

Pochwała malarstwa



Henryk Siemiradzki, szkic olejny do obrazu *Dirce chrześcijańska*

13217

Maria Poprzęcka

Pochwała malarstwa

Studia z historii i teorii sztuki

słowo/obraz terytoria gdańsk 2000

Biblioteka IHS UW



1077005457

0224-65860

BIBLIOTEKA
Instytutu Historii Sztuki
Uniwersytetu Warszawskiego

23178

Jak mówić o sztuce

„Wielcy artyści”, „arcydzieła” i inne słowa

Les talents valent moins dans un temps qui ne vaut guère.

„Talenty mniej są warte w czasie, który niewiele jest wart” – tak *peintre-philosophe* Paul Chenavard przekonywał Eugeniusza Delacroix. Delacroix tego pesymistycznego sądu nie podzielał, uważając, iż „jeden nawet miłośnik talentu, choć zagubiony w tłumie, wzrusza się tak samo jak ci, co niegdyś byli odbiorcami dzieł Rafaela i Michała Anioła. To, co stworzone jest dla ludzi, znajdzie zawsze ludzi, którzy to ocenią”¹. Spokojna ufność Delacroix, konserwatysty, raczej niechętnego współczesności, nie wynikała z wiary w wartość własnych czasów, lecz z wiary w ponadczasową wartość talentów i dzieł dzięki nim powstałym. Obaj malarze, których twórczość dzieli niemal wszystko, a łączy intelektualne usposobienie i potrzeba namysłu nad sztuką, różnią się tylko co do zależnego od epoki, względnego bądź bezwzględnego charakteru wartości. Chenavard w swym zgorzknieniu nie relatywizuje wartości talentów, lecz gani czasy, które je relatywizują i pomniejszają. Obaj są obiektywistami. Wartość sztuki jest dla nich czymś tak oczywistym, że nie pojawia się w ogóle jako przedmiot dyskusji. Obaj też wpisują się w starą tradycję „sporów na Parnasie” – francuskich akademickich *querelles* zwolenników czasów dawnych bądź nowych².

W latach pięćdziesiątych, z których pochodzi notatka Delacroix tycząca rozmowy z Chenavardem, artysta pracował nad *Słownikiem sztuk pięknych*. W jego *Dzienniku* przygotowawcze notatki i zarysy haseł mieszają się z codziennymi, powszednimi zapisami. Nie należy oczekiwać, że znajdziemy tam hasło „Wartość”. *Słownik* trzyma się swej artystycznej materii bardzo ściśle; jest w nim miejsce dla kwestii tak różnych, jak „Naśladowanie”, „Szkieł”, „Kolor”, „Antyk”, „Autorytet”, lecz pomimo filozoficznej umysłowości autora nie ma w nim pojęć bliższych filozofii niż sztuki samej. Ale jest tu oczywiście hasło „Arcydzieło” – pojęcie

odnoszące się do dzieła najwyższej wartości: „O a r c y d z i e ł a c h. Nie ma wielkiego artysty bez a r c y d z i e ł a: ale ci wszyscy, którzy stworzyli za życia jedno arcydzieło, nie są jeszcze z tego powodu wielcy”. Podobnie jak w dyskusji z Chenavardem Delacroix daje tu wyraz nadziei na sprawiedliwy osąd dziejów. Nawet początkowo źle przyjęte, „prawdziwe arcydzieła [...] ukażą się w całym swym blasku i zostaną ocenione według swej prawdziwej wartości. Rzadko zdarza się, by prędzej czy później nie wymierzono sprawiedliwości wielkim osiągnięciom umysłu ludzkiego w każdej dziedzinie; byłby to, obok prześladowań, jakich przedmiotem prawie zawsze jest cnota, jeszcze jeden argument przemawiający za nieśmiertelnością duszy”³. Owo podniosłe *credo*, dotyczące wszak nie tylko spraw sztuki, sąsiaduje z notatką o wieczorze u pani de Neuville, przypomnieniem o kolacji u księcia Napoleona i o posiedzeniu komisji ministerialnej w sprawie placu przy Luwrze. Istnienie arcydzieł i należytej im oceny zdaje się być dla artysty taką samą oczywistością jak oficjalne i towarzyskie obowiązki.

„Nie ma wielkiego artysty bez arcydzieła” – pisze Delacroix. Oba określenia: „wielki artysta” i „arcydzieło” – to dwie najwyższe pochwały w języku mówiącym o sztuce. Jedna odnosi się do twórcy, druga – do jego dzieła. Oba dziś nieobecne. Nieobecne w historii sztuki, bo oczywiście wszechobecne w popularyzacji, promocji, reklamie, na rynku sztuki. W tym inflacyjnym nadużyciu można by widzieć przyczynę wycofania się historii sztuki z oceniania, a zwłaszcza z wystawiania ocen najwyższych. Gdy „arcydziełem mistrzów holenderskich” staje się piwo (co jest zresztą dowcipnym hasłem), trudno się dziwić wstrzemięźliwości języka, który o sztuce chce mówić serio.

Dewaluacja artystycznej pochwały to może najbardziej widoczna, ale i najbardziej powierzchowna strona zjawiska. Raczej objaw niż przyczyna. „Aksjologiczne wycofanie” historii sztuki to sprawa nienowa⁴. Wszystkie niemal tendencje współczesnej nauki o sztuce: ikonologia, socjologia i psychologia sztuki, semiotyka, strukturalizm i jego różne odmiany, kontekstualizm, dekonstrukcja, mają – acz z różnych powo-

dów – charakter niwelacyjny, sprowadzają dzieła do równego statusu „symptomów”, „symboli”, „tekstów”, „aktów”, „wydarzeń”, „znaków”, „reprezentacji”. „Zainteresowanie artefaktami sub-estetycznymi, marginalnymi, niekanonicznymi; sceptycyzm wobec dyskursu historii sztuki i jej roszczeń do miana «historii»; zakwestionowanie ontologicznego i semiotycznego statusu przedmiotów historii sztuki, szczególnie ich relacji do języka; przeegzaminowanie tradycyjnych modeli «twórcy» i «odbiorcy», prowadzące do zakwestionowania kultu artysty jako jednostkowego geniusza i idei widza jako subtelnie nastrojonego, ale pasywnego sensorium” – oto jak charakteryzowane są „symptomy transformacji” wprowadzanej przez tak zwaną *New Art History*⁵. W niedawnym przeglądzie podstawowych terminów historii sztuki pojęcie „wartość”, zaliczone do grupy haseł społecznych, zajmuje przedostatnie miejsce, za nim jest już tylko *Postmodernism/Postcolonialism*⁶. Zauważyć przy tym trzeba, że aksjologiczny relatywizm czy eliminacja wartościowania były nie tyle celem samym w sobie, ile pochodną postulowanych gruntownych przekształceń historii sztuki jako dziedziny nauki. Wyrazistym przykładem może być fundamentalistyczny feminizm, podważający historię sztuki jako jedną z form kultury patriarchalnej, kwestionujący stworzone i kultywowane w jej ramach wartości oraz idee, który wartościowania bynajmniej nie likwiduje, lecz tylko apodyktycznie diametralnie odwraca⁷.

Oczywiście, tradycyjną historię sztuki oskarżano (i nadal się oskarża) o „koneserski snobizm”, wyolbrzymianie własnej roli arbitra i eksperta, arogancką pewność sądów estetycznych⁸ czy podstępne budowanie społecznych nierówności przez kreowanie uprzywilejowanej, już nie urodzeniem, lecz celebrowanym wykształceniem, „merytokracji”⁹. Z tego punktu widzenia doświadczenie estetyczne i idący za nim osąd są nie tyle owocem wrodzonego dobrego gustu (wyobrażanego niemal jako świecki stan łaski), ile wyuczoną dyspozycją, odziedziczonym przywilejem, umocnionym przez instytucje rodziny i szkoły. Służy to nie tylko utrzymywaniu różnic społecznych, lecz także rasowych, etnicznych,

plciowych¹⁰. Rezygnacja z wartościowania jest jednak nie tyle odpowiedzią na te zarzuty, ile niezamierzonym, acz nieuchronnym skutkiem zmian paradygmatu badawczego, co najbardziej radykalny kształt znajduje w dzisiejszych programach *Visual and Cultural Studies*, mających zastąpić tradycyjne badania nad sztuką, niezdolne do wyjścia poza „sztukę wysoką”, i to raczej dawną. Szczególnej presji dodawała temu dążeniu właśnie sztuka współczesna, czyniąca bezużytecznym nie tylko tradycyjny aparat pojęciowy historii sztuki, lecz także wszystkie kryteria wartościowania i normy estetyczne. Raz jeszcze znajduje tu potwierdzenie zjawisko współzależności programowych kierunków myślowych i tendencji interpretacyjnych historii sztuki z prądami sztuki aktualnej. Omawiane tendencje pojawiają się w myśli o sztuce równoległe z dążeniem artystów do rozbicia zamkniętego, jednoznacznie zdeterminowanego pojęcia sztuki. Właśnie w początkach XX stulecia – jak pisał Werner Hofmann – „motywowane w różny sposób niezadowolenie z banalnych sztamp wartościowania spowodowało, iż nagle w centrum zainteresowania znalazły się marginesowe rejony życia i sztuki, jakby odpadki życia i rzeczywistości, język potoczny i sama sfera pospolitości”¹¹. I tak jak w dwudziestowiecznej sztuce – od Duchampa po jego współczesnych nam spadkobierców – tendencja ta się utrzymywała, przyjmując różnorodne formy i programy, tak w różnych postaciach objawiała się w nauce o sztuce, nie tylko nowoczesnej, aczkolwiek bardzo istotną rolę odegrała tu potrzeba zmniejszenia rozdziewu między pracą na polu historii sztuki a działalnością krytyczną w dziedzinie sztuki współczesnej¹².

W tych dążeniach historia sztuki nie była odosobniona. Jakkolwiek bezpośrednio może inaczej motywowana, historia sztuki szła tu w tym samym kierunku co inne nauki historyczne. Historia, a zwłaszcza tak zwana „nowa historia”, daleko wyprzedzając tu „nową historię sztuki”, także bardziej interesowała się stosunkami ilościowymi niż jakościowymi, badała to, co masowe, seryjne, dające się ująć statystycznie¹³. Także przed historią kultury stawiano postulat badania wszystkich obserwowanych zachowań oraz zalecano „spojrzenie na kulturę przede wszyst-

kim w kategoriach funkcjonalnego zjawiska społecznego, wytwarzające obraz odmienny od indywidualistycznej tradycji humanizmu”¹⁴. Ten ostatni proces ukazał dawno temu Leszek Kołakowski, analizując zanik pojęcia „wielki filozof” jako kategorii historyczno-filozoficznej¹⁵. Ochochodzi od niego dwudziestowieczna historiografia filozoficzna w tak różnych i tak co do inspiracji teoretycznej niepodobnych odmianach, jak historiografia oparta na regułach marksistowskich, doktryna Diltheyowska czy psychoanaliza. „Wszędzie tam – pisze Kołakowski – gdzie historiografia ufundowana jest na przekonaniu, że jednostka jest zrozumiała dopiero dzięki redukcji do nieosobowych, powszechnie obowiązujących warunków, wszędzie tam wielkość jako kategoria *sui generis* musiała w naturalny sposób zaniknąć. Dziedzina wiedzy zwana «historią idei» w samym swym zamyśle była rezygnacją z tego pojęcia”¹⁶.

