

JULIA DYNKOWSKA
Uniwersytet Łódzki*



<https://orcid.org/0000-0001-7657-2679>



Jak się opowiada o „obrazie nie-do-powiedzenia” — przypadek ekfrastycznego apokryfu (*Kobieta w oknie* Joyce Carol Oates)

Narrating the Un-narratable Painting — the Case of Ekphrastic Apokryphon
(Joyce Carol Oates's *The Woman in the Window*)

Abstract

This paper is a close-reading of Joyce Carol Oates' short story *The Woman in the Window* inspired by Edward Hopper's *11 A.M.* An extensive narrative, which is overwritten over the painting and set in its space-time framework, enables the short story discussed herein to be considered as an ekphrastic apocryphon with subversive potential. Literary reaffirmation of the perspective of painted woman that is obviously omitted in Hopper's masterpiece, allows for the alleged oppressiveness of the painting to be revealed.

* Katedra Teorii Literatury, Instytut Kultury Współczesnej, Wydział Filologiczny, Uniwersytet Łódzki
ul. Pomorska 171/173, 90-236 Łódź
e-mail: julia.dynkowska@uni.lodz.pl

Od 26 stycznia do 20 września 2020 roku¹ w Fondation Beyeler niedaleko Bazylei można było oglądać zorganizowaną we współpracy z nowojorskim Whitney Museum of American Art wystawę prac Edwarda Hoppera, której towarzyszyła projekcja krótkometrażowego filmu Wima Wendersa *Two or Three Things I Know about Edward Hopper* (Wenders 2020a)². Podczas konferencji prasowej poprzedzającej otwarcie ekspozycji reżyser wyznał, że tym, co zawsze poruszało go w obrazach artysty, jest zawarty w nich „wyraz oczekiwania, który widzi się u namalowanych osób”, chociaż

nie wiemy, co dokładnie wydarzyło się lub wydarzy [...]. Ten swoisty stan limbo zostaje przerwany w chwili, gdy zaczyna się opowiadać. Wiąże się z tym oczywiście spore ryzyko — opowiadając historię, niszczy się bardzo wiele. Dlatego [w trakcie pracy nad filmem — uzup. J.D.] chodziło przede wszystkim o to, by odrobinę dopowiedzieć, tylko tyle, by widz sam rozwinął wątek, czy też chciał go rozwinąć. (Wenders 2020: b.s.)

Przed próbą Wendersa ryzyko dodawania narracji do obrazów Hoppera, doprecyzowywania ich, podejmowano wielokrotnie³. Jednak niezależnie od tego, czy były to dopowiedzenia filmowe (np. *Shirley — wizje rzeczywistości* Gustava Deutscha), czy literackie, jak chociażby teksty ze zbioru *Edward Hopper and the American Imagination* (1995) albo przełożone niedawno na język polski *W świetle i w mroku. Opowiadania inspirowane malarstwem Hoppera*,

¹ Pierwotnie wystawa miała trwać od 26 stycznia do 17 maja 2020, jednak ze względu na *lockdown* związany z pandemią koronawirusa zawieszono ją na niespełna 3 miesiące, a po wznowieniu przedłużono. Zob. *Exhibitions — Edward Hopper*, www.fondationbeyeler.ch/en/exhibitions/edward-hopper/ [dostęp: 28.08.2020].

² Zwiastun filmu można obejrzeć pod linkiem: www.youtube.com/watch?v=wxRT_eXGYvg [dostęp: 15.02.2020]. O tej produkcji wspominam przede wszystkim dlatego, że na podstawie zwiastuna i wypowiedzi Wendersa, podczas wspomnianej konferencji prasowej, można się zorientować, że poszczególne kadry odtwarzają namalowane przez Hoppera sceny, ale są filmowane z perspektywy innej niż przyjęta przez malarza; ponadto *Two or Three Things I Know about Edward Hopper* zostało nakręcone w technologii 3D. Nie jest to zresztą jedyny film tego reżysera inspirowany dziełami Hoppera. Przykładowo w *Końcu przemocy* z 1997 r., reżyser rekonstruuje scenę *Nocnych marków*, umieszczając w niej bohaterów swojego filmu. Więcej Wenderowskich kadrów, przywodzących na myśl obrazy Hoppera, pojawia się w sporządzonym przez Filipa Lipińskiego „*Mnemosyne Hoppera*” (Lipiński 2013: 602, 604, 605, 632).

³ Zdecydowanie najczęściej ofiarą takich doprecyzowań pada obraz *Nighthawks*, zob. (Lipiński 2013: 437).

krytycy zazwyczaj zarzucali ich autorom to, co zaniepokoiło również reżysera: trywializujące naruszenie charakterystycznej dla sztuki autora *Poranka na Cape Cod* aury potencjalności i. Jak pisze Michael Lindgren, komentując tom *W świetle i w mroku*:

Sila twórczości Hoppera tkwi w przesywającym przecuciu możliwości [...], w pewnej dwuznaczności i fundamentalnej niepoznawalności. Dodanie do obrazów dosłownej, wyraźnie nakreślonej narracji oznacza zniszczenie źródła owej siły; to właśnie nieobecność narracyjnego kontekstu przydaje dziełom tajemniczości i piękna⁴. (Lindgren 2016: b.s.)

Na to, że dzieła Hoppera są właściwie „obrazami nie-do-powiedzenia”, wskazuje też Filip Lipiński (2013: 89). W jego przekonaniu „każde narracyjne zdanie sprawy z fabuły obrazu jest niepożądane, ponieważ różni się od tego, co miało być powiedziane, od nieosiągalnego znaczonego, zaś jeśli przyjąć tę sytuację za nieuniknioną, zagusza ono ciszę w miejscu niewypowiedzianego” (Lipiński 2013: 89) — ową ciszę, która łączy się tu z „dojmującym wrażeniem wstrzymania się od głosu przy zachowaniu możliwości, by coś powiedzieć” (Lipiński 2013: 62).

