

ROZALIA SŁODCZYK¹
Uniwersytet Warszawski

EKFRAZA KONOTACYJNA: *BATSZEBA* REMBRANDTA
W UJĘCIU GUSTAWA HERLINGA-GRUDZIŃSKIEGO

CONNOTATIONAL EKPHRISIS: REMBRAND'S *BATHSHEBA*
IN THE INTERPRETATION OF GUSTAW GERLING-GRUDZIŃSKI

Summary

The article "Connotational Ekphrasis: Rembrand's *Bathsheba* in the Interpretation of Gustaw Gerling-Grudziński" focuses on the issue of describing a work of art in an essay. As a starting point for the analysis and interpretation of an artefact, the paper brings closer the very work of art, i.e. Rembrandt's *Bathsheba*, from the perspective of art history. Next, the text discusses the verbal account of the painting put forward by Gustaw Herling-Grudziński in his essay "Rembrandt in a Miniature". The aim is to present a concrete realization of ekphrasis and a characteristic mode of perceiving and writing about a work of art – both at the level of content and at the level of language. Finally, it is proposed to label the discussed example 'connotational ekphrasis'.

Keywords: Bathsheba, essay, description, ekphrasis, connotation

Streszczenie

W artykule *Ekfrazja konotacyjna: Batszeba Rembrandta w ujęciu Gustawa Herlinga-Grudzińskiego* w centrum uwagi znajduje się problem opisu dzieła sztuki w eseju. Punktem wyjścia do analizy i interpretacji deskrypcji artefaktu, tj. *Batszeby* Rembrandta, jest przybliżenie go z perspektywy historii sztuki. W dalszej części tekst skupia się na werbalnej relacji o obrazie, jaką przynosi esej Gustawa Herlinga-Grudzińskiego *Rembrandt w miniaturze*. Celem jest przedstawienie konkretnej realizacji formy ekfrazy, a także wskazanie na charakterystyczny tryb widzenia dzieła i pisanie o nim – tak w warstwie treściowej, jak językowej. Na końcu pojawia się (wraz z uzasadnieniem) propozycja nazwania omawianego przykładu ekfrazą konotacyjną.

Słowa kluczowe: Batszeba, esej, opis, ekfrazja, konotacja

¹ Dr Rozalia Słodczyk, UW, zainteresowania badawcze: relacje werbalno-wizualne (intersemiotyczność, ikoniczność, ekfrazja, hypotypoza), współczesna literatura włoska (zwłaszcza twórczość Antonia Tabucchiego), europejskie malarstwo nowożytne, ikonografia, teoria i krytyka sztuki, praktyka przekładu; e-mail: rsłodczyk@wp.pl.

TYTUŁEM WPROWADZENIA: REALIZACJA EKFRAZY W ESEJU

Rembrandt w miniaturze Herlinga-Grudzińskiego stanowi egzemplifikację dorobku „polskiej «ekfrastycznej» eseistyki” (Sendyka 2010, 185), prezentuje pewien wariant widzenia plastycznego wzorca i pisania o nim, rezultat konfrontacji sfery werbalnej ze sferą wizualną i tworzących się relacji między nimi. Czytelnik styka się tu z konkretną realizacją ekfrazy pojmowanej najogólniej jako deskrypcja dzieła sztuki, zgodnie z nośną definicją wybitnego znawcy zagadnienia Jamesa Heffernana – z reprezentacją werbalną reprezentacji wizualnej („verbal representation of visual representation”; Heffernan 1993, 3) – ekfrazą używa jednego medium (słowa), aby reprezentować inne medium, które samo jest reprezentujące (dzieło sztuki) (Heffernan 1991, 299). Esej autora *Innego świata* pokazuje, jak w ekfrazie łączy się opis artefaktu z jego unarracjonowaniem, tj. jak forma ekfrazy oscyluje między trybami deskrypcji a opowiadania, a także jak jest profilowana przez punkt widzenia konkretnego piszącego. Przedmiot referencji, czyli dzieło sztuki, może bowiem tekstowo być różnorodnie ujawniany: pod innymi względami (ukształtowanie plastyczne, temat, konotowane interpretacje), z inną precyzją, w relacji bezosobowej albo ujawniającej „ja” patrzące, opisem długim i szczegółowym albo zredukowanym i pobieżnym, w deskrypcji skoncentrowanej na ukazaniu przedmiotu fokalizacji (modelu plastycznym) albo ujawniającej podmiot fokalizacji (patrzącego autora). Próba oddania w słowie rezultatów konfrontacji z dziełem aktywizuje bowiem odmienne kody lektury (amatora i specjalisty, skrupulatnego opisywacza i kreatywnego egzegety, poety i filozofa), co wynika z projektowania na artefakt subiektywnej perspektywy, jednostkowych oczekiwań. Wygląd i znaczenie danego *objet d'art* okazują się względne w tym sensie, że kształtowane przez perspektywę odbiorcy i typ dyskursu, jakim posługuje się piszący, który utrwala swoje doznania zmysłowe, emocjonalne i intelektualne. Pamiętając o „idiomatycznej różnorodności” (Nycz 2002, 36) zjawiska tekstowego, jakim jest ekfrazą, chciałabym przedstawić przykład spotkania z artefaktem, reprezentujący konkretny modus patrzenia i opisywania, poprzez który ujawnia się punkt widzenia piszącego o sztuce literata. Owo spotkanie z dziełem zostaje utrwalone w specyficznej formie tekstowej z pogranicza literatury, nauki i publicystyki, jaką jest eseje – „trwale rozdarty pomiędzy wypowiedzią filozoficzną, egzegetyczną i autoprezentacyjną” (Markowski 1995, 115)².

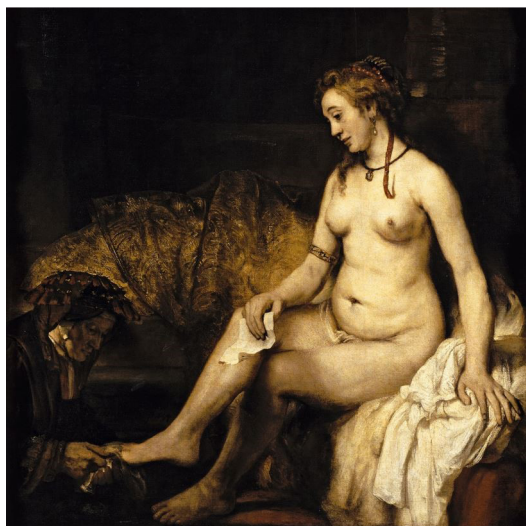
1. BATSZEBA – TEMAT BIBLIJNY, TEMAT MALARSKI

Herling rozpoczyna swoją opowieść o obrazie przez przywołanie tekstowego źródła przedstawienia. Historia Dawida i Batszeby opisana jest obszernie w II Księdze Samuela (2 Sm 11-12), w rozdziale *Grzech Dawida – Batszeba*, z którego wyimek cytuję:

² O problematyczności statusu gatunkowego eseju, istniejących ujęciach i historii tej formy por. Sendyka 2006.

Pewnego wieczora Dawid, podniósłszy się z posłania i chodząc po tarasie swego królewskiego pałacu, zobaczył z tarasu kąpiącą się kobietę. Kobieta była bardzo piękna. Dawid zasięgnął wiadomości o tej kobiecie. Powiedziano mu: «To jest Batszeba, córka Eliama, żona Uriasza Chetyty». Wysłał więc Dawid posłańców, by ją sprowadzili. A gdy przyszła do niego, spał z nią. A ona oczyściła się od swej nieczystości i wróciła do domu. Kobieta ta poczęła, posłała więc, by dać znać Dawidowi: «Jestem brzemienna» (2Sm 11,2-5)³.