Idąc dalej tropem paraleli między historiografią filozoficzną a artystyczną, można spytać, czy naukowa historia sztuki sformułowała kiedykolwiek teoretycznie podbudowane kryteria „wielkości” artystów. Na pewno nie sporządziła nigdy żadnej *Balance des peintres*, jaką, raczej dla zabawy, zaproponował w końcu XVII wieku Roger de Piles. Natomiast „wielki artysta”, podobnie jak „wielki filozof”, jako wyraźnie wyodrębnione pojęcie pojawia się tam, gdzie jest jakaś teoria „geniusza” jako osobnej odmiany ludzkiego gatunku, a więc w doktrynach, które pod tym względem kontynuują dziedzictwo filozofii romantycznej. Obraz dziejów sztuki jako historii geniuszy wylaniał się niegdyś z wielkich, dziewiętnastowiecznych monografii Hermanna Grimma czy Karla Justięgo. Takie widzenie zostało wszakże wkrótce zdominowane przez „historię sztuki bez nazwisk”, a następnie przez wszystkie tendencje relatywistyczne i niwelacyjne. W nauce o sztuce nikt nigdy się nie pokusił o zarys osobnej teorii wielkości artystycznej, tak jak na gruncie filozofii zrobił to Karl Jaspers. Albowiem – jak pisał Kołakowski – „jeśli mamy wierzyć, że wielkość jest czymś faktycznie obecnym w historii i jednoznacznie dającym się wskazać, musimy do tego celu posłużyć się ideą nieciągliwości historycznej; w pojęciu wielkości zawiera się wyobrażenie

pewnej niesprowadzalności zupełnej, ruchu inicjatywy nieoczekiwanej, skoku spontanicznego, który historię współtworzy, ale sam przez historię nie może być objaśniony bez reszty”¹⁷.

Wielkość taka jawi się niczym fulguracja¹⁸ – gwałtowne przyspieszenie tętna dziejów, potężne wezbranie możliwości twórczych, erupcja indywidualnych talentów. Tymczasem najtrwalsze schematy, w które ujmowano dzieje sztuki: zarówno najstarszy – organiczny, jak i ewolucyjny – utwierdzony w XIX wieku, oraz wszelki niesiony przez nie determinizm są sprzeczne z takimi nagłymi i niewytłumaczalnymi przerwaniem ciągłości, jakimi są „wielkość” czy „genialność” twórcy. Takie zakłócenia toku historii trudno także pogodzić z tworzoną przez historię sztuki wizją oglądanego z dystansu „nieprzerwanego pochodu”, a tymczasem – zdaniem Lorenza Dittmanna – wszystkie dawne systemy historii sztuki dążyły do stworzenia nauki o nieprzerwanym pochodzie myślenia artystycznego i życia duchowego w ogóle¹⁹. Te właśnie schematy, bardzo głęboko zakorzenione w myśli o sztuce, stanowią ukrytą i pośrednią przeszkodę w wartościowaniu i hierarchizowaniu zjawisk²⁰. Ograniczają skalę wartości, pozwalają oceniać: lepszy – gorszy, ale nie znajdują miejsca ni wyjaśnienia dla nieprzewidzianych załamań ciągłości, gwałtownych zrywów, eksplozji twórczej inwencji, które nie wpisują się ani w przyczynowo-skutkowy, ani w dialektyczny, ani w żaden inny racjonalnie skonstruowany obraz procesów dziejowych.

Odchodzenie historii sztuki od wartościowania ma jeszcze jedną, głęboko tkwiącą przyczynę, dotyczącą fundamentalnych przemian zachodzących w pojmowaniu sztuki i, co za tym idzie, badającej ją nauki. U źródeł wielu rewizji tradycyjnej historii sztuki, dokonywanych zarówno przez niemiecką *Ideologikritik*, jak anglosaską *New Art History*, leży krytyka i odrzucenie rozumienia sztuki jako dziedziny autonomicznej, rządzącej się własnymi prawami rozwoju formalnego, a dzieła jako bytu transcendentnego, przekraczającego swe uwarunkowania czasowe²¹. Wymierzone w konserwatywną historię sztuki dążenia miały na celu „wyzwolenie dzieł sztuki spod władzy autonomicznego dyskursu este-

tyki i przywrócenie wszelkim obrazom egalitarnych praw w ramach ogólnej ikonosfery”²², nade wszystko zaś zniszczenie „religii sztuki” przez radykalną negację jej związków z absolutem i transcendencją. Tymczasem właśnie transcendencja widziana jest jako zarazem możliwość i warunek wielkości – i ludzi, i ich dzieł²³. Owo z romantycznej myśli zrodzone pojmowanie sztuki i dzieła uprawomocniało usamodzielniającą się wówczas nową dziedzinę wiedzy – naukę o sztuce. Ona też objęła nim zarówno sztukę swego czasu, jak i – a może przede wszystkim – sztukę minioną. Autonomiczne rozumienie dzieła osiągnęło apogeum u progu sztuki nowoczesnej, a więc w czasie, który nostalgicznie przywołuje się jako „złoty wiek” historii sztuki. Autonomia sfery artystycznej umożliwiła także obudowanie i samej sztuki, i historii sztuki siecią instytucji: muzeów i galerii, katedr uniwersyteckich i instytutów badawczych, otoczenie jej prawną ochroną, włączenie w systemy edukacyjne. Nawiasem można tu zauważyć, że wszystkie rewizje i kontestacje nie naruszyły owych instytucjonalnych struktur. Nastąpiło tylko istotne i znamienne odwrócenie: już nie sztuka i przypisywane jej wartości uprawomocniają instytucje, lecz instytucje – sztukę²⁴. Jej wartość zatem, jako pochodna, staje się problematyczna i instrumentalna.

„Krytyczna”, zideologizowana czy socjologizująca historia sztuki rzeczywiście niosła ze sobą „przekształcenia wartości”²⁵, ich eliminację w tradycyjnym kształcie. Okazało się, iż inaczej nakierowując spojrzenie na sztukę (inaczej zresztą rozumianą), można cały problem wartościowania po prostu usunąć z pola widzenia. Wybitne, inspirujące, a także całkowicie wolne od ideologicznego zaślepienia przedsięwzięcia badawcze ostatniej dekady dowodzą, że historię sztuki daje się gruntownie przemodelować. Na przykład oddzielając od „ery sztuki” – „erę obrazu” i badając „historię obrazu przed epoką sztuki”, jak robi to Hans Belting w głośnej książce *Bild und Kult*²⁶. Lub odrzucając historię sztuki na rzecz badania relacji między obrazami i ludźmi na przestrzeni dziejów, jak to ma miejsce w obszernej publikacji *The Power of Images* Davida Freedberga²⁷ – by ograniczyć się tylko do tych dwóch, najbardziej przekonujących przykładów.

Odejście od wartościowania senior dyscypliny, Sir Ernst Gombrich, dawno już widział jako „samounicestwienie historii sztuki”²⁸. Natomiast wybitny historyk sztuki nowoczesnej, były dyrektor hamburskiej Kunsthalle Werner Hofmann – zaledwie jako „rezygnację z zarządzałości sądów estetycznych”²⁹. Skoro zdania wypowiedane przez autorytety są tak rozbieżne, a aktualna historia sztuki dostarcza dowodów, że po „końcu historii sztuki” można ją nadal z powodzeniem uprawiać, na tyle tylko zmieniając jej przedmiot, iż dawny paradygmat formalno-artystyczny staje się bezprzedmiotowy, a „gra może być kontynuowana w inny sposób”³⁰, wolno pytać: czy wartościowanie jest rzeczywiście niezbędnym elementem nauki o sztuce? Czy rzeczą historii jest osądzać, czy tylko relacjonować? Czy takie kategorie jak „wielki artysta” lub „arcydzieło” są potrzebne, operatywne, poznawcze? Czy są tylko czczym, retorycznym balastem, maskującym bezradność dyscypliny wobec wymykającego się jej przedmiotu?

Na to pytanie może być kilka odpowiedzi. Jedną dał kiedyś Ernst Gombrich, broniąc tak, zdawałoby się, dawno zdyskwalifikowanych pojęć jak „kanon arcydzieł” czy koncepcji historii sztuki jako historii arcydzieł i „wielkich mistrzów”, obstając przy istnieniu obiektywnych i powszechnych wartości sztuki³¹. Jego zdaniem, relatywizm i szacunek dla innych systemów wartości powinien dopuszczać też wiarę w ich istnienie. Uważać samego siebie (w tym także swoją epokę, kulturę, poglądy) za miarę jedyną – to i nierealistyczne, i próżne. To my możemy być niezdolni – z różnych przyczyn – do przyjęcia dzieła. I jeśli weźmiemy pod uwagę taką możliwość, przestaniemy być całkowitymi relatywistami i subiektywistami. To nie my sprawdzamy arcydzieła. To one nas sprawdzają. Gombrich zarazem odsuwa pytania o kryteria, o miary dokonań. „Wielkość” jest dlań częścią historii, tworzy część tej „logiki sytuacyjnej”, bez której historia popada w chaos. Z drugiej strony dla badań nad sztuką inspirowanych hermeneutyczną filozofią Hansa-Georga Gadamera przedmiotem pozostaje nadal tradycyjnie rozumiana sztuka i dzieła sztuki, nie zaś totalne uniwersum obrazów. Hermeneutyka dąży

właśnie do uchwycenia autonomii czy odrębności sztuki w stosunku do innych obszarów rzeczywistości. Status dzieła sztuki jako takiego ma dla niej fundamentalne znaczenie. „Dzieło sztuki, jako niezastąpione, nie jest tylko nośnikiem sensu, którym można obciążyć także inne nośniki. Sens dzieła sztuki polega raczej na tym, że jest ono tu oto [...] znajdzie je każdy, ktokolwiek wyjdzie mu naprzeciw, każdy też może wejrzeć w jego «jakość»” – pisze Gadamer³². Dzieło działa przez siebie tylko właściwą, kryjącą własne znaczenia strukturę wizualną; jest estetycznie doświadczaną jednością. Uprawomocnienie sztuki, na której spoczywa „promienne spojrzenie Mnemozyne” – muzy zachowania i utrwalenia – to jej jednoczący związek z otaczającym światem, dzisiejszym i minionym. Bliskie jest to pogładowi Gombricha, wskazującego, że to właśnie sztuka pozwala rozszerzać nasze zrozumienie na inne systemy wartości niż własny i doświadczać czegoś, co nie jest częścią naszego życia. Gadamer, mówiąc o degradacji twórczych dzieł sztuki przez ich uczestnictwo w świecie przedmiotów użytkowych, o ich nieuniknionej dyfuzji, a nade wszystko poświęcając rozważania „pięknemu” i jego doświadczaniu, objawia przywiązanie do najbardziej tradycyjnych kategorii wartości wiązanych ze sztuką: piękna, świętości, doniosłości, wyjątkowości, unikalności. „Doświadczenie piękna, zwłaszcza piękna w sztuce, jest przyzywaniem możliwego sakralnego porządku, gdziekolwiek by on był [...]. Stale i wciąż, w coraz to nowych postaciach szczególności, które nazywamy dziełami sztuki, przemawia do nas w tym doświadczeniu to samo przesłanie świętości. Wydaje mi się, że jest to w istocie dość precyzyjna odpowiedź na pytanie: «Co decyduje o doniosłości piękna i sztuki?»”³³. Niemiecka hermeneutyczna historia sztuki, inspirowana myślą Gadamera, bliska idealistycznej filozofii i tradycji metafizycznej, zawsze żywej w niemieckiej nauce o sztuce³⁴, przybierając różne postaci, pozostaje wierna podstawowym kategoriom aksjologicznym. Zapytajmy tylko: niepokój czy – przeciwnie – nadzieję winien budzić fakt, że obrońcami wartości okazują się myśliciele, dosłownie, wiekowi?

