzji Baudelaire’a, wieńczącej cytowaną przeze mnie nieco wcześniej anegdotę o Balzacu: „Często oceniając obraz kierować się będę jedynie sumą idei i dumań, które pozostawi w moim umyśle”¹²².

Skrajny przykład takiej optyki (już w kontekście tekstów współczesnych) odnotowuje Roma Sendyka, pisząc o specyfice obcowania podmiotu ze sztuką w ekfrazach eseistycznych: wskazują one „nie tyle na przedmiot artystyczny, co na kognitywne działania patrzącego/piszącego, które wprawdzie obiekt sztuki wyzwala, ale które ostatecznie charakteryzowałyby nie obserwowaną rzeczywistość artystyczną, ale samego poznającego”¹²³. Nie jest to, rzecz jasna, wyłącznie właściwość deskrypcji dzieł sztuki zamieszczanych w esejach¹²⁴. Ekfrazą jest twórczym świadectwem odbioru¹²⁵, odpowiednikiem — jak pisali Shadi Bartsch i Jaś Elsner — testu plam atramentowych Rorschacha¹²⁶: zdolność podmiotu do wydobywania narracyjnego impulsu obrazu uruchamia nie tylko narrację i interpretację, ale również autokreację podmiotu¹²⁷.

¹²¹ D. Kunz, *op. cit.*, s. 169.

¹²² Cz. Miłosz, *op. cit.*, s. 19.

¹²³ R. Sendyka, *Współczesny narcyzm...*, s. 343.

¹²⁴ Krakowska badaczka jest oczywiście tego świadoma, przywołując w jednym z przypisów ustalenia Bernadette Fort, według której jednym z elementów typowych dla współczesnych ekfraz jest wysunięcie na pierwszy plan podmiotu mówiącego (*ibidem*, s. 324).

¹²⁵ Według Michała Głowińskiego sfera świadectw odbioru to „sfera zjawisk wysoce niejednorodnych”, wśród których wymienia on m.in. „różnego rodzaju transformacje dokonywane na dziele literackim, a więc przekłady, parafrazy, transkrypcje itp.”, również zjawiska intersemiotyczne, np. „potraktowanie utworu poetyckiego jako tekstu pieśni” czy „ilustracje do utworów literackich” (M. Głowiński, *Świadectwa i style odbioru*, w: idem, *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1977, s. 117, 121–124).

¹²⁶ Zob. S. Bartsch, J. Elsner, *op. cit.*, s. II.

¹²⁷ Swoją drogą w przypadku testu plam atramentowych właśnie owa podatność na autokreację stanowi o jego niemiaraodajności.

W przypadku ekfraz narratywizujących to, co przedstawione na obrazie, działanie autokreacyjne (i być może autointerpretacyjne) jest oczywiście bardziej zawołowane, w dalszym ciągu zwraca tu jednak uwagę **zmodernizowana świadomość** podmiotu ukazującego z innej perspektywy wydarzenia/postaci z wizualnego pre-tekstu. Współcześni autorzy decydują się na wykorzystanie gatunku/trybu/figury retorycznej, jaką jest ekfraz, nie pomimo niemożności ukazania neutralnej, dokładnej werbalnej kopii dzieła sztuki, ale właśnie ze względu na nią (a raczej: ze względu na możliwość bardzo wyraźnego zaprezentowania własnego widzenia¹²⁸).

¹²⁸ Zwraca na to uwagę M.P. Markowski: „Być może nie powstałaby *ekphrasis*, gdyby nie iluzja przezroczystości znaków językowych [...], ale też nie powstałaby *ekphrasis*, gdyby nie świadomość ich nieprzezroczystości, umożliwiającą pisanie” (M.P. Markowski, *op. cit.*, s. 230).

Apokryficzność i ekfrastyczność: komplementarność

Na początku tego wprowadzenia teoretycznego pisałam, że *Sebastiano del Piombo — Wskrzeszenie Łazarza* to utwór dobrze wspierający rozważania na temat powiązań apokryficzności i ekfrastyczności, a także niezłe obrazujący to, czym chcę się zająć w rozdziałach analitycznych. Pojawiająca się w tym tekście narratywizacja, ożywienie postaci z obrazu i dopisanie dalszego ciągu zdarzeń to bowiem jeden z wyraźniejszych przejawów apokryficzności ekfraz i tekstów ekfrastycznych. Zwróciłam również uwagę na to, że wykorzystanie opowiadania Dehnela w tym kontekście ma wady. *Sebastiano del Piombo — Wskrzeszenie Łazarza* to tekst tak silnie zależny i od pre-tekstu biblijnego, i od pre-tekstu wizualnego, że trudno jednoznacznie wskazać istotniejszy pierwowzór — oba wydają się równie ważne, choć oczywiście pre-tekstu wizualnego nie byłoby bez pre-tekstu biblijnego¹, a zatem literackie treści obrazu muszą zostać wyraźnie odnotowane.

Co jednak ważniejsze, zaobserwowana w opowiadaniu płynność granic między tym, co ekfrastyczne, a tym, co apokryficzne, jest dla mnie jednym z sygnałów komplementarności tych dwóch kategorii. Ponadto starałam się wykazać, że frazy i narzędzia służące do opisu apokryfów (np. zasada apokryfu, różnie rozumiany dywersyjny potencjał, respektowanie realiów wzorca) z łatwością można odnieść do tekstów ekfrastycznych i wykorzystać w ich kontekście, co również uzasadnia powiązania tych dwóch intertekstualnych poetyk.

Użyty przeze mnie w tytule książki przymiotnik (komplementarne) wskazuje na to, że nie tylko apokryficzność dopełnia ekfrastyczność w pewnych miejscach, ale także ekfrastyczność dopełnia apokryficzność

¹ Dobrawa Lisak-Gębala przypomina, że np. w przypadku *Eikones* Filostrata „właściwym obiektem deskrypcji nie jest malowidło (wraz z jego cechami czysto artystycznymi), lecz prezentowana na nim scena” (D. Lisak-Gębala, *Specyfika poetyckich i eseistycznych ekfraz...*, s. 36).

(w końcu *komplementarne* znaczy ‘wzajemnie się uzupełniające’, ‘dopełniające się’; w hasle *complementarity* w *Oxford Dictionary of English* pojawia się następująca definicja: „relacja lub przypadek, w którym co najmniej dwie różne rzeczy ulepszają lub podkreślają wzajemnie swoje własności”²). W związku z tym chciałabym wyróżnić dwa typy komplementarności, które porządkują powiązania ekfrastyczności i apokryficzności. Typy te można rozpoznać w tekstach analizowanych przeze mnie w dalszej części książki (choć nie podporządkowuję im kolejności analiz). Ich nazwy pojawiały się już w moich wcześniejszych rozważaniach.

1. Ekfrastyczne apokryfy

- a. **Apokryfy lub tekst apokryficzny z elementem ekfrastycznym** to warianant widoczny przede wszystkim w utworach, w których fragmenty ekfrastyczne stanowią punkt wyjścia do skonstruowania apokryfu (jak w *Sebastiano del Piombo — Wskrzeszeniu Łazarza*: dopowiedziana do obrazu historia jest zbyt rozbudowana, żeby cały utwór uznać za ekfrazę; chociaż tekst w dużej mierze jest podporządkowany wizualnemu pre-tekstowi). O ekfrastycznych apokryfach będę mówić również wtedy, kiedy element ekfrastyczny pojawia się w ramach apokryfu, jako jego dopełnienie. Sztandarowymi przykładami takich utworów są wielokrotnie już tutaj przywoływane powieści biograficzne o malarzach oraz narracje dotyczące modelek i modeli przedstawianych na obrazach. Warunkiem *sine qua non* uznania jakiegoś tekstu za ekfrastyczny apokryf jest przede wszystkim jego wyraźny związek z rzeczywistym (nieimaginacyjnym) wizualnym pre-tekstem lub/i autorem malowideł lub fotografii. Konieczne wydaje się także osadzenie świata przedstawionego takiego apokryfu w realiach wzorca (nawet jeśli opowiada apokryfista, którego od prezentowanych w wizualnym

² *Complementarity*, w: *Oxford Dictionary of English. Second Edition, revised*, pod red. C. Soanes, A. Stevenson, Oxford University Press, Oxford 2010, [ebook]. Nic więc dziwnego, że np. Maciej Michalski używa słowa „komplementarność” do opisanie tej własności „strategii apokryficznej”, która polega na twórczym uzupełnianiu, dopełnianiu pierwowzoru (M. Michalski, *op. cit.*, s. 202–204).

pre-tekście wydarzeń bądź epoki, w której żył poddawany apokryfizacji artysta, dzieli znaczny dystans czasowy). Choć może to być nieco dezorientujące, dodam, że w ramach ekfrastycznych apokryfów mogą oczywiście pojawić się apokryficzne ekfrazy (wynika to ze wcześniejszych uwag, mimo że nie zostało do tej pory wyrażone wprost) — z takim przypadkiem mamy do czynienia chociażby w powieści *Saturn...* Jacka Dehnela, którą omówię w drugim rozdziale. Wiążąca jest dla mnie w tym względzie jedna z cech charakterystycznych ekfrazy współczesnej odnotowanych przez Rozalię Słodczyk: „Ekfrafa istnieje jako osobny utwór albo fragment większego dzieła, w trzech rodzajach literackich i powiązanych z nimi gatunkach, również w gatunkach pogranicznych, jak esej, a także w krytyce sztuki [...]”³.

2. Apokryficzne ekfrazy

- a. **Apokryficzne ekfrazy lub teksty ekfrastyczne** to typy, w których komponent ekfrastyczny i apokryficzny są równorzędne bądź bliskie równorzędności. Będzie tak w przypadku utworów w prosty sposób ożywiających postaci z obrazu i ukazane na nim wydarzenia, a zatem takich, które nie wykraczają poza bliską przed- lub poakcję sytuacji przedstawionej w wizualnym pre-tekście (pokrywa się to z definicją ekfrazy zaproponowaną przez Dobrawę Lisak-Gębałę).
- b. **Ekfrazy lub teksty ekfrastyczne z elementem apokryficznym** występują wówczas, kiedy apokryficzność stanowi tylko ornament tekstu ekfrastycznego, ograniczający się np. do zdania eksponującego jakąś lukę/nieprecyzyjność/przekłamanie dostrzeżone w wizualnym pierwowzorze. Tego rodzaju zdanie może np. sugerować, że istota danego obrazu tkwi gdzie indziej, niż zwykło się uważać, lub pozwala zinterpretować obraz wbrew intencjom jego twórcy.

Ponieważ wielokrotnie odwoływałam się tutaj do rozpraw Rozalii Słodczyk, muszę dodać, że proponuje ona, by różnorodne ożywienia obrazów nazywać nie ekfrazą, lecz hypotypozą. Jej zdaniem hypotypoza

³ R. Słodczyk, *Powrót do ekfrazy...*, s. 367.

„wyróżnia się tym, że tekst zasadniczo nie opisuje dzieła sztuki, ale jest jego werbalnym wariantem, jego transpozycją — ekwiwalentem strukturalno-tematycznym, w którym fabuła staje się swoistą ożywioną alegorią obrazu”⁴. Innymi słowy autor hypotypozy

prezentuje w zapisie słownym konkretną, subiektywną wizualizację, opisuje nie tyle artefakt, ile efekt jego oddziaływania — różnorodne i indywidualne mentalne obrazy, swoiście przekształcające opisywany oryginał. Otrzymujemy pewną wizję plastycznego korelatu, jego wersję transponowaną na tekst literacki (na świat przedstawiony i strukturę). Hypotypoza nie byłaby zatem opisem dzieła, ale wariacją na jego temat wynikającą z próby unaocznienia plastycznego wzorca, postrzegania go jako żywej tkanki, która nie jest nieruchomym, niemym, istniejącym tylko przestrzennie przedstawieniem, ale otrzymuje głos, jest wprawiana w ruch, rozwija się w czasie i przeistacza swoją zewnętrzną (plastyczną) formę. Tego bowiem właśnie dokonują niektórzy pisarze z obrazami — ożywiają je w materii narracji w formie opowiadania, dialogu, w rozwoju akcji, stwarzając swoich bohaterów i fabuły jako wersje obrazu⁵.

Ślodecyk wyróżnia dwa typy hypotypozy, mimetyczną i diegetyczną. Diegetyczna

dynamizuje „jak” obrazu, [...] aktywizuje sposób przedstawienia świata oraz problematykę formalno-filozoficzną generowaną przez malowidło. W tekście realizującym hypotypozę diegetyczną znajdziemy, na poziomie rzeczywistości przedstawionej, zaledwie aluzje do obrazu, nie odnajdziemy postaci i zdarzeń, które przypominałyby te z dzieła malarskiego. Natrafimy natomiast na aktualizację zagadnień wysuwanych na pierwszy plan w malowidle, przekonamy się, że pisarza dręczą te same pytania co malarza, dlatego tematyzuje on je w innym materiale — w formie werbalnej w tekście utworu oraz często w paratekstach [...]”⁶.

Hypotypoza mimetyczna zaś przypomina konstrukcyjnie „*tableaux vivants* albo adaptacje filmowe obrazu — cały tekst jest transpozycją konkretnego dzieła, zachodzi zbieżność postaci i przedmiotów, zdarzeń, czasoprzestrzeni, a także aspektów formalnych, a na tym w pewnym sensie wyczerpuje się cel wypowiedzi literackiej”⁷. Co jednak istotniejsze: „[m]oże ona [...] dodawać komentarz do obrazu,

⁴ Eadem, *Ekfrazja, hypotypoza, przekład...*, s. 17.

⁵ *Ibidem*, s. 148.

⁶ *Ibidem*, s. 160–161.

⁷ *Ibidem*, s. 160.

najczęściej o charakterze refleksji filozoficznej [...], wprowadzać dialogi między postaciami, dopowiadać zachodzące zdarzenia, a także przedakcję i poakcję”⁸.

Hypotypoza **mimetyczna** w ujęciu Słodczyk pokrywa się w wielu punktach z moją propozycją ujmowania tekstów ekfrastycznych jako apokryfów. Na pomysł autorki *Ekfrazy i hypotypozy* trafiłam jednak zbyt późno, żeby zrezygnować z podejmowanych badań, ale nie dość późno, żeby nie dostrzec, że tak ujęta hypotypotyczność jest po prostu przejawem apokryficzności „tekstów z obrazami” (by w tym kontekście uniknąć mówienia o ekfrazie)⁹.

⁸ *Ibidem*, s. 160.

⁹ Na marginesie pozostawiam to, że nie do końca przemawia do mnie uzasadnienie Słodczyk dotyczące wyboru terminu określającego omawiane przez nią relacje. Badaczka pisze: „[w] myśl teorii, ale też praktyki starożytnych ekfrazy i hypotypozy znaczyły to samo, określały zjawisko naoczności niesionej przez mowę czy tekst pisany. Dziś to jednak nie powinny być synonimy ze względu na przesunięcie semantyczne w definicji ekfrazy — by powtórzyć: hypotypoza zachowała swoją charakterystykę ze starożytnych podręczników retoryki, z kolei ekfrafa utrwaliła się w swojej współczesnej interpretacji. Jestem świadoma historii ekfrazy, pierwotnego znaczenia tej figury i transformacji, jakiej uległa w interpretacjach od połowy XX w. Właśnie dlatego, że tak mocno utrwalił się w humanistyce ów inny sens ekfrazy (wyjawszy prace filologów klasycznych, którzy operują pojęciem w jego pierwotnym znaczeniu i badają starożytne teksty posługujące się tą figurą), stosuję zapoznany termin hypotypoza w jego oryginalnym znaczeniu. W ten sposób pojęcie to niejako przejmuję to, co straciło pojęcie ekfrazy” (*ibidem*, s. 147). Moje wątpliwości ograniczają się właściwie do tego, że nie jestem przekonana, czy kolejne pojęcie retoryczne (zresztą — jak wykazuje Słodczyk — synonimiczne względem starożytnego rozumienia ekfrazy), precyzyjnie nazywające „żywość” opisu powinno zostać uszczegółowione i stracone dla badań nad interferencjami sztuk. Skoro znaczenie *ekphrasis* zostało tak bardzo ograniczone (mimo wszystko!), może dobrze byłoby zostawić *hypotyposis* w spokoju — ekfrafa bowiem też może być hypotypotyczna. Należy zaznaczyć, że propozycja Słodczyk jest inspirowana rozróżnieniem hypotypozy — ekfrazy autorstwa Adama Dziadka. Badacz ten, odwołując się do rozpoznań Liliane Louvel oraz Henriego Moliera, postuluje zawężenie pojęcia hypotypozy do figury, w ramach której opis „nie odnosi się do konkretnego dzieła sztuki, ale raczej pośrednio przywołuje jakiś obraz i narzuca czytelnikowi konieczność ustalenia ścisłych kryteriów pozwalających wskazać w tekście wyznaczniki malarstwa bez posługiwania się prostą analogią” (A. Dziadek, *Obrazy i wiersze...*, s. 82). Hypotypoza w ujęciu Dziadka „[z]daje się sugerować analogię z jakimś obrazem lub z jakimś charakterystycznym typem obrazowania” (*ibidem*, s. 82). Mam co do tej źródłowej dla Słodczyk koncepcji podobne zastrzeżenia, chociaż jestem świadoma, że *Obrazy i wiersze* to rozprawa kanoniczna.

Intertekstualność

Na koniec winna jestem jeszcze wyjaśnienie, dlaczego w tytule mojej książki figuruje intertekstualność, a nie np. intersemiotyczność czy intermedialność. Po pierwsze, dlatego, że zarówno intersemiotyczność, jak i intermedialność są praktykami intertekstualnymi¹, po wtóre i przede wszystkim zaś dlatego, że źródłowo apokryficzność nie jest ani poetyką intersemiotyczną, ani poetyką intermedialną. Wybór intertekstualności wynika zatem z wyboru apokryficzności — to właśnie intertekstualność pozwala sensownie badać literaturę „w jej zmieniających się historyczno-kulturowych kontekstach”, a owa rekontekstualizacja jest w apokryficznych ekfrazach i ekfrastycznych apokryfach, które poddają krytycznej analizie, bardzo wyraźna. Ponieważ specyfika intertekstualnych relacji apokryficznych polega na silniejszej niż w innych przypadkach relacji intertekstualnych zależności od „takich kategorii, jak kanon, autentyk, wartość i źródło” (czyli konkretny pre-tekst lub pre-teksty), punkt odniesienia stanowi dla mnie ujęcie intertekstualności proponowane m.in. przez Ryszarda Nycza, według którego

intertekstualność jako pojęcie współczesnej wiedzy o literaturze i sztuce [...] to kategoria służąca do określenia tego wymiaru budowy i znaczenia tekstu (dzieła sztuki), który wskazuje na nieusuwalne, inherentne uzależnienie jego wytwarzania,

¹ Choć ta kwestia budzi czasem wątpliwości badaczy; zob. A.E. Mrozewicz, *op. cit.*, s. 56. O intermedialności jako jednym z wariantów intertekstualności zob. np. H.F. Plett, *Intertextualities*, w: *Intertextuality*, pod red. H. Pletta, Walter de Gruyter, Berlin–New York 1991, s. 20 czy P. Wagner, *Ekphrasis, Icontexts and Intermediality — the State(s) of the Art(s)*, w: *Icons, Texts, Icontexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*, pod red. P. Wagnera, Walter de Gruyter, Berlin–New York 1996, s. 17. Za odwróceniem takiego porządku opowiada się natomiast m.in. Irina O. Rajewsky — wynika to z przyjęcia przez nią wąskiego rozumienia tekstu i intertekstualności (I.O. Rajewsky, *Intermediality, Intertextuality and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality*, „Intermedialités” 2005, nr 6, s. 54). O intertekstualności w historii sztuki pisze natomiast np. Stanisław Czekalski (*Intertekstualność i malarstwo. Problemy badań nad związkami międzyobrazowymi*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2006).

² D. Szajnert, *Apokryf literacki...*, s. 203.

przedmiotowego statusu, odbioru, zarówno od istnienia innych tekstów i archi-tekstów (reguł stylistyczno-gatunkowych, konwencji dyskursywno-rodzajowych, kodów semiotyczno-kulturowych), jak też od możliwości rozpoznania owych odniesień inter- i architekstualnych przez uczestników kulturowego poznania i procesu komunikacyjnego³.

Właśnie owa „możliwość rozpoznania odniesień” jest warunkiem zrozumienia sensu zarówno tekstów apokryficznych, jak i ekfrastycznych, a także — naturalnie — apokryficznych tekstów ekfrastycznych, zwłaszcza że, zdaniem Nycza, intertekstualną poetykę należy rozważać „jako uhi-storycznioną teorię średniego zasięgu, to znaczy o zasięgu ograniczonym do historycznych założeń przyjętych w danej epoce literacko-kulturowej, a obejmującym, oprócz tradycyjnie pojętej literatury, także **nieliterackie dyskursy kulturowej rzeczywistości**”⁴. Sama intertekstualność pozwala natomiast również uwypuklić wspomnianą kwestię rekontekstualizacji. Intersemiotyczność i intermedialność — choć stanowią przejawy intertekstualności — akcentują, jak się wydaje, inne, raczej ontologiczne problemy, to jest relację paragonalną czy możliwość malarskości literatury i literackości malarstwa, różnice między poszczególnymi mediami, funkcjonowanie ekwiwalentów znaków jednej dziedziny sztuki w drugiej, kontekst hybryd literackich i zjawisk z pogranicza literatury i nowych mediów. Problematyka interferencji różnych systemów semiotycznych, przenoszenia dzieła stworzonego w obrębie jednego systemu znaków do innego, kwestia intermedialnych migracji nie będzie przedmiotem moich rozważań. Gra znaków pomiędzy pre-tekstem i tekstem ekfrastycznym czy przekładanie obrazu na słowo nie są dla mnie aż tak istotne, jak dopowiedzenia, uzupełnienia oferowane przez apokryficzne ekfrazy i ekfrastyczne apokryfy. Jak pisze Seweryna Wysłouch: „Nie-opisowy, ale metatekstowy charakter współczesnych wierszy o sztuce zmusza do przesunięcia punktu ciężkości z opisu na szeroko pojmowaną intertekstualność. Z przedmiotu odniesienia — na dialog międzytekstowy”⁵. Zdaję sobie sprawę, że uzasadnianie

³ R. Nycz, *Poetyka intertekstualna: tradycje i perspektywy*, w: *Kulturowa teoria literatury...*, s. 161.

⁴ *Ibidem*, s. 156.

⁵ S. Wysłouch, *Ut pictura poesis — stara formuła i nowe problemy*, w: *Ut pictura poesis...*, s. 15. Na marginesie można dodać, że Seweryna Wysłouch, korzystając z ustaleń

lokalizacji literackiej deskrypcji dzieła sztuki w obrębie intertekstualności rozpoznaniem tej badaczki jest ryzykowne: przeciwstawia ona bowiem ekfrazę przekładowi intersemiotycznemu, po stronie tej pierwszej sytuując takie kategorie, jak: opis, prezentacja, uobecnienie, naśladowanie, *mimesis*, natomiast temu drugiemu przypisując: nawiązania intertekstualne, reprezentację, uogólnienie cech, przekład znaków, transformację przedmiotu, funkcjonowanie w kulturze itd.⁶ Wysłouch, jak się wydaje, nie bierze pod uwagę kwestii precyzyjnie w tym kontekście ujętej przez Pawła Goglera, która wybrzmiała już we wcześniejszych podrozdziałach — każdy, nawet najdokładniejszy, opis obrazu traktowany jako jego werbalne powtórzenie stanowi zarazem interpretację; jest zatem naznaczony różnicą, nie jest przezroczysty:

[...] czy istnieją wypowiedzi wyzbyte znaczeń światopoglądowych, choćby implikowanych? Rodzą się znów pytania, czy interpretacja jest implikowana przez opis, „mimowolna”, czy celowa? Jaki jest dystans między znaczeniem obrazu a znaczeniem tekstu? Ekfrazą istnieje w przestrzeni intertekstualnej, oscyluje między powtórzeniem a nowością, intencją obrazu a intencją tekstu, estetyką obrazu a poetyką wiersza. Wymaga więc badania relacji intertekstualnych⁷.

Aleksandra Piatigorskiego i Jurija Lotmana, zauważa, że „[t]ekstem będzie [...] obraz Bruegla tak samo, jak wiersz Różewicza” (eadem, *O malarstwie literatury...*, s. 85). Decyzja o usytuowaniu moich analiz w kręgu intertekstualności uzasadnia w pewnym stopniu także użycie terminu pre-tekst w odniesieniu do ekfrazowanych obrazów.

⁶ Zob. eadem, *Efraz czy przekład intersemiotyczny?*, w: *Ruchome granice literatury. W kręgu teorii kulturowej*, pod red. S. Wysłouch i B. Przymuszały, PWN, Warszawa 2009, s. 64. Badaczka rezygnuje też z pojęcia ekfrazy na rzecz przekładu intersemiotycznego, ponieważ „[e]kfraz koncentruje uwagę na opisie i wynikających stąd problemach: stosunku do oryginału, uobecnieniu oraz *mimesis*. Przekład intersemiotyczny natomiast zakłada transformację «tekstu docelowego», przekład znaków i badanie relacji intertekstualnych. Prowadzi do zmiany statusu przedmiotu, co odbywa się kosztem prezentacji i uobecnienia. Skłania do analizy znaczeń pragmatycznych, do obserwacji, jak funkcjonuje tekst w kulturze, jak traktuje kanon, co nowego wnosi do systemu literatury i kultury. [...] Nie ulega wątpliwości, że badaczowi korespondencji sztuk więcej możliwości daje kategoria intersemiotycznego przekładu. [...] W przeciwieństwie do ekfrazy, skierowanej na naśladowanie wzorca, koncentruje uwagę na procesach, które wzorzec modyfikują, jak konceptualizacja i symbolizacja. Zwraca uwagę na relacje intertekstualne i przemieszczenia w polistemicznym systemie kultury” (*ibidem*, s. 63–64).

⁷ P. Gogler, *op. cit.*, s. 145.

Wątpliwości co do intertekstualnego charakteru tekstów inspirowanych obrazami nie ma również Adam Dziadek, który zauważa, że „[r]elacje pomiędzy obrazami i utworami literackimi trzeba [...] rozpatrywać przede wszystkim w świetle intertekstualności rozumianej jako wyznacznik każdego tekstu, wyznacznik, którego nie da się zredukować jedynie do kwestii źródeł i wpływów”⁸. Jednakże oprócz „«strukturalistycznej» wersji” pojęcia intertekstualności dla tego badacza istotny jest również jej wariant oryginalny (jeszcze niepoddany reakademizacji), czyli taki, który wprowadziła w swoich pismach Julia Kristeva. W tym ujęciu „tekst staje się polem aktywnego współdziałania świadomości i nieświadomości, zamiaru, intencji autorskiej, która splata się z formułami anonimowymi (czasem trudnymi do określenia), z nieświadomymi lub automatycznie przytaczanymi cytatami”⁹. Choć ta perspektywa pozwala Dziadkowi na bardzo interesujące odczytania niektórych wierszy z obrazami — wyjątkowo inspirująca pod tym względem wydaje się jego lektura *Nie więcej* Czesława Miłosza¹⁰ — nie widzę dla niej zastosowania w przypadku utworów, którymi zajmę się w rozdziałach analitycznych. Dlatego też ograniczam się do zacytowanej wcześniej definicji intertekstualności autorstwa Ryszarda Nycza.

Nie korzystam również z koncepcji transfiksjonalności¹¹, choć mam świadomość, że jest to obecnie najpopularniejsza forma konceptualizowania rozmaitych intertekstualnych/transmedialnych praktyk, również tych, które polegają na wkraczaniu „fikcyjnego świata, bohaterów,

⁸ A. Dziadek, *Obrazy i wiersze...*, s. 21.

⁹ *Ibidem*, s. 23–24.

¹⁰ Zob. *ibidem*, s. 145.

¹¹ To pojęcie zostało opracowane m.in. przez Richarda Saint-Gelais’go, a charakteryzuje „zachodząc[ą] pomiędzy tekstami kultury twórcz[ą] relacj[ę], która polega na współdzieleniu przez nie komponentów narracyjnych, takich jak fikcyjne postaci, lokalizacje, całe uniwersa czy artefakty. [...] W najbardziej podstawowym ujęciu transfiksjonalność odnosić się miała do praktyk narracyjnych, determinujących poszerzenie obszaru fikcji poza granice jednego dzieła, a nawet epoki historycznej, gatunku, estetyki, literatury narodowej, wreszcie wkraczać też w inne niż literackie medium” (K. Olkusz, *Transfiksjonalność w literaturze*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2018, t. 61, s. 159). Za przypomnienie o tym pojęciu dziękuję Pani Profesor Magdalenie Rembowskiej-Pluciennik.

lokacji czy artefaktów¹² w świat rzeczywisty¹³. Zdaję sobie sprawę także z tego, że apokryficzność, do której się odwołuję, można traktować jako specyficzny, zawężony wariant transfikcjonalności bazujący na **kanonicznych** (i to jego najważniejszy wyróżnik) światach przedstawionych, dlatego obstarę przy tej właśnie poetyce. Na marginesie można dodać, iż mimo że wszyscy teoretycy transfikcjonalności zwracają uwagę na jej źródłowy związek z intertekstualnością, to niektórzy, bazując na — w moim przekonaniu — zawężonym rozumieniu tego zjawiska, wskazują na zasadniczą między nimi różnicę. Ich zdaniem bowiem w ramach transfikcjonalności

intertekstem może być nie tylko wypowiedź językowa, lecz także fikcyjna postać, miejsce, a nawet cały świat. Cechą charakterystyczną transfikcjonalności jest zdolność maskowania intertekstualnego charakteru odniesienia poprzez unikanie bezpośredniego nawiązywania do innych tekstów kultury i staranne ukrywanie źródła cytatu¹⁴.

¹² *Ibidem*, s. 159.

¹³ Dla Krzysztofa M. Maja dobrym przykładem tego wariantu transfikcjonalności jest udział mężczyzny w przebraniu Dartha Vadera w protestach antyrządowych w Turcji w 2013 r. Jak pisze Maj: mógł on „dodawać otuchy pacyfikowanym przez policję mieszkańcom Stambułu samą transfikcjonalną łącznością swego przebrania z fikcyjnym wizerunkiem budzącego grozę Lorda Sithów — przy czym z jego ust nie musiała paść ani jedna wypowiedź identyfikująca je z fabułą filmów George’a Luca. Źródło cytatu zostało ukryte, a intertekstem stała się postać z fikcyjnego świata, tworząca metaforyczny pomost między światem aktualnym a światem możliwym w jednej galaktyce miriadowych znaczeń” (K.M. Maj, *Intertekstualność*, w: *Ilustrowany słownik...*, s. 246–247; zob. też idem, *Wymiary transfikcjonalności*, „Przestrzenie Teorii” 2018, t. 30, s. 159–160).

¹⁴ Idem, *Intertekstualność...*, s. 80.

Rozdział I:

**Refokalizacja w apokryficznym
ekfrazach i ekfrastycznych apokryfach,
czyli od narcystycznej identyfikacji
do zdystansowanej uważności**



By przedstawić rozmaite formy refokalizacji, wykorzystam analizę porównawczą tekstów (oraz fragmentów tekstów) dotyczących tego samego obrazu, czyli namalowanej w 1632 r. *Lekcji anatomii...* Rembrandta (il. 2). Wśród wielu ekfrastycznych opracowań (krytycznych i artystycznych), jakimi obrosło to dzieło, nietrudno było mi znaleźć zróżnicowane przykłady zmiany punktu widzenia. Zapewne istnieje wiele arcydzieł malarskich, które wygenerowały równie liczne (a może nawet liczniejsze) ekfrastyczne odpowiedzi, *Lekcja anatomii...* wydała mi się jednak wyjątkowo interesująca z dwóch względów. Po pierwsze, chciałam sprawdzić, czy istnieją — i jak ewentualnie wyglądają — teksty pisane z perspektywy dysekcjonowanego mężczyzny: przez (daleką, ale jednak) analogię do Dehnelowskiego *Sebastiano del Piombo — Wskrzeszenia Łazarza*. „Zapadką zwalniającą” tego pomysłu była informacja o przygotowanej przez zespół pracujący pod kierunkiem Lily Díaz-Kommonen instalacji *Interactive Diorama — Rembrandt, 1632, The Anatomy Lesson of Dr. Nicolaes Tulp*¹, pozwalającej po nałożeniu gogli VR (wirtualnej rzeczywistości) spojrzeć na zrekonstruowany komputerowo obraz od wewnątrz, oczyma człowieka ze stołu sekcyjnego. Po drugie, za inspirującą w kontekście refokalizacji uznałam uwagę Dolores Mitchell, która odnotowuje, że Rembrandtowski obraz to „dzieło o niepatrzeniu na ciało”² („a work about not looking at the body”) — zastanowiło mnie, czy ekfrastyczni apokryfiści biorą pod uwagę tę własność malowidła, a jeśli nie, to w jakich kierunkach podążają, ich zdaniem, spojrzenia uwiecznionych na obrazie mężczyzn i co się z tym wiąże.

¹ Praca została zaprezentowana w ramach festiwalu Ars Electronica, który odbył się w 2017 r. w Linzu (*Interactive Diorama — Rembrandt, 1632, The Anatomy Lesson of Dr. Nicolaes Tulp*, [online] <https://ars.electronica.art/ai/en/interactive-diorama-anatomy-nicolaes-tulp> [dostęp: 5.05.2019]). Informację o tej instalacji zawdzięczam Pani Doktor Agnieszce Przybyszewskiej.

² D. Mitchell, *Rembrandt's „The Anatomy Lesson of Dr. Tulp”: A Sinner among the Righteous*, „Artibus et Historiae” 1994, nr 30, z. 15, s. 148.

W tekstach, które tu omówię, refokalizacja polega na przekazaniu głosu i/lub perspektywy określającej wypowiedź postaciom bezpośrednio związanym z prowadzoną przez doktora Tulpa lekcją lub jej obserwatorom — począwszy od samego anatoma, siedmiu członków gildii chirurgów oraz Rembrandta, przez przedmiot sekcji (czyli zwłoki dwudziestoosmioletniego złodzieja z Lejdy, Adriana Adriaenszona zwanego Arisem Kindtem), aż po niewiecznionych na obrazie rzekomych świadków widowiska, które odbyło się w amsterdamskim Domu Wagi. Pojawiają się tu zatem zarówno przykłady refokalizacji zewnętrznej, jak i wewnętrznej. Omawiane utwory (i fragmenty utworów) stanowią przede wszystkim przykłady różnorodnych ożywień *Lekcji anatomii...* w postaci apokryficznych ekfraz i ekfrastycznych apokryfów, przedstawiających bliższe lub dalsze przed- lub poakcje uwiecznionej na obrazie sceny.

W rozmaitych opracowaniach dotyczących *Lekcji anatomii...* podkreśla się jej wyjątkowość w stosunku do malowanych wcześniej portretów zbiorowych różnych grup zawodowych — również chirurgów. Na malowidle Rembrandta członkowie gildii są oczywiście zindywidualizowani (jak na wszystkich tego rodzaju portretach), ale ich ustawienie nie jest zgodne z konwencją. Chociaż „[z]wyczaj nakazywał, aby kompozycja plastyczna odzwierciedlała porządek hierarchiczny organizacji, grupując jej członków zgodnie z ustalonym wcześniej systemem”³, na obrazie Rembrandta rozmieszczenie portretowanych podlega „wymogom sceny uwiecznionej na płótnie, ukazującej sekcję zwłok”⁴. Nie to jest jednak najważniejsze. Chociaż poddawanego dyssekcji Arisa Kindta umieszczono w centrum przedstawienia, to, zgodnie z formułą przywoływanej już Mitchell, Rembrandtowska *Lekcja anatomii...* stanowi „dzieło o niepatrzeniu na ciało”: wzrok niektórych członków gildii chirurgów jest skupiony na ustawionej w prawym dolnym rogu

³ *Historia sztuki*, t. 8: *Barok*, pod red. D. Fedora, Marketing Room Poland, Kraków 2010, s. 215.

⁴ *Ibidem*, s. 215.

księdze — najprawdopodobniej jest to *De humani corporis fabrica* Andreeasa Vesaliusa⁵. Swoją drogą w rozmaitych opracowaniach pojawia się informacja wskazująca zamieszczony w tymże tomie portret Wesaliusza z ramieniem dysekcjonowanego człowieka jako źródło inspiracji Rembrandta. Według badaczy właśnie ze względu na ten obraz przypisywany Janowi van Calcarowi, Rembrandtowska *Lekcja anatomii...* zawiera intencjonalny merytoryczny błąd: sekcję zwłok zaczynano od rozcięcia brzucha; na malowidle mistrza z Lejdy korpus nieboszczyka jest nienaruszony, dzięki czemu wzrok odbiorcy kieruje się ku rozciętej ręce.

Pozostali namalowani patrzą poza przestrzeń obrazu, najczęściej w stronę portrecisty czy zgromadzonej na sekcji publiczności. Również spojrzenie doktora Tulpa omija ciało złodzieja z Lejdy — interpretatorzy *Lekcji anatomii...* identyfikują je zatem „jako swego rodzaju rekwizyt”⁶. *Prælector anatomiae* nie skupia też zresztą wzroku na swoich uczniach, tylko spogląda ponad ich głowami. W związku z tym Magdalena Śniedziewska zauważa, że „Rembrandt malował przede wszystkim członków cechu chirurgów”, w końcu to na ich zlecenie powstał portret zbiorowy; „[d]opiero nowoczesne interpretacje scen obrazujących sekcję zwłok przynoszą znaczącą zmianę w postrzeganiu tego typu dzieł. To nie portretowani, ale trup, dotychczas będący swoistym rekwizytem, przykuwa uwagę widza”⁷. Rzeczywiście — w żadnym z tekstów, które będę tu omawiała (i w żadnym utworze lub fragmencie utworu dotyczącym *Lekcji anatomii...*, z którymi się spotkałam) ciało Kindta nie jest traktowane wyłącznie jako preparat anatomiczny. Co więcej, dla sensu tych tekstów ciało złodzieja ma podstawowe znaczenie. Jednocześnie we wszystkich utworach — podobnie jak w omawianym przez Śniedziewską wierszu Stanisława Grochowiaka *Lekcja anatomii*

⁵ Zob. np. K. Wilemska, M. Kidzińska, M. Kucharzewski, *Lekcje anatomii w obrazach mistrzów holenderskich epoki Renesansu*, „Annales Academiae Medicae Silesiensis” 2011, nr 3, s. 74.

⁶ M. Śniedziewska, *Siedemnastowieczne malarstwo holenderskie w literaturze polskiej po 1918 roku*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2014, s. 230.

⁷ *Ibidem*, s. 231.

(*Rembrandta*)⁸ — interpretację sytuującą nieboszczyka w centrum zainteresowania apokryficznie przypisuje się siedemnastowiecznym świadkom lub aktorom wykładu prowadzonego przez Nicolaesa Tulpa w *theatrum anatomicum*. Trudno jednak, żeby było inaczej — w tych utworach zostaje bowiem ożywiona lekcja anatomii, uczestniczący w niej zyskują możliwość zaprezentowania własnej wersji wydarzeń; autorów pasozytujących na obrazie Rembrandta bardziej, jak się wydaje, interesują te wydarzenia niż samo dzieło sztuki. Zmiana dotyczy zatem raczej stosunku do przedmiotu sekcji, w XVII w. traktowanego jako mechaniczny i „nieczuły «obiekt anatomiczny»”⁹, w nowoczesnych interpretacjach zaś bardziej podmiotowo, często — jako rodzaj makabrycznego zwierciadła. Chociaż i taka interpretacja stanowi znaczne uproszczenie. Roy Porter i Georges Vigarello, wychodząc od opisów rozmaitych artystycznych tablic anatomicznych (np. autorstwa Pietra da Cortony z 1618 r., na której „poddawana sekcji postać przyjęła bardzo złożoną, dramatyczną pozę — przypominającą postawę błagalną w malarstwie historycznym [...]”¹⁰) i wizualnych reprezentacji lekcji anatomii, starają się wykazać, że już w XVII w. „wbrew dualistycznemu rozróżnieniu, które wyraźnie oddzielając ciało i osobę, umożliwiło praktykowanie anatomii, obrazy wskazują na rosnący z czasem opór wobec uspokajających twierdzeń dualizmu — w imię tego, co można by nazwać «bytem ciała» istoty ludzkiej”¹¹. Jednym z dowodów na tę wczesną zmianę postrzegania ciała jest zresztą, według badaczy, różnica między kompozycją dwóch Rembrandtowskich lekcji anatomii — Tulpowskiej i Deijmanowskiej (z 1656 r.). W scenie z Tulpem malarz „przyjmuje neutralny punkt widzenia: ukazuje grupę lekarzy śledzących pokaz pierwszego spośród nich, a ich naukowej uwagi nie rozprasza żaden niepokój emocjonalny”; w drugiej zaś perspektywa i oświetlenie, na jakie Rembrandt się decyduje,

⁸ Tekstu osnutego — jak przekonuje Magdalena Śniedziewska — wokół *Lekcji anatomii doktora Deijmana*, nie zaś *Lekcji anatomii doktora Tulpa* (*ibidem*, s. 235).

⁹ R. Porter, G. Vigarello, *Ciało, zdrowie i choroby*, w: *Historia ciała*, t. I: *Od renesansu do oświecenia*, pod red. G. Vigarello, przeł. T. Stróżyński, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 407.

¹⁰ *Ibidem*, s. 407.

¹¹ *Ibidem*, s. 408.

wzmacnia [...] niekompletny stan płótna, skupiającego uwagę na relacji między asystentem i trupem. [...] [A]systent nie obserwuje mózgu, do którego dobiera się skalpel doktora Deymana, lecz trzymając w dłoni sklepienie czaszki, pogrążony w myślach, wpatruje się w opróżnione wcześniej podbrzusze i klatkę piersiową¹².

¹² *Ibidem*, s. 408.

Lekcja anatomii według Jacka Dehnela

Niezależnie od tych rozstrzygnięć, to właśnie napięcie między dwoma rodzajami spojrzenia (roboczo można je nazwać reifikującym i personifikującym) na ludzkie ciało bardzo wyraźnie widać w wierszu *Po wyjściu malarza Dehnela*:

Cóż za gest wyważony nie znoszący sprzeciwu
wykład precyzyjny niczym werk zegarka
i żadnych zdziwień
że pod białą rękawiczką skóry
czerwona rękawiczka mięśni

lancet nożyczki nawet krochmalone koronki
wszystko to tylko figury naoliwionej retoryki

każde ciało
każde ciało
choćby było i ciałem skazańca
jest tylko skomplikowanym traktatem anatomicznym

tak mówi doktor Tulp
a siedmiu studentów
jak siedmiu braci czuwających
nadstawia uszu i kryz nadstawia
by nie uronić ni sylaby
ni najdrobniejszego trybiku wykładu

tak mówi doktor Tulp
ciało jest większą cebulą
którą trzeba obrać z kolejnych warstw
bo nie wyrośnie z niej już żaden szczypior

i tylko brwi unosi
po drugiej stronie płótna
kiedy w zakamarkach tego zimnego przestępczego ciała
oddanego wielkodusznie Miejskiej Akademii

kiedy pod chłodnym pokrowcem tkanek
kiedy pod krwistą powłoką wiedzy
odnajduje drugiego doktora Tulpa

małego
pomarszczonego
zmęczonego nie do wiary
uwikłanego w kwaśne wąpia śmierci¹.

W tej apokryficznej ekfrazie mamy do czynienia z dwoma rodzajami refokalizacji. Tulpowi i jego obserwatorom (choć przede wszystkim doktorowi) przygląda się zewnętrzny refokalizator: jest nim podmiot **obserwujący** obraz albo lekcję. Pierwszych pięć strof to zarazem ozdobny opis uwiecznionego na malowidle pokazu i skrócona relacja z tego wydarzenia. Osoba mówiąca w wierszu dwukrotnie przywołuje bowiem wypowiedzi głównego anatoma. W ramy fokalizacji zewnętrznej zostaje zatem wprowadzona refokalizacja wewnętrzna — zyskujemy tu chwilowy dostęp do perspektywy i, co za tym idzie, przekonań światopoglądowych doktora Tulpa. Traktuje on nieboszczyka jako przedmiot anatomiczny, który ma służyć wyłącznie nauce („każde ciało / choćby i było ciałem skazańca / jest tylko skomplikowanym traktatem anatomicznym”, „ciało jest większą cebulą / którą trzeba obrać z kolejnych warstw / bo nie wyrośnie z niej już żaden szczypior”). Dehumanizujące metafory z wypowiedzi anatoma są zestawione z budzącą — ironiczny, jak można przypuszczać na podstawie lektury całego tekstu — podziw podmiotu („Cóż za gest wyważony nie znoszący sprzeciwu”), doskonale usystematyzowaną formą wykładu, „precyzyjnego niczym werk zegarka”. Zresztą nie tylko to, co mówi doktor, stanowi przykład znakomitej retoryki: zewnętrzny refokalizator zauważa, że jej figurami są tu również rekwizyty („lancet nożyczki nawet krochmalone koronki”), nie mówiąc o poddawanym dysekcji, którego przecież nazwano „tylko skomplikowanym traktatem anatomicznym”. W tej części wiersza spojrzenie, należące do zewnętrznego obserwatora, skupia się na tym, co oficjalne, zgodne z wersją przedstawioną na obrazie. Wyraźnie ekfrastyczne elementy — łącznie z gestem Tulpa, błędnie² zinterpretowanym przez podmiot wiersza jako

¹ J. Dehnel, *Po wyjściu malarza*, w: idem, *Wiersze (1999–2004)*, Lampa i Iskra Boża, Warszawa 2006, s. 42.

² Albowiem „Tulp demonstruje na własnej żywej ręce i na martwej ręce trupa mechanizm zginania palców, którym powodują dwa mięśnie: *flexor digitorum superficialis* i *flexor digitorum profundus* (zginacze palców: zewnętrzny i głęboki)” — nie jest to zatem

„wyważony nieznoszący sprzeciwu”, „retoryczny” — hiperbolizują wspomnianą neutralność punktu widzenia Rembrandta, a także brak jakichkolwiek emocji uczestników lekcji.

Charakterystyczne dla wiersza odniesienia do retoryki można powiązać z teatralnością lekcji anatomii. Ciekawa w tym kontekście wydaje się informacja przywoływana przez Antoniego Ziembę: siedziba gildii chirurgów i pierwsza amsterdamska prowizoryczna sala, w której przeprowadzano sekcje — w tym tę zobrazowaną w 1632 r. przez Rembrandta — znajdowała się „w tym samym budynku, co miejscowa izba retorów [...] wraz ze swą sceną, na której wystawiano dramaty”³. Odbywające się w teatrach anatomicznych pokazy były „spektaklami, obliczonymi na możliwie liczną i zróżnicowaną publiczność”, w których „[c]hodziło o zysk, a zarazem o popularną rozrywkę i dydaktykę”⁴. Jak zaznacza Anna Wiczorkiewicz, pisząc, co prawda, o pierwszych (włoskich) pokazach tego rodzaju:

Tak jak wówczas, gdy w grę wchodził sceniczny dramat, troszczono się o prawidłowe odtworzenie spektaklu, dbano o zachowanie stosownego podziału na poszczególne fazy, a ostateczna forma widowiska miała być podporządkowana normom *decorum*. W niektórych teatrach spektaklom towarzyszyła muzyka. Widzów łączyły pewne reguły dotyczące odpowiedniego zachowania⁵.

W przypadku tekstu Dehnela istotniejsze jest jednak raczej to, że — jak pisze Anna Burzyńska, powołując się na rozpoznania Mieke Bal i Maaïke Bleeker —

w historycznym teatrze anatomicznym ciało nie było jedynie demonstrowane, ale było performowane. Anatom wytwarzał wiedzę, demonstrował, czym jest ciało, jak działa, czemu służy; stwarzał je jako obiekt nacechowany konkretnymi

„gest retoryczny”, ale próba zaprezentowania na żywym organizmie tego, co zostało zaprezentowane na organizmie martwym (A. Ziemia, *Obrazy śmierci — i życia. Konterfekty zmarłych*, „Konteksty” 2014, nr 3–4, s. 170). Zwraca na to uwagę również Antonio Damasio: „Doktor Tulp w prawej ręce trzyma ściętna niegdyś poruszające lewą dłoń trupa, własną lewicą demonstrując odpowiednie ruchy” (A. Damasio, *W poszukiwaniu Spinozy. Radość, smutek i czujący mózg*, przeł. J. Szczepański, Rebis, Poznań 2005, s. 196).

³ A. Ziemia, *op. cit.*, s. 167.

⁴ *Ibidem*, s. 167.

⁵ A. Wiczorkiewicz, *Muzeum ludzkich ciał. Anatomia spojrzenia*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, s. 84.

sensami: maszyna, przedmiot, odpad, *sacrum*, dzieło sztuki. Mieke Bal nazywa tę demonstrację „gestem odsłonięcia/ekspozycji” [...]: **osoba, która wie (autorytet epistemiczny/poznawczy) pokazuje ciało tym, którzy nie wiedzą, i mówi: „patrzcie, tak właśnie jest”**⁶.

W pierwszej części tekstu Dehnela uwidacznia się właśnie taka performatywność opisywanej sytuacji — to, że mamy do czynienia z pokazem. Rządzi tu pozornie bezrefleksyjna pewność, nie ma „żadnych zdarzeń / że pod białą rękawiczką skóry / czerwona rękawiczka mięśni”. Kolejne warstwy ciała — jak kolejne warstwy cebuli — nie są ważne, stanowią jedynie elementy „machiny, która [...] jest bez porównania lepiej obmyślona i zawiera w sobie ruchy bardziej godne podziwienia, niż jakikolwiek przyrząd stworzony przez człowieka”⁷. Pozorność bezrefleksyjnej pewności demaskuje tu jednak dwukrotne użycie słowa *rękawiczka*: pozwala ono podmiotowi wiersza zasugerować obecność jakiejś istoty, którą skrywają kolejne warstwy ciała⁸.

Wyrażona wprost „groza, jaką budzi trup”⁹ pojawia się dopiero w drugiej części omawianego utworu, która dotyczy tego, co rozgrywa się „po drugiej stronie płótna”. Budowaną od początku wiersza mechanicystyczną wizję burzą zatem trzy ostatnie strofy. To właściwie do tego fragmentu odnosi się tytuł tekstu — dopiero „po wyjściu malarza” możemy zaobserwować, co dzieje się naprawdę, poznać apokryficzną poakcję wydarzeń przedstawionych na obrazie. Doktor Tulp dziwi się dopiero wtedy, kiedy patrzy na rozłożone przed nim ciało — co nie zostało utrwalone w wizualnym pre-tekście — kiedy dociera do tego, co chronione „białą rękawiczką skóry” oraz „czerwoną rękawiczką mięśni”, „kiedy pod chłodnym pokrowcem tkanek / kiedy pod krwistą powłoką wiedzy / odnajduje drugiego doktora Tulpa / małego / pomarszczonego /

⁶ A. Burzyńska, *Człowiek wywrócony na drugą stronę*. Lekcja anatomii Tadeusza Kantora, „Konteksty” 2015, t. 1–2, s. 366, podkr. JD.

⁷ R. Descartes, *Rozprawa o metodzie*, przeł. T. Boy-Żeleński, s. 29, [online] <https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/rozprawa-o-metodzie.pdf> [dostęp: 22.05.2019].

⁸ Za zwrócenie uwagi na to, że metafora rękawiczki nie jest tak powierzchowna, jak mi się z początku wydawało, oraz — co za tym idzie — za podsuniecie tropu interpretacyjnego dziękuję Pani Profesor Danucie Opackiej-Walasek.

⁹ J. Leociak, *Spotkanie z trupem: sekcja zwłok*, „Konteksty” 2005, nr 1, s. 97.

zmęczonego nie do wiary / uwikłanego w kwaśne wąpła śmierci”. Współczesne uposażenie mentalne ekfrasty-apokryfisty piszącego o *Lekcji anatomii...* pozwala uwrażliwić Tulpa i w ramach jednego tekstu skonfrontować tradycyjne, reifikujące spojrzenie na wizualny pre-tekst (oddane w pięciu pierwszych strofach wiersza), ze spojrzeniem personifikującym. Choć niemal w całym utworze dominuje punkt widzenia nieco ironicznego obserwatora obrazu (być może początkowo jest to niewieczniony na obrazie uczestnik wykładu, być może malarz, o czym świadczyłyby np. docierające do podmiotu i przezeń przywoływane słowa prowadzącego sekcję), to w końcowych fragmentach zyskujemy dostęp do nieoficjalnego punktu widzenia Tulpa (choć też oczywiście zapośredniczonego, ale tym razem inaczej). Ciało Kindta okazuje się dla lekarza makabrycznym zwierciadłem, które waloryzowaną pozytywnie formułę *nosce te ipsum*¹⁰ dopełnia ponurym (a jednak klasycznym — by nie powiedzieć banalnym — i narcystycznym) *memento mori*. Można tu paradoksalnie dostrzec mechanizm, który, zdaniem Anny Wieczorkiewicz, jest charakterystyczny dla doświadczenia muzealnego płynącego z obcowania z anatomicznymi wizerunkami ludzkiego ciała, np. woskowymi modelami przedstawiającymi naturalistycznie układ krwionośny, rozmaite tkanki czy zmiany chorobowe:

Wystawa staje się poletkiem doświadczalnym dla „dorozumiewania” świata — doświadczenie polegałoby na odnoszeniu szeroko pojmowanej wiedzy o innych ciałach do ciała własnego. Jego fundamentem jest aksjomat: moje ciało jest wyjątkowe. Własne ciało percypuję bowiem inaczej niż ciała innych [...]. Nie jestem więc tymi innymi ciałami, na które patrzę — niemniej jednak proces odnoszenia wiedzy o innych ciałach do mojego ciała dostarcza mi istotnej wiedzy o świecie i o mojej w nim pozycji. W innych rozpoznaję też siebie (dlatego pewne widoki tak mnie poruszają)¹¹.

¹⁰ Łacińskie tłumaczenie napisu znajdującego się przy wejściu świątyni Apollina w Delfach (γνώθι σεαυτόν — *gnōthi seautón*) towarzyszyło „[d]ziałaniom anatomów i obrazującym ich trud artystom” (J. Leociak, *op. cit.*, s. 97). Zob. też np. W. Schupbach, *The Paradox of Rembrandt's Anatomy of Dr. Tulp*, „Medical History” (supplement) 1982, nr 2, s. 41 czy J. Sawday, *The Body Emblazoned: Dissection and the Human Body in Renaissance Culture*, Routledge, New York 1996, s. 110.

¹¹ A. Wieczorkiewicz, *op. cit.*, s. 15.

Lekcja anatomii według Jacka Kaczmarskiego

Tak pojmowane poznanie samego siebie powoduje doktorem Tulpem i jego siedmioma słuchaczami również w *Lekcji anatomii doktora Tulpa...* według Jacka Kaczmarskiego:

Leży przed nami — wydany na nasz wzrok
Trupia zagadka, nieruchomy bramin
I patrzy jaszczurczymi powiekami
Na siedem zdumień na widok jego zwłok,
Na nasze ruchy, na chciwy gest i krok,
Karki w koronkach, kaftany z wyłogami.

Nawet nie nagi, bo nieżyjący już
Wabi źrenice nasze żabim brzuchem.
Wszystko napiętym zdaje się bezruchem
Kiedy przedramię otwiera ostry nóż
Cięciwę mięśnia naciągając wzdłuż
Choć dawno wystrzelona strzała ducha.

Stoją nade mną — Zdziwienie
Trwoga, Ciekawość, Odraza,
Tryumf życia przez okamgnienie,
Zobojętnienie i Wstręt.
W pragnieniach drżąc i zakazach
W niezrozumiałych wyrazach
Uzasadniają istnienie
Włosów, paznokci i pięt.

Tłumaczy doktor Tulp (narzędzie łśni),
Że szukamy tego, co nas trwoży w sobie —
Co wprawia w ruch i zatrzymuje obieg
Nieśmiertelności zanurzonej w krwi;
Wystygłe mięso z tych dociekań drwi
Żeśmy złodzieje zwłok na świeżym grobie.
Coś jednak mamy, czego jemu (już) brak
Co jednocześnie karmi i połyka:
Instynkty śmieszne, zachwyt fanatyka
Orkiestrą życia, co dla siebie gra
Jak długo w oku iskra drga lub łza,
Nieznana oczodołom nieboszczyka.

Chyłą nade mną się — Pycha,
 Chciwość, Nieczyste Ciągoty,
 Zazdrość, co ledwo oddycha
 Z braku Umiaru i Cnót;
 Gniew w zbędne wciąga kłopoty,
 Lenistwo tłumi ochoty —
 Ja — tkanka krucha i licha
 Już wiem, co ironia i cud¹.

Wypowiedź doktora dotyczącą kwestii *nosce te ipsum* przywołują w formie mowy zależnej pozostali członkowie gildii: „Tłumaczy doktor Tulp [...], / Że szukamy tego, co nas trwoży w sobie — / Co wprawia w ruch i zatrzymuje obieg / Nieśmiertelności zanurzonej w krwi”. W tekście Kaczmarzkiego to właśnie przede wszystkim oni są wewnętrznymi refokalizatorami (swoją drogą, jako podmiot zbiorowy — zdeindywidualizowanymi, wbrew intencjom portrecisty). W tym przypadku refokalizacja umożliwia im w końcu obejrzenie przedmiotu anatomicznego. Co więcej — w dwóch pierwszych strofach wiersza (rozpoczynającego się słowami: „Leży przed nami — wydany na nasz wzrok”) zostaje stematyzowana wymiana spojrzeń. Choć mężczyzna na stole sekcyjnym nie żyje, „patrzy jaszczurczymi powiekami / na siedem zdumień na widok jego zwłok”, „[w]abi źrenice nasze żabim brzuchem”. „Wzrok” nieboszczyka odbija wzrok członków gildii. Kaczmarzki ponadto rejestruje tu mechanizm obrzydzenia. Mężczyźni nie są w stanie odwrócić oczu od tego, co wstrętne — właśnie to, co ohydne, nieludzkie („żabi brzuch”, „jaszczurcze powieki”), „wabi” ich spojrzenia, budzi „[z]afascynowany poryw, który [...] do tego prowadzi i który [...] od tego odpycha”². Uczestniczący w sekcji starają się znaleźć to, „co [ich] trwoży w sobie”: wstręt wymusza na nich „bolesną identyfikację z przedstawionym ciałem”³.

Prowadzącą do „samo(roz)poznania” paradoksalną, bo przecież nie możliwą wymianę spojrzeń między członkami gildii chirurgów a obiektem anatomicznym, czyli trupem, można skojarzyć z synonimiczną wobec

¹ J. Kaczmarzki, *Lekcja anatomii doktora Tulpa (wg obrazu Rembrandta)*, w: idem, *Miedzy nami. Wiersze zebrane*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2017, s. 532–533.

² J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Wydawnictwo UJ, Kraków 2007, s. 9.

³ C. Korsmeyer, *Trudne przyjemności: wzniosłość i wstręt*, w: eadem, *Gender w estetyce. Wprowadzenie*, przeł. A. Nacher, Universitas, Kraków 2008, s. 184.

nazwy sekcja autopsją. Po pierwsze, ma ona również niezwiązane bezpośrednio z medycyną znaczenie: ‘naoczne stwierdzenie czegoś, własna obserwacja’, ‘widzenie czegoś własnymi oczami’⁴; po wtóre, termin pochodzi od greckich *αὐτός* (‘autós’) — ‘sam’ i *ὥψης* (‘ópsis’) — ‘widok’ (*αὐτόπτης* — ‘autóptis’ to ‘naoczny świadek’). W pewnej mierze wiąże się to z przywoływaną przez Rafaela Mandressiego w kontekście rozważań nad „doświadczeniem wizualnym jako kamieniem węgielnym poznania anatomicznego”⁶ uwagą Galena: „ten, kto chce podziwiać dzieła natury, nie powinien ufać księgom anatomicznym, tylko polegać na własnych oczach”⁷. We współczesnych tekstach prze-pisujących *Lekcję anatomii...* autorzy starają się owo doświadczenie wizualne przekroczyć, wyposażając bohaterów, narratorów czy inne osoby wypowiadające się w wierszach dzięki refokalizacji w reakcje psychiczno-emocjonalno-intelektualne⁸ wzbudzone przez spoczywające na stole sekcyjnym ciało.

⁴ *Autopsja*, w: *Słownik wyrazów obcych* PWN, pod red. J. Tokarskiego, PWN, Warszawa 1980, s. 60. Co ciekawe, wcześniejsza wersja tego tekstu Jacka Kaczmarskiego jest w całości pisana z perspektywy człowieka leżącego na stole sekcyjnym. Wspomniana „niemożliwa wymiana spojrzeń” przynosi tu „samo(roz)poznanie” nie obserwatorom sekcji, a nieboszczykowi: „Nic nie zrobię / Żeby obnażyć ich straszny ból i blichtr, / Choć widzę własny wizerunek w nich / I oni wszyscy w mojej są osobie” (J. Kaczmarski, *Lekcja anatomii doktora Tulpa — wczesna wersja*, [online] <http://www.kaczmarski.art.pl/tworczosc/wiersze/lekcja-anatomii-doktora-tulpa-wczesna-wersja> [dostęp: 28.09.2020]).

⁵ Por. N. Siegal, *Lekcja anatomii*, przeł. G. i A. Gomola, WAM, Kraków 2016, s. 89. Zob. też *Autopsy*, w: *Oxford Dictionary of English. Second Edition, revised*, pod. red. C. Soanes, A. Stevenson, Oxford University Press, Oxford 2010, [ebook].

⁶ R. Mandressi, *Sekcje zwłok i anatomia*, w: *Historia ciała...*, s. 293. Za uświęcenie owego „doświadczenia wizualnego jako kamienia węgielnego poznania anatomicznego” Rafael Mandressi uznaje przeprowadzanie sekcji przez Girolama Fabriciego d’Acquapendente w zaprojektowanym przez niego samego padewskim teatrze anatomicznym o „elipsoidalnym kształcie wywiedzionym świadomie ze studium anatomii oka”.

⁷ Galien, *De l'utilité des parties du corps*, cyt. za R. Mandressi, *op. cit.*, s. 291. Podobną radę dawał swoim studentom żyjący na przełomie XV i XVI w. francuski anatom Jacques Dubois (znany również jako Jacobus Sylvius), zob. A. Wieczorkiewicz, *op. cit.*, s. 82–83.

⁸ Zob. S. Rimmon-Kenan, *Text: Focalization*, w: eadem, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, Routledge, London–New York 1983, s. 79.

Siedmiu obserwatorom z utworu Kaczmareckiego np. poszukiwania „tego, co ich trwoży w sobie” zapewniają, oprócz wstrętu, „wzniosłą”⁹ ulgę, element nieobecny w refleksji podmiotu z wiersza Dehnela. Uświadamiają sobie oni bowiem, że nie dotyczy ich jeszcze to, co pod skalpel sprowadziło Kindta, a zatem wciąż mogą być we władaniu rozpaczliwego — już teraz — hedonizmu, kierować się „[i]nstynktami śmiesznymi, zachwytem fanatyka / Orkiestrą życia, co dla siebie gra / Jak długo w oku iskra drga lub łąza”. To zestawienie bojaźni i ulgi znajduje odbicie w dwóch osobnych — trzeciej i szóstej — strofach *Lekcji anatomii doktora Tulpa...* Kaczmareckiego. W tych fragmentach autor czyni refokalizatorem preparat anatomiczny. Refokalizacja umożliwia tu sensualizację¹⁰

⁹ Wzniosłość ludzkiego ciała, a dokładniej — ludzkiego wnętrza, jego potencjał wzbudzenia grozy i respektu opisuje bardzo precyzyjnie Jolanta Brach-Czaina w *Blonach umysłu*: „[...] czy to nie dziwne, że uczucie wzniosłości może wywołać byle burza morska czy piorun rozdzierający pobliskie drzewo, a to co najbliższe, najbardziej nas dotykające, w pełni uwewnętrznione, nasz wzburzony organizm, szaleństwo jego wewnętrznych wód, kataklizm przyprawów takich własności nie mają. To wszystko miałoby pozostać poza doświadczeniem, powiedzmy śmiało, poza wyższymi uczuciami? Z jakiej racji? Tajemnicze, wewnętrzne ciało — flak wyrzucony poza kulturę — uznane za niegodne filozofii i pozbawione funkcji symbolicznych. Godzimy się na to, że zjawiska przyrody mogą budzić uczucia piękna i wzniosłości, ale robimy błędne założenie, że sami jesteśmy poza przyrodą. Tym fałszywym poglądem odcinamy się od siebie samych. Nasze doznania nie kończą się przecież na tym, co widzimy, a wewnętrzny pejzaż ma sposoby komunikowania się z nami [...]” (J. Brach-Czaina, *Pod skórne wody*, w: eadem, *Blony umysłu*, Sic!, Warszawa 2003, s. 112–113). Interpretacji wzniosłości autorstwa Brach-Czainy nie da się jednak w całości odnieść do wzniosłości, która pojawia się u Kaczmareckiego. Dla filozofki — co uderza w przywołanym fragmencie — najistotniejsze są procesy, zmiany, wzburzenia zachodzące w żyjącym, działającym ciele, olśnienie bohaterów wiersza wynika natomiast z bacznej obserwacji niefunkcjonującego organizmu. Tę odpowiedź bibliograficzną, odsyłającą do *Blon umysłu*, również zawdzięczam Pani Profesor Danucie Opackiej-Walasek.

¹⁰ Po termin re-sensualizacja w badaniach nad ekfrazą sięga Anna Estera Mrozewicz, korzystając z ustaleń Maurice’a Merleau-Ponty’ego oraz W.J.T. Mitchella, którzy dowartościowują rolę zmysłów innych niż wzrok w postrzeganiu obiektów wizualnych. Badaczka w analizowanych tekstach ekfrastycznych odnajduje „pragnienie wyjścia poza to, co poznawalne jedynie zmysłem wzroku”, co sytuje te teksty „niejako po stronie «antyokulocentryzmu»” (A.E. Mrozewicz, *Śladami ekfraz. Duński pisarz współcześni wobec sztuk wizualnych*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2010, s. 301). W związku z tym niepodobna nie zauważyć, że rekontekstualizując re-sensualizację, dokonuję poniekąd nadużycia; wynika to jednak z operatywności, którą, w moim

— nieboszczyk, przemawiający na prawach prozopopei (podobnie zresztą jak siedmiu żywych mężczyzn, choć w ich przypadku efekt wydaje się mniej spektakularny), widzi uczestników sekcji, którzy nad nim stoją, słyszy też ich naukowy żargon („W niezrozumiałych wyrazach / Uzasadniają istnienie / Włosów, paznokci i pięt”). Co jednak najważniejsze — w oczach Kindta uczniowie doktora Tulpa także są w pewnej mierze zdehumanizowani (zsynekdochizowani?). W trzeciej strofie wiersza, w której po raz pierwszy przemawia podmiot-nieboszczyk, słuchacze wykładu zostają sprowadzeni do personifikacji uczuć prawdopodobnie doznawanych przez nich podczas sekcji („Stoją nade mną — Zdziwienie, / Trwoga, Ciekawość, Odraza, / Tryumf życia przez okamgnienie, / Zobojętnienie i Wstręt”). Drugi z fragmentów przypisanych mężczyźnie na stole sekcyjnym jest nieco bardziej złożony — analogiczna konstrukcja tutaj także pozwala dostrzec podmiot i refokalizatora w nieboszczyku, oglądającym obraz od wewnątrz: „Chylą nade mną się — Pycha, / Chciwość, Nieczyste Ciągoty, / Zazdrość, co ledwo oddycha / Z braku Umiaru i Cnót; Gniew w zbędne wciąga kłopoty, / Lenistwo tłumi ochoty”. Nie sposób jednak nie zauważyć, że w tym przypadku wyliczenie nie dotyczy potencjalnych emocji wzbudzanych przez przedmiot anatomiczny, ale siedmiu grzechów głównych, popełnianych przez żyjących. Punkt widzenia leżącego na stole sekcyjnym zostaje więc zmetaforyzowany: wybrzmiewa tu raczej głos makabrycznego everymana, który, dopiero dzięki przyjęciu ostatecznej perspektywy, potwierdza końące odkrycie siedmiu uczniów: „Ja — tkanka krucha i licha — / Już wiem, co ironia i cud”.

przekonaniu, odznacza się termin Mrozewicz. Owa rekontekstualizacja wymaga ode mnie również pozbawienia słowa przedrostka *re-* — zbędnego w zaproponowanym rozumieniu: *Lekcja anatomii...* nie była w żaden sposób wstępnie sensualizowana, nie może podlegać zatem ponownej (*re-*) sensualizacji. Być może ów termin dałoby się powiązać również z zaproponowaną przez Magdalenę Rembowską-Płuciennik „fokalizacją zmysłową” (wykorzystaniem przez podmiot wypowiadający skupienia na konkretnym zmyśle silniejszego niż na zmysłach pozostałych, co ujawnia się w trakcie narracji za pośrednictwem stosownych określeń). Zob. M. Rembowska-Płuciennik, *W cudzej skórze. Fokalizacja zmysłowa a literackie reprezentacje doświadczeń sensualnych*, w: *Literackie reprezentacje doświadczenia*, pod red. W. Boleckiego, E. Nawrockiej, IBL PAN, Warszawa 2007, s. 51–67.

Teksty Jacka Dehnela i Jacka Kaczmarskiego to przykłady apokryficznych ekfraz-ożywień, w których komponenty ekfrastyczności i apokryficzności przylegają do siebie, jak się wydaje, niemal w całości. Oczywiście w obu wierszach pojawiają się elementy ewidentnie wykraczające poza to, co zostało przedstawione na obrazie (choćby słowa doktora Tulpa, siedmiu uczniów i Arisa Kindta; świadczą o tym też zmetaforyzowane, interpretacyjne pointy obu utworów), jednakże są one podporządkowane wizualnemu pre-tekstowi, który działa tu jak dyscyplinująca rama — w przypadku utworu Dehnela mamy do czynienia z uzupełnieniem przedstawionej sceny jej **bezpośrednią** poakcją¹¹, zaś wiersz Kaczmarskiego to po prostu rodzaj apokryficznego filtra nałożonego na ekfrazę czy po prostu *midquel*-u.

Z interpretacją obrazu Rembrandta zaproponowaną w tekście Kaczmarskiego koresponduje wspomniana we wprowadzeniu do tego rozdziału instalacja *Interactive Diorama — Rembrandt, 1632, The Anatomy Lesson of Dr. Nicolaes Tulp*. Jej użytkownik — korzystający ze sprzętu, który umożliwia doświadczenie rzeczywistości wirtualnej — zostaje **zamiast** Arisa Kindta umieszczony w centrum *theatrum anatomicum* z Rembrandtowskiego arcydzieła, odtworzonego dzięki grafice trójwymiarowej. Odbiorca instalacji zespołu Díaz-Kommonen może zatem m.in. spojrzeć na przeprowadzających sekcję z perspektywy przedmiotu anatomicznego, co stanowi w pewnej mierze ucieleśnienie refokalizacji, choć oczywiście w zawężonym sensie, ograniczonym do uproszczonych doznań wzrokowych i dotykowych. Tylko pozornie zatem praca zespołu Díaz-Kommonen nie ma nic wspólnego z literaturą, mimo że oczywiście trudno uznać ją za przykład apokryficznej ekfrazy — być może jednak kategoria apokryficzności mogłaby wspomóc opis procesów poznawczych i kierunku myśli użytkownika korzystającego z *Interactive Diorama*¹².

¹¹ Zob. D. Lisak-Gębala, *Wizualne odskocznice. Wokół współczesnej polskiej eseistyki o malarstwie i fotografii*, Universitas, Kraków 2016, s. 13.

¹² Z opisu *Interactive Diorama* wynika, że jej twórcy zdecydowali się na rekonstrukcję właśnie *Lekcji anatomii...* z 1632 r., ponieważ został na niej utrwalony moment, w którym nauka zaczęła być widowiskiem (*Interactive Diorama — Rembrandt, 1632, The Anatomy Lesson of Dr. Nicolaes Tulp*, [online] <https://ars.electronica.art/ai/en/interactive-diorama-anatomy-nicolaes-tulp/> [dostęp: 19.08.2019]).

Lekcja anatomii według Niny Siegal

Literackie „wejście w skórę” człowieka poddawanego sekcji z obrazu Rembrandta zdarza się zresztą nierzadko¹. Przykłady takiego zabiegu można znaleźć nawet wśród tekstów należących do literatury popularnej². Interesujący w tym względzie wydaje się ekfrastyczny apokryf pt. *Lekcja anatomii* Niny Siegal, czyli powieść obyczajowa osadzona w realiach siedemnastowiecznego Amsterdamu, dotycząca szeroko pojętych okoliczności powstania malowidła. Początek utworu nie ukazuje (tylko) bezpośredniej przedakcji obrazu, choć — wyłączwszy

¹ Miewa też charakter inkrustacyjny, jak np. w *O pięknie* Zadie Smith, w krótkiej wizji głównego bohatera, Howarda Belseya (specjalizującego się w twórczości Rembrandta profesora Wellington College, fikcyjnej uczelni zbliżonej do Harvardu): „On sam oglądał ją [reprodukcję *Lekcji anatomii*... — uzup. JD] tyle razy, że nie już nie mógł w niej dostrzec. Mówił odwrócony do niej plecami, wskazując to, na co chciał wskazać, trzymanym w lewej ręce ołówkiem. Ale dziś poczuł się wciągnięty w orbitę obrazu. Zobaczył siebie jako ułożonego na stole trupa z białą skórą, człowieka, który zakończył swe relacje ze światem i teraz leży z głęboko rozciętym ramieniem, żeby studenci mogli je zbadać [...]” (Z. Smith, *O pięknie*, przeł. Z. Batko, Znak, Kraków 2006, s. 187). Podobnie jest w również nieapokryficznym tekście *Lekcja anatomii* Mikołaja Bieszczadowskiego; tu z kolei podmiot obserwujący obraz Rembrandta w Mauritshuis zaczyna odczuwać na sobie spojrzenia uczestników lekcji, a zatem próbuje utożsamić się z obiektem anatomicznym („i wszystkie oczy patrzą i będą patrzeć wiecznie / kiedy uśmiecham się na stole zimnej morgi / od gildii łapiduchów kupiony za sześć groszy / o zmierzchu w Mauritshuis przed lekcją anatomii” M. Bieszczadowski, *Lekcja anatomii*, „Poezja” 1978, nr 9, s. 7–8).

² Dość ciekawy fragment, choć odnoszący się do *Lekcji anatomii* doktora Deijmana, nie zaś Tulpa, można odnaleźć w powieści *Samotnik z ulicy Rosengracht* Sarah Emily Miano. Refokalizatorem jest tutaj nieżywy, leżący na stole sekcyjnym Joris Fonteyn van Diest, rzeźmieszek poddawany autopsji. Relacjonuje on przebieg sekcji, nie pomijając swych dość zaskakujących reakcji somatycznych: „Widzę go szparkami oczu, choć on o tym nie wie. Oparty o mnie, otoczony grupą uczonych doktorów, rozgląda się po tłumie [...]. Lewa dłoń w powietrzu, gestykulująca żywo, w prawej lśniące narzędzie. To śwędzi. Z tej perspektywy mój brzuch wygląda dziwacznie, zupełnie jakby należał do kogoś innego [...]” itd. (S.E. Miano, *Samotnik z ulicy Rosengracht*, przeł. B. Długajczyk, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2007, s. 261–262).

współtworzące fabułę retrospekcje i antycypacje — akcja rozgrywa się 31 stycznia 1632, czyli w dniu wykonania utrwalonej przez Rembrandta dysekcji.

Lekcja anatomii ogniskuje się wokół postaci Arisa Kindta. Bohater jest tu traktowany podmiotowo, zyskuje głos i możliwość zaprezentowania swojej historii — m.in. o trudnej relacji z ojcem, która u Siegal stanowi proste wyjaśnienie późniejszego przestępczego życia bohatera. Autorka w przedmowie odnotowuje:

Przeprowadziłam się do Amsterdamu, ponieważ pociągnął mnie pomysł, by napisać powieść, której bohaterem będzie martwy człowiek przedstawiony na obrazie: Adriaen Adriaenszoon, znany także jako Aris Kindt. [...] Siedząc któregoś popołudnia przed oryginałem dzieła Rembrandta w Mauritshuis w Hadze i przyglądając się prawie nagiemu ciału na stole sekcyjnym, pomyślałam: „Zanim ten człowiek stał się najważniejszym elementem tej lekcji anatomii, ktoś musiał się o niego troszczyć i nim opiekować. Ktoś dotykał tego ciała, kochał je. Tym kimś była kobieta”. Nazwałam ją Flora. I tu właśnie zaczyna się moja opowieść³.

Istotna w tej eksplikacji (pomijając jej nieco kiczowate zwieńczenie) jest dla mnie intencjonalnie apokryficzna chęć przywrócenia Adriaenszoonowi jego historii, odzyskania go, uczynienia z tej marginalizowanej — czy raczej ograniczanej do swojej cielesności — postaci wielowymiarowego bohatera; empatyczne zainteresowanie nim, które nie prowadzi, jak w przypadku tekstów omówionych wcześniej, do narcystycznych refleksji o własnej śmiertelności. Uwagę zwraca w przywołanym fragmencie również to, że już w punkcie wyjścia trup Adriaenszoon jest „najważniejszym elementem tej lekcji anatomii”, co poświadcza odnotowaną przez Śniedziewską zmianę postrzegania osób na obrazie (oryginalnie istotne były tylko wizerunki żywych mężczyzn). Na marginesie dodam, że próba odzyskania Kindta ma w powieści również bardziej dosłowny charakter. Oprócz szeroko rozumianego uczynienia go podmiotem i obiektem zainteresowania, jednym z głównych wątków powieści Siegal są starania kobiety Adriaena Adriaenszoon o ułaskawienie go, a kiedy to się nie udaje, o odebranie gildii chirurgów jego ciała, aby „wyprawić mu chrześcijański pogrzeb” <L, 153>.

³ N. Siegal, *Od autorki*, w: eadem, *Lekcja anatomii...*, s. 7–8. Cytaty z powieści lokalizuję w części głównej jako L.

Na opowieść o Arisie Kindcie w *Lekcji anatomii* składają się prowadzona z jego perspektywy relacja z ostatnich godzin spędzonych w więzieniu oraz przemowa wygłoszona przez niego w sądzie, tuż przed skazaniem na powieszenie. Przemowa ta jest swoistym złodziejskim *curriculum vitae*: bohater opowiada o kolejnych etapach swojej tułaczki po tym, jak uciekł z domu ze strachu przed ojcem wracającym z wojny osiemdziesięcioletniej, „krucjat[yl], której celem było wypędzenie *waardgelders* z Niderlandów”⁴ *«L, 144»*, o pierwszych przestępstwach, miastach, z których go wygnano, chwilowym powrocie do Lejdy, relacji ze swoją kochanką Florą i w końcu o kradzieży płaszcza oraz rzekomej próbie zabójstwa — właśnie to wykroczenie przypieczętowało los złodzieja. Kindt wspomina też o dwóch snach z dzieciństwa i wczesnej młodości, które można zidentyfikować jako antycypacje jego dysekcji:

Oto leżałem na stole w warsztacie, a nade mną stał ojciec, trzymając w ręce nóż. Nie mogłem się poruszyć ni wypowiedzieć słowa i nie mogłem się bronić. Widziałem za to i słyszałem ojca, który pouczał mnie o ludzkiej słabości i niegodziwości moralnej. Mówił długo i rozwlekle, lecz nie rozumiałem słów, bo były przytłumione, jakby wypowiedane przez muślinową zasłonę. Potem do warsztatu weszli inni mężczyźni i przyglądali się, jak ojciec za pomocą nożyc rozcina mi pierś. Patrzyli na to z podziwem i zdumieniem i nie robili nic, by mnie uchronić. Wydawało się, że tak jak i ojciec uważają, że zgrzeszyłem i że było to wystarczającym usprawiedliwieniem torturowania mnie *«L, 150»*.

