

HYPOTYPOZA – ZAPOZNANA FIGURA NA MAPIE RELACJI WERBALNO-WIZUALNYCH

ROZALIA SŁODCZYK*

W myśl teorii, ale też praktyki antycznej tradycji retorycznej – ekfrazja i hypotyzoza znaczyły to samo, określały zjawisko naoczności niesionej przez mowę czy tekst pisany. Dziś pojęcia te nie są synonimiczne ze względu na przesunięcie semantyczne w definicji ekfrazji: utrwaliła się jej współczesna interpretacja (opis dzieła sztuki – w praktyce najczęściej obrazu malarskiego – swobodny, fragmentaryczny, impresyjny, niemający walorów plastyczności, niedążący do unaocznienia artefaktu, ale do podzielenia się komentarzem lub subiektywną interpretacją dzieła). Stosuję zapoznany termin *hypotyzoza* w oryginalnym znaczeniu, tj. z zachowaniem jego charakterystyki ze starożytnych podręczników retoryki. W moim przekonaniu kategoria ta może wskazywać na tryb i efekt opisu dzieła sztuki stracony na przestrzeni wieków przez pojęcie ekfrazji.

SENS POJĘCIA

Hypotyzoza w starożytnych źródłach retorycznych przywoływana była jako synonim terminów *ekfrazja*, *enargeia* i *diatyposis*, oznaczających sugestywny opis, żywą wizualną reprezentację, określaną też za pomocą łacińskich terminów: *evidentia*, *demonstratio* (wskazywanie, pokazywanie), *perspicuitas* (klarowność, jasność, wyrazistość, przejrzystość)¹. Rozumiano tę formę jako jedną

* Rozalia Słodczyk – dr, Wydział Polonistyki UW.

¹ Por. poświęcony definicji hypotyzozy artykuł francuskiego badacza, który przedstawia m.in. ewolucję znaczenia terminu od *tracer les grandes lignes* („nakreślić grubymi liniami”) do *mettre sous les yeux* („stawiać przed oczami”): Y. Le Bozec, *L’hypotypose: un essai de définition formelle*, „L’Information grammaticale” 2002, nr 92, s. 3–7. Por. A. Gorzkowski, „*Ut pictura verba...*”. *Zagadnienie unaocznienia w retoryce starożytnej i wczesnonowożytnej*, „Pamiętnik Literacki” 2001, z. 2, s. 37–59. Autor odnosi się m.in. do definicji Heinricha Lausberga z jego monumentalnej *Retoryki literackiej. Podstawy wiedzy o literaturze*, przeł., oprac. i wstępem poprzedził A. Gorzkowski, Bygdoszcz 2002. W obszernym haśle *evidentia – unaocznienie* (§ 810–819) Lausberg charakteryzuje formę *evidentia*, odnosząc się do passusów z *Institutio oratoria*, jako „jasną, szczegółową depikcję szeroko pojętego obiektu traktowanego jako całość [...] za pomocą enumeracji (rzeczywistych lub wymyślonych) dostrzegalnych szczegółów [...]” (s. 442).

z retorycznych figur unaoczniających, służącą plastycznemu i silnie oddziałującemu na widza – przez tworzenie iluzji rzeczywistości – przedstawieniu rzeczy, osób i zdarzeń za pomocą słowa.

We fragmencie z *Institutio oratoria* (IX 2, 40–44) Kwintyliana pojawia się często przywoływany *passus* na temat hypotypozy:

Owo zaiste, jak mówi Cyceron [*sub oculos subiectio*], unaocznienie zwykle ma miejsce wtedy, gdy nie ograniczamy się do wspomniania, że coś zostało wykonane, ale przechodzimy do pokazania, w jaki sposób się to stało i czynimy to, nie biorąc pod uwagę całości, ale poszczególne części. W ostatniej księdze (VIII 3, 61 i n.) zaliczyłem tę figurę do żywej obrazowości przekazu [*evidentia*] i tym terminem posłużył się również Celsus. Inni używają nazwy *hypotyposis*, jest to zamierzony pewien projekt wydarzeń, tak wyrażony słowami, że wydaje się być raczej dostrzegany oczami niż wysłuchany uszami [...] (IX 2, 40)².

Taki sens hypotypozy odnajdujemy też w określeniach nielicznych badaczy, którzy pisali o tej figurze dyskursu. Na przykład według Umberta Eco hypotypoza „jest efektem retorycznym, dzięki któremu słowa mogą czynić wyraźnymi zjawiska wizualne”³, „fenomenem semantyczno-pragmatycznym [...]”. Nie tyle reprezentacją, ile raczej techniką wzbudzającą pragnienie stworzenia reprezentacji wizualnej (przez czytelnika)⁴. Włoski semiolog zwraca uwagę na enargetyczny aspekt hypotypozy, zaangażowania wyobraźni wizualnej odbiorcy – to czytelnik aktywizuje obrazową potencję, tkwiącą w przekazie słownym, dokonując wirtualnej projekcji danego obiektu czy sceny (przedmiotem odniesienia pierwotnie wcale nie musiało być, tak samo jak w przypadku ekfrazy, dzieło sztuki).

Podobnie o hypotypozie pisze Adam Dziadek (odróżnia ekfrazę od hypotypozy, a w ten sposób przypomina tę zapomnianą figurę), który przytacza definicję z pracy Pierre’a Fontaniera *Les figures du discours* (Paris 1821–1830):

² Marek Fabiusz Kwintylian, *Kształcenie mówcy* [księgi VIII 6–XII], wstęp, przekł. i przypisy S. Śnieżewski, Kraków 2012, s. 71–72.

³ U. Eco, *Far vedere* [w:] tegoż, *Dire quasi la stessa cosa*, Milano 2004, s. 197; tam gdzie cytuję wersje oryginalne, tłumaczenie moje. Eco wyszczególnia cztery typy „produkcji” hypotypozy: 1) przez odniesienie (*per denotazione*), kiedy nie opisuje się obiektów, osób czy sytuacji, ale stanowią one przedmiot referencji, wskazuje się na nie, a w rezultacie kieruje na nie uwagę odbiorcy; 2) przez szczegółowy opis (*per desrizione minuta*); 3) przez wykaz, enumerację, listę (*per elenco*); 4) przez nagromadzenie przedmiotów, zdarzeń albo osób (*per accumulato*); tamże, s. 198. W tekście *Les sémaphores sous la pluie* nazywa je „technikami werbalnej ekspresji przestrzeni” i dodaje piąty tryb – „opis odwołujący się do osobistych doświadczeń odbiorcy”; U. Eco, *Les sémaphores sous la pluie*, przeł. A. Wasilewska [w:] tegoż, *O literaturze*, przeł. J. Ugniewska, A. Wasilewska, Warszawa 2003, s. 173, 180.

⁴ U. Eco, *Les sémaphores sous la pluie* [w:] tegoż, *Sulla letteratura*, Milano 2002, s. 202, 213.

Hypotypoza odmalowuje rzeczy w sposób tak żywy i energiczny, że do pewnego stopnia unaczynia ją (w oryginale: stawia przed oczami, R.S.) i sprawia, że opowiadanie lub opis staje się obrazem⁵, czy nawet jakąś żywą sceną⁶.

Definicja ta trafnie oddaje istotę hypotykozy, ale chciałabym zwrócić uwagę na kilka kwestii. Choć mowa o formie posługującej się słowem, zastosowany został czasownik „odmalowuje”. Metaforyczne użycie tego właśnie wyrazu na określenie aktywności werbalnej uwydatnia charakter hypotykozy: chce ona odwoływać się do zmysłu wzroku i naszej imaginacji wizualizującej to, co słyszemy, zwłaszcza jeśli zostało to wyraziście, sugestywnie, czyli żywo i dynamicznie ujęte językowo. Wybrany przez Adama Dziadka czasownik „unaocznić” oddaje dosłowność wyrażenia „stawiać przed oczami”, w myśl którego odbiorca ma odnieść wrażenie, iż obcuje z jakimś obrazem albo żywą sceną, naturalną lub inspirowaną sztuką (*tableau vivant*)⁷.

