

MAREK ŚNIECIŃSKI



**OBRAZY NA
WYGNANIU?**

Literackie

reinterpretacje

dzieł malarskich



Czynność pisania i czynność tworzenia obrazów były ze sobą niegdyś blisko spokrewnione. Tak blisko, że w wielu różnych językach czynności te określano początkowo jednym i tym samym słowem. Greckie słowo *gráphein* oznaczało: skrobać, rytować, rysować, pisać. Identyczny zakres znaczeniowy ma łaciński termin *scribere*, nie inaczej jest też np. w językach słowiańskich. Jerzy Bralczyk przypomina, że *prasłowiańskie* *psati* *znaczyło* *rysować, ryć, malować* [...]¹. I w wyniku owego *gráphein*, *scribere* czy *psati* powstawały zapisane na jakimś materiale (a zatem zmateriałizowane) ślady ludzkich myśli lub mowy, czyli słowa (teksty) i obrazy. Pokrewieństwo pisania i tworzenia obrazów częściowo wynikało zapewne z faktu, że przy obu czynnościach używano tych samych narzędzi, takich jak rylec, rysik czy pędzelek, i że czynności te dla postronnego obserwatora były jedną i tą samą czynnością. To, co je łączyło, wydawało się znacznie ważniejsze od tego, czym się one różniły. Etymologia mówi zatem o specyficznym fetyszyzowaniu narzędzi, przy pomocy których tworzone teksty i obrazy. Wydaje się jednak, że czynności te łączyło coś więcej. Głębsze przyczyny pokrewieństwa, o które tutaj chodzi, o którym opowiada nam etymologia, wiążą się raczej z wewnętrzną sytuacją tworzącego podmiotu, a nie jedynie z rodzajem i charakterem czynności podejmowanych przez człowieka. Etymologia być może podpowiada nam tutaj, że myślenie twórcy może być „myśleniem obrazami” lub „myśleniem słowami” i że oba te rodzaje myślenia, choć są odmiennej natury, mają jednak wspólne źródło i wspólne miejsce (umysł twórcy). W minionych epokach wielokrotnie wskazywano na owo pokrewieństwo i szukano dla niego uzasadnień teoretycznych (np. klasyczna formuła *ut pictura poesis*).

Pomimo rozlicznych powiązań między literaturą a sztukami plastycznymi (chciałoby się je wręcz określić mianem powiązań genetycznych) nie ulega wątpliwości, że literatura i sztuki plastyczne to dwa zasadniczo odmienne obszary twórczej aktywności człowieka. W obu tych obszarach występują różne „gramatyki tworzenia”, by posłużyć się tu terminem George’a Steinera, który w książce pod takim właśnie tytułem analizuje współczesną sytuację rozmaitych języków sztuki (literatury, sztuk plastycznych, muzyki) oraz nauki². W innym dziele, noszącym tytuł *Rzeczywiste obecności*, G. Steiner podejmuje próbę zdiagnozowania współczesnej kultury i poświęca wiele uwagi problemom wzajemnych relacji pomiędzy artystycznymi medialnymi językami a mową. Autor pyta: *Cóż może powiedzieć język, bez względu na to, jak prawidłowo zostanie użyty, w odniesieniu do fenomenologii malarstwa, rzeźby czy struktury muzycznej? Jak można w ogóle zwerbalizować modus operandi obrazu czy sonaty?*³. Trudno z nim się nie zgodzić, gdy w odpowiedzi na owe pytania stwierdza: *Gramatyczno-logiczny dyskurs jest zasadniczo sprzeczny z leksykonem i składnią materii, pigmentu, kamienia, drewna czy metalu. Berkeley wskazuje na tę sprzeczność, kiedy charakteryzuje materię jako „jeden z języków Boga”. Jeśli w ogóle istnieje jakiś związek między mową a materią, to taki, że mowa znajduje się w zasięgu materialności, to znaczy w poręcznym zasięgu tego, co musi w ostatecznym rozrachunku pozostać niewypowiedziane [...]*⁴. Dla Steinera każde dzieło jest indywidualnym aktem istnienia i obecności (podzielam to przekonanie), kryje się w nim zatem coś, co można określić jako tajemnicę. Związana ona jest z faktem, że [...] w obrazie, podobnie jak w rzeźbie i literaturze, skoncentrowane światło interpretacji (hermeneutyczne) i oceny (krytyczno-normatywne) znajduje się w samym dziele⁵. To dlatego, zdaniem tego myśliciela, *najlepsze odczytanie sztuki daje sztuka*⁶.

