

W stronę hypotypozy

In der Richtung der Hypothiposis

Alina Biała

Słowa kluczowe

ekfraz, hypotypoza

Die Schlüsselworte

Ekfrase, Hypotyphosis

Abstrakt

Tekst *W stronę hypotypozy* jest poświęcony dwóm typom opisów dzieł malarzkich: ekfrazie i hypotypozie. Praca koncentruje się zarówno na omówieniu różnic pomiędzy obydwoma sposobami uobecnienia malarstwa w literaturze, jak i na wskazaniu ich odmian (ekfraz krytyczna, ekfraz literacka; hypotypoza-obraz, hypotypoza-galeria, hypotypoza-styl). Część teoretyczną artykułu dopełniają stosowne przykłady i ich interpretacja.

Abstract

Der Text *In der Richtung der Hypothiposis* zeigt zwei verschiedene Möglichkeiten der Beschreibung der Gemälden und zwar die Ekfrase und die Hypotyphosis. Der Artikel bespricht sowohl der Unterschied zwischen beiden Möglichkeiten der Präsentation die Malerei Werken in der Literatur als auch zeigt ihre Varianten (die kritische Ekfrase, die literarische E., Hypothypose-Bild, H.-Galerie, H.-Stil).Tcheoretische Teil des Artikels ist mit Beispielen und ihre Interpretationen ergänzt.

W stronę hypotypozy

W galerii tekstów kultury

1.



Pieter Bruegel (starszy), *Pejzaż z upadkiem Ikaru*, ok. 1566, Kunsthistorisches Museum, Wiedeń.

2.

Na pierwszym planie ociążały i pogrążony w swojej pracy chłop prowadzi pług, orząc płat pola leżący nad zatoką. Zagapiony pastuszek, stojący na drugim planie, utkwiał wzrok w niebo; parne powietrze sprzyja leniwemu, bezkierunkowemu krążeniu myśli i wzroku. Uwagę widza opanowuje niepodzielnie czarująca panorama zatoki – różowy łańcuch gór, szmaragdowa toń lekko zmarszczonej tafli wodnej, dalekie sylwety baśniowych miast, nabrzmięte żagle okrętów i powoli osiadająca tarcza słoneczna. Wzrok, oślepiiony jarzącą się powierzchnią obrazu, powoli ogarnia i porządkuje rozwijający się scenariusz, a dopiero po pewnym czasie odnajduje malutką żalosną postać Ikaru, który spada z nieba jak zbuntowany anioł. Jego upadek przechodzi niezauważony przez ludzi zajętych swą pracą – rolnictwem, hodowlą i nawigacją. Życie płynie dalej, niezakłócone tragiczną śmiercią herosa¹.

¹ M. Walicki, *Bruegel*, Warszawa 1957, s. 24-25.

3.

Istnieje pewien obraz Bruegela, zatytułowany „Ikar”. Kiedy się na ten obraz patrzy, spostrzega się chłopca orzącego ziemię na wysokim brzegu morza, pastucha pasącego obojętnie swoje stado, wędkarza, który wyciąga z morza swoje wędki, miasto spokojne w oddali. Morzem płynie statek z rozwiniętymi żaglami a na jego pokładzie kupcy rozmawiają o interesach. Słowem, widzimy życie z jego codziennymi troskami i codziennym natężeniem zwykłych ludzkich zajęć i kłopotów. Gdzie jest Ikar? Gdzież ten, który usiłował wylecieć w słońce? I dopiero kiedy dobrze przyjrzymy się obrazowi, w pewnym kącie morza spostrzegamy dwie nogi wyzierające z wody i parę piór w powietrzu nad wodą leżących, wyszarpniętych siłą upadku z bezmyślnie skonstruowanych skrzydeł. Przed chwilą nastąpił upadek Ikara. Śmiałek, który przyprawił sobie skrzydła – podług greckiej legendy – wzniósł się wysoko, tak wysoko, że znalazł się w pobliżu słońca. Promienie słoneczne stopiły wosk, którym przymocował sobie rzędy piór do skrzydeł, i młodzieniec spadł. Dopełniła się tragedia – oto właśnie tonie i zanurza się w morzu, ale ludzie tego nie zauważyli. Ani chłop orzący ziemię, ani kupiec płynący w dal, ani gapiący się na niebo pasterz – nikt nie spostrzegł śmierci Ikara².

4.

Był to czerwiec roku 1942 czy 1943. Piękny letni wieczór zapadał nad Warszawą, różowe blaski rzucały ozdobne cienie na zniszczone mury, a gwałtowny ruch wszystkich, dążących do domów, śpieszących przed policyjną godziną, aby dostać się do tramwaju, przykrywał tłumem cywilnych ubrań rzadkie już o tej chwili mundury. (...)

Stałem na rogu ulicy Trębackiej i Krakowskiego Przedmieścia, na przystanku tramwajowym. Tramwaje dźwięcznie dzwoniące szeregowały się jedne za drugimi swoimi czerwonymi cielskami wzdłuż Krakowskiego Przedmieścia. Ludzie tłoczyli się do nich gromadami, wieszali na stopniach, czepiali zderzaków, gronami zwisali z tyłu i z boków. (...) Przedemną wysoko stał na swoim cokole Mickiewicz, naokoło pomnika skromne kwiaty kwitły jednakże i pachniały, samochody skręcały ze zgrzytem przed kościołem Karmelitów, chłopcy sprzedawali gazety, wykrzykując głośno, handlarze papierosów, ciastek roili się przed połyskującym sklepem, z hałasem zasuwno żaluzje i zaciągano kraty na drzwiach i oknach magazynów, w ogródku, zapełnionym do ostatnich miejsc na ławkach przez starych i młodych, ćwierkały wróble, równie gęsto osadzone po wątych drzewinach – wszystko to zanurzało się powoli w niebieskim mroku letniego wieczoru. (...)