Wydaje się jednak, że paradoksalnie to właśnie potencjalność sprawia, iż rozmaici twórcy decydują się, mimo ryzyka, które się z tym wiąże, na prze-pisywanie Hopperowskich dzieł. Według Adama Dziadka na obrazach „malarza samotności”⁵ „postaci są uchwycone jakby w chwilę po zdarzeniu, które wywarło na nie wpływ. Przedstawienia malarskie domagają się tym samym narracji opartej na domysłach i przypuszczeniach, narracji, którą podsuwa własne doświadczenie patrzącego” (Dziadek 2011: 167), chociaż — jak mówi sam Hopper — „[g]dyby to można powiedzieć słowami, nie byłoby sensu malować” (cyt. za: Lipiński 2013: 89). Część z opartych „na domysłach i przypuszczeniach” utworów literackich pasożytujących na dziełach Hoppera można uznać za swojego rodzaju ekfrastyczne apokryfy. Nazwałabym tak teksty, w których fragmenty ekfrastyczne — niebędące oczywiście jedynie prostymi deskrypcjami, ale „zawierając[y]mi elementy opisu interpretacj[ami] (przetworzeni[ami], transpozycj[ami]) dzieła sztuki malarskiej (rzeźbiarskiej, architektonicznej, fotograficznej)” (Gogler 2004: 141) — stanowią punkt wyjścia do skonstruowania literackiego apokryfu (Szajnert 2000: 137–157; 2014: 203–215)⁶. Dopowiedziana do obrazu historia jest w takich przypadkach zbyt rozbudowana, żeby cały utwór potraktować jako ekfrazę, choć sam tekst w dużej mierze podporządkowuje się wizualnemu pierwowzorowi. Zdaniem Dobrawy Lisak-Gębali za ekfrazę można bowiem uznać

werbalizację malowidła bądź zdjęcia, posługującą się opisem odnoszącym się do oglądu konkretnego przedstawienia lub chwytami retorycznymi „ożywiającymi” zaprezentowany widok: dialogizacją (apostrofami, prozopopejami — w przypadku wizerunku osób) i narratywizacją (w przypadku obrazów ukazujących pewien zatrzymany etap ruchu), ale wyłącznie taką, która dopełnia przedstawioną scenę o jej bezpośrednią przedakcję lub bezpośrednią poakcję. Choć tendencje ujawniające się w tych chwytach ukierunkowują często dalszy ciąg

⁵ Dość powiedzieć, że pozycję Hoppera jako „malarza samotności” utwierdziło masowe reprodukowanie jego arcydzieł w artykułach o izolacji podczas kwarantanny mającej zapobiegać rozprzestrzenianiu się COVID-19. Hopper stał się patronem czasów pandemii — zob. chociażby Jones 2020; Filipiuk-Michniewicz i Żyła 2020; Greenberger 2020.

⁶ O punktach wspólnych ekfrazy i apokryfu pisałam szerzej w: Dynkowska 2016a: 123–134 oraz Dynkowska 2016b: 53–63.

wyvodu, swobodne skojarzenia, refleksje i opowieści [...], uznać trzeba już za pozaekfrastyczne. (Lisak-Gębała 2016: 13)⁷

Kategoria apokryfu pozwala z powodzeniem opisać właśnie ów „dalszy ciąg wyvodu” oraz „swobodne skojarzenia, refleksje i opowieści”, które mają zaczątek w wizualnym pre-tekście.

Warunkiem *sine qua non* uznania jakiegoś tekstu za ekfrastyczny apokryf jest przede wszystkim jego wyraźny związek z rzeczywistym (nieimaginacyjnym) wizualnym pierwowzorem lub/i autorem malowideł czy fotografii. Za konieczne uważam także osadzenie świata przedstawionego takiego apokryfu w realiach wzorca (nawet jeśli opowiada apokryfista, którego od prezentowanych w wizualnym pre-tekście wydarzeń/epoki, w której powstało poddawane apokryfizacji dzieło, dzieli znaczny dystans czasowy).

Ekfrastycznym apokryfem obrazu Hoppera, któremu chciałabym się przyjrzeć, jest opowiadanie Joyce Carol Oates *Kobieta w oknie*⁸ (Oates 2018: 242–268). Trzecioosobowa narracja z elementami mowy pozornie zależnej jest w nim prowadzona z perspektywy kobiety sportretowanej na namalowanym w 1926 roku obrazie zatytułowanym *Jedenasta rano*. Przedstawia on nagą modelkę (żonę artysty, Josephine) siedzącą w granatowym fotelu w mieszkaniu znajdującym się — jak można przypuszczać na podstawie budynków widocznych za oknem, przy którym siedzi — w jakimś mieście.

Akcja opowiadania rozgrywa się w uniwersum czasoprzestrzennym wyznaczonym przez ramy malowidła. Oates nie decyduje się na zburzenie „czwartej ściany”: bohaterka dzieła sztuki zostaje tu po prostu „ożywiona” (co istotne, jej tożsamość nie jest w tekście dookreślona — na pewno nie mamy do czynienia z Josephine Hopper). Autorka opowiadania wykorzystuje dostrzeżony przez Wendersa, charakterystyczny dla dzieł Hoppera, „wyraz oczekiwania”, co stanowi chyba najbardziej wyrazistą próbę zwerbalizowania tkwiącej w nich potencjalności. Akcja *Kobiety w oknie* jest skrajnie uproszczona, chociaż zdecydowanie wykracza poza opis tego, co zostało namalowane: trzydziestodwuletnia sekretarka, „chmurna brunetka” (Oates 2018: 265), która uciekła z prowincji i osiedliła się w Nowym Jorku, czeka w pewne jesienne przedpołudnie na swojego kochanka, agresywnego, żonatego weterana I wojny światowej. Czekając, oddaje się rozmyślaniom o przeszłości (z nim i bez niego) oraz przyszłości (raczej bez niego; ponieważ mężczyzna niejednokrotnie zachował się wobec niej brutalnie,

⁷ Podkr. J.D. Warto dodać, że Lisak-Gębała zajmuje się w swojej pracy ekfrazami eseistycznymi.

⁸ W dorobku autorki znalazł się również wiersz dotyczący *Nighthawks*, dowartościowujący perspektywę namalowanej kobiety w czerwonej sukni, która w przeciwieństwie do

w pełni ubranych mężczyzn [...] ma na sobie
czerwoną sukienkę z krótkimi rękawami, wyciętą, by odsłonić ramiona,
krągłości śmietankowej klatki piersiowej

(*The Poetry of Solitude. A Tribute to Edward Hopper* 1995).

Ten oraz inne teksty Oates inspirowane malarstwem współczesnym analizuje Daniel Morris (2002). W kolejnej antologii pod redakcją Lawrence’a Blocka, zbierającej opowiadania, dla których punkt wyjścia stanowią rozmaite słynne obrazy (np. malowidła z Lascaux, *Bukiet cbryzantem* Renoira czy trzeci panel Boschowskiego *Ogródu rozkoszy ziemskich*), znalazło się opowiadanie Oates pisane z perspektywy dziewczynki przedstawionej na *Les Beaux Jours* Balthusa (*Alive in Shape and Color. 16 Paintings by Great Artists and the Stories they Inspired* 2017).

kobieta rozważa zabicie go przy pomocy nożyc krawieckich, które wsunęła „pod poduszkę niebieskiego fotela przy oknie”; Oates 2018: 250)⁹.

