http://dx.doi.org/10.18778/8088-214-0.08

Julia Dynkowska

Uniwersytet Łódzki
Instytut Kultury Współczesnej

Ekfraza jako apokryf
O powieści *Saturn. Czarne obrazy z życia mężczyzn z rodziny Goya* Jacka Dehnela

Pojemną formułę „prze-pisywanie" można odnieść do wielu tekstów Dehnela – od pastiszopodobnych *Balzakianów* po apokryficzną *Matkę Makrynę* (powieść, w której pre-tekstami fikcjonalnej, podwójnej autobiografii osławionej bohaterki są zarówno zachowane, autentyczne, publiczne, jak i wątpliwe, rzekomo niezachowane, prywatne „dokumenty" jej autorstwa) oraz utwory na rozmaite sposoby „prze-pisujące" dzieła (i niekiedy historię) sztuk wizualnych: fotografię i malarstwo. Na przykład w fotograficzno-narracyjnym *Fotoplastikonie* czy, chociażby, *Odkopaniu posągu Antinousa w Delfach* z poetyckiego tomu *Języki obce* oraz – tu pre-tekstami są obrazy – w świetnym *Żółtym domu*, także zamieszczonym w *Językach obcych*, lub cyklu *Na szyję świętej Katarzyny księżniczki egipskiej malowanej przez malarza van Eycka* z *Rubryk strat i zysków*. Tę „malarską" grupę reprezentuje również apokryficzna powieść *Saturn. Czarne obrazy z życia mężczyzn z rodziny Goya*.

Saturn to utwór przedstawiający skomplikowane relacje ojców i synów. Jego głównymi bohaterami, a zarazem narratorami są (zgodnie z podtytułem) „mężczyźni z rodziny Goya": wielki malarz przełomu XVIII i XIX wieku, jego syn Javier oraz wnuk Mariano. Dehnel prze-pisuje tu, po pierwsze – tak, jak się to dzieje w każdej powieści biograficznej – oficjalne, intencjonalnie niepowieściowe biografie malarza, dowartościowując przy tym postać marginalizowanego w nich Javiera Goi; po wtóre obrazy uznane za jego dzieła; po trzecie wreszcie, w ścisłym związku z poprzednimi – historię sztuki.

Korzystając z rozmaitych źródeł dotyczących życia i twórczości malarza, Dehnel konstruuje zatem jego biografię na nowo, zamykając ją w zautonomizowanych, ale wchodzących w dialogowe interakcje, wypowiedziach Francisca, Javiera i Mariano Goi. To właśnie oddanie im głosu stanowi

najwyraźniejszy przejaw apokryficzności[1] *Saturna*. Jej świadectwem jest też ekspozycja aktualnych tematów, takich, jak: koszmarne relacje panujące w patriarchalnej rodzinie, przedmiotowe traktowanie kobiet, gnębienie syna przez ojca, wstręt, jaki ojciec budzi w synu, czy domniemany homoseksualizm Goi. Tematy te „zdradzają" usytuowanie autora – czas i miejsce, z którego przygląda się swoim postaciom[2].

Fragmentaryczną narrację mężczyzn z rodziny Goya uzupełniają w *Saturnie* swoiste ekfrazy czternastu obrazów z cyklu *Pinturas Negras* wraz z zamieszczonymi w powieści niewyraźnymi, monochromatycznymi reprodukcjami. Cykl ten to freski namalowane na ścianach madryckiej posiadłości artysty – tzw. Domu Głuchego (Quinta del Sordo). Przeniesienie ich na płótno zlecił nabywca rezydencji Goi, Émile d'Erlanger[3]. Od 1880 roku znajdują się one w zbiorach muzeum Prado[4]. *Czarne obrazy* zawdzięczają swą nazwę nie tylko ciemnej kolorystyce, ale także podejmowanym w nich „koszmarnym" motywom, typowym dla estetyki malarza, ukształtowanej pod wpływem „zainteresowania chorobą, grozą i dziwacznością"[5].

W niniejszym tekście skupię się na nietypowości stworzonych przez Dehnela ekfraz tych obrazów i rozważę, czy można je w jakimś sensie uznać za literackie apokryfy.

Definicja Romana Krzywego, według której ekfraza (z jęz. greckiego *ékphrasis* – 'dokładny opis') to „utwór lub fragment utworu, zawierający opis obrazu, rzeźby, budowli, przedmiotu artystycznego itp. [...]"[6] wydaje się niewystarczająca do scharakteryzowania fragmentów *Saturna*

[1] Zob. M. Michalski, *Strategia apokryficzna*, [w:] tegoż, *Dyskurs, apokryf, parabola. Strategie filozofowania w prozie współczesnej*, Gdańsk 2003, s. 207.

[2] O aktualności podejmowanych tematów Jacek Dehnel wspomina w jednym z wywiadów (M. Topolski, *Wywiad z Jackiem Dehnelem*, http://niedoczytania.pl/z-jackiem-dehnelem-rozmawia-maciej-topolski/ [dostęp 25.10.2015]): „Książka o Goyi («Saturn») mówi przede wszystkim o grozie i dysfunkcjonalności patriarchalnej rodziny, w której ojcowie nieustannie ranią synów, a synowie – ojców, bo nie mają kanałów komunikacyjnych; głuchota seniora rodu jest znakomitym symbolem tej niemożności. Goya, jego syn, wnuk i ich wspólna historia służą tylko za wehikuł, narzędzie, kostium [podkreśl. J.D.]".