W świetle przywołanej definicji mogą nieco zaskakiwać przykłady utworów, które polski uczoney podaje, pisząc o hypotypozie, i jego interpretacja tej figury. Otóż dla badacza w opisie, który należałoby nazwać hypotypozą, następuje odwołanie nie do konkretnego dzieła, ale do szeregu prac o podobnej tematyce, czy też do jakiegoś nieokreślonego dzieła o danym temacie, a kompetentny czytelnik miałby je łączyć z konkretnym środowiskiem, stylem czy prądem artystycznym, epoką i miejscem. Takie interpretowanie hypotykozy jest jednak dość arbitralne⁸. Sama w pracy stosuję pojęcie hypotykozy w odniesieniu do

⁵ W oryginale padają dwa słowa, oddane w tłumaczeniu za pomocą jednego: *une image* – obraz, wizerunek, odbicie, podobizna, *un tableau* – obraz, malowidło.

⁶ A. Dziadek, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2004, s. 78. Por. A. Dziadek, *Relacja obraz – tekst. Próba charakterystyki typologicznej* [w:] *Dwudziestowieczna ikonosfera w literaturach europejskich. Wizualizacja w literaturze*, red. B. Tokarz, Katowice 2002, s. 136–151. O hypotypozie jako „zamienności mówienia w widzenie” oraz możliwości zobaczenia i usłyszenia głosu na obrazie i w tekście (hypotypoza ikoniczna w malarstwie i hypotypoza krytyczna w tekście) pisze Louis Marin w artykule z 1988 roku *Na marginesach obrazu: zobaczyć głos*, przeł. P. Tarasewicz [w:] *tegoż, O przedstawieniu*, Gdańsk 2011, s. 394–411, przywołując w motcie ten sam fragment z Fontaniera.

⁷ Hypotypoza ma wytworzyć iluzję obecności, a w rezultacie odbiorca ma czuć się tak, jakby asystował przy danym przedstawieniu ukazany na obrazie i ewokowanym w słowach, jednak jednocześnie jest on świadomy nieobecności tego, co mentalnie zwizualizowane.

⁸ Podobne niewynikające z tradycyjnego definiowania hypotykozy jej rozumienie znajduje u Liliane Louvel, która twierdzi, że hypotypoza tym różni się od ekfrazy, że nie dotyczy konkretnego dzieła sztuki, ale raczej przywołuje obraz pośrednio, daje efekt obrazu (*painting-effect*), „sugeruje analogię obrazową”, gdy tymczasem ekfrazą dotyczy przypadków, „gdzie obecny jest obiekt artystyczny”; L. Louvel, *Poetics of the Iconotext*, red. K. Jacobs, przeł. L. Petit, Burlington 2011, s. 51. Francuska badaczka rozumie ekfrazę jako opis dzieła sztuki i nie sygnalizuje, że zdaje sobie sprawę, iż w antycznej retoryce ekfrazą miała dawać efekt obrazowości, a hypotypoza pojawiała się jako równoważny termin. Dodatkowo niejasne jest, dlaczego hypotykozy nie mielibyśmy łączyć, tak jak ekfrazy, z konkretnymi dziełami sztuki, a z drugiej strony – dlaczego efekt obrazowości miałyby przysługiwać tylko hypotypozie.

uobecniania konkretnego dzieła malarskiego (a nie gatunku czy stylu malarskiego) w danym utworze literackim. Nie jest bowiem do końca jasne, dlaczego opis, który nie odnosi się do konkretnego, identyfikowalnego wprost albo choć pośrednio obrazu nie miałby być nazwany odpowiednio np. ekfrazą albo aluzją do malarskiego tematu/stylu. Badacze wyróżniają ten rodzaj ogólnego, niekonkretnego odniesienia właśnie jako jeden z typów ekfrazy. Wybitna znawczyni tematu, Tamar Yacobi, odróżnia dwa casusy: *ekphrastic model* i *pictorial model*. Ten drugi wskazuje właśnie na przypadek, kiedy tekst nie odnosi się do konkretnego dzieła sztuki, ale do tematu, toposu, stylu, gatunku realizowanego w kilku/wielu dziełach, co stanowi przykład relacji tekstowej rzadziej analizowanej w stosunku do sytuacji, gdy dany tekst odnosi się do jednego, konkretnego dzieła sztuki (*ekphrastic model*)⁹. Kolejne twierdzenie Dziadka stanowi konsekwencję poprzedniego i wynika, jak się wydaje, z przyjmowanej koncepcji intertekstualności: hypotypoza nie musi być intencją pisarza, „który może wprowadzić tę figurę do swego tekstu zupełnie nieświadomie”¹⁰. W moim przekonaniu tego typu figura, odnosząca do plastycznych wzorców i mająca silny związek z pragmatycznym wymiarem wypowiedzi, nie pojawia się mimochodem i przez przypadek, to byłoby *contradictio in definitione*¹¹.

Trzeba jednak uściślić, że tak rozumiana hypotypoza mogła funkcjonować w starożytności, w której kultura widzenia była niezwykle rozwinięta i wysublimowana, gdzie faktycznie z sukcesem apelowano do imaginacji i fantazji odbiorców wyćwiczonych w recepcji audytywnej wszelakich wypowiedzi. Dziś takie pojmowanie *modus faciendi* hypotypozy wydaje się anachronizmem i wymaga korekty. Dlatego proponuję pewne przesunięcie definicyjne, ze wskazaniem na efekt działania hypotypozy – dany odbiorcom w postaci konkretnych werbalnych wizualizacji dzieł sztuki w tekstach literackich, raczej prozatorskich niż poetyckich (w tych drugich dominują przykłady ekfrazy). Hypotypozy nie

⁹ Por. poświęcony tym kwestiom obszerny artykuł badaczki: T. Yacobi, *Pictorial Models and Narrative Ekphrasis*, „Poetics Today” 1995, vol. 16, nr 4, Winter, s. 599–649. Na gruncie polskim np. Stanisław Balbus tworzy typologię ekfraz poetyckich (ale można ją odnosić nie tylko do przykładów z poezji) ze względu na ich relację do plastycznego wzorca (jego istnienie i możliwość identyfikacji). Pojawiają się w tej utworzonej *ad hoc* systematykacji m.in. ekfrazy synkretyczne – „zbiorcze, kombinatoryczne, odwołujące się do różnych obiektów, najczęściej tworzące z nich sfigowaną całość, ale niekoniecznie, mogą one też pozostawiać wirtualny obiekt w «kulturowym rozproszeniu», «rozszaniusi»”; S. Balbus, *Rozwiązywanie ekfrazy (prywatna historia interpretacji jednego wiersza Zbigniewa Herberta)* [w:] *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*, red. W. Bolecki i A. Dziadek, Warszawa 2010, s. 118.

¹⁰ A. Dziadek, *Obrazy i wiersze...*, dz. cyt., s. 83. Badacz podąża tu milcząco za ujęciem Riffaterre’a, dla którego intertekstualność może zaistnieć bez intencji autora, tj. ważne jest odczytanie dokonane przez odbiorcę, który dostrzeżę intertekstualne odniesienia.

¹¹ Chodzi mi o zasadniczą nieadekwatność definicji, nieodpowiedniość między istotą hypotypozy a tym, co chcemy rozumieć jako hypotypozę; zachodziłaby tu swego rodzaju sprzeczność między członem definiującym (definiens) a samym wyrażeniem definiowanym (definiendum).

tworzy sposób opisywania, ale zaproponowany w danym tekście potencjalny efekt owego sposobu opisu.