Przytoczone powyżej myśli pochodzą z otwierającego książkę *Rzeczywiste obecności* eseju, noszącego tytuł *Wtórne miasto*. Z tekstu

tego przebija przekonanie, że żyjemy w epoce zdominowanej przez komentarze, przez wtórny dyskurs, który *zanieczyszcza myśl i odczuwanie*⁷. Pod stertami komentarzy i komentarzy do komentarzy nikną źródłowe utwory. Dotyczy to w takim samym stopniu literatury, jak i wszelkich innych dziedzin sztuki. A przecież, jak zauważa Steiner, *wszelki komentarz sam jest aktem wygnania*⁸. Wygnanie to polega przede wszystkim na tym, że – komentując, interpretując, analizując dane dzieło – przenosimy się na grunt innego uniwersum językowego, które to uniwersum ma niewiele wspólnego z językiem owego dzieła. Nie tylko komentator przebywa na wygnaniu. Dotyka ono bowiem także źródłowego utworu: *Wszelka egzegeza i glosa oddala tekst i skazuje go na wygnanie. Ur-tekst, przyćmiony przez analizę i metamorficzną ekspozycję, nie znajduje się już bezpośrednio na rodzimym gruncie*⁹. Autor wielokrotnie podkreśla, że jedyną sytuacją, w której udaje się uniknąć owego wygnania, jest sytuacja, w której inny artysta – tworząc swoje dzieło – dokonuje reinterpretacji i odczytania utworu poprzednika. Sprawa nie budzi większych wątpliwości, gdy twórca pozostaje na gruncie tego samego języka artystycznego, na którym wyrosło poprzednie dzieło. Steiner przytacza zresztą wiele przykładów takich, kongenialnych często, reinterpretacji muzycznych, literackich czy malarskich. Jak jednak rzecz ma się wtedy, gdy takie reinterpretacje wiążą się ze zmianą językowego gruntu? Gdy malarz, zainspirowany dziełem literackim, włącza swoje odczytanie, włącza emocje i intelektualne przemyślenia, które wzbudził w nim przeczytany utwór, do swego obrazu? Albo wtedy, gdy pisarz czy poeta „czyta” obrazy i umieszcza owe odczytania w swoim dziele? Czy i takie komentarze będą skutkowały wygnaniem? Żeby zbliżyć się do odpowiedzi na te pytania, warto przyjrzeć się, w jaki sposób zaistniały obrazy, jaki jest ich status w kilku literackich narracjach stworzonych przez wybitnych współczesnych pisarzy. W analizowanych poniżej dziełach strategie reinterpretacji obrazów, stosowane przez

poszczególnych autorów, wyraźnie różnią się między sobą. Nie sądzę, by w trzech wskazanych w tym tekście postawach zawierały się wszelkie potencjalne metody literackiego wykorzystania dzieł z obszaru sztuk plastycznych, jednak – jak się wydaje – owe trzy strategie pozwolą w pewnym stopniu określić rozmiary pola gry, z którym mamy do czynienia.

Obrazy jako katalizatory narracji literackiej

Mario Vargas Llosa w powieści *Pochwała macochy*¹⁰ przywołuje sześć pochodzących z różnych epok obrazów i czyni te obrazy katalizatorami rozwijającej się narracji. Trzeba przy tym zaznaczyć, że większość owych obrazów odwołuje się do konkretnych literackich opowieści, które tym samym także uczestniczą tutaj w wielowątkowym dialogu. Pierwszym z obrazów jest dzieło Jacoba Jordaensa *Kandaules, król Lidii, pokazuje swą małżonkę pierwszemu ministrowi Gygesowi* (1648). Punktem wyjścia dla tego barokowego obrazu jest antyczna opowieść o anegdotycznym charakterze, którą znaleźć można u Herodota¹¹. Llosa opowiada tę historię ponownie, obraz ożywa w toku jego opowieści, mieszają się i splatają różne epoki (od antyku po współczesność), by stać się ponadczasową przypowieścią o patrzeniu (podglądaniu). Wyłania się tu cały szereg problemów: patrzenie, które zmienia status patrzącego i tych na których patrzy (przeistoczenia z podmiotu w przedmiot i na odwrót); patrzenie jako sięganie po zakazany owoc; patrzenie, które nadaje nową tożsamość (w antycznej opowieści Gyges, który zobaczył to, czego nie powinien widzieć, musi zabić Kandaulesa i zostaje władcą i mężem królowej, którą podglądał). Podglądanie okazuje się tu czynnością wysoce ryzykowną – tak dla podglądacza, jak i dla podglądanej osoby, lecz także dla „rajfura”, który podglądanie umożliwił.

Kolejnym obrazem jest dzieło François Bouchera *Diana po kąpieli* (1742), czyli następna, tym razem z greckiej mitologii pochodząca

opowieść o podglądaniu i jego skutkach. Diana i Akteon – w opowieści tej nagość bogini okazuje się śmiercionośna dla młodego mężczyzny (chłopaka), który zobaczył zbyt wiele. Llosa bawi się tą mityczną historią, przekształca ją w erotyczną fantazję, w marzenie, w którym współnikami (współuczestnikami specyficznej gry) są bogini, jej służka-nimfa i chłopak na progu dojrzewania. Pisarz ma świadomość, że gdy opowiadamy wprost o własnych fantazjach seksualnych, skazujemy się na śmieszność lub trywialność. Jedynym dobrym sposobem, by tego uniknąć, jest posłużenie się odpowiednią maską. I taką właśnie maską, która coś skrywa (np. naszą twarz lub nasze pragnienia), a równocześnie coś odsłania, coś pokazuje, może być mit lub obraz. Dzięki masce mitu czy obrazu możemy bezpiecznie i dowolnie długo przypatrywać się nagości bogini, nie doświadczając jej gniewu, tak groźnego w skutkach.

