

Ikona w służbie literatury? Co robią obrazy Goi w *Saturnie* Jacka Dehnela

Anna Zatora

e-mail: anna.zatora@gmail.com

Uniwersytet Łódzki

ul. Narutowicza 68, 90-136 Łódź

„Na ikonosferę składają się fakty, fakty pojawiania się obrazów”¹. Chociaż relacje malarstwa i literatury zajmują myślicieli związanych z obiema tymi dyscyplinami od tysiącleci – wystarczy wspomnieć Arystotelesa czy Kwintyliana – dyskusja na ten temat niemalże nie wygasa². Pojęcia łączące sztukę słowa i sztuki plastyczne ewoluują wraz z poszczególnymi dziedzinami. Hans Holländer wymienia najważniejsze hasła wiążące literaturę, malarstwo i grafikę: ekfrazę, *ars memorativa*, doktryna *modi*, emblematyka, malarstwo historyczne, iluminacje i ilustracje do tekstów, tytuły obrazów, komentarze³. Ekfrazę – rozumiana jako wierny opis dzieła plastycznego – oraz ilustrację, mającą za zadanie przedstawić graficznie to, co pisane, wydają się mieć jasno określone funkcje. Co jednak, jeżeli ekfrazę wcale nie opisuje obrazu, a ilustracja nie zawsze odpowiada temu, co czytamy?

W niniejszym artykule chcę przyjrzeć się jednemu z interesujących przypadków współlistnienia dwóch sztuk i zarazem dwóch kodów w jednym utwo-

1 M. Porębski, *Pojęcie ikonosfery* [w:] *Literatura a malarstwo – malarstwo a literatura. Panorama myśli polskiej XX wieku*, red. G. Królikiewicz i in., Kraków 2009, s. 207.

2 Na temat relacji literatury i innych sztuk oraz strategii transmedialnych we współczesnej literaturze polskiej zob. D. Lisak-Gębała, *Ultraliteratura. O Strategiach transmedialnych i poszukiwaniu pozawerbalnego we współczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2014.

3 H. Holländer, *Literatura – malarstwo – grafika. Interakcje, funkcje i konkurencja* [w:] *Ut pictura poesis*, red. M. Skwara, S. Wysłouch, Gdańsk 2006, s. 197–199.

rze literackim. Postaram się odpowiedzieć na pytanie, co robią obrazy Francisca Goi w powieści *Saturn*. Czarne obrazy z życia mężczyzn z rodziny Goya Jacka Dehnela i jakie znaczenie dla utworu ma ich obecność. Zanim przejdę do analizy, zarysuję fabułę w koniecznym, przeglądowym stopniu, zarazem przypatrując się konstrukcji powieści. Następnie, w części zatytułowanej *Ojciec, mistrz i szatan – lęk przed wpływem*, skoncentruję się na tematyzacji sztuki i opiszę relacje między głównymi bohaterami *Saturna*. Część *Ekfrazja jako możliwość* będzie natomiast w całości poświęcona fragmentom ekfrastycznym i obecności reprodukcji dzieł malarskich w analizowanym utworze.

*

Fabuła osnuta wokół biografii Francisca Goi zostaje umiejscowiona na przełomie XVIII i XIX wieku, co pokrywa się z latami życia malarza, a ze wskazówek w tekście można wywnioskować, że wydarzenia obejmują ok. 60–70 lat. Na główną oś składa się konflikt pomiędzy Franciskiem i Javierem, jego synem, który zdaniem ojca jest pozbawiony męskości, a ponadto – nie przejawia talentu malarskiego. Temat powieści stanowią zatem relacje rodzinne (zwłaszcza relacje trzech pokoleń mężczyzn) oraz sztuka. Z punktu widzenia moich rozważań najważniejsza jest budowa powieści – ściśle związana z fabułą. *Saturna* otwiera symptomatyczna dedykacja „Mojej Mamie, malarce” i dwa motta, przejdę jednak od razu do istotnej kwestii – powieść Dehnela jest bardzo fragmentaryczna. Składa się z elementów fabularnych w narracji pierwszoosobowej prowadzonej z perspektywy trzech mężczyzn – Francisca, Javiera i Mariana; reprezentują oni kolejne pokolenia rodziny Goyów. Owe części fabularne nazywam na potrzeby analizy tekstem głównym albo tekstem właściwym powieści. Osobną i najważniejszą w kontekście niniejszego artykułu częścią powieści są fragmenty ekfrastyczne, które pojawiają się pomiędzy wypowiedziami narratorów raczej nieregularnie (ale również nieprzypadkowo, do czego wrócę). Każdy z nich ma oddzielny tytuł; towarzyszą im czarno-białe reprodukcje obrazów Goi – czternastu dzieł zaliczanych do cyklu *Czarnych obrazów*, które powstały jako freski na ścianach domu malarza, tak zwanego Domu Głuchego. Z powieści wynika, że rzeczywistym autorem obrazów jest Javier, dzieła zostały zaś przypisane Franciscowi przez wnuka, by zwiększyć dochód z ich sprzedaży. Wśród historyków sztuki pojawiła się taka teza, nie jest ona jednak potwierdzona⁴.