Piszący prezentuje w zapisie słownym subiektywną wizję plastycznego korelatu, jego przekształconą wersję przetransponowaną na tekst literacki. Tego właśnie dokonują niektórzy piszący z obrazami – ożywiają je w materii narracji, w rozwoju akcji, stwarzając swoich bohaterów i fabuły jako wersje obrazu. W moim przekonaniu „co i jak” obrazu ponawia się w „co i jak” utworu literackiego – tekst jako całość znaczeniowo-strukturalna naśladuje obraz, odwzorowuje go w mniejszym lub większym zakresie (jego temat, atmosferę, styl, problematykę, rozwiązania dotyczące formy), choć w innym systemie znakowym, za pomocą innych środków formalnych, w innej rzeczywistości świata przedstawionego. Mamy do czynienia z przekształconą formą oryginalnego dzieła, gdyż przefiltrowaną przez wyobraźnię i wrażliwość tego, kto je zobaczył, przeżył wewnątrz, a następnie stworzył jego subiektywną reprezentację za pomocą słowa w formie ożywającej oryginalne przedstawienie plastyczne.

TROMPE L'OEIL A ANAMORFOZA W HYPOTYPOZIE

W odniesieniu do prezentowanych kwestii narzuca się porównanie zjawisk tekstowych, jakimi są ekfraz a hypotypoza, ze znanymi historii sztuki fenomenami *trompe l'oeil* i anamorfozy. W przypadku obu naczelną rolę ma kwestia perspektywy i światłocienia, oba są przedstawieniami-złudzeniami, podejmują grę z widzem, łamią reguły reprezentacji malarskiej oraz podejmują swoistą autotematyczną refleksję na temat możliwości malarstwa. Zarazem występują między nimi zasadnicze różnice.

Ekfraz a hypotypoza pod pewnymi względami przypominają *trompe l'oeil* łamiące, a przynajmniej wystawiające na próbę reguły gry zwykłego przedstawienia. Malarstwo w typie *trompe l'oeil* chce podawać się za przedmioty, które przedstawia, łudzić i uwodzić doskonałością iluzjonistycznego przedstawienia¹². W omawianych przeze mnie figurach też zarysowuje się ten wymiar – przedsta-

¹² Typowe przykłady *trompe l'oeil* to obrazy przedstawiające wnętrza i szafki z różnymi przedmiotami, zasobniki z listami, kopertami oraz różnymi drobnymi rzeczami (zwane *quodlibetami*), obrazy, które pokazują inny obraz, a wreszcie dzieła przedstawiające bukiet kwiatów, kosz z owocami lub zwierzęta, najczęściej martwe. Do omawianej kategorii złudzeń malarskich zalicza się także malowidła udające, że należą do innego gatunku i posługują się innymi materiałami i technikami niż w rzeczywistości (np. obrazy, które imitują rzeźby), obrazy wyglądające jak mapy czy też obrazy w tzw. kasetach perspektywicznych. Por. A. Ziembka, *Iluzja a realizm. Gra z widzem w sztuce holenderskiej 1580–1660*, Warszawa 2005, s. 210–238 oraz M. Salwa, *Iluzja w malarstwie. Próba filozoficznej interpretacji*, Kraków 2010, s. 47–76. O wizualnych trikach i zabiegach w malarstwie por. także V. Stoichita, *Ustanowienie obrazu. Metamalarstwo u progu ery nowoczesnej*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Gdańsk 2011; D. Arasse, *Detail. Historia malarstwa w zbliżeniu*, tłum. A. Arno, Kraków 2013.

wić coś tak, by było jak rzeczywistość, choć to coś samo jest przedstawieniem¹³. Są to przykłady reprezentacji, która nie jest przejrzysta, nie odsyła po prostu to tego, co poza nią, ale nie jest też nieprzejrzysta, tj. każe widzieć też to, co jest poza nią¹⁴. Ekran przedstawienia, materialne podłoże reprezentacji, pragnie, aby ma nim skupić uwagę jako na swoistym sobowtórze, ale to następuje tylko w połączeniu z refleksją na temat podobieństwa i różnicy między owym sobowtorem a jego prawdziwym odpowiednikiem¹⁵. Ekfrazja i hypotypoza pozornie tylko przedstawiają dany artefakt, tzn. nie prezentują go wprost, ale reprezentują za pośrednictwem innego medium (werbalnego); odbiorca zaś pozornie widzi przywoływany obraz. Na poziomie relacji pragmatycznych między piszącym, komunikatem a odbiorcą, jak w przypadku *trompe l'oeil* malarskiego, toczy się swoista gra, połączona nie tyle z udawaniem, ile z przestrzeganiem pewnych konwencji.

Dzieło sztuki może być przez tekst jednak nie tylko odbijane (ideał izomorfizmu), ale też deformowane pod pewnymi względami, w pewnej części. Podlega wówczas zabiegom, które przypominają przekształcenia anamorficzne, zaskakujące udziwieniem i nienaturalnością, zaburzające klasyczną perspektywę¹⁶. Anamorfoza zakłóca nasze widzenie rzeczywistości, uwodzi antyiluzją, deformacją, co daje efekt zerwania, pęknięcia, cięcia, które „rwą w określonym układzie czy na konkretnym poziomie ciągłość przestrzeni albo czasu, seman-

¹³ Riffaterre pisze, że starożytni widzieli ekfrazję jako trop synonimiczny do hypotypozy będącej deskrypcją tak frapującą i sugestywną, że odbiorca ma wrażenie, iż znalazł się w obecności samego przedmiotu stanowiącego przedmiot opisu i, co istotne, badacz wiąże to zjawisko z ideałem *trompe l'oeil*. Por. M. Riffaterre, *L'illusion d'ekphrasis* [w:] *La pensée de l'image. Signification et figuration dans le texte et dans la peinture*, pod red. G. Mathieu-Castellani, Saint-Denis 1994, s. 211.

¹⁴ L. Marin, *Zerwania, przerwy i synkopy w przedstawieniu malarskim*, przeł. P. Tarasewicz [w:] tegoż, *O przedstawieniu*, dz. cyt., s. 446. Marin mówi o „refleksyjnej” nieprzejrzystości – w znaczeniu odbijania i podejmowania refleksji myślowej (choć odnosi się do pewnych przedstawień obrazowych, uważam, że tak samo pozostaje to ważne w przypadku niektórych tekstów językowych).

¹⁵ Specyfiką takich przedstawień jest to, że choć podają się za coś innego, za zwykłe obiekty znane z codziennego życia, to w istocie nie chcą być za takie uznane; widz ma podjąć grę i napawać się kunsztem technicznym tego typu reprezentacji. Właśnie rozpoznanie w nich obrazu danego przedmiotu i uznanie doskonałości iluzjonistycznego przedstawienia jest źródłem zachwytu i przyjemności widza, a celem malarza.

¹⁶ Anamorfoza to technika perspektywy dająca zniekształcony wizerunek przedstawionego przedmiotu wówczas, gdy patrzy się na niego z normalnego punktu widzenia, a poprawny wtedy, gdy spogląda się na niego pod określonym kątem albo w krzywym zwierciadle. Por. podtytuł pierwszego wydania pracy Jurgisa Baltrušaitisa z 1955 roku: *Anamorphoses ou perspectives curieuses* (anamorfozy albo dziwaczne [osobliwe] perspektywy). Na polski zostało przełożone trzecie, rozszerzone wydanie tej książki: J. Baltrušaitis, *Anamorfozy albo Thaumaturgus opticus*, przeł. T. Stróżyński, Gdańsk 2009. Por. też D. L. Collins, *Anamorphosis and the Eccentric Observer: Inverted Perspective and Construction of the Gaze*, „Leonardo” 1992, vol. 25, nr 1, s. 73–82; D. Topper, *On Anamorphosis: Setting Some Things Straight*, „Leonardo” 2000, vol. 33, nr 2, s. 115–124.

tyczną i logiczną zawartość, a nawet syntaktyczną spójność”¹⁷. Anamorfoza to wmalowany w dane dzieło trik perspektywiczny i kompozycyjny oraz naddatek znaczeniowy, który pozwala zobaczyć na obrazie inne jeszcze przedstawienie, dodatkowy element wizualny wzbogacający całość semantycznie, który jednak ujawnia się tylko w odpowiednich okolicznościach i wymaga uwagi oraz pewnego trudu ze strony odbiorcy.