Biblia przekazuje, że Dawid sprowadził z pola walki męża Batszeby, walczącego pod dowództwem Joaba, by go zachęcić do odwiedzenia domu, na co ten nie przystał. Wobec tego: „Następnego ranka napisał Dawid list do Joaba i posłał go za pośrednictwem Uriasza. W liście napisał: «Postawcie Uriasza tam, gdzie walka będzie najbardziej zażarta, potem odstępście go, aby został ugodzony i zginął»” (2Sm 11,14-15). Batszeba opłakiwała męża, a kiedy skończyła się żałoba „posłał po nią Dawid i sprowadził do swego pałacu. Została jego żoną i urodziła mu syna. Postępek jednak, jakiego dopuścił się Dawid, nie podobał się Panu” (2Sm 11,26-27). Dlatego Dawid został ukarany za swój grzech śmiercią syna, pogodził się jednak z wolą Pana, a następnie: „okazywał współczucie dla swej żony Batszeby. Poszedł do niej i spał z nią. Urodził się jej syn, któremu dała imię Salomon. A Pan umiłował go” (2Sm 12,24).



Rembrandt, *Batszeba z listem króla Dawida*, 1654, olej na płótnie, 142 x 142 cm, Luwr, Paryż.

Samo przedstawienie Batszeby w sztukach plastycznych ma długą tradycję ikonograficzną⁴. Praca Rembrandta ukazuje w centrum na bliskim planie siedzącą nagą

³ Cytaty z Pisma Świętego tu i dalej za: *Biblia Tysiąclecia* 1996.

⁴ W XIII i XIV wieku sceny poświęcone historii Batszeby pozostawały w zgodzie z typologiczną interpretacją Pisma Świętego, więc odpowiedniością Starego i Nowego Testamentu (por. egzegeza św. Augustyna w *Contra Faustum Manichaeum* i przedstawienia w pierwszej redakcji *Bible Moralisée* z XIII

postać kobiecą, widoczną z profilu i z listem w dłoni, a u jej nóg figurę starej służącej. Obraz stanowi zupełnie nową propozycję realizacji tego tematu religijnego – tak od strony warsztatowego i materialnego ukształtowania dzieła, jak z punktu widzenia charakterystyki fizyczno-psychologicznej ukazanej postaci. Tak ujmuje to Agnieszka Rosales Rodríguez: „punkt ciężkości przeniesiony został z historii na psychologię postaci”, tj. ukazuje się tu wewnętrzne, psychiczne życie bohaterki, efektem jest wgląd w jej prywatny świat, a też prawdziwość jej cielesności, czemu służą środki formalne, w postaci „dramaturgii światłocienia” i „prostoty kompozycji” (Rosales Rodríguez 2008, 127; por. Rembrandt – Caravaggio 2006, 149-152; *Rembrandt's Bathsheba Reading King David's Letter* 1998, 147-175). Rembrandt odnosi się do tradycji ikonografii tego przedstawienia, ale sygnalizacyjnie, przez postać służącej dokonującej symbolicznej toalety Betsabe oraz znaczenie listu trzymanego w dłoni. Rezygnuje z anegdotyczności i wprowadzania innych postaci. Zarazem scena biblijna nie stanowi dla malarza pretekstu do namalowania sensualnego aktu kobiecego mającego czysto fizyczny wymiar. Praca pozostaje bliska w pewnym zakresie tradycji sztuki Północy. Otóż w przedstawieniach scen z Batszebą, w porównaniu np. z włoskimi, ograniczona jest liczba towarzyszących osób bądź przedstawiona bywa sama Batszeba. Nadto często sceny te są uwspółcześniane, tzn. wygląd postaci, a też wnętrza, nawiązuje do ówczesnych realiów i motywów znanych z malarstwa świeckiego tego czasu i obszaru (por. Jan Steen, *Batszeba z listem króla Dawida*, ok. 1660, kolekcja prywatna). Także uwypuklenie znaczenia listu (również w sensie materialnym – zajmującego kluczowe miejsce na pionowej osi symetrii płótna, wyeksponowanego bielą impastowo kładzionej farby) łączy obraz z ówczesnym malarstwem niderlandzkim (Słodczyk 2009). Niemniej holenderski twórca proponuje dzieło diametralnie odmienne od tych, które znano. I nie chodzi tylko o technikę wykonania, stosowanie impastów czy o walory techniczne (mocny, ale miękki modelunek światłocieniowy, ciepłe i ciemne barwy połączone z płaszczyznami rozjaśnionymi kolorem i światłem), ale zwłaszcza o modus prezentacji postaci.

Malarz zatrzymuje się w połowie drogi między przedstawieniem sceny biblijnej a ukazaniem sceny rodzajowej w połączeniu z aktem. Nie ma tu klasycznie zobrazo-

wieku): kąpiel Batszeby odpowiednikiem chrztu Kościoła, jej przybycie do Dawida – powołania Kościoła przez Chrystusa, Betsabe prototypem Marii (też jako Królowej) i Kościoła. Istniało także bardziej świeckie, rodzajowe kształtowanie sceny: przedstawienie kąpeli w towarzystwie służących łączone z otrzymywaniem wiadomości od Dawida, a sam Dawid widoczny w oknie budynku jako obserwujący scenę; Batszeba, zwykle naga, siedzi albo stoi w fontannie (studni, kadzi) bądź w jej pobliżu, czasami za zasłoną (np. obraz tablicowy z 1485 roku Hansa Memlinga, Stuttgart, Staatsgalerie); scena kąpeli była też sprowadzana do obmycia stóp ubranej kobiety, w pobliżu której widać grającego na harfie i przyglądającego się scenie Dawida (np. obraz Lukasa Cranacha z 1523 roku, Berlin, Gemäldegalerie). Od połowy XVI wieku wyraźnie zaczyna dominować przedstawienie, w którym najważniejszą rolę odgrywa kuszące piękno Betsabe (w wielu wypadkach scena biblijna staje się pretekstem do ukazania ponętnej kobiety – np. Peter Paul Rubens, *Batszeba przy fontannie*, 1635, Drezno, Gemäldegalerie Alte Meister; Willem Drost, *Batszeba*, 1654, Paryż, Luwr); w reprezentacji rozbudowanego entourage'u sceny przodują późne włoskie przedstawienia, zwłaszcza z I ćwierci XVIII wieku (np. Luca Giordano, *Toaleta Batszeby*, ok. 1705, Londyn, National Gallery). Rozwój ikonograficzny i treściowy przedstawienia szczegółowo prezentują następujące źródła: Kunoth-Leifels 1962; Exum 1996, 19-53; *Lexikon der Christlichen Ikonographie* 1968, 253-257; *Iconographie de l'art chretien* 1956, 273-277.

wanego wyimka z Biblii, wyłącznej koncentracji na elementach starotestamentowej historii i jej wymowie teologicznej. Zarazem odbiorca nie styka się z tradycyjnym aktem – eksponującym nagą postać i wszelkie walory jej ciała (Sluijter 2001; Sluijter 2006). Chodzi nie tylko o to, że przedstawienie aktu zostało unnarracyjnione, zakłócone w swoim czysto estetycznym wymiarze implikowaną historią, ale także o to, że samo ciało kobiety nie jest piękne w klasyczny sposób, nie realizuje żadnego utrwalonego w tradycji ideału (to ciało kobiety dojrzałej, nieproporcjonalne, z lekko wypukłym i obwisłym brzuchem, ze zbyt krótkimi i masywnymi nogami, dużymi dłońmi i stopami, a zarazem namacalne w swojej materialności). Przedstawienie to jest niezwykle, ponieważ pokazuje nie abstrakcyjny, pozaczasowy model kobiety, ale konkretnego człowieka, jak również ze względu na obecne w nim wewnętrzne napięcie związane ze smutnym zamyśleniem, melancholią i swoistym wycofaniem bohaterki. Przyczyną tego stanu jest, jak się wydaje, list trzymany w bezwładnie opuszczonej ręce, którego treść najwyraźniej stanowi przedmiot medytacji Batszeby. Można odczytywać na płótnie kontrast powstały między obrazem nagiego ciała, wystawionym na ogląd innych, a rozterkami moralnymi bohaterki (może dylemat wyboru między posłuszeństwem królowi a wiernością nieobecnemu mężowi)⁵, jej zadumaniem na sprawach duchowych, związanych z jej losem – właściwie narzuconym, jak u bohaterów antycznych tragedii.