4 Zob. J.J. Junquera, *The Black Paintings of Goya*, London 2003.

Ojciec, mistrz i szatan – lęk przed wpływem

Autorstwo obrazów okazuje się ważnym wątkiem powieści – uwolnienie się od ojca staje się głównym celem Javiera, choć wcześniej, w dzieciństwie i młodości, szukał on raczej więzi niż separacji. Kwestia tych złożonych relacji to główny temat *Saturna* i analizując go, trudno nie powołać się na Harolda Blooma, twórcę pojęcia „lęku przed wpływem”. Choć Bloom odzęguje się od porównywania jego teorii wpływu poetyckiego z poglądami Sigmunda Freuda, w analizowanej przeze mnie powieści myśli obu badaczy zdają się zbiegać. Mimo że lęk przed wpływem, wedle słów samego autora, nie jest freudowskim oderwaniem się od prekursora (ojca), lecz „lękiem spełnionym w esaju, wierszu, powieści, sztuce czy opowiadaniu”⁵, to u Dehnela oba te porządki nakładają się na siebie.

Ważny element relacji ojciec–syn w *Saturnie* stanowi sztuka. Malarstwo z założenia miało być tym, co połączy dwa pokolenia Goyów – i tak się też stało, choć nie w sposób, jaki wyobrażał sobie Francisco. Los Javiera zdawał się przesądzony od samego początku, chłopiec musiał sprostać wymaganiom, interesować się malarstwem jako dziedzic nie tylko majątku, ale i talentu Goi. Ciążyło na nim brzemień jedynego ocalałego dziecka.

Ale jeden się uchował, i to z nim siadywaliśmy jak teraz z Rosario – ech, najpiękniejsze chwile, kiedy widziałem, jak stawał się wierną kopią swego ojca, ba, jego, czyli moim, arcydziełem...⁶

Swoisty pigmalionizm, jaki wybrzmiewa w przywołanych właśnie słowach Francisca, dobrze określa relacje łączące go z synem. Ogromny wpływ przerosł się w próbę kształtowania Javiera na podobieństwo ojca, a życie i osobowość chłopca zyskały rangę sztuki lub raczej – zostały sprowadzone do sztuki. W *Saturnie* dość mocno uwidacznia się dialog z koncepcjami Oscara Wilde’a, zwłaszcza z *Portretem Doriana Graya* i postacią lorda Henryka – mefistofelicznego Pigmaliona, który uczynił z Doriana swoje arcydzieło, tym samym niszcząc go. Życie jako sztuka, teatr, wchodzenie w role są dla rodu Goyów powszechnymi zachowaniami. Francisco wie, że podwójne życie i wszystko sprowadza do malarstwa; Javier jednak dziedziczy po nim talent, nie tylko malarski, lecz

⁵ H. Bloom, *Lęk przed wpływem*, tłum. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków 2002, s. 20.

⁶ J. Dehnel, *Saturn. Czarne obrazy z życia mężczyzny z rodziny Goya*, Warszawa 2011, s. 19.

także aktorski, a Mariano wydaje się doskonałym i najbardziej świadomym odtwórcą oczekiwanych od niego ról.

Kwestia oczekiwań i niemożności sprostania im najsilniej zaznacza się w relacjach Francisca i Javiera. Ojciec i syn, a zarazem mistrz i uczeń. Prekursor i naśladowca. Mamy tu do czynienia z nałożeniem się na siebie zachowań, które można by ująć w ramy dwóch słynnych teorii – Freudowskiej psychoanalizy, we fragmentach odnoszących się do więzi rodzinnych, oraz Bloomowskiej teorii lęku przed wpływem.

Bloom wyraźnie stara się odciąć swoje ustalenia od koncepcji autora *Wstępu do psychoanalizy*; mówi o zamianie fallicznego ojcostwa na prekursorstwo⁷. Nawiązuje do *Romansu rodzinnego* Freuda, podkreślając odmiennność własnych tez od zawartych tam spostrzeżeń, jednak główna myśl owych zaprzeczeń, czyli „ojciec nie jest prekursorem”, nie odnosi się do powieści Dehnela. W *Saturnie* oba pojęcia nachodzą na siebie, dopełniając się i potęgując efekty zarówno lęku przed wpływem, jak i potrzeby dokonania mordu na ojcu. Dopóki żyje Francisco, Javier nie jest w stanie realizować się w pełni jako twórca, poddaje się ciągłej autoanalizie z obawą, że nie spełni oczekiwań ojca i mistrza. Zarazem wie, że zna go najlepiej ze wszystkich, lepiej niż hołubiona przez Goyę Rosario, przez którą długo odczuwał zazdrość. Z zaskakującą wręcz pewnością siebie komentuje przyniesienie przez nią kwiatów na łożo śmierci malarza:

Myślałem o nim. Że nie znosił sentymentalnych gestów, nigdy nie malował kwiatów. Jeżeli chciała mu zrobić przyjemność, powinna była położyć na łóżku perliczkę z ukręcona szyją, oskórowaną głowę cielecą, coś, co mógłby namalować – ale gdzie taka porządnika, głupiutka dziewczyna ze swoją wymuskaną, nudną kreską mogłaby to zrozumieć?⁸

