

2002. WRZ. 3 1

2002. WRZ. 1 3

ca. h. m.  
K  
20. LIS. 2001

2000. MAJ. 23

**CZAS WYOBRAŻONY**  
**O SPOSOBACH OPWIADANIA W POLSKIM MALARSTWIE XIX WIEKU**

**Poświęcam Rodzicom**



dwieście pięćdziesiąta piąta pozycja

serii

DISSERTATIONES  
UNIVERSITATIS  
VARSOVIENSIS



ROZPRAWY UNIwersYTETU WARSZAWSKIEGO

MARIA POPRZECKA

CZAS WYOBRAŻONY  
O SPOSOBACH OPOWIADANIA  
W POLSKIM MALARSTWIE XIX WIEKU

WYDAWNICTWA UNIwersYTETU WARSZAWSKIEGO  
WARSZAWA 1986

Recenzenci  
WIESŁAW JUSZCZAK  
MIECZYŚLAW PORĘBSKI

1403752 II



Redaktor  
SCHOLASTYKA BARTOSZCZAK-GADAJ

Redaktor techniczny  
ELŻBIETA CZAJKOWSKA

Korektor  
BARBARA GALICKA

© Copyright by Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego 1986

ISSN 0509-7177

---

Wydanie I. Nakład 80 egz. Ark. wyd. 11,64. Ark. druk. 9,5+11 wklejek kredowych. Papier offsetowy kl. V.  
70 g. 70 × 100. Oddano do druku w marcu 1985 r. Druk ukończono w maju 1986 r.  
Zam. nr 191/85 N-55 Cena zł 116,—

---

Wykonano w Zakładzie Graficznym Wydawnictw Naukowych w Łodzi

Bibl. UAM  
D. 50. 130

## Spis treści

WSTĘP . . . . .	7
Przypisy . . . . .	13
ROZDZIAŁ I. Porównawcze badania sztuki i literatury . . .	16
"Styl epoki" i "duch czasu" . . . . .	16
Wokół podziału na sztuki przestrzenne i czasowe . . . .	26
Sztuka i język . . . . .	34
Próby lektury obrazów . . . . .	41
Przypisy . . . . .	49
ROZDZIAŁ II. Czas wyobrażony . . . . .	62
Rola tytułu . . . . .	67
Wybór motywu . . . . .	72
Wybór momentu . . . . .	84
Przypisy . . . . .	99
ROZDZIAŁ III. Literacki styl odbioru obrazów . . . . .	107
Przypisy . . . . .	141



## WSTĘP

Przekonanie o "literackim" charakterze malarstwa dziewiętnastowiecznego jest jednym z tych potocznych sądów historii sztuki, które zdają się tak oczywiste, że nie szuka się dla nich uzasadnień. Przekonanie to nie wynika z samego faktu częstego czerpania tematów do obrazów z literatury, gdyż od późnego antyku po wiek XVIII przeważająca część europejskich sztuk przedstawiających wyobrażała tematy zaczerpnięte z tekstu pisanego, a głównym zadaniem malarza czy rzeźbiarza pozostawało przetłumaczenie słów na formy widzialne<sup>1</sup>. O XIX stuleciu pisze się wszakże, że wszystko w nim "ciąży ku literaturze"<sup>2</sup>, o sztuce ówczesnej, że "rozumiana w całej swej polifonii wykazuje bardzo silne związki z literaturą"<sup>3</sup>, a powiązania zeszłowiecznego malarstwa z literaturą porównuje się do związku sztuki średniowiecznej z teologią, hagiografią i liturgią<sup>4</sup>. Powodów i przesłanek dla tych przekonań jest niemało. Niektóre z nich wspólne są różnym epokom, inne stanowią specyfikę wieku XIX.

O tym, że związek między literaturą a sztukami plastycznymi w ubiegłym stuleciu wyczuwany jest jako szczególnie bliski, zdaje się przede wszystkim przesądzać charakter ówczesnego życia artystycznego. Już humanistyczne akademie łączyły pisarzy i artystów, dopiero jednak wówczas nastąpiło prawdziwe zrównanie ich pozycji społecznej i towarzyskiej. Nigdy przedtem osobiste więzi nie były tak liczne i silne. Wszelkie ugrupowania, *cénacles*, *chapelles* łączyły zazwyczaj pisarzy, poetów, krytyków, malarzy zjednoczonych dla prowadzenia walk artystycznych. Pospołu przyjmowano ich na artystycznych salonach, razem okupowali artystyczne kawiarnie. Cyganeryjne kręgi tworzyli zarówno *poètes maudits*, jak i *peintres ratés*. Sukces jednym i drugim przynosił te same ordery i tę samą akademicką nieśmiertelność. W krajach takich jak nasz, gdzie powo-



ianie i funkcje sztuki były szczególne, zarówno poeta, jak i malarz mógł zyskać miano wieszczka i przejmować rolę narodowego sumienia. Na programowych obrazach widzimy, jak pisarze i artyści, stojąc ramię przy ramieniu, dają wyraz wspólnocie celów i przekonań lub przyjacielskiej zażyłości.

Bliskie osobiste kontakty przyjmowały wówczas częstokroć formy przyjaźni. Tieck i Runge, Zola i Cézanne, Mallarmé i Whistler, Przybyszewski i Munch<sup>5</sup> - od początku do schyłku stulecia znajdować można przykłady literacko-malarskich "powinowactw z wyboru", które prowadzić mogły zarówno do głębokiego porozumienia, jak też stawać się źródłem rozczarowań i konfliktów.

Nigdy też przed XIX wiekiem nie było tylu artystów, którzy łączyli sztukę słowa i sztukę obrazu - zarówno malarzy - poetów, których twórczość poetycka i plastyczna związana była bezpośrednio /jak Blake, Brentano, Rosetti/, pisarzy, którzy plastyką zajmowali się tylko marginesowo, pozostawiając wszakże dzieło zaskakujące /jak Hugo/, artystów niepokojących odmiennością dwóch dziedzin twórczości /jak Norwid/ czy w końcu zabawiających się rysunkiem amatorsko /jak Musset czy Słowacki/.

Drugą, zupełnie innego rodzaju przyczyną, dla której odbieramy dziewiętnastowieczne malarstwo jako szczególnie bliskie literaturze, jest jego słowna otoczka, stworzona przez interpretatorów - zarówno samych artystów, jak i krytykę artystyczną. Chyba nigdy, ani przedtem, ani potem nie pisano tyle na temat współczesnego malarstwa<sup>6</sup>. Rzecz jednak nie tylko w obfitości pisanego komentarza, lecz także w jego nierzadko literacko-artystycznym charakterze. "Sonet czy elegia może być najlepszą recenzją z obrazu" - pisał Baudelaire<sup>7</sup>. Niemal wszyscy wybitniejsi pisarze i poeci ubiegłego stulecia, albo parali się /przynajmniej w jakimś momencie życia/ krytyką artystyczną, albo w innej formie wypowiedali się na temat sztuk pięknych. Wielu malarzy znajdowało w nich swoich porte-parole /jak np. Courbet i Champfleury, Turner i Ruskin, Manet i Zola/, sama zaś krytyka, pełniąc przede wszystkim funkcje objaśniające przejęła funkcje "mowy" obrazu.

Funkcjonowanie krytycznego komentarza - opisującego, dopowiadającego, wartościującego wreszcie - stało się oczywiście możliwe dopiero w nowych warunkach kontaktowania się widzów z obrazami, a zatem w salonie wystawowym lub na muzealnej sali i przy założeniu, że przychodząca tu publiczność nie tylko ogląda eksponowane dzieła, lecz także czyta katalogowe objaśnienia lub prasowe recenzje.

Dominująca w XIX wieku rola "czytającej" publiczności, tej publiczności, która była odbiorcą zarówno popularnej literatury, popularnego malarstwa, jak i ilustrowanych książek i czasopism, jest zresztą uważana za jedną z przyczyn "literackiego" charakteru sztuki dziewiętnastowiecznej<sup>8</sup>.

Powiązania, wynikające ze społecznego uwarunkowania sztuki dziewiętnastowiecznej i z charakteru ówczesnego życia artystycznego, to tylko zewnętrzna strona ówczesnych związków malarstwa i literatury. Znakomita większość prac, jaka na temat tych związków powstaje, ma za przedmiot wspólnotę tematyczną. Elegijna poezja i cmentarne pejzaże, poetyckie i malarskie orientalia, małomiasteczkowa pospolitość Flauberta i Courbета, Paryż z naturalistycznych powieści i impresjonistycznych obrazów, historyczne romanse i historyczne płótna, fatalne kobiety dekadentów i symbolistów - tę listę przykładów można by ciągnąć bez końca. Czasami można wskazać konkretne literackie źródła plastycznych wyobrażeń, czasem zaś podobna tematyka była tylko symptomem zbieżnych w jakimś środowisku zainteresowań czy nawet mody. Oczywiście, czerpanie tematów obrazów z poezji czy literatury pięknej występowało wcześniej, lecz w XIX wieku repertuar literackich inspiracji poszerzył się niepomiaralnie. Sięganie po tematy do literatury stało się ponadto tak częste, że upatruje się w tym jeden z istotniejszych rysów artystycznych epoki<sup>9</sup>. Z tym aspektem relacji literatury i sztuk plastycznych związane jest jeszcze jedno, specyficznie XIX-wieczne zjawisko, jakim jest rozkwit ilustratorstwa<sup>10</sup>.

Również szczególną cechą sztuki XIX stulecia jest proces odwrotny do literackiej inwazji na malarstwo, to znaczy wędzienie sztuk pięknych - zarówno dzieł, jak ich twórców - do literatury. Także i to zjawisko nie jest nowe - jego tradycja jest antyczna, by przypomnieć tylko słynne homerowe ekphrasis - ale wówczas przyjmuje ono wyjątkowo liczne i zróżnicowane formy. Typowo dziewiętnastowiecznym /choć powstałym nieco wcześniej/ podgatunkiem literackim jest powieść o artyście, typ literatury, który odegrał wielką rolę w kształtowaniu stereotypu twórcy<sup>11</sup>. Powieści o artystach bywały czystą fikcją /jak Ardinghello Heinsego/, ale też czasami łączono w nich postaci fikcyjne i rzeczywiste /jak w powieści Duranty'ego Le peintre Louis Martin, gdzie obok zmyślnego tytułowego protagonisty realizmu występują Courbet, Manet, Degas/<sup>12</sup>. Bywały wreszcie powieści "z kluczem" /spośród których najbardziej znane jest chyba Dzieło Zoli/<sup>13</sup>, pełne aluzji do konkret-



nych postaci i sytuacji. Artyści, poza tylko im poświęconymi powieściami i vies romancées, coraz częściej zaczęli występować jako postaci drugoplanowe /by przypomnieć tylko całą ich galerię w Komedii Ludzkiej Balzaka/<sup>14</sup>, bywali to przy tym zarówno artyści fikcyjni, jak i rzeczywisci /np. Degas wspomniany parokrotnie w Sodomie i Gomorze Prousta/.

Obok twórców w literaturze występują też dzieła - znów zarówno istniejące /zeby wspomnieć tylko kolekcję diuka Jana des Esseintes w Na wspak Huysmansa/, jak imaginacyjne /obrazy Elstira u Prousta/<sup>15</sup>. Ich rola bywała różna. Często są tylko elementem tła, rekwizytem, lecz w pewnym momencie współtworzą sytuację dramatyczną /jak Widok Delft Vermeera z fragmentem "zółtej ściany" w opisie śmierci Bergotte'a/ są motorem akcji /jak tajemnicze dzieło Frenhofera w Nieznanym arcydziele Balzaka/ lub w ogóle kluczem całego dzieła /jak wizerunek tytułowego bohatera w Portrecie Doriana Graya Wilde'a/.

Istniejące dzieła sztuki były źródłem natchnienia niezliczonych ubiegłowiecznych utworów literackich<sup>16</sup>. Niekiedy pewne obrazy inspirowały całe pokolenia artystów, jak np. melodramatyczne wizje biblijne Johna Martina, które oddziaływały na Keatsa, Hugo, Micheleta, Nervalą, młodego Flauberta, czy spopularyzowane przez reprodukcje sentymentalne obrazy z życia ludu włoskiego Leopolda Robert /np. u Dumasa/. Można niemal śledzić literackie losy pewnych wyobrażeń, zarówno sztuki dawnej /np. szczególnie pobudzającej romantyczną wyobraźnię Melancholii Dürera/<sup>17</sup>, jak współczesnej /np. Wyspy umarłych Böcklina, która zresztą miała zarówno poetyckie, jak i muzyczne transpozycje/. Niektórzy pisarze mieli swe ulubione obrazy, jak Stendhal Madonnę z parmeńskiej Biblioteki czy Michelet "błądą lady" van Dycka z monachijskiej Pinakoteki<sup>18</sup>. Odwołań i skojarzeń z obrazami i rzeźbami jest w dziewiętnastowiecznej literaturze tyle, iż próbowano nawet rekonstruować prywatne musée imaginaire niektórych poetów<sup>19</sup> /np. Keatsa i Wordswortha/<sup>20</sup>. Najczęściej były to, co prawda, banalne porównania urody, stroju, wyrazu twarzy, pozy /nagminne np. w opisach kobiet/<sup>21</sup>, czasem stanowić mogły bardziej wyszukaną aluzję do losów bohatera /np. porównanie Julien Sorela z Czerwonego i czarnego Stendhala do obłożonego w habit Wilhelma Akwitańskiego Guercina/.

Inspiracja dziełem plastyki miewała różne zakresy. Bywało, że /jak np. u Gautiera/ pozostawała tylko poetycką transposition

d'art; bywało i inaczej, że stawała się odbiciem nastrojów i obsesji artysty /jak Bitwa Amazonek Rubensa i jeden z Kaprysów Goyi stopione w jedną wizję w Duellum Baudelaire'a/: czasami wreszcie przeżycie wywołane obrazem rodziło całe dzieło /jak Idiota Dostojewskiego, napisany pod niezwykłym wrażeniem zobaczonego w Bazylei Martwego Chrystusa Holbeina/. Pewne dzieła literackie mają bardzo zróżnicowane i bogate źródła plastyczne. W Kuszeniu św. Antoniego Flauberta odnajdujemy obrazy Bruegla, ryciny Callotta, wyobrażenia bóstw hinduskich, wreszcie mapy i diagramy. Są też powieści osnute wokół jednego, istniejącego dzieła sztuki, które zyskuje wartości symboliczne - jak Powrót Marka Sextusa Guerina w Delfinie M-me de Staël czy tzw. Derelitta Botticellego w Rzymie Zoli.

Inspiracje mogły się zwielokrotnić: tekst, powstały pod wpływem pewnego dzieła, mógł z kolei oddziaływać na inne. Tak np. fragment La Femme Micheleta, napisany pod wpływem Andromedy Pugeta, van Gogh umieścił pod swym słynnym rysunkiem Sorrow - tak oto nieoczekiwanie za pośrednictwem romantycznego tekstu literackiego barokowa rzeźba znalazła kontynuację w surowym, ekspresyjnym rysunku dziewiętnastowiecznego artysty. Wspomniane przed chwilą, pełne plastycznych inspiracji Kuszenie św. Antoniego Flauberta, stało się z kolei źródłem litografii Odilon Redona. Były w końcu poematy poświęcone wyłącznie dziełom /np. Emaux et Cameés Gautiera/ lub artystom /jak Pochodnie Baudelaire'a czy synestetyczne Portraits de peintres młodego Prousta, do których Reynaldo Hahn dopisał muzykę/<sup>22</sup>.

Dzieła rzeźby i malarstwa bywały nie tylko natchnieniem strof poetyckich, lecz także przedmiotem artystycznych opisów, mających zwykle stanowić ich wyrażony słowami emocjonalny i nastrojowy ekwiwalent. Ten rodzaj pisania o sztuce - z bardzo różnym powodzeniem uprawiany przez krytyków, a po części także historyków sztuki - osiągał nieraz formy mistrzowskie /jak np. w opisie Giocondy Patera/<sup>23</sup>, a opisy stawały się wówczas samoistnymi dziełami literackimi. Wreszcie, tak jak można odtwarzać muzeum wyobraźni niektórych poetów, tak można rekonstruować lektury wielkich malarzy /np. Ingesa poprzez jego Carnets littéraires, Delacroix - poprzez Dzienniki, van Gogha - dzięki listom do brata Theo/.

Osobną sprawą, wykraczającą poza czysto przedmiotową inspirację plastyką jest malarskie obrazowanie w literaturze i dążenie do "wizualizacji" poezji<sup>24</sup>. Ten ostatni problem prowadzi do jesz-

cze jednej z przesłanek poglądu o literackim charakterze dzieł dziewiętnastowiecznych sztuk przedstawiających. Związki malarstwa z literaturą stanowią przecież część szerszego zagadnienia - jednego z naczelných dziewiętnastowiecznej myśli o sztuce - jakim była idea wspólnoty sztuk, która kolejno przyjmowała formy romantycznej jedności sztuk, baudelairovskiej *correspondence des arts*, wagnerowskiego *Gesamtkunstwerku*, symbolistycznych koncepcji synestetycznych.

Nawet tak skrótowe wyliczenie relacji malarstwa i literatury wskazuje na bardzo zróżnicowany ich charakter: społeczny, tematyczny, formalny, teoretyczny. Pisano na ich temat wiele. Znamy, acz w różnym stopniu, dzieje dziewiętnastowiecznej bohemy<sup>25</sup>, przeróżne powiązania personalne, losy malarsko-literackich przyjacieli. Niezliczone są prace na temat poetyckich i literackich inspiracji malarstwa - od drobnych przyczynków odkrywających nieznaną źródła jakiegoś obrazu, poprzez studia nad wędrówkami wątków, motywów i tematów, aż po syntetyczne zarysy<sup>26</sup>. Sporo jest opracowań literackiej i poetyckiej krytyki artystycznej<sup>27</sup>, wiele studiów dotyczy literackich inspiracji malarstwem<sup>28</sup> i literackich wcieleń artystów<sup>29</sup>.

Literatura naukowa traktująca o wzajemnych związkach jest zatem obszerna. Niezależnie jednak od bezdyskusyjnej problematyki źródeł, wpływów i inspiracji tematycznych istnieje bardziej skomplikowane zagadnienie strukturalnych podobieństw lub odrębności między sztuką słowa i sztukami obrazowymi. O związkach literatury i sztuk plastycznych piszą literaturoznawcy, historycy literatury, historycy sztuki, estetycy. Historia sztuki zwykła na ogół traktować te relacje jako coś oczywistego, pytania o istotę pokrewieństwa "sztuk siostrzanych" stawiane są częściej przez literaturoznawców. W tym zakresie zasadność studiów porównawczych jest wciąż podważana, wciąż także szuka się narzędzi, które mogłyby dać tym badaniom uprawnione metody. Nawet pobieżny przegląd stanowisk przedstawianych w tej kwestii w ciągu ostatnich lat kilkudziesięciu dowodzi, że "problem Laokoona" jest wciąż aktualny, że budzić może nie tylko dyskusje, lecz nawet namiętności, mobilizować do ogromnego komparatystycznego trudu lub metodologicznych innowacji.

Przystępując zatem do rozpatrywania malarsko-literackich powinowactw trzeba przede wszystkim zdać sprawę z podstawowych problemów i wątpliwości z tymi badaniami związanych.

Przypisy

<sup>1</sup> M. Schapiro, Words and Pictures. On the Literal and the Symbolic in the Illustration of a Text, The Hague, Paris 1973, s.9.

<sup>2</sup> W. Juszcak, Zasłona w rajskie ptaki albo o granicach "okresu powieści", Warszawa 1981, s.10.

<sup>3</sup> J. Białostocki, Ikografia romantyczna, w: Romantyzm. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa 1967, s.59.

<sup>4</sup> M. Porębski, Czy metaforę można zobaczyć? "Teksty" 1980, nr 6 /54/, s.62. Cytowany sąd dotyczy nie tylko malarstwa XIX, lecz także XX wieku "z najbardziej awangardowym włącznie".

<sup>5</sup> Por. np. I.N.Ebin, Manet et Zola, "Gazette des Beaux Arts" 1945, s.357 nn.; W.Jaworska, Edward Munch and Stanislaw Przybyszewski, "Apollo" 1974, s.312-317.

<sup>6</sup> Por. dane liczbowe cytowane przez H.Morawską, Francuscy pisarze i krytycy o malarstwie 1820-1876, Warszawa 1977, t.1, s.25.

<sup>7</sup> C. Baudelaire, O sztuce. Szkice krytyczne. Wybór i przekład J.Guze, Wrocław 1961, s.6.

<sup>8</sup> U. Finke, Przedmowa do zbioru artykułów French 19-th Century Painting and Literature. With special reference to relevance of literary subject-matter to French painting, Manchester 1972, s. XIX.

<sup>9</sup> T. Reff, Degas and the literature of his time, w: French 19-th Century Painting and Literature, loc.cit., s.182.

<sup>10</sup> Por. Catalogue: French illustrated books 1800-1900, w: Jw., s.363-385; J.Wiercińska, Sztuka i książka /w druku/.

<sup>11</sup> O początkach tego "podgatunku" literackiego pisze A.Z.Makowiecki, Młodopolski portret artysty, Warszawa 1971, s.19. Wiele przykładów dziewiętnastowiecznych powieści o artystach /tam rozpatrywanych jako literackie źródła obrazów/ podaje F.Haskell, The Old Masters in Nineteenth-Century French Painting, "The Art Quarterly" t.34, 1971, nr 1, s.55-85. Wiele przykładów polskich: J.Woźniakowski, Czy artysta ma prawo się żenić? w: Sztuka drugiej połowy XIX wieku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa 1973, s.223-235.

<sup>12</sup> O tej powieści T.Reff, op.cit., s.195.

<sup>13</sup> R.Niess, Zola, Cézanne et Manet, a study of l'Oeuvre, Ann Arbor 1968.

<sup>14</sup> S.M.Wingfield, Art and Artists in Balzac's Comédie Humaine, Chicago 1937; O.Bonard, La peinture dans la creation balzacienne, Genève 1969.

<sup>15</sup> M. Butor, Imaginary dzieła sztuki u Prousta, w: Powieść jako poszukiwanie. Tłum. J.Guze, Warszawa 1971, s.222-274.

<sup>16</sup> Por. R.Wellek, A.Warren, Teoria literatury, Warszawa 1970, cz.I, Bibliografia.



<sup>17</sup> U. Finke, Dürers "Melancholie" in der französischen und englischen Literatur und Kunst des 19. Jahrhunderts, "Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaften" t.30, 1976, s.67-85.

<sup>18</sup> J. Seznec, Art and Literature: A Plea for Humility, "New Literary History" t.3, 1972, nr 3, s.573.

<sup>19</sup> Postuluje to J. Seznec, Literature and the Visual Arts in Nineteenth-Century France, Hull 1963, s.5 nn. Z tej pracy czerpię niektóre dalsze przykłady.

<sup>20</sup> J. Jack, Keats and the Mirror of Art, Oxford 1967; M.H. Shackford, Wordsworth Interest in Painters and Painting, Wellesley 1945.

<sup>21</sup> Np. liczne bohaterki Balzaka o typie urody Madonny Sykstyńskiej, por. J. Adhémar, Quelques images particulièrement appréciées au XIX siècle, w: Ars auro prior. Studia Ioanni Białostocki Sexagenario dicata, Warszawa 1981, s.651.

<sup>22</sup> J.T. Johnson Jr., Proust's Early Portraits de peintres, "Comparative Literature Studies" t.4, 1967, nr 4, s.397-408. Gdy mowa o Prouście wspomnieć można bardzo szczególną z wielokrotną inspirację. Wprowadzony przezeń do literatury Widok Delft Vermeera, wraz ze słynnym fragmentem "złotej ściany" odgrywającym istotną rolę w opisie śmierci Bergotte'a, stał się z kolei przedmiotem przewrotnej intelektualnej zabawy w dziele J.d'Ormessona: "... Jeźdźcy [...] zatrzymują się. Młody z nich - na fresku Piera della Francesca ma na sobie niebieski strój pazia, a na głowie słynną okrągłą czapkę z złotego jedwabiu, która tak podobiała się Proustowi i o której bredzi w gorączce umierający Bergotte ...". J.d'Ormesson, Chwała cesarstwa. Tłum. E. Bąkowska, Warszawa 1975, s.249.

<sup>23</sup> O literackiej recepcji Giocondy por. M. Praz, Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej. Tłum. K. Żaboklicki, Warszawa 1974, s.228 nn.

<sup>24</sup> M. Hardt, Das Bild in der Dichtung. Studien zu Funktionenweisen von Bildern und Bildreichen in der Literatur, München 1966; R. Park, "Ut Pictura Poësis". The Nineteenth Century Aftermath, "Journal of Aesthetics and Art Criticism" t.28, 1969, s.155-164.

<sup>25</sup> E. Malcolm, Artists and Writers in Paris. The Bohemian Idea 1803-1867, London 1967; H. Kreuzer, Die Boheme. Beiträge zu ihrer Beschreibung, Stuttgart 1968; L. Culley, Artists lifestyles in nineteenth-century France and England: the dandy, the bohemian and the realist, Diss. Stanford Univ. 1975.

<sup>26</sup> L. Hautecoeur, Littérature et peinture en France du XVII<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècles, Paris 1942; L. Hourticq, L'art et la littérature, Paris 1946; H.A. Hatzfeld, Literature through Art. A New Approach to French Literature, New York 1952; J. Seznec, Literature and the Visual Arts in Nineteenth-Century France, loc. cit. Wiele materiału szczegółowego przynoszą prace zbiorowe: Bildende Kunst und Literatur. Beiträge zum ihrer Wechselbeziehungen im 19. Jahrhundert, Frankfurt am Main 1970. French 19-th Century Painting and Literature, loc. cit.; The Artist and the Writer in France. Essays in honour of Jean Seznec, London 1974; K. Kroeber, W. Walling /ed/, Images of Romanticism. Verbal and Visual Affinities, New Haven 1978.

<sup>27</sup> Bogatą literaturę przedmiotu podaje Morawska, op.cit.

<sup>28</sup> Szczególnie wiele uwagi poświęcono roli sztuk plastycznych w dziele Prousta. Poza cytowanym artykułem M. Butora por.: R. Allard, Les arts plastiques dans l'art de Marcel Proust, "Nouvelle Revue Francaise" t.20, 1923, s.228 nn.; M.E. Chernovitz, Proust and Painting, New York 1944; J. Monnin-Hornung, Proust et la peinture, Geneve 1951; P. Howard-Johnston, Bonjour M. Elstir, "Gazette des Beaux-Arts" t.69, 1967, s.247-250. Obszerną literaturę dotyczącą związków dzieła Prousta z malarstwem cytuje Johnson Jr., op.cit.

<sup>29</sup> T.R. Bowie, The Painter in French Fiction, Chapel Hill 1950; M. Beebe, Ivory Towers and Sacred Founts: The Artist as Hero in Fiction from Goethe to Joyce, New York 1964; B. Jaffers, The Artist in 19-th Century English Fiction.

## Rozdział I

### PORÓWNAWCZE BADANIA SZTUKI I LITERATURY

#### "Styl epoki" i "duch czasu"

Idea, że jedną sztukę można wyrażać lub wyjaśniać przez inną, idea leżąca u podstaw dziewiętnastowiecznych dążeń do syntezy sztuk, przetrwała w następnym stuleciu. Nastąpiło tu jednak znaczne przesunięcie. Wzajemne związki sztuk, które były problemem teoretycznym i artystycznym, stały się w głównej mierze problemem badawczym. Dawne wielkie zagadnienia: ut pictura poësis, paragone sztuk, spór lessingowski - przeszły z dziedziny artystycznej praktyki i myśli o sztuce do badań nad nią. Badania nad sztuką jakby zaanektowały dawne problemy artystyczne, czyniąc je własnymi problemami<sup>1</sup>. Spór o wyższość sztuk przerodził się w spór o wyższość metod różnych dyscyplin, zaś problem syntezy sztuk stał się problemem integracji odpowiadających im nauk.

Rozpatrywanie pograniczy i korespondencji sztuk prowadzić bowiem musi do konfrontacji dyscyplin badawczych, prób wzajemnego zapożyczania narzędzi i metod. Innymi słowy, pytanie o możliwość wzajemnego oświeclania się sztuk nieuchronnie powoduje pytanie o możliwość wzajemnego oświeclania się nauki o sztuce i nauki o literaturze. Przegląd stanowisk w tym zakresie ilustruje więc różnorakie dążenia do obalenia przegród dzielących dyscypliny humanistyczne, a także poglądy rzeczników ich całkowitej autonomiczności. Jest to zasadniczy podział. Tak jak w dawnej teorii sztuki istnieli zwolennicy artystycznych genres tranchés, tak w badaniach nad sztuką istnieją zwolennicy przestrzegania granic między dyscyplinami, zaś toczony przez nich spór dotyczy przenoszenia z jednej dziedziny badawczej do drugiej zarówno metod, jak też samych pojęć i terminów.

O wzajemnym stosunku literatury i sztuk plastycznych napisano w ostatnich dziesięcioleciach tak wiele, że ogarnięcie całości i

wprowadzenie ładu jest trudne<sup>2</sup>. Potrzeby takich badań nikt raczej nie kwestionuje, rezultaty ich budzą jednak nierzadko wątpliwości. Jak pisze Stefan Żółkiewski: "Nie tylko wiedza o stosunku wszystkich postaci sztuki nawzajem do siebie, ale np. wiedza o stosunku literatury do malarstwa w jednej epoce jest na pewno potrzebna historykowi którejkolwiek z tych dziedzin. Formułowano na ten temat wiele trudnych do skontrolowania hipotez"<sup>3</sup>.

Miarodajny i zwięzły wykład istniejących na pewnym etapie problemów i niepewności dali Austin Warren i René Wellek w klasycznej już pozycji, jaką jest ich Teoria literatury /1 wyd. 1942/<sup>4</sup>. Wbrew pozorom, jakie w nowszych badaniach stwarza inwazja scjentyficznej terminologii, postawione tam zagadnienia badawcze zachowały w znacznej mierze swą aktualność. Warren i Wellek oceniając jako oczywistą problematykę źródeł, wpływów i wzajemnych inspiracji literatury i sztuk plastycznych /jako na przykład tego typu badań autorzy wskazują na studia ikonologiczne w historii sztuki/, za dużo istotniejsze uważają zagadnienie analizy konkretnych dzieł sztuki i istniejących między nimi powiązań strukturalnych. "Faktem jest, że poszczególne sztuki zapożyzczały efekty od innych sztuk i że czyniły to nie bez powodzenia. Na pewno jednak wolno kwestionować możliwość dosłownego przekształcania poezji w rzeźbę, malarstwo czy muzykę. Mówiąc o "rzeźbiarkości" poezji, nawet w wypadku Landora, Gautiera czy Heredii używamy jedynie mglistej metafory"<sup>5</sup>. Aczkolwiek pewne opisy /np. Chateaubrianda czy Prousta/ "przynajmniej sugerują efekty malarstwa i ułatwiają czytelnikowi konkretyzację pewnych scen w formie nieraz naprawdę ewokującej współczesne dzieła pędzla", to jednak "paralele między literaturą a innymi sztukami zwykle dają się sprowadzić do twierdzenia: ten obraz i ten poemat wywołują we mnie jednakowy stan duszy", a zatem "nie dają rezultatów sprawdzalnych, czyli nie są użyteczne dla wiedzy ponad-indywidualnej". Zdaniem Welleka i Warrena, zagadnienia syntezy sztuk nie sposób także rozstrzygnąć stawiając je na płaszczyźnie intencji artystów i głoszonych przez nich teorii. Przykłady malarzy-poetów /czy będzie to Michał Anioł, Blake czy Rosetti/ wskazują, że twórczość malarska i poetycka tego samego człowieka może mieć charakter nie tylko odmienny, lecz nawet rozbieżny. Przyczyna tego leży w tym, iż "właściwe danej sztuce środki wyrazu są nie tylko przeszkodą techniczną, którą artysta musi opanować, żeby wypowiedzieć swoją osobowość, ale



czynnikiem z góry danym przez tradycję, mającym ogromną siłę determinującą, która kształtuje i modyfikuje charakter i ekspresję indywidualności artystycznej. Tworząc dzieło artysta myśli nie ogólnymi kategoriami pojęciowymi, lecz kategoriami konkretnego materiału, a konkretne środki wyrazu danej sztuki mają własną historię, nieraz bardzo różniącą się od historii środków innych sztuk"<sup>6</sup>. Trzeba zatem odpowiedzieć - precyzyzują autorzy - na bardzo trudne pytanie: jakie są elementy wspólne i porównywalne w różnych sztukach? Dokonany przez nich przegląd prób podejmowanych w tej dziedzinie /z punktu widzenia estetyki przez B.Croce, psychologii - J.Deweya, a nawet matematyki - G.D.Birkhoffa/ wiedzie do wniosku, iż "jak dotąd, odczuwamy prawie całkowity brak narzędzi umożliwiających tego rodzaju studia porównawcze"<sup>7</sup>.

W poglądach Welleka i Warrena, aczkolwiek formułowanych przed kilkadziesiąt laty, zawarty jest wiele problemów, które przewijają się nadal w rozważaniach nad możliwościami i metodami badania współzależności literatury i sztuk plastycznych. Pierwszy - to sceptycyzm, nie tyle co do sensu i potrzeby, ile co do metodologicznej zasadności takich badań. Drugi - to niechęć wobec przenośnego stosowania terminów plastycznych w analizie dzieła literackiego ze względu na ich nieściskość i niesprawdzalność<sup>8</sup>. Autorzy podkreślają determinującą rolę tworzywa artystycznego, co również jest argumentem często wysuwany przez rzeczników autonomności sztuk. Inne wymienione przez nich zagadnienia dopiero później stały się przedmiotem żywszego zainteresowania badawczego, jak np. konkretyzacja dzieł w procesie odbioru i rola w tym "wiedzy uprzedniej". I wreszcie, nie zawsze w stwierdzeniach Welleka i Warrena precyzyjnie zarysowana jest granica pomiędzy rozważaniem autonomności bądź heteronomiczności literatury i sztuk pięknych, a odrębnością bądź wymiennością właściwych im dyscyplin badawczych. I tę niekonsekwencję znaleźć można w bardzo wielu wypowiedziach z tego zakresu, wciąż wahających się między teorią sztuki a refleksją nad tą teorią.

Krytykowane przez Welleka i Warrena, także i w późniejszych wypowiedziach<sup>9</sup>, założenie stylistycznej wspólnoty dzieł powstałych w tych samych epokach stało się niegdyś podstawą dla przeniesienia na grunt historii literatury periodyzacji stylowej wypracowanej na gruncie historii sztuki. Najbardziej zaś konkretną próbą zastosowania pojęć historii sztuki dla badań literaturoznawczych było przejęcie pojęć Wölfflina<sup>10</sup>. Sprawa ta stanowiła

niegdyś przedmiot żywej dyskusji, toczonej głównie w nauce niemieckiej<sup>11</sup>. Już Wellek i Warren referują ją jako kwestię zamkniętą, tymczasem problem ten powraca co pewien czas w literaturze naukowej i, co może się wydać paradoksalne, przydatność pojęć Wölfflinowskich dla badań literaturoznawczych i porównawczych dyskutowana jest dłużej niż w historii sztuki<sup>12</sup>. Z dyskusji tej wart przypomnienia jest głos głównego jej protagonisty, Oskara Walzla<sup>13</sup>, gdyż jego sposób argumentacji stanowi osobliwą próbę dowiedzenia wartości wyjaśniania jednej gałęzi sztuki przy pomocy drugiej. Rozpatrując przydatność dla badania literatury poszczególnych par pojęć Wölfflinowskich /linearyzm - malarstwo, płaszczyzna - głębia, forma zamknięta - forma otwarta, wielość - jedność, jasność względna - jasność bezwzględna/ Walzel zauważył, że kategorie te wywodzą się z tradycyjnego trójpodziału sztuk plastycznych. Każdy z gatunków tych sztuk - malarstwo, rzeźba, architektura - ujęty jest we właściwym sobie zakresie, a zarazem w tym, który go zbliża do sztuk sąsiednich. W pewnym sensie zatem Wölfflin stosuje zasadę wyjaśniania jednej sztuki przy pomocy innej, tyle że w zakresie ograniczonym do sztuk plastycznych. Uboczną konsekwencją tego systemu było wyłonienie "niewłaściwego" malarstwa /np. linearnego renesansowego/ czy "niewłaściwej" rzeźby /np. malarzkiej barokowej/. Podobny tradycyjny trójpodział istnieje też w literaturze /epika, liryka, dramat/ i tu także krzywdzono pewne dzieła mówiąc o "błędzie lirycznego nasilenia w dramacie", np. u Schillera. Nieporozumień takich uniknęłoby się - zdaniem Walzla - gdyby przejmować zasady podziału wyłącznie z innych gałęzi sztuk. I tak np. stosowanie par pojęć linearny - malarzski, tektoniczny - atektoniczny mogłoby dać w analizie poezji wyniki pewniejsze od wyników uzyskanych przy pomocy pojęć wyprowadzonych z techniki poezji. Walzel szczególną wagę przywiązywał do pary pojęć tektoniczny - atektoniczny, widząc w niej zresztą analogię do schillerowskiego przeciwstawienia poezji muzycznej i plastycznej. Propozycje Walzla szły zresztą wyłącznie w kierunku badania poezji. Nie próbował on nawet określić, jakie mogłyby być kategorie wyprowadzone z trójpodziału literackiego, a przydatne do badania sztuk plastycznych i mające rzekomo dawać wyniki precyzyjniejsze niż stosowanie tam kategorii Wölfflina, jako wyprowadzonych z tej samej gałęzi sztuki<sup>14</sup>.

Jest zresztą rzeczą znamioną, że znakomita większość prac dotyczących korespondencji sztuk i badania plastyczno-literackich powiązań, zarówno tych dawniejszych, jak powstających obecnie, zarówno tych roszczących sobie ambicje metodologiczne, jak też będących samą tylko analizą paralel i podobieństw - pisana jest z punktu widzenia badań nad literaturą, a nie nad sztukami plastycznymi.

Przejmowanie do badania literatury pojęć wypracowanych na gruncie historii sztuki jest nie tylko świadectwem niegdysiejszej pozycji historii sztuki wśród nauk humanistycznych<sup>15</sup>. Nie tylko takie zabiegi, jak posługiwanie się zapożyczonymi z ościennej dziedziny kategoriami analitycznymi i opisowymi, ale nade wszystko przejście do historii literatury pojęć stylowych z zakresu historii sztuki i uczynienie z nich podstawy dla badań porównawczych możliwe było tylko na podstawie określonej koncepcji historii kultury. Była to, oddziedziczona po poprzednim stuleciu i przyjmująca w dwudziestowiecznej humanistyce różne postacie, koncepcja kultury zakładająca jedność przejawów cywilizacyjnych danej epoki, jako będących wyrazem tego samego ducha<sup>16</sup>. Takie pojmowanie dziejów kultury jest zarazem podstawą rozumienia stylu - zgodnie z klasyczną definicją Meyera Schapiro - jako "manifestacji kultury jako całości, widomego znaku jej jedności"<sup>17</sup>. Styl traktowany jest jako zjawisko historyczne, jako obiektywna rzeczywistość, a charakter poszczególnych dzieł jako jego bardziej lub mniej doskonała egzemplifikacja. Tym samym poprzez analizę dzieł można dotrzeć do odkrycia cech stylu wspólnego wszystkim dziedzinom twórczości. Przekonanie to miało szczególne znaczenie dla wszelkiego typu badań porównawczych. Wiara w istnienie wewnętrznych, dających się wykryć związków między sztukami jako będących wyrazem jednej stylowej epoki, była zarówno impulsem, jak i podstawą zasadności dla tych badań. Wspólny "styl epoki" pozwalał zestawiać Dantego i Giotto, Szekspira i Rembrandta, Watteau i Mozarta, tak, iż te zestawienia stały się utartymi, obiegowymi niemal porównaniami.

Dobitne sformułowanie takiej postawy znajdujemy w pismach Fritza Stricha. Kwestionując zarówno decydującą rolę tworzywa, jak też atakując lessingowski podział na sztuki przestrzenne i czasowe twierdził on, iż "nie chodzi o kategorie malarskie czy poetyckie w ogóle, lecz o kategoriałne różnice rozmaitych stylów w obrębie każdej sztuki, a zatem o kategorie historyczne"<sup>18</sup>. Cy-

towane zdanie pochodzi z późnego /1956/ artykułu Stricha Transpozycja pojęcia baroku ze sztuk plastycznych na poezję /gdzie zresztą dokonana jest próba dowiedzenia przydatności kategorii Wölfflina do badania poezji/, niemniej wyrażone przez niego przekonanie było przez długi czas powszechnie przyjętą podstawą porównawczego rozpatrywania sztuk plastycznych i literatury. Znaczna część prac dotyczących różnorodnych powiązań plastyczno-literackich oparta jest na, teoretycznie sformułowanym, bądź też przyjętym niemal bezwiednie, założeniu stylistycznej wspólnoty dzieł powstałych w tych samych epokach. Jako przykład tego rodzaju badań posłużyć mogą dwie prace, wybrane ze względu na ich erudycyjny i aspirujący do syntezy charakter. Pierwszą jest Helmuta Hatzfelda Literatura w świetle sztuki<sup>19</sup> /1 wyd. 1952/ obejmująca sześć wielkich okresów literatury i sztuki francuskiej, od średniowiecza po wiek XX. Przynosi ona istotnie ogromny materiał przykładowy. Autor twierdzi, iż "przykłady podane w układzie chronologicznym, a następnie fenomenologicznym, oparte na założeniach psychologiczno-estetycznych wyczerpują wszystkie możliwości metody obiektywnej badań literatury francuskiej poprzez sztukę"<sup>20</sup> i wyprowadza z nich siedem typowych schematów, które krytyka może stosować do każdego okresu historycznego<sup>21</sup>. Okazuje się jednak, że cztery pierwsze schematy dotyczą wspólnoty tematycznej, o zróżnicowanym tylko zakresie /szczegóły i motywy/, wspólna tematyka stanowi zaś najbardziej oczywistą część powiązań malarsko-literackich /ich przykłady składają się na większą partię książki/. Dwa kolejne schematy dotyczą co prawda zagadnień wspólnej formy, sposób ich rozwinięcia przynosi jednak rozczarowanie. Język Lamartine'a, "celowo odbarwiony dzięki tradycyjnym metonomiom", ma być wyjaśniony przez styl malarski Ingres'a, zaś technika literacka Flauberta, Lotiego, Verlaine'a czy Zola odpowiadać ma technice malarskiej impresjonistów: "szerokie pociągnięcia pędzla to w literaturze styl nominalny, dominacji koloru nad formą odpowiada przewaga przymiotników przysłaniających rzeczowniki"<sup>22</sup>. Co zaś do "wyjaśniania form sztuki przez formy stylistyczno-literackie" Hatzfeld stwierdza, iż "historycy sztuki, którzy zetknęli się z tym problemem praktycznie zakwestionowali tę możliwość", a sam podaje tylko jeden bardzo mglisty przykład klasycyzmu barokowego, który przejawiać się ma w filozofii Pascala i w rozważaniach Moliere'a na temat migniardowskiej kopuły kościoła Val-de Grâce<sup>23</sup>. W konkluzji Hatzfeld stwierdza, że jeśli dążymy



do prawdziwego zrozumienia problemów estetycznych, podejście estetyczne musi zostać uzupełnione przez "to, co niektórzy nazwali Geistesgeschichte albo "historią idei" oraz dość niespodziewanie powołuje się na Wölfflina, jeszcze bardziej zaskakująco używając terminologii de Saussure'a, dla wykazania, że Wölfflin ukazał współdziałanie synchronii i diachronii w badaniach sztuki<sup>24</sup>.

Drugim przykładem może być późniejsza o lat 20 książka Mario Praz Mnemozyne<sup>25</sup>. Praz także obejmuje swym badaniem ogromny obszar sztuki europejskiej od średniowiecza /a nawet z pewnym ekskursem do antyku/ po połowę wieku XX. Świadomy trudności metodologicznych związanych z badaniem "powinowactwa sztuk plastycznych i literatury", krytycznie zresztą oceniając prace swych poprzedników zarówno w zakresie prób systematyki sztuk /E.Souriau/, jak i poszukiwań konkretnych zbieżności /H.Hatzfeld/, Praz wskazuje na inspiracje metodologiczne, jakimi są dla niego Morfologia bajki V.Proppa i rozpatrująca problem od strony percepcji praca A.Russi L'arte i le arti. Powołania te jednak pozostają bez większych konsekwencji i z gąszczu nagromadzonych w Mnemozyne porównań, charakterystyk, opisów, dygresji i polemik wynika dość jasno, że dla autora instrumentem pozwalającym budować plastyczno-literackie paralele jest nadal tradycyjnie pojmowane pojęcie stylu. Wspólny różnym sztukom ductus, jaki Praz stara się znaleźć dla poszczególnych epok /nie zawsze konsekwentnie, ale też nie zawsze jest to możliwe/, to nic innego, niż tak właśnie pojmowany styl. A upostaciowienia owego ductusu: manierystyczna figura serpentinata, barokowa linia krzywa, rokokowa muszla - to dawno i powszechnie uznane symbole tych stylowych formacji. W ramach poszczególnych rozdziałów Praz dokonuje w gruncie rzeczy rozbiórów synchronicznych, konstruuje nieruchome, modelowe jednostki stylowe, następnie mechanicznie ułożone w diachroniczny ciąg. Praz wyraża też przekonanie o istnieniu "ducha czasu", który przesądza o stylowej jedności poszczególnych epok: "ten sam duch formuje dzieła tej samej kultury, z powodów nie mniej tajemniczych niż te, które rządzą rozwojem organizmów żywych w przyrodzie"<sup>26</sup> - jest w tym wyznaniu całe dziedzictwo romantycznej filozofii historii oraz historiozofii Oswalda Spenglera.

Nieemożność zrezygnowania z pojęcia stylu, odczuwana w historii sztuki pomimo jego kryzysu<sup>27</sup>, budzi szczególne zastrzeżenia ze strony badaczy literatury<sup>28</sup>. Dla ich zilustrowania przytoczyć można artykuł S. i P. Alpersów Ut Pictura Noësis<sup>29</sup>, w którym wy-

dobyto zasadnicze różnice w badaniu literatury i sztuk plastycznych. Dla wielu praktycznych powodów /jak konieczność datowania i atrybucji, technologiczne zróżnicowanie obiektów/ historia sztuki jest przede wszystkim dyscypliną historyczną, tak jak historyczne jest także jej rozumienie stylu. Natomiast głównym zadaniem badań literackich jest interpretacja poszczególnych dzieł. Autorzy, niechętnie nastawieni do historii sztuki, przegląd sposobów jakimi opisywane i interpretowane są dzieła plastyki i literatury, traktują jako okazję dla wykazania istniejących między nimi różnic i wzajemnej nieadekwatności metod. Nawet bardzo wysoko przez nich oceniana Sztuka i złudzenie Gombricha ukazuje, że pewne pomysły owocne w badaniu jednej sztuki, nie są takimi w odniesieniu do innej. Wszystko to wiedzie do wniosku, że specyficzna natura badań zależna jest od specyficznej natury dzieła sztuki. Istnieją zaś realne różnice między tym, czym dzieło jest w literaturze i w plastyce. Różnice te wynikają nie tylko z odmienności tworzywa, czy z przestrzennego charakteru jednych, a czasowego charakteru innych sztuk, lecz także z różnych warunków produkcji, percepcji i "konsumpcji" różnych sztuk. Przyznając, że specjalizacja dyscyplin humanistycznych poszła za daleko, Alpersowie stwierdzają, iż historycy sztuki i historycy literatury "mogą uczyć się jedni od drugich rozpatrując wzajemnie swe prace tylko tak, jak rozpatrują samą sztukę - w jej własnych terminach"<sup>30</sup>.

Aczkolwiek w cytowanym artykule poświęcono wiele miejsca wykazaniu nieprzydatności pojęcia stylu /tak, jak jest on rozumiany i stosowany w historii sztuki/ dla badania literatury lub literacko-malarskich związków, cały problem wydaje się już sprawą zamkniętą. Są jednak pewne wyjątki. O ile wiele krytyki budzi przenoszenie do badań nad literaturą pojęć stylowych odnoszących się do sztuki dawnej /jak np. barok/, o tyle bez większych zastrzeżeń stosuje się je nadal w badaniach nad sztuką dwudziestowieczną, gdzie takimi terminami jak ekspresjonizm, futurizm czy surrealizm obejmowane są różnorodne dziedziny twórczości<sup>31</sup>. Sytuacja jest tu o tyle inna, że przynależność do artystycznych kierunków jest w sztuce dwudziestowiecznej nie tylko określana a posteriori przez krytyków i badaczy, ale także manifestowana przez samych artystów<sup>32</sup>. Terminy rodzą się zwykle niemal równocześnie z artystycznym prądem. Nawet, jeśli jakiś kierunek ochrzczony jest przez

krytykę, artyści zwykle się z nim utożsamiają /lub od niego od-  
zegnują - w obu jednak wypadkach oznacza to uznawanie danego  
-izmu za coś istniejącego/.

Podważenie pojęcia stylu jako podstawy badań porównawczych,  
wydaje się pochodną kryzysu pojęć stylowych, z jakim od dawna bo-  
ryka się historia sztuki. Zakwestionowanie stylowej jedności epok  
jako pozostałości romantycznych złudzeń<sup>33</sup> czy dokonana z pozycji  
antyheglowskich demistyfikacja "ducha czasu"<sup>34</sup> - to tylko niektó-  
re z przesłanek krytyki tych założeń badawczych. W zakresie his-  
torii sztuki wskazano, że obecnie pojęcia stylowe raczej ograni-  
czają niż rozwijają możliwości interpretacji, że "systemy myślowe  
nadające tym terminom znaczenie przeniknęły do podświadomości,  
gdzie działają poza naszą kontrolą, stanowiąc zaporę dla nowych  
spozrzeżeń"<sup>35</sup>. Uwaga ta w równym stopniu odnosi się do badania  
wzajemnych relacji sztuk. Pytania, jakie z tej pozycji można sta-  
wiać, to tylko pytania o podobieństwa, których istnienie jest z  
góry założone i których formy i charakter też są już znane i ok-  
reślone. Nowe analogie /niezależnie od ich wysokiej często anali-  
tycznej wartości/, mogą tylko wciąż na nowo potwierdzać coś, co  
przyjęło się rozumieć przez "barok" czy "romantyzm".

Jest jeszcze inne niebezpieczeństwo. Poszukiwanie paraleli  
plastyczno-literackich na podstawie "ducha czasu" lub stylu epoki  
łatwo ześlizgiwało się ku snuciu czysto subiektywnych, tematycz-  
nych lub nastrojowych skojarzeń. Czymże innym bowiem są np. tak  
sugestywnie przedstawione przez Mario Praza zestawienia Alegorii  
Zmysłów Jana Brueghla z poematem Marina Adonis; świętych omdlewa-  
jących na barokowych ołtarzach z Kleopatrami opisaną przez Drydena;  
widoku lilii wodnych na rozlewiskach Vivonne w W stronę Swanna  
Prousta i Nenufarów Moneta; posępnych pejzaży surrealistów z Zie-  
mią jałową Eliota? Etienne Souriau piętnował metaforyczne opisy  
jako "zarazę estetyki porównawczej"<sup>36</sup>. Całkowita niemożność usta-  
lenia sprawdzalnych kryteriów jest główną słabością takiej kompa-  
ratystyki.

Niechęć i sceptycyzm jaką budzi tak częsty w badaniach powinowactwa sztuk asocjacionizm i błędy wynikające z nadawania przypadkowym zbieżnościom pozorów systematycznych porównań, skłania do prób wprowadzenia do tych badań elementarnego rygoru metodycznego<sup>37</sup>. Przypomina się więc, że wszelkie badania powinno zaczynać się od określenia przedmiotu badań - tymczasem samo pojęcie "sztuk" nie jest ostatecznie zdefiniowane<sup>38</sup>. Założenie, że istnieje

je związek między sztukami jest tylko domysłem, nie jest ani definicją, ani czymś oczywistym. Trzeba też sprecyzować, jaki rodzaj związków ma się na myśli. Powszechnie używane dla określenia związków między sztukami terminy, jak paralela i analogia okazują się mylne, gdy tylko skonfrontowane zostaną ze słownikowymi definicjami. Bezpieczniej jest więc mówić tylko o ewentualnych podobieństwach, a ich badanie rozpoczynać od podstawowego procesu porównywania. Jego punktem wyjścia powinien być wybór cech porównywanych. Muszą one być możliwe we wszystkich porównywanych obiektach, muszą istnieć dosłownie i obiektywnie. Zasadne porównywanie sztuk powinno się odbywać na poziomie cech, które są im wspólne, a zarazem wyróżniają sztuki spośród innych wytworów ludzkich - a zatem na poziomie cech formalnych. Tu jednak okazuje się, że cechy takie są bardzo silnie uzależnione od specyfiki medium i porównania takie albo są oparte o niesprawdzalne koncepcje "korespondencji" i "odpowiedników" /to określenie także zresztą nie wytrzymuje próby terminologicznych uściśleń/, bądź są tylekroć krytykowanym poszukiwaniem wspólnego "stylu" lub "sposobu widzenia", czy wreszcie tylko bardziej lub mniej przekonującą metaforą. Co do innych zbieżności, to nawet tak zdawałoby się bezpieczna /i szeroko stosowana/ kategoria porównawcza, jaką jest wspólny temat - okazuje się złudna<sup>39</sup>. Także zupełnie inaczej w obu sztukach wygląda problem mimesis - literatura nigdy nie wywołuje takiego złudzenia, jak winogrona Zeuksisa<sup>40</sup>. Inny jest także odbiór sztuk wizualnych i literatury. Pisarz przedstawiając świat przekłada obraz na słowa, odbiorca dokonuje procesu odwrotnego, ale autor opisu nie panuje nad dokonywaną przez niego wizualizacją<sup>41</sup>. Malarz z kolei nie może /choć są pewne nawyki/ narzucić kierunku oglądu obrazu. "Czytanie" obrazu możliwe jest tylko, jeśli przedstawiona historia jest uprzednio skądinąd znana.

Zwątpienie, jakie wywołuje przerost metodologicznych sporów wokół porównawczego badania malarstwa i literatury skłoniło Jean Sezneca do postulowania "skromnego podejścia faktograficznego", badań dotyczących wspólnych środowisk artystycznych, musées imaginaires artystów, recepcji sztuki dawnej w literaturze itp. Skromne monografie o wyraźnie określonym przedmiocie i źródłowych podstawach powinny stanowić - zdaniem Sezneca - antidotum na zalew wątpliwych generalizacji i "fałszywej terminologii"<sup>42</sup>.



Podobnych krytycznych głosów można by przytoczyć więcej. Rzecz jednak znamienna, że krytyka poszczególnych postaw lub prac rzadko wynika z przekonania o całkowitej autonomiczności dziedzin sztuki, ich "nieprzekładalności", a tym samym zupełnej odrębności odpowiadających im metod badawczych. Nawet w cytowanym tu, bardzo krytycznym artykule Alpersów podniesiono wiele zagadnień wciąż żywych w badaniach porównawczych. Są to: problemy percepcji, ograniczeń, ale i szczególnej siły sztuk niewerbalnych, sprawa dychotomii między językiem a obrazem. Wreszcie, mimochodem wspomniano tam, iż obecnie jedyne efektywne podejście do problemu paralelizmu sztuk ofiarowuje "ciężkawa i niezadowolająca machina analizy strukturalnej"<sup>43</sup>. Na zakończenie nasuwa się jedna uwaga. Koncepcje "ducha czasu" i będącego jego wyrazem "stylu epoki" jako podstawy jedności sztuk i wspólnego ich badania atakowane są z niesłabnącą zapalczywością od przypomnianych na wstępie Welleka i Warrena po artykuły powstałe w ostatnich latach - a zatem już przez lat kilkadziesiąt. Uporczywość i długotrwałość tej polemiki jest negatywnym, ale wymownym świadectwem żywotności tych koncepcji, jeśli już nie na gruncie ściśle naukowym, to w naukowej popularyzacji, która bardzo głęboko wpoila swym odbiorcom takie pojęcie, jak "człowiek renesansu", "epoka baroku" czy "duch romantyzmu". Trzeba zdawać sobie sprawę, że te pojęcia i koncepcje wciąż stanowią podstawę szeroko upowszechnionej historii kultury.

