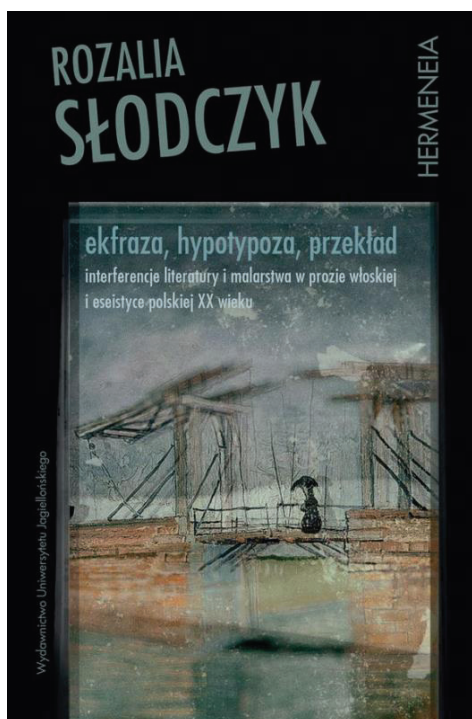


Piotr Kołodziej*

Obrazy i słowa – translacje, kategoryzacje, interpretacje (i uzurpacje)

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/LC.2022.014>



Anielski Apollo powiesił Marsjasza na dębie – świętym drzewie Kybele, frygijskiej afrodyty, której kultowi towarzyszyła gra na flecie – i oprawia go teraz jak myśliwy, ale z gestem skrzyпка, który smyczek zastąpił nożykiem. Czy Marsjasz-instrument

* Prof. UP, dr hab. nauk humanistycznych, literaturoznawca, dydaktyk, dyrektor Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie. Główne zainteresowania naukowe: literatura a sztuki wizualne, zwłaszcza malarstwo; kształcenie humanistyczne (perspektywa antropologiczna).

E-mail: piotr.kolodziej@up.krakow.pl | ORCID: 0000-0002-3401-254X.

wydaje z siebie głos równie ekspresyjny jak obdzierana ze skóry Meduza? Pewnie tak. Koncertu – czy obecność na nim jest przypadkiem obowiązkowa? – słucha ze smutkiem starzec, podobny do Tycjana z Autoportretu w Prado, z koroną na głowie i uszami osła (Kuryluk 2005: 45–46).

W komentarzu do przywołanego fragmentu eseju *Marsjasz obdarty ze skóry* Rozalia Słodczyk trafnie zauważa, iż wybrzmiewają w nim „w polifonicznym zestrojeniu różne kompetencje Kuryluk – malarki, historyka sztuki, krytyka, poetki” (Słodczyk 2020: 229). Coś analogicznego można by z pewnością powiedzieć także o samej Słodczyk, która w 2020 roku opublikowała imponującą rozmiarem i rozmachem książkę *Ekfrazja, hypotypoza, przekład. Interferencje literatury i malarstwa w prozie włoskiej i esejistyce polskiej XX wieku*. W monografii tej również wybrzmiewają bowiem „w polifonicznym zestrojeniu różne kompetencje” jej autorki, wypisane zresztą w nocie na ostatniej stronie okładki – literaturoznawczyni, historyczki sztuki, komparatystki, absolwentki filologii polskiej, historii sztuki oraz italianistyki.

Słodczyk, zgodnie z zapowiedzią w tytule, rzeczywiście zajmuje się ekfrazą, hypotypozą i przekładem. W tym ostatnim przypadku, dodajmy od razu, nie tylko przekładem intersemiotycznym, ale także, w razie potrzeby, przekładem z różnych języków narodowych (głównie włoskiego) na polski. Wiele cytowanych prac naukowych oraz utworów literackich nie miało bowiem dotąd polskiego tłumaczenia, przy czym słowo „tłumaczenie” znowu należy rozumieć nie tylko jako przekład z jednego kodu językowego na drugi, ale również jako wyjaśnianie rozmaitych zawłości. Niekiedy prowadzi to do korygowania przekładów już istniejących

(z języka włoskiego) i tłumaczenia nieprzetłumaczalnych niuansów, ważnych dla rozumienia poszczególnych zjawisk.

Wracając do dwóch pierwszych członów tytułu natomiast, warto najpierw odnotować, iż na zasadność rozróżnienia pomiędzy ekfrazą i hypotypozą już w roku 2004 wskazywał Adam Dziadek, w książce *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej* (Dziadek 2004). Słodczyk, rzecz jasna, nawiązuje do tych przełomowych na polskim gruncie rozpoznań, lecz w odniesieniu do pojęcia hypotypozy formułuje dość zasadnicze zastrzeżenia, przy okazji wchodząc jeszcze, nie bez racji, w polemikę z francuską badaczką Liliane Louvel. Łatwość, z jaką autorka omawianej książki wszystko to robi, wynika z faktu, iż sama wykazuje się niesłychaną erudycją, a terminologiczno-taksonomiczne meandry przemierza ze sprawnością starego mistrza, jeżeli coś takiego w ogóle wypada napisać. Słodczyk, dodajmy od razu, wyraźnie zatem oddziela hypotypozę od ekfrazy, „czego badacze problematyki relacji tekstu do obrazu nie czynią albo robią to w sposób niejasny” (Słodczyk 2020: 12). Jednocześnie autorka książki słusznie traktuje oba typy wypowiedzi jako „strategie tekstowe związane z uobecnianiem dzieła sztuki, jako specyficzne formy podawcze raczej niż elementy taksonomii genologicznej” (ibid.).