[3] Prace te wykonał natomiast Salvador Martínez Cubells (J. Dehnel, *Od autora*, [w:] *Saturn. Czarne obrazy z życia mężczyzn z rodziny Goya*, Warszawa 2011, s. 268. Cytaty z powieści będę dalej lokalizować jako *S* w tekście głównym.

[4] K. Zawanowski, *Francisco Goya y Lucientes*, Warszawa 1970, s. 13.

[5] *Goya y Lucientes Francisco de*, [hasło w:] *Oksfordzka ilustrowana encyklopedia sztuki*, red. J.J. Norwich, przeł. L. Engelking i in., Łódź 1994, s. 183. Zob. też: M. Rzepińska, *Wielki demaskator*, [w:] tejże, *Siedem wieków malarstwa europejskiego*, Wrocław 1986, s. 366.

[6] R. Krzywy, *Ekfraza*, [hasło w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, Warszawa 2012, s. 248.

poświęconych dziełom sztuki. Fragmenty te stanowią raczej nieograniczone do deskrypcji literackie transkrypcje malowideł: próby oddania słowami atmosfery i barw *Pinturas*, niemal konkurencyjne wobec swoich przedmiotów rozwinięcia, niekiedy przekształcające ich tematy[7]. I choć w pewnym sensie są w nich respektowane kryteria, które – według Adama Dziadka – powinien spełniać „tekst literacki", aby „mógł zostać uznany za ekfrazę"[8], zdecydowanie też poza nie wykraczają.

Podstawowym „wyznacznikiem ekfrazy są" bowiem „elementy opisu dzieła sztuki umieszczone wewnątrz tekstu literackiego; są to najczęściej ślady pozwalające bez żadnych wątpliwości powiązać tekst z konkretnym dziełem"[9]. W *Saturnie* owe elementy miewają postać „specjalistycznych", „technicznych" sformułowań, odwołujących się do materialnych cech charakterystycznych poszczególnych obrazów. Wydobywają kontrast (na przykład: „C z a r n e, trupie cienie pod nawisami łuków brwiowych, a wokół nich j a s n e kręgi policzków i czoła. Błysk srebrnej łyżki nad zagłębieniem talerza", *S*, 12; podkreśl. J.D.), kierują uwagę na właściwości linii i kolor („O s t r e k r z y w i z n y uniesionych brwi, podbite s i n o z i e l o n y m c i e n i e m, świadczą o współczuciu", *S*, 28; podkreśl. J.D.) lub też nawiązują do dominującej palety barw – jak w przypadku *Czarnego obrazu* zatytułowanego „Pies": („[...] gdyby zobaczyć, ilekroć się mieści w bezmiarze u g r u, b r u d n e g o b r ą z u v a n D y c k a, o c h r y r o z b i e l o n e j p a l ą c y m ś w i a t ł e m [...], nie sposób pojąć, jak bardzo cierpi", *S*, 156; podkreśl. J.D.]). Służą one jednak przede wszystkim podkreśleniu innego ze sposobów wprowadzania „elementów opisu dzieła sztuki" do „tekstu literackiego", czyli fabularyzacji, narratywizacji[10], „ożywieniu" postaci z obrazów.

---

[7] W takim opisie ekfraz w *Saturnie* można znaleźć punkty wspólne z ogólną definicją terminu zaproponowaną przez Pawła Goglera w *Kłopotach z ekfrazą*: „ekfraza jest to utwór lub fragment utworu (poetyckiego, prozatorskiego, dramatycznego), będący dokładnym, ozdobnym opisem lub zawierającą elementy opisu interpretacją (przetworzeniem, transpozycją) [podkreśl. J.D.] dzieła sztuki malarskiej (rzeźbiarskiej, architektonicznej, fotograficznej), które to dzieło może istnieć bądź nie istnieć". Tegoż, *Kłopoty z ekfrazą*, „Przestrzenie Teorii", 2004, nr 3–4, s. 141.

[8] A. Dziadek, *Ekfraza i hypotypoza*, [w:] tegoż, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2004, s. 54.

[9] Tamże, s. 55.

[10] Według Michała Pawła Markowskiego (tegoż, *Ekphrasis. Uwagi bibliograficzne z dołączeniem krótkiego komentarza*, „Pamiętnik Literacki" 1999, z. 2, s. 232) przywołującego ustalenia Sophie Bertho, narratywizacja „(której nie należy wiązać wyłącznie z linearnym rozwojem dyskursu) jest jednocześnie intertekstualizacją opisu, gdyż odsyła do innych segmentów opisywanej sceny, oraz jego unieważnieniem, gdyż opowiada o tym, czego na obrazie nie ma". Paweł Gogler (tegoż, *Kłopoty z ekfrazą*, s. 143) zaś dodaje: „[j]edną, nie jedyną z funkcji «narratywizacji» jest opowiadanie przed- i «po-akcji» przedstawionej na obrazie".

„Ożywienie" polega tu, z jednej strony, na dopełnieniu obrazów interpretacją wyobrażonych myśli czy emocji portretowanych zwierząt lub osób: „Jak na tamtym rysunku: powłócząc nogami, kaprawy, skołtuniony mnich [...] [p]róbuje odróżniać mądrość od głupoty i twardą istotę rzeczy od spraw tkanych z widmowej przędzy [...]" (*S*, 131). Z drugiej strony – po prostu dynamizuje obrazowaną chwilę. Wyjątkowo dobrze widać to w przypadku opisu dzieła *Dwie kobiety i mężczyzna*, w powieści zatytułowanego *Bezwstyd*. Ujęty na obrazie moment został w tej ekfrazie rozpisany na serie mikrozdarzeń: „tym, który p r z e c h o d z i [...], o b r a c a s i ę i światło wydobywa [...] jego profil" (S, 43; podkreśl. J.D.) jest widoczny po lewej stronie mężczyzna, przypadkowy świadek aktu autoerotyzmu jednej z przedstawionych kobiet. Bardzo ciekawe, że Dehnelowskim ekfrazom znacznie bliżej jest zatem do jednego z pierwotnych rozumień terminu, zaproponowanego przez Hermogenesa, który „uznawał za *ekphrasis* taką wypowiedź, która sprawia, że widzimy rzeczy szczegółowo, że s t a j ą s i ę o n e ż y w e"[11].

