

MODUSY EKFRAZY: SIENEŃSKI KONDOTIER SIMONE MARTINIEGO OCZAMI ZBIGNIEWA HERBERTA I GUSTAWA HERLINGA-GRUDZIŃSKIEGO

Abstract

Modes of Ekphrasis: Simone Martini's Fresco of the Commander of the Sienese Troops as Seen by Zbigniew Herbert and Gustaw Herling-Grudziński

The article focuses on describing a work of art in an essay. It presents the form of ekphrasis and the method of interartistic analysis, as well as underlines the efficiency of the translational perspective (e.g. intersemiotic translation) in the study of the phenomenon of ekphrasis. As a starting point for the analysis and interpretation of fragments of Herbert's and Herling's essays, the article presents Martini's *Guidoriccio da Fogliano at the siege of Montemassi* from the perspective of art history. Next, it discusses the verbal accounts of the painting put forward by Herbert and Herling, examining their contents and poetics and paying attention to the character of the description they propose. The description may focus either on the subject or on the viewer, either on the representation itself or on its connotations. Accordingly, it is suggested that the corresponding modes of ekphrasis should be labelled 'denotational' and 'connotational'. The aim is to present concrete realizations of ekphrasis and characteristic modes of perceiving and writing about a work of art, as well as to show how the subjective perspective of the observer (describing, commenting, interpreting) and the idiomatic style of expression are manifested.

Keywords: description, ekphrasis, intersemiotic translation, interartistic analysis, connotation, denotation.

Sowa kluczowe: opis, ekfrazja, przekład intersemiotyczny, analiza interartystyczna, konotacja, denotacja.

Kontekst przekładoznawstwa

Ekfrazy, a więc teksty przywołujące dzieła sztuki, można zakwalifikować jako przykłady przekładu intersemiotycznego, a w ten sposób następujące odniesienie do perspektywy translatoi (por. Bassnett 2010; samo pojęcie *intersemiotic translation* pojawia się w tekście Romana Jakobsona *On Linguistic Aspects of Translation* z 1959 roku, por. w wersji polskiej Jakobson 1989). Tłumaczenie to bowiem zarówno objaśnianie, jak i przekładanie, a w przypadku ekfrazy artefakt zostaje zwykle zarazem objaśniony (skomentowany), jak i przełożony (opisany, czyli przetłumaczony z języka wizualnego na język werbalny; Bilczewski 2010: 116). Chodziłoby mi tu więc o rozszerzoną koncepcję przekładu, kiedy dotyczy on także werbalnych transpozycji form wizualnych, co zachodzi na gruncie pisarstwa o sztuce (krytycznego, eseistycznego) i literatury (proza i wiersz). Takie stanowisko znaleźć zresztą można u wielu badaczy.

Leo Hoek traktuje twórczość werbalną i wizualną jako analogiczne praktyki dyskursywne, choć tworzone za pomocą kodów znakowych należących do odmiennych form reprezentacji, a opis (w takich formach jak ekfrazy) interpretuje w funkcji szeroko pojętego przepisywania danego dzieła (Hoek 1994). Te różnice między kodami, jak z kolei uważa Mitchell, nie mają związku z przekazywaniem treści, co potrafi i język, i obraz; w przekonaniu badacza z semantycznego punktu widzenia nie ma zasadniczej różnicy między tekstem a obrazem (Mitchell 1994: 160). Podobnie sądzi Peter Wagner, kiedy podkreśla, że słowa i obrazy, choć stanowią odmiennie systemy reprezentacji, mają podwójny wspólny mianownik – są systemami znaczącymi i konstrukcjami retorycznymi. Z tego wynika postulat traktowania obrazów jako swoistych tekstów i „czytania” obrazów (Wagner 1996: 34). Analogiczną strategię interpretacyjną przyjmuje Claus Clüver, który podkreśla, że ekwiwalenty łatwiej znaleźć w przekładzie interlingwalnym, ale nie jest to nieosiągalne w transpozycji intersemiotycznej (Clüver 1989: 62). W późniejszym tekście konstatuje, że intersemiotyczne cytowanie obejmuje językowe re-reprezentacje tekstów kultury skomponowanych w niejęzykowych systemach znakowych. Badacz mówi o intersemiotycznym przepisywaniu, będącym dla niego synonimem werbalizacji tekstu niewerbalnego (Clüver 1998: 45). Podobnie Seweryna Wysłouch uważa, że można przełożyć znak z jednego systemu na inny, a „«poziom budulcowy» [materia znaku] nie może stanowić przeszkody w operacjach znaczeniowych i tworzeniu

znaczenia, które wynika z relacji między elementami, a nie z substancji, z której zrobione są te elementy” (Wysłouch 2009: 52).

Trzeba przy tym podkreślić, że w wyniku tak pojmowanego przekładu intersemiotycznego nie uzyskujemy w żadnym sensie reprodukcji danego dzieła w innym medium, nie ma bowiem ścisłej ekwiwalencji między językami, a tym bardziej między różnymi systemami znakowymi, różnymi mediami. Języki nie są transparentnym opakowaniem dla sensu (Bilczewski 2010: 9, 119), więc translacja to transformacja (przekształcenie, przetworzenie – można powiedzieć właśnie: transpozycja). Translacja dzieła sztuki na słowo nie zastąpi oryginału, tego rodzaju przekład pozostaje powiązany ze swoim obrazowym źródłem (Elsner 2010: 12). W podobnym tonie wypowiada się również Lawrence Venuti, który konceptualizuje przekład (a ekfrazę uważa za jego rodzaj) jako komunikat stanowiący interpretację tekstu źródłowego, a nie jego reprodukcję. W przypadku ekfrazy nie mamy do czynienia z prostym transferem formalnego albo semantycznego inwariantu, ale z relacją hermeneutyczną, z interpretacją, która różnicuje formę i znaczenie tekstu źródłowego, czyli artefaktu (Venuti 2010).

Dlatego myślę, że najlepsze rezultaty poznawcze osiągniemy, jeśli zestawimy z sobą dzieło sztuki (tutaj: malarskiej), na jakie wskazuje tekst, i sam tekst, jeśli uzupełnimy lekturę ekfrazy o oglądanie obrazu i będziemy konfrontować z sobą obie formy wypowiedzi artystycznej. W taki też sposób czytam wybrane tutaj do analizy teksty.