Wydaje się, że Javier rozumie ojca lepiej, niż początkowo sądził; chociaż nigdy nie mogli się ze sobą porozumieć („Nie mogę wytrzymać rozmów z tą pustą skorupką, w której nie zostało nic żywego”⁹, mówi Francisco), syn nie różnił się od ojca aż tak, jak obaj przypuszczali. Bloom zalicza lęk przed wpływem do mechanizmów obronnych, traktując go zarazem jako najszkodliwszy z nich dla rozwoju człowieka¹⁰. Przymus powtarzania, naśladowania prekursora stanowi ogromne obciążenie psychiczne, które Javier niewątpliwie odczuwa. Jest

7 Zob. H. Bloom, dz. cyt., s. 105–109.

8 J. Dehnel, dz. cyt., s. 154.

9 Tamże, s. 145.

10 Zob. H. Bloom, dz. cyt., s. 129.

to jednak na tyle ważna część jego podmiotowości, że po śmierci Goi odczuwa pustkę. Umieszczenie w tym właśnie momencie fabularnym fragmentu ekfrazystycznego *Pies* sugeruje, że dotyczy on relacji Javiera z ojcem – panem, za którego ręką i łańcuchem tęskni osamotnione zwierzę¹¹. Rywalizacja z Franciskiem, ciągłe próby uniezależnienia się od niego i uciekanie od wpływu paradoksalnie przerodziły się w uzależnienie. Związek z ojcem konstytuował młodszego Goyę i nie mogła zmienić tego nawet śmierć.

Zdaniem Freuda ojciec odgrywa zasadniczą rolę w kształtowaniu się super-ego, a więc sumienia, czy też cenzora moralnego. Superego powstaje poprzez identyfikację z ojcem, a więc poprzez wytworzenie własnego obrazu osoby – autorytetu z najbliższego otoczenia dziecka¹².

Uwewnętrzniiony ojciec w przypadku Javiera jest *superego* destrukcyjnym – powoduje rozdźwięk pomiędzy pozostałymi wyróżnionymi przez Freuda elementami psychiki, *ego* i *id*. Silnie zaznaczająca się obecność Francisca nie pozwoliła synowi ukształtować w pełni zdrowego „ja”. Rozważania autora *Wstępu do psychoanalizy* dotyczące biografii Fiodora Dostojewskiego zawierają interesujące w kontekście opisywanej sytuacji wnioski:

Jeśli ojciec był surowy, gwałtowny, okrutny, wówczas „nad-ja” przejmuje od niego cechy, „ja” zaś w relacji do „nad-ja” wykazuje się niejaką pasywnością, którą należałoby wyprzeć. „Nad-ja” stało się sadystyczne, „ja” staje się masochistyczne, to znaczy w gruncie rzeczy staje się po kobiecemu bierne¹³.

Wydaje się, że skutki takiej relacji dotyczą Javiera, który pozostał zależny od ojca w swoich sądach, zachowaniu, a także na polu artystycznym. Goya senior nawet po śmierci pełnił funkcję cenzora.

Spojrzenie obu mężczyzn na sztukę było tak różne, jak różnili się oni sami – pedantyczny, ostrożny i dokładny Javier oraz kapryśny furiat Francisco, zasypujący wszystko pyłem i brudzący farbą. Odmienne metody pracy przekładały się na wyniki, lecz tylko pozornie, ponieważ tworzone nieco potajemnie dzieło syna okazało się zaskakująco dobre i zbliżone do ojcowskiego stylu. Mimo to

11 Szerzej na temat tego fragmentu piszę w części drugiej.

12 G. Wyszynska, *Rola ojca w rozwoju dziecka*, online: http://www.wyszynska.waw.pl/publikacje_doc/rola_ojca_w_rozwoju_dziecka.pdf [dostęp: 15.03.2015].

13 S. Freud, *Dostojewski i ojcostwo* (1928 [1927]) [w:] Tenże, *Sztuki plastyczne i literatura*, tłum. R. Reszke, Warszawa 2009, s. 237.

szansa na poprawę wzajemnych relacji pozostała niewykorzystana, a pragnący akceptacji Javier nie został wynagrodzony. Goya nie potrafił przełamać wewnętrznej oporu i wyciągnąć ręki:

Stałem w progu i patrzyłem na niego, patrzącego w okno – chciałem nawet wejść i coś mu powiedzieć, ale nie wiedziałem co. Jak trudno zrozumieć własne dzieci¹⁴.

W scenie malowania przez Javiera obrazu i w późniejszej reakcji Francisca zastanawia, dlaczego Goya zdecydował się dyskretnie poprawić dzieło swojego potomka, według niego odrobinę niedopracowane. Czy zrobił to z nie do końca uświadomionej ojcowskiej miłości, czy tylko z artystycznego odruchu, który nie pozwolił mu znieść malarskiego mankamentu? Jeżeli chodziło wyłącznie o dobro sztuki, dlaczego nie wykorzystał wówczas swojego autorytetu i nie poprawił obrazu jawnie, jednocześnie pokazując Javierowi kolejny raz, że nie jest godnym potomkiem Goi? Wydaje się, że pierwszy od wielu lat moment, gdy Francisco czuł się dumny z syna, był dla niego ważny tak bardzo, że zrezygnował z udowodnienia własnej wyższości twórczej, pozostawiając ocenę wyłącznie dla siebie.

