

Teksty Drugie 2005, 6, s. 95-100



Malarska poetyka niewidzialnego

Magdalena Rembowska-Płuciennik

Malarska poetyka niewidzialnego*

Książka Joanny Bielskiej-Krawczyk *Między widzialnym a niewidzialnym. Twórczość Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*¹ poświęcona jest roli kategorii malarskich i dzieł plastycznych w dorobku autora *Innego Świata*. Przedmiotem zainteresowania stały się nie tylko *expressis verbis* obecne w jego prozie refleksje na temat malarstwa, lecz i te cechy warsztatu pisarskiego, które noszą znamiona celowego lub nieuświadomionego pokrewieństwa z technikami sztuk plastycznych. Metodologiczne założenia pracy zostały jednoznacznie określone: Horacjański motyw *ut pictura poesis* i Symonidesową formułę o literaturze jako „mówiącym malarstwie” rozumie autorka w sposób normatywny, pomijając zupełnie zarówno wielowiekową dyskusję nad ich adekwatnością, jak historycznie zmienną hierarchię obu sztuk.

Centralną kategorią analityczną badaczka uczyniła sferę naoczności, widzialności w malarstwie i omawianej prozie, koncentrując się na sposobach, dzięki którym sfera form i kształtów odsyła u Herlinga do świata pozazmysłowego. Pojęcia granicy, pośredniości, „bycia pomiędzy”, a także współlistnienia przeciwieństw (stanowiące w recepcji Grudzińskiego jeden z podstawowych tropów interpretacyjnych) zyskują swe dodatkowe uzasadnienie przez ich powiązanie z właściwościami stylu i wrażliwości pisarza ukształtowanymi – zdaniem autorki – dzięki fascynacji sztuką. Co ważne, uznanie odniesień malarskich za zwornik artystycznych poszukiwań Herlinga umożliwiło scalającą analizę jego bogatego i różnorodnego dorobku – *Innego Świata*, dziurysza, opowiadań i esejów. Dzięki temu dokonane przez Bielską-Krawczyk obszerne omówienia poszczególnych tekstów odsłaniają niepodjęte dotychczas zagadnienia.

* Tekst powstał w ramach stypendium FNP.

¹ J. Bielska-Krawczyk *Między widzialnym a niewidzialnym. Twórczość Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, Universitas, Kraków 2004.

Większość zaproponowanych przez badaczkę pojęć z zakresu korespondencji sztuk i teorii sztuki potwierdza swą interpretacyjną funkcjonalność, korespondując z tymi wątkami, które w omówieniach twórczości Grudzińskiego zostały już dobrze rozpoznane. Tematyka malarstwa oraz inspiracje nim – znajdujące swój wyraz w kształcie artystycznym pisarstwa Herlinga – okazują się bowiem przydatnym tłem do badania autobiografizmu jego prozy, genologii konkretnych utworów czy jednoznacznej postawy etycznej spajającej tę twórczość. Jak przekonuje Bielska-Krawczyk, mogą one również dostarczyć nowych argumentów w sporach o najbardziej kontrowersyjne cechy jego poetyki, jak choćby o status fikcji, prawdopodobieństwa i realizmu w opowiadaniach.

Już kompozycja pracy zakłada, iż analiza tekstów fabularnych i eseistycznych Herlinga podporządkowana będzie perspektywie teorii sztuki. Jak przyznaje autorka, tok wywodu i konstrukcja poszczególnych części książki motywowane są chęcią naśladowania procesu narodzin dzieła malarskiego. Badaczka zmierza więc od prezentacji narzędzi tworzenia (widzenie, oko), przez tajniki warsztatu (techniki użycia koloru, światła i światłocienia) po analizę kształtu gotowego już obrazu (formy i funkcje ekfrazy) i interpretację jego znaczeń (światopoglądowa w prozie Herlinga rola odniesień do malarstwa).

Rozdział pierwszy traktuje o Herlingowej „teorii widzenia”, w której – zdaniem badaczki – oko i mechanizmy postrzegania świata uzyskują nowe symboliczne znaczenia dzięki ich ścisłej relacji z malarskimi upodobaniami pisarza. Według niej, pokrewieństwo Herlinga z dawnymi mistrzami pędzla (takimi, jak Duccio, Piero della Francesca, Lotto, Caravaggio, de La Tour, Rembrandt) opiera się na dzielonej z nimi wierze w egzystencjalną rangę sztuki przedstawiającej materialno-duchowy charakter rzeczywistości ludzkiej. Bielska-Krawczyk udowadnia, iż motywy plastyczne w pisarstwie Grudzińskiego nie tylko stanowią jeden z głównych wątków tematycznych, lecz również warunkują kształt stylistyczny tej prozy, wpływają na jej poetykę, a także współtworzą jej przesłania moralne. Autorka pokazuje, w jaki sposób zagadnienia wizualizacji literackiej wiążą się z etycznymi założeniami pisarza – w myśl jej teorii – to, co staje się przedmiotem wizualizacji, pełni u Herlinga rolę „znaku metafizycznego”, odsyłając poza granice widzialnego. Interesują ją zarówno efekty wzrokowe w tej prozie, wyposażenie sensualne postaci konstruowanych przez autora *Wieży*, jak i jego sposób waloryzowania wybranych dzieł i ich twórców. Autorka porusza więc kwestię aksjologii i poetyki patrzenia, wpisaną w prozę Herlinga – analizuje symbolikę oka, jego rolę w charakteryzowaniu bohaterów. Badaczka dostrzega istotę związków między pisarstwem Grudzińskiego a preferowanym przez niego malarstwem w podobnej formie ekspresji i nastawieniu emocjonalnym do podejmowanej uniwersalnej tematyki egzystencjalnej.