#### Wokół podziału na sztuki przestrzenne i czasowe

Rozpatrywanie relacji sztuk plastycznych i literatury od strony ich percepcji wiąże się z dawnym problemem, jakim jest dokonany przez Lessinga podział na sztuki przestrzenne i czasowe<sup>44</sup>. Podział ten dawno podano już w wątpliwość z punktu widzenia psychologii odbioru. Przypomniany tu Oscar Walzel zakwestionował podział lessingowski powołując się na badania Ch. von Ehrenfeldsa, twórcy teorii "jakości postaciowych". Idąc za Ehrenfeldsem, który usiłował zgłębić zjawisko sukcesywnej percepcji, Walzel pisał: "dzieła sztuki, których cechą jest równoczesne występowanie elementów, możemy ogarniać wzrokiem stopniowo wodząc oczyma, a więc w pewnym następstwie oglądu, podobnie dzieło sztuki charakteryzujące się kolejnym występowaniem po sobie jego elementów staje się

w końcu, kiedyśmy je stopniowo ogarnęli, czymś w rodzaju nieruchomej całości, której części charakteryzuje proporcja przestrzena"<sup>45</sup>. Późniejsze badania nad percepcją pozwoliły na znacznie bardziej wnikliwą dyskusję z lessingowskim podziałem, jaką podejmuje Ernst Gombrich<sup>46</sup>. Idea statycznego momentu, punctum temporis, jest absurdalna nie tylko logicznie /paradoks Zenona o Achillesie i żółwiu/, lecz także psychologicznie. Nasza percepcja jest powolna i dzięki temu przekracza ograniczenia czasu, punctum temporis, tworząc fenomen trwałości i pamięci. Gombrich powołuje się na fragment Wyznań św. Augustyna, gdzie zwrócono uwagę, że moment teraźniejszy jest flankowany przez przyszły, którego jeszcze nie ma i przeszły, którego już nie ma. Gdyby Shaftesbury i Lessing skorzystali z lekcji św. Augustyna - pisze Gombrich - nie stworzyliby fatalnej dychotomii między czasem a przestrzenią, na temat której dyskusja wciąż trwa<sup>47</sup>. Problem postawiony przez św. Augustyna można rozpatrzeć bardziej szczegółowo. Istnieją różne typy zatrzymywania teraźniejszości w pamięci. Doświadczenia psychologów<sup>48</sup> przeczą przyjętej a priori różnicy między percepcją czasu i przestrzeni. Następujące po sobie wrażenia występują razem i nie są w pełni odbierane jako sukcesywne. Bez tej pomocniczej operacji umysłu nie moglibyśmy uchwycić melodii ani nawet zrozumieć wypowiedzianego słowa. Psychologia potwierdza też spostrzeżenie św. Augustyna, że umysł nie tylko zatrzymuje przeszłe doznania, ale także rzutuje je w przyszłość. To samo może zachodzić nie tylko przy komunikowaniu, ale i przy odbiorze. Doświadczenia wykazują, że czas psychologiczny jest znacznie bardziej skomplikowany i tajemniczy niż proste następstwo wypadków. Stąd też podział między sztukami przestrzennymi i czasowymi jest mylący. Tak jak sztuka i poezja nie są wyłącznie sztukami następstwa, jak sądzili osiemnastowieczni teoretycy, tak malarstwo i rzeźba nie są tylko sztukami zatrzymanego ruchu. Percepcja wizualna jest procesem czasowym i to wcale nie szybkim. Odbiór obrazu wymaga czasu i dzieje się w czasie. Gdyby percepcja zarówno widzialnego świata, jak i obrazów nie była powolnym i złożonym procesem, statyczne obrazy nie mogłyby wywoływać w nas wrażenia ruchu.

Podobną koncepcję, również opartą o badania psychologiczne, lecz rozwiniętą jakby z przeciwnej strony rozwija Rudolf Arnheim<sup>49</sup>. Aby sprostać wypadkom rozciągniętym w czasie i w przestrzeni, system nerwowy podejmuje wysiłek łączenia kolejnych spostrzeżeń dla odtworzenia całości wydarzeń. Dlatego też pamięć

służy nie tylko do przechowywania następujących po sobie momentów, ale musi także przemienić ich następstwo w równoczesność, sekwencję w symultaniczność, czas w przestrzeń. Każda zorganizowana całość uchwycona przez umysł musi zostać przełożona na synoptyczne stosunki przestrzenne<sup>50</sup>. Ponieważ jedynym zmysłem, który ofiarowuje przestrzenną symultaniczność jest zmysł wzroku, oznacza to przeniesienie wypadków czasowych do sfery wizualnej. Zgodnie z tym, kompozycje muzyczne, taniec, powieść, sztuka sceniczna, film - a więc sztuki uznane za rozwijające się w czasie - muszą być percepowane w formie obrazu synoptycznego, choćby ich medium nie było nieruchomym obrazem. Dzieło w miarę tworzenia zyskuje swoje jakości czasowe. Natomiast zadanie odbiorcy jest odwrotne niż twórcy. Musi on zintegrować następstwo czasowe i przełożyć je na obraz przestrzenny. Zabieg ten jest dokonywany nie tylko przy odbiorze dzieł sztuki, ale musi być dokonywany dla zrozumienia czegośkolwiek: wypadków historycznych, relacji między rzeczami odległymi w czasie i przestrzeni, biegu własnego życia i pracy. Tylko współistnienie rzeczy w przestrzeni pozwala nam zobaczyć je w całości, ustosunkować je wzajemnie, zorganizować w system. W psychologii instrument, którym umysł dokonuje przekładu czasu na przestrzeń nazywany jest pamięcią, a jego podstawy fizjologiczne są nadal bardzo słabo znane<sup>51</sup>.

Argumentacja przeciwko podziałowi na sztuki przestrzenne i czasowe idzie w dwóch kierunkach: z jednej strony analizowany jest proces uprzestrzeniania i symultanizowania przez umysł doznań czasowych, z drugiej - wykazuje się niezbędną potrzebę czasu w oglądzie obrazów, niepodobieństwo uchwycenia w jednej chwili złożonych zjawisk przestrzennych. W obu wypadkach przywoływane są argumenty zaczerpnięte z fizjologii dotyczące procesu postrzegania, działania oka i mózgu, psychologii odbioru i roli pamięci w jego przebiegu.

Takie rozważania stanowią też punkt wyjścia dla Pierre Francastela<sup>52</sup>, usiłującego ustalić "naturę relacji, które w ramach systemu figuratywnego łączą w sposób konieczny czas i przestrzeń"<sup>53</sup>. Francastel również podkreśla, że "percepcja zawsze zakłada obok wrażeń zmysłowych pewną aktywność umysłu, której nie można pojąć inaczej, niż jako rozgrywającą się w czasie"<sup>54</sup>, a zatem "dzieło sztuki /plastycznej/, mimo swego przestrzennego charakteru istnieje jedynie w czasie"<sup>55</sup>.

Można by sądzić, że zacieranie granic między sztukami czasowymi a przestrzennymi, rewizja "granic malarstwa i poezji" stanowić może punkt wyjścia do porównawczego badania tych sztuk. Jednakże cytowani autorzy /poza Gombrichem/ spożytkowują je w przeciwnym celu. Czasoprzestrzenny charakter sztuk plastycznych jest dla nich argumentem na rzecz ich autonomii. Podstawowym twierdzeniem Francastela jest, że istnieje "myśl plastyczna", której fałszywie usiłowano dowieść identyczności z myślą zwerbalizowaną. Bezpośrednio atakuje Francastel dopatrywanie się wspólnoty między sztukami plastycznymi a literaturą: "obiegowe interpretacje sztuki nie są wsparte znajomością dzieł: dotyczą jedynie momentów wspólnych dla sztuki i innych dziedzin intelektu, głównie myśli zwerbalizowanej, a dokładniej literatury"<sup>56</sup>. I jeszcze w trybie polemicznym: "Tak, jak nie można ujmować muzyki w terminach języka opisowego, tak nie można interpretować malarstwa i rzeźby w terminach retoryki [...]. Zło polega na tym, że ci, którzy komentują /sztukę figuratywną/ w słowie lub piśmie, odnajdują w niej tylko elementy wspólne wszystkim językom"<sup>57</sup>. Mniej impetycznie i w szerszym aspekcie, nie tylko w odniesieniu do nauki o sztuce formułuje podobny sąd Arnheim. "Sztuka tonie w powodzi słów" - takim zdaniem rozpoczyna się jego Sztuka i percepcja wzrokowa<sup>58</sup> - "Zlekceważyliśmy sobie dar ujmowania rzeczy tak, jak ujmują je nasze zmysły. Pojęcia oderwały się od postrzeżeń i myśl błąka się wśród abstrakcji. Zdegradowaliśmy nasze oczy do roli instrumentów pomiarowych i rozpoznających - stąd nieurodzaj idei, które można wyrazić obrazowo i nieumiejętność wykrywania znaczeń w tym, co się widzi. Nic dziwnego, że czujemy się zagubieni w obecności przedmiotów, które mają sens jedynie dla wyobraźni niewyjałowionej i odwołujemy się do pomocy bardziej swojskiego środka: słów"<sup>59</sup>.

Zaniechanie podziału na sztuki przestrzenne i czasowe na rzecz ich czasoprzestrzennego charakteru, stwarza możliwość pytania o funkcje czasu w sztukach "przestrzennych" i przestrzeni w sztukach "czasowych". Rysuje się tutaj znaczna dysproporcja. Problematyka przestrzeni literackiej jest "modnym" tematem badawczym<sup>60</sup>. Natomiast badania nad czasem w sztukach plastycznych znajdują się na etapie stawiania problemów i ustalania podstawowych kategorii<sup>61</sup>. Czas w sztukach plastycznych może być bowiem zarówno czasem genezy dzieła, czasem jego powstania, jak też czasem jego dalszego materialnego trwania. Może być czasem widza, czasem percepcji i czasem historii sztuki. Może być wreszcie czasem, którego złudzenie usiłowano stwarzać w wyobrażeniach.



Znacznie bardziej rozbudowany jest zakres badań nad przestrzenią w literaturze. Zupełnie inne są także ich metodologiczne podstawy, inna wreszcie terminologia. Jak pisze Edward Balcerzan, "nie ulega wątpliwości, że przestrzeń stała się problemem faworyzowanym w semiologicznej teorii sztuki, w tym także i teorii sztuki słowa [...]. Literatura jest budowaniem przestrzeni; przestrzeń jest nagromadzeniem tekstów - tak by można najkrócej sformułować jedno z fundamentalnych założeń orientacji semiotycznej XX wieku. Orientacja ta chce "czytać" otoczenie człowieka, jakby podlegało ono regułom systemowości języka; pragnie pojmować przestrzeń jako dziedzinę mowy. Jednocześnie dochodzi do odwrócenia tej perspektywy i oto w aktach mowy rozpoznaje się cechy systemowości przestrzennej"<sup>62</sup>. Szczególnie wiele uwagi poświęcają tym zagadnieniom badacze radzieccy, "Zainteresowanie problematyką przestrzeni artystycznej - pisze Jurij Lotman - stanowi konsekwencję myślenia o dziele jako swoiście ograniczonej przestrzeni"<sup>63</sup>. Jego zdaniem, choć problem przestrzeni najwyraźniej rysuje się w sztukach przedstawiających /właśnie przestrzennych wedle tradycyjnych podziałów/, jako pewne odgraniczone przestrzenie rozpatrywać można nie tylko przekazy przedstawiające. Szczególny charakter wzrokowej percepcji świata, wskutek której denotatem znaków słownych są dla ludzi pewne widzialne obiekty przestrzenne, prowadzi do określonego rozumienia modeli słownych. Również im właściwa jest zasada ikonizacji, naoczność<sup>64</sup>. Istnieje zatem możliwość przestrzennego modelowania pojęć, które same w sobie nie mają charakteru przestrzennego. Istnienie szczególnej przestrzeni artystycznej - stwierdza gdzie indziej ten sam autor - nie dającej się odnieść do przestrzeni rzeczywistej /np. geograficznej/ staje się faktem niezaprzeczalnym z chwilą, gdy właśnie porównamy przekazy tego samego tematu dokonane za pośrednictwem środków wyrazowych różnych sztuk<sup>65</sup>.

W dziele literackim przestrzeń modeluje różnorakie powiązania obrazu świata: czasowe, społeczne, etyczne itp. Dla takich formalno-treściowych kategorii literackich, będących współpowiązaniem relacji czasowych i przestrzennych Michaił Bachtin zaproponował termin czasoprzestrzeń<sup>66</sup>. W uwagach końcowych, dopisanych po latach do rozprawy Formy czasu i czasoprzestrzeni w powieści, zamieścił on zdanie, które mimo swego bardzo ogólnego charakteru, zdaje się otwierać szeroką perspektywę dla wspólnego badania literatury i sztuk plastycznych. Pisze on: "Nauka, sztuka i litera-

tura mają do czynienia z s e n s a m i, które jako takie nie podlegają określeniom czasowym i przestrzennym"<sup>67</sup>. Dalszy jednak tok rozważań poświęconych problemowi granic analizy w kategoriach czasoprzestrzennych przynosi bardzo istotne ograniczenie tej perspektywy: "jakiegokolwiek były to sensory, muszą one po to, aby zaistnieć w naszym doświadczeniu /w doświadczeniu społecznym/, uzyskać jakiś czasoprzestrzenny wyraz, czyli przybrać formę uchwytaną słuchowo lub wzrokowo /stać się hieroglifem, formułą matematyczną, manifestacją słowno-językową, rysunkiem itd./. Bez takiego czasoprzestrzennego wyrazu niemożliwe jest nawet najbardziej abstrakcyjne myślenie. Tak więc wszelki kontakt z dziedziną sensów dokonuje się wyłącznie przez bramę czasoprzestrzeni"<sup>68</sup>.

Uwaga ta, choć nie sformułowana w trybie polemicznym, zdaje się być przestrożą przed badaniami, w których podejście do każdego dzieła jak do tekstu wyeliminowało całkowicie problem materialnego nośnika sensów, wobec badań, w których szukając tego co wspólne, pominięto to, co swoiste dla różnych dziedzin kultury i tym samym przysparzające metodologiczne trudności<sup>69</sup>.

Takie, najogólniej tylko zarysowane stawianie problematyki przestrzennej zdaje się stwarzać zupełnie nowe możliwości dla porównawczego badania sztuk "przestrzennych" i "czasowych". Przykładem ich mogą być przede wszystkim prace Borysa Uspienskiego. Właśnie rozważania nad formami czasoprzestrzennymi i "punktem widzenia"<sup>70</sup> stanowią dla niego punkt wyjścia dla badania "strukturalnej wspólnoty różnych rodzajów sztuk"<sup>71</sup>. Uspienski rozpatruje zagadnienie "punktu widzenia" na trzech płaszczyznach. Na płaszczyźnie semantycznej przedmiotem obserwacji jest stosunek punktu widzenia do przedstawianej rzeczywistości. Na płaszczyźnie pragmatycznej - stosunek kompozycji do odbiorcy. Wreszcie na płaszczyźnie syntaktycznej - wewnętrzne stosunki różnych punktów widzenia, poza związkiem z przedstawianą rzeczywistością. Uspienski wyróżnia trzy typy podstawowe: punkt widzenia nadawcy, punkt widzenia odbiorcy i punkt widzenia osoby przedstawionej. Przytoczone rozważania przykładowane są w zasadzie materiałem literackim, niemniej autor zakłada, iż można mówić o przestrzennej lub czasowej perspektywie w budowaniu narracji i że analogia z perspektywą malarską jest więcej niż tylko metaforą<sup>72</sup>. Zarówno bowiem przestrzeń, jak i czas stwarzają bardzo liczne możliwości usytuowań, zmian, połączeń i innych kombinacji "punktów widzenia".

Istotnie, wiele spostrzeżeń Uspienskiego, np. wspólna lub rozdzielna pozycja narratora i postaci, sposoby ukazywania ruchu jako migawki lub sekwencji, sceny milczące, rozróżnienie zewnętrznego i wewnętrznego punktu widzenia, łączenie planów czasowych - otwiera nowe możliwości analizowania dzieł plastycznych, daje nowy kwestionariusz pytań, jakie można stawiać wyobrażeniom. Uspienski stwierdza zresztą wprost, że plany czasowe i przestrzenne są wspólne literaturze i sztukom przedstawiającym, różny jest tylko stopień ich konkretyzacji w różnych formach sztuki. Wniosek jest zresztą dość oczywisty: o ile sztuki przedstawiające z natury rzeczy zakładają konkretność przestrzeni przedstawionego świata przy nieokreśloności czasu, tak literatura /która jest zasadniczo związana nie z przestrzenią, lecz z czasem/ zakłada jako zasadę konkretność czasową, pozwalając przestrzeni pozostać nieokreśloną. Różnica ta ma źródło w szczególnych warunkach percepcji literatury i malarstwa. Lektura dzieła literackiego jest czasowo określona i linearna, obrazu - nieokreślona i swobodna. Ponadto, niektóre motywy literackie /Uspienski przytacza tu za Lotmanem przykład Nosa Gogola/ całkowicie wykluczają przestrzenną konkretyzację<sup>73</sup>.

Dla Uspienskiego "punkt widzenia" to pozycja, z której prowadzona jest narracja. Jednak założone przez niego szerokie rozumienie zarówno terminu "narracja", jak i "tekst artystyczny", pozwala na ich stosowanie nie tylko w sztuce słowa, lecz także w sztukach plastycznych, w sztuce filmowej i innych rodzajach sztuki bezpośrednio związanych z semantyką /tzn. z przedstawianiem określonej rzeczywistości występującej jako strona oznaczona/<sup>74</sup>, w przeciwieństwie do sztuk związanych przede wszystkim z syntaktyką /jak malarstwo abstrakcyjne, ornament, nieprogramowa muzyka, architektura/. W tym rozumieniu tekst to każdy semantycznie powiązany ciąg znaków, a narracja - to proces budowy tego ciągu. Traktując dzieło jako informację mającą swego nadawcę i odbiorcę, możemy wyróżnić punkt widzenia nadawcy i odbiorcy /oba mające stosunek zewnętrzny w stosunku do narracji/ oraz punkt widzenia osoby przedstawionej /wewnętrzny w stosunku do narracji/. Różne kombinacje punktów widzenia stwarzają różnorodne możliwości kompozycyjne. W literaturze różnica między wewnętrzną a zewnętrzną pozycją autora może się przejawiać w najróżniejszych odmianach i planach: charakterystyki psychologicznej, językowej, przestrzenno-czasowej, ideologicznej. W malarstwie możliwości są dwie. W malarstwie zachodnioeuropejskim od renesansu począwszy przyjęta jest

pozycja zewnętrzna w stosunku do przedstawianego. Taki zewnętrzny punkt widzenia jest podstawą systemu perspektywy zbieżnej, w którym punkt widzenia twórcy zbiega się z punktem widzenia oglądającego obraz. Natomiast tzw. perspektywa odwrócona, jaka występuje w sztuce starożytnej i średniowiecznej zakłada wewnętrzną pozycję artysty. Drugim elementem wspólnym różnym rodzajom sztuk jest rama wydzielająca dzieło jako odrębny, swoisty świat, wobec którego z konieczności przyjmujemy pozycję zewnętrzną<sup>75</sup>. Z problemem tym łączy się zjawisko dążenia do przewyciężania ram przestrzeni artystycznej, maksymalnego zbliżenia świata przedstawionego do świata rzeczywistego. Szczególne jest znaczenie "ramy" w malarstwie<sup>76</sup>. Dopiero bowiem rama organizuje obraz i nadaje mu symboliczną wartość znaczeniową<sup>77</sup>. Uspienski wskazuje w tym miejscu na szereg podobieństw w przechodzeniu od zewnętrznego do wewnętrznego punktu widzenia i na odwrót, jakie mają miejsce w malarstwie i w utworach literackich /np. połączenie wewnętrznego i zewnętrznego punktu widzenia w obrazach Trecenta i w tradycyjnych początkach i zakończeniach utworów literackich; pojawienie się w zakończeniu utworu pierwszej osoby /"i ja tam byłem"/ i umieszczanie z boku obrazu autoportretu artysty/.

Innym wskazanym przez Uspienskiego podobieństwem jest "składowy charakter tekstu artystycznego". Tekst narracji można kolejno rozłożyć na szerego coraz drobniejszych mikroopisów, z których każdy zbudowany jest według tej samej zasady /tzn. posiada specjalne ramy oznaczone przez zmianę zewnętrznej i wewnętrznej pozycji autorskiej/. Ta sama metoda przyjęta jest też przy konstruowaniu przestrzeni w malarstwie przedrenesansowym. Całokształt przestrzeni rozpada się na szereg mikroprzestrzeni, z których każda zbudowana jest w identyczny sposób, co przestrzeń całości. W przypadku literatury przykładem takiej budowy jest "powieść w powieści", "mowa w mowie", w malarstwie zaś "przedstawienie w przedstawieniu" /obraz w obrazie, kwatery ikon i tryptyków, segmenty fresków/.

Poświęcono tu tyle miejsca przedstawieniu poglądów Borysa Uspienskiego, gdyż są one całkiem nową próbą porównawczego badania malarstwa i literatury. Wydaje się tak nie dlatego, iż tak celne są konkretne wyniki i przytoczone zestawienia. Tak nie jest. Niektóre z nich wydają się więcej niż dyskusyjne, a zawsze zaskakujące wobec zwyczajowych porównań, z którymi zwykle zgadzamy się w naszym "odczuciu". Zastrzeżenia historyka sztuki mogą budzić nie



tylko konkretne zestawienia /jak choćby te cytowane powyżej/, lecz już sam podział na sztuki semantyczne i syntaktyczne, będący za daleko idącym uproszczeniem artystycznej rzeczywistości. Ważność pomysłów Uspienskiego polega głównie na zupełnie innym postawieniu pytania o wspólnotę sztuk - pytania nie o podobieństwa, lecz o pośredników<sup>78</sup>. Co więcej, wydaje się, że narzędzia analizy, jakie daje Uspienski są operatywniejsze i mogą mieć zastosowanie szersze, niżby to wynikało z rezultatów własnych badań autora<sup>79</sup>. Tak jest np. w wypadku rozpatrywanych przez Uspienskiego "punktów widzenia". Aczkolwiek przytaczane przez niego porównawcze zestawienia literackich i malarskich punktów widzenia nie są zbyt przekonujące, sam pomysł takiej analizy wydaje się bardzo obiecujący. Paradoksalnie jednak, pojęcia stworzone przez Uspienskiego dla porównawczego badania sztuk, wydają się przede wszystkim znakomitymi i niewykorzystanymi narzędziami analizy dzieł plastycznych. Ponadto, kreślone przez Uspienskiego porównania malarstwa i literatury są radykalnym zerwaniem ze stylową lub asocjacyjną wspólnotą sztuk, opartą czy to o "ducha czasu", czy to o skojarzenia odbiorcy dysponującego odpowiednią literacką i plastyczną kulturą. Uspienski zestawia materiał, który jest mu bliski: przykłady literackie to przede wszystkim dziewiętnastowieczna rosyjska proza /Tołstoj, Dostojewski/, czasem Kafka, natomiast wykazujące podobieństwa struktury przykłady malarskie to głównie malarstwo ikonowe lub zachodnioeuropejskie średniowieczne. Ta godząca w skojarzeniowe nawyki rozbieżność zestawianych dzieł podkreśla odmienność propozycji Uspienskiego.

#### Sztuka a język

Ostatnia uwaga nie oznacza bynajmniej, że "interpretacyjne obyczaje epoki"<sup>80</sup> określa wciąż jeszcze koncepcja "ducha czasu". Przeciwnie, książka taka, jak Mnemozyne Praza jest raczej anachronizmem. To, co dominuje w badaniach, to próby stworzenia porównawczej teorii sztuki na gruncie semiologii. Podstawowe założenia semiologii, która koncentruje się na badaniu znaczeń niezależnie od ich substancjalnego nośnika, otwierają możliwość przełamania lub ominięcia dychotomii wynikających z różnic tworzywa, przestrzennego lub czasowego charakteru sztuk, podziału na formę i treść,

dychotomii będących istotnymi barierami w badaniach porównawczych. Bardzo znaczny dorobek w tej dziedzinie jest jednak ogromnie niespójny i obciążony różnicami poglądów o podstawowym nieraz znaczeniu.

Badania semiotyczne w humanistyce zatryumfowały najpierw i jak dotąd głównie w językoznawstwie<sup>81</sup>, co zrodziło chęć adaptacji wypróbowanych tam metod do badania innych dziedzin kultury, w tym także sztuki. Stąd też powstała tendencja do upodobnienia wszelkich systemów semiotycznych do języka naturalnego. Pogląd, iż badania semiologiczne dokonywane są w wyniku zastosowania metodologii lingwistycznej do zjawisk społecznych i kulturowych niejęzykowych, jest już kodyfikowany w ujęciach encyklopedycznych<sup>82</sup>. Sprawa językowego i systemowego charakteru sztuk wizualnych budziła jednak i budzi wiele kontrowersji.

Stając wobec pytania: czy sztuka jest językiem? trzeba przede wszystkim być świadomym znacznego ciężenia tradycyjnej metaforyki. Określenia takie, jak "język artystyczny" czy "wymowa obrazu" są od dawna potocznymi określeniami w piśmiennictwie o sztuce i niewolna od nich jest także pozornie rygorystyczna terminologia<sup>83</sup>. W tym miejscu nasuwa się dygresja dotycząca całego zjawiska, jakim jest stosowanie w badaniach nad sztuką terminologii zapożyczonej z obcych lub pokrewnych dziedzin. Pytać można zarówno jaka jest wartość poznawcza, jak i jaka jest zasadność takiego postępowania. Nasuwa się bowiem zasadnicza wątpliwość, na ile odwoływanie się do innej dziedziny istotnie wynika z niemożności znalezienia w języku własnej dyscypliny określeń adekwatnych dla analizowanych zjawisk, a na ile z mechanicznego operowania pewnym zastanym /lub modnym/ słownictwem, w tym także porównawczym. Wiadomo przecież, że historia sztuki ma swój obiegowy zasób porównań. Owe, nie tylko językowe czy literackie, lecz także muzyczne lub teatralne porównania, stanowiące rodzaj banalnego "komparatystycznego żargonu" są od dawna wspólnym dobrem naukowej historii sztuki i popularyzacji. Najczęściej mamy więc do czynienia z czerpaniem z tegoż właśnie żargonu, rzadziej - z próbą doskonalenia i wzbogacania terminów opisowych i analitycznych dyscypliny, jeszcze rzadziej - z wynikiem świadomej lub intuicyjnie zakładanej wiary w skuteczność wyjaśniania jednej sztuki poprzez inną.

Sprawa analogii sztuki i języka nie ogranicza się jednak do porównawczej terminologii. Na podstawowe pytanie: czy sztuka jest językiem? - usystematyzowaną odpowiedź próbował dać swego czasu

Władysław Tatarkiewicz<sup>84</sup>. Wskazując na wieloznaczność słów zarówno "sztuka", "język", jak też łączącej je spójki "jest", stwierdza on, że sztuka jest albo nie jest językiem w zależności od rozumienia tych słów. W toku wywodu przytoczonych jest wszakże wiele argumentów świadczących na rzecz odmienności języka i sztuki, jak jej nieprzetłumaczalność, brak ciągłości, brak kryteriów poprawności. Stosując terminologię de Saussure'a należałoby stwierdzić, że sztuka nie jest wspólnym, systemowym language, jest natomiast zbliżona do indywidualnej mowy - parole. Tatarkiewicz zdaje się zresztą nie przywiązywać większej wagi do tej sprawy, skoro w zakończeniu artykułu przypomina XVI-wieczne paragone sztuk i lekceważącą wypowiedź Michała Anioła: lasciar tante dis-  
pute.

Analogia sztuki i języka, która leży u podstaw wielu prac semiologicznych, budzi różne wątpliwości historyków sztuki. Niedawno zebrał je i referował Jan Białostocki<sup>85</sup>. Słowo "sztuka" nie tylko jest wieloznaczne. Jego obecny zakres to nic innego, jak wyraz tradycyjnej klasyfikacji<sup>86</sup>, która wtórnie spaja przedmioty o różnorodnym przeznaczeniu i funkcji. Komunikowanie informacji może, ale nie musi być jedną z tych funkcji. Dzieła sztuki są przedmiotami, które są przekazami, ale informują nie tylko o osobie. Język jest powszechny i naturalny. Sztuka natomiast jest tworzona i odbierana tylko przez niektórych. Jeśli posiada reguły poprawności, to są one ustanowione, a nie naturalne. Sztuka nie ma możliwości układania swych sygnałów w czasie, nie ma podstawowych narzędzi do artykułowania swych przekazów, nie ma czasów ani trybów. Przedstawiając te zastrzeżenia, autor dzieli pogląd Ernsta Gombricha, że porównywanie sztuki i języka jest tylko ogólną i dwuznaczną metaforą i ma sens w bardzo ograniczonym zakresie<sup>87</sup>, zaś ich identyfikacja może być źródłem wielu pomyłek.

Z drugiej strony, przeciwko utożsamianiu sztuki i języka wypowiadają się też językoznawcy. Właśnie charakter sztuk plastycznych stał się dla Emila Benvenista punktem wyjścia do określenia warunków porównywania systemów należących do różnych porządków. "Każdy system semiotyczny oparty na znakach musi koniecznie zawierać /1/ skończony repertuar znaków, /2/ reguły kombinatoryczne, według których tworzy się figury znaków, /3/ niezależnie od natury i ilości wypowiedzi, które system pozwala wytworzyć. Żadna ze sztuk plastycznych ujmowanych w całości nie wydaje się odtwarzać takiego modelu"<sup>88</sup>. Podstawowym jest tu pojęcie jednostki. Rozróż-

nić można systemy o jednostkach znaczących /np. język/ i niezna-  
czących /np. muzyka/. Natomiast w sztukach plastycznych sprawą  
dyskusyjną jest już samo istnienie jednostek. Sztuki przedstawia-  
jące "są to systemy odrębne, o dużej złożoności, w których defi-  
nicja znaku może być sprecyzowana zależnie od rozwoju semiologii,  
na razie jednak niezdecydowanej"<sup>89</sup>. Niemożność wyodrębnienia w  
sztukach wizualnych jednostek systemu, elementów podstawowych, a  
zatem nieistnienie systemu "pierwotnego", "prymarnego" jest argu-  
mentem przesądzającym o tym, że nie mogą one być także rozpatry-  
wane jako "wtórny system modelujący" /tak jak jest nim - zgodnie  
z terminologią Jurija Lotmana - literatura wobec języka natural-  
nego/<sup>90</sup>.

Sztuka jest zatem systemem niejęzykowym, jej znaczeniowość nie  
zależy od konwencji identycznie dobieranej. Jednakże "każda semio-  
logia systemu niejęzykowego musi się odwoływać do pośrednictwa  
języka, a zatem może istnieć jedynie w obrębie semiologii języka  
i dzięki niej. Fakt, że język jest narzędziem, a nie przedmiotem  
analizy niczego nie zmienia w tej sytuacji, która określa wszyst-  
kie relacje semiotyczne: język jest interpretantem wszystkich in-  
nych systemów językowych"<sup>91</sup>. Uprzywilejowana pozycja języka wyni-  
ka stąd, że jest on obdarzony podwójną znaczeniowością, łączy dwa  
sposoby znaczeniowości: semiotyczny i semantyczny. Inne systemy  
mają znaczeniowość jednowymiarową: albo semiotyczną /np. gesty  
grzecznościowe/ bez semantycznej, albo semantyczną /np. ekspresje  
artystyczne/, bez semiotycznej. Przywilejem języka jest posiada-  
nie jednocześnie znaczeniowości znaków i znaczeniowości wypowie-  
dzenia, skąd możliwe jest tworzenie znaczących wypowiedzi na te-  
mat znaczeniowości. "W tej właśnie zdolności metajęzykowej znaj-  
dujemy źródło relacji interpretowalności, poprzez którą język  
obejmuje inne systemy" - konkluduje Benveniste<sup>92</sup>.

W wypowiedzi Benveniste'a dwa stwierdzenia mają istotne zna-  
czenie dla badania zarówno samych sztuk plastycznych, jak też dla  
badania ich relacji ze sztukami słowa: określenie sztuki jako  
systemu niejęzykowego, lecz zarazem stwierdzenie, że sztuka po-  
zostaje z językiem werbalnym w relacji interpretowalności. Aczkol-  
wiek język naturalny jest najdoskonalszym przykładem systemu se-  
miotycznego, model lingwistyczny okazuje się nieadekwatny do ba-  
dania sztuk plastycznych. Stefan Żółkiewski we wprowadzeniu do  
antologii prac semiotyków radzieckich wielokrotnie i usilnie pod-  
kreśla, że semiotyka nie jest odrębną dyscypliną badawczą, lecz



cenną pomocniczą techniką analizy, którą posługują się badacze różnych dziedzin, zwłaszcza kultur, i że szukanie dla niej założeń "filozoficznych" czy "światopoglądowych" jest pozbawione sensu<sup>93</sup> /zastrzeżenie to zdaje się odnosić przede wszystkim do semiotyków francuskich/. Stwierdza on zresztą, że czas przyswajania postępowania badawczego językoznawców do analizy semiotycznej wszelkich zjawisk kultury - już minął<sup>94</sup>. Apogeum takich badań przypadło na lata sześćdziesiąte. Raz jeszcze zauważyć tu można, stwierdzaną wielokrotnie zależność założeń i teorii interpretacyjnych w badaniu sztuki od tendencji sztuki aktualnej<sup>95</sup>. Była to bowiem dekada dominacji sztuki konceptualnej, która nie materializując dzieła przeniosła cały punkt ciężkości na sferę znaczeń, całkowicie eliminując problematykę związaną ze zróżnicowaniem sztuk wynikającym z odmienności materialnego nośnika tych znaczeń. Powstawaniu podobnych postaw w badaniach nad sztuką sprzyja też coraz powszechniejszy kontakt wyłącznie z dziełami zdematerializowanymi: reprodukcjami, przezrociami, fotografiami<sup>96</sup>, odbierającymi dziełom nie tylko ich substancjalność, rozmiary, skalę, ciężar, ale także ich przestrzenny charakter. Obcowanie z dziełami, które poprzez fotografie stały się "ruchomymi tekstami" jest jeszcze jedną z konsekwencji funkcjonowania dzieł sztuki "w dobie reprodukcji technicznej"<sup>97</sup>.

W rozpatrywanej sprawie szczególnie ważna jest opinia Miecysława Porębskiego, który od dawna sprawdza wartość analizy semiotycznej w praktyce badawczej historyka sztuki: "nie na wiele się tu przyda "kalkowanie" analiz, teoretycznych definicji i uogólnień literaturoznawstwa"<sup>98</sup>. Semiotyczne stanowisko w badaniach nad sztuką Porębski zestawia ze stanowiskiem ikonicznym<sup>99</sup>. Tekst ikoniczno-wizualny nie ma cząstek znaczących, nie ma alfabetu ani słownika. Jego podstawowe jednostki semantyczne to motywy, a tworzone przez nie całości - to tematy. "Semiologom opierającym się na modelu języka słownego takie wyłanianie się zhierarchizowanego układu znaczonych sensów wprost z płynnej i zmiennej, nie dającej się rozbić na oddzielne atomy, artykulacji znaczącego substytutu wydać się może dziwne, wszystko jednak wskazuje, że właśnie na tym polega swoistość i odrębność systemu ikoniczno-wizualnego w stosunku do innych systemów tekstowych"<sup>100</sup>. Dzieło sztuki jest nie tylko tekstem. Jest też obrazem. Ma substancjalne podłoże i podteksty związane z genezą, w której mieszczą się i wybory twórcy i wymagania zleceniodawcy. Dla analizy tych zjawisk semiotycz-

na kategoria tekstu przestaje wystarczać. Wybór technologii - bez znaczenia w literaturze, a niezwykle istotny w sztukach plastycznych, wybór morfologii i poetyki - to wszystko można ogarnąć rozpatrując dzieło ze stanowiska nazwanego przez autora ikoniecznym. Dokonana na innym miejscu analiza cyklu Artura Grottgera Polonia może być praktycznym sprawdzianem tego stanowiska<sup>101</sup>.

Pisząc o horyzoncie semiotycznym w badaniach nad sztuką Porębski zwraca uwagę, że perspektywy semiotycznego podejścia do dzieła sztuk wizualnych prowadzą od motywu do tematu i dalej do cyklu. Badania motywów w sztukach plastycznych, szczególnie owocne w historii sztuki niemieckiej /Motivkunde/, są kontynuacją badań ikonograficznych wzbogaconą, przejętą z literaturoznawstwa, curtiu-sowską Toposforschung<sup>102</sup>. Jakże zatem są związki semiotyki z tradycyjnymi badaniami znaczeń zawartych w dziełach sztuk plastycznych, jakimi są ikonografia i ikonologia?

Ich podobieństwa i rozbieżności były już kilkakrotnie rozpatrywane<sup>103</sup>. W powoływaniu się semiotyki i semiologii na ikonografię i rzekomo "protosemiotyczną" metodę Erwina Panofsky'ego wiele jest z potrzeby dorobienia tym dziedzinom "genealogii"<sup>104</sup>. Czy oznacza to, że semiotyka jest nowym terminem dla określenia starej praktyki? Szczegółowsza analiza - i to zarówno dokonywana od strony semiotyki, jak historii sztuki - ujawnia bardzo ograniczony charakter tych zbieżności. Hubert Damisch porównujący obie dziedziny stwierdza, że podczas gdy ikonografia dąży do ustalenia, co obraz przedstawia, do określenia jego znaczenia, to semiotyka przeciwnie, dąży do wyjaśniania głównych kierunków procesu znaczącego, którego dzieło jest zarazem miejscem, jak i rezultatem. Tak długo, jak ikonografia zajmuje się głównie "znaczonym" w obrazie i redukuje plastyczne elementy znaczące do kwestii "stylu" - musi to prowadzić do mylenia znaczenia i denotacji. Ikonografia ponadto - stwierdza Damisch - okazała się całkowicie niezdolna do odnawiania swoich metod, do czerpania z lingwistyki, psychoanalizy, a fortiori z semiotyki. Ikonografia jako metoda oparta jest na założeniu, że obraz osiąga znaczeniową artykulację tylko dzięki odniesieniu do tekstu - stąd usiłuje się ją ukazać jako część semiotyki, a nawet jej model. Różnica jest jednak zasadnicza: ikonografia odwołuje się do tekstu, z którego temat obrazu został najprawdopodobniej zaczerpnięty, lecz bynajmniej nie traktuje jako tekstu samego obrazu, jak usiłuje to robić semiotyka. Do podobnych wniosków, choć używając innej argumentacji, dochodzi Christine Hasen-

müller<sup>105</sup>. Pojmowanie ikonografii jako określania literackiej wartości dzieł otworzyło nadzieje na stworzenie "semiotyki sztuki" przez zaanektowanie sztuki do literatury. Jednakże idee takie tylko ułatwiły stworzenie czegoś w rodzaju semiologii literackich aspektów sztuk plastycznych, nadal jednak nie określona pozostała możliwość stworzenia semiologii elementów czysto wizualnych, stanowiących właśnie o ich specyfice.

Cytowane uwagi Huberta Damischa wydają się słuszniejsze tam, gdzie wytyka on ograniczenia ikonografii, niż tam, gdzie podnosi przewagę analizy semiotycznej i gdy wskazuje na pozytywne jej przykłady. Jego zdaniem, prace Panofsky'ego o perspektywie jako formie symbolicznej<sup>106</sup> i Uspienskiego o ikonach<sup>107</sup> ukazują pierwotny poziom artykulacji dzieł plastycznych odpowiadający poziomowi fonologicznemu w języku naturalnym. Uspienski istotnie, wskazując na współistnienie w ikonach dwóch systemów przekazu: geometrycznego i semantycznego, zwraca uwagę na analogie z językiem naturalnym<sup>108</sup>. Jednakże dla całej przeprowadzonej przezeń analizy /głównie dotyczącej zasady hierarchicznego frontalizmu i wiodącej do wniosku, że w ikonach semantycznie ważna część przedmiotu zwrócona jest ku widzowi, a nieważna - podporządkowana perspektywicznym odkształceniom/ - analogia z językiem jest zbędna. Nie jest ani teoretycznym wzorcem, ani metodyczną pomocą, lecz tylko marginalnym porównaniem. W pewnym zakresie zbliżona, lecz znacznie bardziej wnikliwa i na bardziej złożonym materiale dokonana analiza konwencjonalnych sposobów przedstawiania: hierarchicznego i geometrycznego, przeprowadzona przez Meyera Schapiro<sup>109</sup>, całkowicie się bez tej analogii obywa. Jeszcze większym nieporozumieniem jest przywołanie przez Damischa pracy Panofsky'ego o perspektywie. Rzecz zresztą znamienna, że badacze o nastawieniu semiotycznym, poszukujący w sztukach plastycznych systemu porównywalnego z systemem języka naturalnego, najczęściej wskazują właśnie na perspektywę jako na specyficzny "język obrazu"<sup>110</sup>. Costruzione leggitima, oparta o zbiór sprawdzalnych reguł, widziana jest jako "gramatyka" ikoniczna<sup>111</sup>, a umowność każdego z systemów perspektywy jest porównywana z umownością każdego języka<sup>112</sup>. Natomiast prace i ikonologiczna metoda Panofsky'ego przywoływane są przez strukturalistów i semiotyków często w dość zaskakujących historyka sztuki kontekstach<sup>113</sup>. O ile bowiem można zarysować związki ikonografia - semiotyka /rozumiejąc ikonografię jako rozszyfrowywanie znaków konwencjonalnych/, o tyle zasadnicze zastrzeżenia budzi zestawianie z

semiologią metody ikonologicznej. Interpretacja ikonologiczna jest rozpatrywaniem dzieła nie jako zespołu znaków, lecz jako symptomu sytuacji społecznej, duchowej, osobistej<sup>114</sup>. Ikonografia jest opisowa i klasyfikująca, podlega określonym kryteriom poprawności, ikonologia zaś jest interpretująca, subiektywna, oparta na "syntetycznej intuicji", która nie jest metodą, lecz zdolnością, własnością umysłu, którą ewentualnie dysponuje badacz<sup>115</sup>. Dodać też trzeba, że semiotyka obywatela się bez rozległej erudycji humanistycznej, niezbędnej w badaniach ikonograficznych, a tym bardziej w ikonologii. Wreszcie, jeśli nawet "opracowany przez Panofsky'ego system interpretacji z jego koncentracją na świecie motywów, tematów, symboli i alegorii wynikał z postawy nie bardzo odmiennej od tej, która znamionuje podejście semiologiczne, zastrzec trzeba, że korzenie jego myśli tkwiły w myśli historycznej i historii sztuki, a nie w systematycznej myśli językoznawstwa czy antropologii"<sup>116</sup>.

#### Próby lektury obrazów

Semiologiczne próby traktowania obrazu jako tekstu powodują problem lektury tego tekstu. Metafora "czytania" obrazu istniała zresztą na długo przed semiotyką. Zalecenie Poussina: "lisez l'histoire et le tableau" realizowała właśnie ikonografia, która odczytywała i "storię" i obraz, czy raczej obraz poprzez "storię". W lekturze semiotycznej tekstem jest sam obraz. Jak dotąd, najbardziej znaną próbą takiej lektury jest praca Jean-Louis Schefera o obrazie Partia szachów Parysa Bordone<sup>117</sup>, określona przez Benveniste'a jako zapoczątkowująca "lekturę" semiologiczną dzieła malarskiego<sup>118</sup>, wielokrotnie recenzowana<sup>119</sup>. Bardzo znaczny odzew, jaki ta książka wywołała, jest zrozumiała, jest ona bowiem wyjątkowo nierówna, prowokująca i wymykająca się jednoznacznej ocenie. Po pierwsze, zawarta jest w niej analiza obrazu, bliska tradycyjnej analizie formy, dokonanej na podstawie samego oglądu /choć zastosowana w niej terminologia jest dość skomplikowana/. Prowadzi ona do ukazania dialektycznych związków między pierwszym planem a tłem, prawą i lewą stroną obrazu, ujawniając wysoce wyrafinowaną grę elementów, które w różnych formach i układach wciąż odbijają podstawową antynomię: opus-natura. Paradoksalnie, jest to najlepsza część analizy płótna Bordona. Autorowi słusznie zarzu-



cano całkowitą arbitralność kodów /co jest skutkiem braku jednorodnej "składni", ale tym samym błędu w założeniu/, zupełną niesprawdzalność wyników przedstawionej interpretacji, stałe uciekanie się do gry słów, jako zarówno sposobu wykładu, jak też metody analizy, wreszcie przytłaczające wielosłowie, wobec którego ginie przedmiot badawczego postępowania. Dowolność i brak kryteriów są tu tym bardziej uderzające, że właśnie analiza semiologiczna ma w założeniu zastąpić intuicje znaczeniowe postępowaniem naukowym, dawać rygorystyczne interpretacje znaków i znaczeń. Jest jeszcze jedna niekonsekwencja w pracy Schefera. Dzieło Bordona - jak zresztą on sam to świetnie wykazuje - jest, mimo swej symetrycznej, frontalnej i wyważonej kompozycji, obrazem o wyjątkowej malarzkiej komplikacji. Wyszukaniem swym prześciga wyrafinowaną twórczość florenckich manierystów. Jest to nie tylko dzieło jednostkowe, ale prawdziwie elitarne i wyjątkowe. I właśnie ze względu na swą wyjątkowość wydaje się tym mniej stosownym przedmiotem paralingwistycznej "lektury". Przy rozpatrywaniu dzieł podobnych ze szczególną wyrazistością rysuje się różnica między powszechnością języka naturalnego a "elitarnością" sztuki. Analiza semiotyki - jak podkreśla Stefan Żółkiewski<sup>120</sup> i co potwierdza dorobek semiotyki - wyjaśnia nie to, co twórcze, niepowtarzalne, indywidualne, ale opisuje to, co w komunikacji społecznej jest właśnie społeczne, wspólne, systemowe.

Pomimo tych zastrzeżeń, zwłaszcza wśród badaczy francuskich są tacy, którzy "zmierzają do analizy metodami semiotycznymi nie tylko społecznych kodów i tekstów jako realizacji systemu znaków, ale i dążą do wyjaśniania pełnych, indywidualnych wypowiedzi w ich jedyności, odrębności i funkcjonalnej swoistości, w ich pozasystemowym bogactwie"<sup>121</sup>. W rozpatrywanym tu zakresie przykładem takiego postępowania może być, poza cytowanym Scheferem, Louis Marin, autor licznych prób "odczytywania" sztuk wizualnych<sup>122</sup>. Jego analiza kartonu Le Bruna, mająca zresztą na celu przede wszystkim zbadanie możliwości wyobrażania czasu i narracji w obrazie, pełna wnikliwych uwag szczegółowych, także ma za przedmiot wyobrażenie wysoce nietypowe. Marin w systemie perspektywicznym widzi "gramatykę ikoniczną"<sup>123</sup>, ale zarazem do analizy wybiera dzieło, gdzie ten system jest wyjątkowo zawikłany: centralny punkt zbiegu znajduje się w miejscu lustra, które odbija okno znajdujące się poza obrazem i widoczne tylko w odbiciu. Przewrotnie, punkt widzenia jest tu zarazem punktem zbiegu, obraz zaś przedstawionym

odbiciem odbicia. Sama zaś jego "lektura", narzucona przez rozwijającą się akcję ma tu kierunek przeciwny lekturze pisma, odbywa się z prawej do lewej, co autor porównuje do bustrofedonu<sup>124</sup>. "Swoista gra luster, w której staje się niemożliwe odróżnienie przedmiotu od jego symbolicznego echa w świadomości podmiotu" - ten grzech wytykany przez Lévi-Straussa krytyce literackiej z pretensjami strukturalistycznymi<sup>125</sup>, ciąży też na tych pracach.

Odmienne od cytowanych wyżej autorów, rozumie "czytanie" dzieł sztuki Lech Kalinowski<sup>126</sup>. Rozpatrywane przez niego możliwości dotyczą naturalnych form i rzeczy występujących w preikonograficznej warstwie obrazu. Kwestionując pogląd, że obrazy nie zawierają wskazówek, co do początku i kierunku ich odczytywania, przedstawia on wiele możliwości lektury<sup>127</sup>. Po pierwsze, niektóre przekazy wizualne mają określony kierunek odczytu: ornamenty linearne ciągle, fryzy, układy procesyjne, przedstawienia figuralne ujęte w manierze kontynuacyjnej. Czasem w układach ornamentalnych /np. posadzek/, dzięki iluzji przestrzennej, istnieje kilka możliwości odczytywania wzoru. Po wtóre, pewne zabiegi technologiczne /jak mozaika lub pointytlizm/ sprawiają, że dzieła zbliżają się do słów lub wypowiedzi złożonych z liter. Architektura jest systemem znaków /dzięki czemu można rekonstruować całość budowli mając tylko niektóre jej elementy/. Istnieją dzieła sztuki /normatywne, skanonizowane/, będące same w sobie jak litera alfabetu, którą odczytuje się całą w jej wyglądzie, bez przesuwania się od początku do końca. W różnych rodzajach wyobrażeń /iluminacje średniowieczne, emblematyka, inskrypcje w obrazie/ przekaz słowny jest organiczną częścią przekazu wizualnego. Najtrudniejsze w lekturze są obrazy sztalugowe, nie tyle ze względu na brak jednostek dyskretnych systemu, ile na dezorientację oka, brak początku i kierunku lektury. Obraz tym samym daje się odczytywać wielorako.

Jak wynika z powyższego przeglądu, pewne dzieła z racji swej budowy narzucają widzowi usystematyzowany ogląd. Wydaje się bowiem, że słowo "ogląd", najnaturalniejsze dla odbioru sztuk wizualnych, może tu zastąpić słowo "odczytywanie". Przedstawione wyżej odczytywanie odpowiada opisowi preikonograficznemu, odnosi się do przedmiotów prymarnych, dla rozpoznania których wystarcza wiedza potoczna, nie jest zaś potrzebna znajomość żadnych konwencji. Natomiast odczytywanie pisma, identyfikacja liter i składanie z nich słów opiera się właśnie na znajomości systemu

konwencjonalnego /tj. alfabetu/. Idąc tym tropem można by raczej odczytywanie przekazów wizualnych porównać z rozpoznaniem drugiej, ikonograficznej warstwy przedstawień, którego dokonuje się na podstawie znajomości konwencji. Nie byłoby to zresztą wiele więcej, jak tylko porównanie.

Lech Kalinowski nie daje jednoznacznej odpowiedzi na pytanie: czy można odczytywać dzieło sztuki? stwierdzając, że "nie istnieje jeden powszechnie ważny sposób postępowania, lecz każda gałąź i każdy rodzaj sztuki warunkują odrębne podejście w zależności od właściwości strukturalnych poszczególnych dzieł"<sup>128</sup>. Rozważania jego zamyka niezwykle istotna refleksja o przyrodzonym uwikłaniu wiedzy o sztuce w słowo, w tekst, na czym zasada się organiczna słabość historii sztuki jako nauki autonomicznej wobec zjawiska, jakim jest dzieło sztuki<sup>129</sup>. Choć na innym miejscu autor rewiduje twierdzenia Emila Benvenista, ta ostatnia uwaga zgodna jest z określeniem przez tegoż roli języka jako koniecznego interpretanta sztuk wizualnych<sup>130</sup>.

Sztuka nie jest językiem, ale nie może się bez języka obejść - co do tego zgadzają się zarówno historycy sztuki, jak też badacze o orientacji lingwistycznej<sup>131</sup>. Precyzyjne określenie wzajemnych stosunków sztuki i języka ma podstawowe znaczenie dla badania korespondencji sztuk. Uporczywość, z jaką niektórzy badacze dążą do znalezienia w sztukach wizualnych systemu odpowiadającego regułom języka naturalnego tłumaczy się nie tylko chęcią uprawomocnienia stosowania wobec nich lingwistycznego instrumentarium badawczego, ale głównie potrzebą stworzenia wspólnej nowej bazy dla badania różnorodnych zjawisk kulturowych, w tym także dla badań porównawczych malarstwa i literatury. Badania porównawcze są tu tylko częścią wielkiego zamierzenia integracji humanistyki, stworzenia semiotycznych podstaw do całościowych badań nad kulturą. Trzeba przyznać, że znalezienie wspólnych lub odpowiadających sobie elementów systemu znaczeniowego, wspólnych zasad budowy przekazu czy "języka" dawałoby określanie paraleli słowno-obrazowych podstawy znacznie konkretniejsze niż ich wspólnota "duchowa" czy "stylowa". Ta nadzieja zresztą podnosiła niewątpliwie atrakcyjność językopodobnego modelu sztuk plastycznych. Dotychczasowe próby - z których niektóre tu przedstawiono - nie są jednak przekonujące. Nie przekreśla to jednak, ani nie podważa sensu badania heterogenicznych zjawisk kultury z pozycji semiotycznej. Z językoznawstwem semiotyka dzieli przekonanie, że to, co jest bezpośrednio dane badaczo-

wi systemów znakowych, to nie są elementy ale struktury, relacje, relacyjne układy owych elementów<sup>132</sup>. Takie założenie pozwala przełamać trudność wynikającą z tego, że nie wszystkie teksty są podzielne na jednostki znaczące, że nie można ich wyodrębnić np. z obrazu malarskiego, który składa się /jak wykazuje Porębski/ z motywów<sup>133</sup>, lub wręcz interpretować cały obraz z właściwym mu porządkiem wewnętrznym jako jeden znak<sup>134</sup>.

Przykładem takiego postępowania jest omawiana już rozprawa Borysa Uspienskiego o wspólnocie sztuk: malarstwa i literatury. Uspienski, aczkolwiek widzi rozwój sztuki jako równoległy do rozwoju języka i poświęca uwagę "czytaniu" malarstwa, nie próbuje wyodrębnić jednostek analizowanych tekstów, lecz porównuje zasady kompozycji na poziomie bardzo wysoko zorganizowanych całości jakimi są proza powieściowa i obraz malarski. Bada nie elementy, ale ich układy. I właśnie te układy, powstające m.in. w wyniku zmiany punktu widzenia, oznaczania początku i końca, wyodrębniania ramami dzieła ze świata powszedniego - są analogiczne, a przynajmniej porównywalne w literaturze i sztukach plastycznych. Osiągnięcia Uspienskiego potwierdzają pogląd Benveniste'a, że "relacje znaczące "mowy" artystycznej pozostają do odkrycia w obrębie kompozycji"<sup>135</sup>. To właśnie - analiza konkretnego materiału artystycznego nie skrzywiona dogmatycznymi założeniami, ani nie będąca samym tylko ilustrowaniem teoretycznego wywodu, bądź stawianiem hipotez - wyróżnia prace Uspienskiego spośród innych prób semiotycznych badań porównawczych.

Pojęcia, które u Uspienskiego wyznaczają "płaszczyznę mediatyzującą" różne rodzaje sztuk: punkty widzenia, ramy, plan pierwszy i tło - są to wszystko pojęcia przestrzenne. Była tu już mowa, że orientacja semiotyczna, dzięki zupełnie nowemu traktowaniu problematyki przestrzeni, zdaje się otwierać nowe perspektywy dla badań porównawczych. Jak dotąd jednak, poza cytowanymi pracami Uspienskiego, Łotmana i Bachtina, orientacja ta owocuje raczej w badaniach nad literaturą niż w badaniach porównawczych czy w badaniach sztuk "przestrzennych". Powoływanie się zaś na rozprawę Panofsky'ego Architektura gotycka i scholastyka jako na "jeden z najbardziej oryginalnych przykładów spacyjalizacji dokumentu mowy /w którym można też widzieć semiozę przestrzeni/"<sup>136</sup>, jest raczej wtórnym podłączeniem tej pracy do nowej metody i terminologii.