Warto zauważyć, że dla autora obrazu poprawki naniesione potajemnie przez ojca okazały się zupełnie niepotrzebnym niszczeniem jego wizji malarskiej – uparte wzajemne korygowanie swoich „błędów” przez obu malarzy pokazuje, jak różnili się od siebie, a jednocześnie udowadnia, że obaj mieli silne osobowości twórcze, wbrew temu, co można by początkowo sądzić o Javierze. Jego indywidualizm przebijał się na powierzchnię bardziej, niż chciałby tego on sam, a zarazem podlegał ciągłej rewizji z powodu zależności od Francisca.

Być zniewolonym przez system prekursora, twierdzi Blake, to odsuwać własny rozwój twórczy przez obsesyjne ważenie racji i nieustanne porównywanie – przypuszczalnie własnych prac z dziełem prekursora. Wpływ poetycki jest zatem chorobą samoświadomości¹⁵.

Bloom wskazuje na istotną dla analizy *Saturna* pod kątem relacji rodzinnych i twórczych kwestię – umieszcza rzeczywiste źródło lęku przed wpływem

14 J. Dehnel, dz. cyt., s. 71.

15 H. Bloom, dz. cyt., s. 73–74.

w samym artyście, nie w jego prekursorze. W przypadku powieści Dehnela właściwym autorem własnego uzależnienia od ojca jest zatem Javier.

W komentarzu do polskiego wydania *Lęku przed wpływem* Agata Bielik-Robson wymienia ważne w kontekście opisywanych relacji opozycje, mianowicie walkę i miłość oraz wpływ i dar¹⁶. Lektura Bloomowskiej teorii może iść zatem w dwóch różnych kierunkach, a w odniesieniu do bohaterów *Saturna* właściwa wydaje się próba połączenia obu porządków. Wpływ należałoby tu rozpatrywać zarówno w kategorii daru, jak i przekleństwa, a uczucia Javiera do ojca łączą w sobie miłość i nienawiść, wdzięczność i ogromny żal. „Gdzie jest poetyckie *ja* mojego ojca, tam będzie *id*”¹⁷, stwierdza Bloom, nawiązując ponownie do koncepcji Freuda, jednak trudno ostatecznie uznać *id* za złe. Nie jest ono również zupełnie nieuświadomione – bohater zdaje sobie sprawę z obecności ojca w nim samym. Wiemy z kart powieści, że znajduje się w nim inny, uśpiony Javier, który budzi się po śmierci Francisca i zlewają się w jedno¹⁸. Nie oznacza to jednak uwolnienia się od wpływu; raczej samoakceptację, której mężczyzna nie mógł wcześniej osiągnąć. Do samego końca nie akceptuje go natomiast jego własny syn – ani jako ojca, ani jako artystę. Zdaje się, jakby Mariano zatrzymał się na pierwszym zdaniu, jakie wypowiada w powieści: „Ojciec? Że niby malował? Coś z dzieciństwa pamiętam...”¹⁹. Finałowa scena jest w tym kontekście niezwykle wymowna – dorosły już mężczyzna rozgnięta obcasem malarską sygnaturę Javiera.

Ekfrazja jako możliwość

Rozważania na temat wyróżnionych fragmentów ekfrastycznych można by zacząć od przytoczenia słów Jacka Dehnela zawartych w posłowniu *Od autora*: „Uważni czytelnicy mogą niekiedy zwrócić uwagę na rozbieżności między tym, co czytają w ekfrazach kolejnych obrazów, a tym, co widzą na reprodukcjach”²⁰. Wyróżniam słowo ekfrazja, użyte przez Dehnela być może tylko ze względów estetycznych, niemniej problem nazwania tych fragmentów powieści ekfrazami pozostaje otwarty. Czy rzeczywiście nimi są?

16 Zob. A. Bielik-Robson, *Sześć dni stworzenia. Harolda Blooma mitologia twórczości* [w:] H. Bloom, dz. cyt., s. 215.

17 H. Bloom, dz. cyt., s. 149–150.

18 Zob. J. Dehnel, dz. cyt., s. 198.

19 Tamże, s. 90.

20 Tamże, s. 267.

Kłopoty z ekfrazą – powołuję się na tytuł artykułu Pawła Goglera – mają obszerną bibliografię. Można by wymienić takich badaczy, jak: Stanisław Balbus, Włodzimierz Bolecki, Adam Dziadek, Paweł Gogler, Michał Paweł Markowski, Ryszard Nycz, Ewa Szczęsna, Seweryna Wysłouch, Krzysztof Zajas i inni. Badania literatury współczesnej dowodzą, że coraz rzadziej mamy do czynienia dziś z tak zwaną ekfrazą właściwą. Ekfrazą właściwą odnosi się bezpośrednio do wzorca Filostratesa Starszego i jego *Eikones*. Jest to opis dzieła malarskiego pozostający w całości w związku z owym dziełem; nacisk położony zostaje na opis, zaś interpretacja jest implikowana przez ten opis. Pierwotnie (I–II wiek) miała często wydźwięk pochwalny, pełniła funkcję retorycznego pomnika i do teorii literatury przeniknęła właśnie z retoryki²¹.