Trzecim wizualnym katalizatorem narracji jest obraz Tycjana *Wenus z Amorem i Muzyką*, gdzie grający na instrumencie mężczyzna wlepia wzrok w łono leżącej kobiety – bogini, która – choć wystawia swe nagie ciało na widok – jest tu podmiotem. To dla niej jest ten koncert, to dla niej są szepty Kupidyna. Narratorem, na chwilę, staje się muzyk, a jego opowieść dotyczy rozbudzania zmysłowości i rodzącego się pożądania. Następna odsłona narracji Llosy wiąże się z obrazem Francisa Bacona *Głowa I* z 1948 roku. Pobrmiewają tu takie wątki, jak baśniowa opowieść o *Pięknej i Bestii*, o fascynacji brzydota i odmiennością, o zmysłowości ukrytej pod odrażającą powierzchownością. Ciało, nawet jeśli ukazane jest jako strzęp ciała, jest ciałem, które odczuwa. Inspirujące dla narracji Llosy są Baconowskie deformacje i stawianie znaku równości między człowiekiem a zwierzęciem, między ciałem a mięsem. Praca Fernando de Szyszlo *Droga do Mendieta* 10 (1977), abstrakcyjny obraz, który wydaje się skrywać w sobie jakieś organiczne struktury, staje się w powieści pretekstem do rozważań o kobiecej anatomii. Szóstym, ostatnim dziełem,

które pojawia się w książce, jest obraz Fra Angelico *Zwiastowanie* (ok. 1437). Opowieść o pewnym początku staje się zakończeniem narracji. Nowina, która wcale nie musi być dobra, lecz jest zapładniająca. Słowa, które wnikają w człowieka i coś w nim zasiewają: lęk, nadzieję, miłość, nienawiść. Coś, co będzie rosło.

Pisarz udziela głosu postaciom czy bytom, które obecne są w obrazach. To nie obrazy coś nam tutaj „opowiadają”, narratorami stają się bowiem za każdym razem ucieleśnione w obrazach istoty, które mają podmiotową tożsamość nawet wtedy, gdy jawią się nam jako strzępy cielesności. *Pochwała macochy* Mario Vargasa Llosy jest literackim żartem, jest grą pisarza z obecnymi w kulturze opowieściami, którymi stale żywi się literatura i sztuki plastyczne. Opowieści te są równie mocno zdomowione w obu tych przestrzeniach. Splatając je ze sobą, zapraszając do rozmowy, pisarz wydobywa i umacnia ich źródłowość, ich oryginalność – w tym słowie można usłyszeć pulsującą żywotność owego źródła. Źródłowe obrazy i źródłowe teksty są tu obecne i przeglądają się w sobie nawzajem jak w lustrze. A równocześnie pisarz wyrywa je z obszaru typowych, utrwalonych w tradycji dyskursów, którymi obrosły, i proponuje, by zagrały nieco inne role, by odsłoniły inne oblicze niż to, które dotąd prezentowały.

Fabularną kontynuacją *Pochwały macochy* jest powieść *Zeszyty don Rigoberta*¹². W utworze tym, w którym powracają bohaterowie poprzedniej książki, pisarz ponownie podejmuje artystyczną grę z obrazami. Tym razem są to dzieła Egona Schielego. Jego pełne ekspresji obrazy, którymi zafascynowany jest Fonsito, młody syn don Rigoberta i pasierb Lukrecji, stanowią tutaj perwersyjne często jądra kondensacji dla opowiadanej historii. W powieści Llosy o obrazach Schielego opowiada na ogół Fonsito, dla którego są one przede wszystkim specyficznymi scenariuszami, są jakby zapisami pewnej choreografii, związanej z rytuałem tworzenia obrazu. Rytuału, w którym uczestniczył malarz i jego modelki, a w którym teraz

może także wziąć udział widz. Fonsito z dużym zapalem odtwarza owe odczytywane przez siebie choreograficzne zapisy, namawiając do udziału w grze swoją macochę, Lukrecję, i jej młodą służącą, Justynianę. Dokonuje się tu zatem swoista rekonstrukcja wyjściowych sytuacji, dochodzi do ożywienia, do re-animacji obrazu, co – swoją drogą – bardzo przypomina tak popularne w epoce baroku zabawy arystokracji, podczas których w taki właśnie sposób „ożywiano” dzieła ulubionych malarzy. Jest to także metoda chętnie wykorzystywana przez wielu współczesnych artystów. W powieści M. Vargasa Llosy re-inscenizacje obrazów Schielego budzą różne emocje i są rozmaicie doświadczane przez biorące udział w grze osoby, co stanowi ważny element budowania narracji.