Trompe l’oeil jako tryb reprezentacji zakłada nieruchomość. Widz ma przyjąć określoną perspektywę i konkretną pozycję przed obrazem, stać i patrzeć, aby efekt iluzji był najsilniejszy; dzieło jest w konsekwencji statyczne, tak kompozycyjnie, jak z punktu widzenia recepcji. Ponadto odbiorca zostaje uwiedziony od razu, „na pierwszy rzut oka”: przedstawienie podaje wszystko od razu i wprost, dalsze studiowanie i obchodzenie artefaktu powoduje, że pierwotny efekt iluzji pryska. Inaczej w anamorfozie, która przygotowuje widowiskową zasadzkę i zarazem zagadkę dla odbiorcy, zmusza go do ruchu i fizycznego, i intelektualnego, do podjęcia trudu interpretacji, do odkrycia zawartej w sferze kompozycyjno-perspektywicznej obrazu niespodzianki. Widz musi najpierw poruszać się wokół dzieła, aby znaleźć właściwą perspektywę, która pozwala dostrzec zaszyfrowane w obrazie przedstawienie. Właściwy obraz jako całość odsłania się po jakimś czasie; trzeba poprzez zewnętrzną powłokę i pierwsze wrażenia dotrzeć do drugiego dna, do kolejnej, skrywanej warstwy przekazu i w tym właśnie sensie dzieło jest tu bardziej dynamiczne (tak kompozycyjnie i treściowo, jak w perspektywie odbioru). Ku takiemu modusowi przedstawienia wychylają się hypotypozy, wymagające szczególnej aktywności i spostrzegawczości odbiorcy, który musi odnaleźć w tekście elementy układanki obrazowej i zobaczyć je w odpowiedniej perspektywie, aby tekst pojąć i zinterpretować. Tylko wtedy to, co niejasne i nieforemne, zostanie fortunnie zobaczone i odzyska swój kształt, swoją pełnię w planie znaczeniowym i strukturalnym.

HYPOTYPOZA JAKO *MISE EN ABYME* I PALIMPSEST

W przypadku ekfrazy i hypotypozy mamy do czynienia z taką relacją między tekstem a obrazem, że obraz jest uprzedni względem tekstu, a jego przywołanie spełnia, w terminologii Leo H. Hoeka¹⁸, funkcję ontologiczną, tzn. plastyczny

¹⁷ L. Marin, *Zerwania, przerwy i synkopy...*, dz. cyt., s. 437. Klasycznym przykładem tak rozumianego zerwania byłoby anamorficzne przekształcenie czaszki w obrazie Hansa Holbeina *Ambasadorowie*; obrazowi temu poświęciłam artykuł „Ambasadorzy” *Hansa Holbeina Młodsze- go – przykład malowania i widzenia obrazu w kilku perspektywach percepcyjnych i interpretacyjnych*, „Tekstualia” 2006, nr 2 (5), s. 31–44.

¹⁸ L. H. Hoek, *La transposition intersémiotique: Pour une classification pragmatique* [w:] *Rhétorique et image. Textes en hommage à A. Kibédi Varga*, red. L. H. Hoek, K. Meerhoff, Amsterdam–Atlanta 1995, s. 65–80.

wzór jest nośnikiem sensu utworu literackiego, i funkcję strukturalną, zasadzającą się na odpowiednościach na poziomie struktury między dziełami. Obraz w utworze literackim funkcjonuje analogicznie, jak obraz w obrazie bądź jak drugi plan względem pierwszego. Uczestniczy w tworzeniu kompozycji ramowej, otwiera bowiem inny świat przedstawiony, wprowadza inną fabułę, a tym samym sytuuje się na drugim stopniu względem rzeczywistości tekstu. Dzieło sztuki nie jest wprowadzane do tekstu przez „odmalowanie” słowami i nie po to, żeby popisać się umiejętnością stworzenia pobudzającego wyobraźnię odbiorców opisu. Obraz wzbogaca tekst, może być też jego przyczyną sprawczą i jego głównym przedmiotem. Staje się kluczem do zrozumienia utworu, ponieważ go domyka (dopełnia), a zarazem otwiera – wprowadza nowe możliwości interpretacji tekstu. Plastyczny wzorec nie pozostaje wyizolowany i obcy w nowym otoczeniu, ale wchodzi w relacje z postaciami, zdarzeniami, czasoprzestrzenią, sposobem prowadzenia narracji. W rezultacie staje się komponentem tekstu, a jako całość formalno-treściowa nakłada się w pewnym stopniu na dzieło literackie.

Wobec tego, że tekst malarski funkcjonuje w tekście literackim jako obraz opowiadany/upowieściowiony, przydatny do analizy tej sytuacji wydaje się termin *mise en abîme* (*mise en abym*), którym określa się m.in. takie swoiste formy odbicia czy powtórzenia, jak: występowanie obrazu w obrazie, filmu w filmie, teatru w teatrze czy opowiadania w opowiadaniu. Struktura włączona w dane dzieło jest podobna do tego dzieła, analogiczna względem niego pod względem formalnym i tematycznym. W teorii literatury termin oznacza sposób autoodniesienia poprzez wewnętrzną reduplikację dzieła literackiego albo jego części, a także rodzaj kompozycji ramowej, w której wewnętrzna fabuła objaśnia pod pewnymi względami ramę kompozycyjną¹⁹. Za twórcę nazwy uchodzi André Gide, który pisał o *mise en abym* jako o osadzaniu wewnątrz pewnej całości tego, co pochodzi z zewnątrz²⁰. W przypadku opisów dzieł sztuki w utworach literac-

¹⁹ Dosłownie wyrażenie to oznacza umieszczanie w nieskończoność (franc. *abîme* – przepaść, otchłań, głębia) i odnosi się do zjawiska występowania w danym przedstawieniu tego samego, tylko pomniejszonego przedstawienia, który to układ jest powtarzany w nieskończoność. Funkcjonowanie tego pojęcia w literaturoznawstwie pokazuje jednak, że zasadniczo chodzi o przypadki umieszczenia pewnej całości wewnątrz większej całości, przy czym niekoniecznie muszą to być identyczne elementy, a sekwencja osadzania może być zaledwie dwustopniowa. Por. *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, red. D. Herman, M. Jahn, M.-L. Ryan, London–New York 2010, s. 312–313. Termin na gruncie teorii literatury został spopularyzowany przez książkę Luciena Dällenbacha stanowiącą modelowe wprowadzenie do zagadnienia: *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris 1977. Por. też M. Bal, E. Tavor, *Notes on Narrative Embedding*, „Poetics Today” 1981, vol. 2, nr 2, s. 41–59; M. Ron, *The Restricted Abyss: Nine Problems in the Theory of Mise en Abyme*, „Poetics Today” 1987, vol. 8, nr 2, s. 417–438 oraz esencjonalny artykuł: J. J. White, *The semiotics of the mise-en-abyme* [w:] *The Motivated Sign. Iconicity in Language and Literature 2*, red. O. Fischer i M. Nänny, Amsterdam–Philadelphia 2001, s. 29–53.

²⁰ A. Gide, *Journal 1889–1939*, Paris 1948, s. 41. Odwoływał się przy tym do heraldyki i kompozycji herbu, który w swoim środku (środek w herbie po francusku nazywa się *coeur*,

kich zjawisko to realizuje się w ten sposób, że do wnętrza tekstu wprowadzony zostaje obraz, który staje się elementem świata przedstawionego utworu (ten przypomina pod pewnymi względami świat przedstawiony w artefakcie), a jednocześnie sam stanowi pewną całość formalno-znaczeniową, tworzącą osobny świat²¹. Tym samym prezentuje odrębną rzeczywistość wewnątrz rzeczywistości tekstowej, nadrzędnej względem niego. Zostaje włączony na zasadzie analogicznej do kompozycji ramowej (i szkatułkowej), a zarazem odnosi do obrazu istniejącego w świecie pozatekstowym, otwiera więc wypowiedź literacką także na zewnątrz²².