Batszeba Rembrandta przez wielu uważana jest za jedno z jego najbardziej fascynujących i poruszających dzieł, co stwierdza najwybitniejszy znawca *oeuvre* malarza (Wetering 2015, 623), ale wagę malowidła doceniano wcześniej. Już przez modernistycznych krytyków dzieło to – ukazujące prawdziwą kobietę, naturalnie i intymnie, tak w wymiarze fizycznym, jak emocjonalnym – było traktowane jako prekursorskie wobec idei sztuki nowoczesnej (ekspresyjność, antyestetyzm, sztuka

⁵ W przedstawieniach malarskich, tytułowanych zwykle *Batszeba z listem króla Dawida* albo *Batszeba trzymająca list króla Dawida*, ewentualnie ogólnie – *Toaleta Batszeby/Batszeba w kąpieli*, czyni się aluzję do wezwania Batszeby przez Dawida – choć Pismo Święte mówi, że Dawid wysłał posłańców, by sprowadzili kobietę, w sztuce często przedstawiani bywają posłańcy z listem przekazywanym Betsabe (choć o liście w Biblii nie ma mowy) albo ukazywany jest sam list w ręce Batszeby, jak na płótnie Rembrandta; stanowi on swoisty wizualny skrót historii, ma bowiem być znakiem woli króla, przekazywanej nie poprzez wysłanników, ale przez samą wiadomość. Enigmatyczny wyraz twarzy bohaterki miałby wyrażać jej rozdarcie między niechęcią zdrady męża a koniecznością spełnienia woli króla (może też: a pożądanym spotkania z nim), a Betsabe jawi się i jako grzesznica, i jako ofiara. Trzeba dodać, że być może przedstawiony zostaje inny moment historii biblijnej – kiedy Betsabe dowiaduje się, że jej mąż zginął (Biblia nie precyzuje, w jaki sposób to się dzieje – czy ktoś przekazał jej wiadomość przez posłańca, czy otrzymała list), i tym bardziej dręczą ją wyrzuty sumienia i niepewność co do swojego dalszego losu. Należy dla porządku uzupełnić, że Pismo Święte przekazuje także, że Betsabe po zdradzie i po oczyszczeniu się „posłała, by dać znać Dawidowi: «jestem brzemienna»”, więc mogłaby być autorką listu z taką właśnie wiadomością do króla. W tym przypadku byłaby nadawcą trzymanego w ręce listu (który zamierza wysłać królowi), a nie jego odbiorcą. Choć taka interpretacja byłaby interesująca, nie można znaleźć dla niej przekonującego uświadczenia: nie widać na obrazie stołu ani narzędzi piśmienniczych (zawsze ukazywanych w ówczesnie popularnych scenach pisania listu), nadto nagość Batszeby kieruje ku innemu momentowi historii (do kąpieli właśnie), a wreszcie – nieznanne są takie przedstawienia w historii sztuki, a Rembrandt odnosi się jednak do tradycji ukazywania historii Betsabe w malarstwie.

przeciwstawiająca się zastanym regułom, „sztuka naznaczona temperamentem artysty, głęboko osobista”; Rosales Rodríguez 2008, 134). Na tym zasadza się przełomowość artefaktu, jego wyjątkowa pozycja w korpusie prac malarza i na tle ówczesnej sztuki. Trzeba jednak nadmienić, że autor *Wymarszu strzelców* przechodził artystyczną metamorfozę w zakresie sposobu ukazania tego tematu, poszukiwał swojego ostatecznego rozwiązania, o czym wyraziście świadczą jego wcześniejsze dwie *Toalety Batszeby* (jedna z przełomu lat 1632/1633, Ottawa, National Gallery of Canada, druga z 1643 roku, Nowy Jork, Metropolitan Museum of Art). Widać, jak Rembrandt eliminował niepotrzebne elementy, anegdotyczne i nadmiarowe z punktu widzenia esencji przekazu, o jaki mu chodziło. Zostaje to również potwierdzone przez fakt, że zmieniał swój zamysł w czasie pracy nad Batszebą z 1654 roku – przemaalował obraz w kluczowej partii (twarz bohaterki) i na późnym etapie pracy, jakby do końca nie mógł znaleźć pożądanego efektu (Wetering 2015, 624).

2. BATSZEBA REMBRANDTA W OKU ESEISTY

Herling w eseju *Rembrandt w miniaturze* z listopada 1990 roku⁶ skupia się na kilku zagadnieniach: przedstawia wizję życiorysu malarza⁷, podejmuje problematykę znaczenia światła i cienia w jego twórczości, przybliży nieliczne wybrane obrazy niderlandzkiego twórcy. Problemy te – a też ogólnie miejsce sztuki w eseistyce Herlinga – analizowano w wielu pracach krytycznych⁸, jednak nie poświęcano specjalnie dużo miejsca uwagom, jakie czyni on na temat *Batszeby*.

Piszący, ujawniający własne „ja” choćby w formach czasowników, zaczyna od uzasadnienia badania sztuki Rembrandta we fragmentach (zwraca uwagę tylko na pewne, uderzające cechy jego twórczości) i *in nuce* (pisze zwięźle, a jednocześnie ucieka się do przenośni i asocjacyjnego porównania). Odnosi się do figury perły (klejnotu, jądra), znanej z uwag o Vermeerze: „Zamierzam zmminiaturyzować olbrzymia [o Rembrandcie], chcę wyłuskać jądro jego geniuszu, podobne do klejnotu o wielu załamaniach, do perły o wielu odcieniach, opisać z maksymalną zwięzłością

⁶ Esej stanowi fragment *Dziennika pisanego nocą*, z którego też pochodzą inne fragmenty wydane potem osobno jako zbiór *Sześć medalionów i Srebrna Szkatułka*. O rozmaitych aspektach „medalionowości” owych tekstów pisała Joanna Bielska-Krawczyk w rozdziale *Obecność dzieł sztuki w tekście literackim* (Bielska-Krawczyk 2004, 300-328).

⁷ Pisarz łączy osobowość i los malarza z charakterem jego twórczej aktywności – chce, w nurcie biografizmu, patrzeć na spuściznę artysty przez pryzmat jego życia, jak również uchwycić myślą i ująć w słowa esencję jego malarstwa, do którego ma osobisty stosunek, *expressis verbis* oddany w tekście. Herling wyrażał takie przekonanie bezpośrednio: „Należy znać to życie, nie dla zaspokojenia ciekawości biograficznej, lecz dla lepszego zrozumienia autoportretów Rembrandta” (Herling-Grudziński 1994, 51). O konstruowaniu biografii malarzy i łączeniu dzieł z życiem por. Mencfel 2013.