Giorgio Agamben w krótkim esaju *Pragnąć* pisze: *Materią pragnienia jest obraz. Wyobrażamy sobie nasze pragnienia, i to właśnie do tych wyobrażeń nie potrafimy się przyznać*⁴³. Mam wrażenie, że Mario Vargas Llosa ma pełną świadomość tego stanu rzeczy. Obie jego książki, o których tu wspominam, dotyczą takich właśnie wyobrażonych pragnień. Pisarz z ogromną finezją porusza się w tej trudnej materii, do czego niezbędna jest z jednej strony odpowiednio dawkowana delikatność, z drugiej zaś nie można uniknąć brutalności. *Podzielić się z kimś pragnieniami, nie dzieląc się obrazami, to grubiaństwo. Dzielić się obrazami, nie dzieląc się samymi pragnieniami, to nudne jak flaki z olejem [...]. Natomiast dzielić się wyobrażonymi pragnieniami i upragnionymi obrazami to najtrudniejsze wyzwanie*⁴⁴. Wyobrażone pragnienia to obrazy mentalne, które na ogół pozostają w bezpiecznym ukryciu imaginacji człowieka. Mają one często efemeryczny, nietrwały charakter. Ich pożywką są rozmaite życiowe doświadczenia, ale są nią również obrazy, które przynależą do szeroko rozumianej ikonosfery, czyli obrazy, które zostały zmateriałizowane w którymś z dostępnych mediów obrazowych.

Miejscem obrazów mentalnych jest człowiek. Obrazy te mają zawsze konkretnego właściciela, nawet wtedy, gdy ich źródłem jest

któryś z obrazów medialnych. Hans Belting, który problemowi temu poświęca wiele uwagi, stwierdza: *Nasze własne obrazy – odmiennie od obrazów oczekujących na nasze spojrzenie w aparatach lub na ścianach muzeów – posiadają dla nas osobiste znaczenie, kompensujące ich nietrwałość. Podczas gdy obrazy w świecie zewnętrznym składają nam w zasadzie jedynie oferty obrazowe, obrazy w naszej cielesnej pamięci łączą się z doświadczeniem życiowym, realizowanym przez nas w czasie i przestrzeni*¹⁵. Mario Vargas Llosa podejmuje grę z obrazami. Najpierw pewne konkretne, istniejące dzieła zamieszkały w jego pamięci, stały się częścią jego wyobraźni, naznaczyły ją swoją obecnością, a równocześnie same zostały naznaczone tym wszystkim, co w niej pomieszkuje. Następnie zaś, po owym nieuniknionym przeobrażeniu, znajduje dla nich nową – odmienną od pierwotnej – formę materializacji. Tą formą jest literacka narracja, w której obrazy Egona Schielego, Tycjana czy Francisca Bacona w jakiejś mierze mają kolejnego, a raczej dodatkowego właściciela (autora).

Myślenie obrazami

Pasjonujący eksperyment zbudowania narracji, która rozgrywałaby się na pograniczu między obrazami a słowami, podjął znakomity francuski pisarz Pascal Quignard. Książkę *Noc seksualna*¹⁶ Quignard „pisze” obrazami, które powstały w różnym czasie (od paleolitu po współczesność) i w różnych miejscach świata. Obrazy umieszczone w książce przynależą zatem do rozmaitych obszarów kulturowych, wpisują się w różnorodne estetyki, wypływają z rozmaitych systemów światopoglądowych czy religijnych. Warstwie obrazowej, czyli niezwykle starannie edytorsko podanym reprodukcjom obrazów, towarzyszy tekst, który – jak to często w dziełach Quignarda bywa – jest tekstem, który łączy w sobie cechy eseju, powieści, prozy poetyckiej czy – ze względu na swe zrytmizowanie – po prostu poezji. Obie warstwy narracyjne krążą wokół tego, co autor nazywa „brakującą

sceną” lub „brakującym obrazem” – sformułowania te przewijają się przez całą książkę. Quignard pisze: *W duszy brakuje pewnego obrazu. Zależymy od pozycji, która koniecznie musiała zostać przyjęta, ale której nigdy na własne oczy nie zobaczymy. Ten brakujący obraz zwie się „początkiem”. Szukamy go we wszystkim, co widzimy. Ten brak przenikający dni na wskroś, zwie się „losem”. Szukamy go we wszystkim, co przeżywamy. Szukając, powtarzamy bezwiednie gesty, powtarzamy słowa zwodnicze i zawodne. Chcę zrobić krok w kierunku źródła trwogi przejmującej ludzi, kiedy myślą, kim byli, zanim ich ciała poczęły rzucać cień*¹⁷. Owa trwoga – zdaniem francuskiego pisarza – może też być jednym z najważniejszych źródeł twórczości. Warto tutaj przywołać jeszcze kilka zdań z przedmowy autora, przedmowy, która zbudowana została, tak jak cała książka, ze słów i obrazów: *Przez całe życie staramy się przepuszczać pierwotną przyczynę trwogi (podwojoną pierwotną nagość) przez rodzaj percepcyjnego sita. Niegdysiejszy świat przenika przez sito drobina po drobinie, aż wreszcie układa się w opowieść lub w obraz. I wtedy zdaje się nam, że widzimy niewidzialne. [...] Mówię o czymś, co przypomina czarną metodę grawerów. Sito jest rodzajem kołyski*¹⁸.