Zjawiska sygnalizowane w pierwszym członie tytułu, *Ekfrazą, hypotypozą, prze-kład*, znalazły swą teoretyczną wykładnię w pierwszej części monografii. Części, którą za autorką traktować można jako

swoiste zmagania z teorią, przedstawiające i porządkujące pole badań, zmierzające do uporania się z newralgicznymi punktami studiów, konfuzjami terminologicznymi, proliferacją koncepcji badawczych, a także przynoszące pewne rozstrzygnię-

cia i propozycje definicyjno-typologiczne z wykorzystaniem terminów retorycznych (chodzi o recepcję greckich i łacińskich pojęć dotyczących figuratywności dyskursu: ekfrazą, *descriptio*, hypotypoza, *enargeia*, *evidentia*). Istnieją bowiem liczne teoretyczne modele ekfrazy, jak i projekty taksonomiczne, nie zawsze jednak operatywne i przekonujące w praktyce interpretacyjnej (ibid.: 11).

Do tych definicyjno-typologicznych badań i propozycji jeszcze powrócimy, teraz zaś odnotujmy, iż „interferencje malarstwa i literatury” z kolei, z drugiej części tytułu, Słodczyk analizuje i egzemplifikuje w drugiej części książki, na przykładzie utworów, zdaniem autorki, reprezentatywnych, a przy tym dobrze jej znanych i, jak można wnioskować z egzegetycznego wręcz zaangażowania, w większości także bardzo cenionych. Robi przy tym badaczka zastrzeżenie, uprzedzając niejako wątpliwości rozmaitych zwolenników „kompletności” oraz absolutnego naukowego dystansu, iż kieruje się w swym wyborze również zasadą „prywatnego upodobania” (ibid.: 12). Stąd właśnie w książce tyle odwołań do prozy włoskiej (Antonio Tabucchi), wśród polskich czytelników może niezbyt popularnej, a w niektórych przypadkach jeszcze nie tłumaczonej. Trudno jednak mieć pretensje do autorki, że zna biegle język włoski (nie tylko), a ponadto ma szerokie kompetencje w zakresie literatury i malarstwa. I chociaż tytułowe zestawienie „proza włoska – esyistyka polska” może budzić pewną konfuzję natury semantyczno-logicznej, to jednak sformułowane na wstępie przez autorkę zadania zostały w późniejszym wykładzie wypełnione z nadatkiem. Nie było bowiem celem badaczki

zastosowanie [...] całego aparatu naukowego przywoływanego w pierwszej części, ale ugruntowanie za jego pomocą tła dla

utworów operujących ekfrazą i hypotypozą – tła w znaczeniu źródła, uwarunkowania, ale też kulis i kontekstu (ibid.).

I chociaż „gruntowanie tła”, czyli „źródła, uwarunkowania, ale też kulis i kontekstu”, za pomocą „aparatu naukowego” dla utworów na tym tle prezentowanych brzmi nieco zawile, trzeba przyznać, że owo „tło”, bardzo rozległe, zostało dogłębnie spenetrowane (od „praojca” ekfrazy, Homera, przez starożytne retoryki do współczesnych badań interdyscyplinarnych, z przywołaniem niezliczonych rozpraw polsko-, angielsko-, francusko-, niemiecko- czy włoskojęzycznych). Autorka ma przy tym świadomość, że w swych rozpoznaniach, nieledwie niczym doktor Judym w salonie Czernisza, raz po raz wkracza na obszary, z których każdy „to góra obrosła dzikim lasem, zawalona odłamami skał, przecięta jarami, gdzie jeszcze więdźmy nocują”. Dlatego pracuje metodycznie, zarówno tradycję, jak i obecne badania traktuje w sposób funkcjonalny, stąd zatem w książce wiele oczywistych zastrzeżeń i zawężeń, które przy okazji powinny uspokoić ewentualnych krytyków, nieodnajdujących w tym czterystustronicowym wywodzie jakichś bliskich sobie aspektów: „Posługuję się pojęciem dzieła sztuki, choć analizuję tylko obrazy...” (ibid.: 9); „Pomimo źródłowego punktu wyjścia nie podchodzę do zagadnienia w sposób historyczno-filologiczny...”; „Podejmuję jedynie analizę wybranych tekstów retorycznych i teoretycznych...”; „Wykluczam przy tym z pola poszukiwań odniesienie do historii komparatystyki...” (ibid.: 10); „nie analizuję poszczególnych możliwych przypadków udziału tego, co wizualne, w tym, co werbalne, i odwrotnie (ibid.: 24); „Pomijam także problemy szeroko omawiane i dobrze już rozpoznane” (ibid.: 27); „nie odnoszę się do kwestii jego pograniczności, do poetyki i genologii eseju

[...] nie podejmuję też ogólnych rozważań nad jego uwikłaniem w tradycję retoryki” (ibid.: 172) itd.