⁸ W kwestii miejsca sztuki w twórczości Herlinga por. Bielska-Krawczyk 2004, 251-362 (rozd. *Dzieło sztuki w dziele literackim*) oraz Dębska-Kossakowska 2009, 102-136 (rozd. *Wobec arcydzieł*). Także Ryszard Przybylski poświęcił artykuł zainteresowaniu pisarza sztuką dawną, które wiąże z biografią autora *Innego świata* – życie we Włoszech, żona malarka, środowisko „Kultury”, zwiedzane muzea i wystawy; jak przekonuje badacz: „sztuki piękne stanowiły w życiu Herlinga naturalny entourage, który wymagał w wielu wypadkach szczególnego komentarza” (Przybylski 2013, 22).

ścią kilka z nich” (Herling-Grudziński 1994, 49). Postrzega malarza jako wielkiego indywidualistę, który wszystko wymyślił sam, tak w zakresie tematów, jak formy malarskiej – w ten sposób Herling tworzy mit samorodnego geniusza (Herling-Grudziński 1994, 50). Dzieli się także ogólną uwagą na temat prac malarza:

O większości płócien Rembrandta dałoby się powiedzieć, że malował je celowo przed zmierzchem, gdy zachodziło słońce. (...) Światło jest wtedy ciemnozłotawe, kolory nabierają niezwyklej głębi i gęstości, zdają się budować pomost pomiędzy masywną realnością przedmiotu lub figury i delikatną poświatą, która cień rozprasza złocistym pyłem. (...) Chcę wierzyć, że jak każdy doprawdy wielki artysta posługiwał się swoją ukrytą, bardzo osobistą metaforą. W tym wypadku metaforą otaczających nas zawsze na horyzoncie płomieni (Herling-Grudziński 1994, 58).

Widać, że nawet techniczny, materialny aspekt malarstwa autora *Czytającego Tytusa* Herling postrzega przez pryzmat semantyki dzieła, co charakteryzuje większość jego opisów artefaktów. Posługuje się skojarzeniowym porównaniem, objaśniając swoje widzenie architektoniki światłocienia na płótnach malarza. Używa w tym celu szeregu sugestywnych epitetów (światło – „ciemnozłotawe”, kolory – „głębokie i gęste”, realność – „masywna”, poświata – „delikatna”, pył – „złocisty”), a też metafory animizującej (kolory „budują” pomost). Lirycznemu niemal opisowi towarzyszy bezpośrednio obecny głos „ja” autorskiego, pragnącego nałożyć własne asocjacyjne interpretacje na prace malarza. W granicach eseju, ale nie we fragmencie bezpośrednio dotyczącym *Batszeby*, pojawia się komentarz do jednego z kluczowych wyznaczników stylu holenderskiego twórcy – do modelunku światłocieniowego kształtującego plastycznie przedstawienie, nadającego mu wiarygodności i intymności.

Zapiski wprost dotyczące obrazu zajmują niecałe dwie strony eseju, przy czym bez mała połowa to wstępna część w trzech akapitach cytująca odpowiednie wyimki z Pisma Świętego. Eseista postępuje więc jak historycy sztuki, którzy rozpoczynają analizę od przywołania stosownych źródeł tekstowych danego przedstawienia historycznego. Zastanawia, dlaczego Herling tak obszernie cytuje Biblię, a nie próbuje przedstawić historii własnymi słowami, i dlaczego ją prezentuje tak szczegółowo. Czy sam jej nie znał, czy może chce zapoznać z nią czytelnika? A może przez przywołanie biblijnego opowiadania o Dawidzie i Batszebie unika opisowego przybliżenia tego, co ukazuje obraz? Czy czyni to przekonany o słabości własnych słów w zakresie reprezentacji malarskiego przedstawienia, o niewyraźności istoty dzieła (o niemożności stworzenia deskrypcji obrazu, która byłaby trafna i ujmowała jego esencję znaczeniową i formalną)?⁹ A może słowa natchnionego Pisma mają najlepiej wprowadzić w centrum niemego dramatu zobrazowanego ręką artysty i zarazem dopowiedzieć całą przedakcję i poakcję ukazanego

⁹ Por. Markowski 1999. O toposie niewysłowionego, z odniesieniem do przykładów literackich, pisał też Eco 2009, 48-65.

„najbardziej owocnego”, zgodnie z ujęciem Lessinga (Lessing 2012), momentu całej historii biblijnej (wcale nie świętej, a iście ludzkiej)?

Autor buduje swoją ekfrazę obrazu z kilku części. Pierwszą stanowi narracyjna opowieść w postaci przytoczeń ze Starego Testamentu. Drugą – arcywzięły, dwuzdaniowy opis, ledwie zawiązkowy, ale pełniący funkcję właściwej, już naocznej introdukcji dzieła: „Rembrandt namalował Batszebę z listem Dawida. Naga Batszeba siedzi na łóżku, służebnica obmywa i wyciera palce jej nogi” (Herling-Grudziński 1994, 57). Jest to opis zupełnie bezosobowy, pozbawiony jakiegokolwiek nuty osobistej i emocjonalnej, suchy stylistycznie, wyzbyty doprecyzowania i dodatkowych słów komentarza.

Co szczególne, po tym fragmencie następuje zdanie-cezura, w którym ujawnia się „ja” autorskie, tak w formie gramatycznej, jak przez osobiste wyznanie, a ponadto z zadziwiająco mocną deklaracją: „Być może, zapytany o pięć najpiękniejszych obrazów w malarstwie wszystkich czasów, wymieniłbym Batszebę” (Herling-Grudziński 1994, 57). Poprzedni mikroopis wydaje się wobec tego nieśmiałym zagajeniem – piszący jakby szuka odpowiednich słów i formuł, które pozwoliłyby mu oddać swoje widzenie obrazu. To tłumaczyłoby również swoistość relacji o obrazie: najpierw zasłanianie się przez uciekanie do słów Pisma Świętego, potem uderzające prostotą konstrukcji i retoryczną nagością dwa zdania deskrypcji, po których mówiący od razu wyrzuca z siebie intymne wyznanie, jakby w ten sposób chciał postawić mocną tezę, którą w kolejnych partiach tekstu będzie uzasadniał (nie udowadniał, gdyż jest to obszar prywatnych kolekcji z muzeum pamięci; Dziadek 2005). Zdanie to przełamuje też tryb opisu – staje się on osobisty. Podmiot empiryczny (autor) odnosi się *explicite* do prywatnej historii i wspomnień:

Znakomita duża reprodukcja¹⁰, zaginiona później podczas licznych przeprowadzek, wisiała po wojnie na ścianie naszego rzymskiego pokoju na Farnese. Próbowaliśmy często odgadnąć, K. i ja, jakież to list Dawida kazał Rembrandt przeczytać przed chwilą Batszebie. Ten potwierdzający z radością wiadomość, że jest brzemienne? Czy ten, w którym donosił o śmierci Uriasza? Nie jest wykluczone, że jeszcze inny: ten, w którym, nie panując nad swoim królewskim gniewem, zlorzeczył Jahwe, bluźnił otwarcie po śmierci pierwszego syna (Herling-Grudziński 1994, 57).