Trudno wreszcie nie dostrzegać, że pomimo swego relatywizmu, aksjologicznej obojętności czy ideologicznych przewartościowań „normalna” (według terminologii Thomasa Kuhna) historia sztuki, zdystansowana wobec parady móód metodologicznych, w swych codziennych praktykach nigdy nie zarzuciła wartościowania, nawet nie zawsze będąc świadoma swych funkcji ocenających. Zresztą wymusza to na niej codzienna zawodowa praktyka: muzealna, konserwatorska, akademicka. Jest jednym z jej wewnętrznych pięknięć, że jako nauka historyczna, skazana na historyczny relatywizm, była zarazem spadkobierczynią normatywnej estetyki i sprzeczności te wciąż usiłowała godzić. Już dawno wskazywano, że historia sztuki działa, opierając się na nieświadomym systemie wartości odziedziczonym po renesansowym neoplatonizmie³⁵, a później Ernst Gombrich ukazywał paradoksy wynikające z faktu zdominowania zachodniej myśli o sztuce przez tę właśnie tradycję filozoficzną³⁶. Fundamentalne (pomimo całej krytyki) pojęcie stylu także funkcjonuje jako instrumentalny „typ idealny”, służący pomocą w pogodzeniu relatywizmu ocen z potrzebą ich obiektywizacji³⁷. Najważniejszym jednak z nie w pełni świadomych narzędzi wartościowania jest język. Początek sprawy to samo „wysłowienie” obrazu i charakter związku między dziełem sztuki a słowem³⁸. Nauka o sztukach obrazowych posługuje się słowem jako „jedynym interpretantem”, ale zawsze towarzyszy jej tłumiona niepewność co do zasadności tego z pozoru oczywistego postępowania. Źródła owego niepokoju sięgają bardzo głęboko. W platońskim *Filebie* Sokrates w dialogu z Protarchosem rozważa „lityry i obrazki”, które tworzą pisarz i malarz pracujący w naszych duszach³⁹. Od tego czasu związki słowa i obrazu, ich wzajemna odpowiedniość bądź nieodpowiedniość, pozostawały jednym z centralnych zagadnień refleksji nad sztuką. Historia sztuki odziedziczyła ten problem, z płaszczyzny artystycznej przenosząc go na naukową. Obawy co do niewystarczalności mowy, co do szans tworzenia krytyczno-akademickiego ekwiwalentu dzieła wcale jej nie opuszczają. To, co ważne w tym miejscu, to to, że wysłowienie obrazu – samo w sobie wątpliwe – niesie jego

ocenę. Wysławianie jest nierozdzielnie splecione z wartościowaniem. Prawie żadne z podstawowych pojęć historii sztuki nie jest aksjologicznie obojętne, od pojęć „sztuka” i „dzieło sztuki” poczynając⁴⁰. Wybierając swój przedmiot, historyk sztuki ma do czynienia z wartościowaniem *implicite*, zawartym w samym pojęciu dzieła sztuki – oba jego człony są, acz niejasno, pozytywnie nacechowane. Stąd zresztą dzisiejsza ucieczka w obezwartościowujące słowotwórstwo, dążenie do neutralizacji języka przez zastępowanie „dzieła” – „obiektem”, „dzieła sztuki” – „artefaktem”, „twórczości” – „działalnością”. Można odnieść wrażenie, że im wyższy poziom samoświadomości, tym dalej posunięta językowa powściągliwość. Z drugiej strony rozważania nad językiem mówiącym o sztuce koncentrują się na możliwościach i ograniczeniach wzajemnej przekładalności bądź na jego metaforycznym charakterze⁴¹. Mniej się myśli o ocenach ukrytych w języku, który wszak „mówi sam”, nie będąc przezroczystym i wysterylizowanym narzędziem. Nie chodzi tu o dyktowane ideologią manipulacje językowe, jakie w niemieckiej historii sztuki śledził niegdyś i piętnował Martin Warnke⁴². Stosowane w tekstach o sztuce przymiotniki, a także wszystkie porównania i metafory: biologiczne, literackie, muzyczne, militarne, polityczne – są nie tylko obarczone skojarzeniami i nasycone emocjami, ale także wartościują: ludzi, dzieła, zjawiska. Czasem przemycają oceny, pozornie służąc tylko opisowi, rzekomo przezroczystej i obiektywnej relacji. Miarą obiektywizmu jest tu szczególnie zwodniczy. Nawet odsuwając zdanie, że każde obcowanie ze sztuką zawiera w sobie element wartościujący, trzeba przyznać, że na pewno zawiera go każda próba wysłowienia, a zwłaszcza ta dokonywana przez „kwalifikowanego obserwatora”, jakim jest historyk lub krytyk sztuki. Można „wyzwolić dzieła sztuki spod władzy autonomicznego dyskursu estetyki”, nie można wyzwolić ich spod władzy języka, tego tyleż wymownego, co ułomnego języka historii sztuki. Jeszcze dalej idące zastrzeżenia zgłasza George Steiner: „generowanie i komunikatywna werbalizacja wszystkich interpretacji i osądów wartościujących należą do porządku języka, wszelka eksplikacja

i krytyka literatury, muzyki i sztuk plastycznych musi funkcjonować wewnątrz niezdecydowania nieograniczonych systemów znaków. Percepcja estetyczna nie zna żadnego archimedesowego punktu oparcia poza dyskursem. Sednem wszelkiego mówienia jest mówienie. Mówienie nie poddaje się żadnej rygorystycznej weryfikacji ani falsyfikacji⁴³. Nawet nie dzieląc w pełni tego sądu, trzeba przyznać, że wobec „aksjologicznego wycofania” historii sztuki cały ofiarowywany przez język niejasny splot porównań, metafor i katachrez odgrywa nieraz rolę głównego czynnika wartościującego. Zwyczajowe sposoby werbalizowania zajmują miejsce krytycznej refleksji, której właśnie brak „archimedesowego punktu oparcia”. Oceny zaś – wśród których może się zdarzyć nawet „wielki artysta” i „arcydzieło” – stają się raczej pochodną językowych nawyków niż jakiegokolwiek świadomie przyjętego systemu wartości.

I wreszcie wartościowanie jest nie tylko uplątane w mówienie o sztuce, lecz ponadto w „mówienie o mówieniu o sztuce”. Przez piętrzące się pokłady słownego komentarza – o czym tyle dyskutowano w związku z książką Steinerja⁴⁴ – szczególnie zniekształcane są właśnie sztuki obrazowe. Niepowstrzymanie samoreprodukujące się teksty o sztuce niosą dla nich wielorakie konsekwencje. Inflacyjna dewaluacja ocen, o której mowa była na początku, to tylko jedna z nich. „Metajęzyki strażników-kustoszy” nie tylko przecinają bezpośredni kontakt z dziełami sztuki, skazując na obcowanie z ich pasożytniczą słowną otoczką. Dzieła, po wielokroć zapośredniczone przez słowa, zatracają swe materialne istnienie. Tymczasem specyfiką historii sztuki, tym, co istotnie różni ją od historii i uważanych za pokrewne dziedzin humanistyki, jest fakt materialnej egzystencji dzieł będących jej przedmiotem. Mają one swoje rozmiary, czasem potężne, swoje – jakże różnorodne – materialne tworzywo, swoją konsystencję, swoją przestrzeń. Można je nie tylko widzieć, można ich dotknąć, okrążyć je, wejść w nie lub wziąć je do ręki, poczuć ich ciężar, wolumen, fakturę, powierzchnię, temperaturę, nawet zapach. Poczul go każdy, kto wytknął nos poza bibliotekę i wszedł do starego kościoła, zabytkowego pałacu, muzealnego magazynu czy pracowni

artyści. Owe dzieła, nazywane trochę z definicyjnej bezradności „sztukami wizualnymi”, odwołują się przecież i do innych zmysłów. Dwudziestowieczna historia sztuki, zwłaszcza ta mówiąca mniej o sztuce, a więcej o samej sobie, zrobiła wiele na rzecz zapomnienia o materii, o substancjalności i sensualności swego przedmiotu badań. W tym dematerializującym działaniu ogołociła go też z wartości, tych może najłatwiej uchwytnych i wymiernych.

„Wtórne miasto” krytyczno-akademickiego komentarza okazuje się symptomem tryumfu nauki nad sztuką, krytyki nad twórczością. Miejsce dzieł zajmują pojęcia. Miejsce doświadczenia – mówienie, pisanie i czytanie. Miejsce przeżycia – problematyzacja. I wtedy „refleksja nad wartością staje się niemożliwa, bo odcina nas od niej *p r o b l e m a t y - k a* wartości”⁴⁵. Natomiast każdy sąd przeciwny może zostać zdyskredytowany jako „konserwatywny regres”. A jeśli tak, to można pytać: ku czemu?