W pewnej chwili spostrzegłem młodego chłopca, który idąc gdzieś od Bednarskiej, dość nierozważnie wysunął się zza czerwonego kadłuba tramwaju, który już ruszał, i stanąwszy twarzą do jezdni, a plecami do ruchu, na małej wysepce, w dalszym ciągu nie odrywał oczu od książki, z którą razem wynurzył się z szarzejącego zmroku. Miał lat piętnaście, szesnaście najwyżej. (...)

² J. Iwaszkiewicz, *Ikar*, [w:] tenże, *Opowiadanie*, t. III, Warszawa 1980, s. 67.

Chłopak przez chwilę stał na wysepce, pogrążony w czytaniu. Nie uważał na potrącanie, na cisnący się do wagonów tłum. Parę czerwonych smug przeminęło za nim, on wciąż nie odrywał oczu od książki. I wciąż z tą książką pod nosem – czy to, że znudziły go potrącania i krzyki wokoło, czy też nagle podświadomie uczuł potrzebę pośpiechu do domu – widziałem, że stąpnał z wysepki na jezdnię – wprost pod nadjeżdżający samochód.

Rozległ się zgrzyt gwałtownie naciśniętych hamulców i gwizd gum na asfalcie, samochód unikając przejechania chłopca skręcił gwałtownie w bok i zatrzymał się nagle przed samym rogiem Trębackiej. Z przerażeniem spostrzegłem, że była to karetka gestapo. Młodzieniec z książką usiłował wyminąć samochód. Ale w tym samym momencie z tyłu karetki otworzyły się drzwiczki i dwóch osobników w hełmach z trupimi główkami wyskoczyło na jezdnię. (...)

Żandarm zażądał od niego papierów, porwał wyjętą kennkartę i gwałtownym ruchem popchnął chłopca do środka. Drugi mu pomógł, chłopiec wsiadł, za nim gestapowcy, drzwiczki trzasnęły i karetka, pędem porwawszy się z miejsca, szybkim tempem skierowała się w stronę Alei Szucha...

Zniknęła mi z oczu. Obejrzałem się dokoła, szukając jeszcze u kogoś zrozumienia, współczucia dla tego, co się tutaj zdarzyło. Przecież młodzieniec z książką zginął. Z najwyższym zdumieniem spostrzegłem, że nikt tego zdarzenia nie zauważył. (...) zniknięcie tego człowieka nie znaczyło nic dla nikogo. Ja jeden zauważyłem, że Ikar utonął³.

Tworzywem zgromadzonych tu tekstów kultury jest obraz (1.) i język (2., 3., 4.), w odmianie naukowej (2.) oraz literackiej (3., 4.). Niejednorodne pod względem materii artystycznej przykłady łączy nić zależności, spajająca je w kulturową jedność. Teksty 2., 3. i 4. rozwinęły się na kanwie 1. Obecność dzieła malarskiego we fragmencie 2. i 3. ma charakter jawny, zaś w 4. ukryty.

Celem tekstu Michała Walickiego oraz pierwszego cytatu z opowiadania Jarosława Iwaszkiewicza *Ikar* jest zbudowanie językowego odpowiednika obrazu Pitera Bruegela *Pejzaż z upadkiem Ikara*. Unaocznieniu dzieła sztuki służy ekfrazą: krytyczna (2.) i literacka (3.).

Tok obydwu opisów koncentruje się na tych samych elementach dzieła malarskiego, w takim samym też porządku je unaocznia (brzeg morza wraz ze znajdującymi się na nim ludźmi wykonującym codzienne czynności, przestrzeń morza, tragedia Ikara) i zmierza w zakończeniu do zaprezentowania idei malarza („Życie płynie dalej, niezakłócone tragiczną śmiercią herosa” (2.), „(...) nikt nie spostrzegł śmierci Ikara” (3.)).

Język obydwu opisów jest stylistycznie bogaty. Autorzy stosują epitety i metafory. W porównaniu z pierwszym, drugi cytat jest bardziej urozmaicony składniowo. Pisarz operuje pytaniami retorycznymi, powtórzeniami, które dodatkowo organizują formę opisu.

³ Tamże, s. 67-70.

Odmienność ekfraz ujawnia się w respektowaniu swoistości charakteryzowanego dzieła malarskiego. Historyk sztuki uwzględnia tylko to, co widzi oko, opis pisarza nadaje malowidłu właściwości sztuki literackiej, z lekka je „uczasowia” i fabularyzuje („wędkarz (...) **wyciągający** z morza swoje wędkę”, „kupcy **rozmawiają** o interesach”, Ikar „**tonie** i **zanurza** się w morzu”). Różnice te mogą być jednak uchwytnie przez bardziej wprawnego odbiorcę. Dysponujący mniejszymi kompetencjami dostrzeże odmienności opisów przede wszystkim na poziomie doboru środków leksykalnych oraz ich zawartości informacyjnej.

W ekfrizie krytycznej funkcja informacyjna na ogół jest nadrzędna wobec estetycznej, w ekfrizie literackiej zaś najczęściej jest na odwrót. Bywa jednak, że historyk sztuki ma ambicje artystyczne, a pisarz przedkłada informacyjną zawartość opisu nad jego walory estetyczne. Wyrwane z kontekstu, ekfrazy nie zawsze dają się więc jednoznacznie zaklasyfikować, i tylko ustalenie przynależności do odpowiedniej grupy tekstów pozwala określić ich typ. *Nota bene* ekfraz krytyczna rozwinęła się z literackiej, ponieważ do czasu powstania historii sztuki jako odrębnego przedmiotu uniwersyteckiego opisu dzieł artystycznych zajmowali się pisarze.