Tryby deskrypcji, typy ekfrazy

Jak przekonuje Maria Poprzęcka, „obrazy pod powiekami” tworzą nasze prywatne muzeum wyobraźni (określenie pochodzi od André Malraux i jego książki eseistycznej *Le musée imaginaire* z 1947 roku; por. Malraux 2005). Zapamiętany wygląd dzieł sztuki może jednak różnić się od dzieł w realnych muzeach, kościołach, pałacach. To znów ma konsekwencje w przypadku prób odtworzenia spotkań z artefaktami, zwłaszcza prób utrwalonych w postaci ekfrazy, a więc ogólnie mówiąc – deskrypcji dzieł sztuki. Jak podkreśla badaczka, to głównie ekfrazy stanowią przykłady „najprostszycy świadectw zwodniczości widzenia, mieszania się i nakładania obrazów” (Poprzęcka 2008: 147). Pojawia się zatem pytanie o to, czy w danej wypowiedzi deskryptywnej na temat dzieła sztuki mamy do czynienia z przywoływaniem realnego obrazu czy odtwarzaniem wspomnienia obrazu przechowywanego

w muzeum (zawodnej) pamięci i (twórczej) wyobraźni. I dalej: czy wypowiedź jest bliższa zakładającej dystans formie relacji czy bezpośredniej prezentacji scenicznej (Stanzel 1970)¹. Te kwestie z kolei łączą się z innymi zagadnieniami. Z poszczególnymi typami opisu, jak uważam, wiążą się bowiem różne proporcje nasycenia tekstu informacjami o dziele i o piszącym o nim autorze, przekazywaniem (obiektywnej) wiedzy i prezentowaniem (jednostkowego) widzenia, w tym samego aktu percepcji, odtwarzaniem dzieła (wierną jego deskrypcją) i tworzeniem tegoż dzieła (raczej jego objaśnianiem i interpretowaniem niż opisywaniem), prezentowaniem reakcji intelektualnej oka spekulatywnego i emocjonalnej oka zmysłowego. W centrum staje zatem zagadnienie przedmiotowego i podmiotowego widzenia i opisywania (Poprzęcka 2008; Belting 2007, 70–109)². Przedmiotowa lektura „określa (...) po prostu od zewnątrz, z perspektywy odbiorcy, stan faktyczny panujący w malowidle” (Bałus 2013: 19), podmiotowa lektura pokazywałaby zaś nie to, czym obraz jest, ale to, czym jest dla danego patrzącego, i w tym sensie ujawniałaby szeroko pojmowane spojrzenie piszącego (Wysłouch 2002)³.

Artykuł ma na celu pokazać, jak kwestie te uwypuklają się w konkretnych ekfrazach, dlatego porównawczo zestawiam przykłady opisu tego samego malowidła u dwóch eseistów. Przyglądam się tekstom, ale przybliżam też na wstępie samo dzieło sztuki stanowiące ośrodek zainteresowania, zgodnie z bliską mi metodą analizy interartystycznej (*interartistic analysis*) (Steiner 1982: 71–90). Istotą jest równoległe analizowanie oraz interpretowanie tekstu i stanowiącego jego intertekst dzieła stworzonego w innym medium –

¹ Odnoszę się do terminów z artykułu Stanzla, choć dokonuję przeniesienia – badacz pisał o formach opowiadania, tutaj piszę o trybach opisu.

² Wątki te podejmuje Poprzęcka (niejednorodność spojrzenia, kontekstowość i fizyczne uwarunkowania widzenia, klasyczny ideał poszukującego wiedzy oka spekulatywnego a pragnienie odzyskania spontaniczności widzenia, relacja wiedzy do widzenia), choć przede wszystkim w odniesieniu do dyskursu historii sztuki. Belting z kolei zwraca uwagę m.in. na swoistą nieobiektywność i uwikłanie każdego typu obrazu (od mentalnego zaczynając) oraz na wynikającą z tego konieczność interpretowania pojęcia obrazu jako kategorii antropologicznej: „Obraz jest czymś więcej aniżeli tylko wytworem percepcji. Powstaje jako wynik osobowej lub kolektywnej symbolizacji”, obrazy „okupują jego [człowieka] ciało” (Belting 2007: 12).

³ Deskrypcja przedmiotowa opiera się na wiedzy, przyjętych prawdach, ma na celu jak najpełniejsze przedstawienie danego obiektu; opis podmiotowy wyrasta z doświadczeń zmysłowych patrzącego, ukazuje sytuację postrzegania, przedmiot opisu traci tu swoją substancjalność i stałość, jest prezentowany w różnych odsłonach, fragmentarycznie, też z różnych punktów widzenia.

w przekonaniu, że w ten sposób można lepiej uchwycić tryby „wzajemnego naświetlania się” twórców werbalnego i wizualnego (Walzel 1974).

Nie podejmuję tu, z braku miejsca, dyskusji na temat różnych definicji pojęcia ekfrazy i jego rozwoju historycznego, ale sygnalizacyjnie chciałabym odnieść się do sformułowania Leo Spitzera, gdyż *de facto* tworzy ono rdzeń większości późniejszych ujęć, stanowi punkt wyjścia dla wielu różnych podejść metodologicznych. Spitzer definiuje ekfrazę następująco:

poetycka deskrypcja dzieła sztuki malarskiej lub rzeźbiarskiej pociągająca za sobą, zgodnie ze słowami Théophile’a Gautiera, *une transposition d’art*, reprodukcję za pośrednictwem słów zmysłowo postrzegalnych *objets d’art* (*ut pictura poesis*) (Spitzer 1955: 207).

Następuje tu zawężenie znaczenia ekfrazy do opisu dzieła sztuki, a jeszcze ściślej: do poetyckiego opisu obrazu albo rzeźby, opisu reprodukującego w słowie zmysłowo postrzegane dzieło sztuki. Wartościowe w tej definicji jest właśnie zwrócenie uwagi na charakterystyczny dla ekfrazy mechanizm transformacji medium wizualnego na medium werbalne. Sama odnoszę ten termin zarówno do tekstów literackich (wszystkich rodzajów), jak i eseistycznych, a także do krytyki sztuki (odróżniam ekfrazę literacką, pretekstową, od ekfrazy krytycznej, użytkowej). Wydzielam też ekfrazy denotacyjną i konotacyjną – ze względu na charakter opisu. Rozdzielenie denotacji od konotacji wiąże się z obserwacją wynikającą z lektury opisów dzieł sztuki, z których często wynika, że piszący koncentrują się na jednym aspekcie: 1) na denotacji – kiedy autor ześrodkowuje swoją uwagę na obrazie jako tworze plastycznym, na jego wymiarze materialnym; objaśnia dzieło sztuki od strony technicznej, formalnej i opisuje to, co widać na obrazie; 2) na konotacji – gdy autor opisuje artefakt w jego wymiarze znaczeniowym, a opis przechodzi w komentarz i interpretację wykraczającą poza to, co pokazane wprost w danym dziele, obejmując egzegezy i asocjacje prywatne, subiektywne widzenie piszącego. Poniżej analizowane przywołania dzieła sztuki w esejach stanowią egzemplifikację właśnie tych dwóch typów ekfrazy.

Kondotier Martiniego

Z wizyty w Sienie polscy eseści przywieźli wspomnienie spektakularnego zestawienia dwóch fresków tego samego autora, Simone Martiniego, w ich pierwotnym miejscu powstania: w Sala del Mappomondo (Sala Globusa) w Palazzo Pubblico. Chciałabym przyjrzeć się drugiemu z dwóch przywoływanych malowideł Martiniego, a mianowicie nie *Maeście* – o której pisze, choć rzadko szczegółowo, wielu badaczy w pracach poświęconych Herbertowi i Herlingowi – ale fascynującemu *Portretowi konnemu kondotiera Guidoriccio da Fogliano*.