Pascal Quignard przywołuje cały szereg archetypicznych opowieści (obrazów) z mitologii greckiej i rzymskiej (m.in. Dydona i Eneasza, Akteon i Diana, Mars i Wenus, Baubo i Demeter, Eros i Psyche), opowieści biblijne (wśród nich: Lot i jego córki, Noe i jego synowie, *Noli me tangere*, Golgota) oraz dalekowschodnie. We wszystkich obrazach, które autor umieszcza na kartkach swej książki, równie ważne jest to, co na nich widzimy, co rozpoznajemy, jak i to, co obecne jest tylko w naszej wyobraźni, jako miejsce brakującej sceny, jako tajemnicza pustka, która domaga się wypełnienia.

Nie miejsce tu na analizowanie wielowątkowej narracji obecnej w *Nocy seksualnej*, trzeba jednak podkreślić, że dla autora myślenie słowami i myślenie obrazami różni się od siebie w dosyć zasadniczy sposób. Kiedy Quignard zagłębia się w narracje zawarte w paleolitycznym

malarstwie jaskiniowym (Lascaux), zauważa, że [...] *myślenie obrazami* (*Denken in Bildern*) bardziej przemawia niż słowa. *Myślenie obrazami jest jednocześnie dawniejsze niż myślenie słowami, bardziej wstrząsające niż wiedza wynikająca z mowy. Grota tworzy pierwotną siedzibę, w której skrywa się wieczysta noc. [...] Ludzie] powierzali pierwsze obrazy miejscom, które były nocą*¹⁹. Myślenie obrazami ma bardziej pierwotny charakter także dlatego, że odsyła nas do tego etapu w naszym życiu, który był etapem przed-słownym, do czasu, do którego nie możemy sięgnąć pamięcią, w odniesieniu do którego skazani jesteśmy na opowieści innych ludzi. Te opowieści, zawarte niejednokrotnie także w obrazach, mają rozjaśnić nieco mrok tego okresu naszego życia. Quignard mówi w tym kontekście o „skrytce aorystu”, czyli skrytce, jaką stanowi czas przeszły dokonany, lecz nieokreślony. Warto dodać, że ten tryb czasowy występuje w gramatyce greki, sanskrytu i staropolszczyzny. To tryb czasowy wyjątkowo mocno związany z obrazami – to nie przypadek, że Roland Barthes uważa, iż czas obecny w obrazie fotograficznym to właśnie aoryst²⁰. Nieprzypadkowo zatem u Quignarda, ten tryb czasowy buduje przedziwny most między obrazami paleolitycznymi a tymi, które wypełniają naszą współczesność: *Tajemna skrytka aorystu, pełna halucynacji i snów, rozszerzyła się w ciągu dziejów na grobowiec, na świątynię, na cmentarz, na katedrę, na muzeum. To rodzaj zamkniętej przestrzeni, na której wewnętrznych ścianach pojawiają się obrazy. Schronisko dla brakującej sceny. Izba porodowa wiosny w czasach i miejscach, w których wiosny brak. Skrytka lub schowek, lub grób, w którym dokonują się mroczne metamorfozy. Podobnie na całej powierzchni ziemi, niezależnie od różnic cywilizacyjnych, rozmnożyły się bez większych trudności sale kinowe*²¹.

Pascal Quignard budulcem swej książki czyni istniejące obrazy. Cudze obrazy. Można zatem powiedzieć, że warstwa wizualna *Nocy seksualnej* w całości zbudowana została z cytatów. Nawiasem mówiąc, autor precyzyjnie identyfikuje wszystkie dzieła, podaje także,