W badaniach semiologicznych próbuje się też określić możliwość korespondencji sztuk, "przekładu intersemiotycznego" precyzując naturę i możliwości relacji między systemami semiotycznymi. Emile Benveniste dostrzega tu trzy typy relacji: wytwarzania, homologii i interpretowalności<sup>137</sup>. Correspondences Baudelaire'a są wedle tego rozumienia homologią intuicyjną, zestawienie przez Panofsky'ego architektury gotyckiej i scholastyki - homologią o naturze bardziej intelektualnej. Relacja ta zatem nie jest stwierdzana, lecz ustanawiana na mocy związków, które się odkrywa lub ustala między dwoma odrębnymi systemami. Relacją podstawową jest, cytowana już, relacja interpretowalności, która określa związek między systemem interpretującym /którym może być tylko język werbalny/ a systemem interpretowanym.

Różne inne koncepcje formułowane są w badaniach nad przekładem dzieła literackiego na widowisko<sup>138</sup>, bądź w semiotycznych badaniach nad "systemami złożonymi" /jak opera, film itp./<sup>139</sup>. Do budowania lub do odwoływania się do takich systemów skłaniają też takie heterogeniczne zjawiska sztuki współczesnej, jak np. kolaż<sup>140</sup>, komiks<sup>141</sup>, wizualna poezja konkretna<sup>142</sup>, drawing semiotics, tekst-obiekt i liczne inne manifestacje artystyczne, których przynależność do jakiegoś tradycyjnego rodzaju sztuki jest albo nie do określenia, albo jest ona określona arbitralnie przez artystę lub krytyka<sup>143</sup>.

Obok ujęć aspirujących do ustalenia ścisłej systematyki są inne, w których zarysowana jest szeroka, ale niesprecyzowana możliwość porównawczego badania literatury i sztuk plastycznych. Taką perspektywę otwierają np. rozproszone w różnych pismach propozycje Jana Mukařovsky'ego. Mukařovsky potrzebę i sens porównywania sztuk widzi w tym, że sztuki objawiają swe cechy szczególne tylko we wzajemnej konfrontacji /ta myśl w różnych kontekstach i sformułowaniach przewija się zresztą u wielu autorów/. Wysiłek Mukařovsky'ego idzie głównie w kierunku dowiedzenia bezpodstawności dychotomii treść-forma, która obok podziału na sztuki przestrzenne i czasowe jest drugą barierą dzielącą sztuki. Rozpatrując rzecz na przykładzie malarstwa /także nieprzedstawiającego/ Mukařovsky dochodzi do wniosku, że "formalne elementy dzieła malarskiego są czynnikami znaczeniowymi, tak samo jak elementy językowe dzieła literackiego: same w sobie nie mają one ściśle określonych odniesień przedmiotowych, ale - podobnie jak składniki dzieła muzycznego - niosą potencjalną energię znaczeniową, która - promieniując

z dzieła jako całości - określa jego położenie wobec świata"<sup>144</sup>. I dalej, w konkluzji stwierdza: "wszystkie składniki dzieła są bez różnicy elementami formy /i/ równie bez różnicy są nosicielami znaczeń i wartości pozaestetycznych, a więc elementami treści"<sup>145</sup>. Gdzie indziej, pisząc o "problemie lessingowskim" w świetle pojęć strukturalnej teorii sztuki, Mukařovský stwierdza, że strukturalizm nie tylko dostrzega /co widział już Lessing/ istniejące między sztukami różnice, wynikające ze specyfiki ich materialnego podłoża, ale również i możliwości ich wzajemnego zbliżenia, przenikania, a nawet substytuowania w określonych sytuacjach rozwojowych<sup>146</sup>. Stwierdzenia te jednak są raczej postulatami badawczymi o bardzo ogólnym charakterze. Przykłady, jakimi są ilustrowane, to czerpane z dziejów XIX-wiecznej sztuki czeskiej, powszechne wtedy objawy "dążenia do syntezy" różnych dziedzin sztuki.

Jeszcze inna, szeroka i daleka od sprecyzowania propozycja wyłania się z koncepcji "relacji dialogowych" Michaiła Bachtina. "Uwaga u autora z konieczności marginesowa, ale w krótkim błysku ukazująca najdalsze horyzonty kulturowe jego rozważań - przy szerokim rozumieniu stosunków dialogowych możliwe są one nie tylko między zjawiskami językowymi w sensie języka naturalnego, ale i między innymi zjawiskami, jeśli tworzywem ich są jakiegokolwiek znaki, np. między formami różnych sztuk"<sup>147</sup>.

Ten przegląd stanowisk dotyczących możliwości porównawczego badania sztuk, w tym malarstwa i literatury, nie jest ani pełny, ani wyczerpujący. Dokonany też został nie dla zadośćuczyniania tradycyjnemu wymogowi przedstawienia "stanu badań" omawianego zagadnienia, gdyż taki stan badań nie jest w tym wypadku ani możliwy, ani chyba potrzebny. Potrzebne jednak, jeśli nie konieczne jest zdanie sprawy z rozpiętości metodologicznych możliwości i wahań z tym zagadnieniem związanych. Żadna z przedstawionych koncepcji nie daje do ręki gotowych narzędzi analizy, nie daje ich zwłaszcza historykowi sztuki, który nie chce tracić z oczu podstawowego przedmiotu jego dyscypliny, jakimi są obrazy czy rzeźby w całej ich swoistości. Nasuwa się tu następująca uwaga. Badacze literatury wskazujący i podkreślający istotne różnice między ich własną dyscypliną a wiedzą o sztuce zwykle wyrażają też - wprost lub pośrednio - przekonanie o metodologicznej wyższości tej pierw-

szej. Tak często do niedawna kwestionowane przenoszenie do badania literatury pojęć stylowych historii sztuki nie wolne było czasem od tonu sprzeciwu wobec hegemonistycznych roszczeń dyscypliny nie tylko obcej, lecz także młodszej i metodologicznie mniej dojrzałej<sup>148</sup>. Pobieżny nawet kontakt historyka sztuki z nauką o literaturze pogląd ten niestety potwierdza<sup>149</sup>. Wydaje się, że przynajmniej w chwili obecnej, literaturoznawstwo dysponuje nie tylko nieporównywalnie większą teoretyczną i praktyczną wiedzą o swym medium - języku, ale także bogatszym kwestionariuszem badawczym oraz sprawniejszym instrumentarium pojęciowym i terminologicznym. Odczuwane zresztą od pewnego czasu przez historię sztuki "poczucie niższości" jest nie jedyną, ale liczącą się, przyczyną gwałtownego poszukiwania nowych postaw i technik badawczych w różnych dyscyplinach ościennych. Bardzo na miejscu jest tu ostrzeżenie, sformułowane w znacznie szerszym kontekście, przez Noama Chomsky'ego: "Wszyscy, którzy chcą wykorzystywać wyniki jednej dyscypliny badawczej przy rozwiązywaniu problemów innej, powinni zawsze bardzo jasno i dokładnie zdać sobie sprawę z istoty osiągnięcia, które zamierzają przejąć. I nie tylko. Równie ważne jest bowiem uświadomienie sobie jego granic"<sup>150</sup>.

Ostatnia wreszcie sprawa. Stojąc wobec nawet tak wybiórczo ukazanych poglądów i postaw, widzimy jak pewne idee się powtarzają, jak powracają w zmienionej perspektywie, w innej terminologii, w przestylizowanej szacie słownej. Z tą też myślą przypomniano tu pewne pozornie zdezaktualizowane prace, by zwrócić uwagę, że w omawianym zakresie nastąpiła nieproporcjonalnie daleko idąca zmiana języka badawczego, przy stosunkowo mniej zmienionej problematyce. Jest to zwykle zjawisko w humanistyce, gdzie "efektywny przyrost nowej problematyki jest relatywnie niewielki w zestawieniu z przyrostem nowych wyśłowień, terminów, przegrupowań, kwestii przesunięć akcentów ważności etc."<sup>151</sup>. Zwracając uwagę na imperialistyczną zachłanność nowych technik badawczych, Janusz Sławiński pisze jeszcze: "intronizowana problematyka zagarnia dobra zgromadzone uprzednio, podporządkowując je mniej lub bardziej bezceremonialnie właściwemu sobie słownikowi pojęciowemu"<sup>152</sup>. Taką zachłanność przejawiała niegdyś koncepcja "stylu epoki" nadającego wspólne cechy wszystkim jej artystycznym wytworom, taką zachłanność przejawia, czy przejawiała do niedawna, semiotyka.

W sytuacji tej chce się powtórzyć pytanie Paula Ricoeura: "Czy jest wyjście z sytuacji określonej z jednej strony przez fanatyzm

metodologiczny, który by nam wzbraniał rozumienia czegokolwiek innego od metody właśnie stosowanej, z drugiej zaś strony przez mało płodny eklektyzm, który by się sprowadzał do kompromisów nie przynoszących nikomu chwały?"<sup>153</sup>. Gdy jednak przypomni się, jak różnej natury i charakteru były związki zachodzące między literaturą a sztukami plastycznymi, choćby tylko w interesującym nas XIX stuleciu - sytuacja się zmienia. Tak różnorodnych zagadnień, jak stylowy i formalny charakter dzieł, leżące u ich podstaw założenia teoretyczne i intencje artystów, sposoby i "style" ich odbioru, ograniczenia i uwarunkowania dotyczące zarówno twórczości, jak i percepcji - nie sposób rozpatrywać z jednego tylko stanowiska<sup>154</sup>. Niejednorodność przedmiotu badań wyłącza właściwie możliwość ujęć doktrynerskich czy purystycznych, jest "roznosicielem" niejednorodności metod<sup>155</sup>. Dlatego też zarysowana tu nieprosta sytuacja metodologiczna nie powinna być przeszkodą w badaniu powinowactwa sztuk. Zresztą, jeśli zgodzić się, że spory wynikające w tych badaniach są dziedzictwem antagonizmu idei Horacjańskiej i idei Lessingowskiej, a wątek horacjański zawsze wyjaśniał sens poczynań artystycznych jako urzeczywistnianie niemożliwości<sup>156</sup> - to i idące jego śladem badania nie mogą być wolne od tego dążenia.

#### Przypisy

<sup>1</sup>Np. w przeglądzie dokonany przez H. Markiewicza, Uł pictura poësis ... Dzieje toposu i problemu, w: Tessera, Sztuka jako przedmiot badań, Kraków 1981, s. 155-183 widoczne jest, jak stopniowo wypowiedzi artystów i teoretyków sztuki wypierane są przez wypowiedzi badaczy.

<sup>2</sup>Przegląd niniejszy ma na celu zobrazowanie różnorodnych podejść do problemu porównawczego badania malarstwa i literatury, co wszakże nie zawsze daje się wyodrębnić z szerszego zagadnienia porównawczego badania sztuk. Przyjęty w tej prezentacji podział zdaje się odzwierciedlać kilka zarysowujących się tu najbardziej istotnych postaw badawczych. Ten sam materiał można by pogrupować inaczej, np. wedle poruszanych w pracach konkretnych zagadnień dotyczących stosunków między sztukami, jak np. współdziałanie tekstu literackiego z tekstami inorodnymi, problem wzajemnej przekładalności tekstów, wzajemne oddziaływanie "języków" poszczególnych sztuk /por. T. Cieślikowska, J. Sławiński, Przedmowa do tomu studiów Pogranicza i korespondencje sztuk, Wrocław 1980/.

<sup>3</sup>S. Żółkiewski, Przedmowa do zbioru prac Semiotyka kultury. Wybór i opracowanie E. Janus, M.R. Mayenowa, Warszawa 1975, s. 36.



<sup>4</sup>R. Wellek, A. Warren, Teoria literatury /tłumacze różni/, Warszawa 1976.

<sup>5</sup>Jw., s. 162.

<sup>6</sup>Jw., s. 166 n.

<sup>7</sup>Jw., s. 168.

<sup>8</sup>Jw., s. 170. Są i sądy znacznie bardziej kategoryczne, jak ten S. Skwarczyńskiej, która we Wstępie do nauki o literaturze, poruszając zagadnienie tzw. kompozycji przeniesionej pisze: "Ma się nieraz wrażenie, że tylko brak wyrobionej terminologii w nauce o sztuce pozwala przenosić pewne nazwy i pewne ściśle określenia z jednej dziedziny na drugą, gdzie pełnią już tylko rolę przenośni, skutkiem czego następuje istna wieża Babel pojęć i terminów. Zagnieździły się takie ujęcia pseudoterminologiczne w krytyce dziennikarskiej, zarówno jako spadek po epoce romantycznej, która marzyła o sztuce synestetycznej, o dziele będącym jednocześnie np. dziełem malarstwa, literatury i muzyki - jak i jako echo pewnych dysput na terenie estetyki [...]. Postaciowanie literackie w kategoriach kształtu i barwy nie może być pochwałą, znaczy, że nie wykorzystano możliwości literackich środków wyrazu, może oznaczać np. statyczność dzieła lub mnogość scen milczących [...]. Terminy wytworzone na terenie sztuki malarskiej czy rysowniczej, które roszczą sobie pretensje do terminów na terenie nauki o literaturze, a oznaczają całkiem co innego /jeśli w ogóle są ustalone w terminologii, a nie są wyrazem doraźnych impresji krytyka [...], stanowią czysto werbalistyczny balast". S. Skwarczyńska, Wstęp do nauki o literaturze, Warszawa 1954, s. 466 n.

<sup>9</sup>R. Wellek, A. Warren, op.cit., rozdz. Literatura i świat idei oraz R. Wellek, The Concept of Baroque in Literary Scholarship, "Journal of Aesthetics and Art Criticism" t. 5, 1946, s. 77 nn.

<sup>10</sup>H. Wölfflin, Podstawowe pojęcia historii sztuki. Tłum. D. Hanulanka, Wrocław-Warszawa-Kraków 1962 /1 wyd. oryg. niem. 1915/.

<sup>11</sup>Poza R. Wellekiem i A. Warrenem, op.cit., s. 171-175, krótkie omówienie tej dyskusji daje M. Gaither, Literature and the Arts, w: Comparative Literature: Method and Perspective, Carbondale 1961, s. 166 nn. Główne wypowiedzi tej dyskusji zostały uwzględnione w antologiach: Teoria badań literackich za granicą. Opr. H. Markiewicz, t. 3, Kraków 1974 oraz Współczesna teoria badań literackich za granicą. Opr. H. Markiewicz, t. 2, Kraków 1976.

<sup>12</sup>"Kategorie Wölfflina miały wielki wpływ na wiedzę historyczną zarówno w muzyce, jak w literaturze, nigdy jednak nie zdobyły sobie pełnego uznania historyków sztuki" - pisał G. Kubler Kształt czasu. Uwagi o historii rzeczy. Tłum. J. Hołówka, Warszawa 1970, s. 52. Problem kategorii wölfflinowskich stał się też punktem wyjścia seminarium zorganizowanego pod auspicjami fundacji Tysse-na, a poświęconego wzajemnym relacjom sztuki i literatury w XIX w. Por. Bildende Kunst und Literatur. Beiträge zum ihrer Wechselbeziehungen im 19. Jahrhunderts, Frankfurt am Main 1970.

<sup>13</sup>O. Walzel, Wzajemne oświetlanie się sztuk. Przyczynek do oceny pojęć z zakresu historii sztuki /1917/. Tłum. O. Dobijanka, w: Teoria badań literackich zagranicą, t. 3, loc.cit., s. 162-188.

<sup>14</sup>Na inne ograniczenia propozycji O. Walzla wskazują R. Wellek i A. Warren, op.cit., s. 174 - szczególnie eksponowana przezeń para pojęć: tektoniczny-atektoniczny to w gruncie rzeczy stare rozróżnienie struktury zwartej i luźnej, plastycznej i malowniczej, wysuwane często przy określaniu opozycji klasycyzm-romantyzm.

<sup>15</sup> Drugim historykiem sztuki, którego koncepcje /w innym zupełnie zakresie/ oddziaływały na badania literatury w początkach XX w. był W. Worringer, Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie, München 1908 - por. R. Wellek, A. Warren, op.cit., s. 274 n.

<sup>16</sup> Por. E.H. Gombrich, W poszukiwaniu historii kultury /1969/, w: Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce. Pod red. J. Białostockiego, Warszawa 1976, s. 302-345.

<sup>17</sup> M. Schapiro, Style, w: Antropology Today. K. Kroeber ed., Chicago 1953, s. 287.

<sup>18</sup> F. Strich, Transpozycja pojęcia baroku ze sztuk plastycznych na poezję /1956/. Tłum. A. Węgrzecki, w: Współczesna teoria badań literackich za granicą, t. 2, Kraków 1976, s. 249.

<sup>19</sup> H.A. Hatzfeld, Literature through Art. A new Approach to French Literature, New York 1952 /2 wyd. 1969/. Ostatni rozdział tej książki opublikowany został po polsku: Literatura w świetle sztuki. Tłum. M. Kaniowa, w: Współczesna teoria badań literackich za granicą, t. 2, Kraków 1976, s. 264-281.

<sup>20</sup> Jw., s. 280.

<sup>21</sup> Są to następujące możliwości: 1. Obraz wyjaśnia szczegóły tekstu literackiego. 2. Tekst literacki wyjaśnia szczegóły obrazu. 3. Pojęcia i motywy literackie znajdują wyjaśnienie w sztukach plastycznych. 4. Literatura wyjaśnia motywy malarskie. 5. Sztuka tłumaczy formy językowo-literackie. 6. Formy stylistyczno-literackie wyjaśniają formę sztuki. 7. Między literaturą a sztuką istnieją stałe, ostre i bezsporne linie graniczne, jw.

<sup>22</sup> Jw., s. 276.

<sup>23</sup> Jw., s. 276.

<sup>24</sup> Jw., s. 281. Krytyczna ocena książki H.A. Hatzfelda: M. Gaither, op.cit., s. 164; M. Praz, Mnemozyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych. Tłum. W. Jekiel, Warszawa 1981, s. 25 nn.; E. Kuźma, Granice porównywalności poezji z malarstwem i filmem, w: Pogranicza i korespondencje sztuk, loc.cit., s. 260.

<sup>25</sup> M. Praz, op.cit. /1 wyd. oryg. 1971/.

<sup>26</sup> M. Praz, op.cit., s. 76. Bardziej szczegółowo ustosunkowałam się do książki Praza w recenzji Mario Praz o powinowactwie sztuk plastycznych i literatury, "Sztuka" 1981, nr 4, s. 55-57. Bardzo krytyczna ocena tej książki: J. Merriam, The Parallel of the Arts: Some Misgivings and a Faint Affirmation, "Journal of Aesthetics and Art Criticism" t. 31, 1972/73, s. 153-164, 309-322.

<sup>27</sup> Por. na ten temat G. Kubler, op.cit., s. 13 nn., 195. Ostatnio J. Białostocki, Styl, w: Tegoż Historia sztuki wśród nauk humanistycznych, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1980, s. 36-55.

<sup>28</sup> Por. np. W.K. Wimsatt, The Domain of Criticism, w: The Verbal Icon, New York 1958, s. 226.

<sup>29</sup> S. i P. Alpers, Ut Pictura Noesis? Criticism in Literary Studies and Art History, "New Literary History" t. 3, 1972, s. 437-458.

<sup>30</sup> Jw., s. 458. Artykuł S. i P. Alpersów został tu wybrany jako szczególnie dobitnie sformułowany wyraz postawy zakładającej zarówno autonomiczność sztuk, jak też odpowiadających im dyscyplin badawczych. Podobnych sądów można łatwo przytoczyć więcej, choćby

z tegoż, poświęconego w całości porównawczemu badaniu sztuki i literatury numerowi "New Literary History", w którym zamieszczony jest cytowany artykuł Alpersów. Szczególnie: wnikliwie analizujący bezzasadność równoległej stylowej periodyzacji sztuki i literatury: A.Fowler, Periodization and Interart Analogies, loc.cit., s. 487-510 - rozwijający rozróżnienia między historią sztuki a historią literatury: J.Passmore, History of Art and History of Literature. A Commentary, loc.cit., s. 575-587 - z punktu widzenia dyschronii stylistycznej sztuki XX w.: J.Laude, On the Analysis of Poems and Paintings, loc.cit., s. 471-486. Przydatności metod historii sztuki do badania literatury broni W.Sypher, Tools of Criticism - Some Prefatory Remarks, "Comparative Literature Studies" t. 1, 1967, nr 4, s. 347-351. Wyrazem tej postawy jest tegoż Four Stages of Renaissance Style: Transformation in Art and Literature, 1400-1700, New York 1955.

<sup>31</sup> Przykłady takich badań komparatystycznych cytuje Kuźma, op. cit., s. 258. Na przejmowanie terminu Neue Sachlichkeit do badania literatury niemieckiej jako na przykład, który zdaje się przezczyć kryzysowi pojęć stylowych historii sztuki, wskazuje S.Michalski, Nowa Rzeczowość - ikonografia, funkcje, historia recepcji, w: Sztuka dwudziestolecia międzywojennego. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa 1982, s. 57.

<sup>32</sup> Za przykład może tu służyć Gertruda Stein, nazywająca swój styl pisarski "kubizmem literackim" - A.Kołyшко, Kubizm literacki Gertrudy Stein, "Literatura na świecie" 1979, nr 9/101/, s. 268-280. O problemie bratania się artystów awangardy /w aspekcie porównawczego badania sztuk/ pisze Laude, op.cit., s. 475 n.

<sup>33</sup> J.A.Schmoll gen. Eisenwert, Stilpluralismus statt Einheitsschwang. Zur kritik der Stilepochen-Kunstgeschichte, w: Argo.Festschrift Kurt Badt, Köln 1970, s. 77-95.

<sup>34</sup> E.Gombrich, W poszukiwaniu historii kultury, loc.cit.

<sup>35</sup> J.Ackerman, w: R.Carpenter, J.Ackerman, Art and Archeology, Englewood Cliffs 1963, s. 171. Podobną argumentację przeciwko analizie stylistycznej rozwija J.Merriam, op.cit., s. 157.

<sup>36</sup> E.Souriau, La correspondance des arts. Éléments d'esthétique comparée, Paris 1969, s. 35. Interesujący punkt widzenia tłumaczący rosnącą subiektywność opisów rozpowszechnieniem się fotograficznych reprodukcji, które zwalniają piszących z obiektywizmu i dokładności deskrypcji przedstawia W.Ivins, Prints and Visual Communication, New York 1953.

<sup>37</sup> Taką próbą jest artykuł J.Merriam, op.cit.

<sup>38</sup> Autor cytuje tu dwie odmienne definicje: E.Kristellera i G.Kublera. Jego argumentację można by w tym miejscu wzmocnić rozważaniami W.Tatarkiewicza, Dzieje sześciu pojęć, Warszawa 1975, rozdz. 1, Sztuka: Dzieje pojęcia.

<sup>39</sup> Można tu wspomnieć, że zagorzały rzecznik "tematologii" R.Trousson /Un problème de la littérature comparée: les études de thèmes. Essai de méthodologie, Paris 1965/ widzi ją tylko jako sposób porównawczego badania literatur. W obszernej literaturze z zakresu Stoffgeschichte nie są cytowane prace ikonograficzne. Por. też tegoż Obrona "Stoffgeschichte", "Pamiętnik Literacki" t. 63, 1972, z. 1, s. 287-299.

<sup>40</sup> Na ten temat por. też J.Dundas, Style and the Mind's Eye, "Journal of Aesthetics and Art Criticism" t. 37, 1979, nr 3, s. 326.

<sup>41</sup> Temu zagadnieniu /w aspekcie badań porównawczych/ poświęcony jest cytowany artykuł J.Dundas.

<sup>42</sup> J.Seznec, Art and Literature: A Plea for Humility, "New Literary History" t. 3, 1972, nr 3, s. 571, 574.

<sup>43</sup> S. i P.Alpers, op.cit., s. 438. W zakończeniu tej części można jeszcze wspomnieć zdanie R.Jakobsona o metonimiczności kubizmu i metaforyczności nadrealizmu, które zdaniem M.Porębskiego "rysuje perspektywę jednej, wspólnej interdyscyplinarnej poetyki dla sztuki słowa i sztuk wizualnych", co dałoby ugruntowanie dla wspólnie stosowanych terminów stylowych /M.Porębski, Czy metaforę można zobaczyć? "Teksty" 1980, nr 6/54/, s. 62.

<sup>44</sup> Obszerną literaturę dotyczącą Laokoona Lessinga podaje J. Maurin-Białostocka, Lessing i sztuki plastyczne, Wrocław 1969.

<sup>45</sup> O.Walzel, op.cit., s. 172. Lessinga atakował też F.Strich jako żarliwy rzecznik jedności sztuk i jedności stylów: "Idea [...] Lessinga fatalnie oddziaływała nie tylko na estetykę, ale także na same sztuki, jak również na wiedzę historyczną, ponieważ w ciągu niemal dwu stuleci nie zorientowano się, iż następowanie po sobie znaków /a więc słów/ bynajmniej nie warunkuje następowania po sobie treści, że nie chodzi tutaj o kategorie malarskie czy poetyckie w ogóle, lecz o kategoriałne różnice rozmaitych stylów w obrębie każdej sztuki, a zatem o kategorie historyczne", op. cit., s. 249.

<sup>46</sup> E.H.Gombrich, Moment and Movement in Art, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes" t. 27, 1964, s. 293-306.

<sup>47</sup> Jw., s. 298.

<sup>48</sup> Jw., s. 299. Gombrich powołuje się tu na pracę G.A.Millera, The Magical Number Seven plus and minus 2.

<sup>49</sup> R.Arnhelm, Space as an Image of Time, w: Images of Romanticism, Verbal and Visual Affinities, New Haven 1978, s. 1-12.

<sup>50</sup> Tę samą konkluzję zawiera tegoż autora Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka. Tłum. J.Mach, Warszawa 1978 /1 wyd. oryg. 1954/, szczególnie rozdział Pojęcia postrzeżeniowe, s. 56 nn.

<sup>51</sup> R.Arnhelm, Space as an Image of Time, loc.cit. Wypowiedź ta została przygotowana na cykl wykładów w Berkeley w 1975 r. poświęconych nieśmiertelności duszy. W stwierdzeniu, że wypadki czasowe są przez umysł przenoszone w dziedzinę wyobrażeń przestrzennych Arnhelm upatruje pociechę "zarówno dla wierzących, jak niewierzących", gdyż: "w bezpiecznej, beczasowej przestrzeni można przyjąć słowa pitagorejskiego filozofa Alkmeona: człowiek umiera, gdyż nie może połączyć początku z końcem", loc.cit., s. 12. Podobnie, choć bez scentyzycznego wsparcia i wcześniej, pisał Bolesław Miciński w eseju o Kancie: "Podział sztuk na "przestrzenne" i "czasowe" należy do ciekawszych rozdziałów w historii estetyki. Ale to już historia. Żyje jeszcze w świeżej pamięci osiemnastowieczny wdzięk Abbé Dubos, pamięć przechowała zimne stronnice "Laokoon", podobnie do płyt stalowych, na których ostry rylec Lessinga z precyzją kreślił antyczne linie. Tyle z tej teorii zostało w pamięci zwykłego przyjaciela sztuk. W istocie nie jest tak, jak myśleli Dubos czy Lessing. Podział sztuk na przestrzenne i czasowe jest, jeśli nie fałszywy, to co najmniej chwiejny. Malowidło jest, zapewne, przestrzenne w sensie fizycznym, ale w przeżyciu wolno konstruujemy Rembrandta i w miarę upływających lat



dostrzegamy coraz to nowe cienie na ramieniu Betsabe, podobnie jak w miarę lat upływających coraz to nowe zmarszczki rozpięte na ramie oczodołów łowią w swoją sieć gasnącą źrenicę i płowiejącą z wolna tęczę. W czasie ogarniamy przestrzeń kamiennego nieba, na którym Michał Anioł utrwalił dzieje tego świata: przeszłość i przyszłość. Teraźniejszość? Nie ma teraźniejszości: jest tylko pamięć i oczekiwanie. Tak ma się rzecz ze sztukami rzekomo przestrzennymi", B.Miciński, Portret Kanta, "Znak" t. 2, 1947, nr 6, s. 622.

<sup>52</sup> P.Francastel, Twórczość malarska i społeczeństwo. Tłum. A. Szczepańska, Warszawa 1973, szczególnie s. 49-59.

<sup>53</sup> Jw., s. 103.

<sup>54</sup> Jw., s. 56.

<sup>55</sup> Jw., s. 109. Nb. w toku wywodu autor nie zawsze konsekwentnie rozgranicza czas w obrazie, czas dzieła i czas odbiorcy, co po części widać już w przytoczonych cytatach.

<sup>56</sup> Jw., s. 45.

<sup>57</sup> Jw., s. 92.

<sup>58</sup> R.Arnheim, Sztuka i percepcja wzrokowa, loc.cit., s. 15.

<sup>59</sup> Jw.

<sup>60</sup> J.Sławiński, Przestrzeń w literaturze. Elementarne rozróżnienia i wstępne oczywistości, w: Przestrzeń i literatura. Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej. Pod red. M. Głowińskiego i A.Okopień-Sławińskiej, Wrocław-Warszawa 1978, s. 9.

<sup>61</sup> J.Białostocki, Czas w sztukach plastycznych. Kategorie i problemy. Referat wygłoszony na posiedzeniu Oddziału Warszawskiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki 13 I 1981 r. Wskazane tu problemy zostały wymienione w referacie, a także w dyskusji nad nim.

<sup>62</sup> E.Balcerzan, Przestrzenie tekstu i teksty przestrzeni, "Pamiętnik Literacki" t. 71, 1980, z. 4, s. 3.

<sup>63</sup> J.Łotman, Problem przestrzeni artystycznej. Tłum. J.Faryno, "Pamiętnik Literacki" t. 67, 1976, s. 213.

<sup>64</sup> Poglądy J.Łotmana i innych na temat ikoniczności literatury /tam trochę na marginesie wywodu/ przedstawia H.Markiewicz, Uł pictura poësis ... Dzieje toposu i problemu, loc.cit., s. 181 n.

<sup>65</sup> J.Łotman, Zagadnienia przestrzeni artystycznej w prozie Gogola, w: Semiotyka kultury, loc.cit., s. 243.

<sup>66</sup> M.Bachtin, Formy czasu i czasoprzestrzeni w powieści, w: tegoż Problemy literatury i estetyki. Tłum. W.Grajewski, Warszawa 1982, s. 278.

<sup>67</sup> Jw., s. 487.

<sup>68</sup> Jw.

<sup>69</sup> Często podkreślane "prekursorstwo" Bachtina wobec późniejszych prac semiotycznych /trudne do określenia chociażby ze względu na bardzo różnicowany charakter tych ostatnich/ wymagałoby osobnego rozpatrzenia. Zasadnicza różnica zdaje się leżeć w tym, że "Bachtin zajmuje się nie tyle teoretycznym uzasadnieniem analizy semiotycznej, ile stosuje ją i weryfikuje w badaniu empirycznym" /N.Cieślińska, Rabelais a Breugel czyli po co Bachtin, w:

Słowo i obraz. Materiały Sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce. Pod red. A. Morawińskiej, Warszawa 1982, s. 35.

<sup>70</sup> B. Uspienski, Study of Point of View: Spatial and Temporal Form, Università di Urbino. Working Papers and pre-publication, Urbino 1973.

<sup>71</sup> Tenze, Strukturalna wspólnota różnych rodzajów sztuk /na przykładzie malarstwa i literatury/, w: Semiotyka kultury, loc. cit., s. 211-242.

<sup>72</sup> Tenze, Study of Point of View, loc. cit., s. 3.

<sup>73</sup> Jw., s. 20-23. O niemożności wizualizacji pewnych obrazów poetyckich por. też G. Bachelard, Literacki obraz kuźni. Tłum. A. Tatarkiewicz, w: tegoż Wyobraźnia poetycka, Warszawa 1975, s. 255 nn.

<sup>74</sup> B. Uspienski, Strukturalna wspólnota różnych rodzajów sztuk, loc. cit., s. 211.

<sup>75</sup> B. Uspienski, powołując się przede wszystkim na badania J. Lotmana wskazuje na doniosłość problemu "początku" i "końca" dla ogólnego kształtowania się kultury, jw., s. 220 n. Na ten temat też M. Porębski, O wielości przestrzeni, w: Przestrzeń w literaturze, loc. cit., s. 24-28.

<sup>76</sup> Na ten temat także M. Schapiro, Niektóre problemy semiotyczne sztuk plastycznych: pole i nośniki znaków obrazowych, w: Pojęcia, problemy i metody współczesnej nauki o sztuce, loc. cit., s. 284-287.

<sup>77</sup> Problem "ramy" jest częścią szerszego zagadnienia zamknięcia i otwarcia przestrzeni symbolicznej oraz znaczenia "początku" i "końca" w tworzeniu granic przekazu artystycznego - por. J. Lotman, O modelującym znaczeniu "końca" i "początku" w przekazach artystycznych /Tezy/, w: Semiotyka kultury, loc. cit., s. 374-379.

<sup>78</sup> Potrzebę takiego stawiania sprawy podkreśla E. Balcerzan, Przestrzenie tekstu i teksty przestrzeni, loc. cit., s. 7.

<sup>79</sup> Nasuwa się tu pewna marginalna uwaga, dotycząca zresztą nie tylko B. Uspienskiego. Otóż w badaniach porównawczych materiałów literacki niemal z reguły analizowany jest nieporównanie bardziej wnikliwie niż przykłady z dziedziny sztuk plastycznych, co jest bez wątpienia wynikiem przygotowania autorów, wychodzących na ogół od badań nad literaturą. Ta niewspółmierność, odczuwana wyraźnie przez historyka sztuk plastycznych, powinna być z kolei przestrożą dla niego samego, gdy sięga po tę problematykę.

<sup>80</sup> Określenie E. Balcerzana, Metafora a interpretacja, "Teksty" 1980, nr 6/54/, s. 55.

<sup>81</sup> S. Żółkiewski, Przedmowa do Semiotyka kultury, loc. cit., s. 15.

<sup>82</sup> La Grande Encyclopédie Larousse 1976, s.v. la sémiologie picturale /J.L. Schefer/.

<sup>83</sup> Nadużywanie słów "język" i "gramatyka" widzi jako jedno z głównych źródeł nieporozumień we współczesnej humanistyce J. Pasmore, History of Art and History of Literature. A Commentary, loc. cit., s. 578.

<sup>84</sup> W. Tatarkiewicz, Sztuka i język. Dwa wieloznaczne wyrazy, "Studia semiotyczne" t. 1, 1970, s. 11-22.

<sup>85</sup> J. Białostocki, Historia sztuki wśród nauk humanistycznych, loc.cit., rozdz. IV Obraz i znak - tenże, Panofsky: iconologia o semiologia, "Lettere italiane" 1981, s. 49 n.; tenże, Słowo i obraz, w: Słowo i obraz, loc.cit., s. 7 n.

<sup>86</sup> Do podobnego argumentu odwołuje się /w szerszym kontekście/ S. Żółkiewski, Przedmowa do Semiotyka kultury, loc.cit., s. 23 n.: "Nie ma żadnego powodu, by z jakis względów praktycznych lub poznawczych wybranym dziedzinom kultury czy typom kulturowych zachowań czy po prostu jakiejś tradycyjnej klasyfikacji czynności i wytworów kulturowych - miały odpowiadać swoiste "języki", odrębne typy systemów semiotycznych".

<sup>87</sup> E.H. Gombrich, The Visual Image, "Scientific American" t. 227, 1972, nr 3, s. 82-96 /cyt. Białostocki, Obraz i znak, loc.cit., s. 100/.

<sup>88</sup> E. Benveniste, Semiologia języka, w: Znak, styl, konwencja. Wybrał i wstępem opatrzył M. Głowiński, Warszawa 1977, s. 26-28.

<sup>89</sup> Jw. Na niemożność wyodrębnienia w malarstwie jednostek systemu zwraca też uwagę Żółkiewski, op.cit., s. 16, podkreślając tym samym bezzasadność przekonania o istnieniu "języków" odpowiadających różnym dziedzinom kultury /tamże, s. 23 n., 32/. Twierdzenie E. Benveniste'a, iż żadna ze sztuk plastycznych nie jest systemem semiologicznym opartym na znakach, kwestionuje natomiast L. Kalinowski, O możliwościach odczytywania dzieł sztuki, w: Tesera, loc.cit., s. 119.

<sup>90</sup> J. Lotman, O znaczeniach we wtórnych systemach modelujących. Tłum. J. Faryno, "Pamiętnik Literacki" t. 60, 1969, nr 1.

<sup>91</sup> E. Benveniste, op.cit., s. 29.

<sup>92</sup> Jw., s. 35.

<sup>93</sup> S. Żółkiewski, op.cit., s. 7, 10. Przykładem takiej postawy może być rozprawa A. Zemsza, Czy malarstwo jest językiem? Tłum. A. Szczepańska, "Sztuka" 1981, nr 1-2.

<sup>94</sup> Jw., s. 23. Jako przykład takiego postępowania cytowane są prace U. Eco i Ch. Metzsa. Gwałtowny sprzeciw wobec stosowania metod lingwistycznych nie tylko w badaniu różnych dziedzin kultury, lecz także samej literatury zgłasza S. Lem, Wyznania antysemioty, "Teksty" 1972, nr 1, s. 79: "Nie ma świętych tez wyjściowych w badaniu. Jedną z takich tez jest domniemanie de Saussure'a, że dzieło w całości odpowiada pojęciu języka /la lanque/. Jest to okropna nieprawda, sprzeczna z wszystkimi późniejszymi ustaleniami informatyki i lingwistyki, nieprawda, której nikt nie śmie nazwać po imieniu przez szacunek dla mistrza". Kierunek w badaniach semiologicznych, wywodzący się od językoznawstwa i poszukujący słownika, gramatyki i innych homologii lingwistycznych dla kodów m.in. architektury, malarstwa i rzeźby wiąże z oddziaływaniem de Saussure'a E. Balcerzan Przestrzenie tekstu i teksty przestrzeni, loc.cit., s. 4.

<sup>95</sup> W. Hofmann, Zagadnienia analizy strukturalnej, w: Pojęcia, problemy i metody współczesnej nauki o sztuce, loc.cit., s. 506. Także J. Sławiński w Przedmowie do J. Mukařovsky, Wśród znaków i struktur, Warszawa 1970, s. 20: "estetyka Mukařovsky'ego żywiła się sztuką współczesną".

<sup>96</sup> Zwraca na to uwagę J. Białostocki, Panofsky: iconologia o semiologia, loc.cit., s. 51.

<sup>97</sup> O wpływie pracy z reprodukcjami na postawy badawcze historyka sztuki pisze /w innym niż tu kontekście/ K.W.Forster, Critical History of Art, or Transfiguration of Values? "New Literary History" t. 3, 1972, nr 3, s. 464 powołując się na esej W.Beniamina, Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej /polski przekład J. Sikorskiego w zbiorze W.Beniamin, Twórca jako wytwórca, Poznań 1975, s. 60-105/.

<sup>98</sup> M.Porębski, Czy metaforę można zobaczyć? loc.cit., s. 63.

<sup>99</sup> M.Porębski, Semiotyczny i ikoniczny horyzont badań nad sztuką, "Studia Estetyczne" t. 13, 1976, s. 3-15. W sposób systematyczny ujęte są tu poglądy przedstawiane przez tegoż autora także w innych artykułach oraz w Ikonosferze, Warszawa 1972. Inny punkt widzenia por. M.R.Mayenowa, Porównanie niektórych możliwości tekstów słownych i wizualnych ikonicznych, w: Semiotyka i struktura tekstu, Warszawa 1973, s. 45-48.

<sup>100</sup> Jw., s. 5. Podobne sformułowanie w tegoż Sybirskie futro wziął, w: Ikonografia romantyczna, Warszawa 1977, s. 17.

<sup>101</sup> M.Porębski, Cykl rysunkowy Artura Grottgera "Polonia", "Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z Historii Sztuki" 1972, z. 10, s. 109-122. Innym przykładem jest analiza portretu gen. Dembińskiego w artykule Sybirskie futro wziął, jw. Propozycje Porębskiego przeciwstawia dogmatycznemu stanowisku paralingwistycznemu Białostocki, Historia sztuki wśród nauk humanistycznych, loc.cit., s. 101-105.

<sup>102</sup> M.Porębski, Semiotyczny i ikoniczny horyzont badań nad sztuką, loc.cit., s. 6.

<sup>103</sup> H.Damisch Semiotics and Iconography, Lisse 1975; C.Hasenmüller, Panofsky, Iconography and Semiotics, "Journal of Aesthetics and Art Criticism" t. 36, 1978, nr 3, s. 289-301; J.Białostocki, Panofsky: iconologia o semiologia, loc.cit., s. 38-54.

<sup>104</sup> C.Hasenmüller, op.cit., s. 289.

<sup>105</sup> Jw.

<sup>106</sup> E.Panofsky, Die Perspektive als "Symbolische Form", "Vorträge der Bibliothek Warburg" 1924/25, Leipzig-Berlin 1927, s. 258-330.

<sup>107</sup> B.Uspienski, O systemie przekazu w rosyjskim malarstwie ikon, w: Semiotyka kultury, loc.cit., s. 361-373. Uspienski we wstępie powołuje się na powyższą pracę Panofsky'ego.

<sup>108</sup> Jw., s. 362 i rozwinięcie w przyp. 3.

<sup>109</sup> M.Schapiro, Niektóre problemy semiotyki sztuk plastycznych: pole i nośniki znaków obrazowych, loc.cit., s. 280-301; tenże, Words and Pictures. On the Literal and the Symbolic in the Illustration of a Text, The Hague-Paris 1973 /rozd. IV Frontalizm i profilowość jako formy symboliczne/.

<sup>110</sup> J.Lotman, Problem przestrzeni artystycznej, loc.cit., s. 213.

<sup>111</sup> L.Marin, À propos d'un carton de le Brun: le tableau d'histoire ou la dénégation de l'énonciation, Urbino 1975, s. 12.

<sup>112</sup> B.Uspienski, O systemie przekazu w rosyjskim malarstwie ikon, loc.cit., s. 361; tenże, Strukturalna wspólnota różnych rodzajów sztuk, loc.cit., s. 211.

<sup>113</sup> Np. C.Lévi-Strauss, Strukturalizm a krytyka literacka. Tłum. J.Skoczylas, w: Znak, styl, konwencja, loc.cit., s. 80, pisze:



"wprowadzenie metod strukturalistycznych do tradycji krytycznej wywodzącej się głównie z historyzmu nie tylko nie stawia żadnego problemu, ale wręcz przeciwnie, jedynie istnienie takiej tradycji historycznej może stworzyć podstawy działań strukturalnych. Aby się o tym przekonać, wystarczy w dziedzinie krytyki sztuki odwołać się do dzieła tak całkowicie i absolutnie strukturalistycznego jak dzieło Erwina Panofsky'ego. Albowiem, jeśli ten autor jest wielkim strukturalistą, to przede wszystkim dlatego, że jest wielkim historykiem i że historia stanowi dla niego zarazem źródło niezastąpionych informacji i pole kombinatoryczne, gdzie słusność interpretacji można poddać próbie na tysiąc różnych sposobów". Dla E. Benveniste'a, Semiologia języka, loc.cit., s. 30 stosunek, jaki Panofsky widzi między architekturą gotycką a myślą scholastyczną jest przykładem homologii między częściami dwu systemów semiotycznych. E. Balcerzan, Przestrzenie tekstu i teksty przestrzeni, loc.cit., s. 11 wskazuje na pracę E. Panofsky'ego Architektura gotycka i scholastyka /Tłum. polskie P. Ratkowskiej, w tegoż Studia z historii sztuki, Warszawa 1971, s. 33-65/. G. Argan w kontekście tejże pracy nazwał Panofsky'ego de Saussurem historii sztuki /cytuje C. Hasenmüller, op.cit., s. 289/. Nie zawsze poprawnie są przy tym odczytywane "warstwy" analizy ikonograficznej Panofsky'ego /np. H. Damisch, op.cit., s. 6; L. Marin, op.cit., s. 3; M. Mayenowa, Diagram, mapa, metafora, "Teksty" 1973, nr 5, s. 60/, co prostuje L. Kalinowski, O możliwościach odczytywania dzieła sztuki, loc.cit., s. 107 n., przyp. 3.

<sup>114</sup> J. Białostocki, Panofsky: iconologia o semiologia, loc.cit., s. 50.

<sup>115</sup> C. Hasenmüller, op.cit., s. 296.

<sup>116</sup> J. Białostocki, Historia sztuki wśród nauk humanistycznych, loc.cit., s. 93. Podobnie nacisk na historyczną i klasycznie humanistyczną formację Panofsky'ego kładzie C. Hasenmüller, op.cit., s. 296 n.

<sup>117</sup> J. L. Schefer, Scénographie d'un tableau, Paris 1969.

<sup>118</sup> E. Benveniste, Semiologia języka, loc.cit., s. 41.

<sup>119</sup> Recenzje francuskie cytuje L. Kalinowski, O możliwościach odczytywania dzieła sztuki, loc.cit., s. 107. Obszerne streszczenie wraz z bardzo negatywną oceną S. Pazura, Struktura i sacrum. Estetyka sztuk plastycznych Hansa Sedlmayra. Aneks. Struktury i strukturalizmy, w: Sztuka i społeczeństwo. I. Ocalenie przez sztukę, Warszawa 1973, s. 149-164. Także S. Morawski, Estetyka a semiotyka, "Pamiętnik Literacki" t. 47, 1976, s. 383-384 oraz J. Białostocki, Historia sztuki wśród nauk humanistycznych, loc.cit., s. 95 n.

<sup>120</sup> S. Żółkiewski, Przedmowa do Semiotyka kultury, loc.cit., s. 50.

<sup>121</sup> Jw., s. 10.

<sup>122</sup> Szereg pozycji cytuje L. Kalinowski, op.cit., s. 107, przyp. 2. Ponadto: L. Marin, La description de l'image: à propos d'un paysage de Poussin, "Communication" 1970, nr 15, s. 186-209 oraz tenże, À propos d'un carton de le Brun: le tableau d'histoire ou la dénégation de l'énonciation, loc.cit.

<sup>123</sup> L. Marin, La description de l'image: À propos d'un carton de le Brun, s. 12.

<sup>124</sup> Jw., s. 19.

- <sup>125</sup> C. Lévi-Strauss, Strukturalizm a krytyka literacka, loc.cit., s. 79.
- <sup>126</sup> L. Kalinowski, op.cit., s. 106-120.
- <sup>127</sup> Znaczną swobodę w "odczytywaniu" dzieła malarskiego, nie-  
możliwą w innych sztukach podkreśla B. Uspienski, Study of Point  
of View: Spatial and Temporal Form, loc.cit., s. 21. Pogląd prze-  
ciwny, a zbliżony do punktu widzenia L. Kalinowskiego reprezentuje  
J. Mukařovský /O strukturalizmie, w: tegoż, Wśród znaków i struk-  
tur, loc.cit., s. 32/ twierdząc, iż zarówno w sztukach czasowych,  
jak i przestrzennych kolejność percepcji poszczególnych części  
dzieła określona jest przez autora, aczkolwiek w różnym stopniu.  
Na jeszcze innej płaszczyźnie, w kontekście "przestrzeni artys-  
tycznej", stawia problem "czytania" obrazów J. Łotman, Zagadnienie  
przestrzeni artystycznej, loc.cit., s. 247, widząc podobieństwo  
malarstwa do opowiadania z określonym z góry kierunkiem czytania.  
Ta różnica zdań wynika po części z tego, że niektórzy z autorów  
mają na myśli tylko sztuki przedstawiające, inni zaś wszelkie  
sztuki wizualne /B. Uspienski, Strukturalna wspólnota różnych ro-  
dzajów sztuk, loc.cit., s. 211 oraz przyp. 2, s. 434 wprowadza  
rozdzielenie na sztuki związane z semantyką i związane z syntak-  
tyką /jak malarstwo abstrakcyjne, ornament, architektura/. Rozwa-  
żania Kalinowskiego obejmują oba te rodzaje.
- <sup>128</sup> L. Kalinowski, op.cit., s. 119.
- <sup>129</sup> Jw., s. 120.
- <sup>130</sup> E. Benveniste, op.cit., s. 35.
- <sup>131</sup> Do podobnego wniosku wiodą prowadzone z innej perspektywy  
rozważania J. Łotmana /A. Piatigorski, J. Łotman, Tekst i funkcja,  
w: Semiotyka kultury, loc.cit., s. 107 n/. Zgodnie z jego termi-  
nologią /tekst jako szczególny rodzaj przekazu/: "Sztuka z jej  
zasadniczą wieloznacznością generuje tylko teksty". Jako superko-  
munikaty powinny one być niezrozumiałe i podlegać interpretacji:  
"Obok tekstu z konieczności wyrasta zatem postać jej interpreta-  
tora: Pytla i kapłan, Pismo Święte i Sługa Boży, prawo i tłumacz,  
sztuka i krytyk".
- <sup>132</sup> S. Żółkiewski, op.cit., s. 22.
- <sup>133</sup> M. Porębski, Semiotyczny i ikoniczny horyzont badań nad sztuka-  
ką, loc.cit.
- <sup>134</sup> S. Żółkiewski, op.cit., s. 22.
- <sup>135</sup> E. Benveniste, op.cit., s. 28.
- <sup>136</sup> E. Balcerzan, Przestrzenie tekstu i teksty przestrzeni, loc.  
cit., s. 11.
- <sup>137</sup> E. Benveniste, op.cit., s. 29 nn. Te typy związków rozpatru-  
je na materiale polskiej poezji awangardowej E. Kuźma, Granice po-  
równywalności poezji z malarstwem i filmem, loc.cit., s. 257-269.
- <sup>138</sup> M. Hopfinger, Adaptacje filmowe utworów literackich. Proble-  
my teorii i interpretacji, Wrocław 1974, omówienie Kuźma, jw.,  
s. 258 n.
- <sup>139</sup> Omawia je A. Helman, Problem syntezy sztuk w świetle semio-  
tycznej koncepcji systemów złożonych, w: Pogranicza i korespon-  
dencje sztuk, loc.cit., s. 7-20.
- <sup>140</sup> R. Nycz, O kolażu tekstowym /na materiale prozy Leopolda  
Buczowskiego, w: Pogranicza i korespondencje sztuk, loc.cit.,  
s. 213-228.

<sup>141</sup> R. Przybylski, Słowo i obraz w komiksie, w: Pogranicza i korespondencje sztuk, loc.cit., s. 229-243.

<sup>142</sup> Omówienie H. Markiewicz, Ut pictura poësis ... Dzieje toposu i problemu, loc.cit., s. 179-183.

<sup>143</sup> Sygnalizuje problem J. Wesołowski, Wizualność tekstu a tekst wizualny, w: Pogranicza i korespondencje sztuk, loc.cit., s. 254.

<sup>144</sup> J. Mukařovský, Estetyczna funkcja, norma i wartość jako fakty społeczne, w: Wśród znaków i struktur, Warszawa 1970, s. 119.

<sup>145</sup> Jw., s. 124.

<sup>146</sup> J. Mukařovský, O strukturalizmie, w: Wśród znaków i struktur, loc.cit., s. 38.

<sup>147</sup> D. Danek, M. Bachtin. Problemy poetyki Dostojewskiego, "Pamiętnik Literacki" t. 35, z. 2, s. 637. Uwagi dotyczące bardzo szeroko rozumianych relacji dialogowych zawarte są także w Uwagach końcowych dopisanych przez M. Bachtina w 1973 r. do rozprawy Formy czasu i czasoprzestrzeni w powieści, w: Problemy literatury i estetyki, loc.cit., s. 485.

<sup>148</sup> Najostrzej sformułował to E. Curtius, Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter /1 wyd. 1948/. Rozdz. Europäisches Literatur w tłum. pol. J. Błońskiego, Literatura europejska, w: Współczesna teoria badań literackich za granicą, loc.cit., s. 181-199. Niektóre stwierdzenia Curtiusa, jak: "literatura jest nosicielką myśli, sztuka zaś nie", "Nauka o obrazach jest łatwa w porównaniu z nauką o książkach" wywołały swego czasu protesty historyków sztuki. Curtius odpowiada na nie w uzupełnieniu do 2 wyd. /w cyt. pol. tłum. s. 199/.

<sup>149</sup> Nie jest to sąd odosobniony. Spośród różnych wypowiedzi cytuję O. Grabara: "wystarczy porównać kilka roczników "College Art Journal" z "College English", aby dostrzec niesłychaną dysproporcję zawartości treściowej i terminologii, wyraźnie na niekorzyść historii sztuki" /History of Art and History of Literature, loc.cit., s. 560/.

<sup>150</sup> N. Chomsky, Forma i znaczenie w języku naturalnym, w: Znak, styl, konwencja, Warszawa 1977, s. 101.

<sup>151</sup> J. Sławiński, Przestrzeń w literaturze: Elementarne rozróżnienia i wstępne oczywistości, loc.cit., s. 12.

<sup>152</sup> Jw., s. 9.

<sup>153</sup> P. Ricoeur, Egzegeza i hermenutyka. Zarys wniosków. Tłum. S. Cichowicz, "Pamiętnik Literacki" t. 71, 1980, z. 3, s. 313.

<sup>154</sup> Pogląd, iż sztuka XIX wieku jest tak zróżnicowana i zindywidualizowana, że "współistnienie różnych podejść /metodologicznych/ jest nie tylko możliwe, ale konieczne" wyraża m.in. K. Berger, Tools of Criticism - Some Comments, "Comparative Literature Studies" t. 4, 1967, nr 4, s. 356.

<sup>155</sup> Ekлекtyzm metodologiczny rehabilituje J. Sławiński, Wzmianka o ekлекtyźmie, "Teksty" 1980, nr 1 /49/, s. 1-8: "Wprowadzając zamieszanie do uporządkowanego świata dyscyplin, teorii, specjalności, kompetencji, podkopując doktrynerskie uzurpacje, łącząc bezceremonialnie reguły gier badawczych, relatywizując nawzajem rozmaite stanowiska i metody - przygotowuje /nawet nie wiedząc o tym/ warunki niezbędne dla pojawienia się ujęć i rozwiązań odkrywczych".

156 Określenia E. Balcerzana, Poezja jako semiotyka sztuki, w:  
Pogranicza i korespondencje sztuk, loc.cit., s. 26.



## Rozdział II

### CZAS WYOBRAŻONY

W swej najbardziej znanej książce, jaką jest Sztuka i złudzenie, poświęconej iluzjonizmowi w malarstwie europejskim, Ernst Gombrich zwrócił uwagę, że "tylko jeden aspekt mimesis utrzymał związek z rzeczywistymi wynalazkami naukowymi: oddawanie przestrzeni i rozwój "sztucznej perspektywy". Stąd, zdaniem Gombricha, bierze się w historii sztuki Zachodu obsesja przestrzeni, podczas gdy mogłaby się ona skupić na innych dokonaniach /także służących wywołaniu złudzenia/, jak na przykład sugerowanie światła i faktury lub odtwarzanie fizjonomii<sup>1</sup>. Obok tych wymienionych, są jeszcze inne aspekty iluzyjności, które historia sztuki podobnie zaniedbywała na rzecz analizy przestrzeni. Są nimi również wymagające przełamania ograniczeń tworzywa, sposoby sugerowania upływu czasu, wyobrażania rozgrywającej się w czasie akcji, tworzenia narracji, jak też ściśle z nimi związane sposoby dawania "mowy" obrazom. Owe skupienie się historii sztuki na przestrzennych aspektach mimesis jest całkowicie zrozumiałe, zważywszy, iż zasadniczo "przestrzenny" jest charakter sztuk wizualnych, będących przedmiotem jej badań. Natomiast "czasowość" jest niekwestionowaną cechą literatury. Czy więc rozpatrywanie w jaki sposób malarstwo usiłowało tworzyć iluzję następstwa przedstawianych wypadków jest rozpatrywaniem jego cech istniejących nie przenośnie, lecz "dosłownie" i "obiektywnie", tj. niezależnie od percepcji i interpretacji odbiorcy? Oczywiście cechy te nie odpowiadają tak pojętym warunkom systematycznych badań, gdyż nie można zaprzeczyć stwierdzeniu, iż "nie ma przestrzennych odpowiedników następstwa czasowego"<sup>2</sup>. Co jednak uprawnia do ich rozpatrzenia, to fakt, że całe dzieje europejskiego malarstwa ukazują, jak sztuki wizualne w różny sposób, z różnym natężeniem i powodzeniem, usiłowały o-

sięgnąć cechy im "niewłaściwe". Mówiąc inaczej: "sztuka jest budowaniem iluzji, która formuje się wskutek wymuszenia na danym systemie znakowym - rezultatów sprzecznych z jego naturalnymi możliwościami"<sup>3</sup>.