Simone Martini, *Portret konny kondotiera Guidoriccio da Fogliano*, ok. 1330, fresk, 340 x 968 cm. Źródło: Google Art Project, Fondazione Musei Senesi (domena publiczna).

Malowidło stanowi przykład artystycznej doskonałości włoskiego twórcy (choć pod koniec lat 70. XX wieku pojawiały się kontrowersje wokół atrybucji i datacji tej pracy; por. Mallory, Moran 1986). Ukazuje zdobycie zamku Montemassi w 1328 roku przez Guidoriccia będącego na żołdzie mieszkańców Sieny. Symetryczne rozmieszczenie dekoracji w sali Palazzo Pubblico po jednej stronie sytuuje tronuującą Madonnę, główną patronkę miasta, po drugiej – omawiany fresk, stanowiący ucieleśnienie militarnej władzy miasta w postaci Capitano della Guerra del Comune di Siena, który to tytuł nosił Guidoriccia (Norman 2003: 94). Uwiecznienie na fresku zdobycznego zamku i triumfującego dowódcy miało wymiar polityczny i ideologiczny, zgodnie z przekonaniem, że reprezentacja plastyczna zamku znajdująca się w budynku będącym siedzibą władzy stanowi tytuł prawny posiadania analogiczny do dokumentu (De Castris 2007: 265). W centralnej części pracy umieścił malarz właśnie postać wieloletniego przywódcy oddziałów sienieńskich – w zbroi, z symbolem władzy wojskowej w prawej

ręce i w reprezentacyjnym okryciu zdobionym czarnymi rombami (niegdyś prawdopodobnie były pokryte płatkami srebra) na żółtym tle i motywem winnych liści, co stanowi aluzję do elementów heraldycznych rodu Fogliano. Guidoriccio jest widoczny z profilu, gdy siedzi na białym koniu okrytym zdobnym czaprakiem, którego kolory i dekoracja stapiają się z okryciem kondotiera. Otacza go nienaturalnie jałowy, niemal abstrakcyjny krajobraz budowany przez lite skały, choć przypominający gliniaste pagórki okolic Sieny. Artysta ukazał tu dwie konstrukcje – po lewej zamek Montemassi, po prawej przenośną fortecę oblężniczą – niemal symetrycznie po obu stronach mężczyzny, a dodatkowo obozowisko, z widocznymi namiotami i banderami. Otoczenie wskazuje na zawodową aktywność bohatera – wyjechał z obozu i triumfująco paraduje na tle zdobytego zamku albo zdeterminowany zbliża się ku niemu jako znak zagłady. Mężczyzna i koń prezentują się uroczyście i hieratycznie, zdają się pozbawieni konkretności fizycznej. Zostali nadto nienaturalnie umieszczeni w otoczeniu – koń nie znajduje stabilnej bazy, układ jego kopyt nie odpowiada ukształtowaniu terenu. W czasie XV-wiecznej restauracji, wynikającej zapewne ze złego stanu zachowania tynku pochłaniającego wilgoć, oryginalny błękit nieba zastąpiono granatem, od tynku odpadły też srebrne elementy stanowiące uzupełnienie dekoracji szaty okrywającej jeźdźca i przechodzącej w czaprak konia. Praca straciła więc swoje wyszukane efekty, dzięki którym jeszcze bardziej zdawała się zawieszona między fantazją a rzeczywistością, choć badacze i tak piszą o magicznej abstrakcji właściwej stylowi Martiniego (Torrìti 1997: 33).

Obserwujemy zatem w tej pracy realistyczne jak na pierwszą połowę XIV wieku przedstawienie składowych sceny (budowle, namioty, skały – choć ujmowane osobno, gdyż obraz jako całość nie jawi się jako wierna rzeczywistości reprezentacja), wysiłek portrecisty włożony w ukazanie postaci z profilu, plastyczność form ciała mężczyzny i wyglądu konia w połączeniu z średniowieczną zgeometryzowaną, sztywną ornamentalnością szaty i nieco kuriozalną relacją przestrzenną między wyludnionym krajobrazem a figurą jeźdźca. To sprawia, że dostrzegamy sprzeczność, a przynajmniej dysharmonię między dążeniem do wiernego oddania wyglądu postaci, elementów topografii i budowli (tak aby cała scena była rozpoznawalną ilustracją danego zdarzenia w danym miejscu) a sugerowaną aluzyjną, symboliczną wymową tego fantazyjnego w pewnym wymiarze fresku.

Perspektywa Herberta

Herbert w eseju *Siena z Barbarzyńcy w ogrodzie* tworzy swoisty zapis podróży, która, jak zauważa Dorota Kozicka, „nie jest tylko kompozycyjną ramą dla rozważań o sztuce i historii, lecz stanowi, po pierwsze, niezbędne dla tych rozważań osobiste doświadczenie, po drugie – świadomie wybraną tradycję literacką” (Kozicka 2003: 150). Z jednej strony odnajdujemy perspektywę konkretnego zwiedzającego i jego subiektywne komentarze, z drugiej – pisanie w konwencji relacji z podróży artystycznej, swoistej współczesnej *grand tour*, czasami z wykorzystaniem fragmentów prawdziwego bedekera. Jak konstatuje Ewa Wiegand: „eseistyka Herberta wyrosła biograficznie i artystycznie z rodzaju życia i twórczości, który zwie się «podróż»” (Wiegandt 1995: 212). Herbert, tak jak dawni twórcy, odbywa podróże artystyczne i zdaje z nich relację, ale też wplata w nie opisy interesujących go miejsc i artefaktów (por. Sugiera 1991; Ruszar 2006; Berkan-Jabłońska 2008: 61–114; Fiut 2001). Herbert wyraźnie pisze o swojej wizycie w Palazzo Pubblico i podziwianiu, jak waloryzująco stwierdza, „najpiękniejszych sieneńskich fresków” (Herbert 2004: 87). Jasno określa miejsce, w którym znajdują się oglądane przez niego dzieła wczesnego renesansu włoskiego. Charakterystyczny jest, odnajdowany również u Herlinga-Grudzińskiego, zachwyt nad czysto estetycznym aspektem tych prac, co od razu profiluje nastawienie odbiorcy i każe się skupić na deskrypcji. Herbert przedstawieniu kondotiera poświęca trzy dość krótkie akapity (po nich przechodzi – i dosłownie, i w opisie – do sali z freskami Lorenzettiego; tak samo „przenosi się” Herling-Grudziński):

Na przeciwległej ścianie znakomity portret konny przedstawiający kondotiera Guido Riccio da Fogliano. Jest tak bardzo różny od *Maesty*, że różnicę tę zauważyli nawet historycy sztuki. Malowany czternaście lat później, jest jakby zaprzeczeniem lirycznej i nadziemskiej *Maesty*.