Według Dziadka, niemożliwe jest współcześnie sprowadzenie *ekphrasis* do czystego opisu; jest ona zawsze pretekstem do powstania autonomicznego dzieła i stanowi raczej kategorię interpretacyjną²². W oparciu o prace Dziadka i Goglera można wyróżnić cztery podstawowe wyznaczniki ekfrazy: sygnały metajęzykowe, elementy opisu dzieła malarskiego (lub innego – Gogler uwzględnia także ekfrazy muzyczne, a nadal dyskusyjna jest kwestia fotografii), nazwy określające techniki i konwencje malarskie (lub inne), nacisk położony na opis. „Jako reprezentacja reprezentacji ekfrazą wyraża pewnego rodzaju dystans do przedmiotu i wiąże się bezpośrednio (...) z aktem teoretycznym (głównie poprzez kontemplację danego przedmiotu) oraz z autorefleksyjnym charakterem sztuki, która usiłuje ukazać jakąś inną sztukę”²³ – pisze Dziadek. Szczególnym przypadkiem są ekfrazy literackie, które – w odróżnieniu od ekfraz krytycznych (autorstwa np. historyków sztuki)²⁴ – charakteryzują się specyficznym językiem niepozbawionym literackości. Rodzi się zatem pytanie, czy w tym przypadku język jest i czy powinien być przezroczysty. Jak zauważa Markowski: „Być może nie powstałaby *ekphrasis*, gdyby nie iluzja przezroczystości znaków językowych (...); ale też nie powstałaby *ekphrasis*, gdyby nie

21 Zob. A. Dziadek, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2011, s. 48–49.

22 Zob. Tenże, *Problem „ekphrasis” – dwa „Widoki Delfi”* (Adam Czerniawski i Adam Zagajewski), „Teksty Drugie” 2000, nr 4, s. 141–151. Podobnego zdania jest Paweł Gogler – zob. *Kłopoty z ekfrazą*, online: https://repozytorium.amu.edu.pl/jspui/bitstream/10593/9201/1/008_Pawe%C5%82_Gogler_K%C5%82opoty_z_ekfaz%C4%85_137_152.pdf [dostęp: 28.02.2015].

23 A. Dziadek, *Obrazy i wiersze...*, dz. cyt., s. 49–50.

24 Rozróżnienie Michaela Riffaterre’a. Zob. Tamże, s. 63.

świadomość ich nieprzezroczystości”²⁵. W tym miejscu ponownie krzyżują się drogi opisu i interpretacji, a także pojawia się kwestia równorzędności lub nierównorzędności kodów.

Zaplecze teoretyczne wydaje się niezbędne, by poddać analizie te szczególne rozdziały *Saturna*. W przypadku powieści Dehnela należy zasygnalizować jeszcze jeden problem, mianowicie wprowadzenie ikon w obręb tekstu literackiego. Wysłouch wyróżnia trzy typy relacji między znakiem ikonicznym i tekstem literackim: 1) ikona jako konkretyzacja elementu świata przedstawionego (powinna zostać zachowana zasada *decorum*), 2) przekład intersemiotyczny (zastępowanie kodów z odpowiedniością sensów – tak też badaczka rozumie ekfrazę i postuluje zastępowanie tego terminu właśnie przekładem intersemiotycznym), 3) ikona jako dodatek edytora w funkcji ilustracji (niezespólny z tekstem)²⁶. W przypadku współlistnienia dwóch kodów w dziele literackim uznaje się nadrzędność języka, uważając rolę ikony za drugoplanową względem niego. Z drugiej strony, jak twierdzi Grzegorz Grochowski, niekiedy obecność znaków ikonicznych osłabia iluzję tekstu²⁷.

★

Rozdziały ekfrastyczne *Saturna* implikują zatem postawienie kilku pytań: o funkcję ikon, o narratora, czyli o to, kto mówi w tych wyodrębnionych fragmentach oraz o stopień ich ekfrastyczności. Można podjąć próbę zbiorczej analizy i zauważyć, że z każdym kolejnym rozdziałem opisy czy też komentarze do obrazów Goi ujawniają większy związek z fabułą powieści. Pierwsze z nich dają się interpretować jako uniwersalne i oderwane od całości, jak w przypadku *Kobiety z nożem*:

Ostre krzywizny uniesionych brwi, podbite sinozielonym cieniem, świadczą o współczuciu – i kto wie, może choroba współczuje choremu, którego trawi; ale nie przysłała tu z sentymentu; ma pracę do wykonania (...). Jak łatwo się odbiera. Wszędzie dookoła ktoś komuś czegoś odmawia, z czegoś wydziedziacza, czegoś pozbawia: w zbiegowisku – zegarka, uciętego zgrabnym ruchem;

25 M.P. Markowski, „Ekphrasis”. Uwagi bibliograficzne z dołączeniem krótkiego komentarza, „Pamiętnik Literacki” 1999, z. 2, s. 230.

26 Zob. S. Wysłouch, *Tekst i ilustracja* [w:] Taż, *Literatura a sztuka wizualna*, Warszawa 1994.

27 Zob. G. Grochowski, *Na styku kodów. O literackich użyciach znaków ikonicznych*, „Teksty Drugie” 2006, nr 4.

w trybunale – wolności; w łóżku, w skłębionych prześcieradłach – wianka; taki jest porządek świata²⁸.