W schemacie ekfrazy nie mieści się fragment 4., mimo że powstał z inspiracji obrazem. Ukazany w nim epizod z życia Michasia, podobnie jak śmierć Ikara na obrazie Bruegla, jest widziany z wysokiej, epickiej perspektywy. Mimo usytuowania narratora w Warszawie na rogu Trębackiej i Krakowskiego Przedmieścia, pisarz uzyskał efekt rozległego horyzontu zdarzeń dzięki zastosowaniu techniki symultanicznej. Kreowanie wielu jednocześnie rozgrywających się zdarzeń pozwoliło mu spowolnić tok fabuły, aby wyeksponować jej aspekt przestrzenny, malarski. Efektem sygnalizowania „dziania się”, a następnie jego zaniechania, by zapoczątkować tok kolejnych i kolejnych wydarzeń (np. „samochody skręcały ze zgrzytem”, „chłopcy sprzedawali gazety”, „handlarze papierosów, ciastek roili się przed połyskującym sklepem”) jest takie ich zagęszczenie, że wyobraźnia czytelnika ulega iluzji, iż składają się one na literacki obraz ujęty z góry. Ten swoisty chwyt narracyjny jest tak sugestywny, że aura czerwcowego zachodu słońca nabiera w wyobraźni odbiorcy wymiaru z lekka kosmicznego.

Podobnie jak w ekfrizie *Pejzażu z upadkiem Ikara*, konstruowanie literackiego obrazka rozpoczyna się od tła, kończy zaś ukazaniem jego głównego tematu – śmierci Michasia. Choć jej prezentacja dokonuje się z naziemnej perspektywy, niebotyczność literackiej weduty sprawia, że, podobnie jak tragedia Ikara, staje się na tle pejzażu niezauważalnym epizodem. Wymodelowana według dzieła malarza literacka scenka nabiera znaczeń podobnych do pierwowzoru. Dzięki temu dwa teksty kultury, tak odmienne zarówno pod względem artystycznym (malarski – literacki), jak i tematycznym

(śmierć Ikarą – aresztowanie Michasia), splatają się na płaszczyźnie tego samego alegorycznego znaczenia – klęska wyobraźni, anonimowość w tłumie. Taki wymiar interpretacyjny wojennego zdarzenia uzyskał J. Iwaszkiewicz dzięki zorientowanej malarsko technice narracji, pozwalającej stworzyć literacką reprezentację dzieła malarskiego nie na płaszczyźnie tego, co widome, jak to się dzieje w ekfrazie, lecz tego, co **analogiczne do widomego i co dzięki widomemu zostało wyrażone**.

Ekfraz literacka nie jest więc jedynym kanałem transpozycji dzieła malarskiego do dzieła literackiego. Jak pokazuje to 4. z przytoczonych powyżej cytatów, malarstwo może przenikać do sztuki słowa także w inny, niekiedy mniej oczywisty i z pewnością trudniejszy do rozpoznania sposób. Przez badaczy korespondencji sztuk jest on określany mianem „hypotypozy”.

Poetyka hypotypozy

Pojęcie „hypotypoza” wywodzi się z retoryki:

Hypotyposis gr., łac. *descriptio*, ‘obrazowe przedstawienie zdarzeń’. Jest to figura pełniąca wyłącznie funkcje artystyczne i służy żywemu (plastycznemu) opisowi rzeczy, najczęściej w celu wywołania konkretnych uczuć. Jest to „obraz zdarzeń” lub czynności „tak plastycznie wyrażony słowami, że odnosi się wrażenie, iż raczej coś się ogląda, aniżeli o czymś słyszy” [Kwintilian, 9,2,40]⁴.

Ze sztuki pięknego słowa, termin ten został przejęty do literaturoznawstwa:

Hypotypoza (< gr. *hypotyposis* = zarys, wzór) – obrazowy sposób przedstawiania słownego, apelujący szczególnie do wyobrażeń wizualnych, unaoczniający i aktualizujący treść wypowiedzi m.in. przez zastosowanie *praesens historicum*⁵.

Tak więc z nazwy figury stylistycznej hypotypoza rozwinęła się w miano oznaczające takie właściwości języka dzieła literackiego, które wyrażają się w zdolności unaocznienia prezentowanych treści.

Ze względu na eksponowanie obrazowości tworzywa literackiego, pojęcie hypotypozy okazało się przydatne szczególnie w tej części badań literaturoznawczych, które zajmują się korespondencją literatury i malarstwa. Wraz z terminem „ekfraz” odnosi się ono do opisu przywołującego dzieło/dzieła sztuki, twórczość malarza/malarzy, styl malarski, z tym wszakże, że:

⁴ M. Korolko, *Sztuka retoryki. Przewodnik encyklopedyczny*, Warszawa 1990, s. 118.

⁵ *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1988, s. 189.

Opis w hipotypozie – 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 analogią. Figura ta zdaje się sugerować analogię z jakimś obrazem lub z jakimś charakterystycznym typem obrazowania malarskiego [podkreślenia Autora – A.B.]⁶.

W ekfrazie więc opis dotyczy ściśle określonego pierwowzoru i pełni wobec niego rolę słownego substytutu, zaś przedmiot opisu w hipotypozie, mimo oczywistej malarskiej natury, jest niekiedy trudny, a nawet niemożliwy do sprecyzowania, ze względu na rozpięcie go na ogólnym schemacie pierwowzoru bądź też ze względu na takie jego uogólnienie, które sprawia, że może się on odnosić do całej grupy płócien jakiegoś artysty, artystów czy stylu malarskiego.