Dziadek podkreśla również, że „[a]by dany tekst literacki [...] mógł zostać uznany za ekfrazę, muszą się w nim pojawić wyraźne oznaki metajęzykowe, które bezpośrednio odsyłają do konkretnego dzieła sztuki malarskiej [...]"[12]. Dehnel wykracza poza „wskazówki metajęzykowe", umieszczając obok ekfraz reprodukcje obrazów, do których ekfrazy te się odnoszą.

[11] A. Dziadek, *Ekfraza i hypotypoza*, s. 51 [podkreśl. J.D.]. Wskazywana przez Hermogenesa „żywość" deskrypcji pojawia się między innymi w przywoływanej przez Rozalię Słodczyk charakterystyce tego terminu autorstwa Shadiego Bartscha i Jasia Elsnera, według których ekfraza to „opis dzieła sztuki, żywa prezentacja jakiegoś przedstawienia" (cyt. za: R. Słodczyk, *Ekfraza jako zjawisko intersemiotyczne. O ekfrazach eseistów (z odniesieniem do „Flamenco" Adama Zagajewskiego)*, [w:] *Tekst – kontekst – intertekst*, red. O. Kielak, A. Kowalska, J. Szadura, Lublin 2013, s. 80). Nie sposób w związku z tym nie wspomnieć o hypotypozie, czyli – jak pisze cytujący Kwintyliana Markowski – przedstawieniu o charakterze silnie unaoczniającym, „tak żywym, że ma się wrażenie, iż widzi się to, co się tylko słyszy" (tegoż, *Ekphrasis. Uwagi bibliograficzne*..., s. 229). Inaczej mówiąc, „[h]ypotypoza maluje rzeczy w sposób tak żywy i tak energiczny, że poniekąd stawia je przed oczami i z opowiadania lub opisu tworzy obraz, malowidło czy nawet scenę żywą" (tamże). Wydaje się, że Dehnelowskim ekfrazom nie można odmówić „hypotypotyczności" w takim ogólnym rozumieniu. Szczegółowo o hypotypozie pisze Dziadek, stawiając ją w opozycji do opisu z ekfrazy: „[o]pis w hypotypozie – w przeciwieństwie do opisu w ekfrazie – nie odnosi się do konkretnego dzieła sztuki, ale raczej pośrednio przywołuje jakiś obraz i narzuca czytelnikowi konieczność ustalenia ścisłych kryteriów pozwalających wskazać w tekście wyznaczniki malarskości bez posługiwania się prostą analogią" (tegoż, *Ekfraza i hypotypoza*, s. 82). Innymi słowy – w koncepcji Dziadka opis hypotypotyczny „tworzy" obraz kojarzący się odbiorcy z utrzymanymi w określonej stylistyce przedstawieniami o charakterze wizualnym. Opis ekfrastyczny natomiast „odtwarza" gotowe dzieło sztuki wizualnej. Zasadnicza różnica dotyczy zatem obecności lub braku konkretnego, artystycznego przedmiotu prezentacji, a nie jej sposobu.

[12] A. Dziadek, *Ekfraza i hypotypoza*, s. 54.

Jednak – co niezwykle istotne – modyfikuje lub całkowicie zmienia ich tytuły[13], żeby lepiej odpowiadały „ożywionym" obrazom, a niekiedy także bezpośrednio nazywały to, co widać na reprodukcji. Dzieje się tak, oprócz wspomnianej już zamiany *Dwóch kobiet i mężczyzny* na wyraźnie interpretacyjny *Bezwstyd*, chociażby w przypadku tytułu *Judyta i Holofernes* – w *Saturnie* to po prostu *Kobieta z nożem*[14]. W tej ekfrazie „ożywieniom" towarzyszą też – z jednej strony – adnotacje o charakterze „technicznym", na przykład zwracająca uwagę w przywołanym cytacie „geometryzacja" ciała ludzkiego („cielisty trójkąt") czy urywek: „[...] cały niemal wturlał się pod obraz; jego twarz jest niewidoczna [...]" (*S*, 30); z drugiej zaś – uwagi o emocjach przedstawionych postaci: „[o]stre krzywizny uniesionych brwi, podbite sinozielonym cieniem, ś w i a d c z ą o w s p ó ł c z u c i u" (*S*, 28; podkreśl. J.D.). Zastanawia dalsza część przywołanego zdania, zawierająca refleksję ogólną: „i kto wie, może choroba współczuje choremu, którego trawi; ale nie przyszła tu z sentymentu; ma pracę do wykonania" (*S*, 28), niewiele ma ona wspólnego zarówno z *Judytą i Holofernesem*, jak i *Kobietą z nożem*.