Żeby uporządkować jakoś przestrzeń zależności między „sferą słowa i sferą obrazu – tu bowiem lokują się ekfrazą i hypotypozą” (ibid.: 25), Słodczyk rozpatruje malarско-literackie powiązania wieloaspektowo, w kategoriach komparatystycznych, mimetycznych, translologicznych, intertekstualnych, intermedialnych, interpikturalnych, politekstualnych czy interartystycznych, dając się przy tym poznać zarówno jako wytrawna historyczka sztuki, jak i literaturoznawczyni (a także tłumaczka). Autorka dokonuje przy okazji krytycznego przeglądu różnych propozycji typologicznych, odrzuca te, które w jej rozumieniu nie są na przykład wystarczająco klarowne i spójne, które „niewiele wnoszą do badań”, a nade wszystko nie pozwalają „precyzyjnie ułokować” ekfrazy i hypotypozy (ibid.: 40–41), więc form ekspresji dla badaczki, rzecz jasna, podstawowych. Wprawdzie, konstruując swój wywód, Słodczyk wymaga od czytelnika niesłychanego skupienia, ale w zamian za to, niejako w nagrodę, wyprowadza go z rozmaitych „terminologicznych konfuzji”, które wynikają choćby z mieszania nietożsamyh przeciw terminów „prezentacja” i „reprezentacja” (ibid.: 49). Szkoda tylko, że czasem, niestety, wyprowadzając nas z jednych tego typu kłopotów, autorka wpędza nas w nowe „terminologiczne konfuzje”, ale o tym później.

Tymczasem odnotujmy jeszcze, iż Słodczyk dobrze pamięta również, jaką rolę przy ekfrazach i hypotypozach odgrywa język, który w sposób oczywisty zapośrednicza malarskie przedstawienie (i wszystko inne zresztą): „Znamy sztukę bezpośrednio, ale pisanie narzuca zwerbalizowany sposób myślenia o owych wizualnych artefaktach. Myślenie wizualne jest struktrowane werbalnie przez retorykę pisaną o sztuce”

(Carrier 2003: 14). Tych zapośredniczeń, dodajmy – subiektywnych, jest oczywiście o wiele więcej:

[...] tak przedstawienia malarskie, jak i teksty na ich temat zapośredniczają, przetwarzają rzeczywistość w sobie właściwy sposób, a ponieważ dzieło plastyczne jest wynikiem zapośredniczenia i subiektywizacji obrazowania, jego reprezentacja za pomocą słów będzie zapośredniczeniem i subiektywizacją subiektywizacji (ibid.: 62).

Chociaż autorka monografii nie posługuje się (poza jednym nieistotnym wyjątkiem) dość wygodnymi formułami „sytuacja kontaktu z dziełem” (na przykład miejsce, czas, oświetlenie itd.) oraz „sytuacja odbioru dzieła” (układ kontekstualny) (Olbrycht 1982), niemniej jednak zwraca uwagę na kontekstowość i uwarunkowania widzenia obrazu, pisania o nim (ekfrazą, hypotypozą) oraz czytania (ewentualnie słuchania). A znaczenie ma tu przecież wszystko, gdyż sens zawsze zależy od kontekstu (kontekst wewnętrzny, kontekst zewnętrzny) (Tomaszewski 1998; Kołodziej 2018: 89–112). W ujęciu Słodczyk zatem cały proces tworzenia i odbioru ekfraz (bo ekfrazą zajmuje się najpierw) przebiega w taki oto sposób:

Istniejący obraz (O1) piszący konwertuje na słowo w subiektywny i indywidualny sposób, a następnie odbiorca na podstawie tekstu dokonuje rekonwersji, a właściwie drugiej konwersji, gdyż w procesie przetworzenia obrazu na słowo otrzymujemy obraz (O2) będący wizją piszącego (nie wnikam tu w rozważania o relacji autor – podmiot utworu – narrator). W konsekwencji mamy dany obraz (O2) ucieleśniający przetworzenie dzieła sztuki przez piszącego. Selektywnie wybiera on albo podkreśla te elementy dzieła, które wzmacniają jego interpretację, jego odczytanie – decyduje, na które motywy albo składniki

kompozycji wskazać, jakie aspekty treściowe albo techniczne wydobyć etc. Odbiorca dodatkowo zapośrednicza ów sposób widzenia artefaktu dany przez piszącego, mamy więc jeszcze obraz (O3) przeformatowany przez odbiorcę, który interpretuje to, co czyta; wizję piszącego (O2) porównuje z dziełem sztuki (O1). A całość konfrontuje dodatkowo ze swoją wrażliwością, upodobaniami artystycznymi i znajomością materii, toteż w rezultacie tworzy swoisty wariant pierwotnego wizualnego modelu. Na stworzenie obrazu (O3), obok doświadczenia dzieła przez autora tekstu i odbiorcę, składają się nadto istniejące komentarze historyków sztuki, krytyków, eseistów, poetów, pisarzy (Słodczyk 2020: 65).

Spośród licznych przywoływanych przez badaczkę definicji ekfrazy najrzeczniejsza jest chyba ta zaproponowana przez Jamesa Heffernana: „ekfrazą to werbalna reprezentacja wizualnej reprezentacji” (ibid.: 107). Dążąc do precyzji i klarowności jednak, a także postulując, z powodów najzupełniej zasadniczych, przywrócić „zapoznaną” kategorii hypotypozy, Słodczyk tym się nie zadawała. Ze szczególnym uznaniem więc pisze także o koncepcji pewnej rumuńskiej anglistki (Pia Brînzeu):

Proces transmutacji tekstu wizualnego w tekst literacki wymaga trzech operacji: „wyboru wizualnych jednostek, które mają być przetłumaczone, ich opisu (opartego na procesie uwypuklania pewnych elementów) oraz ich interpretacji, operacji, które podkreślają obecność translatora, pozwalają na transformację artystycznych własności tekstu źródłowego w literackość [tekstu docelowego] (ibid.: 111).