Jeśli pod tym kątem porównywać malarstwo i literaturę, okaże się, że sztuki wizualne znacznie uporczywiej dążyły do przełamania swych ograniczeń. Aczkolwiek literatura w pewnych okresach pragnęła "malarzkości" /np. preromantyczna poezja opisowa/ lub "muzyczności" /jak niektóre jej kierunki dziewiętnasto- i dwudziestowieczne/<sup>4</sup>, częściej jednak potrafiła - co tak chwalił Lesing - utrzymać się w ryzach właściwych jej środków wyrazu. Inaczej jest z malarstwem, tylko wyjątkowo afirmującym swą autonomiczność i rzadko poprzestającym na "czysto malarskich" środkach wypowiedzi. Widziane w historycznym rozwoju malarstwo zdaje się sztuką wciąż niepokodzoną ze swymi ograniczonymi możliwościami.

Pytanie o sposoby, jakimi malarstwo dążyło do osiągnięcia efektów właściwych literaturze, o metody tworzenia złudzenia "czasu" czy o możliwości malarskiej narracji - nie jest więc bezpodstawne. Jak to przedstawiono uprzednio, w przeciwieństwie do bardzo zaawansowanych badań nad przestrzenią w literaturze, badania nad czasem w sztukach plastycznych znajdują się na etapie podstawowych ustaleń. Najbardziej inspirujące wydają się tu rozważania Ernsta Gombricha, rozproszone w różnych pracach i prowadzone w różnych kontekstach<sup>5</sup>. Chodzi w nich nie tylko o, omawiany uprzednio, wymagający czasu charakter odbioru obrazów. Podstawą ich jest, zaczerpnięte także z psychologii, stwierdzenie, że percepcja jest raczej aktem twórczym niż odbiorczym<sup>6</sup>, uwarunkowanym przez nasze oczekiwania i dostosowanym do sytuacji. W Sztuce i złudzeniu Gombrich nazwał ten konstrukcyjny proces udziałem odbiorcy. I tak np. dwuwymiarowy obraz nie może być zinterpretowany trójwymiarowo bez udziału naszego doświadczenia z trzecim wymiarem.

Ograniczenia środków wyrazu w sztukach plastycznych, a w malarstwie zwłaszcza, są bardzo znaczne. Obrazy nie są odpowiednikami stwierdzeń werbalnych, są niezdolne do rozróżnienia między ogólnym a szczególnym, mogą odpowiedzieć na pytanie "co", ale nie mogą odpowiedzieć na pytanie "jak" czy "dlaczego?". Gombrich widzi jednak sztuki plastyczne jako stale usiłujące przełamywać bariery swego medium. Naiwna pochwała obrazu, iż "tylko brakuje mu głosu" jest świadectwem tryumfu malarstwa nad swymi ograniczenia-

mi. Ukazując niemy i nieruchomy świat obrazy nie tylko przekazują znaczenia, ale tworzą także czasową narrację. Dzieje się tak dzięki temu, że sztuka, aby kompensować niedostatki swych środków przekazu, uaktywnia projekcyjne zdolności widza. Zdolność sztuki do mobilizacji tych umiejętności może być ukazana na wielu polach<sup>7</sup>. I tak, zasady stosowane do odtwarzania stosunków przestrzennych na płaskim płótnie mogą być także stosowane do rekonstrukcji stosunków czasowych<sup>8</sup>. Służyć temu może z jednej strony mechanizm percepcji, a z drugiej - wiedza odbiorcy. Wzrok i słuch wychwytyją przede wszystkim to, co spodziewane. Odbiór dzieła sztuki i jego interpretacja jest zawsze zawieszony między przewidywaniem przyszłego i przywoływaniem przeszłego, między wyobraźnią a pamięcią. Oczekiwanie tego, co będzie i pamięć o tym, co było to nie jedyne czynniki umożliwiające iluzję czasowości w obrazie. Tak, jak nie możemy osądzić odległości obiektu w przestrzeni, jeśli nie znamy jego rozmiarów, tak też nie możemy ocenić odcinka czasu wyobrazonego w obrazie bez znajomości przedstawionego wydarzenia. Akcja musi rozgrywać się w kontekście zrozumiałym. Dlatego też sztuka narracyjna wszystkich okresów używała symbolicznych gestów. Dobra ilustracja narracji polega na ułatwieniu przewidywania i przypomnienia. Obok konwencji kulturowych, wyboru właściwego momentu akcji, są jeszcze inne sposoby. Tak na przykład niekompletność form znanych, ich niewykończenie lub obcięcie przez kadrowanie jest czynnikiem wywołującym antycypację w bardzo silnym stopniu<sup>9</sup>.

Sugestia czasu jest bezpośrednio związana z sugestią ruchu /rozważania Gombricha dotyczą głównie ruchu, pośrednio tylko czasu/. Prowadzone z podobnych pozycji badania nad wywołaniem wrażeń kinetycznych wskazują na jeszcze inne czynniki sugerowania ruchu, a co za tym idzie - czasu w obrazie. Mogą nimi być niestabilność, przedstawianie więcej niż jednego elementu ruchu, zbitcie kilku faz ruchu w jednej postaci, dwuznaczność kształtów. I tu decydującą rolę odgrywa aktywna percepcja dopełniająca to, co zasugerowane w obrazie<sup>10</sup>.

Takich wskazówek dla rozpatrywania iluzji czasowej w obrazach dostarczają badania przyswajające wiedzy o sztuce dorobek badań nad percepcją. Problem ten można też rozważać historycznie. W różnych epokach bowiem różne były środki, jakimi malarstwo stwarzało pozory dziejącej się w czasie akcji. Sztuka średniowieczna opowiadała dzieje Męki Pańskiej lub żywoty świętych poprzez sek-

wencję epizodów lub symultanicznie łącząc kolejne wydarzenia w ramach jednego wyobrażenia, różnicując je tylko przestrzennie i hierarchicznie. Długie dzieje można też było przedstawić w manierze kontynuacyjnej, gdzie kolejne wydarzenia dosłownie "następują po sobie", także w przestrzeni wyobrażenia. Od renesansu postępujący iluzjonizm przestrzenny malarstwa europejskiego wykluczał stopniowo dawne, umowne sposoby rozwijania malowanych opowieści. Zarazem jednak teoretyczny wymóg *ut pictura poësis* zmuszał malarzy do wynajdywania nowych sposobów, dzięki którym malarstwo miało przełamać swój statyczny, bezczasowy charakter, a także mogło być nie tylko niemą, ale i wymowną poezją. Całe niemal malarstwo nowożytne "wyższego rodzaju", a zatem to zawierające historię, można by rozpatrywać jako dzieje kompromisu dwóch teoretycznych założeń: *mimesis* i *ut pictura poësis*<sup>11</sup>. Założeń, jeśli nie sprzecznych, to w każdym razie trudnych do pogodzenia, gdyż trudno by obraz był zarazem jak "okno wybite w ścianie" i "jak poemat"<sup>12</sup>.

W tym miejscu zakres obserwacji jest znacznie bardziej ograniczony. Jej przedmiotem są obrazy powstałe w drugiej połowie wieku XIX - w ostatnim, poprzedzającym jego zmierzch okresie malarstwa iluzjonistycznego<sup>13</sup>. Okres ten "zdaje się najgwałtowniejszą w dziejach kulminacją poetyki mimetycznej, co prowadzi do ostatecznego wyczerpania jej możliwości"<sup>14</sup>. Jednocześnie tej kulminacji dążeń naśladowczych towarzyszy wyjątkowo silna "intencja narracyjna". Konflikt *mimesis* i *ut pictura poësis* osiągnął wtedy swe największe nasilenie.

Dla rozpatrywanego zagadnienia jest to więc okres szczytowy i schyłkowy zarazem. Ową schyłkowość dostrzec można nie tylko z dzisiejszej perspektywy, gdy znane są dalsze dzieje sztuki. Widać ją także w samym ówczesnym malarstwie, które wtedy nie tyle rozwiązuje twórczo problemy stawiane przez teoretyczne wymagania, ile sumuje doświadczenia i konwencje gromadzone przy ich rozwiązywaniu przez kilka stuleci. To malarstwo, którego ocena wypadnie zawsze negatywnie, jeśli mierzyć je kryterium indywidualnej intencji lub innymi kryteriami romantycznymi - jest interesujące właśnie przez nagromadzenie nabytych i oddziedziczonych sposobów przedstawiania, kumulację rutynowych zabiegów przejmowanych świadomie lub wdrożonych nauczaniem. W swej konwencjonalizacji malarstwo tradycyjne bliskie było właśnie stworzenia umownego "języka", który umożliwiłaby odbiorcom w sposób możliwie jednoznaczny i zgodny z intencjami twórcy "odczytywanie" przedstawionych, a



jednocześnie "opowiedzianych" w obrazach zdarzeń. Dla śledzenia, jak kształtował się ten język mało przydatne są dzieła wyjątkowe, innowacyjne. Świadomie będą tu przytaczane przykłady powszechnie znane. Chodzi bowiem o materiał szeroko spopularyzowany i społecznie akceptowany, o malarstwo, w którym większy jest element systemowości niż indywidualności<sup>15</sup>.

Czy zatem doprowadzonym wówczas do perfekcji w zakresie iluzji przestrzennej technikom naśladowczym, łudzącym oko "jak żywymi" obrazami, towarzyszyła adekwatna choć w jakiejś mierze technika malarskiej narracji? Jak malarstwo, tak wielorako powiązane wówczas z literaturą, radziło sobie z problemem podstawowym: koniecznością równoczesnego przekazywania informacji, które literatura może przekazywać kolejno? Jakie były sposoby wizualnego opowiadania, sposoby będące nie tyle wynikiem indywidualnego zamysłu, wyszukanej inwencji artysty, lecz te oczywiste, stosowane powszechnie, z nawyku?

Dla wywołania sugestii narracyjności zasadnicze wydają się dwa czynniki: wybór motywu i wybór momentu obrazowanej akcji. Choć słowo "wybór" nasuwa myśl o wahaniu w postępowaniu artystycznym, chodzi tu o działania rutynowe, utrwalone tradycją i wprawą, o wybór stereotypu, a nie ryzyka<sup>16</sup>. Gdy jednak mowa o malarstwie dziewiętnastowiecznym, nie można zapominać, że przesłanki dla jego "narracyjnego", "literackiego" czy "historycznego" charakteru tkwiły nie tylko w samych wyobrażeniach. Kontakt między obrazem a widzem był wtedy zawsze niemal zapośredniczony przez słowo. Przypomnieć tu trzeba całą "słowną otoczkę" sztuki, tworzoną przez samych artystów, krytykę, historię sztuki. Cały ten komentarz odbiorca mógł spożytkować, ale też mógł się bez niego obyć. Jest jednak rodzaj werbalnego pośrednika, który był wtedy właściwie z obrazem nierozdzielny - jest nim tytuł. Tytuł miał w założeniu wyprzedzać percepcję samego obrazu, a tym samym ją ukierunkowywać, decydować o jej charakterze. Słowo, "bardziej swojski" i - dodajmy - bardziej efektywny środek narracji jest zatem wstępnym czynnikiem ewentualnej "narracyjności" obrazu, czasem zresztą jedynym. On też jest odskocznią dla całego dalszego procesu odbioru. Stąd też, zanim mowa będzie o samych wyobrażeniach, trzeba zwrócić uwagę na funkcje i rolę tytułu.

## Rola tytułu

Słowne dopowiedzenie, jakie niemal zawsze towarzyszyło obrazom w XIX stuleciu, możliwe było dzięki warunkom i ramom ich funkcjonowania stworzonym przez galerie, wystawy, reprodukcje w czasopiśmie i albumach. Nie oznacza to bynajmniej, że dopiero wtedy doceniono rolę języka werbalnego jako "koniecznego interpretanta" sztuk wizualnych. Opatrzenie obrazu napisem było od wieków najprostszym sposobem nadrobienia ograniczeń, wynikających z niemoty i bezruchu malarstwa<sup>17</sup>. Wcześniejsze dzieje malarstwa europejskiego dostarczają wielu przykładów współistnienia obrazu i słowa<sup>18</sup>, materialnej obecności pisanych słów w przestrzeni malarskiej - czy będą to napisy na banderolach wijących się na późnogotyckich obrazach czy kartusze i medaliony z tekstami z Pisma Świętego na obrazach luterańskich. Te ostatnie są jednak wyjątkowym w malarstwie nowożytnym przykładem wkroczenia verba visibilia w obręb przedstawienia obrazowego<sup>19</sup>. Renesansowo-barokowy iluzjonizm znacznie bowiem skomplikował możliwość włączenia słów do obrazów. Dawne, umowne rozwiązania stały się nie do przyjęcia. W ludzających trójwymiarowościami obrazach napisy stały się raziącym wtrętem mącą spoiwość wizji. Słowo wprowadzone w iluzyjną przestrzeń malarską musiało mieć swoje usprawiedliwienie<sup>20</sup> - mogło być zdaniem w otwartej księdze, inskrypcją na grobowcu, napisem wyrzytym na głazie.

Sytuację zasadniczo zmieniło dopiero rozpowszechnienie obyczaju nadawania obrazom tytułów. Tytuł mógł przejąć wszystkie funkcje objaśniające, dopowiadające, komentujące, był związany z obrazem, lecz znajdował się poza jego obszarem, w niczym nie burzył jego struktury. Pozwalał na całkowitą eliminację słowa z przestrzeni malarskiej, wyrzucenie go poza obręb obrazu na przymocowaną do ramy tabliczkę lub na stronicę katalogu. Praktykę tytułowania obrazów w malarstwie europejskim zwykło łączyć się z rozwojem kolekcjonerstwa, handlu dziełami sztuki, nade wszystko jednak z rozwojem czasowych wystaw malarstwa i muzealnych galerii oraz towarzyszących im katalogów<sup>21</sup>. Zasadniczo tytuły miały dwa zadania. Po pierwsze, jednostkowa nazwa dzieła sztuki miała służyć ich identyfikacji, po wtóre - ułatwiać lub umożliwiać interpretację semantyczną przedstawienia<sup>22</sup>. Pierwszemu celowi mogły służyć także nazwy utworzone od miejsca przechowywania /lub znalezienia/ dzieła lub nazwiska właściciela kolekcji.

Zrozumieniu obrazu mogły służyć tylko tytuły w ścisłym rozumieniu, tj. odnoszące się nie do obrazu jako materialnego przedmiotu, lecz do przedstawianego przez niego wyobrażenia. Można wśród nich przeprowadzić - jak to zrobił Mieczysław Wallis - różne podziały. Są zatem tytuły pierwotne i wtórne /często błędne/, tytuły nadawane przez twórców lub krytykę, akceptowane przez autorów lub przyjęte wbrew ich woli, tytuły czysto opisowe lub komentujące. Te podstawowe ustalenia niewiele można rozwinąć sięgając do opracowań tytułów literackich, gdzie zresztą problematyka ta została określona jako "wielkie pole badawcze zupełnie niezbadane"<sup>23</sup>.

W tym zakresie różnice między literaturą a plastyką okazują się znaczne. Dawne książki, tak jak dawne obrazy, nie miały tytułów, uzyskiwały je wtórnie, różnymi drogami. To podstawowe podobieństwo, więcej jednak jest różnic. Tytuły literackie kształtowane były przez inne przesłanki, inne też zdają się być ich podstawowe funkcje. Tytuł literacki - przy całym swym zróżnicowaniu - nie służy identyfikacji dzieła jako przedmiotu, rzadko też jest kluczem do jego interpretacji. Jest - wedle określenia F.W.Adorno - "mikrokosmosem dzieła"<sup>24</sup>, czego nie da się powiedzieć o tytułach malarskich. Tytuł książki bardzo często ma na celu skłonić do lektury, zaintrygować, tak iż jego sens staje się zrozumiały dopiero w zakończeniu /np. Pustelnia parmeńska/. Tytuł obrazu przeciwnie - ma przede wszystkim zaspokoić ciekawość rozbudzoną przez wyobrażenie. Wreszcie, malarstwo w znacznie mniejszym zakresie niż literatura dysponuje tytułami gatunkowymi. Konwencjonalnie umieszczone na okładkach książek określenia "powieść" czy "poezje" programują, zapoczątkowują ich czytanie<sup>25</sup>. Możliwości tytułów malarskich są tu bardziej ograniczone. Tytuły "gatunkowe" stosowane bywają tylko do obrazów atematycznych /pejzaż, martwa natura/, dla malarstwa tematycznego stosuje się zwykłe tytuły jednostkowe, szczegółowe.

Dla historii sztuki, jak dla kolekcjonerstwa, tytuł pełni przede wszystkim funkcje identyfikacyjne. Ma ona zresztą wielki udział w nadaniu nazw wielu dziełom, zwłaszcza sztuki dawnej. Co do funkcji interpretacyjnej tytułów historia sztuki odgrywa głównie rolę weryfikatora, czego świadectwem są wielkie, niewygasające dyskusje dotyczące tytułów pewnych obrazów /jak Lisowczyka Rembrandta/<sup>26</sup>. Dotyczą one jednak nie tyle samych tytułów, ile interpretacji wyobrażenia, którego tytuł jest tylko skrótową wykładnią. Niewiele -

jak powiedziano - interesuje historię sztuki tytuł jako taki. Ten zwyczajowo utarty, niezbędny dla celów praktycznych werbalny dodatek do obrazu staje się zauważalny dopiero wtedy, gdy okazuje się błędny i trzeba go sprostować. Czym bowiem są w istocie tytuły malarskie? O ile tytuły dzieł literackich można uznać za specyficzny literacki gatunek<sup>27</sup>, o tyle trudno tak klasyfikować tytuły obrazów czy rzeźb. Historii sztuki niełatwo włączyć tytuły w obręb swego zainteresowania nie tylko ze względu na ich "eksterytorialność" wobec obrazów. Tytuły służąc obrazom są formułowane w innym niż one języku. Są dokonywanym nieświadomie wobec istniejących w tym względzie trudności, szczególnego rodzaju "przekładem intersemiotycznym". Czy jednak można je traktować jako werbalne ekwiwalenty wyobrażeń? Na pewno nie, aczkolwiek stosunek tytuł - obraz jest różny ze względu na zróżnicowany charakter samych tytułów. Tytuły komentująco-objaśniające przekazują w języku werbalnym to, co obraz przedstawia i "znaczy", a zatem odnoszą się do jego aspektów "pozamalarskich". Są jakby ikonografią w zarodku.

Znacznie bardziej skomplikowane są relacje między obrazem a tytułem "muzycznym" /jak np. tytuły Whistlera/, tytułem ostentacyjnie ograniczonym do funkcji identyfikacyjnej, jakie często nadawano obrazom abstrakcyjnym, czy całkowicie autonomicznymi wobec obrazów tytułami surrealistycznymi.

W tym miejscu interesuje nas tytuł, który ograniczonym realistycznymi konwencjami wyobrażeniom służył pierwszą pomocą w pokonywaniu różnych niemożności malarstwa. Był podstawowym i praktycznie rzecz biorąc jedynym dopuszczonym przez konwencje sposobem wychodzenia poza malarskie tworzywo<sup>28</sup>. Gdy patrzeć z tego punktu widzenia, istotne stają się jeszcze inne przesłanki powstania i rozpowszechnienia się obyczaju tytułowania obrazów. Potrzebę tytułu identyfikacyjnego zrodziły głównie zmiany zachodzące w funkcjonowaniu dzieł sztuki, zwiększony obrót handlowy itp. Natomiast potrzebę tytułu objaśniającego zrodził nie tylko nowy, galeryjno-wystawowy sposób kontaktowania obrazów z ich odbiorcami. Rzecz znamienne, że konieczność tytułowania obrazów rosła w wieku XVIII, a zatem w miarę rozpadu tradycyjnego renesansowo-barokowego języka alegorycznego<sup>29</sup> i dawnego, stosunkowo statycznego repertuaru ikonograficznego wypieranego przez inwazję nowych, nigdy dotąd nie obrazowanych motywów, wątków i tematów<sup>30</sup>. Wówczas też zaczął się proces zacierania się granic między tradycyjnymi gatunkami tematycznymi. Zarazem w malarstwie figuralnym historia poczęła



wypierać mitologię, narracja - statyczną alegorię, anegdota - wielką peinture d'histoire<sup>31</sup>. Wszystkie owe zmiany bowiem, przy pozornym olbrzymim wzbogaceniu tematyki, zmierzały do jej uproszczenia i familiaryzacji. Nie zapewniało to jednak obrazom właściwej interpretacji. Przeciwnie - nowa tematyka, zwłaszcza tematyka historyczna czyniła werbalne dopowiedzenie niemal niezbędnym. Obraz, przedstawiający postacie o zróżnicowanym wyrazie twarzy, wykonujące znaczące gesty, ubrane w niedzisiejsze stroje, pozwalał odbiorcy zaledwie przypuszczać, że chodzi o jakieś ważne wydarzenie, które gdzieś, kiedyś miało miejsce. Dopiero tytuł robił z niego Przysięgę Horacjuszy, Wejście krzyżowców do Konstantynopola czy Śmierć Przemysława.

Polskie malarstwo XIX wieku nie jest właściwym materiałem dla śledzenia ewolucji tytułów obrazów. Brak ciągłości w ruchu wystawowym /zwłaszcza w najważniejszym tu okresie końca XVIII i w pierwszej połowie XIX wieku/, brak regularnie ukazujących się katalogów<sup>32</sup> sprawia, że materiał jest zbyt niepełny i przypadkowy, aby można z niego wyciągnąć ogólniejsze wnioski. Jednakże, jeszcze w drugiej połowie stulecia, już na znacznie obszerniejszym i lepiej zdokumentowanym materiale obserwować można procesy charakterystyczne dla kształtowania się konwencji tytułowych. I tak, wiadomo, iż tytuły nadawane pierwotnie obrazom o intencji narracyjnej /zarówno historycznym, jak rodzajowym/ były długie, opisowo-objaśniające. Dopiero później, zwłaszcza obrazy, które weszły do skanonizowanego repertuaru historii sztuki zaczęły funkcjonować pod tytułami znacznie skróconymi. Tendencję tę można obserwować jeszcze na przykładach obrazów historycznych Gersona czy Matejki. Pierwotny pełny tytuł Stańczyka brzmiał Stańczyk w czasie balu na dworze królowej Bony wobec straconego Smoleńska, Unii Lubelskiej - Zygmunt August na sejmie w Lublinie w r. 1569, Łokietka pod Ojcowem - Opiekunowie króla Łokietka włościanie ojcowscy itd. Dzieje się tak zwykle z obrazami zyskującymi popularność, podczas gdy dzieła mniej znane zachowują częstokroć tytuły dłuższe /np. Władysław Łokietek zrywa układy na jeździe w Brześciu Kujawskim z Janem z Licenburga mistrzem krzyżackim Matejki/<sup>33</sup>. Ogólnie można bowiem powiedzieć, że tytuły ulegały skracaniu w miarę wchodzenia obrazów w obieg wystawowo-reprodukcyjny. Jednocześnie traciły czasem swój pierwotny charakter /np. komentujący w wypadku Stańczyka Matejki/, stając się niemal hasłami wywoławczymi. Albowiem w miarę popularyzacji obrazy jakby usamodzielniają się, zrastają do

tego stopnia z towarzyszącymi im w obiegu komentarzami i interpretacjami, iż informacje i wskazówki dla odbioru zawarte w tytule stają się coraz mniej potrzebne. Ostatecznie, w wypadku dzieł o najszerzej popularności, usankcjonowanych arcydzieł, zbędny staje się sam tytuł - i bez niego obraz jest i identyfikowany, i interpretowany. Nierzadko też dopiero w obiegu tytuł ustalał się i utrzymywał ostatecznie /jak np. zróżnicowanych pierwotnie tytułów wersji matejkowskiego Wernyhory/<sup>34</sup>.

Skracanie tytułów - zarówno nadawanie zwięzłych tytułów przez samych artystów, jak też wtórne skracanie się ich postępujące wraz z popularyzacją obrazów - jest najwyraźniej zauważalnym procesem zachodzącym w tej dziedzinie w ciągu XIX stulecia. Jeśli chodzi natomiast o cechy tytułów nadawanych przedstawieniom o intencji narracyjnej, zwraca uwagę co innego, a mianowicie ich na ogół czysto informacyjny charakter. Tytuły te ukierunkowują myśl widza albo ku określonej wiedzy historycznej lub literackiej, albo ku potocznej wiedzy życiowej /jak się to dzieje w wypadku obrazów rodzajowych/. Stosunkowo rzadko spotykamy tytuły o charakterze odmiennym, np. oceniającym. Takim jest np. Opiakane apostołstwo Gersona /obraz ma zresztą drugi, wyłącznie objaśniający tytuł Apostolstwo germańskie u Słowian Pomorskich/<sup>35</sup>. Znamienne jednak, że obraz Gersona nosi nie narracyjny, opowiadający, lecz uogólniający i aluzyjny charakter. Jeszcze bardziej wymownym przykładem jest matejkowski Rejtan, który utracił /abstrahując w tej chwili od przyczyn/ drugi człon tytułu, właśnie o komentująco-oceniającym charakterze: Upadek Polski. Najpowszechniej nadawane tytuły były bowiem - wbrew temu, co zarzucali im liczni w końcu XIX stulecia przeciwnicy tytułowania obrazów<sup>36</sup> - ograniczone do informacyjnego minimum. Były proste, jednoznaczne. Kazimierz Odnowiciel wracający do Polski, Śmierć Barbary Radziwiłłówny, Kazanie Skargi, Przysięga królowej Jadwigi - oto pierwsze z brzegu, ale zarazem najbardziej typowe przykłady. Określają one rodzaj wydarzenia /bitwa, spotkanie, ucieczka/, podają jego miejsce, czasem datę, nazywają bohaterów - to najczęściej wszystko. Tym samym bynajmniej nie gwarantują one pełnego "zrozumienia" obrazu /tak jak umożliwiały je tasiemcowe tytuły osiemnastowieczne/. Ich zadaniem jest przywołać zasób wiadomości, którym dysponuje odbiorca. Na uwzględnienie stopnia orientacji odbiorców w obrazowanym przedmiocie wskazują modyfikacje tytułów obrazów wystawianych na międzynarodowych pokazach /np. Gersona Śmierć Przemysława - Zamordowanie króla polskiego/.

Jeszcze jedną cechą charakteryzowanych tu tytułów jest ich całkowita służebność wobec przedstawień. Same komunikatywne, mają na celu uczynienie obrazów komunikatywnymi. Niezbędne dla ich zrozumienia, pełnią wszakże wobec nich funkcję pomocniczą. Umożliwiają zaprojektowaną przez artystę konkretyzację dzieła i na tym ich zadanie się kończy. Ich rola jest konieczna, ale ściśle ograniczona. Pełne wykorzystanie "literackich" możliwości jakie dawał obyczaj tytułowania obrazów, nadawanie wyszukanych tytułów poetyckich, aluzyjnych, nastrojowych, aforystycznych, przewrotnych - datuje się dopiero od symbolizmu, a swe apogeum osiągnęło w surrealizmie. Wtedy tytuły autonomizują się, stają się niemal konkurencyjne wobec obrazów. Paradoksalnie więc, rozkwit tytułów malarskich nastąpił wówczas, gdy najostrzejsze stały się sprzeciwy wobec nich wysuwane przez artystów i krytyków. Jest to zresztą jeden z wielu paradoksów, jakie odnaleźć można w splątanych dziejach malarsko-literackich powiązań.

#### Wybór motywu

Posiłkowanie się słowem - słowem tytułu, komentarza, objaśnienia - było najprostszym, ale nie jedynym sposobem, jakim dziewiętnastowieczne malarstwo kompensowało swe ograniczenia. Zwykło się sądzić, iż o jego "literackim" czy "narracyjnym" charakterze decydował przede wszystkim temat, podany właśnie w tytule temat historyczny, literacki, fantastyczny czy rodzajowy. Za pozbawione zaś tych cech uważa się gatunki zwane "atematycznymi": portret, pejzaż, martwą naturę. Ku tym też gatunkom zwrócili się ci malarze i krytycy, którzy w drugiej połowie wieku wypowiedzieli wojnę "literaturze" w malarstwie. Ten powszechny pogląd wymaga rozpatrzenia, nie tylko dlatego, że w ubiegłowiecznej sztuce /nie tylko zresztą w malarstwie/ gatunki coraz bardziej się mieszają, tracą nie tylko swój hierarchiczny porządek, lecz także wyraźne podziały. Jak zatem wygląda zależność "narracyjności" obrazu od jego tematu? Narracja jest funkcją fabuły<sup>37</sup>. Natomiast malarstwo, o jakim tu mowa, chce fabuły. Chce jej, jak cała, nazwana tak przez Wiesława Juszcza, "upowieściowiona" sztuka tego czasu, która "pragnie maksymalnie uporządkowanego przedstawienia, maksymalnie jasno ułożonego porządku zdarzeń. Bo chce być powszechnie zrozumiała, komu-

nikatywna"<sup>38</sup>. Czy jednak typowe zeszlowieczne malarstwo "tematyczne" było istotnie powszechnie zrozumiałe i komunikatywne? Już sama konieczność opatrywania obrazów tytułami każe w to wątpić. Wydaje się co więcej, że to malarstwo, w którym tak wiele się "dzieje", najjaskrawiej ilustruje narracyjną niesamodzielność sztuk wizualnych. Zdaje się potwierdzać ono pogląd, że narracja obrazowa wymaga uprzedniej znajomości wyobrażonej historii, a tak zwane obrazy narracyjne nie są zdolne do opowiedzenia historii, lecz tylko do jej przypomnienia widzowi<sup>39</sup>. Imponujący repertuar tematyczny malarstwa dziewiętnastowiecznego, gwałtowne wzbogacenie się ikonografii o rozległe dziedziny, nieznane dotąd sztukom plastycznym, wyostreza ten problem, który w sztuce dawnej łagodziła większa stabilność ikonograficznych typów i łatwiej dające się ogarnąć obrazowane uniwersum. Przeważającą część obrazów powstałych od renesansu do XVIII wieku odwoływała się do tekstów powszechnie znanych - przynajmniej tym odbiorcom, dla których były przeznaczone. Później, jakże często widz staje bezradny wobec obrazu ukazującego nieznany mu epizod dziejów lub ilustrującego nieznane mu dzieło literackie. Nawet odmienne przygotowanie widza ówczesnego a współczesnego, taki czy inny poziom wiedzy historycznej lub "oczytania" nie wydaje się tu mieć większego znaczenia. Obrazy "tematyczne" nie są więc komunikatywne na poziomie narracji<sup>40</sup>. Są natomiast komunikatywne w sferze emocji. Bo też bardzo wiele w nich motywów o jednoznacznym i silnym emocjonalnym oddziaływaniu: zabójstw, scen miłosnych, orgii, pogrzebów, ciemionych kobiet lub skrzywdzonych dzieci. I do recepcji tych właśnie powszechnie dostępnych emocji ograniczała się zwykle rzekoma komunikatywność tematycznego malarstwa.

Narracyjność - przez którą rozumiemy potencjalnie zawartą w obrazie zdolność "opowiedzenia" historii - nie jest więc bezpośrednio związana z tematem obrazu i w żaden sposób nie jest przez temat gwarantowana. Obraz o temacie historycznym lub literackim wcale nie musi "opowiadać". Nie tylko dlatego, że nie jest do tego "opowiadania" zdolny. Może np. obrazować całkowicie autonomiczny moment, być ilustracją ani nie wymagającą, ani nie pociągającą za sobą żadnego narracyjnego dopełnienia. Może obrazować stany, a nie akcje<sup>41</sup>. Skoro więc cechy narracyjności nie tkwią w temacie, to może szukać ich należy na poziomie motywów?<sup>42</sup> Powiedziano wyżej, że malarstwo dziewiętnastowieczne chętnie sięga do motywów zapewniających silny uczuciowy rezonans. Te zaś wcale nie muszą



być narracyjne. Nie da się jednak zaprzeczyć, że uwikłane we wszystkie trudności i sprzeczności malarstwo tematyczne chce opowiadać. Poza przekazywaniem emocji chce przekazywać historie. Czy dla ich opowiedzenia malarstwo dysponowało motywami, które sugerowałyby widzowi bieg zdarzeń wykraczający poza moment zobrazowany? Motyw taki powinien być poruszający uczuciowo /aby w ogóle mógł uaktywnić odbiór/, lecz zarazem na tyle "niepełny", by prowokował do rekonstrukcji całej akcji, do dopełnienia zatrzymanej w obrazie chwili o wydarzenia, które mogły ją poprzedzać i o mogący po niej nastąpić "ciąg dalszy". Przestrzenny z natury rzeczy motyw powinien więc zawierać w sobie jakieś elementy czasowe. Powinien być "czasoprzestrzenny".

Michaił Bachtin, który termin "czasoprzestrzeni" zaadoptował do nauki o literaturze, rozumiał go jako przyswojone artystycznie literaturze powiązanie stosunków czasowych i przestrzennych. Są motywy z natury swej czasoprzestrzenne. Wśród nich szczególną uwagę poświęcił Bachtin motywowi "spotkania"<sup>43</sup>. W każdym bowiem spotkaniu określenie czasowe /"w tym samym czasie"/ nie daje się odzielić od określenia przestrzennego /"w tym samym miejscu"/. Jest to zarazem czasoprzestrzeń nasycona w wysokim stopniu wartościami i emocjami.

W tym miejscu można postawić pytanie, czy kategoria czasoprzestrzeni może być przydatna do analizy malarstwa<sup>44</sup>. Sam Bachtin, poświęcając uwagę wyłącznie czasoprzestrzeni literackiej nie miał wątpliwości, że kategoria ta jest adekwatna dla wielu dziedzin kultury. W innym miejscu podkreślał przedstawieniowe właśnie funkcje i znaczenie czasoprzestrzeni: "Czas zyskuje w nich charakter czegoś zmysłowego, naocznego [...] Czasoprzestrzeń stwarza podstawę umożliwiającą ukazanie i przedstawienie zdarzeń. Dzieje się tak dzięki szczególnemu zagęszczeniu i konkretyzacji znaków czasu - czasu ludzkiego życia, czasu historycznego - w określonych częściach przestrzeni [...] czasoprzestrzeń stanowi główny punkt odniesienia przy rozwijaniu "scen" powieściowych [...] Tak więc czasoprzestrzeń jako wyrazista materializacja czasu w przestrzeni stanowi ośrodek przedstawieniowej konkretyzacji całej powieści<sup>45</sup>. Jej funkcją jest "oswajanie realności czasowej". Konkretyzując więc pytanie o malarskie "motywy jednoczące cechy przestrzenne i czasowe w ramach znaczącej i konkretnej całości"<sup>46</sup>, i odnosząc je do rozpatrywanej tu epoki, można pytać, czy są w dziewiętnastowiecznej ikonografii motywy z istoty swej czasoprzestrzenne, w

których przestrzenne wyobrażenie powoduje czasowe implikacje. Bachtin szczególnie wiele motywów czasoprzestrzennych - choć nie tak bogatych i doniosłych jak motyw "spotkania" - odnajdował właśnie w twórczości wielkich realistycznych pisarzy dziewiętnastowiecznych. Są to motywy takie jak "zamek", "salon", "prowincjonalne miasteczko", "próg". Nie zdaje się, aby o którymś z tych motywów można mówić jako o "malarzkim chronotopie". Nie dlatego, by brak ich było w ówczesnej ikonografii. Przeciwnie. Niezliczone są zamki i zamczyska z romantycznych podróży szkicowników, baśniowych ilustracji, teatralnych scenerii. Bez trudu także można przytaczać przykłady scen salonowych, z których najbardziej interesujące są te o "dokumentacyjnym" charakterze, będące odmianą zbiorowych portretów towarzyskiej i artystycznej elity jakiegoś środowiska i czasu, biorące swój początek ze sztywno upozowanych *conversation pieces*, a zamykające się wspaniałym "letnim salonem" Paryża - Koncertem w Tuilleries Maneta. Liczne i różnorodne są też wizerunki prowincjonalnych miasteczek - od przesycionych biedermeierowską *Gemütlichkeit* miasteczek Spitzwega po tonące w błocie polsko-żydowskie miściny malowane przez Maksymiliana Gierymskiego. Jednakże wszystkie te motywy - jakiegokolwiek byłyby wiązane przez nie tematy - są motywami czysto przestrzennymi, "malarzkimi", ukazującymi swój przedmiot "tu" i "teraz". Są opisowe, nie narracyjne.

Mechaniczne zestawienie motywów literackich i malarzkich okazuje się więc nieprzydatne. Nie oznacza to jednak, iżby nie było w ówczesnym malarstwie motywów łączących w sposób nierozdzielny elementy przestrzenne i czasowe. Weźmy jako przykład motyw "pożegnania". Znajdował on w sztuce XIX wieku niezliczone realizacje patriotyczne, melodramatyczne, sentymentalne. Bardzo wiele z nich ma swoje źródła literackie /poczynając od Homerowego pożegnania Hektora z Andromachą/, niemniej scena pożegnania, nawet pozbawiona literackiego wsparcia, sama sytuuje się w czasie. Jest cezurą zamykającą dawną, a otwierającą nową epokę w życiu bohaterów. Żegna się zawsze to, co było: miejsca, ludzi, sprawy. Żegna się, aby odejść i oddać się temu, co będzie, co może lub co musi nastąpić. Tak, jak literacki motyw "spotkania", motyw "pożegnania" jest nie do pomyślenia w izolacji, jest zawsze włączony jako element składowy do jakiegoś układu fabularnego, jest częścią większej całości, zarówno czasowej, jak i przestrzennej. Pożegnanie jest momentem zawieszonym w czasie i przestrzeni. Jest czasoprzestrzennym

cięciem. To, co ma być każe zegnać to, co było. Zbliżenie towarzyszące pożegnaniu musi ustąpić miejsca oddaleniu, jest to złączenie przed rozłąką. Żegna się bliskie dla tego, co dalekie. Domowe zacisze opuszcza dla spraw dalekiego świata. Od swojskiego odchodzi się do obcego, od znanego - ku nieznanemu. Pożegnanie jest stratą, ale ponoszoną dla konieczności lub w nadziei pozyskania czegoś innego. Jego miejscem jakże często jest próg /tu analogia z jedną z wyróżnionych przez Bachtina czasoprzestrzeni literackich/ - jest ono bowiem przejściem, "przekroczeniem progu" dzielącego jeden etap życia od drugiego, jeden świat od drugiego. Jest przełomem, przemianą. Wszystkie te przeciwstawienia - przeciwstawienia zarówno czasowe, jak i przestrzenne - przesądzają właśnie o oddziaływaniu emocjonalnym scen pożegnania. Temu uczuciowemu spięciu motyw zawdzięczał swą popularność w sztuce dziewiętnastowiecznej, tak poszukującej "demokratycznej emocji"<sup>47</sup>, łatwych do przekazania wzruszeń. Dualizm przestrzenny /"tu" i "tam"/<sup>48</sup>, podstawowy dla innego, typowo dziewiętnastowiecznego motywu: wielokrotnie interpretowanego wyobrażenia "otwartego okna"<sup>49</sup>, jest tu wzbogacony dualizmem czasowym: "przedtem" i "potem".

Funkcję sceny "pożegnania" jako uruchamiającej narrację wyraziście ilustruje osobliwy skądinąd przykład, jakim są Les adieux de Poniatowski z popularnych francuskich rycin ukazujących dzieje księcia Józefa. W studium o ikonografii księcia Z. Żygulski wykazał, jak w miarę rozwoju legendy "we Francji rozbudowano anegdotę, tworząc opowieść cykliczną kreującą Poniatowskiego na polskiego Hektora. Przydano mu Andromachę, zgodnie z ideami i etyką lansowaną w okresie Restauracji, kładąc nacisk na mit o miłości małżeńskiej i ojcowskiej, tragicznie przez śmierć przerwanej"<sup>50</sup>, podczas gdy książę Józef legalnej żony nigdy nie posiadał. Dodanie antycznego pierwowzoru jest najpowszechniej przyjętym w tradycji europejskiej sposobem heroizacji. Heroicznych prefiguracji wymagała jednak przede wszystkim scena śmierci księcia w nurtach Elstery - i tu modelami stali się Marek Kurcjusz i Horacjusz Cocles<sup>51</sup>. Natomiast sięgnięcie wbrew historycznej, bardzo wtedy świeżej prawdzie, po scenę rodzinnego pożegnania, wzorowaną na pożegnaniu Hektora z Andromachą, dyktowane było nie potrzebą uwznioślenia i heroizacji. Nie jedynym motywem było też wyposażenie bohatera w cnoty rodzinne i dostarczenie odbiorcom "ludzkich" wzruszeń, których tak wielki ładunek niosą w sobie "pożegnania". Przesłanką dla legendy księcia była tylko jego bohaterska śmierć; ta też ma swą

największą ikonografię. Rozbudowanie legendy polegało nie tylko na dodaniu epizodów wzbogacających informacje o bohaterze, lecz zarazem epizodów takich, które umożliwiłyby skonstruowanie czytelnej i kompletnej opowieści. Opowieść taka musi mieć początek, kulminację i zakończenie, podczas gdy historia dostarczała tylko jeden element - kulminacyjną scenę śmierci. Wybór pozostałych scen był więc spowodowany przez względy i potrzeby konstrukcyjne. Rozpoczęcie opowieści fikcyjną sceną pożegnania pokazuje, jak anonimowi twórcy rycin świetnie wyczuwali tkwiące w niej możliwości narracyjne. Kompozycyjna prostota tych dwudzielnych i dwuplanowych wyobrażeń jasno uwydatnia czasoprzestrzenną dwoistość motywu, wyraźnie podzielonego na bliskie, rodzinne "tu" i czekające w oddaleniu, wojenne "tam". Nawet zwykły ikonograficzny opis sceny nie mógłby być wolny od określeń czasowych, zawsze pozostających w związku ze stosunkami przestrzennymi: na pierwszym planie kobieta z dzieckiem *j e s z c z e* lgną do odchodzącego bohatera, podczas gdy na planie drugim *j u ż* czeka oddział jazdy i "koń gotów". Pożegnanie zatem - choć brzmi to paradoksalnie - jest idealnym motywem początkowym. Zawiązuje akcję nie tylko przez dostarczenie wiadomości o dotychczasowej sytuacji bohatera, ale też dzięki "bliskości obrazu", tej bliskości, jaka nieodłączna jest pożegnaniu, rodzi zaciekawienie dalszym ciągiem<sup>52</sup>. Ów dalszy ciąg w tym wypadku to: śmierć księcia, odnalezienie ciała w Elsterze<sup>53</sup>, wreszcie scena otrzymania wiadomości o tragedii przez żonę bohatera. Opowieść zatacza więc koło i wraca do miejsca, w którym się zaczęła. Dosłownie można użyć tu potocznego zwrotu o zamknięciu się łańcucha wydarzeń. Rozwijały się one nie tylko w czasie, ale i w przestrzeni. Ich bieg rozpoczynał się na domowym progu - miejscu pożegnania - by przez dalekie bitewne pola znaleźć swój finał w osieroconym rodzinnym kręgu.

W polskiej ikonografii dziewiętnastowiecznej scena pożegnania to przede wszystkim pożegnanie kobiety z mężczyzną idącym na wojnę. Najczęściej sceny te mają bezpośrednie, aktualne odniesienia patriotyczne /"bywaj dziewczę zdrowe, Ojczyzna mnie woła"/<sup>54</sup>. Takie są pożegnania Grottgera: pożegnania powstańców lub nastrojowy obraz, w którym zgodnie z ustną tradycją upatrywano pożegnania Kościuszki z panną Ludwiką Sosnowską<sup>55</sup>. Dwa grottgerowskie obrazy, stanowiące pendant: Pożegnanie i Powitanie powstańca /1865-1866/ potwierdzają pozorny paradoks, że pożegnanie jest początkiem, a





powitanie - końcem. W tym wypadku mamy nie cykl wyobrażeń, lecz tylko same ramy narracji. Są to jakby punkty skrajne, pomiędzy którymi zawarta jest cała historia, zawarta potencjalnie i pozostawiona do konkretyzacji odbiorcy.

Jak powiedziano, bardzo wiele scen pożegnania ma źródła literackie. Wśród rysunkowych ilustracji wykonanych przez Józefa Simmlera do poematu Antoniego Malczewskiego Maria jest też scena Pożegnania Wacława z Maria<sup>56</sup>. Pod ilustracjami umieszczone są stosowne, odnoszące się do wyobrażonych epizodów ustępy poematu. Dwa fragmenty dodane scenie Pożegnania są wyrazistym odbiciem właściwego tym wyobrażeniom dualizmu, położenia między dwoma światami i dwoma epokami. Jeden - to nagłący świat wojny, czynu, siły, męskiego działania: "Woła do chwały trąba, siwy wódz czeka /Burczą rozpięte znaki, zwycięstwo ucieka" /Pieśń I, XVIII/, drugi - to porzucony świat uczuć, słabości, pasywnej kobiecej rozpacz: "Ach z jak okropną trąby zagrały żałobą /Och nie rzucaj mnie znowu. Och zabierz mnie ze sobą" /Pieśń I, XVII/. Na marginesie można zauważyć, że tylko dwa z ilustrowanych epizodów doczekały się realizacji malarskiej, w tym tylko scena Pożegnania Wacława z Maria zyskała popularność, miała repliki i warianty<sup>57</sup>. Bo też mozolnie komponującemu sceny figuralne Simmlerowi tylko ten motyw ofiarowywał gotowe formuły ekspresyjne, gotowy układ, gotowe gesty. Zarówno czasoprzestrzenne napięcia i wynikający z nich ładunek emocji, jak i wypracowane dla ich wyobrażenia konwencje niemal automatycznie zapewniały i poprawność obrazu, i jego przychylny odbiór.

Dzięki swym wewnętrznym opozycjom motyw pożegnania jest wyjątkowy jako przykład malarskiej czasoprzestrzeni. Zawieszony między przeszłością a przyszłością, między bliskim a dalekim, pożegnanie uruchamia zarówno retrospekcję, jak i projekcję. Ikonografia dziewiętnastowieczna dostarcza znacznie więcej motywów zwróconych ku przeszłości lub tylko retrospekcyjnych. Nie miejsce tu na rozważanie, czy tak częste "spojrzenie wstecz" wiąże się z ogólnym, historycznym lub eskapistycznym nastawieniem sztuki tego stulecia. Jako przykład weźmy motyw, który bardzo ogólnie nazwać można "rozpamiętywaniem straty". Motywem takim jest m.in. "niepocieszona wdowa", która w malarstwie końca XVIII wieku miała być umoralniającym antidotum na erotyczną tematykę rokokową<sup>58</sup>. W badaniach nad dziewiętnastowieczną ikonografią wskazuje się na ewolucję od heroicznego lub moralizatorskiego ukazywania dziejów ku elegijnej

anegdocie, na rezygnację z obrazowania uniwersalnych prawd i cnot na rzecz indywidualnego ludzkiego nieszczęścia<sup>59</sup>. W sztuce polskiej rzeczy często się mają przeciwnie. "Niepocieszona wdowa" stała się jedną z wielkich heroin polskiej ikonografii patriotycznej. Jej cnoty zyskały właśnie wymiar ponadindywidualny, a czarne kiry stały się nie tylko znakiem jednostkowego, osobistego nieszczęścia, lecz narodową żałobą. Różnica między rzetelnymi przedstawieniami rodzajowymi /a takie są obrazy analizowane niegdyś przez Roberta Rosenbluma, który zwrócił uwagę na ten motyw/ a przedstawieniami wdów, jakie znajdujemy w polskiej sztuce dziewiętnastowiecznej leży nie tylko w tym, że jedne są łązawę, a drugie heroiczne i przykładowe. Elegijny charakter tych pierwszych mógł kierować myśl widza jedynie ku przeszłości, często dla większej jasności obrazu unaocznionej w postaci wizerunku nieboszczyka. Wszystko w owych obrazach: łązwy, nieład stroju, pełne rezygnacji gesty - miało wskazywać, że życie jest skończone, zamknięte, że przyszłość nie istnieje, pozostały jedynie żal i wspomnienia. Na pełny odbiór obrazu składa się więc konfrontacja wyobrazonego żałobnego "teraz" z zasugerowanym domyślności widza minionym i utraconym szczęściem.

Motyw wdowy, jaki odnajdujemy w polskiej ikonografii jest nie tylko donioślejszy przez swe narodowe i patriotyczne treści. Jest też bogatszy w czasowe implikacje. Możliwości jego odbioru są bardziej złożone. Nie chodzi tu o pełną spazmatycznych gestów scenę "żałobnych wieści" /jaka np. zamykała cykl księcia Józefa/, lecz właśnie o najpopularniejszy motyw "rozpamiętywania" - nad mogiłą lub w kościele. Wpatrzony przed siebie, sunące przez kościelne nawy z dziećmi garnącymi się do kolan - te wdowy nie są niepocieszone, lecz niezłomne. Jest w nich tyleż bólu spowodowanego tym, co się stało, jak też determinacji i woli stawienia czoła temu, co się stać może. Ich żałoba jest nie tylko rozpamiętywaniem nieszczęścia. Są w niej poniesione klęski, ale też przeczuwane zagrożenia i przyszłe nadzieje. To ukierunkowanie "ku przyszłemu" osiągnięte jest nie tylko dzięki heroicznemu stylizacji wdowich postaci - nie bezsilnie rozpaczających, lecz niezłomnych cierpieniem. Dzieci, będące tu nie tylko współuczestniczącymi w nieszczęściu sierotami /nb. ulubiony motyw dziewiętnastowiecznego malarstwa/ każą nie tylko opłakiwać zmarłych, lecz myśleć o przyszłym losie "synów klęski". W ten sposób motyw "wdowy" sytuuje się między rozpamiętywaniem a oczekiwaniem, między minio-

nym a nadchodzącym. Jest rzeczą zmienną, że najbardziej zakorzeniony w polskiej świadomości obraz "wdowy" - to Wdowa z cyklu Grottgera Warszawa, cyklu ukazującego wypadki poprzedzające powstanie styczniowe. Pisano o nich /właśnie w kontekście grottgerowskich rysunków/, że były "bodaj czy nie kulminacyjnym punktem egzaltacji uczuć, treść samą tamtej epoki stanowiącej"<sup>60</sup>. Emanujące z całego cyklu napięcie niesie w sobie nie dającą się sprecyzować, lecz wyraźnie wyczuwaną zapowiedź przyszłych wydarzeń. W przedstawieniu Wdowy napięcie to osiągnięto przez kontrast żalobnych sukien z niezachwianą postawą, tłumionego bólu z nieradosnym przeżuciem. Nie ma tu wyraźnego zwrócenia się ku przyszłości, lecz jej pełna niepokoju zapowiedź. Jeśli przyjąć sugestywne porównanie Antoniego Potockiego piszącego, że wypadki 1861 roku to był "w życiu narodowym jakiś Wielki Tydzień, poprzedzający odrodzenie"<sup>61</sup>, to ówczesna wdowia żałoba jest jakby wielkopiątkową żałobą, zwiastującą zmartwychwstanie.

Wizerunki "niezłomnych wdów", łączące żalobną przeszłość z pełnym napięciem oczekiwaniem przyszłych wydarzeń - są jak się zdaje specyficznym motywem polskiej ikonografii<sup>62</sup>. Do tego samego kręgu wyobrażeń "rozpamiętywania straty" zaliczyć można inny typowy dla tej ikonografii motyw "wodza zwyciężonej armii"<sup>63</sup>. Tym razem jest to motyw o jednoznacznie retrospekcyjnym charakterze. Jego najliczniejsze przykłady - to popularne wyobrażenia Kościuszki w więzieniu. Przykład artystycznie najdoskonalszy - to oczywiście Portret generała Dembińskiego Rodakowskiego<sup>64</sup>. Zamyślony generał ma za sobą "przeszłości jakiejś tło" - określenie Norwida z wiersza poświęconego portretowi najlapidarniej oddaje zawarte w nim czasoprzestrzenne napięcie. Przeszłość jest oddalonym tłem, jest, zarówno dosłownie, jak i przenośnie "poza" wodzem przegranej armii.

Bezsporna jest w dziewiętnastowiecznej ikonografii przewaga motywów retrospekcyjnych. Czy są w niej też motywy skłaniające do projekcji? Pozostając wciąż w tym samym kręgu wyobrażeń patriotycznych wymienić tu można motyw "przysięgi". Podobnie jak motyw "wdowy", zyskał on znaczną popularność w malarstwie końca XVIII wieku jako "exemplum virtutis"<sup>65</sup>, który znajdował wcielenia zarówno w historii starożytnej /Horacjusze/, nowożytnej /Przysięga na Ruthli/, jak też w wydarzeniach aktualnych /Przysięga w Jeu de Paume/. Tak jak żałoba jest zawsze "po kimś" lub "po czymś", co było, tak przysięga się, że coś "będzie", jest to ślubowanie na przyszłość. Odnosi się zawsze do czynów, które dopiero nastąpią.

Polskim przykładem tego motywu są liczne przysięgi Kościuszki /nb. zauważyć można, że ikonografia Kościuszki zamyka się klamrą dwóch motywów: projekcyjną Przysięgą i retrospekcyjnym przedstawieniem Naczelnika "żałosnego po wolności stracie"/.

Wspólne omawianym tu motywom było, iż kierowały one myśl widza ku wydarzeniom nie zobrazowanym w przedstawieniu. Na ile jednak można mówić o ich "narracyjności"? Wracając do podstawowych zastrzeżeń, co do możliwości narracyjnych sztuk przedstawiających - czy dla obudowania narracją przytoczonych tu wyobrażeń pożegnań, żałobnych wdów, wodzów składających przysięgi i wodzów pokonanych konieczna jest znajomość historii polskich wojen i powstań? Czy wystawione na paryskim Salonie musiałyby być opatrzone tytułem i komentarzem? Czy w przeciwnym wypadku ich odbiór byłby tak chybiomy jak trywializująca, ale i ostentująca nieświadomość interpretacja francuskiego recenzenta, który w portrecie generała Dembińskiego widział "poczmistrza omnibusu"? Poczmistrza omnibusu w generale, który dla Norwida był jak "więzień i wygnań król"<sup>66</sup>. Czy tak wielka rozbieżność odbioru jest tylko wynikiem różnej "wiedzy uprzedniej" czy bardziej różnych nastawień, oczekiwań wobec obrazu, wreszcie uczuć, którą będąc udziałem polskiego poety nie były udziałem paryskiego krytyka? W tym wypadku właśnie uczuciowy stosunek do obrazowanego przedmiotu, a nie tylko zasób informacji zdaje się mieć znaczenie zasadnicze. Dlatego też jako przykłady motywów "czasoprzestrzennych" wybrano tu sceny "poruszające", bardziej odwołujące się do emocji niż do wiedzy. Wybrano je z polskiej ikonografii patriotycznej, gdyż ta wydawała się bardzo bliska - jak romantyczna poezja - stworzenia konwencjonalnego języka społecznego porozumienia. Odbiorca zakorzeniony w polskich tradycjach i realiach domyśli, dopowie, "dośpiewa" znacznie więcej do smutnych dziejów żegnających się powstańców, bohaterskich wdów, zwyciężonych wodzów, niż widz całkowicie postronny, mający znacznie mniej danych do czasowej konkretyzacji motywu. Lecz także dla niego wyobrażenia te będą zawierały mniej precyzyjne, ale uchwytnie przesłanki do rozbudowania czasowego kontekstu przedstawionej chwili. Zresztą wszystkie omawiane tu motywy można bez trudu wyobrazić sobie w zupełnie innym, całkowicie pospolitym kontekście i w familiarnej scenerii: pożegnanie żołnierza z dziewczyną, żałobna wdowa, życiowa przegrana /np. bankructwo/, przysięga też może być składaniem zwykłych, np. małżeńskich ślubów. Motywy te, aczkolwiek mogą być przerzucane w niezwykłe okoliczności, zawie-



rać różnorakie aluzje czytelne tylko dla przygotowanych, budzić wszelkie emocje, odwołują się do sytuacji "życiowych", do odczytania których wystarcza powszedni zasób życiowych doświadczeń. Dają się rozpoznać jako sytuacja znana. Kluczem do ich interpretacji jest posiadana wiedza, lecz bynajmniej nie musi to być wiedza "książkowa". Narracja obrazowa nie musi zatem odwoływać się do znanego uprzednio tekstu. Wystarczy, jeśli będzie odwoływać się do sytuacji na tyle "życiowej", aby każdy był zdolny ją zidentyfikować. Pierwszą cechą motywów narracyjnych musi być więc komunikatywność. Odbiór ich może być zróżnicowany w zależności od "kompetencji komunikacyjnej" widza<sup>67</sup> - jego przygotowania, uczuciowego zaangażowania, oczekiwań wobec dzieła. Jednak na poziomie podstawowym warunek komunikatywności musi być spełniony<sup>68</sup>.