Zagadnienie widzenia zostało potraktowane w tej pracy bardzo szeroko. Autorka nie koncentruje się na czysto warsztatowych tajnikach opisów u Herlinga, lecz funkcjonalizuje motyw patrzenia i oka w obrębie kluczowego dla tej prozy zagadnienia ewokacji tajemnicy, niesamowitości, niepoznawalności bytu. Za rów-

nouprawnione sposoby postrzegania świata uznaje ona sensualną percepcję ukształtowaną u Herlinga dzięki wrażliwemu obcowaniu z ulubionymi dziełami sztuki oraz przekraczający sferę realnego refleksyjno-intelektualny ogląd rzeczywistości.

To „inne widzenie” angażuje predyspozycje duchowe człowieka (także narratora wielu opowiadań Grudzińskiego): głęboko religijne odczuwanie świata, zdolność do doświadczeń epifanicznych, przypisywanie symbolicznych znaczeń snom i wizjom czy też jednoznaczne wartościowanie etyczne zjawisk. Jeśli jednak za kategorie z zakresu pogranicza sztuk uznaje się także na przykład sen czy sumienie, a z takiej perspektywy rozpatruje je Bielska-Krawczyk, to taka metoda zaczyna budzić podejrzenia o anektowanie znaczeń, które wzrokowi i widzeniu nadają te konteksty, do których badaczka z założenia się nie odwołuje.

Wzrok nie jest przecież kategorią jedynie malarską. Wystarczy przywołać jego znaczenia psychologiczne, filozoficzne (choćby motyw „patrzącego przedmiotu” w koncepcji Lacana czy Sartre’a), wyróżniane przez *cognitive science* schematy wyobrażeniowe (np. „widzieć znaczy wiedzieć”) i poznawcze, odwołujące się do dominacji wzroku w naszej hierarchii zmysłów. Autorka najczęściej posługuje się językową zbitką „widzenie malarskie”. Formuła ta odnosi się do przedstawień o funkcjach mimetycznych (zarówno w omawianej prozie, jak i w przywoływanych w niej dziełach plastycznych), podczas gdy na modernistyczną teorię postrzegania wpłynęły zasadniczo zjawiska negujące figuralne zasady odwzorowania widzialnego (kubizm, abstrakcjonizm, konstruktywizm). Literatura również nie utożsamia *a priori* problematyki widzenia i technik deskrypcji, choć wizualizacja jest jej cechą immanentną, a nie przysługującą jedynie wybranym utworom. Wpisane w dzieło reguły percepcji to swoista metafora epistemologiczna, nierzadko sprzeczna z potocznymi regułami organizacji efektów wzrokowych². Swoistym literackim traktatem o epistemologicznej roli patrzenia jest *Kosmos* Gombrowicza, w którym ludzkie spojrzenie pełni funkcję narzędzia obsesyjnego strukturyzowania rzeczywistości. Według Witolda oko (rozumiane jako metonimia umysłu) konstruuje własną kosmologię, z gruntu fałszywą, „gdyż urodzeni z chaosu nie możemy nigdy się z nim zetknąć, zaledwie spojrzymy, a już pod naszym spojrzeniem rodzi się porządek i kształt”³.

Przywołana przeze mnie powieść Gombrowicza jest oczywiście kontekstem nieco przypadkowym – można jednak na jej przykładzie wskazać zagadnienie bardzo istotne, które w książce Bielskiej-Krawczyk zostało zmarginalizowane. Literackie reprezentacje widzenia i wzroku (a także inne analizowane w pracy kategorii: światłocień, kolor) zyskują odmienne, historycznie uwarunkowane realizacje, dla których punktem odniesienia jest również tło historycznoliterackie: poetyka okresu, nurtu literackiego, tendencje artystyczne i indywidualne propozycje twórców. Książka *Między widzialnym a niewidzialnym* nie tylko nie udziela odpowiedzi,

² Zagadnienia te na gruncie literatury omawia B. Sienkiewicz w swej książce *Literackie „teorie widzenia”*, Wydawnictwo Obserwator, Poznań 1992.