gdzie eksponowane są (lub przechowywane) oryginały. Zbiera obrazy, które dosłownie lub metaforycznie zaliczyć można do *lucubrationes*, którym to terminem Rzymianie określali czynności, jakie wykonywali korzystając ze światła lampki oliwnej. Quignard pisze: *Ci, którzy niegdyś wykonywali elukubracje w mrocznych grotach, ruszyli w podróż bez kresu, a my podążamy ich tropem, przez tysiąclecia. Obrazy niepamiętne, magdaleńskie, archetypowe, bałwochwalcze, nieodparte, halucynacyjne, mimowolne, żyją swym nocnym życiem w kolejnych pokoleniach śniących w taki sam sposób, w jaki kolejne pokolenia mnożą się, spółkując, w tysiącletnich spółkowaniach, które same w sobie są „zoologicznymi obrazami nieskończonego porażenia”²². Przy pomocy wizualnych cytatów autor buduje narrację i stawia pytanie o źródła obrazowania, o powody, dla których ludzie tworzyli, tworzą i będą tworzyć obrazy. W zasadzie zadaje sobie tutaj to samo pytanie, które sformułował Hans Belting w *Antropologii obrazu*²³. Pomiędzy obu autorami i ich dziełami zachodzi jednak pewna zasadnicza różnica, gdyż Quignard stawia te pytania przy pomocy dzieła o niewątpliwie artystycznym charakterze, zaś Belting czyni to ze zdystansowanej pozycji naukowego dyskursu. Czyni to z wygnania, na które skazuje przeniesienie się w paradygmat innego języka²⁴. Natomiast Pascal Quignard nie opuszcza języka, w którym pierwotnie owe kwestie zaistniały, nie chce, by jego opowieść była opowieścią wygnańca. Postępuje raczej tak, jakby był akuszerem (można tu wyczuć pewne ślady metody majeutycznej Sokratesa). Zbiera obrazy i układa je w takie sekwencje, by wytworzył się między nimi rezonans, by wybrzmiało z nich to, co bez jego twórczej ingerencji nadal trwałoby w nich głęboko ukryte. Quignard ma znakomity muzyczny słuch, z wykształcenia jest zresztą także muzykiem, jego dzieła literackie mają wielorakie związki z muzyką (dotyczy to zarówno struktury narracji czy rytmu zdań, jak również tematów – np. powieść *Wszystkie poranki świata*). Na *Noc seksualną* można więc również spojrzeć*

jak na rozbudowaną polifoniczną strukturę wizualną, która powstała dzięki temu, że pisarz-kompozytor zebrał wszystkie te „głosy” i instrumenty, by zagrały razem w utworze, którego wprawdzie nie przeczuwały, którego nie mogły przewidzieć, dla którego jednak ich udział (ich głos) okazał się niezbędny.

Instrukcja obsługi (życia i obrazów)

Książka Georges’a Pereca *Życie. Instrukcja obsługi*²⁵ jest jednym z najbardziej niezwykłych dzieł literackich, które ukazały się w ostatnich dziesięcioleciach XX wieku²⁶. Przy całym bogactwie zawartych w niej opowieści, jedna z nich – powracająca wielokrotnie i stopniowo, jakby z pewnym ociąganiem, odsłaniająca się przed czytelnikiem – wydaje się mieć kluczowe znaczenie dla całej książki. Opowieść ta dotyczy obrazów, warto zatem – choćby skrótowo – zrekonstruować tutaj najważniejsze jej elementy.

Wątek, o którym mówię, to historia życia Percivala Bartlebootha, człowieka niezwykle bogatego (odziedziczył ogromny majątek), który jednak nie miał w sobie żadnej pasji, żadnej namiętności, dzięki którym miałby szansę nadać swemu życiu jakiś sens. Postanawia zatem (ma wtedy 25 lat), [...] *że całe swe życie podporządkuje wyłącznie jednemu projektowi, którego arbitralne założenia będą celem samym w sobie*²⁷. G. Perec przedstawia go w pewnym momencie następująco: *Wyobraźmy sobie człowieka, którego bogactwu dorównuje jedynie jego obojętność wobec wszystkiego, na co zwykle pozwala wielka fortuna, i który, poniesiony ambicją i dumą, zapragnął objąć, opisać, wykorzystać do cna – nie, nie całość świata, to bowiem z założenia skazane byłoby na żalosną klęskę – ale jego fragment: stawiając czoło jego zagmatwanej nie-spójności, doprowadzić do końca zamierzenie niewątpliwie ograniczone, ale tworzące zamkniętą całość, nieskazitelne, definitywne*²⁸.

Bartlebooth zaplanował, że najpierw przez dziesięć lat będzie pobierał codzienne lekcje malowania akwarelami. Nie ma talentu, lecz

ma pieniądze, jest uparty i konsekwentny. Następnie na dwadzieścia lat udaje się w starannie zaplanowaną podróż dookoła świata (podróżuje swym jachtem), podczas której – we wcześniej wybranych miejscach – co piętnaście dni maluje jeden marynistyczny pejzaż. Łącznie powstanie więc pięćset akwarel w identycznym formacie (papier Whatman 65 x 50 cm), z których każda, natychmiast po namalowaniu, wysłana zostaje do czekającego na te przesyłki (uprzednio wybranego) rzemieślnika, który – po naklejeniu każdej akwareli na cienką deseczkę – tnie ją na puzzle (każdy obraz pocięty zostaje na 750 części). Po owej podróży dookoła świata Bartlebooth zamierzał powrócić do Paryża i poświęcić się realizacji kolejnego, ostatniego już etapu swego projektu. Zamierzał wtedy po kolei, w porządku powstawania, odtworzyć obrazy, które zostały pocięte na puzzle. Każdy z nich miał być następnie zrekonstruowany i oddzielony od drewnianego podłoża, by na powrót stał się arkuszem papieru z namalowanym na nim akwarelami pejzażem. Tak odtworzony obraz miał potem zostać zawieszony w miejsce, gdzie dwadzieścia lat wcześniej został stworzony, i tutaj miał zostać zmyty (wywabiony) odpowiednim rozpuszczalnikiem, tak by karta papieru powróciła do swego pierwotnego, dziewiczego stanu.