Podobnie jak ekfraz, istniejąca w odmianie literackiej i krytycznej, hipotypoza posiada odpowiedniki w piśmiennictwie z zakresu historii sztuki. **Hypotypozą krytyczną** można by nazwać wszelkie fragmenty prac badaczy malarstwa będące charakterystyką jakichś cykli malarskich, twórczości określonych twórców, okresów w dziejach malarstwa czy kierunków artystycznych. Oto próbka takiego tekstu odnosząca się do cyklu *Nenufary* Claude'a Moneta.

W 1883 roku Monet osiadł we własnej posiadłości Giverny, w której dwa ogrody, kwiatowy i wodny, stanowiły odtąd stały temat jego obrazów. Krajobrazowy motyw stawał się dlań coraz bardziej tylko pretekstem czy punktem wyjścia autonomicznych w istocie kompozycji barwnych. (...) Z biegiem czasu obrazy Moneta zmierzały ku wyestetyzowanej barwnej grze, by w cyklu *Nenufary* sięgnąć niemal granic abstrakcji. Kształty kwiatów, liści, wodorostów zanikają, rozplywają się w feerii barwnych blasków. Zanika forma, powierzchnia, bryła: pozostaje jedynie gra światła. Niektóre obrazy z serii *Nenufarów* malowanych w Giverny Monet zniszczył, inne uległy rozproszaniu po kolekcjach. Część jednak (...) znalazła się razem w specjalnej Sali paryskiego Musée de l'Orangerie. Duże płótna tworzą tam panoramiczne *panneau* otaczające widza zatopionego jakby w żywiole światła i koloru. Natura jawi się w nich nie tylko w swej olśniewającej zjawiskowości, lecz także w swej tajemnicy⁷.

Charakteryzując cykl *Nenufary*, M. Poprzęcka nie przywołuje tytułu żadnego tworzącego go dzieła malarskiego. Wskazuje najważniejsze motywy (kwiaty, liście, wodorosty, lśnienie promieni słońca) oraz cechy formalne

⁶ A. Dziadek, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej prozie współczesnej*, Katowice 2004, s. 82.

⁷ M. Poprzęcka, *Manet i impresjoniści*, [w:] *Sztuka świata*, t. VIII, red. A. Lewicka-Morawska, Warszawa 2004, s. 244-246.

ich obrazowania (nieostrość kształtów, feeria plam barwnych). Przytoczona próbka tekstu może być eksplikowana różnymi obrazami (lub ich detalami) cyklu, np. *Białe nenufary*, 1899, *Staw z nenufarami, zielona harmonia*, 1899, *Staw z nenufarami, różowa harmonia*, 1899, *Staw z nenufarami*, 1904, *Nenufary*, 1916-1919. Ich dobór, jak w przypadku pierwowzorów literackich hypotypoz, jest otwarty, zależny od wiedzy i kompetencji odbiorcy.

Hypotypoza literacka, podobnie jak krytyczna, jest chybotliwa wobec pojedynczych fenomenów malarskich. Ten właśnie jej przymiot sprawia, że w stosunku do ekfrazy sytuuje się na przeciwległym krańcu zjawiska korespondencji sztuk siostrzanych. O ile ekfrazą jest **mikrokosmosem** malarskich filiacji w literaturze, to **hypotypoza** jest ich **makrokosmosem**. Relacje tekst-obraz mogą w niej przybierać rozmaite konfiguracje.

1. Hypotypoza-obraz

Taka hypotypoza tworzy obraz literacki o punktach stycznych z obrazem malarskim, ale w porównaniu z nim ma odrębny przedmiot obrazowania. Intertekstualna łączność opisu z dziełem malarskim dokonuje się nie na płaszczyźnie tego, co bezpośrednio unaocznione, lecz na zasadzie analogii zarówno między znakami literackimi a malarskimi, jak i budową różnoarty stycznych tekstów kultury. Znaczenie hypotypozy tworzy się w konsekwencji oświetlenia znaczeń słownych sensami wyrażonymi w dziele malarskim.

Przykładem hypotypozy-obrazu jest przytoczony powyżej fragment (4.) opowiadania *Ikar* J. Iwaskiewicza. Odwołania do malarstwa sygnalizuje tu metatekstualne nawiązanie: „Obraz ten [*Pejzaż z upadkiem Ikara P. Bruegla* – A.B.] przypomina mi się zawsze, ilekroć pomyślę o pewnym moim przeżyciu”. Ich wyłuskaniu służy też poprzedzająca je ekfrazą. Wszystko to ułatwia czytelnikowi uchwycenie analogii między obrazem literackim, ukazującym epizod z życia Michasia, a obrazem malarskim, nawiązującym do jednego z bohaterów antycznej mitologii. Dzięki ujawnieniu hypotypozy postać Michasia nabiera charakteru wzorca antropologicznego, budowanego w kulturze od czasów antycznych środkami różnych sztuk. Sam zaś literacki obraz zdaje się unaoczniać coś innego niż to, co opisuje. Wojenna Warszawa, zachód słońca, Michaś – wszystko to traci ostrość form określoną znaczeniami językowymi i nabiera Brueglowskich kształtów. Słowo płynie wskroś wojennych realiów ku rzeczywistości utrwalonej na płótnie.

Hypotypoza-obraz istnieje też w trudniejszej bo mniej oczywistej odmianie, którą ilustruje poniższy przykład.



Artur Grottger, *Żałobne wieści*, 1863, rysunek z cyklu *Polonia*.