Wskazuje się na rolę, jaką w tworzeniu „religii sztuki” i promieniejącej wokół niej aury wartości odegrała romantyczna nostalgia za czasem minionym, utraconym rajem, zwłaszcza za średniowiecznym „wiekiem wiary”, przeciwstawionym „wiekowi rozumu”⁴⁶. Dla „krytycznej” historii sztuki tylko czysto ekonomiczne, antropologiczne, lingwistyczne i psychologiczne podejścia do kwestii wartości sztuki mają być od nostalgii wolne⁴⁷. To bardzo szerokie, ale płaskie perspektywy, podczas gdy świat wartości jest światem hierarchicznym. Tymczasem właśnie tęsknota – za i n n y m, za obecnością, za transcendencją, za tym, co przelamuje ludzką niemożność i przekracza doczesność – rodzi potrzebę obcowania ze sztuką, gdyż ta pozwala doświadczać i n n e g o i znaleźć się g d z i e i n d z i e j. Nie dlatego, że ofiarowuje drogi ucieczki od rzeczywistości, lecz dlatego, że uobecnia, przybliża to, co nie jest nam dane, a czego pragniemy. „Posiada bowiem w sobie jakąś niemal boską moc; nie tylko – jak to mówią o przyjaźni – nieobecnych obecnymi czyni, lecz także po upływie całych wieków ukazuje zmarłych oczom żyjących [...] to zaś, że daje wyobrażenie bogów, których narody darzą

czcią, uważać należy za niezwykle dar udzielony śmiertelnym” – jak pisał w pochwalce malarstwa Leone Battista Alberti⁴⁸.

Regres, a zatem krok wstecz, cofnięcie się, ukazuje więcej, rozszerza pole widzenia – dlatego artysta się cofa, by ogarnąć swe dzieło w całości. To także spojrzenie za siebie. Humanista – inaczej niż „naukowiec” – w nieunikniony sposób patrzy wstecz. „Naturalna skłonność serca prowadzi go do przeświadczenia, być może nie zwerbalizowanego, że osiągnięcia przeszłości świecą jaśniejszym blaskiem niż dzieła współczesne. [...] Takie jest znaczenie losów Eurydyki; ponieważ rzeczywistość wnętrza człowieka leży poza nim, człowiek słowa, pieśniarz, będzie się odwracał w stronę niezbędnych mu ukochanych cieni”⁴⁹.

Doświadczenie sztuki pozwala właśnie zwrócić się w stronę „ukochanych cieni”, pielęgnować – utracony? wymaginowany? – ogród wartości. Każdy może inaczej umieścić go w czasie i przestrzeni. Jedno z takich miejsc i jedną z takich chwil już tu przywołano. Paryż. Połowa XIX wieku. Dwaj mądrzy malarze rozmawiają o wartości talentów i marności czasów. Place Furstenberg – w narożniku wejście do mieszkania Delacroix – wygląda tak samo jak dziś. W nieodległym kościele Saint-Sulpice artysta pracuje nad *Walką Jakuba z aniołem*. Wielkie dzieła zaś czekają na sprawiedliwy osąd potomnych, którego niezawodne nadejście jest „jeszcze jednym argumentem przemawiającym za nieśmiertelnością duszy”.

Flaxman 1793 – Picasso 1903

Mieczysławowi Porębskiemu

Wiosną 1903 roku, w czasie swego ostatniego pobytu w Barcelonie, Picasso namalował obraz *La Vie*, uznany za najbardziej enigmatyczne z jego młodzieńczych dzieł. Obraz przedstawia parę nagich kochanków oraz stojącą naprzeciw nich matkę z dzieckiem śpiącym w ramionach. W tle, pomiędzy postaciami, widoczne są dwa obrazy, ustawione jeden na drugim, na których naszkicowano nagie, skurczone postacie, co określa miejsce jako pracownię malarską.

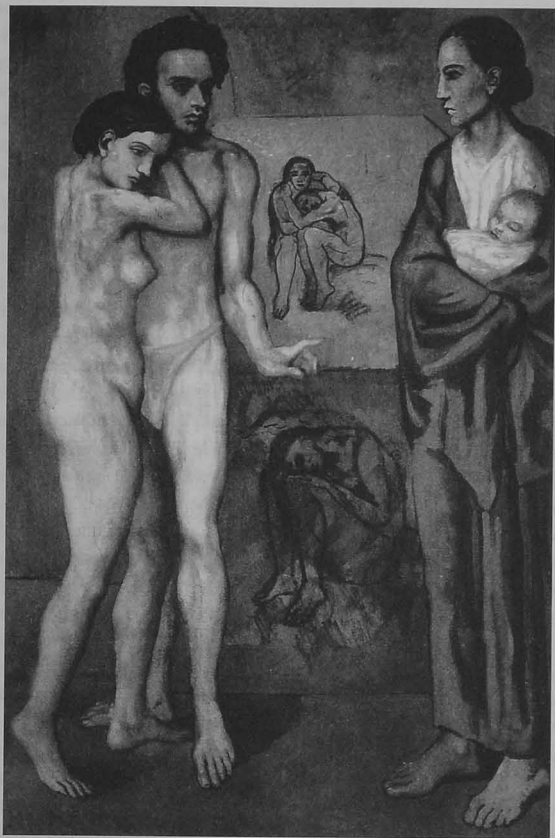
W cyklu ilustracji do *Iliady* wykonanych przez Johna Flaxmana w 1793 roku znajduje się rycina *Pożegnanie Hektora z Andromachą*. Wyobraża ona małżonków w pożegnalnym uścisku i stojącą nieopodal piastunkę z dzieckiem. Tłem jest widoczna w oddali, sumarycznie potraktowana architektura.

W obu wyobrażeniach: Flaxmana i Picassa, bardzo zbliżony jest układ postaci – dwie zastygłe w bezruchu grupy: mężczyzna z garnącą się doń kobietą oraz kobieta z dzieckiem. Zasadnicza różnica polega na stosunku figur do otaczającej je przestrzeni. Flaxman ujmuje scenę z dystansu, pozostawiając po bokach duże partie pustego tła. Picasso kadruje z bliska, ciasno, obcina marginesy, tak iż postacie zdają się nie mieścić w wyznaczonych im ramach.

Oto zasadnicze podobieństwo i zasadnicza różnica. Inne, dostrzegane w miarę porównywania obu przedstawień, są już mniej istotne. Grupy męzczyzny i kobiety oraz kobiety z dzieckiem nie stoją w jednej linii. U Flaxmana ta druga jest nieco cofnięta (co tłumaczy drugorzędna rola piastunki); u Picassa – ledwo dostrzegalnie wysunięta ku przodowi. Postać kobiety z dzieckiem pozostaje w obu wypadkach bardzo podobna: twarz ujęta ściśle z profilu, ciało niemal frontalnie. Taki sam jest układ spowijającej kobietę szaty – u góry zawiniętej wokół rąk, niżej



1. John Flaxman *Pożegnanie Hektora z Andromachą*, 1793



2. Pablo Picasso *La Vie*, 1903

zwisającej prostymi faldami do stóp. Tylko dziecko przedstawione jest inaczej. U Flaxmana, siedząc na ręku piastunki, obejmuje jej szyję, u Picassa śpi przytulone do piersi. Więcej różnic wykazuje grupa kobiety i mężczyzny. Najważniejsza – u Picassa oboje są nady. Kobieta Picassa tym samym gestem co Andromacha kładzie rękę na ramieniu mężczyzny i składa na nim głowę, tylko jakby się przesunęła, przeszła od jego lewego do prawego ramienia, odsłaniając tym samym swój profil. Zdumiewający szczegół: kobieta, „przechodząc”, puściła rękę mężczyzny, która pozostała na wpół otwarta, w dziwnym, niewytłumaczalnym geście, jakby właśnie przed chwilą wysunięto z niej dłoń. Wreszcie inaczej w obu przedstawieniach skierowane są spojrzenia. Flaxmanowski Hektor spogląda na Andromachę, piastunka na żegnających się małżonków. U Picassa nagi mężczyzna i kobieta z dzieckiem patrzą sobie w oczy, matka uporczywym, mężczyzna umykającym spojrzeniem, i linia ich spojrzeń jest linią największego napięcia w obrazie. Ta ostatnia uwaga wybiega już poza założone tu porównanie samego tylko elementarnego układu obu przedstawień, z pominięciem ich techniki, stylu czy ekspresji.

„Historia sztuki poczyną się od prostego stwierdzenia podobieństwa dzieł [...] uwaga historyka sztuki bezwiednie czyha na sygnał odesłania do dzieła innego”¹. Na dostrzeganiu i udowadnianiu podobieństw i odmienności oparty jest cały akademicki kurs historii sztuki, ujmujący jej dzieje w style, szkoły, kręgi artystyczne. Znaczna część wysiłku tradycyjnej historii sztuki skierowana była i jest na wyszukiwanie i wskazywanie modeli, wzorów, klisz, stanowiących źródła badanych form. W sumie pozwala to widzieć sztukę europejską jako wielki ciąg tradycji wyobraźniowej i formułować przekonanie, iż „sztukę rodzi przede wszystkim sama sztuka”².

W znacznie węższym zakresie takie porównanie jak przeprowadzone powyżej jest także jedną z najbardziej rutynowych czynności historyka sztuki, wykonywanych, by wykazać istnienie „źródła”, „graficznego pierwowzoru” analizowanego obiektu. W badaniach nad sztuką dawną są to niezliczone przykłady świadomego lub niezamierzonego, a nawet

skrywanego korzystania z warsztatowych wzorników, rytowniczo powielanych dzieł mistrzów, grafiki ilustracyjnej. Zazwyczaj zapożyczenia takie traktuje się jako coś oczywistego we wszelkiej sztuce tradycyjnej, przestrzegającej konwencji i kanonów, wreszcie po prostu wtórnej i słabej. Zaskoczeniem bywa odnalezienie pierwowzoru dzieła wybitnego artysty. Romantyzm wszczepił przekonanie, którego trudno się pozbyć, iż wszelkie wielkie twórcze indywidualności wyróżnia właśnie wyobraźniowa inwencja, że dzięki nim powstają modele, którymi karmi się potem sztuka pozbawiona tej obrazotwórczej siły, sztuka, której rolą nie jest już kreacja, lecz kontynuacja. Takim też zaskoczeniem było początkowo stwierdzenie, że z graficznych, często nieświetnych wzorów korzystali wielcy nowatorzy sztuki XIX wieku. Teraz wiadomo, że Goya czerpał zarówno ze starych kompendiów emblematycznych i ikonologii, jak i propagandowych, ulotnych druków, Constable z podręcznika dla malarzy-amatorów, Courbet z prowincjonalnych klepsydry, impresjoniści z ilustracji w brukowych pismach, z fotografii i innych podrzędnych materiałów wizualnych, które ofiarowywała doskonaląca się technika reprodukcji. Osobnym zagadnieniem jest korzystanie z popularnego obraźnictwa przez awangardę początków XX wieku.