Termin ten odnosiłby się do utworów, których świat przedstawiony został zainspirowany dziełem sztuki tak, że uzyskujemy pewnego rodzaju odbicie obrazu w tekście. Sam obraz przy tym nie musi być opisany ani nawet wprost przywołany, pośrednio jest jednak identyfikowalny. W tego typu dziełach literackich artefakt, jako ujawniony w tekście twór ze świata pozasłownego, będzie stanowił jeden poziom w konstrukcji *mise en abyme*, a dodatkowo może zostać przybliżony w opisie. Mamy wobec tego do czynienia z kompozycją umieszczającą jedną całość w drugiej (obraz w tekście – obraz jako składnik pozatekstowego świata i punkt odniesienia tekstu albo też jako twór opisany w tekście, a ponadto ożywiony i przekształcony, istniejący w świecie przedstawionym utworu, jak ma to miejsce w hypotypozie). Obie całości tworzą światy podobne do siebie. Obraz jest z punktu widzenia struktury tekstem wewnętrznym, choć w planie genologicznym stanowi źródło tekstu, a tekst jest wariacją obrazu. Tekst wewnętrzny nie jest tu pomniejszoną kopią zewnętrznego, ale jak zauważa Przemysław Pietrzak: „istnieją utwory odwracające hierarchię *mise en abyme*:

tj. serce, albo *abym*) umieszcza drugi herb, więc w rezultacie na środku tarczy herbowej pojawia się mniejsza kopia tej tarczy.

²¹ Konstrukcję *mise en abyme* widzi już w antycznym opisie dzieła sztuki osadzonym w tekście Andrew S. Becker. Opis dzieła sztuki miałby być miniaturową repliką tekstu umieszczoną w tym tekście, fragmentem tekstu powtarzającym albo odbijającym cały tekst, a badacz pokazuje tę zasadę na przykładzie opisu tarczy Achillesa w *Iliadzie*. A. S. Becker, *The Shield of Achilles and the Poetics of Ekphrasis*, Lanham 1995, s. 5 i n. Podobnie Shadi Bartsch, pisząc o antycznych utworach prozatorskich, wskazuje na złożone relacje, które istnieją między partiami opisującymi a obramowującą je narracją. Badaczka twierdzi, że deskrypcje odgrywają kluczową rolę w utworze, prawie wszystkie w istotny sposób odnoszą się do tekstu. Szczególnie ważne są te, które wymagają wysiłku interpretacyjnego, tak że strony bohatera bądź narratora, jak ze strony czytelnika, tj. opisy obrazów, rzeźb, snów, przedstawień teatralnych. Por. S. Bartsch, *The Role of Description [w:]* tejże, *Decoding the Ancient Novel. The Reader and the Role of Description in Heliodorus and Achilles Tatius*, Princeton 1989, s. 171–177.

²² Por. rozważania Mieke Bal w ramach jej projektu „analizy kulturowej” i badania „przedmiotów kulturowych”, projektu, w którym badaczka bierze na warsztat m.in. pojęcie ramy w humanistyce i zwraca uwagę na jeszcze inny aspekt tej kategorii: „Pojęcie ramy zostało wprowadzone w analizie kulturowej jako alternatywa dla starego pojęcia kontekstu” i podaje argumenty za stosowaniem pierwszego terminu; M. Bal, *Rama [w:]* tejże, *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych. Krótki przewodnik*, przeł. M. Bucholz, Warszawa 2012, s. 162.

tekst wewnętrzny nie stanowi w nich «odbicia» tekstu zewnętrznego, ale przeciwnie – tworzy model, z którego niejako «wyrasta» zewnętrzne opowiadanie»²³.

Uznana badaczka kwestii intersemiotycznych, Tamar Yacobi, ujmuje istotę tego zjawiska, korzystając z pojęcia ramy: „wizualny artefakt staje się poprzez przeniesienie *wstawką* w obrębie werbalnej *ramy*”²⁴ – dzieło sztuki przywołane w tekście jest załączonym dodatkiem w ramie językowej. Tekst reprezentuje pozatekstowy przedmiot – dzieło sztuki, które samo jest reprezentacją czegoś – a czyni to za pomocą werbalizacji. Zachodzi inkorporacja w reprezentacji werbalnej reprezentacji pochodzącej z innego systemu znakowego (ze sfery wizualnej). Rama i jej wypełnienie w tego typu *mise en abyme* są więc jednorodnie (całość wyrażona słowem), ale zarazem źródłowo niehomogeniczne (zacytowane dzieło pochodzi z porządku wizualnego). Rama jest trampoliną do innej rzeczywistości, do całości artystycznej wyrażonej w innym materiale i innymi środkami, której odczytanie wymaga nie tylko patrzenia, ale i znajomości pewnych kodów przedstawieniowych. Przypadek obecności dzieła sztuki w utworze literackim stanowiłby jeden z rodzajów *mise en abyme*, który można by nazwać intersemiotycznym *mise en abyme*, gdyż relacja włączania zachodzi między dziełami należącymi do różnych porządków komunikacyjnych.

Nasuwa się jeszcze jedna uwaga. Otóż hypotypozą, rozumianą jako kategoria określająca typ relacji intersemiotycznych: literacka reprezentacja dzieła sztuki plastycznej, cechująca się energetycznością, narracyjnością, nadająca dynamizm fabule i konstrukcji dzieła – przypomina w efekcie palimpsest²⁵. Nakłada bowiem

²³ P. Pietrzak, *Opowiadanie w opowiadaniu. «Mise en abyme» i narratologia* [w:] *Opowiadanie w perspektywie badań porównawczych*, red. Z. Mitosek, Kraków 2004, s. 195. Badacz przypomina, że pojęcie tekstu wewnętrznego zostało przez badaczy rozszerzone „nie tylko na struktury niejęzykowe i nienarracyjne, jak obraz czy utwór muzyczny, ale również na wyobrażone w dziele przedmioty będące metaforami [...] struktury zewnętrznej”; tamże, s. 188.

²⁴ T. Yacobi, *The Ekphrastic Model: Forms and Functions* [w:] *Pictures into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*, red. V. Robillard, E. Jongeneel, Amsterdam 1998, s. 21–34.

²⁵ Odnoszę się w pierwszej kolejności do znaczenia i funkcjonowania tego terminu w piśmiennictwie. Greckie *palimpseston* znaczy „ponownie zeszkrobany” (*palin* – znówu, *psao* – ścierać, zeszkrobyć; łac. synonim palimpsestu – *codex rescriptus*, czyli księga zapisana na nowo). Może etymologia wskazuje tutaj na skrót myślowy „aby-PONOWNIE-zapisać-STARTY”, tj. zapisać zeszkrobany (wytarty) tekst nowym tekstem, palimpsestami nazywa się bowiem rękopisy spisane na wcześniej użytym (więc zapisanym) pergaminie albo papirusie, z którego starto pierwotny tekst, aby zapisać go nowym, co wynikało z kosztowości materiału piśmienniczego. Słynne użycie tego terminu przez Gérarda Genette’a na określenie „literatury drugiego stopnia” sugeruje przede wszystkim wielowarstwowość tekstu, ale raczej w sensie nieoryginalnego przepisywania tego, co już zostało zapisane niż subtelnej gry różnych warstw budujących globalne znaczenie. Ponadto Genette pisze o relacji między tekstami *sensu stricto* – werbalnymi, choć wielu badaczy stosuje jego propozycję, rozszerzając jej odniesienie do relacji intersemiotycznych, a nawet intermedialnych. G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. A. Milecki [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. IV, cz. II, oprac. H. Markiewicz, Kraków 1992, s. 317–366.

na tekst, w którym się pojawia, inny tekst, a mianowicie tekst przywołujący dany plastyczny wzorzec. W dodatku temu dwuwarstwowemu przekazowi słownemu towarzyszy symultanicznie warstwa obrazowa, obecna na zewnątrz wypowiedzi werbalnej. Uzyskujemy tu w pewnym sensie podwójny palimpsest: na tekst główny nakłada się werbalna relacja o dziele sztuki jako druga warstwa tekstowa, i nawet te partie tekstu, które nie traktują o dziele sztuki, możemy zacząć czytać przez pryzmat owego dzieła; równocześnie językowa relacja skłania do bezpośredniej konfrontacji z danym obiektem artystycznym, a nawet z jego omówieniami naukowymi i popularnonaukowymi. Tak rozumiana palimpsestowość jest wpisana w hypotypozę, pozwala na ożywienie tekstu, granie w nim kilku warstw przekazu nie tyle obok siebie, ile przez siebie.