Ja przez salę stołową i drugi jakiś pokój do gabinetu pana Benedykta wleciałem i wprost przed jego nogi na ziemię padłszy, głośno zawyłem. On stał między kominem, na którym ogień palił się, i biurkiem, którego szuflady wszystkie powysuwane były. Więcej ja cień jego na ścianie niż jego samego zobaczyłem i zdało się mnie, że na tym cieniu wszystkie włosy jakby rozrzucony snop światła zjeżone stały. Nachylił się, poznał mnie i na nogi postawił. „A co?” – zapytał. Ja jemu, tchu od płaczu nie mając, tyle tylko: „Stryj powiedziałeś kazał, że pan Andrzej tu...” i na czoło sobie pokazałem, „a mój ojciec tu...” i na piersi sobie pokazałem. I dołożyłem jeszcze: „Obydwóch nie ma!” Tylko co zaś te słowa wymówiłem, jak nie rozejdzie się po pokoju jakiś krzyk okropny, ni to ludzki, ni to zwierzęcy, i wtenczas dopiero obaczyłem, że w kąteczku pokoju pani Andrzejowa, jak martwa kłoda, zwała się z kanapy czy z krzesła na ziemię. Zwała się i leżała z twarzą do sufitu obróconą i taką białą jak kreda, z oczami zamkniętymi. (...) ⁸.

Nad Niemnem E. Orzeszkowej powstało w 1887 roku. Choć pisarka mogła znać *Żałobne wieści* A. Grottgera, nic nie sygnalizuje związku powyższego fragmentu powieści z pracą malarza. A jednak obydwa teksty kultury posiadają wiele punktów stycznych. W ich wyłuskaniu pomoże interpretatorce ekfraz (!).

W *Żałobnych wieściach* widzimy schludne wnętrze dworskiej komnaty, w której rozgrywa się powstańczy dramat. Oto pięć kobiet, w czarnych, żałobnych strojach i z twarzami ukrytymi w chusteczkach, przeżywa boleść utraty najbliższych. Ich rozedrganie emocjonalne kontrastuje z powściągliwą pozą mężczyzny stojącego po prawej stronie. Ręka na temblaku prawdopodobnie sygnalizuje udział w zakończonej potyczce. Zapewne przyniósł matkom?, żonom? siostrom? „żałobne wieści”. Traumą niewdzięcznej misji oznacza jego odwrócona od rozpaczających głowa, znak zarówno współczucia, jak

⁸ E. Orzeszkowa, *Nad Niemnem*, tom II, Wrocław 1996, s. 150-155.

i ukrycia własnego cierpienia. Między gestem boleści kobiet a gestem opanowania rozpaczy przez powstańca wymowna poza chłopczyka. Zapewne nie wszystko rozumie, wszak wiele starano mu się oszczędzić. Teraz niczego nie da się już ukryć. Reaguje pełnym wyrzutem spojrzeniem na przybysza, którego nadejście spowodowało reakcję kobiet.

Dramat powstańczy ukazany w przytoczonym fragmencie *Nad Niemnem* rozgrywa się, podobnie jak na obrazie A. Grottgera, w kameralnej scenerii dworskiej komnaty. Bohaterami są tu: siedmioletni Janek Bohatyrowicz, Benedykt Korczyński oraz jego bratowa, Andrzejowa. W porównaniu z dziełem malarza, chłopiec jest aktywnym uczestnikiem zdarzeń. To właśnie on przynosi „żałobne wieści”. Rozpacz kobiety, podobnie jak i właściciela Korczyzna, jest tu równie silna, jak rozpacz Grottgerowskich bohaterek. Mimo odmienności, sytuacja literacka w wielu miejscach koresponduje z sytuacją malarską. Miejsce zdarzeń, krąg bohaterów, tragiczna nowina, rozpacz stanowią główne punkty schematu sytuacji zobrazowanych środkami plastycznymi i językowymi. To właśnie one świadczą o powinowactwach obrazu literackiego z obrazem malarskim, mimo że dzieło A. Grottgera nie jest przedmiotem opisu E. Orzeszkowej, ani też nie napomknięto o nim w tekście metatekstowymi nawiązaniami. Tak więc hypotypoza może stanowić figurę niejawną, ukrytą pod powierzchnią literackiego obrazu i niezamierzoną przez autora tekstu.

(...) hypotypoza w danym tekście literackim nie musi być zabiegiem ściśle powiązanim z intencją pisarza (...), który przecież może wprowadzić tę figurę do swego tekstu zupełnie nieświadomie⁹.

Przytoczony fragment (4.) opowiadania *Ikar* J. Iwaszkiewicza oraz urywek z *Nad Niemnem* E. Orzeszkowej eksplikują hypotypozę-obraz, ponieważ wykreowane w nich sytuacje, świadomie (*Ikar*) bądź nieświadomie (*Nad Niemnem*), w pełni (*Ikar*) lub częściowo (*Nad Niemnem*) pokrywają się z rzeczywistością jednego, konkretnego obrazu malarskiego.

2. Hypotypoza-galeria

Tego typu hypotypozę stanowi opis kreujący obraz literacki nawiązujący do wielu obrazów malarskich (lub dokonania wielu malarzy), mimo że w porównaniu z nimi odznacza się odrębnym przedmiotem obrazowania. Podobnie jak w hipotypozie-obrazie intertekstualna łączność opisu z dziełami malarskimi wyraża się tu w rozmaitych analogiach między znakami literackimi a malarskimi, zaś znaczenie tekstu literackiego (jego fragmentu) inspirowanego malarstwem konstruuje się w konsekwencji oświetlenia znaczeń słownych sensami wyrażonymi w pierwowzorach.