W tej wypowiedzi ujawnia się niezwykle istotna funkcja pełniona przez ekfrazy w powieści Dehnela: stanowią one kontrapunkt dla problemów w niej podejmowanych. *Kobieta z nożem* bowiem, zinterpretowana w ekfrazie jako alegoria choroby, jest odpowiedzią na wcześniejsze trzy kwestie Javiera oraz Francisca, dotyczące złego stanu zdrowia malarza – przede wszystkim utraty słuchu[15]. Brutalność choroby, na której przemilczenie decyduje się Francisco, mówiąc: „Są sprawy, o których nie sposób mówić. Można o nich tylko malować. A po prawdzie, nawet i to nie"

[13] Trzeba zaznaczyć, że „pierwotne", znane tytuły *Pinturas Negras* nie są (prawdopodobnie) tytułami nadanymi przez samego Francisca Goyę. Pierwszy raz pojawiają się bodaj w spisanym przez Antonia Brugadę katalogu dzieł malarza. Zaś pod nieco innymi (lub uzupełnionymi) nazwami w sporządzonej przez Charles'a Yriarte'a w 1867 roku monografii dotyczącej artysty oraz w katalogu Museo del Prado z 1900 roku ([komentarz do:] *Una manola: Leocadia Zorilla*, [w:] *Goya en El Prado*, https://www.museodelprado.es/goya-en-el-prado/obras/ficha/goya/una-manola-leocadia-zorrilla/ [dostęp: 25.10.2015]). Należy także mieć na uwadze przywoływaną przez Dehnela tezę Juana José Junquery, zgodnie z którą dokument przypisany Brugadzie jest fałszerstwem, sporządzonym „w latach sześćdziesiątych lub siedemdziesiątych dziewiętnastego wieku, przypuszczalnie przez Mariano Goyę" (J. Dehnel, *Od autora*, [w:] *Saturn*..., s. 266).

[14] Zmieniając „Judytę i Holofernesa" na *Kobietę z nożem*, autor *Saturna* pozbawia obraz interpretacji nałożonej przez autorów tytułu nawiązującego do *Biblii* i przygotowuje grunt pod swoją. Jednocześnie, co ciekawe, skoro ewentualnego „oryginalnego" tytułu nadanego przez Goyę seniora nie sposób odtworzyć, nazwie (i ekfrazie) Dehnela nie można właściwie przypisać statusu apokryficznej „nieprawowiernej reinterpretacji" (zob. D. Szajnert, *Mutacje apokryfu*, [w:] *Genologia dzisiaj*, red. W. Bolecki, I. Opacki, Warszawa 2000, s. 145, podkreśl. J.D.).

[15] Zob. między innymi: K. Zawanowski, *Francisco Goya y Lucientes*, s. 8.

(*S*, 24), zostaje odkryta, obnażona w ekfrazie: „Jak łatwo się odbiera. [...] Choroba nie musi zatem nikomu specjalnie współczuć, sumiennie wykonuje swoją pracę [...]" (*S*, 28).

O obrazach przedstawionych w *Saturnie* można zatem powiedzieć to samo, co Anna Łebkowska zawarła w charakterystyce funkcji, wprowadzonego dzięki ekfrazie do tekstu literackiego, malarskiego portretu. Może on, z jednej strony, „być przedmiotem oglądu, obiektem opisu, [...] soczewką działań interpretujących", z drugiej zaś – odegrać ważną „rolę w odsłonięciu tego, co ukryte [...]"[16]. Takie właśnie rozpoznanie pozwala stowarzyszyć ekfrazę z apokryfem. Wydaje się to zaskakujące w świetle znaczeń obu greckich wyrazów, które sytuują je na przeciwległych biegunach. *Ékphrasis* (pochodzące „od czasownika *ekphraso*, czyli 'pokazywać coś szczegółowo'"[17]) to bowiem nie tylko 'dokładny opis', ale też 'objaśnienie', 'wyrażenie', 'ekspresja'. *Apókryphos* zaś to „[p]rzede wszystkim ukryty, ale też: niejawny, utajony, tajemny, tajemniczy, ciemny [...]"[18]. Rozmaite przemieszczenia znaczeniowe sprawiły, że pierwotnym apokryfom biblijnym i późniejszym nawiązującym do Biblii i niebiblijnym apokryfom prototypowo literackim została przypisana rola odkrywania, ujawnienia tego, co było utajone czy przemilczane w tekstach stanowiących ich źródło[19]. W *Saturnie* taką rolę Dehnel przydzielił ekfrazom.

Warto zatem zastanowić się, czy ekfrazy można uznać za współczesne literackie apokryfy. W przypadku *Saturna* Dehnela bez wątpienia tak – stanowią one „apokryf[y] – tekst[y] niekanoniczn[e] (inaczej)". Oprócz tego, że są twórczymi (i niepodważającymi „tzw. realiów wzorca"[20])

[16] A. Łebkowska, *Ekfrazy w światach międzyludzkich*, [w:] *Dzieła, języki, tradycje*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa 2006, s. 116, podkreśl. J.D.

[17] A. Dziadek, *Ekfraza i hypotypoza*, s. 51.

[18] D. Szajnert, *Mutacje apokryfu*, s. 138.

[19] Tamże, s. 142–143. Zob. też D. Szajnert, *Dywersyjny potencjał apokryfu*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich" 2011, nr 2, s. 359. Wspomina o tym również Maciej Michalski: „Apokryf to z greckiego «ukryty». Tekst apokryficzny jest tym, co ukryte, ale co zarazem zostaje ujawnione" (tegoż, *Strategia apokryficzna*, s. 162).