W narracyjnie zapośredniczonym monologu wewnętrznym bohaterki wielokrotnie pojawia się fraza „Jest jedenasta rano” bezpośrednio odsyłająca do tytułu wizualnego pretekstu (jej wariant, najlepiej bodaj odpowiadający charakterowi dzieła autora *Nighthawks* brzmi: „Obiecał, że spotkają się w tym pokoju, w którym zawsze jest jedenasta rano”; Oates 2018: 243). Wydaje się, że owo zdanie bardzo dobrze uwydatnia granicę między tym, co ekfrastyczne, a tym, co już wyłącznie apokryficzne (choć oczywiście wynikające z „wizualnego zaszczerpienia”; Dziadek 2011: 168). Na swój sposób „dyscyplinuje” ono wszystkie pojawiające się w narracji prowadzonej z punktu widzenia bohaterki apokryficzne retrospekcje i antycypacje, zwracając jej myśli do niekończącego się „teraz” i oczekiwania w „fotelu z poprzecieranego niebieskiego pluszu”, którego ma „serdecznie dość” (Oates 2018: 245).

Dwa zacytowane urywki tego samego zdania („Ma serdecznie dość tego fotela z poprzecieranego niebieskiego pluszu”) można od siebie oddzielić, uznając pierwszy z nich („fotela...”) za ekfrastyczny w bardzo ograniczonym sensie — mowa w nim bowiem o tym, co uwidocznione na wizualnym pretekście — natomiast drugi („ma serdecznie dość”) za apokryficzny, ponieważ autorka przypisuje tu bohaterce określoną, wymyśloną przez siebie emocję.

Na granicy ekfrastyczności i apokryficzności sytuują się w opowiadaniu Oates dość proste, drobne odniesienia do wizualnego pretekstu. Służą one m.in. sensualizacji obrazu: dowiadujemy się bowiem nie tylko tego, że pokrywająca namalowany fotel tkanina to plusz. W tekście pojawia się również informacja dotycząca pantofli noszonych przez kobietę (w trakcie spotkania z kochankiem zostaną one zastąpione przez „efektowne buty na wysokim obcasie, prezent od niego”; Oates 2018: 253) czy gładkości skóry, którą bohaterka zawdzięcza „uroczystemu rytuałowi, wcieraniu w skórę kremowej emulsji pachnącej delikatnie gardeniami”¹⁰ (244). Już na podstawie tych dwóch nieskomplikowanych uzupełnień (buty, gładkość skóry) można zauważyć, że sekretarka z opowiadania doskonale wpisuje się w stereotypowy obraz kobiety, która ma świadomość, że relację z kochankiem zawdzięcza wyłącznie swemu wyglądowi i, w związku z tym, nieco obsesyjnie myśli o swej cielesności: ukrywa wiek („»Na twoje urodziny, kochanie. Które to — trzydzieste drugie?«. Zarumieniła się, tak, trzydzieste drugie. [...] *Gdyby wiedział. Trzydzieste dziewiąte*”; Oates 2018: 260), boi się, że jej „skóra wysuszy się w podgrzanych kaloryferami, pozbawionym wilgoci, dusznym powietrzu The Maguire (tak nazywają ten budynek)” (Oates 2018: 244) czy „że zobaczy w lustrze tłustawę, starzejącą się ciało, jak ciało jej matki” (260). Zaczyna zresztą dostrzegać drobne zmiany zachodzące w swoim wyglądzie:

⁹ *Kobieta w oknie* nie jest jedynym tekstem Oates dotyczącym Hopperowskiej *Jedenastej rano*. W 2012 r. na łamach „New Yorker” ukazał się wiersz Edward Hopper’s „11 A.M.”, 1926, który stanowi pierwowzór opowiadania. Świadczą o tym rozmaite powtarzające się w obu utworach zdania czy szczegóły (np. nowojorski adres, pod którym pisarka usytuowała mieszkanie widoczne na obrazie, miejsca pracy namalowanej kobiety itd.). Zasadnicza różnica polega na doprecyzowaniu tożsamości bohaterki: w wierszu to Josephine Hopper, która jest kochanką znudzonego, żonatego mężczyzny — artysty. Oates prezentuje tu coś w rodzaju „żywotów równoległych” malarza i jego małżonki (Oates 2012: b.s.).

¹⁰ Na marginesie można dodać, że gardeniami pachnie również — zdaniem poetki Sue Standing — kobieta z Hopperowskich *Nocnych Marków*, o czym pisze Marek Bieńczyk w rozdziale swojej książki *Przezroczyść* (Bieńczyk 2015), zatytułowanym *Jastrzębie w zmroku*. Ponieważ pomysł ten pojawia się w wierszu Standing pt. *Hopper’s Women* ze zbiorowego tomu *The Poetry of Solitude. A Tribute to Edward Hopper*, w którym został opublikowany również wspomniany tu już utwór Oates pt. *Edward Hopper, Nighthawks*, niewykluczone, że obecność zapachu gardenii w omawianym opowiadaniu nie jest przypadkowa.

I jej pozycja w tym przeklętym fotelu, gdy jest sama — pochylona, przedramiona na kolanach, wygląda przez okno na wąski pas światła między budynkami, przez co brzuch się uwypukla, miękki tłuszcz na brzuchu. Wstrząsa za pierwszym razem, gdy to zauważyła. Przez przypadek, zerkając w lustro. Nie starzenie się. Zwykle przybieranie na wadze. (Oates 2018: 260)

Jak pisze Barbara Fischer, Hopper w swoich dziełach przedstawia kobiety stereotypowo, jako bohaterki „zerotyzowanych scenariuszy”, w „kompromitujących pozach — siedzącą nerwowo na brzegu łóżka w *Western Motel* (1957), stojącą w obcisłej sukience przy szafce kartotekowej w *Biurze nocą* (1940) czy nago na czworaka w *Wieczornym wietrze* (1921)” (Fischer 2009: 79–80)¹¹. Powołując się na rozpoznania Lloyda Goodricha, badaczka dodaje, że bohaterki ukazane są „w świetle tego, co jeden z krytyków nazwał »głębką zmysłowością..., która współtworzy męską moc sztuki« Hoppera” (Fischer 2009: 80)¹².