We fragmencie tym — oprócz transpozycji na innych bohaterów sceny znanej z obrazu — pobrzmiewa wątek istotny dla dalszych partii powieści. Ojciec Adriaena jest „z temperamentu pobożnym kalwinem” *«L, 142»* i w związku z tym „wyznawcą najsurowszej formy predestynacji” *«L, 144»*. Ponieważ mały Adriaen wątpi w sens tej koncepcji, zostaje skatowany przez rodzica i pouczony o jej wartości. Po wyjeździe ojca zaczyna się jej poddawać, co sprowadza go na przestępczą ścieżkę. Kindt świadomie funkcjonuje zgodnie z prawidłami jasno określonego, niezmiennego wzorca-mechanizmu, przeciw któremu nie może (nie chce?) się buntować. Widać to dobrze w jednej z przywołanych w powieści rozmów, którą odbywa już jako dorosły mężczyzna i w pełni ukształtowany przestępca:

⁴ Aris Kindt doprecyzowuje, że jego ojciec był markietanem wojsk Maurycego Orańskiego, zob. *L, 144*.

- A kiedy już nakarmiony i ogrzany wyjdiesz stąd, narażając się na nowe niebezpieczeństwa, czy dalej będziesz kradł?
- Tak, mój panie, myślę, że tak [...]. Mój ojciec przewidywał, że czeka mnie wieczne potępienie, a ja pogodziłem się z tym, że moja dusza zostanie przeklęta na wieki.
- Czyli pogodziłeś się z tym, że nie możesz być lepszy niż jesteś w tej chwili?
- To bez różnicy, czy się z tym pogodziłem, czy też nie — ciągnął dalej nasz gość.
- Nigdy nie miałem wyboru ‹L, 205›.

To przekonanie o konieczności podporządkowania się określonej roli społecznej, wedle Kindta z góry dla niego zaplanowanej, nie świadczy, paradoksalnie, o bierności tego bohatera, ale jest sygnałem jego krytycznego stosunku do fałszywej moralności świata, w którym żyje („A co powiedzieć o kupcach [...]? Czy nie stali się bogaczami, okradając ludzi zamieszkujących ziemię, gdzie brak muszkietów, by chronić to, co urodziła tam ziemia [...]? Świat pełen jest złodziei, mój panie, a ja jestem spośród nich najgłupszy i najbardziej nieudolny” ‹L, 203›). Nie jest go w stanie odmienić nawet związek z Florą.

Jednak refokalizacja w tym utworze zapewnia nie tylko dostęp do wspomnień i przeszłości zobrazowanego przez Rembrandta nieboszczyka, lecz także umożliwia ucieleśnienie go w tych partiach powieści, w których zostają zaprezentowane ostatnie godziny życia Arisa Kindta już jako skazańca czekającego na egzekucję:

Pierwsze bicie dzwonów zegara Westerkerk, które słyhać także w wilgotnej kamienniej celi więzienia w ratuszu w Amsterdamie, wyrывa Adriaena Adriaenszooona ze snu. Jest spocony, a równocześnie dygoce z zimna. Dygoce, bo zimne styczniowe powietrze kąsa go przez lichy skórzany kubrak bez rękawów [...]. [N]ie zamknie oczu, bo i one, i pozostałe zmysły już rejestrują dzień. Nicopodał słyhać stukot końskich kopyt rozbryzgujących kałuże. Słyhać rżenie i metaliczny dźwięk podków o bruk. Fragment ulicy, bo tyle widać przez okienko celi, lśni od padającego w nocy deszczu. W powietrzu czuć zapach kamienistej gleby [...] ‹L, 9–10›.

Zacytowany fragment jest ciekawy głównie ze względu na ostentację w prezentowaniu zmysłowych doznań bohatera, którego świadomość stanowi tu *focus* narracji. Ten urywek (pierwsze zdania powieści) można uznać za specyficzną przeciwwagę dla Rembrandtowskiego arcydzieła: mimo że Siegal za pośrednictwem dowartościowania perspektywy Adriaena Adriaenszooona spróbowała opisać jego cielesne odczucia,

odtworzyć w powieści moment, w którym wszystkie zmysły tej postaci jeszcze działały, zainteresowanie nią wciąż — jak w przypadku obrazu — ogranicza się do mechaniki ciała, choć w tym przypadku chodzi raczej o fizjologię, a nie o anatomię. Pozostaje to zresztą w związku ze wskazanym wcześniej deterministycznym wektorem, nadającym kierunek życiu Adriaenszoon (każda część ciała człowieka, tak jak każda decyzja w jego życiu, służy z góry określonym celom).

Bohater nie jest jednak jedynym refokalizatorem powieści. Siegal skonstruowała ją bowiem z przeplatających się ze sobą rozdziałów o powracających, anatomicznych (z wyjątkiem jednego) tytułach: *Ciało*, *Oczy*, *Dłonie/Ręka*, *Umysł*, *Serce*, *Usta*. Każdy z nich został przypisany innemu narratorowi lub bohaterowi; to z ich punktu widzenia śledzimy przebieg akcji: w *Ciele* refokalizatorem jest (jeszcze żywy) Kindt, w *Oczach* — Rembrandt, *Ręka i Dłonie* to rozdziały pisane z perspektywy Nicolaesa Tulpa oraz jego żony Margarethy (*Ręka* — sam Tulp, *Dłonie* — oboje małżonkowie), w *Umyśle* oddano głos René Descartes'owi, natomiast w *Sercu i Ustach* dwóm całkowicie fikcyjnym postaciom, czyli Florze — kołchozowi Adriaena Adriaenszoon Kindta — oraz handlarzowi kuriozami, Janowi Fetchetowi.

W przypadku *Lekcji anatomii* mamy zatem do czynienia przede wszystkim z wieloogniskową/multifokalną⁵ refokalizacją wewnętrzną zapewniającą wielowymiarowy ogląd dzieła Rembrandta. Pozwala ona w dość ciekawy (i charakterystyczny np. dla biograficznych powieści o malarzach) sposób wprzęgnąć elementy ekfrastyczne w tryby apokryfu. Owymi elementami są tu przede wszystkim drobne uwagi dotyczące rozmaitych detali obrazu, które zostają ożywione w ramach świata

⁵ Kategoria multifokalizacji pojawia się w badaniach nad przestrzenią w rekapitulowanych przez Elżbietę Rybicką studiach Bertranda Westphala. Multifokalizacja w geokrytyce ma wspomagać analizę miejsc dzięki konfrontacji wielu punktów widzenia (np. autochtona, kolonizatora, podróżnika), z których dokonywane są opisy tychże miejsc. Choć nie korzystam z tego rozumienia terminu, wieloogniskowość w *Lekcji anatomii*, podobnie jak w przypadku propozycji Westphala, ma na celu jak najdokładniejszy ogląd przedmiotu (zob. E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Universitas, Kraków 2014, s. 70–71).

przedstawionego powieści, wpisane w jej akcję. Dzięki temu zyskują wyczerpujące apokryficzne dopełnienie powiązane z przekonaniami, emocjami czy motywacjami bohatera. Jest tak chociażby w niektórych urywkach narracji pisanych z perspektywy Margharety Tulp, która ma np. nadzieję, że malując w przyszłości portret gildii, „artysta skoncentruje się na tchnących dobrocią, niemal niewinnych oczach męża” i „dobrze uchwyci jego obfitą ciemną czuprynę i gęstą brodę, dzięki której wygląda tak młodo”, nie mówiąc o „zręcznoś[ci] jego dłoni, które — jak jej się od zawsze wydaje — mają w sobie coś kobiecego, a to za sprawą długich, pełnych elegancji palców [...]” (L, 16). Podobnie jest w przypadku sprawozdania z sekcji, ożywiającego inny szczegół arcydzieła, a przypisanego Kartezjuszowi: „A potem doktor zademonstrował nam w bardzo pomysłowy sposób działanie ścięgien zginaczy. Chwytał kleszczami ścięgna w nadgarstku, napinając mięśnie w ręce, [sic] tak że palce martwego mężczyzny zaczynały się zginać, a dłoni zamykać” (L, 262). Jednak najwięcej tego rodzaju ekfrastycznych inkrustacji wpisanych w apokryficzny kontekst pojawia się w rozdziałach zatytułowanych Oczy, czyli w tych, w których w roli narratora-refokalizatora obsadzony został Rembrandt — np. we fragmencie, w którym malarz jako obserwator sekcji przygląda się kolejnym, sportretowanym później członkom gildii chirurgów:

Adriaen Slabbaen, chirurg, stał oparty o barierkę i wyciągał szyję niczym żuraw, czytając coś w atlasie Wezaliusza. Hartman Hartmanszoon, także chirurg, stał w tylnym rzędzie, trzymając w ręku, o ile mogłem rozeznąć, atlas anatomiczny, który pewnie przyniósł z sobą. Jacob Colevelt, nowy członek gildii, cały czas siedział bokiem do stołu sekcyjnego, z głową na kolanach i wydawało się, że jeszcze chwila, a zacznie wymiotować. Natomiast van Loenen sprawiał wrażenie pogrążonego w kontemplacji.

W oczach jednego z członków gildii widziałem konsternację, w spojrzeniu innego lekki przestrah, wzrok jeszcze innego wyrażał rodzaj naiwnego podziwu. Zrozumiałem, że reakcja żywego człowieka na śmierć prezentowaną mu na tym stole sekcyjnym może się wyrażać na różne sposoby. Pomyślałem wtedy, że i ja mógłbym oddać tę dynamikę na moim obrazie [...] (L, 247).

Odzwierciedlenie na obrazie znajduje nie tylko fakt, iż podczas sekcji żaden z obserwatorów nie kieruje wzroku na ciało, ale też ich pozycje i odnotowana przez malarza mimika większości z nich (np. Hartman

Hartmanszoon też stoi tu w tylnym rzędzie, choć w centrum malowidła, i trzyma kartkę ze szkicem ramienia oraz nazwiskami sportretowanych członków gildii⁶).

Siegal dokonuje tu zabiegu charakterystycznego dla dużej części tekstów apokryficzno-ekfrastycznych: wpisuje własną interpretację⁷ wizualnego pre-tekstu w apokryficzne ramy, fingując kolejność inspiracji (zdradza okoliczności rzekomo inspirujące malarza, choć to przecież obraz stanowi punkt wyjścia dla narracji). Ten chwyt przyjmuje również jeszcze inną postać. Uczynienie refokalizatorem Rembrandta nie tylko pozwala prześledzić od zarania losy obrazu („Len robi na nim wrażenie — jest mocny, gładki, starannie i drobno tkany, aczkolwiek będzie musiał przyciąć go do rozmiarów płótna, na którym mam zamiar malować” *L*, 34), ale także obnażyć wyestetyzowanie efektu końcowego (np. po wydarzeniu w *theatrum anatomicum* malarz ogląda zmarłego Kindta z bliska, zauważając, że „reszta ciała pokryta jest licznymi szramami, w tym bliznami po chłóście na ramionach” *L*, 181, co nie znajduje odzwierciedlenia na obrazie).

Taką rolę odgrywają również w pewnym sensie dopełniające narrację z epoki cztery krótkie ustępy zatytułowane *Uwagi konserwatora spisane z dyktafonu*⁸, które można uznać za przykłady refokalizacji zewnętrznej.

⁶ W lewym dolnym rogu został umieszczony Jacob Colevelt (domalowany już po ukończeniu obrazu, o czym również jest mowa w powieści), obok niego — Adriaen Slabbaen. Frans van Loenen pogrążony, zdaniem Siegal, w kontemplacji to najbardziej wyprostowany mężczyzna na obrazie, który podobnie jak Hartmanszoon, patrzy przed siebie, tuż pod nim Rembrandt namalował Jacoba Blocka. Postaci najbardziej pochylone nad ciałem to Jacob de Wit (po lewej, w najjaśniejszym, połyskliwym ubraniu) oraz Matthijs Calkoen. Zob. *A Corpus of Rembrandt Paintings II. 1631–1634*, Martinus Nijhoff Publishers, Dordrecht 1986, s. 174.

⁷ Lub — nawet częścię — interpretację zaczerpniętą z klasycznych studiów poświęconych obrazowi. Chodzi tu m.in. o pracę Williama S. Heckschera *Rembrandt's Anatomy of Dr. Nicolaas Tulp* czy cytowane już tutaj *The Body Emblazoned: Dissection and the Human Body in Renaissance Culture* Jonathana Sawdaya. Siegal deklaruje, że podczas pracy nad powieścią konsultowała się z autorami dwóch najczęściej komentowanych książek poświęconych *Lekcji anatomii...*, czyli właśnie z Heckscherem oraz z Williamem Schupbachem, autorem również przywoływanego już przeze mnie *The Paradox of Rembrandt's Anatomy of Dr. Tulp*. Pisarka w *Podziękowaniach* zamieszcza listę najważniejszych źródeł, z których korzystała (zob. N. Siegal, *Podziękowania*, w: eadem, *Lekcja anatomii...*, s. 331–333).

⁸ Zob. *L*, 51–55, 89–93, 137–139, 273–277.

Narratorka tych partii, fikcyjna konserwatorka dzieł sztuki zajmująca się Rembrandtowskim obrazem, usiłuje rozwikłać tajemnicę nieforemnej, nieproporcjonalnej prawej ręki Arisa:

Zastanawiające jest mianowicie to, że podmalówka prawej dłoni ma niezwykle kształt. Nie jest to w pełni namalowana dłoń, lecz coś na kształt bardzo dużej odwróconej litery C. To zdaje się sugerować, że Rembrandt pierwotnie namalował dłoń niebędącą dłonią. To zaś oznacza moim zdaniem dwie możliwości: albo mamy tu do czynienia ze szkicem dłoni, albo jest to przedstawienie obciętej kończyny <L, 137>.

Wątek ten znajduje odzwierciedlenie i dokładniejsze wyjaśnienie w narracji Rembrandta — Kindt jako złodziej recydywista za jedno ze swych przewinień został ukarany ucięciem prawej dłoni⁹. Tworząc jego podobiznę, powieściowy malarz uznał jednak, że dokładna reprezentacja ciała pełnego „szram, blizn i piętn” <L, 284> byłaby niedelikatna:

Moim zdaniem byłby to doskonały obraz z przesłaniem. [...] Szramy, blizny i piętna na ciele złodzieja opowiadałyby historie jego zbrodni, kikut byłby ilustracją poniesionej kary. Pozostające w spoczynku ciało mówiłoby o jego niezemijskim cierpieniu. Podobała mi się moja koncepcja, więc szybko i sprawnie przenieśliśmy ją pędzlem na płótno. W szczegółach przedstawiłem ciało. Namalowałem ramię, które będzie poddane sekcji, i kikut. [...] Z każdym kolejnym ruchem pędzla zadawałem sobie pytanie: Czy malowanie kikuta nie było aby pogłębianiem okrucieństwa, które spotkało Adriaena? Pokazywanie tak wyraźnie tego, co stracił, i jego ogromnego cierpienia? Czy ten kikut opowie to, co chcę opowiedzieć? Czy też jest w tym zbyt dużo dosłowności, zbyt wiele mówienia wprost? <L, 284–285>

Zarówno uwagi konserwatorki, jak i malarza (zwłaszcza jego) funkcjonują tu więc jako rodzaj ekfrastyczno-apokryficznej de-mistyfikacji¹⁰: niejednoznaczny techniczny szczegół obrazu pozwala rozwinąć narrację i przypisać określone, wyimaginowane intencje i emocje jego twórcy, a także — jednocześnie — wyjaśnić znaczenie takiego szczegółu. Nieforemną rękę, zdaniem Siegal, uzasadniają Rembrandtowskie empatia oraz pragnienie — jeszcze inaczej pojmowanego — odzyskania człowieczeństwa Kindta, paradoksalna chęć odcieleśnienia go:

⁹ Ta informacja pojawia się zresztą często w opracowaniach dotyczących *Lekcji anatomii...* (zob. np. K. Wilemska i in., *op. cit.*, s. 74).

¹⁰ Podobny zabieg pojawia się w *Saturnie...* Jacka Dehnela. Wracam do tej kwestii w następnym rozdziale rozprawy.

Jeśli umiałbym przywrócić to ukradzione ramię, umiałbym także pozbawić ciało szram i blizn, usunąć zewnętrzne oznaki jego deformacji. Nie byłby dłużej Arisem Kindtem, przestępcą i zлочынцą. Byłby takim samym jak każdy inny człowiekiem, któremu należy się godność w śmierci. Mógłbym zamknąć na obrazie jego klatkę piersiową, żeby nikt nie próbował zajrzeć do środka i badać, jak bardzo zepsuta była jego dusza. Mógłbym przywrócić mu z powrotem ludzką postać, tak by znowu stał się człowiekiem, nie ciałem poddanym sekcji. Pozwoliłbym jedynie Tulpowi przeprowadzić sekcję ramienia [...]. Adriaen już nie żył i nie można go było w żaden sposób uratować. Mogliśmy go jednak w pewien sposób wskrzesić i dać mu coś innego: nieśmiertelność *«L, 305»*.

We wcześniejszym fragmencie Rembrandt samoświadomie zauważa, że on również miał zamiar wykorzystać ciało Kindta dla własnych celów, czyli stworzenia „doskonałego obrazu z przesłaniem”:

Był człowiekiem z krwi i kości. Miał umysł i duszę. Ona go kochała, Fetchet go kupił, doktor Tulp zawłaszczył go sobie na potrzeby nauki, a ja chciałem go dla mojej sztuki. Nas wszystkich interesowało jego ciało. Wszyscy chcieliśmy zrobić z tego ciała jakiś użytek. A tymczasem on nie należał do nikogo z nas. Był Arisem, złodziejem *«L, 302»*.

Owa samoświadomość i empatia Rembrandta, a także chęć unieśmiertelnienia, odzyskania, odkupienia Kindta jest w powieści związana z wpisaniem w nią prawdziwie chrześcijańskim światopoglądem pełniącym funkcję przeciwwagi dla wspomnianego wcześniej surowego kalwinizmu wraz z koncepcją predestynacji przyswojonymi przez ojca Kindta, samego Arisa oraz — jak się później okazuje — przez doktora Tulpa, który, przeprowadzając sekcję, próbuje szukać „cielesnych dowodów zepsucia w zwłokach nieszczęsnego przestępcy” *«L, 260»*¹¹. To właśnie spojrzenie malarza jest w tym przypadku najwrażliwsze i w jakimś sensie pełne szacunku dla złodzieja. Świadczy o tym zarówno uzasadnienie usytuowania jego ciała w centrum obrazu — mimo że bohater, w przeciwieństwie do członków gildii chirurgów, nie zapłacił za swój portret

¹¹ Postępowanie anatoma jest zresztą krytykowane przez powieściowego Kartejusza: „Pozostała część wykładu Tulpa nie była już taka inspirująca. Mówi on dużo o znaczeniu naocznego świadectwa, lecz widok zaciemniał mu jego teologiczne okulary [...]. Tulp wypacza własną logikę po to, by jego dociekania empiryczne mogły odzwierciedlić jego przekonania teologiczne; jest to bez wątpienia skutek tego, że jego nauczycielem był Petrus Pauw, zdeklarowany wyznawca predestynacjonizmu, przekonany, że dla potępionych z góry przez Boga nie ma odkupienia” *«L, 263–264»*.

i z pewnością, gdyby nie sprawowana pośmiertnie funkcja, nie byłoby go nań stać — jak i swoisty retusz wszystkich otarć, siniaków, piętn czy odciętej ręki¹².

Wydaje się zatem, że *Lekcja anatomii* Niny Siegal to klasyczny przykład apokryfu przywracającego życiorys i godność gorszemu innemu, a także pozwalającego odzyskać nieuwzględniony na obrazie punkt widzenia i skłaniającego do refleksji nad przedstawioną na tym obrazie, ale marginalizowaną postacią. Nawet jeśli autorzy współczesnych utworów skupiają się na Rembrandtowym nieboszczyku, to owo skupienie służy prostym, jak już pisałam, w ostatecznym rachunku narcystycznym rozważaniom o nieuchronności śmierci. Osoba Arisa Kindta nie ma dla nich żadnego znaczenia. Siegal natomiast stara się zrekonstruować biograficzne, psychospołeczne uwarunkowania działań swojego bohatera próbując — mimo wszystko — nie traktować go instrumentalnie.

¹² Można oczywiście spróbować zinterpretować ów zabieg Rembrandta niezgodnie z intencjami autorki. Mimo że owo wymazywanie ma tu służyć przywracaniu godności, w rzeczywistości stanowi próbę ukrycia historii mężczyzny, czyni z niego niemal anonimowy („Byłby takim samym jak każdy inny człowiekiem”), wyestetyzowany (choć zielonkawy) przedmiot anatomiczny. „Zdeformowane ciało” — mówi Rembrandt w powieści — „niosłoby z sobą zbyt dosłowny przekaz, rodząc w każdym oglądającym obraz wyłącznie niesmak” (L, 302).

Lekcja anatomii według W.G. Sebald

Najciekawszy, najbardziej, jak sądzę, wyrafinowany i różniący się od wcześniej omówionych przykład refokalizacji Rembrandtowskiego arcydzieła można odnaleźć w *Pierścieniach Saturna*. Angielskiej pielgrzymce W.G. Sebald. Przede wszystkim fragment dotyczący *Lekcji anatomii...*, którego częścią jest ekfaza z apokryficznymi domysłami, stanowi tu jedno z licznych nawiązań kulturowych, jest tylko elementem większej całości, niezwiązanej ani z twórczością Rembrandta, ani z namalowanymi przez niego w 1632 r. osobami, ani też bezpośrednio z tematem *Lekcji anatomii...* Narrator *Pierścieni Saturna* nie ukrywa też swego współczesnego usytuowania (choć zdarza się mu zacierać jego ślady).

Urywek powieści dotyczący obrazu Rembrandta pozwala też m.in. wykazać, że apokryficzność nie musi być właściwością całego utworu. Może równie dobrze ujawniać się w krótkich partiach tekstu, także tych z narracją esejującą, *quasi-autobiograficzną* — jak w przypadku powieści Sebald — odległą od *universum* pre-tekstu, zdradzając dystans przygodnego apokryfisty wobec przedmiotu opisu¹.

¹ Jest tak również np. w *Rozmowie ze Spinozą*. Powieści-pajęczynie Goce Smilevskiego. W tej specyficznej powieści biograficznej o słynnym filozofie również pojawia się refokalizowana zewnętrznie ekfaza *Lekcji anatomii...* — najistotniejszy, zdaniem jednego z narratorów (współczesnego; drugim jest sam autor *Etyki w porządku geometrycznym dowiedzionej*), detal obrazu (czyli w rzeczywistości zmyśloną, niewidoczną, nieistniejącą kropelkę krwi znajdującą się między palcami sportretowanego Tulpa) namalowano rzekomo w tym samym momencie, w którym Baruch Spinoza został poczęty. Narrator powieści apokryficznie przypisuje poszczególnym postaciom różne intencje, usiłuje również zarysować proces twórczy Rembrandta: „Trzymającym nożyce jest Nicolas Tulp, wokół zwłok zgromadziło się siedmiu chirurgów — jeden z nich, ten najbardziej na lewo, patrzy na Tulpa, widać zainteresowany jest tym, co powie profesor. Dwóch, stojących w głębi, patrzy na malarza — zależy im na tym, żeby dobrze wypaść na obrazie. Jeden patrzy gdzieś na prawo, poza obraz, pewnie tam, gdzie zgromadzili się obywatele Amsterdamu pragnący przyglądać się, jak powstają szkice do grupowego portretu ze zwłokami. Ten najbardziej pochylony utkwiał wzrok w mięśniach rozciętych nożycami anatomicznymi. Dwaj patrzą na palce lewej ręki profesora Tulpa

W *Pierścieniach Saturna* deskrypcja i interpretacja dzieła Rembrandta współtworzą wielopiętrowy intertekst: *Lekcja anatomii...* zostaje wkomponowana w rozważania o w pewnej mierze patronującym całej powieści, siedemnastowiecznym lekarzu, myślicielu i pisarzu, sir Thomasie Brownie. To właśnie na nim, przekonany o jego obecności na widowni podczas sekcji uwiecznionej przez Rembrandta, Sebald się koncentruje. Uzupełnia zatem wiedzę dotyczącą obrazu i obrazowanej sytuacji o takie oto apokryficzne przypuszczenie:

Choć brak na to jednoznacznych dowodów, jest więcej niż prawdopodobne, że zapowiedź sekcji nie uszła uwagi Browne'a i że asystował przy spektakularnym wydarzeniu, utrwalonym przez Rembrandta na portrecie gildii chirurgów, zwłaszcza że odbywający się co roku zimą anatomiczny wykład dra Nicolaasa Tulpa zainteresować mógł nie tylko młodego medyka, ale w ogóle stanowił ważną datę w kalendarzu ówczesnego społeczeństwa, we własnym przekonaniu wydobywającego się z mroku na światło².

— między kciukiem a palcem wskazującym trzyma on kroplę krwi. «Może zacząć od tej kropli krwi?», zastanawia się tej nocy Rembrandt (tej samej nocy, w której zostaniesz poczęty, Spinozo), w wahaniu to przybliżając pędzel do płótna, to odsuwając go, podczas gdy takimi samymi krótkimi ruchami, tyle że szybszymi i pozbawionymi wahania, łączą się ciała twoich rodziców. Napięcie na ich twarzach przypomina napięcie na twarzy Rembrandta [...] (G. Smilevski, *Rozmowa ze Spinozą. Powieść-pajęczyna*, przeł. H. Karpińska, Oficyna 21, Warszawa 2005, s. 11, podkr. JD). Na marginesie dodam (bo łączy się to w pewnej mierze z czwartym rozdziałem mojej pracy pt. *Między światłami*), że owo zestawienie powstania obrazu i poczęcia Spinozy ma w powieści ciąg dalszy — w dalszych partiach utworu opowieść o filozofie, a raczej opowieść filozofa, zyskuje swoistą ramę: jest jakoby snuta przez portret myśliciela, co prawda nie autorstwa Rembrandta, „portret o zamglonym spojrzeniu” (*ibidem*, s. 86). O przemowę taką prosi w pewnym momencie współczesny narrator, niejako grając z podwójnym znaczeniem prozopopei (przypomnę, że pojęcie oznacza i oddanie głosu, i apostrofę z prośbą o zabranie głosu): „Ciekawe jest to, co mi dotychczas opowiadałeś, Spinozo, opowiadałeś spokojnie i dowcipnie, czasem serdecznie, czasem cynicznie, tak jakby tę opowieść o twoim życiu snuł przedstawiony na portrecie młody człowiek o zdecydowanym spojrzeniu. Chciałbym jeszcze raz usłyszeć twoje życie Spinozo, chciałbym je usłyszeć opowiedziane przez człowieka o zamglonym spojrzeniu [...]” (*ibidem*, s. 84–85). Szczegółową analizę powieści Smilevskiego przedstawia Danuta Szajnert (*Czerwony ledykant Spinozy — apokryficzne sceny z życia filozofa* (Zbigniew Herbert i Goce Smilevski), w: *Komunikacja międzykulturowa. Przekład/komparatystyka/teoria i historia literatury*, pod red. M. Gawlak, A. Świeściak, Śląsk, Katowice 2016, s. 285–306).

² W.G. Sebald, *Pierścienie Saturna*, przeł. M. Łukasiewicz, W.A.B., Warszawa 2009, s. 18. Cytaty z powieści lokalizuję w tekście głównym jako P.

Narrator *Pierścieni Saturna* stara się spojrzeć na to wydarzenie oczyma tych, którzy byli jego uczestnikami, zachowując jednocześnie niezależność swojego punktu widzenia. Mamy tu zatem do czynienia z refo-kalizacją zewnętrzną:

Stojąc dziś w Mauritshuis przed mierzącym dobre dwa na półtora metra płótnem Rembrandta, stoimy na miejscu tych, którzy swego czasu śledzili przebieg sekcji w Domu Wagi, i mamy wrażenie, że widzimy to, co oni widzieli: zielonkawę, leżące na pierwszym planie ciało Arisa Kindta ze złamanym karkiem i okropnie wysklepioną w śmiertelnym zeszytwnieniu piersią (P, 19, podkr. JD).

Jednym z obserwujących sekcję ma być Browne. Patrząc raz jeszcze na obraz Rembrandta i sytuując się na miejscu jej świadka, Sebald — choć ma do dyspozycji wyłącznie malarską reprezentację — wiąże z późniejszymi zapiskami autora *Musaeum Clausum* to, co, być może, widział on w *theatrum anatomicum*:

Brak nam danych, by określić, z jakiej perspektywy Thomas Browne, jeżeli, o czym jestem przekonany, faktycznie znajdował się wśród publiczności amsterdamskiego teatru anatomicznego, śledził przebieg sekcji i co widział. Może białą opar, o którym w późniejszej notatce o mgłę zalegającej 27 listopada 1674 roku nad znacznymi obszarami Anglii i Holandii twierdzi, że wznosi się z czeluści świeżo otwartego ciała, a za życia, pisze jednym tchem Browne, spowija nasz mózg, gdy śpimy i śnimy (P, 23).

W dalszej części tego, właściwie już pozaekfrastycznego, fragmentu narrator konfrontuje obserwacje Browne'a z własnym doświadczeniem: „Przypominam sobie dokładnie, jak moją własną świadomość okrywał taki woal mgły, kiedy po przeprowadzonej na mnie późnym wieczorem operacji leżałem znów w pokoju na ósmym piętrze szpitala” (P, 24). Charakterystyka uczonego nakreślona w dalszych partiach powieści odpowiada charakterystyce narratora (czy nawet samego autora *Austerlitz*), na co zwracają uwagę znawcy twórczości pisarza³. Literacki portret

³ Istotny jest zwłaszcza następujący fragment, często przywoływany na potwierdzenie tej hipotezy: „[Browne] próbował patrzeć na ziemski byt, na najbliższe mu rzeczy tak samo jak na sfery uniwersum, z perspektywy outsidera, ba, można wręcz powiedzieć — okiem stwórcy. Aby wznieść się na niezbędne po temu wyżyny, dysponował tylko jednym środkiem, niebezpieczną lotnością języka. Podobnie jak inni angielscy pisarze XVII wieku Browne stale ma na podorzędzie całą swoją uczoność, bezmierny zasób cytatów i imiona wszystkich poprzedzających go autorytetów, operuje

Browne'a stanowi zatem jednocześnie swoisty literacki (*auto*)*portrait* historii Sebalda oraz punkt zapalny kolejnych nawiązań prowokujących rozległe refleksje. Po pierwsze, Thomas Browne „wśród tego, co uszło zniszczenia, szuka śladów tajemniczej transmigracji, jaką tylekroć studiował na przykładzie gąsienic i motyli” (P, 35) — to właśnie śladów „tego, co uszło” entropii i rozpadowi, w znacznym stopniu dotyczą *Pierścienie Saturna*. Po drugie zaś, siedemnastowieczny uczony — jako archiwista różnego rodzaju osobliwości⁴ oraz syn handlarza jedwabiu — w *Musaeum Clausum* („katalogu dziwnych ksiąg, rycin, starożytności i innych niezwykłych rzeczy” (P, 309)) uwzględnia m.in. kostur wędrowny, wewnątrz którego „dwaj perscy mnisi [...] zdołali szczęśliwie wywieźć poza granice cesarstwa [chińskiego — JD] i dostarczyć zachodniej części świata pierwsze jajeczka jedwabnika” (P, 312). Dla Sebalda stanowi to pretekst do opowieści o historii europejskiego jedwabnictwa ze szczególnym uwzględnieniem dążeń do rozwoju tej gałęzi rolnictwa w latach trzydziestych XX w. w Niemczech. To wbrew pozorom informacja istotna również dla interpretacji *Lekcji anatomii...*, co postaram się wykazać.

Zacytowany wcześniej fragment („Stojąc dziś w Mauritshuis [...], stoimy na miejscu tych, którzy swego czasu...”) nie poprzedza jednak bezpośrednio uwag o domysłach na temat Browne'a i nie odnosi się, przynajmniej początkowo, wyłącznie do niego. Refokalizacja pozwala Sebaldowi na prezentację kilku interesujących go perspektyw. Zanim bowiem autor *Austerlitz*a skupi się na spojrzeniu Thomasa Browne'a, zauważa, że „ci, którzy swojego czasu śledzili przebieg sekcji w Domu Wagi” (podobnie jak zobrażowani „koledzy doktora Tulpa”), nie dostrzegali samego ciała, „bo ledwie kielkująca wtedy sztuka anatomii służyła przecież i temu,

rozbuchanymi metaforami i analogiami oraz buduje labiryntowe, czasem ciągnące się przez dwie strony konstrukcje zdaniowe, które wystawnością przypominają procesje albo orszaki żałobne” (P, 26). Por. J. Kurkiewicz, *Pierścienie bez Nibelungów*, „Gazeta Wyborcza” 2009, [online] http://wyborcza.pl/1,75410,6124035,Pierścienie_bez_Nibelungow.html [dostęp: 13.05.2019]. Zob. też np. S. Masłoń, W.G. Sebald czuje. *Melancholizny zawrót głowy*, „Teksty Drugie” 2016, nr 5, s. 253.

⁴ T. Browne, *Museum Clausum Or Bibliotheca Abscondita: Containing Some Remarkable Books, Antiquities, Pictures and Rarities of Several Kinds, Scarce or Never Seen by Any Man Now Living*, [online] <http://penelope.uchicago.edu/misctracts/museum.html> [dostęp: 17.06.2019].

by ciało winowajcy uczynić niewidzialnym” <P, 19>. Najistotniejsze było w końcu rozpracowanie mechanizmów anatomicznych („Kartezjusz uczy, że nie trzeba zważać na niepojęte ciało, a brać pod uwagę zainstalowaną w nas maszynę, to, co można w pełni zrozumieć, bez reszty wykorzystać do pracy, a w razie awarii albo naprawić, albo wyrzucić” <P, 22>). Jak pisze Jacek Leociak:

[t]rup zostaje oswojony, podporządkowany i zaprzęgnięty do służby nauce. Odsłaniając pod cięciami skalpela terytoria swego wnętrza, trup przenosi się z rejonów mrocznej anarchii gnicia, skandalu bezużytecznego rozkładu, w obszar światła wiedzy służącej życiu⁵.

Na marginesie można dodać jeszcze, że użyteczność przedmiotu anatomicznego nie polegała jedynie na przysługiwaniu się nauce:

Kiedy w roku 1634 w Amsterdamie wzniesiono nowy teatr anatomiczny, poeta Barleus pisze wiersz wyrażający zadowolenie z tego, że ci, którzy za życia wyrządzali szkody, teraz stają się użyteczni, a sztuka uzdrawiania zbiera owoce nawet ze śmierci [...]. Jest to wizja rozumności, która potrafi zło obrócić w dobro⁶.

Poddanie dyssekcji ciała przestępcy pełniło zatem również umoralniającą funkcję osobliwego obywatelskiego *katharsis*: „[...] zbrodnia ulegała okiełznaniu przez zadośćuczynienie krzywd wyrządzonych społeczeństwu, przekształcona dla jego dobra, dla pouczenia. Podła śmierć przemieniała się w pozytywne źródło korzyści społecznej”⁷.

Autor *Pierścieni Saturna* w opozycji do zwykłych obserwatorów siedemnastowiecznej autopsji stawia Rembrandta. Przyglądając się *Lekcji anatomii...* i dostrzegając celowe merytoryczne błędy malarza (rozpoczęcie sekcji od ramienia, nie od brzucha; „groteskowe dysproporcje” między prawą i lewą ręką; namalowanie ścięgien grzbietu prawej ręki jako ścięgien spodu lewej ręki), przypisuje mu spojrzenie dowartościowujące ciało Kindta:

⁵ J. Leociak, *op. cit.*, s. 92. Celowo nie przywołuję w tym miejscu ostatniego zdania tego fragmentu wywodu Leociaka („Milczący na wieki trup zostaje na stole sekcyjnym zmuszony do mówienia”). Owo zdanie nie tylko nie pasuje do kontekstu (przywołane urywki *Pierścieni Saturna* jednoznacznie wskazują na przedmiotowy stosunek do preparatu anatomicznego), ale też nie stanowi chyba najlepszej metafory („mówienie”, nawet jeśli wymuszone przez prowadzącego lekcję anatomii, zawiera pierwiastek upodmiotawiająco-emancypacyjny).

⁶ A. Wieczorkiewicz, *op. cit.*, s. 98.

⁷ A. Ziomba, *op. cit.*, s. 171.

Wykluczone chyba, by w grę wchodziła pomyłka ze strony Rembrandta. Wydaje mi się, że kompozycja została rozmyślnie złamana. Nieforemna ręka to znak gwałtu dokonanego na Arisie Kindcie. Malarz utożsamia się z ofiarą, nie z gildią, która zamówiła u niego obraz. Tylko malarz nie ma znieruchomiałego kartezjańskiego spojrzenia, tylko on widzi zgasłe, zielonkawe ciało, widzi cień w na wpół otwartych ustach i nad okiem zmarłego⁸ (P, 23).

We fragmencie tym można zresztą dostrzec stopniowe zanikanie dystansu do przedmiotu interpretacji — jednym z jego sygnałów jest subtelna zmiana czasu gramatycznego narracji (z przeszłego na teraźniejszy). Podmiot zaczyna coraz lepiej dostrzegać znaczenie artystycznych decyzji malarza. Jedyne, co artysta może zrobić, to umieścić ciało na pierwszym planie i w miarę możliwości sportretować Kindta tak, jak portretuje tych, którzy mu za to płacą (przypomina to zresztą interpretację zawartą w powieści Siegal). Ta powściągliwa identyfikacja punktu widzenia narratora — który bardzo dokładnie, po raz kolejny ogląda *Lekcję anatomii...* — z uważnym, niereifikującym spojrzeniem Rembrandta świadczy o krytycznym stosunku narratora do utylitaryzmu, do „korzyści społecznej”, w którą podczas sekcji zamieniono ciało Kindta⁹. Te rozpoznania łączą się z uwagami z ostatniego rozdziału powieści, dotyczącego m.in. hodowli jedwabników w III Rzeszy:

Wreszcie [...] gąsienica jedwabnika, poza swą oczywistą wartością użytkową, jest też wręcz idealnym materiałem edukacyjnym. Dostępna w dowolnych ilościach praktycznie bez dodatkowych kosztów i jako w pełni „łagodne zwierzę domowe” niewymagająca klatki ani zagrody, gąsienica na każdym etapie rozwoju służyć może do przeprowadzania rozmaitych doświadczeń (ważenie, mierzenie itp.). Można na jej przykładzie demonstrować budowę i właściwości organizmu owadów, jak również przejawy udomowienia, mutacje wsteczne oraz niezbędne w pracy hodowlanej procedury kontroli wydajności, selekcji i eliminacji celem uniknięcia zwyrodnienia rasy (P, 337).

⁸ Zob. studium dotyczące „anatomicznej poprawności” uwiecznionej przez Rembrandta lewej ręki Arisa Kindta (poddawanej zresztą wcześniej licznym dyskusjom): F.F.A. Ijpma i in., „The Anatomy Lesson of Dr. Nicolaes Tulp” by Rembrandt (1632): A Comparison of the Painting With a Dissected Left Forearm of a Dutch Male Cadaver, „The Journal of Hand Surgery” 2006, nr 6, s. 882–891.

⁹ Nie sposób nie dostrzec dość mrocznej ironii w tym, że na potrzeby wspomnianego w przypisie 268 artykułu dotyczącego precyzji, z jaką Rembrandt oddał — lub nie — anatomię lewej ręki Arisa Kindta, poddano sekcji rękę współczesnego nieboszczyka.

Zarówno zacytowany fragment, jak i wcześniejsze wnioski prowadzą do tego, co w *Pierścieniach Saturna* wiąże ze sobą tak odległe kwestie jak siedemnastowieczne pokazy anatomiczne i hodowla jedwabników: do grozy i ohydy przydatności, która nie dopuszcza „skandalu bezużytecznego rozkładu”¹⁰.

We wszystkich omówionych tekstach mamy do czynienia ze swoistą dekontekstualizacją wizualnego pierwowzoru, wynikającą ze zmiany kierunku spojrzenia bohaterów *Lekcji anatomii*... i sposobu, w jaki patrzy się na mężczyznę poddawanego dysekcji. Obraz stanowiący pre-tekst to, powtórzę, „dzieło o niepatrzeniu na ciało”¹¹. Nie chodzi tu jednak o odwracanie wzroku wynikające ze skrępowania, obrzydzenia czy przerażenia namalowanych świadków autopsji, ale o konwencję portretów zbiorowych — ciało to tylko „swego rodzaju rekwizyt”¹². Przeniesienie wzroku na preparat anatomiczny w utworach Dehnela, Kaczmarzkiego, Siegal i Sebalda jest związane ze współczesnym usytuowaniem tych autorów.

Dla wszystkich bohaterów obsadzonych w rolach refokalizatorów to właśnie ciało jest istotne, choć różnie traktowane. Widać to dobrze w przypadku doktora Tulpa. Zarówno w tekście Dehnela (przynajmniej w początkowych partiach), jak i Kaczmarzkiego oraz Siegal ukazano go jako „uznan[ego] znawc[ę] ludzkiego ciała”¹³, świadomego mechanizmów jego działania, skupionego na wykładzie. Nie bez przyczyny osoby wypowiadające się w wierszach przywołują słowa tego bohatera, korzystając z bliźniaczych sformułowań: „tak mówi doktor Tulp” i „[t]łumaczy doktor Tulp” — to w końcu jego lekcja anatomii. Doktor patrzy tu na obiekt anatomiczny jak na przedmiot, jego spojrzenie jest spojrzeniem reifikującym i w tym względzie wpisuje się w realia wzorca, nie podważa go, a rekonstruuje. Tutaj także „naukowej uwagi nie rozprasza żaden niepokój emocjonalny”¹⁴. Pojawia się on dopiero w strofach kończących

¹⁰ J. Leociak, *op. cit.*, s. 93.

¹¹ D. Mitchell, *op. cit.*, s. 148.

¹² M. Śniedziewska, *op. cit.*, s. 230.

¹³ *Ibidem*, s. 237.

¹⁴ *Ibidem*, s. 237.

Dehnelowskie *Po wyjściu malarza*, w których Tulp uświadamia sobie swoją kruchosć, zaczyna postrzegać obiekt anatomiczny jako swoje zwierciadło. W ten sposób można też rozpatrywać wers utworu Kaczmarńskiego, w którym zostają przywołane słowa głównego anatoma: „[S]zukamy tego, co nas trwoży w sobie”, choć owa poszukiwana część stanowi tu tylko rodzaj zapłonu, jest wyłącznie tym, co „wprawia w ruch”. Więcej świadomości mają słuchacze anatoma, którym wymiana spojrzeń z upersonifikowanym i wypowiadającym się za pośrednictwem prozopopei obiektem anatomicznym pozwala na nowo odkryć w sobie instynkty, zachwyty i iskrę. Refokalizacja wewnętrzna w wierszach Kaczmarńskiego i Dehnela (choć u tego autora jest ona zapośredniczona przez zewnętrzną) umożliwia ożywienie wizualnego pre-tekstu i służy autorom do odnotowania nienowych spostrzeżeń wynikających z narcystycznej identyfikacji z ciałem (*nosce te ipsum*), a sprowadzalnych do formuły *memento mori*.

Inną funkcję refokalizacja wewnętrzna pełni w powieści Siegal: polifoniczność, multifokalność służy tu nie tylko do wieloaspektowego oglądu Rembrandtowskiego arcydzieła, ale także do przemycenia jego rozmaitych interpretacji i umieszczenia ich w apokryficznej obudowie.

Uwidacznia się w tym w pewnym sensie również różnica między apokryficznymi ekfrazami (dwa omówione wiersze) a ekfrastycznym apokryfem (powieść), wynikająca w dużej mierze z dość oczywistej kwestii, to jest objętości związanej z reprezentowanymi przez nie gatunkami literackimi. W apokryficznych ekfrazach ożywienia wspomagające interpretacje obrazu „pilnują się” jego ramy, wykraczając poza nią wyłącznie w celu zaprezentowania bezpośredniej przedakcji lub kontynuacji (*vide*: propozycja definicji autorstwa Dobrawy Lisak-Gębali¹⁵); w ekfrastycznych apokryfach sięgają one daleko poza pre-tekst wizualny, choć trajektoria tych oddaleń jest wyznaczana przez ów pre-tekst (poprzez pozostanie w uniwersum czasoprzestrzennym dzieła sztuki), natomiast elementy ekfrastyczne mają tu charakter inkrustacyjny.

W *Pierścieniach Saturna* Sebalda mamy natomiast do czynienia z refokalizacją zewnętrzną. Działanie narratora stanowi tu rodzaj zapisu poszukiwań optymalnego punktu widzenia, najlepiej współbrzmiącego

¹⁵ Zob. D. Lisak-Gębala, *Wizualne odskocznice...*, s. 13.

z przekonaniem refokalizatora. Ani usytuowanie się na miejscu zwykłych obserwatorów lekcji anatomii, ani spojrzenie na nią oczyma ważnego dla podmiotu, niezwykłego Thomasa Browne'a nie przynosi tu pożądanego efektu. Najbliższy narratorowi okazuje się punkt widzenia Rembrandta — Sebald apokryficznie przypisuje malarzowi subtelność uważności i empatię, odróżniając go od pozostałych świadków o „nieruchomym kartezjańskim spojrzeniu”. Również w powieści Siegal to Rembrandt patrzy na ciało Kindta najbardziej empatycznie. Oboje autorzy wysnuwają wnioski na ten temat bezpośrednio z pre-tekstu. Mają one zresztą potwierdzenie w rozpoznaniach Dolores Mitchell: chociaż *Lekcja anatomii...* to „dzieło o niepatrzeniu na ciało”, doskonale widzi je przecież i potrafi wyeksponować autor obrazu, zewnętrzny fokalizator — tak, żeby było to wyraźne dla pozostałych obserwatorów:

Ciało na obrazie Rembrandta przyciąga uwagę widza w nadzwyczajnym stopniu, biorąc pod uwagę, że to Tulp i pozostali członkowie gildii — a nie Aris Kindt — zapłacili za dzieło. Światliste, niemal promieniejące ciało, jego nagość i bezbronność są w stanie pobudzić empatię odbiorcy¹⁶.

W narracjach Sebald i Siegal najwyraźniej uwidaczniają się światopoglądowe implikacje aktu opowiadania związane ze współczesnym usytuowaniem obojga apokryfistów. Wykraczają oni daleko poza „odwrócenie proporcji”, dzięki któremu „to nie portretowani członkowie cechu są najważniejsi, ale trup”¹⁷ (co ma miejsce u Dehnela i Kaczmarzkiego). W przypadku *Pierścieni Saturna* owo współczesne usytuowanie jest zresztą bezpośrednio prezentowane w całej powieści i to ono pozwala wpisać apokryficzno-ekfrastyczny fragment w szeroki i typowy dla Sebald kontekst, w którym empatyzowanie z ofiarą stanowi punkt wyjścia pogłębianych rozważań¹⁸.

¹⁶ D. Mitchell, *op. cit.*, s. 151.

¹⁷ M. Śniedziewska, *op. cit.*, s. 237.

¹⁸ Zob. K. Kończal, *Sygnatury Seblada. Zwierzęta — widma — ruiny*, Poznań 2017, s. 59, [online] https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKewiW3-Hz2I3oAhXOFZoKHUsdB44QFjABegQIARAB&url=https%3A%2F%2Frepozytorium.amu.edu.pl%2Fbitstream%2F10593%2F19273%2F1%2FKO%25C5%2583CZAL_KATARZYNA-PhD-18.05-TOPRINT.pdf&usg=AOvVawoM-sNDUAlOfRzmC-w9DuiY [dostęp: 19.05.2019].

Przykłady refokalizacji omówione w tym rozdziale nie wyczerpują oczywiście wszystkich możliwości zastosowania tego zabiegu, dowodzą jednak, jak mi się wydaje, że stanowi on istotny — organizujący — element tekstów ekfrastyczno-apokryficznych. Wykorzystam tę ich właściwość do uporządkowania dalszej części rozważań.

Rozdział II:

W świecie obrazu

W tym rozdziale zajmuję się tekstami, w których wykorzystano refokalizację wewnętrzną. Jak pisałam we *Wprowadzeniu*, polega ona na udostępnieniu perspektywy bohaterów materialnie związanych z przepisaniem arcydzieła — do tego też odnosi się formuła „świat obrazu”, której zakres zależy od tego, kto jest refokalizatorem. Może nim być np. ożywiona postać z uniwersum czasoprzestrzennego obrazu, które nie wychodzi z roli narzuconej jej przez malarza. Ten wariant manifestuje się w opowiadaniu *Kobieta w oknie* Joyce Carol Oates przepisującym *Jedenastą rano* Edwarda Hoppera: w roli refokalizatorki została tu obsadzona siedząca w fotelu naga kobieta, która nie zdaje sobie sprawy z tego, że jest przedmiotem reprezentacji w dziele sztuki. „Świat obrazu”, czyli w tym przypadku świat przedstawiony na obrazie, zostaje ożywiony w opowiadaniu. Mamy tu do czynienia ze swoistym *midquel*-em, literackim *tableau vivant* (w pewnej mierze analogicznym do omówionych w poprzednim rozdziale utworów Jacka Dehnela oraz Jacka Kaczmarskiego, choć komponent apokryficzny jest w *Kobiecie w oknie* bardzo rozbudowany), rozszerzonym o retrospekcje z przeszłości bohaterki. Drugi wariant refokalizacji wewnętrznej, zakładający obsadzanie w rolach refokalizatorów modeli pozujących do obrazów-pierwowzorów, został wykorzystany w powieści *Upadek ślepców* Gerta Hofmanna. Narratorami ukazującymi prawdziwą wersję wydarzeń czy raczej kulisy powstającego arcydzieła, to jest *Ślepców* Pietera Bruegla Starszego, są tu niewidomi mężczyźni zmierzający na spotkanie z artystą, który ma ich namalować. „Świat obrazu” odnosi się zarówno do rzeczywistości przedstawionej dzieła sztuki, jak i — przede wszystkim — do czasoprzestrzeni, w której owo dzieło powstało. Ostatni utwór, który tu analizuję, to *Saturn. Czarne obrazy z życia mężczyzn z rodziny Goya* Jacka Dehnela, czyli powieść biograficzna o Franciscu Goi, jego synu Javierze i wnuku Marianie, w której zyskujemy dostęp do perspektywy każdego z nich, co umożliwia nowe spojrzenie na niektóre dzieła wielkiego malarza, uzupełnienie ich o nieznane wątki i interpretacje.

Wszystkie omawiane tu teksty stanowią przykłady ekfrastycznych apokryfów, choć w każdym z nich komplementarność poetyk ekfrazy i apokryfu ma inny charakter (nawet jeśli różnice między nimi są subtelne, jak w przypadku *Kobiety w oknie* i *Upadku ślepców*).

Jak się opowiada o „obrazie nie-do-powiedzenia” — *Kobieta w oknie* Joyce Carol Oates

Od 26 stycznia do 20 września 2020 r.¹ w Fondation Beyeler niedaleko Bazylei można było oglądać zorganizowaną we współpracy z nowojorskim Whitney Museum of American Art wystawę prac Edwarda Hoppera, której towarzyszyła projekcja krótkometrażowego filmu Wima Wendersa pt. *Two or Three Things I Know about Edward Hopper*². Podczas konferencji prasowej poprzedzającej otwarcie ekspozycji reżyser wyznał, że tym, co zawsze poruszało go w obrazach artysty, jest zawarty w nich „wyraz oczekiwania, który widzi się u namalowanych osób”, chociaż

nie wiemy, co dokładnie wydarzyło się lub wydarzy [...]. Ten swoisty stan limbo zostaje przerwany w chwili, gdy zaczyna się opowiadać. Wiąże się z tym oczywiście spore ryzyko — opowiadając historię, niszczy się bardzo wiele. Dlatego

¹ Pierwotnie wystawa miała trwać od 26 stycznia do 17 maja 2020, jednak ze względu na *lockdown* związany z pandemią koronawirusa zawieszono ją na niespełna trzy miesiące, a po wznowieniu przedłużono. Zob. *Exhibitions — Edward Hopper*, [online] <https://www.fondationbeyeler.ch/en/exhibitions/edward-hopper> [dostęp: 28.08.2020].

² W. Wenders, *Two or Three Things I Know About Edward Hopper*, [online] <https://www.wim-wenders.com/event/two-or-three-things-i-know-about-edward-hopper/> [dostęp: 15.02.2020]. Zwiastun filmu można obejrzeć pod linkiem: [online] https://www.youtube.com/watch?v=wxRT_eXGYvg [dostęp: 15.02.2020]. O tej produkcji wspominam przede wszystkim dlatego, że na podstawie zwiastuna i wypowiedzi Wendersa podczas wspomnianej konferencji prasowej można się zorientować, że poszczególne kadry odtwarzają namalowane przez Hoppera sceny, ale są filmowane z perspektywy innej niż przyjęta przez malarza; ponadto *Two or Three Things I Know about Edward Hopper* zostało nakręcone w technologii 3D. Nie jest to zresztą jedyny film tego reżysera inspirowany dziełami Hoppera. Np. w *Końcu przemocy* z 1997 r. reżyser rekonstruuje scenerię *Nocnych marków*, umieszczając w niej bohaterów swojego filmu. Więcej Wenderowskich kadrów, przywodzących na myśl obrazy Hoppera, pojawia się w sporządzonym przez Filipa Lipińskiego „*Mnemosyne Hoppera*” (zob. F. Lipiński, *Hopper wirtualny. Obrazy w pamiętającym spojrzeniu*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2013, s. 602, 604, 605, 632).

[w trakcie pracy nad filmem — uzup. JD] chodziło przede wszystkim o to, by odrobinę dopowiedzieć, tylko tyle, by widz sam rozwinął wątek, czy też chciał go rozwinąć³.

Przed próbą Wendersa ryzyko dodawania narracji do obrazów Hoppera, doprecyzowywania ich, podejmowano wielokrotnie⁴. Jednak niezależnie od tego, czy były to dopowiedzenia filmowe (np. *Shirley — wizje rzeczywistości* Gustava Deutscha), czy literackie (jak chociażby teksty ze zbioru *Edward Hopper and the American Imagination*⁵ albo przełożone niedawno na język polski *W świetle i w mroku. Opowiadania inspirowane malarstwem Hoppera*⁶), krytycy zazwyczaj zarzucają ich autorom to, co zaniepokoiło również reżysera: trywializujące naruszenie charakterystycznej dla sztuki autora *Poranka na Cape Cod* aury **potencjalności**. Jak pisze Michael Lindgren, komentując tom *W świetle i w mroku*:

Siła twórczości Hoppera tkwi w przeszywającym przeczuciu możliwości [...], w pewnej dwuznaczności i fundamentalnej niepoznawalności. Dodanie do obrazów dosłownej, wyraźnie nakreślonej narracji oznacza zniszczenie źródła owej siły; to właśnie nieobecność narracyjnego kontekstu przydaje dziełom tajemniczości i piękna⁷.

³ Wim Wenders on Edward Hopper, [online] <https://www.youtube.com/watch?v=rK5nfchdcKc> [dostęp: 15.02.2020].

⁴ Zdecydowanie najczęściej ofiarą takich doprecyzowań pada obraz *Nighthawks*, zob. F. Lipiński, *op. cit.*, s. 437.

⁵ *Edward Hopper and the American Imagination*, pod red. D. Lyons, A.D. Weinberga, J. Grau, W.W. Norton & Company, New York 1995. W tym tomie pojawia się jedno opowiadanie, które można uznać za ekfrastyczny apokryf, czyli *Cape Cod Evening* autorstwa Anne Beattie (*ibidem*, s. 14), dotyczące obrazu pod tym samym tytułem. Refo-kalizatorką jest tam utrwalona na obrazie kobieta, która opowiada m.in. o pozowaniu do tego obrazu (malarz był jej sąsiadem „na Cape Cod latem 1939 roku”), krótkiej historii namalowanego domu („Dom, który widzicie na obrazie pana Hoppera, spłonął następnego lata po tym, jak Ace wreszcie skończył go odmalowywać”) czy psie widocznym na pierwszym planie (został podrzucony narratorce i jej bratu Ace’owi przez ich dwóch szemranych lokatorów).

⁶ *W świetle i w mroku. Opowiadania inspirowane malarstwem Edwarda Hoppera*, przeł. Ł. Witczak, M. Jaszczurowska i in., pod red. L. Blocka, W.A.B., Warszawa 2018.

⁷ M. Lindgren, *What Can Fiction Writers Bring to Edward Hopper’s Paintings?*, „The Washington Post” 2016, [online] https://www.washingtonpost.com/entertainment/books/what-can-fiction-writers-bring-to-edward-hoppers-paintings/2016/12/27/869c396c-cc46-11e6-a87f-b917067331bb_story.html [dostęp: 10.01.2019]. Lindgren cytuje także niepochlebną

Na to, że dzieła Hoppera są właściwie „obrazami nie-do-powiedzenia” wskazuje też Filip Lipiński⁸. W jego przekonaniu „każde narracyjne zdanie sprawy z fabuły obrazu jest niepożądane, ponieważ różni się od tego, co miało być powiedziane, od nieosiągalnego znaczonego, zaś jeśli przyjąć tę sytuację za nieuniknioną, zagłusza ono ciszę w miejscu niewypowiedzianego”⁹ — ową ciszę, która łączy się tu z „dojmującym wrażeniem wstrzymania się od głosu przy zachowaniu możliwości, by coś powiedzieć”¹⁰.

Wydaje się jednak, że paradoksalnie to właśnie potencjalność sprawa, iż rozmaici twórcy decydują się, mimo ryzyka, które się z tym wiąże, na prze-pisywanie Hopperowskich dzieł. Według Adama Dziadka na obrazach „malarza samotności”¹¹ „postaci są uchwycone jakby w chwilę po zdarzeniu, które wywarło na nie wpływ. Obrazy domagają się tym samym narracji opartej na domysłach i przypuszczeniach, narracji, którą podsuwa własne doświadczenie patrzącego”¹², chociaż

opinię Johna Updike’a na temat przywoływanego tu tomu *Edward Hopper and the American Imagination* (zob. J. Updike, *Hopper’s Polluted Silence*, „The New York Review of Books”, [online] <https://www.nybooks.com/articles/1995/08/10/hoppers-polluted-silence> [dostęp: 15.02.2020]). Zob. też np. recenzję Shirley. *Wizje rzeczywistości* autorstwa Guya Lodge’a (*Shirley. Visions of Reality*, „Variety” 09.02.2013, [online] <https://variety.com/2013/film/markets-festivals/shirley-visions-of-reality-1117949207> [dostęp: 15.02.2020]).

⁸ F. Lipiński, *op. cit.*, s. 89.

⁹ *Ibidem*, s. 89.

¹⁰ *Ibidem*, s. 62.

¹¹ Dość powiedzieć, że pozycję Hoppera jako „malarza samotności” utwierdziło masowe reprodukowanie jego arcydzieł w artykułach o izolacji podczas kwarantanny mającej zapobiegać rozprzestrzenianiu się COVID-19. Hopper stał się patronem czasów pandemii (zob. chociażby J. Jones, *‘We are all Edward Hopper Paintings Now: Is He the Artist of the Coronavirus Age?’*, [online] <https://www.theguardian.com/artand-design/2020/mar/27/we-are-all-edward-hopper-paintings-now-artist-coronavirus-age> [dostęp: 22.04.2020]; M. Filipiuk-Michniewicz, M. Żyła, *Co nam daje kwarantanna*, [online] <https://www.tygodnikpowszechny.pl/co-nam-daje-kwarantanna-163179> [dostęp: 22.04.2020]; A. Greenberger, *No, We Are Not All Edward Hopper Paintings Now*, [online] <https://www.artnews.com/art-news/news/edward-hopper-coronavirus-1202682553> [dostęp: 20.04.2020]).

¹² A. Dziadek, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2011, s. 167. Wydawałoby się, że aurę potencjalności charakterystyczną dla obrazów Hoppera można skojarzyć z niektórymi spośród

— jak mówi sam Hopper — „[g]dyby to można powiedzieć słowami, nie byłoby sensu malować”¹³.

Wydaje się, że w rozmaitych utworach pasożytujących na dziełach Hoppera dywersyjny potencjał, właściwy tekstom apokryficzno-ekfrazycznym, manifestuje się właśnie ze względu na to, że apokryfiści i ekfrazści, redukując te wizualne pre-teksty „do werbalnej anegdoty”¹⁴, usiłując dopowiadać historie do „arcydział narracyjnego niedopowiedzenia”¹⁵, działają wbrew intencjom ich autora. Jego obrazy stanowią bowiem w pewnym sensie synekdochę (*pars pro toto*) wszystkich literacko przepisywanych arcydział malarskich. Jak zauważa Filip Lipiński:

Rys milczenia obrazów Hoppera kieruje nas w stronę kluczowego dla historii sztuki problemu idiomatyczności dzieła i związanej z nią translacji obrazu na język. Interpretacja, która chce być możliwie wierna dziełu, jest refleksją — dosłownie — odbiciem mowy obrazu, próbą powtórzenia, nawet jeśli naznaczoną nieuniknionym znamieniem różnicy. Pojawia się przy tym pytanie, czy owo milczenie obrazów jest specyficznym aspektem tej twórczości, czy może stanowi, wyjątkowo wyraźnie uwidaczniającą się w tym konkretnym przypadku, immanentną cechę malarstwa w ogóle; a może raczej jest jedynie ramującym aspektem recepcji, znaczeniową nadwyżką, mityczną naroślą. Powyższe możliwości nie muszą się wzajemnie wykluczać¹⁶.

dyspozycji, pozwalających uznać dzieło sztuki za narracyjne, o których pisałam we *Wprowadzeniu*. Elżbieta Dryll i Anna Waligórska, autorki listy tych dyspozycji, wspominają m.in., że uwieczniona scena powinna ukazywać „moment poprzedzający kulminację” wydarzenia stanowiącego temat, być niepełna i prowokować „do rekonstrukcji całej akcji” (A. Waligórska, E. Dryll, *Rola narracji w odbiorze obrazu*, w: *Narracja: teoria i praktyka*, pod red. B. Janusz, K. Gdowskiej i B. de Barbaro, Wydawnictwo UJ, Kraków 2008, s. 213). W przypadku dzieł autora *Western Motel* trudno jednak stwierdzić, czy przedstawiona scena poprzedza kulminację, czy też następuje po niej, a nawet czy jakakolwiek kulminacja wchodziła, wchodzi lub będzie wchodziła w grę, zwłaszcza że typowe obrazy narracyjne powinny sugerować jakieś rozwiązanie utrwalonej akcji. Por. przywoływane przez Lipińskiego zdanie Davida Anfama: „prace Hoppera zawsze prokurują poszukiwanie opowieści, choć ujawniają one niewiele czytelnich historii, jeśli w ogóle jakiegokolwiek” (D. Anfam, *Rothko's Hopper. A Strange Wholeness*, cyt. za F. Lipiński, *op. cit.*, s. 66).

¹³ F. Lipiński, *op. cit.*, s. 89.

¹⁴ *Ibidem*, s. 89.

¹⁵ *Ibidem*, s. 74 (to sformułowanie Margaret Iversen).

¹⁶ *Ibidem*, s. 63.



Ekfrastycznym apokryfem obrazu Hoppera, któremu chciałabym się przyjrzeć, jest opowiadanie Joyce Carol Oates pt. *Kobieta w oknie*¹⁷. Stanowi ono, powtórzę, przykład wykorzystania refokalizacji wewnętrznej. Trzecioosobowa narracja z elementami mowy pozornie zależnej jest w nim prowadzona z perspektywy kobiety sportretowanej na namalowanym w 1926 r. obrazie zatytułowanym *Jedenasta rano* (il. 3). Przedstawia on nagą modelkę (żonę artysty, Josephine) siedzącą w granatowym fotelu w mieszkaniu znajdującym się — jak można przypuszczać na podstawie budynków widocznych za oknem, przy którym siedzi — w jakimś mieście.

Akcja opowiadania rozgrywa się w uniwersum czasoprzestrzennym wyznaczonym przez ramy malowidła; „czwarta ściana” nie zostaje zburzona: bohaterka dzieła sztuki zostaje tu po prostu ożywiona (co istotne, jej tożsamość nie jest w tekście dookreślona — na pewno nie mamy do czynienia z Josephine Hopper). Oates wykorzystuje dostrzeżony przez Wendersa, charakterystyczny dla dzieł Hoppera, „wyraz oczekiwania”, co stanowi chyba najbardziej wyrazistą próbę zwerbalizowania tkwiącej w nich potencjalności. Akcja *Kobiety w oknie* jest skrajnie uproszczona: trzydziestodwuletnia sekretarka, „chmurna brunetka” (K, 265), która uciekła z prowincji i osiedliła się w Nowym Jorku, czeka w pewne

¹⁷ J.C. Oates, *Kobieta w oknie*, przeł. J. Kozłowski, w: *W świetle i w mroku...*, s. 242–268. Cytaty z opowiadania lokalizuję w tekście głównym jako K. W dorobku autorki znalazł się również wiersz dotyczący *Nighthawks*, dowartościowujący perspektywę namalowanej kobiety w czerwonej sukni, która w przeciwieństwie do „w pełni ubranych mężczyzn [...] ma na sobie / czerwoną sukienkę z krótkimi rękawami, wyciętą, by odsłonić ramiona, / krągłości śmietankowej klatki piersiowej” (eadem, *Edward Hopper, Nighthawks*, w: *The Poetry of Solitude. A Tribute to Edward Hopper*, pod red. G. Levin, Universe Publishing, New York 1995, s. 48). Ten oraz inne teksty Oates inspirowane malarstwem współczesnym analizuje Daniel Morris w: *Remarkable Modernisms: Contemporary American Authors on Modern Art*, University of Massachusetts Press, Boston 2002. W kolejnej antologii pod redakcją Lawrence’a Blocka, zbierającej opowiadania, dla których punkt wyjścia stanowią rozmaite słynne obrazy (np. malowidła z Lascaux, *Bukiet chryzantem* Renoira czy trzeci panel Boschowskiego *Ogródu rozkoszy ziemskich*), znalazło się opowiadanie Oates pisane z perspektywy dziewczynki przedstawionej na *Les Beaux Jours* Balthusa (eadem, *Les Beaux Jours*, w: *Alive in Shape and Color. 16 Paintings by Great Artists and the Stories they Inspired*, pod red. L. Blocka, Pegasus Books, New York 2017, s. 153–174).

jesienne przedpołudnie na swojego kochanka, agresywnego, żonatego weterana I wojny światowej. Czekać, oddaje się rozmyślaniom o przeszłości (z nim i bez niego) oraz przyszłości (raczej bez niego; ponieważ mężczyzna niejednokrotnie zachował się wobec niej brutalnie, kobieta rozważa zabicie go przy pomocy nożyc krawieckich, które wsunęła „pod poduszkę niebieskiego fotela przy oknie” *«K, 250»*)¹⁸.

W narracyjnie zapośredniczonym monologu wewnętrznym bohaterki wielokrotnie pojawia się fraza „Jest jedenasta rano” bezpośrednio odsyłająca do tytułu wizualnego pre-tekstu (jej wariant, najlepiej bodaj odpowiadający charakterowi dzieła autora *Nighthawks* brzmi: „Obiecał, że spotkają się w tym pokoju, w którym zawsze jest jedenasta rano” *«K, 243»*). Wydaje się, że owo zdanie bardzo dobrze wyznacza granicę między tym, co ekfrastyczno-apokryficzne, a tym, co już wyłącznie apokryficzne (choć oczywiście wynikające z „wizualnego zaszczipienia”¹⁹). Na swój sposób dyscyplinuje ono wszystkie pojawiające się w narracji prowadzonej z punktu widzenia bohaterki (apokryficzne) retrospekcje i antycypacje, zawracając jej myśli do niekończącego się teraz i oczekiwania w „fotelu z poprzecieranego niebieskiego pluszu”, którego ma „serdecznie dość” *«K, 245»*.

Dwa zacytowane urywki tego samego zdania („Ma serdecznie dość tego fotela z poprzecieranego niebieskiego pluszu”) można od siebie oddzielić, uznając pierwszy z nich („fotela...”) za ekfrastyczny w bardzo ograniczonym sensie — mowa w nim bowiem o tym, co uwidocznione na wizualnym pre-tekście — natomiast drugi („ma serdecznie dość”) za

¹⁸ *Kobieta w oknie* nie jest jedynym tekstem Oates dotyczącym Hopperowskiej *Jedenastej rano*. W 2012 r. na łamach „New Yorkera” ukazał się wiersz Edward Hopper’s „11 A.M.”, 1926, który stanowi pierwowzór opowiadania. Świadczą o tym rozmaite powtarzające się w obu utworach zdania czy szczegóły (np. nowojorski adres, pod którym pisarka usytuowała mieszkanie widoczne na obrazie, miejsca pracy namalowanej kobiety, powierzona jej, także w wierszu, rola refokalizatorki itd.). Zasadnicza różnica polega na doprecyzowaniu tożsamości bohaterki: w wierszu to Josephine Hopper, która jest kochanką znudzonego, żonatego mężczyzny — artysty. Oates prezentuje tu coś w rodzaju „żywotów równoległych” malarza i jego małżonki. Zob. J.C. Oates, *Edward Hopper’s „11 A.M.”, 1926*, „The New Yorker” 27.08.2012, [online] <https://www.newyorker.com/magazine/2012/08/27/edward-hoppers-11-a-m-1926> [dostęp: 15.02.2020].

¹⁹ A. Dziadek, *op. cit.*, s. 168.

apokryficzny: jako że autorka przypisuje tu bohaterce określoną, wymyśloną przez siebie emocję. Ponieważ jednak uważam, że tego rodzaju drobiazgowo analizy nie mają w szerszej perspektywie dużej wartości interpretacyjnej, upraszczam kwestię, nazywając ekfrastyczno-apokryficznymi te fragmenty, które rozwijają wizualne zaszczepienie, nie wychodząc poza ramy obrazu.

Ekfrastyczno-apokryficzne (i umożliwione dzięki refokalizacji) są w opowiadaniu Oates dość proste, drobne odniesienia do wizualnego pre-tekstu, służące m.in. sensualizacji obrazu: dowiadujemy się bowiem nie tylko tego, że pokrywająca namalowany fotel tkanina to plusz. W tekście pojawia się również informacja dotycząca pantofli noszonych przez kobietę (w trakcie spotkania z kochankiem zostaną one zastąpione przez „efektowne buty na wysokim obcasie, prezent od niego” <K, 253>) czy gładkości skóry, którą bohaterka zawdzięcza „uroczystemu rytuałowi, wcieraniu w skórę kremowej emulsji pachnącej delikatnie gardeniami”²⁰ <K, 244>. Już na podstawie tych dwóch nieskomplikowanych uzupełnień (buty, gładkość skóry) można zauważyć, że sekretarka z opowiadania doskonale wpisuje się w stereotypowy obraz kobiety, która ma świadomość, że relację z kochankiem zawdzięcza wyłącznie swemu wyglądowi i, w związku z tym, nieco obsesyjnie myśli o swej cielesności: ukrywa wiek („Na twoje urodziny, kochanie. Które to — trzydzieste drugie?». Zarumieniła się, tak, trzydzieste drugie. [...] *Gdyby wiedział. Trzydzieste dziewiąte*” <K, 260>), boi się, że jej „skóra wysuszy się w podgrzanym kaloryferami, pozbawionym wilgoci, dusznym powietrzu The Maguire (tak nazywają ten budynek)” <K, 244> czy „że zobaczy w lustrze tłustawe, starzejące się ciało, jak ciało jej matki” <K, 260>. Zaczyna zresztą dostrzegać drobne zmiany zachodzące w swoim wyglądzie:

²⁰ Na marginesie można dodać, że gardeniami pachnie również — zdaniem poetki Sue Standing — kobieta z Hopperowskich *Nocnych Marków*, o czym pisze Marek Bieńczyk w rozdziale *Jastrzębie w zmroku* swojej książki *Przezroczystość* (M. Bieńczyk, *Przezroczystość*, Wielka Litera, Warszawa 2015, [ebook]). Ponieważ pomysł ten pojawia się w wierszu Standing pt. *Hopper's Women* ze zbiorowego tomu *The Poetry of Solitude. A Tribute to Edward Hopper*, w którym został opublikowany również wspomniany tu już utwór Oates pt. *Edward Hopper, Nighthawks*, niewykluczone, że obecność zapachu gardenii w omawianym opowiadaniu nie jest przypadkowa.

I jej pozycja w tym przeklętym fotelu, gdy jest sama — pochylona, przedramiona na kolanach, wygląda przez okno na wąski pas światła między budynkami, przez co brzuch się wypukla, miękki tłuszcz na brzuchu. Wstrząs za pierwszym razem, gdy to zauważyła. Przez przypadek, zerkając w lustro. Nie starzenie się. Zwykle przybieranie na wadze <K, 260>.

Obecność tego fragmentu (nie sposób nazwać go np. „nieświadomie autoekfrastycznym”, choć to bardzo kuszące — opis odpowiada wszak temu, co widać na obrazie) — to, że mimo umieszczenia „soczewki ogniskującej” w świadomości kobiety, która nic nie wie o tym obrazie, może ona zobaczyć samą siebie — uzasadnia ustawienie naprzeciw niej wyobrazonego lustra. W opowiadaniu zostało ono usytuowane tam, skąd patrzył malujący *Jedenastą rano* i skąd patrzą odbiorcy obrazu. Refokalizacja pozwala w pewnym sensie unieważnić punkt widzenia zapamiętany z wizualnego pre-tekstu, odświeżyć, zrewidować go poprzez nałożenie nań perspektywy bohaterki oglądanej wcześniej tylko z zewnątrz — i oglądanej w specyficzny sposób. Jak pisze Barbara Fischer, Hopper w swoich dziełach przedstawia kobiety jako bohaterki „zerotyzowanych scenariuszy”, w „kompromitujących pozach — siedzącą nerwowo na brzegu łóżka w *Western Motel* (1957), stojącą w obcisłej sukience przy szafce kartotekowej w *Biurze nocą* (1940) czy nago na czworaka w *Wieczornym wietrze* (1921)”²¹. Powołując się na rozpoznania Lloyda Goodricha, badaczka dodaje, że bohaterki ukazane są „w świetle tego, co jeden z krytyków nazwał «głębką zmysłowością..., która współtworzy męską moc sztuki» Hoppera”²².

²¹ B. Fischer, *Noisy Brides, Suspicious Kisses: Revising Ravishment in Experimental Ekphrasis by Women*, w: *In the Frame: Women's Ekphrastic Poetry from Marianne Moore to Susan Wheeler*, pod red. J. Hedley, N. Halperna, W. Spigelmana, University of Delaware Press, Newark 2009, s. 79–80. W tym artykule Fischer analizuje m.in. cykl *Hopper: Confessions* Anne Carson, dotyczący wybranych przedstawień kobiet pędzla Hoppera. W *Hopper: Confessions* pojawia się wiersz dotyczący *Jedenastej rano*: „White bones / hapless mortal / dear light of day. / / Your sins do you confess them? / Covering / uncovering / where it lay. / No I keep them. / Your smile / as simple / as cloth or clay. / For rags” (A. Carson, *Hopper: Confessions*, w: eadem, *Men in The Off Hours*, Random House, London 2000, [ebook]).

²² B. Fischer, *op. cit.*, s. 80. Zob. też L. Goodrich, *Edward Hopper*, Abradale Press, New York 1993, s. 105. Ten rys malarstwa Hoppera, który skłonił Fischer do dostrzeżenia w poszczególnych namalowanych scenach „zerotyzowanych scenariuszy”,

Traktując te rozpoznania jako punkt wyjścia, można uznać, że w przypadku *Kobiety w oknie* mamy do czynienia z refokalizacją płciową/genderową²³: „męski” punkt widzenia dostrzeżony przez Fischer w dziełach autora *Nighthawks* zostaje tu zastąpiony „kobiecą” perspektywą. A zatem dywersyjny potencjał ekfrastycznego apokryfu Oates nie manifestuje się wyłącznie w prze-pisywaniu takiej twórczości malarskiej,

prowokuje niektórych badaczy i krytyków do nazywania twórczości artysty voyeurystyczną (zob. chociażby tytuły poszczególnych tekstów dotyczących artysty, np.: *American Art's Poet of Lonely Voyeurism* czy *Edward Hopper's Night Windows: Evoking Voyeurism and Intrigue*). Zdaniem Filipa Lipińskiego o voyeuryzmie można mówić w przypadku *Nighthawks* czy *Okien nocą*, natomiast używanie tego określenia w stosunku do takich obrazów jak np. *Jedenasta rano* nie jest „zbyt precyzyjne, ponieważ konotuje spojrzenie nacechowane pożądliwością, erotycznym napięciem oraz nieświadomą prezentacją ciała przedmiotu oglądu. Ponadto pozycja implikowanego widza w większości omawianych obrazów Hoppera nie zapewnia mu bezpieczeństwa bycia niedostrzeżonym, pozostawiania w ukryciu, ponieważ najczęściej jest to perspektywa wnętrza pokoju, w którym przebywa ukazana postać” (F. Lipiński, *Widzące obraz. Motyw postaci w twórczości Edwarda Hoppera*, „Atrium Questiones” 2008, nr 18, s. 159–161; por. idem, *Hopper wirtualny...*, s. 65). Podobne przekonanie wyraża, jak się wydaje, Aneta Eliza Świąćicka: „Hopper nie stosuje żadnych elementów gry optycznej, by wciągnąć widza w przestrzeń obrazu. Pokazuje nam scenę zimno, bez emocji. Niemalże bezosobowo. Jako artysta sprawia wrażenie zupełnie niezwiązanego z przedmiotem przedstawienia (tzw. camera-eye). Daje nam jednak wgląd w najintymniejsze sceny z życia swoich bohaterów” (A.E. Świąćicka, *Edward Hopper — oblicza samotności*, „Format. Pismo Artystyczne” 2004, nr 3–4, s. 51).