[20] D. Szajnert, *Mutacje apokryfu*, s. 146. Za ciekawą należy uznać paralelność kryteriów ekfrazy przedstawionych przez Dziadka: „Aby dany tekst literacki [...] mógł zostać uznany za ekfrazę, muszą się w nim pojawić wyraźnie oznaki metajęzykowe, które bezpośrednio odsyłają do konkretnego dzieła sztuki malarskiej" oraz „wyznacznikiem ekfrazy są [...] ślady pozwalające bez żadnych wątpliwości powiązać tekst z konkretnym dziełem" (przywołany wcześniej fragment; tegoż, *Ekfraza i hypotypoza*, s. 54–55) ze wskazanym przez Szajnert „[w]arunkiem identyfikacji apokryficzności", którym „jest nie tylko rozpoznanie, ale też przywołanie źródłowego tekstu czy architekstu" (tejże, *Mutacje apokryfu*, s. 155, podkreśl. J.D.). W powieści Jacka Dehnela źródłowe teksty-obrazy (a raczej ich reprodukcje) zostają po prostu – jak już wspomniałam – umieszczone obok swoich literackich rozwinięć. Trudno o wyraźniejsze odesłanie „do konkretnego dzieła sztuki malarskiej".

transkrypcjami tekstów (kultury), przynależnych do wspominanej przez Danutę Szajnert w *Mutacjach apokryfu* „biblioteki arcydzieł”[21] (a właściwie – jeżeli mowa o pre-tekstach, jakimi są obrazy – „galerii arcydzieł”[22]), kontrapunktują również same w sobie apokryficzne (co zostało już wspomniane) wypowiedzi mężczyzn z rodziny Goya. Dzięki swojemu amplifikacyjnemu charakterowi wspomagają zrozumienie tych wypowiedzi.

„Odsłanianie tego, co ukryte”, nie ogranicza się jednak w ekfrazach z powieści Dehnela wyłącznie do kontrapunktowania wypowiedzi Javiera, Francisca i Mariano Goi.

Dzięki deskrypcjom *Pinturas Negras* odsłonięte zostają także ukryte pod warstwą farby elementy niektórych z opisywanych obrazów. Zabieg ten jest szczególnie wyraźny w ekfrazie zatytułowanej *Czytający* – narrator opowiada w niej o rogach postaci usytuowanej w centrum dzieła znanego jako *Czytanie* lub *Polityka*. Rogi te ktoś „[r]az-dwa zamalowuje [...] bielą, potem brunatnym cieniem, a tam, gdzie wyrastały prosto z obrzmiałej czaszki, dodaje głowę brodacza [...]”[23] (*S*, 232). Ta opowieść służy między innymi wzmocnieniu iluzji autentyczności Dehnelowskich biografii Francisca Goi, jego syna i wnuka. Można uznać, że narrator ekfraz migawkowo przywołuje pierwotne postaci wybranych *Czarnych obrazów*, ponieważ bardzo dobrze je zna. Kim jest jednak ów narrator? „Obiektywistyczna” modalność pierwszych dziewięciu ekfraz, do których należy kilka spośród już omówionych, sprawia, że żadnego z głównych bohaterów i zarazem narratorów nie sposób uznać za powieściowego autora owych deskrypcji i swoistych interpretacji zarazem. Do wielu spośród nich wpisany został podwójny niejako – ojcowski i synowski – punkt widzenia, co utrudnia jednoznaczne wskazanie atrybucji[24]. Narrator ujawnia się wreszcie w ekfrazie

[21] D. Szajnert, *Mutacje apokryfu*, s. 144.

[22] Trudno w kontekście ekfrazy i apokryfu nie wspomnieć o innym tekście autora *Lali: Sebastiano del Piombo – Wskrzeszeniu Łazarza* (J. Dehnel, [w:] *Języki obce*, Wrocław 2013, s. 19). Ten krótki utwór można by uznać za „ekfrastyczny” „apokryf – tekst literacki o tematyce biblijnej” (D. Szajnert, *Mutacje apokryfu*, s. 142): głos zostaje tu bowiem oddany Łazarzowi, który opisując swe życie po zmartwychwstaniu, odnosi się jednocześnie do elementów widocznych na obrazie, na przykład „rdzawego cienia w załomach murów” czy „gości [...] zasłaniając[ych] nos rękawem”.

[23] Obraz (reprodukcję) i jego fotografię w podczerwieni (taką, na której widać ślady zamalowania) można obejrzeć na stronie internetowej Prado: https://www.museodelprado.es/goya-en-el-prado/obras/ficha/goya/la-lectura-o-los-politicos/?tx_gbgonline_pi1[gocollectionids]=6&tx_gbgonline_pi1[gosort]=d [dostęp: 25.09.2015].

[24] Najbardziej niejednoznaczny fragment znajduje się we wspomnianej wcześniej *Kobiecie z nożem*. W urywku opisującym „Holofernesa” rzuca się w oczy uwaga dotycząca jego nienamalowanej w całości postaci: „cały niemal wyturlał się poza obraz; jego twarz jest niewidoczna – i dobrze, bo gdybym miał go namalować, drżałaby mi ze wzruszenia ręka” (*S*, 30). Wypowiedź przywodzi na myśl i Francisca (jest w końcu malarzem, może

dziesiątego obrazu – przedstawiającego procesję Świętego Oficjum. Tym, który o nim opowiada, jest Javier, syn słynnego malarza. Nie to jednak stanowi największe zaskoczenie. Rozpoznanie w Javierze narratora jest bowiem jednoczesnym rozpoznaniem w nim twórcy *Pinturas Negras*. Z poprzedzających rozdział *Święte Oficjum* wypowiedzi potomków Francisca wynika, że Javier przebywa w odziedziczonym przez Mariano Quinta del Sordo i maluje na ścianach tego wiejskiego domu idylliczne sceny. Komentując – w rozdziale poprzedzającym ekfrazę „Świętego Oficjum" – tworzone przez siebie sielankowe pejzaże, syn wielkiego ojca ma jednak świadomość, „że całość jest jeszcze niejasna. Że wciąż nie o to chodzi" (*S*, 192).