Traktując te rozpoznania jako punkt wyjścia, można uznać, że w przypadku *Kobiety w oknie* mamy do czynienia z refokalizacją genderową¹³: „męski” punkt widzenia dostrzeżony

¹¹ W tym artykule Fischer analizuje m.in. cykl *Hopper: Confessions* Anne Carson, dotyczący wybranych przedstawień kobiet pędzla Hoppera. W *Hopper: Confessions* pojawia się wiersz dotyczący *Jedenastej rano*:

White bones
hapless mortal
dear light of day.

Your sins do you confess them?

Covering
uncovering
where it lay.

No I keep them.

Your smile
as simple
as cloth or clay.

For rags

(Carson 2000: b.s.).

¹² Zob. też Goodrich 1993: 105. Ten rys malarstwa Hoppera, który skłonił Fischer do dostrzeżenia w poszczególnych namalowanych scenach „zerotyzowanych scenariuszy”, prowokuje niektórych badaczy i krytyków do nazywania twórczości artysty voyeurystyczną (zob. chociażby tytuły poszczególnych tekstów dotyczących artysty, np.: *American Art's Poet of Lonely Voyeurism* czy *Edward Hopper's Night Windows: Evoking Voyeurism and Intrigue*). Zdaniem Filipa Lipińskiego o voyeuryzmie można mówić w przypadku *Nighthawks* czy *Okien nocą*, natomiast używanie tego określenia w stosunku do takich obrazów, jak np. *Jedenasta rano*, nie jest

zbyt precyzyjne, ponieważ konotuje spojrzenie nacechowane pożądliwością, erotycznym napięciem oraz nieświadomą prezentacją ciała przedmiotu oglądu. Ponadto pozycja implikowanego widza w większości omawianych obrazów Hoppera nie zapewnia mu bezpieczeństwa bycia niedostrzeżonym, pozostawania w ukryciu, ponieważ najczęściej jest to perspektywa wnętrza pokoju, w którym przebywa ukazana postać. (Lipiński 2008: 159–161)

Zob. też Lipiński 2013: 65. Podobne przekonanie wyraża, jak się wydaje, Aneta Eliza Świącicka:

Hopper nie stosuje żadnych elementów gry optycznej, by wciągnąć widza w przestrzeń obrazu. Pokazuje nam scenę zimno, bez emocji. Niemalże bezosobowo. Jako artysta sprawia wrażenie zupełnie niezwiązanego z przedmiotem przedstawienia (tzw. *camera-eye*). Daje nam jednak wgląd w najintymniejsze sceny z życia swoich bohaterów. (Świącicka 2004: 51)

¹³ „Refokalizacją” nazywam zmianę narratora i/lub perspektywy wypowiedzi z dominującej w pre-tekście na tę, która obowiązuje w inspirowanym nim apokryfie (por. Jenkins 2013: 167–169; Genette 2014: 314); inaczej mówiąc, refokalizacja jest rotacją instancji narracyjnych, wymianą tych, którzy mówią, i tych, którzy patrzą

przez Fischer w dziełach autora *Nighthawks* zostaje tu zastąpiony kobiecą perspektywą. A zatem w tym ekfrastycznym apokryfie istotna jest zmiana pozwalająca na dowartościowanie niebranego wcześniej pod uwagę punktu widzenia. Jak pisze Danuta Szajnert:

Apokryf to doskonale środowisko dla wszelkich literackich dyskursów „postzależnościowych”. W żadnej z zastanych form nie ma lepszych warunków do przemieszczania i nicowania znaczeń utrwalonych przez tradycję konstrukcji gorszych innych, a więc również kobiet, ponieważ tylko w nim stwarzana jest iluzja, iż dokonuje się ono już w miejscu krystalizowania się tychże konstrukcji — w myśl zasady, że dzieła literackie [i — można by dodać — nie tylko literackie, uzup. JD], tyleż kreują, co powielają rozmaite klisze kulturowe związane z mechanizmami władzy i wykluczenia. (Szajnert 2011: 360)

Aby „przenicować znaczenia utrwalone przez tradycję”, autorka *Czarnej topieli* hiperbolizuje pewne właściwości wizualnego pre-tekstu: przypisywane namalowanej kobiecie myśli nie dotyczą w opowiadaniu wyłącznie jej wyglądu/cielesności. Ważna w tym kontekście wydaje się jeszcze jedna funkcja, którą spełnia powtarzanie tytułu obrazu. Ten zabieg potęguje, powiązane ze wspomnianym wcześniej stanem oczekiwania, poczucie zamknięcia i niemożności wydostania się z wszechogarniającego klinca, odczuwalne w całym opowiadaniu. Owa klaustrofobiczna aura zostaje zresztą wyrażona wprost: bohaterka nie tylko myśli o tym, że „tkwi [...] tutaj, w tym pokoju. Gdzie zawsze jest jedenasta rano. Czasem ma wrażenie, że jest uwięziona w tym fotelu, pod tym oknem, gdy wygląda tęsknie na... na co?” (Oates 2018: 245), ale zdarza się jej również budzić się „w nocy z gardłem suchym jak pieprz, aż trudno jej oddychać” (Oates 2018: 244). Poczucie uwięzienia podkreśla nawet marginalny detal przejęty z malarzkiego pierwowzoru: tym, co brunetka widzi za oknem jest tylko „[k]amienic[a] taka jak ta, w której mieszka” i „[w]ąski skrawek nieba” (Oates 2018: 245).

Zacytowane fragmenty można stowarzyszyć z wyrażanym przez niektórych badaczy twórczości Hoppera przekonaniem, że jego tendencja do portretowania kobiet w „hermeticznie zapieczętowanych pokojach w przestrzeni domowej” stanowi przejaw dążeń do (zme-