⁹ A. Dziadek, op. cit., s. 83.

Przykładem hypotypozy-galerii jest fragment powieści Marcela Prousta *W poszukiwaniu straconego czasu*, w którym bohater opisuje ogród lilii wodnych usytuowany wzdłuż rzeki Vivonne, modelując go na wzór serii obrazów Claude'a Moneta poświęconych nenufarom. Ze względu na obszerność fragmentu, cytuję go w wersji skróconej. Dokonując selekcji, „zagęściłam” te jego części, które nieodparcie kierują uwagę czytelnika do obrazów C. Moneta.

Niebawem bieg Vivonne tamują rośliny wodne. Najpierw odosobnione: jakiś nenufar, niepokojony prądem, w poprzek którego się nieszczęśliwie ulokował. (...) Ale później prąd słabnie, rzeka przebywa otwartą dla publiczności posiadłość, której właściciel lubował się w ogrodnictwie wodnym, hodując w małych jeziorach, tworzonych przez Vivonne, istne ogrody lilii wodnych. Ponieważ brzegi były w tej okolicy bardzo zadrzewione, wielkie cienie drzew dawały wodzie dno, zazwyczaj ciemnozielone; ale czasami, kiedyśmy wracali w jakiś wypogodzony wieczór burzliwego popołudnia, bywało ono jasnoblękitne i jaskrawe, przechodziło w fiolet o tonie japońskiej emalii. Tu i ówdzie na powierzchni czerwieniał niby truskawka kwiat lilii wodnej o szkarłatnym sercu i białych brzegach. Dalej liczniejsze kwiaty były bledsze, mniej gładkie, bardziej ziarniste, bardziej pomarszczone (...) ¹⁰.

W trakcie lektury przytoczonego fragmentu poszczególne jego frazy stają się dla naszej wyobraźni impulsem do przywoływania zapamiętanych obrazów (lub ich detali) C. Moneta przedstawiających lilie wodne. Ten największy cykl malarski artysty nie jest jednak reprezentowany w powieści konkretnymi elementami. *Dictum* pisarza podsuwa natomiast naszej uwadze pewne wykadrowane z nich fragmenty. I tak pierwowzorów winniśmy szukać w nenufarach zobrazowanych o konkretnej porze („wieczorem”), z różnej perspektywy („tu i ówdzie”, „dalej”), w chwilach nasłonecznienia („cienie drzew”), o zmierzchu po burzy („wypogodzony wieczór burzliwego popołudnia”), w feerii barw (ciemnozielona, jasnoblękitna, fioletowa, szkarłatna, biała) ostrych w nasłonecznieniu (jaskrawych) i stłumionych o zmroku (błędnych). Malarskie przebliski w semantyce języka opisu sprawiają, że w trakcie czytania odbiorca imaginuje nie tyle własną konkretyzację Proustowskiego ogrodu lilii wodnych na Vivonne, ale własną konkretyzację mieniących się i lśniących barwnych form dzieł malarza, w sposób ogólny zasugerowanych i uporządkowanych przez narratora. Ujrzany przez niego ogród staje się żywym obrazem zbudowanym z melanzu dzieł C. Moneta o liliach wodnych. To zmysłowe doświadczenie pokazuje wrażliwość narratora-bohatera na ulotne piękno materialnej chwili, a zarazem charakteryzuje go jako pięknoducha, dla którego strumień teraźniejszych zdarzeń mimowolnie prowadzi ku es-

¹⁰ M. Proust, *W poszukiwaniu straconego czasu*, tom I, *W stronę Swana*, tłum. T. Żeleński (Boy), Warszawa 1979, s. 161-162.

tetycznym doznaniom minionego czasu. Proustowska hypotyzoza dowodzi też, że granice wyrażania tych złożonych przeżyć tkwią nie tylko w języku, lecz i w obrazach.

Zakres dzieł malarskich uobecnionych w hipotyzozie-galerii może odnosić się do rozmaitej tematyki i reprezentować większe grono twórców. Przykładem jest wiersz Adama Zagajewskiego *Malarze Holandii*.

Adam Zagajewski
Malarze Holandii

Cynowe misy ciężarne i ciężkie metalem.
Grube okna puchnące od światła.
Materialność ołowianych obłoków.
Suknie jak kołdry. Wilgotne ostrygi.
Rzeczy są nieśmiertelne ale nie służą nam.
Drewniane chodaki potrafią iść same.
Kafle podłogi nie nudzą się nigdy,
czasem grają w szachy z księżycem.
Brzydka dziewczyna studiuje list
napisany sympatycznym atramentem.
Czy idzie o miłość czy o bogactwo?
Obrusy pachną krochmalem i moralnością.
Powierzchnia nie łączy się z głębią.
Tajemnica? Nie ma tajemnicy, jest tylko błękit,
niespokojny i gościnnie jak krzyk mewy.
Kobieta obiera w skupieniu czerwone jabłko.
Dzieci marzą o starości.
Ktoś czyta książkę (książka jest czytana),
ktoś śpi i zamienia się w ciepły przedmiot,
który oddycha (jak akordeon).
Lubili mieszkać. Mieszkali wszędzie,
w drewnianym oparciu krzesła
i w strużce mleka wąskiej jak Cieśnina Beringa.
Drzwi były szeroko otwarte, wiatr przyjazny,
miotły odpoczywały po ciężkiej pracy.
Domy odsłonięte. Malarstwo kraju,
w którym nie było tajnej policji.
Tylko na twarzy młodzieńckiego Rembrandta
pojawił się przedwczesny cień. Czemu?
Powiedzcie, malarze Holandii, co będzie,
gdy jabłko zostanie obrane, gdy zaśnie jedwab,
gdy wszystkie kolory będą zimne.
Powiedzcie, czym jest ciemność¹¹.