Sens swojego dzieła odnajduje przy tworzeniu tego właśnie obrazu („Świętego Oficjum") dopiero wtedy, gdy mimo woli zaczyna oszpecać bukoliczne krajobrazy: „Zaczyna się od kropki, od zielonkawej, czarniawej kropli farby na końcu pędzla – dotknęła ściany i, rozprowadzana dookoła, rośnie i rośnie. Miała być tylko kolejnym liściem targanym przez pierwszy październikowy wiatr [...]" (*S*, 193). „Kropka" zaczyna rozlewać się po dużym fragmencie ściany, stając się zaczątkiem dzieła typowego raczej dla estetyki Goi seniora – estetyki groteskowej, hiperbolicznej, wstrętnej: „rozszerza się i zmienia w czarny oczodół, rozlewa się na pół spasionej twarzy, błądzi, wypuszcza z siebie ciemne dżdżownice [...] i już to, co było tylko jedną zbuntowaną kroplą, rozrasta się w drugą postać [...]" (*S*, 193). Bezpośrednio narrator ujawnia się w następujących słowach: „[...] widzę, jak moja ręka miesza na palecie zielonkawą żółć, która zaraz zmienia się w złoty łańcuch na czarnym stroju"[25] (*S*, 194). Przywołane fragmenty pozwalają na identyfikację Javiera jako narratora i autora *Pinturas Negras* przede wszystkim dzięki sytuacji opisanej we wcześniejszych wypowiedziach syna oraz wnuka Francisca Goi i zarazem dzięki funkcji kontrapunktowania, powierzonej przez Dehnela powieściowym ekfrazom. Pozwalają na to również typowe dla opisów dzieł sztuki odwołania do ich wymiaru technicznego. W tym wypadku przyjmują one postać silnego unaocznienia (hypotypoza?) samego aktu kreacji (wspomniane: „zaczyna

więc opowiadać o swych dziełach), i Javiera (tuż przed zawierającą przywołany fragment ekfrazą pojawia się kwestia Javiera, w której cytuje on słowa ojca: „Javier to malarz. Urodzony malarz. Ma to po mnie", *S*, 26), jednocześnie nie wskazując na nikogo konkretnego – tryb przypuszczający wydaje się unieważniać wszystkie domysły.

[25] W obu przywołanych fragmentach przyciąga uwagę sposób opisywania aktu kreacji. Artysta jest podporządkowany dziełu, uzależniony od niego. Świadczy o tym nazwanie pierwszej postawionej kropki „zbuntowaną" czy uwaga wskazująca na brak świadomej kontroli nad procesem twórczym: „widzę jak moja ręka miesza na palecie zielonkawą żółć [...]". Całkowite poddanie twórczości (?) zostaje wyrażone bezpośrednio także w ekfrazie zatytułowanej *Porwanie*. Narrator mówi w niej: „Asmodeuszu, wcielony w kobietę? Minerwo? Sztuko? O, porywaj mnie, porywaj, tak pięknie porywasz" (*S*, 202).

się od kropki" czy też „moja ręka miesza na palcie zielonkawą żółć"). Na wyjątkowość takiej sytuacji zwraca uwagę Anna Łebkowska:

> Przedstawienie obrazu ukazanego przez podmiot, który zarazem jest tym, kto maluje i jednocześnie o tym opowiada, zawiera w sobie potencjał co najmniej trzech – najczęściej komplementarnych względem siebie – funkcji. Po pierwsze – fabularyzacyjnej, po drugie – w odniesieniu do podmiotu – autointerpretacyjnej i po trzecie funkcji, która polega na, z reguły wyrazistym, uobecnieniu bądź paraleli, bądź literackiej mediacji[26].

Trzecia funkcja, „wyraziste uobecnienie", została już wcześniej odnotowana. Pierwszą z nich – fabularyzacyjną – można odnieść do „ożywienia" obrazu, które w przypadku „Świętego Oficjum" przejawia się w zmianie statusu portretowanych postaci i samego dzieła sztuki. O ile – we wcześniejszych opisach czy raczej swoistych interpretacjach obrazów – mieliśmy do czynienia z ekfrazowym komentarzem do zdarzeń i postaci powieściowych, bo to one wpływały na deskrypcje/transkrypcje dzieł sztuki, o tyle tutaj „aktywność" przypisana została opisywanemu dziełu. Obraz wpływa na akcję nie tylko dzięki imperatywowi dokończenia go i stworzenia kolejnych *Pinturas Negras*, ale także za sprawą „ożywienia" „patrzących" na Javiera przedstawionych postaci oraz interakcji tych „z życia" i tych z płótna. „Interakcja" przejawia się zwłaszcza w tej oto wypowiedzi: „Święte Oficjum, które przyszło nie wiadomo skąd, z farby, z głębi ściany [...] i teraz mnie osądza [...]. Łamago, niedojdo, niechluju, klucho – mówią – nierobie, skulidupo, pasożycie [...]" (*S*, 196). Dostrzec można tutaj także funkcję autointerpretacyjną. Javier, wkładając w usta postaci namalowanych w estetyce typowej dla Goi seniora obraźliwe przezwiska, którymi to on właśnie go obdarzał, wydaje się uświadamiać sobie, że od wpływu, jaki wywarł na niego dominujący ojciec, nie ma ucieczki[27].

---

[26] A. Łebkowska, *Ekfrazy w światach międzyludzkich*, s. 116.