Do relacji o dziele wdziera się nostalgiczna refleksja przywołująca wspomnienie z przeszłości Herlinga. Bardziej niż samego dzieła dotyczy jednak jego oddziały-

¹⁰ Istotna jest tu kwestia nośnika artefaktu przybliżanego przez piszącego. Mowa w owej reminiscencji o reprodukcji, a zarazem brak wspomnienia o oglądaniu na żywo oryginału. Można się zastanawiać, czy autor, pisząc, odnosi się do swojego wspomnienia reprodukcji z rzymskiego mieszkania, czy ma przed oczyma jakąś współczesną fotografię obrazu. W każdym razie dzieło Rembrandta zostaje zapośredniczone i to w dwójnasób: dosłownie, przez własną reprodukcję, i przez pamięć Herlinga o jego widzeniu w przeszłości. Autor *Innego świata* nie prezentuje siebie jako podróżnika podziwiającego artefakty w ich naturalnym kontekście, *in situ*. Nie przedstawia swojej prywatnej historii oglądu pracy, tak jak nie pokazuje codziennej rutyny zwiedzającego. Ukazuje się jako komentator prac malarzy, który formułuje swoje sądy przy biurku raczej niż przed obrazem.

wania, i to nie tylko na samego piszącego, ale też na jego żonę Krystynę (popęłniła samobójstwo w 1952 roku), której zresztą dedykuje esej – „Cieniom K.”. Małżonkowie próbowali wnikać w sinusoidę uczuć i sekrety korespondencji między Batszebą a Dawidem, jeszcze niezłączonych formalną więzią. Te dwie pary małżonków/kochanków (z obrazu i z życia) zostają tu powiązane ze sobą.

Eseista wraca jeszcze raz do obrazu, ale już nie patrzy na niego z dystansu (widzenie całościowe, ogólne i wspomnienie z przeszłości), a z bliska, jako na malarską reprezentację pewnej sceny i na jej konkretne elementy. Przypatruje się kilku detalom fizjonomii Batszeby, najwyraźniej w jego opinii uosabiającym niejednoznaczność stanu duchowego bohaterki, a tym samym nieoczywistość wymowy całości pracy:

Widać z profilu tylko jedno oko Batszeby, z podniesioną wysoko brwią, i jej zaciśnięte zagadkowo wargi. Patrząc bardzo długo, udaje się złowić na nich resztkę gasnącego uśmiechu. Ale w połączeniu z okiem naznaczone są osadem goryczy i cierpienia. Jak się to wszystko łączy i przeplata w akcie pełnym dojrzałego, sytego szczęścia? (Herling-Grudziński 1994, 57).

Klucz do pełnego oglądu obrazu stanowi dojrzenie Rembrandtowskiej umiejętności oddania za pomocą pędzla fizjonomii bohatera i jego psychologicznego (*nomen omen*) profilu. Herling zwraca na to uwagę, choć nie *expressis verbis* – daje dokładniejszy opis twarzy Betsabe, a precyzyjniej, jej dwóch elementów, oka i ust¹¹. Nie koncentruje się na niezwykłości aktu ukazującego nieidealne ciało ani na głębi charakterystyki psychologicznej postaci. Ledwie sygnalizuje te kwestie, rezygnując zupełnie z wyjaśniającego komentarza, z poszerzonego interpretowania. Dostrzega jednak sedno przedstawienia – wskazuje na nie w minimum słów, ale posługując się narzędziami poezji. Pojawia się tu metafora „łowienia” przez patrzącego „resztki gasnącego uśmiechu” kobiety: uśmiech gaśnie jak gaśnie ogień, słońce, energia; gaśnie, czyli przestaje się palić, zanika, ciemnieje, ale też łagodzi, tłumy, osłabia. Jest to więc uśmiech, który zanika, w miarę jak złe wieści czy wątpliwości przysyłają początkową radość; albo uśmiech, który nie zdołał się wykluc do końca, pojawił się na sam fakt otrzymania listu, ale już treść wiadomości nie pozwoliła mu się rozwinąć, zachowanie jego resztek na twarzy łagodzi jednak wydźwięk gniewnego albo tragicznego w treści listu. To z kolei każe myśleć o wcześniejszym fragmencie, w którym Herling w formie retorycznych pytań wskazywał na przekaz listu. Podobną konstrukcją odznacza się kolejna metafora: usta i oko „naznaczone” „osadem goryczy i cierpienia”. Uzmysławia ona, że podmiot tekstowy materializuje stan mentalny i emocjonalny niejako geologicznie: boleść może odłożyć się warstwą, pozostawić po sobie ślad.

Wreszcie trzeci człon opisu przynosi jeszcze inne spojrzenie, gdyż całość zamknięta zostaje pytaniem retorycznym o wydźwięku egzystencjalnym, co więcej – odnoszącym do przedstawienia jako całości. Zmienia się więc dosłownie perspektywa

¹¹ Nie tylko w przypadku tego obrazu pisarza interesuje twarz. Jak pisała Seweryna Wysłouch, Rembrandt zajmuje Herlinga jako autor portretów (też zbiorowych) i autoportretów, „także sceny biblijne traktuje jak portrety, starając się odczytać zagadkowy wyraz twarzy Batszeby” (Wysłouch 2013, 165).

patrzącego, który nie widzi już detali twarzy, a cały akt (jakby zmienił punkt widzenia, oddalił się od obrazu, przestawił obiektyw i z przybliżenia przeszedł w tryb pełnowymiarowy). Nadto przebija się tutaj głos myśliciela, filozofa zgłębiającego kondycję ludzką i zadziwionego współlistnieniem zmartwienia i znużenia duszy z ciałem „pełnym dojrzałego, sytego szczęścia”¹². Metafora w klauzuli analizowanej jednoakapitowej deskrypcji, a zarazem w zamknięciu zdania będącego pytaniem retorycznym, wybrzmiewa na tyle mocno, że przypomina o głosie poetyckim podszywającym wypowiedź. Epitety tej metafory, będącej skróconym porównaniem (ciało w akcie jest dojrzałe i syte, jak szczęście jest pełne), każą myśleć o zmysłowym, żywym ciele widzianym jako całość, ten zaś językowy obraz silnie kontrastuje ze znaczącymi zamieraniem duchowe i emocjonalne śladami umocowanymi w ciele: „gasnącym uśmiechem”, „osadem gorzkości i cierpienia” w oku i na ustach. Ciało jest tu więc i materią, i skorupą dla ducha, te dwa płany zostają sobie przeciwstawione, choć zarazem istnieją obok siebie.

W relacji o dziele Rembrandta łatwo zauważyć następującą zmianę focalizacji: od focalizatora zewnętrznego, tzn. obiektywnego narratora cytującego Biblię i obserwatora laika relacjonującego treść obrazu, przez głos samego Herlinga – i to dwojaki, najpierw aktualny głos eseisty stwierdzający, jak wysoko ceni przywołany obraz, potem odnoszący się do przeszłości powojennej w Rzymie i przekierowujący się na perspektywę wspomnienia („Próbowaliśmy często odgadnąć (...)”). Po fragmencie z jednozdaniową, neutralną emocjonalnie i stylistycznie konstatacją dotyczącą wyglądu postaci („Widać z profilu...”), w kolejnych dwóch zdaniach przebija się głos subiektywny, interpretujący, delikatnie poetyzujący¹³, a wreszcie punkt widzenia filozofa. Wypowiedź jest pozbawiona informacji o patrzeniu w określonym momencie i okolicznościach przez konkretną osobę, brzmi jak stwierdzenie ogólnej prawdy, jak intersubiektywna konstatacja – piszący kryje się często za formami bezosobowymi i pozaczasowymi, jednocześnie całość sytuacji się daleko od dyskursu historii sztuki¹⁴.