Twórczość Picassa, „wielkiego przedstawiciela historyzmu”³, będąca stałym dialogiem z tradycją, badana od strony źródeł, objawia rozległe i fascynujące muzeum wyobraźni⁴. Czy jest w tym muzeum miejsce dla ryciny Flaxmana? Nazwisko Flaxmana wymienia się w związku z twórczością Picassa dopiero w kontekście jego ilustracji do *Metamorfoz* Owidiusza, w których Picasso podjął Flaxmanowską tradycję konturowych rysunków do dzieł autorów grecko-rzymskich⁵. Zestawienie wypada zresztą na niekorzyść Flaxmana, którego sztywnym konturom Alfred Barr przeciwstawia giętką, nieskrępowaną kreskę Picassa. Porównanie jest zatem bardzo ogólne, w niniejszym zaś wypadku chodzi o zbieżność dwóch konkretnych wyobrażeń. Zwykle przyjętą w takich okolicznościach metodą postępowania jest znalezienie jakiejś nici wiążącej te tak podobne, a przecież tak odmienne obrazy. Wnikając w ikonosferę

twórcy, rekonstruując jego wizualne możliwości, szuka się choćby wą-
tłego świadectwa tego, że artysta „mógł widzieć” wyobrażenie, które
świadomie lub bezwiednie przyjął za podstawę własnego dzieła.

Takie postępowanie wobec artysty dwudziestowiecznego jest całkowi-
cie chybione. Artysta żyjący w XX stuleciu „mógł widzieć” wszystko.
Nie tylko całą artystyczną przeszłość, którą udostępniła historia sztuki,
muzea i reprodukcje. Także wszelkie wyobrażenia nieartystyczne, egzo-
tyczne lub pospolite, które estetyczny liberalizm pozwolił „zobaczyć”,
a przemożna potrzeba innowacji – wykorzystał w twórczości⁶.

Pytanie nie powinno zatem brzmieć: czy artysta „mógł widzieć”, lecz
dlaczego spośród tysięcy wyobrażeń, które przesunęły się przed jego
oczyma, wybrał to jedno. Ale i to pytanie wydaje się w wypadku obrazu
Picassa bezzasadne. Wszystko, co wiemy o tym płótnie i o jego powsta-
waniu, świadczy o głęboko osobistym charakterze tego dzieła⁷. Szkice
do obrazu (w tym jeden na liście precyzyjnie go datującym) ukazują
tylko parę nagich kochanków, tło jest bardziej jednoznacznie określone
jako pracownia, obrazy stoją na sztalugach, a mężczyzna ma wyraźne
rysy autoportretowe. W ostatecznej wersji obrazu Picasso zastąpił wła-
sną twarz rysami młodego hiszpańskiego malarza Casagemasa. Śmierć
Casagemasa w paryskiej kawiarni w lutym 1901 roku, samobójstwo
bardzo w stylu *peintre maudit*⁸, stało się dla młodego Picassa bodźcem
do namalowania kilku obrazów – zarówno „dokumentalnych” portre-
tów zmarłego na marach, jak wizyjnej *Evocation*, nasuwającej skojarze-
nia z *Pogrzebem hrabiego Orgaza* El Greca. Zamiast autoportretu mamy
więc „nekromancki” (jak by powiedział Adolf Basler) portret przyjaciela,
a zmiana ta musiała się wiązać ze zmianą ogólnej koncepcji obrazu.

Fakt, że obraz wyrósł z osobistych przeżyć, ze wstrząsu wywołanego
bliskim zetknięciem ze śmiercią, nie musi wcale dowodzić, iż u źródeł
jego formy nie stoi jakieś widziane uprzednio wyobrażenie. Jest zresztą
w *La Vie* bezsporny cytat z cudzego dzieła: dolne płótno w tle powtarza
rysunek van Gogha *Sorrow*. Obraz konstituują dwie grupy: mężczyzna
z kobietą i kobieta z dzieckiem (w tym zresztą tkwi zasadnicze podo-

bieństwo z ryciną Flaxmana). Otóż owe grupy to złączone w jednym wyobrażeniu dwa motywy przewijające się przez cały okres „błękitny”: „uścisk” i „macierzyństwo”. Dzięki temu obraz staje się syntezą tego okresu, jego zamknięciem i podsumowaniem.

Zatem pytanie, czy Picasso „mógł widzieć” ilustrację Flaxmana do *Iliady* i czy „wplynęły” one na jego obraz, jest pytaniem niepotrzebnym. To, czy je widział czy nie (bo oczywiście mógł), jest bez znaczenia dla genezy obrazu, który wyrasta przede wszystkim ze współczesnej twórczości samego Picassa. Argumentacja ta nie ma na celu obrony romantycznie pojmowanej „oryginalności” Picassa, bo to pojęcie jest do jego twórczości całkowicie nieprzystawalne. Porównanie ryciny Flaxmana i obrazu Picassa nic nam nie mówi o zależności artysty, wiele natomiast o sytuacji historyka sztuki nowoczesnej, dla którego zawodne mogą się okazać proste i sprawdzone metody badawcze jego dyscypliny.

Zestawienie Flaxman – Picasso nie jest więc jeszcze jedną z Picassowskich konfrontacji z tradycją, tych konfrontacji, którym André Malraux, pisząc je z wielkiej litery, nadawał rangę wydarzeń dziejowych. Niemniej pozostaje nadal sprawa przekonywających podobieństw obu przedstawień. „Podobieństwo traci niezwykłość po stwierdzeniu pokrewieństwa”¹⁰, tu jednak nic takiego się nie stało, ponieważ pokrewieństw wykryć nie sposób. Oba dzieła zachowały swą niezwykłość i samoistość. Można je więc rozpatrywać nie z punktu widzenia zależności i oddziaływania, lecz jako dwa niezależne wyobrażenia, których wspólnym mianownikiem jest zbliżony układ form. Takie zestawienie stanowi dogodny punkt obserwacji, ostrzej wydobywa pewne cechy obrazu, budzi wreszcie różne pokusy interpretacyjne.

Pierwsza możliwość porównań to porównanie „stylu”. Pozornie trudno o lepszy materiał do szkolnego ćwiczenia stylistycznego, o bardziej dobitny przykład opozycji: rygorystyczny klasycyzm – ekspresjonistyczny modernizm. Okazuje się jednak, iż zasadniczy kontrast linearyzmu Flaxmana i malarskości Picassa wynika przede wszystkim z różnic technologicznych. Idąc dalej tropem Wölfflinowskich przeciwstawięń, widzimy,

że stosunki przestrzenne zakłócają prosty, opozycyjny schemat. Układ figuralny jest w obu wypadkach płaszczyznowy, niemal jednoplanowy, i choć przestrzeń, jak powiedziano na wstępie, u Flaxmana jest rozległa, a u Picassa ciasna, w obu wypadkach jest ona nieokreślona, a Nieliczne precyzujące ją elementy są dwuznaczne.

Porównanie „stylu” okazuje się ponadto tym trudniejsze, że obraz Picassa wcale nie jest stylowo jednolity. Sztywna, bryłowata postać kobiety z dzieckiem namalowana jest chropawo, masywnym fałdom szaty i topornym stopom przydaje jeszcze ciężaru grubo smarowana farba i czarna kontur. Sposób malowania pary kochanków przypomina już lekkie przecierki okresu „różowego”, a podkreślany przez wszystkich wpływ El Greca wyraża się przede wszystkim w wysmukleniu kształtów, miękkości modelunku, manierycznym wyszukaniu gestów. Akty są niemal akademickie (Barr nie wahał się porównać *La Vie* do salonowej „machiny”¹¹), matka – ekspresjonistyczna. Swą stylową niespójnością obraz zapowiada późniejsze o cztery lata *Panny awiniońskiej*, w których poszczególne partie płótna dokumentują stopniowe narastanie stylizacyjnego przełomu¹².

Wyraźniejsze i liczniejsze opozycje rysują się na płaszczyźnie ikonograficznej. Po pierwsze, Flaxmanowską ilustrację tekstu literackiego zastąpiło wyobrażenie, za którym nie stoi żadna werbalna eksplicacja, które nie jest obciążone funkcją przekładania określonych wersów na formy wizualne¹³. Inaczej zatem wygląda sprawa odbioru. Dla właściwego zrozumienia ryciny wystarczy znać *Iliadę*, można nic nie wiedzieć o Flaxmanie. Odczytania obrazu nie zapewni żaden tekst, natomiast chcąc go pojąć, trzeba znać ówczesne życie Picassa, jego przyjaźnie i miłości, jego emocje i stany psychiczne, ponadto wczuć się w nastroje katalońskiego modernizmu. Na obrazie bohaterów *Iliady* zastąpili anonimowi *misérables*, których życiowej kondycji można się tylko domyślać. Artysta? Modelka? Podobnie w miejsce Homeryckich niepodważalnych imperatywów moralnych otrzymujemy przesłanie moralne sugestywne, ale niejasne i niejednoznaczne. Rycina Flaxmana, ilustrując konkretny moment

eposu, jest osadzona w diachronicznej narracji. Niemniej przedstawiona na niej scena pożegnania, nawet pozbawiona literackiego dopowiedzenia, sama sytuuje się w czasie, implikuje jakieś „przedtem” i „potem”, stanowi cenzurę zamykającą dawną, a otwierającą nową epokę w życiu bohaterów. Obraz Picassa jest zamknięty w swoim własnym czasie, a raczej swej własnej beczasowości, i to potęguje jego wyczuwalny, alegoryczny charakter.

Jest godne uwagi, że mimo analogicznego motywu rycina Flaxmana i obraz Picassa należą do zupełnie innych kręgów ikonograficznych. Scena pożegnania to temat, który miał mieć swoją wielką przyszłość dopiero w sztuce XIX wieku, znajdując niezliczone realizacje w pożegnaniach patriotycznych, melodramatycznych, sentymentalnych. Obraz Picassa ma za sobą wielowiekową tradycję cyklicznych przedstawień życia ludzkiego. Piszący o *La Vie* wskazywali na popularność tego tematu w malarstwie przełomu wieków, cytując przede wszystkim Muncha, lecz także Tooropa, Klingera, Klimta¹⁴. Wszystkie te obrazy są symbolistycznymi przekształceniami przedstawień etapów życia ludzkiego i tym samym należą do wielkiego kręgu wyobrażeń vanitatywnych. Zmiany wprowadzone przez Picassa są wszakże bardzo znaczne. Zamiast ujęcia cyklicznego jest konfrontacja młodości i dojrzałości, erotyzmu i macierzyństwa, czy może – co tak bliskie byłoby duchowemu klimatowi przełomu wieków – miłości i śmierci¹⁵. Mężczyzna ma przecież rysy nieżyjącego. W jego pracowni zaskoczyła go nie skrzywdzona kobieta, lecz śmierć. To przed jej wzrokiem nie ma ucieczki. Czy obraz zatytułowany *Życie* jest więc obrazem Śmierci? Jeśli tak, to owa Śmierć, znów zgodnie z obsesjami epoki, jest zarazem Narodzinami, przynosi kres, ale i nowe życie.