³ W. Gombrowicz *Kosmos*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1988, s. 24.

w jakiej tradycji literackich związków między sztuką słowa i obrazu sytuować Herlinga, ale takich pytań w ogóle nie stawia. Trudno pominąć ten wątek w wypadku pracy, która ukazuje się w obrębie konkretnej serii wydawniczej („Modernizm w Polsce”), mającej na celu rozpoznanie wieloaspektowości modernizmu. Nie sposób również nie zauważyć, iż sam Herling prezentowany przez Bielską-Krawczyk jako wyznawca „wzrokocentryzmu” właśnie na tle praktyk artystycznych modernizmu bardzo się wyróżnia⁴. W takiej perspektywie jedynie marginalnie pojawiają się w omawianej pracy te zjawiska artystyczne, które od wizualizacji się programowo odcinają.

Dwa kolejne rozdziały książki dotyczą jakości barwnych i operowania kontrastem światła i cienia w deskrypcjach tworzonych przez autora *Srebrnej Szkatułki*. Jednak nie tylko walory plastyczne opisu zostają tu dokładnie zrekonstruowane – równie cenne są uwagi o symbolicznym znaczeniach barw oraz światłocienia. Paleta kolorystyczna Herlinga opiera się bowiem na silnych kontrastach barwnych, korespondując z nacechowaniem emocjonalnym jego prozy oraz współtworząc wpisane w utwory przesłanie moralne. Bielska-Krawczyk opisuje użycie efektów barwnych i świetlnych jako istotny element prozopografii oraz oceny postaci, a także medium, poprzez które ujawnia się tajemnica i *sacrum*, gdyż pisarz posługuje się często hierarchią i symboliką kolorów właściwą dla średniowiecznego malarstwa religijnego. Interesujące w tej pracy są wnikliwe poszukiwania tych zjawisk plastycznych i takich przejawów artystycznej wrażliwości i wyobraźni (zarówno indywidualnej, jak i właściwej konkretnym okresom w historii sztuki), które okazują się współbieżne z Herlingowym „światoołgądem”. Autorka stara się wytropić, kto mógłby być patronem pejzaży w jego prozie i który mistrz pędzla najbardziej wpłynął na jego sztukę literackiego portretu; porównuje różne nurty w malarstwie, by odnaleźć w omawianej prozie możliwe podobieństwo technik obrazowania. Jej analizy biegną dwutorowo: zestawia refleksje stematyzowane przez samego pisarza ze stosowanymi przez niego literackimi środkami wizualizacji oraz z niezwykle szerokim kontekstem zjawisk plastycznych.

Ten ostatni jednak bardzo często nasuwa pytania o swą przydatność w interpretacji prozy i upodobań artystycznych Grudzińskiego. Raz po raz znajdziemy takie oto zastrzeżenia: „Czerń u Herlinga nie ma nic wspólnego z *Czarnym kwadratem* Kazimierza Malewicza [...]” (s. 160); „Różnice między obydwojma (sic!) wizjami są jednak zbyt znaczące, aby można potraktować te ujęcia jako paralelne” (tamże) – w tym wypadku chodzi o symbolikę czerni w *Piętnie* Grudzińskiego i w pracy pod tytułem *Stella* Aliny Szapocznikow. Czy poza erudycją autorki (i jej zdolnością kojarzenia...) istnieje więc konieczna i istotna motywacja tego typu zestawień? Dlaczego nie porównać by w takim razie elementów czerni u Herlinga

⁴ Na temat statusu wzroku w różnych dyskursach kulturowych zob. M. Jay *Kryzys tradycyjnej władzy wzroku. Od impresjonistów do Bergsona*, przeł. J. Przeźmiński, w: *Odkrywanie modernizmu*, red. R. Nycz, Universitas, Kraków 1998, s. 295-330.

z późnoarchaicznym greckim malarstwem w stylu czarnofigurowym, dajmy na to, w jego odmianie attyckiej?