w ramach kanonicznego pierwowzoru i jego „nowej wersji”, transformacją perspektywy, opowiadania i spojrzenia, np. z zewnętrznego na takie, które znajdowało się wewnątrz (Dynkowska 2016b: 65). W utworach z wizualnym pre-tekstem refokalizacja daje postaciom widocznym na obrazie, modelom lub twórcom możliwość „rozejrzenia się” nie tylko po tym, co zastane, ale i po tym, co znajduje się poza ramą obrazu, i opowieści o tym, czego na obrazie nie widać. Samo przydawkowe doprecyzowanie tego pojęcia (refokalizacja genderowa) ma uzasadnienie w sytuacjach, w których refokalizacja ewidentnie realizuje pewne założenia postzależnościowe. W pewnym sensie przez analogię do zaproponowanej przez Magdalenę Rembowską-Pluciennik fokalizacji zmysłowej (wzrokowej, słuchowej, dotykowej, smakowej i węchowej; Rembowska-Pluciennik 2007: 51–67), mówimy zatem do czynienia również z refokalizacją klasową (za jej przykład uznałabym perspektywę powieszonych służek z *Odysei w Penelopiadzie* Margaret Atwood) czy refokalizacją etniczno-postkolonialną (np. w powieści *Sprawa Mersaulta* Kamela Daouda, pisanej z punktu widzenia brata Araba zamordowanego przez protagonistę *Obcego* Alberta Camus). Natomiast sam pomysł „płciowej perspektywy” narracyjnej pojawia się u Ingi Iwasiów. „»Symultaniczną« płciową perspektywą” nazywa ona tryb powieści *Białe zęby* Zadie Smith (Iwasiów 2008: 142). Aby doprecyzować termin refokalizacja, skorzystałam z rozumienia fokalizacji Gerarda Genette’a (2014) zweryfikowanego przez Mieke Bal (2012). Według tych badaczy fokalizacja może być uznana za wariant perspektywy narracyjnej. Jestem też oczywiście świadoma tego, że ów termin był już wielokrotnie wykorzystywany w badaniach transmedialnych, nie sięgam jednak po rozpoznania takich badaczy, jak np. Lars Elleström (2019), Kai Mikkonen (2011) czy Silke Horstkotte oraz Nancy Pedri (Horstkotte, Pedri 2011) ze względu na próbę zminimalizowania wątków pobocznych.

taforyzowanej próby) „tłumienia i regulowania żeńskiej seksualności”¹⁴ (Frys 2000: 57). Za pewnego rodzaju wcielenie tej hipotezy interpretacyjnej można uznać zachowania drugiego bohatera opowiadania Oates, czyli kochanka kobiety z obrazu. Na podstawie (apokryficznych) retrospekcji oraz nielicznych fragmentów ukazujących jego punkt widzenia, możemy się zorientować, że ucieleśnia on męskość hegemoniczną¹⁵ — ma specyficzne podejście do relacji z kobietami („Ale kobiety spodziewają się, że je będzie oszukiwać, prawda? Oszustwo to jeden z punktów w kontrakcie płci”; Oates 2018: 257). Właściwie wywołują w nim wstręt: „Jest dżentelmenem i wulgarność budzi w nim obrzydzenie. Każde ordynarne słowo, gest — u kobiety” (243), „Powiedział jej kiedyś, że nie ma nic tak odrażającego jak kobieta, »która się opycha«” (247), „I nie znosi, gdy kobieta szczyrzy zęby w uśmiechu. A już najgorzej, gdy zakłada nogę na nogę w taki sposób, że uda się wyrzuszają, grubiejają. Umięśnione nogi pokryte miękkim meszkiem, obrzydliwy widok”; 248). Bywa, jak wspominałam, agresywny: w przeszłości dopuścił się przemocy i gwałtu na bohaterce, wciskając jej „twarz w poduszkę, tak że nie mogła zaczerpnąć powietrza i stłumionym głosem błagała go, żeby jej nie zabijał, gdy tymczasem jego pięści okładały ją mocno po plecach, biodrach, pośladkach. A potem brutalnie rozwarł jej nogi” (252), a jeszcze wcześniej, podczas wojny, zamordował przypadkową Francuzkę („Ta Francuzeczka, gdy się »szamotali« — w ten sposób opisuje to, co między nimi zaszło — łatwo się nie poddała”; 257). Co jednak najistotniejsze — życie „dziewczyny w oknie” (257) zależy od niego: to on opłaca czynsz za jej mieszkanie, to na jego warunkach jest zbudowana ich relacja i to właśnie przez niego bohaterka czuje się najbardziej zniewolona („Nienawidzi go. Za to, że ją tu więzi”; 246; „To *on* jest ciemieźcą. *On* zamordował jej marzenia”, Oates 2018: 250).

By podkreślić szowinizm bohatera opowiadania i jeszcze wyraźniej zaznaczyć związek *Kobiety w oknie* z dziełem Hoppera, Oates wykorzystuje rozpoznania, zgodnie z którymi stereotypową kobiecość zestawia się z cechami charakterystycznymi dla obrazów: są bierne, milczące, piękne i podatne na spojrzenia (Sendyka 2011: 25); choć oczywiście w przypadku dzieł sztuki nie będą to spojrzenia „uprzedmiotawiające” i — wyłącznie — „męskie”. Najlepiej widać to na podstawie fragmentów, w których obie postaci wspominają swoje wcześniejsze spotkania. Mężczyzna bowiem cały czas stara się podczas nich uciszać swoją kochankę: „Moja śliczna! Proszę cię, nic nie mów, bo pryśnie czar i wszystko zepsujesz” (Oates 2018: 247). Dziewczyna jest natomiast świadoma tego, że „on ledwo ją słyszy, tak bardzo jest pochłonięty tym, co widzi [...]. (Może lepiej nic nie mówić. Żeby się nie krzywił na dźwięk jej nosowego akcentu z New Jersey, żeby nie musiał jej uciszać: »Ćśśś«!)” (252). Powoli przestaje go ona interesować, działa mu na nerwy, ponieważ „[g]ada za dużo, nawet wtedy, gdy nic nie mówi, on słyszy, co sobie myśli” (257). Bohater zresztą wprost przyznaje, że „[w]łaściwie najbardziej podoba mu się to rozmyślanie o kobiecie w oknie, bo w jego wyobraźni kobieta nigdy nie wypowiada ordynarnej uwagi ani nie wykonuje prostackich gestów. Nigdy nie mówi rzeczy banalnych, głupich ani przewidywalnych” (248). W pewnym

¹⁴ Zdaniem Vivien Fryd nie bez znaczenia są również niemal puste przestrzenie za oknami mieszkań, w których przebywają bohaterki *Wieczornego wiatru*, *Poranka w mieście* czy — właśnie — *Jedenastej rano*. Owe przestrzenie stanowią bowiem „metaforę niemożności ucieczki z domowej, prywatnej sfery, która jednocześnie więzi i chroni” portretowane przez Hoppera kobiety.