Dla umiejscowienia obrazu Picassa w ikonograficznej tradycji istotny jest jeszcze jeden element – tło. To kolejny przykład tylekroć analizowanego problemu pracowni artysty jako miejsca kultowego (tu w dodatku pracownia zajęła miejsce antycznej świątyni, która u Flaxmana była tłem sceny pożegnania). Spomiędzy wielu dziewiętnastowiecznych realizacji tego tematu nasuwa się jedna, dość zaskakująca analogia – *Atelier Cour-*

beta. Podobieństwo leży nie tyle w samych obrazach, ile w intencjach ich powstania. Obaj młodzi artyści – Courbet i Picasso – sumują tymi dziełami swe dotychczasowe doświadczenia artystyczne i życiowe. Obaj zrywają z doraźną tematyką współczesną i podejmują trud stworzenia obrazu alegorycznego. Obaj umieszczają owe „alegorie” w malarskim atelier, chociaż Courbet treścią swojej czyni idee artystyczne, społeczne czy, jak próbowano dowodzić, masonskie, Picasso zaś – filozoficzne i moralne. Obaj w centrum swych kompozycji umieszczają „obraz w obrazie”. Obaj wreszcie – co jest już analogią z płaszczyzny badawczej – pozostawiają dzieła wciąż prowokujące do interpretacji.

Jeśli raz jeszcze powrócimy do porównania ryciny Flaxmana i obrazu Picassa, zauważymy, że nastąpiło tam zupełne odwrócenie rangi poszczególnych postaci. U Flaxmana jest dwoje bohaterów związanych pożegnaniem uściskiem: Hektor i Andromacha. Piastunka z dzieckiem to tylko bierny świadek sceny, jej rola statysty ograniczona jest do dopowiedzenia sytuacji żegnającej się pary – Hektor żegna nie tylko kobietę, żegna życie rodzinne. U Picassa postać kobiety z dzieckiem, niezależnie od tego, jak zostanie zinterpretowana, jest kluczowa dla dramaturgii obrazu. To ona stanowi źródło konfliktu, ona wnosi niepokój i uczucie zagrożenia, tak silnie emanujące z obrazu. Ona sprawia, że obraz odbieramy jako pełne napięcia przeciwstawienie. Miłości i śmierci? Życia i śmierci? W scenie pożegnania nie ma żadnego konfliktu, jest wynikające z moralnych nakazów poddanie się przeznaczeniu. Ekspresja tych wyobrażeń jest skrajnie różna, chociaż ich statyczny układ pozostał nie naruszony, nie zmieniła się żadna postawa, żaden gest, pozostał nawet ten sam kierunek spojrzenia, zmieniło się tylko jego napięcie. Ten sam motyw okazuje się nie tylko ramą dla innego tematu ikonograficznego, lecz odbiciem zupełnie innej sytuacji archetypicznej.

Próba ustalenia zależności między ryciną Flaxmana a obrazem Picassa wiodła do wniosku o odmiennej sytuacji historyka sztuki nowoczesnej. Zawodność wypróbowanych metod nie jest oczywiście różnicą jedyłą. Każdy z zasygnalizowanych wyżej problemów można by rozwijać, obu-

dowywać przypisami, każdy bowiem ma wielką „literaturę przedmiotu”. Największą oczywiście sam Picasso. Dawno już zwracano uwagę, że chęć wyczerpania „stanów badań” sprawia, iż historia sztuki staje się historią swoich własnych poglądów¹⁶, że – jak sztuka współczesna – staje się autotematyczna. W wypadku Picassa, paradoksalnie, takie niebezpieczeństwo nie grozi, bo „stan badań” nad dorobkiem artysty, który żył długo i tworzył bardzo dużo, jest praktycznie nie do ogarnięcia. Usługi informatyczne są raczej blokadą niż pomocą. Smuga cienia, jaka pomimo wielu wystaw zdaje się padać na sztukę Picassa, jest chyba spowodowana inflacją słów, które na jej temat napisano. Zatem historia sztuki nowoczesnej nie tylko wybiera przedmiot i metodę badań. Podejmuje też ryzyko, że będzie pokonywał przebytą już drogę. Lecz jeśli nie sposób poznać wszystkiego, można próbować określić rozpiętość punktów widzenia, uświadomić sobie granice, w których zamykają się możliwe interpretacje. W wypadku *La Vie* jednym biegunem tych możliwości może być doświadczenie Rudolfa Arnheima, któremu wy-preparowane z obrazu zarysy służą do ilustracji tezy, że „wspólny kontur może być postrzeżeniowo dwuznaczny”¹⁷ i że to, co mogło się здаwać mglistą reminiscencją figurki prehistorycznej *Wenus*, okazuje się fragmentem złączonych ciał kobiety i mężczyzny. Za najdalszą opozycję tego abstrakcyjnego „ćwiczenia oka” można uznać fragment eseju Carla Junga o Picassie, przywołujący motywy tego obrazu: „Picasso zaczyna od jeszcze przedmiotowych obrazów utrzymanych w tonach niebieskich, w niebieskiej barwie nocy, światła księżycy i wody, błękitu Tuat, egipskiego świata podziemnego. On sam umiera, a jego dusza zjeżdża na koniu do świata pośmiertnego. Codzienne życie czepia się go jeszcze, upomina go podchodząca do niego kobieta z dzieckiem. Kobieta jest dla niego zarówno dzień, jak i noc, co psychologicznie rzecz biorąc oznacza jasną i ciemną duszę (animę). Ciemna siedzi czyhając nań w niebieskim zmierzchu i budząc patologiczne przeczucia...”¹⁸.

Jak w tej skali problemów mieszczą się pytania o podobieństwo *La Vie* i klasycystycznej ilustracji do Homera? Czy źródeł ich pokrewnej formy

należałoby szukać w jakimś dalekim wspólnym pierwowzorze? Czy może raczej w obiegowych formułach ekspresyjnych, którymi „wizualna retoryka” sztuki europejskiej posługuje się jak utartymi zwrotami? Pomnożą one tylko pytania, których tyle prowokuje ten tajemniczy obraz błękitny tajemniczym błękitem.

Język historii sztuki a język polityki

W latach dwudziestych krytyka niechętna sztuce Picassa pisała o nim: „bolszewik”. Sam artysta nie objawiał wówczas skryzalizowanych poglądów politycznych. Słowo „bolszewik” nie miało zresztą wcale określać politycznych nastawień ani sztuki Picassa, ani jego samego. Było agresywnym epitetem, obelgą, niesprecyzowanym, ale groźnym słowem-straszakiem. Znacznie później, w 1944 roku, gdy Picasso na łamach „L’Humanité” deklarował, „dlaczego wstąpił do Partii Komunistycznej”, nazywając rysunek i kolor swoim „orężem”, mówił: „jestem przeświadczony, że malarstwem moim walczyłem jak rewolucjonista. Ale dziś rozumiem, że nawet i to nie wystarcza. Te straszne lata ucisku pokazały mi, że powinienem walczyć nie tylko za pomocą sztuki, ale całym sobą”¹.

W tym zdaniu, prostym i dosadnym jak większość jego wypowiedzi, Picasso dokonuje jasnego rozgraniczenia między rewolucyjnością pojmowaną jako polityczna metafora i jako polityczna rzeczywistość. Dokonuje go zresztą nie pojęciowo, lecz praktycznie: wstępując do FPK, z rewolucjonisty w sztuce staje się rewolucjonistą „całym sobą”.

Wypowiedź Picassa mogłaby się stać punktem wyjścia do różnego rodzaju rozważań. Można by pytać, jak się polityczny i społeczny radykalizm ma do radykalizmu estetycznego i artystycznego, w jaki sposób poglądy polityczne artystów znajdowały wyraz w ich sztuce, jak się mają polityczne zapatrywania artystów i teoretyków sztuki do ich środowiska, jakie są przyczyny politycznego zaangażowania artystów i tym podobnie. Na pytania te próbowano nieraz odpowiadać, wychodząc z różnych stanowisk, czego przykładem może być obszerna książka Donalda Egberta o społecznym radykalizmie w sztuce, bogata w materiał, mniej, niestety, we wnioski². W tym miejscu chcę zwrócić uwagę na inną sprawę, także zasygnalizowaną w cytowanej na wstępie deklaracji Picassa – mianowicie na obecność politycznych i militarnych metafor w języku mówiącym o sztuce.

Zainteresowanie językiem mówiącym o sztuce (a nie samymi tylko pojęciami i terminami, gdyż te badano od dawna i pod różnymi kątami) stało się niewątpliwie pochodną dynamicznego rozwoju językoznawstwa, które dzięki badaniom strukturalnym i semiotycznym zdominowało humanistykę w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku. Nie chodzi tu o wielokrotnie dyskutowaną (także u nas³) przydatność modeli lingwistycznych do badania sztuk wizualnych, problem przekładalności systemów semiotycznych czy próby przejmowania metod i narzędzi językoznawstwa do badań nad sztuką. Imponujący rozkwit nauki o języku nie tylko pozbawił naukę o sztuce jej niegdysiejszej roli wśród nauk humanistycznych, ale także kazał badaczom sztuki zwrócić uwagę na podstawowe narzędzie, jakim się posługują – na język.

Do bardzo wielu zastrzeżeń, wciąż podnoszonych pod adresem historii sztuki, doszły wtedy wątpliwości związane z językiem, którym się ona jako dyscyplina badawcza posługuje. Wysuwali je zarówno językoznawcy, jak historycy sztuki. Istota sprawy zawiera się w stwierdzeniu Emile'a Benveniste'a, że język jest interpretantem wszystkich systemów semiotycznych. „Każda semiologia systemu niejęzykowego musi się odwołać do pośrednictwa języka, a zatem może istnieć jedynie w obrębie semiologii języka i dzięki niej. Fakt, że język jest tutaj narzędziem, a nie przedmiotem analizy, niczego nie zmienia w tej sytuacji”⁴. W przeniesieniu na konkretny grunt nauki o sztuce to samo zauważa Lech Kalinowski: „nie ma innej możliwości konstituowania nauki o sztuce w jej wszystkich trzech zakresach: ogólnym, historycznym i systematycznym, niż w postaci przekazów słownych [...]. Na tym zasadza się organiczna słabość historii sztuki jako nauki autonomicznej wobec samego zjawiska, jakim jest nieuchwytnie w swoich najgłębszych wartościach artystycznych i estetycznych dzieło sztuki”⁵. Wydaje się zresztą, że powyższe stwierdzenia są steoretyzowaniem dawnego, potocznego odczucia „niewystarczalności słów” i tego, że „istota oddziaływania sztuki leży w dziedzinie, która wymyka się naukowemu poznaniu, metodzie, słowu, teorii, a mianowicie w dziedzinie uczucia, estetycznej przyjemności”⁶.