Brînzeu twierdzi, że sam opis dzieła sztuki to za mało, żeby mówić o ekfrazie. Opis taki musi ponadto „być uzupełniony o interpretację ujawniającą indywidualną

wizję piszącego [ale czy może być inaczej? – P.K.] i odkrywającą coś, co nie jest od razu widoczne na obrazie, a co zostaje wydobyte w tekście” (ibid.).

Ostatecznie Słodczyk formułuje pięciopunktową, „rozszerzoną charakterystykę ekfrazy w jej rozumieniu współczesnym”, od razu dodajmy, przekonującą, a także propozycję typologii współczesnej ekfrazy (przekonującą również, ale nieco mniej). Ekfrazą zatem, w ujęciu badaczki, to przede wszystkim „werbalny opis danego realnego i jednostkowego dzieła sztuki wizualnej”; ekfrazą jest „następstwem patrzenia i widzenia dzieła, rodzi się w konfrontacji z widzianym wzorcem zewnętrznym [...], a nie jako wytwór wyobraźni”; zawsze lub prawie zawsze „w ekfrazie pojawiają się wprost wskaźniki metatekstowe pozwalające na identyfikację dzieła stanowiącego przedmiot odniesienia”; artefakt jest przywoływany w ekfrazie intencjonalnie, nie stanowi „ozdobnika, który nie miałby konsekwencji w tekście”, „artefakt jest inherentnym składnikiem partycypującym w budowaniu sensu i / lub struktury wypowiedzi”; ekfrazą „to nie tylko mniej lub bardziej precyzyjny i wierny opis oraz objaśnienie dotyczące treści przedstawienia wizualnego, jak [...] materialnych i formalnych walorów dzieła”, ale także „(choć nieobligatoryjnie) komentarz będący interpretacją i przedstawieniem punktu widzenia oglądającego, który staje się piszącym”; ekfrazą ponadto „istnieje jako osobny utwór albo fragment większego dzieła” (ibid.: 134–135).

Porządkując z kolei taksonomię, autorka książki wyszła od propozycji Michaela Riffaterre’a, który wyróżnił ekfrazy krytyczne i literackie (ale nawet już tak pozornie oczywista kategoryzacja budzi wątpliwości). Te pierwsze mogą być w rozumieniu Słodczyk dydaktyczne (choć, jak się wydaje, w pewnych okolicznościach wszystkie przecież mogą być chyba dydaktyczne) lub

nieużytkowe (czy to oznacza, że wszystkie „niedydaktyczne” są „nieużytkowe”?), natomiast ekfrazy literackie badaczka dzieli na denotacyjne, konotacyjne, kombinacyjne (kompleksowe). Spośród denotacyjnych i konotacyjnych powinniśmy wyodrębnić jeszcze ekfrazy fragmentaryczne (choć to określenie, z reguły mające wydźwięk pejoratywny, nie jest chyba najszcześniejsze) oraz kompletne (tu raczej trudno zgodzić się z autorką, że istnieje coś takiego, jak „kompletna denotacja” lub „pełna konotacja”).

Zresztą, odnotujmy przy tej okazji, tylko dla porządku, że tego typu nie do końca precyzyjne formuły czasem (rzadko) autorce monografii się zdarzają, gdy pisze na przykład (ibid.: 179): „zapamiętane przez nas prywatne muzeum wyobraźni [...] może się jednak różnić od prawdziwych obrazów w realnych muzeach” (chyba nie „może” jednak, ale ze wszystkich powodów musi się różnić) albo: „Z poszczególnymi typami opisu wiążą się bowiem różne proporcje nasycenia tekstu pokazywaniem dzieła i autoprezentacją, przekazywaniem (obiektywnej) wiedzy” (pomijając styl: wbrew powszechnym mniemaniom wiedzy się nie przekazuje, a też z jej obiektywnością bywają problemy) lub (ibid.: 139): „opis przechodzi w interpretację wykraczającą poza to, co pokazane wprost w danym dziele” (nie wydaje się, żeby cokolwiek w dziełach malarskich można było uznać za „pokazane wprost”, a w każdym razie w tym miejscu nie jest jasne, o jakie „pokazane wprost” rzeczy chodzi) i na koniec (ibid.: 39): „nawet jeśli przywołuje go po części, odbiorca powinien znać całe dzieło plastyczne, aby dostrzec i pojąć w zmysłowo-umysłowej aktywności aluzje, odniesienia, objaśnienia i komentarze, które pojawiają się w tekście będącym ekfrazą albo hypotypozą” (co to oznacza „znać całe dzieło plastyczne”?).