¹¹ A. Zagajewski, *Ziemia ognista*, Poznań 1994, s. 16.

Liryczny monolog *Malarzy Holandii* jest utkany z odwołań do holenderskiego malarstwa siedemnastego wieku:

Poeta (...) przywołuje cztery „holenderskie” gatunki: martwą naturę, pejzaż, malarstwo rodzajowe i portret. Nie wskazując na konkretne płótna, odsyła raczej do poetyki gatunków, wylicza, co reprezentowali na swoich obrazach tytułowi malarze Holandii. Gdy czytamy ten wiersz, na myśl przychodzą nam dzieła Willema Hedy, Pietera Claesza, Florisa van Schootena, Jacoba van Ruysdaela, Jana van Goyena, Meindert Hobbema, Johanna Vermeera, Gabriela Metsu, Pietera de Hoocha czy Gerarda ter Borchera oraz (...) Rembrandta¹².

Oprócz Rembrandta, w tekście A. Zagajewskiego nie pojawiają się nazwiska innych malarzy, nie pada też tytuł żadnego „holenderskiego” obrazu. W utworze można znaleźć tylko dwa fragmenty, które z całą pewnością odnoszą się do konkretnych pierwowzorów: „w strużce mleka wąskiej jak Ciesńcina Beringa” (*Mleczarka* [ok. 1660] J. Vermeera) i „na twarzy młodzieńckiego Rembrandta / pojawił się przedwczesny cień” (*Autoportret* Rembrandta z ok. 1628 r.). Pozostałe nawiązania są na tyle ogólne, że ich desygnaty można mnożyć, ujawniając bogactwo malarskich kontekstów wiersza i wielość jego możliwych „cytatów malarskich”.

W przeciwieństwie do klasycznej ekfrazy, w której przedmiot nawiązań nie wykracza poza ramy jednego dzieła, hypotypoza *Malarzy Holandii* jest zbudowana z serii napomknień do rozmaitych dzieł holenderskich „złotego wieku”. Mają one charakter ogólny, a większość odnosi się bądź do detalu charakterystycznego dla konkretnego obrazu, bądź też do detali pojawiających się w wielu dziełach tego okresu. O ile przez ekfrazę „prześwituje” konkretne dzieło malarskie, to przez hypotypozę z wiersza A. Zagajewskiego „przebłyaskują” rozmaite elementy różnych obrazów. Układają się one w swoistą galerię, którą sprzęga interpretacyjny komentarz na temat zmysłowego piękna minionego świata [magia wrażeń zmysłowych: wizualnych („okna puchnące od światła”), węchowych („Obrusy pachną krochmałem”), smakowych („Wilgotne ostrygi”), dotykowych („ktoś śpi i zmienia się w ciepły przedmiot”, „wiatr przyjazny”), dźwiękowych („ktoś (...) oddycha (jak akordeon)”) oraz jego szczególnego trwania („Powierzchnia nie łączy się z głębią”) i tajemnicy („dziewczyna studiuje list (...) / Czy idzie o miłość czy o bogactwo?”].

Bogactwo nici wiążących wiersz A. Zagajewskiego z siedemnastowiecznym malarstwem holenderskim sprawia, że nawiązanie do sztuki nabiera w tym utworze charakteru hypotypozy o charakterze galerii.

¹² M. Śniedziewska, *Siedemnastowieczne malarstwo holenderskie w literaturze polskiej po 1918 roku*, Toruń 2014, s. 15–16.

3. Hypotypoza-styl

Ten typ nawiązań do malarstwa polega na kreowaniu literackiego obrazu imitującego określony styl. Przedmiotem odwołania jest tu więc pewien zespół cech formalnych charakterystycznych dla siostrzanej sztuki literatury. Jego naśladowanie polega na pisaniu *a la* malarz, kierunek malarski czy malarstwo określonej epoki. Efektem opisu jest obraz niemający pierwowzoru w konkretnym dziele malarskim, ale łączący się z każdym konkretnym obrazem stworzonym podług tej samej metody artystycznej.

Tego typu artystyczne odniesienia literatury mogą powstawać pod wpływem świadomego dążenia do odtworzenia w tworzywie językowym pewnych formalnych właściwości malarstwa bądź też wynikać z faktu, że tworząc, pisarz kieruje się wrażliwością lub ideą podobną do tej, która przyświecała malarzowi.

William Peskett
Krajobraz impresjonistyczny

Góry są fiołkoworóżowe
a rybacy to rozsypane
resztki farb
jakiegoś odwiecznego popołudnia.

Ptaki wiszą
w emulsji nieba.
Więcej zaznały wolności
spętane jajem w łonie
pierwszego gniazda.

Słońce to kanarkowa plama
na skraju roztopionego jeziora
a liście na drzewach
nie wiedzą nic –
nawet jak być liśćmi¹³.

Zastosowany w tytule wiersza epitet sygnalizuje, że W. Peskett nawiązuje do malarstwa w sposób świadomy, a czyni to zarówno w warstwie tematu („krajobraz”), jak i w stylu („impresjonistyczny”). Stworzony przez poetę pejzaż ukazuje górskie jezioro o popołudniowej porze. Rozległość przestrzeni podkreślają kołujące w górze ptaki oraz maleńkie sylwetki rybaków. Całość spaja rozżarzone słońce. Jego promienie nadają górskim grzbietom

¹³ W. Peskett, *Krajobraz impresjonistyczny*, tłum. P. Sommer, [w:] P. Sommer, *Antologia nowej poezji brytyjskiej*, Warszawa 1983, s. 312.

odcień fiołkoworóżowy, rozlewają się po tafli jeziora kanarkową plamą i migocą na liściach drzew.