Kwestia „języka historii sztuki” jest częścią wielkiego i dawnego zagadnienia teoretycznego, jednego z najważniejszych w refleksji nad sztuką, jakim są związki słowa i obrazu. Można by powiedzieć, że *paragone* – problem relacji słowa i obrazu, ich wzajemnego stosunku, siły oddziaływania i pierwszeństwa – obecne w myśleniu o sztuce od renesansu, stało się teraz zagadnieniem metodologicznym samej historii sztuki, jednym z najbardziej inspirujących i innowacyjnych, otwierającym tę dyscyplinę na metody semiotyki, językoznawstwa strukturalnego, gramatologii, retoryki, teorii narracji⁷. Wyodrębniają się tu przynajmniej trzy płaszczyzny rozważań. „Jeśli głównym celem historii sztuki jest badanie wyobrażeń wizualnych, kwestia «słowo i obraz» dotyczy stosunku przedstawień wizualnych do języka. Mówiąc bardziej ogólnie, «słowo i obraz» określa relacje historii sztuki do historii literatury, studiów lingwistycznych i innych dyscyplin traktujących głównie o ekspresji werbalnej. Jeszcze bardziej ogólnie, «słowo i obraz» jest skrótowym określeniem dla podstawowej różnicy w ludzkim doświadczaniu przedstawień, wyobrażeń i symboli. Możemy nazwać tę różnicę relacją między widzialnym a wysławialnym, pokazem a dyskursem, przedstawianiem a opowiadaniem” – pisze W. J. T. Mitchell⁸.

Pomimo powszechnego, potocznie zresztą bezrefleksyjnie przyjmowanego przekonania, że język dyskursywny stanowi jedyne dostępne medium opisu i analizy „języka” wizualnego, problem przekładalności obrazu na słowa oraz relacji między „widzialnym i wysławialnym” jest stale obecny w metodologicznej refleksji nad uprawianiem nauki o sztuce. Jego fundamentalny charakter sprawia, iż może stać się nawet punktem wyjścia do prezentacji postaw, jakie rysują się w niej w ostatnich dziesięcioleciach⁹. Uwidaczniają się tu bardzo odmienne podejścia. I tak, problem ten jest konstytutywny dla hermeneutyki obrazu zaprojektowanej przez Gottfrieda Boehma. „Hermeneutyka obrazu posiada swe źródło tam, gdzie wzrokowe doświadczenie obrazu przechodzi w medium języka” – stwierdza Boehm na wstępie swego programowego tekstu¹⁰. „Zadanie hermeneutyki – pisze referujący jego poglądy Mariusz

Bryl – jawi się zatem dwojako. Z jednej strony musi ona zdefiniować specyfikę medium wizualnego, a to oznacza zarazem jego odmienność od medium dyskursywnego, z drugiej zaś – określić postawę, w której zakorzeniona jest możliwość prawomocnego przekładu obrazu na słowo, a to z kolei oznacza poszukiwanie tego, co łączy oba media¹¹. Z innej strony rysuje się stanowisko, reprezentowane przez Maxa Imdahla, twórcę „ikoniki”, oparte na przekonaniu o niesubstituowalności obrazu przez słowo. Swoistość języka wizualnego – zdaniem Imdahla – polega na unaocznianiu prawd niemożliwych do wyrażenia w linearnym medium języka naturalnego. Niemniej historia sztuki winna dążyć do jak największego zbliżenia słowa do obrazu, z tym że strukturze dzieła sztuki, skomplikowanej w najwyższym stopniu, powinna odpowiadać równie złożona refleksja dyskursywna¹². I wreszcie wszechobecne we współczesnej kulturze werbalne pośrednictwo, „nieustające brzęczenie komentarza estetycznego”, „mandaryńskie szaleństwo wtórnego dyskursu” może być widziane nie jako problem teoretyczny czy metodologiczny, ale jako realne zagrożenie dla bezpośredniego odbioru dzieła sztuki i jego przeżywania, jako „zanieczyszczanie myśli i odczuwania”¹³ – jak przekonuje George Steiner.

Dokonywane z perspektywy dzisiejszej nauki o sztuce podsumowanie różnorodnych rozważań, przywołanych tu wybiórczo i zaledwie tytułem przykładu, ukazuje bardzo trudny językowy status historii sztuki: „Jeśli historia sztuki jest sztuką mówienia o obrazach, jest to zatem sztuka przewycięzania trudnej, spornej granicy między słowami i obrazami, mówienia o tym, co «bezgłośne», przedstawiania czegoś, co nie może przedstawić się samo. Zadanie takie może wydawać się beznadziejnie sprzeczne: jeśli, z jednej strony, historia sztuki przemienia obraz w przekaz słowny albo w «dyskurs», obraz znika z pola widzenia. Jeśli, z drugiej strony, historia sztuki odrzuca język lub sprowadza go do roli służebnej wobec obrazu, obraz pozostaje niemy i niewyartykułowany, a historykowi sztuki pozostaje powtarzać klisze o niewysławialności i nieprzetłumaczalności tego, co wizualne”¹⁴. Zawsze można uciec się do efek-

townego paradoksu, że historia sztuki to „mówienie o tym, co nie do wypowiedzenia”.

Rozpatrywany z tych punktów widzenia język historii sztuki to nie słowa o słowach (jak ma to miejsce w nauce o literaturze¹⁵), lecz słowa o kształtach. To jego podstawowa słabość, najbardziej ogólnej natury (choć może być widziana także jako wyzwanie i szansa). Z niej wynikają dalsze, związane z trudnością sprowadzenia widzialnego do językowego i nieadekwatnością języka w wyrażaniu zjawisk wizualnych. Stawia się zatem pytanie podstawowe: jak można mówić o malarstwie? John Passmore zwrócił uwagę, że trudno to zrobić, nie mówiąc o jego związkach z czymś innym: innymi obrazami, innymi sztukami, wiarą, ideami, ruchami społecznymi i tak dalej¹⁶. Spostrzeżenie to rozwinął Michael Baxandall; jego książka o języku, jakim włoscy humaniści XV wieku formułowali swe wypowiedzi o sztuce, stanowi wciąż rzadki przykład tego rodzaju badań¹⁷. Język historii sztuki jest mową zależną, i to na wielu płaszczyznach. Mało jest terminów właściwych wprost malarstwu. W wypadku sztuk przedstawiających można mówić o prezentowanych obiektach tak, jakby były realne albo jak realne – lub nie – zdają się być, ale przydatność takiego opisu jest ograniczona. Inne wyjście to odniesienie malarstwa do czegoś innego: przez proste porównanie lub – częściej – przez metafory i przenoszenie do języka mówiącego o sztuce słów używanych w innych dziedzinach. Można też charakteryzować cechy malarstwa przez przypisywanie im przyczyn lub skutków. Możemy odwoływać się do procesów bądź intencji, w wyniku których dzieła powstały, albo do oddźwięku, jaki w nas wywołują. Są to tylko najprostsze językowe chwytły, używane przez wszystkich piszących o sztuce. W każdym razie bardzo niewiele można powiedzieć o malarstwie w prostych terminach opisowych. Ten rodzaj aktywności językowej szczególnie narażony jest na presję języka, w jakim uwagi są czynione. Jeszcze jedna słabość języka mówiącego o sztuce wynika z faktu, iż linearna forma naszego dyskursu pozostaje niezgodna z charakterem przedmiotu wypowiedzi, to jest dzieła sztuki, jak też z charakterem naszej percep-

cji. Ponadto słownictwo odnoszące się do sztuki musi być kulturowo ograniczone¹⁸.

Język historii sztuki jest nie tylko metaforyczny, jest nieuchronnie katachretyczny¹⁹. Katachreza to w terminologii literackiej rodzaj metafory o niezestrojonych semantycznie członach, pozbawionej przekonującej motywacji i odczuwanej jako nadużycie językowe. Wszelako język historii sztuki pozwala nam uchwycić dzieło sztuki właśnie tylko dzięki użyciu „nieczystych” form językowych. Dzieła i język nie istnieją bowiem niezależne od siebie, jako czyste i odmienne „wizualne” i „werbalne” jedności. Ich relacje oparte są na wzajemności, nie na opozycji. Podobnie nieostry jest charakter ich percepcji²⁰.

Język nauki o sztuce okazuje się zatem autonomiczny wobec swego przedmiotu, niezgodny z jego charakterem, a wreszcie niesamodzielny, zmuszony do ciągłych zapożyczeń, uwikłany w mechanizmy percepcji. Ten negatywny obraz wymaga jednak pewnego złagodzenia, przynajmniej w zakresie najbardziej nas tu interesującym, to jest w zakresie metafor i zapożyczeń z innych dziedzin²¹. Nie ma chyba ani dziedziny życia, ani gałęzi nauki, która posiadałaby swój całkowicie odrębny język, wolny od zapożyczeń. Jest to powszechne zjawisko językowe. Pisząc o strukturze języka i strukturze społeczeństwa, Benveniste zauważa, że „każda klasa społeczna przywłaszcza sobie terminy ogólne, przypisuje im specyficzne desygnaty i dostosowuje w ten sposób do własnej sfery zainteresowań, a często czyni z niej podstawę do nowej derywacji. Te terminy z kolei, obarczone nowymi znaczeniami wchodzą do wspólnego języka, wprowadzając do niego zróżnicowania leksykalne”²². Spostrzeżenie to można w pełni odnieść do dyscyplin naukowych; one także włączają do swego słownictwa terminy ogólne lub obce, nadają im nowe sensory, z którymi terminy te powracają częstokroć do języka potocznego. Przykładem z historii sztuki może być „awangarda”, termin zapożyczony, którego pierwotne znaczenie wojskowe: „straż przednia”, zostało skutecznie wyparte przez metaforyczne znaczenie artystyczne i raczej w tym przenośnym sensie termin ów funkcjonuje w języku codziennym. Dys-

cypliny naukowe przejawiają jednocześnie skłonność (zresztą nie tylko im właściwą) do czerpania terminów z dziedzin nauki cieszących się aktualnie znacznym prestiżem lub z dominujących współcześnie dziedzin życia. Na przykład pod koniec XIX i na początku XX wieku ważnym źródłem form językowych i logicznych stały się „pozytywne” nauki przyrodnicze²³. Zapożyczenie słownictwa jest czasem pochodną przejścia nie samych oderwanych terminów, lecz adaptacji całego modelu teoretycznego. Przejście teorii ewolucyjnej – przez teoretyków polityki do historii, a także historii sztuki – sprawiło, że „organiczna metafora wkradła się w całe nasze słownictwo i musimy mówić o «Renesansie» czy «Odrodzeniu», które rozwijało się jakby w toku darwinowskiej ortodoksji”²⁴. W języku historii sztuki, jak w ogóle w języku nauk humanistycznych, można prześledzić wiele tego typu przywłaszczeń, będących wyrazem okresowo powracającego dążenia humanistyki do „ściśłości”, którą zdaje się zapewniać zapożyczona od innych nauk szata słowna. Aktualna mowa historii sztuki zdaje się najwięcej zawdzięczać właśnie różnym teoriom językowym, choć te przekształcają ją często w „mówienie o mówieniu o sztuce”²⁵.