Podsumowując: hypotypoza w tekście jawi się jako forma *mise en abyme*, ale rozumiana nie jako rekurencyjny obraz (tzw. efekt Droste), ale – jak proponował Gide – jako autorefleksyjna wstawka, która wtóruje tekstowi, oświetla tematyczne i formalne aspekty utworu²⁶. Hypotypoza zapowiada wydarzenia i atmosferę utworu, a elementy obrazu odbijają się w narracji, gdyż twórca kreuje fabułę utworu i jego „scenografię”, a czasem też strukturę, w odniesieniu do dzieła wizualnego. Funkcja ramy w tekście, w którym zastosowano hypotypozę, przekracza poziom technicznego czy formalnego dodatku, znacznika początku i końca czy znaku przejścia do innego poziomu albo odmiennej rzeczywistości. Wchodzi ona w interakcję z wprowadzonym dziełem, które zaczyna znaczyć w nowy sposób i służyć nowym celom, stekstualizowane i skontekstualizowane (określenia Yacobi), zakotwiczone w nowym uniwersum. Transponowany artefakt nie tyle modyfikuje, ile współstanowi zawartość tekstu, determinuje zastosowane chwytły kompozycyjne, podsuwa tropy interpretacyjne, razem z ramą współkonstytuuje przekaz we wszystkich jego aspektach. Proponuję więc rozumieć hypotypozę jako transpozycję obrazu w tekście literackim dającą strukturalny (a mający konsekwencje dla narracji i fabuły) efekt palimpsestu i semantyczno-pragmatyczną moc enargei

DWA TYPY HYPOTYPOZY: MIMETYCZNA I DIEGETYCZNA

Analiza konkretnego materiału literackiego, na której przytoczenie nie ma tu miejsca, pozwoliła mi wyróżnić dwa zasadnicze modusy hypotykozy: mimityczny i diegetyczny. Podział ten terminologię zawdzięcza studiom nad narracją w tej ich części, która sięga do retorycznych pojęć, pochodzących od Platona

²⁶ Judith Labarthe-Postel uważa, że każdy opis dzieła sztuki w tekście literackim jest swoistym przykładem *mise en abyme*, a technika ta jej zdaniem przynosi koncentrację tematów, zapowiedź stylu autora, sformułowanie schematów narracji. J. Labarthe-Postel, *Littérature et peinture dans le roman moderne. Une rhétorique de la vision*, Paris 2002, s. 11 i n.

i Arystotelesa – do III części *Państwa* (III 392c–398b) i VI księgi *Poetyki*²⁷. Platon używa pojęcia *diegesis* (gr. opowiadanie)²⁸, odróżniając sposoby narracji: przez opowiadanie (*diegesis*, modus narracyjny, ang. *telling* – pośrednia prezentacja i streszczenie zdarzeń, dialogów i monologów), kiedy poeta jest narratorem i mówi własnym głosem, i przez pokazywanie (*mimesis*, modus imitacyjny, odgrywający – w tym sensie dramatyczny²⁹, ang. *showing* – bezpośrednia prezentacja zdarzeń i mowy)³⁰, kiedy poeta jest w roli innej postaci, mówi głosem bohatera – bezpośrednio naśladuje/odgrywa mowę bohaterów (dla Platona właściwym trybem wypowiedzi była *diegesis*, dlatego krytykuje on autorów dramatów, a chwali poetów). Arystoteles zachował odróżnienie czystego opowiadania (*diegesis*) od bezpośredniej prezentacji, ale obie formy uważał za rodzaj *mimesis* – *diegesis* była dla niego subkategorią *mimesis*.

Rozgraniczeniu *mimesis*–*diegesis* odpowiadają terminy stosowane przez Arystotelesa w definicji fabuły³¹, a mianowicie *praxis* (akcja, przedstawione zdarzenia) i *mythos* (ustrukturyzowanie przedstawionych zdarzeń w narracyjną reprezentację). Problematyka tego odróżnienia była rozwijana przede wszystkim przez formalistów rosyjskich i francuskich strukturalistów. Podjęli oni zagadnienie relacji materiału dzieła („co” utworu, świat przedstawiony dzieła, a więc to, o czym się opowiada) do formalnego strukturyzowania tego materiału („jak” utworu, sposób prezentacji świata przedstawionego dzieła, zatem to, jak się opowiada). Różnica między tymi dwoma aspektami fabularnymi oddawana jest w badaniach literaturoznawczych za pomocą par pojęć *fabuła*–*sjużet* (badania

²⁷ Wprowadzenie do problematyki *mimesis versus diegesis* można znaleźć w: J. T. Kirby, *Mimesis and Diegesis: Foundations of Aesthetic Theory in Plato and Aristotle*, „Helios” 1991, vol. 18, s. 113–128; M. Riffaterre, *Truth in Diegesis* [w:] tegoż, *Fictional Truth*, Baltimore–London 1990, s. 1–28; L. Jenny, *Poetyka i przedstawienie*, przeł. W. Maczkowski, „Pamiętnik Literacki” 1989, z. 4, s. 239–269; S. Chatman, *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Film and Fiction*, Ithaca 1990, s. 109–118.

²⁸ *Diegesis* pochodzi od greckiego czasownika *diegeisthai* – kierować, prowadzić, relacjonować, wyjaśniać, opowiadać. Rzeczownik *diegesis* przejął to znaczenie i koło V w. p.n.e. ustabilizował się na określenie werbalnych narracji.

²⁹ Koło VI w. p.n.e. używano już pojęcia *mimesis* w dwóch sensach: szerszym, tj. jako reprezentacja, depikcja dokonywana w różnych mediach (poezja, malarstwo, muzyka), oraz węższym, tj. jako dramatyczne odegranie.

³⁰ *Telling* i *showing* to terminy Henry’ego Jamesa przejęte przez Percy’ego Lubbocka w jego *The Craft of Fiction*, London 1957 (pierwodruk w 1921 roku). Por. rozdz. *Showing and Telling* [w:] *Handbook of Narrative Analysis*, oprac. i przeł. L. Herman, B. Vervaeck, Lincoln–London 2005, s. 14–16. Monika Fludernik przywołuje w tym kontekście jeszcze odróżnienie narracji zmediatyzowanej i niezmediatyzowanej (Franz K. Stanzel) oraz przedstawienia sprawozdawczego i scenicznego (Otto Ludwig). Por. M. Fludernik, *An Introduction to Narratology*, przeł. P. Häusler-Greenfield i M. Fludernik, London–New York 2010, s. 35 i n.

³¹ Dla Arystotelesa fabuła była „naśladowczym przedstawieniem akcji”, „artystycznie uporządkowanym układem zdarzeń”. Arystoteles, *Poetyka*, przeł. i oprac. H. Podbielski, Wrocław 1983, s. 18. Stanowiła ona jeden z sześciu składników tragedii, ale była najważniejszym z nich – fundamentem i duszą, to bowiem naśladowanie działań i bieg zdarzeń miały być celem tragedii.

rosyjskie), *story-plot* (studia angielskie), *histoire-récit/discours* (tradycja francuska)³².