[27] W tym kontekście warto zwrócić uwagę na rolę estetyki wstrętu w powieści Dehnela. Manifestacje abiektalności, ohyda fizyczna i moralna, „czarne obrazy z życia" pojawiają się w wypowiedziach bohaterów-narratorów, zwłaszcza Francisca. Słynnego malarza prześladują w równej mierze oglądane przez niego „okropności wojny" („W gorączce raz jeszcze widziałem to wszystko, co przewinęło się przed moimi oczami: [...] rozpłatane ciała, głodne demony, skazańców gnijących żywcem", *S*, 126) i efekty poronień jego małżonki („krwawe strzępki, brud na prześcieradłach, potworności [...] – kiedy zamykam oczy [...] widzę nie tylko trupy rozstrzelanych pod murem, nie tylko zakonnice gwałcone przez francuskich żołdaków, ale i te paskudztwa, które z niej wychodziły [...] ohyda, ohyda", *S*, 19); owa „ohyda, ohyda" przywodzi na myśl powinowactwo z Kurtzowskim „The horror! The horror!"). Wypowiedzi Goi seniora można zatem z powodzeniem odnieść do specyfiki abiektu z *Ujęcia wstrętu* Julii Kristevej: „to, co wstrętne, i wstręt chronią mnie przed upadkiem. Są zaczątkami mojej kultury" (tejże, *Ujęcie wstrętu*, [w:] tejże, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Kraków 2007, s. 8, podkreśl. J.D.). Konstatowane przez artystę okropieństwa wymuszają na nim tworzenie dzieł

Najwyraźniejszym przejawem autointerpretacji jest jednak bez wątpienia stworzenie przez Javiera tytułowego *Saturna pożerającego własne dzieci*. To właśnie w ekfrazie tego obrazu po raz kolejny pojawia się powtórzenie obelg, którymi Francisco obrzucał Javiera. Tutaj także można odnaleźć rejestr wszystkich zachowań ojca budzących w synu wstręt. Deskrypcja zostaje podsumowana słowami wskazującymi na całkowite wchłonięcie i przetrawienie przez Francisca osobowości i woli życia Javiera, a także na kompletne uzależnienie historii syna od historii ojca: „Wypluwasz starego człowieczka z podwójnym podbródkiem [...], przeżuty, lecz scalony na powrót [...] odchodzi, otumaniony. Jakby nic nie było mu pisane”[28] (*S*, 242).

---

abiektalnych, hiperbolicznych i groteskowych (jak mówi o ojcu Javier: „[l]atał po mieście w poszukiwaniu wszelkich paskudztw [...]; pojechał aż do Saragossy, żeby potem ryć w miedzi rozprute domy i rozprute kobiety [...]; poleciał z latarnią [...] ma miejsce rozstrzelań i rysował trupy, że tak powiem, na żywo, od razu, jeszcze ciepłe”, *S*, 79). W ekfrazach *Pinturas Negras*, co istotne, również pojawia się wiele fragmentów utrzymanych w estetyce wstrętnego (na przykład we wspominanym *Bezwstydzie*, według narratora, starszej z kobiet przedstawionych na obrazie „nie zostały nawet czarne pieńki, zżarte chorobą [...], [jest to] ta z opuchniętą twarzą i skołtunionymi włosami”, *S*, 43. O malowaniu postaci ze „Świętego Oficjum” osoba wypowiadająca się mówi: „wokół pyska jak nadpsuta dynia, wokół butwiejących oranżów i lepkiej czerni [...] kontur drugiej postaci”, *S*, 193 – w tym fragmencie warto zwrócić uwagę na synestetyczność opisu barw, w *Pielgrzymach* wspomina zaś, że „[m]iasto jest chore, dotknięte pleśnią i tyfusem [...], a obce wojska zmieniają się w nim kolejno jak strumienie karaczanów w różnobarwnych pancerzach”, *S*, 118). Okazuje się zatem, że wyjątkowa wrażliwość i podatność na zatruwające życie, ohydne fizycznie i moralnie obrazy zostają w powieści Jacka Dehnela przekazane Javierowi przez Francisca. Co więcej, i dla Goi ojca, i dla Goi syna stanowią one najsilniejszy bodziec skłaniający do tworzenia.

[28] Warto zaznaczyć, że na początku *Saturna*, na długo przed ujawnieniem Goi juniora jako autora *Pinturas* oraz narratora ekfraz, jest mowa o pierwszym obrazie namalowanym przez Javiera, *Kolosie* (w rzeczywistości, do 2009 roku, przypisywanym Franciscowi Goi; J. Dehnel, *Od autora*, s. 267). Co ciekawe, i tematyka, i estetyka dzieła (fantastyczny olbrzym triumfujący nad chaosem wojny) oraz dotyczące go komentarze mężczyzn z rodziny Goya wskazują w powieści na podobieństwo między nimi, mimo wzajemnej wrogości i skrajnie różnych – pozornie (pozornie, bo zachowanie obu mężczyzn wynika z tego samego: niemożności ucieczki przed przenikającymi ich życie czarnymi obrazami) – temperamentów (Goya senior jest sangwinikiem, Goya junior zaś melancholikiem). Javier dostrzega bowiem doniosłość i wartość swego obrazu („po raz pierwszy w życiu czułem, że maluję naprawdę”, *S*, 82), na Franciscu również – choć nie mówi o tym Javierowi – *Kolos* robi ogromne wrażenie: „A ta potężna smuga, cień między chmurami, idąca od ramienia do krawędzi? Żadnego wylizywania, żadnego memłania, prawdziwe męskie malarstwo! Te zwierzęta trochę w grzędach za równo. Ale w całości, fiu-fiu. Jeszcze będziemy razem malować plafony w Escorialu” (*S*, 88). Niejednoznaczność (podobieństwo pomimo odmienności) relacji ojca i syna podkreśla również między innymi napięcie między mottami powieści. Drugie z nich („Powiedz mi, kto wymyślił ojca, i pokaż mi gałąź, na której go powiesili”, *S*, 7) odnosi się do wyraźniejszej warstwy