¹² Wątek ten podejmuje m.in. Bielska-Krawczyk, która wyraża przekonanie, że eseistę w dziełach sztuki interesują „motywy antropologiczne”, „kwestie dotyczące kondycji ludzkiej”, takie jak starzenie się, cierpienie, śmierć, cielesność człowieka, a też zderzenie realności i transcendencji, tego, co trwałe i przemijające, poznania i tajemnicy (Bielska-Krawczyk 2013, 97, 102). Pisarstwo Herlinga miałooby cechować zainteresowanie „charakterem raczej literackim czy filozoficznym” zawartości treściowej danego artefaktu (Bielska-Krawczyk 2004, s. 323). Także Ewa Bieńkowska zwracała uwagę: „Rembrandt zdaje się dla Herlinga uosabiać (...) fascynację czasem, zgłębianie go, namiętne (bo uparte) i beznamiętne zarazem (bo bezlitosne) wpatrywanie się w jego pracę” (Bieńkowska 2002, 80).

¹³ Ten ton tekstów autora poświęconych artefaktom zauważa wielu badaczy, m.in. Stanisław Rodziński zastanawia się, nieco emfaticznie: „czy to są analizy, czy to po prostu poezja powstała w kontakcie z obrazami” (Rodziński 1997, 428). Piotr Siemaszko w swoich dość ogólnych rozpoznaniach widzi wrażliwość twórcy na sztukę także w jego stylu pisarskim: „Znajduje [Herling-Grudziński] literackie zastosowanie dla malarskich technik, stąd zdolność operowania kontrastami, światłocieniem, barwną plamą” (Siemaszko 2000, 14).

¹⁴ O fragmentach poświęconych sztuce w *Dzienniku pisanym nocą* w zestawieniu z językiem historii sztuki pisał jako jeden z pierwszych, choć krótko i fragmentami kontrowersyjnie, Jan Zieliński (Zieliński 1991). Badacz wspomina o czytaniu przez pisarza prac historyków sztuki i pośrednim odnoszeniu się do nich, podkreśla jednak inne podejście do artefaktu w porównaniu z historykiem sztuki. Por. polemika Doroty Kudelskiej (Kudelska 1997).

Passus poświęcony Betsabe Herling zamyka ponownym odniesieniem do Pisma Świętego (przez co część eseju poświęcona obrazowi zostaje wydzielona klamrą kompozycyjną) i do realno-malarskiego kontekstu życia malarza: „Rembrandt zaglądał do Biblii tak, jakby czając się pod oknami, przebijał wzrokiem wypukłe szybki amsterdamskich mieszkań; ale nie towarzyszyło mu w tym spojrzeniu ostre światło dzienne Vermeera” (s. 57-58). I tutaj także subiektywne skojarzenie, oddane za pomocą wizji przesyconej metaforą, wyrażone zostaje w formie ogólnie ważnej obserwacji i zamieszczony zostaje kolejny komentarz na temat intrygującej go przemożnej i zróżnicowanej roli światła w sztuce (studiował przecież malarzy zamiłowanych w *chiaroscuro* i efektach świetlnych, jak La Tour, Caravaggio, Vermeer). Rembrandt jest dla pisarza mistrzem podpatrującym tajemnice duszy, starającym się wydobyć głębokie doznania i „życie duchowe” postaci, z Pisma Świętego wybierającym często historie bardziej ludzkie niż boskie. Porównanie eseisty zbudowane na plastycznej metaforze ma zostać odczytane nieliteralnie: jako znak sposobu malarskiego oddawania wrażenia bliskości względem prezentowanej na płótnie postaci, bliskości w sensie tak fizycznym i przestrzennym (stąd częste umiejscowienie bohaterów na pierwszym planie), jak psychicznym i duchowym. Za skrótami myślowymi, oddanymi brzemieniem w sens językiem niestroniącym od podstawowych, ale znaczących środków stylistycznych (metafora, porównanie, epitet), kryją się odnośniki do kwestii ważkich z punktu widzenia artystycznego i estetycznego, ale też epistemologicznego i moralnego, które Herling zgłębiał, choć nie odsłaniał zwykle ani źródeł, ani pełnej formuły swoich wniosków. Niektórzy badacze obalają mit nie tylko jego niezwyklej erudycji, ale także celnych intuicji, samodzielnych rozpoznań oraz oryginalności interpretacji¹⁵. Może jednak trzeba usprawiedliwić metodę pracy literata piszącego o sztuce, jego niepoehlebne opinie na temat historyków sztuki, a zarazem przekonanie o słuszności i odkrywczoci własnych sądów. Może pisarz kierował się skojarzeniami, a dodatkowo zawodziła go pamięć i zapominał, że ulega sugestii tego, co już wyczytał, której łatwiej się poddać, kiedy nie jest się specjalistą. Może poznawał artystę i dzieła, które tak silnie uwodziły go tematem, że nabierał przekonania o odkrywczoci swojego ujęcia artefaktu, odsłaniającego mu się niejako w prywatnej epifanii¹⁶.

PODSUMOWANIE: DLACZEGO – EKFRAZA, DLACZEGO – KONOTACYJNA

Relacja o Batszebie autora *Dziennika pisanego nocą* jest specyficznie ukształtowana w swoim rozczłonkowaniu – można mówić o opisie w rozproszeniu i do-

¹⁵ Kudelska pokazuje (na przykładzie eseju o Caravaggiu), jak Herling wykorzystuje prace badaczy bez wskazywania na źródła, pisze ogólnie o „znawcach” czy cytuje jedynie fragment tytułu, którym się posiłkuje („bibliograficzne kamuflaże” wedle określenia badaczki; Kudelska 2013)

¹⁶ Wiesław Juszcak pisał o „błysku epifaniczności” – miało by nim być estetyczne doświadczenie dzieła w kategoriach przedwerbalnych i przedrozumowych; na przelanie na papier tego doświadczenia pozwalałby nie formalny, inwentaryzacyjny, trzymający się faktów i zgodny z naukowymi regułami opis historyka sztuki, ale opis literacki, który może wyolbrzymić, przemilczeć, deformować, porzucać konkret (Juszcak 2003).

łączyć do zasadniczej części poświęconej obrazowi także wzmianki o sposobie kształtowania światła w malarskiej manierze Rembrandta. Jeśli nadto potraktować cytaty z Biblii jako integralny składnikowej ekfrazy, otrzymuje się całość, którą tworzy rozwinięty opis. Jego niejednolite części zostały zesztukowane ze sobą: łączą się tu zdania przynależące do stylu prostego opisu niespecjalisty, zatrzymującego się na poziomie deskrypcji preikonograficznej, z wypowiedziami właściwymi dla opisu skojarzeniowego i emocjonalnego, którym właściwy jest subiektywizm i ekspresyjność¹⁷. Przez pokazywanie obrazu prześwieca jednostkowa perspektywa patrzącego, który przedstawia obraz tak, jak wynika to z jego wiedzy i wrażliwości, odnosi przy tym do swojej prywatnej historii związanej z obcowaniem z reprodukcją dzieła Rembrandta. Esej nie skłania się ku reportażowi czy dziennikowi z podróży, ale ku rozważaniom filozoficznym, choć załączkowym i w formie maksym, połączonym z prezentacją własnej postawy wobec sztuki przez myśliciela poszukującego uniwersalnych i ważkich tematów w pracach plastycznych. Herling wyznaje zresztą: „w moich wizerunkach wybranych malarzy szukam czegoś zupełnie innego. Czego? Tego samego, co stanowi podstawę krótkiej noweli: poetyckiego jądra; w wypadku wizerunków malarzy – poetyckiego jądra ich sztuki” (Herling-Grudziński 1994, 75-76). Czerpał inspirację z obrazów, ale widział je zwykle nie w ich malarskiej materialności (choć przecież całkiem jej nie porzucał, komentując np. kwestię światła w pracach Rembrandta), ale jako nośniki pewnej idei, treści metafizycznej.