Przez naga, płową ziemię jedzie na koniu mężczyzna w sile wieku, krępy, o pospolitej twarzy i zaciśniętych energicznie rękach. Na zbroję naciągnięty ma surdut ciemnobłęszczy z motywem brązowych trójkątów. Taki sam czaprak okrywa masywnego konia. Jeździec i zwierzę tworzą jedno ciało i, choć jada ścieżkę, wieje od nich niepospolita siła i energia. Nawet gdyby kroniki milczały o okrucieństwach kondotierów, ten portret byłby wiarygodnym dokumentem.

Pejzaż jest suchy jak klepisko. Żadnego drzewa, żadnej trawki, tylko nagie patyki zasieków i wątłe kwiaty znaków wojennych. Po lewej i prawej stronie fre-

sku na szczytach dwu wzgórz chuda architektura zamków. Ten na lewo to Monte Massi, którego kasztelan zbuntował się przeciwko Sienie. Nie ma wątpliwości, Guido Riccio zgruchocze te mury i rozkruszy wieże (Herbert 2004: 88–89).

Swoją wypowiedź eseista otwiera zdaniem lokalizującym fresk w pozycji względem *Maesty* – zarówno w przestrzeni („Na przeciwległej ścianie”), jak i w wymiarze semantycznym („jest jakby zaprzeczeniem lirycznej i nadziejskiej *Maesty*”). Komentator, uważający siebie za dobrego „ogłądacza” dzieł sztuki [„uważam (...) że jestem bardzo dobrym widzem malarstwa. Uważam, że to też wymaga pewnego talentu” – wyznał w rozmowie z Markiem Sołtysikiem; *Herbert nieznanym* 2008: 115], choć zarazem utyskujący na męki opisywania⁴, w pierwszym zdaniu dzieli się od razu oceną fresku ukazującego kondotiera („znakomity portret konny”). Brak zaimków osobowych i pierwszoosobowej formy czasownika sprawia, że konstatację tę można odczytać i jako prywatny sąd, i jako obiektywne stwierdzenie. Nie sposób też nie zauważyć ironii w drugim zdaniu, oddającym krytyczny, choć nie do końca wiadomo z czego wynikający, stosunek Herberta do historyków sztuki. Odczytujemy w tym sposobie pisania nieco butne, a może również żartobliwe, przekonanie o wyższości opinii niespecjalisty nad opinią zanurzonych w książkach historyków sztuki, ślepych na istotę dzieła, skupiających się jedynie na jego suchej analizie. Eseista nie dążył do opisu całościowego, wyczerpującego, wszechstronnego. Jak zaznacza Adam Dziadek, naukowe, skrupulatne opracowania wydawały mu się jałowe, nudne, co nie znaczy jednak, że z nich nie korzystał; celem Herberta miało być jednak nie „stworzenie pełnego opisu dzieła”, a raczej „dociekanie tajemnicy, która jest w sztuce ukryta” i „przeżywanie jednostkowe” (Dziadek 2006: 32, 46).

Ekfrazę *sensu stricto* przynoszą akapity, w których obserwator koncentruje się na aspekcie czysto wizualnym, na oddaniu wyglądu kondotiera i jego otoczenia. Postać mężczyzny sytuuje na tle krajobrazu, który nazywa

⁴ Jak zauważa jeden z badaczy, Herbertowi „obce były (...) rojenia, że literacki opis zdolny jest stać się prostym ekwiwalentem obrazu” (Kopczyk 2002: 152). Eseista pisał o tym wprost, nieco kokieterijnie, w wielokrotnie cytowanych przez badaczy słowach: „Znam dobrze, nadto dobrze, wszystkie męki i daremny trud opisywactwa, a także zuchwalstwo tłumaczenia wspaniałego języka malarstwa na pojemny jak piekło język, którym pisane są wyroki sądów i powieści miłosne” (Herbert 1993: 109–110). W rozmowie z Markiem Zagańczykiem wyjawiał zaś: „Tłumaczenie malarstwa na język, wałkowanie tych słów, przypomina wałkowanie ciasta. Używając wielkich słów – ołśnienie. Widzi pan od razu i widzi pan wszystko. Potem zaczyna się obraz rozbierać, mówić o żółto-żółto-białej sukni, czarnym kołnierzu, to zaczyna być już analiza” (*Herbert nieznanym* 2008: 206).

obrazowo, uciekając się do antropomorfizującej przenośni, „nagą, płową ziemią”. Kondotiera opisuje punktowo, a mianowicie zwracając uwagę tylko na kluczowe elementy jego postaci – wiek, budowę ciała, twarz, ręce, odzienie – i to za pomocą niewielu, ale przemyślnie dobranych słów, które pozwalają na oddanie wyglądu i wrażenia, jakie wywiera owa postać. W nierozbudowanym językowo opisie Herbert posługuje się niezaskakującymi jednowyrazowymi dookreśleniami przymiotnikowymi (męczyzna – „krępy”, twarz – „pospolita”, koń – „masywny”, siła – „niepospolita”); epitety są też tworzone przez wyrażenia przyimkowe i dłuższe frazy. Komentator zwraca uwagę na narzucającą się w odbiorze jedność, którą tworzą jeździec i koń. Ujmuje adekwatnie w słowa efekt, jaki owa para osiąga – posiłkuje się metaforą i zauważa: „więcej od nich niepospolita siła i energia”. Jako że krajobraz jest niemalże pustynny, faktycznie „fluidy” wydzielane przez podążającego konno kondotiera zdają się roznoszone przez wiatr, który może wiać w pustym krajobrazie. Z wyglądu i postawy mężczyzny Herbert wyczytuje jego determinację i bezwzględność.

Dalej patrzący skupia uwagę na terenie wokół postaci, sięga po obrazowe, jednakże niezłożone porównanie: „Pejzaż jest suchy jak klepisko”. Opisy (Aleksander Fiut pisze emfaticznie o opisach „pełnych wizualnej siły i porywającej plastyki”); Fiut 2001: 131) opatruje komentarzem, dopowiedzeniem. Pustkę i jałowość krajobrazu uwyrażnia bowiem powtórzenie słowa „żaden” w połączeniu z synekdochiczną liczbą pojedynczą rzeczowników i zdrobieniem jednego z nich („Żadnego drzewa, żadnej trawki”). W rezultacie wyraźnie doświadczamy (w imaginacyjnym postrzeganiu) owej absolutnej nicości w zakresie życia natury. Piszący wzmacnia jeszcze efekt przez użycie metafor połączonych z obrazowymi epitetami: „tylko nagie patyki zasieków i wątłe kwiaty znaków wojennych”. Krajobraz w ujęciu Herberta wypełniają dwa zamki na wzgórzach, a ich surowość i nieprzyjazność, ale też kruchość, zostają oddane za pomocą animizującego epitetu będącego wyrazem skrótu myślowego i przenośnią: „chuda architektura zamków”. Trzeba zauważyć, że autor w swoim pozornie prostym i krótkim opisie, zarazem wyczerpującym i celnie odnoszącym się do kluczowych punktów dzieła, posługuje się formami czasu teraźniejszego i przyszłego, przez co uzyskuje efekt zdynamizowania sceny⁵. Kiedy konstatuje: „Jeździec