Zgodnie z tymi odróżnieniami hypotypozę mimetyczną należałoby rozumieć jako ożywienie obrazu w tekście w sposób przypominający zasadę, która charakteryzuje *tableaux vivants* albo adaptacje filmowe obrazu – cały tekst jest transpozycją konkretnego dzieła, zachodzi zbieżność postaci i przedmiotów, zdarzeń, czasoprzestrzeni, a także aspektów formalnych (kompozycja, perspektywa, kolor, światło), a na tym w pewnym sensie wyczerpuje się cel wypowiedzi literackiej. Może ona jednak dodawać komentarz do obrazu, najczęściej o charakterze refleksji filozoficznej (dotyczącej kwestii epistemologicznych, aksjologicznych albo ontologicznych), wprowadzać dialogi między postaciami, dopowiadać zachodzące zdarzenia, a także redakcję i poakcję. Tak prezentowałyby się hypotypoza w wersji właściwej i pełnej, jednak w praktyce tekstowej zarówno hypotypoza mimetyczna, jak i hypotypoza diegetyczna nie zachowują w pełni owej tożsamości personalno-faktograficznej między składnikami świata przedstawionego odnoszących się do siebie dzieł. Za sprawą obu form ożywa obraz, ale fragmentarycznie i w różnych aspektach. Hypotypoza mimetyczna ożywia „co” dzieła, to co pokazywane, przede wszystkim komponenty świata przedstawionego dzieła malarskiego, które następnie odnajdujemy w utworze literackim. Zbieżność dotyczy tu funkcji fabularnych (termin W. Proppa) i roli postaci (termin A. J. Greimasa), a także ogólnej struktury czasoprzestrzennej prezentowanej rzeczywistości.

Hypotypoza diegetyczna dynamizuje z kolei „jak” obrazu, to co opowiadane, aktywizuje sposób przedstawienia świata oraz problematykę formalno-filozoficzną generowaną przez malowidło. W tekście realizującym hypotypozę diegetyczną znajdziemy, na poziomie rzeczywistości przedstawionej, zaledwie aluzje do obrazu, nie odnajdziemy postaci i zdarzeń, które przypominałyby te z dzieła malarskiego. Natrafimy natomiast na aktualizację zagadnień wysuwanych na pierwszy plan w malowidle, przekonamy się, że pisarza dręczą te same pytania co malarza, dlatego tematyzuje on je w innym materiale – w formie werbalnej w samym tekście utworu oraz często w paratekstach. Można wreszcie wskazać także przypadki hypotykozy kombinacyjnej (kompleksowej), łączącej oba wskazane modusy, tj. mimetyczny z diegetycznym³³.

³² Por. S. Chatman, *O teorii opowiadania*, przeł. I. Fessel, „Pamiętnik Literacki” 1994, z. 4, s. 199–222; H. Markiewicz, *Zawartość narracyjna i schemat fabularny* [w:] tegoż, *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1984, s. 112–136; A. Melberg, *Porządek Arystotelesowski* [w:] tejże, *Teorie mimesis. Repetycja*, przeł. J. Balbierz, Kraków 2002, s. 52–59.

³³ Nie miejsce tu, aby analizować literackie realizacje tej figury dyskursu, warto jednak wskazać choć na dwa przykłady z twórczości włoskiego autora, Antonia Tabucchiego, którego utwory literackie dostarczają bardzo różnorodnego materiału, pozwalającego wydobyć różne modulacje hypotykozy: krótkie opowiadanie *Sen Michelangela Merisiego, zwanego Caravaggiem, malarza i pasjonata* ze zbioru *Sny o snach* (intertekstem *Powołanie św. Mateusza Caravaggia*) stanowi

EKFRAZA A HYPOTYPOZA

Na zakończenie chciałabym zestawić owe dwie podstawowe formy relacji werbalnej na temat plastycznego wzorca, jakimi są ekfraza i hypotypoza, jako że ekfraza była i jest terminem bardzo popularnym, choć szczegółowo różnie definiowanym, hypotypoza zaś pozostaje kategorią rzadko używaną na opisanie obecności artefaktu w tekście³⁴.

Ekfraza wychyla się w kierunku uobecniania w języku tego co pozajęzykowe i wskazywania na przedmiot opisu, z kolei hypotypoza – w kierunku zastępowania, odobecniania przedmiotu w takiej formie, w jakiej istnieje poza tekstem, ale zarazem przeformułowania go w tekście, uobecniania nowej jego wersji. Ekfraza byłaby bliższa odtwarzaniu oryginału, który prezentuje, eksponuje (wystawia na pierwszy plan, na pokaz), a hypotypoza – transponowaniu artefaktu źródłowego na tekst, zastępowaniu nieobecnego modelu jego unarracyjjonowanym wariantem, na którym każe skupić uwagę. Ekfraza poniekąd bardziej koncentruje się na zewnętrznosci przedstawienia, hypotypoza zaś – na tym, co implikowane przez przedstawienie, co wprost niewyrażone, a potencjalnie zawarte w reprezentacji malarskiej. Hypotypoza jeszcze wyraźniej niż ekfraza tworzy siebie na interpretacji dzieła wizualnego, i to nie tylko w sensie konceptualizacji kwestii dotyczących tematu przedstawienia, ukazanych postaci i przedmiotów, towarzyszących zagadnień estetycznych czy filozoficznych *sensu largo*, ale też w znaczeniu transformacji samej ukazanej sceny – przeniesieniu jej np. w realia innej epoki, innego miejsca, innej grupy społecznej, w realia innego świata przedstawionego przy zachowaniu podobieństwa na tyle mocno, aby żywa pozostawała

przykład hypotypozy mimetycznej, a *Słowa na opak* ze zbioru o tym samym tytule (intertekstem *Las Meninas* Velázqueza) – hypotypozy diegetycznej.

³⁴ Wynika to być może z samej historii kategorii ekfrazy, jak i historii badań literackich. Otóż Filostrat Młodszy we wstępie do swoich *Eikones* (mniejszej serii *Obrazów*) odwołuje się do słynnych *Eikones* swojego dziada Filostrata Starszego jako do „ekfraz dzieł malarskich” (a nie jako do hypotypozy dzieł malarskich), a w ten sposób nadaje niejako nazwę gatunkowi. Trzeba przy tym zwrócić uwagę, że *ekphrasis* w starożytności, jak o tym świadczą m.in. podręczniki retoryki, tzw. progymnasmata, miała o wiele szersze znaczenie, niż jej się nadaje dziś. Starożytni retorzy, posługując się tym terminem, nie mieli na myśli w pierwszej kolejności albo nawet w ogóle opisu dzieła sztuki (prezentowane przez antyczne źródła definicje ekfrazy dają po prostu ogólną definicję opisu i mówią o ekfrazach miejsc, zdarzeń, osób, okresów czasu). Jak uważa wybitna badaczka ekfrazy, Ruth Webb, termin *ekphrasis* w znaczeniu „opis dzieła sztuki” zaczął funkcjonować dopiero od II połowy XX wieku, a wpływ na takie zawężenie miała zapewne popularność ekfraz dzieł sztuki, na czele z *Eikones* właśnie; por. R. Webb, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Farnham 2009, s. 10. W ten sposób to termin ekfraza, a nie termin hypotypoza wszedł do języka studiów komparatystycznych. Pierwszym badaczem, który posługiwał się pojęciem ekfrazy w zmienionym, wąskim znaczeniu był, zdaniem Webb, Leo Spitzer (definiuje on ekfrazę jako formę poetyckiej deskrypcji dzieła sztuki i jeśli nie odcina się od retorycznej tradycji ekfrazy, to przynajmniej o niej nie wspomina); L. Spitzer, *The „Ode on a Grecian Urn” or Content vs. Metagrammar*, „Comparative Literature” 1955, vol. 7, nr 3, s. 203–225.

myśl o oryginale malarskim i aby jego przetworzona wersja stale do niego odsyłała.