Można dopatrywać się już tutaj związku z fabułą, gdy mowa o chorobie, odbieraniu... Jednak jeszcze niebezpośrednio, nie musimy bowiem wiązać metaforycznej kobiety z nożem ze starym Goyą. Dopiero gdy sięgniemy dalej, na przykład do części ósmej zatytułowanej *Cap*, zauważymy, że wydaje się ona odnosić wprost do poprzedzającej ją oceny Francisca, jaka pada z ust jego syna, zazdrosnego o żonę:

Każda z nich marzy, że jeszcze się do niej zabierze, zadrze nogi, połaskocze owłosionymi pachwinami – ale wiedzą, że zdążyły się postarzeć i zbrzydnąć, a on ma w sobie tę samą jurność co wtedy i jak wtedy wybiera tylko najgładsze młódki (...). On zaś od ich marzeń rośnie jeszcze i czernieje coraz bardziej, nadyma się i puszy – a wszystko dla młodziutkiej postulanki, która schowała drobniutkie dłonie w mufce i stara się zrozumieć każde „be”, każdy znaczący gulgot jego rozpasanego kazania²⁹.

Nie ma wątpliwości, że ową postulanką jest Gumersinda, która od początku, wpatrzone w teścia, starała się sprostać jego wymaganiom i jako jedyna w lot chwyciła wszelkie bełkotliwe życzenia głuchego starca.

Powiązanie tytułowanych fragmentów ekfrastycznych z tekstem właściwym powieści jest więc możliwe także dzięki ich umiejscowieniu. Podobnie jak cytowany właśnie opis *Sabatu czarownic* umieszczony w sąsiedztwie sceny zazdrości, tak i *Pies* pojawia się tuż po śmierci starego Goi i mówi o tęskniącym za kijem i ręką swego pana zwierzęciu, co stanowi wyraźne odniesienie do stanu ducha Javiera. Syn nienawidził ojca, przez którego był pogardzany, i jednocześnie czuł ogromną pustkę po jego śmierci. Z kolei fragment zatytułowany *Pielgrzymi* Dehnel umieszcza w momencie wyjazdu malarza i jego kochanki z Hiszpanii.

Specyfika tych tekstów jest wspólna – niemal wszystkie mają narratora pierwszoosobowego (w niektórych nie ujawnia się w formach gramatycznych), mężczyznę, który opisuje i komentuje obrazy, tytułowe *Czarne obrazy*, jak na-

28 J. Dehnel, dz. cyt., s. 28.

29 Tamże, s. 60–61.

zwano cykl fresków Goi z Domu Głuchego. Przyglądając się narratorowi bliżej, można ustalić, że mamy do czynienia z autorem obrazów, czyli z powieściowym Javierem, choć początkowo równie prawdopodobne wydaje się twierdzenie, że to instancja odautorska. To, czym zdradza się narrator, jest zarazem tym, co łączy tytułowane rozdziały z ekfrazami w ich podstawowej definicji. Narrator mówi między innymi:

Nawet gdyby drobiazgowo obliczyć powierzchnię głowy psa: oklapłego ucha, skrawka szyi, czarnej kropki wężącego nosa i białej – stęsknionego oka, i gdyby zobaczyć, ilekroć się mieści w bezmiarze ugru, brudnego brązu van Dycka, ochry rozbielonej palącym światłem (i odrobiną ołowiowej bieli), nawet gdyby podzielić tę wielką pustkę przez brak pustki, czyli samotny łeb, nie sposób pojąć, jak bardzo cierpi³⁰.

Jeśli pominąć nawet kwestię dotyczącą tego, o czym mowa w zacytowanym fragmencie – niewyraźności pojęć, niedoskonałości sztuki, samotności, której nie sposób oddać za pomocą kolorów i proporcji – analiza technik malarских każe przypuszczać, że osoba mówiąca związana jest z tym właśnie rodzajem pracy artystycznej. W rozdziale *Święte Oficjum* znajdujemy kolejny dowód:

(...) ten obok... widzę, jak moja ręka miesza na palecie zielonkawą żółć, która zaraz zmieni się w złoty łańcuch na czarnym stroju, i jak za chwilę nieco wyżej kilka mocnych pociągnięć tworzy kwadratową kryzę, a cienki pędzel rysuje spiczaste końcówki nastroszonych wąsów i cienkiej bródki...³¹

Ekfrastyczne części *Saturna* zawierają miejsca, w których ważny staje się opis dzieła malarskiego, a także poruszają kwestię techniki, stylu oraz barw wykorzystanych przez artystę. Trudno określić je jednak mianem ekfraz, w żadnym razie nie są to ekfrazy właściwe, gdyż interpretacja ma znaczną przewagę nad opisem, który stanowi dla niej tylko pretekst. Narrator snuje przypuszczenia na temat wydarzeń niewidocznych na obrazach, wyobraża sobie przyszłość postaci, zgaduje ich myśli, a w niektórych przypadkach jest ich niemal pewien.

³⁰ Tamże, s. 156.

³¹ Tamże, s. 194–195.