⁵ O stylu Herbertowskich opisów dzieł sztuki pisała m.in. Bogdana Carpenter: „Giętki styl Herberta ma niezwykle szeroki zasięg: bywa rzeczowy, skrótowy i surowy, ale także poetycki i zmysłowy. Poeta dostosowuje swoją narrację tak pod względem stylistycznym,

i zwierzę tworzą jedno ciało i, choć jadą stępa, wieje od nich niepospolita siła i energia. (...) Nie ma wątpliwości, Guido Riccio zgruchocze te mury i rozkruszy wieże”, jego wypowiedź zyskuje cechy relacji z aktualnych wydarzeń, a nie deskrypcji nieruchomej sceny z przeszłości,

Eseista opisuje dzieło, które bezpośrednio podziwiał. Jego relacja jest prowadzona niejako na bieżąco, mamy wrażenie, że stoi przed freskiem⁶ – nie znajdujemy tu dystansu czasu zacierającego wspomnienie ani śladów pokrętniej niekiedy pracy pamięci. Czytelnikowi dana jest perspektywa konkretnego patrzącego, odzwierciedlona w stylistyce wypowiedzi. Zarówno wiedzę o obrazie, jak i jego widzenie przekazuje się tu powściągliwie, zwracając uwagę na to, co narzuca się zmysłom. Nie wyróżnia się „ja” piszącego, skrytego za formułami opisu. Zarazem nie jest to opis suchy i neutralny, ale przefiltrowany przez osobowość i język poety – wrażliwego na sztukę obserwatora, który pozostaje głównym fokalizatorem deskrypcji. Tylko na początku ujawnia się inna jego twarz: w fokalizacji zdystansowanego podróżnika, krytyka, amatora fascynującego się sztuką (i uszczypliwie komentującego pracę specjalisty).

Herbert ani nie prezentuje intelektualnej reakcji oka spekulatywnego, ani emocjonalnej reakcji oka zmysłowego. Jak zauważyła Wiegandt: „Dzieła sztuki są dla Herberta swoistym, przedmiotowym bytem. Dowodzi tego antypsychologiczny, niemający nic wspólnego z teorią wczucia, sposób ich odbioru, którego efektem jest fenomenologiczny opis” (Wiegandt 1995: 218). Eseista pozostaje wstrzemięźliwy (na „bezosobowość narracji”, a też „emocjonalną i stylistyczną powściągliwość” wskazywał m.in. Fiut 2001: 144), mimo pochwały fresku nie wpada w słowotok pełnych zachwytu epitetów i wykrzyknień, nie eksponuje swojej osoby. Każę skupić się na dziele. Zasadniczo opisuje, a nie interpretuje, nie dotyka problematyki wykraczającej poza materialną reprezentację, to znaczy zatrzymuje się na warstwie plastycznej malowidła. Herbert nie podejmuje, pod wpływem oddziaływania

jak i strukturalnym do cechy dzieła, którą uznaje za najważniejszą i najwyrazistszą” (Carpenter 2000: 215–216). Ta hipoteza badawcza tłumaczyłaby oszczędność opisu Herberta, oczyszczonego ze zbędnych, anegdotycznych dodatków kompozycyjnych, dostosowującego się do formy fresku.

⁶ Wiemy jednak, że poeta pracował inaczej. W rozmowach zdradzał swoją „metodę oglądania obrazu” i opisywania go: „dla mnie podstawowa jest rozmowa z obrazem, wyciekowanie, co on chce powiedzieć; dobry obraz nigdy się nie opatruje, nie można nigdy powiedzieć: «ja ten obraz znam». Potem, jak się pisze o obrazach – przy obrazach się nie pisze, tylko w domu, za pomocą reprodukcji – to jest cała mordęga, żeby odtworzyć to pierwsze, świeże wrażenie” (*Herbert nieznan* 2008: 204).

fresku, rozważań nad naturą człowieka, zmiennym i niesprawiedliwym losem, nieoczekiwanym i brutalnym biegiem historii, nieuchronnością śmierci, nijakości życia ludzkiego pozbawionego boskiej perspektywy – by wymienić tylko kilka narzucających się tematów ucieleśnianych w malarstwie, zwłaszcza gdy skonfrontować je z umieszczonym *vis-à-vis* monumentalnym przedstawieniem Matki Bożej. Herbert jest obserwatorem przekazującym słownie wygląd dzieła wizualnego, wskazującym, choćby pokrótce, na wszystkie najważniejsze jego składowe w warstwie przedstawieniowej. W tym sensie daje całościowy opis fresku, choć bardziej szczegółowo przedstawia tylko wygląd kondotiera. Nie poświęca uwagi kwestiom formalnym związanym z pracą – jej dużemu, wyciągniętemu w poziomie formatowi, kompozycji czy kolorystyce – jedyne marginalnie informuje o barwach okrycia mężczyzny. Nie odnosi się także do żadnych innych głosów poza swoim – ani do badań specjalistów, ani do objaśnień historyków⁷. Opis znaczony jest śladami emocji, które artefakt wywołał – ciągle jednak tylko śladami, jest to bowiem opis skupiony na opisywanym przedmiocie, a nie na opisującym podmiocie. W świetle powyższych uwag proponuję, aby tę deskrypcję dzieła sztuki nazwać ekfrazą denotacyjną, oddaną opisowi warstwy przedstawieniowej, daleką od dzielenia się mniej lub bardziej subiektywnymi i spekulatywnymi wykładniami treści dzieła.

Widzenie Herlinga-Grudzińskiego

Herling-Grudziński pisze o freskach Martiniego w eseju *Siena i okolice*, stanowiącym pierwotnie fragment *Dziennika pisanego nocą*⁸. Zwiedzanie

⁷ Analizuję tutaj konkretny opis, do którego nie stosują się wszystkie opinie wypowiediane przez badaczy na temat deskrypcji dzieł sztuki u tego twórcy (por. Fiut 2001: 130, 137). Nie widać tu prezentacji „własnych upodobań i preferencji” piszącego, nie ma wdawania się „w profesjonalne polemiki ze specjalistami” (jest tylko ogólna sarkastyczna uwaga sugerująca swoistą niekompetencję historyków sztuki), nie ma szczególnego popisu wiedzy i świadectwa znajomości specjalistycznej literatury, nie doświadczamy też w tym konkretnym przykładzie „wielostronności oglądu”, której odpowiadałaby „wielorakość dyskursu” (notatka podróżna, anegdota, erudycyjne wtręty, forma rozprawy naukowej, fragmenty liryczne, elementy fikcji literackiej, jak wymienia badacz) – to przynosi raczej analiza eseju jako całości, a nie fragment opisujący artefakt.