Ekfrazja opisuje dzieło sztuki, hypotypoza z kolei implikuje unaocznienie plastycznego modelu, ale nie tyle przez deskrypcję, ile przez jego dynamiczną animację. W ekfrazie dany artefakt stanowi przedmiot opisu, funkcjonuje jako obiekt deskrypcji pozbawiony żywotności, głosu; w hypotypozie staje się on podmiotem akcji, zaczyna działać dzięki przeniesieniu do świata przedstawionego utworu literackiego, co decyduje o efektywności i ekspresji werbalnego ukazania artefaktu. Hypotypoza wprowadza ruch i akcję do obrazu, nie opowiada o tym, co on ukazuje, ale stwarza to w utworze. Taka sytuacja implikuje mówienie o zdarzeniach wcześniejszych, późniejszych czy towarzyszących temu, co przedstawione na obrazie. W rezultacie hypotypoza często buduje odrębną fabułę, stanowiącą uzupełnienie głównej narracji, a czasem wręcz – główny wątek opowieści. Mamy więc różne możliwości: hypotypoza albo kreuje narrację, stanowi jej odnogę, ewentualnie staje się równoległe do niej płynącym nurtem, albo konstytuuje jej wykładnię czy też przenośnie powtarza, rozszerza lub zmienia jej znaczenie.

Zarówno ekfrazja, jak i hypotypoza stanowią swoisty przekład obrazu na słowo, a ponadto zawierają komentarz do dzieła malarskiego, koncentrujący się na wybranych fragmentach malowidła. Nie jest to warunek *sine qua non* ekfrazji, ale zawsze wystąpi w przypadku hypotypozy. Hypotypoza jako *tour de force* depikcyjnych zdolności języka przenosi dzieło malarskie, w granicach możliwości translacji intersemiotycznej i w drodze interpolacji, jako złożoną całość na świat przedstawiony utworu literackiego, a także na jego kompozycję i narrację, ożywia wizualny wzorzec w nowej formie wyrazu. Częstokroć wydobywa to, co nie jest dostępne dla wzroku, co kryje się pod zewnętrżnością przedstawienia (np. historię bohaterów w przebiegu czasowym, ich domniemane myśli i uczucia). Tego nie odnajdziemy w ekfrazie, już z racji jej charakteru – ekfrazja opisowo albo opisowo-opowiadająco przybliży artefakt, ale nie nadaje mu innej postaci, przygląda mu się i pozwala działać, ale go nie przeformułowuje w innej formie istnienia. Taką ekfrazję znamy z utworów literackich, przede wszystkim poetyckich, ale także prozatorskich, należy również do domeny narracji historyków i krytyków sztuki oraz literatów piszących w esejach o swoich spotkaniach ze sztuką. Hypotypoza zaś jest domeną tekstów literackich prozatorskich, jak wynika z moich badań.

W powierzchownym ujęciu nasuwa się wniosek, że ekfrazja realizuje się zasadniczo w formie statycznego opisu, dla którego miejsce otwiera podmiot utworu, głos historyka sztuki albo eseisty, hypotypoza zaś – w formie dynamicznego opowiadania, wpleczonego w nurt narracji utworu. Jednak i ekfrazja może przybierać formę opowiadania o obrazie. Różnica polega na tym, że narracyjność opisu w ekfrazie nie jest tożsama z dynamiczną relacją odnoszącą do dzieła sztuki, jak w przypadku hypotypozy. Narracyjna ekfrazja rozwija punkto-

wość elementów przedstawienia i momentów ukazanego zdarzenia w linearność komentującego opowiadania o tym, co ukazuje dany obraz, jakie skojarzenia przynosi, jakie emocje ewokuje. Stosuje się tu opis chronologiczny, nieabstrakcyjny, niesyntetyczny, aby przedstawić wyraźnie dany obiekt bądź scenę (Heffernan pisze o narracji tworzonej przez piszącego o sztuce, że przetwarza ona chaotyczność i przypadkowość patrzenia na obraz w spójne i linearne opowiadanie)³⁵. Tymczasem hypotypoza, by jeszcze raz powtórzyć, odnosi się do przypadków, kiedy przechodzimy z poziomu opisu eksplikacyjnego czynionego przez autora/narratora na poziom opowiadania imaginacyjnego angażującego świat przedstawiony bohaterów, przedmioty, okoliczności, zdarzenia, a też problematykę znaną z danego obrazu.

W konsekwencji ekfrazja zdaje się bardziej statyczna, istotowo bliższa deskrypcji, powstaje w wyniku reprezentacji dokonywanej z określonego punktu widzenia, jej przekaz jest bardziej przezroczysty, bezpośredni i jednoznaczny, kompozycyjnie jest bardziej zwarta (jako element większej całości jest łatwiejsza do wydzielenia – jeśli chodzi o objętość i delimitację, znaczniki początku i końca). Jej miejsce w strukturze tekstu jest klarowniejsze, pozostaje też jako całość spójna semantycznie, a jej rola w danym tekście jest relatywnie łatwa do rozszyfrowania. Hypotypoza z kolei, jako dynamiczna, zapisana w formie narracyjnej (opowiadającej), aktywizuje różne perspektywy patrzenia na obraz, jest nieprzezroczysta, niebezpośrednia i niejednoznaczna, kompozycyjnie rozproszona (raczej nie wspomaga się znacznikami delimitacji, ma tendencje wszechogarniające, żyje niemal w całym tekście). Tak więc jej struktura staje się trudniej uchwytna, miejsce w samym tekście bardziej nieokreślone, a semantycznie przenika się z tekstem głównym bądź go po prostu współtworzy. Także określenie jej roli w utworze zwykle wymaga namysłu. Prezentuje się więc ta forma wypowiedzi jako bardziej skomplikowana, jej dostrzeżenie i zrozumienie wymaga większej uwagi i wysiłku ze strony odbiorcy, co wiąże się z tymi jej cechami, które pozwalają łączyć ją z jednej strony z palimpsestem i *myse en abyme*, z drugiej – z *trompe l'oeil*, a w pewnych przypadkach także z anamorfosą. Ekfrazja i hypotypoza różnią się zatem wreszcie i wymaganiami względem odbiorcy (hypotypoza, w moim przekonaniu, jest dla niego bardziej „forsowną” formą wypowiedzi). W obu trybach relacji inaczej przebiega sinusoida zaangażowania i wrażeń czytelnika.

³⁵ J. A. W. Heffernan, *Speaking for pictures: the rhetoric of art criticism*, „Word & Image” 1999, vol. 15, nr 1, s. 21.

Rozalia Ślodeczyk

*HYPOTYPOSIS – A FORGOTTEN TROPE FROM THE TOOLKIT
OF VERBAL-VISUAL POETIC DEVICES*

Summary

The article explores the problem of literary pictorialism, i.e. literary representation of the visual arts, with respect to the term *hypotyposis*. It appears to have sunk in oblivion, although it can boast of no less respectable origin as *ekphrasis*, and is by no means synonymous with the latter. In this article the precise meaning of *hypotyposis* is made out by means of comparisons with terms like *trompe-l'œil*, *anamorphosis*, *mise-en-abîme*, and *palimpsest*. On the whole, *hypotyposis* does not describe a work of art but constitutes its verbal variant, or a structural and thematic equivalent in which the plot brings forth animated allegory of the image. We should distinguish, the article argues, two types of *hypotyposis*, the mimetic and the diegetic. The mimetic *hypotyposis* animates the content (the *what*) of the work of art, i.e. what is presented, or, in other words, the components of the fictional world. The diegetic *hypotyposis* dynamizes the manner (the *how*) of the presentation, i.e. it activates the manner in which the fictional world is constituted and the philosophical or formal problems raised by the work's representation. Finally, the article examines the differences between *hypotyposis* and the generally accepted meaning of *ekphrasis*.

Słowa kluczowe: *hypotypoza*, *ekfrazja*, *opis dzieła sztuki*, *trompe l'oeil*, *anamorfoza*, *mise en abyme*.

Key words: *Poetics – figures of speech – literary pictorialism – hypotyposis – the mimetic and the diegetic – ekphrasis – trompe-l'œil – anamorphosis – mise-en-abîme*.