Ostatni z niefabularnych i wyróżnionych nazwami rozdziałów i zarazem tytułowy *Saturn* to rozbudowana apostrofa do ojca, zawierająca tak bezpośrednie odniesienia do tekstu głównego powieści, że nie mamy wątpliwości, kto mówi: „wyrzujesz bardzo elegancki *Kaprys*”, „wypijesz w locie filiżankę czekolady”, „posyłasz kilka czułych liścików do pewnego kupca”³². Nietrudno rozpoznać autora i adresata tych słów. Za tezę, że narratorem jest Javier, przemawia również język opisów, który eliminuje możliwość, że narratorem mógłby być Francisco – język starego Goi jest o wiele bardziej zmysłowy i prześycony cielesnością.

Silny związek fragmentów dotyczących dzieł malarskich z fabułą powieści sprawia, że tracą one swój ekfrastyczny charakter. Różnice pomiędzy tym, co widzimy na reprodukcjach, a tym, co opisuje narrator, mogłyby nasuwać skojarzenia z innym pojęciem – hypotypozą, z którą niekiedy bywa utożsamiana ekfrazja³³. Ze stawianiem między nimi znaku równości polemizuje Dziadek, wskazując na istotną różnicę:

Opis w hypotypozie – w przeciwieństwie do opisu w ekfrazie – 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 malarskości bez posługiwania się prostą analogią³⁴.

To rozróżnienie okazuje się istotne w kontekście rozważań nad *Saturnem*, ponieważ opisy czy też interpretacje obrazów Goi zawarte w powieści można odnieść bezpośrednio do konkretnych dzieł, mimo wszelkich odstępstw od wierności opisu. Dzieje się tak dzięki reprodukcjom zamieszczonym przy każdym z kluczowych fragmentów utworu.

Czy zatem ikony stanowią integralną część powieści na równi z rozdziałami ekfrastycznymi? Z komentarza odautorskiego wynika, że można wykluczyć ingerencję edytorską, a zatem utrzymane w odcieniach szarości reprodukcje obrazów Goi należą do tekstu i są nieusuwalne. Mamy do czynienia ze współistnieniem dwóch kodów, które jednak nie służą ani osłabieniu żadnego z nich, ani też nie zaburzają procesu lektury, jak niekiedy bywa przy współistnieniu

32 Tamże, s. 241.

33 Zob. M. Czermińska, *Ekfrazy w poezji Wisławy Szymborskiej*, „Teksty Drugie” 2003, nr 2/3, s. 232.

34 A. Dziadek, *Obrazy i wiersze...*, dz. cyt., s. 76–77.

różnych kodów w obrębie jednego utworu. *Saturn* wydaje się więc powieścią wykorzystującą korespondencję sztuk na wielu poziomach – inspiracji, tematu, ale i techniki.

W powieści swoją obecność jako ważny element fabularny zaznacza jeszcze jeden obraz – *Kolos*. Tym razem nie ma reprodukcji, obraz rozpoznajemy jednak po opisie, któremu bliżej do ekfrazy niż jakimkolwiek z fragmentów ekfrastycznych. Widać wyraźnie, jak odmiennym językiem skonstruowana została ekfaza z perspektywy Francisca:

Ech, skurczysyn. Się chował. Że niby nic, że gładziutko, ładniusio. Jak u biskupa na obiedzie. A tu pazury pokazał. Twarz, nos – niezbyt, ale włosy, te przetłuszczone patły, znakomite. Pięść ma jakby za wiele kostek, za okrągła jest, ale łokieć – znakomity. Konie, wiadomo. Choć niektóre jeszcze ujdą. Ujdą z życiem. Ale odwaga tego ciemnego trójkąta w prawym dolnym rogu, jego kontrast z małymi postaciami – świetny. Gorsze te drzewka dalej, trochę jak pieczarki. No i chmury, dymy armatnie, przez które widać to błyszczące, muskularne ciało... musiał mieć pod ręką jakąś rycinę z *Herkulesem Farnese*... ech, no te przebicia są znakomite! Znakomite³⁵.

Gdyby analizować powieść Dehnela jako apokryf biografii Goi³⁶, ikony służyłyby niewątpliwie uwiarygodnieniu fikcji literackiej – uzasadnione byłoby wówczas przypuszczenie, że zamiarem autora było zamieszczenie w tekście reprodukcji słabej jakości w celu pozostawienia miejsca dla interpretacji i uwiarygodnienia tezy Juana José Junquery, że autorem dzieł jest jednak Javier Goya. Niedoskonałości znaków ikonicznych sprawiają bowiem, że język jako kod nadrzędny zyskuje jeszcze na sile przekazu. Reprodukcje nie osłabiają iluzji tekstu w przypadku *Saturna*. Wszystkie parateksty obecne w powieści Dehnela, a także interteksty w postaci dzieł Goi (lub jemu przypisywanych) czy też konkretnych jego biografii tworzą całość, w której kodem nadrzędnym wydaje się język. Ikony mogące w niektórych przypadkach służyć dekonstruowaniu fikcji literackiej lub stanowić przedmiot opisu, w *Saturnie* pozostają punktem wyjścia dla narracji, a to, co pozornie identyfikujemy jako ekfrazę, okazuje się