Wskazany przeze mnie absurdalny punkt odniesienia ponownie uwidacznia problem, którego autorka poruszać nie zamierzała, choć powinien być on stanowić choćby drugoplanowy kontekst prezentowanej przez nią, bardzo istotnej i interesującej problematyki. Chodzi mi o tradycję literacką, która byłaby bliska Herlingowi w jego malarskich zapożyczeniach i która potwierdziłaby lub zakwestionowała oryginalność poczynań pisarza. Oczywiście zaproponowana przez autorkę perspektywa historyka sztuki odczytującego tę prozę przy użyciu pozaliterackich narzędzi badawczych została jasno sformułowana i daje świetne efekty interpretacyjne, lecz w zetknięciu z tekstem ujawnia niekiedy także ich nieprzystawalność. Uwidacznia się to w sposób szczególnie w wypadku omawiania przez autorkę tych zjawisk łączonych przez nią z malarstwem, które mają swoje funkcjonalne odpowiedniki w terminologii literaturoznawczej. Te niefortunności terminologiczno-interpretacyjne mają – jak się wydaje – swe źródło w nazbyt pochopnym utożsamianiu pewnych zjawisk pokrewnych na gruncie literatury i malarstwa (szerzej: sztuk wizualnych). Przyznając genetyczny prymat pojęciom ze słownika historii sztuki, autorka mechanicznie nakłada ich znaczenia na kategorie poetologiczne, co prowadzi do jałowych sporów o kwestie łatwe do opisania w terminologii literaturoznawczej. A przecież, gdy dwoje mówi to samo, to nie to samo⁵. Nie wnosi nic nowego szerokie omawianie zmian w „scenach widzenia” narratora *Cmentarza Południa* jako zjawiska związanego z malarskością, skoro dokładnie temu służyłaby analiza literackiej techniki focalizacji. Bezzasadna jest polemika z Arkadiuszem Morawcem o znaczenie pojęcia *ready-made* na gruncie sztuk plastycznych, gdyż Morawiec posługuje się nim, rozpatrując techniki intertekstualne w prozie Grudzińskiego, autorka zaś poszukuje dla nich odpowiednika we współczesnych zjawiskach plastycznych. Dlatego stwierdzenie Bielskiej-Krawczyk na temat związków międzytekstowych w omawianej przez nią prozie, iż „analogia między interesującymi mnie tutaj zabiegami Herlinga a assemblage’ami Hasióra jest więc niezupełna” (s. 357), wydaje się eufemistycznym podsumowaniem nieprzydatności tego rodzaju analogii. Do opisu intertekstualnych powiązań teoria literatury dysponuje tyłoma pojęciami i koncepcjami, że tworzenie nowych w oparciu o techniki korespondencji sztuk jedynie zaciemnia i tak dosyć skomplikowany obraz. Podobnie rzecz się ma w wypadku uwag o narratorze opowiadań Herlinga, którego pozycję w świecie przedstawionym badaczka określa za pomocą porównań z... „narratorem” Grotterowskich cyklów alegoryzujących historię. Tworzona w ten sposób teoria narracji „w obrazkach” niekoniecznie służy wskazywaniu nowych wątków w prozie autora *Pierścienia*.

⁵ Dobrym przykładem może być status impresjonizmu w obrębie historii sztuki i historii literatury – dla tej ostatniej nabiera on znaczeń intelektualnego oglądu rzeczywistości, nie zaś formuły percepcji zmysłowej. Zob. na ten temat W. Bolecki *Impresjonizm w prozie modernizmu*, „Teksty Drugie” 2003 nr 4.

Doskonałym podsumowaniem zaproponowanej przez Bielską-Krawczyk lektury Herlinga są dwa ostatnie rozdziały *Dzieło sztuki w dziele literackim* oraz *Dlaczego sztuka?* Szczególnie ciekawie przedstawia się typologia funkcji, które w eseistycznych i fabularnych tekstach Grudzińskiego pełnią wzmianki o dziełach plastycznych czy obszerne fragmenty o charakterze ekfraz. Nie są to bowiem jedynie dygresje nie-różnicowane pod względem roli kompozycyjnej i znaczeniowej, a dokonana systematyka ich zastosowań pozwala wyjść poza myślenie o nich wyłącznie w kategoriach eseizacji narracji. Obecność odwołań do dzieł sztuki w twórczości autora *Wieży* kształtuje także rozwój akcji, charakterystykę postaci, staje się elementem uwiarygodnienia narratora.

A zatem – dlaczego sztuka u Herlinga? To z pozoru tylko banalne pytanie stawiane pisarzowi powszechnie uznanemu za konesera sztuki okazuje się kluczem do zrozumienia jego drogi twórczej. Bielska-Krawczyk przekonuje, iż fascynacja malarstwem to podskórny nurt jego wyobraźni, dający się uchwycić na powierzchni tekstów nawet wówczas, gdy sztuka nie jest głównym ich tematem. Autorce udało się stworzyć bardzo interesujący trójportret Herlinga. Tę twarz lepiej znaną – miłośnika i komentatora malarstwa – odsłaniał sam w swoich tekstach. Rzadziej natomiast widziano w nim filozofa sztuki o sprecyzowanych poglądach na jej zadania metafizyczne, egzystencjalne i moralne. Jeszcze rzadziej dostrzegano w jego stylu tyle subtelnych powiązań ze sferą sztuk pięknych, ile wskazała i sfunkcjonalizowała w swojej książce Joanna Bielska-Krawczyk.

Magdalena REMBOWSKA-PŁUCIENNIK