⁸ O miejscu sztuki w twórczości Herlinga pisało wielu badaczy, m.in. Zieliński 1991, Kudelska 1997 i 2013. Ryszard Przybylski poświęcił artykuł zainteresowaniu pisarza sztuką dawną, które wiąże z biografią autora; jak przekonuje: „sztuki piękne stanowiły w życiu Her-

miasta w pełni uprawdopodobnia spotkanie z artefaktami, precyzuje też kontekst oglądania: znów mamy tu podróźującego literata zachwycającego się włoską kulturą, jeśli nie w ogóle tamtejszym *stile di vita*. Samemu wizerunkowi kondotiera eseista poświęca jeden dłuższy akapit:

Ale nie mam wątpliwości, że pogodna *Maesta* Martiniego zawdzięcza także swoje piękno i swój wyraz ostremu kontrastowi na przeciwniejszym ścianie. Tenże Simone Martini namalował na niej portret konny sienieńskiego kondotiera Guido Riccio (bądź Guidoriccio) da Fogliano. Portret siły, nagiej i samotnej siły. Po lewej miasto z wieżami, po prawej zamek warowny. Jeździec posuwa się na koniu niby żywy taran. „Pejzaż jest suchy jak klepisko” pisze trafnie Herbert. Niebo nad nim jest ciężkie i gęste, skłębione w czarnych, burych i niebieskich płatach, zwiastujące burzę. Pejzaż i niebo tworzą razem obraz pustki, chwilami prawie metafizycznej: jeździec między nimi jest zdobywcą czy więźniem? Patrząc to na słodką *Maesta*, to na marsowego i okrutnego pewnie kondotiera, wchłania się wizję przeciętego w pół świata: obraz chwiejnej równowagi Ducha i Miecza. *Sala del Mappamondo* powinna może zmienić swą tradycyjną nazwę na *Sala dello Spirito e della Spada* (Herling-Grudziński 1994: 25).

Tak jak Herbert, Herling-Grudziński wprowadza fresk z wojownikiem przez skonfrontowanie go z umieszczoną naprzeciw *Maestą*. Obserwator używa tu wymownego wyrażenia „ostry kontrast” – po jednej stronie „pogodna” i „piękna” Madonna, po drugiej – „portret konny sienieńskiego kondotiera”. Dodaje imię do informacji o funkcji postaci i wydobywa w osobnym zdaniu *meritum* dzieła: „Portret siły, nagiej i samotnej siły”. Wizerunek dowódcy na koniu staje się tu alegorią mocy, co zostaje podkreślone przez powtórzenie słowa „siła” z animizującymi epitetami – „naga i samotna”, które wskazują na miejsce kondotiera w krajobrazie: pustym, nieludzkim w podwójnym sensie, gdyż pozbawionym ludzi (przez to Guidoriccio staje się samotny) i niegościnnym dla żyjących istot (określenie „nagi” przenosi się tu też na krajobraz). Zarazem „nagą siłę” możemy odczytać jako metaforę wskazującą na czystą potęgę, całkowitą zwartość i determinację kondotiera, zwłaszcza w obliczu pojawiającego się dalej porównania ruchu jeźdźca do „żywego tarana”.

Dalej patrzący wskazuje schematycznie na otoczenie oraz cytuje Herberta. Herling-Grudziński uważa, jak się zdaje, że Herbertowska fraza („Pejzaż jest

linga naturalny entourage, który wymagał w wielu wypadkach szczególnego komentarza” (Przybylski 2013, 22).

suchy jak klepisko”) błyskotliwie ujmuje istotę krajobrazu (pocie zresztą dedykuje swój esej). Dodaje tu coś jednak, a mianowicie każe odbiorcy patrzeć na niebo, które opisuje kilkoma przydawkami i wyrażeniami przyimkowymi wskazującymi na mrok i złowrogość. Jak pamiętamy, niebo w tym fresku zostało przemalowane, oryginalnie było jaśniejsze; opis Herlinga przenikliwie ujmuje ciężenie nieba nad pustynnym światem, co sugeruje wizję świata bez Boga, obraz – całkiem niechrześcijański – samotnego, a zarazem brutalnego człowieka pokonującego innych ludzi. Być może „zwiastowanie burzy” jest przenośnią nasuwającą myśl o tym, że kondotier niesie śmierć. Taki trop interpretacyjny zostaje wzmocniony przez kolejne zdanie deskrypcji, w którym „pustka” charakteryzująca martwy pejzaż i ciemne niebo nabiera znaczenia metaforycznego, dotyczy bowiem kondycji człowieka, kwestii wartości i religii (pustka staje się „prawie metafizyczna”). I tu piszący stawia pytanie o status człowieka: „jeździec między nimi [pustką pejzażu i nieba] jest zdobywcą czy więźniem?”. Przenosi temat malarski na wyższy poziom interpretacji – chodzi o wojownika zdobywcę lub człowieka będącego więźniem w jałowym, bezludnym pejzażu, albo może o więźnia swoich wad, przyziemności i laickości bądź wreszcie o jednostkę uwięzioną we własnej samotności.

Na końcu deskrypcji komentator ponownie przeciwstawia sobie owe dwie odmienne stylistycznie i tematycznie prace: „słodką *Maestę*” oraz „marsowego i okrutnego pewnie kondotiera”⁹. Narzuca mu się „wizja przeciętego w pół świata”, utwierdzająca w przekonaniu, że malowidło stanowi obraz świata pozbawionego perspektywy wiary, nieludzkiego, a może właśnie *par excellence* ludzkiego w tym sensie, że bez Boga, kierowanego przez samego człowieka oraz jego pragnienia. W ostatnim zdaniu autor proponuje przekornie, ale też ze wskazaniem na sens malowideł, zmianę nazwy pomieszczenia na Sala Ducha i Miecza (jak pisze, posługując się włoskim nazewnictwem – co przypomina nam o przynależności tych dzieł do włoskiej spuścizny kulturowej, przenosi nas wprost do sienneńskiego Palazzo Pubblico).