Z drugiej strony cytowane motywy zaczerpnięte były z ikonografii popularnej, rozpowszechnionej przez reprodukcje, utrwalonej przez dziesiątki wyobrażeń. Inną bowiem możliwością prawidłowego odczytania przedstawienia jest - znów niezależna od znajomości tematu, tekstu, historii - znajomość powszechnie przyjętych w danej kulturze ikonograficznych konwencji, stanowiących jakby "automatyczne przekazniki"<sup>69</sup> pewnych treści. Współczesny, niewierzący europejczyk nie ma trudności z określeniem sceny Ukrzyżowania czy Narodzenia - by uciec się do najprostszego przykładu. Najistotniejszą rolę odgrywają tu tematyczne konwencje gatunkowe, gatunek jest bowiem rodzajem umowy między twórcą a odbiorcą<sup>70</sup>. Odbiorca czego innego oczekuje od obrazu religijnego, czego innego od pejzażu czy martwej natury. Oczekiwania wobec świeckiego malarstwa tematycznego - historycznego czy rodzajowego - były, mimo zacierania się granic gatunkowych, wyraźnie skryształizowane. Widz chciał atrakcyjnego widowiska, ale i intrygującej historii. Określone konwencją gatunkową oczekiwania nie tylko ułatwiały rozpoznanie sceny, ale były też impulsem do określonego typu odbioru.

W rozważanych tu przedstawieniach konwencjonalizacja dotyczyła zresztą nie tylko gatunku i ikonograficznych typów. Była posunięta bardzo daleko, obejmując takie szczegóły, jak gesty, a nawet wyrazy twarzy postaci. Żegnający się bohater wykonuje zwykle ten sam ruch podkreślający jego sytuację przejściową między dwoma światami - jedną ręką przygarnia kobietę, drugą wskazuje na czekających w oddaleniu towarzyszy broni, konia, oddział itp. Wzrok bohaterów wyobrażeń "retrospekcyjnych" skierowany jest zwykle w pustkę lub ku ziemi, a wyobrażeń "projekcyjnych" - wzniesiony ku

niebu. Konwencje te mają istotne znaczenie dla stosownego uczuciowego nastrojenia widza, a tym samym dla właściwego odczytania sceny. Wiadomo bowiem, jak łatwo percepcja może być pchnięta na fałszywe tory<sup>71</sup>. Nie trzeba odwoływać się do psychologii odbioru, wystarczy potoczne doświadczenie historyka sztuki. Jak widać choćby na przytoczonym przykładzie portretu generała Dembińskiego, niepoddanie się nastrojowemu działaniu obrazu ułatwia jego opaczoną interpretację.

I wreszcie najważniejsza w poruszonym tu kontekście "narracyjności" sprawa. "Aby mechanizm projekcji mógł być wprawiony w ruch, muszą być oczywiście spełnione dwa podstawowe warunki - pisze Gombrich - pierwszy na tym polega, że odbiorca nie może mieć wątpliwości co do sposobu wypełnienia luki, drugi zaś na tym, że niezbędny jest "ekran", miejsce puste lub choćby nie wypowiedziane, na które będzie można rzutować spodziewany obraz"<sup>72</sup>. Określone tu jako "czasoprzestrzenne" motywy cechowało zawsze pewne "niespełnienie". W widomy sposób były one częścią jakiejś większej całości. Były sceną, która z konieczności dyktowanej charakterem sztuk wizualnych została przedstawiona w oderwaniu od poprzedzających i następujących po niej wydarzeń, ale która "w życiu" jest z nimi nierozzerwalnie związana. Dlatego też domagały się uzupełnienia, zamknięcia. Stąd najlepszym przykładem wydaje się motyw pożegnania - najbardziej "przejęciowy". Przez swoją niepełność, brak początku i końca motywy te stwarzały napięcie zmuszające do domysłów. Domysły te mogą iść w różnych kierunkach, mogą być zmieniane, odrzucane na rzecz bardziej prawdopodobnych rozwiązań. "Niepełny" motyw odbiorca wypełnia treścią swych własnych doświadczeń. Z zasobu wiedzy o możliwościach związanych z rozpoznaną sytuacją wybiera najbardziej możliwe kombinacje. Prowadzi grę możliwości i konieczności. Cały ten proces, jakby nie był pełen wahań, wiedzie do eliminacji niepewności i niejasności. Zmierza właśnie do "maksymalnie jasno ułożonego porządku zdarzeń".

Dlatego też czasoprzestrzenny motyw, aby umożliwić odbiorcy jego narracyjną rekonstrukcję, powinien być zarazem "niesamodzielny", lecz na tyle prosty /lub konwencjonalny/, aby sprowokowane przez niego domysły mogły być wystarczająco ugruntowane. To bowiem zapewnia odbiorcy tak pożądane poczucie "zrozumienia" obrazu. Dostarcza tego rodzaju satysfakcji, jaką daje sprawdzenie się własnych przewidywań. Nie jest to przyjemność estetyczna, lecz zadowolenie płynące z samopotwierdzenia. Jest to jeszcze jedna z

przyczyn, dla których "artystyczne" kryteria wartościowania są dla potrzeb rozpatrywanego zagadnienia nieprzydatne. Artysta formacji akademickiej - pisze Porębski o Grottgerze - przestrzega strategii zachowującej decorum pewności<sup>73</sup>. Wobec tych dzieł odbiorca mógł mieć spokojną ufność, że nie następczą wahań i zwątpień. Niechęć, jaką często budziły i budzą obrazy "niezrozumiałe" wynika właśnie z braku tej satysfakcji, z doznania zawodu, z poczucia "wyprowadzenia w pole". Przewrotne obrazy prowokujące do snucia domysłów wiodących do nikąd, o "nierozładowalnym" napięciu narracyjnym, obrazy "nieklasyfikowalne" będą domeną symbolizmu, epoki, która była reakcją na dziewiętnastowieczną kulminację dążeń mimetycznych<sup>74</sup>.

#### Wybór momentu

Malarstwo, w przeciwieństwie do poezji przedstawiającej akcję w całej rozciągłości, jest zdolne do przedstawienia tylko jednego jej momentu - pogląd ten, wiązany zwykle z Lessingiem, przewija się przez pisma wielu osiemnastowiecznych teoretyków sztuki rozważających podobieństwa i różnice sztuk plastycznych i literatury<sup>75</sup>. Najwięcej uwagi wyborowi tego jedyne momentu istotnie poświęcił Lessing. Pisze on: "Skoro artysta ze stale zmieniającej się natury może zaczerpnąć tylko jeden jedyny moment [...], to jest rzeczą pewną, że ów jedyny moment i jedyny punkt widzenia tego momentu powinny być wybrane jak najowocniej. Owocne zaś jest jedynie to, co zostawia pole dla wyobraźni". I dalej: "w całym jednak przebiegu afektu nie ma chwili mniej owocnej, niż chwila jego najwyższego nasilenia. Poza nią nie ma już nic, a przedstawić oczom ostateczność - znaczy krępować skrzydła wyobraźni". Myśl tę Lessing rozwija, odwołując się do tytułowego przykładu: "Jeśli tedy Laokoon wzdycha, wyobraźnia może słyszeć jego krzyk; lecz gdy krzyczy, wyobraźnia nie może wznieść się ani o stopień, ani też zejść o stopień niżej, nie widząc go jednocześnie w stanie łatwiejszym do zniesienia, a więc mniej interesującym. Słyszy go jęczącego dopiero, lub widzi go już martwym"<sup>76</sup>. Lessing przywołuje też dwa, znane z opisów, przykłady starożytnych malowideł. Ich twórca, Timomachos przedstawiając tematy najskrajniejszego afektu: Medeę i Szalejącego Ajaksa, wybierał moment, w którym

"ogładający nie tyle widzi ostateczność, ile może ją sobie dopowiedzieć"<sup>77</sup>. Medeę ukazał nie w chwili gdy zabija swe dzieci, lecz nieco wcześniej, gdy miłość macierzyńska walczy w niej jeszcze z zazdrością, Ajaksa zaś nie gdy szaleje mordując, lecz gdy siedzi oziębiały i budzi się w nim myśl o samobójstwie.

Lessingowska doktryna "najbardziej owocnego momentu" jest - jak wiadomo - niewolna od niekonsekwencji<sup>78</sup>. Lessing bowiem z jednej strony dopuszczał ukazywanie w malarstwie działań, odwoływanie się do wyobraźni czasowej widza, z drugiej zaś strony chciał oczyścić odbiór dzieła sztuki z "możliwości tworzenia w wyobraźni czegoś w rodzaju utworu literackiego na temat przeżyć przedstawionych postaci, czy kolejnych faz, której moment został przedstawiony"<sup>79</sup>. Trzeba jednak przyznać, że czyniąc ten kompromis na rzecz malarstwa ukazującego akcję i pobudzającego odbiorcę do czasowych spekulacji, Lessing, skądinąd analizujący znacznie wnikliwiej dzieła literatury niż plastyki<sup>80</sup>, zalecał wybór najtrafniejszy. Nie był tu zresztą odkrywcy. Gdy Shaftesbury radził malarzom ukazywanie Herkulesa na rozstajnych drogach w chwili wahania, także wyczuwał, że ten właśnie moment najlepiej pobudzi zdolności percepcyjne widza, jakimi są przewidywanie i przypomnienie<sup>81</sup>.

Aczkolwiek w rozważaniach Lessinga pobrzmiewa tendencja dydaktyczna, to choćby przytoczone przezeń antyczne exempla świadczą, że zdolność wyboru takiego momentu obrazowanej akcji "z którego by można najlepiej pojąć to, co zaszło przedtem i to, co nastąpi potem"<sup>82</sup> - nie było bynajmniej zasługą osiemnastowiecznych teoretyków uświadamiających artystom szczególny charakter ich sztuki. Przeciwnie, jest to raczej teoretyczne sformułowanie i, jak w wypadku Lessinga, uczynienie normy z bardzo dawnej intuicyjnej artystycznej praktyki. Jak dawnej - dowodzą cytowane przykłady.

Nasilenie się w ówczesnej myśli o sztuce problematyki "czasu wyobrazonego" nie jest oczywiście przypadkowe, lecz jest odbiciem nasilania intencji narracyjnej w malarstwie figuralnym tamtego czasu, reakcją na dokonujące się przemiany w ikonografii. W następnym stuleciu, gdy tendencje te osiągnęły apogeum w popularnym malarstwie historycznym, nadal skonwencjonalizowana praktyka, a nie teoretyczna norma przesądzała o wyborze najbardziej owocnego dla malarskiej narracji momentu.

Wracając do wybranego materiału przykładowego, którym jest polskie malarstwo historyczne 2 połowy XIX wieku, sięgnijmy - wzorem Lessinga - do wyobrażeń "najsakrajniejszego afektu": scen zabójstw



i śmierci. Nawet w tym malarstwie, które ze względu na swe szczególne funkcje i uwarunkowania stroniło raczej od sensacyjnych i krwawych widowisk /z takim upodobaniem wyobrażanych np. w malarstwie francuskim/ - nie trudno o przykłady.

Oto dwa przedstawienia tego samego historycznego wydarzenia - zamordowania króla Przemysława II. Obraz Gersona /1887/ wyraźnie dzieli się na dwie partie, których granice wytycza centralna postać skrytobójcy, skradającego się z nożem w ręku. Za nim w półmroku mającą sylwety innych napastników, najbliższy z nich, zbrojny w miecz gestem nakazuje milczenie pozostałym. Przed czającym się mordercą spoczywa pół obnażony, śpiący Przemysław. Jego nagi tors, tak ze względu na naturalizm ujęcia, jak też silne wydobycie światłem, ma w sobie coś prowokującego, zdaje się wydany na cios. Cios, który musi nastąpić, ale który jeszcze nie padł. Obraz ukazuje moment zawieszenia akcji - suspense. Wszystkie postaci zamaryły w bezruchu. Owo zatrzymanie ruchu nie jest tu jednak dyktowanym koniecznością wynikiem nieruchomości malarstwa. Gerson wybrał moment rzeczywistego bezruchu, spięcia przed skokiem, "ciszy przed burzą". Ten bezruch jednak - widz to wie - musi za chwilę zamienić się w gwałtowny gest, cisza - w krzyk, cały wyważony układ postaci - w bezładną kotłowanąinę.

Całkiem inna jest Śmierć Przemysława Matejki /1875/ - pełna chwyconego w obrazie szybkiego ruchu, zgiełku walki. Jednakże i tu nie ma wątpliwości co do jej wyniku. Daremna jest obrona napadniętego, którego dłoń z mieczem obezwładniły już muskularne ręce jednego z napastników, całkiem daremny jest powstrzymujący walczących gest wbiegającej do komnaty kobiety z dzieckiem. Napięcie ulega tu wszakże rozproszeniu, można spekulować, które z ostrzy pierwsze dosięgnie osaczonego: wycelowana w pierś włócznia, wzniesiona nad głową obuch czy może trzymany w zębach cienki sztylet? Dalszy ogląd pełnego detali obrazu pozwala na odtworzenie walki, która poprzedziła ostateczną rozprawę: u wejścia padł zabity lub ranny, inny ranny, powalony u stóp walczących usiłuje jeszcze sam podtrzymać krwawiącą głowę, dwie postaci szamocą się w głębi, na tle paleniska. Są i rekwizyty, dające możliwość wnioskowania ze śladów: strącony hełm, splątany sznur, upuszczony topór, odrzucony kobierzec, wywrócone krzesło. Jest też jednoznaczna informacja dotycząca napadniętego - ma on na głowie królewski diadem. Suspence Gersona całą uwagę kazał skupiać na oczekiwaniu przewidywanego wydarzenia, skłaniał do koncentracji. Obraz Matejki jest mi-

mo swej dynamiki rozwlekły, widz otrzymuje rozliczne dane pozwalające stopniowo domyślać się przebiegu wydarzenia, którego przedostatni moment ogląda. Właśnie przedostatni, a nie ostatni czy kulminacyjny. I to jest obu przedstawieniom wspólne. Przy całkowicie odmiennym potraktowaniu tematu, na co pozwalały historyczne źródła<sup>83</sup>, a co podyktowane było różną stylistyką i różnym artystycznym temperamentem, i Gerson i Matejko przestrzegają zasady "owocnego momentu" - nie przedstawiają ostateczności. Ich obrazy zatytułowane Śmierć Przemysława ukazują tytułowego bohatera jeszcze żywego, choć znajdującego się w nieodwracalnym już zagrożeniu. Różnie ją ukierunkowując, ale w obu wypadkach pobudzone wyobraźnię widza do wyjścia poza moment zobrazowany.

Zauważyć tu można, że Matejko w ten sam sposób ujął śmierć Wielkiego Mistrza w Bitwie pod Grunwaldem /1878/. Epizod ten /jak i inne składające się na obraz/ stanowi właściwie samodzielne wyobrażenie<sup>84</sup>. Mistrz broni się wciąż, broni już beznadziejnie wobec zewsząd wymierzonych wień ostrzy - ale decydujące uderzenie nie nastąpiło jeszcze. Przykłady takie są, nawiasem mówiąc, dość rzadkie w twórczości Matejki, który jest przede wszystkim malarzem "stanów" a nie "akcji" i stosunkowo niewiele jego obrazów ma opowiadający, narracyjny charakter /co potwierdza przekonanie o niezależności narracyjności obrazu od jego tematu/. Nawet Grunwald, gdzie zastosowany został najprostszy malarski odpowiednik czasowego następstwa wypadków - kolejne epizody bitwy ukazane są symultanicznie - nie daje żadnych przesłanek do odtworzenia przebiegu bitwy. Nic nie wyznacza wzajemnej relacji epizodów, która pozwalałaby na ustalenie kolejności "odczytu". Nie ma większego epizodu głównego i mniejszych, pobocznych. Poszczególne epizody nie są zresztą wystarczająco wyodrębnione, płaczą się i zawężlają. Nie ma nic, co można by porównać do osi fabuły. Rekonstrukcja przebiegu bitwy możliwa jest jedynie w oparciu o tekst pisanego źródła lub objaśniającego komentarza. Bez tego obraz nie tylko nie pozwala na chronologiczne ułożenie przedstawionych zdarzeń, ale nawet nie zapewnia świadomości, iż mamy do czynienia z wyobrażeniem symultanicznym. Jedyne, co może skłaniać do takiego przekonania, to brak w tym wielkim obrazie zdecydowanej dominanty. Nawet mogąca pretendować do roli głównego epizodu śmierć Wielkiego Mistrza, wydobytą z chaosu form wielką, białą płachtą płaszczka jest ekspresyjnie zrównoważona egzaltowaną postacią księcia Witolda. Tylko zwykle poczucie prawdopodobieństwa każe przypuszczać, że skoro w

obrazie tak wiele się na raz dzieje, to być może mamy do czynienia z połączeniem nierównoczesnych faz walki. Jak wiele innych obrazów Matejki, tak i Grunwald, w stopniu chyba największym, cechuje "utrata środka" - zarówno formalnego, jak i ekspresyjnego centrum /co tak różni Matejkę od akademickiego malarstwa historycznego/<sup>85</sup>. Dla określenia wszystkich przyczyn owej "utraty środka" trzeba by głęboko wniknąć w twórczość malarza. Co istotne dla mniejszych rozważań, to że ów brak centrum jest, między innymi, szczególnego rodzaju konsekwencją omijania kulminacji zdarzeń. U Matejki bowiem - co jasno pokazuje porównanie z Gersonem - stosowanie tej zasady nie tyle sprzyja antycypacji lub retrospekcji, ile rozładowaniu napięcia przez mnożenie równoważnych epizodów i detali. Rozproszenie uwagi widza, pochłoniętego obserwacją równie natarczywych w formie i równie intensywnych w wyrazie fragmentów obrazu, hamuje pracę wyobraźni. U Matejki nie ma pozostawionych odbiorcy "miejsc niedookreślenia"<sup>86</sup>. Przeciwnie, jest przerost określeń. Jest to przykład "nadmiarowego" opisu, który nie daje się dobrze zcałić odbiorczo i to, co nazbyt drobiazgowo zrelacjonowane, zaczyna ulegać rozsypce<sup>87</sup>. Matejko "szedł przez cały obraz od przedmiotu do przedmiotu i modelował z jednakową ścisłością i równie ostro każdy szczegół [...] Przepyszne te kształty najczęściej wtopione są w chaos, wytworzony przez nadmiar stłoczonych szczegółów, zatraconych w chybionej budowie - formie obrazu"<sup>88</sup>. Analizujący wnikliwie tę cechę malarstwa Matejki Stanisław Witkiewicz upatrywał w niej przede wszystkim przyczynę wadliwej budowy przestrzennej jego obrazów. Ta sama jednak agresywność nie poddanych hierarchizującemu uporządkowaniu fragmentów obrazu, która nie pozwalała stworzyć Matejce iluzji przestrzennej, przekreśla także możliwość stworzenia iluzji czasowej. Jej stworzenie jest rzeczą odbiorcy, w obrazie musi on jednak znaleźć pobudkę dla tego typu percepcji. Tymczasem "widz chodzi z końca w koniec obrazu, przeglądając go jak wystawę w sklepie antykwariusza - wystawę świetną"<sup>89</sup>, czas odbioru jest długi, lecz wyobraźni czasowej nic nie pobudza. Brak - przypominając warunki mechanizmu projekcji - pustego miejsca, "ekranu", na który widz mógłby rzutować swoje wyobrazenie przebiegu akcji.

Stwierdzenie takie wcale nie deprecjonuje malarstwa Matejki /tak jak Witkiewicz widział w braku iluzji przestrzennej jedną z wielkich porażek artysty/. Opisane cechy całkowicie sprzyjają założeniom malowanej matejkowskiej "historiozofii"<sup>90</sup>. Wielkie obrazy

Matejki można nazwać /nie tylko ze względu na format/ "pomnikami chwil dziejowych". Narracyjność zaś byłaby sprzeczna z uogólniającym, ponadczasowym charakterem pomnika. Dodać można, że w obrazach o mniejszym znaczeniu, bliższym sensacyjnego malarstwa historycznego, Matejko także, choć w inny sposób, potrafił lekceważyć przyjętą normę i ukazywać akcję w jej szczytowym nasileniu. Tak jest np. przedstawiona Śmierć Leszka Białego /1880/. Pogoń dosięga właśnie uciekającego nagiego króla, który ugodzony włócznią wygina się w śmiertelnym paroksyzmie.

W ogromnej spuściźnie Matejki nie brak oczywiście obrazów, w których zastosowano wypróbowane chwytów pobudzania percepcyjnych zdolności widza. Zwłaszcza we wcześniejszej fazie twórczości, nie w tłumnych tableaux à spectacle, lecz w scenach kameralnych, aranżowanych na wzór Delaroche'a - Matejko sięga do rozwiązań konwencjonalnych. Takie jest np. Otrucie królowej Bony /1859/. Obraz ma wszystkie cechy akademickiej poprawności, której brak tak potem artyście wytykano. Scena jest zaledwie kilkupostaciowa, kompozycja zwięzła, figury ludzkie dominują w obrazie, tło i rekwizyty, choć traktowane z ogromną dbałością są im w zupełności podporządkowane. Całkiem jasne jest też znaczenie poszczególnych postaci, które są dosłownie: pierwszo-, drugo- i trzecioplanowe. Trzy, bardzo zresztą bliskie plany tworzą: siedząca królowa z podającym jej kielich powiernikiem; wyglądająca zza królewskiego krzesła dwórka; dwaj dworzanie obserwujący scenę spoza uchylonej w głębi kotary. Wracając zaś do sprawy "wyboru momentu" - zobrazowano tu chwilę zawieszenia akcji przed jej decydującym stadium. Jest to jednak inny sposób zawieszenia akcji, niż obserwowany w omawianym uprzednio obrazie Gersona. Tam widz niezależnie od tytułu obrazu miał pewność co do dalszego jej przebiegu: widział nieuchronność ciosu. Tutaj rozstrzygnięcie przynosi właśnie tytuł, sam zaś obraz wzbudza tylko niepewność i podejrzenia: dlaczego podający kielich skłania się uniesienie, a zarazem tak złowrogo przeszywa siedzącą kobietę przenikliwym spojrzeniem? Dlaczego ta, sięgając po napój jakby waha się, tknięta złym przecuciem? Co oznaczają spojrzenia dworzan, którzy z takim napięciem śledzą te z pozoru zwykłe czynności? Szczególna jest właśnie rola asystujących scenie dworzan. Choć konwencjonalny wybór momentu - suspense, oraz konwencje gestykulacji i mimiki wydają się wystarczające dla właściwego zrozumienia przedstawienia, Matejko sięgnął po jeszcze jeden utarty sposób objaśniania akcji - poprzez ukazanie reakcji uczest-



ników wydarzenia<sup>91</sup>. Metoda ta polega na wprowadzeniu w obręb przedstawienia świadków, którzy wiedząc o prawdziwym charakterze rozgrywanego się zdarzenia w jakiś sposób informują o tym widza. Tutaj świadkami tymi są dworzanie, zaś sposobem - ich "znaczące" spojrzenia.

Ukazywanie reakcji uczestników wydarzenia było zarówno pomocne dla narracyjności obrazów przedstawiających moment poprzedzający kulminację akcji, jak też moment po niej następujący. Służyło zarówno czasowej projekcji, jak i retrospekcji. Ujawniający swe reakcje świadkowie mogli albo rozbudzać przewidywania i domysły, albo też utwierdzać odbiorcę w przewidywaniach. Tak jest w Otruciu królowej Bony - sama scena główna jest już "podejrzana", zachowanie świadków tylko potwierdza zasadność podejrzeń.

Najprostsze są obrazy, gdzie dzięki reakcji widz dowiaduje się o tym co było, minęło. Wnioskowanie ze śladów /jak w matejkowskiej Śmierci Przemysława/ zastąpione zostaje wnioskowaniem jeszcze łatwiejszym - z gestów, z wyrazów twarzy, zwykle oczywistych i nie nastrożających żadnych "psychologicznych" zagadek. Pozostając przy przykładach czerpanych z "ikonografii zgonów": Kochanowski całuje czoło złożonej w trumnie Urszulki /Matejko, 1861/; zasępieni towarzysze broni czuwają przy konającym Czarnieckim /Suchodolski, 1851/; Zygmunt August siedzi odrętwiały przy łożu śmierci Barbary /Simmler, 1860/. W cytowanych przykładach reakcja jest nie tyle powiadomieniem o śmierci /gdyż tę widać/, ile sięga głębiej w przeszłość, określając stosunek, który łączył za życia przedstawione osoby. Widzimy więc zrozpaczonych: kochającego ojca, wiernych podkomendnych, czulego małżonka itp. Wspomnieć tu można znamienne ewolucję, jaką przeszły simmlerowskie szkice do Śmierci Barbary. Dochodząc do ostatecznej wersji obrazu Simmler zrezygnował z ukazania chwili pełnej niepohamowanej żalości, gdy "na widok ducha pozbawionej żony zrozpaczony król, a kochający małżonek porywa martwe szczątki w objęcia swoje"<sup>92</sup>, wybierając moment statycznej refleksji. W stylistycznym aspekcie sztuki Simmlera zmiany te są objawem stopniowego akademizowania się formy, tłumienia dynamiki, wyciszania ekspresji. W rozpatrywanym tu aspekcie jest to świadectwo eliminacji ryzyka na rzecz "strategii pewności", wyboru najbardziej konwencjonalnego "owocnego momentu".

Innym rozwiązaniem jest ukazanie reakcji, która jest akcją zapowiedzią. Zazwyczaj są to obrazy o niewytłumaczonym, nierozłożonym napięciu, wobec których odbiorca może tylko dzielić prze-

czucia przedstawionych bohaterów, gdzie jego domysły są tylko rozbudzone, lecz nie ugruntowane żadnymi dodatkowymi informacjami. Klasycznym przykładem takiego niewidzialnego zagrożenia /niewidzialnego zarówno dla przedstawionych postaci, jak i dla odbiorcy obrazu/ są Dzieci Edwarda Delaroché'a, nb. kopiowane przez Simmlera<sup>93</sup>. Siedzący na łożu z baldachimem chłopcy lgną do siebie przejęci lękiem, starszy nadśluchuje w stronę, w którą też zwrócił się niespokojnie warujący piesek. "Coś" stamtąd się zbliża, "coś" dzieciom grozi - jednak co, pozostawiono w sferze przypuszczeń i podejrzeń. Przykładem, może mniej dramatycznym, tak pomyślanego obrazu jest Zygmunt August i Barbara Matejki /1867/. Źródłem napięcia i niepewności jest tu kontrast idyllicznego w istocie motywu z posępnym nastrojem sceny, niezgodność czułych gestów, urody i pysznych strojów miłosnej pary z jej widocznym niepokojem. Dostrzec też można inne elementy współtworzące ów nastrój: kometa na rozgwieżdżonym niebie, smagane wiatrem drzewa parku, surowo spoglądającą postać z portretu. Żaden z nich jednak przyczyn niepokoju nie wyjaśnia. Reakcja zastępuje tu akcję, w niejasny sposób ją tylko sugerując.

Ukazanie reakcji mogło też służyć zapowiedzi nadchodzącego zdarzenia, niespodziewanego dla jego uczestników, lecz ujawnionego oglądającemu obraz. Przykład znów z twórczości Simmlera: Wychowanie Zygmunta Augusta /1861/. Obraz jest, wyjątkowo jak na Simmlera rozbudowany i wielopostaciowy, niemniej bardzo przejrzysty. Wszystkie trzy grupy składające się na trójkątny układ kompozycji: królewicz w otoczeniu dwórek, królowa Bona z zausznikiem, Zygmunt Stary wchodzący do komnaty w towarzystwie dostojników - usytuowane są frontalnie, tworzą osobne, zamknięte całości nie przesłaniające się nawzajem, mogące niemal stanowić odrębne obrazy. Wszystkie twarze ukazane są en face lub z profilu. Jedyna postać wyłamująca się z tego układu, to odwrócona tyłem dwórka, która spostrzegła wchodzącego króla. W przeciwieństwie do roli innych kobiet otaczających królewicza, jej rola nie jest tylko rolą statysty. Odmienność jej upozowania i gest, przestraszony i ostrzegawczy zarazem, ma zasadnicze znaczenie dla narracyjności obrazu. To on każe widzowi domyślać się konfliktu, który za chwilę zakłóci beztroski nastrój zgromadzenia. Gest ten jednak jest tylko informacją dla widza, pozostaje bowiem niedostrzeżony przez pozostałe osoby bawiące w komnacie, które nadal toczą swe zaloty i rozmowy. Odbiorca widzi i wie więcej niż przedstawione postacie, co pozwala mu

przewidzieć zbliżające się, a nieoczekiwane przez zainteresowanych wypadki. Widoczna zaś nieświadomość uczestników sceny podnosi napięcie oczekiwania.

W sytuacji świadka może być więc postawiony sam odbiorca. Wiąże się to z jeszcze jednym zagadnieniem, jakim jest wybór punktu widzenia, określenia pozycji widza wobec przedstawienia. Przypomnijmy, że cytowany na wstępie postulat Lessinga dotyczył wyboru nie tylko jedyne go momentu, w jakim malarz może utrwalić wyobrażane zdarzenie, lecz także jedyne go punktu widzenia, z jakiego może je ukazać. Lessing tym samym wbrew kreślonym przez siebie granicom jakby wyczuwał zależność dwóch czynników: czasowego i przestrzennego.

Dla rozpatrzenia tego zagadnienia pomocne są ustalenia Borysa Uspienskiego, który bada punkt widzenia - rozumiany jako pozycja, z której prowadzona jest narracja - właśnie zarówno jako formę czasową i przestrzenną<sup>94</sup>. Nie traktuje on go jednak jako formy czasoprzestrzennej, analizując osobno punkt widzenia w literaturze, osobno w sztukach plastycznych, ze względu na różny stopień ich czasowej i przestrzennej konkretyzacji. Stąd też sformułowania Uspienskiego, jakkolwiek inspirujące, nie dają się bezpośrednio adaptować dla rozważania narracyjności sztuk przestrzennych. W tym miejscu może być tylko mowa o analizie na poziomie określonym przez Uspienskiego jako pragmatyczny, tj. definiujący stosunek odbiorcy względem przedstawienia. W zakresie malarstwa utrzymanego w konwencji perspektywy zbieżnej punkt widzenia jest zdeterminowany, zawsze zewnętrzny, ten sam dla twórcy i odbiorcy /dlatego też zdaje się Uspienskiego najmniej interesować/. Ta zasadnicza sytuacja może mieć jednak warianty. Dla narracyjności obrazu szczególnie korzystne jest połączenie dwóch planów<sup>95</sup>. Narracja jest wtedy prowadzona w podwójnej perspektywie: postaci uczestniczącej w akcji /jednej lub wielu/, a zarazem z punktu widzenia odbiorcy<sup>96</sup>. Odbiorca może przyjąć punkt widzenia konkretnej przedstawionej postaci będącej bezpośrednim uczestnikiem zdarzeń lub może przyjąć punkt widzenia postaci, która znajdując się w zasięgu akcji nie bierze w niej udziału, jest jej widzem. Odbiorca wie wtedy więcej, może znać dalszy ciąg, może przewidzieć koniec. Dzięki połączeniu punktów widzenia postaci przedstawionej i odbiorcy /lecz nie ich "nałożeniu", które możliwe jest tylko w literaturze/<sup>97</sup> następuje jakby włączenie widza w obręb świata przedstawionego. Jest to próba przełamania konieczności zewnętrznego

punktu widzenia odbiorcy, konieczności narzuconej perspektywicznymi konwencjami. Takie naruszenie granicy przestrzeni artystycznej jest zwykle spowodowane chęcią maksymalnego zbliżenia świata przedstawionego do świata rzeczywistego, uzyskania możliwie największego realizmu, prawdopodobieństwa przedstawienia. Ta tendencja naśladowcza wyraża się nie tylko w odtwarzaniu stosunków przestrzennych<sup>98</sup>, lecz także w usiłowaniu odtwarzania stosunków czasowych. W konkretnym przykładzie obrazu Simmlera: odwrócona tyłem /a więc znajdująca się w pozycji widza/ dwórka jest jakby nosicielką punktu widzenia odbiorcy "personalnym medium"<sup>99</sup>, wprowadza go wewnątrz obrazu. Na tym jej rola się jednak nie kończy. Jej obecność i gest ma zarazem pokierować wzrokiem widza tak, by zapewnić zauważenie tego, czego nie dostrzegają inni uczestnicy sceny i co mogłoby też przejść niezauważone przez mniej uważnego obserwatora, a co ma zasadnicze znaczenie dla pobudzenia czasowej projekcji. Połączenie punktów widzenia stawia odbiorcę w pozycji porównywalnej do sytuacji wszechwiedzącego narratora.

Ową "wszechwiedzę" odbiorca mógł oczywiście otrzymać innym, najprostszym sposobem - dzięki stosownemu tytułowi, co wszakże jest już nie przekroczeniem ram artystycznej przestrzeni, lecz przekroczeniem granic sztuk wizualnych i sięgnięciem po całkowicie inne medium. Tutaj zaś nie naruszone zostały możliwości samych sztuk przedstawiających. Powyższy, trochę zawiły wywód nie powinien sugerować, iż mamy do czynienia z jakimś szczególnie wyszukany artystycznym chwytem. Odwrotnie, pozostajemy przy powszechnie stosowanych sposobach przedstawiania, "komunałach form" kompozycyjnych.

Metodę objaśniania akcji przez reakcję Ernst Gombrich nazwał "efektem chóru" - chóru greckiego komentującego i dopowiadającego akcję sceniczną. To teatralne określenie jest więcej niż metaforą. Punkt widzenia, tak istotny dla uruchamiania mechanizmu projekcji, jest w pewnych wypadkach bardzo bliski temu, co wiąże się z "teatralnością" dziewiętnastowiecznego malarstwa.

Termin "teatralizacja" często, choć zwykle ogólnikowo i arbitralnie stosowany w tym zakresie, jest zwykle odnoszony do: obrazów wielkoformatowych, tłumnych /nazywanych też spektakularnymi lub widowiskowymi/; sytuowania grup ludzkich i postaci w obrazie w sposób zbliżony do zasad reżyserii i gry aktorskiej; gestykulacji i ekspresji samych postaci w obrazie czy wreszcie szczególnego typu oświetlenia. Może on także dotyczyć kompozycji obrazu, której



przestrzeń narzuca porównanie do zamkniętej, kulisowej, "pudełkowej" przestrzeni scenicznej. Jak widać z tego, na pewno niepełnego, wyliczenia termin ten bywa stosowany do bardzo różnych warstw struktury dzieła malarskiego<sup>100</sup>.

W tym miejscu interesuje nas "teatralizacja" jako jeszcze jeden sposób przełamania zewnętrznego punktu widzenia odbiorcy, włączenia go w obręb przedstawienia. Zwykle bowiem w dziewiętnastowiecznym malarstwie, tak jak w ówczesnym teatrze, miejsce odbiorcy jest całkowicie określone, a to z tego względu, że obie sztuki przestrzegały wówczas "ramy" odgraniczającej świat dzieła od świata rzeczywistego. To obliczenie na widza znajdującego się zewnątrz - czyli na widowni - jest w tradycyjnie komponowanych obrazach podkreślone przez dystans, z którego ujęte jest wyobrażenie. Widz jest na tyle oddalony, aby rzeczy mogły być ukazane we właściwym kształcie: nie od spodu, nie z ukosa, bez skrótów i deformacji, nic nie zasłania pierwszego planu. Obraz, tak jak spektakl, pomyślany jest dla widza znajdującego się poza obrębem wyobrażenia i to w określonej odległości. Z tego obliczenia na widza wynikała też powszechnie stosowana /choć często wówczas w imię "prawdopodobieństwa" krytykowana/<sup>101</sup> konwencja kompozycyjna, polegająca na ułożeniu scen bardziej z myślą o widowni, niż o wewnętrznej logice przedstawienia, na "graniu twarzą do parteru", jakby to nazwano w teatralnym żargonie.

Są jednak obrazy /wcale nie o teatralnej tematyce/, które ujawniają miejsce odbiorcy jako widza na widowni. Taki jest np. Hołd pruski Matejki /1882/. Całe wydarzenie, skądinąd bardzo teatralnie zainscenizowane, jest ukazane jakby z punktu widzenia gapiów stojących - niby publiczność parteru - poniżej podium /aczkolwiek perspektywicznie zamysł ten nie jest konsekwentnie przeprowadzony/. Obraz komponowany zgodnie z akademickimi regułami zamykałby się linią podium i widzami byliby oglądający płótno. Matejko, nie jeden raz, zasady te łamie i /nie bez wpływu malarstwa weneckiego/ zwiększa dystans na tyle, aby w polu widzenia znalazły się pierwsze szeregi widzów, ujętych z bardzo bliskiego punktu widzenia. Dlatego tak bliskiego, bo my, oglądający obraz, jesteśmy wśród nich. Do nas - widzów - zwracają się z obrazu dwie postacie: Boner i Piotr Kmita, zdający się uspokajać i uciszać tłum zgromadzony poniżej podium. Jest to inna próba połączenia zewnętrznego i wewnętrznego punktu widzenia. Takie połączenie nie tyle poszerza pole widzenia, ile wzmaga, tak istotne dla wyobraźni czasowej

poczucie współdziałania. Czyni ono odbiorcę uczestnikiem wydarzenia, a nie tylko obserwatorem obrazu, ukazującego jego jeden moment.

Sposób, w jaki Matejko ujął Hołd pruski - zobrazowanie zarówno "sceny", jak i "widowni" - jest zastosowaniem wspólnego wielu sztukom chwytu, jakim jest "przedstawienie w przedstawieniu"<sup>102</sup>. Chwył taki ma zwykle na celu zróżnicowanie głównych bohaterów znajdujących się na scenie wydarzeń i drugoplanowych widzów /drugoplanowych z racji ich znaczenia, nie zaś przestrzennego usytuowania, gdyż mogą oni, jak w obrazie Matejki, znajdować się na planie pierwszym/. Różnicowanie to pozwala na zwiększenie realizmu sceny głównej, dzięki przeciwstawieniu jej bardziej umownie i ogólnikowo potraktowanej widowni. Znow - jak i w innych opisywanych tu metodach - celem ostatecznym jest osiągnięcie maksymalnego prawdopodobieństwa, nie ograniczonego wszakże do ludzających oko form przestrzennych, lecz do wzbudzenia u odbiorcy poczucia współuczestnictwa, które zaciera granice obrazu. W tym wypadku budzenie tego poczucia ma na celu nie tyle wywołanie ciekawości dla rozwoju wypadków, ile utożsamienie się widza z przedstawionym dziejowym wydarzeniem<sup>103</sup>.

Powyższe uwagi zmierzały do odpowiedzi na pytanie: jakie warunki powinien spełniać obraz, by wywołać złudzenie czasu? Jakie informacje musiał artysta skoncentrować w nieruchomym wyobrażeniu, aby zrekompensować brak jego czasowego wymiaru? Wszystkie wskazane tu elementy: tytuł obrazu, wybór motywu przedstawienia, momentu wyobrażonej akcji, punktu widzenia akcji, objaśnienie jej przez reakcję, "przedstawienie w przedstawieniu" - miały na celu uruchomienie aktywnego odbioru. Uaktywnienie odbioru jest warunkiem wstępnym "postrzeżenia" czasu, zauważenia zawartych po temu w obrazie przesłanek. Pomijając, czasem bardzo istotną, lecz oczywistą, rolę tytułu decydujący dla czasowej projekcji zdaje się wybór motywu. Motywu intrygującego, lecz nie tak obcego lub dziwnego, aby blokował domniemania co do jego znaczenia, nie zniechęcał odbiorcy. Dla dokonania "interpretacyjnego oswojenia"<sup>104</sup> odbiorca musiał mieć możliwość osadzenia motywu w swojskim kontekście, sprowadzenia go do terminów sobie znanych, uznanych za naturalne. Historyczne malarstwo "kostiumowe" ma szczególnie wiele danych, aby warunki te spełniać. W swej "widowiskowości" jest dość atrakcyjne wizualnie, aby zwrócić uwagę widza /bardziej atrakcyjne od współczesnych anegdotycznych scen obyczajowych, wyobrażanych często - kroć na tych samych zasadach/. Jeśli zaś przedstawiony w nim mo-

tyw, mimo odległej, niezwyklej scenerii, daje się "oswoić" - stwarza to dobry impuls dla łatwej projekcji.

Projekcja ta może być pobudzana w różnym zakresie i w różnym stopniu. "Czasoprzestrzenny" motyw stwarza szeroką, ale niesprecyzowaną perspektywę czasową, pozwalającą odbiorcy na daleko idącą swobodę interpretacyjną. "Owocny moment" daje mniejsze pole domysłom, za to są one wyraźniej ukierunkowane, konkretniejsze, dotyczą zazwyczaj /choć nie zawsze/ bezpośrednio poprzedzających lub następujących zdarzeń.

W rozpatrywanym zakresie sprawdza się uwaga Gombricha, że napływ informacji zawartych w obrazie może zarówno potęgować, jak i osłabiać wrażenie<sup>105</sup>. Zastrzeżenie to odnosi się zarówno do wyboru motywu, jak i wyboru momentu. Jeden i drugi powinny zawierać starannie wyważony ładunek informacji, który musi być wystarczający dla ich identyfikacji i oswojenia, ale nie przytłaczający czy trudny do ogarnięcia. Raz jeszcze przykładem może być Bitwa pod Grunwaldem, gdzie natłok informacji uniemożliwia czasową rekonstrukcję przedstawionych zdarzeń.

Wydawać się może, że w malarstwie dziewiętnastowiecznym intencja narracyjna napotykała na zasadniczą przeszkodę w obowiązujących konwencjach przedstawiania przestrzennego, nazywanych najbardziej ogólnie "realistycznymi". Problem można by sprowadzić do wspomnianego konfliktu między teoretycznymi założeniami mimesis i ut pictura poësis. Sprawa realistycznego, naśladowczego charakteru sztuki ówczesnej jest jednak bardziej złożona. Jak starano się wykazać, intencja narracyjna przejawia się w chwytach mających na celu właśnie zwiększenie prawdopodobieństwa przedstawienia. Obrazy bowiem miały naśladować nie tylko kształty, ale też akcje. Jeśli obraz ma być widziany jako rzeczywistość, to musi sugerować jakiś element czasu i ruchu, nie może być statyczny i bezczasowy, gdyż rzeczywistość taka nie jest. Choć naśladowanie kształtów, w przeciwieństwie do naśladowania akcji, wydaje się oczywistą, "naturalną" funkcją malarstwa, utrwaloną wielowiekową tradycją artystyczną i teoretyczną, także i ono jest sprzeczne z jego "naturalnymi" możliwościami, wymaga bowiem redukcji trójwymiarowego świata do dwuwymiarowej płaszczyzny obrazu. Zasadnicza trudność polegała więc na tym, że tylko jeden przedmiot mimesis - przestrzeń - został ujęty w system - system perspektywiczny, stanowiący rodzaj artystycznej umowy obejmującej zarówno twórców, jak i odbiorców. Inne przedmioty naśladowania, jak np. światło lub przebieg zdarze-

nia bywały ujęte w konwencje, jednak ich powszechność i skuteczność nie daje się porównać z niekwestionowaną przez stulecia normą perspektywy zbieżnej. Naśladowanie przestrzeni nie stawiało malarza wobec wyborów, naśladowanie akcji - wobec rozlicznych.

Kładziono tu nacisk na komunikatywność właściwych dla obrazów narracyjnych motywów, ich łatwą rozpoznawalność. Rozszyfrowanie ich można porównać do rozpoznawania zakorzenionych w języku potocznym metafor. Podstawą jego jest znajomość "systemu banalnych skojarzeń", który w danej kulturze jest podobny u wszystkich<sup>106</sup>. Tak jak dla efektywności metafory, tak dla skutecznego wywołania przez wyobrażenie antycypacji i przypomnienia "nie jest ważna prawdziwość banałów, ale pewność i łatwość odwołania się do nich"<sup>107</sup>. Odwoływanie się do skojarzeń banalnych, posługiwanie się przez autora surowcem wiedzy /lub dezinformacji/ przeciętnej, wspólnej twórcy i odbiorcy, było w dziewiętnastowiecznym malarstwie "tematycznym" powszechnym postępowaniem.

Parafrazując zatem pytanie postawione w badaniach nad metaforą<sup>108</sup> można spytać: czy czas można zobaczyć? Odpowiedź będzie podobna: można, jeśli się chce i potrafi. Czas w realistycznych, iluzyjnych przestrzennie obrazach, odzwierciedlających świat zewnętrzny zgodnie z jego potocznym odbiorem nie może być czasem wi działalnym. Może być tylko czasem wyobrażonym przez odbiorcę. Obraz może ten czas tylko sugerować, a intencje twórcy wyrazić się mogą tylko w wyborze sposobów przedstawiania i artystycznych chwytów. Wybory te muszą przede wszystkim uwzględniać reakcje odbiorcy, być obliczone na aktywizację jego czasowej wyobraźni. Wyobraźnia ta niewiele ma wspólnego z łączonym zwyczajowo z tym słowem niekontrolowanym rojeniem umysłu. Nie jest to wyobraźnia "opuszczona przez rozum", lecz sprzymierzona z rozumem, a raczej ze zdrowym rozsądkiem, poddana racjonalnym rygorom przyczynowo-skutkowego myślenia, operująca skojarzeniowymi nawykami.

Narracja w obrazie jest więc możliwa tylko na poziomie pragmatycznym, zaistnieć może tylko w "relacji dialogowej", w czynnym kontakcie widza z obrazem. Wspomnieć tu można, że decydująca rola widza i jego interpretacji widziana jest jako jedna z różnic między literaturą a sztukami plastycznymi. Ponieważ odbiorca, chcąc zrozumieć wyobrażenie, musi dokonać przekładu obrazów na język pojęciowy, istnieje dlań znacznie większa swoboda interpretacyjna niż w odbiorze literatury, której interpretacja dokonuje się w tym samym języku, w którym jest ona ukształtowana. Fakt ten pro-



wadzi do tak skrajnych wniosków, jak ten, że odbiorca przekazu w sztukach plastycznych jest ważniejszy niż jego nadawca, a może nawet niż sam przekaz<sup>109</sup>. Nawet jeśli uznać to twierdzenie za zbyt daleko idące, przyznać trzeba, iż w obrazach o intencji narracyjnej odbiorca jest koniecznym partnerem twórcy.

Takie postawienie sprawy nasuwa jednak dalsze pytania. Czy, gdyby oczyścić z projekcji obrazu omotane subiektywnymi wytworami wyobraźni, to pozostałaby wtedy goła kompozycja, nic nie znacząca?<sup>110</sup> Czy podobnie stało by się, gdyby oderwać je od wszystkich słownych poświadczeń intencji narracyjnych, jakie zawarte są w tytułach, w autokomentarzach do dzieł lub w innych wypowiedziach twórców i interpretatorów? Powyższe rozważania dotyczące narracyjności obrazów, aczkolwiek mające wciąż na uwadze ich odbiorcę prowadzone były od strony dzieł i zmierzały do wykazania, iż w samym dziele tkwić mogą "wewnętrzne dyrektywy", czynniki określające i ukierunkowujące odbiór. Jeśli nawet uznamy rolę odbiorcy za decydującą dla narracyjności obrazów, to jest to rola w znacznym stopniu przewidziana i zaprogramowana w dziełach<sup>111</sup>. Analizowane tu obrazy zakładały adresata, który nie tylko /choć to najważniejsze/ dysponował znajomością przedstawieniowych konwencji, ale także w dający się przewidzieć sposób kojarzył fakty, łączył je w przyczynowo-skutkowe ciągi, reagował na uczuciowe bodźce i dzięki temu był zdolny dopełnić wyobrażenie o niewyraźne malarstwo elementy. Pamiętać tu trzeba, iż zeszłowieczny malarz zwracał się do publiczności na tyle licznej i anonimowej, że zakładany przezeń odbiorca był znacznie mniej sprecyzowanym adresatem niż to miało miejsce w epokach wcześniejszych, gdy odbiorcy tworzyli bardziej zamknięte i stabilne kręgi, a przeznaczenie dzieł było jaśniej określone<sup>112</sup>. Owo obliczenie na nieznanego bliżej odbiorcę, odwoływanie się do jego reakcji, poszanowanie dla jego przygotowania, przyzwyczajzeń i oczekiwań nie mogło z kolei pozostawać bez wpływu na kształt dzieł.

Narracja obrazowa powstawać więc może w wyniku zwrotnego sprzężenia pomiędzy obrazem, odbiorcą weń wpisanym, zaprogramowanym i rzeczywistym odbiorcą spoza dzieła. To jednak nie wyczerpuje warunków jej zaistnienia. Wiadomo bowiem, jak łatwo o zakłócenia i niezgodność między dziełem a jego odbiorem. Nawet współczesne utwory mogą mijać się z przewidzianą recepcją, są odbierane mylnie, opacznie lub uznane za "niezrozumiałe". Czasowe oddalenie znacznie taką możliwość zwiększa. To jednak należy już do osobnego zagadnienia, jakim są sposoby i style odbioru.

Przypisy

- <sup>1</sup> E.H.Gombrich, Sztuka i złudzenie. Tłum. J.Zarański, Warszawa 1981, s. 319 n.
- <sup>2</sup> J.Merriam, The Parallel of the Arts: Some Misgivings and a Faint Affirmation, "Journal of Aesthetics and Art Criticism" t. 31, 1972/73, s. 309.
- <sup>3</sup> E.Balcerzan, Poezja jako semiotyka sztuki, w: Pogranicza i korespondencje sztuk, Warszawa 1980, s. 26.
- <sup>4</sup> Por. na ten temat: M.Głowiński, Literackość muzyki - muzyczność literatury, w: Pogranicza i korespondencje sztuk, loc.cit., s. 65-81; E.Wiegandt, Problem tzw. muzyczności prozy powieściowej XX w., tamże, s. 103-114.
- <sup>5</sup> Bezpośrednio tej problematyki dotyczy artykuł Moment and Movement, "Journal of Warburg and Courtauld Institutes" t. 27, 1964, s. 293-306. Wiele spostrzeżeń zawierają inne prace: Sztuka i złudzenie, loc.cit. /szczególnie rozdz. III/; The Evidence of Images, w: Interpretation, Theory and Practice. Ed. Ch.Singleton, Baltimore 1969, s. 35-104; Action and Expression in Western Art, w: Non-verbal Communication, Cambridge 1972, s. 375-394.
- <sup>6</sup> E.Gombrich, The Evidence of Images, loc.cit., s. 41.
- <sup>7</sup> E.Gombrich, Action and Expression in Western Art, loc.cit., s. 390.
- <sup>8</sup> E.Gombrich, Moment and Movement in Art, loc.cit., s. 301.
- <sup>9</sup> Jw., s. 305.
- <sup>10</sup> C.Gotlieb, Movement in Painting, "Journal of Aesthetics and Art Criticism", t. 17, 1959, s. 22-33.
- <sup>11</sup> E.Gombrich rozpatrując problem w szerszej perspektywie widzi w plastyce europejskiej stałe od antyku oddziaływanie intencji narracyjnej i realizmu - Sztuka i złudzenie, loc.cit., s. 132.
- <sup>12</sup> Dobrą ilustracją borykania się z tym konfliktem /w tym wypadku założen siedemnastowiecznej teorii akademickiej: imitation i expression des passions/ jest dyskusja we francuskiej Akademii Malarstwa o obrazach Poussina, szczególnie o Mannie, gdzie dla psychologicznego prawdopodobieństwa kolejne epizody cudu wyobrażone są symultanicznie. Por. J.Thuillier, Temps et tableau: la théorie des "péripiéties" dans la peinture française du XVII<sup>e</sup> siècle, w: Stil und Uberlieferung, t. 3. Theorien und Probleme, Berlin W. 1967, s. 191-206.
- <sup>13</sup> Terminu tego używam w odniesieniu do malarstwa stawiającego sobie za cel stworzenie złudzenia rzeczywistości /w tym sensie używa go Gombrich/, a nie w znaczeniu odnoszącym się do pewnego typu ściennego malarstwa barokowego.
- <sup>14</sup> W.Juszczak, Zasłona w rajskie ptaki albo O granicach "okresu powieści", Warszawa 1981, s. 120.
- <sup>15</sup> E.Gombrich, Action and Expression in Western Art, loc.cit., s. 391 wskazał na /nieistniejącą/ historię dziewiętnastowiecznego anegdotycznego malarstwa "salonowego" jako na pole obserwacji dla badacza komunikacji niewerbalnej: "Musi być wielka różnica między obrazem, który ilustruje znaną historię, a takim, który chce

o p o w i e d z i e ć historię". Malarstwo anegdotyczne jest dziedziną systematycznych usiłowań skondensowania w obrazie typowej sceny dramatycznej bez żadnej tekstualnej pomocy. Gombrich postuluje badanie tych "novel means" ze szczególnym uwzględnieniem w ich rozwoju roli ilustracji książkowych i fotografii oraz porównywanie funkcji "opowiadających" /story-telling/ dziewiętnastowiecznego malarstwa anegdotycznego z anegdotycznym malarstwem wcześniejszym /rodzajowym holenderskim, Hogarthem itp./. Z tego punktu widzenia można też badać reklamy, komiks, pop-art. Ars longa, vita brevis - konkluduje Gombrich.

<sup>16</sup> Problem wyboru twórczego stawia M. Porębski, Mechanizmy i strategię wyboru, w: Ikonosfera, Warszawa 1972, szczególnie s. 223 nn. W kontekście konkretnego dzieła: tenże, Styl XIX wieku, w: Interregnum, Warszawa 1975, s. 133 n.

<sup>17</sup> E. Gombrich, Action and Expression in Western Art, loc.cit., s. 374.

<sup>18</sup> Literaturę zagadnienia podaje S. Michalski, "Widzialne słowa" sztuki protestanckiej, w: Słowo i obraz, Warszawa 1982, s. 201, przyp. 1.

<sup>19</sup> S. Michalski, op.cit., s. 171.

<sup>20</sup> M. Butor, Les mots dans la peinture, Genève 1969, s. 138 używa na to określenia "obiektywizacja" napisu.

<sup>21</sup> Opracowań dotyczących tytułów malarskich jest niewiele. Poza cytowaną książką Butora: Ch. Moncelet, Essai sur le titre en littérature et dans les arts, /Paris/ 1972; M. Wallis, O tytułach dzieł sztuki, "Rocznik Historii Sztuki" t. 10, 1974, s. 7-27 /tam cytowanych kilka wcześniejszych pozycji/.

<sup>22</sup> M. Wallis, op.cit., s. 9.

<sup>23</sup> H. Levin, The Title as a Literary Genre, "The Modern Language Review" t. 72, 1977, nr 4, s. XXIV.

<sup>24</sup> Określenie F.W. Adorno cytuje Levin, jw., s. XXVIII.

<sup>25</sup> J. Culler, Konwencja i oswojenie, w: Znak, styl, konwencja, Warszawa 1977, s. 153.

<sup>26</sup> Ostatnio na ten temat J. Chróścicki, Rembrandt's Polish Rider. Allegory or Portrait, w: Ars auro prior. Studia Ioanni Białostocki Sexagenario dicata, Warszawa 1981, s. 441-448, tamże wskazówka bibliograficzna do wcześniejszej dyskusji.

<sup>27</sup> Tak traktuje je H. Levin, op.cit.

<sup>28</sup> Na ten temat /na przykładzie muzyki/ M. Głowiński, Literackość muzyki - muzyczność literatury, loc.cit., s. 67 n.

<sup>29</sup> Szczególnie interesujący pogląd na przyczyny upadku i zaniku alegorii wyraził E.H. Gombrich, Icones symbolicae. Philosophies of Symbolism and their Bearing in Art, w: tegoż, Symbolic Images. Studies in the Art of the Renaissance, London 1972, s. 123-195.

<sup>30</sup> Por. J. Białostocki, Słowo wstępne w Ikonografia romantyczna, Warszawa 1977, s. 8.