¹⁵ To oczywiście pojęcie Raewyn Connell nazywające „najbardziej męską męskość” (Connell, Messerschmitt 2005: 6, 829–859, zob. też Skucha 2014: b.s.). O innych wcieleniach hegemonicznej męskości w tekstach Oates — ze szczególnym uwzględnieniem figury ojca — pisze Ellen G. Friedman (2006: 478–493).

sensie „pikturyzuje”¹⁶ on dziewczynę, ogranicza ją do wyglądu, znajomość z nią wydaje mu się wartościowa właśnie z tego względu („[...] on o tym wie, widzi, jak inni mężczyźni wodzą za nią spojrzzeniami, rozbierają ją wzrokiem”; 265). Ową „pikturyzację” podkreśla również sformułowanie, którym mężczyzna posługuje się w odniesieniu do nagości: zamiast *naked* („Co za prostackie słowo!”; 243) pojawia się tu *nude* (185)¹⁷ — które bohaterka uznaje za „pretensjonalne określenie. A, e, tak gadają artyści” (260) — oznaczające również akt w malarstwie¹⁸. Do przywołanych fragmentów można zatem odnieść to, o czym — odwołując się do rozpoznania W.J.T. Mitchella — pisze Bartosz Swoboda: „Obraz jawi się [...] jako niemy, kobiecy obiekt wizualnej rozkoszy, nad którym męski głos (język) pragnie przejąć kontrolę” (Swoboda 2015: 100). Właśnie dlatego ekfrazą jest przez W.J.T. Mitchella traktowana jako wyraz opresji zawłaszczającej/kolonizującej za pośrednictwem „aktywnej” mowy / „aktywnego” języka to, co wizualne i bierne.

Takie ujęcie relacji obraz — słowo uznaje za nieco naiwnie i anachronicznie zideologizowane (bo esencjalistyczne)¹⁹. Nie sposób jednak nie zauważyć śladów analogicznego sposobu myślenia w *Kobiecie w oknie*. Ponieważ jednak doświadczenie bohaterki dzieła sztuki zostaje zwerbalizowane jako doświadczenie kobiety represjonowanej i, co więcej, rozważa ona zemstę („*Jeszcze raz mnie dotkniesz! Pożalujesz tego*”, Oates 2018: 246; „Tak naprawdę chce go zabić. Nie ma wyboru, on ją niedługo zostawi. Już nigdy go nie zobaczy, zostanie z niczym. Gdy jest sama, rozumie to. Dlatego właśnie po raz ostatni schowała pod poduszką nożyce krawieckie”, 261), do opowiadania Oates dużo lepiej niż koncepcja W.J.T. Mitchella pasuje wyrastający z niej pomysł Heffernana, następująco rekapitulowany przez Swobodę: „ekfrazą przemawia głosem ofiary, pozwalając jej wypowiedzieć traumatyczne doświadczenie, które w innych okolicznościach pozostałoby niewypowiedziane” (Swoboda 2015: 101; zob. też Heffernan 2004: 89–90). Wpisuje się to w pewien schemat rozprawiania o feministycznych apokryfach (powielany również przeze mnie). Wymagałby on takiego oto wniosku: opowiadanie Oates pozwala dostrzec patriarchalny punkt widzenia obecny w wizualnym pre-tekście

¹⁶ Pojęcie pojawia się w kontekście filmoznawczym u Marka Hendrykowskiego, który odnosi je do filmów niemych, charakteryzując jako „zjawisko polegające na inscenizowaniu obrazów historycznych na ekranie w oparciu o powstałe wcześniej wizje malarskie danego wydarzenia” (Hendrykowski 2000: 108). Dekontekstualizując je tutaj, traktując po prostu jako uściślenie „reifikacji”.

¹⁷ Wyjątkowo korzystam z oryginału, ponieważ w polskim tłumaczeniu znaczenie *nude* związane z aktem zostało zagubione. Tłumacz przekłada *nude* jako *au naturel* (Oates 2018: 243).

¹⁸ W tym kontekście ciekawe jest rozpoznanie przywoływanego przez Annę Wiczorkiewicz Kennetha Clarka, który wydobywa różnicę między „nagością” i „aktem” — w tym drugim przypadku „cielesność [...] jest tworem kulturowym”; używanie przez mężczyznę z opowiadania Oates właśnie słowa *nude* stanowi kolejny wyraz próby podporządkowania sobie bohaterki (Wiczorkiewicz 2000: 36).

¹⁹ Dodam, że chodzi tu o zreformowane ujęcie „paragonalnej” relacji słowa i obrazu, czyli wyraźnej odrębności sztuk. Zdaniem Jane Hedley owo unowocześnieenie dominuje w badaniach nad ekfrazą od lat osiemdziesiątych XX w., a swoją rozpoznawalną postać zawdzięcza przede wszystkim właśnie pracom Jamesa Heffernana i W.J.T. Mitchella (Hedley 2009: 22). Punkt wyjścia stanowi dla nich przekonanie o tym, że w słowie i obrazie można odnaleźć cechy stereotypowo przypisywane dwóm płciom — tekst jest utożsamiany z „męskością” — stanowi bowiem „emanację aktywnego, przemawiającego, oglądającego podmiotu” (Swoboda 2011: 42), natomiast obraz, jako „piękny” i „milczący” (Mitchell 1994: 155), z „kobiecością”. M.in. Anna Estera Mrozewicz czy Bartosz Swoboda podkreślają, że pomysły Mitchella i Heffernana wzajemnie się wykluczają. Zdaniem Heffernana bowiem literackie deskrypcje dzieł sztuki umożliwiają wypowiedź „niemym” obrazom, „mówią nie tylko o dziełach sztuki, ale także do nich i z a nie” (Heffernan 2004: 7); „odpowiadając i oddając spojrzeniu męskiemu widzowi, obrazy, którym ekfrazą nadała głos, od razu stawiają wyzwanie kontrolującej władzy męskiego spojrzenia i mocy męskiego słowa” (cyt. za: Mrozewicz 2010: s. 62).

i jednocześnie daje możliwość „przedstawienia własnej wersji wydarzeń” bohaterce traktowanej wcześniej przedmiotowo, ponieważ aktywizuje ją, uprawomocnia i dowartościowuje jej perspektywę w służbie krytyki tradycyjnego, męskiego porządku.

W tym kontekście, i biorąc pod uwagę wcześniej cytowane ustalenia zorientowanych feministycznie badaczek twórczości Hoppera, można rozpatrywać również tytuł opowiadania. Ponieważ sformułowanie „kobieta w oknie” pasuje do wielu obrazów malarza, bohaterka Oates wydaje się typową Hopperowską *everywoman*: nagą, usytuowaną w stałym miejscu i odznaczającą się dostrzeżonym przez Wendersa „wyrazem oczekiwania” (nie wspominając o tym, że tytuł tekstu ma również potencjał „pikturyzacyjny”: okno należałoby tu potraktować jako wydzieloną ramami przestrzeń obrazu — w nawiązaniu do tego, o czym pisał m.in. Rudolf Arnheim: „Ramę porównano do okna, przez które obserwator wygląda na świat zewnętrzny, świat objęty wprawdzie otworem, ale sam w sobie nieskończony”, Arnheim 1978: 243).