W swoim opisaniu fresku Herling-Grudziński nie skupia się na wiernym i kompletnym słownym przywołaniu artefaktu, na przekazaniu wiedzy na

⁹ Joanna Bielska-Krawczyk wskazuje na różnice w opisie fresków Martiniego u Herberta i Herlinga-Grudzińskiego. Badaczka uważa, że u „Herberta obrazy te pojawiają się dlatego, że są ciekawe i piękne. U Grudzińskiego natomiast ze względu na pewną nadrzędną wobec malarstwa koncepcję. Herbert opisuje to, co widzi. Grudziński dostrzega (uwidacznia) to, co obrazuje jego wizję istoty świata” (Bielska-Krawczyk 2004: 313). Chociaż takie przeciwstawienie opisów jest nieco upraszczającym schematem, podkreśla różnicę między widzeniem Herberta a Herlinga.

jego temat – opis jest skrótowy i wybiórczy, jest statyczną relacją o dziele (piszący widzi zamkniętą i utrwaloną scenę). Paradoksalnie, najdokładniej ukazano tu nic nieprzedstawiające niebo, a resztę składowych obrazu szkicowo zarysowano. Praca Martiniego przejęła bowiem patrzącego, po pierwsze, jako praca plastyczna stanowiąca w malarskim ukształtowaniu i temacie odwrotność *Maesty*; po drugie, jako dzieło nośne treściowo, które poddaje się egzegezie wykraczającej poza dosłowny plan semantyczny malarskiego przedstawienia. To też przykuwa uwagę obserwatora: nie obraz jako przedmiot sam w sobie, obiekt artystyczny z innowacyjnymi rozwiązaniami formalnymi w zakresie kompozycji czy techniki wykonania, utrwalający pewne wydarzenie historyczne i związaną z nim postać, ale jako nośnik szerszych znaczeń. „Ja” autorskie w tej ekfrazie jest obecne jedynie na wstępie („Ale nie mam wątpliwości...”), i to w momencie, kiedy jeszcze odnosi się do *Maesty*. Zarysowuje się więc realna obecność pisarza (podmiotu empirycznego) przed freskiem, ale on zaraz zanika i każe wysnuwać sensy z pracy malarskiej, na którą jednocześnie nie każe dokładnie patrzeć. Więcej tu interpretacji, wykorzystującej płodność semantyczną pracy plastycznej i jej podatność na prywatne egzegezy, niż opisu. Autor nie pokazuje plastyczności dzieła, ale też nie pokazuje siebie (nie ujawnia swojej obecności poprzez formy zaimków i czasowników), nie eksponuje erudycji historyka sztuki ani emocji miłośnika sztuki. Zaangażowanie piszącego przebija jednak w drugiej części wypowiedzi, w której mówi o metafizycznej pustce oraz pytaniach generowanych przez formę artystyczną i temat pracy. Fokalizatorem jest tu zatem drążący kwestie najistotniejsze eseista-filozof z powołania, znajdujący bodźce do rozważań w twórcach ludzkiej kultury, zwłaszcza malarstwa¹⁰. Wypowiedź na temat dzieła, przynosząca opis wybitnie podmiotowy, sama skłania do refleksji i interpretacji, niejako obok obrazu, którego półliteracką, półfilozoficzną wykładnię daje odbiorcy. Ekfraz Herlinga jest więc zasadniczo konotacyjna, ale nierozbudowana; nosi tylko wyjątkowo cechy

¹⁰ Wątek ten podejmuje m.in. Bielska-Krawczyk, która wyraża przekonanie, że eseiste w dziełach sztuki interesują „motywy antropologiczne”, „kwestie dotyczące kondycji ludzkiej” (Bielska-Krawczyk 2013: 97, 102), relacje opozycyjnych sfer: światło/cień, życie/śmierć, wymiar ludzki/wymiar boski, poznanie/tajemnica. Zwracali na to uwagę także inni badacze, formułując takie wnioski: „niemalarsko, a właśnie literacko postrzega Herling malarstwo, kierując swoją uwagę ku wymowie dzieła” (Dębska-Kossakowska 2009: 108); pisanie Herlinga miałyby cechować „poszukiwanie istoty rzeczy”, zainteresowanie „charakterem raczej literackim czy filozoficznym” zawartości treściowej danego artefaktu (Bielska-Krawczyk 2004: 319, 323), a także „przekraczanie tego, co widać na obrazie” (Rodziński 1997: 428).

ekfrazy denotatywnej (zredukowanej, wyraźnie okrojonej względem propozycji Herberta).

Na przykładzie wypowiedzi eseistów na temat tego samego plastycznego wzoru widać, jak niejednolite są ekfrazy, jak różnie przeplatają się w nich modusy opisu: nie tylko stosunek partii denotacyjnej do konotacyjnej i ich rozmiary, ale też między innymi relacja wiedzy do widzenia, deskrypcji do interpretacji, wywodu intelektualnego do narracji emocjonalnej, wypowiedzi bezosobowej do eksponującej „ja” autorskie. Każdorazowa realizacja ekfrazy wymaga oglądu pod tymi kątami, a konfrontacja ujawnia mnogość sposobów opisywania twórców sztuki. Nie chodzi przy tym o dokonywanie waloryzacji, jakościowego stopniowania poszczególnych propozycji, ale o uświadomienie ich niejednorodności, odmienności niewynikającej tylko z różnicy stylów pisania, lecz także z różnicy patrzenia na dzieło, z odmiennych wrażliwości i zainteresowań, z innego bagażu kulturowego i innego celu, jaki mają autorzy werbalnie przybliżający dzieło sztuki.

Bibliografia

- Bałus W. 2013. *Efekt widzialności*, Kraków: Universitas.
- Bassnett S. 2010. *Od komparatystyki literackiej do translantologii*, przeł. A. Pokojka, w: T. Bilczewski (red.), *Niewspółmierność. Perspektywy nowoczesnej komparatystyki. Antologia*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, s. 481–509.
- Beltling H. 2007. *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. M. Bryl, Kraków: Universitas.
- Berkan-Jabłońska M. 2008. *Wizje sztuki w twórczości Zbigniewa Herberta*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Bielska-Krawczyk J. 2004. *Między widzialnym a niewidzialnym. Twórczość Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, Kraków: Universitas.
- 2013. „Gustaw Herling-Grudziński wobec treści antropologicznych sztuki dawnych mistrzów”, w: A. Stankowska, M. Śniedziwska, M. Telicki (red.), *„Cienie wielkich artystów”*. *Gustaw Herling-Grudziński i dawne malarstwo europejskie*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, s. 95–112.
- Bilczewski T. 2010. *Komparatystyka i interpretacja. Nowoczesne badania porównawcze wobec translantologii*, Kraków: Universitas.
- Carpenter B. 2000. *Zbigniewa Herberta lekcja sztuki*, przeł. M. Heydel, w: A. Franaszek (wybór i wstęp), *Poznanie Herberta. Tom 2*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, s. 213–226.
- Clüver C. 1989. *On Intersemiotic Transposition*, „Poetics Today” 10 (1), s. 55–90.
- 1998. „Quotation, Enargeia, and the Functions of Ekphrasis”, w: V. Robillard, E. Jongeneel (red.), *Pictures into Words: Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*, Amsterdam: Vu University Press, s. 35–52.