<sup>31</sup> Na ten temat P. Barocchi, Il campo storiografico. Kat. wyst. Romantismo storico, Firenze 1973/74, Palazzo Pitti, Firenze 1974.

<sup>32</sup> Źródłem umożliwiającym szczegółową analizę rozwoju tytułów malarskich mogłyby być tzw. livrets, katalogi Salonów paryskich, noszące niezmiennie /aż po wiek XX/ tytuł Explications des ouvra-

ges de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravures des artistes vivants. Dając pełny obraz malarstwa XVIII i XIX wieku, w drugiej połowie XIX stulecia odzwierciedlają tylko malarstwo "oficjalne" i nie ilustrują niezwykle interesujących procesów zachodzących w tytułowaniu obrazów od symbolizmu począwszy.

<sup>33</sup>Pod takim tytułem obraz ten figuruje w katalogu muzealnym. Malarstwo polskie od XVI do pocz. XX wieku, Warszawa 1962, podczas gdy "wielkie" obrazy Matejki noszą tam tytuły skrócone.

<sup>34</sup>M. Gorzkowski, Wskazówki do nowego obrazu Jana Matejki Wernyhora z pobieżnym opisem o Kozakach w ogóle, Kraków 1884; J.K. Wójcicki, Album Jana Matejki 1873-1876.

<sup>35</sup>Wojciech Gerson, Katalog wystawy monograficznej, Warszawa 1978, poz. 28.

<sup>36</sup>Z gruntu polskiego przytoczyć można sąd S. Witkiewicza, Malarstwo i sztuka u nas, w: tegoż, Sztuka i krytyka u nas, Kraków 1971, s. 43. Wypowiedzi Klingera, Corinthy, Kandinsky ego i innych cytuje M. Wallis, op.cit., s. 12 nn.

<sup>37</sup>Rozróżnienie między "narracyjnością" i "fabularnością" ówczesnej sztuki precyzuje W. Juszcak, Zasłona w rajskie ptaki albo o granicach "okresu powieści", loc.cit., s. 109-115. Niniejsze uwagi na temat narracyjności, wiele zawdzięczając tamtym ustaleniom, nie są z nimi we wszystkim zgodne.

<sup>38</sup>W. Juszcak, op.cit., s. 115.

<sup>39</sup>O. Grabar, History of Art and History of Literature: Some Random Thoughts, "New Literary History" t. 3, 1972, nr 3, s. 563 n.

<sup>40</sup>Zastrzeżenia wobec utożsamiania narracyjności z komunikatywnością wysuwa też W. Juszcak, op.cit., s. 110.

<sup>41</sup>Rozróżnienie "tematów stanu" i "tematów akcji" wprowadza M. Schapiro, Words and Pictures. On the Literal and the Symbolic in the Illustration of a Text, The Hague, Paris 1973, s. 17-37.

<sup>42</sup>Rozróżnienie motyw - temat w odniesieniu do badań nad ikonografią dziewiętnastowieczną wprowadza M. Porębski, Sybirskie futro wzięł, w: Ikonografia romantyczna, loc.cit., s. 17.

<sup>43</sup>M. Bachtin, Formy czasu i czasoprzestrzeń w powieści, w: tegoż, Problemy literatury i estetyki. Tłum. W. Grajewski, Warszawa 1982, s. 293 n.

<sup>44</sup>N. Cieślińska, Rabelais a Breugel czyli po co Bachtin, w: Słowo i obraz, loc.cit., s. 35-48 stawia pytanie, czy koncepcja metodologiczna Bachtina, zawarta w pracy Twórczość Franciszka Rabelais ego a kultura ludowa średniowiecza i renesansu, stwarza zasadną płaszczyznę dla paraleli literacko-malarskich /w tym wypadku paraleli Rabelais - Breugel/. Odpowiedź jest sceptyczna. Pytanie postawione w tym miejscu ma inny zakres. Chodzi bowiem nie o przeniesienie całego zespołu paradygmatów, lecz o przydatność jednej, konkretnej kategorii analitycznej.

<sup>45</sup>M. Bachtin, Formy czasu i czasoprzestrzeń w powieści, loc.cit., s. 478.

<sup>46</sup>Jw., s. 279.

<sup>47</sup>Określenie M. Schelera, przyjęte dla charakterystyki romantyzmu przez M. Janion, Gorączka romantyczna. Wprowadzenie, Warszawa 1975, s. 13.



<sup>48</sup> Dualizm /obok monizmu/ uważa za podstawowe kategorie sztuki XIX w. /zarówno malarstwa, jak literatury/ R. Zeitler, Die Kunst des 19. Jahrhunderts. Propylaen Kunstgeschichte, t. 11, Berlin W. 1966, s. 56 nn.

<sup>49</sup> J.A. Schmoll gen. Eisenwerth, Fensterbilder Motivketten in der europäischen Malerei, w: Beiträge zur Motivatunde des 19. Jahrhunderts, München 1970. Wcześniejszą literaturę zbiera J. Białostocki, Ikonografia romantyczna, w: Romantyzm. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa 1967, s. 85, przyp. 78.

<sup>50</sup> Z. Żygulski jun., Z ikonografii księcia Józefa, w: Ikonografia romantyczna, loc. cit., s. 261.

<sup>51</sup> Jw., s. 258.

<sup>52</sup> O bliskości obrazu jako o warunku rozbudzenia ciekawości pisze M. Bachtin, Epos i powieść, w: tegoż, Problemy literatury i sztuki, loc. cit., s. 571.

<sup>53</sup> Nb motyw "odnalezienia zwłok", często podejmowany w sztuce dziewiętnastowiecznej w różnych kontekstach historycznych /ciało Wandy, ciało Karola Śmiałego itd./ wart byłby osobnego opracowania.

<sup>54</sup> Tu na marginesie można przytoczyć uwagi M. Janion o motywie pożegnania w ówczesnej poezji polskiej: "Przemiana Gustawa w Konrada stała się podstawową figurą poezji polskiej. W wykonaniu bardziej epigońskim, ale za to wyraźniej ujawniającym ducha czasu i gusty epoki figura ta obróciła się w pożegnanie żołnierza, powstańca z ukochaną ..." /M. Janion, Wieszcz i słuchacze, w: tejże, Gorączka romantyczna, loc. cit., s. 165/.

<sup>55</sup> A. Potocki, Grotzger, Lwów 1907, s. 173.

<sup>56</sup> J. Simmler 1823-1868, Katalog wystawy monograficznej, Warszawa 1979, nr C 2-6 oraz VI, 29.

<sup>57</sup> Jw., nr I/A 6-8, 28. Odnotować tu można opinię krytyka krakowskiego "Czasu" 1855, nr 41: "ktoby nie wiedział, że p. Simmler malował dwa ustępy z "Maryi", wzięłyby pierwszy za dwoje ludzi siedzących pod drzewem, a drugi za żegnającą się żonę z mężem odjeżdżającym na wojnę. Dwa temata niezmiernie już oklepane" /cyt. wg T. Jaroszewski, Wiadomości o życiu i twórczości Józefa Simmlera, w: kat. wyst. jw., s. 17/.

<sup>58</sup> O tym motywie R. Rosenblum, Transformation in Late-Eighteenth Century Art, Princeton 1967, s. 43-49.

<sup>59</sup> Pisze o tym R. Rosenblum, jw., s. 28-40 na przykładzie motywu "łóża śmierci".

<sup>60</sup> A. Potocki, op. cit., s. 106.

<sup>61</sup> Jw.

<sup>62</sup> Gdyby rozpatrywać ideową treść "wdowich" wyobrażeń, można by zastosować do nich określenie "ewangelizacja nieszczęścia" wprowadzone do badań nad polskim romantyzmem przez I. Opackiego, "Ewangelija" i "nieszczęście", w: tegoż, Poezja romantycznych przełomów, Wrocław 1972, s. 130 nn.

<sup>63</sup> Por. A. Ryszkiewicz, Jean Gigoux i romantyczny typ portretu wodza zwyciężonej armii, "Biuletyn Historii Sztuki", t. 23, 1961, nr 1, s. 57-62 oraz J. Białostocki, Pokonany bohater w sztuce romantyzmu, "Twórczość" XXXVII, 1980, nr 11, s. 115-125.

- 64 Portret ten został wyczerpująco omówiony w pracach A. Ryszkiewicza oraz przez M. Porębskiego, Sybirskie futro wzięło, loc. cit. /tam cytowana wcześniejsza literatura/.
- 65 R. Rosenblum, op. cit., rozdz. Exemplum virtutis.
- 66 Oba cytaty wg M. Porębski, Sybirskie futro wzięło, loc. cit., s. 15, 30.
- 67 O tej kategorii wprowadzonej z socjologii języka do badań nad literaturą por. M. Głowiński, Komunikacja literacka jako sfera napięć, w: tegoż, Style odbioru, Kraków 1977, s. 10 n. O uzależnieniu odbioru od przygotowania widza i o roli "wiedzy" w doznaniu estetycznym pisał J. Białostocki, Rozważania o różnorodności postaw wobec dzieł sztuki i zadowoleń, jakie one dają, "Estetyka" I, 1960, s. 67-95, szczeg. s. 92.
- 68 Można by to uznać za potwierdzenie sformułowanej przez Gombricha "zasady nadrzędności znaczenia" w procesie percepcji /E. Gombrich, Moment and Movement in Art, loc. cit., s. 302/.
- 69 Zwraca na to uwagę O. Grabar, op. cit., s. 564.
- 70 M. Głowiński, Gatunek literacki i problemy poetyki historycznej, w: Proces historyczny w literaturze i sztuce, Warszawa 1967, s. 47.
- 71 E. Gombrich, The Evidence of Images, loc. cit., s. 41.
- 72 E. Gombrich, Sztuka i złudzenie, loc. cit., s. 202.
- 73 M. Porębski, Czy metaforę można zobaczyć? "Teksty" 1980, nr 6/54/, s. 72.
- 74 O tej sytuacji por. W. Juszczyk, Narracja i przestrzeń w malarstwie Malczewskiego, w: tegoż, Fakty i wyobrażenia, Warszawa 1979, s. 136 n.
- 75 J. Maurin-Białostocka, Lessing i sztuki plastyczne. Przedmowa do G. E. Lessing, Laokoon czyli o granicach malarstwa i poezji, Wrocław-Warszawa-Kraków 1962, s. XXIV.
- 76 G. E. Lessing, Laokoon, III, s. 15 n.
- 77 Jw., s. 17.
- 78 J. Maurin-Białostocka, op. cit., s. XXX, XXXII.
- 79 Jw., s. XXX.
- 80 R. Ingarden, Lessinga Laokoon, w: tegoż, Studia z estetyki, t. 1, Warszawa 1957, s. 370.
- 81 E. Gombrich, Moment and Movement in Art, loc. cit., s. 294.
- 82 G. E. Lessing, Laokoon, XVIII, s. 64.
- 83 Odmienność obrazów sugeruje, że istniały różne wersje wydarzenia. Tymczasem obaj malarze najpewniej opierali się na wersji Długosza, będącej kompilacją wcześniejszych źródeł. Zgodnie z nią można było zarówno wybrać moment, gdy Brandenburczycy "przypadli do Rogoźna o świcie tak kryjomo i niespodzianie, że ich niczyje oko nie dostrzegło [...] i na króla Przemysława w swej komnacie królewskiej spoczywającego [...] zdradziecko i po łotrowsku napadli", jak też i ten, gdy zbudzony Przemysław "stoczywszy walkę wielu poranił i trupem położył". Natomiast oba obrazy sugerują śmierć nagłą /Gerson wręcz każe sądzić, że napadnięty zostanie zamordowany we śnie/, podczas gdy zgodnie z przekazem Długosza Przemysław został dobity dopiero, gdy się okazało, iż jest zbyt ranny, aby

mógł być żywcem wzięty na tryumf. Por. Jana Długosza [...], Dzieł polskich ksiąg dwanaście. Tłum. K. Mecherzyński, t. 2, Kraków 1868, s. 515.

<sup>84</sup> Nie miejsce tu na pełną analizę tego obrazu, niemniej można zauważyć, że Grunwald ma budowę "składową" /terminologia B. Uspienskiego, Strukturalna wspólnota różnych rodzajów sztuk /na przykładzie malarstwa i literatury/, w: Semiotyka kultury, Warszawa 1975, s. 234/. Cała przestrzeń jest jakby sumą oddzielnych przestrzeni, z tym, że w przeciwieństwie do malarstwa przedrenesansowego, gdzie różnorakie przestrzenie składowe mogą być różnie zbudowane w zależności od ich funkcji i miejsca w obrazie, tu wszystkie elementy ujęte są w tym samym systemie perspektywy zbieżnej. Jest to także jedna z przyczyn braku całościowej iluzji przestrzennej, o czym mowa poniżej.

<sup>85</sup> Szerzej na ten temat pisałam w artykule Die Frage eines polnischen Akademismus. Kat. wyst. Polnische Malerei von 1830 bis 1914, Köln 1978, s. 67 n.

<sup>86</sup> Określenie zgodnie z terminologią R. Ingardena, O budowie obrazu, w: tegoż, Studia z estetyki, t. 2, Warszawa 1957, s. 18 nn.

<sup>87</sup> Taką sytuację /w kontekście polemiki z ingardenowską koncepcją "schematów wyglądownych"/ rozważa S. Lem, Filozofia przypadku. Literatura w świetle empirii, t. 1, Kraków 1975, rozdz. Fenomenologiczna teoria dzieła, s. 30.

<sup>88</sup> S. Witkiewicz, Matejko, Lwów 1912, s. 160, 164.

<sup>89</sup> Jw., s. 160.

<sup>90</sup> Matejko powiedział: "Być może, jest to nawet z pewnością, że obraz może przedstawić tylko jedną materialną chwilę jakiejś sprawy, ale powinien tę chwilę tak pojąć i przedstawić, żeby ona wyrażała całość dziejowego wypadku, ze wszystkimi duchowymi czynnikami i pierwiastkami, jakie się na ten wypadek składały". Cyt. S. Tarnowski, Matejko, Kraków 1897, s. 472.

<sup>91</sup> Por. E. Gombrich, Action and Expression in Western Art, loc. cit., s. 382.

<sup>92</sup> Opis szkiców pozostawił W. Gerson, Józef Simmler i jego dzieła, "Biblioteka Warszawska" 1868, Przegląd malarstwa krajowego, s. 515.

<sup>93</sup> Józef Simmler 1823-1868. Katalog wystawy monograficznej, loc. cit., nr I/A 5.

<sup>94</sup> B. Uspienski, Study of Point of View: Spatial and Temporal Form, Urbino 1973; tenże, Strukturalna wspólnota różnych rodzajów sztuk /na przykładzie malarstwa i literatury/, loc. cit.

<sup>95</sup> Te sytuację B. Uspienski analizuje w odniesieniu do literatury Study of Point of View: Spatial and Temporal Form, loc. cit., s. 12.

<sup>96</sup> Tak widzi B. Uspienski możliwości punktu widzenia autora tekstu literackiego. Sytuacja ta daje się przenieść na odbiorcę sztuk plastycznych /dzielącego zresztą punkt widzenia autora obrazu/, por. Strukturalna wspólnota różnych rodzajów sztuk ..., s. 434, przyp. 3.

<sup>97</sup> B. Uspienski, jw., s. 212.

<sup>98</sup> Interesujące uwagi na temat stosowania przez Matejkę "wewnętrzny" punktu widzenia znajdujemy w analizie Bitwy pod Grunwaldem przez S. Tarnowskiego, op. cit., s. 195: "Zazwyczaj malarze

bitew widzą i malują ją z daleka; stoją sami domyślnie poza niemi, na jakimś fikcyjnym, odległym punkcie, z którego obejmują całość bądź bitwy, bądź pewnego wybranego jej epizodu, ale zawsze całość tej akcji i tej walczącej masy ludzi. Koniecznym wynikiem, albo może koniecznym warunkiem takiego sposobu ułożenia i przedstawienia bitwy, jest znowu to, że punkt widzenia malarza musi być gdzieś z boku, że on tę całą bitwę widzi niby ukośnie, ruch jej zwrócony jest ku niemu, albo od niego, ale nie wprost na niego. Tutaj jest inaczej. Tutaj artysta swoje fikcyjne stanowisko zajął właśnie w samym środku, w samym wirze boju: patrzy na niego nie z odległości, ani z ukosa, ale wprost i z samego centrum akcji; a w skutku tego, co wymalował jest niejako przekrojem bitwy. Kto widział, jak pasiecznicy rozkładają ul Dzierżona na dwie części, i zagląдают, co się dzieje wewnątrz, ten zrozumie, jak Matejko pojął i przedstawił bitwę. Rozdzielili ją w połowie tak, jak rozdziela się ul; jedna połowa byłaby tam, gdzie stoi widz, ale jej nie ma, jest gdzieś usunięta na bok, jak niepotrzebna połowa ula, jest nie wymalowana. Ta zaś co jest, to samo wnętrze, samo jądro bitwy, na które malarz patrzy i widz patrzy tuż z bliska i zupełnie na wprost". Przykłady przekraczania granic przestrzeni artystycznej w zakresie iluzji przestrzennej są oczywiście w owym czasie znacznie bardziej oczywiste i dosadne. Są nimi np. tak popularne w XIX stuleciu panoramy, gdzie wywołaniu złudzenia przestrzennego "bycia w środku" służyły rzeczywiste rekwizyty, będące przedłużeniem obrazu w przestrzeń, w której znajdował się odbiorca.

<sup>99</sup> Takiego terminu dla określenia postaci, której oczyma patrzy czytelnik używa F. Stanzel, Sytuacja narracyjna i epicki czas przeszły. Tłum. R. Handke, "Pamiętnik Literacki" t. 61, 1970, z. 4, s. 221.

<sup>100</sup> Trzeba też zauważyć, że w tekstach dotyczących dziewiętnastowiecznego malarstwa określenie to ma nierzadko wyraźne zabarwienie pejoratywne. Szczególnie w tekstach mówiących o tzw. malarstwie "kostiumowym" określenia te nie mają znaczenia opisowego ani interpretacyjnego, lecz są wyłącznie dyskredytującym epitetem, używanym bez próby odniesienia do jakichkolwiek cech dzieła. Określenia te zwykle przywoływane są jako synonim emfazy, przesady, sztuczności /właśnie negatywnie zabarwionej sztuczności, a nie pozytywnie - kunsztowności/. Język historii sztuki zdaje się tu zgodny z duchem języka potocznego, gdzie porównania teatralne mają skrajnie odmienne wartości, zgodnie zresztą ze skrajnie zróżnicowanym charakterem samego teatru. Zarysowuje się tu pewne chronologiczne zróżnicowanie. Porównania teatralne stosowane do sztuki dawnej - głównie barokowej - podnoszą jej patos, wzniosłość, dynamikę itp. Ich użycie w znaczeniu deprecjonującym zdaje się być właściwe tylko tekstom dotyczącym sztuki XIX w.

<sup>101</sup> Jako przykład dwa cytaty o obrazach Simmlera: "Przysięga Jadwigi w swej kompozycji ma tę samą wadę co poprzednie, z wyjątkiem Barbary jego obrazy historyczne, jest "ułożoną", ułożoną dla widza, który patrzy. Ta ciągła myśl o widzu, o tej jakby teatralnej rampie równoległej do której Simmler każe stać bohaterom swoich utworów, zaciera prawdę, obniżając znaczenie plastycznie wyrażonej chwili rzeczywistej do poziomu teatralnego przedstawienia" /H. Piątkowski, 1898, cyt. wg Jaroszewski, op.cit., s. 22/; "Gdyby to nawet była tylko, jak z przekąsem nazywano, scena z piątego aktu, głównym zarzutem jest właściwie układ osób scenę tę odgrywających. Najczęściej pozują one w sposób dla tego rodzaju utworów dość znamieny. Często, zaiste zbyt często, wiele bardzo obrazów historycznych naszych i obcych w pierwszej połowie zeszłego



wieku sprawia poprostu wrażenie grupy ukostiumowanych aktorów, którzy ustawili się porządnie przed rampą sceniczną" /T.Jaroszyński, Józef Simmler, Warszawa 1915, s. 10 - 12/.

<sup>102</sup>Zob. B.Uspienski, Strukturalna wspólnota różnych rodzajów sztuk, loc.cit., s. 239.

<sup>103</sup>Przy okazji można zauważyć, że w Hołdzie pruskim został także zastosowany "efekt chóru", objaśniania akcji przez reakcję. Postacią komentującą wydarzenie jest oczywiście Stańczyk. Jego osoba jest bardzo silnie wyeksponowana, nie tylko ze względu na kontrast błazeńskiego stroju i "frasobliwej" pozy, lecz także z racji usytuowania na stopniach podium. Stańczyk jest jedyną postacią wyłamującą się z podziału na scenę i widownię, jest pośrednikiem między bohaterami wydarzenia a gapiami. Jego rola jako "świadka" jest znacznie bardziej skomplikowana niż w omawianych uprzednio przykładach, gdzie świadkowie objaśniali bieg wydarzeń w sposób nie wymagający od widza żadnego specjalnego przygotowania. Stańczyk zaś nie objaśnia akcji, lecz ją komentuje i to w sposób zrozumiały wyłącznie dla odbiorcy dysponującego znaczną wiedzą historyczną i anegdotyczną. Widza nieprzygotowanego może najwyżej zastanowić zaszępiła mina błazna i jego uprzywilejowane miejsce u stóp królewskiego tronu.

<sup>104</sup>Użycie terminu w rozumieniu nadanym mu przez J.Culler Konwencja i oswojenie, loc.cit., s. 146 - 196, szczeg. s. 157 n.: "oswojenie tekstu polega na powiązaniu go z typem wypowiedzi lub wzorcem, który jest już w jakimś sensie naturalny i czytelny".

<sup>105</sup>E.Gombrich, Sztuka i złudzenie, loc.cit., s. 213.

<sup>106</sup>M.Black, Metafora, "Pamiętnik Literacki" t. 62, 1971, z. 3, s. 228.

<sup>107</sup>Jw., s. 231.

<sup>108</sup>M.Porębski, Czy metaforę można zobaczyć? loc.cit., s. 61-78.

<sup>109</sup>O.Grabar, op.cit., s. 567. Podobne radykalne sądy, sformułowano jednak także w odniesieniu do literatury, cytuje je R.Handke, Odbiorca dzieła jako partner dialogu, "Teksty" 1980, nr 1/49/, s. 68 /np. "zawartość tekstu czyli przedmiot przesłania wnoszą dopiero jego interpretacje"/.

<sup>110</sup>Taką ewentualność dopuszcza E.Gombrich, Sztuka i złudzenie, loc.cit., s. 205.

<sup>111</sup>Takie rozumienie roli odbiorcy odpowiada roli odbiorcy "wirtualnego". Por. M.Głowiński, Wirtualny odbiorca w strukturze utworu poetyckiego, w: Style odbioru, Kraków 1977, s. 60 - 92.

<sup>112</sup>Na tę społeczną stronę roli odbiorcy wirtualnego zwraca uwagę M.Głowiński, jw., s. 70.

### Rozdział III

#### LITERACKI STYL ODBIORU OBRAZÓW

Uznanie dialogowego stosunku między obrazem a jego odbiorcą za podstawę dla tworzenia obrazowej narracji budzić może wiele pytań i wątpliwości. Przede wszystkim: co pozwala sądzić, że odbiór przebiegał właśnie w taki, a nie w inny sposób? Czy przyswojone dla potrzeb historii sztuki niektóre stwierdzenia psychologii odbioru są wystarczającym dowodem na to, iż mechanizm recepcji obrazów narracyjnych był rzeczywiście oparty na przewidywaniu i przypomnieniu? Czy z kolei odwoływanie się do zespołu mniemań charakterystycznych dla danej epoki jako do mających być przesłanką dla interpretacyjnego "oswajania" obrazów, nie jest tylko ujawnianiem zespołu mniemań współczesnego badacza na temat zeszlowieczonej mentalności i jego własnych doświadczeń jako odbiorcy? Jak w samej historii sztuki przebiegają badania nad odbiorem?

Wydaje się, że jest to aspekt badań niedoceniony nie tylko w poruszonym tu zakresie sztuki XIX wieku. Kilkanaście lat temu Hans Robert Jauss w głośnym wystąpieniu Historia literatury jako wyzwanie rzucone teorii literatury<sup>1</sup> oskarżył metodologię nauki o literaturze, iż obraca się w zamkniętym kręgu estetyki wytwarzania i przedstawiania oraz postulował odnowienie dyscypliny przez wsparcie tradycyjnych metod estetyką recepcji i badaniem wzajemnego oddziaływania twórczości i odbioru. Bardzo wiele uwag Jaussa, choć sformułowanych na podstawie stanu badań i dla potrzeb studiów literaturoznawczych, odnieść można do historii sztuki<sup>2</sup>. Podobne zarzuty, jak np. uleganie złudzeniom "obiektywizmu historycznego" czy "ukryty heglizm" wysuwano zresztą pod adresem historii sztuki skądinąd<sup>3</sup>. Dyscyplina ta ma co prawda na swoim koncie takie badania, jak śledzenie recepcji poszczególnych dzieł, rekonstrukcje ich "życia" wśród przemian smaku artystycznego, ich "Nachleben", ich "fortuna critica", ich mitologię<sup>4</sup>, lecz prace te,

o zwykle faktograficznym charakterze, porównywalne są do "krzywych statystycznych bestsellerów". Są raczej kroniką sukcesów i porażek dzieł i ich twórców, i w gruncie rzeczy dzieła, a nie ich odbiór, są tu przedmiotem zainteresowania. Można także przytoczyć, uprawiane szczególnie w niemieckiej historii sztuki, ujawnianie manipulacji sztuką i tendencyjnych deformacji odbioru<sup>5</sup> - wszystko to jednak nie zmienia faktu, że pomiędzy trzech czynników warunkujących istnienie i funkcjonowanie sztuki, jakimi są twórca, dzieło i odbiorca, najmniej wiadomo nam o tym ostatnim<sup>6</sup>. Relacje między dziełem a jego odbiorcami przyjmowane są zazwyczaj jako oczywiste, nie wymagające refleksji<sup>7</sup>. Rysuje się tu zresztą bardzo znaczna różnica między nauką o sztuce, w której postulat "historii sztuki z perspektywy widza"<sup>8</sup> nie został dotychczas postawiony, a literaturoznawstwem, gdzie ostatnia dekada przyniosła tak znaczne zainteresowanie tą problematyką, iż mówi się już o jej banalizacji<sup>9</sup>. Badania dotyczące odbioru dzieła literackiego, roli czytelnika w różnorodnych jej przejawach i różnych typów sytuacji komunikacyjnych stały się nawet - jak twierdzi Michał Głowiński - polską specjalnością, a to dzięki teoretycznej podbudowie, jaką stanowi ingardenowska teoria konkretyzacji<sup>10</sup>. Teoria ta, sformułowana także w odniesieniu do sztuk plastycznych<sup>11</sup> znalazła bardzo nikły odzew w badaniach nad sztuką. Cytowany wyżej Michał Głowiński zauważył, iż teoria konkretyzacji Ingardena ma z założenia charakter bardzo ogólny, odnosi się do dzieła literackiego w ogóle, a także do uniwersalnych reguł odbioru<sup>12</sup>. Przy uszczegółowieniu teorii, w procesie konfrontowania jej z materiałem powstają nowe pytania i problemy. Podstawowym wśród nich jest sprawa kulturowych uwarunkowań procesów konkretyzacyjnych, analizowanych przez Ingardena w warunkach jakby laboratoryjnych, w oderwaniu od wszelkich czynników zewnętrznych. Problem ten podnoszony jest zarówno w tonie polemicznym<sup>13</sup>, jak też w rozważaniach mających na celu dostosowanie ogólnych założeń teorii do potrzeb badawczych<sup>14</sup>. Nie podejmując w tym miejscu kwestii przydatności teorii Ingardena w praktyce badawczej historii sztuki, stwierdzić można, że właśnie ze względu na swój ogólny i "idealny" charakter teoria konkretyzacji pozwala na szerokie i elastyczne jej stosowanie, także w badaniu odbioru dzieł sztuk plastycznych.

Wobec znacznie bardziej zaawansowanych - tak w teorii, jak i w praktyce - badań nad odbiorem literatury, pytać można, w jakim stopniu rozpatrywanie odbioru sztuk plastycznych może korzystać z

tego dorobku? Wydaje się, że przy wszystkich odmiennościach przedmiotu badań - zarówno tworzywa, jak sytuacji komunikacyjnych - czerpanie z doświadczeń literaturoznawstwa niesie tu mniejsze ryzyko, niż np. przejmowanie modelu językowego dla analizy sztuk wizualnych.

Założeniem dla badania zjawiska odbioru musi być przyjęcie tezy, że dzieło stanowi swoisty akt komunikacji<sup>15</sup> - i tę tezę można bez większych korekt przenieść do sztuk przedstawiających. Podobnie też, jak fakt odbioru nie jest bezpośrednio dany historykowi literatury, lecz trzeba go zrekonstruować na podstawie pewnego rodzaju tekstów, tak samo recepcję sztuk plastycznych można dopiero odtworzyć na podstawie świadectwa odbioru. Zacząć więc trzeba od ich określenia. I tu już wyłaniają się bardzo istotne różnice. W dziedzinie literatury podstawowe teksty, które pozwalają się interpretować jako świadectwa jej odbioru, przy całej ich różnorodności<sup>16</sup>, formułowane są w tym samym systemie językowym, co sama literatura. Transkrypcje, jakimi są ilustracje czy teatralne lub filmowe adaptacje utworów, są dla literaturoznawcy wyrazistym, lecz ograniczonym świadectwem<sup>17</sup>. Natomiast świadectwa odbioru obrazów są zasadniczo dwojakiego rodzaju. Jedne kształtowane są w obrębie języka sztuk plastycznych, inne - formułowane w języku werbalnym. Pierwszą grupę stanowią różnego rodzaju transpozycje obrazów, pastisze, karykatury, plastyczne aluzje, cytaty i parafrazy, a przy szerokim rozumieniu - wszelkie naśladownictwa, jak też stylizacje. I tak van Gogh pozostawił malarskie świadectwo odbioru Delacroix, Wyspiański - Grunwaldu Matejki, Picasso velazquezowskich Las Meninas. Druga grupa - i tę w praktyce raczej jesteśmy skłonni traktować jako podstawowe świadectwa odbioru - to teksty zwerbalizowane. Jest to dziedzina bardzo rozległa i różnorodna. Składają się na nią głównie teksty dotyczące sztuki bezpośrednio, zarówno "profesjonalne": teoretyczne, historyczne, krytyczne, eseistyczne, jak też wszelkiego typu "prywatne" opisy i impresje zawarte w dziennikach, wspomnieniach, listach. Należą też do nich autoświadectwa, komentarze artystów do własnych dzieł oraz poezja i literatura "mówiące o sztuce"<sup>18</sup>. Swoistą odmianę świadectw odbioru stanowią też wtórnie nadawane wyobrażeniom tytuły i nazwy<sup>19</sup>. Innym typem świadectw odbioru są wszelkiego rodzaju teksty, które choć nie odnoszą się do sztuki bezpośrednio, pozwalają jednak odtworzyć stosunek do niej, myślenie na jej temat, jej oddziaływanie itp. Do tej grupy należą też świadectwa świadomie organizowa-



ne, jak statystyczno-socjologiczne ankiety, pozwalające wnioskować np. na podstawie frekwencji muzealnej. Jest wreszcie jeszcze jeden rodzaj świadectw odbioru dzieł sztuk plastycznych, który przypomina o odmiennym od literatury przedmiocie badań. Obrazy czy rzeźby z racji swego tworzywa posiadają nie tylko jednostkowy byt materialny, ale także swoją materialną, częstokroć bardzo wysoką wartość i o ich odbiorze świadczą także ceny osiągnęte na aukcjach, w muzealnych zakupach itp. Oba ostatnie typy świadectw zwykle sprowadzają się do czysto ilościowych informacji i ich przydatność dla badania odbioru jest ograniczona.

Przy całej różnorodności wymienionych tu, na pewno nie wszystkich typów świadectw odbioru, jedno jest im wspólne. Wszystkie one "wysławiają" to, co zostało przekazane w systemie odmiennym od języka naturalnego<sup>20</sup>. Są zatem transkrypcją, to znaczy przeniesieniem utworu z jednego systemu znaków w obręb drugiego<sup>21</sup>. Stosując dalej terminologię semiotyczną należałoby powiedzieć, że większość podstawowych świadectw odbioru sztuk plastycznych stawia ich interpretatora wobec problemu transmutacji, co oznacza, że "tekst uformowany w granicach jednego systemu /np. malarstwa/ i rekonstruowany w materiale innego systemu /np. poezji/ traci specyficznie malarskie i uzyskuje specyficznie poetyckie właściwości"<sup>22</sup>. Problem ten pociąga za sobą wszystkie wątpliwości, jakie wiążą się z przekładalnością bądź nieprzekładalnością systemów semiotycznych, co, jak to już przedstawiono, jest przedmiotem kontrowersji nawet wśród badaczy o zbliżonej semiotycznej orientacji<sup>23</sup>.

Dla omawianego tu zakresu sztuki XIX wieku niewątpliwie najważniejszym świadectwem odbioru jest krytyka artystyczna. Zetknięcie z nią objawia najjaskrawiej problem, z którym wciąż boryka się historia sztuki tego wieku, a jakim jest brak osobnego języka do badań nad tym stuleciem, uwikłanie go w pojęcia stworzone przez dziewiętnastowieczne piśmiennictwo o sztuce. Stosunek historii sztuki do zeszłowiecznej krytyki jest szczególnie dwuznaczny i niekonsekwentny. Z jednej strony posługuje się ona jej tekstami, tak jakby zachowały one w pełni swój walor interpretacyjny /wtedy gdy np. cytuje się wypowiedź krytyka pasującą do własnego toku argumentacji/, z drugiej zaś - czyni z niej samej przedmiot swych badań i interpretacji. Ze względu na zalety języka i stylu zeszłowieczną krytykę stosuje się też z upodobaniem jako ornament, wyłącznie dla ozdobienia wyводу. Jest wreszcie maniera polegająca na przytaczaniu dawnych wypowiedzi tonem pobłażliwej wyższości,

jakby dla wykazania nieporadności czy naiwności dawnych sądów, czemu często sprzyja ich staroświecka stylistyka. Spojrzenie na krytykę jako na świadectwo odbioru znacznie ujednoznacznia jej status jako przedmiotu badań, aczkolwiek jej miejsce wśród świadectw odbioru dzieł plastycznych jest także szczególne. Krytyka, jako gatunek istniejąca krócej od innych, dostarcza mimo to materiału bardzo obfity. Rzecz jednak nie w ilości tekstów i nawet nie w tym, że krytyka jako swobodniejsza forma wypowiedzi wyraziściej ujawnia metody konkretyzacji<sup>24</sup>. Wśród cech krytyki wyróżnionych przez Wiesława Juszcza, jakimi są: czasowa tożsamość z artystycznym utworem do jakiego się odnosi, "bezinteresowna" wobec niego postawa, posługiwanie się językiem naturalnym jako jedynym narzędziem, rola pośrednika między dziełem a odbiorcą<sup>25</sup> - najistotniejsze w poruszonym kontekście są pierwsza i ostatnia oraz ich konsekwencje. Krytyka nie tylko ocenia, ale też sugeruje swe oceny oglądającej i czytającej publiczności. Jest zarazem świadectwem odbioru, jak też instrumentem jego kształtowania<sup>26</sup>. Nie tylko odtwarza, ale też postuluje określony stosunek do sztuki<sup>27</sup>. Krytyka z założenia ingeruje w sferę doznań estetycznych odbiorcy. Sama będąc wynikiem aktywnej recepcji, ma na celu uaktywnienie odbioru innych. Dopowiada, sufluje, nastraja, podsuwa skojarzenia. Tworzy, a w każdym razie dąży do tworzenia "stylów odbioru".

Jeden z tych stylów nazwać można "stylem literackim". Określenie "literacki" nie zostało tu wprowadzone jako potoczna, dość zresztą nieprecyzyjna kategoria wartościująca /tak jak zwykle się komplementować pewne teksty, że są one "literacko" napisane, który to komplement można zresztą odnieść do nierzadko "pięknopisarskiej" krytyki/. Rzecz też nie w częstym odwoływaniu się do dzieł literackich będących tematycznym źródłem obrazu. Chodzi tutaj o sposób tworzenia specyficznych dyspozycji odbioru, ukierunkowywania recepcji przez wprowadzenie w opis i analizie obrazu elementów właściwych literaturze, a malarstwu niedostępnych.

Jako pierwszy, wprowadzający przykład niech posłuży tekst nie rutynowego krytyka sztuki, lecz pisarza. W recenzji z wystawy w warszawskiej Zachęcie w 1882 roku Henryk Sienkiewicz tak pisał o obrazie Stanisława Witkiewicza:

- "Obraz przedstawia trzech jeźdźców zbrojnych w dubeltówki i szable, jadących szeroką, wiejską drogą. Krajobraz jest zimowy. Drogę rozrobiły kopyta końskie, ale na postronnych pagórkowatych

polach leżą jeszcze śniegi obfite. Zmierzcha się. Tylko zorze rzucają na owe śniegi blaski czerwone i rozświecają za jeźdźcami szeroką, smutną przestrzeń, zamkniętą na dalekich planach zarosłami i lasem. Jak okiem dojrzeć - ani wsi, ani osady. Pusto, głucho. Zda ci się, że słyszysz chlupotanie końskich nóg po błocie i cichą rozmowę tej pikiety. Natura o każdej porze dnia i nocy ma właściwy sobie nastrój, jakąś własną duszę, którą tylko prawdziwy artysta odgadnąć i odczuć potrafi. Zimowym zmierzchem, gdy śnieg oświecony zorzą daje blaski fioletowe, a noc ma zapaść pogodna, bywa w owych blaskach, w owym zaciszeniu się natury, w pustoszy pól i w mrocznych masach lasów coś uroczystego i tajemniczego razem ..."<sup>28</sup>.

Chociaż nie możemy tego tekstu zestawić z obrazem /nieznany/, nie można wątpić, że tylko wstępny opis odnosi się do tego, co w obrazie rzeczywiście m o g ł o być przedstawione. Dalej jest już mowa o tym, czego w nim na pewno być nie mogło: chlupotu końskich nóg po błocie, cichej rozmowy jeźdźców, pogodnej nocy, która zapadnie po zgaśnięciu wieczornej zorzy. W tych kilku zaledwie zdaniach przywołane są dwa elementy, których brak malarstwu: dźwięk, ów przysłowiowy głos, którego tylko brakuje, aby obraz był "jak żywy"<sup>29</sup> oraz czasowe continuum. Tekst Sienkiewicza jest zresztą bardzo powściągliwy, może dlatego, że odnosi się do krajobrazu, który mniej prowokuje do fabularyzacji niż obraz historyczny czy nawet rodzajowy. Poza umiarkowaniem, zaletą recenzji Sienkiewicza jest to, że przynosi ona dalej uogólniającą refleksję, rozpoczętą, nie wiadomo czy świadomie, parafrazą horacjańskiej ut pictura poësis:

- "Ci Trzej jeźdźcy - to cały poemat. Zapominasz, że jesteś w galerii - siadasz i poczynasz myśleć. Widzisz za nimi las i zorzę wieczorną, a przed nimi drogę niezmiernie daleką, wiodącą nie wiadomo dokąd ... Wyobraźnia twa pracuje dalej sama - mimo woli stworzysz jakąś powieść, jakiś niedokończony poemat. Potem myśłą ulatujesz wstecz - uogólniasz, a potem pytasz sam siebie, jakim sposobem dzieło sztuki mogło być taką podniętą i tak rozegrać w tobie wszystkie struny myśli, wyobraźni i uczuć"<sup>30</sup>.

"... Zapominasz, że jesteś w galerii ... poczynasz myśleć ... stworzysz jakąś powieść ... myśłą ulatujesz wstecz ..." - wszystko to /łącznie z zastosowaną formą gramatyczną/ służy takiemu ukierunkowaniu odbioru, dla którego sam obraz jest tylko początkowym impulsem, potem staje się właściwie zbędny /"zapominasz, że jes-

teś w galerii ... wyobraźnia twa pracuje dalej sama ..."/, a konkretyzacja doznań dokonuje się w sferze pozamalarskiej, właśnie w sferze powieści lub poematu. Krytyk podsuwa tu /jeśli nie wręcz narzuca/ odbiorcy wypełnianie "miejsc niedookreślenia" treściami wyrażalnymi środkami literackimi. Tylko te środki są bowiem zdolne wprowadzić strukturę rozwiniętego czasu, zdać sprawę z historii, której jeden moment został unaoczniony w obrazie, ale zarówno ta historia, jak i ta struktura wychodzą już całkowicie poza zawartość obrazu<sup>31</sup>.

Umiar Sienkiewicza rzadko był udziałem innych recenzentów, dla których każdy niemal obraz figuralny, niezależnie od tematycznego gatunku, mógł zostać punktem wyjścia do bardziej lub mniej udatnej opowieści. Przedmiotem daleko posuniętej fabularyzacji stawały się nie tylko obrazy wyobrażające akcje, czy przedstawienia o wyraźnej intencji narracyjnej, lecz nawet bardzo skromne i proste obrazki rodzajowe. Jako przykład niech posłuży opis sielanki pasterskiej w stylu zakopiańskim, jaką są Dzieci góralskie Gersona /1867/:

- "Gersona Dzieci góralskie zaraz na pierwszy rzut oka nęcą ku sobie znawcę równie jak profana. Obraz to z rodzaju tych, które sercem odczuwam. Dzieweczka tak ładna, tak po majowemu powabna. Sama nie wie co ma odpowiedzieć na płomieniste chłopca przysięgi; spuściła oczy, nawet je z lekka przymknęła, radaby może żeby to snem było, takie to piękne, co on mówi. Z tem wszystkim bardzo jest poważna w swojej zadumie, a tymczasem zdaje się wymykać kwiat z jej dłoni. To ten sam zapewne, który tylko co on zerwał dla niej z zawrotnej jakiejś wyżyny ponad przepaścią. Tęgi chłopak, niemal już mołojec, twarz typowa, rysy wyraziste, energiczne, usta wymowne, wzrok jeszcze od ust wymowniejszy. Prawdziwy górski dzieciak, spalony słońcem, we mgłach kąpany, obsychający na wiatrach, nie wiedzący nawet, że są na świecie równie wygody jak niebezpieczeństwa. Za to już pewnie nie raz na wirkach ciupagę swoją w powietrze wyrzucał i po potokach ze zwałonymi kłódami hulał; zna wszystkie okoliczne hale i polany; w niejednym już nawet mieście może był. A tu tymczasem dziewczeczka wzięła zaproszyła mu serce. I siedzi oto u nóg jej i zebrze, ale tak właśnie, jakby to orzeł górski patrzący w słońce. A ona, trusia serdeczna, na skale siedzi niby pani wielowładna; wiatr ponad czołem złotawe jej włosy wdzięcznie powichrzył, bladawe słońce ukradkiem spoza chmur wyjrzawszy, twarzyczkę jej opromieniło: tylko, że rzęsy



cieniem jej na policzki przypadły, a na szyi i na ramionach także cień spoczął przezroczystry, promienny, jakby do oddmuchnięcia westchnieniem. Nie przesadzamy ani słowa, spisujemy tylko wrażenie. Jest w tym wszystkim, jakbyśmy się po staremu wyrazili, dziwnie kordyacyjny sentyment. W dali nagłada tych szczęśliwców dwoje dziłki krajobraz tatrzański, chmury przelatują się zdają, coś mgły przepędza, to w dół, to w górę. Bardzo tu jest mówiąca ta milcząca interwencja żywiołów, które jak w Łokietku zdają się być doli człowieczej powiernikiem, przyszłości świadomym. Jednak słońce świadkiem przysięgi - Pamiętaj chłopcze, żebyś jej nie zdradził, dzień jasny na to patrzył. Nie zdradzisz? Któż wie, może wiernym będzie. A jak też zdrajcą? - Ha, dziewczeczka nie wygląda na Dziwzonę hal, która przeniewiercę gdzieś wśród czaharów zszedłszy, na śmierć zatańczyć potrafi. Ona uschnie z płaczu i tęsknoty serdecznej i wymknie się duszyczka z jej wątlej piersi na podobieństwo białego kwiatu, który w tej chwili z dłoni jej się wysuwa<sup>32</sup>.

W tym długim cytacie /długim z konieczności, gdyż wielosłowie jest jedną z istotnych cech omawianego stylu/ niemal w każdym kolejnym zdaniu obserwować można stałe wahanie od pozornie obiektywnego opisu obrazu do subiektywnych domysłów nim wywołanych. To nieustanne przechodzenie w sferę przypuszczeń objawia się zresztą w mnogości używanych przez krytyka probabilistycznych wyrażen: dziewczeczka "r a d a b y m o ż e, żeby to snem było": kwiat "to ten sam z a p e w n e, który tylko co on zerwał dla niej": chłopak "j u ż p e w n i e nie raz na wirchach ciupagę swoją w powietrze wyrzucał" i "w niejednym już nawet mieście m o ż e był": chmury "przelatują s i ę z d a j ą" itd. W pewnym punkcie tekstu, gdy mowa jest o cieniu "przezroczyстым, promiennym, jakby do oddmuchnięcia westchnieniem" autor zdaje się reflektować, że daleko odchodzi od malarskiego przedmiotu, zapewnia jednak natychmiast, iż tylko spisuje wrażenia. I tak dalej tekst coraz bardziej odrywa się od obrazu. Na poparcie własnego określenia, że "mówiąca" jest milcząca interwencja żywiołów, autor każe przemówić słońcu. Przejmuje też przypisaną przez siebie żywiołom świadomość przyszłości, kreśląc /już trybem orzekającym/ dalsze losy nieletniej pary. Tekst zamyka się poetycznym zwrotem o duszyczce wymykającej się z piersi jak kwiat z ręki, co jest też końcowym nawiązaniem do obrazu, w poprzednich frazach zupełnie już straconego z oczu.

Obraz Gersona zawierał bardzo mało przesłanek dla rozbudowania go w opowieść. Brak zdecydowanych "wewnętrznych dyrektyw" pozwalała właśnie na znaczną dowolność interpretacyjną. Nie można bowiem powiedzieć, aby cytowany tekst pozostawał w sprzeczności z obrazem, istnieje on jakby obok, niezależnie. Jest dla odbiorcy - zarówno obrazu, jak i tekstu - propozycją takiej właśnie konkretyzacji /bo nie tylko jej zapisem/. Wobec obrazów zawierających wyraźne "wewnętrzne dyrektywy" rola krytyki była inna, polegała w pierwszym rzędzie na ich wychwyceniu i wskazaniu odbiorcy. Jako przykład dwa teksty dotyczące obrazu o podobnym motywie idyllicznej pary, tym razem umieszczonego w konkretnej historycznej scenerii - Zygmunta i Barbary Matejki. Jak wskazywano uprzednio, idylla jest tu pozorną, pewne elementy obrazu są niezgodne ze stereotypem motywu i one właśnie są najistotniejsze dla jego odbioru. Na nie też kieruje uwagę widza krytyka. Sprawozdawca "Kłosów", dzieląc się z czytelnikami wrażeniami z wycieczki do Krakowa pisał:

- " /Matejko/ najpierw pokazał mi obraz wykończony, który był na wystawie krakowskiej tegorocznej, przedstawiający jedną chwilę z życia Augusta i Barbary, gdy w cichy wieczór letni, pogodny, we wzajemnym uścisku patrzą na siebie pełnymi miłości oczyma. Czarującym wdzięku Barbara wspiera głowę na piersiach męża i zatapia spojrzenie swoje w jego obliczu. August wpatruje się w ukochaną istotę objawszy jej kibić ręką, i tym niemym uściskiem przemawia o swem gorącym przywiązaniu. Głowy są portretowane z najautentyczniejszych zabytków. Przez otwarte okno widać niebo lazurowe, żadną chmurką nie zaciemnione: rozsiane po nim gdzieś tam małe gwiazdki, a jakby ze środka niebios spada iskrząca się większa gwiazda i zdaje się być smutną przepowiednią ich przyszłego rozdziału na wieki. Jakoż niedługo życie Barbary zgasło jak światło tej gwiazdy. Poniżej roztacza się cudny pejzaż, klomby drzew i krzewów widać we mgle wieczornej z daleka, a po wodzie pływające białe łabędzie. Pomiędzy framugą ściany a oknem, na wiszącym obrazie, widać portret Bony, która zdaje się z ram wychylać i szyderskim wyrazem oblicza, rzuca piorunujący wzrok na tę parę miłosną małżonków"<sup>33</sup>.

Spadająca gwiazda i portret Bony - te szczegóły obrazu mają skierować myśl widza poza wyobrażoną chwilę, ku przyszłym tragicznym losom królewskiej pary. Jeden jest zapowiedzią nieszczęścia, drugi wskazuje jego domniemaną sprawczynię. Obraz zakłada, iż widz obznajomiony jest wystarczająco z całą historią, aby szczegóły te

prawidłowo odczytać. Na znajomość tej szeroko wówczas spopularyzowanej miłośno-skandalicznej historii w naszych dziejach liczy też krytyk<sup>34</sup>, co jednak nie powstrzymuje go przed dopowiedzeniem przeczuć i wróżb zawartych w obrazie: "Jakoż niedługo ..." Te same wskazówki dla odbioru dobitniej, bo krócej powtarza inny tekst:

- "/Matejko/ ukończył obraz przedstawiający Zygmunta i Barbarę: przy otwartym oknie stoi Zygmunt August, trzymając żonę swoją w czułym uścisku, ona pochyliła się na jego piersi i twarz miłośnie podnosi ku niemu /.../ W obliczach królewskiej pary nie ma szczęścia, jest jakieś smutne przeczucie, które ich oboje pogrążyło w zadumę. Nad głowami ich zawisła złowróźbna kometa, a z boku, za ramami otwartego okna, widać portret Bony, która z niego ukośne rzuca na nich spojrzenie"<sup>35</sup>.

Nawyk "wnioskowania ze śladów", odtwarzania lub przepowiadania zdarzeń na podstawie wychwytywanych z obrazu wskazań i podsuwania domysłów tkwił tak głęboko w sposobie odbioru, że dawał o sobie znać nawet w tekstach nie będących interpretacją, lecz pomocniczą informacją. Marian Gorzkowski we wskazówkach do matejkowskiej Bitwy pod Grunwaldem "przy obejrzeniu obrazu nieodzownych", rzecz nawet tak oczywistą jak miesięczną datę bitwy czyni przedmiotem detektywistycznego domniemania: "sądząc z roślinności tu i ówdzie porozrzucanej w górze bądź w dole obrazu, gdzie jest dziewanna, oset i różne kwiatki polne, odgadujemy, że był to Lipiec"<sup>36</sup>.

Do domysłów skłaniają też drugoplanowe epizody bitwy: "... unoszące się dalej słupy kurzawy i dymu płynąc do góry przekonywają, że tam w dalekim ustroniu wręcz muszą straszne zatargi i walka /.../ Tak zwane kare polskie szły zbite, skupione, lecz nigdy nie rozwinięte. Z tego też względu należy mniemać, że tam gdzieś w dali obrazu skupione hufy z podniesionymi kopiami, nie tyle w szerokość jak liczne w długość szeregów, niejako klinem rozbijać miały albo już nawet zbiły swojego wroga /.../ Tam więc zaznaczone w oddali hufy musiały być bez wątplenia prowadzone przez Witolda /.../"<sup>37</sup>.

Oczywiście w ten sposób można było przedstawić tylko tło i dalekie plany obrazu. Przechodząc do omówienia postaci pierwszoplanowych autor zmuszony był porzucić supozycje na rzecz historycznej informacji. Wiąże się to z następną sprawą, jaką jest zależność recepcji od tematycznego gatunku obrazu. Odmienność odbioru obrazów Gersona Dzieci góralskie i Zygmunt i Barbara Matejki wynikała bowiem nie tylko z tego, że pierwszy mniej, a drugi bar-

dziej wyraźnie ten odbiór ukierunkowywał. Dla sposobu odbioru - o czym będzie jeszcze mowa - niezwykle istotna, jeśli nie decydująca, okazuje się rola gatunków tematycznych. Obraz rodzajowy, nawet zawierający bardzo precyzyjne wskazówki dla rozbudowania go w opowieść lub anegdotę, pozwalał na znacznie swobodniejszą fabularyzację. Funkcje tekstu odnoszącego się do obrazu historycznego były bardziej złożone. To, co tam mogło być zmyśleniem, tu musiało być historyczną prawdą. Tam można było zaproponować odbiór, swobodnie "spisywać wrażenia", tu trzeba było przede wszystkim dostarczyć informacji. Zwłaszcza, gdy obraz dotyczył mniej znanego epizodu dziejów lub gdy zawierał szczególnie wiele odniesień do historii, widz musiał przede wszystkim otrzymać wiadomości umożliwiające odczytanie tematyki przedstawienia, którą tytuł definiował tylko najogólniej. Tego typu podstawowe objaśnienia podawały /tak, jak podają jeszcze i dziś/ publikacje katalogowe. Podobnych tekstów nie można jednak traktować jako świadectw odbioru, są one tylko jego pomocniczym narzędziem. Przeważającym rodzajem komentarza stosowanego przez krytykę artystyczną było połączenie popularnego /a nawet popularyzatorskiego/ wykładu historii ze szczegółowym omówieniem obrazu, ukazanie "historycznego tła", na które obraz był następnie rzutowany, osadzenie przedstawionego momentu w łańcuchu wydarzeń. Zarazem w opisie samego obrazu skrętnie odnotowywano te wszystkie elementy, które pozwalały na ów zabieg swoistego "rzutowania synchronii w diachronię". Zabieg ten był bardzo bliski mechanizmowi literackiego odbioru, w którym uwaga i wysiłek widza skierowane są ku wszystkiemu, co zabiega się z prehistorią i posthistorią unaocznianej chwili, sytuują ją w ciągu zdarzeń, włączają do czasowego procesu. I tak, krytyk omawiający obraz Matejki Władysław Biały, dając na wstępie obszerny zyciorys tej barwnej postaci, mógł potem cały obraz sprowadzić do partii, które bądź są świadectwem dawniejszego życia księcia, bądź są zapowiedzią przyszłości, zwiastują "mający się zrobić przełom". Utartym obyczajem niepowstrzymanie wielomównej krytyki autor zapewniwszy, iż "symbolistyka" obrazu "wypowiada całą sytuację", wypowiada ją skrupulatnie sam:

- "Pogrzebanemu żywcem w ciszy klasztornej, do której zapewne niezbyt dostroił sobie ducha, niespokojnemu z wrodzonych skłonności, a nie mającemu innych pociech w życiu, z świeżo zaszłą właśnie pod owe czasy śmiercią Kazimierza Wielkiego snać uśmiechnęła się z nagłą władzy pokusa. Był istotnie najbliższym krewnym



zmarłego króla, liczył też i stronników trochę, którzy go ku temu podmawiali. Jest to właśnie chwila, którą na obrazie swoim uwiecznił Matejko. Symbolistyka tego malowidła na pierwsze wejrzenie wypowiada całą sytuację. Wyniosła postawa pokutnika wcale nie harmonizuje z surowym otoczeniem klasztornej celi. Z pod mniszej szaty wyglądają mu rękawy światowego ubioru. Płaszcz książęcy porzucony niby z pewną pogardą, niemniej znowu przecież lada chwila na baruki wdziany być może. Zdaje się to nawet dziwnie niedalekim. Tylko co odebrał pismo zapraszające go do powrotu. Obwieszona jest trzema pieczęciami, zapewne mieszczącymi godła trzech jego stronników: Przedpełki ze Stęszewa, Wyszoty z Kurnika i Stefana z Trląga. Przeczytał już, a jednak trzyma je dalej, dumając. Jednocześnie kusi go z boku dworzanin, ukazujący mu miecz gotowy do przypasania. On się odwrócił, zacisnął usta, widocznie walczy sam z sobą. Ale zarazem z rycerską butą nastąpił nogą uczone książki, które mu jedynym towarzystwem były w długich dniach samotnych rozmyślań. Nieco też opodal, podobny jemu więzień, ptak ulubiony, spostrzegłszy przetwarte okno, sposobi się do odlotu. Myśl ta symbolizuje mający się zrobić przełom w postanowieniu księcia. On także, upatrzawszy sposobność, wyfrunie szukać dalszych przygód w świat szeroki, co też i uczynił niebawem"<sup>38</sup>.