Okazuje się jednak, że kobieta z tekstu Oates nie przejmuje odpowiedzialności za swoje życie, nie podejmuje żadnego działania, „robi to, co wychodzi jej najlepiej. Czeka” (Oates 2018: 243). Ze względu na próbę oddania napięcia obecnego w dziełach autora *Poranka na Cape Cod* pisarka ukazuje brak decyzji bohaterki i jej nieustające wahanie. Niemal każde wyrażone wprost przekonanie o konieczności wcielenia w życie morderczych zamiarów łączy się w bezwolności protagonistki (Oates 2018: 254–255). Hiperbolizacja charakterystycznego dla twórczości Hoppera wyrazu owego oczekiwania pozwala więc autorce *Kobiety w oknie* dopisać apokryficzną interpretację wizualnego pierwowzoru, ukazać to, że stanowi on w pewnej mierze świadectwo stereotypowego patriarchalnego spojrzenia, redukującego kobiety „do roli biernych obiektów estetycznych przeznaczonych do oglądania” (Radkiewicz 2014): uprzedmiotawiające spojrzenie wpisane w *Jedenastą rano* zostaje obnażone i skrytykowane. Właśnie na tym polega w tym przypadku dywersyjne przejęcie dzieła sztuki — wyrastające z Hopperowskiego wzorca i silnie w nim osadzony, a zatem ekfrastyczny, apokryf umożliwia podanie w wątpliwość niewinności owego wzorca. Zmiana perspektywy pozwala na ucieśnienie bohaterki oraz na zwerbalizowanie podejrzeń, jakie apokryfistka żywi wobec wizualnego pre-tekstu.

Całe opowiadanie kończy się dość charakterystycznie — ekfrazą podkreślającą otwartość sceny (i literackiej, i malarskiej):

Jedenasta rano. W niebieskim pluszowym fotelu pod oknem czeka kobieta *au naturel*, nie licząc butów na wysokim obcasie. Raz jeszcze sprawdza nożyce ukryte pod poduszką, które wydają się dziwnie ciepłe w dotyku, nawet wilgotne. Wygląda przez okno na wąski skrawek nieba. Jest prawie całkowicie spokojna. Jest przygotowana. Czeka. (Oates 2018: 268)

Mimo owej otwartości Oates minimalizuje liczbę tkwiących w wizualnym pierwowzorze możliwości interpretacyjnych, korzystając z — jednak — dość sztamowego sposobu odczytania twórczości Edwarda Hoppera, w której, zdaniem przywoływanej już Fischer, trudno nie dojrzeć sugestii „scen uwodzenia, zakazanych spotkań czy zawstydzających poranków po” (Fischer 2009: 80). Rezygnuje ze swobody doświadczenia (paradoksalnej) wolności tkwiącej w tych dziełach, o której tak oto pisał Michał Paweł Markowski:

Obrazy Hoppera to gęste siatki referencji, podobne do gęstwy, na której dryfują jego domy. Nie chodzi mi jednak o zwykłe kulturowe odniesienia i cytaty, które bawić mogą krytyków przed

czterdziestką, lecz o to, że obrazy Hoppera bardzo mnie poruszają, bo myśli, które kiedyś odrzucałem jako nie moje, wracają do mnie w wyobcowanym majestacie, który każe je traktować jako własne, choć zarażone obcością, jak wtedy gdy ukochana dłoń pokazuje skrawek granatowego nieba widziany z mostu.

Co to za myśli? Jedna z nich: samotność nie jest klęską, lecz szansą, nie zamknięciem, lecz otwarciem, nie przekleństwem, lecz zarysem przyszłości, nie alienacją, lecz ciekawością. Wszystko jest jeszcze możliwe w pustym teatrze, na progu domu, na schodach, w pociągu. Ta nieugięta możliwość kryje się w słonecznych plamach Hoppera. (Markowski 2010: 95)

Bibliografia

- Alive in Shape and Color. 16 Paintings by Great Artists and the Stories they Inspired* (2017), ed. Block L., Pegasus Books, New York.
- Arnheim Rudolf (1978), *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, przeł. J. Mach, Warszawa.
- Bal Mieke (2012), *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, przeł. zesp. pod red. Kraskowskiej E., Rajewskiej E., Wydawnictwo UJ, Kraków.
- Bieńczyk Marek (2015), *Przezroczyść*, [ebook] Wielka Litera, Warszawa.
- Carson Anne (2000), *Hopper: Confessions [w:] Men in The Off Hours*, [ebook] Random House, London.
- Connell Raewyn W., Messerschmitt James W. (2005), *Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept*, „Gender and Society”, vol. 19, is. 6, s. 829–859.
- Dynkowska Julia (2016a), *Ekfrazja jako apokryf. O powieści „Saturn. Czarne obrazy z życia mężczyzn z rodziny Goya” Jacka Dehnela [w:] Literatura prze-pisana II. Od zapomnianych teorii do kryminału*, red. Izdebska A., Przybyszewska A., Szajnert D., Wydawnictwo UŁ, Łódź, s. 123–134.
- (2016b), *Refocalization as a Strategy of Apocryphal Rewriting*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, nr 59, z. 1, s. 63–79.
- Dziadek Adam (2011), *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Edward Hopper and the American Imagination* (1995), eds. Lyons D., Weinberg A.D., Grau J., W.W. Norton & Company, New York.
- Elleström Lars (2019), *Transmedial Narration: Narratives and Stories in Different Media*, Palgrave Macmillan, Växjö.
- Exhibitions — Edward Hopper* (2020), www.fondationbeyeler.ch/en/exhibitions/edward-hopper/ [dostęp: 28.08.2020].