²³ Sądzę, że takie przydawkowe uściślenie pojęcia ma uzasadnienie w sytuacjach, w których refokalizacja ewidentnie realizuje pewne założenia postzależnościowe. W pewnym sensie przez analogię do zaproponowanej przez Magdalenę Rembowską-Pluciennik fokalizacji zmysłowej (wzrokowej, słuchowej, dotykowej, smakowej i węchowej) mówimy zatem do czynienia również z refokalizacją klasową (za jej przykład uznałabym perspektywę powieszonych służek z *Odysei w Penelopiadzie* Margaret Atwood) czy refokalizacją etniczno-postkolonialną (np. w powieści *Sprawa Mersaulta* Kamela Daouda, pisanej z punktu widzenia brata Araba zamordowanego przez protagonistę *Obcego* Alberta Camus). Natomiast sam pomysł „płciowej perspektywy” narracyjnej pojawia się u Ingi Iwasiów. «„Symultaniczną» płciową perspektywą” nazywa ona tryb powieści *Białe zęby* Zadie Smith (I. Iwasiów, *Kobieca saga i potrzeba genealogii*, w: eadem, *Gender dla średnio zaawansowanych*, W.A.B., Warszawa 2008, s. 142). Nie decyduję się ani na refokalizację płciową, ani na refokalizację genderową, pozostawiając pisownię z ukośnikiem, ponieważ trudno niekiedy rozstrzygnąć, czy nowa perspektywa nie opiera się na zachowaniach stereotypowo przypisywanych określonej płci (w przypadku *Kobiety w oknie* skłaniałabym się raczej ku refokalizacji genderowej).

której prze-pisywanie uchodzi za niewłaściwe/niestosowne i — ogólniej — w „niepokornym” wychodzeniu poza ramy obrazu. Istotna jest tu również zmiana pozwalająca na dowartościowanie niebranego wcześniej pod uwagę punktu widzenia. Jak pisze Danuta Szajnert:

Apokryf to doskonałe środowisko dla wszelkich literackich dyskursów „postza-
leźnościowych”. W żadnej z zastanych form nie ma lepszych warunków do prze-
mieszczania i nicowania znaczeń utrwalonych przez tradycję konstrukcji gorszych
innych, a więc również kobiet, ponieważ tylko w nim stwarzana jest iluzja, iż do-
konuje się ono już w miejscu krystalizowania się tychże konstrukcji — w myśl
zasady, że dzieła literackie [i — można by dodać — nie tylko literackie, uzupeł. JD],
tylż kreują, co powielają rozmaite klisze kulturowe związane z mechanizmami
władzy i wykluczenia²⁴.

Aby „przenicować” znaczenia utrwalone przez tradycję”, autorka *Czarnej topieli* hiperbolizuje pewne właściwości wizualnego pre-tekstu: przypisywane namalowanej kobiecie myśli nie dotyczą w opowiadaniu wyłączenie jej wyglądu/cielesności. Ważna w tym kontekście wydaje się jeszcze jedna funkcja, którą spełnia powtarzanie tytułu obrazu. Ten zabieg potęguje powiązane ze wspomnianym wcześniej stanem oczekiwania poczucie zamknięcia i niemożności wydostania się z wszechogarniającego klinczu, odczuwalne w całym opowiadaniu. Owa klaustrofobiczna aura zostaje zresztą wyrażona wprost: bohaterka nie tylko myśli o tym, że „tkwi [...] tutaj, w tym pokoju. Gdzie zawsze jest jedenasta rano. Czasem ma wrażenie, że jest uwięziona w tym fotelu, pod tym oknem, gdy wygląda tęsknie na... na co?” *«K, 245»*, ale zdarza się jej również budzić się „w nocy z gardłem suchym jak pieprz, aż trudno jej oddychać” *«K, 244»*. Poczucie uwięzienia podkreśla nawet marginalny detal przejęty z malarskiego pierwowzoru: tym, co brunetka widzi za oknem, jest tylko „[k]amienic[a] taka jak ta, w której mieszka” i „[w]ąski skrawek nieba” *«K, 245»*.

Zacytowane fragmenty można stowarzyszyć z wyrażanym przez niektórych badaczy twórczości Hoppera przekonaniem, że jego tendencja do portretowania kobiet w „hermetycznie zapieczętowanych pokojach w przestrzeni domowej” stanowi przejaw dążeń do (zmetaforyzowanej

²⁴ D. Szajnert, *Dywersyjny potencjał apokryfu*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2011, t. 54, nr 2, s. 360.

próby) „tłumienia i regulowania żeńskiej seksualności”²⁵. Za pewnego rodzaju wcielenie tej hipotezy interpretacyjnej można uznać zachowania drugiego bohatera opowiadania Oates, czyli kochanka kobiety z obrazu. Na podstawie (apokryficznych) retrospekcji oraz nielicznych fragmentów ukazujących jego punkt widzenia możemy się zorientować, że ucieleśnia on męskość hegemoniczną²⁶ — ma specyficzne podejście do relacji z kobietami („Ale kobiety spodziewają się, że je będzie oszukiwać, prawda? Oszustwo to jeden z punktów w kontrakcie płci” *«K», 257*). Właściwie wywołują w nim wstręt („Jest dżentelmenem i wulgarność budzi w nim obrzydzenie. Każde ordynarne słowo, gest — u kobiety” *«K», 243*), „Powiedział jej kiedyś, że nie ma nic tak odrażającego jak kobieta, «która się opycha»” *«K», 247*), „I nie znosi, gdy kobieta szczyrzy zęby w uśmiechu. A już najgorzej, gdy zakłada nogę na nogę w taki sposób, że uda się wybrzuszać, grubiej. Umięśnione nogi pokryte miękkim meszkiem, obrzydliwy widok” *«K», 248*). Bywa, jak wspominałam, agresywny: w przeszłości dopuścił się przemocy i gwałtu na bohaterce, wciskając jej „twarz w poduszkę, tak że nie mogła zaczerpnąć powietrza i stłumionym głosem błagała go, żeby jej nie zabijał, gdy tymczasem jego pięści okładały ją mocno po plecach, biodrach, pośladkach. A potem brutalnie rozwarł jej nogi” *«K», 252*), a jeszcze wcześniej, podczas wojny, zamordował przypadkową Francuzkę („Ta Francuzeczka, gdy się «szamotali» — w ten sposób opisuje to, co między nimi zaszło — łatwo się nie poddała”

²⁵ V.G. Fryd, *Edward Hopper's „Girlie Show”. Who Is the Silent Partner?*, „American Art” 2000, vol. 14, nr 2, s. 57. Zdaniem Vivien Fryd nie bez znaczenia są również niemal puste przestrzenie za oknami mieszkań, w których przebywają bohaterki *Wieczornego wiatru*, *Poranka w mieście* czy — właśnie — *Jedenastej rano*. Owe przestrzenie stanowią bowiem „metaforę niemożności ucieczki z domowej, prywatnej sfery, która jednocześnie więzi i chroni” portretowane przez Hoppera kobiety.

²⁶ To oczywiście pojęcie Raewyn Connell nazywające „najbardziej męską męskość” (R.W. Connell, J.W. Messerschmitt, *Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept*, „Gender and Society” 2005, vol. 19, z. 6, s. 829–859; zob. też M. Skucha, *Męskość hegemoniczna (hegemonialna)*, w: *Encyklopedia gender. Płeć w kulturze*, pod red. M. Rudaś-Grodzkiej, K. Nadanej-Sokołowskiej i in., Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa 2014, [ebook]). O innych wcieleniach hegemonicznej męskości w tekstach Oates — ze szczególnym uwzględnieniem figury ojca — pisze Ellen G. Friedman (*Feminism, Masculinity, and Nation in Joyce Carol Oates's Fiction*, „Studies in the Novel” 2006, vol. 38, nr 4, s. 478–493).

«K, 257»). Co jednak najistotniejsze — życie „dziewczyny w oknie” «K, 257» zależy od niego: to on opłaca czynsz za jej mieszkanie, to na jego warunkach jest zbudowana ich relacja i to właśnie przez niego bohaterka czuje się najbardziej zniewolona („Nienawidzi go. Za to, że ją tu więzi” «K, 246», „To on jest ciemną. On zamordował jej marzenia” «K, 250»).

Co ciekawe, by podkreślić szowinizm bohatera opowiadania i jeszcze wyraźniej zaznaczyć związek *Kobiety w oknie* z dziełem Hoppera, Oates wykorzystuje rozpoznania, zgodnie z którymi stereotypową kobiecość zestawia się z cechami charakterystycznymi dla obrazów: są bierne, milczące, piękne i podatne na spojrzenia²⁷ (choć oczywiście w przypadku dzieł sztuki nie będą to spojrzenia uprzedmiotawiające i — wyłącznie — męskie). Najlepiej widać to na podstawie fragmentów, w których obie postaci wspominają swoje wcześniejsze spotkania. Mężczyzna bowiem cały czas stara się podczas nich uciszać swoją kochankę: „Moja śliczna! Proszę cię, nic nie mów, bo pryśnie czar i wszystko zepsujesz” «K, 247». Dziewczyna jest natomiast świadoma tego, że „on ledwo ją słyszy, tak bardzo jest pochłonięty tym, co widzi [...] (Może lepiej nic nie mówić. Żeby się nie krzywił na dźwięk jej nosowego akcentu z New Jersey, żeby nie musiał jej uciszać: «Ćśśś!»)” «K, 252». Powoli przestaje go ona interesować, działa mu na nerwy, ponieważ „[g]łada za dużo, nawet wtedy, gdy nic nie mówi, on słyszy, co sobie myśli” «K, 257». Bohater zresztą wprost przyznaje, że „[w]łaściwie najbardziej podoba mu się to rozmyślanie o kobiecie w oknie, bo w jego wyobraźni kobieta nigdy nie wypowiada ordynarnej uwagi ani nie wykonuje prostackich gestów. Nigdy nie mówi rzeczy banalnych, głupich ani przewidywalnych” «K, 248». W pewnym sensie „pikturyzuje”²⁸ on dziewczynę, ogranicza ją do wyglądu, znajomość z nią wydaje mu się wartościowa właśnie z tego względu („[...] on o tym wie, widzi, jak inni mężczyźni wodzą za nią spojrzeniami, rozbierają ją

²⁷ Zob. np. R. Sendyka, *Antropologia zmysłów*, „Autoportret” 2011, nr 3 [35], s. 25.

²⁸ Pojęcie pojawia się w kontekście filmoznawczym u Marka Hendrykowskiego, który odnosi je do filmów niemych, charakteryzując jako „zjawisko polegające na inscenizowaniu obrazów historycznych na ekranie w oparciu o powstałe wcześniej wizje malarskie danego wydarzenia” (M. Hendrykowski, *Film jako źródło historyczne*, Ars Nova, Poznań 2000, s. 108). Dekontekstualizuję je tutaj, traktując po prostu jako uściślenie reifikacji.

wzrokiem” (K, 265). Ową „pikturyzację” podkreśla również sformułowanie, którym mężczyzna posługuje się w odniesieniu do nagości: zamiast „*naked*” („Co za prostackie słowo!” (K, 243) pojawia się tu „*nude*”²⁹ (które bohaterka uznaje za „pretensjonalne określenie. A, ę, tak gadają artyści” (K, 260), oznaczające również akt w malarstwie³⁰. Do przywołanych fragmentów można zatem odnieść to, o czym — odwołując się do rozpoznania W.J.T. Mitchella — pisze Bartosz Swoboda: „Obraz jawi się [...] jako niemy, kobiecy obiekt wizualnej rozkoszy, nad którym męski głos (język) pragnie przejąć kontrolę”³¹. Przypomnę, że właśnie dlatego ekfrazy jest przez W.J.T. Mitchella traktowana jako wyraz opresji zawłaszczającej/kolonizującej za pośrednictwem aktywnej mowy / aktywnego języka to, co wizualne i bierne.

We Wprowadzeniu, w jednym z przypisów podrozdziału „*Prawdziwa wersja wydarzeń*” — *prozopopeja i refokalizacja w tekstach ekfrastycznych*, wspominałam, że takie ujęcie relacji obraz — słowo uznaję za nieco naiwne i anachronicznie zideologizowane (bo esencjalistyczne). Obstać przy tym przekonaniu; nie sposób jednak nie zauważyć śladów analogicznego sposobu myślenia w *Kobiecie w oknie*. Ponieważ jednak doświadczenie bohaterki dzieła sztuki zostaje zwerbalizowane jako doświadczenie kobiety represjonowanej i, co więcej, rozważa ona zemstę („Jeszcze raz mnie dotkniesz! Pożałujesz tego” (K, 246), „Tak naprawdę chce go zabić. Nie ma wyboru, on ją niedługo zostawi. Już nigdy go nie zobaczy, zostanie z niczym. Gdy jest sama, rozumie to. Dlatego właśnie po raz ostatni schowała pod poduszką nożyce krawieckie” (K, 261), do opowiadania Oates dużo lepiej

²⁹ J.C. Oates, *The Woman in the Window*, w: *In Sunlight or in Shadow. Stories Inspired by the Paintings of Edward Hopper*, pod red. L. Blocka, Pegasus Books, New York, s. 185. Wyjątkowo korzystam z oryginału, ponieważ w polskim tłumaczeniu znaczenie „*nude*” związane z aktem zostało zagubione. Tłumacz przekłada „*nude*” jako „*au naturel*” (K, 243).

³⁰ W tym kontekście ciekawe jest rozpoznanie przywoływanego przez Annę Wieszczkiewicz Kennetha Clarka, który wydobywa różnicę między „nagością” i „aktem” — w tym drugim przypadku „cielesność [...] jest tworem kulturowym”; używanie przez mężczyznę z opowiadania Oates właśnie słowa „*nude*” stanowi kolejny wyraz próby podporządkowania sobie bohaterki (A. Wieszczkiewicz, *Muzeum ludzkich ciał. Anatomia spojrzenia, Słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2000, s. 36).

³¹ B. Swoboda, *Ekfrazy modernistyczne i „mowa dzieła sztuki”*, „Slovo. Journal of Slavic Languages, Literatures and Cultures” 2015, nr 56, s. 100.

niż koncepcja W.J.T. Mitchella pasuje wyrastający z niej pomysł Heffernana, następująco rekapitulowany przez Swobodę: „ekfrazza przemawia głosem ofiary, pozwalając jej wypowiedzieć traumatyczne doświadczenie, które w innych okolicznościach pozostałoby niewypowiedziane”³². Wpisuje się to w pewien schemat rozprawiania o feministycznych apokryfach (powielany również przeze mnie). Wymagałby on takiego oto wniosku: opowiadanie Oates pozwala dostrzec patriarchalny punkt widzenia obecny w wizualnym pre-tekście i jednocześnie daje możliwość przedstawienia własnej wersji wydarzeń bohaterce traktowanej wcześniej przedmiotowo, poniekąd aktywizuje ją, uprawomocnia i dowartościowuje jej perspektywę w służbie krytyki tradycyjnego, męskiego porządku. W tym kontekście, i biorąc pod uwagę wcześniej cytowane ustalenia zorientowanych feministycznie badaczek twórczości Hoppera, można rozpatrywać również tytuł opowiadania. Ponieważ sformułowanie „kobieta w oknie” pasuje do wielu obrazów malarza, bohaterka Oates wydaje się typową Hopperowską *everywoman*: nagą, usytuowaną w stałym miejscu i odznaczającą się dostrzeżonym przez Wendersa „wyrazem oczekiwania” (nie wspominając o tym, że tytuł tekstu ma również potencjał „pikturyzacyjny”: okno należałoby tu potraktować jako wydzieloną ramami przestrzeń obrazu — w nawiązaniu do tego, o czym pisał m.in. przywoływany już przeze mnie Rudolf Arnheim: „Ramę porównano do okna, przez które obserwator wygląda na świat zewnętrzny, świat objęty wprowadzie otworem, ale sam w sobie nieskończony”³³).

Okazuje się jednak, że kobieta z tekstu Oates nie przejmuje odpowiedzialności za swoje życie, nie podejmuje żadnego działania, „robi to, co wychodzi jej najlepiej. Czekaj” (K, 243). Ze względu na próbę oddania napięcia obecnego w dziełach autora *Poranka na Cape Cod* pisarka ukazuje brak decyzji bohaterki i jej nieustające wahanie. Niemal każde wyrażone wprost przekonanie o konieczności wcielenia w życie morderczych zamiarów zostaje skontrowane, tak jak np. w następującym fragmencie:

³² *Ibidem*, s. 101. Zob. J.A. W. Heffernan, *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, The University of Chicago Press, Chicago 2004, s. 89–90.

³³ R. Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, przeł. J. Mach, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1978, s. 243.

Narzędzie zemsty. Nie męskie, lecz kobiece: nożyce krawieckie. Wydaje się stosowne, że te należały kiedyś do jej matki. Chociaż matka nie użyła tych nożyc do tego, do czego być może chciała. Jeśli zdoła chwycić je mocno jedną ręką, silną prawą ręką, jeśli zdoła wymierzyć cios, jeśli zdoła uderzyć bez mrugnienia okiem.

Jeśli jest taką kobietą.

Tylko że: nie jest taką kobietą. Jest romantyczką, której mężczyzna może przynieść tuzin czerwonych róż, pudełko luksusowych czekoladek, jedwabną bieliznę. Drogie buty na wysokim obcasie <K, 254–255>.

Całe opowiadanie również kończy się dość charakterystycznie: ekfrazą podkreślającą otwartość sceny (i literackiej, i malarskiej):

Jedenasta rano. W niebieskim pluszowym fotelu pod oknem czeka kobieta *au naturel*, nie licząc butów na wysokim obcasie. Raz jeszcze sprawdza nożyce ukryte pod poduszką, które wydają się dziwnie ciepłe w dotyku, nawet wilgotne. Wygląda przez okno na wąski skrawek nieba. Jest prawie całkowicie spokojna. Jest przygotowana. Czeką <K, 268>.

Mimo owej otwartości Oates minimalizuje liczbę tkwiących w wizualnym pierwowzorze możliwości interpretacyjnych, korzystając z dość sztamowego sposobu odczytania twórczości Edwarda Hoppera, w której, zdaniem przywoływanej już Fischer, trudno nie dojrzeć sugestii „scen uwodzenia, zakazanych spotkań czy zawstydzających poranków po”³⁴. Rezygnuje ze swobody doświadczania (paradoksalnej) wolności tkwiącej w tych dziełach, o której tak oto pisał Michał Paweł Markowski:

Obrazy Hoppera to gęste siatki referencji, podobne do gęstwy, na której dryfują jego domy. Nie chodzi mi jednak o zwykłe kulturowe odniesienia i cytaty, które bawić mogą krytyków przed czterdziestką, lecz o to, że obrazy Hoppera bardzo mnie poruszają, bo myśli, które kiedyś odrzucałem jako nie moje, wracają do mnie w wyobcowanym majestacie, który każe je traktować jako własne, choć zarażone obcością, jak wtedy gdy ukochana dłoń pokazuje skrawek granatowego nieba widziany z mostu.

Co to za myśli? Jedną z nich: samotność nie jest klęską, lecz szansą, nie zamknięciem, lecz otwarciem, nie przekleństwem, lecz zarysem przyszłości, nie alienacją, lecz ciekawością. Wszystko jest jeszcze możliwe w pustym teatrze, na progu domu, na schodach, w pociągu. Ta nieugięta możliwość kryje się w słonecznych plamach Hoppera³⁵.

³⁴ B. Fischer, *op. cit.*, s. 80.

³⁵ M.P. Markowski, *Słońce, możliwość, radość*, w: idem, *Słońce, możliwość, radość*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2010, s. 95.

Przypowieść o ślepcach, czyli punkt widzenia niewidzących — o *Upadku ślepców* Gerta Hofmanna

Najlepszym przykładem ekfrastycznego apokryfu bazującego na refokalizacji wewnętrznej, na jaki udało mi się trafić, jest *Upadek ślepców* Gerta Hofmanna¹. Dlatego też, mimo że o powieści pisano kilkukrotnie, w tym co najmniej w trzech tekstach na gruncie polskim², zdecydowałam się poświęcić jej jeden z podrzdziałów. W *Upadku ślepców* refokalizacja pozwala zyskać dostęp do świadomości sześciu bohaterów namalowanego przez Pietera Bruegla w 1568 r. obrazu *Ślepcy* (il. 4), znanego także pod tytułem *Przypowieść o ślepcach*, który uznaje się za ilustrację słów zaczerpniętych z *Ewangelii św. Mateusza*: „On zaś rzekł: «[...] Zostawcie ich! To są ślepi przewodnicy ślepych. Lecz jeśli ślepy ślepego prowadzi, obaj w dół

¹ G. Hofmann, *Upadek ślepców*, przeł. J.S. Buras, PIW, Warszawa 2005. Cytaty z powieści lokalizuję w tekście głównym jako *U*.

² A. Grodecka, *Opowiadanie obrazu. Narracja w kontekście praktyki ekfrastycznej i audiodeskryptywnej*, w: eadem, *Słowo i obraz w epoce multiplikacji*, Wydawnictwo PSP, Poznań 2016, s. 101–113; uzupełnione rozpoznania z tego artykułu można odnaleźć w: eadem, *Obraz w powieści, powieść o obrazie... maniera ekfrastyczna w dawnej i współczesnej prozie*, „Literatura, Korespondencja Sztuk, Dydaktyka” 2016, nr 6, s. 9–25; M. Gajak-Toczek, *Jacek Kaczmarski i Gert Hofmann przed „Ślepcami” Pietera Bruegla*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica” 2013, nr 4, s. 147. Obie autorki zestawiają powieść Hofmanna z innymi tekstami polskich autorów odnoszącymi się (na różne sposoby) do Brueglowskich *Ślepców* (m.in. *Ślepcami* Stanisława Grochowiaka, *Przylotem aniołów* Romana Brandstaettera czy *Przypowieścią o ślepcach. Według obrazu P. Breughela st. Jacka Kaczmarskiego*). Do katalogu utworów inspirowanych *Ślepcami* należy dodać jeszcze dwa klasyczne wiersze, to jest *The Parable of the Blind* Williama Carlosa Williamsa i *Les Aveugles* Charles’a Baudelaire’a. Kilkukrotnie wypowiedziana przez Hofmannowskich ślepców uwaga „Jeśli ktoś chce nas malować, to tak, jak jesteśmy. Z głowami — jak mówią — poddanymi z lekka ku niebu” (*U*, 46) przywodzi na myśl następujący wers z tego sonetu: „Ich oczy, boskiej iskry dawno pozbawione, / Wciąż się wznoszą ku niebu, rzekłbyś: wypatrują” Ch. Baudelaire, *Ślepcy*, przeł. T. Lubelski, w: idem, *Kwiaty zła*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1990, s. 243.

wpadną»³ lub z *Ewangelii św. Łukasza*: „Czy może niewidomy prowadzić niewidomego? Czy nie wpadną w dół obydwaj?”⁴. Hofmann nie odnosi się jednak (bezpośrednio) do biblijnego intertekstu; pierwszą i dłuższą część prostej historii stanowi tu swoista przedakcja obrazu, czyli wędrówka sześciu niewidzących mężczyzn na spotkanie z Malarzem, któremu mają pozować do najnowszego dzieła, drugą zaś samo pozowanie i szybki powrót do stodoły — tymczasowego miejsca ich zamieszkania.

1. „Odzyskana” perspektywa ślepców

W eseju poświęconym *Regulusowi* Williama Turnera Maria Poprzęcka zastanawia się nad tym, „jak malarstwo może ukazać utratę wzroku, który jest jego żywiołem, warunkiem *sine qua non* jego zaistnienia? Pokazując ślepego? Cóż o ślepcie może powiedzieć wizerunek ślepca? To nie ślepotą, lecz jej objawy”⁵. Wydaje się, że w *Upadku ślepców* Hofmann usiłuje walczyć z tym ograniczeniem, zapewniając dostęp do perspektywy namalowanych mężczyzn i jednocześnie oddając im głos⁶. Dzięki temu

³ Mt 15, 14.

⁴ Łk 6, 39. Maria Rzepińska zauważa, że choć tradycyjna interpretacja obrazu jest związana z biblijnym hipotekstem („parabola zaślepienia ludzi ciągnących się wzajemnie do upadku”), to może on „posiadać jeszcze jakieś inne ukryte znaczenie, związane z ówczesnymi realiami politycznymi lub zdarzeniami z życia artysty” (M. Rzepińska, *Naśladowcy i wynalazcy*, w: eadem, *Siedem wieków malarstwa europejskiego*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1986, s. 202). Motyw ślepców można odnaleźć również w innych dziełach Bruegla, np. w *Walce karnawału z postem* czy *Przysłowiach niderlandzkich* (na tym obrazie trzech odwróconych tyłem do widza niewidomych przechadza się po klifie, na dalszym planie).

⁵ M. Poprzęcka, *Patrzeć do bólu*, w: *Ból*, pod red. A. Czekanowicz, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004, s. 210. Dlatego właśnie dla Poprzęckiej Turnerowski *Regulus* jest doskonałym przykładem ujęcia tematu utraty wzroku, nie ma tu żadnego wizerunku ślepca. Na obrazie zostało uwidocznione rozjaskrawione zachodzące słońce (na wzór tego na obrazach Claude’a Lorraine’a), na które *Regulus*, wódz rzymski był zmuszony „patrzeć do bólu” po tym, jak w ramach tortur wyrwano mu powieki: „Jakkolwiek by się to wydawało paradoksalne, ten promienny obraz ukazuje właśnie istotę oślepięcia. Tylko eksplozja światła może objawić, czym jest jego utrata. Czym jest ciemność” (*ibidem*, s. 211).

⁶ W tym kontekście warto wspomnieć również o komiksie *Les Aveugles* Richarda Peyzaretta (znanego jako F’murri), który rozpoczyna się prze-pisaną (i prze-rysowaną) sceną z Bruegłowskiego arcydzieła — ślepcy są tu pokazani m.in. *en face* (inne skadrowanie



przestają oni być wyłącznie wizerunkami ślepców i mogą zaprezentować własną wersję historii (?) ukazanej na obrazie, doprecyzować ją, dodać informacje dotyczące swojego zakulisowego życia, a zatem wypełnić luki wynikające ze specyfiki wizualnego pre-tekstu. Uzupełnienia tego rodzaju najdobitniej świadczą o apokryficzności utworu Hofmanna.

W *Upadku ślepców* zostają zachowane realia obrazu: na podstawie precyzyjnie opisanego ubioru bohaterów („mamy na sobie grube, włochate, trawą, słomą i pierzem obwieszone kaftany z długimi, zwisającymi do łydek sznurami [...], do tego okrągłe, nasunięte na czoło czapki. [...] Kapoty są zapięte pod szyją i sięgają nam do łydek”⁷ *U*, 8), zajęć i zachowań spotykanych po drodze osób oraz — przede wszystkim — obecności w świecie przedstawionym artysty, chcącego namalować sześciu ślepych mężczyzn, w którym, w związku z tym, rozpoznajemy Bruegla, choć jego nazwisko nie pada w powieści ani razu, można przypuszczać, że akcja rozgrywa się w drugiej połowie XVI w., a zatem czasach współczesnych twórcy *Walki karnawału z postem*. Wydarzenia opisywane w powieści dzieją się w okolicach flamandzkiej wsi Pède-Sainte-Anne widocznej na drugim planie obrazu⁸. Ślepcy wspominają o tej miejscowości kilkakrotnie, próbując zorientować się w swoim położeniu: „[...] Potem

znanego skądinąd widoku, tak jak w przypadku wspomnianego w poprzednim podrozdziale filmu Wendersa, uznalabym za swoisty rodzaj refokalizacji), także w tym przypadku oddano im głos: mężczyźni wymieniają uwagi dotyczące upadku dwóch z nich do sadzawki. Na marginesie można dodać, że istnieje wiele apokryficznych czy też apokryficzno-ekfrastycznych komiksów (zob. chociażby wydawana przez SelfMadeHero seria Art Masters), które mogłyby stanowić interesujący materiał badawczy — za wyjątkowo ciekawy uważam np. sposób prze-rysowywania estetyki mistrzów malarskich na język dotyczących ich historii obrazkowych (dobrym przykładem jest tu wydana niedawno po polsku *Tamara Lempicka* autorstwa Virginii Greiner i Daphne Collignon; swojego komiksu doczekała się także Artemizja Gentileschi, zob. N. Ferlut, T. Baudouin, *Artemizja*, przeł. O. Mysłowska, Marginesy, Warszawa 2019).

⁷ Warto zaznaczyć, że „zwisające do łydek sznury” są dziełem wyobraźni autora powieści. Nic podobnego nie znajduje się na obrazie Bruegla.

⁸ Sherri Rose wspomina, że *Ślepcy* to jedno z niewielu dzieł Bruegla, na którym utrwalone szczegóły topograficzne (w tym przypadku przede wszystkim widoczny na dalszym planie kościół św. Anny) pozwalają jednoznacznie zidentyfikować lokalizację namalowanej sceny (zob. S. Rose, *‘Que cherchent-ils au Ciel?’: Seeing with the Blind in Bruegel, Baudelaire and Maeterlinck*, „Dix-Neuf” 2018, nr 1–2, s. 43).

prawdopodobnie wychodzimy ze wsi, która prawdopodobnie nazywa się Pède-Sainte-Anne, jeśli wieś o tej nazwie nie leży już daleko za nami, a my nie jesteśmy już w następnej. Wieś z kościołem, wokół jego wieży krążą ptaki. Słyszemy ich wrzask” *U*, 43⁹).

Na podstawie przywołanego fragmentu można również dostrzec, że Hofmann wykorzystał ledwo widoczny na reprodukcjach detal obrazu, a mianowicie krążące wokół wieży kościelnej ptaki, których krakanie słyszą niewidzący mężczyźni. W dalszych partiach powieści ten motyw zostaje rozwinięty: ślepcy utrzymują, że „w pewną letnią noc siedzieli pod drzewem i rozmawiali, i [...] nagle przyleciały wrony, i wydziobały [im] oczy” *U*, 52; od tego czasu ptaki przemieszczają się za nimi z miejsca na miejsce. Jest to oczywiście tylko anegdota, którą bohaterowie opowiadają spotykanym po drodze osobom (mijani przechodnie dokonują zresztą korekty tej historii: „— Ale niektórzy mówią [...], że to nie były kruki czy wrony, tylko kawki” *U*, 11).

Dzięki rozmaitym apokryficznie ujawnionym szczegółom z życia każdego z mężczyzn dowiadujemy się bowiem m.in. — oprócz tego, jak brzmią imiona bohaterów — jakie są rzeczywiste przyczyny ich ślepoty (i dlaczego wędrują oni w określonej kolejności). Np. mężczyznę, którego twarzy niemal nie widać na obrazie, ponieważ zdążył już wpaść do sadzawki, w powieści nazywa się Ripolusem. Jest on przewodnikiem pozostałych pięciu ślepców, utrzymuje bowiem, że coś jeszcze widzi, jako jedyny potrafi wciąż „odróżniać jasność od ciemności” *U*, 28. W *Upadku ślepców* za Ripolusem podąża Wyluskany, złodziej oślepiiony za karę („utracił wzrok nie tak jak my, w sposób naturalny, tylko w ten drugi, ludzki” *U*, 37¹⁰). Korowód zamyka pochodzący ze wsi Malenta.

⁹ Zob. też np. *U*, 6.

¹⁰ W słynnym studium *La pathologie chez Bruegel* Tony-Michel Torrillhon próbuje zdiagnozować rozmaite choroby uwidocznione na obrazach, m.in. schorzenia oczu *Ślepców*. Według niego przyczyną utraty wzroku drugiego mężczyzny od prawej strony (powieściowego Wyluskanego) jest „wyluszczenie” („*Une énucléation*”) z nieznanых powodów. Można przypuszczać, że praca Torrillhona stanowi kolejny — oprócz obrazu — intertekst powieści Hofmanna, choć wydaje się, że nawet dla okulistycznego laika rodzaj upośledzenia tego mężczyzny jest dość oczywisty. Zob. T.-M. Torrillhon, *La pathologie chez Bruegel*, „*Communicationes de Historia Artis Medicinae*” 1973, nr 69–70, s. 24. Trzy inne schorzenia, o których pisze Torrillhon — oczu pierwszego i piątego

Ten „[z]awsze, kiedy już nie może iść dalej, w czasie największego upału, albo największego chłodu, zaczyna śpiewać [...]” (U, 57). Miejsce tuż przed nim zajmuje Bellejambe, który, jak można przypuszczać, stracił wzrok na wojnie („Tylko on był kiedyś żołnierzem — mówimy i chwytamy Bellejambe’a za ramiona, i wyciągamy spośród nas [...]. Ale potem armata wystrzeliła do tyłu, co? — wołamy i śmiejemy się” U, 64). W powieści pojawia się również informacja o tym, że początkowo ślepców było siedmiu, ale jeden z nich odebrał sobie życie¹¹, a Wyłuskany dołączył do nich później i — ku niezadowoleniu pozostałych pięciu mężczyzn (jako jedyny ma bowiem kryminalną przeszłość) — zajął w korowodzie miejsce lubianego przez nich Lammego, który „[...] położył się, potem przewrócił na drugi bok, a po obiedzie był martwy” (U, 44).

Hofmann nadaje wypowiedziom niewidzących mężczyzn formę narracji zbiorowej (widać to już na podstawie przywołanych wyżej fragmentów). Jak pisze Małgorzata Gajak-Toczek:

Dla podkreślenia anonimowości ociemniałych oraz ich wspólnoty w kalectwie autor wprowadza bohatera zbiorowego, który zarazem jest zbiorowym narratorem. Kiedy więc któryś ze ślepców chce coś powiedzieć lub zrobić, to mówią

mężczyźni od prawej strony nie widać — to pęcherzyca przypisana pierwszemu mężczyźnie od lewej, atrofia gałki ocznej w wyniku jaskry lub panoftalmii, przypisana trzeciemu mężczyźnie od lewej, i bielmo przypisane trzeciemu mężczyźnie od prawej (*ibidem*, s. 23).

¹¹ Mężczyźni wspominają o tym mimochodem: „Dla innych zaś, jak wyczuwamy po naszych głowach, ramionach i kijach, jesteście tego ranka prawdopodobnie tacy: mamy na sobie grube, włochate, trawą, słomą i pierzem obwieszane kaftany z długimi, zwisającymi do łydek sznurami (niedawno jeden z nas powiesił się na takim sznurze), do tego okrągłe, nasunięte na czoło czapki i długie, własnoręcznie ostrugane kije, którymi idąc, wodzimy po ziemi, żeby wyczuć, co leży przed nami albo się do nas zbliża” (U, 7); być może dlatego właśnie Hofmann dodaje do ubioru sześciu niewidzących sznury, których brak w wizualnym pierwowzorze. W dalszych partiach powieści temat wraca tylko raz, podczas rozmowy z przypadkowym przechodniem, ale ślepcy pomijają kwestię samobójstwa:

„— A ilu was było dawniej? — pyta. [...]

— Siedmiu — odpowiadamy — dawniej było nas siedmiu, ale jednego straciliśmy.

— Kiedy?

— W południe.

— A co się z nim stało?

— Tego nie wiemy — mówimy” (U, 53).

i robią to wszyscy razem, jakby byli jednym organizmem. Razem komentują to, co wokół nich się dzieje, opisują to, co wydaje im się, że widzieć powinni w danym miejscu i czasie, reagują na zaczepki, zadają pytania i udzielają odpowiedzi¹².

Na tę kwestię zwraca uwagę również Jacek Dehnel, nieco ją doprecyzowując:

Ślepcy stanowią zbiorowe ja, ich jaźń jest wspólna, bezosobowa; wprowadzie co jakiś czas ten czy tamten wyodrębnia się z niej, by dało się opowiedzieć jego historię, ale narracja zaraz powraca do zbiorowości, do tego dziwnego tworu, zrośniętego z sześciu niewidomych mężczyzn, poruszających się po omacku [...]. Trochę jak zgrany sekstet, z którego poszczególne instrumenty co jakiś czas się wysforowują, a potem wspólnie grają temat¹³.

Co istotne, samo uczynienie refokalizatorami owych sześciu niewidomych mężczyzn umożliwia również ich ucieleśnienie, przede wszystkim poprzez dostęp do perspektywy innej niż okulocentryczna — perspektywy, która w żaden sposób nie przylega do tradycyjnego, realistycznego przedstawienia i której nie sposób sobie wyobrazić w przypadku pre-tekstu (*vide*: cytowany przeze mnie fragment eseju Marii

¹² M. Gajak-Toczek, *op. cit.*, s. 147.

¹³ J. Dehnel, *Sekstet czyli septet*, [online] <https://www.goethe.de/ins/pl/pl/kul/mag/21595784.html> [dostęp: 22.10.2019]. Co ewidentne, a umknęło uwadze zarówno Dehnela, jak i Gajak-Toczek oraz innych badaczy i badaczek piszących o *Upadku ślepców*, w powieści przedstawiono tylko cztery imiona i cztery historie sportretowanych (pomijam tu oczywiście wspomnianego Lammego), choć grupa ślepców, zarówno w utworze Hofmanna, jak i na obrazie liczy sześciu mężczyzn. Nienazwani i pozbawieni historii są dwaj mężczyźni w środku obrazu. Ujawniają się oni w jednym krótkim fragmencie na samym końcu powieści, kiedy pytają Stukającego o to, czy rzeczywiście zostali uwiecznieni przez Malarza: „Na to my — będziemy na obrazie pewnie Tymi w środku: — Ale czy jesteście namalowani? A Stukający, oddalając się szybko: — Tak, jesteście namalowani” (U, 127). Wydaje się, że wielka litera w zaimku „tymi” pozwala zasygnalizować odrębność dwóch bezimiennych mężczyzn. Pomijanie/niedostrzeganie przez badaczy piszących o powieści zacytowanego fragmentu wynika prawdopodobnie z tego, że w przeważającej części utworu Hofmanna mamy do czynienia z narracją, którą można przypisać wszystkim ślepcom (nawet jeśli to dwaj bezimienni mężczyźni wypowiadają się w imieniu całej grupy), mimo wspomnianych przez Dehnela, oddzielających się niekiedy od „tego dziwnego tworu, zrośniętego z sześciu niewidomych mężczyzn”, indywidualnych historii.

Poprzęckiej)¹⁴. Wypowiedzi Hofmannowskich ślepców odsyłają zatem często do ich doznań węchowych, smakowych, dotykowych i słuchowych („Rozrywamy chleb, który jest wilgotny i ma w sobie jeszcze ciepło pieca” *U*, 16), „— Czyli znowu jest noc! — wołamy. I słyszymy po naszych głosach: tak, to musi być noc. Bo noc brzmi inaczej niż dzień, kiedy się w nią zawoła, nawet w stodole” *U*, 126), „— To oni — woła jakiś kobiecy głos i słyszymy kroki na żwirze, i ktoś, prawdopodobnie służąca, staje przed nami [...]. Czujemy jej oddech, który muska nam czoło i policzki, i wpelza do nosa i oczu albo oczodołów” *U*, 70). Bywa również, że doznania wzrokowe, o których mówią trzecioplanowi, widzący bohaterowie, ślepcy usiłują przekładać na inny zmysł. Np. piękno drzew „jakby nakropionych, to prostych, to znów krzywych” sześciu mężczyzn „czuje [...] po zapachu” *U*, 31).

W związku z tym jednowymiarowy, jednoznacznie apelujący do zmysłu wzroku¹⁵ przekaz generowany przez dzieło Bruegla zyskuje w powieści dodatkowe płaszczyzny — kluczowy dla pre-tekstu okulocentryzm bywa tu przesuwany na dalszy plan, przynajmniej w tych partiach tekstu, w których niewidzący bohaterowie opowiadają o fizycznym kontakcie ze światem i odbieraniu bodźców sensorycznych innych niż wzrokowe.

Jak wspomina Magdalena Rembowska-Płuciennik, pisząc o fokalizacji zmysłowej: „[t]echnika punktu widzenia była zawężeniem oglądu świata do granic psychiki postaci; focalizacja wskazuje, jak owa psychika formowana jest poprzez bodźce sensualne”¹⁶. W powieści Hofmanna

¹⁴ Nie tylko modelowy, wirtualny odbiór arcydzieła malarskiego wymaga uruchomienia zmysłu wzroku (pomijam tu kwestię audiodeskrypcji, zob. np. A. Wendorff, *Audio Description in Fine Arts*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2017, nr 3, s. 83–94). We wprowadzeniu teoretycznym wspominałam również o tym, że w przypadku wizualnego pre-tekstu za focalizatora można uznać widzącego autora. Choć podkreślanie ścisłej zależności między sztukami wizualnymi a wzrokiem wydaje się pleonastyczne, dość łatwo można odnaleźć dzieła tworzone przez niedowidzących i niewidzących autorów (chyba najbardziej sztandarowym przykładem będzie tu *Blue* Dereka Jarmana, ostatni pełnometrażowy film reżysera) — stąd ten asekuracyjny przypis.

¹⁵ To znów uproszczenie, pomijam tu bowiem takie subtelności, jak np. faktura i zapach farby/werniksu/płótna.

¹⁶ M. Rembowska-Płuciennik, *W cudzej skórze. Fokalizacja zmysłowa a literackie reprezentacje doświadczeń sensualnych*, w: *Literackie reprezentacje doświadczenia*, pod red. W. Boleckiego i E. Nawrockiej, IBL PAN, Warszawa 2007, s. 56.

działa tak również refokalizacja. Choć rejestrowane przez zmysły inne niż wzrok wrażenia stanowią, jak się wydaje, dla szczęści bohaterów jedyne — niemal pewne — źródło informacji, nierzadko są one obudowane wątpliwościami. Dobrze widać to np. w następującym fragmencie dialogu ślepców z przypadkowo napotkanymi ludźmi:

Niewątpliwie, dzień jest chłodny, ale co to znaczy w kraju, w którym jest tyle zimy?

Pytamy:

— Wiosna?

— Wiosna — odpowiadają.

Pytamy: — Wkrótce?

— Tak, wkrótce.

Aha, czyli wiosna, myślimy. I próbujemy wywęszyc z wiatru trochę ciepła, i pocieszeni pełzniemy dalej (U, 13–14).

Warto zestawić ów *passus* ze sposobem formułowania wypowiedzi dotyczących tego, czego mężczyźni są w stanie jedynie się domyślać. Hofmann opatruje wypowiedziane przez nich kwestie zastrzeżeniem — „prawdopodobnie”¹⁷: mijany człowiek „prawdopodobnie patrzy za nami” (U, 12), „jakiś pasterz [...] rozmawia z psem i uspokaja go, i prawdopodobnie głaszcze po szyi” (U, 62), „pokazujemy przed i za siebie, gdzie prawdopodobnie są drzewa” (U, 22). Dzięki temu ślepcy organizują swój świat (i zarazem, w pewnym sensie, świat przedstawiony powieści — w końcu to ich perspektywa tu dominuje), obnażając jednocześnie ograniczoność i wybiórczość percepcji, na podstawie której jest on konstruowany¹⁸. Dopełnia je i potwierdza ich istnienie również zależność niewidomych mężczyzn od innych ludzi¹⁹, widoczna m.in. w przywołanej wcześniej rozmowie o wiosnie. Ślepcy muszą polegać na przekonaniach i wiedzy spotykanych po drodze osób, choć te nierzadko nadużywają ich słabości, a nawet dehumanizują ich, czego bohaterowie są świadomi: „Zbyt łatwo wierzymy ludziom, kiedy mówią nam, że gdzieś jesteśmy. Kiedy mówią:

¹⁷ Por. M. Gajak-Toczek, *op. cit.*, s. 151.

¹⁸ Por. J. Dehnel, *Sekstet* czyli *septet*...

¹⁹ Zwraca na to uwagę również Małgorzata Gajak-Toczek: „Potwierdzeniem istnienia ślepców, poszukujących własnej tożsamości, są spostrzeżenia otaczających ludzi, którzy widzą ich, gdy idą, upadają, podnoszą się, nieudolnie jedzą [...]. Trwają, bo na sposób Berkeleyowski, są postrzegani (*esse-percipi*)” (M. Gajak-Toczek, *op. cit.*, s. 148).

jesteście w kościele, czujemy: aha, kościół, nawet jeśli to młyn, albo, powiedzmy, gospoda” *U*, 26>, „Co też oni sobie myślą, żeby tak się z nami obchodzić, jakbyśmy nie byli ludźmi. Popchnąć nas tak po prostu do potoku, a w każdym razie pozwolić do niego wpaść” *U*, 105>. Co istotne, mężczyźni sami stawiają się w pozycji obserwowanych/przedmiotów obserwacji. Bardzo dobrze widać to w tym oto urywku powieści:

Jesteśmy dziwem morskim, kiedy tak ciągniemy przez wsie, taki zespolony, mozolnie sunący, cichy i ciemny przedmiot. Który, wystawiony na pokaz, wzbudza lęk, wstręt i współczucie. Ten kłęb szarych ciał, który toczy się ulicą i rozwija pod drzwiami, to muszą być oni, myślą. Jak blisko idzie jeden drugiego, jak huśta nimi byłe wiatr! I zastanawiają się, jak coś takiego jest możliwe, ale tego to i my nie wiemy *U*, 13>.

Ślepcy starają się wyobrazić sobie reakcje, które wzbudzają w widzących ich ludziach (tuż przed zacytowanym fragmentem pojawia się zdanie: „I czujemy, że nas *widzą*, częściowo z bliska, częściowo z daleka”), a zatem w pewnym sensie uprawomocniają ich perspektywę, poddają się jej. To, że bohaterowie sami porównują się do „kłębu szarych ciał”, „przedmiotu” i „dziwu morskiego”, pozwala również zaakcentować zarówno rozmycie ich zbiorowej tożsamości, jak i nieistotność indywidualnych cech każdego z nich, a — w związku z tym — autodehumanizację. Choć w powieści dominuje perspektywa sześciu mężczyzn, są oni konstytuowani i samokonstytuują się (oraz konstruują swój świat) przez spojrzenia i zachowania innych (psychika nie jest zatem w przypadku tej refokalizacji formowana **wyłącznie** przez bodźce sensualne). Jeszcze silniej niż przypisywanie zewnętrznym obserwatorom określonych stanów emocjonalnych świadczą o tym intrygujące próby przyjęcia punktu **widzenia** osób oddalonych od korowodu ślepców:

[...] ci ludzie, gdyby tylko spojrzeli w naszą stronę, musieliby nas zobaczyć. (Bo chociaż sami już nic nie widzimy, to przecież nas widzą, jeszcze jak!) Prawdopodobnie wyglądalibyśmy wówczas jak ciemne punkty na tle nieco pofałdowanego, ale w gruncie rzeczy jeszcze płaskiego krajobrazu, punkty jednak nie osadzone w ziemi [...], lecz przesuwające się to w tę, to w tamtą, a więc takie, które wystarczy raz spostrzec, żeby móc śledzić ich ruchy. Tymi punktami byłibyśmy wówczas właśnie my, rosnący albo malejący. I chociaż nikt do nas nie podchodzi ani nas nie woła, to prawdopodobnie widzą, jak wychodzimy miękkiemi, niepewnymi krokami z zagłębienia i znikamy na horyzoncie. Szybko bowiem ludzie mają dość patrzenia na nas i mówią sobie: — Ach, to tylko ci! — I odwracają się do nas plecami [...] *U*, 58–59>.

Skutkuje to dość paradoksalnym i dojmującym obnażeniem braku właściwości głównych bohaterów powieści. W ich przywołanej powyżej wypowiedzi pojawia się również dość istotne — bo reprezentatywne dla *Upadku ślepców* — zdanie: „Bo chociaż sami już nic nie widzimy, to przecież nas widzą, jeszcze jak!”. Po pierwsze, odsyła ono do najważniejszego bodaj tematu całej powieści: tragiczności konfrontowania niewidzących ze spojrzeniami widzących, a zatem sytuującego się na granicy niestosowności i okrucieństwa patrzenia na kogoś wyłącznie ze względu na jego ślepotę, czyli — innymi słowy — problematyczności gapienia się na kogoś, kto nie może odpowiedzieć tym samym. Ani spotykanych po drodze ludzi, ani powieściowego Bruegla nie interesują bowiem indywidualne cechy sześciu mężczyzn; wielokrotnie i w różnych formach w *Upadku ślepców* powraca stwierdzenie: wszyscy bohaterowie są ślepi, „inaczej by ich nie malowano” (*U*, 10). O ile w przypadku obrazu nie jest to oczywiste, o tyle ożywienie ślepców i dostęp do ich perspektywy pozwalają uświadomić sobie, że **czują** oni spojrzenia innych.

Po wtóre zaś, i ściśle powiązane z pierwszym, zacytowane zdanie („[...] przecież nas widzą, jeszcze jak!”) jest jednym z szeregu fragmentów, które można interpretować dwojako: z jednej strony dosłownie, w granicach powieściowego uniwersum czasoprzestrzennego, jako symptom wybujałej wyobraźni bohaterów usiłujących, jak już pisałam, domyślić się perspektywy zewnętrznych obserwatorów. Z drugiej zaś — jako przejaw metatekstualności i próbę wyrafinowanego nawiązania do wizualnego pre-tekstu: ślepcy mogą być wyłącznie oglądani, tak jak obraz; ich żywość nie ma tu żadnego znaczenia, są pod ostrzałem spojrzeń ludzi, których nie widzą. Podobną rolę odgrywa m.in. przywołany już urywek poprzedzający cytat o „dziwie morskim”: „I czujemy, że nas *widzą*, częściowo z bliska, częściowo z daleka”. U Hofmanna realia wzorca zyskują zatem dodatkowy wymiar: nie są ograniczone do rekonstrukcji i dopełnienia świata przedstawionego obrazu oraz realiów historycznych dotyczących malarza i modeli, jak zazwyczaj bywa w ekfrastycznych apokryfach. Autor nawiązuje bowiem zarówno do akcji uwiecznionej na obrazie, jak i do materialności oraz kompozycji obrazu *Ślepcy*.

Najlepszym tego przykładem jest dość zaskakująca wypowiedź ślepców po rozmowie z przypadkowym przechodniem, który wskazuje mężczyznom drogę: „[...] Baltazar nie odpowiada, więc jesteśmy chyba sami. Mimo to ciągle mamy uczucie, że ktoś nas widzi, ktoś, kto milczy, skośnie z góry. Dlatego bierzemy się znowu za ręce i wołamy: — Ej, czy ktoś na nas patrzy? Ale [...] wszystko wokół nas milczy” (U, 57, podkr. JD). Jeden z niewidzących reaguje na tę niemą obecność pieśnią pochwalną na cześć Boga („Jak ogromne jest JEGO królestwo, za i przed, nad i pod nami” (U, 57)) i właśnie tę transcendentalną interpretację można uznać za (paradoksalnie) dosłowną, osadzoną w świecie przedstawionym²⁰. Dla mnie jednak istotniejszy jest sens niedosłowny, implikowany przez wyrażenie „skośnie z góry”. Wydaje się, że odsyła ono do perspektywy obecnej w wielu dziełach Bruegla: ukośnej, z punktem widzenia zawieszonym powyżej malowanych postaci²¹. Dość ważne zdaje się w tym kontekście również to, że w powieści sześciu niewidomych mężczyzn — nawet zanim jeszcze zaczną być oni malowani — wielokroć nieświadomie odtwarza scenę z obrazu. Jest tu ona traktowana w sposób zbliżony do tematu w formie polifonicznej (np. fudze): różni się od pierwowzoru tylko szczegółami (np. zamiast sadzawki przeszkodę stanowi płot, upadek nie jest przypadkowy i ma określony cel itd.), ulega inwersji czy innym drobnym przekształceniom.

²⁰ W dalszym fragmencie powieści pojawiają się tropy pozwalające uznać, że ten, który patrzy „skośnie z góry”, to — według ślepców — Bóg, np.: „Jakże błagamy GO, żeby nas wybawił i jak trudno JEMU nas usłyszeć” (U, 61). A zatem również na podstawie powiązania wszystkich trzech cytatów można dostrzec słuszność spostrzeżenia Małgorzaty Gajak-Toczek, wspominającej w kontekście bohaterów o Berkeleyowskim *esse est percipi*. Zdaniem Berkeleya „żadna idea, słaba czy silna, nie może istnieć inaczej, niż w postrzegającym ją umyśle”, a zatem kiedy idee i przedmioty nie są postrzegane przez żadnego człowieka, istnieją dlatego, że postrzega je Bóg. Ślepcy również nie przestają istnieć wtedy, gdy żadna osoba na nich nie patrzy (G. Berkeley, *Traktat o zasadach poznania ludzkiego*, przeł. J. Leszczyński, w: idem, *Traktat o zasadach poznania ludzkiego i Trzy dialogi między Hylasem i Filonousem*, przeł. J. Leszczyński, J. Sosnowska, oprac. T. Czeżowski, B.J. Gawęcki, C. Znamierowski, PWN, Warszawa 1956, s. 57, 142–143).

²¹ W tym miejscu celowo nie piszę o perspektywie „z lotu ptaka” — ta formuła ma zastosowanie do wielu dzieł Bruegela, ale do *Upadku ślepców* — nie.

Jedna z tych swoistych rekonstrukcji (oparta właśnie na inwersji: mężczyźni wstają, nie upadają) rozpoczyna powieść. Ślepcy zostają zbudzeni przez tajemniczego Stukającego, który przypomina im o tym, że mają „być dzisiaj malowani” (U, 6), a następnie wychodzą ze stodoły, w której spędzili noc:

Jesteśmy nadal w śnie. I mając chmury nad sobą, leżymy, na wpół na ziemi, na wpół pod nią w świeżo wyoranej bruzdzie bezkresnego pola. Jedna noga tkwi już w gruncie, druga jest jeszcze na zewnątrz. [...] A teraz tym swoim stukaniem znowu ciągną nas do siebie na górę. [...] Powoli, jeden wczepiony w drugiego, gramolimy się ze słomy, stajemy na nogach. [...] Ostrożnie, pochyleni, z wyciągniętymi głowami, z kijami w lewej bądź w prawej, w kapturach nasuniętych na czoło, wynurzamy się ze stodoły, wchodzimy w przyrodę (U, 5–2).

Analogiczne wypowiedzi pojawiają się w tekście Hofmanna wielokrotnie. Na uwagę zasługuje także następujący komentarz mężczyzn:

Kto by pomyślał, że ta droga może być tak długa! No nic, ubrani jesteśmy ciepło. Przy tym (przy ubieraniu) myśleliśmy zarówno o sobie, jak i o naszym wizerunku. Bo jeśli już ktoś chce nas malować, to ze wszystkim, co mamy: z naszymi wystrzępionymi kaftanami, kapturami, kijami, z nogami owiniętymi i uniesionymi i z twarzami, jak powiadają, poddanymi z lekka ku niebu [...]. Dlatego dbamy o to, żeby było nam ciepło w nogi, dlatego owijamy je szmatami. Zresztą, w szmatach upadki są mniej bolesne, kiedy już konieczne trzeba upaść. Poza tym nie ma już wiele do malowania, jeśli ktoś chce malować akurat nas. Oczywiście w naszym kaftanach są kieszenie, w których też tkwią różności, ale ponieważ nie można ich zobaczyć, nie można ich również namalować. (Z tego samego powodu nie można namalować tego, co jest w naszych głowach). Pozostają tylko nasze kije i ciała w płaszczach, które (ciała) tego dnia szczególnie mocno lgną do skorupy, do skorupy ziemskiej. Idziemy zaś w dół, jeden za drugim, prawdopodobnie wąwozem albo jakąś uliczką, na której końcu, jak wyczuwamy kijami, jest płot zagradzający nam drogę (U, 46–47, podkr. JD).

Mężczyźni, opisując siebie i swój ruch, bardzo wyraźnie nawiązują do tego, jak zostali uwiecznieni na obrazie Bruegla (dwa podkreślone fragmenty; podobnie jak w analogicznym fragmencie opowiadania Oates nie możemy mówić tu o autoekfrastyczności). Oprócz tego w cytacie dostrzegalne jest coś na kształt metatekstualnej konstatacji. Ślepi mężczyźni zdają sobie sprawę z fasadowości malarstwa — „nie można namalować tego, co jest w [ich] głowach”, można natomiast spróbować o tym opowiedzieć, jak Hofmann w powieści, choć i w tym przypadku zostaje obnażona głównie nieokreśloność bohaterów.

Co istotne, powtarzanie sceny upadku wynika z doskonale oddanej przez Hofmanna paradoksalnej statyczności ruchu ślepców: mężczyźni wielokrotnie gubią się w drodze do domu Malarza, nieświadomie chodzą w kółko, zawracają, dają się podprowadzać przypadkowym przechodniom, ale nic z tego nie wynika. Jak sami zauważają: „[i]dziemy i idziemy, i niby jesteśmy tam, a nie jesteśmy” (U, 31). Mimo że przemieszczają się oni bez ustanku, są — jak pisze Nicole Rudick — „niczym Beckettowskie postaci [...] utrwalone w zastoju, niezdolne wywołać zmiany”²². Zanim uda im się dojść do domu powieściowego Bruegla, mija zatrważająco dużo czasu, zwłaszcza że kiedy już do niego docierają, okazuje się, iż „od stodoły, w której nocowali, jest do tego miejsca mniej niż dziesięć kroków” (U, 76), co chyba najdobitniej podkreśla ową „statyczność ruchu”. Wiąże się to również ze wspomnianym przeze mnie w poprzednim podrozdziale (nieświadomym) „uwięzieniem w obrazie”.

Można zatem przypuszczać, że Hofmann stara się traktować swoich bohaterów jednocześnie jako modeli przygotowujących się do pozowania do obrazu (a potem pozujących), żyjących w realiach szesnastowiecznej Flandrii, oraz jako ożywione, lecz uwięzione w przedstawieniu malarzkim postaci, które nie do końca są nieświadome swej nierzeczywistości. Ta podwójna możliwość odczytania powieści pozwala uznać, że autor *Upadku ślepców* prze-pisuje nie tylko obraz, ale także jego paraboliczny charakter, choć realizuje to nieco inaczej niż tradycyjnie. W tekście Hofmanna nie ma zastosowania typowa dla przypowieści zależność „[j]ak rzecz ma się w obrazie, tak ma się w porządku nadnaturalnym, w sprawach prawd dogmatyczno-moralnych”²³, pojawia się natomiast pozo-
stająca w zgodzie z realiami świata przedstawionego warstwa dosłowna i metatekstualna warstwa przenośna.

²² N. Rudick, *A Parable for the Distance Between Language and Truth*, „The New Yorker” 2017, [online] <https://www.newyorker.com/books/second-read/a-parable-for-the-distance-between-language-and-truth> [dostęp: 22.10.2019].

²³ W. Ostrowski, *Przypowieść*, w: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, pod red. G. Gazdy, PWN, Warszawa 2012, s. 913.

2. Malarz w perspektywie ślepców i ślepycy w perspektywie Malarza

Opisywaną wcześniej problematykę samokonstruowania się ślepców na podstawie reakcji przypadkowych osób, a zatem zależności od drugiego człowieka, Hofmann zarysował najbardziej wyraziście w drugiej części swojego utworu, w scenach ukazujących spotkanie tytułowych bohaterów z Malarzem²⁴ i proces tworzenia dzieła sztuki. To właśnie pozowaniu do obrazu są od samego początku powieści podporządkowane wszystkie działania niewidzących mężczyzn. Zostają obudzeni odpowiednio wcześniej, by zdążyć do domu Malarza, a zmierzając doń, zastanawiają się nad tym, dlaczego właściwie mają być malowani; nie daje im to spokoju („Dziwne, że akurat nas chce malować, myślimy. Bo ludzie nawet bez malowania nie chcą na nas patrzeć, to znaczy na takich, jakimi jesteśmy” *U*, 22). Bohaterowie wypytują również napotkane osoby o artystę („I jak on wygląda? [...] Rozmawia z tobą? [...] Myślisz, że możemy go zapytać, dlaczego chce nas malować?” *U*, 23–24). Sama konfrontacja z powieściowym Brueglem stanowi zatem punkt kulminacyjny *Upadku ślepców*. Mamy tu zresztą do czynienia z ciekawym przypadkiem refokalizacji w ramach refokalizacji, dzięki której zyskujemy dostęp również do świadomości Malarza: ponieważ w powieści dominuje perspektywa sześciu niewidzących mężczyzn, wszystkie wypowiedzi Bruegla są przez nich przywoływane przede wszystkim w formie mowy zależnej, przybierającej niekiedy postać mowy pozornie zależnej („Malarz, który prawdopodobnie przechadza się tam i z powrotem za prawdopodobnie otwartym na oścież oknem, mówi — wszystkiego nie słyszymy — że zawsze otaczały go, *nawiedzały*, pomieszczenia pełne obrazów” *U*, 88). Co warto podkreślić, już na początku spotkania Malarz unika kontaktu ze ślepcami, dystansuje się od nich, zastrzega, że nie chce z nimi rozmawiać. Ważne jest nawet miejsce, w którym przebywa powieściowy Bruegel

²⁴ Wielka litera w zapisie tego rzeczownika wynika ze sposobu, w jaki ślepycy starają się uporządkować doświadczany świat. Od spotykanych po drodze ludzi przejmują oni te słowa, których użyto do opisanego poszczególnych osób. Mężczyźni traktują je jak nazwy własne (oprócz Malarza pojawia się m.in. Służąca, Ogrodnik czy Miły Przyjaciel).

podczas spotkania ze ślepcami: „przechadza się” on „tam i z powrotem za prawdopodobnie otwartym na oścież oknem”. Oddalona pozycja nie tylko potęguje dystans między artystą a modelami, ale także stanowi, w moim przekonaniu, kolejny przejaw dwoistego stosunku Hofmanna do swoich bohaterów. Są oni wykadrowani, zamknięci w ramach okien-nych domu, w którym Malarz ich oczekuje, jak w ramach obrazu, stanowią *tabelau vivant*. We wstępie teoretycznym pisałam, że tym, co pozwala powiązać ekfrastyczność i apokryficzność, jest m.in. tekstowe wychodzenie poza przestrzeń obrazu i świadomość tego, że utrwalona na nim scena stanowi jedynie wycinek rzeczywistości, a ramy nie wyznaczają „końca przedstawianej przestrzeni”²⁵. W *Upadku ślepców* tę kwestię widać doskonale — jesteśmy świadkami zarówno przedakcji oraz poakcji obrazu, jak i samego momentu wkroczenia bohaterów w zarejestrowany na płótnie kadr, który w powieści odpowiada temu, co może dostrzec przez okno artysta (owo oddalenie można zresztą uznać za przejaw usytuowania Malarza na skraju świata przedstawionego).

Dystans między powieściowym Bruegłem a ślepcami podkreśla również to, że wypowiedzi tej postaci nigdy nie są kierowane bezpośrednio do głównych bohaterów — swoistym mediatorem jest człowiek, którego mężczyźni (konstruując swoją wiedzę na jego temat na podstawie zinternalizowanego fragmentu wypowiedzi Malarza) nazywają „Miłym Przyjacielem”. Bardzo dobrze ten brak (woli) porozumienia widać w następującym fragmencie:

- Niech łaska Boża spłynie na ten dom — wołamy natychmiast w stronę okna [z którego wygląda Malarz — uzup. JD] i kłaniamy się.
- Co to było? — pyta Malarz.
- Powitali cię — wyjaśnia Miły Przyjaciel.
- Niepotrzebnie — mówi Malarz, bez reszty pochłonięty opisem swoich wewnętrznych pomieszczeń, i więcej się nami nie zajmuje <U, 88–89>.

Na marginesie warto dodać, że „wewnętrzne pomieszczenia”, o których wspomina narrator, to po prostu wyobrażenia powieściowego Bruegla, przepełniona obrazami-wizjami, zbyt dojmującymi, by przenieść je na płótno:

²⁵ R. Arnheim, *op. cit.*, s. 243.

Są to, ciągnie [Malarz — uzupełnia JD], pomieszczenia, w których toczy się jego właściwe życie, oczywiście istnieją także inne. Jakże często, zwłaszcza w długie zimowe wieczory, przesiadywał w tych pomieszczeniach, a obrazy ukazywały mu świat. Teraz, od czasu masakry pod Lüttich, są to coraz częściej obrazy umierających i martwych [...]. [N]awet odległe części świata są już *dotknięte spustoszeniem*. Na pierwszym planie, na ich krańcach, gromadzi się ostatnich ludzi do umierania. Nawet siebie Malarz — słyszymy, jak zatrzymuje się w swoim pokoju, by zacerpnąć tchu — rozpoznaje na obrazach z tych pomieszczeń, też umierającego, już martwego (U, 88).

Charakteryzując Malarza, Hofmann stara się w pewnym stopniu zachować realia wzorca — choć w nieco innym wymiarze niż w przypadku niewidomych mężczyzn. W *Upadku ślepców* tworzywem są niektóre fakty znane z życia prawdziwego Bruegla. Pomagają one skonstruować postać artysty, który podczas malowania *Ślepców* jest już u schyłku życia (rzeczywisty obraz powstał w 1568 r., zaś jego twórca zmarł rok później w wieku ok. 40–45 lat). Hofmann akcentuje złą kondycję psychofizyczną autora *Tryumfu śmierci*: „palce ma zreumatyzowane” (U, 98), ślepień²⁶ i zмага się z nienazwaną chorobą, choć „[j]eszcze je i pije, i trawi, i oddycha, jeszcze. Że nie śpi, to wiadomo” (U, 91). Prześladowające go „czarne obrazy” w równej mierze wynikają ze świadomości zbliżającej się śmierci, jak i sygnalizowanych we wcześniejszym cytacie przygnębiających okoliczności politycznych („masakra pod Lüttich”)²⁷. Tę kwestię można powiązać z przekonaniem dotyczącym intencji towarzyszących Brueglowi podczas tworzenia obrazu, który uznaje się za swoisty testament przepełniony przygnębieniem nękającym malarza przed śmiercią: „Podczas rewolucji niderlandzkiej górne warstwy społeczeństwa gotowe były przyłączyć się do Hiszpanów, aby tylko stłumić ludowe powstanie. Ostatnie lata Bruegla wypełniać musiały ponure przemyślenia. Obraz *Ślepcy* wyraża jego

²⁶ Być może dlatego zależy mu na utrwaleniu wizerunku ślepców — „[t]o jeden z powodów, dla których rysownik jest zawsze zainteresowany ślepcami: to jego własny interes, jest zainteresowany, to jest zaangażowany wśród nich” (J. Derrida, *Pamiętnik ślepcy*, przeł. B. Brzezicka, w: *Główne problemy współczesnej fenomenologii*, pod red. J. Migasińskiego i M. Pokropskiego, Wydawnictwo UW, Warszawa 2017, s. 412).

²⁷ Może tu chodzić o tak zwaną „rewoltę ikonoklastów” z 1566 r. — falę napadów na duchownych i płdrowań kościołów katolickich przez zwolenników reformacji (nie bez przyczyny było również to, że protestanckie Niderlandy pozostawały wówczas pod rządami Hiszpanów).

życiowe doświadczenia”²⁸. W powieści owo przygnębienie stanowi rodzaj gruntu malarskiego, warunek wstępny, który — jak się wydaje — poma-ga Malarzowi podjąć na płótnie temat upadku ślepców. Bohater ten jest bowiem pod silnym wpływem swoich rozpaczliwych „wewnętrznych po-mieszczeń”, przepełnionych „wizerunkami ludzi i rzeczy, umierających, ginących lub martwych. — Wszyscy *in extremis* — mówi. Tak jak ci tam — dodaje i prawdopodobnie wystawia rękę przez okno, i wskazuje praw-dopodobnie na nas” <U, 88>.

W tym kontekście ważne wydaje się to, że Malarz odwleka moment spojrzenia na ślepców, nie chce malować ich od razu po przybyciu, co spowodowane jest jego swoistą nadwrażliwością, którą można uznać za zhiperbolizowaną empatię (i w tym przypadku — jak każda empa-tia — na pierwszy plan wysuwa się podmiot współodczuwający, nie zaś przedmiot współodczuwania). Co równie istotne w tym kontekście, ślep-cy słyszą, jak Malarz mówi:

Nie, nie chcę na nich patrzeć [...] jeszcze nie. Sam widok ludzi takich jak my, w któ-rych — taki już jest — od razu się wczuwa, działa na niego zabójczo. Nie może patrzeć na zniszczonego człowieka, bo od razu musi myśleć o swoim własnym zniszczeniu. Dlatego zanim nas obejrzy, jeszcze przez chwilę chciałby sobie nas *powyobrażać*, nie patrząc na nas, odmalować sobie, jacy będziemy i jak to będzie, kiedy nas zobaczy. Dopiero kiedy już dostatecznie długo nas sobie powyobraża, chce na nas patrzeć, czyli w czasie malowania, ale wtedy to już fachowo i dokład-nie. Wówczas wnika w nas głęboko, tak głęboko, jak tylko człowiek potrafi. Ale choć wnika w nas wtedy tak głęboko, nie zbliży się uczuciowo do nas, toteż to jego spotkanie z nami, to *zderzenie*, będzie dla niego do zniesienia. W tym stanie bowiem, w jakim się znajduje, nie może sobie pozwolić, to niestety prawda, na żadną poufalość, żadne wzruszenie poza obrębem swojej sztuki <U, 90>.

Wydaje się, że to zachowanie Malarza można by potraktować jako symptom świadomości istnienia spojrzenia dolorycznego, o którym pisał Tadeusz Sławek, zauważając, że „nigdy nie widzi [ono] wyłącznie cierpienia drugiej osoby; w tym bólu mieści się także i sam patrzą-cy, który teraz staje wobec swojego własnego życia”²⁹. Zwłaszcza owo „stawanie wobec własnego życia” koresponduje z myśleniem „o swoim

²⁸ M. Alpatow, *Historia sztuki II. Czasy nowożytne*, przeł. M. Kurecka i W. Wirpsza, Arkady, Warszawa 1969.

²⁹ T. Sławek, *Czy ból uczy? Lekcja spojrzenia dolorycznego*, w: *Ból...*, s. 18.

własnym zniszczeniu”, mimo że — jak zauważa Sławek w dalszej części swojego eseju — „[n]ie jest to obrachunek z samym sobą, dokonany z pozycji pewnego siebie, «oświeconego» «ja»; przeciwnie [...] spojrzenie doloryczne, choć głęboko osobiste, nigdy nie jest — by tak rzec — osobowe”³⁰. Tę świadomość potęguje również to, że Malarz sam zaczyna mieć problemy ze wzrokiem. Tym, co odróżnia jednak koncepcję Sławka od jej swoistego odbicia w powieści Hofmanna, jest przede wszystkim doświadczenie, które płynie ze spojrzenia dolorycznego. Sławek waloryzuje je pozytywnie, rozwija ono bowiem, nagina i narusza psychiczne uposażenie podmiotu-obserwatora patrzącego dolorycznie. Dalej pisze on następująco:

Spojrzenie doloryczne musi odsłonić mnie jako źródło cierpienia; w tej osobliwej optyce usuwam się na bok, pozostawiam miejsce innym ludziom, ale jednocześnie boleję nad tym, że znalazłem się w orbicie ich życia. Gdyby nie ja, ich cierpienie byłoby mniejsze, a więc pozostaję obecny, chociaż wolalbym zniknąć³¹.

Powieściowy Bruegel natomiast przeczuwa — jak się wydaje — istnienie czegoś na kształt spojrzenia dolorycznego, dzięki konfrontacji z cierpiącymi wyzbywa się wspomnianej nadwrażliwości. Zastępuje ją niemal patologiczna fascynacja grupą ślepców jako przedmiotem reprezentacji. Sztuka pozwala Hofmannowskiemu Brueglowi wymknąć się rozpaczy: „malowanie, choćby myśl o nim, w jego przypadku zabija myśli o wszystkim innym na świecie. [...] [N]ie może malować, czy też chcieć malować i jeszcze myśleć o pozostałych sprawach” *«U, 96»*.

Konsekwencją ucieczki w sztukę jest jednak instrumentalne traktowanie sześciu niewidomych mężczyzn. Kiedy bowiem powieściowy artysta rozpoczyna proces twórczy i wreszcie patrzy na szóstkę bohaterów — ustawionych do pozowania przez Miłego Przyjaciela zgodnie z wytycznymi³² i wpadających raz po raz do sadzawki — ogarnia go swoista ekstaza, nie zaczyna przeczuwać „swojego własnego zniszczenia”, porzuca „wewnętrzne pomieszczenia” i skupia się na bardzo ogólnie

³⁰ *Ibidem*, s. 18.

³¹ *Ibidem*, s. 19.

³² Odpowiadającymi oczywiście temu, co widać na obrazie: „[S]taniemy teraz rzędem i pójdziemy do potoku, na mostek. Niech każdy złapie tego, który idzie przed nim, niech mu położy rękę na ramieniu” *«U, 87»*.

sformułowanym temacie mającego powstać dzieła malarskiego, „którym jest kondycja świata i ludzi” (U, 106). W ten oto sposób opisują ową eks-tazę ślepcy: „Malarz którego nasz upadek najwyraźniej podniecił i który prawdopodobnie utrwalił nas już w zarysach, mówi, że teraz już wie, jak trzeba nas namalować: na mostku, na pochyłości, jako posępny pochód w dół” (U, 106). Niewidomi mężczyźni — zmuszani raz po raz do powtarzania upokarzającego upadku tak, by mógł zostać odtworzony na obrazie — są podczas pozowania zdeindywidualizowani, odczłowieczeni, zredukowani do funkcji: do zabiegu kompozycyjnego („posępny pochód w dół”³³). Powieściowy Bruegel traktuje ich wyłącznie jako obiekt³⁴ i narzędzie — swojego rodzaju środek stylistyczny pomagający przekazać budzącą entuzjazm Malarza, ale w istocie banalną i zatrważająco ogólną tezę, zgodnie z którą widok ślepców „w cudowny sposób jednocy w sobie naturę świata i los ludzki” (U, 114), samo arcydzieło natomiast powstaje, by „ukazać tych *biednych ludzi* (nas!), jak krzyczą, żeby widziano ich (nas!) lepiej. Żeby wreszcie w ogóle zobaczono tych (nas), których nigdy się nie zauważa, i żeby dowiedziano się, kim jest człowiek” (U, 95). Najdobitniejszy wydaje się w tym względzie komentarz Miłego Przyjaciela: „[N]a płótnie dokonuje się [...] szybka przemiana zbędnych i szpetnych ślepców w ich prawdziwy, piękny i straszny, poruszający nas wszystkich obraz” (U, 107). Co istotne, życie szóstki niewidomych po spotkaniu z Malarzem nie ulega zmianie, pozostają oni tak samo podatni na sugestie innych ludzi, nie odnajdują żadnego sensu w swoim życiu, nie zadają najistotniejszego, dręczącego ich pytania o to, dlaczego ktoś w ogóle chce ich malować.

³³ To sformułowanie przywodzi na myśl początkowy fragment *The Parable of the Blind* Williama Carlosa Williama z tomu *Pictures from Breughel*: „This horrible but superb painting / [...] shows a group / of beggars leading / each other diagonally downward / across the canvas” (W.C. Williams, *Pictures from Breughel and Other Poems*, New Directions, New York 1967, s. 11).

³⁴ Koresponduje to w pewnym stopniu z rozpoznaniem Ceesa Notebooma zawartym w eseju o *Ślepcach*. Jego zdaniem dla Bruegla charakterystyczne jest „spojrzenie diagnostyka”, które „zdradza dystans, z jakim musiał patrzeć, zmysł chłodnej obserwacji, charakteryzujący intelektualne środowisko, w którym obracał się wśród przyjaciół takich jak Dominicus Lampsonius czy geograf i humanista Abraham Ortelius [...]” C. Noteboom, *Ślepcy Bruegla*, przeł. E. Franus, „Literatura na Świecie” 1995, nr 3, s. 284.

A zatem również próba odzyskania punktu widzenia Bruegla i przypisanie mu tendencji do przedmiotowego traktowania bohaterów jego obrazu pozwala dostrzec, że *Upadek ślepców* w pewnym sensie hiperbolizuje charakter swego wizualnego pre-tekstu, w którym istotniejsza niż indywidualne losy przedstawionych na obrazie jest jego ogólna, uniwersalna wymowa („nędza człowieczego istnienia, tragiczne zaślepienie ludzkości”³⁵). Wynika to niewątpliwie z paraboliczności tego dzieła, w którym, jak w słownikowej definicji przypowieści, „przedstawione postacie i wydarzenia nie są ważne ze względu na swe cechy jednostkowe, lecz jako przykłady uniwersalnych prawideł ludzkiej egzystencji, postaw wobec życia i kolei losu”³⁶ (*Ślepcy* Bruegla są przecież znani również pod tytułem *Przypowieść o ślepcach*). W powieści do skrajności zostają doprowadzone te cechy wizualnego pre-tekstu, które czynią z niego przypowieść o tragizmie losu ludzkiego. Zarówno podczas pozowania powieściowemu Malarzowi, jak i w rzeczywistym arcydziele ślepcy są ważni tylko dlatego, że mogą stanowić nośną metaforę ludzkości. Ekfrastyczna apokryficzność *Upadku ślepców* pozwala zwrócić uwagę na szablonowość tego rodzaju wielkich metafor, a zbanalizowane przesłania wygłaszane przez artystę można chyba uznać za sygnał ironicznego stosunku Hoffmanna do wszelkich parabolizacji czy szerzej, uniwersalizujących twierdzeń formułowanych kosztem ignorowanego indywidualnego cierpienia.

³⁵ *Bruegel Pieter st.*, w: R. Genaille, *Słownik malarstwa holenderskiego i flamandzkiego*, przeł. E. Maliszewska, K. Secomska, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1975, s. 40.

³⁶ *Przypowieść*, w: *Słownik terminów literackich*, pod red. M. Głowińskiego i in., Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2002, s. 450.

Różne formy ekfrastyczności w apokryficznej powieści biograficznej o malarzu (na przykładzie *Saturna. Czarnych obrazów z życia mężczyzn z rodziny Goya*)

Nie istnieje chyba na świecie malarz, który bardziej mógłby kusić wyobraźnię piszących. [...] Eseista da się ponieść myślom i pomysłom wartką strugą płynącym z jego rycin i obrazów. Erudyte wciągnie całe to niewidzialne życie Goi, które przecież nie na zawsze musi pozostać nieznane¹.

Saturn. Czarne obrazy z życia mężczyzn z rodziny Goya Jacka Dehnela to powieść, której apokryficzność jest złożona i wieloaspektowa. W wielu miejscach splata się ona na różne sposoby także z ekfrazami i fragmentami ekfrastycznymi, pojawiającymi się w utworze ze względu na temat oraz głównych bohaterów i jednocześnie narratorów. Są nimi — zgodnie z podtytułem — mężczyźni z rodziny Goya: wielki malarz przełomu XVIII i XIX w., a także jego syn Javier i wnuk Mariano. „Zawodowy apokryfista”² prze-pisuje tu, przede wszystkim — tak, jak się to dzieje w każdej powieści biograficznej — oficjalne, intencjonalnie niepowieściowe biografie malarza³, dowartościowując jednocześnie postać marginalizowanego zazwyczaj Javiera Goi. W komentarzu Dehnel zaznacza, że pod tym względem najważniejszy dla powstania jego powieści jest kontrowersyjny tekst *The Black Paintings of Goya* José Juana Junquery, który stanowi wyjątkową, apokryficzno-faktyczną ramę modalną dla *Saturna*... Badacz „[...] pisząc

¹ J. Ortega y Gasset, *Velázquez i Goya*, przeł. R. Kalicki, wybór S. Cichowicz, Czytelnik, Warszawa 1993, s. 210

² Zob. P. Goźliński, *Nike 2015: ogłaszamy finalistów. Dziś Jacek Dehnel*, [online] <http://wyborcza.pl/1,76842,18730747,nike-2015-oglaszamy-finalistow-dzis-jacek-dehnel.html> [dostęp: 22.04.2019].