Cytowany passus stanowi stosunkowo nieduży fragment tekstu, który chociaż wyszedł spod pióra stałego recenzenta "Tygodnika Ilustrowanego" i zamieszczony był w rubryce Z dziedziny malarstwa i rzeźby, dotyczy w całości nie obrazu, lecz będącego przedmiotem wyobrażenia księcia Władysława Białego. Obraz okazuje się nie być nawet punktem docelowym całego wywodu. Funkcja popularyzatorska przeważa nad krytyczną, gdyż dalej dowiadujemy się też o późniejszych kolejach życia Władysława, które ani nie pozostają już w żadnym związku z obrazem, ani też nie są potrzebne do jego zrozumienia. Dlatego po prostu, iż: "Reszta życia tego dziwnego człowieka, jakbądź przekracza już zakres niniejszego przedmiotu, dla charakterystyki wieku swego, warta jest jeszcze dopowiedzenia"<sup>39</sup>.

Skupienie uwagi na postaciach lub sytuacji przedstawionej w obrazie uwidacznia się zwłaszcza w tekstach nie ograniczonych do roli informacyjnej, lecz podsuwających interpretację przedstawienia. Interpretacja ta zazwyczaj nie dotyczy obrazu, lecz zobrazowanego faktu. Tendencyjność, nierzadko dochodząca wówczas do głosu, jest natury całkowicie pozaartystycznej. Nie obraz, lecz ukazane w nim zdarzenie prowokuje do głoszenia przekonań i objawia-

nia emocji. Liczy się sam przekaz, środek przekazu przestaje właściwie istnieć. Szczególna u nas rola malarstwa historycznego sprawiała, że jego odbiór najłatwiej ulegał tego typu odkształceniom. Tak, na przykład, dla recenzenta "Biesiady Literackiej", omówienie obrazu Gersona Śmierć Przemysława, staje się okazją do rozprawy o polsko-niemieckim antagonizmie:

- "Rycina nasza, będąca kopią jednego z najświetniejszych obrazów wielce zasłużonego malarstwu naszemu Wojciecha Gersona, przedstawia jeden z epizodów tej odwiecznej walki, która od czasu zetknięcia się żywiołów germańskich ze słowiańskimi, zaczęła z jednej, odporna z drugiej strony na wszelkich polach i wszelką bronią toczy się po dziś dzień bez przerwy"<sup>40</sup>.

W tym duchu zarysowana jest następnie owa toczona od czasów Chrobrego "odwieczna walka". O samym zaś obrazie czytamy:

- "Artysta w obrazie przedstawił chwilę, w której najęty zbir, ze sztyletem skrada się do łoża spokojnie po trudach dziennych odpoczywającego króla. Ofiara leży bezbronna, z obnażoną piersią, uspiąca, a jednak mordercę strach zdejmuje: złowrogi ale trwożny wzrok utkwiał w Przemysławie, stosownie do okoliczności gotów rzuć się nań lub uciekać. Charakterystyczna zaprawdę jest postać tego zbója niemieckiego. Za kotarą kryje się snąc jeden z margrabiów, sam nie mógł się odważyć na mord osobiście; dzierży nawet miecz obnażony w rękę, ku własnej zapewne w danym razie obronie, on tylko pilnuje, żeby Przemysław należycie został zabity, żeby to, za co on zapłacił, dobrze było zrobione. Towarzysz jego trzyma na uwięzi zakneblowanego sługę Przemysławowego: miałżeby ten pomocnik oprawcy być jednym z tych Nałęczów lub Zarembów, których potomkom za tę zbrodnię przodków tyle czasy czerwonej barwy do szat używać nie było wolno? Fizjonomia zdaje się świadczyć, że to jakiś knecht niemiecki; Niemcy chcieli snąc bezpodzielnie używać sławy tego czynu, a może czuli, że Polak w zbrodni nie wytrwa do końca i w ostatniej jeszcze chwili obróci się przeciw królobójcom"<sup>41</sup>.

Tekst ten nie tylko nie wytrzymałby konfrontacji z historycznymi źródłami, na których obraz był oparty<sup>42</sup>, ale także z samym obrazem /np. wybrany przez Gersona "owoony moment" zawieszenia akcji został zinterpretowany jako okazanie bojaźliwości zabójców/.

Wymowną ilustracją mechanizmu podobnych deformacji są przypomniane już wskazówki do obrazów Matejki pióra Mariana Gorzkowskiego. Nawiasem mówiąc, publikacje te, wyraźniej jeszcze niż teksty

recenzentów i krytyków, noszą niejednorodny charakter. Będąc z założenia instrukcją historyczną mającą ułatwić lub wręcz umożliwić odbiór, są zarazem świadectwem odbioru<sup>43</sup>, jak i jego postulowanym modelem. W skrajnych wypadkach obraz jest tylko pretekstem do publicystycznego wystąpienia. Takie są np. objaśnienia do Wernyhory "z pobieżnym opisem o Kozakach w ogóle"<sup>44</sup>, będące zapalczywym historyczno-politycznym pamfletem. Kiedy indziej tendencyjność w ukierunkowywaniu odbioru ma mniej jawny charakter. Dzieje się tak, gdy wyolbrzymiane są niektóre szczegóły obrazu, lub gdy rzecz zasadza się na doborze sformułowań i opisowych terminów. Oto zaczerpnięte ze wskazówek Gorzkowskiego do Bitwy pod Grunwaldem przeciwstawienie głównych postaci obrazu: księcia Witolda i wielkiego mistrza:

- "Opasły na obrazie mistrz siedzący na opasłym białym koniu, zawiera głębszą historyczną myśl ujętą żywcem z dziejów krzyżactwa. O ile twarz i postać Witolda są prawie smukłe, spalone ogniem i namiętności i zemsty, a pod nim chyżonogi arabski rumak dopełnia pojęcia natury jeźdźca, o tyle opasły mistrz krzyżacki z różańcem w ręku i z łańcuchem na szyi jako godłem władzy, siedząc na opasłym koniu z krwi perszeronów, doskonały przedstawia kontrast [...]. Wielki mistrz jest wyobrażony w chwili najzupełniejszej niemocy; trzyma on rapir, ale zwieszony i bez użytku dla niego [...] nieco skrzywił ze złości twarz swą i usta jak lis w zasadzce ...."<sup>45</sup>.

Ukierunkowywanie odbioru polega tu na doborze pejoratywnych określeń /w krótkim akapicie czterokrotnie pada słowo "opasły"/, na podkreślaniu detali, którym nadaje się znaczenie szersze /Witold na chyżonogim arabie, mistrz na opasłym perszeronie/, na użyciu dezawuujących porównań /"skrzywił usta jak lis w zasadzce"/.

Metody deformowania odbioru, stosowane szczególnie wobec obrazów historycznych, zawierających zamierzone lub insynuowane aktualne podteksty polityczne, stanowią odrębne zagadnienie. To, co wiąże je z literackim stylem odbioru obrazów, to ograniczenie recepcji do sytuacji przedstawionej. Do wszelkich tego typu deformacji, dokonywanych czasem nawet wbrew obrazowi, dlatego mogło dochodzić tak łatwo, że przebiegały one właściwie poza obrazem. Zniekształcenie odbioru jest tu pochodną stosunku do wyobrażonych zdarzeń i ludzi, samo zaś wyobrażenie staje się tylko okazją do zmanifestowania owych nastawień.

Formy najbardziej jaskrawe literacki styl odbioru obrazów przyjmował nie w krytycznych "rozbiórach", lecz w objaśnieniach do reprodukcji zamieszczanych w ilustrowanych czasopismach<sup>46</sup>. Teksty te, zwykle prozatorskie, ale i wierszowane, prezentujące grafomanię różnych odcieni, łączy jedno: abstrahując całkowicie od "znaczącego" odnoszą się do tego, co w obrazie jest "znaczone", przedstawione. Do skrajności został doprowadzony tu, opisany przez Sienkiewicza rodzaj recepcji, który polega na "zapominaniu" o obrazie i "samodzielnej" pracy wyobraźni. Oto zaczerpnięty z "Biesiady Literackiej", pisma w którym objaśnienia do reprodukowanych obrazów stanowiły osobną rubrykę, komentarz do rysunku Gersona Opuszczona:

- "Opuszczona! Nie myślcie tylko, że przez kochanka ... broń Boże! W tej chwili opuszczona przez wszystkich, bo sierota! O godzinie ósmej z rana przy jednej z ulic starego śródmieścia, w cichym kąciku przy schodach dało się słyszeć przytłumione łkanie. Na głos ten litościwe serce staruszki, matki stróża, pierwsze oddźwięknęło współczuciem; za nią wyszedł syn Maciej, z izdebki pod schodami ukrytej, zmartwiony, że ta ładna panienka, którą wczoraj jeszcze wesoło schodzącą ze schodów widział, dziś w kąciku, bosa, płacze, a u nóg jej leży węzełek małej, wyrzucony z drzwi pierwszego piętra. Chłopiec był drugim, który prawie żartem zbywa smutną scenę, w całej nieświadomości jej przyczyny i skutków. Lucja, służąca z drugiego piętra, nadchodząc z miasta domyśla się przyczyny tego stanu rzeczy i objaśnia krótkimi słowami, że dziś z rana listonosz do pana X przyniósł list z czarną obwódką - dziewczę zostało sierotą, nadzieja wynagrodzenia sobie opieki zniknęła, a z jej zniknięciem sierota w świat bez opieki puszczoną została. Kto się nad nią ulituje? kto ją przytuli? Z wyrazu osób, otaczających ją, wnosić by należało, że najuboższa, matka stróża, zgrozą faktu przejęta"<sup>47</sup>.

Jest to zatem jakby krótka nowelka, porównywalna do literackich "szkiców" lub amatorskich "prób pióra", jakie znajdujemy na kartach tychże czasopism. Mamy i zawiązanie akcji /owo ciche łkanie/ i jej wyjaśnienie /zeznania służącej/, jak też zasugerowane zakończenie, jeśli nie szczęśliwe, to w każdym razie budujące. Pomimo krótkości tekstu poznajemy sporo szczegółów: godzinę zdarzenia, społeczne rozwarstwienie będącej jego miejscem kamienicy, imiona uczestników /stosownie dobrane do gminnej kondycji stróża i służącej, podczas, gdy winowajca z piano nobile



pozostaje wymownie ukryty pod inicjałem X/. Dla żadnego z tych detali nie ma najmniejszych przesłanek w obrazie, wszystkie są inwencją komentatora. Tekst ten może funkcjonować całkowicie samodzielnie, zaledwie w ostatnim zdaniu znajduje się odniesienie do istniejącego poza nim wyobrażenia /"z wyrazu osób ... wnosić by należało ..."/ - ale i ono może być tylko konwencjonalnym literackim zwrotem. Owa autonomiczność tekstu w założeniu objaśniającego obraz, jest naturalną konsekwencją ograniczenia odbioru tylko do przedstawionej sytuacji, która nie należy do dzieła malarskiego, jest wobec niego zasadniczo transcendentna<sup>48</sup>. Tym samym tekst zwraca się do tej funkcji dzieła - funkcji "odtworzenia", która przy odmienności środków, jest taka sama jak w dziele literackim<sup>49</sup>. "Literacki" styl odbioru polega tu już nie tylko na dyktowanym koniecznością wyjściu poza obraz, na rozwinięciu przedstawionego momentu w czasowy proces, dopowiedzeniu jego prehistorii i posthistorii, ale na redukcji dzieła malarskiego do tego, co jest w nim wspólne z literaturą. Odbiór taki, bardziej zasadnie niż to jest potocznie przyjęte, nazwać można "czytaniem". Lektura ta jednak nie jest lekturą obrazu, lecz fikcyjnego, paraliterackiego tekstu, jaki na temat sytuacji przedstawionej w obrazie stwarza sam odbiorca.

Krytycy piszący sprawozdania i recenzje z wystaw nie tylko podsuwali wzorce dla odbioru obrazów, ale sugerowali też określony sposób oglądania, obcowania z nimi. Wbrew warunkom panującym na wystawowych salonach, raczej niesprzyjających skupieniu /o czym wiadomo częstokroć z tychże źródeł/, wobec dzieł znacznie szerszych z reguły zalecano kontakt długotrwały. Nie chodziło w tym o czysto zewnętrzne upodobnienie pozornie równoczesnego oglądu obrazu do przebiegającego w czasie odbioru tekstu literackiego. Pożądaną postawą wobec dzieł malarskich było "zamyślenie", "marzenie", "zatapianie się", "ulatywanie wyobraźnią". W omówieniu obrazu Matejki Wit Stwos z wnuczką, po obszernym życiorysie artysty /przedstawionego zgodnie z ówczesnym przekonaniem jako krakowianin/ i po opisie wyrazu i charakteru obu postaci, czytamy:

- "W obraz ten długo wpatrywać się trzeba, aby przeczuć i odgadnąć wszystkie jego zalety; wpatrując się zaś, wyobraźnia nasza i serce musi się przejmować dolą rzeczywistych wydarzeń z życia Wita i przenieść w czasy ubiegłe. Pomaga zaś ku temu artysta całą charakterystyką swoich głęboko obmyślanych figur"<sup>50</sup>.

Tak znów pisał artystyczny kronikarz "Tygodnika Ilustrowanego" o obrazie Loefflera Powrót po napadzie Tatarów:

- " [...] Taką jest treść tego prześlicznego obrazu, który w patrzącym rozwija cały poemat uczuć i wrażeń, przyciąga ku sobie coraz silniej, w miarę długiego wpatrywania się w niego"<sup>51</sup>.

I wreszcie wrażenie recenzenta z krakowskiego pokazu Śmierci Barbary Radziwiłłówny Simmlera:

- "Nieraz zdarzało się widzieć osoby siedzące po całych godzinach nad Barbarą i dumając nad nią, zupełnie jakby w wyobraźni czytały jakiś długi romans"<sup>52</sup>.

Owe "długie wpatrywania się" i "dumania" nad obrazami bynajmniej nie mają na celu wnikliwszej ich obserwacji, lecz przeciwnie - całkowite od nich oderwanie. Taki kontakt z obrazem jest koniecznym warunkiem jego literackiego odbioru, uruchomienia wyobraźni pobudzonej przez wyobrażenie, lecz potem już nim nie skrzępowanej. W możliwości odbioru obrazów na podobieństwo dzieł literackich widziano nawet przyczynę rosnącej popularności wystaw malarstwa:

- "Publiczność przemógłszy raz uparty wstręt jaki długo objawiała, zdziwiona spostrzegła, że i na płótnach, podobnie jak w książce, znaleźć można dość poematów wymownie wypowiedzianych, dosyć wzruszających dramatów, by wynieść stamtąd niezwykle wrażenia, by wyjść z mocniejszym biciem serca i poczuć pragnienie powtórnego widzenia tego, co raz zachwycało"<sup>53</sup>.

Zalecana długa kontemplacja obrazów dawała możliwość pozbycia się materialnego balastu malowidła wraz z jego wszystkimi ograniczeniami i swobodnego snucia wszystkich owych poematów i powieści, o jakich piszą krytycy. Ten sam obraz "czytany jak jakiś długi romans" pobudzać mógł zarówno projekcję, jak retrospekcję. Oto czego domyślał się krytyk piszący o obrazie Simmlera Śmierć Barbary Radziwiłłówny:

- "Artysta, widocznie trzymając się historii, pokazał króla przygotowanego do zniesienia tego ciosu, a wziął tylko chwilę, kiedy ten, wpatrując się w ukochane rysy, przebiega myślą koleje przeżytego szczęścia, a porównując je z obecną rzeczywistością, zdaje się mówić w goryczy: Ach! więc wszystko minęło! chociaż serce skrwawione wzbrania się w tę rzeczywistość uwierzyć"<sup>54</sup>.

"Owocny moment" pełnej powściąganego bólu zadumy owdowiałego króla skłaniać mógł nie tylko do rekonstrukcji "przeżytego szczęścia", ale pozwalał też przeczuwać jego przyszłe reakcje:

- " [...] Zygmunt siedzący na kraju łóżka, wpatruje się z niemym zalem w drogie oblicze, po którym niedługo smutna pamięć tylko zostanie. Silnie zaciśnięte, splecione palce i czoło mocnym ruchem brwi ściągnięte, każą przypuszczać, iż hamuje uczucie, by nie wybuchnąć z całą rozpaczą, jaką zapewne serce jego szarpać musi. Jedno kolano zgięte i wrywająca się iza z oka zdaje się zapowiadać, iż lada chwila nie powstrzyma gwałtownej boleści, że rzuci się na kolana i całym wylewem długo tamowanego żalu usta przycisnie do zimnej ręki, obleje ją gorącymi łzami"<sup>55</sup>.

Zauważmy, iż znajduje tu potwierdzenie trafność wyboru momentu, gdyż krytyk odmalowuje właśnie kulminacyjną scenę rozpacz, z której wyobrażenia Simmler zrezygnował, pozostawiając ją domyślności odbiorcy.

Nawet zastrzeżenie, że w sposobie przedstawienia zgonu królowej za mało jest cech chrześcijańskich, ma ostatecznie na celu zwiększenie możliwości projekcyjnych obrazu, tym razem tyczących już nie króla, lecz zmarłej. Tak więc włożenie gromnicy lub krzyża w ręce umierającej:

- "... rozlałoby więcej uczucia wzniosłego na obraz, złagodziłoby okropność chwili nasuwając osładzające myśli o niebieskim życiu, przywiązując serdeczniej do zawsze drogiej, choć zmarłej osoby"<sup>56</sup>.

Długi kontakt z obrazem miał nie tylko umożliwić rozwinięcie projekcyjnych zdolności widza. W tekstach świadczących o sposobach odbioru powraca wciąż zagadnienie przekraczania granic przestrzeni artystycznej, zacierania przedziału między światem przedstawionym a światem rzeczywistym, światem obrazu a światem odbiorcy. Jak i w wielu innych aspektach, tak i tu trudno orzec, na ile krytyka świadczy o takim stylu odbioru, a na ile go postuluje. Z tekstów wyłaniają się dwie możliwości "wejścia" w świat przedstawiony. Jedna to zwodniczy mimetyzm przedstawienia. Druga, to podatność odbiorcy na emocjonalne wyzwanie płynące z obrazu, gotowość dosłownie pojmowanego współczucia z przedstawionymi postaciami, współuczestnictwa w wyobrażonej sytuacji. Cytowane przykłady dotyczyć będą tylko jednego obrazu - znów Śmierci Barbary Simmlera, gdyż dzieło to idealnie odpowiadało obu warunkom. Wszyscy sprawozdawcy z pierwszych pokazów - zarówno warszawskiego, jak i krakowskiego - rozwodzą się nad wielkim zainteresowaniem, jaki obraz wzbudzał u publiczności, notują reakcje i zachowanie odbior-

ców, przytaczając je zazwyczaj jako argument na rzecz wysokiej oceny dzieła. Tak wspominał to wydarzenie Wojciech Gerson:

- "Kiedy obraz ten pierwszy raz wystawiony był w salach Wystawy Krajowej /r. 1860/, nie tylko ściągał tłumy ciekawych i zachwyconych, ale trzymał pod wrażeniem tak przemożnym, że w sali, gdzie był na ścianie zawieszony, nikt głośnego słowa wymówić nie śmiał, nikt donośniejszym stąpieniem ciszy nie przerywał; jakby oczom patrzących żywo obecna była i boleść nieszczęśliwego króla i cichy sen wieczny młodej królowej wymagał uszanowania chwili, w której palec Boży spoczął na jej skroni, powołując ku sobie duszę wyswobodzoną z boleści ziemskiej pielgrzymki"<sup>57</sup>.

A oto kilka innych podobnych świadectw:

- "Leżąca zmarła ma w sobie tyle przejmującej prawdy śmierci, otaczające ją przedmioty skończone są z takim wiernym opracowaniem najdrobniejszych szczegółów oddanych z ludzającą plastycznością, iż wszystko to każe zapominać, że się stoi przed obrazem, a wywołuje w widzu wszystkie wzruszenia dotykanej rzeczywistości" [...], gdy ujrzano [Barbarę] na łożu skonania, z zadziwiającą prawdą śmierci oddaną, publiczność została wstrząśnięta do głębi tak istotnym widokiem zgonu znanej i kochanej osoby. Ztąd to często można było spotkać między patrzącymi głębokie westchnienie, łzę ukradkiem otartą i to uroczyste milczenie, którego nikt z widzów nie śmiał przerwać, by nie zmącić przejmującego uczucia, jakiego doznaje się znalazłszy się oko w oko ze śmiercią"<sup>58</sup>.

- "Osobliwa rzecz, że widok szczerego trupa w nikiem nie budził wstrętu, owszem, przywiązywał i nieledwo te łzy wyciskał, jakimi mógł płakać Zygmunt August, którego pomawiano nawet o niedostateczną rozpacz [...] jak mówiono, ktoś w zapomnieniu chciał ruszyć książkę leżącą na fotelu, co stoi przy łożu królowej"<sup>59</sup>.

- "Opowiadano nam naprzykład o jakiejś kobiecie, która długo patrząc na malowidło, po jakimś czasie przeżegnała się i odeszła zwolna, zapewne w chwilowym zapomnieniu pomodliwszy się u łoża zmarłej niby osoby. Szczegół ten sam za siebie przemawia"<sup>60</sup>.

Wszystkie opisywane reakcje - zachowywanie wobec obrazu ciszy i powagi stosownej w domu żałoby, westchnienia i ocieranie łez, sięganie po namalowane przedmioty - są to przykłady zjawiska znanego z wielu dziedzin artystycznych, jakim jest wkraczanie życia w sztukę, naruszanie jej ram poprzez traktowanie bohaterów utworu jako żywych /lub naprawdę zmarłych/ ludzi, zaś scenerii jako rzeczywistego otoczenia<sup>61</sup>. Owe naruszanie granicy przestrzeni artys-



tycznej, "wchodzenie" w obraz, jest wynikiem dążenia do maksymalnego zbliżenia świata przedstawionego do świata rzeczywistego. Intencja taka jest w tym wypadku wspólna twórcy i odbiorcom. Z jednej strony wyraża się ona w wykończeniu każdego szczegółu w sposób osiągający najwyższe złudzenie, z drugiej - w postawie widzów łatwo i chętnie poddających się iluzji i uczuciowym podnieciem płynącym z obrazu. Podnoszenie przez krytyków takich cech przedstawienia jak "żywa obecność" /a w wypadku zmarłej "prawda śmierci"/, "dotykalna rzeczywistość" - to nie tylko jeszcze jeden przykład żywotności jednej z najstarszych pochwał w dziejach piśmiennictwa o sztuce. To owa "żywa obecność" wyobrażenia "każe zapomnieć, że się stoi przed obrazem", w takim bowiem zapomnieniu sięgano po namalowaną książkę i modlono się za namalowaną zmarłą. W ostatnim z przytoczonych tekstów wydarzenie to zostało zresztą przypomniane na rzecz wyższości Śmierci Barbary nad późniejszym obrazem Simmlera Przysięga Jadwigi, wobec którego "ani podobna zapomnieć, że to obraz"<sup>62</sup>. "Zapominanie" o obrazie to nie tylko zapominanie o jego materialnym istnieniu, wyodrębniającym go ze świata rzeczywistego, to także zapominanie o jego nieruchomości, momentowości, niemocie. Zapominanie o malowidle, na jakie wskazywano już jako na warunek literackiego odbioru obrazu, przedstawiane jest tu jako najbardziej pożądany sposób recepcji, dający nie tylko pełnię satysfakcji widzowi, lecz świadczący zarazem o artystycznej wartości dzieła.

Recepcja ograniczona do lub skoncentrowana na sytuacji odtworzonej w obrazie jest najistotniejszą cechą stylu odbioru, nazwanego tu literackim. Cecha ta wspólna jest odbiorowi obrazów o różnych tematach, zarówno wyobrażających sceny historyczne, jak też rodzajowe czy nawet - na co wskazywał przykład Sienkiewicza - krajobrazy. Nie oznacza to jednak, że odbiór był niezależny od tematycznego gatunku obrazu. Wiele bardzo tekstów świadczy, że gatunki tematyczne wraz z ich tradycyjną hierarchią były kategoriami głęboko zakorzenionymi w świadomości odbiorców i że określenie konwencji gatunkowej traktowano jako warunek właściwej recepcji dzieła<sup>63</sup>. Rozpoznanie gatunku tematycznego potrzebne było do dostrzeżenia nastawień i oczekiwań stosownie do obrazu, uniknięcia pomyłek, jakimi byłoby np. potraktowanie wyobrażenia św. Marii Magdaleny jako kobiecego aktu czy przyjęcie solennej powagi wobec białej sceny rodzajowej /nb. malarstwo ostatnich dziesiątków lat XIX stulecia stwarzało coraz więcej możliwości takich pomyłek/. Zacieranie się granic gatunkowych, tak charakterystyczne dla prze-

mian ikonografii dziewiętnastowiecznej odczuwane było jako przeszkoda w przyjęciu właściwej postawy odbiorczej. Wiele tekstów ukazuje bezradność autorów, którzy nie potrafili lub nie śmieją przystąpić nie tylko do oceny, ale nawet do zwykłego opisu obrazu, nie dokonawszy wprzód jego jednoznacznej kwalifikacji gatunkowej. A, że ta nie zawsze była możliwa, stąd tyle quasi-teoretycznych rozważań nad gatunkami, ich swoistymi cechami, granicami itp. Sytuacja krytyki była tym trudniejsza, iż traktowane normatywnie wzorce gatunkowe były pochodną przejętych skądinąd i powierzchownie przyswojonych tradycyjnych pojęć teoretycznych. U ich podstaw leżało przeświadczenie o jednolitości i czystości tych kategorii, co nie pozostawało w wyraźnym związku z aktualną rzeczywistością polskiego malarstwa. Zwłaszcza w latach sześćdziesiątych XIX stulecia, gdy twórczość Matejki nie urosła jeszcze do rangi najwyższej miary i wzoru dla malarstwa historycznego, roztrząsania dotyczące kwalifikacji gatunkowej miały wysoce zagmatwany i ogólnikowy charakter. Oto jak z problemem boryka się krytyk piszący o /nie nazwanym z tytułu/ obrazie Brandta:

- "Odrazu kłopot tu niemały: pod jaką kategorię podciągnąć obrobienie przedmiotu? Rzecz tyle pełną uroków rysunku, perspektywy, ruchu, wdzięków kolorytu, wykończenia, ani sposób zbyć nazwą zwyczajnej sobie ilustracji. I także jak tu rodzajowym nazwać obraz, którego treść nie sięga jako żywo niczyjej pamięci; a znowu gdyby miał być historycznym, czyżby potrzebował całej karty wyjaśnienia?"<sup>64</sup>.

Pomieszczenie pojęć spowodowane jest tu nie tylko niemożnością orzeczenia, czy rzeczony obraz jest historyczny czy rodzajowy /jak wynika z dalszego opisu był to, bardzo popularny w drugiej połowie wieku, typ sceny kostiumowej, nie odnoszącej się ani do żadnego określonego epizodu dziejowego, ani też literackiego tekstu/. Autora peszy też inne zakłócenie konwencji: rozliczne "uroki" obrazu nie pozwalają umieścić go w ostatniej kategorii tematycznej, jakiej tradycyjnie przystoi skromniejsza malarska realizacja.

Niejasność kategorii gatunkowej obrazu nie tylko utrudniała wyrobienie sobie właściwego wobec niego nastawienia. Komplikowała też ocenę obrazu. Kwalifikacja gatunkowa była bowiem, zgodnie z hierarchią tematyczną, kwalifikacją wartościującą. Stąd tak wiele w krytyce, pozornie jałowych, roztrząsań nad zaliczeniem obrazu do stosownego gatunku, bądź usilnych prób stworzenia nowych, odpowiednich dlań kategorii.

- "Do jakiego jednak rodzaju - pisze w innym miejscu tenże autor - zaliczyć Wydobycie zwłok Wandy [A.Lessera], rzecz nielada kłopotliwa. Do historycznego ani węż. Któż nie wie, że to zmyślenie, że to tylko podanie mroczne, pół myt, pół legenda? A znowu jakby prosto rodzajem uznać tak głęboko obmyślane, tak poważnie inaugurowane malowidło? Możeby się godziło stworzyć dla niego całkiem nową nazwę. Proponujemy naprzykład rodzaj dramatyczny. Już ciż przedmiot każdy, w którym postać człowiecza stanowi rdzeń zajęcia ma prawo być dramatem - wyższego lub niższego rzędu, zależy to od jego duchowego nastroju. W obecnym razie niewątpliwie to tragedia. Bohaterizm, w walce z nieubłaganą koniecznością, padający lapidarnie, jak gladytor cyrkowy, obudza konieczne wrażenie litości lub grozy. Stosownie do tej zasady, rzucająca się w nurty Wisły, dla uniknięcia wstrętnych ślubów dziewica do serdecznego współczucia zyskała sobie niezaprzeczone prawo. Ale obraz p.Lessera przedstawia niby epilog tej bolesnej katastrofy. Jest to tedy tak, jakbyśmy oglądali widzów, zdrętwiałych czy rozrzuconych odebraniem tragicznego wrażenia. To ostatnie więc przez nich tylko udzielić się nam może i powinno. Czy jednakże tak się stawa?"<sup>65</sup>

Najwięcej sporów i wątpliwości budziło przyznawanie obrazom najszacowniejszej rangi malarstwa historycznego. Wobec bujnego rozkwitu tego gatunku i postępującego wraz z nim wewnętrznego zróżnicowania o jednoznaczne sądy było coraz trudniej. Przedmiotem takiej dyskusji stała się m.in. Śmierć Barbary Radziwiłłówny Simmlera. Poświęcając szczegółowy i pochwalny "rozbiór" dzieła, krytyk "Biblioteki Warszawskiej" dochodzi na koniec do tej właśnie sprawy:

- "Tak więc zajmujące ogół kwestie pomysłu i wykonania, liryzmu i dramatyczności, wyjaśniły się same przez się przy ocenianiu obrazu: zobaczyliśmy, iż pojęcie liryczne przedmiotu nie zmniejszyło jego wagi i znaczenia, a pomysłowi, przez który objawia się treść duchowa odpowiadało wykonanie zgodne zarówno z prawdą natury, jak i z prawdą przedmiotu; pozostaje nam już kwestia może najważniejsza dla ogółu, czy obraz p.Simmlera jest historycznym lub nim nie jest, jak to wielu twierdzi i dlatego też musimy wykazać, choć pobieżnie, stosunek sztuki do historii i płynące stąd warunki historycznego malarstwa [...] "<sup>66</sup>.

Tu następuje dość zawiły i długi wywód, w konkluzji którego określone są owe warunki, jakim odpowiadać powinien obraz historyczny:

- "Każdy więc obraz przedstawiający objawienie się w massach dojrzałej już idei pewnej epoki, lub też działanie potęg duchowych osób należących do historii, będzie obrazem historycznym, bez względu czy to działanie na polu bitwy, czy w kole sejmowym, czy wśród czterech ścian komnaty odbywać się będzie. Na tej więc zasadzie obraz p. Simmlera, jako przedstawiający Zygmunta w chwili, gdy potęgi jego duchowe są wywołane do działania, jest obrazem historycznym; przedstawienie zaś tejże figury w zwyczajnych czynnościach życia, jak np. Zygmunt August na polowaniu, Barbary przy toalecie, będzie obrazem rodzajowym".

Drugi z omawianych w studium obrazów - Powrót po napadzie Tatarów Loefflera - służy właśnie jako przykład malarstwa, które choć aspiruje do wyższego gatunku, wszakże warunków jego nie spełnia:

- "Do kategorii rodzajowych obrazów, wyższych znaczeniem psychologicznym i stanowiących przejście od obrazu historycznego do zwykłego rodzajowego, kamieniem granicznym promieniami obu tych światów będzie obraz p. Loefflera. Na tle historycznym osnuty, przedstawia on działanie potęg duchowych osób nieznanymi i objętymi dla historii, ale znanymi i miłymi naszemu sercu. Potęgi duchowe tych osób nie wyparły się na widownię historyczną, nie zaświeciły nad nią gwiazdą, to tylko po prostu stopnie, po których Żółkiewscy i Wiszniowieccy wdarli się na wyżyny społeczne, skromne podnóżki filarów dźwigających polityczną budowę narodu i dlatego mające prawa do historyczności [...]"<sup>67</sup>.

Wyższość malarstwa historycznego nad innymi gatunkami tematycznymi, choć utwierdzoną długą tradycją, wciąż na nowo uzasadniano. Tak przedstawiał rzecz krytyk snujący ogólne rozważania o malarstwie w związku z wystawą w warszawskiej Zachęcie w roku 1865:

- "Czem jest dramat historyczny w poezji, tem jest obraz historyczny w malarstwie. Dramat jest szczytem poezji, obraz historyczny jest szczytem malarstwa: obraz bowiem historyczny jest dramatem. Jeżeli krytycy niemieccy, nie wyjmując nawet i słynnego Lessynga, malarstwu tę od poezji naznaczyli różnicę, że obraz malowany ma określać rzecz miejsca, a obraz pióra rzecz czasu, to my na to odpowiedzieć możemy z całą sumiennością, że taki np. Stańczyk Matejki, nie tylko swoją przepyszną i nieocenioną postać nam ukazuje, ale w swojej sytuacji kontemplacyjnej wobec balujących dworzan Bony, z wieścią o zwycięstwie przedstawia nam



nadto cały dramat albo raczej tragedycję dworu Zygmunta, którego patos, główną osobą, intrygą i całą akcją, kieruje za kulisami Bona, nie ukazując się tak samo, jak nam jej twórca Stańczyka nie ukazał na pierwszym planie obrazu"<sup>68</sup>.

Autor, żywiąc ambicje teoretyczne, nie tylko powtarza dalekie echo doktryny ut pictura poësis, ale podejmuje też dyskusję z lessingowskimi rozgraniczeniami. Argumentem na rzecz ich niesłuszności jest dlań zawarta w obrazach możliwość dopowiedzenia /oczywiście przez przygotowanego odbiorcę, choć nie jest to wprost powiedziane/ całego historycznego kontekstu zobrazowanej chwili. Wyższość malarstwa historycznego polega właśnie na tym, że niesie ono najwięcej treści wyrażalnych nie środkami malarskimi, lecz środkami właściwymi literaturze, jest najsposobniejsze dla "literackiego" odbioru. Polemika z Lessingiem jest zatem paradoksalna, gdyż intencją tegoż było właśnie uniemożliwienie podobnego typu odbioru<sup>69</sup>. Stojąc wobec obrazów w wystawowej sali krytyk dostrzeżę jednak, iż wiele z przedstawionych dzieł nie mieści się w określonych gatunkowych konwencjach, próbuje zatem wprowadzać szczerze wartościujące kategorie, bardziej dostosowane do rzeczywistej sytuacji w malarstwie. Niejasność, a nawet nieporadność argumentacji świadczy wymownie, jaką konfuzję powodowało różnicowanie się i zacieranie dawnych kategorii gatunkowych, zwłaszcza gdy dla nowej i szybko zmieniającej się tematyki usiłowano przykładać doktrynalne normy:

- "... charakter ogólnego kierunku ducha sztuki, lubo nie w tak głębokich zarysach, przeważnie uwydatnia się w historyczności. Każdy obraz większego zakresu natchniony i tu zwrotem w przeszłość, a lubo nie ożywiony dramatycznie, to jest: nie podniesiony do szczytu, widać i w nim tę dziwność ogółową, mniej więcej, mocniej lub słabiej pojętą. Nie są to już dramata, ale są tylko chwile pojedyncze, do których niemiecki frazes o miejscu, w malarstwie głównie imponującym natchnieniem stosować się może prędzej.

I w takich jednak obrazach odróżnić się daje bogactwo duszy artysty, prawdziwie natchnionego i ożywionego choćby tylko tą chwilą, którą chwyta z dziejów, od prostego zabierania się do ilustracji faktów, lub, co gorzej, fantastycznego portretowania tej lub owej postaci w dziejach wybitniejszej"<sup>70</sup>.

Znaczenie, jakie dla ukierunkowania odbioru miały konwencje gatunkowe potwierdza inne jeszcze zjawisko. Jest nim odbiór obra-

zów o tematyce religijnej. Obrazy te, aczkolwiek figuralne, nie-  
rzadko narracyjne, odwołujące się do powszechnie znanych tekstów  
i konwencji przedstawieniowych, słowem zawierające wszystkie czyn-  
niki sprzyjające literackiemu odbiorowi - nie były tak odbierane.  
Krytycy, którzy częstokroć beztrąsko "lekkim piórem" fabularyzo-  
wali sceny rodzajowe i zamasyście kreślili historyczne "tła", o-  
kazywali znaczną powściągliwość wobec przedstawień religijnych.  
Decorum obrazów religijnych, nawet tych o niekultowym przeznacze-  
niu działało wyraźnie hamująco. Nawiasem mówiąc wypowiedzi kryty-  
ków świadczą, że idea decorum - stosowności przetrwała dłużej  
wśród odbiorców niż twórców. Ci ostatni coraz częściej, z różnymi  
intencjami i w różnym stopniu świadomie, lekceważyli wymogi sto-  
sowności i przystojności należnej określonym typom przedstawień.  
Odbiorcy natomiast wciąż wykazywali potrzebę i gotowość przyjęcia  
właściwej i "stosownej" postawy wobec dzieła. Ogólnie wydaje się  
- choć może jest to tylko powierzchowne spostrzeżenie - że niektó-  
re normatywne pojęcia teorii sztuki dłużej zachowują swą moc obo-  
wiązującą w odbiorze niż w twórczości.

Niepodobna na podstawie tekstów krytyki artystycznej odtworzyć  
ówczesnego systemu gatunkowego. Nie dlatego, że wyobrażenia gatun-  
kowe danej epoki są zawsze ograniczone i z natury niepełne<sup>71</sup>, lecz  
dlatego, że w polskim piśmiennictwie o sztuce taki system nigdy  
się nie wykrystalizował. Brakło po temu niezbędnego zasobu zarów-  
no artystycznych, jak też teoretycznych odniesień. Nie można więc  
mówić o jego zachwianiu czy rozpadzie, co zasadne byłoby, np. w  
odniesieniu do ówczesnej sytuacji w sztuce i krytyce francuskiej.  
Dywagacje krytyków nad tematycznymi gatunkami są nie tyle wykładem  
systemu, ile świadectwem jego potrzeby - w tamtym czasie i w  
tamtej sytuacji szczególnie trudnej do zrealizowania. Krytyka ar-  
tystyczna jest tu wszakże rozpatrywana nie jako źródło obrazujące  
ewolucję teoretycznych pojęć, lecz jako świadectwo odbioru. Cho-  
dzi zatem nie o rekonstrukcję reguł gatunkowych /o których można  
powiedzieć tylko, że były normatywne i idealne/, ale o odtworze-  
nie horyzontu oczekiwań odbiorcy<sup>72</sup>, a tym samym zespołu wymagań  
stawianych dziełom. Krytyka w pełni potwierdza, podkreślaną już  
uprzednio, rolę konwencji gatunkowych we wstępnym ukierunkowaniu  
odbioru, potwierdza zresztą głównie ukazując perturbacje wywołane  
nieadekwatnością konwencjonalnych i z uporem podtrzymywanych wy-  
obrażeń gatunkowych do rozpatrywanych obrazów. Wymóg rozpoznawal-  
ności gatunku jest jednak tylko częścią wymagań, jakie wyłaniają

się z krytycznych wypowiedzi. Gdy tytuł - o którego roli w ukierunkowaniu odbioru nie można zapomnieć - i dokonana kwalifikacja gatunkowa uruchomiły już konkretne oczekiwania, dalsze wymagania dotyczyły już sposobów, w jakie te oczekiwania mogły być spełniane. Warunków tych nie formułowano oczywiście w popularnych objaśnieniach do obrazów, gdzie dawano po prostu gotowy wzór odbioru, gotową konkretyzację, zaś zawarte w nich waloryzacje odnosiły się tylko do sytuacji przedstawionej. W poważnych "rozbiórach" było miejsce nie tylko na rozpatrzenie tematyki dzieła, ale i jego malarskiej realizacji, a zatem kompozycji obrazu, jego budowy przestrzennej, kolorystyki, ekspresji itd. Pomijając, mało istotne w tym miejscu oceny poprawności rysunku, perspektywy itp., widzimy, iż naczelnym kryterium, jakie wyłania się z tych bardziej lub mniej szczegółowych i kompetentnych roztrząsań, jest - obok "żywej obecności" - "jasna wymowa obrazu". "... Wszystko tam żyje i mówi jasno, zrozumiale, nic nie razi nieharmonijnością w tej poruszającej pieśni ..." <sup>73</sup> - oto kwintesencja pochwalnego sądu /podnoszącego - rzecz znamienne - tylko cechy niezgodne w istocie z charakterem malarstwa/. Jak wynika z krytycznych tekstów, "wymowie" obrazu sprzyjać mogły /lub ją utrudniać/ wszystkie bez mała jego komponenty. Największe znaczenie jednak zdaje się mieć "objaśnianie akcji przez reakcję", które dokonywane może być na różne sposoby, zarówno przez kompozycyjny układ figur, jak też ich ekspresję, poprzez scenerię, dobór rekwizytów czy wreszcie przez światłocieniowy lub barwny "nastrój" sceny. Ten utarty artystyczny chwyt okazuje się w odczuciu odbiorców sposobem przedstawiania, który najlepiej zapewnia i tak zwane "zrozumienie" obrazu i tak pożądany margines dla przewidywań i domysłów. Oto najprostszy przykład zarówno pochwały jak przygany, zaczerpnięty z analizy tylko jednego obrazu - Powrotu po napadzie Tatarów Loefflera:

- "Na te świeże zgliszcza stary Polak przyprowadził syna i z boleścią pokazuje mu szczątki domowej strzechy, na której gruzach pozostały tylko pies wierny wyje: zasmucił się młodzian i rzewnymi łzami zapłakał; opodal klęczy kobieta: z całej tej figury pochylonej również jak z twarzy, którą w połowie ręka kryje, wygląda taka serdeczna boleść, iż nie wątpimy, że po stracie ukochanych osób płacze [...]".

Zaletą obrazu jest zatem takie ukazanie reakcji, które nie pozwala wątpić o jej przyczynach i o charakterze minionych zdarzeń.

A oto jak widziane są "niektóre usterki w przedstawieniu charakterów, osłabiające zajęcie, jakie ten obraz obudza":

- "Surowe i boleścią przejęte oblicze starca wskazuje nam jasno, że cierpienie jego ma źródło w głębi obywatelskiego serca i dlatego żałujemy, że w smutnej twarzy młodziana nie maluje się chociaż przecucie bólu ojca. Artysta przedstawił go nam tak słabo, że w łzach jego nie możemy wyczytać przyszłego charakteru, ani się zapewnić w duchu, że młodzian odziedziczy tę siłę duszy, jaka przegląda z surowej twarzy starca. Gdyby nie to ważne uchybienie w pojęciu charakteru figury, która powinna w sobie nosić przyszłość, inne figury, a mianowicie kobieta i jej dziecię również jak całość pomysłu byłaby artystyczną"<sup>74</sup>.

Streszczając tę ocenę - reakcje postaci ukazanych w obrazie były wystarczające dla odtworzenia przeszłej akcji, nie dość jednak jasne dla przewidzenia przyszłości. Obraz ma charakter retrospekcyjny /mieści się w kręgu wyobrażeń "rozpamiętywania straty"/, natomiast krytyk chciałby go widzieć w szerszej czasowej perspektywie. Gani zatem malarza, że nie dostarczył mu po temu przesłanek i nie zadośćuczynił konwencji, która w postaci dzieci lub młodzieńców pozwalała upatrywać zapowiedzi przyszłości /zwykle zresztą krzepiącej, co czyniło tę konwencję zabiegiem podobnym do "szczęśliwego zakończenia"/.

Odbieranie obrazów w kategoriach "objaśniania akcji przez reakcję" miało miejsce nie tylko w odniesieniu do tak skromnych i prostych przedstawień jak obraz Loefflera. Podobnie ujmowano także sceny rozbudowane i złożone. Przykładem mogą być Wskazówki do obrazu Matejki Kazanie Skargi opracowane przez Mariana Gorzkowskiego<sup>75</sup>. Gorzkowski daje stosunkowo niewielkie wprowadzenie historyczne, całą uwagę poświęcając prezentacji poszczególnych postaci, aby na podstawie ich postawy i zachowań odtworzyć obszerny historyczny kontekst przedstawienia. Sama treść kazania Skargi nie jest podana wprost, lecz ma zostać przez widza zrekonstruowana na podstawie reakcji uprzednio dosadnie scharakteryzowanych słuchaczy. I tak rokoszanin Mikołaj Zebrzydowski "nie przyznaje wartości nakazom Skargi, albo zda mu się odpowiadać "Jak ty śmiesz to mówić."; Janusz Radziwiłł "spuściwszy nieco swe oczy jak to czynią chytry przestępcy, nie chce swój umysł rozświecać poznaniem prawdy"; warchoń Djabeł Stadnicki "słuchając Skargę jest oburzonym na niego"; Janusz Zborowski, ponieważ jest "rozmarzony i zamyślony przedstawia typ męża ze zwrotem do lepszych natchnień";



i wreszcie najwartościowszy człowiek wśród zgromadzonych, Jan Zamoycki "słucha Skargę z całą swą natężoną uwagą i jest wyobrażeniem szlachetności i cnoty magnackiej".

Jak dalece posunięte było żądanie całkowitej jasności i jednoznaczności w objaśnianiu akcji przez reakcję niech świadczą uwagi Wojciecha Gersona o obrazie Simmlera Wychowanie Zygmunta Augusta. Aczkolwiek na wstępie autor stwierdza, iż "treść obrazu daje się jasno z ogólnego układu figur wyczytać", następnie drobiazgowo wytyka szereg uchybień, wszystkich polegających na niejednoznaczności reakcji uczestników sceny. I tak obecność królowej w miejscu zabawy świadczy co prawda, że rzecz dzieje się za jej przyzwoleniem, jednak jej obojętność nie pozwala określić stopnia winy w niestosownym wychowaniu następcy tronu. Jeszcze więcej zastrzeżeń budzi postawa królewicza, na którym:

- "nie widać tego wpływu wesołości, która go otacza, obojętny jest, zapatrzony nie widać wyraźnie w kogo i w co, a jako niebiorący żywego udziału w rozgrywce wygląda raczej na prostaczka nieprzywykłego do towarzystwa pięknych pań, niż na młodzieńca, w którym jednak krew powinna zawrzeć na widok powabów, nerwy zadrgać na dźwięk śpiewu, który go w ułudną sferę nieokreślonych marzeń namiętnych wciągnąć zamierza; piękne panie śpiewają, grają, śmieją się, żartują, bez skutku; jeżeli artysta miał zamiar wyrazić, że usiłowania królowej rozbiły się o wrodzoną młodzieńcowi czystość obyczajów, mogłyby to chyba uczynić malując na twarzy i w postawie jego wstręt do nierycerskiej zabawy, albo naiwną wesołość chłopięcia"<sup>76</sup>.

Wywód Gersona znakomicie ilustruje kierunek i charakter wymagań i oczekiwań: zachowanie i wyraz postaci powinny jasno definiować ich rolę w akcji; psychologiczne reguły mają się sprawdzać /"krew powinna zawrzeć na widok powabów"/; określone przyczyny pociągać za sobą wyraźne skutki - a zatem reakcją na zaloty może być albo "wstręt", albo "naiwna wesołość", nigdy jednak jakiegokolwiek, niewytłumaczalnego zamyślenia.

Jak o tym już była mowa, obrazy, tak jak dzieła literackie, dzięki zapowiedziom /takim jak tytuł, konwencja gatunkowa/, bardziej jawnym lub ukrytym sygnałom, dobrze znanym cechom lub wewnętrznym wskazówkom ukierunkowują swą publiczność ku określonemu sposobowi recepcji<sup>77</sup>. Krytyka, rozpatrywana jako świadectwo odbioru ukazuje proces wypełniania owych wskazań, realizowania wewnętrznych dyrektyw, odpowiadania na sygnały płynące z obrazów.

Krytyka jest zarazem recepcją interpretującą, tworzy specyficzne dyspozycje innych odbiorców, steruje obserwacją, budzi nastawienia emocjonalne. Na ile zatem teksty krytyki mogą być traktowane jako świadectwa potocznego, społecznego odbioru, pozwalające na rekonstrukcję recepcji i horyzontu oczekiwań tzw. przeciętnych widzów, owej "milczącej większości" nie pozostawiającej prawie żadnych świadectw odbioru?<sup>78</sup> Na ile literacki styl odbioru jest stylem tych właśnie odbiorców, a na ile jest stylem krytyków, których większość była wówczas jeśli nie literatami, to w każdym razie "ludźmi pióra"<sup>79</sup>, dziedzicami osiemnastowiecznych diletantów, którzy z równą swobodą i swadą wypowiadali się o wielu dziedzinach artystycznych? Trzeba też pamiętać, że krytyków od "zwykłych" odbiorców różni większy zasób doświadczeń estetycznych, szerszy kontekst odniesień i skojarzeń, sprawniej wysławiają oni swe doznania i spostrzeżenia. Właśnie z racji wyższego poziomu samoświadomości i ze względu na większą "kompetencję komunikacyjną" krytyka artystyczna ujawnia nie tylko horyzont oczekiwań, ale także, ściśle z nim związany, mechanizm wartościowania<sup>80</sup>. Krytyka może wreszcie być narzędziem różnorakiego /zarówno ideologicznego, jak i komercyjnego/ manipulowania odbiorem.

Na wszystkie te pytania i wątpliwości nie może być jednej odpowiedzi, gdyż style odbioru są zjawiskiem historycznym, zmiennym<sup>81</sup>. Przy wszystkich zastrzeżeniach wydaje się jednak, że konkretny, powstały w określonej sytuacji historyczno-artystycznej materiał, jakim jest polska krytyka artystyczna lat sześćdziesiątych-osiemdziesiątych XIX stulecia, może służyć do odtworzenia ponadsubiektywnego horyzontu oczekiwań. Przemawia za tym parę względów: nieprofesjonalizm owej krytyki, jej niepełna świadomość czynności interpretacyjnych, częsta zgodność kryteriów i opinii, brak wśród piszących wybitnych /w tej dziedzinie/ indywidualności<sup>82</sup>. Krytycy chętnie zresztą powołują się na opinię ogółu, jakby w niej szukając uprawomocnienia swych sądów<sup>83</sup>. Dysponują też podobnym przygotowaniem, co ówczesna publiczność sal wystawowych oraz czytelnicy gazetowych recenzji i katalogowych komentarzy. Przystępują do odbioru dzieł ze wspólną "wiedzą uprzednią", na którą składa się i potoczne doświadczenie życiowe, i kulturowe stereotypy epoki<sup>84</sup>, i kontekst innych dzieł<sup>85</sup>.

Jaki zatem horyzont oczekiwań wyłania się z cytowanych świadectw? Jakim zespołem oczekiwań jest literacki styl odbioru? Główne wymaganie, jakie się tu manifestuje, to możliwość rozpoz-

niania sytuacji jako znanej. Wymaganie to daje się rozciągnąć na wszystkie aspekty dzieła, dotyczy zarówno jego przedstawieniowej, jak i przedstawiającej warstwy, a nawet technologii. Odbiorca, którego krytyk czuje się kompetentnym reprezentantem, chce mieć poczucie poruszania się na znanym, opanowanym gruncie. Jego oczekiwania określone są przez "strategię pewności". Potwierdzeniem wartości dzieła jest jego zgodność z oczekiwaniami. Odbiorca chce, by obraz utwierdził go w jego przekonaniach. Chce, by ucząc, wzruszając lub bawiąc zadośćuczynił jego mniemaniom o sztuce i o życiu. Znajduje niewiele tolerancji dla zjawisk wyrastających ponad oczekiwania, gdyż satysfakcję czerpie głównie ze swobodnej orientacji w przedmiocie poznania<sup>86</sup>. Chce poszanowania swych utrwalo-nych doświadczeniem życiowych i artystycznych przyzwyczajęń.

Rzecz jasna, ten sposób odbierania obrazów możliwy był tylko w określonej epoce i w określonej sytuacji kulturowej. Styl odbioru wynika bowiem z właściwości kulturalnych epoki, w której odbiór przebiega<sup>87</sup>. Informacje, którymi wypełnia się zawarte w dziełach "miejsca niedookreślenia" czerpane są głównie z kulturowo utrwalo-nych stereotypów<sup>88</sup>. Horyzont oczekiwań jest odbiciem pewnego światopoglądu, a ten określać musi oczekiwania wobec nie tylko jednego rodzaju sztuki. Dlatego też dla literackiego stylu odbioru w pełni adekwatna jest charakterystyka przeświadczeń, jakie obowiązywały w zeszlowiecznej twórczości narracyjnej i "doskonale przylegały do obowiązującego światopoglądu, światopoglądu, który kazał dostrzegać w świecie przejrzyste uporządkowanie, kazał wierzyć w możliwość wyjaśniania wszystkiego przez odwołanie się do historii, praw społecznych, reguł psychologicznych, a więc czynników, jakie miały harmonijnie ze sobą współżyć, zapewniając całościową wiedzę o człowieku, jego losach i miejscu w społeczeństwie"<sup>89</sup>.

Wspólnota światopoglądowa nie wyczerpuje związków między literackim stylem odbioru obrazów a literaturą. Wydaje się bowiem, że to właśnie literatura w dominującym stopniu określała horyzont oczekiwań wobec obrazów /by przypomnieć tu tylko zdanie o publiczności, która przekonała się do wystaw malarskich spostrzegłszy, że w obrazach, tak jak w książkach, znaleźć można wymownie wypowiedziane dramaty i poematy/. Społeczna funkcja literatury - pisze Jaus - manifestuje się tam, gdzie "doświadczenie literackie czytelnika wchodzi w horyzont oczekiwań jego praktyki życiowej, kształtuje jego zrozumienie świata, a tym samym oddziałuje na je-

go zachowanie społeczne"<sup>90</sup>. Taką społeczną funkcję z pewnością pełniła literatura w XIX wieku. Nie dzięki arcydziełom jakie stworzyła, lecz dzięki rozpowszechnionemu i zakorzenionemu obyczajowi czytania. "Wiedza uprzednia", z jaką widz przystępował do odbioru sztuki była w dużym stopniu ukształtowana przez doświadczenia literackie, przez nawyki lekturowe. One utrzymywały przekonanie, że wszystko jest do opisanie i zrozumienia, a wszelkie wydarzenia można wyjaśnić przez odwołanie się do pewnych typowych wzorców. One kazały oczekiwać logicznego rozwoju wypadków, szukać w dziele "początku, środka i końca", nie pozwalały wątpić, że przedstawione zdarzenie musiało mieć swoje przyczyny i będzie miało swoje skutki. One wreszcie wdrażały odbiorcę do wychwytywania z obrazu tych sensów, które najłatwiej poddawały się werbalizacji - a zatem kształtowały postawę przesadzającą o literackim stylu odbioru obrazów<sup>91</sup>.