- Filipiuk-Michniewicz Marta, Żyła Marcin (2020), *Co nam daje kwarantanna*, www.tygodnik-powszechny.pl/co-nam-daje-kwarantanna-163179 [dostęp: 22.04.2020].
- Fischer Barbara (2009), *Noisy Brides, Suspicious Kisses: Revising Ravishment in Experimental Ekphrasis by Women* [w:] *In the Frame: Women's Ekphrastic Poetry from Marianne Moore to Susan Wheeler*, University of Delaware Press, Newark, s. 72–92.
- Friedman Ellen G. (2006), *Feminism, Masculinity, and Nation in Joyce Carol Oates's Fiction*, „Studies in the Novel”, vol. 38, no 4, s. 478–493.
- Fryd Vivien Green (2000), *Edward Hopper's „Girlie Show”. Who Is the Silent Partner?*, „American Art”, vol. 14, no 2, s. 52–75.
- Gogler Paweł (2004), *Kłopoty z ekfrazą*, „Przestrzenie Teorii”, z. 3/4, s. 137–152.
- Greenberger Alex (2020), *No, We Are Not All Edward Hopper Paintings Now*, www.artnews.com/art-news/news/edward-hopper-coronavirus-1202682553/ [dostęp: 20.04.2020].
- Hedley Jean (2009), *The Subject of Ekphrasis* [w:] *In the Frame: Women's Ekphrastic Poetry from Marianne Moore to Susan Wheeler*, red. Hedley J., Halpern N., Spiegelman W., University of Delaware Press, Newark, s. 15–40.
- Heffernan James A.W. (2004), *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, The University of Chicago Press, Chicago.
- Hendrykowski Marek (2000), *Film jako źródło historyczne*, Ars Nova, Poznań.
- Horstkotte Silke, Pedri Nancy (2011), *Focalization in Graphic Narrative*, „Narrative” 19 no. 3, s. 330–357.
- Iwasiów Inga (2008), *Kobiecego saga i potrzeba genealogii* [w:] *Gender dla średnio zaawansowanych*, W.A.B., Warszawa, s. 136–162.
- Jones Jonathan (2020), *We are all Edward Hopper Paintings Now: Is He the Artist of the Coronavirus Age?*, www.theguardian.com/artanddesign/2020/mar/27/we-are-all-edward-hopper-paintings-now-artist-coronavirus-age [dostęp: 22.04.2020].
- Lindgren Michael (2016), *What Can Fiction Writers Bring to Edward Hopper's Paintings?*, „The Washington Post”, www.washingtonpost.com/entertainment/books/what-can-fiction-writers-bring-to-edward-hoppers-paintings/2016/12/27/869c396c-cc46-11e6-a87f-b917067331bb_story.html [dostęp: 10.01.2019].
- Lipiński Filip (2008), *Widzące obraz. Motyw postaci w twórczości Edwarda Hoppera*, „Atrium Questiones”, nr 18, s. 151–194.
- (2013), *Hopper wirtualny. Obrazy w pamiętającym spojrzeniu*, Wydawnictwo UMK, Toruń.
- Lisak-Gębała Dobrawa (2014), *Ultraliteratura. O strategiach transmedialnych i poszukiwaniu pozawerbalnego we współczesnej literaturze polskiej*, Universitas, Kraków.
- (2016), *Wizualne odskocznice. Wokół współczesnej polskiej eseistyki o malarstwie i fotografii*, Universitas, Kraków.
- Lodge Guy (2013), *Shirley. Visions of Reality*, „Variety”, variety.com/2013/film/markets-festivals/shirley-visions-of-reality-1117949207/ [dostęp: 15.02.2020].
- Markowski Michał Paweł (2010), *Słońce, możliwość, radość* [w:] *Słońce, możliwość, radość*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec.
- Mikkonen Kai (2011), *Graphic narratives as a challenge to transmedial narratology: The question of focalization*, „Amerikastudien/American Studies”, no 56, s. 637–652.
- Mitchell William John Thomas (1994), *Ekphrasis and the Other* [w:] *Picture Theory*, The University of Chicago Press, Chicago, s. 151–181.

- Morris Daniel (2002), *Remarkable Modernisms: Contemporary American Authors on Modern Art*, Univeristy of Massachusetts Press, Boston.
- Mrozewicz Anna Estera (2010), *Śladami ekfrazy. Duńscy pisarze współcześni wobec sztuk wizualnych*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań.
- Oates Joyce Carol (2012), *Edward Hopper's „11 A.M.”, 1926*, „The New Yorker”, www.newyorker.com/magazine/2012/08/27/edward-hoppers-11-a-m-1926 [dostęp: 15.02.2020].
- (2016), *The Woman in the Window* [w:] *In Sunlight or in Shadow. Stories Inspired by the Paintings of Edward Hopper*, red. Block L., Pegasus Books, New York, s. 183–205.
- (2018), *Kobieta w oknie*, przeł. J. Kozłowski [w:] *W świetle i w mroku. Opowiadania inspirowane malarstwem Edwarda Hoppera*, red. Block L., przeł. Ł. Witczak, M. Jaszczurowska i in., W.A.B., Warszawa 2018.
- Radkiewicz Małgorzata (2016), *Władca spojrzenia* [w:] *Encyklopedia gender. Płeć w kulturze*, red. Rudaś-Grodzka M., Nadana-Sokołowska K. i in., [ebook] Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa.
- Sendyka Roma (2011), *Antropologia zmysłów*, „Autoportret”, nr 3 [35], s. 20–27.
- Skucha Mateusz (2014), *Męskość hegemoniczna (hegemonialna)* [w:] *Encyklopedia gender. Płeć w kulturze*, red. Rudaś-Grodzka M., Nadana-Sokołowska K. i in., [ebook] Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa.
- Swoboda Bartosz (2011), *Zniewalająca siła ekfrazy (rzecz o zmaganiach słowa i obrazu w poglądach W.J.T. Mitchella)*, „Przestrzenie Teorii”, nr 16, s. 41–50.
- (2015), *Ekfrazy modernistyczne i „mowa dzieła sztuki”*, „Slovo. Journal of Slavic Languages, Literatures and Cultures”, nr 56, s. 90–104.
- Szajnert Danuta (2000), *Mutacje apokryfu* [w:] *Genologia dzisiaj*, red. Bolecki W., Opacki I., IBL PAN, Warszawa, s. 137–157.
- (2011), *Dywersyjny potencjał apokryfu*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, nr 54, z. 2, s. 357–371.
- (2014), *Apokryfliteracki*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, nr 57, z. 2, s. 203–215.
- Święcicka Aneta Eliza (2004), *Edward Hopper — oblicza samotności*, „Format. Pismo artystyczne”, nr. 3, 4, s. 51–52.
- The Poetry of Solitude. A Tribute to Edward Hopper* (1995), ed. Levin G., Universe Publishing, New York.
- Updike John (1995), *Hopper's Polluted Silence*, „The New York Review of Books”, www.nybooks.com/articles/1995/08/10/hoppers-polluted-silence/ [dostęp: 15.02.2020].
- Wenders Wim (2020a), *Two or Three Things I Know About Edward Hopper*, www.wim-wenders.com/event/two-or-three-things-i-know-about-edward-hopper/ [dostęp: 15.02.2020].
- (2020b), *Wim Wenders on Edward Hopper*, www.youtube.com/watch?v=rK5nfchdcKc [dostęp: 15.02.2020].
- Wieczorkiewicz Anna (2000), *Muzeum ludzkich ciał. Anatomia spojrzenia*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
-