Dalsze partie „swoistych zmagania z teorią” autorka monografii słusznie poświęca

„zapoznanej” przez badaczy hypotypozie, którą następnie dla jasności zestawia jeszcze z ekfrazą. Od razu podkreślmy, że śmiała próba „odpoznania” hypotypozy, podjęta z sukcesem przez Słodczyk, ma sens. Przeprowadziwszy definicyjno-typologiczny proces, podobny jak w przypadku ekfrazy, badaczka ostatecznie proponuje, by „rozumieć hypotypozę jako transpozycję obrazu w tekście literackim dającą strukturalny (a mający konsekwencje dla narracji i fabuły) efekt palimpsestu i semantyczno-pragmatyczną moc enargei” (ibid.: 157). W dalszej kolejności zaś Słodczyk dzieli hypotypozy na dwa rodzaje: mimetyczne i diegetyczne:

Hypotypozę mimetyczną należałoby rozumieć jako ożywienie obrazu w tekście w sposób przypominający zasadę, która charakteryzuje *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. [...] Hypotypoza mimetyczna ożywia „co” dzieła, to, co pokazywane, przede wszystkim komponenty świata przedstawionego dzieła malarskiego, które następnie odnajdujemy w utworze literackim. [...] Hypotypoza diegetyczna dynamizuje zaś „jak” obrazu, to, co opowiadane, 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.

Można jeszcze wyobrazić sobie przypadek hypotypozy kombinacyjnej (kompleksowej), łączącej oba wskazane modusy [...] (ibid.: 160–161).

Przechodząc do drugiej części monografii Słodczyk, analityczno-interpretacyjnej, podkreślmy, iż zawiera ona profesjonalne, wieloaspektowe i sugestywne omówienia różnego typu tekstów, które w zamyśle autorki stanowić mają i rzeczywistość stanowią przykłady wywiedzionych uprzednio „owych specyficznych figur dyskursu, jakimi są ekfrazy i hypotypoza, w ich realizacjach współczesnych” (ibid.: 11). Z pewnością z tego typu opracowaniem jeszcze w polskiej nauce nie mieliśmy do czynienia (do tej pory dominowały teksty poświęcone raczej ekfrazom i raczej tylko w odniesieniu do poezji). Do charakteryzowania wybranych przykładów badaczka stosuje zaproponowaną w części teoretycznej typologię.

Mimo iż wywód Słodczyk prowadzący do typologicznych konkluzji przebiega bez zakłóceń, a sama typologia wygląda na pierwszy rzut oka przejrzyste, w praktyce stosowanie wypracowanej przez badaczkę kategoryzacji nie zawsze chyba sprawdza się najlepiej. W każdym razie, jak sądzę, niewiele lub zgoła nic dla rozumienia tego, czego można doświadczyć przy lekturze opisu *Ołtarza Gandawskiego* (esej Aleksandry Olędzkiej-Frybesowej), wnosi chyba takie oto stwierdzenie, że ów opis jest przykładem ekfrazy „denotacyjnej sytuującej się bliżej bieguna kompletności, z pobocznym udziałem ekfrazy konotacyjnej”. Podobnie zresztą, jak w przypadku *Batszeby Rembrandta*, opisanej przez Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, którego esej, jak się okazało, „reprezentuje dominację ekfrazy konotacyjnej, choć nierozbudowanej,

ciążącej ku fragmentaryczności, nad ekfrazą denotacyjną”. Opis fresku Simone Martiniego z kolei u Zbigniewa Herberta jest „ekfrazą denotacyjną, zbliżającą się do kompletności”, u Wojciecha Karpińskiego łączy cechy ekfrazy „denotacyjnej fragmentarycznej i ekfrazy konotacyjnej”, a u Herlinga-Grudzińskiego zaś mamy do czynienia z ekfrazą „konotacyjną budowaną na skrótowej ekfrazie konotacyjnej”. Na tym tle stosunkowo dobrze wypada Adam Zagajewski (mimo że myli w swym eseju obrazu Johanesa Vermeera), któremu szczęśliwie udało się sporządzić „*par excellence* typ ekfrazy konotacyjnej kompletnej, rozbudowanej i dominującej nad ekfrazą denotującą, funkcjonującą peryferyjnie, jako podany zarys obrazu niezbędny do rozumienia całości wypowiedzi” (ibid.: 141). Esej Joanny Pollakówny, również poświęcony Vermeerowi, jawi się natomiast jako przykład „graniczny”, „gdyż łączy elementy ekfrazy literackiej z ekfrazą krytyczną”. Zdecydowanie najlepiej w tej zawilej klasyfikacji prezentuje się przywołana nie bez powodu na początku niniejszego szkicu Ewa Kuryluk, autorka ekfrazy poświęconej *Marsjaszowi* Tycjana:

Całość jest zrównoważoną kompilacją (w pozytywnym sensie), tak w ukształtowaniu syntaktycznym, jak i semantycznym i pragmatycznym. Dlatego należy określić tę ekfrazę jako kombinacyjną, kompleksową, która obejmuje różne (właściwie wszystkie) elementy złożonej całości, jaką jest dzieło sztuki, łącząc skupienie na składnikach malarskiej reprezentacji (denotacji) z jej interpretacją (konotacją), jak również różne perspektywy i style odbioru dzieła (s. 237).