Georges Perec podkreśla, że plan Bartlebootha oparty był na trzech zasadach. Pierwsza z tych zasad miała charakter moralny: [...] *nie chodziłoby o żaden wyczyn ani rekord, zdobycie szczytu ani osiągnięcie dna*²⁹. Nie heroiczne czyny czy spektakularne osiągnięcia, lecz coś zwykłego, niepozornego, trudnego, lecz dającego się wykonać. *Zasada druga była natury logicznej: [...] wykluczając wszelkie działanie przypadku, należałoby wykorzystać czas i przestrzeń jako abstrakcyjne współrzędne, w które wpiszą się identyczne w swej naturze wydarzenia, jakie nieuchronnie rozegrają się w określonym miejscu i w przewidzianym czasie*³⁰. Trzecią zasadę Perec charakteryzuje jako zasadę o naturze estetycznej: [...] *całkowicie bezużyteczny projekt [...], spełniając się, ulegałby samozniszczeniu; jego*

doskonałość tworzyłaby zamknięty krąg: każdy kolejny etap sekwencji wydarzeń unicestwiałby etap poprzedni [...]»³¹.

Można powiedzieć, że Bartlebooth nie był zainteresowany samymi obrazami, tylko tym, do czego zostaną przez niego użyte. Akwarele, cierpliwe opanowywanie techniki ich tworzenia, niezwykle skomplikowane puzzle, na które przerabiane są obrazy, wszystko to są jedynie instrumenty niezbędne do zrealizowania projektu. Przedsięwzięcie to jest w istocie rozpisane na pięćdziesiąt lat grą, której pomysłodawca (autor) czyni z samego siebie jej najważniejszy element. Sam ustalił reguły gry, która całkowicie ma go pochłoniąć, ma stać się jego życiem, usuwając z jego życia wszelkie niespodzianki, wszelką przypadkowość. Rozgrywka dotyczy tutaj obrazów i czasu, obrazy mentalne zamieniają się w obrazy zmaterializowane w postaci akwarelowych marynistycznych pejzaży, te rozpadają się na puzzle, rekonstruowane potem przy pomocy wspomnień, i wreszcie – zmywane – powracają do nicości. Projekt Bartlebootha przenika idea doskonałości, zaś doskonałość w ludzkim wydaniu bywa osiągalna tylko wtedy, gdy pole gry będzie mocno ograniczone. Choć nawet wtedy nie jest o nią łatwo. Bartlebooth pod koniec życia oślepl i nie zdołał doprowadzić do końca swego planu. Georges Perec opowiada nam historię [...] człowieka, który objechał świat dookoła po to, by namalować serię obrazów, a następnie metodycznie je zniszczyć³².

Historię tę można potraktować jako współczesny wariant rozmaitych wanitatywnych narracji. Warto wszakże podkreślić, że opowieść ta jest również swoistym artystycznym komentarzem do pewnych zjawisk i nurtów obecnych w sztuce drugiej połowy XX wieku. Odnajdziemy w niej np. koncepcje dzieła totalnego czy życia-dzieła, bo takie były przesłanki projektu Bartlebootha, mimo tego, że on sam nie łączył właściwie swych działań z obszarem sztuki. W projekcie tym zawarty jest także komentarz twórczo interpretujący pomysły i postawy charakterystyczne dla konceptualizmu czy minimalizmu. Na życie bohatera powieści, całkowicie podporządkowane realizacji starannie obmyśłonego

projektu, można też spojrzeć jak na rozciągnięty w czasie performance, w którego realizacji kluczową rolę odgrywają obrazy. Można także opowiedzieć tę potraktować jako scenariusz czy partyturę do (prawie) niemożliwego do wykonania utworu. Trzeba tutaj także podkreślić, że – w przeciwieństwie do poprzednio omówionych książek – projekt Bartlebootha i tak ważne dla tego projektu akwarele przynależą do świata literackiej fikcji. Autor książki nie odwołuje się do istniejących obrazów, by uczynić je elementem swej narracji. Obrazy te „wydarzają się” jedynie w literaturze, tutaj mają swój początek i swój koniec.