Sam opis nie jest pełny ani drobiazgowy, pomija wszystko to, co nie dotyczy esencji, tak jak ją pojmuje autor. Prowadzony jest przez obserwatora, który sytuuje się przed obrazem (czy właściwie: jego odbitką) nieruchomo, choć jego oko wykonuje pracę kamery pokazującej bądź cały plan (wstępne zdania opisu), bądź wybrany fragment (twarz Batszeby w drugiej partii opisu dzieła). Zarazem jednak zmienia się charakter relacji, różne filtry zostają założone na obiektyw spojrzenia, co daje efekt zmiany głosów (fokalizacji). Choć jest to opis statyczny (tzn. nie dynamizuje samego obrazu), przez wprowadzenie historii biblijnej zostaje unarracyjniony. Odbiorca odczytuje plastyczny wzorzec, odnosząc się do przybliżonej fabuły. W swojej deskrypcji piszący nie uwzględnia aspektu malarskiego *Batszeby*, nie zwraca szczególnej uwagi na kwestie formalne, o których w pierwszej kolejności piszą historycy sztuki. Nie operuje też specjalistycznym językiem, nie interesują go spory wokół dzieła, alternatywne interpretacje przedkładane przez badaczy. Czyta prace historyków sztuki, ale raczej tego nie ujawnia, nie cytuje, co więcej: deklaruje, że nie ceni podejścia naukowego, a nawet ostentacyjnie i przesadnie odrzuca rozważania specjalistów, choć sam czerpie z ich rozpoznań¹⁸.

¹⁷ Jak pisał Waśko: „Ideal pisarski Herlinga zdaje się więc polegać na uzyskaniu równowagi i swoistej spójności pomiędzy funkcją ekspresywną i funkcją referencjalną” (Waśko 1991, 146).

¹⁸ Herling-Grudziński twierdzi: „Caravaggio, Rembrandt, Vermeer nie dopuszczają analiz warsztatowych, laboratoryjnych, skazują przemądrzałych i prerafinowanych niby-znawców na zdawkową suchość, powierzchowność, inwentaryzację zamiast artystycznego przeżycia i czasem wstrząsu” (Herling-Grudziński, 1998, 625). Jak konstatuje Elżbieta Grygiel: „Herling dystansuje się od wiedzy two-

Nadto jest to tyleż opis, co interpretacja. Jan Ziełiński zwracał uwagę jako jeden z pierwszych, że pisarz, który potrafi malarzsko opisywać, miałby szukać czegoś innego w sztuce, „sztuka nie jest dla Herlinga celem, tylko środkiem” (Ziełiński 1991, 227) – można dodać: do wyrażenia myśli pozaartystycznych. Także inni badacze podobnie konstatują – Dębska-Kossakowska zauważa, że „niemalarzsko, a właśnie literacko postrzega Herling malarstwo, kierując swoją uwagę ku wymowie dzieła” (Dębska-Kossakowska 2009, 108)¹⁹. Pisarz koncentruje się na dostrzeżonym sensie dzieła, czyta *Batszebę*, zwracając uwagę na to, co go interesuje jako literata i człowieka – na zagadnienia kondycji ludzkiej, ludzkich emocji, ludzkiej cielesności. W pisaniu polskiego eseisty o materii malarzkiej zawarta jest intuicja w zakresie odczytywania dodatkowego przekazu dzieł sztuki, które zresztą nie są dla niego obiektem estetycznej przyjemności, a bardziej wyrazem kultury epoki, nośnikiem sensu moralnego, zagadnień egzystencjalnych. Nie chodzi nawet o to, że „Herling nie wierzył w pełną przekładalność obrazu na słowa. Jego ekfrazy musiały więc pozostać niepełne” (Przybyłski 2013, 31). Pełna przekładalność i tak jest tylko ideałem, a pisarz celowo i świadomie zdawkowo opisuje daną scenę w jej ukształtowaniu i artystycznym, i tematycznym. Jego przybliżenia dzieła to ekfrazy ogólne i fragmentaryczne zarazem, interpretacyjne bardziej niż odtwarzające opisowo dzieło, ujawniające za każdym razem zainteresowania patrzącego, który chce przeświecić ludzką naturę, zastanawiać się nad miejscem człowieka w *theatrum mundi*. Komentujący autor przekazuje pewne informacje o obrazie, ale zarazem zajmuje się tym, co go osobiście porusza. *Ipso facto* – mówi coś o sobie, prezentując jednostkowe widzenie malowidła, w przypadku Batszeby dane w dwóch odsłonach: jako postrzeganie zanurzone w konkretnym doświadczeniu odbiorczym z przeszłości i związanym z nim kontekstem oraz w postaci refleksji zamyśłonego nad wymową postaci filozofującego eseisty (w pewnym sensie pozaczasowej, niezakorzonej w konkretnej rzeczywistości czasowo-przestrzennej).

Wypowiedź Herlinga na temat obrazu Rembrandta można określić mianem ekfrazy konotacyjnej. Moja propozycja nazewnicza wynika z obserwacji, że często piszący o dziele sztuki koncentrują się na jednym aspekcie, właśnie na tym, co nazwałabym denotacją albo konotacją określonego artefaktu. Herling nie skupia się na denotacji, tj. nie ześrodkowuje swojej uwagi na materialnym wymiarze dzieła plastycznego, na jego aspektach formalnych i na tym, co widać na obrazie, ale na konotacji – opisuje artefakt w jego wymiarze znaczeniowym, deskrypcja przechodzi w interpretację wykraczającą poza to, co pokazane wprost, obejmuje egzegezy i asocjacje prywatne, a także indywidualne doświadczenia powiązane z obiektem i jego subiektywne widzenie. Można w eseju odnaleźć skrawki ekfrazy denotacyjnej, ale jej rola jest służebna względem znaczeń, na które piszący chce wskazać.

zrzonej przez pokolenia historyków i krytyków sztuki, bo już się z wynikami tych badań dokładnie zapoznał” (Grygiel 1994, 4).

¹⁹ Niektórzy czynią z tego zarzut – np. Dorota Kudelska stwierdza: „Dominacja opowiadania jako żywiołu literackiego nie pozwala pisarzowi dostrzec unikalnej jednokrotności dzieła zamkniętego w swojej unikalnej postaci materii jako nośnika sensów”, i zarazem pyta, „czy rzeczywiście można go nazwać znawcą malarstwa lub uznać za przewodnika w świecie obrazów” (Kudelska 2013, 56).