Wprawdzie Słodczyk wyraźnie zaznacza, że w prezentacji poszczególnych typów ekfraz chodzi o ukazanie „mnogości sposobów opisywania tworców sztuki”, a nie

o „dokonywanie waloryzacji” (s. 255), ale tego celu autorce raczej nie udaje się osiągnąć. Błyskotliwy esej Kuryluk bowiem staje się punktem odniesienia dla dokonań Herberta, a zwłaszcza Herlinga-Grudzińskiego. Obaj ci wybitni pisarze i eseści, których teksty Słodczyk czyta bardzo wnikliwie, popełnili błąd dla autorki monografii niewyrażnie niewybaczalny: odważyli się z mniejszym lub większym lekceważeniem wypowiedzieć na temat przydatności twardej wiedzy z zakresu historii sztuki. Obaj wychodzili z założenia, że „Uprawianie historii sztuki sprowadzonej do rejestrowania form, stylów, technik i konwencji jest zajęciem dostojnie jałowym i solennie nudnym” (Herbert 2008: 54). Kuryluk, nie to co zwłaszcza Grudziński, pisze eseje „erudycyjne”, „celne”, z „wymowną powściągliwością odpowiednio dobranych słów i sugestywnością”, „poszerza nasze widzenie obrazu”, odpowiednio wyważa „udział informacji o obrazie i jego prywatnym odbiorze”, pozostaje wierna artefaktowi, który „obudowuje bogatym kontekstem kulturowym” i który „dany zostaje w prezentacji scenicznej, żywo obecny i wyraźny, a nie wydobyty z muzeum pamięci i fragmentarycznie odtworzony” (Słodczyk 2020: 236–37). No, ale wiadomo, Kuryluk to profesjonalistka „w zakresie historii, krytyki i praktyki sztuki”. Nie odwołuje się ona „do jakiejś najwyraźniej wizji czy wspomnienia obrazu, ale do konkretnego dzieła, które widziała i fotografowała” (ibid.: 236).

Wprawdzie nazwisko Grudzińskiego w tym akurat miejscu nie pada, ale wiadomo, że o tego „pseudoznawcę” chodzi, który miał odwagę najpierw nie skończyć odpowiednich studiów, a potem napisać coś o jakimś obrazie, który w dodatku pewnie znał tylko z reprodukcji. Może nawet co nieco o nim przeczytał, ale udawał, że nie. Z tego powodu nie mógł stworzyć niczego więcej, niż – ocenia Słodczyk – „deskrypcji, którą

określam jako dyletancką” (ibid.: 211). Autorka monografii, chwilami można odnieść wrażenie, odmawia Grudzińskiemu prawa do bycia kimś, kto jak każdy człowiek jest w stanie zobaczyć na obrazie tylko to, co w danym momencie życia, w danej sytuacji kontaktu z dziełem (w jakiegokolwiek formie) i w danej sytuacji odbioru jest w stanie zobaczyć, oraz prawa do bycia pisarzem, który ma przywilej traktowania wszystkiego w swoim dziele po prostu funkcjonalnie, dążąc do artykulacji własnego losu, i dla którego sztuka to (tylko i aż) „forma rozumienia ludzi” (Janion 2002; Łotman 1984: 7). W pewnym momencie Słodczyk pisze nawet, że do relacji Grudzińskiego o dziele Rembrandta „wkrada się refleksja przywołująca wspomnienie z rzymskiej przeszłości”. Formuła „wkrada się” nie jest obojętna i wygląda na dowód słabości twórcy *Innego świata*.

To zdumiewające, że autorka, podkreślmy raz jeszcze, niezwykle erudycyjnej monografii, wiedząc chyba wszystko o osobistym doświadczeniu pisarza (wspomina o tym w cytatach, w tekście głównym i w przypisach), najwyraźniej nie potrafi pogodzić się z faktem (stąd nawet pobrzmiwająca tu i ówdzie ironia), że Grudziński nie jest Ewą Kuryluk, a tworząc swoją ekfrazę, nie robił tego w celu tworzenia idealnej ekfrazy i nie chciał wpisywać się w jakieś modele taksonomiczne (powstałe zresztą później), ale próbował zachować się po prostu jak pisarz i wrażliwy odbiorca sztuki, która do niego przemawia, ponieważ dotyczy uniwersalnych ludzkich spraw. I przede wszystkim jak zwykły człowiek, przeżywający egzystencjalny dramat. Rzeczywiście więc, „wkradło się” sporo z osobistego doświadczenia do tego „dyletanckiego”, „fragmentarycznego”, ze „skrawkami ekfrazy denotacyjnej”; eseju uzurpatora:

Próbowaliśmy często odgadnąć, K. i ja, jakież to list Dawida kazał Rembrandt przeczytać przed chwilą Batszebie. Ten potwierdzający z radością wiadomość, że jest brzemienna, czy ten, w którym donosił o śmierci Uriasza? (ibid.: 212)

Najwyraźniej w zderzeniu z nauką nie ma większego znaczenia również fakt, że „K.” to żona pisarza, Krystyna, która popełniła samobójstwo, i której twarz Grudzińskiemu mocno kojarzyła się później z twarzą Batszeby z obrazu Rembrandta. Słodczyk oczywiście informuje o tym, ale nie zapomina dodać, że Krystyna była wprawdzie malarką, ale „bez pełnego profesjonalnego przygotowania” (ibid.). Rzeczywiście, w tej sytuacji „pełne profesjonalne przygotowanie” jest niezbędne, podobnie jak legitymacja Dostojewskiemu na portierni w domu Gribojedowa (vide: żart Behemota w *Mistrzu i Małgorzacie*).