35 J. Dehnel, dz. cyt., s. 87–88.

36 Zagadnienie apokryficzności *Saturna* stanowi materiał na oddzielny artykuł, w którym mogłoby znaleźć się odczytanie ekfrazy jako apokryfu. Sygnalizuję jedynie ten problem. Na temat apokryfu zob. m.in. D. Szajnert, *Dywersyjny potencjał apokryfu*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2011, z. 2.

nią nie być. Jak słusznie zauważa Wyslouch, wyznacznik gatunkowy *ekphrasis* nie jest jasny, a opis coraz częściej zostaje zastąpiony innymi formami wypowiedzi – monologiem, dialogiem czy narracją³⁷. Mamy do czynienia z dziełem sztuki będącym punktem wyjścia do polemiki, interpretacji czy snucia całkowicie hipotetycznej, apokryficznej historii.

Bibliografia:

- Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*. *Studia*, red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedź, Kraków 2004.
- Badinter E., *XY. Tożsamość mężczyzny*, tłum. G. Przewłocki, Warszawa 1993.
- Bloom H., *Lęk przed wpływem*, tłum. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków 2002.
- Czermińska M., *Ekfrazy w poezji Wisławy Szymborskiej*, „Teksty Drugie” 2003, nr 2/3.
- Dehnel J., *Saturn. Czarne obrazy z życia mężczyzn z rodziny Goya*, Warszawa 2011.
- Dybel P., *Urwane ścieżki. Przybyszewski – Freud – Lacan*, Kraków 2000.
- Dziadek A., *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2011.
- Dziadek A., *Problem „ekphrasis” – dwa „Widoki Delft” (Adam Czerniawski i Adam Zagajewski)*, „Teksty Drugie” 2000, nr 4.
- Freud S., *Dostojewski i ojcostwo (1928 [1927])*, [w:] Tenże, *Sztuki plastyczne i literatura*, tłum. R. Reszke, Warszawa 2009.
- Freud S., *Romans rodzinny neurotyków*, [w:] Tenże, *Pisma psychologiczne*, tłum. R. Reszke, Warszawa 1997.
- Gogler P., *Kłopoty z ekfrazą*, online: https://repozytorium.amu.edu.pl/jspui/bitstream/10593/9201/1/008_Pawe%C5%82_Gogler_K%C5%82opoty_z_ekfaz%C4%85_137_152.pdf [dostęp: 28.02.2015].
- Grochowski G., *Na styku kodów. O literackich użyciach znaków ikonicznych*, „Teksty Drugie” 2006, nr 4.
- Holländer H., *Literatura – malarstwo – grafika. Interakcje, funkcje i konkurancja* [w:] *Ut pictura poesis*, red. M. Skwara i S. Wyslouch, Gdańsk 2006.
- Junquera J. J., *The Black Paintings of Goya*, London 2003.
- Lisak-Gębała D., *Ultraliteratura. O Strategiach transmedialnych i poszukiwaniu pozawerbalnego we współczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2014.

³⁷ Zob. S. Wyslouch, *Wokół intersemiotyczności* [w:] *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*. *Studia*, red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedź, Kraków 2004, s. 20–21.

- Markowski M. P., „*Ekphrasis*”. Uwagi bibliograficzne z dołączeniem krótkiego komentarza, „Pamiętnik Literacki” 1999, z. 2.
- Porębski M., *Pojęcie ikonosfery* [w:] *Literatura a malarstwo – malarstwo a literatura. Panorama myśli polskiej XX wieku*, red. G. Królikiewicz i in., Kraków 2009.
- Praz M., *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*, tłum. W. Jekiel, Warszawa 1981.
- Szajnert D., *Dywersyjny potencjał apokryfu*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2011, z. 2.
- Wysłouch S., *Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa 1994.
- Wyszyńska G., *Rola ojca w rozwoju dziecka* online: http://www.wyszynska.waw.pl/publikacje_doc/rola_ojca_w_rozwoju_dziecka.pdf [dostęp: 15.03.2015].

Abstrakt

Artykuł podejmuje temat współwystępowania dwóch kodów (sztuk) w obrębie jednego utworu literackiego – powieści *Saturn* Jacka Dehnela będącej swoistym apokryfem biografii Francisca Goi. W części pierwszej opisane zostają relacje głównych bohaterów, które silnie wiążą się z malarstwem (sztuka jako temat utworu). Autorka sięga do teorii Harolda Blooma i Sigmunda Freuda. Część druga dotyczy fragmentów będących rodzajem *ekphrasis* i towarzyszących im reprodukcji obrazów Goi. Podstawowym tematem artykułu jest refleksja na temat *ekphrasis* i ikon znajdujących się w powieści, a także ich wzajemnych relacji i związków z tekstem głównym powieści.

Abstract

The article concerns coexistence of two codes (arts) in one literary work – Jacek Dehnel's novel *Saturn*. It is a specific type of Francisco Goya's apocryphal biographies. In first part I describe relations between the main characters, related with painting (art as a subject of novel). I use Harold Bloom's and Sigmund Freud's theories. Second part concerns fragments, which are a type of *ekphrasis* and reproductions of paintings by Goya. Main subject of article is reflection



about *ekphrasis* and icons in the novel – relationship between them and main text of the novel.