³ W notatce *Od autora* Dehnel przedstawia bibliografię, na której oparł swoją wiedzę o Franciscu Goi. J. Dehnel, *Saturn. Czarne obrazy z życia mężczyzn z rodziny Goya*, W.A.B., Warszawa 2011, s. 266; dalej jako S w tekście głównym.

na zamówienie Museo del Prado książkę o *Czarnych obrazach* Francisca Goi, jako pierwszy zauważył, że słynny cykl fresków najprawdopodobniej został namalowany przez kogoś innego⁴. Zdaniem Junquery ich twórcą był właśnie syn malarza⁵. W utworze Dehnela prze-pisuje się także owe *pinturas negras* uznane za dzieła Javiera i w związku z tym — w pewnym sensie (m.in. również z uwagi na akcent położony w *Saturnie...* na zmianę atrybucji czarnych obrazów) — historię sztuki. Powieść ta jest intrygującym przypadkiem do rozpatrywania właśnie ze względu na jej złożoność.

1. *Saturn...* jako ekfrastyczny apokryf — suplement do biografii Francisca Goi

Jacek Dehnel konstruuje biografię Francisca Goi na nowo, zamykając ją w zautonomizowanych, choć wchodzących w dialogowe interakcje wypowiedziach malarza, jego syna oraz wnuka. To właśnie oddanie im głosu stanowi najwyraźniejszy przejaw apokryficzności *Saturna...*, a obdarzenie postaci historycznych uwspółcześioną mentalnością pozwala dywersyjnie przejąć historię wielkiego malarza i podjąć w powieści aktualne tematy, takie jak domniemany homoseksualizm Goi, przedmiotowe traktowanie kobiet czy koszmarnie relacje łączące ojców i synów⁶. Na tę kwestię zwraca uwagę autor *Lali* w jednym z wywiadów:

To są książki [*Matka Makryna* oraz *Saturn...* — JD] w zupełnie innej tradycji, w tradycji używania historii do opowiedzenia teoretycznie jakiegoś skrawka przeszłości, a w praktyce do mówienia o rzeczach albo ponadczasowych, albo

⁴ *Ibidem*, s. 266.

⁵ To właśnie ta — główna — teza książki Junquery wzbudziła oburzenie: „Revelacje ogłoszono nie bez oporów ze strony Prado — żadne muzeum nie lubi tracić wielkich imion. Javier, a nie Francisco Goya, to zupełnie co innego. Oczywiście ruszyła uczona machina polemiczna. Wypowiadali się znawcy twórczości Goi, konserwatorzy, muzealnicy i media łase na kompromitację uczonych autorytetów” (M. Poprzeczka, *Nazywam się czerni*, „Gazeta Wyborcza” 8.03.2011, [online] https://wyborcza.pl/1,75410,9216245,Nazywam_sie_czern.html [dostęp: 22.04.2019]).

⁶ Relacje rodzinne w *Saturnie...* opisuje wnikliwie Anna Zatora w swej rozprawie doktorskiej (zob. A. Zatora, *Smutny patriarchat. Saturn Jacka Dehnela*, w: eadem, *Poetyka sagi rodzinnej w literaturze polskiej XXI wieku w perspektywie genologii kulturowej*, Łódź 2020, s. 213–233, [komputeropis — dostęp dzięki uprzejmości autorki]).

bardzo współczesnych. Książka o Goyi [sic] mówi przede wszystkim o grozie i dysfunkcjonalności patriarchalnej rodziny, w której ojcowie nieustannie ranią synów, a synowie — ojców, bo nie mają kanałów komunikacyjnych; głuchota seniora rodu jest znakomitym symbolem tej niemożności. Goya, jego syn, wnuk i ich wspólna historia służą tylko za wehikuł, narzędzie, kostium⁷.

Można chyba uznać, że ów „wehikuł, narzędzie, kostium” odpowiada w teorii ogólnym realiom wzorca⁸. Rzecz jasna, w przeciwieństwie do apokryfów właściwych i apokryfów literackich z konkretnym utworem pełniącym funkcję hipotekstu, w przypadku powieści biograficznych trudno wskazać jeden pre-tekst, którego realia są w nich rekonstruowane. Znaczenie mają tutaj raczej „swobodnie traktowane dane dokumentarne” (w przypadku *Saturna...* są to informacje zaczerpnięte m.in. ze wspomnianych już intencjonalnie niefikcyjnych biografii Goi, a także korespondencji malarza czy katalogów wystaw), wybierane i przekształcane „pod kątem zamysłu fabularnego czy wyimaginowanej charakterystyki postaci”⁹. Chociaż refokalizatorami są w powieści Dehnela wszyscy trzej mężczyźni z rodziny Goya, to zogniskowanie opisywanej historii wokół marginalizowanego Javiera Goi¹⁰ pozwala ukazać słynnego malarza w nieco innym niż zazwyczaj świetle. Stary Goya zostaje zdemitologizowany, patrzymy nań bowiem przez pryzmat zhiperbolizowanych cech jego późnej twórczości.

Chociaż w wielu tekstach o Goi — nawet jeśli głównym ich tematem jest życie malarza, a odniesienia do konkretnych obrazów nie pojawiają się w nich wprost — wnioskuje się o osobowości autora *Kaprysów* właśnie na podstawie groteskowo-abiektałnej estetyki ukształtowanej pod

⁷ M. Topolski, J. Dehnel, *Wywiad z Jackiem Dehnelem*, [online] <http://nie.doczytania.pl/z-jackiem-dehnelem-rozmawia-maciej-topolski> [dostęp: 30.12.2017], podkr. JD.

⁸ D. Szajnert, *Mutacje apokryfu*, w: *Genologia dzisiaj*, pod red. W. Boleckiego i I. Opackiego, IBL PAN, Warszawa 2000, s. 146.

⁹ M. Czermińska, *Biograficzne formy*, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, pod red. A. Brodzkiej, M. Puchalskiej i in., Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków, s. 103.

¹⁰ Właśnie jego wypowiedzi są najliczniejsze, to jego życie autor decyduje się opowiedzieć w całości, w końcu to on okazuje się autorem kilkunastu dzieł przypisywanych Franciscowi.

wplywem jego „zainteresowania chorobą, grozą i dziwacznością”¹¹, jego estetykę zaś wywodzi się z fascynacji etyczną i estetyczną ohydą i skażonej tą fascynacją osobowości, to Dehnel inaczej niż pozostali autorzy rozkłada akcenty. Np. w opowiadaniu *Rozmowa z Goyą* Ivo Andrića, stary malarz (wygłaszający *nb.* przygnębiający monolog) jest świadomy tego, że kojarzy się go niemal wyłącznie z obrazami budzącymi lęk:

Mówiono często, mówiono i pisano, o moim przesadnym i niezdrowym upodobaniu do ponurych tematów [...]. Kiedyś w Madrycie, jeszcze przed tamtymi wojnami, kobiety i mężczyźni w czasie rozmowy ze mną ukradkiem spoglądali na moje ręce jakby się chcieli przekonać, że to są te ręce. Mówiło się — wiem o tym — że maluję nocą wspomagany przez szatana [...]¹².

W wierszu *Francisco Goya odpowiada przyjacielowi na kilka pytań dotyczących sztuki* Marka Baczewskiego podmiot-malarz zauważa, utożsamiając się w pewnym sensie z twórczym swoim obrazów: „Bo przecież spójrz: strzępy krwi, okruchy mózgu, pot, nasienie, limfa — bez tego nie ma sztuki. / Na przykład czarne słońce, na moim *Kolosie* / kosztowało mnie stratę trzech czwartych śledziona [...]. Jakim to szczęściem jest cierpieć”¹³. Treścią *Sądu nad Goyą* Jacka Kaczmareckiego są z kolei przedśmiertne wizje współtworzone przez katalogowy wykaz najwstrętniejszych dzieł¹⁴ starego malarza, który „zdycha mało godnie: stęka, skarży

¹¹ Goya y *Lucientes Francisco de*, w: *Oksfordzka ilustrowana encyklopedia sztuki*, pod red. J.J. Norwiche, przeł. L. Engelking i in., Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1994, s. 183. Zob. też M. Rzepińska, *Wielki demaskator*, w: eadem, *Siedem wieków malarstwa europejskiego*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1986, s. 359–362.

¹² I. Andrić, *Rozmowa z Goyą*, przeł. E. Banaszczyk i M. Głowacka, w: idem, *Opowiadania o bracie Piotrze. Rozmowa z Goyą*, wybór i wstęp J. Wierzbicki, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1977, s. 171–172.

¹³ M.K.E. Baczewski, *Francisco Goya odpowiada przyjacielowi na kilka pytań dotyczących sztuki*, w: idem, *Antologia wierszy nieśmiałych*, FA-art, Katowice 2015, [ebook].

¹⁴ J. Kaczmarecki, *Sąd nad Goyą*, w: idem, *Miedzy nami. Wiersze zebrane*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2017, s. 760. Być może dałoby się zaklasyfikować ten utwór jako „ekfrazę synkretyczną”, za którą Stanisław Balbus uznaje teksty „zbiorcze, kombinatoryczne, odwołujące się do różnych obiektów, najczęściej tworząc z nich sfingowaną całość, ale niekoniecznie, mogą one pozostawiać też wirtualny obiekt w «kulturowym rozproszaniu», «rozsianiu»” (S. Balbus, *Rozwiązywanie ekfrazy*, w: *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*, pod red. W. Boleckiego i A. Dziadka, IBL PAN, Warszawa 2010, s. 118). Interesujące jest to, że we wszystkich przywołanych do tej pory utworach inspirowanych postacią Francisca Goi, autorzy oddają głos samemu malarzowi.

się i gdera [...]”. Natomiast w dramacie Antonia Buero Vallejo pt. *Gdy rozum śpi* czarne obrazy stanowiące element scenografii — znaczna część akcji rozgrywa się w Quinta del Sordo — ilustrują złą kondycję psychiczną starego malarza. Zwraca na to uwagę jeden z bohaterów utworu Vallejo, Don Eugenio Arrieta, czyli lekarz Francisca Goi, widzący w tych dziełach „[s]trach. Trzydzieści lat głuchoty zmieniło mu ludzi w larwy, które krzyczą w milczeniu”¹⁵.

José Ortega y Gasset pisze zresztą o tym, że „kusić się [...] o nakreślenie i pełne zrozumienie postaci Goi bez zwrócenia najpierw uwagi na to wszystko, co jest w nim nieokreślone i prostackie, to z góry skazać się na klęskę, to jakby nie dostrzegać w nim najsmakowitszej strony jego geniuszu”¹⁶. Wyjątek w tym psychobiograficznym wiązaniu życia i twórczości stanowi, jak się wydaje, powieść *Goya* Liona Feuchtwangera. Autor skupia się tu na burzliwym (domniemanym) romansie artysty z księżną Alby, Marią Cayetaną de Silva, a także na politycznych uwikłaniach słynnego malarza (Feuchtwanger podejmuje tu m.in. wątek reperkusji związanych z zawartą w Goyowskich *Kaprysach* krytyką zacołowania Hiszpanii pod koniec XVIII w. — z jej powodu Francisco zostaje odrzucony przez swoich dawnych przyjaciół¹⁷). Okazuje się jednak, że i w tej powieści nie brakuje motywów łączących osobowość malarza z koszmarną atmosferą jego późnych dzieł. Świadczy o tym np. uczynienie *El sueño de la razón produce monstruos* jednym z obrazów patronujących ostatnim partiom tekstu Feuchtwangera:

Wróciwszy do domu usiadł samotnie wśród czterech białych tynkowanych, gołych ścian pokoju w quinta Zapater. Pustka była wokół niego i pustka była w nim. Ale niebawem otoczył go znów w biały dzień rój przerażających widziadeł. Pełzały i latały dokoła niego, szkaradne, upiorne, o kocich łbach, sowych ślepiach i skrzydłach nietoperzy¹⁸.

¹⁵ A. Buero Vallejo, *Gdy rozum śpi*, przeł. K. Fekecz, „Dialog” 1974, nr 12, s. 66.

¹⁶ J. Ortega y Gasset, *op. cit.*, s. 209.

¹⁷ Zob. L. Feuchtwanger, *Goya*, przeł. J. Frühling, J. Grabowski, PIW, Warszawa 1973. Tę powieść oraz dramat Vallejo w kontekście ekfraz analizuje Laura Sager Eidt, w: *Writing and Filming the Painting: Ekphrasis in Literature and Film*, Rodopi, Amsterdam—New York 2008, s. 83–104, 119–145.

¹⁸ *Ibidem*, s. 377.

W powieści Dehnela ohyda i rozpacz utrwalone w twórczości malarza zostają powiązane z motywacjami bohaterów i źródłami „grozy i dysfunkcjonalności” stosunków ojcowsko-synowskich; choć i tutaj — jak we wspomnianych wcześniej przykładach — rdzeniem toksycznych relacji jest Francisco, jednocześnie zafascynowany i przerażony moralną i fizyczną ohydą. O takiej ambiwalencji wspominała Julia Kristeva w *Eseju o wstręcie*:

odraza do jedzenia, brudu, odpadów, kału. Bronią mnie skurcze i wymioty. Obrzydzenie, mdłości odsuwają mnie i odwracają od nieczystości, od szamba, od plu-gastwa. Hańba kompromitacji tego, co pomiędzy, zdrady. Zafascynowany porryw, który mnie do tego prowadzi i który mnie od tego odpycha¹⁹.

Francisca, świadka konfliktu na Półwyspie Iberyjskim, prześladowają w równej mierze *Okropności wojny* („W gorączce raz jeszcze widziałem to wszystko, co przewinęło się przed moimi oczami przez ostatnie lata, i to czego nie widziałem: rozplątane ciała, głodne demony, skazańców gnijących żywcem [...]” <S, 126>) i odrażające wspomnienia, w których żona malarza — niebędąca w stanie wydać na świat zdrowego dziecka — zostaje sprowadzona do roli fabryki obrzydliwości:

Całe dzieciństwo Javiera starałem się nie przyzwyczajać do niego; bałem się, że odejdzie jak poprzedni albo jak ci, których Pepa ronila później: krwawe strzępki, brud na prześcieradłach, potworności, których wołałbym, jak tylu innych, nie mieć przed oczami, a widzę je nieustannie, kiedy zamykam oczy, we śnie, na jawie, kiedy patrzę na kropkę wody rozpuszczającą czern na płytce kości słoniowej, widzę nie tylko trupy rozstrzelanych pod murem, nie tylko zakonnicę gwałconą przez francuskich żołdaków, ale i te paskudztwa, które z niej wychodziły: karły, homunkulusy, które dałoby się zmieścić w dłoni; jeden z przerośniętą głową, drugi w ogóle bez nóg, ohyda, ohyda <S, 19>.

To właśnie te okropieństwa wymuszają na malarzu tworzenie dzieł abiektałnych, hiperbolicznych, groteskowych, a zatem „to, co wstrętne, i wstręt chronią [go] przed upadkiem. Są zaczątkami [jego — JD] kultury”²⁰. W przywołanym powyżej cytacie z powieści istotne jest również

¹⁹ J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Wydawnictwo UJ, Kraków 2007, s. 9.

²⁰ *Ibidem*, s. 8. Na rolę abiektałności w *Saturnie...* zwraca uwagę również Aneta Grodecka (*Obraz w powieści, powieść o obrazie... Maniera ekfrastyczna w dawnej i współczesnej prozie*, w: *eadem, Słowo i obraz...*, s. 29–30).

pierwsze zdanie, akcentujące dystans ojca do syna, przekształcający się z biegiem lat w pogardę. Jej głównym źródłem jest temperament Javiera całkowicie odbiegający od temperamentu ojca. Młody Goya to bowiem „dziecię Saturna”, podręcznikowy przykład melancholika²¹. Tak oto przedstawia go ojciec:

Snuł się tylko po domu, wiecznie z nosem w książce, blady, niezdrowy. Czasami widziałem go w domu, nagle, i zastanawiałem się: czy to jest na pewno mój syn, ta nadzieja rodu [...]. Czy następcą, jedynym, niestety, następcą tamtych dwóch ma być to chuchro, ta dziewczucha, ten chłystek, któremu w dwudziestym roku zaczęło się zbierać tu i tam sadelko, który pasł tylko dupę, gnuśniał, blady jak ściana zasztywał się po kątach i ani be, ani me; to coś? <S, 49>

Nieodpowiadający Franciscowi temperament Javiera („Strasznie skisł ten chłopak, strasznie” <S, 75>) prowokuje go do przezywania syna — jest on, zdaniem malarza, „kluchą”, ma „okłachłą mordę” czy „dup[ę] [...] jak u takiej dziewczuchy, co już ją można wyzamiatać” <S, 48>. Dewaluujące młodego Goyę określenia odnoszą się przede wszystkim do jego apatyczności, depresyjności i bezwolności — wypowiedzi Francisca jeszcze ową bierność wzmacniają, syn wielkiego ojca sam przyznaje, że przespał znaczną część swojego życia, wie też, że go rozczarował. *Saturna...* otwiera ta właśnie konstatacja: „Przyszedłem na świat przy ulicy Rozczarowania. [...] ojciec — jestem o tym najzupełniej przekonany [...] — zawsze uważał, że ulica nazywa się tak, bo ja Javier, przyszedłem na świat w domu, który stał właśnie przy niej” <S, 9–10>. Jego z kolei odstręcza w choleryku, jakim był Francisco, jego nadpobudliwość seksualna („Lepkość gestów obojga, to jak stary patrzy na nią, jak ona zarzuca biodrami, jak głaszcze go po szczecinie porastającej uszy — obrzydliwość” <S, 123>) i, co istotniejsze, sposób, w jaki stary Goya maluje:

Wydawało mi się, że stary, z jego chlapaniem, charkaniem, pluciem na podłogę, z jego mazaniem brudnymi pędzlami wszystkiego, co stało lub leżało w zasięgu ręki, z ciskaniem brudnych gałganów na ziemię i podnoszeniem ich, jeśli znów musiał zetrzeć zbyt gruby impast, a nie chciało mu się szukać nowej szmatki, był jakimś oszustem, podszywającym się pod prawdziwego malarza, który powinien

²¹ Zob. R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturn i melancholia. Studia z historii, filozofii, przyrody, medycyny, religii oraz sztuki*, przeł. A. Kryczyńska, Universitas, Kraków 2009, s. 80–82.

tworzyć ze spokojem, z czołem rozburmionym, w pięknym, bogatym stroju, jak panowie i damy, których portretuje; linie powinny być gładkie i harmonijne, kolory przyjemne dla oka, tematy — przyjemne dla serca »S, 46–47«.

Jako przejaw wynaturzeń osobowości swego ojca Javier odbiera jednak przede wszystkim niemal patologiczną fascynację Francisca tym, co ohydne, i sublimację owej fascynacji w sztukę: „[l]atał po mieście w poszukiwaniu wszelkich paskudztw, pakował sobie to do oczu, do głowy [...]; pojechał aż do Saragossy, żeby potem ryc w miedzi rozprute domy i rozprute kobiety” »S, 79«.

W tym kontekście pojawia się również aluzja do *Rozstrzelania powstańców madryckich* i trzech innych związanych z tym wydarzeniem obrazów. Javier, przedstawiając okoliczności powstania tych dzieł, zauważa, iż jego ojciec

drugiego maja był niepokieszony, że spóźnił się na Puerta del Sol i niczego nie widział [...], ale już trzeciego w nocy poleciał z latarnią, zakutany w opończę, na miejsce rozstrzelań i rysował trupy, że tak powiem, na żywo, od razu, jeszcze ciepłe. Mnie wydawało się to niskie i paskudne, jakby powłókł się tam tylko po to, żeby paść oczy krwią, ekskrementami płynącymi z brzuchów, odorem świeżych zwłok »S, 79, podkr. JD«.

Ponieważ mamy tu do czynienia ze szczątkowym przedstawieniem warunków powstania tej serii dzieł, nie można mówić o ekfrastyczności zacytowanego fragmentu. Stanowi on jednak z całą pewnością apokryficzne dopełnienie wizualnego pre-tekstu. O apokryficzności tego passusu świadczy uzupełnienie go interpretacją i oceną zachowania starego Goi, przypisanie mu niemożliwych do zweryfikowania intencji. Zaobserwowane przez Javiera zachowanie ojca jest jednym z elementów pozwalających uzasadnić destrukcyjną jakoby relację łączącą obu mężczyzn.

2. Apokryficzne ekfrazy w ramach ekfrastycznego apokryfu — ekfrazy inkrustacyjne i apokryficzne dopełnienia ekfraz

W *Saturnie...* można odnaleźć liczne ekfrastyczne fragmenty, które już bezpośrednio — inaczej niż w przypadku *Rozstrzelania...* — odnosząc się do konkretnych obrazów, zdradzają sens uwiecznionych na nich poszczególnych detali i/lub ukazują „prawdziwą wersję wydarzeń”

związanych z okolicznościami powstania dzieł. Identyfikuję je jako przejawy komplementarności drugiego typu — ekfraz apokryficznych wkomponowanych w ekfrastyczny apokryf. Pojawiają się tu zarówno wyróżniony przeze mnie podtyp a), czyli proste ożywienia obrazów czy ukazanych na nich wydarzeń, jak i b) — to jest wypowiedzi ekfrastyczne z elementem apokryficznym.

Dobrym przykładem tego drugiego wariantu jest opowieść o dwóch znanych portretach księżnej Alba (pierwszym w białej sukni z 1795 r., drugim w czarnej — z 1797), z którą Goyę łączył domniemany romans. Dehnel odwraca chronologię powstania obrazów, dostosowując ją do apokryficznej historii. W *Saturnie...* to *Czarna księżna* (il. 5) została namalowana jako pierwsza. Co jednak istotniejsze, dotycząca tego obrazu ekfraz pojawia się w wypowiedzi Javiera, natomiast Francisco odpowiada za jej apokryficzne dopełnienie. W wypowiedzi Goi juniora pojawia się niemal czysta ekfraz szczegółu tego konterfektu:

Wiem, że w pałacu Alba wisiał i nadal pewnie wisi jej oficjalny portret w białej sukni, z czerwonymi kokardami i szarfą — ale mało kto wie, że w domu ojca przez te lata wisiał drugi portret, odpowiadający tamtemu jak forma i odlew: czarny. Długi, wyprostowany palec wskazuje piasek, na którym coś wypisano. Jeśli popatrzyć pod światło, widać tu i tam ukryte pod przemalówką kontury liter: *solo Goya* <S, 40>.

Francisco dodaje do niej element apokryficzny, doprecyzowując, że owe „kontury liter”, które można dostrzec pod jej stopami, to efekt łączącego malarza i arystokratkę wyjątkowego uczucia:

Miałem z nią znacznie więcej niż tarzanie się w przepoconych prześcieradłach [...]: wspólne przeświadczenie, że gdyby człowiek był tylko człowiekiem, a nie spisem tytułów, właścicielem dóbr, kolekcją obowiązków i więzów wobec Boga i królestwa, nikt nie byłby od nas szczęśliwszy. Mówiłbym każdego ranka i każdego wieczora „solo Alba”, ona — „solo Goya”, za cały świat starczyłby nam mały folwarczek, gdzie żylibyśmy, ja w kurtce i spodniach *majo*, ona ubrana jak *maja* [...]. Ale oboje wiedzieliśmy, że to brednie. Kiedy namalowałem ją w żałobie, powiedziałem: „To nie po twoim mężu, to po mnie”. Popatrzyła na mnie, jakby miała się rozpląkać albo wściec, zagryzła dolną wargę i napisała: „Życie jest za krótkie. Namaluj mnie na biało” <S, 41>.

Jako apokryficzny fragment ekfrastyczny można również rozpatrywać urywek, w którym wnuk malarza, Mariano, opowiada o okolicznościach powstawania jego portretu w czarnym cylindrze (il. 6):





Wcale niczego dotykać nie zamierzałem, miałem na sobie śliczne czarne ubranko z wykładanym kołnierzem z koronki i bałem się, że je ubrudzę, bo wszyscy mówili o mnie, że wyglądam jak małe książątko [...]. Dziadek kazał mi usiąść na krześle, ale pokazałem mu, że jest czymś zachlapane, a ja mam czyste ubranko. Strasznie się śmiał i poszedł po czyste krzesło; ustawił przede mną pulpit z nutami. „Dlatego, że lubisz śpiewać” — powiedział. I musiałem tam siedzieć nieruchomo, a dookoła nie było niczego ciekawego, tylko jakieś brudy i stare obrazy. [...] [Z]obaczyłem portret, na którym miałem na głowie kapelusz, który został w sieni. I którego wcale nie miałem na głowie. „Tak się nie robi — powiedziałem — to oszukaństwo”. I wyszedłem, a wszyscy się z tego bardzo śmiali. I cmokali, że taki jestem podobny do tego innego Mariano, do Mariano w fałszywym kapeluszu <S, 90–91>.

To na pozór proste, inkrustacyjne ożywienie obrazu ujawniające drobne przekłamanie (kapelusz i jego brak), oprócz umożliwionych dzięki refokalizacji spostrzeżeń dotyczących np. niewiecznionego na obrazie wnętrza pracowni Francisca i uzasadnienia decyzji o ustawieniu przed modelem określonego rekwizytu (pulpit z nutami), zawiera ważną refleksję na temat relacji rzeczywistości reprezentowanej do reprezentacji: wszyscy, o których wspomina Mariano, czyli dorośli, traktują ową relację jako oczywistość, bez zastrzeżeń stwierdzając tożsamość przedstawienia i jego przedmiotu. Dla Mariana owa tożsamość jest wątpliwa (co zostaje wyśmiane przez zgromadzonych dorosłych), choć dystans chłopca do jego portretu jest — w świetle pogłębionej refleksji nad istotą reprezentacji²² — bardziej uzasadniony niż reakcja dorosłych (*ceci n'est pas un garçon au haut-de-forme*).

Co jednak istotniejsze w kontekście apokryficzności zacytowanego powyżej fragmentu ekfrastycznego — w dalszej części powieści zyskujemy dostęp do oglądu tego obrazu „z drugiej strony płótna”. Refokalizatorem jest tu Francisco, który zdradza, że chwila spędzona w atelier z Marianem miała dla niego głębszy wymiar, nieograniczający się do błahej radości z malowania wnuka:

Pamiętam tę chwilę: stoję za sztalugami, wykańczając białe koronki na tle aksamitnego kubraczka, patrzę w te oczy jak węgielki i mówię sobie: przeżył. Ród

²² Zob. M.P. Markowski, *O reprezentacji*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, pod red. M.P. Markowskiego, R. Nycza, Universitas, Kraków 2010, s. 290–291; idem, *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1999, s. 11.

Goya wzmocnił się, zrodził kolejne pokolenie — wszystkie niemal gałęzie mojego drzewka obumarły, a jedyna, która pozostała, jakaś koślawą i nie tentego, a jednak wypuściła śliczny pączek <S, 98>.

Wśród „brudów i starych obrazów” Mariano widzi także podczas swojej wizyty w atelier dziadka „[j]eden obraz z gołym panem” <S, 90>. Chodzi tu o dzieło pt. *Kolos*²³ (il. 7), przedstawiające fantastycznego olbrzyma triumfującego nad chaosem wojny. Istotny jest tu rozbudowany, bo znowu rozpisany na głosy dwóch narratorów *Saturna...*, Francisca i Javiera, fragment ekfrastyczny dotyczący właśnie tego obrazu — zwłaszcza w kontekście zaburzonych relacji łączących w powieści ojców i synów. W powieści autorstwo *Kolosa* zostaje przypisane Javirowi, choć w rzeczywistości do 2008 r. za jego twórcę uznawano Francisca²⁴. W powieści Dehnela *Kolos* jest pierwszym obrazem młodego Goi, choć wcześniej pojawiają się napomknienia o tym, że Javier jest zmuszany do aktywności twórczej przez ojca („Javier to malarz. Urodzony malarz. Ma to po mnie. Wszelka nauka poza nauką malowania to dla niego strata czasu” <S, 27>). W przypadku deskrypcji *Kolosa* autor *Lali* także skupia się na okolicznościach powstania tego dzieła, zdradzając m.in., że impulsem do stworzenia go był wiersz *Proroctwo Pirenejów* Juana Battista Arriazy²⁵. Co istotne, swoją twórczość Javier sytuuje na przeciwnym biegunie względem działalności artystycznej

²³ J. Dehnel, *Od autora*, w: idem, *Saturna...*, s. 267.

²⁴ W 2008 r. w lewym dolnym rogu obrazu odnaleziono inicjały „A.J.”, na podstawie których muzeum Prado wydało ekspertyzę ogłaszającą autorem *Kolosa* Asensio Juliá, ucznia, przyjaciela i współpracownika Francisca Goi (zob. *The Colossus*, [online] <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-colossus/2a678f69-fbdd-409c-8959-5c873f8feb82> [dostęp: 1.07.2019]), choć np. Nigel Glendinning twierdzi, iż owo „A.J.” (niezachowane w całości) to tylko numer (17 lub 18), a zdaniem części znawców twórczości autora *Kaprysów* Prado zbyt pochopnie wyciągnęło wnioski z powierzchownych badań (zob. N. Glendinning, *Time to Re-open the Debate about the Reattribution of Goya's Colossus?*, „Bulletin of Spanish Studies” 2014, nr 9–10, s. 17–27). Spór dotyczący *Kolosa* wciąż nie został rozwiązany, dyskusja na temat tego dzieła trwa. Choć nadal wisi ono w towarzystwie najwybitniejszych obrazów Francisca Goi, jest opatrzone adnotacją wskazującą na niepewną atrybucję.

²⁵ Jego konstytutywny dla obrazu fragment brzmi: „W zachodzącego słońca płomieniu / Wznosi się błądy Kolos, / Któremu Pireneje były skromnym / Cokołem dla członków ogromnych” <S, 270>.



ojca. Podkreślając różnicę między sobą a nim, tak oto kontrapunktuje uwagę o upodobaniu Francisca do czerpania inspiracji z „odoru świeżych zwłok” poległych:

Ja natomiast wybierałem to, co wydawało mi się miłe dla oka: żołnierzy, naszych czy obcych, stojących parami lub trójkami przed bramą domu, czyste mundury, podkreśnione wąsy. Nie żeby brak mi było patriotyzmu [...]. Ba, pierwszy mój prawdziwy obraz przecież wyrósł z tej ekscytacji, z egzaltacji, z patriotycznego wiersza, który czytałem któregoś popołudnia z małej, oprawionej w zielony marmurek książeczki [...]. I od razu to widziałem, cały obraz, jakby pojawił mi się na stroniczkach książki: od bezładnych dymów i obłoków, spowijających wzniesłego Kolosa, przez jego muskularne ramiona i plecy, aż po paniczną ucieczkę francuskich wojsk — koni, mułów, wozów, cynowych żołnierzyków <S, 80>.

Kolos rodzi się ze sztuki, z „ekscytacji, egzaltacji” towarzyszącej lekturze „patriotycznego wiersza”, nie zaś — z przyziemnej, dokonywanej z bliska obserwacji „świeżych zwłok” ofiar wojny. Warto w tym kontekście zwrócić uwagę na „ptasią” perspektywę organizującą plan *Kolosa* i porównać ją z ujęciami w pozostałych obrazach Francisca Goi: większość jego arcydzieł ukazuje świat z punktu widzenia stojącego na ziemi człowieka, w scenie z kolosem spojrzenie jest natomiast zawieszone wysoko, to perspektywa niemal boska.

Oprócz drobiazgowo opisanych szczegółów technicznych i mikrointerpretacji dzieła (Goya junior wspomina m.in., że kładzie „szeroko na płótnie posępne burzowe niebo, cienie na mięśniach, zgniłe ziele nie pejzażu” i o tym, iż „jak z oddali, jak z innego czasu [...] na płótnie mierzącym więcej niż cztery stopy na cztery, wynurz[a] się ten wielki kształt — nie, nie giganta, ale całej wizji, w kolorze, w ruchu niemalże” <S, 81>) pojawia się tu także adnotacja dotycząca reakcji Francisca na obraz syna: jest to pierwsze dokonanie Javiera, które zyskuje aprobatę wielkiego malarza („Ech, skurczysyn. Się chował. Że niby nic, że głodziutko, ładniusio. [...] Te zwierzęta trochę w grzędach, za równo, ale w całości, fiu-fiu. Jeszcze będziemy razem malować plafony w Escorialu” <S, 87–88>). Nie dzieli się jednak swoją opinią z synem, ponieważ „[d]orośli facet nie jest do rozpieszczania” <S, 86>. Młody Goya odbiera milczenie ojca jako kolejny przejaw jego niechęci, co tylko pogłębia niemożność porozumienia.

Omówione tu apokryficzne fragmenty ekfrastyczne stanowią zatem nośniki emocji głównych bohaterów i narratorów powieści, ukazując w mikroskali jeden z najistotniejszych tematów powieści, czyli brak komunikacji między nimi.

3. *Pinturas negras* — apokryficzność czternastu autonomicznych ekfraz

Fragmentaryczną narrację mężczyzn z rodziny Goya uzupełniają w *Saturnie...* pozornie autonomiczne ekfrazy czternastu obrazów z cyklu *pinturas negras* wraz z zamieszczonymi w książce niewyraźnymi, monochromatycznymi reprodukcjami. Cykl ten to freski namalowane na ścianach madryckiej posiadłości artysty — tak zwanego Domu Głuchego (*Quinta del Sordo*). Przeniesienie ich na płótno zlecił już po śmierci Goi nabywca jego rezydencji, Émile d'Erlanger²⁶. Od 1880 r. znajdują się w zbiorach Muzeum Prado²⁷. Czarne obrazy zawdzięczają swą nazwę nie tylko ciemnej kolorystyce, ale także podejmowanemu w nich „koszmarnym” motywom, typowym dla estetyki Francisca Goi. Jednocześnie są to — zdaniem Roberta Hughesa — najbardziej osobiste dzieła malarza, zostały w końcu namalowane na ścianach jego prywatnej posiadłości, „[a]rtysta nie myślał o publiczności. Rozmawiał ze sobą. Nie wyobrażał sobie, że *Czarne malowidła* będą oglądane poza miejscem, w którym się znajdowały”²⁸. W *Saturnie...* również ich autorstwo zostaje przypisane Javierowi.

Dehnelowskie rozbudowane ekfrazy *pinturas* to swoiste próby oddania słowami atmosfery i barw czarnych obrazów, niemal konkurencyjne wobec swoich przedmiotów, niekiedy przekształcające ich tematy rozwinięcia tego, co namalowane. Choć — podobnie jak cała powieść Dehnela — są one na różne sposoby i pod wieloma względami apokryficzne, pojawiają się w nich także typowe elementy ekfrastyczne w postaci specjalistycznych, technicznych formuł, odwołujących się do materialnych

²⁶ Prace te wykonał Salvador Martínez Cubells (S, 268).

²⁷ Zob. K. Zawadowski, *Francisco Goya y Lucientes*, Arkady, Warszawa 1970, s. 13.

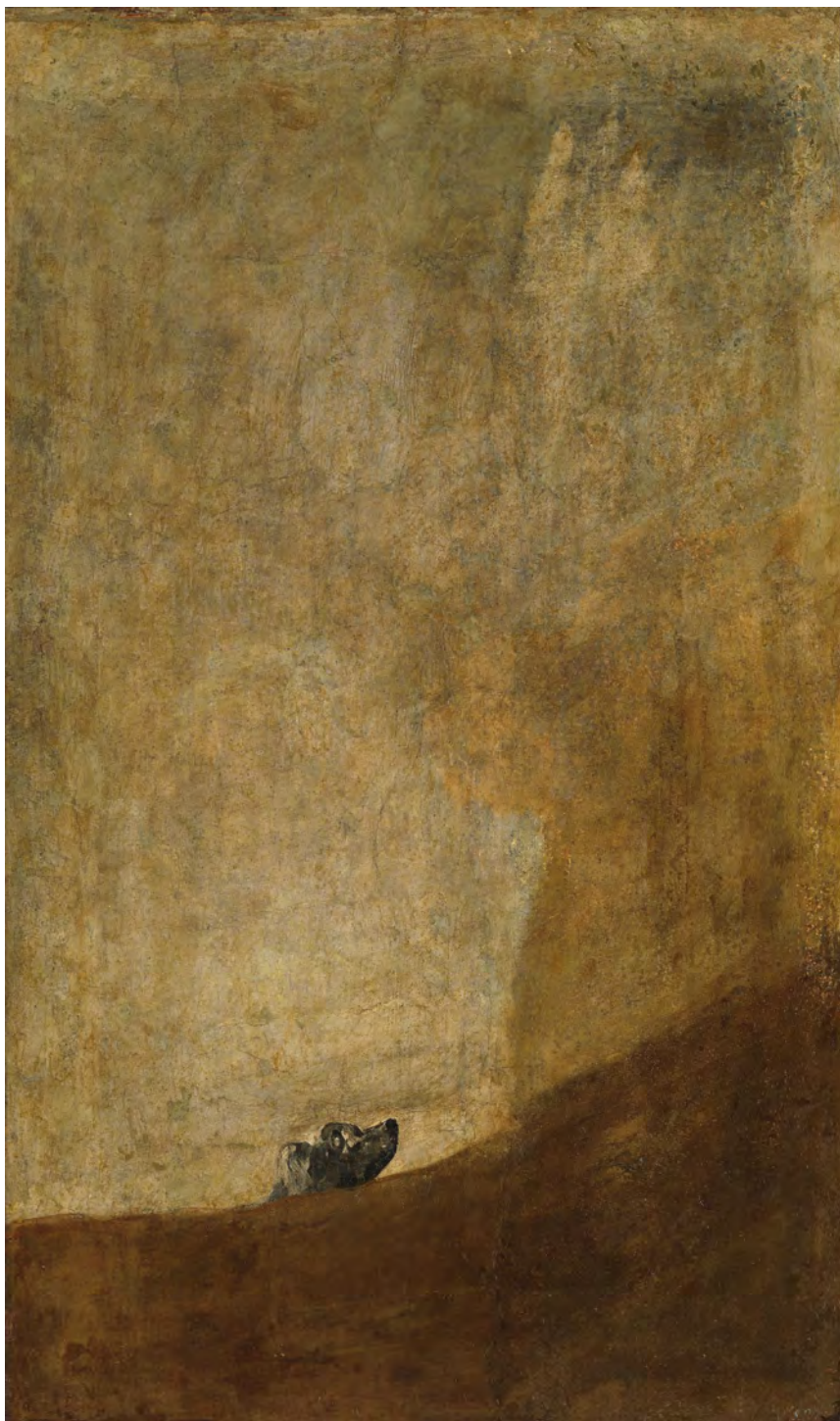
²⁸ R. Hughes, *Goya. Artysta i jego czas*, przeł. H. Jankowska, W.A.B., Warszawa 2006, s. 365.

cech charakterystycznych poszczególnych przedstawień. Te komentarze m.in. wydobywają kontrast (np.: „Czarne, trupie cienie pod nawisami łuków brwiowych, a wokół nich jasne kręgi policzków i czoła. Błysk srebrnej łyżki nad zagłębieniem talerza” <S, 12, podkr. JD>), kierują uwagę na właściwości linii i kolor („Ostre krzywizny uniesionych brwi, podbite sinozielonym cieniem, świadczą o współczuciu” <S, 28, podkr. JD>) lub też nawiązują do dominującej palety barw — jak w przypadku czarnego obrazu zatytułowanego *Pies* (il. 8; „[...] gdyby zobaczyć, ilekroć się mieści w bezmiarze ugru, brudnego brązu van Dycka, ochry rozbielonej palącym światłem [...], nie sposób pojąć, jak bardzo cierpi”²⁹ <S, 156, podkr. JD>). Techniczne uwagi służą tu jednak przede wszystkim podkreśleniu innego ze sposobów wprowadzania elementów opisu dzieła sztuki do tekstu literackiego, czyli ożywienia postaci z obrazów — najprostszej formy apokryficzności tychże ekfraz, pojawiającej się w prawie wszystkich omówionych przeze mnie do tej pory utworach.

Ożywienie polega tu oczywiście, z jednej strony, na narratywizacji, fabularyzacji, dynamizowaniu obrazowanej chwili. Wyjątkowo dobrze widać to w przypadku opisu malowidła *Dwie kobiety i mężczyzna*, w powieści zatytułowanego *Bezwstyd* (il. 9). Ujęty na obrazie moment został w tej ekfrazie rozpisany na serię mikrozdążeń: „tym, który **przechodzi [...], obraca się i światło wydobywa [...]** jego profil” <S, 43, podkr. JD>, jest widoczny po lewej stronie mężczyzna, przypadkowy świadek aktu autoerotyzmu jednej z ukazanych kobiet³⁰. Z drugiej strony przedstawienia

²⁹ Daniel Arasse wspomina, że *Pies* był w Domu Głuchego umieszczony przy drzwiach, a ponieważ — w związku z tym — mijano go za każdym razem, kiedy wchodziło się do lub wychodziło z Quinta del Sordo, badacz uważa, że ten „enigmatyczny obraz” stanowił swego rodzaju symboliczny podpis autora czarnych obrazów, co oznaczałoby utożsamienie malarza z tym smutnym, zapadającym się we mgłę lub piasku zwierzęciem (D. Arasse, *Detal. Historia malarstwa w zbliżeniu*, przeł. A. Arno, DodoEditor, Kraków 2013, s. 354).

³⁰ Odnotowanie w tekście ekfrastycznym samego ruchu zasugerowanego na obrazie można nazwać za Martą Koszową (czy też raczej za Henrykiem Markiewiczem) kinetyzacją (M. Koszowa, *Fotograficzna ekfraz*, w: eadem, *W poszukiwaniu rzeczywistości. Mediacyjna rola fotografii we współczesnej prozie polskiej*, Universitas, Kraków 2013, s. 107; H. Markiewicz, *Wymiary dzieła literackiego*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984, s. 136–137).







Il. 10. Francisco Goya, *Dwaj starcy* (cykl *pinturas negras*), 1819–1823



malarskie apokryficznie dopełnia tu interpretacja wyobrażonych myśli i emocji portretowanych zwierząt lub osób, jak np. w tym fragmencie *Podszeptów*, odnoszących się do obrazu znanego jako *Dwóch starców*, *Dwóch mnichów* lub *Starzec i mnich* (il. 10):

Siwa broda po pas, plecy zgarbione, ale Złe mu szepce do ucha: wkładaj płaszcz pielgrzymi, kostur w pokręcone łapy i na szlak, na szlak! [...] powłóczę nogami, kaprawy, skołtuniony mnich w zakonie pracowitości, mówi sobie: „Jeszcze się uczyć”. Ale on wcale się nie uczy. On jest nauczany przez wcielonego demona, który noc w noc sączy mu do ucha słówka z cykuty. [...] [M]nich idzie więc przed siebie, wyciągnąwszy kostur, na oślep <S, 131–132>.

Jednym z ciekawszych zabiegów, również decydującym o apokryficzności ekfraz, są modyfikacje lub całkowite zmiany tytułów malowideł³¹ na takie, które lepiej odpowiadają ożywionym obrazom, a niekiedy także bezpośrednio nazywają to, co widać. Dzieje się tak, oprócz wspomnianej już zamiany *Dwóch kobiet i mężczyzny* na wyraźnie interpretacyjny *Bezwstyd* czy *Dwóch starców* na *Podszepty*, chociażby w przypadku tytułu *Judyta i Holofernes* (il. 11) — w *Saturnie...* to po prostu *Kobieta z nożem*³².

W tej ekfrazie ożywieniom również towarzyszą adnotacje o charakterze technicznym, np. zwracająca uwagę geometryzacja ciała ludzkiego — „skrawek ramienia” ledwo widocznego w prawym dolnym rogu

³¹ Trzeba zaznaczyć, że pierwotne, znane tytuły *pinturas negras* nie są (prawdopodobnie) tytułami nadanymi przez samego Francisca Goyę. Pierwszy raz pojawiają się bodaj w spisaniu przez Antonio Brugadę katalogu dzieł malarza, zaś pod nieco innymi (lub uzupełnionymi) nazwami — w sporządzonej przez Charlesa Yriarte w 1867 r. monografii dotyczącej artysty oraz w katalogu Museo del Prado z 1900 r. ([komentarz do] *Una manola: Leocadia Zorrilla*, w: *Goya en El Prado*, [online] <https://www.museodelprado.es/goya-en-el-prado/obras/ficha/goya/una-manola-leocadia-zorrilla> [dostęp: 25.10.2015]). Należy także mieć na uwadze przywoływaną przez Dehnela tezę Juana José Junquery, zgodnie z którą dokument przypisany Brugadzie jest fałszerstwem sporządzonym „w latach sześćdziesiątych lub siedemdziesiątych dziewiętnastego wieku, przypuszczalnie przez Mariano Goyę” <S, 266>.

³² Zmieniając *Judytę i Holofernesa* na *Kobietę z nożem*, autor *Saturna...* pozbawia obraz interpretacji nałożonej przez autorów tytułu nawiązującego do *Biblii* i przygotowuje grunt pod swoją własną. Jednocześnie, co ciekawe, skoro ewentualnego oryginalnego tytułu nadanego przez Goyę seniora nie sposób odtworzyć, nazwie (i ekfrazie) Dehnela nie można właściwie przypisać statusu apokryficznej „nieprawowiernej reinterpretacji” (zob. D. Szajnert, *Mutacje apokryfu...*, s. 145).

obrazu człowieka („Holofernesa”) został tu sprowadzony do „cieliste-go trójkąta” <S, 30>. Podobny, akcentujący materialność dzieła sztuki charakter, ma również inny urywek dotyczący „Holofernesa”, który „[...] cały niemal wturlał się pod obraz; jego twarz jest niewidoczna [...]” <S, 30>. Co istotniejsze, pojawiają się tutaj przypuszczenia na temat emocji postaci przedstawionej w centrum obrazu („Judyty”), jak w tym oto, przywołanym już, fragmencie: „[o]stre krzywizny uniesionych brwi, podbite sinozielonym cieniem, **świadczą o współczuciu**” <S, 28, podkr. JD>. Zastanawia dalsza część tego passusu, zawierająca refleksję ogólną: „— i kto wie, może choroba współczuje choremu, którego trawi; ale nie przysłała tu z sentymentu; ma pracę do wykonania; włosy zebrała na czubku głowy i związała chustką, zakasała wysoko rękawy jak porządna służąca, która ma wysprzątać pokój, pozbyć się zbędnych gratów” <S, 28>. Niewiele ma ona wspólnego zarówno z *Judytą* i *Holofernesem*, jak i *Kobietą z nożem*. W wypowiedzi tej ujawnia się niezwykle istotna funkcja pełniona przez ekfrazy w powieści Dehnela: stanowią one kontrapunkt dla problemów w niej podejmowanych. *Kobieta z nożem* bowiem, zinterpretowana w ekfrazie jako alegoria choroby, jest odpowiedzią na wcześniejsze kwestie Javiera oraz Francisca, dotyczące złego stanu zdrowia malarza — przede wszystkim utraty słuchu³³. Goya ojciec decyduje się na przemilczenie brutalności choroby („Są sprawy, o których nie sposób mówić. Można o nich tylko malować. A po prawdzie, nawet i to nie” <S, 24>). Zostaje ona jednak odkryta, obnażona w ekfrazie:

Jak łatwo się odbiera. Wszędzie dookoła ktoś komuś czegoś odmawia, z czegoś wydziedzicza, czegoś pozbawia [...] taki jest porządek świata. Choroba nie musi zatem nikomu specjalnie współczuć, sumiennie wykonuje swoją pracę, która jest częścią wielkiej niezbywalnej całości — mięśnie ma od tego ciągłego rąbania solidne, nóż tylekroć ostrzony, że aż przykrótki u końca, ułamany można na jakiejś odpornej kończynie czy zmyśle kurczowo trzymającym się ciała. Co innego ofiara — traci się wyjątkowo trudno. Spójrz, z jaką desperacją chwyta za ramię — widać tylko kciuk ześlizgujący się po podkasanym rękawie [...] <S, 28>.

O obrazach przedstawionych w *Saturnie*... można zatem powiedzieć to samo, co Anna Łebkowska, pisząca o *Portrecie weneckim* Gustawa

³³ Zob. m.in. K. Zawanowski, *op. cit.*, s. 8.

Herlinga-Grudzińskiego, zawarła w charakterystyce funkcji, wprowadzonego dzięki ekfrazie do tekstu literackiego, malarskiego portretu:

Portret malarski przedstawiony w tekście literackim może odgrywać rolę pośrednika w **odsłanianiu tego, co ukryte**, równie dobrze może roli tej przeczyć, może być przedmiotem oglądu, obiektem opisu czy raczej — jak właśnie u Grudzińskiego — soczewką działań interpretujących³⁴.

„Odsłanianie tego, co ukryte” (kojarzące się oczywiście z funkcją apokryfu) nie ogranicza się jednak w tekstach ekfrastycznych dotyczących *pinturas* wyłącznie do kontrapunktowania wypowiedzi Javiera, Francisca i Mariana Goi, które stanowią tekst główny powieści. Dzięki deskrypcjom czarnych obrazów odsłonięte zostają także ukryte pod warstwą farby elementy niektórych z opisywanych obrazów, co przypomina analogiczny (choć nie identyczny) zabieg zastosowany przez Ninę Siegal w *Lekcji anatomii*. Chwyt ten jest szczególnie wyraźny w ekfrazie zatytułowanej *Czytający* — narrator opowiada w niej o niewidocznych w znanej nam wersji obrazu rogach postaci usytuowanej w centrum dzieła nazywanego *Lekturą*, *Czytaniem* lub *Polityką* (il. 12), a przedstawiającego grupę pięciu mężczyzn pochylonych nad kartką papieru. Rogi te ktoś „[r]az-dwa zamalowuje [...] bielą, potem brunatnym cieniem, a tam, gdzie wyrastały prosto z obrzmiałej czaszki, dodaje głowę brodacza [...]”³⁵ (S, 232). Ta opowieść służy, m.in., wzmocnieniu iluzji autentyczności Dehnelowskich biografii Francisca Goi, jego syna i wnuka: narrator ekfraz migawkowo przywołuje pierwotny wygląd wybranych czarnych obrazów, ponieważ bardzo dobrze je zna. Obiektywistyczna modalność pierwszych dziewięciu ekfraz, do których należy kilka spośród już omówionych, sprawia, że żadnego z głównych bohaterów i zarazem narratorów nie sposób uznać za powieściowego autora owych deskrypcji i swoistych

³⁴ A. Lebkowska, *Ekfrazy w światach międzyludzkich*, w: eadem, *Empatia. O literackich narracjach przełomu XX i XXI wieku*, Universitas, Kraków 2008, s. 113, podkr. JD.

³⁵ Obraz (reprodukcję) i jego fotografię w podczerwieni (taką, na której widać ślady zamalowania) można obejrzeć na stronie internetowej Prado: *La lectura o los políticos*, [online] [https://www.museodelprado.es/goya-en-el-prado/obras/ficha/goya/la-lectura-o-los-politicos/?tx_gbgonline_pi1\[gocollectionids\]=6&tx_gbgonline_pi1\[gosort\]=d](https://www.museodelprado.es/goya-en-el-prado/obras/ficha/goya/la-lectura-o-los-politicos/?tx_gbgonline_pi1[gocollectionids]=6&tx_gbgonline_pi1[gosort]=d) [dostęp: 22.04.2019]. Podobnie rzecz się ma w przypadku portretu kochanki Goi, Leocadii.

interpretacji zarazem, a do wielu spośród nich wpisany został podwójny niejako — ojcowski i synowski — punkt widzenia, co początkowo utrudnia jednoznaczne wskazanie atrybucji³⁶.

Sygnały dotyczące okoliczności powstania czarnych obrazów zaczynają się pojawiać dopiero w drugiej części powieści. Z wcześniejszych wypowiedzi potomków Francisca wynika, że Javier, nie najmłodszy już i podejrzewany przez swoją służbę oraz syna i synową o obłąd, przebywa w odziedziczonym przez Mariana wiejskim domu (Quinta del Sordo), na którego ścianach — wcześniej je pobielwszy i zagruntowawszy — maluje idylliczne sceny, „[c]oś przyjemnego. Pejzaż. Góry, rzeka srebrząca się w zakolu, spięta przesłami kamiennego mostu” (S, 188)³⁷. Komentując tworzone przez siebie sielankowe pejzaże, syn wielkiego ojca ma jednak świadomość, „że całość jest jeszcze niejasna. Że wciąż nie o to chodzi” (S, 192). Pozwala to przypuszczać, że osobą mówiącą w czternastu ekfrazach jest właśnie Javier. Jako narrator ujawnia się wreszcie w ekfrazie dziesiątego obrazu — przedstawiającego procesję Świętego Oficjum. Co istotne, właśnie owo rozpoznanie w Goi juniorze narratora pozwala jednocześnie rozpoznać w nim twórcę czarnych obrazów. To właśnie w rozdziale zatytułowanym *Święte Oficjum* i odnoszącym się do *pintura negra* znanego również jako *Pielgrzymka do Źródła San Isidro* (il. 13) płaszczyzna fabularna ekfraz, pozornie odseparowana od płaszczyzny fabularnej głównej części powieści, łączy się z nią.

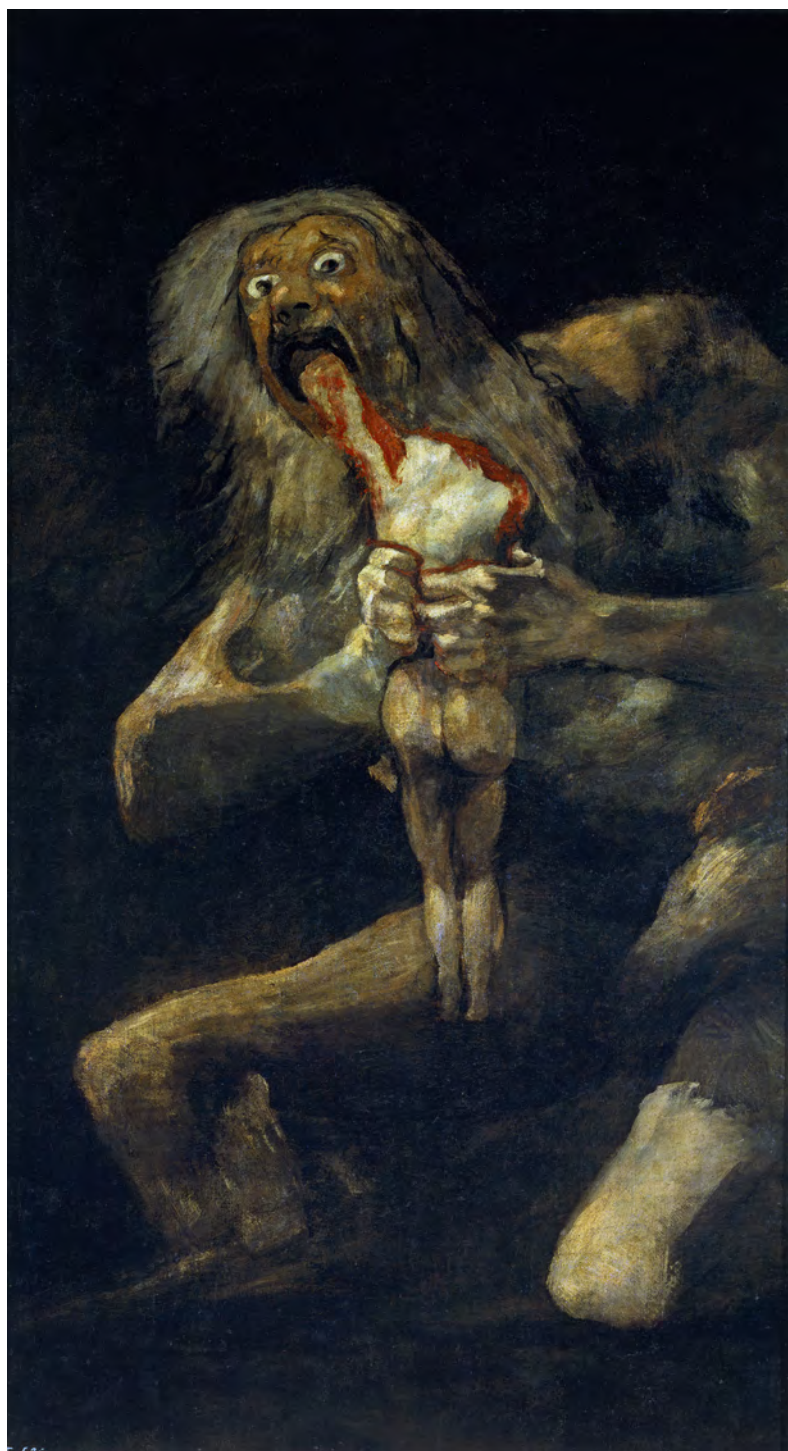
³⁶ Najlepszym tego przykładem jest fragment wspomnianej wcześniej *Kobiety z nożem*. W urywku opisującym „Holofernesa” uderza uwaga dotycząca jego nienamalowanej w całości postaci: „cały niemal wyturlał się poza obraz; jego twarz jest niewidoczna — i dobrze, bo gdybym miał go namalować, drżałaby mi ze wzruszenia ręka” (S, 30). Wypowiedź przywołuje na myśl i Francisca, i Javiera, jednocześnie nie wskazując na nikogo konkretnego — tryb przypuszczający unieważnia, jak się wydaje, wszystkie domysły.

³⁷ Według Alfonsa Perez-Sancheza czarne obrazy poprzedzały nie sielankowe krajobrazy, a malowidła przedstawiające szczęśliwe lata spędzone z Leoadią Zorillą, z którą malarz pozostawał w długotrwałym związku. Też Perez-Sancheza przywołuje Daniel Arasse, *op. cit.*, s. 354. Informację dotyczącą sielskich obrazów pod *pinturas negras* natomiast Dehnel zaczerpnął m.in. z biografii Goya. *Artysta i jego czas* autorstwa Roberta Hughesa (autor *Saturna...* w posłowie wymienia tę książkę jako jedno ze źródeł); zob. R. Hughes, *op. cit.*, s. 361.





Il. 13. Francisco Goya, *Pielgrzymka do źródła San Isidro*
(cykl *pinturas negras*), 1819–1823



Il. 14. Francisco Goya, Saturn pożerający własne dzieci
(cykl *pinturas negras*), 1819–1823

Sens swojego dzieła Javier odnajduje przy tworzeniu tego właśnie obrazu; dopiero wtedy, gdy mimo woli oszpeca bukoliczne krajobrazy: „Zaczyna się od kropki, od zielonkawej, czarniawej kropli farby na końcu pędzla — dotknęła ściany i, rozprzeczana dookoła, rośnie i rośnie. Miała być tylko kolejnym liściem targanym przez pierwszy październikowy wiatr [...]” <S, 193>. „Kropka” rozplywa się po dużym fragmencie ściany, stając się zaczątkiem dzieła typowego raczej dla estetyki Goi seniora — estetyki groteskowej, hiperbolicznej, wstrętnej: „rozszerza się i zmienia w czarny oczodół, rozlewa się na pół spasionej twarzy, błądzi, wypuszcza z siebie ciemne dżdżownice [...] i już to, co było tylko jedną zbuntowaną kroplą, rozrasta się w drugą postać [...]” <S, 193>. Bezpośrednio narrator ujawnia się w następujących słowach: „...widzę, jak moja ręka miesza na palecie zielonkawą żółć, która zaraz zmienia się w złoty łańcuch na czarnym stroju”³⁸ <S, 194>. Przywołane fragmenty pozwalają na identyfikację syna Goi jako narratora i autora *pinturas negras* przede wszystkim dzięki zawartym we wcześniejszych wypowiedziach Mariana i Javiera Goi doniesieniom opisującym poczynania malarskie tego drugiego w Quinta del Sordo i zarazem dzięki funkcji kontrapunktowania, powierzonej przez Dehnela powieściowym ekfrazom. Umożliwiają to również typowe dla zawartych w *Saturnie...* opisów dzieł sztuki odwołania do ich wymiaru technicznego. W wypadku apokryficznej ekfrazy pt. *Święte Oficjum* przyjmują one postać silnego unaocznienia samego aktu kreacji (wspomniane: „zaczyna się od kropki [...]” czy też „[...] moja ręka miesza na palecie zielonkawą żółć”). Na wyjątkowość takiej sytuacji zwraca uwagę Anna Łebkowska:

Przedstawienie obrazu ukazanego przez podmiot, który zarazem jest tym, kto maluje i jednocześnie o tym opowiada, zawiera w sobie potencjał co najmniej trzech — najczęściej komplementarnych względem siebie — funkcji. Po pierwsze

³⁸ W obu przywołanych fragmentach przyciąga uwagę sposób opisywania aktu kreacji. Artysta jest podporządkowany dziełu, uzależniony od niego. Świadczą o tym nazwanie pierwszej postawionej kropki „zbuntowaną” czy uwaga wskazująca na brak świadomej kontroli nad procesem twórczym: „widzę jak moja ręka miesza na palecie zielonkawą żółć [...]”. Całkowite poddanie twórczości zostaje wyrażone bezpośrednio także w ekfrazie zatytułowanej *Porwanie*. Narrator mówi w niej: „Asmodeusz, wcielony w kobietę? Minerwo? Sztuko? O, porywaj mnie, porywaj, tak pięknie porywasz” <S, 202>.

— fabularyzacyjnej, po drugie — w odniesieniu do podmiotu — autointerpretacyjnej i po trzecie funkcji, która polega na, z reguły wyrazistym, uobecnieniu bądź paraleli, bądź literackiej mediacji³⁹.

Trzecia funkcja, „wyraziste uobecnienie”, została już wcześniej odnotowana. Pierwszą z nich — fabularyzacyjną — należy oczywiście odnieść do ożywienia obrazu, które w przypadku *Świętego Oficjum* przejawia się w zmianie statusu portretowanych postaci i samego dzieła sztuki. O ile we wcześniejszych opisach czy raczej swoistych interpretacjach obrazów mieliśmy do czynienia z ekfrazowym komentarzem do zdarzeń i postaci powieściowych, bo to one wpływały na deskrypcje dzieł sztuki, o tyle tutaj aktywność została w pewnym sensie przypisana opisywanemu dziełu. Obraz wpływa na akcję nie tylko dzięki imperatywowi dokończenia go i stworzenia kolejnych *pinturas negras*, ale także za sprawą ożywienia przedstawionych postaci patrzących na Javiera oraz interakcji tych „z życia”, czyli powieściowej rzeczywistości, i tych z płótna. Interakcja przejawia się zwłaszcza w tej oto wypowiedzi: „Święte Oficjum, które przyszło nie wiadomo skąd, z farby, z głębi ściany [...] i teraz mnie osądza [...]. Łama-go, niedojdo, niechluj, klucho — mówią — nierobie, skulidupo, pasożycie [...]” (S, 196). Funkcję autointerpretacyjną pełni tutaj natomiast obraźliwe przezwiska przypominające te, którymi ojciec nazywał syna (a więc narratora), przypisane postaciom namalowanym w estetyce typowej dla Goi seniora. Dzięki nim Javier uświadamia sobie, jak się wydaje, że od wpływu, jaki wywarł na niego dominujący ojciec, nie ma ucieczki. Ciekawie w tym względzie przedstawiają się fragmenty wypowiedzi Javiera w rozdziałach poprzedzających *Święte Oficjum*. Stara się on odsunąć od siebie pojawiające się nagle rozpaczliwe, mroczne wizje. Usiłując się z nimi uporać, rozplano-
wuje na ścianach Quinta del Sordo nastrojowe skotopaski:

[n]ic paskudnego, nic obmierzłego. Żaden z tych obrazów, które leżą czarnymi warstwami w mojej głowie, żadnej z tych rzeczy, którymi stary kocur mnie przez tyle lat zatruwał, które wsącał mi przez oczy do mózgu. [...] Dużo soczystej zieleni [...] — czasem może jakaś postać; mały pasterz, zagubiony w rozległym pejzażu, chłop tańczący na wiejskiej zabawie, podróżny na mule — może ksiądz z brewiarzem, może drobny kupiec, ściskający z przestachem sakwę? Nie, żadnego przestachu. Kupiec, po prostu (S, 188, podkr. JD).

³⁹ A. Lebkowska, *op. cit.*, s. 116.

Nie udaje mu się jednak powściągnąć wstrętnych powidoków, ulega im, do jego obrazów wlewają się odstręczające postaci i wizje.

Najwyraźniejszym przejawem autointerpretacji jest jednak bez wątpienia stworzenie przez Javiera tytułowego Saturna — *Saturna pożerającego własne dzieci*⁴⁰ (il. 14). To właśnie w ekfrazie tego obrazu młodszy Goya po raz kolejny powtarza przezwiska, którymi obrzucał go Francisco. Tutaj także można odnaleźć katalog wszystkich zachowań ojca budzących w synu wstręt (ciągle zdradzanie jego matki, La Pepy, nocna, brudna praca, niemal patologiczna fascynacja tym, co ohydne, pogarda i przemoc psychiczna wobec Javiera). Javier sytuuje się na miejscu pożeranego dziecka Saturna, tym razem nie (nie tylko) w związku z własną, melancholijną naturą, ale też — opresyjną dominacją Francisca, budzeniem w synu rozpacz. Ta apokryficzna deskrypcja ma formę apostrofy skierowanej do Saturna-ojca. Kończące ją słowa wskazują na całkowite wchłonięcie i przetrwanie przez Francisca osobowości i woli życia Javiera, a także na kompletne uzależnienie historii syna od historii ojca: „Wypluwasz starego człowieczka z podwójnym podbródkiem, który budzi się w służbie i żółci, przeżuty, lecz scalony na powrót, maca się niepewnie po rękach i brzuchu i odchodzi, otumaniony. Jakby nic nie było mu pisane” (<S, 242>).

Mimo wszystko, to właśnie zainfekowanie Javiera wstrętnymi wizjami pozwala mu stworzyć obrazy genialne, ohyda sublimuje się w sztukę, „to, co wstrętne i wstręt [...] [s]łā zaczątkami [jego] kultury”⁴¹, jak w przypadku Francisca. Obcowanie z ohydnyimi powidokami zaszczerpionymi Jawierowi przez ojca stanowi paradoksalnie „warunek formowania się tożsamości podmiotowej, jest procesem koniecznym dla zaistnienia «ja»”⁴².

⁴⁰ Nie jest to jedyny desygnat tytułu — odnosi się on tu także do saturnizmu, czyli ołowicy wywołanej używaniem przez Francisca jako pigmentu bieli ołowiowej. To właśnie *saturnismo* jest w powieści przyczyną licznych poronień La Pepy, choroby oraz głuchoty starego Goi, a także apatyczności młodego („«Wszystko przez to — mruknęła matka — przez ten biały pyłek». Spojrzałem na nią i zapytałem: «Co? Jakie wszystko?». A ona wygładziła fałdkę na rękawie i odpowiedziała: «No, wszystko. Pogrzeby małych, poronień. Twoja słabowitość. I inne rzeczy, o których nawet nie chcę myśleć»” <S, 105>). Saturn jest również — jak już wspominałam — patronem melancholików.

⁴¹ J. Kristeva, *op. cit.*, s. 8.

⁴² C. Korsmeyer, *Trudne przyjemności: wzniosłość i wstręt*, w: eadem, *Gender w estetyce. Wprowadzenie*, przeł. A. Nacher, Universitas, Kraków 2008, s. 180.

„Świat obrazu”, czyli realia wzorca i uniwersum czasoprzestrzenne nie oznaczają w przypadku *Kobiety w oknie*, *Upadku ślepców* i *Saturna...* tego samego, choć oczywiście teksty te mają wspólne elementy. Utwór Oates przypomina pod pewnymi względami powieść Gerta Hofmanna, u Jacka Dehnela z kolei możemy znaleźć sposoby ujmowania świata przedstawionego, które wykorzystano i w opowiadaniu przepisywanym obraz Hoppera, i w powieści odnoszącej się do arcydzieła Bruegla. W opowiadaniu akcja rozgrywa się w uniwersum czasoprzestrzennym wyznaczonym przez ramy i tytuł obrazu (jedenasta rano, jakiś pokój, którego wystrój wskazuje na XX w., w jakimś mieście), dookreślonym historycznie (kochanek protagonistki niedawno walczył w I wojnie światowej), nie ma jednak związku z aktem kreacji tego obrazu ani z jego twórcą. Refokalizatorka nie zdaje sobie sprawy z tego, że jest postacią pożyczoną z przedstawienia malarskiego. Ekfrastyczność wiąże się tutaj z rekonstrukcją realiów wzorca. Pokój, w którym siedzi i rozmyśla naga bohaterka, wyposażony jest w rekwizyty znane z owego przedstawienia, czyli łóżko, fotel, buty — jedyny element garderoby — oraz okno. Ważniejsza wydaje się jednak próba oddania aury oczekiwania tak charakterystycznej dla obrazów Hoppera. W opowiadaniu Oates owa aura zostaje wykorzystana nie tylko do zbudowania suspense (bez kulminacji), ale także — przede wszystkim — do podkreślenia bezwolności bohaterki, jej braku decyzji, zawieszenia w czasie. Hiperbolizacja charakterystycznego dla twórczości Hoppera wyrazu owego oczekiwania pozwala autorce *Kobiety w oknie* dopisać apokryficzną interpretację wizualnego pierwowzoru, ukazać to, że stanowi on w pewnej mierze świadectwo stereotypowego patriarchalnego spojrzenia, redukującego kobiety „do roli biernych obiektów estetycznych przeznaczonych do oglądania”⁴³: uprzedmiotawiające spojrzenie wpisane w *Jedenastą rano* zostaje obnażone i skrytykowane. Właśnie na tym polega w tym przypadku dywersyjne przejęcie dzieła sztuki — wyrastający z Hopperowskiego wzorca i silnie w nim osadzony, a zatem ekfrastyczny apokryf

⁴³ M. Radkiewicz, *Władca spojrzenia*, w: *Encyklopedia gender...*

umożliwia podanie w wątpliwość niewinności owego wzorca. Refokalizacja pozwala na ucieleśnienie bohaterki oraz na zwerbalizowanie podejrzeń, jakie apokryfistka żywi wobec wizualnego pre-tekstu.

Podobnie rzecz się ma w przypadku *Upadku ślepców* — dzięki refokalizacji ucieleśnieni bohaterowie obrazu Bruegla mogą przedstawić swój punkt widzenia (odczuwania), uzupełnić wyłącznie okulocentryczną perspektywę pre-tekstu o opowieść o własnym doświadczeniu. Przestają być wyłącznie nośnikami uniwersalnej metafory ludzkiego losu, w której to roli obsadził ich autor obrazu. Ich cierpienie zostaje zindywidualizowane i dowartościowane, choć życie ślepców w dalszym ciągu jest zależne od innych i konstruują oni swój świat na podstawie tego, czego dowiadują się od spotykanych po drodze ludzi. Mimo że w tym przypadku narratorami są modele pozujący do obrazu, którzy — w przeciwieństwie do postaci z *Kobiety w oknie* — mają świadomość tego, że staną się przedmiotem przedstawienia, Hofmann ożywia swoich bohaterów, wykorzystując również zabieg zbliżony do tego, który zastosowała Oates. Ponieważ wielokrotnie, zanim jeszcze zostaną namalowani, ślepcy powtarzają utrwalony na obrazie upadek, przywodzą na myśl *tableau vivant*. Tym, co odróżnia powieść Hofmanna od opowiadania, oprócz samoświadomości przedstawionych mężczyzn, jest stosunek do realiów wzorca i ich zakres. Wydarzenia rozgrywają się w okolicach wsi Pède-Sainte-Anne, którą widać na drugim planie *Ślepców*, a czas akcji jest tu podporządkowany czasowi powstania obrazu, na co wskazuje przede wszystkim spotkanie malarza z modelami, a także wykorzystanie niektórych szczegółów z życia autora obrazu. Owo wprowadzenie do powieści postaci Bruegla jest tu zresztą najistotniejszą różnicą, z której wynikają poniekąd wszystkie pozostałe. Dzięki swoistej refokalizacji w ramach refokalizacji zyskujemy tu dostęp również do jego punktu widzenia, zapośredniczonego przez perspektywę sześciu niewidomych mężczyzn, i poznajemy przyświecające mu przy okazji tworzenia obrazu intencje. Wydaje się, że przede wszystkim ten zabieg pozwala dostrzec okrucieństwo pre-tekstu, wynikające zarówno z pragnienia zuniwersalizowania indywidualnego i ignorowanego cierpienia przedstawionych na obrazie mężczyzn, jak i z uczynienia przedmiotem oglądu tych, którzy nie mogą wykorzystać zmysłu wzroku.

Ekfrastyczna apokryficzność w *Saturnie...* Jacka Dehnela jest o wiele bardziej złożona niż w przypadku dwóch poprzednich tekstów. Ponieważ mamy tu do czynienia z powieścią biograficzną, akcja rozgrywa się w czasach, w których żyli (i tworzyli) mężczyźni z rodziny Goya. To, że dostęp do perspektywy Francisca Goi pozwala m.in. wyjaśnić mroczną estetykę dużej części obrazów tego autora oraz jego „zainteresowanie chorobą, grozą i dziwacznością”⁴⁴, nie jest dla mnie jednak aż tak istotne, jak nowe spojrzenie na wybrane obrazy autora *Okropności wojny*. Tak jak w każdej powieści biograficznej o malarzu (czy: prawie każdej) pojawiają się tu aluzje malarskie, a także deskrypcje jego dzieł, wkomponowane w tekst główny, zdradzające okoliczności ich powstania czy emocje i motywacje towarzyszące autorowi w procesie twórczym lub go inicjujące⁴⁵. Tym, co wyróżnia utwór Dehnela na tle innych tego typu powieści, jest przede wszystkim czternaście pozornie autonomicznych apokryficznych ekfraz *pinturas negras* wpisanych między wypowiedzi trzech narratorów. Apokryficzność tych fragmentów należy rozpatrywać na trzech poziomach — po pierwsze, jak w przypadku opowiadania odnoszącego się do obrazu Hoppera, mamy tu do czynienia z jej najprostszą formą, czyli ożywieniem, dynamizacją przedstawionych na wizualnym pre-tekście scen. Po drugie, owe ekfrazy pełnią funkcję kontrpunktu, komentarza dla tematów podejmowanych w powieści. Po trzecie zaś — i najważniejsze — ze względu na utożsamienie podmiotu wypowiedzi w tych

⁴⁴ Goya y *Lucientes Francisco de...*, s. 183.

⁴⁵ Por. chociażby opis okoliczności, które jakoby zainspirowały Paula Gauguina do stworzenia *Manao tupapau*, opisane w *Raju tuż za rogiem* Mario Vargas Llosy: „Na rozłożonym na ziemi materacu, naga, z głową zwróconą ku ziemi, z uniesionymi ku górze pośladkami i lekko wygiętymi plecami, z twarzą na wpół zwróconą w jego stronę, Teha’amana patrzyła na niego z wyrazem bezgranicznego przerażenia, a jej oczy, usta i nos wykrzywiały grymas zwierzęcego lęku. Jej ręce drżały ze strachu. Serce biło jak u spłoszonego ptaka” (M. Vargas Llosa, *Raj tuż za rogiem*, przeł. D. Rycerz, Znak, Kraków 2010, [ebook]) czy fragment o okolicznościach powstania *Portretu Regisa Courbety, ojca artysty* z powieści *Przejrzyste źródło* Davida Bosca: „Nie ruszaj się tak, patrz w tę stronę. Nie ma na co patrzeć. Co z tego? Pogadamy. Courbet po raz kolejny maluje portret ojca. Tym razem przedstawia go ze zgorzowaną i zagniewaną, a może raczej oburzoną miną człowieka, który poczuł na barkach brzemień starości, człowieka, którego wciąż mocne dłonie nie mogły w żaden sposób temu przeciwdziałać” (D. Bosc, *Przejrzyste źródło*, przeł. J. Giszczak, Noir sur Blanc, Warszawa 2015, [ebook]).

deskrypcjach z marginalizowanym zazwyczaj Javierem Goyą, czyli powieściowym twórcą omawianego przezeń dzieła sztuki, pozwalają one zdemistyfikować błędne przekonanie o autorstwie *pinturas negras*, zwyczajowo przypisywanych Franciscowi. Istotne jest tu zatem ujawnienie prawdziwej jakoby genezy czternastu malowideł, a tym samym wskazanie (rzekomego) zafałszowania historii sztuki. *Saturna...* można więc uznać za pewien wariant „apokryfu [de]mystyfikacji”⁴⁶ — zapożyczenie owych demistyfikacyjnych tez z książki Junquery, historyka sztuki o dużym autorytecie, wzmacnia wyjątkowość apokryficzności powieści.

Dehnel nie stara się, w przeciwieństwie do pozostałych autorów, ukazać opresyjnego charakteru wizualnego pierwowzoru — komplikuje tę zależność, czyniąc *pinturas negras* genialnym świadectwem trudnej relacji ojca i syna opartej na tłamszeniu, tyranizowaniu i dyskryminacji.

Nietrudno zauważyć, że we wszystkich trzech utworach manifestuje się ich dywersyjne nacechowanie. U Oates mamy do czynienia z próbą uświadomienia uprzedmiotawiającego spojrzenia tkwiącego w obrazie-hipotekście. Podobnie jest w powieści Hofmanna — chociaż tutaj uprzedmiotowienie nie wynika z uwarunkowań genderowych patrzącego, sześciu mężczyzn zostaje w efekcie owej reifikacji zdeindywidualizowanych, a ich cierpienie zuniwersalizowane jako przykład arcydzielnie skomponowanej malarsko metafory ludzkiego losu. Dehnel stara się natomiast ukazać toksyczność patriarchalnej rodziny i fatalne skutki tego stanu rzeczy. *Saturna...*, *Upadek ślepców* oraz *Kobietę w oknie* łączy podobna intencja: chęć uprawomocnienia marginalizowanego czy niebranego wcześniej pod uwagę punktu widzenia.

⁴⁶ Odnoszę się tutaj do jednej z mutacji apokryfu — „apokryfu — mistyfikacji”, czyli takiego utworu, w którym w „twórczy” sposób wyzyskuje się właściwości „najdawniejszych apokryfów”, to jest „niejasne pochodzenie, ukrycie rzeczywistego autorstwa i fingowanie statusu tekstu” (D. Szajnert, *Mutacje apokryfu...*, s. 148, podkr. autorki). W *Saturnie...* rzeczywiste autorstwo zostaje odkryte (stąd, oczywiście, przedrostek *de-*).

Rozdział III:

Między światami

W eseju *Obrazy i portrety* Virginia Woolf zauważa:

Nikommu o rozwiniętym zmysle plastycznym nie przyszłoby nigdy do głowy, by pomyśleć o obrazach jako o sztuce niemej. W tym jednak przekonaniu tkwią korzenie zwyczajnej u Anglików odrazy do obrazów. Wiszą oto, jakby upływ wieków nie miał dla nich znaczenia. W osobistym utrapieniu czy publicznej katastrofie nie wydusimy z nich żadnego przesłania. Co takiego widzą, spoglądając w głąb pokoju — nie mam pewności: może jakąś wenecką gondolę sprzed kilkuset lat¹.

Jednakże wielu twórców stara się — co też Woolf postuluje — „zaspokoić swoją fantazję”, czyli spojrzeć na świat z punktu widzenia obrazów, prezentując rozmaite wydarzenia z ich perspektywy, a niekiedy nawet oddając głos bohaterom dzieł sztuki oraz samym obrazom-przedmiotom, a zatem: posługując się prozopopeją. Przypomnę tylko, że prozopopeja pozwala obdarzyć „nieosobowe obiekty”² nie tylko głosem, ale również „innymi formami ludzkiego zachowania”³, umożliwia obcowanie „z tymi, o których myślimy, że chcieliby z nami rozmawiać”⁴.