Kolejna sprawa to stosunek stylu odbioru do stylu odbieranych dzieł. Krytyka jest dla jej rozpatrzenia stosownym świadectwem, gdyż z założenia traktuje o dziełach współczesnych, stosunek do dzieł dawnych objawiając tylko pośrednio /np. w porównaniach, lub gdy są one przytaczane jako norma/. I tę sprawę można widzieć tylko w określonym historyczno-artystycznym kontekście. Wszystkie bez mała cytowane tu teksty pochodziły z dwudziestolecia wyznaczonego przez dwa słynne obrazy: Śmierć Barbary Radziwiłłówny Simmlera /1860/ i Bitwę pod Grunwaldem Matejki /1878/. Jest to z jednej strony dwudziestolecie najbujniejszego /głównie dzięki osobie Matejki/ rozwoju polskiego malarstwa historycznego, z drugiej zaś - ostatecznego wykształcania się polskiej krytyki artystycznej jako dojrzałego gatunku piśmiennictwa o sztuce. Ten ostatni proces przebiegał zresztą równolegle do zakorzeniania się na polskim rynku czytelniczym ilustrowanych czasopism, które stały się główną trybuną krytyki, nadającą jej stosunkowo /na miarę ówczesnej odbiorczości sztuk plastycznych/ szerokie społeczne oddziaływanie. Między stylem dzieła a stylem odbioru łatwo zaistnieć mogą napięcia i konflikty, zwłaszcza gdy dzieło nie mieści się w horyzoncie oczekiwań lub gdy historycznie określone normy konkretyzacyjne przykłada się do dzieła wyrosłego z innego systemu. Literacki styl odbioru - w wyznaczonych tu czasowych granicach - jawi się nie tylko jako konwencja konkretyzacyjna charakterystyczna dla tamtej epoki, ale także jako przykład zgodności między dyrektywami do odbioru zawartymi w dziełach a możliwościami



mi konkretyzacyjnymi epoki. W cytowanych tekstach trudno dopatrzeć się konfliktów, nawet tych nieuświadomionych. Przeciwnie, ilustrują one pełną gotowość odbiorców do realizowania wskazówek konkretyzacyjnych podsuwanych przez dzieła i podatność na płynące z nich bodźce. Wymagania i zastrzeżenia /jak te dotyczące niejasnych kategorii gatunkowych/ wynikały z takiej właśnie postawy, z chęci odbierania obrazu w sposób pozostający w największej zgodności z nim samym. Odbiorcy, których świadectwami dysponujemy, są zatem, a w każdym razie starają się być, bardzo bliscy odbiorcy zaprogramowanemu przez dzieło. Przemawiają też za tym "intencje poświadczane" zawarte w autokomentarzach i innych wypowiedziach twórców. Pewne wątpliwości może budzić pytanie, czy ówczesny odbiór społeczny, jako jednak mniej kompetentny, przebiegał równie harmonijnie. Brak jednak tu świadectw większych starć, owego przysłowiowego "niezrozumienia" lub "odrzućcia" dzieła przez publiczność.

Czy literacki styl odbioru był zubażający czy wzbogacający? Odpowiedź na to pytanie jest także uwarunkowana historycznie; jak też nieuchronnie uzależniona od aktualnie przeważających sposobów recepcji. Sytuację komplikuje ponadto fakt, że świadectwem odbioru jest tu krytyka, a wiadomo, że krytycy "dotwarzają" częstokroć dzieła mierne nie tylko tendencyjnie, lecz także, by dać świadectwo własnej wnikliwości, inteligencji, bogactwu skojarzeń<sup>92</sup>. Nie to jednak widziano jako największą słabość tamtej krytyki /choć jej podobny grzech współcześnie wytykano<sup>93</sup>/. Dla rzeczników odbioru obrazów jako autonomicznych dzieł malarskich literacki styl odbioru był - i jest - zubożeniem ich o najbardziej istotne i cenne jakości, o właściwe tylko malarstwu środki wyrazu. Oni sami z kolei zubożali obrazy tematyczne, lekceważąc zawarte w nich intencje narracyjne i koncentrując się na stronie malarskiej, której ocena wypadała częstokroć niepocholebnie. Pewną wskazówką dla oceny odbioru może być stwierdzenie, że istnieje relacja między gatunkami tematycznymi a stylami odbioru, pewne style bardziej przylegają do jednych, inne do drugich<sup>94</sup>. I tak /parafrazując głośne hasło Stanisława Witkiewicza/, równie chybione jest odbieranie Zamoyskiego pod Byczyną wyłącznie jako układu linii i plam barwnych, jak też Kaśki zbierającej rzepę jako dzieła o ukrytych treściach, np. krytyki stosunków społecznych, wyzysku chłopca itp. Rozpatrywany z tego punktu widzenia, wkład odbiorcy dopowiadającego minione i przyszłe dzieje bohaterów obrazów historycznych jest wkładem wzbogacającym odbiór, bo pozostającym w zgodzie z intencjami twórcy i ze wskazówkami konkretyzacyjnymi.

Trzeba też oddać krytyce, o jakiej tu była mowa, że nie posuwa się ona do jaskrawych manipulacji odbiorem. Tworzy wyobrażenia i normy odnoszące się do sztuki, budzi też nastawienia wobec sytuacji przedstawionych, na ogół jednak pozostając w tym zgodna z tendencjami zaprojektowanymi w dziełach. Jeśli dokonuje deformacji, to mają one charakter dość ograniczony i są raczej wyolbrzymieniem niektórych czynników programujących odbiór dzieła i nie pozostają w jawnej z nim sprzeczności.

Wiadomo jednak, nawet z wciąż niedostatecznie znanych i zbadanych dzieł polskiej krytyki artystycznej ubiegłego wieku<sup>95</sup>, jak liczne i jak gwałtowne sprzeciwy budził styl odbioru nazwany tu literackim. Krytyczne wystąpienia Antoniego Sygietyńskiego, cała kampania toczona przez Stanisława Witkiewicza na łamach "Wędrowca" dotyczyły zarówno sztuki, jak krytyki. Kreśląc jej katastrofalny stan Witkiewicz gromił ten właśnie sposób recepcji, o jakim mowa:

"Krytyka nasza, nie mając żadnej wartości jako wskazówka dla artysty ani jako przewodnik dla publiczności wskutek zupełnego braku jakichkolwiek ściślejszych wiadomości z dziedziny sztuki, najchętniej czepia się tych obrazów, które dają materiał do długich rozpraw bądź historycznych, bądź społecznych lub religijnych, a tym samym do pisania prac poważniejszych - czyli ... większej ilości wierszy. Sąd też, jeżeli jest taki, nie idzie ze zbadania obrazu - tylko po przeczytaniu tytułu jest gotów, sformułowany i jasny"<sup>96</sup>.

Podstawowe hasło Witkiewicza, w myśl którego w obrazie ważne jest nie "co", ale "jak", odnosiło się nie tylko do malarstwa, lecz w równej, jeżeli nie większej, mierze do sposobu jego odbierania. Zaś literacki styl odbioru właśnie ograniczał się do tego "co". Nie wchodząc w tym miejscu w omawianie działalności krytycznej Sygietyńskiego czy Witkiewicza zauważyć trzeba, że postulowany przez nich styl odbioru /który można nazwać malarskim lub estetyzującym<sup>97</sup>/ był często, przy całej jego analitycznej wartości, niezgodny ze stylem dzieł, z ich wskazówkami konkretyzacyjnymi. Dowodem mogą być prace Witkiewicza o Matejce czy wypowiedzi Sygietyńskiego o malarstwie Jacka Malczewskiego. Przykład polemiki Witkiewicza ze współczesnymi mu recenzentami ukazuje też wyraziście, w jak wielkim stopniu krytyka przekłada dzieła na własny system wartości, wyobrażeń, pojęć, "dotwarzając" je lub przeciwnie - unicestwiając. Wtedy też zarysowuje się w krytyce wyraźna

tendencja dydaktyczna, chęć pouczenia odbiorców "jak patrzeć na dzieło sztuki". U Witkiewicza jest ona zabarwiona polemiczną pasją, zwróconą zresztą nie ku zwykłemu widzowi, lecz ku krytykom. Krytyka podsuwająca literacki styl odbioru /być może trochę skutkiem swego dyletantyzmu/ nie ingerowała tak jawnie i tak energicznie w postawę odbiorców. Z drugiej strony widzieć trzeba, że styl odbioru, jaki zrodził się z tamtych dyskusji i polemik zdominował na długo nie tyle społeczny sposób odbioru, ile odbiór profesjonalny, krytyczny i badawczy, czego konsekwencją było m.in. zniekształcenie przez historię sztuki obrazu zeszlowiecznego malarstwa tematycznego<sup>98</sup>.

Pomimo to wszystko, nietrudno i dziś zrozumieć sprzeciw, jaki literacki styl odbioru budził u fachowej i świadomej swych celów i zadań krytyki artystycznej. Ocenic ten typ recepcji jako "nieprawidłowy"<sup>99</sup> można choćby tylko z tego względu, że zwraca się on wyłącznie ku temu, co w malarstwie jest pozamalarskie. Literacki styl odbioru zdaje się też utrwać "spowszedniały horyzont oczekiwań", zmniejszać dystans między odbiorcą a dziełem, czynić je łatwiej strawnym, bardziej "kulinarnym". Wzbogacający natomiast, także w dziedzinie artystycznej, jest moment zawiedzenia oczekiwań<sup>100</sup>, a nie zaspokajanie przyzwyczajęń. Styl ten jednak trzeba rozpatrywać przede wszystkim jako element zeszlowiecznej idei jedności sztuk, przekonania o możliwości ich wzajemnej eksplikacji. Jeśli zgodzimy się, że "nie dzieła sztuki wzajemnie się oświełają, lecz jedno przez drugie próbuje wyjaśniać odbiorca"<sup>101</sup>, a korespondencja sztuk jest przede wszystkim problemem odbioru - wtedy styl ten okaże się skutecznym sposobem spełniania marzeń o malarsko-literackiej wspólnocie.

Style odbioru mają swoje "długie trwanie", ich rozwój nie przebiega w sposób ciągły, mogą cofać się i powracać, łączyć z innymi stylami<sup>102</sup>. Czy literacki styl odbioru się przeżył? To świadectwo odbioru, jakim jest krytyka artystyczna świadczyłoby o jego definitywnym zmierzchu. Trzeba jednak pamiętać, że bardzo mało wiemy o tym, jak odbiera obrazy publiczność nie pozostawiająca zwerbalizowanych świadectw odbioru. Czyją myśl Śmierć Ellenai Malczewskiego kieruje ku losom Anhellego, ku jego wędrownce z Szamanem przez stacje sybirskiej męki, a kto - jak chciał Antoni Sygietyński - widzi tylko wielkie juchtowe buty, postrzępioną rogozę, lniano-złote włosy i puszystą lisiurę?<sup>103</sup> I, jeśli dominuje ten drugi sposób, to czy oznacza to zwycięstwo stylu odbioru, o jaki walczy-

li Sygietyński i Stanisław Witkiewicz, czy zanik pewnego typu kultury literackiej? Wydaje się, choć trudno byłoby po temu znaleźć rzeczowe dowody i świadectwa, że literacki styl odbioru pozostaje obiegowym sposobem recepcji malarstwa tematycznego w tych warstwach odbiorców, których horyzont oczekiwań określa już nie narracyjna proza, lecz popularne kino, że usunięty z kultury elitarnej, trwa w kulturze masowej. Czy jednak oznacza to, że zmienił się horyzont oczekiwań odbiorcy czy jego "kompetencja komunikacyjna"? Można w końcu spytać, jaki styl odbioru jest właściwy naszej epoce. Na to pytanie byłoby jednak równie trudno odpowiedzieć, jak określić styl samej epoki.

### Przypisy

<sup>1</sup>H.R.Jauss, Literaturgeschichte als Provokation, Frankfurt am Main 1970, fragmenty w tłumaczeniu polskim: Historia literatury jako wyzwanie rzucone teorii literatury. Tłum. R.Handke, w: Współczesna teoria badań literackich za granicą, t. 3, Kraków 1976, s. 104 - 147.

<sup>2</sup>M.Janion, Wieszcz i słuchacze, w: tejże, Gorączka romantyczna, Warszawa 1975, s. 140 powołując się na Jaussa pisze, iż poezja Mickiewicza "ze względu na niebywały jej rezonans społeczny w różnorodnych grupach zbiorowości polskiej stanowi nadzwyczajny wprost obiekt dla tego rodzaju badań". Na gruncie historii sztuki polskiej przedmiotem porównywalnym jest oczywiście dzieło Matejki. Same dzieje recepcji Bitwy pod Grunwaldem stanowiłyby temat pasjonującego studium.

<sup>3</sup>E.H.Gombrich, W poszukiwaniu historii kultury /1969/. Tłum. A.Dębnicki, w: Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce, Warszawa 1976, s. 302 - 345.

<sup>4</sup>Przykłady tego typu opracowań: R.Mc Mullen, Mona Lisa. The Picture and the Myth, Boston 1975; N.Glendingning, Goya and his critics, New Haven, London 1977; W.Schadendorf /opr./, Beiträge zur Rezeption der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, München 1975.

<sup>5</sup>Np. B.Hinz, "Jeździec Bambiński". Tłum. S.Michalski, w: Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce, loc.cit., s. 346 - 367; tegoż oprac. Kat. wyst. Dürers Gloria, Kunst, Kult, Konsum. Berlin W. 1971.

<sup>6</sup>Wśród przedmiotów zainteresowania historii sztuki wyszczególnionych przez M.Porębskiego /dzieła, technologie, kody, style, preferencje, motywacje, instytucje/ brak odbioru dzieł, pewne jego elementy zawarte są w trzech ostatnich punktach /M.Porębski, Mechanizmy i strategie wyboru; w: tegoż, Ikonosfera, Warszawa 1972, s. 209 n./.



<sup>7</sup> Na takie stanowisko jako na charakterystyczne dla tradycyjnej wiedzy o literaturze wskazuje M. Głowiński, O konkretyzacji, w: tegoż, Style odbioru, Warszawa 1977, s. 97.

<sup>8</sup> Por. H. Weinrich, O historii literatury z perspektywy czytelnika /1967/. Tłum. R. Handke, "Teksty" 1972, nr 4, s. 157 - 168. Postulat podjęcia przez historię sztuki badań zbliżonych do badań nad odbiorem literatury stawia J. Białostocki, Historia sztuki wśród nauk humanistycznych, Wrocław 1980, rozdz. Umowa społeczna, s. 130.

<sup>9</sup> J. Sławiński, Odbiór i odbiorca w procesie historyczno-literackim, "Teksty" 1981, nr 3, /55/, s. 5.

<sup>10</sup> M. Głowiński, Odbiór, konotacja, styl, w: tegoż, Style odbioru, loc.cit., s. 29.

<sup>11</sup> R. Ingarden, O budowie obrazu, szczególnie: Obraz i jego konkretyzacje. Malarski przedmiot estetyczny, w: tegoż, Studia z estetyki, t. 2, Warszawa 1957.

<sup>12</sup> M. Głowiński, O konkretyzacji, w: tegoż, Style odbioru, loc.cit., s. 98.

<sup>13</sup> S. Lem, Filozofia przypadku. Literatura w świetle empirii, t. 1, Kraków 1975, rozdz. Fenomenologiczna teoria dzieła.

<sup>14</sup> Taki jest cel cytowanego artykułu M. Głowińskiego, O konkretyzacji, loc.cit.

<sup>15</sup> M. Głowiński, Odbiór, konotacja, styl, loc.cit., s. 30.

<sup>16</sup> Systematykę świadectw odbioru literatury podaje M. Głowiński, Świadectwa i style odbioru, w: Style odbioru, loc.cit., s. 117 nn.

<sup>17</sup> Jw., s. 124 n.

<sup>18</sup> Na ten temat E. Balcerzan, Poezja jako semiotyka sztuki, w: Pogranicza i korespondencje sztuk, Warszawa 1980, s. 21 - 40.

<sup>19</sup> O tytułach /w tym wypadku muzycznych/ jako o świadectwach odbioru por. M. Głowiński, Literackość muzyki - muzyczność literatury, w: Pogranicza i korespondencje sztuk, loc.cit., s. 68.

<sup>20</sup> O. Grabar, History of Art and History of Literature: Some Random Thoughts, "New Literary History", t. 3, 1972, nr 3, s. 566 uważa fakt, iż historia i krytyka sztuki jest formułowana zawsze w innym niż ona języku, za jeden z dowodów istotnej odmienności badania sztuk plastycznych i literatury.

<sup>21</sup> Rozumienie terminu wg M. Głowińskiego, Świadectwa i style odbioru, loc.cit., s. 124.

<sup>22</sup> E. Balcerzan, op.cit., s. 28.

<sup>23</sup> Przypomnieć można w tym kontekście cytowane już zdanie L. Kalinowskiego o uwikłaniu historii sztuki w słowo i tekst, na czym "zasadza się organiczna słabość historii sztuki jako nauki autonomicznej wobec samego zjawiska, jakim jest nieuchwytnie w swoich najgłębszych wartościach artystycznych i estetycznych dzieło sztuki", L. Kalinowski, O możliwościach odczytywania dzieła sztuki, w: Tessera. Sztuka jako przedmiot badań, Kraków 1981, s. 120.

<sup>24</sup> M. Głowiński, Świadectwa i style odbioru, loc.cit., s. 120.

<sup>25</sup> W. Juszcak, Dwie krytyki: "krytyczna" i "komentująca", "Teksty", 1972, nr 4, s. 39.

<sup>26</sup> Jak zauważa J. Sławiński, tekst krytyczny staje się świadectwem recepcji dopiero dla przyszłego historyka /J. Sławiński, Krytyka literacka jako przedmiot badań historyczno-literackich, w: Badania nad krytyką literacką, Wrocław 1974/.

<sup>27</sup> Tak, jak "mówiąca o sztuce" poezja - por. Balcerzan, op.cit., s. 120.

<sup>28</sup> H. Sienkiewicz, Wystawa Towarzystwa Zachęty /pierwodruk "Słowo", 1882, nr 149/, cyt. wg "Z dziejów polskiej krytyki i teorii sztuki", t. 2, Warszawa 1961, s. 244.

<sup>29</sup> E.H. Gombrich, Action and Expression in Western Art, w: Non-verbal Communication, Cambridge 1972, s. 373.

<sup>30</sup> H. Sienkiewicz, op.cit., s. 245.

<sup>31</sup> R. Ingarden, O budowie obrazu. Obraz a dzieło literackie, w: tegoż, Studia z estetyki, t. 2, Warszawa 1966, s. 91.

<sup>32</sup> F. Faleński, Z dziedziny malarstwa i rzeźby, "Tygodnik Ilustrowany" 1868, 1 półr., s. 2.

<sup>33</sup> K.W. Wójcicki, Wycieczka do Krakowa, "Kłosa" 1868, t. 7, dod. nadzwycz. do nr 170, s. 118.

<sup>34</sup> Pisał o tym J. Kossowicz, Kronika sztuk pięknych. Malarstwo, "Tygodnik Ilustrowany" 1860, 2 półr., s. 608: "Pomiędzy niewiściami postaciami naszej historii trudno znaleźć popularniejszej jak królowa Barbara; jej życie, prześladowania i cierpienia pełne, tajemnicza miłość do niej króla, młodość i piękność wszystko to są powody dość romantyczne, aby przejść w legendę, by żyć w pamięci powszechnej. Barbarę znają wszyscy co się uczyli i nie uczyli historii, ludzie wszelkiego stanu i wieku ..."

<sup>35</sup> /Bez autora/ Wiadomości z pola literatury i sztuki, "Kłosa" 1868, t. 7, s. 35.

<sup>36</sup> M. Gorzkowski, Bitwa pod Grunwaldem. Wskazówki do obrazu Jana Matejki, Kraków 1879, s. 6. Na marginesie można zauważyć, że w odbiorze długo utrzymała się tradycja "pejzażu moralizowanego". Tak było w cytowanych wyżej tekstach dotyczących Dzieci góralskich Gersona oraz Zygmunta i Barbary Matejki, tak jest też w pozornie czysto informacyjnych wskazówkach Gorzkowskiego do Grunwaldu: "... Niebo gdzieśgdzie ponure zakryte ołowianymi chmurami, zwiastując burzę, rozchyła się czasem drobnymi kółkami przejrystem jak mówi poeta puchem błękitu, lub nawet migoce to jakąś miejscami parą muślinową, jak gdyby gdzieś w dali w niedoścignionej przestrzeni, snuła się tkanka i wymodlonych i już oczekiwanych dla biednej Polski szczęśliwszych losów ..."

<sup>37</sup> Jw., s. 8 n.

<sup>38</sup> F. Faleński, Z dziedziny malarstwa i rzeźby, "Tygodnik Ilustrowany" 1868, 2 półr., s. 262.

<sup>39</sup> Jw.

<sup>40</sup> /Bez autora/ Z krainy piękna, "Biesiada Literacka" 1886, 1 półr., s. 85.

<sup>41</sup> Jw., s. 86.

<sup>42</sup> Por. przyp. 83 w rozdz. II.

<sup>43</sup> Rozpatrywane jako świadectwo odbioru wskazówki M. Gorzkowskiego są także bardzo wymowne. Tak np. komentator poddał się całko-

wicie "składowemu" charakterowi obrazu /sam zresztą pisze: "nie-podobna jest prawie całego obrazu bitwy pod Grunwaldem ani na razie zrozumieć ani ocenić wartości, nie zbadawszy uprzednio z dokładnością pojedynczych jego epizodów. Są one jakby układowymi częściami wielkich pomysłów, z których się ten cały olbrzym obrazu wytworzył" /Wskazówki do obrazu Jana Matejki Bitwa pod Grunwaldem, loc.cit., s. 8/. Instrukcja Gorzkowskiego, podobnie jak sam obraz nie ma wyraźnych planów i wektorów, nie ma określonego kierunku "odczytu", postacie są omówione i scharakteryzowane, lecz nie wpisane w przebieg bitwy, a poszczególne epizody nie zostały scalone w jedną akcję.

<sup>44</sup> M.Gorzkowski, Wskazówki do nowego obrazu Jana Matejki Wernyhora z pobieżnym opisem o Kozakach w ogóle, Kraków 1884.

<sup>45</sup> M.Gorzkowski, Wskazówki do obrazu Jana Matejki Bitwa pod Grunwaldem, loc.cit., s. 11 n.

<sup>46</sup> Szczególnie wyrazistych przykładów dostarcza stała rubryka "Biesiady Literackiej".

<sup>47</sup> /Bez autora/ Objaśnienie do rysunku Gersona Opuszczona, "Kłósy" 1889, 1 półr., s. 330.

<sup>48</sup> R.Ingarden, O budowie obrazu. Obrazy z "tematem literackim", w: tegoż, Studia z estetyki, t. 2, loc.cit., s. 13.

<sup>49</sup> Jw., s. 12.

<sup>50</sup> J.K.Turski, Wystawa obrazów Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim, "Kłósy" 1866, 2 półr., s. 375.

<sup>51</sup> J.Kossowicz, Kronika sztuk pięknych. Malarstwo, "Tygodnik Ilustrowany" 1860, 2 półr., s. 599.

<sup>52</sup> Talis-qualis /L.Siemieński/, Wystawa obrazów Towarzystwa Sztuk Pięknych w Krakowie, "Tygodnik Ilustrowany" 1862, 1 półr., s. 219.

<sup>53</sup> J.Kossowicz, Kronika sztuk pięknych. Malarstwo, loc.cit., s. 576.

<sup>54</sup> Talis-qualis /L.Siemieński/, Wystawa obrazów Towarzystwa Sztuk Pięknych w Krakowie, loc.cit., s. 219.

<sup>55</sup> J.Kossowicz, Kronika sztuk pięknych. Malarstwo, loc.cit., s. 608 n.

<sup>56</sup> Jw.

<sup>57</sup> W.Gerson, Józef Simmler i jego dzieła, "Biblioteka Warszawska" 1868, t. 2, s. 516.

<sup>58</sup> J.Kossowicz, Kronika sztuk pięknych. Malarstwo, loc.cit., s. 608.

<sup>59</sup> Talis-qualis /L.Siemieński/, Wystawa obrazów Towarzystwa Sztuk Pięknych w Krakowie, loc.cit., s. 219.

<sup>60</sup> F.Faleński, Z dziedziny malarstwa i rzeźby, "Tygodnik Ilustrowany" 1868, 1 półr., s. 191.

<sup>61</sup> Por. B.Uspienski, Strukturalna wspólnota różnych rodzajów sztuk /na przykładzie malarstwa i literatury/, w: Semiotyka kultury, Warszawa 1975, s. 220 n. oraz przyp. 22.

<sup>62</sup> F.Faleński, Z dziedziny malarstwa i rzeźby, loc.cit., s. 191.

<sup>63</sup> O uwarunkowaniu odbioru utworów literackich przez konwencje gatunkowe pisze M. Głowiński, Wirtualny odbiorca w strukturze utworu poetyckiego, w: tegoż, Style odbioru, loc.cit., s. 75 n. Por. tegoż autora Gatunek literacki i problemy poetyki historycznej, w: Proces historyczny w literaturze i sztuce, Warszawa 1967, s. 31 - 60. Zagadnienie konwencji gatunkowych, mające obszerną literaturę naukową w dziedzinie literaturoznawstwa, nie stało się, jak dotąd, przedmiotem odrębnego zainteresowania historii sztuki. Jest to o tyle zrozumiałe, że rola gatunków tematycznych w malarstwie nie daje się porównać z rolą gatunków literackich. W tej sytuacji historia sztuki może korzystać z dorobku literackiej genealogii w bardzo ograniczonym zakresie.

<sup>64</sup> F. Faleński, Z dziedziny malarstwa i rzeźby, "Tygodnik Ilustrowany" 1868, 2 półr., s. 261.

<sup>65</sup> F. Faleński, Z dziedziny malarstwa i rzeźby, "Tygodnik Ilustrowany" 1868, 1 półr., s. 191.

<sup>66</sup> L. Buszar, Zgon Barbary Radziwiłłówny obraz pana Simmlera i Powrót po napadzie Tatarów obraz pana Loefflera ocenione przez ..., "Biblioteka Warszawska" 1860, t. 4, s. 653.

<sup>67</sup> Jw., s. 654.

<sup>68</sup> J. K. Turski, Wystawa obrazów Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim, "Kłosa" 1865, 2 półr., s. 199.

<sup>69</sup> J. Maurin-Białostocka, Lessing i sztuki plastyczne. Przedmowa do: G. E. Lessing, Laokoon czyli o granicach malarstwa i poezji, Wrocław-Warszawa-Kraków 1962, s. XXX. W przypisie autorka zauważa, że na kwestionowanej przez Lessinga możliwości tworzenia w wyobraźni czegoś w rodzaju utworu literackiego na kanwie przedstawionego momentu "w dużej mierze polegała krytyka artystyczna Diderota, również ten rodzaj krytyki uprawiano często w XIX w." /przyp. 50/.

<sup>70</sup> J. K. Turski, Wystawa obrazów Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim, "Kłosa" 1865, 2 półr., s. 199.

<sup>71</sup> M. Głowiński, Gatunek literacki i problemy poetyki historycznej, loc.cit., s. 49.

<sup>72</sup> Termin ten, przejęty z nauk społecznych do interpretacji historyczno-literackiej przez H. R. Jaussa /op.cit., s. 139/ wydaje się też stosowny do badań nad odbiorem sztuk plastycznych.

<sup>73</sup> J. Kossowicz, Kronika sztuk pięknych. Malarstwo, "Tygodnik Ilustrowany" 1860, 2 półr., s. 599 /odnosi się do obrazu Loefflera Powrót po napadzie Tatarów/.

<sup>74</sup> L. Buszar, Zgon Barbary Radziwiłłówny obraz pana Simmlera i Powrót po napadzie Tatarów obraz pana Loefflera ..., loc.cit., s. 655 n.

<sup>75</sup> M. Gorzkowski, Wskazówki do dawniejszego obrazu Jana Matejki Kazanie Skargi, Kraków 1884. Świadectwo podobnego odbioru pozostawił też po pierwszym pokazie obrazu L. Siemieński, Wystawa obrazów w Krakowie, "Czas" 1864, 14.V.: "Malarz czując zapewne całą trudność leżącą w niepodobieństwie oddania pędzlem treści tej mowy - nie miał innego sposobu tylko ją odbić na obliczach słuchaczy. Te wszystkie charakterystyczne postacie - to illustrowane epizody kazania; do każdej dobrałbyś tekst dający się zastosować psychologicznie podług wrażenia malującego się na niej".



<sup>76</sup> W.Gerson, Józef Simmler i jego dzieła, loc.cit., s. 517.

<sup>77</sup> H.R.Jaussen, op.cit., s. 112. Uwagi Jaussa są tu bardzo bliskie ingardenowskiej koncepcji "wewnętrznych dyrektyw", sformułowane są wszakże na podstawie innej literatury.

<sup>78</sup> Zagadnienie to /lektura elitarna, krytyczna a lektura potoczna/ rozpatruje w odniesieniu do krytyki literackiej M. Piachecki, Krytyka literacka. Obieg. Publiczność, "Teksty" 1980, nr 1/49/, s. 126 n.

<sup>79</sup> Wszyscy cytowani tu autorzy prowadzili rozległą i wielostronną działalność. F.Faleński był /niecenionym/ poetą, dramaturgiem, wszechstronnym tłumaczem /m.in. wielkich dzieł V.Hugo/, badaczem i znawcą szesnastowiecznej literatury polskiej. K.W.Wójcicki prowadził szeroką działalność redaktorską /był redaktorem "Biblioteki Warszawskiej" i "Kłosów"/ i wydawniczą /Albumy, m.in. Matejki/, był kronikarzem życia kulturalnego i literackiego Warszawy, autorem gawęd i opowieści historycznych, zasłużonym zbieraczem folkloru. M.Gorzowski, przyjaciel i powiernik Matejki, był powieściopisarzem, dramaturgiem, kolekcjonerem, sekretarzem Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie. L.Siemieński, redaktor "Czasu" był poetą, powieściopisarzem, tłumaczem, krytykiem literackim i artystycznym /por. J.Zanoziński, Materiały do działalności Lucjana Siemieńskiego w dziedzinie krytyki artystycznej, "Materiały do studiów i dyskusji", nr 10-11, s. 259. H.Sienkiewicz w swej działalności publicystycznej i felietonowej wiele miejsca poświęcał sprawom artystycznym /por. Z dziejów polskiej krytyki i teorii sztuki, t. 2, loc.cit., s. 375/. Dwaj cytowani tu malarze: L.Buszar i W.Gerson także parali się działalnością krytyczną i pisarską /por. M.Wallis, Ludwik Buszar jako malarz, pisarz o sztuce i pedagog, "Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Łódzkiego", seria I, Nauki Humanistyczno-Społeczne, z. 15, 1960, s. 227-255; M.Olszaniecka, Artysta - krytyk, w: Wojciech Gerson 1831-1901. Katalog wystawy monograficznej, Warszawa 1978, s. 28-32/.

<sup>80</sup> Na temat tego powiązania R.Handke, Kategoria oczekiwań odbiorcy a wartościowanie dzieł literackich, w: Problemy odbioru i odbiorcy, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1977, s. 93-104. O odbiorze krytycznym por. też M.Głowiński, Odbiór, konotacja, styl, loc.cit., s. 55, przyp. 55.

<sup>81</sup> M.Głowiński, jw., s. 58.

<sup>82</sup> Tak jak np. critique créatrice Baudelaire'a może być rozpatrywana tylko jako świadectwo odbioru indywidualnego.

<sup>83</sup> Tożsamość sądów z sędami publiczności tak wytykał krytyce A.Sygietyński: "U nas tymczasem pomiędzy ogółem a krytykami sztuki panuje najidealniejsza harmonia. Gust tych panów piszących jedynie o treści obrazów w niczym nie jest wyższy od gustu tłumów" /A.Sygietyński, Kalejdoskop artystyczny, pierwodruk "Prawda" 1883, nr 45/, cyt. wg Z dziejów polskiej krytyki i teorii sztuki, t. 2, loc.cit., s. 286.

<sup>84</sup> J.Culler, Konwencja i oswojenie, w: Styl, znak, konwencja, Warszawa 1977, szczeg. s. 162 nn.; S.Lem, Filozofia przypadku. Literatura w świetle empirii, rozdz. Fenomenologiczna teoria dzieła, loc.cit. Postulowane tam badania nad odbiorem każą w stopniu znacznie większym niż ingardenowska teoria konkretyzacji uwzględnić rolę czynników historycznych i kulturowych w przebiegu procesów konkretyzacyjnych. Nadal jednak poza obserwacją pozostaje wiele czynników, które działają w konkretnej sytuacji kontaktu z

obrazem, jak np. chwilowa dyspozycja psychiczna odbiorcy, atmosfera wokół dzieła /skandalu, sukcesu/, charakter i nastrój pomieszczenia, w którym kontakt ma miejsce, przypadkowo zasłyszana opinia, presja autorytetu, snobizm. Te czynniki, znane każdemu z prywatnych doświadczeń odbiorczych, są prawie nieuchwytnie w zwerbalizowanych /a zwłaszcza spisanych/ świadectwach odbioru obrazów, które ze względu na swój transkrypcyjny charakter nigdy nie są prawdziwie bezpośrednio, zawsze zawierają element refleksji i korekty. O trudnościach naukowego penetrowania procesów bezpośredniego kontaktu z utworem wspomina R.Handke, Odbiorca dzieła jako partner dialogu, "Teksty" 1980, nr 1/49/, s. 53, przyp. 26.

<sup>85</sup>Przez kontekst rozumie się tu nie badanie ewentualnych zależności, wpływów itp., lecz "intertekstualność" obrazów. Zgodnie z tym pojęciem każdy tekst /tu obraz/ jest wytworem intertekstualnym, zrozumiałym tylko w relacji do innych tekstów. Por. J.Culler, Presupozycje i intertekstualność. Tłum. K.Rosner, "Pamiętnik Literacki" t. 71, 1980, s. 297-312.

<sup>86</sup>Na temat takiej sytuacji por. R.Handke, Kategoria oczekiwań odbiorcy a wartościowanie dzieł literackich, loc.cit., s. 96.

<sup>87</sup>M.Głowiński, Odbiór, konotacja, styl, loc.cit., s. 39.

<sup>88</sup>S.Lem, Filozofia przypadku. Literatura w świetle empirii, loc.cit. Dowiedzeniu tej tezy poświęcony jest cały rozdział Fenomenologiczna teoria dzieła.

<sup>89</sup>M.Głowiński, O stylizacji, w: tegoż, Style odbioru, loc.cit., s. 181.

<sup>90</sup>H.R.Jauss, op.cit., s. 138.

<sup>91</sup>M.Głowiński, Literackość muzyki - muzyczność literatury, loc.cit., s. 66.

<sup>92</sup>R.Handke, Odbiorca dzieła jako partner dialogu, loc.cit., s. 41.

<sup>93</sup>Tak np. pisał W.K.Stattler /Kilka uwag nad niektórymi zdaniemmi autora Przeglądu artystycznego w Gazecie Polskiej z dn. 17 i 18 lipca r.b. umieszczonym, "Kłosa" 1866, 2 półr., s. 142/:

"miłości dwojga istot kirem załoby obwitej; męża w rozpaczy wobec żony; historyczności osób; królewskiego stanowiska; wspomnień żywota dramatycznego; znakomitej techniki słowem tego wszystkiego, co autor przeglądu dostrzega i uwielbia, dopatrzeć się trudno [...]. Uwielbiać należy żywą imaginacją we śnie będącą, tworzącą obrazy pomimo woli ludzkiej. Powiadam o tym dobitnie, gdyż porównując dzieła sztuki będące na wystawie, ze zdaniemmi autora przeglądu, przekonałem się, iż lubi zajmować czytającą publiczność perłami i ozdobami wystawy, niemając do tego żadnej podstawy ..."

<sup>94</sup>M.Głowiński, Świadectwa i style odbioru, loc.cit., s. 136.

<sup>95</sup>Najwięcej informacji zawierają opracowania tekstów: Z dziejów polskiej krytyki i teorii sztuki, loc.cit. /w interesującym tu zakresie: A.Porębska, Warszawska krytyka artystyczna 1875-1890, Wstęp, tamże, t. 2, s. 187-213/ oraz S.Witkiewicz, Sztuka i krytyka u nas. Wstęp i komentarz M.Olszaniecka, Kraków 1971.

<sup>96</sup>S.Witkiewicz, Malarstwo i krytyka u nas /1884/, cyt. wg tegoż, Sztuka i krytyka u nas, loc.cit., s. 43.

<sup>97</sup>Spomiędzy stylów odbioru literatury wyróżnionych przez Głowińskiego najbliższy jest on stylowi estetyzującemu, polegającemu na dążeniu do odbioru dzieła literackiego przede wszystkim ja-

ko dzieła literackiego /por. M.Głowiński, Świadectwa i style odbioru, loc.cit., s. 131/. W wypadku Witkiewicza jest to dążenie /przynajmniej w założeniu/ do odbioru dzieła malarskiego jako wyłącznie dzieła malarskiego.

<sup>98</sup> Ostatnio na ten temat J.Wiercińska, Przeoczone ogniwo. Rzecz o Antonim Zaleskim: "Biuletyn Historii Sztuki", t. 43, 1981, nr 4, s. 340. W odniesieniu do Witkiewicza i jego walki o malarstwo "czyste", która "pociągała za sobą wiele poważnych wypaczeń w naszym stosunku do sztuk plastycznych, zwłaszcza do dzieł epoki modernizmu, akcji, której dobre i złe skutki odczuwamy do dziś", W.Juszczak, Narracja i przestrzeń w malarstwie Malczewskiego, w: tegoż, Fakty i wyobrażenia, Warszawa 1979, s. 135. O długotrwałości i niekonsekwencjach stylu odbioru narzucanego przez Witkiewicza pisze w kontekście polemiki tegoż z H.Struvem, M.Rzepińska, Problem koloru w polskiej myśli o sztuce w XIX w., w: Myśl o sztuce. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa 1976, s. 180-185.

<sup>99</sup> Pojęcie "niewłaściwej" konkretyzacji wprowadza R.Ingarden, O budowie obrazu. Obraz i jego konkretyzacje. Malarski przedmiot estetyczny, loc.cit., s. 97 n.

<sup>100</sup> H.R.Jauss, op.cit., s. 115 nn.

<sup>101</sup> A.Kowalczykowa, O wzajemnym oświetlaniu się sztuk w romanizmie, w: Pogranicza i korespondencje sztuk, loc.cit., s. 181.

<sup>102</sup> M.Głowiński, Świadectwa i style odbioru, loc.cit., s. 135. W tym miejscu nie sposób nakreślić, nawet roboczo, repertuar stylów odbioru, jaki wyłania się z tekstów krytyki artystycznej. Wymagałoby to pracy o odmiennym przedmiocie i charakterze. W tym miejscu zwrócono tylko uwagę na ten styl, który łączy się bezpośrednio z przedmiotem rozprawy, tj. ze sposobami tworzenia obrazowej narracji. Na marginesie można zauważyć, że już samo zestawienie stylów odbioru literatury wyróżnionych przez Głowińskiego z zarysowującymi się stylami odbioru malarstwa otwiera interesujące możliwości malarsko-literackich porównań /np. recepcja obrazów sakralnych, szukanie w dziełach "drugiego dna", problem tzw. alegorii narzuconych, odbiór dzieł jako bezpośredniego przekazu osobowości twórcy, odbiór estetyzujący/. Na ten temat piszę także w artykule Publiczność polska wobec obrazów ukazujących dzieje Polski, "Rocznik Historii Sztuki" /w druku/.

<sup>103</sup> A.Sygietyński, Kalejdoskop artystyczny, loc.cit., s. 289 n.

## Spis ilustracji

1. Cykl z legendą ks. Józefa  
Miedzioryty sprzedawane u Desmasona i Leroy w Paryżu  
Muzeum Narodowe w Krakowie, zbiory Czartoryskich
2. Pożegnanie ks. Józefa Poniatowskiego z rodziną z cyklu z legendą ks. Józefa  
Miedzioryty sprzedawane u Desmasona i Leroy w Paryżu  
Muzeum Narodowe w Krakowie, zbiory Czartoryskich
3. Artur Grottger  
Pożegnanie powstańca. 1865-1866  
Muzeum Narodowe w Krakowie
4. Artur Grottger  
Powitanie powstańca. 1865-1866  
Muzeum Narodowe w Krakowie
5. Artur Grottger  
Pożegnanie z cyklu Wojna /IV/. 1866-1867  
Reprodukcja drzeworytnicza "Kłosa" 1869, I pór., s. 189
6. Józef Simmler  
Pożegnanie Wacława z Marią. Replika 1856  
Muzeum Narodowe w Warszawie
7. Artur Grottger  
Wdowa z cyklu Warszawa /VI/. 1862  
Muzeum Narodowe w Warszawie
8. Artur Grottger  
Wdowa z cyklu Warszawa /IV/ /seria II/, 1862  
Reprodukcja drzeworytnicza "Tygodnik Ilustrowany"
9. Henryk Rodakowski  
Portret gen. Dembińskiego. 1852  
Muzeum Narodowe w Krakowie
10. Artur Grottger  
Przysięga z cyklu Lithuania /III/. 1864-1866  
Muzeum Narodowe w Krakowie



11. Przysięgający Kościuszko  
Rysunek z karty tytułowej pisma "Świat" 1894
12. Wojciech Gerson  
Śmierć Przemysława. 1887  
Reprodukcja drzeworytnicza "Biesiada Literacka" 1886 /sic!/,  
I półr., s. 89
13. Jan Matejko  
Śmierć Przemysława. 1875  
Reprodukcja drzeworytnicza Album K.W.Wójcickiego 1873-1876
14. Jan Matejko  
Śmierć Wielkiego Mistrza  
Fragment Bitwy pod Grunwaldem. 1878  
Muzeum Narodowe w Warszawie
15. Jan Matejko  
Śmierć Leszka Białego. 1880  
Reprodukcja drzeworytnicza "Kłosa" 1886, I półr., s. 248
16. Jan Matejko  
Otrucie królowej Bony. 1859  
Reprodukcja drzeworytnicza Album K.W.Wójcickiego 1873-1876
17. Jan Matejko  
Śmierć Urszulki Kochanowskiej. 1861  
Reprodukcja drzeworytnicza Album K.W.Wójcickiego 1873-1876
18. Józef Simmler  
Śmierć Barbary Radziwiłłówny. 1860  
Muzeum Narodowe w Warszawie
19. January Suchodolski  
Śmierć Czarnieckiego. 1851  
Reprodukcja drzeworytnicza "Tygodnik Ilustrowany" 1861, II  
półr., s. 237
20. Jan Matejko  
Zygmunt i Barbara. 1867  
Reprodukcja drzeworytnicza Album K.W.Wójcickiego 1873-1876
21. Józef Simmler  
Wychowanie Zygmunta Augusta. 1861  
Reprodukcja drzeworytnicza "Kłosa" 1872, II półr., s. 352/3
22. Jan Matejko  
Hołd Pruski. 1882  
Muzeum Narodowe w Krakowie

23. Wojciech Gerson  
Dzieci góralskie. 1867  
Reprodukcja drzeworytnicza "Tygodnik Ilustrowany" 1868, II  
półr., s. 16
24. Jan Matejko  
Władysław Biały w Dijon. 1867  
Reprodukcja drzeworytnicza Album K.W.Wójcickiego 1873-1876
25. Wojciech Gerson  
Opuszczona. 1889  
Rysunek "Kłosa" 1889, II półr., s. 329
26. Jan Matejko  
Wit Stwosz z wnuczką. 1865  
Reprodukcja drzeworytnicza Album K.W.Wójcickiego 1873-1876
27. Leopold Loeffler  
Powrót po napadzie Tatarów. 1858/59  
Reprodukcja drzeworytnicza "Tygodnik Ilustrowany" 1861, II  
półr., s. 213
28. Aleksander Lesser  
Wydobycie zwłok Wandy z Wisły  
Reprodukcja drzeworytnicza "Kłosa" 1871, II półr., s. 177
29. Jan Matejko  
Kazanie Skargi. 1864  
Reprodukcja drzeworytnicza Album K.W.Wójcickiego 1873-1876  
Fotografie wykonali: nr 1-4, 9, 22 - Muzeum Narodowe w Krakowie;  
6, 7, 14, 18 - Muzeum Narodowe w Warszawie; 5, 8, 10-13, 15-17,  
19-21, 23-29 - Jacek Borowik



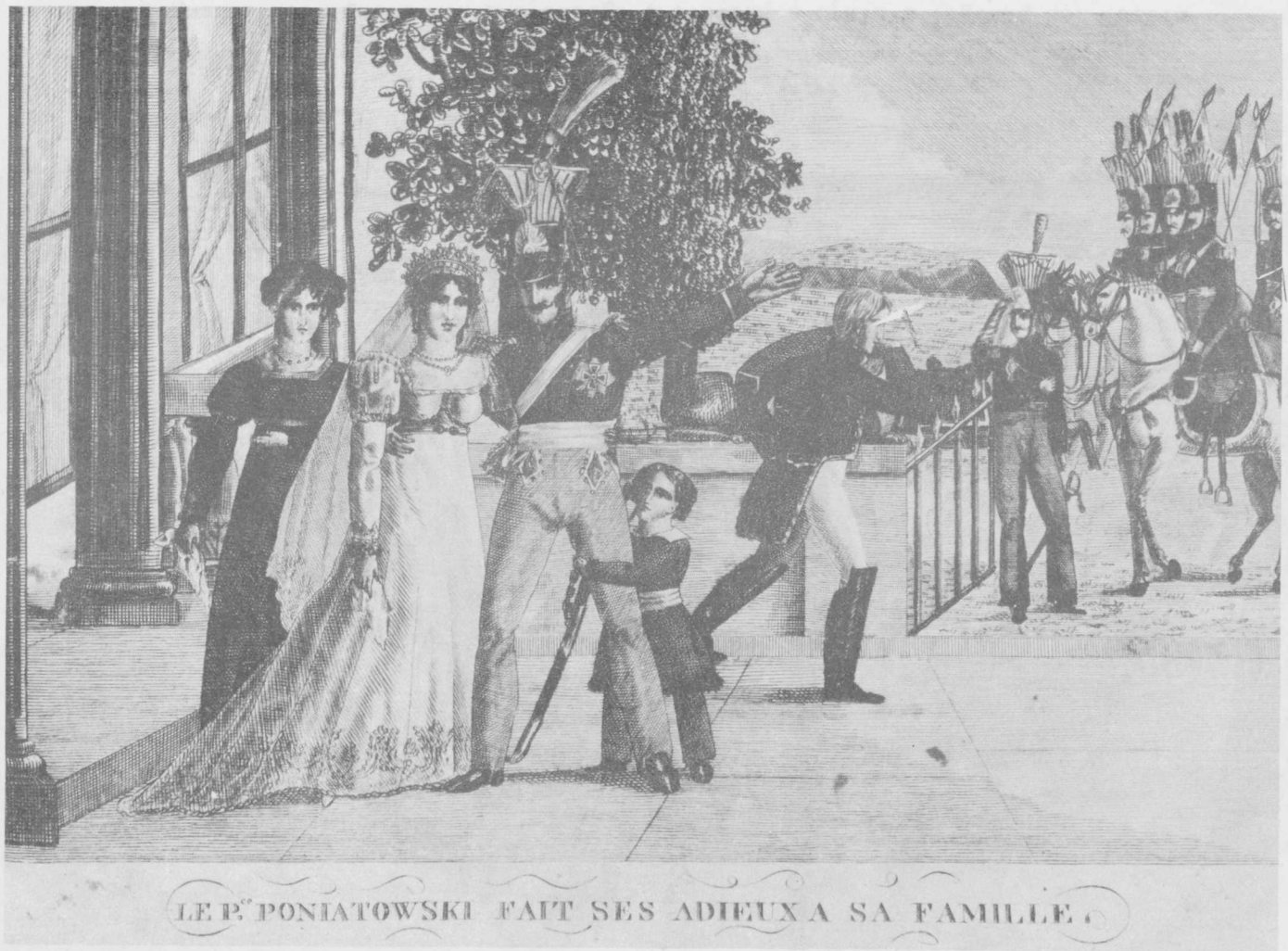


UNIVERSYTECKA  
BIBLIOTEKA  
POZNAŃ

*Le Prince Poniatowski se sépare de sa famille*

1. Pożegnanie ks. Józefa Poniatowskiego z rodziną z cyklu z legendą ks. Józefa





2. Pożegnanie ks. Józefa Poniatowskiego z rodziną z cyklu z legendą ks. Józefa



3. Artur Grottger  
Pożegnanie powstańca. 1865-1866



4. Artur Grottger  
Powitanie powstańca. 1865-1866





5. Artur Grottger  
Pożegnanie z cyklu Wojna /IV/. 1866-1867



6. Józef Simmler  
Pożegnanie Wacława z Marią. 1856



8. Artur Grottger

Wdowa z cyklu Warszawa /IV/. Seria II. 1862



7. Artur Grottger

Wdowa z cyklu Warszawa /VI/. 1862



9. Henryk Rodakowski  
Portret gen. Dembińskiego. 1852



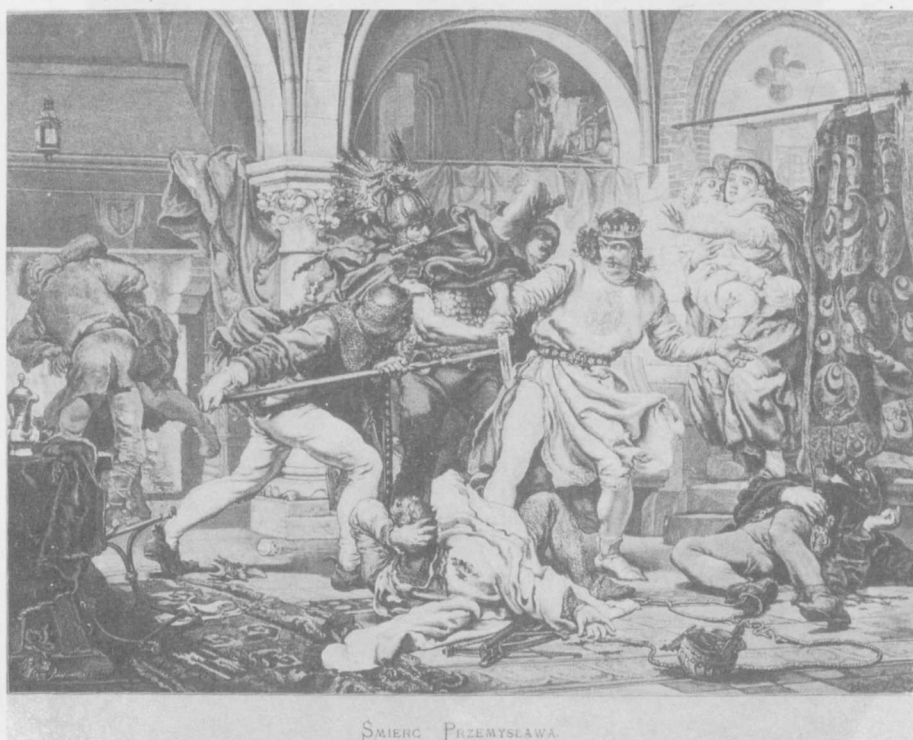
10. Artur Grottger  
Przysięga z cyklu Lithuania /III/ 1864-1866



11. Przysięgający Kościuszko  
Frontisoiis pisma "Świat" 1894



12. Wojciech Gerson  
Śmierć Przemysława. 1887



13. Jan Matejko  
Śmierć Przemysława 1875

Безымянный с. Смерть Премислава XVIII 1867-1880  
10' 13-го октября

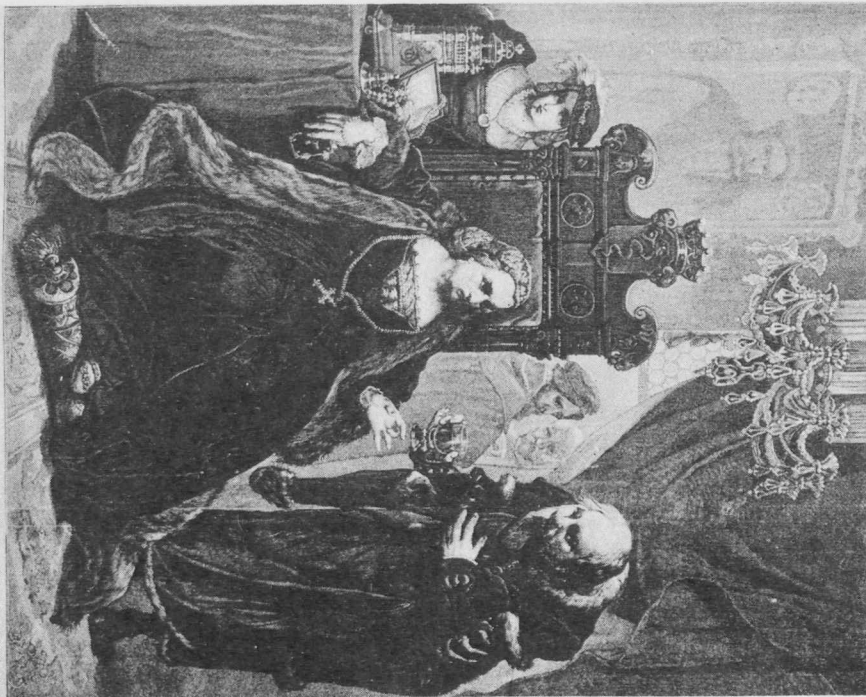




14. Jan Matejko  
Śmierć Wielkiego Mistrza.  
Fragment Bitwy pod Grunwaldem. 1878



15. Jan Matejko  
Śmierć Leszka Białego. 1880



OTRUCIE KRÓLOWEJ BONY.

16. Jan Matejko  
Otrucie królowej Bony. 1859



JAN KOCHANOWSKI

17. Jan Matejko  
Śmierć Urszulki Kochanowskiej. 1861

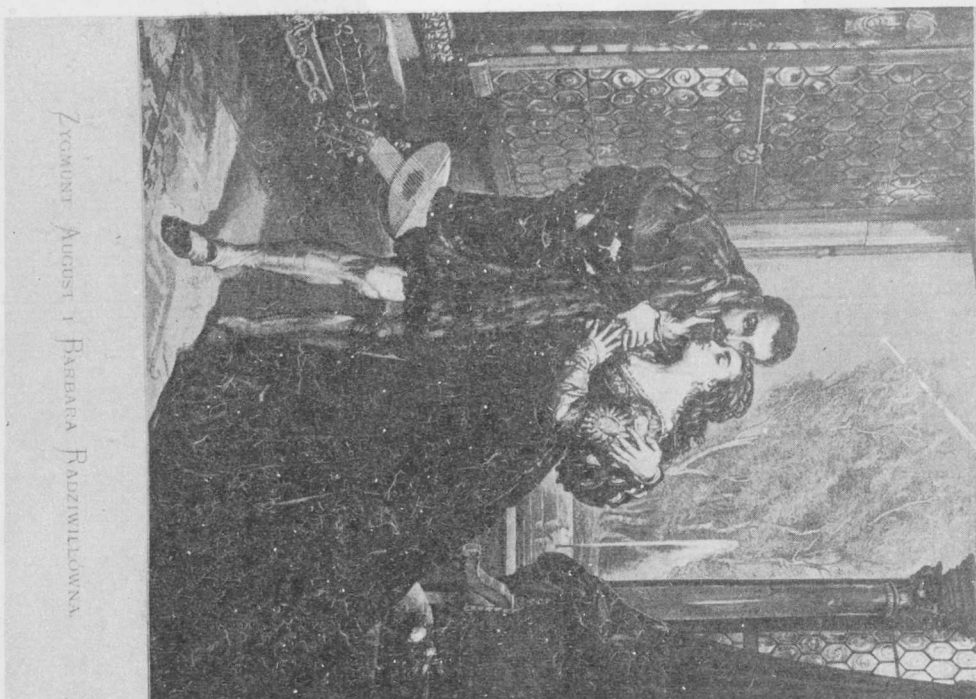


18. Józef Simmler  
Śmierć Barbary Radziwiłłówny. 1860



19. January Suchodolski  
Śmierć Czarnieckiego. 1851





ZYGMUNT AUGUST I BARBARA RADZIWIŁŁOWNA

20. Jan Matejko  
Zygmunt i Barbara. 1867



21. Józef Simmler  
Wychowanie Zygmunta Augusta. 1861



22. Jan Matejko  
Hořd Pruski. 1882



23. Wojciech Gerson  
Dzieci góralskie. 1867



WŁADYSŁAW BIAŁY W DIJON.

24. Jan Matejko  
Władysław Biały w Dijon. 1867

24. Jan Matejko  
Władysław Biały w Dijon. 1867



25. Wojciech Gerson  
Opuszczona. 1889

25. Wojciech Gerson  
Opuszczona. 1889





WIT STWOSZ.

26. Jan Matejko

Wit Stwosz z wnuczką. 1865



POWRÓT PO NAPADZIE TATARÓW. (Rysunek Loefflera po obrazie Biniarskiego z zbiorów Loefflera)

27. Leopold Loeffler

Powrót po napadzie Tatarów. 1858/59



28. Aleksander Lesser

Wydobycie zwłok Wandy z Wisły.



PIOTR SKARGA KAZĄCY W IMIĘ ZYGMUNTA III W KATEDRZE KRAKOWSKIEJ

29. Jan Matejko  
Kazanie Skargi. 1864