We wszystkich opisanych powyżej strategiach pisarskich, w których tak ważną rolę odgrywają istniejące lub fikcyjne obrazy, dzieła plastyczne pozbawione zostały swego rodzimego „językowego” gruntu. Nie możemy tutaj doświadczyć ich materialnej obecności, nawet wtedy, gdy zostają przywołane w książce w postaci reprodukcji. Zasadniczo zmieniły zatem swój status. A przecież, mimo wszystko, nie mamy poczucia, że znalazły się na wygnaniu. Nie są u siebie, to prawda, lecz można odnieść wrażenie, że włączone w literackie narracje odsłaniają nam w sobie takie cechy, takie wątki, które moglibyśmy łatwo przeoczyć podczas spotkania na ich własnym terytorium. Obrazy – pozbawione swego zakorzenienia w materialności – nie utraciły swej tożsamości i zyskały tu nowe, nieoczekiwane możliwości działania.

Można powiedzieć, że relacje między słowem a obrazem lub – mówiąc bardziej precyzyjnie – między literaturą a sztukami plastycznymi przynoszą najbardziej interesujące rezultaty nie wtedy, gdy mamy do czynienia z próbami translacji dzieła funkcjonującego w pewnym konkretnym języku artystycznym na inny język, lecz wówczas, gdy dzieła nawiązują ze sobą dialog. W dialogu obie strony zachowują, a nawet umacniają swoją podmiotowość, a równocześnie ich dialogowe spotkanie niesie ze sobą nową wartość.

SŁOWA KLUCZOWE: OBRAZ, DZIEŁO MALARSKIE, LITERATURA, INTERPRETACJA, REINTERPRETACJA, BYT LITERACKI

- 1 Jerzy Bralczyk, *Co na piśmie, diabeł nie zliźnie*, [w:] „Wiedza i Życie”, Nr 11, Listopad 2015, s. 15.
- 2 George Steiner, *Gramatyki tworzenia*, przełożył Jerzy Łoziński, Poznań 2004.
- 3 George Steiner, *Rzeczywiste obecności*, przełożyła Ola Kubińska, Gdańsk 1997, s. 17.
- 4 Ibidem, s. 18.
- 5 Ibidem.
- 6 Ibidem.
- 7 Ibidem, s. 26.
- 8 Ibidem, s. 38.
- 9 Ibidem.
- 10 Mario Vargas Llosa, *Pochwała macochy*, przełożył Carlos Marrodán Casas, Warszawa 2004.
- 11 Herodot, *Dzieje*, przełożył Seweryn Hammer, Wrocław 2005, s. 7–9.
- 12 Mario Vargas Llosa, *Zeszyty don Rigoberta*, przełożył Filip Łobodziński, Kraków 2010.
- 13 Giorgio Agamben, *Profanacje*, przełożył Mateusz Kwaterko, Warszawa 2006, s. 69.
- 14 Ibidem, s. 70.
- 15 Hans Belting, *Antropologia obrazu*, przełożył Mariusz Bryl, Kraków 2007, s. 72.
- 16 Pascal Quignard, *Noc seksualna*, przełożył Krzysztof Rutkowski, Gdańsk 2008.
- 17 Ibidem, s. 11.
- 18 Ibidem, s. 15–16.
- 19 Ibidem, s. 92.
- 20 Roland Barthes, *Światło obrazu*, przełożył Jacek Trznadel, Warszawa 1996, s. 154.
- 21 Pascal Quignard, op. cit., s. 92.
- 22 Ibidem, s. 21.
- 23 Hans Belting, op. cit.
- 24 Por. rozważania G. Steinera z eseju „Wtórne miasto” (w) George Steiner, *Rzeczywiste obecności*, op. cit., s. 7–46.
- 25 Georges Perec, *Życie. Instrukcja obsługi*, przełożył Wawrzyniec Brzozowski, Warszawa 2001.
- 26 Perec pisał tę powieść w latach 1969–1978, a wydana została w roku 1978.
- 27 Ibidem, s. 153.
- 28 Ibidem, s. 152–153.
- 29 Ibidem, s. 153.
- 30 Ibidem.
- 31 Ibidem, s. 153–154.
- 32 Ibidem, s. 519.

Marek Śnieciński

IMAGES IN EXILE? – Literary Reinterpretations of Paintings

Śnieciński highlighted and analyzed three different strategies of using and reinterpreting images described by prominent contemporary writers. In novels entitled *In Praise of the Stepmother* and *Don Rigoberto's Papers* by M.V. Llosa, paintings are considered as catalyst for literary narration. Llosa takes *organizes a game with dual nature images; he plays with the relationship between mental images and the media*. P. Quignard's strategy is 'thinking with images'. His *Night Sex* is based on quotes from concrete paintings. He combines text with visual narration. The internal dialogue between 'quoted' images allows the writer to formulate his questions about sources of imagery. G. Perec's novel entitled *Life: User's Manual* includes images, which are an important element in life-project of one of the characters; they only considered as a form of literary scenario. The scenario for life includes commentary on many phenomena and trends in contemporary art (eg. conceptualism, minimalism, performance art). In all of three strategies, paintings did not lose their identity, although they have been deprived of their roots in materiality. Images gained different potential for action, a new form of existence.

KEYWORDS: **PICTURE, PAINTING, LITERATURE, INTERPRETATION, REINTERPRETATION, LITERARY EXISTENCE**