Uzupełnianie dzieł sztuki o wyobrażone zachowania i — nierzadko — wypowiedzi przedstawionych postaci to zabieg często wykorzystywany przez twórców. Zazwyczaj w takich przypadkach ożywione dzieło sztuki przedstawia własną — również apokryficzną — wersję znanych skądinąd (lub przemilczanych/pominiętych) wydarzeń, niekoniecznie związanych bezpośrednio z tym, co ukazane na obrazie. Jednocześnie rozważania, które można byłoby uznać za ekfrastyczne⁵, nie stanowią

¹ W. Woolf, *Obrazy i portrety*, w: eadem, *Eseje wybrane*, przeł. M. Heydel, Karakter, Kraków 2015, s. 193.

² H. Lausberg, § 826, w: idem, *Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze*, przeł. i koment. H. Podbielski, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 2013, s. 99.

³ *Ibidem*, s. 99.

⁴ M. Tomczok, *Prozopopeja*, w: *Ilustrowany słownik terminów literackich. Historia, anegdota, etymologia*, pod red. Z. Kadłubka, B. Mytych-Forajter i A. Nawareckiego, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2018, s. 395.

⁵ Np. uwagi dotyczące wyglądu dzieła, kwestie techniczne, również dopowiedzenie ewentualnej przedakcji i poakcji obrazu (także w postaci informacji o procesie malowania takiego obrazu) czy powiązane z dziełem wypowiedzi krytyczne i rozmaite interpretacje.

głównej/jedynej części takiego tekstu. A zatem mimo że utwór ma apokryficzny charakter, ponieważ zyskujemy dostęp do przemilczanego punktu widzenia, a oficjalna wersja historii i historii sztuki zostaje uzupełniona, jego nadrzędnej struktury nie można nazwać ekfrazą.

W prawie wszystkich analizowanych przeze mnie do tej pory tekstach literackich pojawiły się rozmaite formy takich ożywień, jednak w żadnym z nich bohaterowie malowideł nie prezentowali swojego punktu widzenia autotematycznie, jako postaci (samo)świadome tego, że są częścią dzieła sztuki, mimo że w każdym z tychże utworów narracje prowadzone z perspektywy bohaterów miały apokryficzny charakter i/lub świadczyły o apokryficzności tekstów, do których zostały włączone. W tym rozdziale zajmę się dwiema powieściami wykorzystującymi ten zabieg: prozopopeicznym *Portretem* Pierre'a Assouline'a (z pierwszoosobową narracją sportretowanej kobiety) oraz *Namaluj to* Josepha Helle-ra. Główni bohaterowie obu utworów znajdują się w pewnym stopniu między światami — są obdarzeni panhistorycznym punktem widzenia: nie tylko pamiętają swoje życie z czasów, kiedy jeszcze nie byli przedmiotami reprezentacji, ale także mogą z uprzywilejowanej pozycji (wiszą na ścianach lub stoją na sztalugach, nikt nie podejrzewa ich o zdolności percepcyjne) obserwować zmieniającą się wraz z upływem czasu rzeczywistość. Ponadto z jednej strony przynależą do dzieł sztuki czy raczej są nimi i w związku z tym, po części, są też refokalizatorami wewnętrznymi, z drugiej zaś — pozostają w stałym kontakcie z realiami spoza świata przedstawionego obrazu, to właśnie one zajmują ich najbardziej. Mamy tu zatem również do czynienia z czymś na kształt odwróconej refokalizacji zewnętrznej: to nie obraz jest przedmiotem rozważań kogoś spoza jego świata, ale świat spoza ram obrazów zostaje poddany baczny obserwacjom bohaterów tychże obrazów.

Betty de Rothschild opowiada o historii — o *Portrecie Pierre’a Assouline’a*

W *Portrecie* głos zostaje oddany namalowanej w 1848 r. przez Jeana-Auguste’a-Dominique’a Ingres’a baronowej Betty de Rothschild (il. 15), żonie działającego we Francji bankiera Jamesa Mayera Rothschilda. Nieco inaczej niż m.in. w przypadku bohaterów tekstów Gerta Hofmanna (*Upadek ślepców*) czy Joyce Carol Oates (*Kobieta w oknie*), Betty doskonale zdaje sobie sprawę z tego, że jest tylko przedstawieniem, postacią z obrazu (w który jej „dusza” wcieliła się w chwili śmierci) i eksponuje swoją sztuczność: „Jestem portretem” — oznajmia na początku powieści¹. „Z perspektywy ścian” <P, 18> (czy raczej ścian, na których przez niemal 160 lat miała okazję wisieć) opowiada historię swoją i swojej rodziny, wpisaną w najważniejsze wydarzenia schyłku XIX, a także XX i XXI w. (a zatem, jak chce przywoływany we *Wprowadzeniu* Valentine Cunningham, zostają tu przywrócone „życie i głos przeszłości”²). Historię tę współtworzą wspomnienia baronowej de Rothschild „z czasów życia”, przeplatane rozmowami i sytuacjami, których była świadkiem już jako przedmiot przedstawienia w dziele sztuki (lub też: o których, dzięki tej uprzywilejowanej pozycji, usłyszała). A zatem „zasięg wzroku” obrazu nie musi ograniczać się do weneckiej gondoli sprzed kilkuset lat, jak wyobrażała to sobie cytowana na wstępie Virginia Woolf (zresztą opowieść dzieła sztuki o weneckiej gondoli można by pewnie uznać za ekfrastyczną, odnosiłaby się bowiem do rzeczywistości przyległej do tej z reprezentacji malarskiej — zakładając, że „patrzący obraz” byłby np. pejzażem przedstawiającym Wenecję sprzed kilkuset lat albo portretem spoglądającego na Canale Grande Wenecjanina sprzed

¹ P. Assouline, *Portret*, przeł. A. Michalska, Noir sur Blanc, Warszawa 2010, s. 12. Cytaty z powieści będą lokalizować dalej w tekście głównym jako P.

² V. Cunningham, *Why Ekphrasis?*, „Classical Philology” 2007, nr 1, s. 63–64. Przypomnę, że moc przywoływania „życia i głosu przeszłości” jest, zdaniem Cunninghama, wpisana w naturę ekfrazy.



killkuset lat). Betty opowiada więc m.in. o II wojnie światowej, podczas której, jako część kolekcji Rothschildów, zostaje wywieziona z Francji i ukryta w kopalni soli w austriackim Steinbergu wraz z innymi „tworami geniuszu Goi i Ingres’a, Vermeera i Rembrandta” (*P*, 145). Wspomina także o wojnie francusko-pruskiej („Pewnego dnia Niemcy napadli na Francję i zainstalowali się w Ferrières [jednej z posiadłości Rothschildów — uzupeł. JD]” (*P*, 114) czy sprawie Dreyfusa, która członków jej rodziny „[...] zupełnie [...] zaskoczyła. Nic jej nie zapowiadało” (*P*, 45). Ta ostatnia wypowiedź jest zresztą zaskakująca, jeśli weźmie się pod uwagę przejawy zakamuflowanego i otwartego antysemityzmu, o których Betty mówi właściwie już od początku powieści — i który nie przestaje prześladować jej nawet po śmierci. Jeden z artykułów prasowych informujących o odejściu baronowej zostaje bowiem wydrukowany pod tytułem *Wiadomości z getta*, fragment innego brzmi: „[O]to najlepszy dowód, że prasa należy do żydowskiego kapitału. Kiedy umiera baronowa de Rothschild, mówi się jedynie o jej donacjach i dobroczynności” (*P*, 32–33).

Jednocześnie Betty de Rothschild jest — nawet jako portret — typową, konserwatywną przedstawicielką swojej warstwy społecznej o wyraźnie antydemokratycznych i antyrewolucyjnych poglądach („Demokracja jest synonimem anarchii i chaosu”, „Nie posuwałam się do tego, żeby kazać zamykać okiennice na 14 lipca, lecz gdy zrozumiałam, że w XIX wieku rewolucja tylko się powtarza, nabrałam ochoty, by zmienić swoich współczesnych” (*P*, 114, 113)). I — co ciekawe — bywa ksenofobiczną snobką: („[...] czułam się dużo lepiej w okresie Monarchii Lipcowej niż w czasach Drugiego Cesarstwa: dużo przyjemniej być jedną z nielicznych kosmopolitek w na wskroś francuskim towarzystwie, niż być jedną z wielu, gdy triumfujący kosmopolityzm stał się *fashionable*” (*P*, 51)). Betty usprawiedliwia też zresztą konformistyczną reakcję jej dzieci na sprawę Dreyfusa („Rothschildowie tak bardzo zamknęli się w sobie, że omijali temat. Cóż robić, człowiek był niewinny, od początku oskarżano naszą religię, po co dolewać oliwy do ognia” (*P*, 46)).

W jej opowieści pojawiają się oczywiście również wybitni artyści i politycy, m.in. Fryderyk Chopin, „odpychający” (*P*, 105) bracia Goncourt, Honoré de Balzac (Betty uzupełnia oficjalny wizerunek pisarza, zdradzając

np., że cały czas zdawała sobie sprawę z obłudy autora *Kobiety porzuconej*, który „zawsze [Rothschildami] pogardzał, lecz ze zręcznością dworzanina niczego nie dawał po sobie poznać” (P, 63), a także Heinrich Heine czy Nicholas Changarnier (z którymi z kolei romansowała).

Ożywienie Betty de Rothschild w powieści Assouline’a nie ogranicza się jednak wyłącznie do obdarzenia jej głosem i umiejętnością obserwacji. W ramach refokalizacji — zmiany perspektywy i umożliwienia prowadzenia narracji, zmiany statusu przedmiotu oglądanego na status podmiotu oglądającego i mówiącego — dochodzi tutaj do niemal całkowitej sensualizacji przedmiotu: sportretowana baronowa miewa bowiem ataki migreny, wstydzi się, płacze, odczuwa zimno czy nawet (tutaj mamy do czynienia z osobliwą kontaminacją elementów z dwu odmiennych rzeczywistości) nazywa tył płótna, na którym została namalowana, swoimi „plecami” (P, 158). Zbiera się jej również np. na kaszel od dymu z cygara Hermanna Göringa oglądającego ją przed wywiezieniem z Francji. Granice tego „chwytu formalnego” (P, 18) (jak narratorka nazywa prozopoeiczne ożywienie obrazu w jednym z autotematycznych wtrętów) zostają niekiedy w tekście ryzykownie przesunięte. W trakcie opowieści o swoich losach podczas II wojny światowej Betty w niefrasobliwych metaforach zestawia sytuację wywożonych z Francji ludzi i dzieł sztuki, nazywając muzeum Jeu de Paume (miejsce, z którego odjeżdżają i do którego wracają rozkradzione paryskie zbiory) kolejno „Drancy obrazów” i „naszą «Lutetia»”³ (P, 137 i 154), a celowe zniszczenie jednego z portretów określając mianem „egzekucji” (P, 155). Jednocześnie narratorka zauważa, że Niemiec-zy konserwatorzy obchodzą się z nią „z największą delikatnością” („Zapewne niewiele jest teraz Żydówek, które Niemcy tak traktują” (P, 145)).

To wielostronne ożywienie (wraz z jego wyjaskrawionymi przejawami) można powiązać ze specyfiką portretu malarskiego, który zakłada w pewnym stopniu tożsamość reprezentowanego podmiotu i przedmiotu reprezentacji. Podobnie jak fotografia (choć jednak w mniejszym

³ Do obozu w Drancy przewożono zachodnioeuropejskich Żydów przed transportem do Auschwitz-Birkenau, natomiast w paryskim hotelu Lutetia tuż po wojnie znajdowali schronienie więźniowie wojenni i ludzie wracający z obozów koncentracyjnych. Zob. *Nazi Transit Camps: Drancy*, [online] <https://www.jewishvirtuallibrary.org/drancy-transit-camp> [dostęp: 3.09.2018].

stopniu niż ona) konterfekt ma bowiem status „[...] dokumentu, indeksu: śladu dawnego świata, nieżyjących już osób”⁴. W *Portrecie* Assouline'a wielokrotnie podkreśla się cienką granicę między rzeczywistą, żyjącą niegdyś (i wciąż przez niektórych pamiętaną) osobą a przedmiotem przedstawienia w dziele sztuki: „«Tylko ostrożnie z babcią!» żartuje Guy za każdym razem, gdy ktoś podchodzi do mnie zbyt blisko. Trudno zgadnąć, czy chodzi mu o ikonę Rothschildów, obdarzoną wielką siłą symboliczną, czy też o portret Ingres'a, uważany za jeden z najbardziej udanych” *P*, 159).

Jednocześnie wydaje się, że w kontakcie właśnie z portretem najłatwiej jest doświadczyć aury dzieła sztuki, o której Walter Benjamin pisał w ten oto, m.in., sposób:

Doświadczenie aury zasadza się na przeniesieniu potocznej w społeczeństwie ludzkim formy reakcji na stosunek nieożywionego czy natury do człowieka. Obserwowany czy też taki, kto za obserwowanego się uważa, otwiera spojrzenie. Doświadczyć aury zjawiska oznacza użyć jej zdolności otwierania spojrzenia⁵.

Można by zatem zaryzykować twierdzenie, że powieść Assouline'a stanowi próbę zwerbalizowania doświadczenia aury dzieła Ingres'a. Wydaje się zresztą, że ta kwestia jest w *Portrecie* ciekawie sproblematyzowana. Narratorka zauważa bowiem, że do odkrycia jej (jako obrazu) w pełni „nie wystarczy największa przenikliwość, wyjątkowa pamięć ikonograficzna czy najwspanialsza erudycja. Do tego trzeba zdolności empatycznych [...]”⁶ *P*, 174). Jednocześnie sportretowana baronowa spotyka się ze skrajnymi

⁴ D. Lisak-Gębala, *Specyfika poetyckich i eseistycznych ekfraz fotografii w literaturze polskiej przełomu XX i XXI wieku*, w: eadem, *Ultraliteratura. O strategiach transmedialnych i poszukiwaniu pozawerbalnego we współczesnej literaturze polskiej*, Universitas, Kraków 2014, s. 51.

⁵ W. Benjamin, *O kilku motywach u Baudelaire'a*, w: idem, *Twórca jako wytwórca. Eseje i rozprawy*, przeł. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2011, s. 166.

⁶ Assouline podziela tu, jak się wydaje, stanowisko Zbigniewa Herberta i Gustawa Herlinga-Grudzińskiego krytyczne wobec wyspecjalizowanego, profesjonalnego oglądu dzieł sztuki. Zob. J. Bielska-Krawczyk, *Między widzialnym a niewidzialnym. Twórczość Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, Universitas, Kraków 2004; M. Śniedziewska, *Mali mistrzowie Zbigniewa Herberta — próba rekonstrukcji*, w: eadem, *Siedemnastowieczne malarstwo holenderskie w literaturze polskiej po 1918 roku*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2014, s. 279–441.

przypadkami prób doznania owej aury (dowodzą one zresztą raczej braku ewentualnych zdolności empatycznych): „Od stu lat zdarza mi się czuć na sobie przeszywający męski wzrok i wiem, że może kryć głęboką zniechęć, płynącą z najśmielszych fantazji wobec portretu kobiety” (P, 174).

Co ciekawe, owo zwerbalizowanie doświadczenia aury dzieła Ingres’a zostaje w *Portrecie* powiązane z ogólną refleksją na temat stylów odbioru literatury (i sztuki). We wspomnianym już autotematycznym wtręcie narratorka zauważa bowiem: „Zdumiewa, że pisarze częściej nie wpadali na pomysł, by obdarzyć głosem jakieś arcydzieło malarstwa, gdy się pomyśli, czego taki obraz nieraz bywa świadkiem [...]. Tylko specjaliści zobaczą w tym chwyt formalny. A czytelnik? Może usłyszy bicie serca, gdy przyłoży ucho do mojego portretu?”⁷ (P, 18).

Należy jeszcze dodać, że choć — jak pisałam — znaczną część utworu Pierre’a Assouline’a stanowi historia Betty i jej rodziny powiązana z najważniejszymi wydarzeniami ostatnich (niemal) dwustu lat, powieść wienczy rozbudowana (auto)ekfrazą tytułowego portretu. Współtworzą ją różnorodne elementy, które mogły zostać logicznie połączone i włączone do tekstu dzięki zastosowaniu prozopopei. To nie ekfrazą umożliwia tu prozopopeję (prozopopeja nie jest efektem działań ekfrazystycznych), ale — w pewnym sensie — prozopopeja ekfrazę. Powieściowa deskrypcja dzieła sztuki rozpoczyna się, kiedy portret baronowej de Rothschild zostaje wysłany na „tournée” po światowych muzeach (m.in. National Gallery w Londynie czy National Gallery of Art w Waszyngtonie), z dłuższym przystankiem w Luwrze. Podobnie jak w przypadku rozdziałów (auto)biograficzno-historycznych, na rozbudowaną ekfrazę składają się i wspomnienia Betty, i komentarze usłyszane już w muzeach. Sportretowana baronowa opowiada zatem przede wszystkim o okolicznościach powstania obrazu, m.in. apokryficznie podważając obiegowe

⁷ Być może jako swoiste uzupełnienie tej wypowiedzi można potraktować następujące rozpoznanie Magdaleny Rembowskiej-Pluciennik: „Perspektywa narracyjna [na płaszczyźnie bohater-czytelnik — uzupeł. JD] ma znaczenie dla odbioru pojętego jako żywe doświadczenie o psychocieleśnym podłożu, któremu taki kształt nadaje specyfika naszej świadomości” (M. Rembowska-Pluciennik, *Poetyka intersubiektywności: Kognitywistyczna teoria narracji a proza XX wieku*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2012, s. 22).

opinie („Chodziły słuch, że Ingres bardzo zabiegał o prawo namalowania mojego portretu. Było wprost przeciwnie” *P*, 160), „[...] niektórzy twierdzili, że Ingres porwał mnie z sali balowej, pociągnął za rękę i kazał pozować [...]. Naprawdę zaś seanse odbywały się w buduarze u nas przy Laffitte, lecz Ingres nie wyprowadzał ludzi z błędu” *P*, 174) czy też zdradzając tajniki warsztatu mistrza („Bał się zabrać do mojej głowy, musiał najpierw nauczyć się na pamięć twarzy, przeniknąć jej tajemnicę, zanim porwał się na malowanie oczu” *P*, 161). Te wypowiedzi uzupełniają ogólne rozpoznania dotyczące malarstwa portretowego Ingres’a („Po wielkim artyście spodziewamy się, że nie zadowoli się oddaniem pozornego podobieństwa, lecz uchwyci w twarzy to, co jest niezmiennie” *P*, 162). Narratorka opisuje także detale już namalowanego obrazu („Ingres zrobił [...] na papierze subtelne szkice mojej ręki z widoczną długą linią życia”⁸ *P*, 161, „Ileż wirtuozerii w zmięciu satynowych kokard, spiętrzeniu bufiastej spódnicy, kompozycji podwójnej koronkowej berty!” *P*, 166).

Najbardziej interesujący (i chyba najobszerniejszy) komponent tej autoekfrastycznej partii powieści stanowią jednak uwagi dotyczące recepcji portretu. Narratorka przywołuje bowiem zarówno komentarze usłyszane jeszcze za życia, jak i już po śmierci. W obu przypadkach są to wypowiedzi profesjonalnych krytyków sztuki oraz zwykłych odbiorców. Wśród komentujących obraz można zatem odnaleźć nie tylko francuskich dziewiętnastowiecznych pisarzy, krytyków i historyków sztuki (takich jak Louis Geoffroy czy Charles Blanc), lecz również współczesnych badaczy, np. Daniela Arasse’a i Aileen Ribeiro, amerykańską historyk mody, której opinia przypada baronowej do gustu. „Pani de Rothschild” — mówi Ribeiro — „podobnie jak pani de Senonnes

⁸ *Ibidem*, s. 161. Tę wypowiedź można powiązać z rozpoznaniem Roberta de la Sizeranne, pisarza i krytyka sztuki żyjącego na przełomie XIX i XX w.: „Ale to, co [Ingres — uzup. JD] najbardziej lubi, co z największym zapalem podziwia, to pokazuje takim, jak jest. Na przykład ręce. Istotnie studiuje ręce swoich modeli z namiętną ciekawością, niemal lubieżnie. Bada je równie wnikliwie jak chiromantka. Toteż nie są one tak jednakowe jak ręce na portretach Van Dycka i wielu innych; na ich podstawie można by zidentyfikować twarze” (R. de la Sizeranne, *Oko i ręka pana Ingres*, w: *Ingres w oczach własnych i w oczach przyjaciół*, pod red. P. Courthiona, przeł. E. Bąkowska, PIW, Warszawa 1969, s. 270).

sytuuje się na marginesie klasycznej arystokracji. Swoimi pozami obie manifestują otwarcie seksualność [...]”⁹ *«P, 173»*. Betty oczywiście uzupełnia tę uwagę: „Trzeba dodać, że rozkoszna pani de Senonnes ośmieliła całe pokolenie admiratorów, którzy walnie przyczynili się do jej reputacji kobiety zmysłowej” *«P, 173»*. Narratorka zestawia też ze sobą wypowiedzi krytyków oraz zwykłych oglądających z czasów Drugiej Republiki i współczesnych („Na przykład ten Amerykanin w hawajskiej koszuli [...], mówi dokładnie to samo, co wicehrabia de Beaumont-Vassy [...]. I jeden, i drugi uznał, że całość jest cudownie harmonijna, nawet jeśli uderza [...] zestrojone czereśniowe odcienie sukni z kanapą w kolorze bordo” *«P, 176»*). Niezwykle ciekawie wypadają w tym względzie uwagi Louisa Geoffroya skonfrontowane z rozpoznaniem feministycznej historyczki sztuki Carol Ockman. „Czyżby spojrzenie i osądy ewoluowały mniej niż sądzimy?” *«P, 176»* — zastanawia się Betty. Geoffroy

był raczej pod wrażeniem obrazu. Dlaczego jednak za każdym razem, gdy [...] napomkał o dziwnie „orientalnym” nastroju, widocznym zwłaszcza w zarysie brwi, ja słyszałam raczej „semicki”? Bez wątpienia uważał mnie za kwintesencję Żydów i Rothschildów, postać biblijną, która wymknęła się ze scen tureckich samego Ingres’a, z *Toalety Estery Chassériau* czy też z *Kobiet algierskich* Delacroix *«P, 163»*.

Ockman natomiast, stojąc przed obrazem, mówi: „Portret jest zachwycający, ale jednocześnie to stereotypowe wyobrażenie egzotycznej i zmysłowej Żydówki” *«P, 176»*. Zestawienie tych dwóch opinii wyrażonych przez dwoje ludzi o różnych — według wszelkiego prawdopodobieństwa — światopoglądach, eksponuje niezmienną, wydawałoby się, „kulturowość” spojrzenia. Jak pisał Ryszard Nycz: „Widzimy to, co spodziewamy się zobaczyć, wiedza [oraz — chciałoby się dodać — uświadomione i nieświadomione uprzedzenia — uzup. JD] warunkuje (wyprzedza, umożliwia, ogranicza) identyfikację postrzeganego”¹⁰. Jednocześnie, niezależnie od tego, czy nieświadomie szuka się w oglądanym

⁹ Do swej powieści Pierre Assouline dołączył obszerną bibliografię dotyczącą dzieł Ingres’a, Rothschildów i czasów, których *Portret* dotyczy — wypowiedzi krytyków i historyków sztuki o obrazie przedstawiającym Betty można zatem bez trudu zlokalizować. Zob. P. Assouline, *op. cit.*, s. 195–199.

¹⁰ R. Nycz, *Poetyka doświadczenia. Teoria — nowoczesność — literatura*, IBL PAN, Warszawa 2012, s. 28.

przedmiocie potwierdzenia własnych przesądów, czy też dostrzega w nim wyłącznie stereotyp, w tym samym stopniu pomija się jednostkowość takiego przedmiotu (w tym przypadku dzieła sztuki), nie dba się o jego aurę.

Zestawienie uwag Geoffroya i Ockman pozwala jednak również zaobserwować zmienność kulturowego spojrzenia. To Betty dostrzega tożsamość opinii obojga znawców, ale w rzeczywistości są one zupełnie odmienne. Geoffroy i Ockman pozornie mówią to samo, przypisując wizerunkowi baronowej de Rothschild określone stereotypowe cechy związane z jej pochodzeniem, jednakże sens tych wypowiedzi różni się ze względu na inne zaplecze kulturowe obojga patrzących. Krytyk nie jest świadomy swojego ograniczającego i oceniającego spojrzenia, którym obdarza sportretowaną postać, natomiast w uwadze Ockman można rozpoznać dystans, z jakim odnosi się ona do nieakceptowanej przez siebie **konwencji** portretowania Żydówek: a zatem krytyce zostaje tu poddany właściwie Ingres i jego sposób malowania, nie zaś bohaterka obrazu.



Arystoteles zastanawia się nad dziejami — o *Namaluj to* Josepha Hellera

Podobny do Assouline'owskiego, choć nie identyczny chwyt zastosował Joseph Heller w powieści *Namaluj to*¹. Ten utwór jest, jak pisze jeden z recenzentów, „wydłużonym sardonicznym żartem na temat Rembrandtowskiego *Arystotelesa z popiersiem Homera*”². Erudycyjna i pełna retrospekcji oraz antycypacji opowieść koncentruje się wokół „genialnie wszechstronnego przedmiotu łączącego piąty wiek przed naszą erą z siedemnastym i dwudziestym stuleciem”³. Obraz Rembrandta stanowi bowiem punkt wyjścia do rozważań nad dziejami trzech imperiów: starożytnych Aten, siedemnastowiecznej Holandii i współczesnych Stanów Zjednoczonych. *Arystoteles z popiersiem Homera* (il. 16), zakupiony w 1961 r. przez nowojorskie Metropolitan Museum of Art⁴, nie jest jednak w *Namaluj to* wyłącznie poręcznym rekwizytem. W powieści portret Arystotelesa nie prowadzi wprawdzie narracji w pierwszej osobie, tak jak Betty de Rothschild u Assouline'a, ale również, tak jak ona, zostaje ożywiony. Obserwacje namalowanego filozofa — przywoływane przez narratora niekiedy za pośrednictwem mowy pozornie zależnej — dotyczą wydarzeń, w których bierze udział, i zachowań ludzi pojawiających się na jego drodze. Ponieważ, jak powtarzałam na początku tego podrozdziału, przejawem prozopopei jest obdarzanie nieżywotnych przedmiotów czy

¹ J. Heller, *Namaluj to*, przeł. I.G. Jackowski, Phantom Press International, Gdańsk 1993. Cytaty z powieści będę lokalizować dalej w tekście głównym jako *N*.

² R.M. Adam, *History is a Bust*, „The New York Times” 11.09.1988, s. 9, [online] <http://movies2.nytimes.com/books/98/02/15/home/heller-picture.html> [dostęp: 10.08.2019].

³ D. Seed, *The Fiction of Joseph Heller: Against the Grain*, Macmillan, London 1989, s. 206, cyt. za F. Pauw, *Syracuse as Vietnam: The Classical Intertext of Joseph Heller's „Picture This”*, „Akroterion” 2009, nr 54, s. 89.

⁴ Zob. [online] <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/110001844> [dostęp: 2.06.2021].

nieobecnych osób głosem oraz innymi formami ludzkiego zachowania, nie mogą uznać zabiegu wykorzystanego przez Hellera za przykład prozopopei. Mimo że zyskujemy dostęp do jego jasno sformułowanych myśli, opinii i przekonań — a zatem filozof z obrazu nie tylko jest obdarzony zmysłami, odczuwa i reaguje jak człowiek, ale też posługuje się logiką — to jednak nie komentuje na głos sytuacji, których jest świadkiem, pozostaje milczący, co czyni z chwytu zastosowanego przez Hellera po prostu ożywienie.

Mimo wszystko w *Namaluj to* również mamy do czynienia z mieszaną refokalizacją: Arystoteles z obrazu pamięta swoje życie oraz aktywność naukową w starożytnej Grecji i jednocześnie jest w stanie poddawać refleksji świat, w którym „zmartwychwstał na płótnie” <N, 32> już jako obdarzony świadomością obraz. Obserwacje te Heller dopełnia długimi i szczegółowymi wypowiedziami wszechwiedzącego, zdystansowanego i ironicznego narratora-erudyty, dotyczącymi wspomnianych mocarstw i zadziwiających podobieństw między nimi (wszystkie są demokracjami, ale władza pozostaje *de facto* w rękach najbogatszych; wszystkie też prowadzą nieracjonalne wojny — bo wszystkie wojny są nieracjonalne). Ponieważ dokładna analiza patchworkowej struktury *Namaluj to* oraz komentarzy wszechwiedzącego narratora nie stanowi przedmiotu moich rozważań, dodam tylko, że chyba najtrafniej pod tym kątem opisuje powieść Paul Skenazy: „[...] to raczej nie uporządkowana fabuła, a seria eskapad podczas podróży w czasie, w trakcie której Heller rewiduje kluczowe momenty w historii i przygląda się na nowo kilku z naszych rzekomych bohaterów”⁵.

Ożywienie sportretowanego Arystotelesa nie odnosi się, jak wspomniałam, wyłącznie do umiejętności myślenia i formułowania niewypowiadanych na głos konstatacji. Filozof — podobnie jak Assouline’owska Betty de Rothschild — widzi, słyszy i czuje. Jednak o ile w *Portrecie* tymi zdolnościami autor obdarzył dawno ukończony obraz, a adnotacje dotyczące jego powstawania były tylko epizodem w narracji baronowej

⁵ P. Skenazy, *Talking Back to History: „Picture This” by Joseph Heller*, „Los Angeles Times” 1988, [online] <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1988-10-02-bk-5167-story.html> [dostęp: 29.08.2019].

de Rothschild, o tyle w *Namaluj* to proces malowania konterfektu jest jednym z ważniejszych motywów. W połączeniu z relacją o podróży skończonego obrazu z rąk do rąk kolejnych właścicieli stanowi najczytelniejszą oś fabularną powieści, pełniącą funkcję łącznika między licznymi retrospekcjami, antycypacjami i rozbudowanymi, eseistycznymi dygresjami narratora, w których bardzo dokładnie prezentuje on m.in. najbardziej charyzmatycznych uczestników wielkiej wojny peloponeskiej (takich np., jak Perykles czy Alcybiades) i okoliczności jej wybuchu, rozwój gospodarki w siedemnastowiecznej Holandii i niderlandzko-angielskie konflikty zbrojne, a także narodziny wielokulturowego, kapitalistycznego Nowego Jorku.

W związku z tym, że punkt wyjścia stanowi tu właśnie proces pracy nad obrazem, Hellerowski Arystoteles zyskuje słuch dopiero „wtedy, gdy Rembrandt przydał mu ucho i — ku jego niepomiernemu zdziwieniu i uciesze — ozdobił je kolczykiem” <N, 14>, a także wzrok wtedy, „kiedy tylko dał mu oczy” <N, 148>. Dostęp do perspektywy powstającego właśnie malowidła pozwala m.in. na apokryficzno-ekfrastyczne wyjaśnienia rozmaitych efektów malarskich, ujawniające prawdziwe przyczyny określonego, zmieniającego się w trakcie prac nad obrazem wyglądu portretowanego filozofa. Np. żółtawy odcień jego skóry i posępny wyraz twarzy nie zależą od zastosowanej przez malarza kolorystyki, ale od tego, że „na poddaszu pracowni w kraju, którego wiecznie pochmurnego nieba i wilgotnego klimatu nie znosił”, Arystoteles „czuł ziąb i wilgoć [...]. Był zakatarzony, oczy mu łzawiły, spojrzenie miał przygnębione, cerę pożółkłą. Zapach farby powodował nudności. Nie miał nic do roboty” <N, 109>. Natomiast pojawiający się na obrazie od czasu do czasu uśmiech filozofa to wyraz jego sympatii do Jana Sixa, jednego z bogatych klientów Rembrandta: „Arystotelesowi wydawało się, że rozmowy w pracowni zawsze stawały się bardziej inteligentne, gdy uczestniczył w nich Six, a już szczególnie wtedy, kiedy mówił o nim” <N, 160>. Na marginesie można dodać, że nie tylko w tym fragmencie namalowany filozof jest charakteryzowany jako próżny. Kiedy — już jako ukończony obraz — zostaje dostarczony do sycylijskiej posiadłości klienta Rembrandta, Antonia Ruffa, jest „niezmiernie uradowany tak gorącym przyjęciem, owymi pochwałami,

jakimi go witano [...]. Zupełnie bez żenady płał się w nieumiarkowanych pochlebstwach” (N, 115–116), dopóki nie okazuje się, że odbierający przesyłkę nie wiedzą, kogo przedstawia portret, uznając bohatera za Alberta Wielkiego lub frenologa (co skutkuje dość przewidywalną reakcją postaci z płótna: „Arystoteles oniemiał” (N, 116)). Rembrandtowski Stagiryta jest też bardzo krytyczny w stosunku do *Biblii*, ale tylko dlatego, że zazdrości jej autorom pomysłu na teorię dotyczącą powstania świata:

Teoria ta była tak prosta, że filozof był wściekły, iż wcześniej na to nie wpadł. Niech się stanie światło, i było światło. Cóż mogło być prostszego? [...] Arystoteles popadł na długo w depresję z powodu *Biblii* i nie rozmawiał o niej prawie z nikim. Ślady tego urazu można najwyraźniej dostrzec na jego obliczu namalowanym przez Rembrandta (N, 235).

Chociaż Heller niekiedy uzasadnia to, jak aktualnie wygląda bohater dzieła, zabiegami malarskimi (np.: „Arystoteles był siny ze złości. Rembrandt wyssał kolor z jego twarzy przez dodanie mieszaniny bieli z suchą umbrą” (N, 56)), najważniejszą przyczyną zmian na obrazie pozostaje albo kondycja fizyczna portretowanego autora *Poetyki*, albo też jego stan emocjonalny. Zastosowana technika natomiast to wyraz nieświadomości, intuicyjnej reakcji malarza na uczucia filozofa. Podczas procesu tworzenia obraz przedstawiający Arystotelesa staje się stopniowo dziełem tak udanym i doskonałym, a jego żywość jest tak przekonująca, że portret zaczyna mieć wpływ na autora i jego niektóre działania malarskie. A zatem powieściowemu Rembrandtowi tylko wydaje się, że to on, stosując określone rozwiązania techniczno-kolorystyczne, decyduje np. o zagniewanej fizjonomii portretowanego, a tak naprawdę nieświadomie podąża za emocjami ożywionego Arystotelesa. W zacytowanym fragmencie Rembrandtowskie przemalowanie fragmentu obrazu poprzez „dodanie mieszaniny bieli z suchą umbrą” jest zatem wtórne wobec złości Arystotelesa reagującego w tym akurat przypadku na niestosowny, w jego przekonaniu, bo insynuujący/przypisujący mu przebiegłość, żart malarza: „[...] wówczas mój syn będzie musiał sporządzić testament, czyż nie tak? A wtedy ja będę mógł być spadkobiercą. Wiem, że to właśnie chciałeś mi powiedzieć, nieprawdaż? Prawda, panie filozofie?” (N, 56). Zazwyczaj zresztą pojawiające się na obrazie symptomy ożywienia Arystotelesa, takie jak np. uśmiech

czy łyzy, malarz racjonalizuje, uznając je za pomyłki techniczne, które należy zamalować ‹N, 13› lub zetrzeć „ściereczką oraz palcem” ‹N, 161›. Podobnie jest wtedy, gdy Tytusowi, jedenastoletniemu synowi Rembrandta, wydaje się, że postać z obrazu do niego mruga; Arystoteles ma słabość do Tytusa, który przypomina mu jego własnego syna, Nikomacha:

— Co ty robisz? — zapytał ostro Rembrandt.

— On mrugnął do mnie — tłumaczył się zmieszany chłopiec.

— Nie mrugnął.

— Przysięgam na Boga.

Rembrandt uśmiechnął się; był w tym uśmiechu odcień samozadowolenia.

— Myślisz, że w ten sposób?

Bez uprzedzenia, błyskawicznie, Rembrandt prysnął odrobiną farby w oko Arystotelesa, jakby przymykając mu powiekę. Równie szybko stał płamkę kciukiem i oko znów było otwarte ‹N, 113›.

Malarz dostrzega w dziele wyłącznie dowód swej technicznej biegłości (w pewnym momencie stwierdza nawet: „To obraz, a nie osoba” ‹N, 157›), nie zdaje sobie sprawy z tego, że współdzieli z namalowanym filozofem określone myśli, np. te dotyczące planów artystycznych. Zdarza się bowiem również tak, że pomysł, który pierwotnie pojawia się w głowie Arystotelesa, zostaje zaadaptowany przez Rembrandta, nieświadomego źródła tej inspiracji: „Arystoteles, kontemplując popiersie Homera [...] dziwił się, dlaczego Rembrandt nie namalował nigdy dotąd całej postaci Homera, lecz tylko jego kamienne popiersie. Rembrandt pomyślał, iż jest to dobra myśl, i mniej więcej osiem lat później [...] wysłał statkiem szkic malowidła przedstawiającego Homera” ‹N, 35›. Wielokrotnie też uczucia wymalowane (dosłownie) na twarzy autora *Poetyki* odpowiadają stanowi emocjonalnemu Rembrandta. Sportretowany filozof odczuwa zatem wobec malarza coś na kształt empatii — nie tylko współdzielił oni myśli, ale również określone emocje:

Arystoteles, przyglądając się Rembrandtowi, który z kolei przyglądał się jemu, często miał wrażenie, zwłaszcza gdy twarz Rembrandta przybierała taki sam wyraz melancholijnego zatroskania jak ten odmalowany na jego obliczu, że Rembrandt rozpamiętuje z żalem lata spędzone z Saskią. Kres szczęśliwego małżeństwa, co Arystoteles znał z własnego doświadczenia, nie jest sprawą błahą, tak jak nie jest nią również śmierć trojga dzieci [...] ‹N, 12›.

Dzięki refokalizacji Arystoteles również — jak Betty — znajduje się na uprzywilejowanej pozycji, która nie tylko pozwala mu relacjonować postępy w pracy nad przedstawiającym go obrazem, co Heller prezentuje czytelnikowi w formie zbliżonej do narracji personalnej, ale także umożliwia obserwowanie całej pracowni Rembrandta (przynajmniej w czasie, w którym *Arystoteles z popiersiem Homera* pozostaje w Amsterdamie) i w związku z tym zapewnia dostęp do „pilnie strzeżonych” informacji dotyczących np. technicznych szczegółów powstawania innych dzieł wielkiego portrecisty. W przeciwieństwie do jednego z zamawiających u Rembrandta swój portret, mianowicie Jana Sixa, Arystoteles wie np., jak malarz osiąga określone efekty malarskie:

Sixowi, który dopytywał się, jak udało mu się uzyskać taki połysk tkaniny, tak zmarszczyć jej powierzchnię, Rembrandt odpowiedział jedynie enigmatycznym mruknięciem. Arystoteles wiedział, że Six nie zgadłby nawet po upływie miliona lat, że Rembrandt tak samo pociągnął pędzlem, aby nadać pełnię kształtu rękawiczce, którą Six trzymał w prawej ręce. Nie domyśliłby się również, że artysta posłużył się tylko kolorem i kształtem, aby oddać ten niepozorny przedmiot, tak ważny ze względu na harmonię całej kompozycji⁶ «N, 161».

Jest też m.in. świadkiem powstawania jednego z najbardziej bodaj znanych obrazów Rembrandta, czyli *Batszeby w kąpeli*, a także *Kąpiącej się dziewczyny* — do obydwu pozuje Hendrickje Stoffels, służąca malarza:

[...] Arystoteles był zafascynowany, śledząc sam proces tworzenia, obserwując narastanie sugestywności, z jaką oddana była konkretność ciała, substancjalność i kształt ludzkiej istoty. Widział, jak niemal z niczego, z samej tylko idei oraz szpachli wyłania się biel koszuli, uzupełniona plamą konturów czerwonej sukni, leżącej na ziemi tak, jak gdyby została tam przypadkiem porzucona. I był również świadkiem działania niemal profetycznej intuicji artysty, z jaką bezbłędnie wczuwał się w możliwości barwy, formy, przestrzeni i faktury «N, 45».

Mimo wszystko, co dość zaskakujące w świetle przywołanych fragmentów, sportretowany Arystoteles żywi wobec Rembrandta przede wszystkim nieprzychylnie uczucia. Nie przestaje go zadziwiać to, że „osoba tak mało utalentowana obdarzona [jest] takim geniuszem” «N, 35», nie waha się „w swej negatywnej ocenie Rembrandta jako człowieka, lecz jednocześnie podziwi[a] go jako artystę” «N, 201». Uważa go za głupiego

⁶ Chodzi tu o *Portret Jana Sixa* z 1654 r., który do tej pory należy do prywatnej kolekcji rodziny Six i znajduje się w Amsterdamie.

(„Wszyscy ludzie, napisał kiedyś Arystoteles, pragną wiedzy. W osobie Rembrandta odkrył wyjątek” <N, 152>) i skrajnie nudnego „człowieka na co dzień pozbawionego wyobraźni i przeciętnego” <N, 33>. Przede wszystkim zaś namalowany filozof gardzi największą słabością malarza — chciwością: wstydi się np., kiedy jest świadkiem rozmowy Rembrandta o pieniądzach <N, 161>. Dzięki refokalizacji może potwierdzić wielokrotnie przytaczaną anegdotę o uczniach malarza, którzy robili żarty z jego pazerności, malując na podłodze atelier monety i czekając, aż spróbuje je podnieść⁷ („Ktoś znów namalował monetę na podłodze. — I to był tylko stuiver... — Arystoteles mógłby niemal przysiąc, że takie właśnie słowa usłyszał” <N, 111>). Pogarda wobec zachłanności Rembrandta w dużej mierze wynika jednak z niechęci Arystotelesa do nastawionego na handel oraz konsumpcję stylu życia w siedemnastowiecznym Amsterdamie; malarz to jedynie wytwór swoich czasów. Okazuje się bowiem, że niezmienną pozostała nie tylko właściwa Stagiryście „skłonność do obserwacji, klasyfikowania, porównywania i wnioskowania” <N, 32>. Heller nie pozbawia powieściowego filozofa również oryginalnych przekonań etycznych, na czele z negatywnym stosunkiem do pomnażania pieniędzy jako celu samego w sobie⁸. Arystoteles

[p]omniejszał znaczenie pieniądza, kiedy wszyscy wokół za nim gonili. W Amsterdamie był zażenowany tym, że został oficjalnym filozofem kalwinizmu. Nie mógł także zrozumieć, dlaczego społeczność nastawiona przede wszystkim na handel, zysk i gromadzenie pieniędzy miałaby gloryfikować antycznego greckiego filozofa, którego naukowe teorie chwiały się i który dowodził, że wielki kapitał jest bezużyteczny, że człowiek cnotliwy nie robi pieniędzy dla samego ich robienia i że pogoń za pieniędzmi jest poniżej godności człowieka dobrze sytuowanego i poważanego <N, 241>.

Zderzenie z Holandią z czasów Rembrandta jest dla sportretowanego filozofa bolesne i rozczarowujące przede wszystkim dlatego, że zaczyna sobie zdawać sprawę z tego, że od starożytności właściwie nic się nie zmieniło:

⁷ Zob. np. A. McQueen, *The Rise of the Cult of Rembrandt. Reinventing an Old Master in Nineteenth-Century France*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2003, s. 45.

⁸ Zob. Arystoteles, *Polityka*, przeł. L. Piotrowicz, s. 16, [online] <http://biblioteka.kijowski.pl/arystoteles/polityka.pdf> [dostęp: 21.08.2019].

kontemplując popiersie Homera, jednocześnie bacznie przyglądał się światu, w którym się znalazł. Doszedł do wniosku, że od czasu jego wygnania i śmierci niewiele się poprawiło. Nic więc dziwnego, że był przygnębiony. Holandia i Anglia, te dwa wielce przedsiębiorcze kraje niewielkie powierzchnią, ale potężne na morzu, przypominały mu Ateny, które były również zachłanne i także wysyłały na morza całe flotylle szybkich okrętów. Krajom tym przepowiadał bardzo zły koniec. Ewolucyjna przemiana miast-państw w państwa narodowe przyczyniła się jedynie do prowadzenia wojen na większą skalę i nieszczęścia nękające Ateny Platona w takim samym stopniu nękały dwa tysiące lat później Niderlandy Rembrandta (N, 148–149).

W tym kontekście istotne wydaje się to, że jednym z mott swojej powieści Heller uczynił fragment chyba najsłynniejszej definicji tragedii, pochodzący oczywiście z *Poetyki*: „Tragedia jest to naśladownictwo pewnych wydarzeń”. Dekontekstualizacja tej formuły, a zatem pominięcie jej źródłowego sensu i przedmiotu odniesienia, pozwala w kategoriach naśladownictwa scharakteryzować historię świata (to pasmo powtarzających się okoliczności, do których prowadzą zawsze niemal jednakowe, niezbyt wyrafinowane motywacje ludzi: pragnienie bogactwa i pragnienie władzy). W ramach owych okoliczności zmianie ulegają jedynie techniczne szczegóły i skala wydarzeń. Zatem nie jest to nawet wizja historiozoficzna, którą można by nazwać umiarkowanie optymistyczną, jak np. w przypadku koncepcji kolejnych *ricorsi* w „cyklicznym biegu dziejów” Giambattisty Vico⁹, z których każde reprezentuje bardziej twórczy, wyższy poziom radzenia sobie ze współczesnymi wydarzeniami. Heller, korzystając z przekrojowej, jednocześnie retrospektywnej i panhistorycznej perspektywy sportretowanego filozofa, wydobywa liczne paralele między dziejami Aten, Holandii i Stanów:

Arystoteles potrafił także dostrzec podobieństwo między Holandią, gdzie zmarł twychwał na płótnie, a Atenami w czasach, o których słyszał, czytał i pisał. Ten mały i ambitny morski kraj, posiadający równoległe strefy wpływów i strzegący swego monopolu w handlu międzynarodowym, wydawał się być, podobnie jak Ateny, w stałym konflikcie z całym światem (N, 32).

Ciekawy pod tym względem jest również fragment, w którym wypowiedź narratora zostaje dopełniona adnotacją dotyczącą reakcji emocjonalnej filozofa. Wypowiedź ta odnosi się do Lyndona B. Johnsona,

⁹ Zob. G. Vico, *Nauka nowa*, przeł. J. Jakubowicz, opracował i wstępem poprzedził S. Krzemień-Ojak, PWN, Warszawa 1966, s. 553–578.

który zostaje prezydentem Stanów Zjednoczonych niedługo po tym, jak *Arystoteles z popiersiem Homera* trafia do Metropolitan Museum of Art. Zdaniem narratora Johnson

[o]kłamał [...] amerykańskie społeczeństwo i Kongres, potajemnie i podstępnie wciągając naród do otwartej wojny w południowowschodniej Azji, wojny, której nie można było wygrać, i której nie wygrano. Do końca jednak trwał przy tym zgubnym kursie, podobnie jak Perykles, gdy pchał Ateny w kierunku samobójczej wojny ze Spartą.

— Walczymy po to, aby żyć w pokoju — powiedział Lyndon Johnson, cytując Arystotelesa (który poczuł się tym zażenowany) i parafrazując Adolfa Hitlera¹⁰ «N, 108».

Jak zauważa Peter Swirski, dla autora *Namaluj to* „w istocie tragiczne są cykle politycznych działań, z których nie wyciągnięto niegdyś żadnych wniosków i które [...] pozostają jałowe do teraz”¹¹.

Rozgoryczenie filozofa wywołuje absurdalna rekontekstualizacja, jakiej poddano jego słowa, czy wspomniane przeze mnie wcześniej uczynienie go „oficjalnym filozofem kalwinizmu”, z czego bohater nie jest zadowolony i czego nie rozumie. Niezgodne z intencjami Arystotelesa wykorzystywanie jego myśli dopełnia rozczarowanie światem, z którym bohater zostaje skonfrontowany jako obdarzony świadomością obraz. Prowokuje go to zresztą także do wspomnień oraz refleksji nad własnymi dokonaniem naukowymi i nad ich ewentualną zbytecznością i pretekstowością:

Był teraz nieco zażenowany z powodu *Poetyki*, ale wcale nie dlatego, że jej nie ukończył. Dlaczego, na miłość boską, chodził bezustannie po swoim Liceum, wykładając o Ajschylosie, Sofoklesie i Eurypidesie, skoro Ajschylos nie żył wówczas od stu dwudziestu pięciu lat, a Sofokles i Eurypides od siedemdziesięciu pięciu? Czyżby stał się nieświadomie, pytał siebie już na wygnaniu w ostatnim roku życia, jednym z tych pompatycznych i niezdolnych osobników, tak licznych w Atenach, którzy mieli ustaloną opinię i wyrobione zdanie na każdy możliwy temat oraz przejawiali przemożną chęć wypowiadania się o wszystkim z egzaltacją i pewnością siebie? «N, 150»

¹⁰ „Podróż z Aten do Syrakuz na okręcie wiosłowo-żagłowym — pisze w innym fragmencie powieści Heller — to mniej więcej to samo, co w dzisiejszych czasach rejs transportowca wojskowego z Kalifornii do Wietnamu lub lot z Waszyngtonu do Bejrutu czy w rejon Zatoki Perskiej» «N, 169».

¹¹ P. Swirski, *American Political Fictions: War on Errorism in Contemporary American Literature, Culture and Politics*, Palgrave Macmillan, New York 2015, s. 27.

W swej powieści Heller próbuje w miarę możliwości skonstruować postać, której mentalność odpowiadałaby oryginalnej mentalności rzeczywistego Stagiryty, choć może trudno go sobie wyobrazić jako autora takich samokrytycznych rozpoznań. Pisarz wykorzystuje wiedzę (nasze, współczesne wyobrażenia) o właściwej starożytnym Grekom obyczajowości i jego upodobaniach oraz etycznych przekonaniach, które zachowuje w formie względnie niezmiennionej. Z dzisiejszego punktu widzenia mogą się one jawić jako jednocześnie niepoprawne politycznie, oburzające i naiwne, czego chyba najdobitniejszym przejawem jest taka oto refleksja dotycząca niewolnictwa:

Arystoteles zauważył z wielkim zdumieniem, że w Holandii nie ma niewolników. Jednak wkrótce pojął, że Holendrzy w ogóle ich nie potrzebują, bowiem mają zawsze pod dostatkiem własnych biedaków, gotowych pracować jak niewolnicy za minimalne stawki [...]. Natomiast czarni niewolnicy z Afryki byli przewożeni statkami tam, gdzie ich potrzebowano [...]. Arystoteles myślał z zazdrością o właścicielach niewolników w Brazylii, Wirginii i Karolinie. Wyobrażał sobie plantatorów trzciny cukrowej w Ameryce Łacińskiej oraz plantatorów tytoniu i bawełny w Ameryce Północnej jako posiadaczy wszelkich dóbr, uznawanych przez niego za najbardziej do szczęścia potrzebne, jako ludzi pędzących życie idylliczne i dostatnie, zaspokajających swoje potrzeby duchowe poprzez zgłębianie nauki i filozofii (N, 151, podkr. JD).

Owo w gruncie rzeczy prostoduszne, niewynikające z wyrachowania bohatera, wyobrażenie plantatorów jako entuzjastów rozwoju intelektualnego przylega do wirtualnej, możliwej mentalności prawdziwego Arystotelesa, który — jak wiadomo — był przekonany o naturalności pewnych form niewolnictwa¹². Jednak nawet starożytna świadomość, naiwna/niewinna moralność czy zdobyta za życia mądrość, a także pewna wyższość, z jaką myśli on o kolejnych śmiertelnikach, z którymi ma do czynienia, nie są w stanie uchronić filozofa z portretu przed swoistą nieczułością. Jej źródłem są wspomniane rozczarowania stagnacją etyczno-obyczajową w kolejnych stuleciach czy tragicznymi błędami powtarzającymi się we wszystkich pokoleniach i pod każdą szerokością geograficzną. Arystoteles przestaje uważać za słuszne swoje wcześniejsze przekonania, nawet te dotyczące tak pogardzanych przez siebie pieniędzy.

¹² Arystoteles, *op. cit.*, s. 6. Zob. też np. W. Ambler, *Aristotle on Nature and Politics: The Case of Slavery*, „Political Theory” 1987, nr 3, s. 340–410.

Podczas podróży obrazu po świecie, kiedy to cena portretu stopniowo, ale i znacząco, wzrasta, filozof podtrzymuje swoje poglądy („Dla Arystotelesa kontemplującego popiersie Homera nieustanna pogoń za pieniędzmi stanowiła zagadkę, której rozwiązanie przekraczało jego możliwości. Nadal nie potrafił zrozumieć, jak pieniądź mógł mieć jakąś wartość sam w sobie. Był przecież jedynie środkiem wymiany” *«N, 56–57»*). Zmienia je dopiero w Nowym Jorku, gdzie dzieło zostaje sprzedane Metropolitan za rekordową sumę dwóch milionów trzystu tysięcy dolarów:

Niekiedy w zgodnym chórze pochwał i zachwytów rozlegał się niczym dysonans głos domagający się wyjaśnienia, dlaczego tych pieniędzy nie wydano na żywność dla głodnych rodzin. Arystoteles wiedział dlaczego. Głodnych rodzin nie brakuje, natomiast wielkie dzieła wielkich mistrzów rzadko pojawiają się na rynku *«N, 256»*.

W tym kontekście chyba jednak najbardziej wymowna jest scena, w której dyrektor Metropolitan James Rorimer, próbując usprawiedliwić wysokość kwoty, jaką przeznaczono na dzieło Rembrandta, (nieświadomie?) powtarza zdanie pojawiające się w *Polityce* Arystotelesa: „Pieniądź jest tylko środkiem wymiany” *«N, 260»*. Nie budzi ono u powieściowego filozofa ani entuzjazmu i dumy, ani zażenowania związanego z kolejną nonsensowną rekontekstualizacją jego myśli — jest on w stanie zareagować jedynie „parsknięciem śmiechem”.

Przemiana Arystotelesa wiąże się, przynajmniej pośrednio, z jeszcze jednym wątkiem *Poetyki*, po który sięga Heller. Zestawienie historii i tragedii nie ogranicza się bowiem do kwestii powtarzalności sekwencji zdarzeń. Na marginesie dodam tylko, że pierwotnym tytułem *Namaluj to* miało być podobno właśnie *Poetics*¹³, co w pewnej mierze, oprócz wspomnianego motta i, rzecz jasna, zogniskowania powieści wokół postaci Arystotelesa, uprawomocnia poszukiwanie w utworze Hellera kolejnych tropów związanych z tym właśnie dziełem Stagiryty.

W jednym z wywiadów autor *Paragrafu 22* zauważa: „Po ukończeniu *Namaluj to*, w którym badałem przeszłość, doszedłem do wniosku, że ludzie nie tworzą historii. Sądzę, że to historia tworzy osobowości”¹⁴. Stanowi to

¹³ Zob. P. Swirski, *op. cit.*, s. 27; F. Pauw, *op. cit.*, s. 95.

¹⁴ B. Moyers, *The Absurdity of Politics*, wywiad z Josephem Hellerem, [online] <https://billmoyers.com/content/joseph-heller> [dostęp: 22.08.2019].

swoistą interpretację uwagi Arystotelesa, dotyczącej roli postaci w tragedii: „Celem naśladowania jest przedstawienie jakiejś akcji, a nie właściwości postaci. [...] Postacie działają więc nie po to, aby umożliwić przedstawienie charakterów, lecz właśnie ze względu na działania przyjmują odpowiednie właściwości charakterów”¹⁵. W *Namaluj to* widać to wyraźnie: wszyscy bohaterowie, poza Arystotelesem, charakteryzowani są bardzo precyzyjnie, ale jednowymiarowo, z zewnątrz. Zarówno sportretowany filozof, jak i narrator (zwłaszcza on) posługują się bowiem w swoich rozważaniach gotowymi, niemal ostentacyjnie niereinterpretowanymi sylwetkami słynnych postaci, utrwalonymi w kanonicznych dziełach, m.in. Tukidydesa czy Platona¹⁶. Np. Alcybiades, strateg wielkiej wojny peloponeskiej, jest w powieści próżnym i bezczelnym hedonistą¹⁷, Sokrates natomiast, rzecz jasna, odznacza się pokorą, mądrością i odwagą¹⁸.

Owa jednowymiarowość najbardziej uwidacznia się w przypadku charakterystyki Rembrandta, któremu Heller, obok Arystotelesa, poświęca bodaj najwięcej miejsca. Mimo swego geniuszu jest on zainteresowany właściwie wyłącznie pieniędzmi, czego najbardziej obiektywnym dowodem mają być przywoływane przez narratora listy (siedem listów to jedyne, co przetrwało do naszych czasów „z literackiej spuścizny Rembrandta” <N, 190>). Każdy z nich dotyczy tylko interesów. Jak pisze David Craig:

Heller odnotowuje najważniejsze wydarzenia w jego [Rembrandta — uzup. JD] życiu, takie jak małżeństwo i bankructwo, skrzętnie cytuje jego listy, pozwala mu przekomarzać się z Janem Sixem, ale nie robi tego w sposób, który pozwoliłby go jakoś zindywidualizować. [...] Hellerowski Rembrandt nie ma ani specyficznej psychiki, ani samoświadomości czy tożsamości. [...] jego dzieła są bardziej samoświadome niż on sam¹⁹.

¹⁵ Arystoteles, *Poetyka*, w: idem, *Retoryka i Poetyka*, przeł., wstępem i komentarzem opatrzył H. Podbielski, PWN, Warszawa 1988, s. 325.

¹⁶ Kryptocytaty z tych dzieł tropi Pauw, *op. cit.*, s. 87–109.

¹⁷ Zob. np. N, 172–174; por. Tukidydes, *Wojna peloponeska*, przeł., przedmową i przypisami opatrzył K. Kumaniecki, Czytelnik, Warszawa 2003, s. 324–325.

¹⁸ Zob. np. N, 284–285; por. Platon, *Fedon*, w: idem, *Uczta, Eutyfron, Obrona Sokratesa, Kriton, Fedon*, przeł., wstępem, objaśnieniami i ilustracjami opatrzył W. Witwicki, PWN, Warszawa 1982, s. 484–485.

¹⁹ D.M. Craig, *Tilting at Mortality: Narrative Strategies in Joseph Heller's Fiction*, Wayne State University Press, Detroit 1997, s. 188.

A zatem, paradoksalnie, namalowany przedmiot okazuje się najbardziej ludzkim, żywym, wielowymiarowym bohaterem powieści, który jako jedyny jest zdolny do zmiany (nawet jeśli to zmiana na gorsze).

Jego żywość zostaje zresztą skrajnie zhiperbolizowana. W *Namaluj* to Heller sugeruje bowiem, że płótno jest do tego stopnia tożsame z czującym ciałem namalowanego filozofa, że „badania rentgenowskie obrazu Rembrandta [...] pozwoliły wykryć wybrzuszenie na wysokości wątroby Arystotelesa, co bez wątpienia ma związek z dolegliwościami wewnętrznymi, na które Arystoteles uskarżał się przed śmiercią” (N, 154). A zatem sportretowany Arystoteles nie tylko, jak wspominałam wcześniej, płacze, reaguje na wilgoć w holenderskiej pracowni, miewa katar itd., ale zostaje też rzekomo zdiagnozowany przez rzeczywistego znawcę twórczości Rembrandta, Abrahama Brediusa, który na podstawie rentgenogramu „dostrzegł guz na jelitach po prawej stronie jamy brzusznej”. Chociaż Iwo Gabriel Jackowski, autor przekładu *Namaluj* to na język polski, reagując na ten koncept Hellera, zauważa w przypisie, że w tym przypadku „fantazja poniosła autora za daleko”, a sam Bredius „był uczonym zbyt poważnym, by przypisywać mu głoszenie podobnych absurdów nawet w konwencji żartu” (N, 269), w moim przekonaniu zarówno ów ostentacyjnie przesadzony żart lub „chwyt formalny” (by posłużyć się sformułowaniem Betty de Rothschild), jak i — pośrednio — naiwne oburzenie tłumacza, odsyłają do jednej z najważniejszych kwestii poruszanych w powieści, czyli problematyki naśladownictwa przywoływanej już w tym podrozdziale w nieco innym kontekście. W tym przypadku nie chodzi jednak o powtarzające się wydarzenia czy też nieświadome powielanie zachowań i czynności innych ludzi, ale o problem autentyczności i fikcji — *mimesis* sytuującego się „między udawaniem a referencją”²⁰.

W *Namaluj* to wątki dotyczące naśladownictwa po części łączą się z pochodzącą z *Poetyki* uwagą o „dobrych portrecistach, którzy odtwarzając właściwą oryginałowi formę, zyskują podobieństwo postaci, ale malują je piękniejszymi”²¹. Działania malarskie Rembrandta robią tak

²⁰ Zob. Z. Mitosek, *Mimesis — między udawaniem a referencją*, „Przestrzenie Teorii” 2002, nr 1, s. 25–46.

²¹ Arystoteles, *Poetyka*..., s. 340–341.

duże wrażenie na portretowanym Arystotelesie, że uznał, iż „obraz, który go przedstawiał, był czymś więcej niż naśladownictwem. Posiadał on swój unikatowy charakter, nie istniejący nawet w królestwie Platona” (N, 33), natomiast

to, co [malarz — uzup. JD] zrobił z popiersiem Homera, było rewelacją nie do pojęcia dla człowieka, który w swoim czasie podziwiał ze zdumieniem podobizny Aleksandra, malowane przez Apellesa. [...] wywołał u Arystotelesia złudzenie, że ma przed sobą żywe ciało, nie zaś martwy posąg, że zdaje się ono nabierać ciepła wiekuistego życia pod dotknięciem jego ręki (N, 35).

Kwestię „ulepszeń”, nie tylko takich, które przywodzą na myśl mit Pigmaliona, widać jeszcze wyraźniej w rozmowie, jaką przeprowadza Rembrandt z mężczyzną pozującym jako Arystoteles. Jej świadkiem jest oczywiście portretowany filozof, który „obserwował dyskretnie, jak mężczyzna [...] wpatrywał się w dwa rzędy biustów”:

— Niech mi pan pozwoli zapytać o jedno: dlaczego maluje pan mnie? [...] Ma pan przecież popiersie Arystotelesia. Dlaczego więc chce pan namalować moją twarz jako Arystotelesia, skoro pan ma już tutaj jego oblicze?

— Wolę pańską twarz. Wygląda bardziej prawdziwie — odparł posępnym głosem Rembrandt (N, 152).

Malarz nie odwzorowuje jednak dokładnie wizerunku modelu, poprawia na obrazie jego niedoskonałości, dodaje „czerwieni do brody” i dokonuje zmian w ubiorze („Ten strój wygląda lepiej na nim niż na mnie — zauważył z przekąsem pozujący mężczyzna” (N, 154)), co więcej — złoty łańcuch z medalionem z podobizną Aleksandra Wielkiego, który namalowany Arystoteles ma na szyi, jest, zdaniem autora *Straży nocnej*, „prawdziwy” w przeciwieństwie do pozłacanej biżuterii, którą nosi model pozujący jako filozof. Rembrandt zauważa: „Ja namalowałem czyste złoto [...]. To, co pan nosi, jest pozłacane. Pierścień, kolczyk i reszta. Łańcuch to imitacja z mosiądzu [...]. Proszę spojrzeć na łańcuch, a potem na obraz. Czy nie widzi pan różnicy? To złoto jest prawdziwe” (N, 155).

Mimo wszystko o wiele istotniejszą rolę odgrywa w powieści powiązanie tego rodzaju poprawek i ulepszeń z fałszowaniem rzeczywistości czy nawet konstruowaniem jej. Heller już w drugim zdaniu *Namaluj to* kieruje uwagę na ten problem, dostrzegając anachroniczny strój Arystotelesia (na obrazie jest on ubrany „w białą renesansową komżę i średniowieczną

togę” <N, 7>). Podobnie jest w przypadku powtarzających się w powieści refleksji na temat wieloaspektowej nieautentyczności, którym zarówno narrator-erudyta, jak i sam sportretowany filozof poddają uwiecznioną na obrazie rzeźbę przedstawiającą Homera:

Rembrandt, malując Arystotelesa kontemplującego popiersie Homera, sam kontemplował popiersie Homera [...]. Zastanawiał się równocześnie, ile też pieniędzy mogłoby ono przynieść na publicznej licytacji jego dobytku [...]. Arystoteles mógłby mu powiedzieć, że nie uzyska wiele, gdyż popiersie Homera było tylko kopią. Była to autentyczna hellenistyczna imitacja hellenńskiej kopii, której pierwowzór nigdy nie istniał. [...] Mamy „Iliadę” i „Odysję”, ale nie posiadamy dowodu na to, że twórca tych eposów był postacią realną <N, 8>.

Jednak nie tylko popiersie jest w *Namalu* to przedmiotem takich rozważań. Wielokrotnie pojawiają się w tej powieści sformułowania dotyczące ewentualnej nieprawdziwości wygłaszanych przez narratora sądów czy np. informacji o rozmaitych historycznych bohaterach bądź wydarzeniach uznawanych powszechnie za autentyczne: „Nie mamy powodów, aby przypuszczać, że...” <N, 191>, „Nie ma podstaw, by wierzyć, że...” <N, 192>, „Krótco po wojnie opowiadano o panu Fordzie, że płakał ze skrucą nad zdjęciami z obozów śmierci. Jest to jeszcze jedna z tych opowieści, które wydają się zbyt dobre by były prawdziwe” <N, 252>, „O tym, że Platon podróżował na Sycylię, wiemy z całą pewnością z jego trzynastu «Listów», z których pięć, a może wszystkie trzynaście jest podrobionych” <N, 212>, „Hezjod i Homer, powiada Platon, powtarzali kłamstwa najgorszego rodzaju. Nie mówi jednak, kto opowiadał kłamstwa lepszego rodzaju” <N, 227>, „Platon napisał, że w dniu egzekucji Sokratesa był chory i został w domu. Posłużył się i tutaj inną osobą, aby w ten sposób opowiedzieć o czymś, czego nie był świadkiem” <N, 278> itp.

Nagromadzenie tego typu fraz wiąże się z innym mottem *Namalu* to: „Historia to bujda, powiadał Henry Ford, amerykański geniusz przemysłu, który nie znał jej prawie wcale”. Mimo że, zdaniem Hellera, przedsiębiorca nie miał pojęcia o specyfice historii, przywołane zdanie koresponduje z ujęciem dziejów jako tragedii, choć w nieco innym, niż wcześniej przywołany, sensie. MOŻE RACZEJ: W przeciwieństwie do niego Heller historię zna i wydaje się, że właśnie dlatego akurat tę

opinię przedsiębiorcy wyjątkowo podziela. W powieści Hellera to zestawienie służy bowiem również przedstawieniu nienowej tezy o przekłamaniach i jednostronności źródeł czy też po prostu o tekstualności historii — o jej narracyjności i o przeszłości jako interpretacyjnym konstrukcie. Ciekawie łączy się ona z jeszcze jednym fragmentem *Poetyki*. Zdaniem Arystotelesa „[...] [p]oezja jest bardziej filozoficzna i poważna niż historia; poezja wyraża przeciwieństwo to, co ogólne, historia natomiast to, co jednostkowe”²². *Namaluć to* stanowi jednocześnie przewrotną (właśnie ze względu na nieuniwersalność historii Arystoteles twierdził, że nie zasługuje ona na namysł²³), jak i nieudaną próbę literackiego uogólnienia historii. Na podstawie dzieł jednostek (Peryklesa, Alcybiadesa itd.) Heller wysnuwa uniwersalny wniosek o określonych, powtarzających się niechlubnych motywacjach ludzkich działań, ale jednocześnie, patrząc przez pryzmat panhistorycznego spojrzenia sportretowanego filozofa, w rozdziale pointującym powieść dostrzega, że ta świadomość nic nie zmienia, a „[s]tudiując historię nie poznać niczego, co mogłoby zostać zastosowane, więc nie łudźcie się, że może wy będziecie tymi, którym się to akurat uda” (N, 286).

W przywołanym wcześniej wywiadzie pisarz zdradza, że zastanawiał się nad zakończeniem powieści słowami „nie wierz temu, co czytasz”²⁴, ale nawet bez tej klarownej i dobitnej pointy w *Namaluć to* Heller prezentuje poglądy współczesnych sobie teoretyków historiografii²⁵, choć w jego powieści przeszłość nie może być poznana nawet na podstawie „jej tekstów, jej śladów — literackich lub historycznych”²⁶. Wszystko bowiem, zatem i postać Arystotelesa, i dzisiejsze wersje jego dzieł, stanowi piękną (?) konstrukcję o niepewnych lub nieautentycznych źródłach, tak jak obraz Rembrandta, który „być może nie jest dziełem Rembrandta, a tylko jego ucznia, który tak dobrze pojął lekcje mistrza, że nigdy nie

²² *Ibidem*, s. 330.

²³ Zob. C.T. Powell, *Why Aristotle Has No Philosophy of History*, „History of Philosophy Quarterly” 1987, nr 3, s. 343.

²⁴ B. Moyers, *op. cit.*

²⁵ Por. L. Hutcheon, *Historiograficzna metapowieść: parodia i intertekstualność historii*, „Pamiętnik Literacki” 1991, nr 4, s. 217.

²⁶ *Ibidem*, s. 217.

więcej nie osiągnął i w konsekwencji jego imię przepadło w mrokach historii. Popiersie Homera być może nie jest Homerem, a postać męska nie jest Arystotelesem”²⁷ <N, 286>.

Wydaje się zatem, że wbrew temu, co pisała Virginia Woolf, obrazy nie wiszą na ścianach, „jakby upływ wieków nie miał dla nich znaczenia”: w przypadku obu powieści to właśnie refleksja nad historią oraz apokryficzna opowieść o niej stanowią najważniejszy cel obdarzenia obrazów świadomością. „upływ wieków” ma znaczenie zarówno dla Betty de Rothschild, jak i Arystotelesa. Do namysłu nad dziejami bohaterów-obrazów prowokuje ich długowieczność, zaufanie czy raczej swoista obojętność,

²⁷ Warto, być może, dodać jeszcze, że w 1988 r., w którym została wydana powieść, opublikowano artykuł Franka Ankersmita, *Historical Representation*, w którym rozwija on zasygnalizowaną w *Narrative Logic: A Semantic Analysis of the Historian's Language* z 1983 r., własną koncepcję ujmowania działań historyków jako reprezentacji historii, nie zaś, jak do tej pory, narracji na temat historii. Innymi słowy według Ankersmita praca historyka przypomina pracę malarza-portrecisty: „Podobnie jak malarz, historyk przedstawia rzeczywistość (historyczną), nadając jej, poprzez znaczenie swego tekstu, znaczenie, którego rzeczywistość nie posiada sama z siebie” (F. Ankersmit, *Reprezentacja historyczna*, przeł. M. Piotrowski, uzup. i popr. E. Domańska, w: idem, *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*, pod red. i ze wstępem E. Domańskiej, Universitas, Kraków 2004, s. 145). Kuszące wydaje się zatem potraktowanie *Namaluj* to jako specyficznego ucieleśnienia też Ankersmita. W jednym z późniejszych artykułów Ankersmit doprecyzowuje zestawienie historia — malowidło: pisarstwo historyczne ma się tak do wydarzeń historycznych/rzeczywistości, jak portret ma się do osoby, którą przedstawia. Oglądając obraz, oceniamy go początkowo pod kątem podobieństwa namalowanej postaci do rzeczywistego pierwowzoru, ale stopniowo zaczynamy rozumieć, że prawdziwie dobry portrecista oddaje w swym dziele jego osobowość. „To samo można powiedzieć o pisarstwie historycznym. Jako opis bądź suma opisów tekst historyczny powinien być nienaganny. To jest jego powierzchnia. Nie wystarczy jednak, by tekst historyczny dostarczał prawidłowego opisu przeszłości — powinien także oddawać „osobowość” epoki, której dotyczy (lub jej aspektu)” (idem, *Zwrot lingwistyczny: teoria literatury a teoria historii*, przeł. M. Zapędowska, w: idem, *Narracja, reprezentacja, doświadczenie...*, s. 88–89). W rzeczywistości utwór Hellera można by potraktować co najwyżej jako antyprzykład czy też nieświadomą reinterpretację rozpoznań holenderskiego badacza: należy zacząć od tego, że obraz nie jest ani portretem Arystotelesa, ani też wiernym portretem modelu (Rembrandt poprawia i zmienia wygląd mężczyzny). Podobne właściwości (konstrukcyjność, upozowanie) autor *Namaluj* to przypisuje historii, czyniąc z powieści po części antyhistoriograficzny manifest.

którą wzbudzają jako pozornie nieżywotne, a także — przede wszystkim — ich usytuowanie między rzeczywistością i fikcją. „Spoglądając w głębi pokoju”²⁸, jak pisała autorka *Pani Dalloway*, nie ograniczają swojego pola widzenia do czasów i warunków, w których zostały stworzone, ale z pewnym pobłażaniem przyglądają się kolejnym pokoleniom śmiertelników. Dzieje się tak zresztą również w utworach pod pewnymi względami analogicznych do *Namaluj to* i *Portretu*. Np. w *Rien ne va plus* Andrzeja Barta narrator, czyli fikcyjny portret włoskiego arystokraty Tomasso d’Arcipazziego, z ironią odnosi się do poczynąń jego kolejnych „właścicieli” podczas kluczowych wydarzeń z historii Polski, m.in. rozbiorów i dwóch wojen światowych. W wierszu *Odkopanie posągu Antinousa w Delfach, 1893* Jacka Dehnela tytułowa rzeźba zwraca się z pogardą do robotników uczestniczących w jej wydobyciu z ziemi, niemal kpiąc z ich pragnienia nieśmiertelności („Zanurzyłem się w wodzie tym śmiertelnym ciałem, / wynurzyłem się z ziemi ciałem nieśmiertelnym. / Czy nie o tym marzycie, kopacze w kaszkietach, / niosąc krzyczące bety do chrzcielnicy w cerkwi?”²⁹). W *Nazywam się Czerwień* Orhana Pamuka natomiast kontrapunktujący akcję powieści bohaterowie tureckich miniatur, czyli rozmaite postaci, rośliny i zwierzęta, nie tylko wiedzą więcej od innych bohaterów na temat zbrodni stanowiącej główny wątek powieści, ale także zdają sobie sprawę z tego, jak silnie mogą wpływać na ludzi oglądających owe miniatury³⁰. Personifikacja śmierci mówi np.: „Jestem śmierć, jak pewnie zdążyliście się zorientować, lecz nie musicie się mnie obawiać — to tylko ilustracja. [...] Podobnie jak bawiące się dzieci, doskonale wiecie, że nie jestem prawdziwa, tymczasem strach ściska wam gardło”³¹.

²⁸ W. Woolf, *op. cit.*, s. 193.

²⁹ J. Dehnel, *Odkopanie posągu Antinousa w Delfach*, w: idem, *Języki obce*, Biuro Literackie, Wrocław 2013.

³⁰ Wizualnymi pre-tekstami są tu również rzeczywiste obrazy, tak jak w powieściach Assouline’a i Hellera. Miniatury z *Nazywam się Czerwień* pochodzą z książek „znajdujących się pod koniec XVI wieku w archiwach pałacu Topkapı w Stambule (większość z nich powstała na terenie dzisiejszego Iranu i Afganistanu)” (O. Pamuk, *Pisarz naiwny i sentymentalny*, przeł. T. Kunz, Wydawnictwo Literackie, Warszawa 2012, s. 91).

³¹ Idem, *Nazywam się Czerwień*, przeł. D. Chmielowska, Wydawnictwo Literackie, Warszawa 2007, s. 185.

W *Portrecie* i *Namaluj* to ową pozycję między fikcją i rzeczywistością historyczną umożliwia refokalizacja usytuowana na pograniczu jej formy wewnętrznej i zewnętrznej. Również w tym przypadku to postaci z obrazu patrzą i czują, jednakże malarska „czwarta ściana” zostaje zburzona. Bohaterowie przedstawienia zdają sobie sprawę ze swej materialności i dwuwymiarowości, ale właśnie dzięki temu są w stanie przyglądać się swemu otoczeniu: spojrzenie namalowanych bohaterów zostaje bowiem skierowane „na zewnątrz”, ku rzeczywistości spoza obrazu. Powieściowi Betty oraz Arystoteles mogą ekfrastycznie opowiadać (baronowa) i rozmyślać (filozof) o swoich malarskich wizerunkach i etapach pracy nad przedstawiającymi ich obrazami, choć ramy, w których zostali zamknięci, nie zostają poszerzone. Uniwersum, do którego odnoszą się bohaterowie, to bowiem nie uniwersum dzieła sztuki (jak np. w przypadku *Kobiety w oknie* Joyce Carol Oates), tylko „rzeczywisty świat”, który obserwują ze ścian pokoju czy muzeum. Niewątpliwie ma to również związek z gatunkiem malarskim, który reprezentują. Portrety są w stanie wyzwolić narrację (bo każdy obraz, jak pisałam we *Wprowadzeniu*, posiada tę właściwość), ale to, że przedstawiają jedną, rzeczywistą, powszechnie znaną osobę, której „autobiografia” jest potencjalnie interesująca, jak i to, że namalowani bohaterowie zostali uwiecznieni w dość neutralnych, nudnych przestrzeniach, prowokuje autorów raczej do dopisywania swoich monologów sytuujących się na pograniczu zmyślenia i opowieści o historycznych wydarzeniach i ludziach.

Ciekawie przedstawia się też w tym przypadku towarzyszące refokalizacji nieuniknione uwspółcześnienie mentalności. W obydwu powieściach wydaje się ono w pewnym sensie zakamuflowane: zarówno Pierre Assouline, jak i Joseph Heller fingują mentalność swoich bohaterów tak, żeby przypominała ona usposobienie mentalne ich historycznych pierwowzorów. Ale chociaż sportretowana baronowa de Rothschild to konserwatywna przedstawicielka burżuazji, natomiast namalowany Arystoteles to przekonany o swej moralnej wyższości starożytny Grek (mimo odnotowanej wcześniej swoistej ewolucji poglądów oraz porzucenia wyznawanych przez siebie wartości i wypracowanej filozofii), wnioski, do których oboje dochodzą, są na wskroś współczesne. Betty zauważa

m.in. jednakowe spostrzeżenia w rzekomo błyskotliwych rozpoznaniach oglądających ją specjalistów z różnych epok, natomiast przemyślenia Stagiryty z portretu pozwalają mu dostrzec tragiczną regularność koszmarnych ludzkich zachowań i niezmiennosć motywacji, a pośrednio prowadzą do tezy o interpretacyjnym statusie historii. A zatem konkluzje postaci z dzieł Ingresa i Rembrandta są do siebie zbliżone — dotyczą bowiem niezmienności mechanizmów czy to sposobów myślenia, czy to działań ludzi. Być może zatem z wiedzących i widzących więcej (bo patrzących dłużej niż wszyscy) żyjących obrazów „nie wydusimy [...] żadnego przesłania”, by po raz ostatni przywołać esej Woolf, ponieważ wiedzą one doskonale, że mija się z celem przekonywanie ludzi o tym, iż *historia testis temporium, lux veritatis, vita memoriae, magistra vitae, nuntia vetustatis* czy też *historiam nescire hoc est semper puerum esse*.