Wskazując (nie zawsze wprost) na niektóre niedoskonałości pisarstwa Grudzińskiego (i Herberta), autorka monografii zauważa na przykład, że autor *Innego świata* „nie prezentuje siebie jako podróżnika podziwającego dzieła, czerpiącego przyjemność z bycia w naturalnym kontekście artefaktu (w przestrzeni muzeum, w kościele, w pałacu)” (ibid.: 219–220), choć nie jest jasne, z jakiego powodu twórca miałby to robić. „To zdumiewające – czytamy jeszcze dopowiedź w przypisie – że pisarz przybliży swoje spotkanie z dziełem w namiastce jego reprodukcji (i to słabej jakości, biorąc po uwagę czasy), a przy tym nie odróżnia wagi spotkania z oryginałem od obcowania z jego repliką” (ibid.: 220). Wygląda na to, że jeżeli ktoś właśnie w tej chwili nie kontempluje obrazu w muzeum (mniej, że nierzadko z odległości wielu metrów, za podwójną pancerną szybą, „w gęstej pokrzywie / wycieczki / na brzegu purpurowego sznura”, jak pisał w jednym ze swych wierszy inny

dyletant i uzurpator, Herbert), niech nie waży się wypowiadać na temat jakiegokolwiek dzieła. Pomijając już ten zdumiewający radykalizm Słodczyk i postępowanie reprodukcji, warto jednak zaznaczyć, że trudno o bardziej nienaturalne miejsce obcowania obrazów, jak muzeum, w którym – w zupełności zgadzam się z Marią Poprzęcką – zazwyczaj mamy do czynienia z „przymusową zbiorową egzystencją” arcydzieł (Poprzęcka 2000: 63–66), wyrwanych w naturalnych kontekstach i wpisanych w sztuczny porządek naukowej dyscypliny, który to porządek zresztą lubi się czasem zmieniać, wbrew zakłębom strażników jedynej prawdy. Poza tym autor esejów i ekfraz literackich, żeby trzymać się zaproponowanej typologii, naprawdę nie musi prezentować „siebie jako podróżnika podziwiającego dzieła, czerpiącego przyjemność z bycia w naturalnym kontekście artefaktu”.

Ostatnią część omawianej monografii Słodczyk poświęca hypotypozie i rzeczywiście wypełnia lukę w dotychczasowych badaniach, ponieważ do tej pory z reguły nie posługiwano się „takim narzędziem interpretacyjnym przy analizie pewnych typów tekstów odnoszących się do dzieł sztuki” (ibid.: 141). Jak już było wspomniane, głównym bohaterem końcowych rozdziałów rozprawy jest włoski pisarz Antonio Tabucchi. Szkic poświęcony jego opowiadaniu *Słowa na opak* (i dziełu *Les Menias* Diego Velázqueza) jest zaś być może najlepszy w całej książce, a w każdym razie najlepiej chyba oddaje istotę opisywanego zjawiska. Słodczyk ten typ wykorzystania obrazu akurat, choć znów nie brzmi to raczej zbyt klarownie, określa jako „*casus* hypotypozy diegetycznej (z mimetycznymi prześwitami)” (ibid.: 161). W zbiorze opracowań znalazły się jeszcze: hypotypoza mimetyczna (*Sen Michelangela Merisiego*), hypotypoza *in absentia* w wersji diagegetycznej (*La battaglia di San Romano*) czy, w formie przywołania,

hypotypoza kombinacyjna (*Requiem*). Na sam koniec zaś autorka monografii proponuje jeszcze *Konfrontacje hypotypozy i ekfrazy* (wokół *Powołania św. Mateusza Caravaggia*). Nawiasem mówiąc, przy tej okazji znów pośrednio pojawili się „dyletanci” (Grudziński i Herbert), ponieważ Słodczyk w specyficzny sposób i za specyficzne kompetencje pochwaliła Ewę Bieńkowską:

Wiedza o twórcy i epoce stanowi więc podstawę i dostarcza narzędzi do rozumiejącego patrzenia na jego [Caravaggia – P.K.] prace. *Notabene* jest to jedna z nielicznych wypowiedzi eseistycznych, w której nie lekceważy się ironicznie historii sztuki i specjalistycznych studiów, ale ukazuje ich znaczenie w pojmowaniu wielowarstwowości artefaktu (ibid.: 370).

Jako pomysłową pointę całej książki Słodczyk proponuje czytelnikom analizę tłumaczonego przez siebie i obficie w tym miejscu cytowanego opowiadania Tabucchiego *La traduzione* (*Tłumaczenie*). To z tym opowiadaniem wiąże się również obraz Vincenta van Gogha *Most Langlois w Arles*, zreprodukowany we fragmencie na okładce monografii. Szkoda tylko, nawiasem mówiąc, że zdecydowano się go tam wykorzystać jako podkład do formuły tytułowej.

Utwór Tabucchiego zatem, zdaniem badaczki,

stawia pytanie o to, czy w ogóle opis pełny i fortunny, w tym opis artefaktu, jest możliwy; czy sfera widzialnego nie należy do obszaru doświadczenia źródłowo niewyraźnego i nieopisywalnego. To pytania, które legły u podstaw dyskusji o ekfrazie i hypotypozie (ibid.: 388).