Przywołane w wierszu motywy nie odsyłają do konkretnego dzieła malarskiego. Pełnią funkcję nośnika schematyzowanego w języku stylu plastycznego. Służą obrazowaniu charakterystycznych cech impresjonistycznego malarstwa. Znajduje w nich odzwierciedlenie właściwe dla tego kierunku zacieranie konturów („rybacy to rozsypane / resztki farb”, „Słońce to kanarkowa plama”), migotliwość barw osiągnięta dzięki zastosowaniu pointylistycznej techniki twórczej („liście na drzewach nie wiedzą nic – / nawet jak być liśćmi”) czy też szorstkość faktury płócien dająca wrażenie świetlnej vibracji („Ptaki wiszą / w emulsji nieba”). Czytając wiersz, oczami wyobraźni widzimy językowy krajobraz *a la* impresjonistyczne płótno. Jest to jednak dzieło fikcyjne, a nie obraz mogący posiadać odpowiednik w twórczości jakiegoś artysty. W *Krajobrazie impresjonistycznym* poeta uobecnił siostrzaną sztukę przez nawiązanie do malarskiego stylu, a nie obrazu.

Podobnie jak u W. Pesketta, hypotypoza poniższego fragmentu tekstu Stanisława Witkiewicza odnosi się do stylu.

Nagle drgnął płomień na wschodzie, a za nim gwałtownie wybucha słońce.

W tym przeświecłym do ostatniego półtonu białym świetle blask słońca na szczytach wydaje się czymś ciężkim, rdzawym i kiedy cienie Tatr szybko opadają w dół ze wzgórzy Gubałówki, zdają się one rozżarzoną bryłą, wiszącą w nikłym przezroczu powietrznym.

Niskie, zimowe słońce przesuwa się poza górami, stojącymi w niesplamionej niczym bieli, jasnymi od światła odbitych z dna dolin, ciemnymi tam, gdzie ich cień granatowy pada na sąsiednie ściany i zbocza i styka się z płomienistym blaskiem skrzęcej się bieli śniegowej. (...)

Słońce czepia się szczytów, białej grani Tatr, ślizga się przez przełęcze, wdziera się w wąwozy, sypie się po zwałach okiści, skrzy się w wodach potoków, łamie się w soplach wodospadów – drży, mieni się, błyszczący, szaleje – ślepi. Z całego świata wstaje siła rzeźwa i promienna, radość przepojona blaskiem, czystość niepokalana, nadzieja niezmacona¹⁴.

Cytat pochodzi z tomu *Po latach* (1905), ukazującego wrażenia S. Witkiewicza związane z wycieczką w Tatry.

Literacki obraz przedstawia tatrzański pejzaż widziany z góry i pod słońce. Ostre promienie światła rozmywają kształty i barwy, a nieustanna zmienność kąta ich padania sprawia, że są postrzegane jako niestabilne. Doświadczenie nieostrości widzialnego świata łączy się tu więc z wrażeniem nieuchwytności postrzeżeń. Witkiewiczowski opis wykazuje zatem punkty styczne z impresjonistyczną ideą widzenia rzeczywistości, która dla rozedrganych konturów

¹⁴ S. Witkiewicz, *Po latach*, [w:] tenże, *Pisma tatrzańskie*, t. II, Kraków 1963, s. 88-89.

i migotliwych plam barwnych znalazła odpowiednik w pointylistycznej technice malarskiej.

Próbując zawrzeć w słowie impresjonistyczne wrażenia wzrokowe, pisarz korzysta ze środków językowych stanowiących analogię wobec stylu malarskiego. Epitety (np. „płomienisty blask”) i czasowniki (np. „skrzy się”, „drży, mieni się, błyszczy, szaleje – ślepi”) mają za zadanie oddać intensywność słonecznego świtała i związanych z nim wrażeń barwnych. Ekwiwalentem malarskiego stylu jest tu także zmienność punktów, na których koncentruje się uwaga odbiorcy. Przerzucanie spojrzenia ze słonecznych skier na krawędziach szczytów do blasku promieni odbijających się od tafli potoków i sopli wodospadów podkreśla momentalność i pierzchliwość chwili. Takie nawiązanie do sztuki siostrzanej czyni przytoczony fragment tekstu hypotypozą.

Ponieważ Witkiewiczowski opis, podobnie jak opis u W. Pesketa, nawiązuje nie do konkretnego dzieła impresjonistycznego, lecz do stylu właściwego tego typu dziełu, stanowi on hypotypozę-styl. Podobne struktury opisu obydwu tekstów kultury zostały zastosowane w różnych celach. Hypotypoza angielskiego poety jest efektem **myślenia** o pejzażu impresjonistycznym, próbą jego rekonstrukcji w tworzywie językowym, hypotypoza polskiego pisarza zaś jest wyrazem impresjonistycznego **widzenia** świata, potrzebą oddania w materii literackiej związanych z tym doświadczeń zmysłów.

*
* *

Hypotypoza, jak już wspomniałam, stanowi makrokosmiczne rejony korespondencji sztuk siostrzanych. Widziane przez jej pryzmat obrazy malarskie są ukryte zarówno w konstrukcji literackiego świata przedstawionego (**hypotypoza-obraz**), jak i w opisach będących kontaminacją różnych pierwowzorów (**hypotypoza-galeria**). Na obrzeżach uniwersum artystycznych filiacji są zaś tak zawoalowane materią języka, że ich światło nie dociera już do czytelnika, mimo że nadal odczuwa on ich obecność (**hypotypoza-styl**).