Rozdział IV:

Spoza świata obrazu

Jacek Dehnel, czyli „zawodowy apokryfista”

Potraktowanie *Sebastiano del Piombo* — *Wskrzeszenia Łazarza* jako punktu wyjścia do rozważań dotyczących powiązań apokryficzności i ekfrastyczności motywowałam we *Wprowadzeniu* przede wszystkim poręcznością tego tekstu (jest dwoisty, apokryficzno-ekfrastyczny) oraz paradoksalną poręcznością jego nieporęczności. Jednocześnie nie sposób nie zauważyć, że jest on bardzo typowym dziełem w twórczości Jacka Dehnela, podobnie jak omówione w kolejnych rozdziałach *Po wyjściu malarza* czy *Saturn...* W utworach tego właśnie autora najłatwiej chyba dostrzec splot kategorii apokryfu i ekfrazy. Zresztą do znacznej części jego tekstów można odnieść pojemną formułę prze-pisywania: od pastiszopodobnych *Balzakianów* i pastiszowego *Krivoklata* po apokryficzną *Matkę Makrynę* (powieść, w której pre-tekstami fikcjonalnej, podwójnej autobiografii osławionej bohaterki są zarówno zachowane, autentyczne, publiczne, jak i wątpliwe, rzekomo niezachowane, prywatne dokumenty jej autorstwa) czy sylwiczno-apokryficzną *Kosmografię, czyli trzydzieści apokryfów tułaczich* (to z kolei zbiór tekstów dokomponowanych do renesansowych map¹; zawarte w nim utwory reprezentują m.in. takie gatunki jak artykuł, modlitwa, ale też np. instrukcja gry RPG czy fragment naukowego opracowania). Nie bez przyczyny Dehnel jest określany mianem „zawodowego apokryfisty”². Sam natomiast nazywa swoje piarstwo ekfrastycznym³. Informację o tym, że

¹ Mapy prezentowano na wystawie *Świat Ptolemeusza — włoska kartografia renesansowa* w zbiorach Biblioteki Narodowej (zob. J. Dehnel, *Kosmografia, czyli trzydzieści apokryfów tułaczich*, Biblioteka Narodowa, Warszawa 2012).

² P. Goźliński, *Nike 2015: ogłaszamy finalistów. Dziś Jacek Dehnel*, [online] <http://wyborcza.pl/1,76842,18730747,nike-2015-oglaszamy-finalistow-dzis-jacek-dehnel.html> [dostęp: 22.04.2019].

³ Zob. M. Koszowy, *W poszukiwaniu rzeczywistości. Mediacyjna rola fotografii we współczesnej prozie polskiej*, Universitas, Kraków 2013, s. 108.

istotną rolę w twórczości tego pisarza odgrywają sztuki wizualne, można już chyba w pewnym sensie uznać za stereotyp mówienia i pisania o autorze *Lali*⁴.

Liczne odniesienia do obrazów, fotografii i filmów w tekstach (nie tylko fabularnych czy poetyckich, ale także np. w felietonach czy *Dzienniku roku chrystusowego*) Dehnela nie ograniczają się jednak do utworów ekfrastycznych, przyjmujących zresztą rozmaite formy. Oprócz nich pojawiają się bowiem np. swego rodzaju literackie *Claude glasses*⁵ — teksty, w których na obserwowane przez podmiot otoczenie, zarówno krajobrazy, jak i zdarzenia, nakładają się przypominające je (wizualnie lub fabularnie) powidoki dzieł sztuki czy rozpoznawalnych estetyk rozmaitych twórców lub szkół malarskich⁶. W twórczości autora *Fotoplastikonu*

⁴ Zob. np. (oprócz badaczy skupiających się wyłącznie na relacji słowo — obraz w twórczości Dehnela) D. Antonik, *Jacek Dehnel, czyli futurystyczny klasycyzm*, w: idem, *Autor jako marka. Literatura w kulturze audiowizualnej społeczeństwa informacyjnego*, Universitas, Kraków 2014, s. 90: „Twórczość Dehnela wypełniona jest przez ekfrazy”; K. Maliszewski, „Obrazowość” poetycka. Notatki o niektórych twórcach i przejawach, „Dyskurs” 2015, nr 20, s. 122–139: „Jednak w tym wszystkim (mam na myśli intersemiotyczne napięcia i zwielokrotnienia) Dehnel erudyta, koneser sztuk wszelkich, czuje się jak ryba w wodzie, ptak swobodnie bujający w eterze oryginalnej ekfrazy”; A. Wójtowicz-Zajęc, *Wehikuły czasu: o prozie Jacka Dehnela*, w: *Skład osobowy: szkice o prozaikach współczesnych*, cz. 2, pod red. A. Nęcki, D. Nowackiego, J. Pasterkiej, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2016, s. 173–199. Warto dodać, że pisarz w swym debiutanckim tomie prozatorskim *Kolekcja* zawarł również reprodukcje własnych dzieł malarskich, o czym piszą we wspomnianych tekstach Agnieszka Wójtowicz-Zajęc oraz Dominik Antonik.

⁵ Tak zwane „szkiełka Claude’a” to popularne w osiemnastowiecznej Anglii niewielkie, wypukłe, zaokrąglone i zabarwione szybki, które pozwalały patrzącemu przez nie człowiekowi zamienić „przyrodnicze sceny w miniaturowy obraz podkreślający ich podobieństwo do pejzaży Claude’a [Lorraina — uzup. JD] lub przynajmniej do dzieł malarskich” (D. Marshall, *The Problem of the Picturesque*, „Eighteenth Century Studies” 2002, nr 3, s. 420, [online] <http://www.jstor.org/stable/30054207> [dostęp: 25.09.2017]).

⁶ Do takich utworów należą np. *Korytarz, późna jesień* (w którym podmiotowi podróżującemu pociągami widok z okna oraz pora roku przywodzą na myśl obraz Bruegla — „Od rana same Brueghle, bo to późna jesień”), *Topole* z cyklu *Niderlandy. Pięć pocztówek* („Nad brzegiem autostrady siedemnastowieczność / w całej okazałości [...]”) czy *Apetyt* („Wieczór. Resztki po kolacji z Basią / nawet dość holenderskie”). Szerzej o tego typu tekstach (również u Julii Hartwig) pisałam w artykule „A jednak oczyma / [m]oimi patrzycie...”. O doświadczeniu sztuki w doświadczeniu przestrzeni, „Białostockie

zdarzają się również oczywiście proste aluzje czy metakrytyczne refleksje na temat malarstwa (jak np. w powieści *Krivoklat*). Najbardziej interesujące są dla mnie jednak te teksty, w których w różnym stopniu apokryficzność splata się z ekfrastycznością. Obfitość tego rodzaju utworów wynika z pewnością m.in. z zainteresowania Dehnela tym, co marginalne, dostrzeżone na krawędzi, a co łączy apokryficzne z ekfrastycznym. Jak mówi pisarz w jednym z wywiadów: „[C]ałe życie, sądzę, będę pisał o obrazach, o przemijaniu, o ludziach odstawionych na boczny tor i z tego bocznego toru komentujących główne sceny świata, o takich ostańcach greckiego chóru, jak Javier Goya, jak *Krivoklat*, jak *Makryna*”, którzy są trochę jak „statyści, trochę naoczni świadkowie; nawet jeśli uda im się minimalnie wpłynąć na losy świata, jak *Makrynie*, to prędko przepadają — ale przez ich oczy ciekawiej się patrzy na słynnych ludzi i zdarzenia wielokrotnie już opowiedziane”⁷.

Dominik Antonik zwraca z kolei uwagę na to, że również w przypadku komentowanych zdjęć ważniejsze dla Dehnela jest „raczej to, co dzieje się na obrzeżach [...] niż w jego [zdjęcia — uzup. JD] centrum”⁸, czyli, jak mówi sam pisarz, „[...] te elementy, które uznano za poboczne: dekoracje, miny, sylwetki z dalekich planów. Statyści — statyści zdjęcia, ale i statyści życia, ludzie zepchnięci na margines zdarzeń. I to, czego na zdjęciu brakuje. Czasem bardziej czuć to, czego nie ma niż to, co jest”⁹. Dlatego też twórczość Dehnela jest — jak się wydaje — dobrym punktem wyjścia i dojścia dla rozważań o powiązaniach apokryficzności i ekfrastyczności. W każdym z wcześniejszych rozdziałów pojawiły

Studia Literaturoznawcze 2017, nr 11, s. 167–179. Przywołane wiersze (m.in.) omawia wnikliwie także Aleksandra Kremer („*Patrzeć oczami artysty?*”. *Dzieła sztuki w wierszach Jacka Dehnela*, w: *Ars in artibus. Recepcja sztuk plastycznych w muzyce, literaturze i filmie*, pod red. A. Jezierskiej, D. Maciejewskiej, Studenckie Koło Naukowe Instytutu Historii Sztuki UW, Wrocław 2008, s. 154–167).

⁷ J. Winiarski, „*Nie było epoki, w której większość produkcji artystycznej nie byłaby słaba.*” Rozmowa z Jackiem Dehnelem, [online] <http://www.literaturajestsexy.pl/nie-bylo-epoki-w-ktorej-wiekszosc-produkcji-artystycznej-nie-bylaby-slaba-rozmowa-z-jackiem-dehnelem> [dostęp: 15.07.2016].

⁸ D. Antonik, *op. cit.*, s. 92.

⁹ K. Janowska, J. Dehnel, *Wychowała mnie Szeherazada*, „*Polityka*” 2007, nr 4, s. 58–60, cyt. za D. Antonik, *op. cit.*, s. 92.

się analizy utworów tego autora w zestawieniu z tekstami innych twórców, tutaj skupiam się natomiast wyłącznie na wierszach i krótkich prozach napisanych przez Dehnela, które stanowią głównie apokryficzne ekfrazy (wyjąwszy dwa teksty, od których zaczynam). Tytuł tej części mojej pracy odnosi się, jak w przypadku dwóch poprzednich rozdziałów, do pozycji refokalizatora. Podmiot we wszystkich zgromadzonych w tym miejscu tekstach patrzy na dzieło wizualne z zewnątrz, spoza jego świata.

Nieekfrastyczne apokryfy z wizualnym pre-tekstem, czyli bezpieczna nieświadomość

Zacytowaną wypowiedź autora *Lali* o jego zainteresowaniu „ludźmi zepchniętymi na margines zdarzeń” można z pewnością odnieść również do utworów z wizualnym pre-tekstem innym niż zdjęcie — np. do wiersza *Bracia Lumière*, „Wjazd pociągu na stację”, *Dworzec La Ciotat*, 1895 (choć oczywiście pre-tekst tego utworu więcej ma wspólnego z fotografią niż późniejszymi filmami¹). Podmiot opowiada w nim o anonimowym aptekarzu z Lyonu, który nie wziął udziału w rejestracji słynnego *Wjazdu pociągu...*, ponieważ „wolał / jechać godzinę później, po obiedzie, / zgodnie z kierunkiem jazdy (łatwiej trawić)”:

Nic nie wiesz o tym aptekarzu z Lyonu.
Jego surduty, bindy, parasole,
dyplom w złożonych ramach, żony, nuty
leżą na strychach zabliźnionych domów
w bezbrzeżne czasu wywiedzione pole.
O gdyby chociaż kupił tamten bilet
na tamten pociąg, siadł w tamtym wagonie
zamiast piekarza z Bordeaux. Ale wolał
jechać godzinę później, po obiedzie,
zgodnie z kierunkiem jazdy (łatwiej trawić).
Dwaj bracia z pudłem już dawno odeszli.
Dworzec był pusty, podróż wygodniejsza.
Wzdłuż czarnych torów szły dwie młode damy —
— pod parasolką uśmiech. Nasz aptekarz
(a może kupiec) z Lyonu (czy z Tuluzy)
przyglądał włosy, spoznał na zegarek
i odszedł brzegiem peronu w niepamięć,
jakby powracał bezpiecznie do domu².

¹ Zob. S. Kracauer, *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*, przeł. W. Wertenstein, wstęp A. Helman, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009, s. 56–57.

² J. Dehnel, *Bracia Lumière*, „Wjazd pociągu na stację”, *Dworzec La Ciotat*, 1985, w: idem, *Wiersze (1999–2004)*, Lampa i Iskra Boża, Warszawa 2006, s. 78.

Mimo że jako namiastki ekfrastyczności dałoby się potraktować np. tytuł jednoznacznie odsyłający do pre-tekstu (rozumianego raczej jako seria fotosów filmowych scen)³, informację o dawnej-niedawnej obecności na peronie Louisa i Augusta Lumière'ów („Dwaj bracia z pudłem już dawno odeszli”) czy wyrażenia zaimkowe („gdyby chociaż kupił **tamten bilet** / na **tamten pociąg**, siadł w **tamtym wagonie**”), z pewnością nie można nazwać tego tekstu ekfrastycznym, a tym bardziej ekfrazą. Mimo wszystko warto o nim wspomnieć — przede wszystkim dlatego, że wiersz Dehnela niewątpliwie jest rodzajem apokryficznego przypisu do filmu, chociaż trudno mówić w tym przypadku o dywersyjnym potencjale (być może za jego przejaw można byłoby uznać eliptyczny charakter wiersza, w którym właściwie pomija się przywołany w tytule punkt odniesienia, demonstracyjnie mówi się nie o nim). Powstał w odniesieniu do tego kanonicznego dzieła czy raczej okoliczności, w których zostało stworzone, a zatem jako apokryf z wizualnym pre-tekstem stanowi dobry kontrprzykład dla rozmaitych apokryficznych ekfraz i ekfrastycznych apokryfów, o których mowa w tej książce.

Akcentowana w *Braciach Lumière...* nieprzynależność bohatera do filmu i ostentacyjne rozminięcie się z jego realizatorami metaforyzują w pewnym sensie granicę między sposobami wykorzystania wizualnego pierwowzoru w (apokryficzej) ekfrazie i w (nieekfrastycznym) apokryfie. Podmiot w wierszu Dehnela w innym sensie zagląda za kadr niż np. narrator *Sebastiano del Piombo* — *Wskrzeszenia Łazarza*. O ile główny bohater tego tekstu, przynależny do świata przedstawionego obrazu, w pewnym sensie poszerza pole widzenia, opowiadając o wydarzeniach następujących po uwiecznionym momencie (to ekfrazą zostaje przedłużona

³ O (konkretnym) filmie jako przedmiocie odniesienia (lirycznej) ekfrazy pisze Anna Estera Mrozwicz, za Derridą zwracając uwagę np. na to, że „prawdopodobnie więcej jest różnic pomiędzy różnymi dziełami, różnymi stylami w kinie [...] niż pomiędzy kinem a fotografią” (J. Derrida, cyt. za A.E. Mrozwicz, *Śladami ekfrazy. Duńscy pisarze współcześni wobec sztuk wizualnych*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2010, s. 212). Decyduję się na umieszczenie tu analizy wiersza, którego intertekstem jest film, właśnie ze względu na wspomniane już podobieństwo wczesnych obrazów filmowych (w tym również *Wjazdu pociągu...*) do fotografii, choć mam świadomość problematyczności ujmowania filmu jako pre-tekstu ekfrazy. Dlatego m.in. zastanawiam się nad ewentualnymi „namiastkami ekfrastyczności”.

o apokryficzne dopowiedzenia dzięki refokalizacji wewnętrznej), o tyle punkt widzenia podmiotu w „lumiérowskim” wierszu jest swoiście panhistoryczny: jako refokalizatora zewnętrznego dzieli go od zaprezentowanych w tekście wydarzeń duży dystans. Panhistoryczność punktu widzenia polegałaby tu na dostrzeganiu zarówno tego, że należące niegdyś do aptekarza z Lyonu „surduuty, bindy, parasole, / dyplom w złożonych ramach, żony, nuty” zostały porzucone, zapomniane i „leżą na strychach zabliźnionych domów / w bezbrzeżne czasu wywiedzione pole”, **jak i tego**, że godzinę po nagraniu filmu na dworcu w La Ciotat „wzdłuż torów szły dwie młode damy”. Jednak to nie zewnętrzność refokalizacji czy związana z nią w tym przypadku panhistoryczność punktu widzenia odróżnia zwykły apokryf z wizualnym pre-tekstem od ekfrastycznych apokryfów czy apokryficznych ekfraz. W dalszej części tego rozdziału będę analizować przykłady deskrypcji dzieł sztuki, w których apokryfista — tak jak tutaj — wypowiada się z dużego dystansu czasowego względem okresu, w którym powstały; ten aspekt nie blokuje ekfrastyczności.

O nieekfrastyczności analizowanego tu wiersza decyduje nie tylko problematyczność czy raczej jednak brak podstaw do łączenia jej z filmem. Gdybyśmy mieli do czynienia z obrazem malarskim lub fotografią, ważne byłoby to, że podmiot tego wiersza nie nawiązuje bezpośrednio do tego, co utrwalono we *Wjeździe pociągu...* — np. do potencjalnych przygód towarzyszących braciom Lumière podczas realizacji filmu czy do dalszych/wcześniejszych losów zarejestrowanej w nim kobiety z pasiastym tobołkiem, czy pojawiającego się na początku mężczyzny ciągnącego wózek. Tekst Dehnela odnosi się natomiast do innego porządku ontologicznego: przestrzeń tu opisana nie należy do filmu, choć jest tą samą przestrzenią (oglądaną godzinę później), którą w nim utrwalono i tylko jemu zawdzięcza to, że się o niej mówi — mamy zatem do czynienia ze swoistą poakcją, ale nie stanowi ona kontynuacji pre-tekstu. Dworzec La Ciotat został zapośredniczony tylko przez tekst Dehnela, a nie podwójnie (jak byłoby w przypadku opowieści o kobiecie z pasiastym tobołkiem czy jak jest — w ogóle — w przypadku ekfraz). Rzecz jasna — nawiązanie do filmu ma zasadnicze znaczenie zarówno dla konstrukcji, jak i dla sensu wiersza. Bez tego odniesienia opowieść



o „aptekarzu / (a może kupcu) z Lyonu (czy z Tuluzy)”, który „odszedł brzegiem peronu w niepamięć, / jakby powracał bezpiecznie do domu” byłaby pozbawiona napięcia towarzyszącego nieświadomie niewykorzystanej szansie uczestnictwa w historycznym wydarzeniu utrwalenia zwyczajnej sytuacji na taśmie filmowej. To właśnie bezpieczna nieświadomość przeoczenia szansy na ocalenie od niepamięci stanowi w wierszu Dehnela paradoksalno-apokryficzne, bo wysnute z dostrzeżenia braku — z tego, czego w pre-tekście nie ma — „ukłucie”⁴.

Można oczywiście w *Braciach Lumière...* dostrzec również cień refleksji na temat tych, których kinematograf zarejestrował — zamiast aptekarza z Lyonu na jednym z miejsc zasiadł wszakże piekarz z Bordeaux, o którym również nic nam nie wiadomo, mimo jego rzekomej obecności w filmie. Obaj bohaterowie są tu zatem zepchniętymi na margines zdarzeń statystami. W kontekście *Wjazdu pociągu...* pamięta się bowiem przecież przede wszystkim o jego twórcach, sfilmowanej przez nich maszynie, dworcu La Ciotat czy anegdocie o „piskach niekłamanego przeżycia, a czasem nawet ucieczce mniej odpornych widzów”⁵ w obawie przed jadącą „wprost na nich” lokomotywą. Zarejestrowani ludzie są natomiast zazwyczaj traktowani po prostu jako typowy rekwizyt filmów Lumière’ów (ukazujących „dynamikę życia, natury i jej przejawów, tłumu i jego wirów”)⁶. Takie odczytanie tekstu Dehnela da się chyba sprowadzić do klasycznej formuły *ars longa, vita brevis*.

Za swego rodzaju negatyw omówionego tekstu można uznać również apokryficzną i nieekfrastyczną prozę poetycką *Żółty dom*. Odnosi się ona do znanego epizodu z biografii Vincenta van Gogha, którego

⁴ Odwołuję się tu do Barthes’owskiego *punctum*. Jest to ten element poszczególnych fotografii, który, zdaniem autora *Fragmentów dyskursu miłosnego*, je wyróżnia i „[...] wybiega ze sceny jak strzała i przeszywa mnie [...]. [P]unctum to także użądlenie, dziurka, plamka, małe przecięcie — ale również rzut kości. Punctum jakiegos zdjęcia to przypadek, który w tym zdjęciu celuje we mnie [me point] (ale też uderza mnie, miażdży)” (R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Aletheia, Warszawa 2008, s. 51–52). Można chyba uznać, że utrwalone w wierszu Dehnela rozminięcie się aptekarza z Lyonu z braćmi Lumière ma właśnie taki — drażniący — charakter.

⁵ J. Płażewski, *Historia filmu dla każdego*, Nasza Księgarnia, Warszawa 1968, s. 12.

⁶ S. Kracauer, *op. cit.*, s. 57.

podczas pobytu w Arles „[w] odpowiedzi na petycję mieszkańców, decyzącą mera [...] zamknięto wreszcie w szpitalu”⁷. Dehnel nie ukazuje jednak w swym tekście słynnego malarza, nie opisuje jego drogi do kliniki psychiatrycznej, nie próbuje też — jak to robi np. Karl Jaspers — analizować zachowań autora *Kawiarnianego tarasu* (Jaspers pisze: „Gdy w marcu 1889 roku w związku ze skargami zatrwożonych mieszczan znowu został hospitalizowany, choć najwyraźniej wcale nie było to konieczne, Van Gogh zachowywał się bardzo rzeczowo”⁸). Fragment o petycji mieszkańców i „zamknięciu pacjenta” powtarza się w licznych opracowaniach dotyczących biografii malarza — dobrym punktem odniesienia dla tekstu *Żółty dom* jest np. ten oto urywek *Fajki van Gogha* Wojciecha Karpińskiego:

Grupa mieszkańców Arles podpisała petycję domagającą się zamknięcia Vincenta w domu wariatów; przebywając na wolności stanowi społeczne zagrożenie. Policja zabrała go do szpitala, dom zapieczętowano. Umieszczono go w izolatce, nie pozwolono ani na malowanie, ani na książkę, ani na fajkę. Odczuł ten akt przemocy wyjątkowo dotkliwie [...]⁹.

Żółty dom rozwija to, co Karpiński ogranicza do informacji: „dom zapieczętowano”. W swoim tekście Dehnel opowiada o policjantach, którzy „mają opieczetować drzwi”, co zresztą stanowi dobry przykład refokalizacji: autora *Lali* nie interesuje bowiem w tym przypadku to, co jest istotne dla większości piszących (i czytających) o malarzu. Podmiot-refokalizator tego tekstu patrzy na wydarzenia z Arles raz jeszcze, przenosząc spojrzenie z domu dla obłąkanych na świeżo opuszczone mieszkanie van Gogha, w którym dwaj żandarmi „przerzucają sterty obrazów” i „śmieją się” z widocznych na nich „krzykliwych kolorów, wykrzywionych twarzy, koślawego krzesła” aż do momentu, kiedy „zza jednego żółto-brunatnego płótna („słoneczniki w polewanym wazonie”) wyciągają drugie”, przedstawiające dwa wędzone śledzie na żółtej gazecie,

⁷ J. Dehnel, *Żółty dom*, w: idem, *Języki obce*, Biuro Literackie, Wrocław 2013, s. 17.

⁸ K. Jaspers, *Strindberg i Van Gogh. Próba analizy patograficznej z porównawczym przywołaniem Swedenborga i Hölderlina*, przeł. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2006, s. 217.

⁹ W. Karpiński, „Niemal uśmiechnięte”, w: idem, *Fajka van Gogha*, Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa 2013, [ebook].

co odbierają jako „złośliwą karykaturę, która obraża ich dwóch osobiście, a pośrednio policję miasta Arles czy może nawet całej Republiki”¹⁰. Zarówno drwina z obrazów, jak i oburzenie wywołane namalowanymi piklingami pozwalają Dehnelowi zaakcentować niezrozumienie, z jakim potraktowany jest tu van Gogh. Jego dzieła zostają zbagatelizowane, przykrojone do kategorii, którymi operują ignorancy, nieuważni policjanci. Refokalizator — tutaj także obdarzony panhistorycznym polem widzenia — pointuje rzecz ironicznie: „już do śmierci [...] będą opowiadali wnukom tylko o fecie z okazji wyborów, pościgu za znanym koniokradem i przyjeździe aktorki, której nazwisko wypadło im akurat z pamięci”, traktując spotkanie z „Wielkim i Cennym, które spadło, niezauważone, na miasto Arles i całą Republikę” jako nic nieznaczący epizod w pracy. Właśnie owo bezpośrednie zetknięcie z arcydziełami i zignorowanie (czy raczej wyśmianie) ich pozwala potraktować *Żółty dom* jako tekst jednocześnie pokrewny wierszowi dotyczącemu *Wjazdu pociągu...* i od niego odrębny. Bohaterowie utworu o van Goghu są również obdarzeni bezpieczną nieświadomością tego, co ich omija, ale wiąże się ona z ich przyzwyczajeniami wizualnymi, zwykłą głupotą (o niej świadczy chęć złożenia „oficjalnego zawiadomienia o złośliwej karykaturze” po obejrzeniu *Dwóch wędzonych śledzi na żółtym papierze*) i brakiem wrażliwości. Kwestia pamięci o opisanych mężczyznach nie ma w przypadku tego tekstu aż tak dużego znaczenia jak w *Braciach Lumière...*, chociaż np. to, że nie pojawia się w nim imię i nazwisko van Gogha, pełni dwojaką funkcję. Z jednej strony jest sygnałem lekceważenia wynikającego ze zogniskowania narracji *Żółtego domu* wokół policjantów (w tym tekście autor *Słoneczników* to „pacjent”, z którego domem należy się uporać), z drugiej — stanowi przeciwwagę dla dotyczącej żandarmów uwagi narratora: „nie zapisano nawet, jak się nazywali”. Nazwisko malarza nie musi paść — i tak wiadomo, kim był ów pacjent, tylko on spośród wszystkich wymienionych w tekście został zapamiętany.

¹⁰ Francuskie *gendarme* to zarówno żandarm, jak i niepatroszony śledź wędzony, czyli pikling (zob. T. Stobart, *Cook's Encyclopaedia*, Grub Street Publishing, London 2016, [ebook]; N. Segnit, *Leksykon smaków*, przeł. P. Art, Buchmann, Warszawa 2017, s. 170).

Można zastanawiać się również nad tym, czy omówiony wcześniej fragment dotyczący reakcji policjantów na dzieła Holendra dałoby się potraktować jako w pewnym stopniu ekfrastyczny — mamy tu do czynienia ze swoistym „sumarycznym uogólnieniem”¹¹ twórczości van Gogha. Wyliczenie pojawiające się w utworze Dehnela („krzykliwe kołory, wykrzywione twarze, koślawe krzesło”) w powiązaniu ze wzmianką o żółto-brunatnych słonecznikach jednoznacznie, karykaturalnie, odsyła do estetyki charakterystycznej dla twórczości malarza. Pozostaje jeszcze kwestia tytułu, odnoszącego się, być może, do konkretnego dzieła sztuki (il. 17), tak jak było w przypadku wiersza „nie o Lumière’ach”, i zarazem bezpośrednio do miejsca zamieszkania artysty w Arles, które zostało utrwalone na tym obrazie — rzeczywistego żółtego domu chyba nie sposób już teraz oddzielić od jego malarskiej reprezentacji¹². Jednakże, choć elementów potencjalnie ekfrastycznych jest w tym tekście więcej niż w *Braciach Lumière...*, nie uważam go za apokryficzną ekfrazę ani ekfrastyczny apokryf — jest to raczej rodzaj apokryficzno-biograficznej prozy poetyckiej. Uzupełnia się tu bowiem zasób informacji

¹¹ To sformułowanie Roberta Cieślaka odnoszące się do twórczości Tadeusza Różewicza, a oznaczające „katalogowe wyliczenie cech ikonologicznych wielu prac jednego twórcy” (R. Cieślak, *Oko poety. Poezja Tadeusza Różewicza wobec sztuk wizualnych*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1999, s. 119).

¹² Karpiński pisze: „Tak powstało w tamte słoneczne dni kilka obrazów emblematycznych: *Żółty dom*, *Pokój*, *Ogród poety*, *Słoneczniki*. W dorobku van Gogha jest ich więcej, ale na przełomie lata i jesieni 1888 roku [...] powstała zdumiewająca liczba tego rodzaju dzieł. One tłumaczą miejsce, jakie zajął van Gogh we współczesnej kulturze — one i jego listy, i jego życie” (W. Karpiński, *op. cit.*). Wydaje się, że nie bez znaczenia jest tu także to, że tytuł tekstu odsyła do najważniejszego koloru dla van Gogha — „[g]dyby ktoś próbował ustalić jakąś hierarchię «ważności» kolorów w paletce tego malarza, musiałby chyba na najwyższym miejscu postawić żółcień. Żółty dom i pokój, w którym mieszkał w Arles, wielka seria płócien ze słonecznikami, żółte tła portretów, żółte łany zbóż w pejzażach z Auvers malowanych przed śmiercią, żółte słońca ponad postaciami żniwiarzy i siewców. Ta barwa ma uzmysławiać «temperaturę» całej twórczości van Gogha [...]. W ściganiu tej barwy jest jakby cień fatalizmu” (W. Juszcak, *Postimpresjoniści*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1985, s. 115–116). W kontekście tekstu *Żółty dom* warto wspomnieć również o znaczeniu koloru żółtego, który był kojarzony z obłąkanymi (zob. Z. Zaleska, M. Marcinów, *Smutnodur, Posepnica. Rozmowa z Mirą Marcinów*, „Dwutygodnik” 2018, nr 3, [online] <https://www.dwutygodnik.com/artukul/7708-smutnodur-posepnica.html> [dostęp: 20.04.2019]).

o otoczeniu, w jakim żył malarz, a nie obraz (czy obrazy, jeśli np. wziąć pod uwagę również wymienione „słoneczniki w polewanym wazonie”), który stanowi innego rodzaju punkt odniesienia niż w przypadku *Sebastiano del Piombo* — *Wskrzeszenia Łazarza* czy nawet *Braci Lumière*... Nie sposób przecież obronić tezy, że w swoim utworze Dehnel ożywia obraz *Żółty dom* poprzez wprowadzenie do namalowanego wnętrza działających policjantów, aby wkomponować w ów obraz wyimaginowany epizod, luźno związany z biografią malarza, czy raczej rozpisać scenę z żandarmami na serię kadrów o „mikrostrukturze złożonej z drobnych pociągnięć pędzla”¹³ niczym w filmie *Twój Vincent*¹⁴ lub w innym van goghowskim wierszu autora *Saturna*... — *Windsent van Gogh, Arles, oczy szeroko otwarte*, który z kolei stanowi już przykład (dość wyrafinowanej) ekfrazy jednego z serii obrazów przedstawiających *Pokój artysty w Arles*:

Perspektywa się zwęża i łypie
spomiędzy rudawego stolika i oranżu krzesła,
wabi; ściąga niteczki i nie może przestać;
on — jest tylko październem w niewidzialnej przędzy.

Okno. I wiatr za oknem. Otwiera szeroko,
kule światła się toczą ponad widnokretem,
a w nim coś się napręża jak gałąź, nim pęknie:
To *mistral* — chce powiedzieć. Lecz mówi: *Sirocco*¹⁵.

¹³ M. Rzepińska, *Siedem wieków malarstwa europejskiego*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1986, s. 408.

¹⁴ Nb. Jacek Dehnel współpracował przy scenariuszu tej produkcji.

¹⁵ J. Dehnel, *Windsent van Gogh, Arles — oczy szeroko otwarte*, w: idem, *Ekran kontrolny*, Biuro Literackie, Wrocław 2009, s. 43.



Ekfrazy z apokryficznym dopełnieniem (Romantycy, Nieznany miniaturzysta francuski, ok. 1360 r., Na szyję świętej Katarzyny księżniczki egipskiej malowanej przez malarza van Eycka oraz Pierwszy plan)

Na przeciwnym biegunie w stosunku do tekstów omówionych w poprzednim podrozdziale usytuowałabym utwory, które spełniają kryteria stawiane ekfrazom, ale są wzbogacone o krótkie pointy lub wtrącenia eksponujące braki, nieścisłości czy „niedostrzegane wcześniej dyspozycje” wizualnego pierwowzoru. Ów komponent apokryficzny w tego rodzaju tekstach rzadko bywa wysunięty na pierwszy plan, co nie oznacza, że można uznać go za mniej ważny. Przeciwnie, w wierszach, o których będzie tu mowa (zaryzykowałabym nawet twierdzenie, że we wszystkich ekfrazach skonstruowanych w ten sposób), to właśnie uwagi o apokryficznym charakterze zdradzają funkcję i sens odniesienia do takich, a nie innych wizualnych pre-tekstów.

Dzieje się tak np. w Dehnelowskiej ekfrazie *Dwóch mężczyzn obserwujących księżyc* Caspara Davida Friedricha (il. 18), zatytułowanej *Romantycy*:

Jak odwrócona koncha — w środku jasność, brzegi
ciemne i zawinięte. Oni dwaj, w opończach
myślą (a może piszą) o zbójcach i końcach,
obalonych posągach, strzygach po klasztorach.
Ale grubość materii zdradza ich wybiegi:
ciemny portwajn, wurst, tokaj, pasztety z zająca,
częste wizyty w karczmach, częstsze — u dochtora¹.

Pierwsze dwa zdania tekstu hiperbolizują to, z czym zwyczajowo związane są malarskie przedstawienia Friedricha, tkwiące „u źródeł wyobrażeń romantycznych”². Choć opis tego obrazu koncentruje się wokół

¹ J. Dehnel, *Romantycy* (C.D. Friedrich: *Dwaj mężczyźni obserwujący księżyc*), w: idem, *Brzytwa okamgnienia*, Biuro Literackie, Wrocław 2007, s. 26.

² G. Dufour-Kowalska, *Caspar David Friedrich. U źródeł wyobrażeń romantycznych*, Lexis, Kraków 2005, s. 68–72 i in.

zaprezentowanych na nim mężczyzn i ma charakter domysłów na ich temat, nie zyskujemy dostępu do ich świadomości, wszelkie hipotezy są na nich projektowane przez refokalizatora z zewnątrz w oparciu o sztamkowe rekwizyty imaginarium romantycznego: oprócz afektowanego porównania (obraz „Jak odwrócona koncha”) służy temu przypisanie dwóm mężczyznom fantastyczno-wzniosłych myśli, a także uznanie bohaterów obrazu za potencjalnych artystów („może piszą”). Ostatnie trzy wersy rozbijają jednak górnosc pierwszej części *Romantyków* — dzięki drugorzędnemu detalowi („grubość materii”) podmiot niemal przyłapuje bohaterów na ich przyziemnych upodobaniach oraz zupełnie nieromantycznej kondycji.

Z analogiczną, równie prostą dekonstrukcją swoistego mitu i obnawieniem niewspółmierności tego, co namalowane z (rzekomym) doświadczeniem postaci — choć w tym wypadku jest to doświadczenie malarza, a nie bohatera obrazu — mamy do czynienia również w tekście *Nieznany miniaturzysta francuski, ok. 1360 r.* Opisowi konwencjonalnej miniatury w stylu tych, które malowali Jean i Paul Limburgowie (dama, rycerz, „szmaragdowe drzewa w płaskiej perspektywie. / Górą złocisty zodiak na drogim lazurze”), towarzyszy informacja o tym, że w rzeczywistości tytułowy miniaturzysta nie byłby w stanie namalować dam, rycerzy i scen miłości dworskiej, gdyby nie jego znajomość „tłustych dziewczek z Flandrii, piwnej piany, łóżek / przepoconych w zamtuzie [...]”, na co nie ma oczywiście miejsca na kartach „cennego manuskryptu”, z którego jakoby pochodzi opisywana miniatura⁴. Zarówno w *Romantykach*, jak

³ J. Dehnel, *Nieznany miniaturzysta francuski, ok. 1360 r.*, w: idem, *Wiersze (1999–2004)...*, s. 64.

⁴ Ten przykład jest w pewnym sensie niefortunny, ale i tutaj (jak w przypadku tekstu o Łazarzu) to niefortunność produktywna, bo odsyłająca do innych i potencjalnie ciekawych, choć niezbadanych w tej pracy kwestii. Ponieważ nie udało mi się zidentyfikować konkretnego wizualnego pre-tekstu, do którego odnosi się ten utwór, roboczo zakładam, że mamy w tym przypadku do czynienia z ekfrazą imaginacyjną (*notional, fictional ekphrasis*), czyli taką, która powstała bez odniesienia do istniejącego dzieła sztuki (opisuje dzieło fikcyjne, takie, którego nie da się zidentyfikować); zob. J. Hollander, *The Poetics of Ekphrasis*, „Word & Image” 1988, t. 1, nr 4, s. 209; A. Laird, *Sounding out Ekphrasis: Art and Text in Catullus 64*, „The Journal of Roman Studies” 1993, nr 83, s. 18. Czy takie teksty można nazwać apokryficznymi (pomijam już kwestię, że nie wszyscy badacze uznają je za ekfrastyczne)? Wydaje mi się, że pod pewnymi

i w *Nieznany miniaturzyscie...* refokalizator zewnętrzny dodaje zatem życia przedstawieniom wizualnym, wiąże je z ludzkim, rzeczywistym doświadczeniem, obnażając przy tym nienaturalność rozmaitych — nie tylko malarskich — konwencji i ich zwyczajowej recepcji.

Jest tak również w sześcioczęściowym cyklu *Na szyję świętej Katarzyny księżniczki egipskiej malowanej przez malarza van Eycka*, odnoszącym się do prawego skrzydła *Tryptyku drezdeńskiego* z 1437 r. (il. 19), przedstawiającego — głównie, chociaż w cyklu znajdują się także nawiązania do części centralnej i lewego skrzydła tego dzieła — św. Katarzynę Aleksandryjską. W utworze Dehnela dzięki refokalizacji zewnętrznej podmiot może zestawiać swoje wyobrażenia na temat Katarzyny (dotyczące zarówno jej wyglądu, jak i biografii) z wyobrażeniem van Eycka utrwalonym na obrazie.

Według legendy św. Katarzyna pochodziła z arystokratycznej, zamężnej egipskiej (aleksandryjskiej) rodziny i była niezwykle wykształconą, o czym mogą świadczyć m.in. próby utożsamiania jej z Hypatią z Aleksandrii, chrześcijanką, którą w wyniku prześladowań torturowano i w końcu ścięto⁵. Van Eyck przedstawił ją zgodnie z tradycją

względami tak. Jeśli mamy np. do czynienia z ekfrazą opisującą dzieło, które mogło powstać bądź jego opis przywodzi na myśl podobne (tak jak w przypadku omawianego tekstu Dehnela czy *Mozaiki bizantyjskiej* Szymborskiej) i nie ma pewności co do jego ewentualnego autorstwa, to uznałabym taki tekst za „apokryf — mistyfikację” (zob. D. Szajnert, *Mutacje apokryfu...*, s. 148). Nie traktowałabym jednak jako apokryficznych ekfraz wszelkich opisów dzieł nieistniejących malarzy (nie byłyby nimi np. akwaforty Meaume’a z powieści *Taras w Rzymie* Pascala Quignarda). Jest jeszcze jedna kategoria utworów sytuująca się na pograniczu dwóch wcześniej wymienionych, choć udało mi się do tej pory trafić na tylko jedną (powieściową) jej egzemplifikację, czyli *Turgetto* Metina Arditiego. W tym przypadku faktycznie istniejące arcydzieło (*Mężczyzna z rękawiczką* autorstwa Tycjana) zostaje na podstawie detalu apokryficznie przypisane fikcyjnemu artyście. Nie mamy tu, co prawda, do czynienia z ekfrazą imaginacyjną, jednakże wizualny pre-tekst prowokuje do snucia prawdopodobnej historii (dodatkowym, podatnym na apokryfizację walorem dzieła Tycjana jest niepewność co do tożsamości sportretowanego mężczyzny). Choć w powieści Arditiego rzekomy autor dzieła to zmyślona osoba, mimo wszystko — przez analogię do *Saturna...* (w którym też ujawnia się prawdziwe jakoby autorstwo czarnych obrazów) — uznałabym ją za rodzaj ekfrastycznego apokryfu (de)mistyfikacji.

⁵ Zob. W. Zaleski, *Święci na każdy dzień*, Wydawnictwo Salezjańskie, Łódź 1984, s. 732–734; W. Kopaliński, *św. Katarzyna*, w: idem, *Słownik mitów i tradycji kultury*, PIW, Warszawa 1985, s. 472.



ikonograficzną — w koronie, z książką, mieczem i kołem do łamania kości. Katarzyna (podobnie jak inne postaci, takie jak donator i archanioł Gabriel na lewym panelu oraz Maria w części centralnej *Tryptyku drezdeńskiego*) — i umieścił w namalowanym wnętrzu „średniowiecznego kościoła z jego delikatnym wystrojem rzeźbiarskim i przejrzystymi witrażami”⁶. Zwraca uwagę gotyckość i północność urody namalowanej Katarzyny — jej jasna karnacja i rdzawe, puszyste włosy. Właśnie na tę północność przedstawienia (gotyckie wnętrza, flamandzka uroda) i jej niewspółmierność z pochodzeniem Katarzyny zwraca uwagę w swoim cyklu Dehnel. W pierwszej części poematu zatytułowanej *Oddalenie* podmiot jedynie sygnalizuje odniesienia do wizerunku męczennicy autorstwa van Eycka — pojawiają się tu jednozadaniowe uwagi konfrontujące to, co mogło być znane Katarzynie z tym, w co została wtłoczona przez malarza („Za oknem w miejsce piramidy — wieże”, „Krużganki jasne, gdzie cień hypostylu”, „Ciało jedwabne białe w gronostaje”⁷). Treścią *Oddalenia* jest jednak przede wszystkim próba ukazania prawdziwej Katarzyny. W przeciwieństwie do tej przedstawionej na obrazie jest ona „smagłą królewną”, „aleksandryjką o nubijskiej cerze”, która „z filozofami / dyskutowała w aspazyjskim stylu” i „[...] wpół wierząc, a na wpół nie wierząc, / nosiła chleby i miód świętym węzom” (NS, 9). Wyeksponowane w tej części cyklu dowody na nierzetelność malarskiego (i hagiograficznego) przedstawienia są rozwijane w dalszych częściach cyklu. Podmiot poematu zwraca szczególną uwagę na hedonizm i zmysłowość Katarzyny, sprzeczne przecież z podaniami, a jednocześnie stereotypowo (i zapewne nie tylko stereotypowo⁸) wpisane w starożytną egipskość. Ta kwestia powraca również w *Porwaniu*, drugiej części cyklu, skonstruowanym z serii pytań retorycznych odnoszących się do rozmaitych zmysłowych przyjemności skonstrastowanych z nieprzyjemnością i niewygodą okoliczności utrwalonych na obrazie, np. „Kto się ośmielił na bagna /

⁶ M.W. Ałpatow, *Galeria drezdeńska. Dawni mistrzowie*, Arkady, Warszawa 1974, s. 19.

⁷ J. Dehnel, *Na szyję świętej Katarzyny książniczki egipskiej malowanej przez malarza van Eycka*, w: idem, *Rubryki strat i zysków. Zebrane poematy i cykle poetyckie z lat 1999–2019*, Biuro Literackie, Wrocław 2011, s. 9. Dalej jako NS w tekście głównym.

⁸ Zob. A. Krzemińska, *Miłość w starożytnym Egipcie*, PIW, Warszawa 2004, s. 150.

zimnej północy przenosić / usta nawykłe do pieszczot / ksiąząt o ciałach z hebanu?” lub „Kto szkło, służące kielichom, / w którym się rozkosz perliła, / trwoni na kółka przezrocze / co brata — wiatr powstrzymują?” <NS, 10>. W dalszych częściach *Na szyję świętej Katarzyny...* powraca za-sygnalizowana w *Oddaleniu* („[...] nosiła chleby i miód świętym węzom”) kwestia wiary męczennicy, niekoniecznie — zdaniem podmiotu — wyłącznie chrześcijańskiej, co jest chyba najbardziej heretyckim wątkiem poematu.

Ciekawie wypada w tym względzie zwłaszcza trzeci fragment cyklu, czyli *Księga*. W „rulonik[u] uśmiechu” świętej, rzekomo widocznym na obrazie van Eycka, refokalizator zewnętrzny dostrzega jej ironiczny dystans do patetycznego „zbrojnego po loki anioła” (z lewego skrzydła tryptyku) i „rozłożystej Izydy w szkarłatach” <NS, 11–12> (Maria znajduje się, rzecz jasna, w centralnej części malowidła). Bohaterowie ci są skonstruowani z bardziej osiągalnymi i jawnie zmysłowymi bóstwami starożytnego Egiptu — Bastet (z którą Katarzyna „po uczcie mruczała pospołu”), Horusem (któremu „mierzwila [...] pióra”) czy Nut (którą z kolei „łaskotała w gwieździste podbrzusze”) <NS, 12>.

Jednocześnie Dehnel podkreśla sztuczność późnośredniowiecznego przedstawienia, nie ukrywając, że odnosi się do reprezentacji malarzkiej. Wygląd namalowanej świętej jest charakteryzowany w cyklu jako nienaturalny, fasadowy — ma ona tutaj „szklane oczy” i „puste łono”, na którym zostały „sklepione zielenie” <NS, 14> (cz. V, *Męczeństwo*), jej włosy to „rudawa przędza”, natomiast „na jej białe czoło ciasto” mieszały „flamandzkie ręce w pozłocistych dzieżach” <NS, 11> (cz. III, *Księga*). Nawet jej męczeństwo — zgodne przecież z zapisami hagiografów — jest pozbawione oznak cierpienia (w cz. VI, *Zstępowaniu*: „I ani kropki — zamknięty dzban karku [...], bo jakże plamić wzorzysty kobierzec / nowych mu wzorów dodając wbrew tkaczom?” <NS, 15>) i jedynie sygnalizowane za pośrednictwem przeestetyzowanej symboliki (w *Męczeństwie*: „srebrny durenal” wygląda „jak sztuciec królewski”, „Koło się łąsi przymilnie do stopy / jak oswojony ze szczeniem jeżozwierz” <NS, 14>). Owa sztuczność zostaje zresztą przełamana w ostatniej strofie *Zstępowania* (pointującej także cały poemat, jest to bowiem jego ostatnia

część) swoistym zapewnieniem o przywróceniu Katarzyny na właściwe miejsce: „W śmierć się zapada jak w biesiadne łoże, / w mlekiem płynącą wannę porfirową — / na dnie odzyska hebanową cerę / i część dla bogów o zwierzęcych głowach” (NS, 15). Podmiot wiersza próbuje przywrócić Katarzynie właściwy kontekst — życie, z którego została wyekstrahowana przez van Eycka, wiernego prawidłom estetyki europejskiego malarstwa sakralnego.

Można uznać, że sposób, w jaki refokalizator zewnętrzny przygląda się poszczególnym obrazom, przypomina „zmianę ram” [*reframing*] omawianą przez Mieke Bal w *Czytaniu sztuki?*. Badaczka tłumaczy ją m.in. na podstawie *Oślepienia Samsona* Rembrandta. „Zmiana ram” to próba odczytania tego obrazu np. bez kontekstu biblijnego (ukazującego przede wszystkim nicość Dalili, cieszącej się „z okrutnego, niegodziwego zwycięstwa odniesionego dzięki kłamstwu i dla zarobku. Okrutne zwycięstwo ma wypisane na twarzy, jak mówią”⁹). Zabieg ten pozwala odczytać dzieło Rembrandta

jako reprezentację czystego bólu. Takie obramowanie — pisze Bal — w przeciwieństwie do ram obiegowo-biblijnych, które są w tym wypadku mizoginiczne — byłoby, powiedzmy, humanistyczne, co w konsekwencji złagodziłoby trochę mizoginię. Można też posłużyć się ramami wypowiedzi o ślepotcie, która była obsesją artystów plastyków i samego Rembrandta. [...] Łatwo można dostrzec, jak przecięcia tych ram pomagają nam radzić sobie z dziełem tego rodzaju i unikać zamknięcia w tauologicznej eksklamacji „ohyda! ohyda!” [...] ¹⁰.

Rzecz jasna, świadomość istnienia reżimów skopicznych (czy — szerzej — świadomości kulturowego spojrzenia, a jeszcze szerzej — zależności interpretacji od przysposobienia wspólnoty interpretacyjnej¹¹) nie jest nowa, podobnie jak tekst *Czytanie sztuki?* (oryginał z 1996 r.), zatem wnioski, które autorka *Narratologii* wysnuwa z tej propozycji teoretycznej, również są w dużej mierze oczywiste. Po pierwsze, Bal pisze,

⁹ M. Bal, *Czytanie sztuki?*, przeł. M. Maryl, „Teksty Drugie” 2012, nr 1–2, s. 49.

¹⁰ *Ibidem*, s. 50.

¹¹ Mieke Bal reżimy skopiczne (albo wizualne) definiuje szeroko jako „specyficzne dla danej kultury praktyki wizualne”, np. „wykorzystywanie wizualności w celu wzmocnienia władzy, która używała przedmiotów wizualnych, by mówić «jak gdyby» obiektywnie” (M. Bal, *Wizualny esencjalizm i przedmiot kultury wizualnej*, przeł. M. Bryl, „Artium Quaestiones” 2006, nr 17, s. 302, 308).

że zmiana ram „wydobywa z obrazu możliwe znaczenia, o których nie myślano wcześniej, nim ramy uległy zmianie. Jest ona przeciwieństwem interpretacji historycznej”¹². Po drugie, zwraca uwagę na to, że „[o]bramowywanie jest stałą czynnością semiotyczną, bez której nie może funkcjonować kultura. Próby wyeliminowania tej czynności są bezużyteczne, ale warto jednak wymagać od czytelników brania odpowiedzialności za dobór ram”¹³.

Oba te wnioski można wykorzystać przy interpretacji apokryficznych utworów ekfrastycznych. Wydaje się, autorzy tego typu tekstów starają się fingować rekonstrukcję prawdziwych znaczeń, źródeł czy okoliczności powstania poszczególnych obrazów, sugerując pobieżność czy wręcz naiwność spojrzenia i myślenia dotychczasowych oglądających lub twórców malowideł. Autor tego rodzaju ekfrazy — w przeciwieństwie do potencjalnych, rezygnujących z biblijnego klucza odbiorców Rembrandtowskiego *Oślepienia Samsona* — pozostaje blisko „obiegowych” ram, pamięta o nich, odwołuje się do nich mniej (jak w *Romantykach*) lub bardziej krytycznie (jak w *Na szyję świętej Katarzyny...*). „Zmiana ram” w ekfrastycznych tekstach apokryficznych jest zatem bezpośrednio związana z refokalizacją (zewnątrzną — w przypadku omówionych w tym rozdziale utworów Dehnela, chociaż oczywiście w tekstach z refokalizacją wewnętrzną mamy do czynienia z analogiczną sytuacją; najjaskrawszy przykład to *Kobieta w oknie* Joyce Carol Oates i obramowanie feministyczne, które pozwala obnażyć mizoginię dostrzeżoną w wizualnym pre-tekście). Sygnałem nieuniknionego w przypadku apokryfów współczesnienia mentalności jest otwarcie manifestowana świadomość pominięć i przekłamań towarzyszących rozmaitym konwencjom. O ile w przypadku *Romantyków* i *Niezanego miniaturzysty...* owe pominięcia i przekłamania ograniczają się do usunięcia na margines czy przysłonięcia szeroko pojętego człowieczeństwa i cielesności bohaterów oraz twórcy obrazów, to w przypadku poematu o św. Katarzynie Aleksandryjskiej dość ciekawie przedstawia się kwestia „odpowiedzialności za dobór ram”, o której wspomina Bal. Wydaje się, że podmiot — poddając krytyce

¹² Eadem, *Czytanie sztuki?...*, s. 43.

¹³ *Ibidem*, s. 50.

zeuropeizowanie świętej i podkreślając jej bliskowschodnie pochodzenie — odpowiedzialnie wybiera ramę, którą można by nazwać postkolonialną. Jednak niepodobna nie zauważyć, że sięga on w tym celu do zasobów stereotypowej egipskości, ignorując po części wielokulturowość starożytnej Aleksandrii¹⁴ — to, że w zasadzie nie leżała ona „w Egipcie, ale przy Egipcie, stanowiąc odrębny byt polityczny, społeczny i kulturowy”¹⁵ oraz to, że uznaje się ją za kolebkę północnoafrykańskiego chrześcijaństwa. Wydaje się zatem, że w IV w. n.e. (kiedy to — według legendy — miała żyć św. Katarzyna) wspomniana w poemacie „część dla bogów o zwierzęcych głowach” (NS, 15) należała już do przeszłości — zwłaszcza że w tym czasie Egipt (z Aleksandrią) od niemal 350 lat był prowincją Rzymu.

Oczywiście może być również tak, że św. Katarzyna z cyklu Dehnela jest stereotypowa ostentacyjnie, podmiot zaś, wyjaskrawiając jej egipskość i zestawiając ją z van Eyckowską sztucznością, stara się obnażyć konwencjonalność wszelkich przedstawień, ukazać „[...] palimpsesty, warstwy [...] imaginacji i zabiegi interpretacyjne zasłaniające prawdziwą postać”¹⁶.

Nieco inaczej rzecz przedstawia się w wierszu *Pierwszy plan* z cyklu *Niderlandy. Sześć pocztówek*, w którym Dehnel prze-pisuje obraz niewiele późniejszy od *Tryptyku drezdeńskiego*, czyli fragment powstałego między 1475 a 1479 r. *Ołtarza Matki Boskiej i św. Jana* (zwanego też *Tryptykiem św. Janów*) Hansa Memlinga (il. 20.a). Centralna część tego cyklu — jak w przypadku drezdeńskiego arcydzieła — przedstawia Marię z Jezusem na kolanach, a także towarzyszące im postaci św. Katarzyny Aleksandryjskiej,

¹⁴ W Aleksandrii od ok. I w. n.e. dużą rolę odgrywali Żydzi i mieszkańcy o „helleńskiej świadomości” i „greckim sposobie życia i myślenia” (E. Wipszycka, *Chrześcijaństwo starożytnego Egiptu*, Tyniec, Kraków 2018, s. 24).

¹⁵ *Ibidem*, s. 15.

¹⁶ M. Czarnecka, *Re-lektura mitów albo kobiece figury pamięci*, w: eadem, *Wieszczki. Rekonstrukcja kobiecej genealogii w historii niemieckiej literatury kobiecej od połowy XIX wieku do końca XX wieku*, Wydawnictwo UW, Wrocław 2004, s. 194. To rozpoznanie Mirosława Czarnecka odnosi do literackich reprezentacji Kasandry, ale wykorzystuję je tutaj ze względu na wysoki poziom jego ogólności.

św. Barbary, św. Jana Ewangelisty i św. Jana Chrzciciela. Na skrzydłach bocznych przedstawiono natomiast ścięcie Jana Chrzciciela (scena, w której kat przekazuje Salome głowę świętego — lewy panel) oraz wizję św. Jana Ewangelisty na Patmos¹⁷ (na prawym panelu, ponad świętym, widać bowiem sceny z *Apokalipsy*).

Pierwszy plan to też przykład ekfrazy z apokryficznym dopełnieniem, ale — co chyba najistotniejsze — w przeciwieństwie do tekstów już omówionych (również tych dotyczących filmu braci Lumière i domu van Gogha) bardzo wyraźnie zostaje tutaj zaznaczona obecność podmiotu mówiącego i jednocześnie oglądającego obraz. Podmiot ów ujawnia się, wskazując na związane z obrazem wątki autobiograficzne, tuż po katalogowym wyliczeniu detali arcydzieła:

Fontanna krwi z otwartej szyi. Czterej jeźdźcy.
Smok, gigant i dziewica odbici w kryształce
morza. Ukłon Salome. Jabłko. I obrączka
na palcu Katarzyny. A wszystko prawdziwsze
niż prawda — zrozumiałem to, mając lat siedem
czy pięć, nad reprodukcją w albumie wydanym
przez Flammarion: wyraźne, barwne powiększenia,
na których mogłem śledzić, dzięki uprzejmości
zachodniej poligrafii, szczegóły męczeństwa,
detal *Apokalipsy*, nitkę złotogłowiu [...]»¹⁸.

Najbardziej interesujące dla podmiotu wiersza jest jednak lewe skrzydło ołtarza (il. 20.b), na którym widzi

dopiero tu i teraz [w Muzeum Szpitala św. Jana w Brugii, gdzie znajduje się dzieło — uzup. JD], dwadzieścia lat później,
[...] nie dalsze plany — miasta i aniołów,
glorię z tęczy, Heroda — lecz wąski pas ciała
między poddartym skrajem skąpego kaftana
a perłową szarością gładkich spodni ciasno
opinających tyłek kata. Jego plecy
i umięśnione łydki. Lekkość, z jaką trzyma
miecz.
Spójrz.

¹⁷ Zob. A. Ziemba, *Sztuka Burgundii i Niderlandów*, t. II: *Niderlandzkie malarstwo tablicowe 1430–1500*, Wydawnictwo UW, Warszawa 2011, s. 554.

¹⁸ J. Dehnel, *Pierwszy plan*, w: idem, *Rubryki strat i zysków...*, s. 74–75.

Paradoksalnie jednak, właściwie dzięki wyraźnie zaznaczonej obecności podmiotu patrzącego na obraz „tu i teraz, dwadzieścia lat później”, w przywołanym fragmencie można dostrzec chyba apokryficzne — bo **odkrywające** to, co wcześniej niewidziane (i przez ów podmiot, kiedy był dzieckiem, i przez obserwatora skupionego na kontekście biblijnym) — nowe spojrzenie na obraz Hansa Memlinga. Dorosły podmiot wiersza, zauważając cielesność przedstawionej na pierwszym planie postaci (ciasne spodnie, umięśnione łydki itp.), w pewnym sensie ją ożywia (przez podkreślenie namacalnej zmysłowości). Co więcej, detal sygnalizujący cielesność kata („wąski pas ciała”) jest ledwo widoczny; można nawet odnieść wrażenie, że zmyślony — na obrazie widać raczej kawałeczek materiału, z którego uszyto „skąpy kaftan”, niż rzekomo odkryty fragment łydźwi mężczyzny. Dzieło niderlandzkiego mistrza zostaje umieszczone „w obszarze ludzkiego [osobistego — uzup. JD] doświadczenia”¹⁹, co czyni je na nowo bliskim i zrozumiałym dla „ja” lirycznego. Podmiot nie zwraca już uwagi na detale obrazu, które były dla niego istotne w dzieciństwie i które są chyba również istotne w kontekście przeznaczenia malowidła (ołtarz). Zgodnie ze wspomnianym zainteresowaniem Dehnela tym, co marginalne, w swoim wierszu skupia się on na niezbyt ważnym szczególe — pobocznej postaci z historii o ścięciu Jana Chrzciciela. Zwyczajowo kojarzona ze zmysłowością Salome²⁰ zostaje w tekście zupełnie zignorowana, to kat jest tutaj obiektem pożądania. W tym przypadku refokalizacja pozwala nałożyć nową ramę na niewinne/naiwne spojrzenie podmiotu, wcześniej posługującego się ramą dziecięcej fascynacji fantastycznymi elementami czy też ramą — jak w przypadku tradycyjnych odczytań *Oślepienia Samsona* — „biblijno-obiegową”. Mamy tu do czynienia z nieprawowiernym odczytaniem kanonicznego dzieła

¹⁹ P. Włodyga, *Wymiar hermeneutyczny apokryfów*, w: *W kręgu apokryfów*, pod red. E. Jakiela, J. Mosakowskiego, Wydawnictwo UG, Gdańsk 2015, s. 69.

²⁰ Frances Larson pisze nawet, że samą „dekapitację postrzegano często jako akt o zabarwieniu erotycznym. Biblijne opowieści o Judycie i Salome dają wyraz fascynacji odciętą ludzką głową — artyści wracają do nich bez końca urzeczeni dramaturgią uwodzicielskiego tańca, barbarzyńskiej egzekucji, srebrnej tacy, na której ląduje świeżo odcięta głowa” (F. Larson, *Historia świata przez ścięte głowy opisana*, przeł. P. Maksymowicz, Bellona, Warszawa 2014, s. 141).





Il. 20.b. Hans Memling, Ścięcie św. Jana Chrzciciela
(fragment Ołtarza św. Janów), 1475–1479

sztuki, polegającym na dostrzeżeniu erotycznego podtekstu gdzie indziej niż w kanonicznych interpretacjach: ze zmianą ramy z kulturowej na afektywną, homoerotyczną²¹ (ciekawe w tym kontekście jest pominięcie przez podmiot androgyniczności kata: to drobny mężczyzna, ma wcięcie w taliu itd.).

Każda z sześciu pocztówek — na których awersach, o czym informują podtytuły kolejnych wierszy, składających się na cykl *Niderlandy*, figurują różne obiekty stanowiące źródła ich inspiracji — adresowana jest do kogo innego; *Pierwszy plan* — do R. de M. Wpisane do tekstu tego utworu polecenie-apel, „Spójrz”, to skierowana przede wszystkim do wskazanego adresata, ale też do pozostałych odbiorców wiersza, zachęta do spojrzenia na *Ścięcie św. Jana Chrzciciela* przez nowy filtr, dostrzeżenia w nim czegoś innego niż zazwyczaj, a także — co prawda w dużo mniejszym stopniu — uprzytomnienia sobie materialności malarstwa, zależności ewentualnej religijnej czy transcendentalnej wymowy od odpowiedniego wyglądu ciał namalowanych postaci.

Do *Pierwszego planu* całkiem nieźle pasują rozpoznania Romy Sendyki dotyczące ekfraz eseistycznych. Badaczka odwołuje się do zapisanych w *Dyskretnym uroku mieszczaństwa* doświadczeń Zbigniewa Herberta oglądającego Terborchowskiego *Chłopca iskającego psa*, a zwłaszcza do fragmentu, w którym autor ujawnia swoją obecność — „Mnie w tym obrazie — pisze Herbert — zachwycała zawsze łagodna i szlachetna w tonie kolorystyka — zgazona, oliwkowa zieleń ścian, ochra przedmiotów i tylko dwa żywsze akcenty — niebieskie portki chłopca i białobrzowa sierść psa”²². Zdaniem badaczki „[d]ziwnie potoczne słowo z wyrażenia

²¹ Podmiot *Pierwszego planu* wybiera inny, nie najważniejszy element obrazu i czyni go punktem wyjścia swoich rozważań. Utwór ten jest zatem heretycki nie ze względu na porzucenie zapisanej w wizualnym pre-tekście historii z chrześcijańskiego kanonu, ale w pierwotnym rozumieniu tego słowa — jak pisze Leszek Kołakowski: „αἰρέω (haireo) oznacza «brać», a w formie względnej αἰρέομαι (haireomai) oznacza «brać sobie» albo po prostu «wybierać». Herezja w pierwotnym sensie oznacza więc «wybór», zarówno akt wybierania, jak przedmiot wyboru” (L. Kołakowski, *Herezja*, Znak, Kraków 2010, s. 7).

²² Cyt. za R. Sendyką, *Współczesny narcyzm, ekfrazja i oglądania siebie* (Herbert, Bielskowska, Bieliński), w: eadem, *Od kultury ja do kultury siebie. O zwrotnych formach w projektach tożsamościowych*, Universitas, Kraków 2015, s. 325.

«niebieskie portki chłopca» działa jak katalizator uruchamiający aurę familiaryzacji, procedurę spokrewniania patrzącego i oglądanego, pokonywania dystansu czasu. Pozwala na migawkowe wkroczenie w malowaną scenę²³. W przypadku tekstu Dehnela pozornie nieistotny, przyziemny detal umożliwia autointerpretację: podmiot dostrzega przecież zmianę swojego spojrzenia na obraz Memlinga (ma świadomość refokalizacji?). Tutaj również elementem spokrewniającym patrzącego i oglądanego jest „dziwnie potoczne słowo”: „tyłek”. Można jednak spostrzec różnicę między *Pierwszym planem* a tekstem analizowanym przez Sendykę. Zauważa ona bowiem, np. że „[o]pis obrazu jedynie *wydaje się* zasadniczym celem tego fragmentu, ponieważ konstrukcja wskazuje na niejawny, dyskretnie realizowany cel odmienny — odsłonięcia *siebie*, wyrażenia swego przeżycia”²⁴. W *Pierwszym planie* podmiot, wprost wyrażając „swe przeżycie”, niewątpliwie również „odsłania *siebie*”, ale ponadto próbuje uczynić własne rozpoznanie tajemnej wspólnoty z twórcą obrazu intersubiektywnym. Dziękując się z adresatem wiersza i pozostałymi czytelnikami właśnie dokonaniem odkrycia tego, co dla niego oczywiste, bo znajduje się przecież na pierwszym planie, dziwiąc się, że objawiło mu się ono tak późno („Jak mógł się ukryć, jak mógł się ukrywać tyle lat?”, co zapewne dotyczy zarówno dostrzeżonego detalu, jak i twórcy obrazu, który jako „Prawdziwy” wyraził się dopiero teraz, „tutaj, w tym wąskim skrawku ciała”), proponuje im nową, w gruncie rzeczy bardziej może biograficzną niż estetyczną, perspektywę oglądu opisywanego arcydzieła.

²³ *Ibidem*, s. 335.

²⁴ *Ibidem*, s. 326.

Apokryficzne ekfrazy (*Fotoplastikon*)

Pisząc o ekfrastycznej twórczości Jacka Dehnela, trudno pominąć jego teksty dotyczące fotografii, przede wszystkim — *Fotoplastikon*¹: „fotoesej”² czy też zbiór próz, dla których punktem wyjścia są zgromadzone przez autora, a kupowane na pchlich targach czy odnajdywane u znajomych zdjęcia, uznane przez niego za jakoś „literackie”, mające „w sobie zaczątek dobrego tekstu”³. W *Fotoplastikonie* fotografie i towarzyszące im fragmenty literackie zostały dobrane w uzupełniające się pod różnymi względami pary (fotografia i tekst kontrapunktowane fotografią i tekstem) tak, by w lekturze zestawy te objawiały się jako wielowymiarowe obrazy podejmowanych problemów — na wzór wytwarzanych za pośrednictwem popularnego w XIX w. stereoskopu Holmesa trójwymiarowych widoków komponowanych z podwójnych (stereoskopowych właśnie) fotografii.

Jednak o ile przynależność arcydzieł malarstwa do kanonu wydaje się oczywista, a zatem mówienie o apokryficzności niektórych opisujących je ekfraz jest dobrze umotywowane (również pod tym względem),

¹ Jest on już przedmiotem licznych studiów, np. M. Koszowy, *Fotograficzna ekfraz*, w: eadem, *W poszukiwaniu rzeczywistości...*, s. 124–132; C. Zalewski, *Znaleziska*, wystawy, kolekcje. *Projekt antropologii estetycznej w utworach Czycza, Wirpszy, Dehnela*, w: idem, *Pragnienie, poznanie, przemijanie. Fotograficzne reprezentacje w literaturze polskiej*, Universitas, Kraków 2010, s. 255–263; D. Lisak-Gębala, *Specyfika poetyckich i eseistycznych ekfraz fotografii w literaturze polskiej przełomu XX i XXI wieku*, w: eadem, *Ultraliteratura. O strategiach transmedialnych i poszukiwaniu pozawerbalnego we współczesnej literaturze polskiej*, Universitas, Kraków 2014, s. 25–63; eadem, *Wizualne „nakłucie” wrażliwości eseisty*, w: eadem, *Wizualne odkroczenie. Wokół współczesnej polskiej eseistyki o malarstwie i fotografii*, Universitas, Kraków 2016, s. 195–233. Por. K. Ponomarenko, *Fotograficzne inspiracje w poezji i prozie Jacka Dehnela na przykładzie „Fotoplastikonu” i wybranych wierszy*, „Świat Tekstów. Rocznik Słupski” 2018, nr 16, s. 119–128; M. Mikiewicz, *Fotograficzna podróż w czasie: „Fotoplastikon” Jacka Dehnela*, „Literaturoznawstwo: Historia, Teoria, Metodologia, Krytyka” 2014–2015, nr 8–9, s. 105–115.

² W ten sposób charakteryzuje te teksty m.in. Marta Koszowy, *op. cit.*, s. 124.

³ M. Hajdysz, *Bohaterowie fotografii platają figle*, wywiad z Jackiem Dehnelem, „Gazeta Wyborcza. Trójmiasto” 11.11.2009.

o tyle używanie tej kategorii w przypadku tekstów inspirowanych zdjęciami może budzić wątpliwości. Mimo że istnieją przecież fotografie klasyczne, a zatem takie, które mogą być uważane za kanoniczne⁴, utwory lub fragmenty utworów z fotograficznymi pre-tekstami odnoszą się przede wszystkim do obrazów nieznanych, prywatnych, pozostających w kolekcjach autorów tekstów (np. Dehnela czy Wojciecha Nowickiego⁵), przez nich zrobionych (np. przez Annę Nasiłowską⁶) czy ujrzanych gdzieś przypadkiem (np. przez Andrzeja Stasiuka⁷). To, że „czas stawia większość fotografii, nawet najbardziej amatorskich, w rzędzie dzieł sztuki”⁸, wydaje się niewystarczającym uzasadnieniem dla nazywania niektórych ekfraz takich amatorskich fotografii apokryficznymi. Motywacji dla spowinowacania ekfrazy i apokryfu nie dostarcza również fakt, że zdjęcia mogą mieć status dokumentu⁹, a zatem inspirowane nimi teksty, które można byłoby uznać za apokryficzne, są potencjalnie w pewnym stopniu zbliżone do utworów pasożytujących na rozmaitych kronikach, pamiętnikach, korespondencji. Zdaniem Danuty Szajnert

[o]sobną podklasę współczesnych literackich apokryfów stanowią utwory wyzyskujące potencjał ukryty w tekstach niefikcyjnych, postrzeganych jako szczególnie z jakichś względów cenne. Kanon (tym razem rozumiany jako wartość-wzorzec)

⁴ Np. *Terror of the War Nicka Uta, Valley of the Shadow of Death* Rogera Fentona, zdjęcie Chrise Niedenthala z 14 grudnia 1981 r. czy *Afghan Girl* Steva McCurry'ego; do tego zbioru należałoby również włączyć zdjęcia autorstwa wybitnych fotografek i fotografów (choćby Dorothei Lange, Cindy Sherman czy Annie Leibovitz). Za swoisty filmowy apokryf z wizualnym pre-tekstem nakręcony w oparciu o (bez wątpienia kanoniczne) fotografie wykonane w 1944 r. przez członków Sonderkommando jest *Syn Szawła* László Nemesa z 2015 r. Zob. G. Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, przeł. M. Kubiak Ho-Chi, Universitas, Kraków 2007.

⁵ Zob. np. W. Nowicki, *Odbicie*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2015.

⁶ Zob. A. Nasiłowska, *Wielka wymiana widoków*, Green Galery, Warszawa 2012.

⁷ Zob. M. Koszowy, *Jadąc do Abony. Fotograficzne podróże Andrzeja Stasiuka*, w: eadem, *W poszukiwaniu rzeczywistości...*, s. 182–197.

⁸ S. Sontag, *O fotografii*, przeł. S. Magała, Karakter, Kraków 2009, s. 29.

⁹ D. Lisak-Gębala, *Specyfika poetyckich i eseistycznych ekfraz...*, s. 53. Choć to oczywiście dyskusyjne, zob. np. M. Michałowska, *Spisywanie świadectwa, tworzenie dokumentu. Ricoeur, Young*, w: eadem, *Foto-teksty. Związki fotografii z narracją*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2012, s. 209–223.

— utworzony z autentycznych albo wątpliwych, publicznych lub prywatnych dokumentów autorstwa jakichś znanych postaci — rzadko w takich wypadkach podlega interpretacji krytycznej¹⁰.

I tutaj wszakże warunkiem koniecznym jest wysoka ranga, autorytet czy sława autora/bohatera takiego dokumentu, a większość zdjęć stanowiących pierwowzory ekfraz nie spełnia tego kryterium.

Przywoływany m.in. przez Dobrawę Lisak-Gębałę Emmanuel Hermange zauważa z kolei, że „opisać zdjęcie to ofiarować mu przywilej ekspozycji”¹¹, co współbrzmi, jak się wydaje, z często cytowanym pytaniem Waltera Benjamina: „Czyż podpis nie stanie się z czasem najistotniejszą częścią składową zdjęcia?”¹². Następująco rzecz komentuje sama Lisak-Gębała: „Niemy obraz nie jest [...] zdolny do stawienia oporu nawet najbardziej absurdalnym interpretacjom, gdyż «fotografia zawsze będzie wydawała się upozowana do tytułów, jakie przynosi jej język»”¹³. Wszystkie te uwagi wskazują na niesamodzielność fotografii, która — jak sugeruje kolejne rozpoznanie nadzwyczaj często pojawiające się w artykułach dotyczących relacji literatury i zdjęć — „domaga się opowieści”¹⁴, co w pewnym sensie stoi w sprzeczności z kanonicznością, konotującą totalność, samowystarczalność i nienaruszalność¹⁵ pre-tekstu. Dopiero apokryf pozwala dostrzec w pierwowzorze jakiś brak wymagający uzupełnienia lub wyjaśnienia. A jednak, mimo przypisywanej fotografiom niesamodzielności i nieprzynależności do kanonu znacznej ich części, często ich opisy mają charakter apokryficzny. Chciałabym sprawdzić, czy mimo zgromadzonych tu

¹⁰ D. Szajnert, *Mutacje apokryfu*, w: *Genologia dzisiaj*, pod red. W. Boleckiego i I. Opackiego, IBL PAN, Warszawa 2000, s. 146.

¹¹ E. Hermange, *Aspects and Uses of Ekphrasis in Relation to Photography*, cyt. za D. Lisak-Gębałą, *Specyfika poetyckich i eseistycznych ekfraz...*, s. 29.

¹² W. Benjamin, *Mala historia fotografii*, przeł. J. Sikorski, w: idem, *Twórca jako wytwórca*, przeł. H. Orłowski, J. Sikorski, wstępem opatrzył J. Kmita, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1975, s. 44.

¹³ D. Lisak-Gębała, *Specyfika poetyckich i eseistycznych ekfraz...*, s. 55; źródło, które cytuje Lisak-Gębała, to S. Cheeke, *Writing for Art. The Aesthetics of Ekphrasis*, Manchester University Press, Manchester 2010, s. 158.

¹⁴ S. Sontag, *op. cit.*, s. 32.

¹⁵ Zob. np. M. Jankowska, *Współczesna apokryficzność jako narzędzie autokomunikacji kultury*, „The Polish Journal of the Arts and Culture” 2014, nr 2, s. 72, 75.

argumentów przeciw, można spróbować zastosować kategorię apokryficzności także do ekfraz¹⁶ niekanonicznych fotografii. Jak zauważa Marta Koszowy: „bywa przecież, że fotografie funkcjonują niczym zwornik narracyjny pozwalający **odsłonić i wyjaśnić** życie uchwyconych na nich postaci”¹⁷.

W *Fotoplastikonie* pojawia się wiele fragmentów ożywiających, a także „odsłaniających i wyjaśniających życie” uwiecznionych na fotografiach ludzi, ale nie tylko: czasem detal widoczny na zdjęciu jest punktem wyjścia do snucia fantazji na temat potencjalnej biografii albo chociaż zainteresowań samego autora zdjęcia, jak np. w przypadku ekfrazy zatytułowanej *Pompony*. Tytułowy rekwizyt, widoczny na wykonanym w atelier zdjęciu przedstawiającym najpewniej jakąś babcię i jakąś wnuczkę (choć to też jedynie domysł), zdradza, według refokalizatora zewnętrznego, niezbyt wyrafinowane upodobania czytelnicze fotografa:

Można go wywołać z ciemności, jak kliszę: siedzi przy lampie naftowej i czyta jakieś piękne, mądre dzieło w zapomnianym języku. Ślini palec i przekłada kartę. Ale teraz zdradzają go pompony i przez dekady dolatuje nas ich cienki głosik: o nie, człowiek, który nas kupił musiał czytać wyłącznie Mniszkównę¹⁸.

W przywołanym fragmencie dobrze widać, jak (dopisana apokryficznie) osobowość fotografa jest przekształcana, negocjowana pod wpływem dostrzeganych stopniowo detali — mężczyzna ten ożywa *in statu nascendi* wraz z kolejnymi etapami przyglądania się zdjęciu.

Z „odsłonięciem i wyjaśnieniem” życia sportretowanej postaci mamy z kolei do czynienia m.in. w opowiadce pt. *Connaisseur*¹⁹. Właściwie wyłącznie pierwszy jej akapit stanowi dokładna, choć zawierająca już znaczący element interpretacji, deskrypcja zdjęcia:

¹⁶ Opisy zdjęć bez wahania nazywam ekfrazami — przekonujące i rozbudowane uzasadnienie wykorzystania tego terminu w celu opatrzenia nim rozmaitych deskrypcji fotografii (z uwzględnieniem głosów krytycznych) przedstawiła D. Lisak-Gębala w: *Specyfika poetyckich i eseistycznych ekfraz...*, s. 25–63.

¹⁷ M. Koszowy, *Świat zawładnięty przez fotografię. Kartezjański model referencjalnej mediacji rzeczywistości w Fotografii Wojciecha Bruszewskiego*, w: eadem, *W poszukiwaniu rzeczywistości...*, s. 143, podkr. JD.

¹⁸ J. Dehnel, *Fotoplastikon*, W.A.B., Warszawa 2009, s. 87. Dalej jako F i numer strony w tekście głównym.

¹⁹ Utworem pod pewnymi względami analogicznym, choć nie stanowiącym stereoskopowej pary dla *Connaisseura*, jest *Photographie Dekadence* (F, 96).

To zmysłowe spojrzenie spod na wpół przymkniętych powiek, ta naga *Afrodite* (koniecznie tak! Z drżącym, nieco przeciągniętym „rhrrrr”) wyeksponowana umiejętnie na gerydonie, ten koń pełnej krwi, dzieło samego *Fistuly* [...] idealnie mieszczący się w kadrze mówią nam wszystko — oto koneser <F, 65>.

W dalszych częściach tekstu narrator wychodzi poza przestrzeń fotografii i przedstawia wymyśloną biografię tego „znawcy”, który żyje gdzieś na prowincji, „całe dnie spędza na posadzie, za biurkiem, pisząc listy do Towarzystwa Ziemiaków Wołyńskich albo Wielkopolskiej Kasy Pożyczek Rolnych” <F, 65>, natomiast wieczorami przebywa w swym nieco pretensjonalnym domu, wśród wyobrażeń i odprysków „wielkiego świata” („wzorzyste tapety, w gabinecie klubowy fotel, humidor, za szkłem roczniki angielskich czasopism o sztuce, w sypialni barwna reprodukcja *Z rozkazu padyszacha Żmurki* [...]”), z godnym *Emmy Bovary* przekonaniem o tym, że „wszystko mogło być inne, bardziej intensywne, sensualne, dzikie” <F, 65>.

Konstrukcję *Connaisseura* przypominają prozy z *Nieistotnych wizerunków* Paolo Sorrentino, w których właściwie brak bezpośrednich, ekfrastyicznych odniesień do reprodukowanych zdjęć (poza *quasi-referencjalnymi* „Mam na imię Ylenia”, „To jest Marzio Pelle”, „Girolamo Ponzio Santagata. Rzymski adwokat i międzynarodowy mizantrop”²⁰). Całe rozdziały zajmują natomiast swoiste *curricula vitae* czy — po prostu — literackie portrety obejmujące rozmaite wątki z życia sfotografowanych osób, wymyślone na podstawie ich wyglądu. Również w *Connaisseurze* to głównie „zmysłowe spojrzenie” mężczyzny w powiązaniu z utrwalonymi na zdjęciu rekwizytami — malutką rzeźbą i obrazem — decyduje o charakterystyce, którą patrzący na fotografię tworzy dla przedstawionego na niej bohatera. Mimo że współtworzące tę charakterystykę informacje, które zastępują nieznaną prawdę, nie wynikają bezpośrednio ze zdjęcia, wydaje się, że tekst Dehnela do niego przylega, nie stanowi absurdałnej interpretacji, respektuje realia wizualnego wzorca. Jest to również jeden z nielicznych tekstów z *Fotoplastikonu*, w których Dehnel nie sygnalizuje fikcyjności biografii opisywanej postaci.