- De Castris P.L. 2007. *Simone Martini*, Milano: Federico Motta Editore.
- Dębska-Kossakowska A. 2009. *Jan Józef Szczepański, Gustaw Herling-Grudziński wobec sztuki*, Warszawa: Wydawnictwo Neriton.
- Dziadek A. 2006. *Apologia twórczej swobody. Eseje Zbigniewa Herberta: opis – uobecnienie – interpretacja*, w: J.M. Ruszar (red.), *Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta*, Materiały z Warsztatów Herbertowskich w Oborach (jesień 2005), cz. II, Lublin: Wydawnictwo Archidiecezji Lubelskiej „Gaudium”, s. 30–50.
- Elsner J. 2010. *Art History as Ekphrasis*, „Art History” 33 (1), s. 11–27.
- Fiut A. 2001. *Poeta – eseista*, w: M. Woźniak-Łabieniec, J. Wiśniewski (red.), *Twórczość Herberta. Studia*, Kraków: Universitas, s. 123–148.
- Herbert nieznany. Rozmowy*. 2008. Warszawa: Fundacja Zeszytów Literackich.
- Herbert Z. 1993. *Martwa natura z wędzidłem*, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie.
- 2004. *Barbarzyńca w ogrodzie*, Warszawa: Fundacja Zeszytów Literackich.
- Herling-Grudziński G. 1994. *Sześć medalionów i Srebrna Szkatulka*, Warszawa: Czytelnik.
- Hoek L.H. 1994. *Image and Word: An Exciting Relationship...*, „Interactions – The Bulletin of International Association of Word and Image Studies” 12, <http://iawis.org/interactions-the-bulletin-of-i-a-w-i-s-no-12-april-1994/> [dostęp: 10.10.2017].
- Jakobson R. 1989. *O językoznawczych aspektach przekładu*, przeł. L. Pszczołowska, w: *W poszukiwaniu istoty języka. Wybór pism 1*, M.R. Mayenowa (wybór i red.), Warszawa: PIW, s. 372–381.
- Kopczyk M. 2002. *Czy można opisać obraz? Problem przekładu intersemiotycznego w eseistyce Herberta*, w: B. Tokarz (red.), *Dwudziestowieczna ikonosfera w literaturach europejskich. Wizualizacja w literaturze*, Katowice: Wydawnictwo „Śląsk”, s. 152–161.
- Kozicka D. 2003. *Wędrowcy światów prawdziwych. Dwudziestowieczne relacje z podróży*, Kraków: Universitas.
- Kudelska D. 1997. *Herling-Grudziński a sztuka*, w: Kudelski Z. (red.), *Herling-Grudziński i krytycy. Antologia tekstów*, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, s. 162–171.
- 2013. *Warsztaty – pisarza, polonisty i historyka sztuki*, w: A. Stankowska, M. Śniedziewska, M. Telicki (red.), „Cienie wielkich artystów”. *Gustaw Herling-Grudziński i dawne malarstwo europejskie*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, s. 35–60.
- Kudelski Z. (wybór i opracowanie). 1997. *Herling-Grudziński i krytycy. Antologia tekstów*, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Mallory M., Moran G. 1986. *New Evidence Concerning „Guidoriccio”*, „The Burlington Magazine” 128 (997), s. 250–259.
- Malraux A. 2005. *Muzeum wyobraźni (fragmenty)*, przeł. A. Dziadek, w: M. Popczyk (red.), *Muzeum sztuki. Antologia*, Kraków: Universitas, s. 185–210.
- Mitchell W.J.T. 1994. *Ekphrasis and the Other*, w: *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago: University of Chicago Press, s. 151–181.

- Norman D. 2003. „Civic Art in the Palazzo Pubblico”, w: D. Norman, *Painting in Late Medieval and Renaissance Siena (1260–1555)*, New Haven–London: Yale University Press, s. 89–103.
- Poprzęcka M. 2008. *Obraz pod powiekami*, w: M. Poprzęcka, *Inne obrazy. Oko, widzenie, sztuka. Od Albertiego do Duchampa*, Gdańsk: słowo/obraz terytoria, s. 139–165.
- Przybylski R.K. 2013. *Pozostając w aurze dzieł sztuki*, w: A. Stankowska, M. Śnieżewska, M. Telicki (red.), „Cienie wielkich artystów”. *Gustaw Herling-Grudziński i dawne malarstwo europejskie*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, s. 21–34.
- Rodziński S. 1997. *Wobec tajemnicy*, w: Kudelski Z. (red.), *Herling-Grudziński i krytycy. Antologia tekstów*, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, s. 427–430.
- Ruszar J.M. (red.) 2006. *Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta*, Materiały z Warsztatów Herbertowskich w Oborach (jesień 2005), cz. I i II, Lublin: Wydawnictwo Archidiecezji Lubelskiej „Gaudium”.
- Spitzer L. 1955, *The „Ode on a Grecian Urn” or Content vs. Metagrammar*, „Comparative Literature” 7 (3), s. 203–225.
- Stankowska A., Śnieżewska M. i Telicki M. (red.). 2013. „Cienie wielkich artystów”. *Gustaw Herling-Grudziński i dawne malarstwo europejskie*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk.
- Stanzeł F. 1970. *Sytuacja narracyjna i epicki czas przeszły*, przeł. R. Handke, „Pamiętnik Literacki” 4, s. 219–232.
- Steiner W. 1982. *The Colors of Rhetoric: Problems in the Relation between Modern Literature and Painting*, Chicago–London: The University of Chicago Press.
- Sugiera M. 1991. *Eseista w ogrodzie kultury*, w: M. Wyka (red.), *Polski esej. Studia*, Kraków: Universitas, s. 51–77.
- Torriti P. 1997. *Simone Martini*, Firenze: Giunti.
- Venuti L. 2010. *Ekphrasis, Translation, Critique*, „Art in Translation” 2 (2), s. 131–152.
- Wagner P. 1996. *Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality – the State(s) of the Art(s)*, w: P. Wagner (red.), *Icons, Texts, Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality*, Berlin–New York: Walter de Gruyter, s. 1–40.
- Walzel O. 1974. *Wzajemne naświetlanie się sztuk. Przyczynek do oceny pojęć z zakresu historii sztuki*, przeł. O. Dobijanka, w: S. Skwarczyńska (red.), *Teoria badań literackich za granicą*, t. II, cz. I, Kraków: Wydawnictwo Literackie, s. 161–189.
- Wiegandt E. 1995. *Eseje poety*, w: P. Czaplinski, P. Śliwiński, E. Wiegandt (red.), *Czytanie Herberta*, Poznań: Wydawnictwo WiS, s. 212–228.
- Wysłouch S. 2002. *Inny opis? Wizualizacja a problem epickości (na przykładzie polskiej prozy lat 90.)*, w: B. Tokarz (red.), *Dwudziestowieczna ikonosfera w literaturach europejskich. Wizualizacja w literaturze*, Katowice: Wydawnictwo „Śląsk”, s. 229–241.
- 2009. *Ekfrazja czy przekład intersemiotyczny?*, w: S. Wysłouch, B. Przymuszała (red.), *Ruchome granice literatury. W kręgu teorii kulturowej*, Warszawa: PWN, s. 48–64.
- Zieliński J. 1991. *Gustaw Herling-Grudziński w roli historyka sztuki*, w: S. Wysłouch i R.K. Przybylski (red.), *Etos i artyzm. Rzecz o Herlingu-Grudzińskim*, Poznań: wydawnictwo a5, s. 223–233.