Jest to pomysł o tyle dobry, iż rzeczywiście dotyczy sytuacji opowiadania komuś obrazu, którego rozmówca zresztą nigdy nie

widział. Co ciekawe, czytelnik do pewnego momentu nie wie, że chodzi o opis dzieła sztuki. Narrator staje przed niewykonanym, ale nie wyłącznie dlatego, że obrazu na słowo przełożyć się nie da, ale dlatego głównie, że ów rozmówca jest niewidomy. Z tego powodu jednak przykład *Tłumaczenia*, choć błyskotliwy, dobrze eksponujący problem i pozwalający postawić niemal wszystkie istotne pytania o werbalną mediację obrazów, ma jedną wadę. Najczęściej bowiem odbiorcy ekfraz nie są niewidomi i opisywane przez kogoś lub wykorzystywane w inny sposób dzieła mają w pamięci albo dosłownie przed oczami (lub mogą mieć), choćby w formie reprodukcji. Sytuacji niewidomego nie da się z niczym porównać. To, co dla widzącego oczy-wiste, dla niewidzącego oczy-wiste żadną miarą być nie może. Innymi słowy, trudno niewidomemu obraz u-na-ocznąć, skoro jego zmysł wzroku nie funkcjonuje i być może nigdy nie funkcjonował (istotne jest również, w każdym indywidualnym przypadku, czy mamy do czynienia z kimś niewidomym od urodzenia, czy z osobą w jakimś momencie życia ociemniałą). Ludziom widzącym zaś bez wątpienia udaje się jednak coś za pomocą języka „unaocznąć”, przynajmniej do pewnego stopnia (choć i niewidzący nie są całkowicie bez szans, ale to zupełnie osobna kwestia) (Sacks 2011: 231–271), o czym najlepiej zresztą świadczy książka Słodczyk. Warto podkreślić również, iż monolog zmagającego się z materią słowa narratora, próbującego zwizualizować niewidomemu widziane, staje się (niechcący) wielką pochwałą literatury albo raczej tych, którzy w swych opisach obrazów, usilnie dążąc do realizacji nieraz bardzo osobistych celów z bardzo osobistych pobudek, tworzą literaturę, choć niekoniecznie dysponują „pełnym profesjonalnym przygotowaniem”, nie tylko w dziedzinie sztuk plastycznych. I trudno się dziwić: „Cóż ma

tak naprawdę człowiek więcej prócz słów dane?” (Myśliwski 2008: 117). Na pewno w każdym razie jest o czym myśleć. Jedno wszak można chyba powiedzieć już teraz bez większego ryzyka, puentując sprawę domniemanych „uzurpacji”: malarze raczej nie tworzą głównie z myślą o historykach sztuki, podobnie jak literaci wyłącznie z myślą o literaturoznawcach. I historycy sztuki ani o Grudzińskiego, ani o Herberta wcale nie muszą być zazdrośni.

Gdyby zatem na zakończenie niniejszych rozważań trzeba było sformułować jednozdaniową konkluzję na temat omawianej publikacji, należałoby podkreślić, iż niezwykle erudycyjna, a miejscami wręcz błyskotliwa książka Rozalii Słodczyk, nawet jeśli nie ze wszystkimi przemyśleniami autorki chcemy się zgadzać, właśnie weszła przebojem do polskiej nauki, by zająć tam należne jej miejsce, to znaczy, by stać się chyba na zawsze już niezbędnym punktem odniesienia dla wszystkich tych badaczy, którzy zechcą w przyszłości podejmować problem interferencji słowa i obrazu (literatury i malarstwa).

Bibliografia

- Carrier, David 2003. *Writing about Visual Art*. New York: Allworth Press.
- Dziadek, Adam 2004. *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Herbert, Zbigniew 2008. „*Mistrz z Delft*” i inne utwory odnalezione. Warszawa: Fundacja „Zeszytów Literackich”.
- Janion, Maria 2002. „*Żyjąc tracimy życie*”. Z prof. Marią Janion rozmawia Katarzyna Bielas. *Wysokie Obcasy*, dodatek do *Gazety Wyborczej*, 30 marca.
- Kołodziej, Piotr 2018. *Dwadzieścia pięć twarzy dziewczyny z perłą. Praktyka czytania dzieł literackich w procesie kształcenia kulturowo-literackiego*. Kraków: Impuls.

- Kuryluk, Ewa 2005. *Podróż do granic sztuki: eseje z lat 1975 – 1979 i eseje z lat późniejszych na ten sam temat*. Warszawa: Wydawnictwo Książkowe Twój Styl.
- Łotman, Jurij 1984. *Struktura tekstu artystycznego*. Tłum. Anna Tanalska. Warszawa: PIW.
- Myśliwski, Wiesław 2008. *Kamień na kamieniu*. Kraków: Znak.
- Olbrycht, Katarzyna 1982. „Wzory zachowań wobec sztuki a sytuacje, w jakich realizuje się kontakt ze sztuką”. W: Katarzyna Olbrycht (red.). *Podstawy teoretyczne badań nad odbiorem sztuki*. Katowice: Uniwersytet Śląski.
- Poprzęcka, Maria 2000. *Pochwała malarstwa. Studia z historii i teorii sztuki*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Sacks, Olivier 2011. *Oko umysłu*. Tłum. Jacek Lang. Poznań: Zysk i S-ka.
- Słodczyk, Rozalia 2020. *Ekfrazja, hypotypoza, przekład. Interferencje literatury i malarstwa w prozie włoskiej i eseistyce polskiej XX wieku*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Tomaszewski, Tadeusz 1998. *Główne idee współczesnej psychologii*. Warszawa: Żak.