²⁰ P. Sorrentino, *Nieistotne wizerunki*, przeł. A. Bruś, Rebis, Poznań 2019, s. 77, 193, 127.

Dzieje się tak natomiast np. w *Ecce Homo*, ekfrazie zdjęcia przedstawiającego mężczyznę przebranego za Jezusa niosącego krzyż. Apokryficzność tego tekstu, podobnie jak w przypadku *Sebastiano del Piombo* — *Wskrzeszenia Łazarza*, wydaje się oczywista: uwzględniono tu kulisy atelier fotograficznego i okoliczności powstania opisanej reprezentacji, ilustrującej znany motyw ewangeliczny, czyli drogę krzyżową. Zanim jednak w tym tekście zostaną ujawnione wątki z życia sfotografowanego modela, stanowiące bezpośrednią poakcję wykonania zdjęcia, narrator zastrzega:

Gdyby nie niedoskonałość techniki, można by powiększać ten obraz tak długo, aż zobaczylibyśmy wewnątrz odbite w tęczówce oka [...]. Gdyby nie sama natura techniki fotograficznej, która rejestruje na szklanej kliszy tylko jeden, wyjęty z czasu, moment, moglibyśmy oglądać to, co działo się dalej w nieznanym zakładzie fotograficznym w historycznych czasach — ale możemy to sobie wyobrazić *«F, 219, podkr. JD»*.

Domysły na temat mężczyzny są wprowadzane początkowo w formie niezobowiązujących sugestii z serią rozpoznawczych pytań: „Najpierw odstawiono krzyż — czy tam, gdzie stoją inne rekwizyty? I jakie rekwizyty? [...] potem zdjęto cierniową koronę — czy zdejmowano ją przy pomocy rękawic ochronnych? Czy w zakładach fotograficznych przestrzegano podówczas zasad BHP?” *«F, 219»*. Stopniowo zastępują je precyzyjne konstatacje, ujawniające mikro zdarzenia, które rozegrały się po wykonaniu zdjęcia:

Ostatnia była biała szata: oto ten, który odgrywał bóstwo, pozbawiony krzyża, korony cierniowej, peruki i sztucznego zarostu zdejmując ją przez głowę i zakłada swoje codzienne ubranie: koszulę z poszarzałą stójką i marynarkę z taniego sukna. Po czym inkasuje pieniądze i wychodzi, zmierzając do swoich codziennych zajęć. Albo, jeśli oszczędzono nawet na tym, okazuje się pracownikiem zakładu: idzie teraz do ciemni lub zakładu zarękawki i wypisuje rachunki za odbitki *«F, 219»*.

Proces zdejmowania kostiumu Chrystusa i stawania się na powrót zwykłym człowiekiem jest istotny dla sensu tekstu. Struktura pierwszego akapitu, poprzedzającego opowieść o atelier fotograficznym, sugeruje niedorzeczność „przebieranych” fotografii („Zdjęcie to wykonano w czasach historycznych z przeznaczeniem dla wyznawców pewnej, dzielącej się na kilka odłamów, religii” *«F, 219»*). Jednak w poincie tekstu narrator

— tak skonstruowany, byśmy mogli rozpoznać, że od tego, co przedstawione na owym zdjęciu, i kwestii z tym przedstawieniem stowarzyszonych dzieli go ogromny dystans nie tylko czasowy, ale też kulturowy, poznawczy i emocjonalny — wydobywa głęboki, niezamierzony zapewne przez autora zdjęcia, sens wykonywania fotografii zwykłych osób przebranych za Jezusa. Sens ów wynika ze specyfiki medium pokazującego rzeczywistość, choć podatnego na manipulacje — sfotografowany model jednocześnie jest Chrystusem i oczywiście nim nie jest:

Większość wyznawców wołała sobie tego nie wyobrażać, bo bóstwo w zaręczawkach wydawało im się bluźnierstwem; wprowadzić w myśl teorii żydowskiego reformatora religijnego, działającego w Judei w czasach cesarza rzymskiego Tyberiusza, był on każdym człowiekiem, również tym, który sam nim będąc, udawał go przy pomocy rekwizytów; ten jednak element teorii był zawsze niepopularny (F, 219).

A zatem oprócz tego, że jako apokryficzne można odczytać ewangeliczne odniesienia (Jezus, krzyż, korona cierniowa) oraz demistyfikację zamierzonej ewangeliczności fotografii (tak naprawdę Jezusa odgrywa mężczyzna w „koszuli z poszarzałą stójką” i w „marynarce z taniego sukna”), można tu odnaleźć także, jak się zdaje, klasyczną apokryficzność, polegającą na swoistej interpretacji katechizmu w formie nieewangelicznej opowieści, a także — w pewnej mierze — na krytyce zapominających o nim czy raczej pomijających go „wyznawców pewnej, dzielącej się na kilka odłamów, religii” (F, 219).

Podobny charakter ma ekfraza *Niecąc pysznym diademem rubinowe błyski*. Opisywana fotografia przedstawia kobietę przebraną za Salome trzymającą głowę Jana Chrzciciela. Refokalizator nie skupia się jednak na nowotestamentowej historii: tutaj także wyjście poza ramę fotografii nie przekracza tylko „fabularno-tematycznej przestrzeni biblijnego pierwowzoru”²¹, ale obejmuje wydarzenia z atelier fotografa. Oprócz typowego dla deskrypcji dzieł sztuki szczegółowego opisu, np. oświetlenia modelki-Salome („[światło — uzupełnia JD] wnika przez wysokie okna i otula ją całą: kładzie się na mlecznoróżowej skórze, włosach, diademie z dewizki od zegarka, bransoletach z cynfolii, brudnawej halce, tureckich bamboszach [...]” (F, 89)), w przywołanym fragmencie da się

²¹ D. Szajnert, *op. cit.*, s. 142.

również zauważyć, że narrator odkrywa to, co niewidoczne (lub niedokładnie widoczne) na zdjęciu. Mamy tu zatem nieuwiecznione tam „wysokie okna” i niemożliwą do uwiecznienia na czarno-białej fotografii „mlecznoróżową skórę”. Podmiot akcentuje ponadto pozorność, sztuczność i niedoskonałość rekwizytów, które wyglądają przekonująco wyłącznie na zdjęciu (w rzeczywistości diadem jest zrobiony „z dewizki od zegarka”, bransoletki nie ze złota, a z cynfolii, muslinowa halka zaś — pobrudzona). Za „dopowiedzenie tego, co niedopowiedziane” można także w *Niećąc pysznym diademem rubinowe błyski* uznać opis wyposażenia pracowni fotograficznej („[...] dozorc[al], który zgodził się robić za ciało Jana [...] przygląda się uważnie wszystkiemu: sztaludze, kasetom z farbami, wielkim rulonom płótna” <F, 89>), jak i o opowieść o mikrozdarzeniach składających się na przedakcję zdjęcia (np. palenie papierosa przez „dziewczyn[ę] z piekarni, która zgodziła się pozować jako Salome” czy też dawane jej przez fotografa wskazówki: „«Z odrazą, patrz na głowę z odrazą przemieszaną z miłością, chuć, chuć» — mamroce facecik” <F, 89>). A zatem: choć w ekfrazę nie zostaje wpisany ciąg dalszy (lub inna wersja) nowotestamentowej historii, można ją uznać za apokryficzną. Po pierwsze, jak już to zostało zaznaczone, mówi się w niej o tym, co na fotografii niewyraźne, niewidoczne, pominięte; po wtóre (w ścisłym związku z poprzednim), zostaje wprowadzona interpretacja modernizująca i, po części, nieprawowierna (fotograf chciał prawdopodobnie przedstawić po prostu scenę biblijną, nie zaś opowiedzieć o zwyczajnym życiu — swoim, modelki i modela); po trzecie wreszcie, mimo wszystko, autor deskrypcji zachowuje tak zwane realia wzorca, nie narusza się tu uniwersum czasoprzestrzennego (modelka i model rzeczywiście musieli spędzić jakiś czas w pracowni fotografa; opisane wydarzenia są w ramach owego uniwersum prawdopodobne, mimo że — a może również, dlatego że — studio fotograficzne z tego fragmentu *Fotoplastikonu* to typowe atelier z początku XX w.). Co ciekawe, apokryficzna ekfrazja zdjęcia uświadamia (być może silniej niż ekfrazja dzieła sztuki malarskiej) oczywistą „dwuwarstwowość” obiektu, który opisuje: postać na fotografii jest i Salome (uwikłaną w znaną z kanonicznego tekstu historię), i modelką (uwikłaną w historię prywatną).

W wielu tekstach z *Fotoplastikonu* fikcyjność opowieści jest manifestowana o wiele bardziej ostentacyjnie niż w przypadku *Ecce Homo* czy *Niećąc pysznym diademem rubinowe błyski*. Często pojawiają się tu dystansujące komentarze, które tłumaczą, że coś jest widoczne wyłącznie „dzięki nadproduktywnej wyobraźni” (F, 141) czy też np., że w nie wiadomo skąd znanej narratorowi rzeczywistości było zupełnie inaczej niż w dopowiadanej historii, co „zdradza to rdzawe kółeczko [...] — ślad zostawiony przez pinezkę” (F, 17), jak w przypadku fotografii zatytułowanej *L'Inconnue de la Vistule*. Widać na niej mężczyznę i kobietę pozujących w atelier fotograficznym w kartonowej atrapie łodzi na tle namalowanej rzeki. Na podstawie tego zdjęcia oraz dalekich skojarzeń, do których ono prowadzi (maska *L'Inconnue de la Seine* oraz *Oczy tej małej Agnieszki Osieckiej*), narrator próbuje skonstruować historię nieszczęśliwie zakochanej dziewczyny, która odebrała sobie życie („Byłoby tak samo jak w tamtej legendzie: wyłowioną z Wisły gdzieś koło Cytadeli, przewieziono by ją do kostnicy, a tam jakiś sentymentalny lekarz [...] kazałby odcisnąć gładkie policzki w gipsie chłodnym jak rzeczne fale” (F, 17)). Tę wizję burzy wspomniane „rdzawe kółeczko” usytuowane przy górnej krawędzi fotografii — jego obecność ma dowodzić, że tragiczny domysł jest zupełnie nietrafiony: ślad po pinezce, „która całymi latami utrzymywała zdjęcie przypięte do półki albo boku szafy” (F, 17) świadczy raczej o sile relacji uwiecznionej pary, o znaczeniu uchwyconego momentu.

Dobrym przykładem demonstrowania fikcjonalności są dwie historie dopisane do jednego zdjęcia-pocztówki, stanowiącego swoisty podwójny portret. Przedstawia on uśmiechniętą dziewczynę w białej sukience oraz doklejoną do niej zminiaturyzowaną podobiznę mężczyzny w meloniku — wizerunek pary dopełnia napis *Śpiesz do mnie*, który stanowi również tytuł całego tekstu. Istotne jest to, że w przypadku tej apokryficznej ekfrazy za pre-tekst należy uznać zarówno utrwalone na awersie zdjęcia-pocztówki podobizny dziewczyny, do której młodzieniec ma śpieszyć, oraz owego młodzieńca, jak i treść wiadomości z rewersu („Proszę Cię nad wszystko [...] pszyć domnie gdysz jak nie przyjdiesz to trudno Ale będę musiała umierać bez ciebie, bo jestem ciężko chora” (F, 15)). Refokalizator poprzedza obie wersje dopisanej

do fotografii historii uwagę wysuwającą na pierwszy plan ich zmyślenie: „I nie mogę jej zobaczyć inaczej, jak tylko tak: poddasze, miednica na komodzie, metalowe łóżko z sennikiem [...]. Niżej ona, Henia, na tym sienniku w pocerowanej pościeli, chuda, z kosmykami włosów przylepionymi do czoła”. Druga wersja brzmi tak — „I nie mogę jej zobaczyć inaczej jak tylko tak: w tanim peniuarku, przy komodzie; z zacięciem stawia krzywe litery wysuwając czubek malinowego języka” (F, 15). Sama obecność dwu wariantów opowieści o postaciach ze zdjęcia (pierwszy czerpiący z egzaltowanych rojeń na temat powabów bronchitu albo z konwencji naturalistycznej, drugi — z pseudoperwersyjnych fantazji) podkreśla ich nieprawdziwość i schematyczność. W ostatnim akapicie pierwsza wersja, ta bardziej dramatyczna i afektowana, zostaje wpisana w drugą na prawach rodzinnej anegdoty. Kobieta „przechowuje kartkę i opowiada dzieciom, a potem wnukom, wstrząsającą historię: twardy siennik, bieda, ostatnie namaszczenie, drżąca ręka. On wpada, jej lepiej, ksiądz ich błogosławi; a to [karta z fotografią — uzupeł. JD] na wieczną rzeczy pamiątkę” (F, 15). Dehnel ożywia fotografię, wymyśla — tak jak w przypadku *Connaisseura* czy *Ecce Homo* — prawdopodobną, wyzyskującą utrwalony *entourage*, opowieść o bohaterach zdjęcia, próbując je uzupełnić i wyjaśnić.

Sygnalizowanie fikcyjności historii bohaterów fotografii nie ogranicza się do prostych w gruncie rzeczy konstatacji dotyczących niemożności poznania prawdy o sfotografowanych niegdyś ludziach. W przypadku ekfraz zatytułowanych *Dysonans* i *Dortmund 14499*, stanowiących tym razem „stereoskopową parę”, Dehnel tematyzuje z jednej strony brutalność czy nawet sadyzm (a może masochizm) intencji kryjących się za fotograficznymi dopowiedzeniami, z drugiej zaś łatwą, łzawą empatię²². To, co bezbolesne, nudzi, domyślone historie muszą jątrzyć wyobraźnię ich odbiorców. Narrator mówi o tym wprost w pierwszym z tekstów, *Dysonansie*, przedstawiającym grającego na skrzypcach młodego żołnierza

²² O tego rodzaju emocji Sławomir Masłoń pisał, że „nawet gdy [...] jest podejmowana w najlepszych intencjach, pociąga za sobą wszelkiego rodzaju narcystyczne parafernalia (np. jestem dobry, ponieważ potrafię się wzruszyć)” (S. Masłoń, *Sebold czuje. Melancholiczny zawrót głowy*, „Teksty Drugie” 2016, nr 5, s. 244).

w okularach i proponuje aż trzy wersje jego szczątkowej biografii. Ów mężczyzna to albo „wrażliwy chłopak z uniwersyteckiego miasta, [...] student filologii klasycznej, rzucony między rozpryskujące się mózgi i płonące chaty”, albo „sadysta ukryty za okrągłymi okularkami, uskrzydłony zapachem płynącej krwi i skwierczącego ciała [...]”; dnie spędza na ćwiczeniu partit Bacha we wnętrzach opustoszałych kamienic”. Wedle również prawdopodobnej, trzeciej wersji —

[m]ożemy oczywiście przeczytać to zupełnie inaczej: oto nikt, ubrany w mundur, gra na skrzypcach; nikt siedzi na tyłach w intendenturze i dla przyjemności popołudniami rzępoli *Graj, Cyganie*, to jednak wyobraźni nie interesuje, **wyobraźnia chce, żeby bolało, żeby jakoś zabolalo** *«F, 79»*.

Dopełniający *Dysonans* tekst *Dortmund 14499* przedstawia mężczyznę trzymającego tabliczkę z tytułowym numerem — tutaj potencjalnych życiorysów jest więcej, a domysły obejmują również fotografa:

Ale tu nazwa miasta, krój liter i proste deski ściany baraku czy jakiegoś przepierzenia zdają się mówić wszystko; włącza się lampka z napisem „niemieckie obozy koncentracyjne”, neurony posyłają impulsy przez synapsy, iskrzą aksony i dendryty, przewija się film z ekshumacji, ludzie przy drutach, stopy patykowatych nóg i rąk na drewnianych wózkach, dym z krematoriów. I od razu człowieka z numerem widzimy jako ofiarę [...]. Podobne tabliczki musiały być w użyciu jeszcze wcześniej, w latach dwudziestych w latach naszych; zawieszano je na szyjach złodziei i paserów, gwałcicieli małych dziewczynek i oszustów, oskarżonych o morderstwo i pobicia. Sumienny urzędnik policyjny z Beziku Dortmund naciska przycisk. A może zupełnie ktoś inny trzyma aparat? Pomocnik kancelisty z Iowa w mundurze amerykańskiej armii, który robi zdjęcia wysłanym przez więźniów sadystycznym kapo, uratowanym od linczu esesmanom [...] *«F, 81»*

Paradoksalnie nie chodzi jednak wyłącznie o to, że „szczwany łajdak zawsze może przedzierzgnąć się w godną politowania ofiarę” (co wynika również z treści *Dysonansu*). Ważniejsze wydaje się raczej to, że mimo wielości domysłów, są one ograniczone i narzucone przez numer, to w nim mają źródło określone interpretacje. I, niezależnie od tego, czy uruchamiają one czytelniczą empatię, czy wrogość, numer przykrawa biografię człowieka, któremu został nadany, do tego, co się z tym numerem bezpośrednio wiąże: „Kto jednak wstanie i powie głośno, że numer, choć pozostał, niczego nam nie mówi, że numer nie jest żadnym rozwiązaniem?” *«F, 81»*.

W przywołanym długim fragmencie *Dortmundu 14499* (a także w zacytowanej poincie *Dysonansu*) uderza jeszcze inny „duży” temat, do którego Dehnel często wraca w *Fotoplastikonie*, czyli świadomość współczesnej utraty niewinnego spojrzenia. Powidoki tysięcy różnych, ale i zwielokrotnionych, powtarzających się obrazów oraz najrozmaitsze konteksty, w których się je sytuuje, kształtują ogląd kolejnych (bez znaczenia jest to, czy powstały wcześniej, czy później). Owo przekonanie o utracie niewinności, które stanowi jedną z manifestacji kulturowości spojrzenia, służy jednak autorowi *Lali* do wykazania najrozmaitszych powikłań tego stanu rzeczy. Wymienić tu można przede wszystkim groźbę lenistwa poznawczego: wnioskowania na podstawie powierzchownych przesłanek, jak w przypadku tekstu *Rozbitka*, przedstawiającego kobietę w rozłożystej sukni, którą oglądający — ze względu na opaskę na oku — muszą wziąć za piratkę. Za swego rodzaju powikłanie uznać też można dostrzeganie grozy w przedstawieniach w rzeczywistości beztroskich. Najlepszym przykładem jest w *Fotoplastikonie* pochodząca z okresu II wojny światowej fotografia żołnierzy rzucających śnieżkami w znaną „z innych zdjęć [...] dziewczynę, która zakrywa dłońmi twarz, pochyla się w oczekiwaniu na strzał”²³ (F, 109). Obawy budzi nieustająca podejrzliwość wynikająca z przeświadczenia o łamaniu rozmaitych tabu, jak w tekście *Ślodycz*, opisującym zdjęcie, na którym podsadzana przez chłopca dziewczynka usiłuje coś ściągnąć ze stołu: „Kto dziś spojrzy na tę fotografię, na ten podpis *Szybciej! Mama idzie!* i nie pomyśli, choćby przelotnie, o ostrym seksie pięciolatków [...]” (F, 51). W *Ślodyczy* obciążenie wzroku doświadczeniami wizualno-kulturowymi zostaje wyrażone wprost: „Ukradziono nam umysł wolny od skojarzeń, ciało zamknięte pod krynoliną i surdudem,

²³ Tak rozumianą „znajomość z innych zdjęć” można za Izabelą Kowalczyk, przywoływaną przez Agnieszkę Pajączkowską, nazwać „traumatycznym powidokiem”, choć pojęcie wiąże się przede wszystkim z obrazami, na których zarejestrowano funkcjonowanie obozów koncentracyjnych (A. Pajączkowska, *Zdjęcie*, w: *Ślady Holocaustu w imaginarium kultury polskiej*, pod red. J. Kowalskiej-Leder, P. Dobrosielskiego, I. Kurz i M. Szpakowskiej, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2017, s. 475). W przywołanym *Dortmundzie 14499* Dehnel pokazuje zresztą mechanizm aktywowania takiego „traumatycznego powidoku”.

krochmalone gorsy i wiązane pod szyją atlasowe wstążki; dzieci jak putta, sama głowa i skrzydełka, wszystkie otwory ciała poniżej kołnierzyka — nieistniejące [...]” (F, 51).

Utrata niewinnego spojrzenia jest jednocześnie utratą spojrzenia naiwnego i naiwnej świadomości. Teksty zebrane w *Fotoplastikonie* nie stanowią zatem wyłącznie krytyki współczesnej nadprodukcji drastycznych obrazów i nie ilustrują naszego problemu z uwolnieniem się od nich. Ekspozują również bezrefleksyjną hipokryzję przeszłych pokoleń, ich nieuświadomioną niemoralność (dość prostym przykładem jest tu ekfrazą zdjęcia dwóch tulących się mnichów z początku XX w., których relację narrator interpretuje jako romans, sprzeczny — rzecz jasna — z doktryną kościelną, zastrzegając jednocześnie, że sfotografowani mężczyźni „[j]eśli słyszeli «nieczystość», wyobrażali sobie [...] nieczne praktyki sobiectwa, grzech Onana, ostatecznie nierządnicę [...], nigdy jednak nie skojarzyliby z nieczystością tej świetlistej, białej przyjaźni, która ich łączyła nierozzerwalnym, młodzieńczym węzłem w Bogu” (F, 83)). Taki etyczny wymiar dopisków do fotografii wskazuje na dywersyjny potencjał ekfrazy — w *Fotoplastikonie* apokryficzność nie ogranicza się więc do dopisywania dalszych ciągów i przedakcji fotografii, ale służy przede wszystkim do podważania (czy ironicznego hiperbolizowania) „historycznie zinterpretowanych” intencji ich autorów. Zbiór stanowi bowiem swoisty krytyczny katalog tematów podejmowanych w ramach humanistycznego zwrotu etycznego, dotyczących ekologii, mniejszości seksualnych, niepełnosprawności, kolonializmu czy patriarchalnych przyzwyczajen²⁴. Krytyka obejmuje tu zazwyczaj wszelkie przejawy przemocy symbolicznej czy też opresji władzy, za której źródło uznaje się często tego, kto patrzy²⁵.

²⁴ Dobrawa Lisak-Gębala zwraca uwagę na wyczulenie Dehnela na „wszelkie przejawy inności, dyskryminacji, wynaturzeń fizycznych i łamanie tabu seksualnego” (D. Lisak-Gębala, *Specyfika poetyckich i eseistycznych ekfraz...*, s. 56). W innej swojej pracy badaczka w kontekście fotograficznego zbioru nazywa autora *Lali* oraz Ewę Kuryluk „tropiciełami kolektywnych sposobów widzenia” (eadem, *Wizualne „nakłucie”...*, s. 212).

²⁵ Zob. M. Radkiewicz, *Władca spojrzenia*, w: *Encyklopedia gender. Płeć w kulturze*, pod red. M. Rudaś-Grodzkiej, K. Nadanej-Sokołowskiej i in., Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa 2014, [ebook].

Dobrze widać to w dwu tekstach wiążących ze sobą spojrzenie imperialne i patriarchalne²⁶. Mam na myśli *Zęby* (F, 77) i *Bluszc* (F, 179). Nie współtworzą one, co prawda, „stereoskopowej pary”, są jednak w pewnym sensie skonstruowane analogicznie, podobnie jak fotografie stanowiące dla nich pre-tekst. Pierwsze zdjęcie, do którego odnosi się proza *Zęby*, to plenerowy portret grupy siedmiu czarnych kobiet i dziewcząt, drugie przedstawia pięć białych kobiet, siedzących przed stertą ręcznie wyszywanych tkanin i poduch przeznaczonych najpewniej na sprzedaż. Kobiety zostały oddzielone od potencjalnych kupujących czy oglądających sznurkowymi barierkami. Sfotografowane osoby są w obu przypadkach traktowane jak eksponaty poddane patriarchalno-imperialnemu zawłaszczającemu, pełnemu wyższości spojrzeniu. Właśnie pod to spojrzenie subwersywnie podszywa się narrator, stylizując swoje kwestie na mowę przyglądających się kobietom widzów i podsuwając — jak pisze Lisak-Gębala — „serie skojarzeń, które miałyby być właściwe mężczyznom patrzącym na owe zdjęcia w czasach, gdy te były w obiegu”²⁷. W tych wypowiedziach pojawiają się zarówno sformułowania infantyлизujące bohaterki fotografii (w *Zębach* np.: „[c]óż za ładnie ułożona, ustawiona grupa [...] Przyjemnie się patrzy na takie kolorowe buziaki”; w *Bluszc*u: „Nasze kruchutkie ślicznotki,

²⁶ Jest to zresztą klasyczna para pojęć, np. bell hooks (czyli Gloria Jean Watkins) pisze o „imperialistycznym rasistowskim kapitalistycznym patriarchacie” (bell hooks, *Zrozumieć patriarchat*, przeł. K. Płęcha, „Codziennik Feministyczny” 2013, [online] <http://codziennikfeministyczny.pl/zrozumiec-patriarchat> [dostęp: 4.06.2019]).

²⁷ D. Lisak-Gębala, *Wizualne odskocznice...*, s. 215. Dzieje się tak nie tylko we wspomnianej przez Lisak-Gębałę *Transylwanii* (F, 75) — opisie fotografii przedstawiającej grupę kobiet z podkrążonymi oczyma, która to grupa „okazuje się tajnym związkiem sufrażystek-wampirzyc” (ten tekst jest zresztą stereoskopowym dopełnieniem ekfrazy *Zęby*), ale też np. w przypadku *Kobiety XX wieku* (F, 59). Omawiana (stereoskopowa) fotografia przedstawia tu nonszalancko siedzącą, czytającą kobietę w „męskim przyodziewku”, nad którą stoi mężczyzna w fartuchu, wycierający naczynia. To „szalenie zabawne” i niezbyt prawdopodobne dla żyjących w czasach autora zdjęcia odwrócenie ról, ze współczesnego punktu widzenia „[j]est jak w klasycznej komedii: dręczyciel, który postanowił ostatecznie upokorzyć swoją ofiarę jakimś pysznym żartem, stoi na scenie sam [...], a na widowni rechocze cała klasa. Cała szkoła. Wszyscy notable z miasteczka. Parlament. Rząd światowy” (F, 59).

nasze słodkie bluszczyki, które, bezsilne, owijają się wokół nas, czerpiąc siłę z naszych szerokich barów”), jak i sygnały pogardy (w *Bluszczu*: „[t]a ich lekkość, zanim utyją, ta ich uroda, zanim pomarszczą się i obwisną, ach, delicje!”; w *Zębach* są one o wiele bardziej jednoznaczne: „Jest w tym jednak sporo naturalnego wdzięku [...], nawet jeśli strzyżenie włosów przy skórze napędza nas równie naturalnym odruchem obrzydzenia”²⁸). Jednocześnie w obu tekstach narrator wypowiadający się w imieniu męskiej zbiorowości daje wyraz satysfakcji i uldze związanej ze swoim usytuowaniem oraz z bezpiecznym dystansem oddzielającym oglądających i oglądane — w *Bluszczu* ów dystans wzmacnia „zagródka” ze sznurka, którą sfotografowane kobiety tak „ładnie przyozdobiły”. Teksty różnią się jednak kompozycją — wypowiedź „władców spojrzenia” w *Zębach* została skontrapunktowana opowieścią świadomego grozy kontekstu, w jaki wpisuje się zdjęcie czarnoskórych kobiet, podmiotu. Opowieść ta dotyczy kongijskiego Pigmeja Ota Bengi, który po koszmarnych doświadczeniach (m.in. prezentowaniu go na Targach Światowych w St. Louis w 1904 r. czy umieszczeniu w Bronx Zoo) „[w] równonoc wiosenną roku 1916 rozpalil rytualny ogień, wytłukł wszystkie koronki ze spiłowanych zębów i strzelił sobie w serce z rewolweru” (F, 77). W *Bluszczu* natomiast nie pojawia się żaden kontrapunkt, jego treścią są wyłącznie komentarze domniemych partnerów sfotografowanych kobiet („Chronić je, i owszem, należy, i każdy prawdziwy, godny tego miana mężczyzna, ochroni je własną piersią”). Gdyby nie konwencja większości apokryficznych ekfraz z *Fotoplastikonu* (do zdjęć odnosi się zazwyczaj podmiot oddzielony od utrwalonych na nich osób znacznym dystansem czasowym), ten tekst należałoby uznać za przykład refokalizacji wewnętrznej (jest nim, jeśli potraktujemy każdą z zamieszczonych w tomie próz jako autonomiczny utwór).

²⁸ O tym fragmencie Cezary Zalewski, koncentrujący się zresztą na krytyce imperializmu podejmowanej w *Fotoplastikonie*, pisze, że „Fryzury nie są [...] kwestią mody, ale znakiem ulegania opresji. Jej właśnie pisarz nie zamierza dostrzec, mimo iż jest ona doskonale widoczna w sztucznych i wymuszonych pozach, jakie przyjmują sfotografowane kobiety. Docieranie do ukrytych mechanizmów i zagrożeń kolonializmu jest zatem w *Fotoplastikonie* stopniowe, pośrednie” (C. Zalewski, *op. cit.*, s. 259–260).

A zatem ton wypowiedzi widzów zostaje wyraźnie poddany krytyce tylko w przypadku *Zębów*, choć ironia, z jaką użył go apokryfista, jest czytelna w obu ekfrazach. Jak pisze Dobrawa Lisak-Gębala, odnosząc się do tego właśnie fragmentu *Fotoplastikonu*:

[...] u modelek uspokajający jest brak uśmiechu. Domyślać możemy się, że chodzi o ulgę ze względu na wymogi estetyki, gdyż zapewne ich zęby nie są tak piękne jak ich ciała, niewykluczone nawet, że podobnie jak Ota Benga mają zęby spiłowane w „trójkątne ostrza” [...]. W efekcie w owych upozowanych, kontrolowanych w każdym calu wizerunkach [...], dla oka eseisty kluczowe byłoby często właśnie to, co na zdjęciu nie jest pokazane²⁹.

Właśnie owo wykorzystywanie tego, co nieistotne czy marginalne z punktu widzenia autorów fotografii dywersyjnie przejętych przez Dehnela, a nawet — jak w przypadku *Zębów* — dostrzeżony przez narratora bolesny brak — to, obok ożywień, dopisywania fikcyjnych biografii, podszywania się pod współczesnych fotografa i innych subwersywnych działań interpretacyjnych, najsilniejszy sygnał apokryficzności fotograficznych ekfraz. I chociaż nie opisują one zdjęć należących do kanonu³⁰, traktują je jako manifestacje przekonań i postaw w pewnym sensie kanonicznych, bo obowiązujących przez lata jako niepodważalne.

Nie oznacza to jednak, że apokryficzność ekfraz fotografii wiąże się z dążeniem do uogólnień, charakteryzuje wyłącznie teksty nakłuwające wielkie problemy społeczne i nie jest możliwa w mikroskali. Za symptomatyczny należałoby w tym kontekście uznać jeden z opisów fotografii zamieszczony w *Falszerych pieprzu* Moniki Sznajderman (odniesienie do tekstu autora innego niż Dehnel dowodzi, być może, aplikowalności tez dotyczących apokryficznych ekfraz fotografii). Przykład ten dobrze obrazuje również to, że refokalizacja — w tym przypadku także zewnętrzna — może pojawić się w utworach *non-fiction* (choć jest w nich nośnikiem *fiction* — apokryficzności). Autorka, próbując dowiedzieć się czegoś o przedwojennych losach członków

²⁹ D. Lisak-Gębala, *Wizualne „nakłucie”...*, s. 220–221.

³⁰ W pewnym sensie są dwa wyjątki: w *Fotoplastikonie* można odnaleźć dwie fotografie, które dałoby się — ze względu na przedmiot przedstawienia — uznać za kanoniczne, czyli portrety arcyksięcia Rudolfa (F, 126–127) i George Sand (F, 128–129).

rodziny swojego ojca, w większości ofiar Holokaustu, ożywia rodziną fotografię, przywołuje zmyślone, choć prawdopodobne wypowiedzi swojego pradziadka, na podstawie detalu stara się zrekonstruować utrwalony moment, wyobrazić sobie jego atmosferę oraz swoich dalekich-bliskich³¹:

Co zainteresowało twojego [ta część książki stanowi rozbudowaną apostrofę do ojca — Sznajderman zwraca się w ten sposób właśnie do niego — uzup. JD] dziadka w czytanej gazecie? Przeglądam ją, próbując sobie to wyobrazić. To mój sposób na przywołanie ich do życia lub wejście w ich świat, jedyny, jaki mam. Czytał o wypadku samochodowym na Krakowskim Przedmieściu róg Miodowej [...] Mieszkaliście blisko tego miejsca, w oficynie kamienicy przy Krakowskim Przedmieściu 58 [...]. Słyszę, jak Selim mówi do twojej matki: „To koło was się stało, Mata”. Oglądał ogłoszenia, porównując ceny w konkurencyjnych pensjonatach? Że nieopodal w Miedzeszynie Justyna Elbaumowa nadal ma wolne pokoje, wykwinną kuchnię rytualną, elektryczność i „ceny znacznie zaniżone”? [...] Tego dnia zrobiliście sobie jeszcze na pamiątkę kilka zdjęć na ławce przed domem i na łące³².

Zdaniem Cezarego Zalewskiego tego typu fabularyzacje służą zawsze stworzeniu możliwie jak najpełniejszego obrazu ich bohaterów, pozwalając jednocześnie na „rozleglejszą i bardziej bezpośrednią penetrację tych doświadczeń, które wydawały się niemożliwe do odtworzenia”³³. W pewnej mierze jest to zatem „ekfrastyczny apokryf rodzinny” — „apokryfy rodzinne” w ujęciu Małgorzaty Medeckiej „ukazują temat historyczny przez pryzmat dziejów prywatnych, rodzinnych. Są to dzieje co drugiego inteligenta, a mimo podkreślanej typowości jedną z cech konstytutywnych jest postawa autobiograficzna”³⁴. Chociaż

³¹ Chociaż jest tak oczywiście nie tylko u Sznajderman. Analogiczne teksty omawia Cezary Zalewski w: *Opowieści z albumu. Narracyjna funkcjonalizacja fotografii w autobiografiach rodzinnych*, w: idem, *Pragnienie, poznanie, przemijanie...*, s. 226–240.

³² M. Sznajderman, *Falszerze pieprzu. Historia rodzinna*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2016, s. 41–43.

³³ C. Zalewski, *Opowieści z albumu...*, s. 230. Warto w tym kontekście przywołać też rozpoznania Agnieszki Pajączkowskiej, która podkreśla, że przekonanie o możliwości „stawiania pomostu między przeszłością a teraźniejszością”, ożywienia postaci i odzyskania ich doświadczeń jest naiwne, choć oczywiście kuszące (nawet jeśli ocierające się o patos) (A. Pajączkowska, *Zdjęcie...*, s. 477).

³⁴ M. Medeckie, *Apokryf rodzinny jako odmiana dwudziestowiecznej powieści historycznej*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2007, s. 10.

przypadek ekfrazy w *Falszerych pieprzu* odbiega od tekstów zawartych w *Fotoplastikonie* (a sam gatunek „apokryfu rodzinnego” przywołuję raczej anegdotycznie) i nie wyzyskuje ewentualnego dywersyjnego potencjału, dowodzi jednocześnie, że perspektywa mikrohistoryczna nie wyklucza apokryficzności. To zawsze po prostu sposób na przywołanie do życia utrwalonych na fotografii osób, metoda uzupełniania wybra-
kowanej historii — nawet jeśli ogranicza się do dziejów jednej rodziny. Zazwyczaj można je przecież wpisać w jakiś uniwersalny kontekst kulturowo-historyczny. W wielu fragmentach zawartych w *Fotoplastikonie* apokryficzność nie rozsadza pre-tekstu (przynajmniej nie wyłącznie), wręcz przeciwnie — uniwersalizuje go, w pewnym sensie działa zatem odwrotnie niż zazwyczaj. Może właśnie na tym polega główna różnica między apokryficznymi ekfrazami anonimowych zwłaszcza fotografii oraz apokryficznymi ekfrazami arcydzieł malarstwa.

W zbiorze Dehnela to zdjęcia zwyczajnych ludzi (już teraz też najczęściej anonimowych) umożliwiają krytyczną dyskusję z przeszłością, choć oczywiście repertuar zmyślonych, indywidualnych opowieści, dobranych i dopisanych do poszczególnych fotografii zależy od spoglądającego na nie z dystansu współczesnego podmiotu: od jego mentalności i humanistycznego, filozoficzno-socjologiczno-antropologicznego zaplecza. Właśnie ów dystans i nieskrywanie go świadczą o zewnętrżności refokalizacji — dotyczy to zarówno tekstów odnoszących się do obrazów fotograficznych, jak i malarskich.

W przypadkach omówionych w tym rozdziale najwyraźniej manifestuje się kulturowość spojrzenia. Pozycja obserwatora oglądającego dzieło z inną świadomością niż ci, którzy pochodziliby „ze świata obrazu”, pozwala zestawiać bezpośrednio poszczególne akty patrzenia (te z wizualnych pre-tekstów z tymi refokalizacyjnymi), co prowadzi do ekspozycji ich nacechowania emocjonalnego, kognitywnego, intelektualnego, biologicznego³⁵, afektywnego itd. Dystans refokalizatora zewnętrznego — zazwyczaj dystans czasowy i, w związku z tym, obyczajowy — pozwala

³⁵ M. Bał, *Wizualny esencjalizm...*, s. 302.

dostrzec konwencjonalność i sztuczność estetyk komentowanych obrazów, przywrócić cielesność ich bohaterów (a zatem w pewnym stopniu ich ożywić, choć nie w takim sensie, jak np. w przypadku bohaterów Assoulina'a i Hellera), a także (przede wszystkim?) dokonać krytycznej oceny światopoglądu utrwalonego na malowidłach czy fotografiach wraz z ich bohaterami.

Zakończenie

W moich rozważaniach starałam się przekonywać, że apokryficzność można zaobserwować w tekstach ekfrastycznych, a zatem również w utworach odnoszących się do pre-tekstów wizualnych, a także pokazać, na jakie sposoby manifestują się powiązania tych dwóch poetyk intertekstualnych. Na rozważenie apokryficzności i ekfrastyczności jako zjawisk komplementarnych pozwolił podobny sposób ich ujmowania. Przede wszystkim w obu przypadkach mamy do czynienia z zawierającymi interpretacyjny naddatek odniesieniami do arcydzieł (w przypadku apokryficzności — literatury, w przypadku ekfrastyczności — sztuk wizualnych). Zarówno ekfrazy, jak i apokryfy dotyczą kwestii sytuowanych na marginesach arcydzielnych pre-tekstów i pozwalają je ujawnić, sprostować, doprecyzować. W związku z tym teksty apokryficzne oraz teksty ekfrastyczne charakteryzują się często dywersyjnym potencjałem: dzięki osadzeniu w realiach wzorca, czyli próbom zachowania scenografii pre-tekstu, jego atmosfery i w pewnym stopniu estetyki, a także jednocześnie nieuniknionemu uwspółcześnieniu mentalności ich podmiotu, dobrze nadają się one — jak pisze Danuta Szajnert — do

przemieszczania i nicowania znaczeń utrwalonych przez tradycję gorszych innych [...], ponieważ stwarzana jest iluzja, iż tylko w ni[ch] dokonuje się ono już w miejscu krystalizowania się tychże konstrukcji — w myśl zasady, że dzieła literackie [i nie tylko — uzup. JD] tyleż kreują, co powielają rozmaite klisze kulturowe związane z mechanizmami władzy i wykluczenia¹.

Niezwykle istotne dla moich rozważań było przekonanie o **płynności granic między ekfrastycznym naddatkiem interpretacyjnym** (kwestiami coraz luźniej związanymi z tym, co widać na przedstawieniu malarskim czy forograficznym) **a apokryficznością** (odsyłającą już prawie wyłącznie do domysłów w niewielkim stopniu związanych z wizualnym pre-tekstem), świadczące o komplementarności tych dwóch kategorii.

¹ D. Szajnert, *Dywersyjny potencjał apokryfu*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2011, t. 54, nr 2, s. 360.

Za teksty, w których kategoria ekfrastyczności splata się z apokryficznością, uznałam w pierwszej kolejności te, w których pojawiają się narratywizacje obrazów, mające najczęściej formę ożywień namalowanych postaci i zdarzeń. Zabieg ten pozwala w najłatwiejszy sposób uzupełnić wizualny pre-tekst o (siłą rzeczy) przemilczane, pominięte punkty widzenia.

Na kolejnym etapie rozważań wyróżniłam dwa typy komplementarności tych poetyk intertekstualnych. Pierwszy to apokryficzne ekfrazy czy też apokryficzne teksty ekfrastyczne — komponent ekfrastyczny i apokryficzny są w nich w miarę możliwości równorzędne. Właśnie ten typ komplementarności reprezentują utwory, w których w prosty sposób ożywia się obraz lub fotografię, ograniczając owo ożywienie do dynamizacji przedstawionego momentu (lub jego bezpośredniej przedakcji czy poakcji) oraz — ewentualnie — do niezbyt rozbudowanych wypowiedzi przedstawionych postaci. Apokryficznymi ekfrazami (innego rodzaju) nazywam też takie teksty, w których opis dzieła sztuki jest szczegółowy, dominujący i nie pozostawia wątpliwości co do tego, że mamy do czynienia właśnie z ekfrazą. Jednakże w wypowiedziach podmiotu komentującego wizualny pre-tekst pojawia się zazwyczaj drobny (acz kluczowy dla nowej interpretacji obrazu zawartej w takiej ekfrazie) element apokryficzny w formie zdania lub kilku zdań eksponujących lukę, pominięcie czy przekłamanie dostrzeżone w wizualnym pierwowzorze i na różne sposoby podważające jego wartość. Przykładami apokryficznych ekfraz są w mojej książce: *Po wyjściu malarza Jacka Dehnela*, *Lekcja anatomii doktora Tulpa...* Jacka Kaczmareckiego oraz szereg wierszy i krótkich próz, również autorstwa Dehnela, które poddaję analizie w ostatnim rozdziale, czyli *Romantycy*, *Na szyję świętej Katarzyny...*, *Pierwszy plan*, a także wybrane teksty z *Fotoplastikonu*. We *Wprowadzeniu* zaznaczyłam również, że apokryficzne ekfrazy mogą stanowić część większej całości, bardzo często pojawiają się np. w powieściach biograficznych o malarzach czy osobach portretowanych. Analizuję takie fragmenty na podstawie *Saturna...* Dehnela i *Portretu Pierre'a Assouline'a*.

Ponieważ jednak w wielu tekstach, które przeanalizowałam, ekfrastyczność — chociaż stanowiła nieodzowny punkt wyjścia — nie była dominująca ani nawet równorzędna względem komponentu apokryficznego, wręcz przeciwnie, to ten element był bardziej rozbudowany,

uznałam, że warto potraktować takie utwory jako ekfrastyczne apokryfy; jest to drugi typ komplementarności. Ekfrastyczność ma w nich zazwyczaj charakter inkrustacyjny (niekiedy przyjmuje też formę apokryficznych ekfraz wpisanych w ramy ekfrastycznego apokryfu) i służy głównie aktualizowaniu istotnego powiązania z wizualnym pierwowzorem. Jako ekfrastyczne apokryfy potraktowałam takie teksty, jak: *Sebastiano del Piombo — Wskrzeszenie Łazarza i Saturn...* Dehnela, *Lekcja anatomii* Niny Siegal, *Kobieta w oknie* Joyce Carol Oates, *Upadek ślepców* Gerta Hofmanna, *Portret Pierre’a Assouline’a* oraz *Namaluj to* Josepha Hellera.

Za podstawową kategorię umożliwiającą apokryficzne przenicowanie wizualnych pre-tekstów (zarówno w apokryficznych ekfrazach, jak i ekfrastycznych apokryfach) uznałam refokalizację, czyli zmianę perspektywy, z której patrzy się na wydarzenia ukazane w malarskim czy fotograficznym hipotekście lub nim inspirowane. Ustalenia Mieke Bal dotyczące fokalizacji pozwoliły mi dostrzec, że nie tylko literackie pre-teksty są zawsze jakoś sfokalizowane — ta kwestia obejmuje również pre-teksty wizualne. Aby uprościć rozważania, za pierwszych fokalizatorów uznałam twórców obrazów. Ustaliłam również, że w tekstach inspirowanych obrazami lub fotografiami może zachodzić refokalizacja zewnętrzna lub wewnętrzna. Z refokalizacją zewnętrzną mamy do czynienia wtedy, gdy wizualne pierwowzory są komentowane przez zewnętrznego obserwatora, którego bardzo często oddziela od przedmiotu refleksji dystans czasowy i/lub przestrzenny i który w żaden sposób nie przylega do komentowanego dzieła sztuki, nie ma z nim empirycznego związku — to znaczy nie jest ani jego twórcą, ani utrwalonym modelem. Refokalizator zewnętrzny nie jest też postacią z malarskiej czy fotograficznej reprezentacji. Refokalizatorami wewnętrznymi mogą być z kolei właśnie wymienione podmioty, wyraźnie powiązane z obrazem czy fotografią.

Kategoria refokalizacji, choć — być może niesłusznie — nie pojawia się w tytule książki, pozwoliła mi także uporządkować jej kolejne rozdziały. W pierwszym z nich starałam się zademonstrować funkcjonowanie refokalizacji na podstawie różnych apokryficznych ekfraz i ekfrastycznych apokryfów dotyczących jednego obrazu, *Lekcji anatomii...* Rembrandta. W tej części przeanalizowałam cztery teksty: *Po wyjściu malarza* Dehnela,

Lekcję anatomii doktora Tulpa... Kaczmarskiego, *Lekcję anatomii* Siegal oraz fragment powieści *Pierścienie Saturna* Sebalda. W każdym z tych utworów w rolach refokalizatorów zostały obsadzone postaci związane z utrwaloną lekcją anatomii (doktor Tulp, jego siedmiu słuchaczy, Rembrandt czy dysekcjonowany mężczyzna), a także potencjalni świadkowie tego wydarzenia (np. sir Thomas Browne). U Kaczmarskiego, Dehnela, Siegal i Sebalda refokalizacja pozwoliła, po pierwsze, ukazać wieloaspektowy ogłód Rembrandtowskiego arcydzieła, po drugie, zaprezentować jego różne interpretacje, po trzecie zaś, podkreślić dekontekstualizację *Lekcji anatomii...* zachodzącą w jej współczesnych literackich re-prezentacjach. Dla ich autorów nie jest już bowiem istotne to, że obraz powstał na zlecenie członków gildii chirurgów i to właśnie ich sportretowanie było najważniejszą intencją przyświecającą malarzowi. W poświęconych temu arcydziełu apokryficznych ekfrazach oraz ekfrastycznych apokryfach kluczowe jest skupienie na postaci nieboszczyka, Arisa Kindta, który w realiach powstawania wizualnego pierwowzoru był traktowany po prostu jako rekwizyt. W ten sposób „dzieło o niepatrzeniu na ciało”² zostało zamienione w teksty wokół tego ciała się ogniskujące.

W tym rozdziale wyklarowała się także zasadnicza — choć dość oczywista — różnica między apokryficznymi ekfrazami a ekfrastycznymi apokryfami: te drugie, ze względu na rozbudowane apokryficzne uzupełnienia, są zazwyczaj dłuższe niż apokryficzne ekfrazy. Mamy z nimi zwykle do czynienia w przypadku powieści czy opowiadań doprecyzowujących czy też ujawniających „prawdziwe wersje wydarzeń” utrwalonych na obrazie lub prezentujących historie namalowanych bohaterów (niezależnie od tego, czy pozostają oni w rolach zaplanowanych dla nich przez twórców obrazów, czy też występują „po cywilnemu” jako modele).

W trzech kolejnych rozdziałach przyjrzałam się dokładniej utworom, w których zastosowano refokalizację wewnętrzną (*W świecie obrazu*), refokalizację sytuującą się między refokalizacją wewnętrzną i zewnętrzną (*Między światami*) oraz tekstom z refokalizacją zewnętrzną (*Spoza świata obrazu*). W części zatytułowanej *W świecie obrazu* przeanalizowałam

² D. Mitchell, *Rembrandt's „The Anatomy Lesson of Dr. Tulp”: A Sinner among the Righteous*, „*Artibus et Historiae*” 1994, t. 15, nr 30, s. 148.

opowiadanie *Kobieta w oknie* Joyce Carol Oates inspirowane *Jedenastą rano* Edwarda Hoppera, *Upadek ślepców* Gerta Hofmanna oparty na Bruegłowskich *Ślepcach* oraz *Saturna...* Jacka Dehnela, czyli powieść biograficzną o Franciscu Goi. We wszystkich przypadkach do arcydzieł malarskich odnoszą się, jak wspomniałam, refokalizatorzy wewnętrzni — u Oates to sportretowana kobieta, która nie zdaje sobie sprawy z tego, że jest przedmiotem wizualnej reprezentacji. Ukazanie punktu widzenia bohaterki obrazu pośrednio posłużyło autorce do wyeksponowania uprzedmiotowienia, jakiemu postać ta została, jej zdaniem, poddana przez fokalizatora — Hoppera. Hofmann zapewnił dostęp do perspektywy sześciu ślepców zmierzających na spotkanie z autorem obrazu i nieświadomie odtworzających utrwaloną scenę. W *Upadku ślepców* także zaprezentowano historię uprzedmiotowionych (ale już nie ze względu na płeć) bohaterów słynnego malowidła, którzy w tej interpretacji zostali zdeindywidualizowani przez malarza, ich cierpienie zaś uniwersalizowane, przemienione w przypowieść o ludzkim losie. W *Saturnie...* z kolei narracja jest prowadzona z punktu widzenia Francisca Goi, jego syna oraz wnuka, co pozwala m.in. wskazać źródła upodobania słynnego malarza do koszarnej estetyki, zaprezentować toksyczność patriarchalnej rodziny, a także ujawnić rzekomo prawdziwe autorstwo przypisywanych wielkiemu Goi dzieł.

We wszystkich trzech utworach bardzo wyraźnie manifestuje się dywersyjny potencjał ekfrastycznego apokryfu: uprawomocniając niebrane wcześniej pod uwagę punkty widzenia (i odczuwania), autorzy ujawniają rozmaite słabości, opresyjność i rozpacz kryjące się za wizualnymi pretekstami czy też za intencjami ich twórców.

W kolejnym rozdziale (*Między światami*) zajęłam się analizą dwóch powieści, *Portretu* Pierre'a Assouline'a i *Namaluj to* Josepha Hellera, których nie sposób jednoznacznie uznać ani za przykłady tekstów zrefokalizowanych zewnętrznie, ani wewnętrznie, spełniają bowiem kryteria stawiane obu typom. Zarówno Assouline, jak i Heller w swych powieściach uczynili refokalizatorami percypujące i myślące (a w przypadku *Portretu* także mówiące) sportretowane postaci świadome tego, że są przedmiotami przedstawień w dziełach sztuki, czyli baronową Betty de Rothschild z obrazu Jeana-Auguste'a-Dominique'a Ingres'a oraz Arystotelesa

z Rembrandtowskiego *Arystotelesa z popiersiem Homera*. Specyficzna, uprzywilejowana pozycja (bohaterowie-obrazy patrzą na prezentowane wydarzenia ze ścian domów i muzeów, na których kolejno wiszą) umożliwia baronowej i filozofowi krytyczny namysł nad dziejami, którym świadkują o wiele dłużej niż zwykli śmiertelnicy. W obydwu wypadkach owe rozmyślenia prowadzą do wniosków o niezmienności politycznych, społecznych czy psychicznych mechanizmów: niezależnie od epoki ludzie zachowują się, reagują i myślą tak samo (są okrutni, lekkomyślni, żli), zmieniają się jedynie scenografia, kostiumy i skala wydarzeń.

Ostatni rozdział książki pt. *Spoza świata obrazu* poświęciłam wyłącznie wierszom i krótkim prozom Dehnela, autora w pewnym sensie patronującego moim rozważaniom — w każdym z rozdziałów odwołuję się do jego tekstów przede wszystkim dlatego, że doskonale splatają się w nich apokryficzność i ekfrastyczność. Wśród utworów omówionych w tym rozdziale znalazły się też takie, które można scharakteryzować jako apokryfy z wizualnym pre-tekstem — mam na myśli *Braci Lumière...* oraz *Żółty dom*. Chociaż punktem wyjścia jest w nich obraz (w szerokim rozumieniu), brak elementów deskrypcyjnych sprawia, że nie sposób określić ich mianem ekfrastycznych. Pozostałe dzieła, które przeanalizowałam w tej części, to apokryficzne ekfrazy (*Romantycy, Na szyję świętej Katarzyny..., Pierwszy plan*) bądź ich zbiory (*Fotoplastikon*). Refokalizator zewnętrzny przygląda się w nich wizualnym pierwowzorom z dużego dystansu czasowego (najczęściej), co pozwala mu wyeksponować głębokie różnice między jego własnym spojrzeniem a spojrzeniem twórców poddawanych refleksji dzieł malarskich i anonimowych fotografii. Inaczej niż w przypadku refokalizacji wewnętrznej, różnice te są w analizowanych tekstach wyrażone wprost, a hipokryzja czy naiwność światopoglądowa autorów komentowanych malowideł lub zdjęć (czy też współczesnych im obserwatorów tych dzieł) zostaje poddana krytyce. Co ciekawe, zyskujemy niekiedy dostęp do zapośredniczonego przez perspektywę refokalizatora, zewnętrznego punktu widzenia postaci przedstawionych na wizualnych reprezentacjach: bywają one zatem — tak jak w przypadku refokalizacji wewnętrznej — ożywiane. Często owo ożywianie nie polega jednak na animizacji i dynamizacji bohaterów czy też podsuwaniu im rozmaitych

wypowiedzi; niekiedy ogranicza się ono do prób przywrócenia/zrekonstruowania tożsamości, cielesności i doświadczeń przedstawionych postaci. Tego rodzaju taktyką posługuje się Dehnel przede wszystkim w *Fotoplastikonie*. W części rozdziału poświęconej temu zbiorowi ustaliłam również, że wbrew rozmaitym przesłankom (zdecydowanej większości fotografii nie da się uznać za kanoniczne, nie mogą być one również traktowane jako niezwykle wartościowe dokumenty itd.) teksty inspirowane fotografiami także można nazywać apokryficznymi: zdjęcia, podobnie jak obrazy malarskie (i wszystkie teksty kultury), są produktem określonej obyczajowości i czasu, a zatem wszelkie uzupełnienia na nich oparte mają charakter suplementu do wybrakowanej historii.

Na podstawie tego podsumowania oraz wcześniejszych szczegółowych analiz można uznać, że apokryficzność związana z ekfrastycznością:

- a. Przyjmuje najczęściej (choć nie zawsze) postać narratywizacji, kinezyzacji przedstawionych wydarzeń i w związku z tym — ożywień oraz dialogizacji utrwalonych na obrazach bohaterów.
- b. Miewa charakter domysłów na temat prawdziwej wersji zaprezentowanych w wizualnym pre-tekście sytuacji (często — po prostu — jej przedakcji i poakcji).
- c. Może kwestionować atrybucję obrazu.
- d. Może mieć formę komentarzy na różne sposoby podważających podstawy kanoniczności wizualnego pre-tekstu.
- e. Wyraża się niekiedy w sugestiach, że istota danego obrazu tkwi gdzie indziej niż zwykło się uważać (m.in. na podstawie kanonicznych interpretacji).
- f. Pomaga wyeksponować pomijane, marginalizowane, niebrane pod uwagę punkty widzenia.
- g. Dzięki refokalizacji pozwala skonfrontować te punkty widzenia z perspektywą współczesnych oglądających.
- h. Przybiera czasem postać hiperbolizacji cech estetyki wizualnego pre-tekstu, co wspomaga jego krytykę.

W tym kontekście nie sposób jednak nie zauważyć, że być może w gruncie rzeczy wadliwe jest mówienie o **komplementarności** apokryficzności oraz ekfrastyczności. Jak wspomniałam we *Wprowadzeniu*, komplementarność to „relacja lub przypadek, w którym co najmniej dwie różne rzeczy ulepszają lub podkreślają wzajemnie swoje własności”³. Apokryficzność istotnie pomaga, w moim przekonaniu, dobrze scharakteryzować własności wielu współczesnych ekfraz i tekstów ekfrastycznych, o czym świadczy chociażby naturalność, z jaką przychodzi w kolejnych analizach używanie pojęć z porządku apokryficzności, takich jak refokalizacja, pre-tekst, realia wzorca, odsłanianie tego, co ukryte, dywersyjny potencjał, uzupełnienia, uwspółcześnienie świadomości itd. Jednakże ekfrastyczność w niewielkim stopniu przyczynia się do wyjaśnienia kategorii apokryficzności czy też doświadczenia jej formy — udział ekfrastyczności w konceptualizacji apokryficzności ogranicza się właściwie do **świadomego włączenia do zbioru tekstów apokryficznych również takich, które są na różne sposoby powiązane ze sztukami wizualnymi**. Jednakże nadal uważam rozróżnienie na apokryficzne ekfrazy oraz ekfrastyczne apokryfy za w miarę zasadne.

Oprócz kilku sygnalizowanych w treści pracy i przypisach kwestii, zabrakło tu przypuszczalnie rozważań dotyczących nieapokryficznych ekfraz, a także np. utworów, w których również ożywia się przedstawione na obrazach postaci i wydarzenia, ale nie są w nich respektowane realia wzorca. Z takim przypadkiem mamy do czynienia np. w powieści *Babie lato* Philippe’a Bessona, odwołującej się do Hopperowskich *Nighthawks*. Jej akcja rozgrywa się w barze u zbiegu dwóch ulic, pojawia się w niej odpowiednia liczba bohaterów, jednakże zmienia się pozostała sceneria: anonimowe, wielkie miasto zostaje zastąpione nadmorskim Cape Cod — skądinąd rozpoznawalnym również dzięki obrazom Hoppera — a szyld „Phillies” nie odnosi się do marki cygar, tylko do nazwy tego baru i, co najistotniejsze, sama powieść rozgrywa się współcześnie (bohaterowie korzystają m.in. z telefonów komórkowych). Dlatego też nie nazwałabym tego tekstu ani ekfrastycznym apokryfem, ani apokryficzną ekfrazą;

³ *Complementarity*, w: *Oxford Dictionary of English. Second Edition, revised*, pod red. C. Soanes, A. Stevenson, Oxford University Press, Oxford 2010, [ebook].

to raczej po prostu transpozycja, choć kwestia bez wątpienia wymagałaby dodatkowych rozważań⁴. Być może ciekawe efekty przyniosłyby także analizy niepoważnych apokryficzno-ekfrastycznych wtrąceń, które można odnaleźć w kilku popkulturowych programach — mam tu na myśli na przykład skecz Monty Pythona pt. *Dlaczego Michał Anioł nie mamalował „Ostatniej wieczerzy”*?⁵ czy odtworzenie *American Gothic* Granta Wooda jako swoistego *tableau vivant* w jednym z odcinków amerykańskiego *Saturday Night Live*⁶. Nie zajęłam się nimi ze względu na literaturoznawcze sprofilowanie tej pracy.

Mimo wszystko sędzę, że omówione przeze mnie przykłady świadczą o przydatności kategorii apokryficzności w badaniach nad ekfrazami. Kategoria ta pozwala bowiem, powtórzę raz jeszcze, wyraziście skontualizować wpisywane w nie narracyjne rozszerzenia dzieł malarskich czy fotograficznych, ich ożywienia czy fabularyzacje.

Oprócz zrekapitulowanych tu swoistych konkluzji wynikających z odrębnych analiz, można z nich wyprowadzić jeden wniosek uogólniający. We wszystkich przywołanych w moich rozważaniach tekstach dostrzegam podstawową łączącą je kwestię (można ją zaobserwować także w innych utworach mierzących się z kanonem): każdy z nich dotyczy szeroko pojmowanej utraty „niewinnego spojrzenia” na wizualne preteksty, sposoby myślenia, których są wytworami, kanoniczne interpretacje, a także na idealizowanie i fetyszyzowanie samych obrazów, ich twórców

⁴ Innym rodzajom ożywień przygląda się Dobrawa Lisak-Gębala w swoich dwóch (wielokrotnie tu cytowanych) książkach poświęconych relacjom tekstu i sztuk wizualnych.

⁵ Choć mowa tu raczej o apokryficznej ekfrizie imaginacyjnej — obraz Michała Anioła nie spodobał się montypythonowskiemu papieżowi, ponieważ przedstawiał dwudziestu ośmiu apostołów, galaretkę i kangura (*Why Michelangelo Did NOT Paint „The Last Supper” According to Monty Python*, [online] <https://www.youtube.com/watch?v=l9Aj7W3g1qo> [dostęp: 22.03.2018]). O zrealizowanych/urzeczywistnionych ekfrazach imaginacyjnych (co prawda muzycznych) i próbie ujęcia ich jako apokryficznych pisałam w artykule: *Recykling intersemiotyczny. O apokryfach (?) muzycznych*, w: *Kultura w świecie luster. Jeszcze o niepowtarzalności i multiplikacjach w sztuce XX i XXI wieku*, pod red. A. Chomiuk i E. Pogonowskiej, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2017, s. 199–210.

⁶ *American Gothic* — SNL, [online] <https://www.youtube.com/watch?v=chsVJ6oDGIE> [dostęp: 22.03.2018].

oraz bohaterów. Apokryficzne prze-pisywanie dzieł sztuki — co jedynie pozornie oczywiste — ułatwia postrzeganie ich jako przedmiotów nie tylko estetycznych, ale także (a może nawet przede wszystkim) jako przedmiotów nacechowanych etycznie. Jest to możliwe dzięki czułemu spojrzeniu ekfrastycznych apokryfistów i apokryficznych ekfrastów. Każdy z nich patrzy w tym samym kierunku, co pies uwieczniony na jednej z opisywanych przez Jacka Dehnela fotografii, przedstawiającej grupę ludzi oglądających zawody żeglarskie: zwierzak „[s]toi, zupełnie niezainteresowany regatami i tłumem [...]. Widzi coś poza krawędzią zdjęcia, a może coś w ogóle poza krawędzią naszego postrzegania. Może warcząc chwycić piękno małymi, ostrymi ząbkami, potarmosić je, a potem puścić. Wabi się Literatura i lubi piłeczki”⁷.

⁷ J. Dehnel, *Fotoplastikon*, W.A.B., Warszawa 2009, s. 199.

Aneksy

Spis reprodukcji obrazów

- Il. 1. Sebastiano del Piombo, *Wskrzeszenie Łazarza*, 1517
olej na płótnie, 381 × 299 cm, National
Gallery, Londyn, źródło: [https://upload.
wikimedia.org/wikipedia/commons/4/49/
Sebastiano_del_Piombo_-_The_Raising_of_
Lazarus_-_Google_Art_Project.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/49/Sebastiano_del_Piombo_-_The_Raising_of_Lazarus_-_Google_Art_Project.jpg) 38
- Il. 2. Rembrandt van Rijn, *Lekcja anatomii
doktora Tulpa*, 1632
olej na płótnie, 169,5 × 216,5 cm, Mauritshuis,
Haga, źródło: [https://pl.wikipedia.org/wiki/
Lekcja_anatomii_doktora_Tulpa#/
media/Plik:The_Anatomy_Lesson.jpg](https://pl.wikipedia.org/wiki/Lekcja_anatomii_doktora_Tulpa#/media/Plik:The_Anatomy_Lesson.jpg) 84
- Il. 3. Edward Hopper, *Jedenasta rano
(Eleven A.M.)*, 1926
olej na płótnie, 71,3 × 91,6 cm,
Cathy Carver. Hirshhorn Museum
and Sculpture Garden, Washington
[https://hirshhorn.si.edu/
Gift of the Joseph H. Hirshhorn
Foundation](https://hirshhorn.si.edu/Gift_of_the_Joseph_H._Hirshhorn_Foundation), 1966 129
ARS: © 2021 Heirs of Josephine
N. Hopper / Licensed by Artists
Rights Society (ARS), NY

- Il. 4. Pieter Bruegel, *Ślepcy*, 1568
tempera na desce, 86 × 154 cm, Museo di Capodimonte,
Neapol, źródło: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%D0%9F%D1%80%D0%B8%D1%82%D1%87%D0%Bo_%D0%BE_%D1%81%D0%B%Do%B5%D0%BF%D1%8B%D1%85.jpeg 143
- Il. 5. Francisco Goya, *Czarna księżna*, 1797
olej na płótnie, 194 × 130 cm, New York Hispanic
Society, New York, źródło: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Francisco_de_Goya_y_Lucientes_-_The_Duchess_of_Alba_-_A102_-_Hispanic_Society_of_America.jpg 171
- Il. 6. Francisco Goya, *Portret Mariana Goi*,
1813–1815
olej na desce, 59 × 47 cm, kolekcja prywatna:
Collection Duque de Albuquerque, Madrid,
źródło: https://pl.wikipedia.org/wiki/Plik:Retrato_de_Mariano_Goya.jpg 172
- Il. 7. Francisco Goya, *Kolos*, 1818–1825
olej na płótnie, 116 × 105 cm, Museo del Prado,
źródło: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/be/El_coloso.jpg 175
- Il. 8. Francisco Goya, *Pies* (cykl *pinturas negras*), 1819–1823
malowidło ściennie przeniesione na płótno, 131,5
× 79,3 cm, Museo del Prado, źródło: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Goya_Dog.jpg 179

- Il. 9. Francisco Goya, *Dwie kobiety i mężczyzna*
(cykl *pinturas negras*), 1819–1823
malowidło ściennie przeniesione na płótno, 180
125 × 65,5 cm, Museo del Prado, źródło: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mujeres_riendo.jpg
- Il. 10. Francisco Goya, *Dwaj starcy*
(cykl *pinturas negras*), 1819–1823
malowidło ściennie przeniesione na płótno, 181
144 × 66 cm, Museo del Prado, źródło: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/30/2_alte_M%C3%A4nner%2C_um_1821-23.jpg
- Il. 11. Francisco Goya, *Judyta i Holofernes*
(cykl *pinturas negras*), 1819–1823
malowidło ściennie przeniesione na płótno, 182
143,5 × 81,4 cm, Museo del Prado, źródło: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Judith_y_Holofernes_\(Goya\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Judith_y_Holofernes_(Goya).jpg)
- Il. 12. Francisco Goya, *Lektura*
(cykl *pinturas negras*), 1819–1823
malowidło ściennie przeniesione na płótno, 187
126 × 66 cm, Museo del Prado, źródło: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hombres_leyendo.jpg
- Il. 13. Francisco Goya, *Pielgrzymka do źródła San Isidro* (cykl *pinturas negras*), 1819–1823
malowidło ściennie przeniesione na płótno, 140 × 438 cm, 188
Museo del Prado, źródło: https://pl.wikipedia.org/wiki/Pielgrzymka_do_%C5%BAr%C3%B3d%C5%82a_%C5%9Bw._Izydora#/media/Plik:La_romer%C3%ADa_de_San_Isidro.jpg

- Il. 14. Francisco Goya, *Saturn pożerający własne dzieci* (cykl *pinturas negras*), 1819–1823
malowidło ściennie przeniesione na płótno,
146 × 83 cm, Museo del Prado, źródło: [https://
upload.wikimedia.org/wikipedia/com-
mons/8/82/Francisco_de_Goya%2C_Saturno_
devorando_a_su_hijo_%281819-1823%29.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/82/Francisco_de_Goya%2C_Saturno_devorando_a_su_hijo_%281819-1823%29.jpg) 189
- Il. 15. Jean-Auguste-Dominique Ingres,
Portret Baronowej de Rothschild, 1848
olej na płótnie, 141,9 × 101 cm, kolekcja pry-
watna, źródło: [https://commons.wikimedia.
org/wiki/File:Jean_auguste_dominique_in-
gres_baronne_james_de_rothschild.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean_auguste_dominique_ingres_baronne_james_de_rothschild.jpg) 202
- Il. 16. Rembrandt van Rijn, *Arystoteles z popiersiem Homera*, 1653
olej na płótnie, 143,5 × 136,5 cm, Metropolitan
Museum of Art, Nowy Jork, źródło:
[https://commons.wikimedia.org/wiki/
File:Rembrandt_-_Aristotle_with_a_Bust_
of_Homer_-_Google_Art_Project.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rembrandt_-_Aristotle_with_a_Bust_of_Homer_-_Google_Art_Project.jpg) 210
- Il. 17. Vincent van Gogh, *Dom Vincenta w Arles* (*Żółty dom*), 1888
olej na płótnie, 72,0 × 91,5 cm, Muzeum
Vincenta van Gogha, Amsterdam, źródło:
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Van_
Gogh_-_Das_gelbe_Haus_\(Vincent's_Haus\).jpeg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Van_Gogh_-_Das_gelbe_Haus_(Vincent's_Haus).jpeg) 240

- Il. 18. Caspar David Friedrich, *Dwaj mężczyźni kontemplujący księżyc*, 1819–1820
olej na płótnie, 35 × 44,5 cm, Galeria Nowych Mistrzów, Drezno, źródło: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Caspar_David_Friedrich_-_Two_Men_Contemplating_the_Moon_-_Google_Art_Project.jpg 246
- Il. 19. Jan van Eyck, *Tryptyk drezdeński*, 1437
olej na desce, 33,1 × 13,6 cm; 33,1 × 27,5 cm; 33,1 × 13,6 cm, Galeria Drezdeńska, Drezno, źródło: https://pl.wikipedia.org/wiki/Plik:Jan_van_Eyck_o85.jpg 250
- Il. 20.a. Hans Memling, *Ołtarz św. Janów*, 1475–1479
olej na desce, 173,6 × 173,7 cm (środkowy panel); 176 × 78,9 cm (skrzydła boczne), Muzeum Memlinga, Brugia, źródło: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Memling,_polittico_di_san_giovanni_01.jpg?uselang=pl 258
- Il. 20.b. Hans Memling, *Ścięcie św. Jana Chrzciciela* (fragment Ołtarza św. Janów), 1475–1479
olej na desce, 176 × 78,9 cm, Muzeum Memlinga, Brugia, źródło: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3e/Hans_Memling_o63.jpg 259

Indeks osób

- Acquapendente Girolamo Fabri-
ci d' 97
- Adam Robert M. 211
- Adamczyk Maria 20, 21
- Aelius Theon 39
- Albert Wielki 214
- Alcybiades 213, 222, 226
- Aleksander Wielki 224
- Alpatow Michaił 158, 251
- Ambler Wayne 220
- Andō Hiroshige 60
- Andrić Ivo 165
- Anfam David 128
- Ankersmit Frank 227
- Antonik Dominik 234, 235
- Arasse Daniel 178, 186, 207
- Arditi Metin 249
- Arnheim Rudolf 49, 139, 156
- Arno Anna 178
- Arriaza Juan Battista 174
- Art Piotr 243
- Arystoteles 210–227, 229, 287,
288
- Assmann Aleida 19
- Assmann Jan 19
- Assouline Pierre 12, 200, 201,
204–208, 211, 212, 228, 229, 280,
284, 285, 287, 341
- Atwood Margaret 32, 64, 134
- Avery Ellis 67
- Aviz Izabela 67
- Baczewski Marek 165
- Bal Mieke 27, 29–31, 64–66, 92,
93, 253, 254, 279, 285
- Balbus Stanisław 24, 36, 165
- Balcerzan Edward 22
- Baltassat Jean-Daniel 67
- Balzac Honoré de 30, 54, 55, 58,
71, 203
- Barański Janusz 33
- Barbaro Bogdan de 52, 128
- Bart Andrzej 228
- Barthes Roland 46, 241
- Bartol Krystyna 63
- Bartsch Shadi 45–47, 49, 71
- Batko Zbigniew 101
- Baudelaire Charles 54, 55, 71, 141,
144, 205
- Baudouin Tamia 144
- Beattie Anne 126
- Beaumont-Vassy Édouard-Ferdi-
nand de 208
- Benga Ota 276, 277
- Benjamin Walter 55, 205, 264
- Berkeley George 149, 152
- Besson Philippe 290
- Bielska-Krawczyk Joanna 205
- Bieńczyk Marek 42, 132, 260

- Bienkowska Ewa 42
 Bieszczadowski Mikołaj 101
 Binczycka Elżbieta 32
 Blanc Charles 207
 Bleeker Maaïke 92
 Block Jacob 107
 Block Lawrence 126, 130, 138
 Błażejowski Tadeusz 18
 Bolden Buddy 63
 Bolecki Włodzimierz 18, 28, 99, 148, 164, 165, 264
 Bondone Giotto di 55
 Bosc David 195
 Boy-Żeleński Tadeusz 93
 Brach-Czaina Jolanta 98
 Brandstaetter Roman 141
 Bredius Abraham 223
 Brodzka Alina 164
 Browne Thomas 112–114, 119, 286
 Bruegel Pieter (st.) 143–145, 152, 155, 159–161, 296, 341
 Brugada Antonio 183
 Bruś Alicja 57, 266
 Bryson Norman 66
 Brzezicka Barbara 157
 Bucholtz Marta 64
 Buero Vallejo Antonio 166
 Buras Jacek Stanisław 141
 Burzyńska Anna 53, 92, 93
 Calcar Jan van 87
 Calkoen Matthijs 107
 Camus Albert 134
 Čapek Karel 32
 Carr Emily 59
 Carson Anne 133
 Changarnier Nicolas 204
 Cheeke Stephen 264
 Chevalier Tracy 67
 Chmielowiec Michał 23
 Chmielowska Danuta 228
 Chomiuk Aleksandra 291
 Chopin Fryderyk 203
 Cichowicz Stanisław 162
 Cieślak Robert 47, 48, 244
 Cieślakowska Teresa 22
 Clark Kenneth 138
 Coetzee John Maxwell 27, 31
 Colevelt Jacob 106, 107
 Collignon Daphne 144
 Collins Christopher 40
 Connell Raewynn 136
 Courbet Gustave 195
 Courthion Pierre 207
 Craig David 222
 Cunningham Valentine 63, 201
 Czapliński Przemysław 20, 35
 Czarnecka Mirosława 255
 Czekalski Stanisław 78
 Czerwińska Małgorzata 164
 Czerska Tatiana 19
 Czeżowski Tadeusz 152
 da Cortona Pietro 88
 Damasio Antonio 92
 Daoud Kamel 134
 Davidson Michael 70
 Dehnel Jacek 12, 13, 17, 22, 23, 27, 32, 37, 46, 55, 56, 59, 66, 68, 73, 75, 85, 90–93, 98, 100, 108,

- 117–119, 123, 147, 149, 162–165, 167, 170, 174, 177, 183–186, 190, 193, 195, 196, 228, 233–239, 241–245, 247–249, 251, 252, 254–257, 261–263, 265, 266, 271, 273, 274, 277, 279, 284–289, 292, 341, 342
 Deijman Jan (Deyman Jan) 88, 89, 101
 Dembińska-Pawelec Joanna 20–22
 Derrida Jacques 157, 238
 Descartes René (Kartezjusz) 93, 105, 106, 109, 115, 173, 265
 Deutsch Gustav 126
 Díaz-Kommonen Lily 85, 100
 Didi-Huberman Georges 263
 Długajczyk Beata 101
 Dobraczyński Jan 25
 Dobrosielski Paweł 273
 Domańska Ewa 227
 Dreyfus Alfred 203
 Dryll Elżbieta 52, 53, 128
 Dubois Jacques (Jacobus Sylvius) 97
 Duchamp Marcel 46
 Dufour-Kowalska Gabrielle 247
 Dyck Antoon van 178, 207
 Dziadek Adam 37, 39, 40, 42–44, 46, 48, 51, 54, 57, 77, 81, 127, 131, 165, 173
 Edmiston William 27, 29
 Elleström Lars 64
 Elsner Jaś 45–47, 49, 71
 Engelking Leszek 165
 Erlanger Émile d' 177
 Eyck Jan van 67, 247, 249–253, 255, 299
 Falski Maciej 96, 167
 Fano Rafacla 67
 Fedewicz Maria Bożenna 62
 Fedor Dariusz 86
 Fekecz Kazimiera 166
 Fenton Roger 263
 Ferlut Nathalie 144
 Feuchtwanger Lion 166
 Filipiuk-Michniewicz Marta 127
 Filostrat Starszy 39, 41, 48, 50, 52, 58, 73
 Fischer Barbara 133, 134, 140
 Flöge Emilie Louise 67
 Fonteyn van Diest Joris 101
 Ford Henry 225
 Fort Bernadette 43, 71
 Fowler Don Paul 51
 Franus Ewa 160
 Friedman Ellen 136
 Friedrich Caspar David 246, 247, 299
 Frühling Jacek 166
 Fryd Vivien 136
 Gajak-Toczek Małgorzata 141, 146, 147, 149, 152
 Galand-Hallyn Perrine 70
 Galenus Claudius (Galen) 97
 Gauguin Paul 59, 195
 Gautier Teophile 41
 Gawecki Bolesław 152
 Gawlak Monika 112
 Gdowska Katarzyna 52, 128

- Genaille Robert 161
 Genette Gérard 23, 27–33, 36, 49, 58, 64
 Gentileschi Artemisia (Artemizia) 59, 144
 Geoffroy Louis 207–209
 Gierymski Aleksander 60
 Giszczak Jacek 195
 Glendinning Nigel 174
 Głowiński Michał 32, 71, 161
 Gogh Vincent van 240–245, 256, 298
 Gogler Paweł 42–45, 50, 53, 80
 Gołaszewska Maria 70
 Gomola Aleksander 97
 Gomola Grażyna 97
 Goncourt bracia 203
 Goodrich Lloyd 133
 Gorzkowski Albert 40
 Goya Francisco de 58, 123, 162–177, 179–190, 192, 195, 196, 203, 287, 296–298, 341
 Goya Javier de 123, 162–164, 167–170, 174, 176, 177, 184–186, 190–192, 196, 235
 Goya Mariano de 123, 162, 164, 170, 172–174, 183, 185, 186, 190, 296
 Goźliński Paweł 162, 233
 Górski Tytus 35
 Göring Hermann 204
 Grabowski Janusz 166
 Grau Julie 126
 Greenberger Alex 127
 Greiner Virginia 144
 Grochowiak Stanisław 47, 60, 87, 141
 Grodecka Aneta 42, 141, 167
 Gryglewicz Feliks 21
 Grzędzielska Maria 62
 Gunišová Eliška 338
 Hagstrum Jean 62
 Hajdysz Magdalena 262
 Halpern Nick 61, 133
 Hals Frans 60
 Hartmanszoon Hartman 106, 107
 Hartwig Julia 46, 234
 Heckscher William Sebastian 107
 Hedley Jane 61, 133
 Heffernan James 37, 51–53, 61, 63, 139
 Heine Heinrich 204
 Heller Joseph 12, 200, 211–214, 216–228, 280, 285, 287, 341
 Hendrykowski Marek 137
 Herbert Zbigniew 23, 42, 112, 205, 260
 Herling-Grudziński Gustaw 185, 205
 Hermanage Emmanuel 264
 Heydel Magdalena 199
 Hickey Elizabeth 67
 Hofmann Gert 12, 59, 67, 68, 123, 141, 142, 144–149, 151, 153–157, 159, 161, 193, 194, 196, 201, 285, 287, 341
 Hollander John 248