W przypadku powieści Dehnela do trzech funkcji utożsamienia podmiotu wypowiedzi i autora omawianego przezeń dzieła sztuki należy dodać także funkcję demistyfikującą błędne przekonanie o autorstwie *Czarnych obrazów*, przypisywanych Goi seniorowi. Apokryficzność ekfraz Jacka Dehnela tkwi zatem również w ujawnieniu prawdziwej jakoby genezy *Czarnych obrazów*, a tym samym we wskazaniu na zafałszowanie historii sztuki. Deskrypcje czy raczej apokryficzne transkrypcje obrazów w *Saturnie* można więc uznać za pewien wariant współczesnego literackiego „apokryfu – [de]mistyfikacji”[29]. Sam pomysł przypisania Javierowi Goi *Pinturas Negras* zaczerpnął Dehnel z kontrowersyjnej teorii Juana José Junquery, „który, pisząc na zamówienie Museo del Prado książkę o *Czarnych obrazach* Francisca Goi, jako pierwszy zauważył, że słynny cykl fresków najprawdopodobniej został namalowany przez kogoś innego”[30].

Uznając Goyę juniora za twórcę niektórych dzieł Goi seniora, Dehnel proponuje alternatywną historię sztuki[31], skłaniając tym samym do ogólnej refleksji nad przyzwyczajeniem do jej oficjalnej wersji oraz wartością oryginalności, którą można w tym wypadku uznać za pewien wariant egzystencjalnego sensu prze-pisywania.

---

powieści: nieporozumień w patriarchalnej rodzinie. Pierwsze zaś, a zwłaszcza inicjujące je zdanie („Kiedy teraźniejszość nie cieszy i kiedy nadciągające miesiące niczego nie niosą oprócz powtórzenia, oszukuje się monotonię szturmami na przeszłość”, *S*, 7) można powiązać z wątkiem powielania zachowań rodziców (ojców), mimo niechęci wobec nich (i zachowań, i rodziców).

[29] Odnoszę się tutaj do jednej z mutacji apokryfu – „apokryfu – mistyfikacji”, czyli takiego utworu, w którym w „twórczy” sposób wyzyskuje się właściwości „najdawniejszych apokryfów”, tj. „niejasne pochodzenie, u k r y c i e rzeczywistego autorstwa i fingowanie statusu tekstu” (D. Szajnert, *Mutacje apokryfu*, s. 148, podkreśl. autorki). W *Saturnie* „rzeczywiste” autorstwo zostaje odkryte (stąd, oczywiście, przedrostek „de-”). Interesująca wydaje się zatem także dwoistość statusu *Czarnych obrazów* w tekście Jacka Dehnela. Z jednej strony stanowią one inspirację dla ekfraz i *Saturna*, w samej powieści natomiast dokonuje się ich „demistyfikacja”, przedstawiona jako efekt wpływu Francisca Goi na syna.

[30] J. Dehnel, *Od autora*, s. 266.

[31] Nie chodzi tu, rzecz jasna, o historię alternatywną w genologicznym sensie (zob. N. Lemann, *Historia alternatywna*, [hasło w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, s. 380–388). Uznanie *Saturna* za ten gatunek byłoby chyba nadinterpretacją: konieczny element historii alternatywnej – „POD, *point of divergence*, czyli wydarzenie inicjujące rozejście się dróg historii oficjalnej i faktycznej z historią wirtualną” (N. Lemann, *Historia alternatywna*, s. 381), przypadałoby bowiem na koniec powieści (ujawnienie Javiera jako autora ekfraz). Autor nie przedstawia tu zatem „fabularnie konsekwencj[i] wynikł[ych] z odmiennego przebiegu zdarzeń” (tamże). Refleksja nad tym, „co by było gdyby” (autorem *Pinturas Negras* rzeczywiście był Javier Goya), pozostaje więc zadaniem dla czytelnika.

Ekphrasis as an apocryphon. On Jacek Dehnel's *Saturn. Czarne obrazy z życia mężczyzn z rodziny Goya* (Saturn. Black Paintings from the Lives of the Men in the Goya Family)

Summary

This article discusses ekphrasis in relation to the category of literary apocryphon (and Danuta Szajnert's conclusions about it). Bringing these terms together seems to be surprising due to the nearly opposite meanings of these two words of Greek origin (*ékphrasis* may be translated not only as a 'precise description' but also as an 'explanation', 'clarification', 'expression', while *apókryphos* means 'hidden', 'latent', 'dark', 'cryptic'). Nonetheless, because of various changes of the meaning of the second term, actual literary apocrypha enable the explanation, clarification or expression of some aspects hidden in the pre-text. The precise subject of this study is Jacek Dehnel's apocryphal novel *Saturn. Czarne obrazy z życia mężczyzn z rodziny Goya* (Saturn. Black Paintings from the Lives of the Men in the Goya Family), in which literary descriptions of Francisco de Goya's famous *Black Paintings* function not only as a counterpoint or a decorative supplement to the plot, but also as a device of revealing the "real" genesis of *Pinturas Negras* (in Dehnel's novel it is Francisco's son, Javier, who creates the paintings).