BIBLIOGRAFIA:

- Biblia Tysiąclecia. Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, red. naukowa o. Augustyn Jankowski OSB. 1996. Poznań: Wydawnictwo Pallottinum.
- Bielska-Krawczyk, Joanna. 2004. *Między widzialnym a niewidzialnym. Twórczość Gustawa Herling-Grudzińskiego*. Kraków: Universitas.
- Bielska-Krawczyk, Joanna. 2013. Gustaw Herling-Grudziński wobec treści antropologicznych sztuki dawnych mistrzów. W: „*Cienie wielkich artystów*”, 95-112.
- Bieńkowska, Ewa. 2002. *Pisarz i los. O twórczości Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*. Warszawa: Fundacja Zeszytów Literackich.
- „*Cienie wielkich artystów*”. *Gustaw Herling-Grudziński i dawne malarstwo europejskie*, red. Agata Stankowska, Magdalena Śniedziewska i Marcin Telicki. 2013. Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk.
- Dębska-Kossakowska, Aleksandra. 2009. *Jan Józef Szczepański, Gustaw Herling-Grudziński wobec sztuki*. Warszawa: Wydawnictwo Neriton.
- Dziadek, Adam. 2005. Muzeum nowoczesności André Malraux. W: *Muzeum sztuki. Antologia*, red. Maria Popczyk, 211-219. Kraków: Universitas.
- Eco, Umberto. 2009. *Szaleństwo katalogowania*, tłum. Tomasz Kwiecień. Poznań: Rebis.
- Exum, Cheryl J. 1996. *Plotted, Shot, and Painted: Cultural Representations of Biblical Women*. Sheffield: Sheffield Academic Press.
- Grygiel, Elżbieta. 1994. Kochanek w ogrodzie. Gustaw Herling-Grudziński i „Srebrna Szkatułka”. *Ex Libris*, 51, 4.
- Heffernan, James A.W. 1991. Ekphrasis and Representation. *New Literary History*, 22(2), 297-316.
- Heffernan, James A.W. 1993. *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Herling-Grudziński, Gustaw. 1994. *Sześć medalionów i Srebrna Szkatułka*. Warszawa: Czytelnik.
- Herling-Grudziński, Gustaw. 1998. *Dziennik pisany nocą 1993-1996*. Warszawa: Czytelnik.
- Iconographie de l'art chretien*, t. 1: *Iconographie de la Bible, Ancien Testament*. 1956. Paris: Presse Universitaires de France.
- Juszczak, Wiesław. 2003. Nic węższego niż krzemień i diament. W: *Twarz w twarz z obrazem*. Materiały Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Nieborów, 24-26 października 2002, red. Maria Porzącka, 9-17. Warszawa: SHS.
- Kudelska, Dorota. 1997. Herling-Grudziński a sztuka. W: *Herling-Grudziński i krytycy. Antologia tekstów*, wybór i opracowanie Zdzisław Kudelski, 162-171. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Kudelska, Dorota. 2013. Warsztaty – pisarza, polonisty i historyka sztuki. W: „*Cienie wielkich artystów*”, 35-60.

- Kunoth-Leifels, Elisabeth. 1962. *Über die Darstellungen der »Bathseba im Bade«*. Studien zur Geschichte des Bildthemas 4. bis 17. Jahrhundert. Essen: Verlag Richard Bacht.
- Lessing, Gotthold Ephraim. 2012. *Laokoon, czyli o granicach malarstwa i poezji*, oprac. nauk. Michał Mencfel, tłum. Henryk Zymon-Dębicki. Kraków: Universitas.
- Lexikon der Christlichen Ikonographie*, red. Engelbert Kirschbaum SJ, t. 1. 1968. Rom-Freiburg-Wien: Herder.
- Markowski, Michał Paweł. 1995. Czy możliwa jest poetyka eseju? W: *Poetyka bez granic*, red. Włodzimierz Bolecki i Wojciech Tomasiak, 109-119. Warszawa: Wydawnictwo IBL.
- Markowski, Michał Paweł. 1999. O niewyraźnym. W: Michał Paweł Markowski. *Anatomia ciekawości. Obrazy współczesności*, 201-219. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Mencfel, Michał. 2013. Powab i cena biografizmu. O pisarstwie o sztuce Gustawa Herlinga-Grudzińskiego. W: „*Cienie wielkich artystów*”, 61-73.
- Nycz, Ryszard. 2002. Literatura nowoczesna: cztery dyskursy (tezy). *Teksty Drugie*, 4, 35-46.
- Progymnasmata. Greckie ćwiczenia retoryczne i ich modelowe opracowanie*, opracowanie, przekład i komentarz Henryk Podbielski. 2013. Lublin: Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II.
- Przybylski, Ryszard K. 2013. Pozostając w aurze dzieł sztuki. W: „*Cienie wielkich artystów*”, 21-34.
- Rembrandt's Bathsheba Reading King David's Letter*, red. Ann Jensen Adams. 1998. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rembrandt – Caravaggio, red. Duncan Bull, Taco Dibbits, Margriet van Eikema Hommes, Volker Manuth i Ernst van de Wetering. 2006. Amsterdam: Waanders Uitgevers Zwolle and the Rijksmuseum Amsterdam.
- Rodziński, Stanisław. 1997. Wobec tajemnicy. W: *Herling-Grudziński i krytycy. Antologia tekstów*, 427-430.
- Rosales Rodríguez, Agnieszka. 2008. Wokół ciała Betsabe – „błoto” i światło. W: Agnieszka Rosales Rodríguez. *Śladami dawnych mistrzów. Mit Holandii złotego wieku w dziewiętnastowiecznej kulturze artystycznej*, 124-135. Warszawa: WUW.
- Sendyka, Roma. 2006. *Nowoczesny esej. Studium historycznej świadomości gatunku*. Kraków: Universitas.
- Sendyka, Roma. 2010. Esej i ekfrazja (Herbert – Bieńkowska – Bieńczyk). W: *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*, red. Włodzimierz Bolecki i Adam Działek, 183-198. Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN.
- Siemaszko, Piotr. 2000. *Świat obrazu – obraz świata. Przestrzenie pograniczne w piarstwie G. Herlinga-Grudzińskiego, Z. Herberta i J. Czapskiego*. Bydgoszcz: Wydawnictwo Uczelniane Akademii Bydgoskiej im. Kazimierza Wielkiego.

- Sluijter, Eric Jan. 2001. 'Horrible Nature, Incomparable Art': Rembrandt and the Depiction of the Female Nude. W: *Rembrandt's Women*, red. Julia Lloyd Williams, katalog wystawy National Gallery of Scotland, Edinburgh 2001 / Royal Academy of Arts, London 2001, 37-45. Prestel: Munich-London-New York.
- Sluijter, Eric Jan. 2006. Bathsheba Contemplating King David's Letter, W: Eric Jan Sluijter. *Rembrandt and the Female Nude*, 333-367. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Słodczyk, Rozalia. 2009. Znaczenie listu w malarstwie XVII i XVIII wieku oraz w ówczesnej powieści epistolarnej, *Przestrzenie Teorii*, 12, 165-191.
- Wetering van de, Ernst. 2015. *Rembrandt's Paintings revisited. A Complete Survey (A Corpus of Rembrandt Paintings VI)*, tłum. i red. Murray A. Pearson. Dordrecht: Springer.
- Waśko, Andrzej. 1991. Prawda i parabola. O Gustawie Herlingu-Grudzińskim. W: *Polski esej. Studia*, red. Marta Wyka, 135-158. Kraków: Universitas.
- Wysłouch, Seweryna. 2013. Odczytywanie twarzy. O spotkaniach Herlinga-Grudzińskiego ze sztuką Caravaggia, Rembrandta i Lotta. W: „*Cienie wielkich artystów*”, 155-170.
- Zieliński, Jan. 1991. Gustaw Herling-Grudziński w roli historyka sztuki. W: *Etos i sztuka. Rzecz o Herlingu-Grudzińskim*, red. Seweryna Wysłouch i Ryszard K. Przybylski, 223-233. Poznań: wydawnictwo a5.