- Homer 23, 37, 139, 210, 211, 215, 216, 218, 219, 221, 224, 225, 227, 288, 298
- hooks bell (właśc. Gloria Jean Watkins) 275
- Hopper Edward 66, 123, 125–140, 193, 195, 287, 290, 295, 341
- Horstkotte Silke 64
- Hughes Robert 177, 186
- Hutcheon Linda 226
- Hübner Irena 60, 339
- Hypatia z Aleksandrii 249
- Ijpma Frank F.A. 116
- Ingres Jean-Auguste-Dominique 201–203, 205–209, 230, 287, 298
- Iwasiów Inga 19, 134
- Izdebska Agnieszka 338
- Jackowski Iwo Gabriel 211, 223
- Jakiel Edward 25, 257
- Jakubowicz Jan 218
- Jankowska Hanna 177
- Jankowska Małgorzata 18, 19, 21, 25, 264
- Janowska Katarzyna 235
- Janusz Bernadetta 52, 128
- Jasińska-Wojtkowska Maria 34
- Jaspers Karl 242
- Jaszczurowska Maria 126
- Jenkins Henry 27, 33, 35
- Jezierska Anna 235
- Johnson Lyndon B. 218, 219
- Jones Jonathan 127
- Jongeneel Els 43
- Julia Asensio 174
- Junquera Juan José 162, 163, 183, 196
- Juszczak Wiesław 46, 244
- Kaczmarek Jacek 12, 60, 66, 95–98, 100, 117–119, 123, 141, 165, 284, 286, 341
- Kadłubek Zbigniew 20, 199
- Kalicka Joanna 20
- Kalicki Rajmund 162
- Karpińska Hanna 112
- Karpiński Wojciech 242, 244
- Karwowska Elżbieta 45
- Kidzińska Małgorzata 87
- Kielak Olga 40
- Kindt Aris (właśc. Adrian Adriaenszoon) 86, 87, 94, 98–100, 102–110, 113–116, 119, 286
- King Stephen 66
- Klibansky Raymond 168
- Klimt Gustav 67
- Kłossowski de Rola Balthasar (Balthus) 130
- Kohlschmidt Werner 39
- Kołąkowski Leszek 23, 260
- Kończal Katarzyna 119
- Kopaliński Władysław 20, 249
- Kornhauser Jakub 54, 338
- Korsmeyer Carolyn 96, 192
- Koszowy Marta 41, 42, 50, 51, 178, 233, 262, 263, 265
- Kot Karolina 46
- Kowalska Anna 40
- Kowalska-Leder Justyna 273
- Kozicka Dorota 19

- Koziej Alicja 43
 Kozłowski Jerzy 130
 Kracauer Siegfried 237, 241
 Kranz Gisbert 37
 Kraskowska Ewa 27
 Kremer Aleksandra 235
 Krieger Murray 51
 Kristeva Julia 81, 96, 167, 192
 Kryczyńska-Pham Anna (Kryczyńska Anna) 19, 168
 Krzemień-Ojak Sław 218
 Krzemińska Agnieszka 251
 Krzywy Roman 37, 40
 Kubiak Ho-Chi Mai 263
 Kucharzewski Marek 87
 Kumaniecki Kazimierz 222
 Kunz Dominique 52, 53, 70, 71
 Kunz Tomasz 228
 Kurecka Maria 158
 Kurkiewicz Juliusz 114
 Kurz Iwona 273
 La Mure Pierre 59
 la Sizeranne Robert de 207
 Labuda Aleksander Wit 49
 Laird Andrew 45, 46, 50, 248
 Lampsonius Dominicus 160
 Lange Dorothea 263
 Larson Frances 257
 Lausberg Heinrich 40, 50, 62, 199
 Leibovitz Annie 263
 Leociak Jacek 93, 94, 115, 117
 Lessing Gotthold Ephraim 51
 Leszczyński Jan 152
 Levelt Willem Johannes Maria 51
 Levin Gail 130
 Lindgren Michael 126
 Lipiński Filip 125–128, 134
 Lisak-Gębala Dobrawa 41, 43, 50, 54–56, 62, 69, 73, 75, 100, 118, 205, 262–265, 274, 275, 277, 291
 Lodge Guy 127
 Loenen Frans van 106, 107
 Lorraine Claude 142, 234
 Lowell Robert 70
 Lubelski Tadeusz 141
 Lumière Auguste 237–239, 241, 243–245, 256, 288
 Lumière Louis 237–239, 241, 243–245, 256, 288
 Lyons Deborah 126
 Łebkowska Anna 28, 29, 31, 41, 53, 55, 58, 184, 185, 190, 191
 Łempicka Tamara 67, 144
 Łotman Jurij 80
 Łukasiewicz Małgorzata 57, 112
 Łukaszyk Romuald 21
 Mach Jolanta 49, 139
 Machniewicz Stanisław 25
 Maciejewska Danuta 235
 Macpherson James 20
 Magala Sławomir 263
 Maj Krzysztof M. 82
 Makowski Tadeusz 47, 48
 Maksymowicz Paulina 257
 Malewicz Kazimierz 54
 Maliszewska Ewa 161
 Maliszewski Karol 234
 Man Paul de 62

- Mandressi Rafael 57, 97
Mann Tomasz 31
Marcinik Barbara 54
Marcinów Mira 244
Marcoz Marie-Genevieve-Marguerite (madame de Senonnes) 207, 207
Marczak-Krupa Anna 45
Markiewicz Henryk 178
Markowski Michał Paweł 45, 48, 50, 53, 70, 72, 140, 173
Marshall David 234
Martínez Cubells Salvador 177
Maryl Maciej 253
Masłoń Sławomir 114, 271
Mathieu-Castellani Gisèle 24
Maurycy Orański 103
McCurry Steve 263
McQueen Alison 217
Medecka Małgorzata 22, 278
Memling Hans 255, 257–259, 261, 299
Merleau-Ponty Maurice 98
Messerschmitt James 136
Miano Sarah Emily 101
Michalska Anna 201
Michalski Maciej 36, 44, 74
Michałowska Marianna 65, 263
Michałowska Teresa 20
Michałowski Piotr 43
Michera Wojciech 28, 29, 64, 65
Migasiński Jacek 157
Mikiewicz Magdalena 262
Mikkonen Kai 64
Mikołaj z Myry 59, 60
Miłosz Czesław 54, 71, 81
Mitchell Dolores 85, 86, 117, 119, 286
Mitchell William John Thomas 61, 69, 98, 138, 139
Mitosek Zofia 223
Mohr Wolfgang 39
Morris Daniel 130
Mosakowski Janusz 25, 257
Moyers Bill 221, 226
Mrozewicz Anna Estera 41, 61, 69, 70, 78, 98, 99, 238
Mróz Piotr 70
Munch Edward 60
Mysłowska Olga 144
Mytych-Forajter Beata 20, 199
Nacher Anna 96, 192
Nadana-Sokołowska Katarzyna 136, 274
Nancy Jean-Luc 51
Nasiłowska Anna 263
Naumow Aleksander 47
Nawarecki Aleksander 20, 199
Nawrocka Ewa 28, 99, 148
Nemes László 263
Niebrzegowska-Bartmińska Stanisława 28
Niedenthal Chris 263
Nieragden Göran 29
Nikostratos z Macedonii 40
Norwich John Julius 165
Noteboom Cees 160
Nowicki Wojciech 263

- Nycz Ryszard 22, 23, 28, 43, 53, 66, 78, 79, 81, 173, 208
- Oates Joyce Carol 12, 66, 123, 125, 130–132, 134, 136–140, 153, 193, 194, 196, 201, 229, 254, 285, 287, 341
- Obirek Stanisław 20
- Ockman Carol 208, 209
- Olkusz Ksenia 81
- Ondaatje Michael 63
- Opacka-Walasek Danuta 93, 98, 339
- Opacki Ireneusz 18, 164, 264
- Ortega y Gasset José 162, 166
- Ortelius Abraham 160
- Ostrowski Witold 154
- Pajączkowska Agnieszka 273, 278
- Palma Jacopo (st.) 55
- Pamuk Orhan 228
- Panofsky Erwin 168
- Paučová Lenka 338
- Pauw François 211, 221, 222
- Pauw Petrus 109
- Pedri Nancy 64
- Perez-Sanchez Alfons 186
- Perykles 213, 219, 226
- Peyzaret Richard (F'murrr) 142
- Pfister Manfred 57
- Piatigorski Aleksander 80
- Pilch Anna 51
- Piombo Sebastiano del 17, 18, 22, 26, 34, 35, 37, 38, 42, 48, 55, 56, 58, 63, 66, 73, 74, 85, 233, 238, 245, 267, 285, 295
- Piotrowicz Ludwik 217
- Piotrowski Marek 227
- Platon 173, 218, 222, 224, 225
- Plett Heinrich 78
- Plaźewski Jerzy 241
- Plecha Katarzyna 275
- Podbielski Henryk 40, 199, 222
- Pogonowska Ewa 291
- Pokropski Marek 157
- Ponomarenko Kinga 262
- Popowski Remigiusz 39–41, 50, 61
- Poprawa Adam 23
- Poprzęcka Maria 45, 52, 142, 147, 148, 163
- Porter Roy 88
- Powell C. Thomas 226
- Przyboś Julian 53
- Przybyszewska Agnieszka 85, 338, 339
- Puchalska Mirosława 164
- Quignard Pascal 249
- Radkiewicz Małgorzata 193, 274
- Rajewska Ewa 27
- Rajewsky Irina 78
- Rembowska-Pluciennik Magdalena 28, 29, 34, 81, 99, 134, 148, 206, 339
- Renoir Auguste 59, 130
- Reszke Robert 205, 242
- Ribeiro Aileen 207
- Riffaterre Michael 39, 48
- Rijn Rembrandt van 12, 47, 84–88, 92, 94, 96, 100–102, 104–113, 115, 116, 118, 119, 203, 210, 211,

- 213–218, 221–227, 230, 253, 254,
285, 286, 288, 295, 298, 341
- Rijn Tytus van 215
- Rimmon-Kennan Shlomith 28, 97
- Robillard Valerie 41, 43, 57
- Romaniuk Kazimierz 21
- Ronsard Pierre 24
- Rorimer James 221
- Rorschach Hermann 71
- Rose Sherri 144
- Rothschild Betty de 201–209,
211–213, 223, 227, 229, 287, 298
- Rothschild James Mayer de 201
- Różewicz Tadeusz 47, 48, 80, 244
- Rubinkiewicz Ryszard 21
- Rudaś-Grodzka Monika 136, 274
- Rudick Nicole 154
- Rudolf Habsburg Lotaryński 277
- Ruffo Antonio 213
- Rybicka Elżbieta 105
- Rycerz Danuta 195
- Rzepińska Maria 142, 165, 245
- Sager Eidt Laura 42, 166
- Sand George 277
- Saryusz-Wolska Magdalena 20
- Sawa Magdalena 41, 51
- Sawday Jonathan 94, 107
- Saxl Fritz 168
- Schupbach William 94, 107
- Sebald Winfried Georg 12, 111–
114, 117–119, 271, 286, 341
- Secomska Krystyna 161
- Seed David 211
- Segnit Niki 243
- Sendyka Roma 42, 43, 66, 71, 137,
260, 261
- Sexton Anne 32
- Sherman Cindy 263
- Siegal Nina 12, 97, 101, 102, 104,
105, 107, 108, 110, 116–119, 185,
285, 286, 341
- Silva Maria Cayetana de 166
- Simonides z Keos 63
- Six Jan 213, 216, 222
- Skenazy Paul 212
- Skucha Mateusz 136
- Skwara Marek 53
- Slabbraen Adriaen 106, 107
- Sławek Tadeusz 158, 159
- Sławiński Janusz 32, 41
- Słodczyk Rozalia 40–42, 44, 62,
68, 70, 75–77
- Smilevski Goce 111, 112
- Smith Zadie 101, 134
- Soanes Catherine 74, 97, 290
- Sontag Susan 263, 264
- Sorrentino Paolo 57, 266
- Sosnowska Janina 152
- Spiegelman Willard 61, 133
- Spitzer Leo 41
- Stachowiak Lech 21
- Standing Sue 132
- Stasiuk Andrzej 263
- Steiner Wendy 51
- Stevenson Angus 74, 97, 290
- Stobart Tom 243
- Stoffels Hendrickje 216
- Stone Irving 59

- Storey John 33
 Stróżyński Tomasz 23, 88
 Strzemiński Władysław 53, 54
 Sułkowski Zygmunt 21
 Swirski Peter 219, 221
 Swoboda Bartosz 50, 51, 61, 62, 138, 139
 Swoboda Tomasz 53
 Szadura Joanna 40
 Szajnert Danuta 18–26, 34–36, 44, 49, 68, 78, 112, 135, 164, 183, 196, 249, 263, 264, 268, 283, 338, 339
 Szczepański Janusz 92
 Sznajderman Monika 277, 278
 Szpakowska Małgorzata 273
 Szybowicz Eliza 18
 Szymborska Wisława 60, 249
 Śniedziewska Magdalena 70, 87, 88, 102, 117, 119, 205
 św. Jan Chrzyciel 256, 257, 259, 260, 268, 299
 św. Katarzyna Aleksandryjska 247, 249, 251–256, 284, 288
 Świeściak Alina 112
 Świącicka Aneta Eliza 134
 Terborch Gerard 260
 Tintoretto Jacopo 55
 Tokarski Jan 20, 97
 Tomczok Marta 62, 69, 199
 Topolski Maciej 68, 164
 Torrilhon Tony-Michel 145
 Traba Robert 19, 20
 Trznadel Jacek 23, 241
 Tukidydes 222
 Tulp Nicolaes 12, 84–88, 90–101, 105–107, 109, 111, 112, 114, 116–119, 284, 286, 295, 341
 Turner William 142
 Tycjan (własc. Tiziano Vecellio) 249
 Updike John 127
 Ut Nick 263
 Vargas Llosa Mario 59, 195
 Vermeer van Delft Jan 59, 67, 70, 203
 Vesalius Andreas (Wesaliusz) 87
 Vico Giambattista 218
 Vigarello Georges 88
 Vignère Bourbonnois Blaise de 52
 Vreeland Susan 59
 Waligórska Anna 52, 53, 128
 Warmiński Andrzej 70
 Weinberg Adam 126
 Wenders Wim 125, 126, 130, 139, 144
 Wendorff Anna 148
 Westphal Bertrand 105
 Wiczorkiewicz Anna 92, 94, 97, 115, 138
 Wierzbicki Jan 165
 Wilemska Katarzyna 87, 108
 Williams William Carlos 141, 160
 Winiarski Jakub 235
 Wipszycka Ewa 255
 Wirpsza Witold 158, 262
 Wit Jacob de 107

Witczak Łukasz 126
Witosz Bożena 43
Witwicki Władysław 222
Włodyga Piotr 25, 35, 257
Wolf Christa 31
Wood Grant 291
Woolf Virginia 199, 201, 227, 228, 230
Wójtowicz-Zajac Agnieszka 234
Wysłouch Seweryna 47, 53, 79, 80
Yacobi Tamar 41
Yriarte Charles 183
Zagajewski Adam 40
Zaleska Zofia 244
Zaleski Wincenty 249
Zalewski Cezary 262, 276, 278
Zapędowska Magdalena 227
Zaremba Łukasz 64, 65
Zawanowski Kazimierz 177, 184
Ziemba Antoni 92, 115, 256
Ziomek Jerzy 62
Znamierowski Czesław 152
Zorilla Leocadia 183, 186
Żyła Marcin 127

Bibliografia

Słowniki, encyklopedie, leksykony

Encyklopedia gender. Płeć w kulturze, pod red. M. Rudaś-Grodzkiej, K. Nadanej-Sokołowskiej i in., Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa 2014, [ebook].

Encyklopedia katolicka, t. I: *A i Ω–Baptyści*, pod red. F. Gryglewicza, R. Łukaszyka i Z. Sułkowskiego, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 1972.

Ilustrowany słownik terminów literackich. Historia, anegdota, etymologia, pod red. Z. Kadłubka, B. Mytych-Forajter i A. Nawareckiego, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2018.

Kopaliński W., *Słownik mitów i tradycji kultury*, PIW, Warszawa 1985.

Lausberg H., *Retoryka literacka: podstawy wiedzy o literaturze*, przeł. A. Gorzkowski, Homo Homini, Bydgoszcz 2002.

Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci, pod red. M. Saryusz-Wolskiej, R. Traby i J. Kalickiej, Scholar, Warszawa 2014.

Oksfordzka ilustrowana encyklopedia sztuki, pod red. J.J. Norwich, przeł. L. Engelking i in., Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1994.

Oxford Dictionary of English. Second Edition, revised, pod red. C. Soanes i A. Stevenson, Oxford University Press, Oxford 2010, [ebook].

Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, pod red. W. Kohlschmidta i W. Mohra, t. 1: A–K, Walter de Gruyter, Berlin–New York.

Słownik literatury polskiej XX wieku, pod red. A. Brodzkiej, M. Puchalskiej i in., Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków 1993.

Słownik literatury staropolskiej (Średniowiecze. Renesans. Barok), pod red. T. Michałowskiej, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1990.

Słownik malarstwa holenderskiego i flamandzkiego, przeł. E. Maliszewska, K. Secomska, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1975.

Słownik rodzajów i gatunków literackich, pod red. G. Gazdy, PWN, Warszawa 2012.

Słownik terminów literackich, pod red. M. Głowińskiego, J. Sławińskiego, A. Okopień-Sławińskiej i T. Kostkiewiczowej, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2002.

Słownik wyrazów obcych, pod red. J. Tokarskiego, PWN, Warszawa 1980.

Omawiane utwory literackie

Assouline P., *Portret*, przeł. A. Michalska, Noir sur Blanc, Warszawa 2010.

Dehnel J., *Bracia Lumière*, „Wjazd pociągu na stację”, *Dworzec La Ciotat*, 1985, w: idem, *Wiersze (1999–2004)*, Lampa i Iskra Boża, Warszawa 2006, s. 78.

Dehnel J., *Fotoplastikon*, W.A.B., Warszawa 2009.

Dehnel J., *Na szyję świętej Katarzyny księżniczki egipskiej malowanej przez malarza van Eycka*, w: idem, *Rubryki strat i zysków. Zebrane poematy i cykle poetyckie z lat 1999–2019*, Biuro Literackie, Wrocław 2011, s. 9–15.

Dehnel J., *Nieznany miniaturzysta francuski, ok. 1360 r.*, w: idem, *Wiersze (1999–2004)*, Lampa i Iskra Boża, Warszawa 2006, s. 64.

Dehnel J., *Pierwszy plan*, w: idem, *Rubryki strat i zysków. Zebrane poematy i cykle poetyckie z lat 1999–2010*, Biuro Literackie, Wrocław 2011, s. 74–75.

Dehnel J., *Po wyjściu malarza*, w: idem, *Wiersze (1999–2004)*, Lampa i Iskra Boża, Warszawa 2006, s. 42.

Dehnel J., *Romantycy (C.D. Friedrich: Dwaj mężczyźni obserwujący księżyc)*, w: idem, *Brzytwa okamgnienia*, Biuro Literackie, Wrocław 2007, s. 26.

Dehnel J., *Saturn. Czarne obrazy z życia mężczyzn z rodziny Goya*, W.A.B., Warszawa 2011.

Dehnel J., *Sebastiano del Piombo — Wskrzeszenie Łazarza*, w: idem, *Języki obce*, Biuro Literackie, Wrocław 2013, s. 19.

Heller J., *Namaluj to*, przeł. I.G. Jackowski, Phantom Press International, Gdańsk 1993.

Hofmann G., *Upadek ślepców*, przeł. J.S. Buras, PIW, Warszawa 2005.

Kaczmarek J., *Lekcja anatomii doktora Tulpa (wg obrazu Rembrandta)*, w: idem, *Miedzy nami. Wiersze zebrane*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2017, s. 532–533.

Oates J.C., *Kobieta w oknie*, w: *W świetle i w mroku. Opowiadania inspirowane malarstwem Edwarda Hoppera*, pod red. L. Blocka, przeł. Ł. Witczak, M. Jaszczurowska i in., W.A.B., Warszawa 2018, s. 242–268.

Oates J.C., *The Woman in the Window*, w: *In Sunlight or in Shadow. Stories Inspired by the Paintings of Edward Hopper*, pod red. L. Blocka, Pegasus Books, New York 2016, s. 183–205.

Sebald W.G., *Pierścienie Saturna*, przeł. M. Łukasiewicz, W.A.B., Warszawa 2009.

Siegal N., *Lekcja anatomii*, przeł. G. i A. Gomola, WAM, Kraków 2016.

Utwory literackie przywoływane kontekstowo (tylko dzieła cytowane)

Andrić I., *Rozmowa z Goyą*, przeł. E. Banaszczyk i M. Głowacka, w: *Opowiadania o bracie Piotrze. Rozmowa z Goyą*, wybór i wstęp J. Wierzbicki, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1977, s. 171–172.

Baczewski M.K.E., *Francisco Goya odpowiada przyjacielowi na kilka pytań dotyczących sztuki*, w: idem, *Antologia wierszy nieśmiały*, FA-art, Katowice 2015, [ebook].

Baudelaire Ch., *Ślepcy*, przeł. T. Lubelski, w: idem, *Kwiaty zła*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1990, s. 243.

Beattie A., *Cape Cod Evening*, w: *Edward Hopper and the American Imagination*, pod red. D. Lyons, A.D. Weinberga i J. Grau, W.W. Norton & Company, New York 1995, s. 9–14.

Bieszczadowski M., *Lekcja anatomii*, „Poezja” 1978, nr 9, s. 7–8.

Bosc D., *Przejrzyste źródło*, przeł. J. Giszczak, Noir sur Blanc, Warszawa 2015, [ebook].

Buero Vallejo A., *Gdy rozum śpi*, przeł. K. Fekecz, „Dialog” 1974, nr 12, s. 48–88.

Carson A., *Hopper: Confessions*, w: eadem, *Men in The Off Hours*, Random House, London 2000, [ebook].

Dehnel J., *Kosmografia, czyli trzydzieści apokryfów tułaczych*, Biblioteka Narodowa, Warszawa 2012.

Dehnel J., *Krivoklat*, W.A.B., Kraków 2016.

Dehnel J., *Odkopanie posągu Antinousa w Delfach*, w: idem, *Języki obce*, Biuro Literackie, Wrocław 2013, s. 16.

Dehnel J., *Windsent van Gogh, Arles — oczy szeroko otwarte*, w: idem, *Ekran kontroly*, Biuro Literackie, Wrocław 2009, s. 43.

Feuchtwanger L., *Goya*, przeł. J. Frühling, J. Grabowski, PIW, Warszawa 1973.

Hartwig J., *Prywatno-publiczne*, w: eadem, *Bez pożegnania, Sic!*, Warszawa 2004, s. 82.

Kaczmarowski J., *Sąd nad Goyą*, w: idem, *Między nami. Wiersze zebrane*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2017, s. 760.

Miano S.E., *Samotnik z ulicy Rosengracht*, przeł. B. Długajczyk, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2007.

Miłosz Cz., *Dalsze okolice*, Znak, Kraków 1991.

Oates J.C., *Edward Hopper, Nighthawks*, w: *The Poetry of Solitude. A Tribute to Edward Hopper*, pod red. G. Levin, Universe Publishing, New York 1995, s. 48.

Oates J.C., *Edward Hopper's „11 A.M.”*, 1926, „The New Yorker” 27.08.2012, [online] <https://www.newyorker.com/magazine/2012/08/27/edward-hoppers-11-a-m-1926> [dostęp: 15.02.2020].

Pamuk O., *Nazywam się Czerwień*, przeł. D. Chmielowska, Wydawnictwo Literackie, Warszawa 2007.

Smilevski G., *Rozmowa ze Spinozą. Powieść-pajęczyna*, przeł. H. Karpińska, Oficyna 21, Warszawa 2005.

Smith Z., *O pięknie*, przeł. Z. Batko, Znak, Kraków 2006.

Sorrentino P., *Nieistotne wizerunki*, przeł. A. Bruś, Rebis, Poznań 2019.

Sznajderman M., *Falszerze pieprzu. Historia rodzinna*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2016.

Vargas Llosa M., *Raj tuż za rogiem*, przeł. D. Rycerz, Znak, Kraków 2010.

Williams W.C., *Pictures from Breughel and Other Poems*, New Directions, New York 1967.

Opracowania dotyczące omawianych obrazów i tekstów, interferencji sztuk, ekfrastyczności i apokryficzności

A Corpus of Rembrandt Paintings II. 1631–1634, Martinus Nijhoff Publishers, Dordrecht 1986.

Adam R.M., *History is a Bust*, „The New York Times” 11.09.1988, s. 9, [online] <http://movies2.nytimes.com/books/98/02/15/home/heller-picture.html> [dostęp: 10.08.2019].

Adamczyk M., *Apokryf*, w: *Słownik literatury staropolskiej (Średniowiecze. Renesans. Barok)*, pod red. T. Michałowskiej, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1990, s. 46–55.

Alpatow M.W., *Galeria drezdeńska. Dawni mistrzowie*, Arkady, Warszawa 1974.

Alpatow M.W., *Historia sztuki II. Czasy nowożytny*, Arkady, Warszawa 1969.

Antonik D., *Jacek Dehnel, czyli futurystyczny klasycyzm*, w: idem, *Autor jako marka. Literatura w kulturze audiowizualnej społeczeństwa informacyjnego*, Universitas, Kraków 2014, s. 75–101.

Arasse D., *Detal. Historia malarstwa w zbliżeniu*, przeł. A. Arno, Dodo-Editor, Kraków 2013.

Bal M., *Czytanie sztuki?*, przeł. M. Maryl, „Teksty Drugie” 2012, nr 1–2, s. 39–8.

Bal M., *Wizualny esencjalizm i przedmiot kultury wizualnej*, przeł. M. Bryl, „Artium Quaestiones” 2006, nr 17, s. 295–331.

Balbus S., *Rozwiązywanie ekfrazy*, w: *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*, pod red. W. Boleckiego i A. Dziadka, IBL PAN, Warszawa 2010, s. 117–154.

Balcerzan E., *Przygoda trzecia: apokryfy niemieckie*, w: idem, *Przygody człowieka książkowego (ogólne i szczególne)*, PEN, Warszawa 1990, s. 32–50.

Barthes R., *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Aletheia, Warszawa 2008.

Bartol K., *Poezja — malarstwo. Plutarch o słynnym powiedzeniu Simonideisa*, „Roczniki Humanistyczne” 2006–2007, z. 3, s. 107–118.

Bartsch S., Elsner J., *Introduction: Eight Ways of Looking at Ekphrasis*, „Classical Philology” 2007, nr 1, s. I–VI.

Benjamin W., *Mała historia fotografii*, przeł. J. Sikorski, w: idem, *Twórca jako wytwórca*, przeł. H. Orłowski, J. Sikorski, wstępem opatrzył J. Kmita, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1975, s. 26–45.

Bielska-Krawczyk J., *Między widzialnym a niewidzialnym. Twórczość Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, Universitas, Kraków 2004.

Bieńczyk M., *Przezroczyść*, Wielka Litera, Warszawa 2015, [ebook].

Błażejowski T., *Historiozofia retoryczna. Formy paraboliczne i apokryficzne w polskiej prozie współczesnej*, Wydawnictwo UŁ, Łódź 2002.

Bruegel Pieter st., w: R. Genaille, *Słownik malarstwa holenderskiego i flamandzkiego*, przeł. E. Maliszewska, K. Secomska, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1975, s. 40.

Bryson N., *Vision and Painting. The Logic of the Gaze*, Yale University Press, New Haven–London 1983.

Cheeke S., *Writing for Art. The Aesthetics of Ekphrasis*, Manchester University Press, Manchester 2010.

Cieślak R., *Oko poety. Poezja Tadeusza Różewicza wobec sztuk wizualnych, Słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 1999.

Cieślakowska T., *Kanon i recenzja (Teoretycznoliterackie rozważania terminologiczne, niezupełnie marginalne, dla ewentualnego użytku badaczy innych dyscyplin, o relacjach między terminami: Kanon i archetyp, kanon i recenzja; recenzja, redakcja, wersja; tekst i intertekst)*, w: eadem, *W kręgu genologii, intertekstualności, teorii sugestii*, PWN, Warszawa 1995, s. 195.

Collins C., *Reading the Written Image. Verbal Play, Interpretation and the Roots of Iconophobia*, The Pennsylvania State University Press, University Park 1991.

Craig D.M., *Tilting at Mortality: Narrative Strategies in Joseph Heller's Fiction*, Wayne State University Press, Detroit 1997.

Cunningham V., *Why Ekphrasis?*, „Classical Philology” 2007, nr 1, s. 57–71.

Czekalski S., *Intertekstualność i malarstwo. Problemy badań nad związkami międzyobrazowymi*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2006.

Davidson M., *Ekphrasis a postmodernistyczne wiersze-obrazy*, przeł. P. Mróz, A. Warmiński, w: *Estetyka w świecie*, pod red. M. Gołaszewskiej, t. 3, UJ, Kraków 2001, s. 43–61.

Dehnel J., *Sekstet czyli septet*, [online] <https://www.goethe.de/ins/pl/pl/kul/mag/21595784.html> [dostęp: 22.10.2019].

Dembińska-Pawełec J., *Apokryf*, w: *Ilustrowany słownik terminów literackich. Historia, anegdota, etymologia*, pod red. Z. Kadłubka, B. Mytych-Forajter i A. Nawareckiego, *Słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2018, s. 65–70.

Didi-Huberman G., *Obrazy mimo wszystko*, przeł. M. Kubiak Ho-Chi, Universitas, Kraków 2007.

Dufour-Kowalska G., *Caspar David Friedrich. U źródeł wyobrażeń romantycznych*, Lexis, Kraków 2005.

Dynkowska J., „A jednak oczyma / [m]oimi patrzycie...”. O doświadczeniu sztuki w doświadczaniu przestrzeni, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2017, nr 11, s. 167–179.

Dynkowska J., *Ekfrazja jako apokryf. O powieści „Saturn. Czarne obrazy z życia mężczyzny z rodziny Goya” Jacka Dehnela*, w: *Literatura prze-pisana II. Od zapomnianych teorii do kryminału*, pod red. A. Izdebskiej, A. Przyby-szewskiej i D. Szajnert, Wydawnictwo UŁ, Łódź 2016, s. 123–134.

Dynkowska J., *Między ekfrazą i apokryfem. O wybranych tekstach Jacka Dehnela*, w: *Slovanský literární svět: kontexty a konfrontace II. Literární žánry ve slovanských literaturách*, pod red. E. Gunišovej, L. Paučovej, Masarykova Univerzita, Brno 2016, s. 53–63.

Dynkowska J., *Recykling intersemiotyczny. O apokryfach (?) muzycznych*, w: *Kultura w świecie luster. Jeszcze o niepowtarzalności i multiplikacjach w sztuce XX i XXI wieku*, pod red. A. Chomiuk i E. Pogonowskiej, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2017, s. 199–210.

Dynkowska J., *Refocalization as a Strategy of Apocryphal Rewriting*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2016, t. 59, nr 1, s. 63–79.

Dynkowska J., *Park pod Lucerną albo kombinat fabryk. Przestrzeń dzieł sztuki w tekstach Jakuba Kornhausera*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2018, nr 13, s. 51–63.

Dziadek A., *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2011.

Exhibitions — Edward Hopper, [online] <https://www.fondationbeyeler.ch/en/exhibitions/edward-hopper> [dostęp: 15.02.2020].

Fischer B., *Noisy Brides, Suspicious Kisses: Revising Ravishment in Experimental Ekphrasis by Women*, w: *In the Frame: Women's Ekphrastic Poetry from Marianne Moore to Susan Wheeler*, pod red. J. Hedley, N. Halperna i W. Spiegelmana, University of Delaware Press, Newark 2009, s. 72–92.

Fowler D.P., *Narrate and Describe: The Problem of Ekphrasis*, „The Journal of Roman Studies” 1991, vol. 81, s. 25–35.

Fryd V.G., *Edward Hopper’s „Girlie Show”. Who Is the Silent Partner?*, „American Art” 2000, vol. 14, nr 2, s. 52–75.

Gajak-Toczek M., *Jacek Kaczmarski i Gert Hofmann przed Ślepcami Pietera Bruegla*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2013, nr 4, s. 139–155.

Giedrys G., *Piracka akademia pisania*, wywiad z Przemysławem Czaplńskim, [online] https://wyborcza.pl/magazyn/1,124059,13257727,Piracka_akademia_pisania.html [dostęp: 22.10.2018].

Glendinning N., *Time to Re-open the Debate about the Reattribution of Goya’s Colossus?*, „Bulletin of Spanish Studies” 2014, nr 9–10, s. 17–27.

Gogler P., *Kłopoty z ekfrazą*, „Przestrzenie Teorii” 2004, t. 3–4, s. 137–152.

Goodrich L., *Edward Hopper*, Abradale Press, New York 1993.

Gorzkowski A., „*Ut pictura verba*”: zagadnienie unaocznienia w retoryce starożytnej i wczesnonowożytnej, „Pamiętnik Literacki” 2001, nr 92/2, s. 37–59.

Goya y Lucientes Francisco de, w: *Oksfordzka ilustrowana encyklopedia sztuki*, pod red. J.J. Norwich, przeł. L. Engelking i in., Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1994, s. 183.

Górski T., *Apokryf*, w: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, pod red. G. Gazdy, PWN, Warszawa 2012, s. 52–54.

Grodecka A., *Obraz w powieści, powieść o obrazie... maniera ekfrastyczna w dawnej i współczesnej prozie*, „Literatura, Korespondencja Sztuk, Dydaktyka” 2016, nr 6, s. 9–25.

Grodecka A., *Słowo i obraz w epoce multiplikacji*, Wydawnictwo PSP, Poznań 2016.

Hagstrum J.H., *The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry From Dryden to Gray*, University of Chicago Press, Chicago 1958, s. 18–29.

Hedley J., *The Subject of Ekphrasis*, w: *In the Frame: Women's Ekphrastic Poetry from Marianne Moore to Susan Wheeler*, pod red. J. Hedley, N. Halperna i W. Spiegelmana, University of Delaware Press, Newark 2009, s. 15–40.

Heffernan J.A.W., *Ekphrasis and Representation*, „New Literary History” 1991, nr 2, s. 297–316.

Heffernan J.A.W., *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, University of Chicago Press, Chicago 1993.

Historia sztuki, t. 8: *Barok*, pod red. D. Fedora, Marketing Room Poland, Kraków 2010.

Hollander J., *The Poetics of Ekphrasis*, „Word & Image” 1988, nr 4/1, s. 209–219.

Hughes R., *Goya. Artysta i jego czas*, przeł. H. Jankowska, W.A.B., Warszawa 2006.

Ijpma F.F.A. i in., „*The Anatomy Lesson of Dr. Nicolaes Tulp*” by Rembrandt (1632): A Comparison of the Painting With a Dissected Left Forearm of a Dutch Male Cadaver, „The Journal of Hand Surgery” 2006, nr 6, s. 882–891.

Interactive Diorama — Rembrandt, 1632, The Anatomy Lesson of Dr. Nicolaes Tulp, [online] <https://ars.electronica.art/ai/en/interactive-diorama-anatomy-nicolaes-tulp> [dostęp: 5.05.2019].

Jankowska M., *Narracje apokryficzne w kulturze współczesnej*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2011.

Jankowska M., *Współczesna apokryficzność. Próba kulturoznawczej analizy zjawiska*, „Przestrzenie Teorii” 2015, t. 23, s. 71–90.

Jasińska-Wojtkowska M., *Apokryfy polskie*, w: *Encyklopedia katolicka*, t. I: *A i Ω–Baptyści*, pod red. F. Gryglewicz, R. Łukaszyka i Z. Sułkowskiego, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 1972, s. 766–768.

Jaspers K., *Strindberg i Van Gogh. Próba analizy patograficznej z porównawczym przywołaniem Swedenborga i Hölderlina*, przeł. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2006.

Juszczak W., *Ekfrazja imaginacyjna: Eidolon Heleny*, „Konteksty” 2005, z. 3, s. 27–35.

Juszczak W., *Postimpresjoniści*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1985.

Karpiński W., „Niemal uśmiechnięte”, w: idem, *Fajka van Gogha*, Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa 2013, [ebook].

Koszowy M., *W poszukiwaniu rzeczywistości. Mediacyjna rola fotografii we współczesnej prozie polskiej*, Universitas, Kraków 2013.

Kozicka D., *Wołanie o kanon? Znamienne wątki dyskusji metakrytycznych na przełomie wieków*, w: *Kanon i obrzeża*, pod red. I. Iwasiów i T. Czerskiej, Universitas, Kraków 2005, s. 53–64.

Koziej A., *Relations ekphrastiques dans la poésie contemporaine: André du Bouchet et Jacques Dupin*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2017.

Kranz G., *Das Bildgedicht: Theorie, Lexikon, Bibliographie*, Böhlau Verlag, Köln–Wien 1981–1987.

Kremer A., „Patrzeć oczami artysty?”. *Dzieła sztuki w wierszach Jacka Dehnela*, w: *Ars in artibus. Recepcja sztuk plastycznych w muzyce, literaturze i filmie*, pod red. A. Jezierskiej, D. Maciejewskiej, Studenckie Koło Naukowe Instytutu Historii Sztuki UW, Wrocław 2008, s. 154–167.

Krieger M., *Ekphrasis and the Still Movement of Poetry; or Laokoön Revisited*, w: idem, *Ekphrasis: The Illusion of Natural Sign*, John Hopkins University Press, Baltimore 1992, s. 263–288.

Krzywy R., *Ekfrazja*, w: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, pod red. G. Gazdy, PWN, Warszawa 2012, s. 248–251.

Kunz D., *Poczucie obrazu*, przeł. T. Swoboda, w: *Ut pictura poesis*, pod red. M. Skwary i S. Wysłouch, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006, s. 169–187.

Laird A., *Sounding out Ecphrasis: Art and Text in Catullus 64*, „The Journal of Roman Studies” 1993, nr 83, s. 18–30.

Lessing G.E., *Laokoon albo o granicach malarstwa i poezji*, przeł. K. Bro-nikowski, [online] <https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/laokoon.pdf> [dostęp: 15.12.2018].

Lindgren M., *What Can Fiction Writers Bring to Edward Hopper's Paintings?*, „The Washington Post” 2016, [online] https://www.washingtonpost.com/entertainment/books/what-can-fiction-writers-bring-to-edward-hoppers-paintings/2016/12/27/869c396c-cc46-11e6-a87f-b917067331bb_story.html [dostęp: 10.01.2019].

Lipiński F., *Hopper wirtualny. Obrazy w pamiętającym spojrzeniu*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2013.

Lipiński F., *Widzące obraz. Motyw postaci w twórczości Edwarda Hoppera*, „Atrium Questiones” 2008, nr 18, s. 159–161.

Lisak-Gębala D., *Ultraliteratura. O strategiach transmedialnych i poszukiwaniu pozawerbalnego we współczesnej literaturze polskiej*, Universitas, Kraków 2014.

Lisak-Gębala D., *Wizualne odskocznie. Wokół współczesnej polskiej eseistyki o malarstwie i fotografii*, Universitas, Kraków 2016.

Lodge G., *Shirley. Visions of Reality*, „Variety” 09.02.2013, [online] <https://variety.com/2013/film/markets-festivals/shirley-visions-of-reality-1117949207> [dostęp: 15.02.2020].

Łebkowska A., *Ekfrazy w światach międzyludzkich*, w: eadem, *Empatia. O literackich narracjach przełomu XX i XXI wieku*, Universitas, Kraków 2008, s. 110–125.

Machniewicz S., *Z dziejów polskiej literatury apokryficznej*, „Pamiętnik Literacki” 1914, nr 13, s. 12, [online] https://zs.thulb.uni-jena.de/rsc/viewer/jportal_derivate_00031763/0210.japg?logicalDiv=log_jportal_derivate_00031763 [dostęp: 16.12.2018].

Maliszewski K., „Obrazowość” poetycka. Notatki o niektórych twórcach i przejawach, „Dyskurs” 2015, nr 20, s. 122–139.

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

Markowski M.P., *Słońce, możliwość, radość*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2010.

McQueen A., *The Rise of the Cult of Rembrandt. Reinventing an Old Master in Nineteenth-Century France*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2003.

Medecka M., *Apokryf rodzinny jako odmiana dwudziestowiecznej powieści historycznej*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2007.

Michalski M., *Strategia apokryficzna*, w: idem, *Dyskurs, apokryf, parabola. Strategie filozofowania w prozie współczesnej*, Wydawnictwo UG, Gdańsk 2003, s. 163–204.

Michałowska M., *Foto-teksty. Związki fotografii z narracją*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2012.

Michałowski P., *Słowo i obraz, czyli interferencje referencji*, „Teksty Drukie” 2005, z. 3, s. 135–137.

Mikiewicz M., *Fotograficzna podróż w czasie: „Fotoplastikon” Jacka Dehnela*, „Literaturoznawstwo: Historia, Teoria, Metodologia, Krytyka” 2014–2015, nr 8–9, s. 105–115.

Mitchell D., *Rembrandt’s „The Anatomy Lesson of Dr. Tulp”: A Sinner among the Righteous*, „Artibus et Historiae” 1994, nr 30, z. 15, s. 155–156.

Mitchell W.J.T., *Ekphrasis and the Other*, w: idem, *Picture Theory*, The University of Chicago Press, Chicago 1994, s. 151–181.

Morris D., *Remarkable Modernisms: Contemporary American Authors on Modern Art*, University of Massachusetts Press, Boston 2002.

Moyers B., *The Absurdity of Politics*, wywiad z Josephem Hellerem, [online] <https://billmoyers.com/content/joseph-heller> [dostęp: 22.08.2019].

Mrozewicz A.E., *Śladami ekfrazy. Duńscy pisarze współcześni wobec sztuk wizualnych*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2010.

Nancy J.-L., *Au fond des images*, Galilée, Paris 2003.

Naumow A., *Apokryfy w systemie literatury cerkiewnosłowiańskiej*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1976.

Noteboom C., *Ślepcy Bruegla*, przeł. E. Franus, „Literatura na Świecie” 1995, nr 3, s. 283–293.

Obirek S., Czapliński P., *Apokryf*, w: *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*, pod red. M. Saryusz-Wolskiej, R. Traby i J. Kalickiej, Scholar, Warszawa 2014, s. 39–42.

Ortega y Gasset J., *Velázquez i Goya*, przeł. R. Kalicki, wybór S. Cichowicz, Czytelnik, Warszawa 1993.

Pajęzkowska A., *Zdjęcie*, w: *Ślady Holokaustu w imaginarium kultury polskiej*, pod red. J. Kowalskiej-Leder, P. Dobrosielskiego, I. Kurz i M. Szpakowskiej, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2017, s. 473–506.

Pauw F., *Syracuse as Vietnam: The Classical Intertext of Joseph Heller’s Picture This*, „Akroterion” 2009, nr 54, s. 87–109.

Pilch A., *Formy wyobraźni. Poeci współcześni przed obrazami wielkich mistrzów*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2010.

Plett H.F., *Intertextualities*, w: *Intertextuality*, pod red. H. Pletta, Walter de Gruyter, Berlin–New York 1991, s. 3–29.

Ponomarenko K., *Fotograficzne inspiracje w poezji i prozie Jacka Dehnela na przykładzie Fotoplastikonu i wybranych wierszy*, „Świat Tekstów. Rocznik Słupski” 2018, nr 16, s. 119–128.

Popowski R., *Starożytny przewodnik po neapolitańskiej pinakotece*, w: *Filostat Starszy, Obrazy*, przeł., wstępem, komentarzem i przypisami opatrzył R. Popowski, Prószyński i S-ka, Warszawa 2004, s. 13–87.

Poprawa A., *Apokryfy*, w: idem, *Formy i afirmacje*, Universitas, Kraków 2003, s. 170–183.

Poprzęcka M., *Literacki styl odbioru obrazów*, w: *Mecenas, kolekcjoner, odbiorca. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, pod red. E. Karwowskiej, A. Marczak-Krupy, PWN, Katowice 1984, s. 233–242.

Poprzęcka M., *Patrzeć do bólu*, w: *Ból*, pod red. A. Czekanowicz, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004, s. 200–215.

Progymnasmata. Greckie ćwiczenia retoryczne i ich modelowe opracowanie, oprac., przekł. i koment. H. Podbielski, Towarzystwo Naukowe KUL Jana Pawła II, Lublin 2013.

Rajewsky I.O., *Intermediality, Intertextuality and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality*, „*Intermédialités*” 2005, nr 6, s. 43–64.

Riffaterre M., *L'illusion d'ekphrasis*, w: *La pensée de l'image. Signification et figuration dans le texte et dans la peinture*, pod red. G. Mathieu-Castellani, Presses Universitaires de Vincennes, Saint-Denis 1994, s. 211–229.

Robillard V., *In Pursuit of Ekphrasis (An Intertextual Approach)*, w: *Pictures into Words: Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*, pod red. V. Robillard i E. Jongeneel, VU University Press, Amsterdam 1998, s. 53–72.

Rubinkiewicz R., *Wprowadzenie do apokryfów Starego Testamentu*, Wydawnictwo KUL, Lublin 1987.

Rudick N., *A Parable for the Distance Between Language and Truth*, „The New Yorker” 2017, [online] <https://www.newyorker.com/books/second-read/a-parable-for-the-distance-between-language-and-truth> [dostęp: 22.10.2019].

Rzepińska M., *Siedem wieków malarstwa europejskiego*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1986.

Sawa M., *Ekphrasis in Modern British Fiction — a Pro-narrative Approach*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2015.

Sawday J., *The Body Emblazoned: Dissection and the Human Body in Renaissance Culture*, Routledge, New York 1996.

Schupbach W., *The Paradox of Rembrandt's Anatomy of Dr. Tulp*, „*Medical History*” (supplement) 1982, nr 2, s. 1–110.

Sendyka R., *Antropologia zmysłów*, „*Autoportret*” 2011, nr 3 [35], s. 20–27.

Sendyka R., *Poetyki wizualności*, w: *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*, pod red. T. Walas i R. Nycza, Universitas, Kraków 2012, s. 137–184.

Sendyka R., *Współczesny narcyzm, ekfrazja i oglądanie „siebie”* (Herbert, Bienkowska, Bieńczyk), w: eadem, *Od kultury „ja” do kultury „siebie”*, Universitas, Kraków 2015, s. 315–345.

Sizeranne R. de la, *Oko i ręka pana Ingres*, w: *Ingres w oczach własnych i w oczach przyjaciół*, pod red. P. Curthiona, przeł. E. Bąkowska, PIW, Warszawa 1969, s. 259–281.

Skenazy P., *Talking Back to History: „Picture This” by Joseph Heller*, „Los Angeles Times” 1988, [online] <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1988-10-02-bk-5167-story.html> [dostęp: 29.08.2019].

Ślōdczyk R., *Ekfrazja, hypotypoza, przekład. Interferencje literatury i malarstwa w prozie włoskiej i eseistyce polskiej XX wieku*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2020.

Ślōdczyk R., *Ekfrazja jako zjawisko intersemiotyczne. O ekfrazach eseistów (z odniesieniem do Flamenco Adama Zagajewskiego)*, w: *Tekst, kontekst, intertekst*, pod red. O. Kielak, A. Kowalskiej i J. Szadury, Polihymnia, Lublin 2013, s. 77–94.

Ślōdczyk R., *Powrót do ekfrazy. Próba systematyzacji oraz propozycja typologii*, „Teksty Drugie” 2018, nr 5, s. 352–371.

Sontag S., *O fotografii*, przeł. S. Magala, Karakter, Kraków 2009.

Spitzer L., *The „Ode on a Grecian Urn”, or Content vs. Metagrammar*, „Comparative Literature” 1955, t. 7, nr 3, s. 203–225.

Steiner W., *The Colors of Rhetoric: Problems in the Relation between Modern Literature and Painting*, University of Chicago Press, Chicago 1982.

Swirski P., *American Political Fictions: War on Errorism in Contemporary American Literature, Culture and Politics*, Palgrave Macmillan, New York 2015.

Swoboda B., *Ekfrazy modernistyczne i „mowa dzieła sztuki”*, „Slovo. Journal of Slavic Languages, Literatures and Cultures” 2015, nr 56, s. 90–104.

Swoboda B., *Zniewalająca siła ekfrazy (rzecz o zmaganiach słowa i obrazu w poglądach W.J.T. Mitchella)*, w: „Przestrzenie Teorii” 2011, nr 16, s. 41–50.

Szajnert D., *Apokryf literacki*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2014, t. 57, nr 2, s. 203–215.

Szajnert D., *Dywersyjny potencjał apokryfu*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2011, t. 54, nr 2, s. 357–371.

Szajnert D., *Mutacje apokryfu*, w: *Genologia dzisiaj*, pod red. W. Boleckiego i I. Opackiego, IBL PAN, Warszawa 2000, s. 137–157.

Szybowicz E., *Apokryfy w polskiej prozie współczesnej*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2008.

Śniedziowska M., *Siedemnastowieczne malarstwo holenderskie w literaturze polskiej po 1918 roku*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2014.

Święcicka A.E., *Edward Hopper — oblicza samotności*, „Format. Pismo Artystyczne” 2004, nr 3–4, s. 51–53.

Tomczok M., *Prozopopeja*, w: *Ilustrowany słownik terminów literackich. Historia, anegdota, etymologia*, pod red. Z. Kadłubka, B. Mytych-Forajter i A. Nawareckiego, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2018, s. 394–398.

Torrilhon T.-M., *La pathologie chez Bruegel*, „Communicationes de Historia Artis Medicinae” 1973, nr 69–70, s. 24–55.

Trznadel J., *Herberta apokryf ironiczny*, w: idem, *Plomień obdarzony rozumem. Poezja w poezji i poza poezją*, Czytelnik, Warszawa 1978, s. 124–133.

Updike J., *Hopper's Polluted Silence*, „The New York Review of Books”, [online] <https://www.nybooks.com/articles/1995/08/10/hoppers-polluted-silence> [dostęp: 15.02.2020].

Wagner P., *Ekphrasis, Icontexts and Intermediality — the State(s) of the Art(s)*, w: *Icons, Texts, Icontexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*, pod red. P. Wagnera, Walter de Gruyter, Berlin–New York 1996, s. 1–42.

Waligórska A., Dryll E., *Rola narracji w odbiorze obrazu*, w: *Narracja: teoria i praktyka*, pod red. B. Janusz, K. Gdowskiej i B. de Barbaro, Wydawnictwo UJ, Kraków 2008, s. 211–239.

Wenders W., *Two or Three Things I Know About Edward Hopper*, [online] <https://www.wim-wenders.com/event/two-or-three-things-i-know-about-edward-hopper> [dostęp: 15.02.2020].

Wilemska K., Kidzińska M., Kucharzewski M., *Lekcje anatomii w obrazach mistrzów holenderskich epoki Renesansu*, „Annales Academiae Medicae Silesiensis” 2011, nr 3, s. 71–76.

Wim Wenders on Edward Hopper, [online] <https://www.youtube.com/watch?v=rK5nfchdcKc> [dostęp: 15.02.2020].

Witosz B., *Ekfaza w tekście użytkowym — w perspektywie genologicznej i dyskursywnej*, „Teksty Drugie” 2009, nr 1–2, s. 105–126.

Włodyga P., *Wymiar hermeneutyczny apokryfów*, w: *W kręgu apokryfów*, pod red. E. Jakiela, J. Mosakowskiego, Wydawnictwo UG, Gdańsk 2015, s. 56–71.

Woolf W., *Obrazy i portrety*, w: eadem, *Eseje wybrane*, przeł. M. Heydel, Karakter, Kraków 2015, s. 193–198.

Wójtowicz-Zajac A., *Wehikuły czasu: o prozie Jacka Dehnela*, w: *Skład osobowy: szkice o prozaikach współczesnych*, cz. 2, pod red. A. Nęcki, D. Nowackiego, J. Pasterskiej, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2016, s. 173–199.

Wysłouch S., *Efaza czy przekład intersemiotyczny?*, w: *Ruchome granice literatury. W kręgu teorii kulturowej*, pod red. S. Wysłouch i B. Przymuszały, PWN, Warszawa 2009, s. 48–64.

Wysłouch S., *O malarstwie literatury*, w: eadem, *Literatura i semiotyka*, PWN, Warszawa 2001, s. 75–94.

Wysłouch S., *Ut pictura poesis — stara formuła i nowe problemy*, w: *Ut pictura poesis*, pod red. M. Skwary i S. Wysłouch, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006, s. 5–17.

Zalewski C., *Pragnienie, poznanie, przemijanie. Fotograficzne reprezentacje w literaturze polskiej*, Universitas, Kraków 2010.

Zatora A., *Smutny patriarchat. Saturn Jacka Dehnela*, w: eadem, *Poetyka sagi rodzinnej w literaturze polskiej XXI wieku w perspektywie genologii kulturowej*, Łódź 2020, s. 213–233, [komputeropis].

Zawanowski K., *Francisco Goya y Lucientes*, Arkady, Warszawa 1970.

Ziomba A., *Obrazy śmierci — i życia. Konterfekty zmarłych*, „Konteksty” 2014, nr 3–4, s. 161–172.

Ziomba A., *Sztuka Burgundii i Niderlandów*, t. II: *Niderlandzkie malarstwo tablicowe 1430–1500*, Wydawnictwo UW, Warszawa 2011.

Pozostałe opracowania

Ambler W., *Aristotle on Nature and Politics: The Case of Slavery*, „Political Theory” 1987, nr 3, s. 340–410.

Ankersmit F., *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*, pod red. i ze wstępem E. Domańskiej, Universitas, Kraków 2004.

Arnheim R., *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, przeł. J. Mach, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1978.

Arystoteles, *Poetyka*, w: idem, *Retoryka i Poetyka*, przeł., wstępem i komentarzem opatrzył H. Podbielski, PWN, Warszawa 1988, s. 299–368.

Arystoteles, *Polityka*, przeł. L. Piotrowicz, [online] <http://biblioteka.kijowski.pl/arystoteles/polityka.pdf> [dostęp: 21.08.2019].

Assmann J., *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, przeł. A. Kryczyńska-Pham, wstęp i red. naukowa R. Traba, Wydawnictwo UW, Warszawa 2008.

Bal M., *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, przeł. zesp. pod red. E. Kraskowskiej i E. Rajewskiej, Wydawnictwo UJ, Kraków 2012.

Bal M., *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych. Krótki przewodnik*, przeł. M. Bucholc, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2012.

Balbus S., *Mędzy stylami*, Universitas, Kraków 1993.

Barthes R., *Stopień zero pisanie*, przeł. K. Kot, Aletheia, Warszawa 2009.

Benjamin W., *O kilku motywach u Baudelaire'a*, w: idem, *Twórca jako wytwórca. Eseje i rozprawy*, przeł. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2011, s. 156–170.

Berkeley G., *Traktat o zasadach poznania ludzkiego*, przeł. J. Leszczyński, w: idem, *Traktat o zasadach poznania ludzkiego i Trzy dialogi między Hylasem i Filonousem*, przeł. J. Leszczyński, J. Sosnowska, oprac. T. Czeżowski, B.J. Gawecki, C. Znamierowski, PWN, Warszawa 1956, s. 1–151.

Binczycka E., *Lazarz wskrzeszony w poezji Anne Sexton: studium motywu*, „Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ. Nauki Humanistyczne” 2013, nr 6, s. 11–28.

Brach-Czaina J., *Podskórne wody*, w: eadem, *Błony umysłu*, Sic!, Warszawa 2003, s. 97–114.

Browne T., *Museum Clausum Or Bibliotheca Abscondita: Containing Some Remarkable Books, Antiquities, Pictures and Rarities of Several Kinds, Scarce or Never Seen by Any Man Now Living*, [online] <http://penelope.uchicago.edu/misctracts/museum.html> [dostęp: 17.06.2019].

Burzyńska A., *Człowiek wyrócony na drugą stronę. Lekcja anatomii Tadeusza Kantora*, „Konteksty” 2015, nr 1–2, s. 366–372.

Burzyńska A., *Idee narracyjności w humanistyce*, w: *Narracja: teoria i praktyka*, pod red. B. Janusz, K. Gdowskiej i B. de Barbaro, Wydawnictwo UJ, Kraków 2008, s. 21–36.

Connell R. W., Messerschmitt J.W., *Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept*, „Gender and Society” 2005, t. 19, nr 6, s. 829–859.

Czarnecka M., *Re-lektura mitów albo kobiece figury pamięci*, w: eadem, *Wieszczki. Rekonstrukcja kobiecej genealogii w historii niemieckiej literatury kobiecej od połowy XIX wieku do końca XX wieku*, Wydawnictwo UWr, Wrocław 2004, s. 187–199.

Czermińska M., *Biograficzne formy*, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, pod red. A. Brodzkiej, M. Puchalskiej i in., Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków 1993, s. 103–107.

Damasio A., *W poszukiwaniu Spinozy. Radość, smutek i czujący mózg*, przeł. J. Szczepański, Rebis, Poznań 2005.

Derrida J., *Pamiętnik ślepego*, przeł. B. Brzezicka, w: *Główne problemy współczesnej fenomenologii*, pod red. J. Migasińskiego i M. Pokropskiego, Wydawnictwo UW, Warszawa 2017, s. 402–420.

Descartes R., *Rozprawa o metodzie*, przeł. T. Boy-Żeleński, s. 29, [online] <https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/rozprawa-o-metodzie.pdf> [dostęp: 22.05.2019].

Edmiston W., *Focalization and the First-Person Narrator: A Revision of the Theory*, „Poetics Today” 1989, vol. 10, nr 4, s. 729–744.

Filipiuk-Michniewicz M., Żyła M., *Co nam daje kwarantanna*, [online] <https://www.tygodnikpowszechny.pl/co-nam-daje-kwarantanna-163179> [dostęp: 22.04.2020].

Friedman E.G., *Feminism, Masculinity, and Nation in Joyce Carol Oates's Fiction*, „Studies in the Novel” 2006, vol. 38, nr 4, s. 478–493.

Gadamer H.-G., *Rozum, słowo, dzieje*, przeł. K. Michalski, M. Łukasiewicz, PIW, Warszawa 2000.

Genette G., *Discours du récit*, w: idem, *Figures III*, Éditions du Seuil, Paris 1972.

Genette G., *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. T. Stróżyński, A. Milecki, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2014.

Genette G., *Przestrzeń i język*, przeł. A.W. Labuda, „Pamiętnik Literacki” 1976, t. 1, nr 67, s. 227–232.

Głowiński M., *Świadczenia i style odbioru*, w: idem, *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1977, s. 116–137.

Goźliński P., *Nike 2015: ogłaszamy finalistów. Dziś Jacek Dehnel*, [online] <http://wyborcza.pl/1,76842,18730747,nike-2015-oglaszamy-finalistow-dzis-jacek-dehnel.html> [dostęp: 22.04.2019].

Greenberger A., *No, We Are Not All Edward Hopper Paintings Now*, [online] <https://www.artnews.com/art-news/news/edward-hopper-coronavirus-1202682553> [dostęp: 20.04.2020].

Grzędzielska M., *Male i wielkie metafory*, „Pamiętnik Literacki” 1972, t. 4, nr 62, s. 97–112.

Hendrykowski M., *Film jako źródło historyczne*, Ars Nova, Poznań 2000.

hooks b., *Zrozumieć patriarchat*, przeł. K. Płęcha, „Codziennik Feministyczny” 2013, [online] <http://codziennikfeministyczny.pl/zrozumiec-patriarchat> [dostęp: 4.06.2019].

Hutcheon L., *Historiograficzna metapowieść: parodia i intertekstualność historii*, „Pamiętnik Literacki” 1991, nr 4, s. 216–229.

Iwasiów I., *Kobieca saga i potrzeba genealogii*, w: eadem, *Gender dla średnio zaawansowanych*, W.A.B., Warszawa 2008, s. 136–162.

Jenkins H., *Ten Ways to Rewrite Television Show*, w: idem, *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture*, Routledge, New York 2013, s. 162–177.

Jones J., *We are all Edward Hopper Paintings Now: Is He the Artist of the Coronavirus Age?*, [online] <https://www.theguardian.com/artand-design/2020/mar/27/we-are-all-edward-hopper-paintings-now-artist-coronavirus-age> [dostęp: 22.04.2020].

Klibansky R., Panofsky E., Saxl F., *Saturn i melancholia. Studia z historii, filozofii, przyrody, medycyny, religii oraz sztuki*, przeł. A. Kryczyńska, Universitas, Kraków 2009.

Kołąkowski L., *Herezja*, Znak, Kraków 2010.

Kończal K., *Sygnatury Seblada. Zwierzęta — widma — ruiny*, Poznań 2017, [online] <https://repozytorium.amu.edu.pl/handle/10593/19273> [dostęp: 19.05.2019].

Korsmeyer C., *Trudne przyjemności: wzniosłość i wstręt*, w: eadem, *Gender w estetyce. Wprowadzenie*, przeł. A. Nacher, Universitas, Kraków 2008, s. 168–185.

Kracauer S., *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*, przeł. W. Wertenstein, wstęp A. Helman, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009.

Kristeva J., *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Wydawnictwo UJ, Kraków 2007.

Krzemińska A., *Miłość w starożytnym Egipcie*, PIW, Warszawa 2004.

Kurkiewicz J., *Pierścienie bez Nibelungów*, „Gazeta Wyborcza” 2009, [online] http://wyborcza.pl/1,75410,6124035,Pierscienie_bez_Nibelungow.html [dostęp: 13.05.2019].

Kuźma E., „*Palimpsestes: la littérature au second degré*”, Gérard Genette, Paris 1982: [recenzja], „Pamiętnik Literacki” 1987, t. 2, s. 392–399.

Larson F., *Historia świata przez ścięte głowy opisana*, przeł. P. Maksymowicz, Bellona, Warszawa 2014.

Leociak J., *Spotkanie z trupem: sekcja zwłok*, „Konteksty” 2005, nr 1, s. 88–104.

Łebkowska A., *Miejsce empatii. Wstępne rozpoznania*, w: eadem, *Empatia. O literackich narracjach przełomu XX i XXI wieku*, Universitas, Kraków 2008, s. 5–35.

Łebkowska A., *Narracja*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, pod red. M.P. Markowskiego i R. Nycza, Universitas, Kraków 2010, s. 181–215.

Łebkowska A., *Pojęcie focus w narratologii — problemy i inspiracje*, w: *Punkt widzenia w tekście i w dyskursie*, pod red. J. Bartmińskiego, S. Niebrzegowskiej-Bartmińskiej i R. Nycza, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2004, s. 219–238.

Man P. de, *Autobiografia jako odtwarzanie*, przeł. M.B. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki” 1986, t. 2, s. 310–325.

Mandressi R., *Sekcje zwłok i anatomia*, w: *Historia ciała*, t. I: *Od renesansu do oświecenia*, pod red. G. Vigarello, przeł. T. Stróżynski, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 283–304.

Marcinik B., *Jakub Kornhauser i jego „Drożdżownia” (Trójka pod Księżycem)*, wywiad z Jakubem Kornhauserem, [online] <https://www.polskie->

radio.pl/9/398/Artykul/1643298,Jakub-Kornhauser-i-jego-Drozdownia [dostęp: 10.10.2018].

Markiewicz H., *Wymiary dzieła literackiego*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984.

Markowski M.P., *O reprezentacji*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, pod red. M.P. Markowskiego, R. Nycza, Universitas, Kraków 2010, s. 287–333.

Markowski M.P., *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1999.

Marshall D., *The Problem of the Picturesque*, „Eighteenth Century Studies” 2002, nr 3, s. 413–437, [online] <http://www.jstor.org/stable/30054207> [dostęp: 25.09.2017].

Masłoń S., W.G. Sebald czuje. Melancholiczny zawrót głowy, „Teksty Drugie” 2016, nr 5, s. 240–256.

Mathieu-Castellani G., *Intertextualité et allusion. Le régime allusif chez Ronsard*, „Litterature” 1984, nr 55, s. 24–36.

Michera W., *Piękna jako bestia. Przyczynek do teorii obrazu*, Wydawnictwo UW, Warszawa 2010.

Mitosek Z., Mimesis — między udawaniem a referencją, „Przestrzenie Teorii” 2002, nr 1, s. 25–46.

Nazi Transit Camps: Drancy, [online] <https://www.jewishvirtuallibrary.org/drancy-transit-camp> [dostęp: 3.09.2018].

Nieragden G., *Focalization and Narration: Theoretical and Terminological Refinements*, „Poetics Today” 2002, nr 4, Winter, s. 685–697.

Nycz R., *Poetyka doświadczenia. Teoria — nowoczesność — literatura*, IBL PAN, Warszawa 2012.

Nycz R., *Poetyka intertekstualna: tradycje i perspektywy*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, pod red. M.P. Markowskiego i R. Nycza, Universitas, Kraków 2010, s. 154–180.

Nycz R., *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, IBL PAN, Warszawa 1995.

Ostrowski W., *Przypowieść*, w: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, pod red. G. Gazdy, PWN, Warszawa 2012, s. 913–914.

Pamuk O., *Pisarz naiwny i sentymentalny*, przeł. T. Kunz, Wydawnictwo Literackie, Warszawa 2012.

Pfister M., *Koncepcje intertekstualności*, przeł. M. Łukasiewicz, „Pamiętnik Literacki” 1991, z. 4, s. 203–208.

Platon, *Fedon*, w: idem, *Uczta, Eutyfron, Obrona Sokratesa, Kriton, Fedon*, przeł., wstępem, objaśnieniami i ilustracjami opatrzył W. Witwicki, PWN, Warszawa 1982, s. 367–485.

Płazewski J., *Historia filmu dla każdego*, Nasza Księgarnia, Warszawa 1968.

Porter R., Vigarello G., *Ciało, zdrowie i choroby*, w: *Historia ciała*, t. I: *Od renesansu do oświecenia*, pod red. G. Vigarello, przeł. T. Stróżyński, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 405–411.

Powell C.T., *Why Aristotle Has No Philosophy of History*, „History of Philosophy Quarterly” 1987, nr 3, s. 343–357.

Rembowska-Płuciennik M., *Poetyka intersubiektywności: Kognitywistyczna teoria narracji a proza XX wieku*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2012.

Rembowska-Płuciennik M., *W cudzej skórze. Fokalizacja zmysłowa a literackie reprezentacje doświadczeń sensualnych*, w: *Literackie reprezentacje doświadczenia*, pod red. W. Boleckiego i E. Nawrockiej, IBL PAN, Warszawa 2007, s. 51–67.

Rimmon-Kenan S., *Text: Focalization*, w: eadem, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, Routledge, London–New York 1983, s. 71–85.

Rose S., *‘Que cherchent-ils au Ciel?’: Seeing with the Blind in Bruegel, Baudelaire and Maeterlinck*, „Dix-Neuf” 2018, nr 1–2, s. 39–57.

Rybacka E., *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Universitas, Kraków 2014.

Sager Eidt L.M., *Writing and Filming the Painting: Ekphrasis in Literature and Film*, Rodopi, Amsterdam–New York 2008.

Segnit N., *Leksykon smaków*, przeł. P. Art, Buchmann, Warszawa 2017.

Skucha M., *Męskość hegemoniczna (hegemonialna)*, w: *Encyklopedia gender. Płeć w kulturze*, pod red. M. Rudaś-Grodzkiej, K. Nadanej-Sokołowskiej i in., Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa 2014, [ebook].

Sławek T., *Czy ból uczy? Lekcja spojrzenia dolorycznego*, w: *Ból*, pod red. A. Czekanowicz, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004, s. 11–20.

Stobart T., *Cook's Encyclopaedia*, Grub Street Publishing, London 2016.

Storey J., *Kultura fanów*, w: idem, *Studia kulturowe i badania kultury popularnej*, przeł. J. Barański, Wydawnictwo UJ, Kraków 2003, s. 116–123.

Szajnert D., *Czerwony ledykan Spinozy — apokryficzne sceny z życia filozofa (Zbigniew Herbert i Goce Smilevski)*, w: *Komunikacja międzykulturowa. Przekład/komparatystyka/teoria i historia literatury*, pod red. M. Gawlak, A. Świeściak, Śląsk, Katowice 2016, s. 285–306.

Topolski M., *Wywiad z Jackiem Dehnelem*, [online] <http://niedoczytania.pl/z-jackiem-dehnelem-rozmawia-maciej-topolski> [dostęp: 30.12.2017].

Tukidydes, *Wojna peloponeska*, przeł., przedmową i przypisami opatrzył K. Kumaniecki, Czytelnik, Warszawa 2003.

Vico G., *Nauka nowa*, przeł. J. Jakubowicz, opracował i wstępem poprzedził S. Krzemień-Ojak, PWN, Warszawa 1966.

Wendorff A., *Audio Description in Fine Arts*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2017, nr 3, s. 83–94.

Wieczorkiewicz A., *Muzeum ludzkich ciał. Anatomia spojrzenia*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000.

Wipszycka E., *Chrześcijaństwo starożytnego Egiptu*, Tyniec, Kraków 2018.

Zaleska Z., *Smutnodur, Posepnica. Rozmowa z Mirą Marcinów*, „Dwutygodnik” 2018, nr 3, [online] <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/7708-smutnodur-posepnica.html> [dostęp: 20.04.2019].

Zaleski W., *Święci na każdy dzień*, Wydawnictwo Salezjańskie, Łódź 1984.

Zaremba Ł., *Pocztówki z podróży? Obrazy wizualne w lekturze Mieke Bal*, „Teksty Drugie” 2013, nr 4, s. 299–311.

Nota bibliograficzna

W tym tomie wykorzystuję rozbudowane i/lub zmodyfikowane fragmenty z kilku opublikowanych wcześniej szkiców dotyczących apokryficzności i ekfrastyczności:

Ekfrazja jako apokryf. O powieści „Saturn. Czarne obrazy z życia mężczyzny z rodziny Goya” Jacka Dehnela, w: *Literatura prze-pisana II. Od zapomnianych teorii do kryminału*, pod red. A. Izdebskiej, A. Przybyszewskiej i D. Szajnert, Wydawnictwo UŁ, Łódź 2016, s. 123–134.

Między ekfrazą i apokryfem. O wybranych tekstach Jacka Dehnela, w: *Slovanský literární svět: kontexty a konfrontace II. Literární žánry ve slovanských literaturách*, pod red. E. Gunišovej, L. Paučovej, Masarykova Univerzita, Brno 2016, s. 53–63.

Refocalization as a Strategy of Apocryphal Rewriting, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2016, t. 59, nr 1, s. 63–79.

„Park pod Lucerną” albo kombinat fabryk. *Przestrzeń dzieł sztuki w tekstach Jakuba Kornhausera*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2018, nr 13, s. 51–63.

„Jak żywa” to uniwersalny komunał? *O nieoczywistych związkach prozopopei z ekfrazą w powieści Portret Pierre’a Assouline’a*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” [tekst przyjęty do druku].

Jak się opowiada o „obrazie nie-do-powiedzenia” — przypadek ekfrastycznego apokryfu (Kobieta w oknie Joyce Carol Oates), „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2020, t. 63, nr 3, s. 47–60.

Od narcystycznej identyfikacji do zdystansowanej uważności: refokalizacja w apokryficznych ekfrazach i ekfrastycznych apokryfach Rembrandtowskiej Lekcji anatomii doktora Tulpa, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2020, nr 16, s. 127–159.

Podziękowania

Praca doktorska stanowiąca bazę tej książki nie powstałaby, gdyby nie wsparcie wielu osób. Przede wszystkim dziękuję Profesor Danucie Szajnert, mojej promotorce, za niezliczone rozmowy (nie zawsze — na szczęście — okołoeckfrastyczne i okołopokryficzne), cierpliwość, mobilizujące uwagi, a także wielokrotną, drobiazgową lekturę rozprawy (i książki) na kolejnych etapach pracy. Jestem również wdzięczna Doktorowi Leszkowi Karczewskiemu, mojemu promotorowi pomocniczemu, za wspierające słowa oraz podpowiedzi, które pomogły doszlifować szczegóły rozprawy.

Bardzo dziękuję także Recenzentkom mojej pracy doktorskiej, Paniom Profesor Danucie Opackiej-Walasek oraz Magdalenie Rembowskiej-Płuciennik, za niezwykle wnikliwą lekturę i inspirujące recenzje.

Szczególne podziękowania należą się Doktor Agnieszce Przybyszewskiej i Doktor Irenie Hübner za ich niezwykle życzliwość, wszystkie uspokajające rozmowy o fragmentach książki (i nie tylko) oraz bibliograficzne sugestie.

Pragnę również bardzo podziękować Doktor Izabelli Adamczewskiej-Baranowskiej, z której pomocą udało mi się opracować na potrzeby pracy magisterskiej wstępną koncepcję refokalizacji jako strategii apokryficznego prze-pisywania.

Serdecznie dziękuję także Pani Profesor Kamilli Goss za niespotykaną umiejętność rozbudzania pasji poznawczej, optymizm i wsparcie.

Pracy nad rozprawą i książką z pewnością nie udało by mi się ukończyć bez wsparcia moich Rodziców i Przyjaciół. Bardzo Wam dziękuję za cierpliwość, troskę i zawsze kojące spotkania.

Summary

The thesis *The Apocryphal and the Ekphrastic as a Complementary Intertextual Poetics* discusses the relation of the ekphrastic and apocryphal components in various ekphrastic texts based on the visual works of art. Bringing these terms together seems to be surprising due to the nearly opposite meanings of these words of Greek origin (not only may *ékphrasis* be translated as a ‘precise description’ but also as an ‘explanation’, ‘clarification’, ‘expression’, while *apokryphós* means ‘hidden’, ‘latent’, ‘dark’, ‘cryptic’). Nonetheless, because of the numerous changes of the meaning of the second term, actual literary apocrypha enable the explanation, clarification or expression of some aspects hidden in the pre-text. Moreover, considering ‘the apocryphal’ and ‘the ekphrastic’ as a complementary intertextual poetics results from the similar ways of describing those two. In both cases, the most crucial feature is the reference to (literary or visual) the canonical masterpiece. That reference is often supplemented by the creative, interpretative surplus that focuses on the marginalized, neglected or unnoticed aspects of the pre-text.

The first part of this dissertation serves as a theoretical introduction in which the categories of apocryphon and ekphrasis are presented. Furthermore, in this section two types of apocryphal and ekphrastic complementarities are proposed. The first type — apocryphal ekphrases/apocryphal ekphrastic texts are those in which two components are equivalent to each other. The connection between ‘the ekphrastic’ and ‘the apocryphal’ in this group can be spotted in the texts in which characters and events from the paintings or photographs are brought back to life. The authors of texts which represent this type are frequently showing backstories or continuations of painted or photographed scenes. The second type of complementarity is ekphrastic apocrypha — here, the component of ‘the ekphrastic’ is often an ornament which serves as a kind of a reminder of the visual pre-text. In this chapter I am also

introducing the basic category that, in my opinion, provides apocryphal distortion of canonical paintings: the refocalization which means shifting narrative and perspective from dominating in canonical works of art (pre-texts) to the mode which is predominant in the literary apocrypha. In canonical paintings or photographs there can be internal or external refocalization. The external refocalization means that the visual pre-text is discussed by the extraneous observer who does not have any experiential affiliation with the work of art. The external refocalizer can neither be a painter nor a painted model or a character. It is due to the fact that those subjects, strongly connected with the visual pre-text, are internal refocalizers. The category of refocalization also forms a framework for the four following analytical chapters.

The first analytical section is dedicated to the presentation of different modes of refocalization. The precise subjects of this study are Jacek Dehnel's, Jacek Kaczmarek's, Nina Siegal's and W.G. Sebald's ekphrastic apocrypha and apocryphal ekphrases that are based on the Rembrandt's *Anatomy Lesson of Dr. Nicolaes Tulp*. In these literary works all the characters from the painting or potential witnesses of the painted anatomy lesson are internal or external refocalizers. Not only does refocalization support presentation of multi-faceted view of Rembrandt's chef-d'oeuvre and its various interpretations but it also helps to emphasize decontextualization of *Anatomy Lesson of Dr. Nicolaes Tulp* in modern literary rewritings.

In the following chapter I presented analysis of the short story written by Joyce Carol Oates inspired by Edward Hopper's *11 a.m.*, Gert Hofmann's novel which refers to Pieter Bruegel's *The Parable of the Blind* and Jacek Dehnel's biographical novel on Francisco de Goya. Internal refocalization appears in all of these texts. A common feature of the short story and two novels is subversive potential of an apocryphon. Here, marginalized, overlooked or unnoticed points of view are revealed. Oates, Hofmann and Dehnel exhibit multifarious weaknesses, oppressiveness and insincerity hidden behind the visual pre-texts or their authors.

Considerations delineated in the next section are focused on the analysis of Pierre Assouline's and Joseph Heller's novels in which narration is presented from a perspective of thinking, perceiving, sentient

works of art. These subjects-objects are self-aware of the fact that they are just paintings. Together with infrequent, privileged perspective they are able to critically reflect on the history they are witnessing due to their longevity. In both novels those reflections lead to conclusions about immutability of the political, social or psychological mechanisms. People behave, react and think in the same way regardless of the era.

The last analytical chapter concentrates on the poems and short stories by Jacek Dehnel. This author in a way patronizes this dissertation, due to the expressive manifestation of combination of 'the apocryphal' and 'the ekphrastic' in his works. The vast majority of texts which are analyzed in this section may be considered as apocryphal ekphrases. The external refocalizer in these poems and short stories describes figures that are captured in paintings and photographs. They are separated from the refocalizer by the time and space. That distanced gaze helps him to highlight substantial differences between ethics of modern times and customs and morality of the visual pre-texts.

The intention behind the analysis in the dissertation is to prove the usefulness of category of an apocryphon in the ekphrastic studies. 'The apocryphal' provides suggestive conceptualization of animations and narrative augmentations of paintings and photographs inscribed in the ekphrases. What is more, there is an essential feature which connects all of the texts presented in this paper — each of them concerns the loss of 'innocent look' at the visual pre-texts, ways of thinking produced by them, canonical interpretations and idealizations of works of art, their authors and captured scenes or figures. Apocryphal-ekphrastic rewriting enables canonical artworks to be seen not only as aesthetical, but also (perhaps above all) ethical objects.

We wszystkich przywołanych w książce tekstach da się zaobserwować podstawową łączącą je kwestię (można ją dostrzec także w innych utworach mierzących się z kanonem): każdy z nich dotyczy szeroko pojmowanej utraty „niewinnego spojrzenia” na wizualne preteksty, sposoby myślenia, których są wytworami, kanoniczne interpretacje, a także na idealizowanie i fetyszyzowanie samych obrazów, ich twórców oraz bohaterów. Apokryficzne przepisywanie dzieł sztuki – co jedynie pozornie oczywiste – ułatwia postrzeganie ich jako przedmiotów nie tylko estetycznych, ale także (a może nawet przede wszystkim) jako przedmiotów nacechowanych etycznie.

Z Zakończenia



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu
ŁÓDZKIEGO

wydawnictwo.uni.lodz.pl
kolegarnia@uni.lodz.pl
(42) 665 55 53

Książka dostępna również
jako e-book

ISBN 978-83-8220-605-0