*

Każdego, kto styka się z krytyką artystyczną XIX i początków XX wieku, uderzać musi niezwykła wrogość tonu i gwałtowność wielu wypowiedzi, używanie słów „stosownych raczej do zbrodni niż do malarstwa”²⁶. „Prowadziłem słuszną walkę. [...] Dziś jeszcze broniłbym tego, czego broniłem, ponieważ wtedy to była odwaga, był to sztandar, który należało zatknąć w obozie nieprzyjaciela...”²⁷ – w tym stylu wiecowego mówcy Emile Zola podsumował swą trzydziestoletnią działalność jako krytyka sztuki. Artykuły Zoli istotnie bardziej przypominają programowe wypowiedzi polityczne niż typową krytykę sztuki²⁸. Można by sądzić, iż publicystyczny i polemiczny styl Zoli był skutkiem tego, że polityka pasjonowała go równie mocno jak sztuka. Pisząc *Salony*, był tym

samym człowiekiem, który miał napisać *Oskarżam*, Manet był jego drugim Dreyfusem. Agresywny ton i polityczne słownictwo są jednak w ówczesnej krytyce powszechne, także u autorów, którym całkowicie obca była walka polityczna. Zapewne – jak pisze Francis Haskell – przykłady politycznych metafor można by znaleźć w sporze poussinistów z rubensistami, ale rozpowszechnienie się w języku mówiącym o sztuce terminów politycznych nastąpiło wraz z ogólną polityzacją życia po rewolucji francuskiej²⁹. Wtedy to do piśmiennictwa o sztuce wchodziły takie terminy, jak „anarchista”, „reakcja”, no i termin, który miał przed sobą największą karierę – „awangarda”. Nie wiadomo, kto pierwszy i o jakim obrazie napisał, że jest „rewolucyjny”³⁰, ale w 1825 roku Louis Vitet pisał, że „*le goût, en France, attend son 14 Juillet*”, Stendhal zaś deklarował w Salonie 1824: „*mes opinions, en peinture, sont celles de l'extrême gauche*”. Od początku metafory polityczne nie były jednoznaczne. Dla tegoż Stendhala klasycyzm był „republikański”, natomiast inny krytyk, Jal, napisał w 1827 roku o klasycyzmie jako o „*l'ancien régime des beaux-arts*”. W tymże 1827 roku zarzucano Delacroix, że jest „wsteczny”, gdyż jego kolorystyczne malarstwo to cofnięcie się do sztuki rokokowej. Zarzut ten podtrzymał Delécluze jeszcze w roku 1849, pisząc: „nie pojmuję, co powoduje ten *mélange monstrueux* poglądów republikańskich z nawrotem upodobania do dzieł Watteau i Bouchera”. Przykład malarstwa kolorystycznego, powszechnie określanego jako „wolne”, „swobodne”, dobrze ukazuje, do jakich nieporozumień prowadziła chęć dopasowania politycznych metafor do politycznej rzeczywistości. Na przykład koloryzm wenecki zawsze łączono z „wolnością”, stąd Edgar Quinet biedził się, jak pogodzić wenecki reżim, po upadku republiki bynajmniej nie liberalny, z tamtejszym malarstwem owego czasu. Od początku mylnym określeniem było też *juste milieu*³¹, przechwycone przez krytykę ze słynnego przemówienia Ludwika Filipa w 1831 roku. Odniesiono je do malarstwa typu Delaroche'a, zręcznie łączącego romantyczne tematy ze starannym *fini*. Tymczasem tego typu „sztuka środka” istniała we Francji już za Napoleona (Révoil, Richard),

tak że miano to, łączone zgodnie z historią polityczną ze sztuką Monarchii Lipcowej, trzeba by rozciągnąć także na pewne nurty malarstwa czasów napoleońskich i Restauracji.

Od około 1820 roku używanie politycznych metafor w piśmiennictwie o sztuce staje się tak powszechne, że przykłady można mnożyć bez końca. Z punktu widzenia dziejów smaku artystycznego i poglądów na sztukę istotne byłoby zbadanie, jacy artyści najczęściej prowokowali tego typu określenia i co w ich sztuce je wywoływało³². Z punktu widzenia języka interesujące są przede wszystkim konsekwencje polityzacji języka mówiącego o sztuce dla obrazu sztuki tworzonego przez krytykę, a potem także przez historię sztuki. Konsekwencje te bowiem nie ograniczają się do pisarskiego stylu. Po pierwsze, polityczne metafory w języku mówiącym o sztuce bardzo łatwo prowadziły (i prowadzą) do identyfikacji postaw politycznych i artystycznych, i to z wszystkimi możliwymi nieporozumieniami, jakie się z tym wiążą. David to rzadki przykład artysty, wobec którego określenie „rewolucyjny” jest uzasadnione, tak dla twórczości (przynajmniej w pewnym okresie), jak dla postawy politycznej (też w pewnym okresie) czy wreszcie epoki historycznej. Na ogół sytuacja bywa jednak bardziej skomplikowana i pomieszanie pojęć jest tu powszechne. W 1848 roku opozycyjny dziennikarz pytał Corota, dlaczego będąc rewolucjonistą w sztuce, nie jest nim w polityce, potem krytyka tępiła impresjonistów jako „komunardów” (większość z nich obłączenie i Komunę spędziła poza Paryżem), w 1912 roku socjalistyczny poseł żądał w Izbie Deputowanych usunięcia kubistów z Salonu Jesiennego jako *anti-national* i tak dalej; przykłady są tu niezliczone, aż po cytowanego na wstępie Picassa-bolszewika. Toteż materiał anegdotalny jest olbrzymi, na przykład Gauguin pisał o sobie, że jest „*un Rochefort dans les arts*”, mając na myśli ekstremizm wszelkiego rodzaju. Jak na ironię, sam Rochefort wyrażał się o nowatorach bardzo krytycznie, także uciekając się do analogii politycznych, między innymi nazywając Cézanne’a „dreyfusistą”, co odnosić się miało oczywiście do sztuki, gdyż w sensie politycznym Cézanne był od tego jak najdalej³³. Na

koniec przytoczyć można, oparty na grze słów, tytuł przemówienia programowego dla realizmu socjalistycznego, które André Fougeron wygłosił na kongresie Komunistycznej Partii Francji w Strasburgu w 1947 roku: *Le peintre et son créneau*. *Créneau* oznacza zarówno blankę – otwór strzelniczy w murach obronnych, jak malarską sztalugę³⁴. Z utożsamianiem postaw artystycznych i politycznych wiąże się tendencja, szczególnie silna w okresach politycznych kryzysów i przesileń, do oceny zarówno artystów, jak i ich dzieł wedle poglądów i postaw politycznych. Lata osiemdziesiąte w Polsce dostarczyły tu niezliczonych przykładów, oczywiście nie tylko z dziedziny sztuk plastycznych.

Konwencje językowe, jakimi są polityczne i militarne metafory, niosą ze sobą również inne niebezpieczeństwa. Język bowiem nie jest biernym narzędziem. „Granice mego języka oznaczają granice mego świata” – by przypomnieć często cytowane zdanie Wittgensteina³⁵. Od dawna w dociekaniach lingwistycznych zakłada się, że „istnieje określony związek między systemem języka a strukturą naszych wyobrażeń o świecie, więcej: że język modeluje nasz światopogląd i nasz sposób myślenia”³⁶. Nie tylko my mówimy językiem, język „nami mówi”. Język – jego gramatyka i retoryka, jego schematy i konwencje – może w istotny sposób zdefiniować nasz sposób opisu, a także postawę wobec sztuki, jak zresztą wobec innych doznań wizualnych³⁷. Terminy polityczne brzemiennie są zwykle w duży ładunek emocjonalny i wywołują efekty ideologiczne nie zawsze dające się określić. Już Durand-Ruel, wiedziony instynktem marszanda, wskazywał na rolę, jaką określenia polityczne – właśnie owi „komunardzi” – odgrywają w kształtowaniu postaw publiczności wobec sztuki współczesnej. Za sprawą politycznych metafor dokonuje się przeniesienie w dziedzinę artystyczną namietności, entuzjazmu, agresji i zaciekłości właściwych walce politycznej. Pomiedzy siedemnastowiecznymi *ancienes et modernes* toczyła się *querelle*, między klasykami a romantykami – *bataille*. W obu wypadkach chodzi o kontrowersje estetyczne, lecz jakaż różnica w nazwaniu ich „sporem” a nazwaniu „bitwą”. Są to słowa obarczone tak odmiennymi konotacjami emocjonalnymi, iż

tworzą całkiem inne wartości, należą do innego sposobu myślenia. Nawet jeśli potem namiętności cichną, metafory pozostają i zaczynają żyć własnym życiem, coraz bardziej oderwanym od przedmiotów, które miały określać.

Obecność polityczno-militarnych metafor w języku historii sztuki to nie tylko jeszcze jeden przykład zapożyczeń językowych. Nie chodzi tu o bardzo szerokie użycie metafor, na przykład porównywanie wolności artystycznej do wolności jednostki w społeczeństwie³⁸. Użycie metafor jest jednym ze środków językowej perswazji³⁹, co wskazuje na dalsze problemy związane z ich stosowaniem. Pojęcie „definicji perswazyjnej”, wprowadzone niegdyś przez Charlesa Stevenson⁴⁰, u nas rozpatrywane krytycznie przez Marię Ossowską⁴¹, zakłada, że wyrażenia językowe wywołują reakcje emocjonalne i jako takie mogą być używane do urabiania postaw. Działanie perswazyjne to – między innymi – takie posługiwanie się terminami aktywnymi emocjonalnie, którym wpływamy na zmianę postaw przez zmianę treści opisowej jakiegoś terminu przy niezmiennianiu jego ładunku emocjonalnego. Dzieje takich pojęć jak „sprawiedliwość” czy „wolność” ukazują, jak różne wiązano z nimi treści opisowe, zachowując treści emocjonalne. W mechanizmie perswazji językowej wykorzystuje się istniejące skojarzenia emocjonalne, związane z określonymi wyrażeniami języka, przenosząc je na inne wyrażenia lub na inne zakresy tych samych wyrażen⁴². Wprowadzając do języka krytyki i historii sztuki tak emocjonalnie naładowane terminy, jak „walka”, „awangarda” czy „rewolucja”, wnosi się w jego zakres kojarzone z nimi treści emocjonalne, nie zawsze jasne, ale zawsze silne, otacza przejętą od nich aurą uczuciową. Językowe zabiegi perswazyjne miewają zarówno intencjonalny, jak nieintencjonalny charakter. W języku krytyki i historii sztuki mogą one oczywiście wynikać z chęci oddziaływania na postawę odbiorcy tekstu, wydaje się jednak, że częściej noszą charakter nieświadomy, są pochodną mechanicznego operowania wyrażeniami, które od dawna należą do potocznego repertuaru dyscypliny. Niemniej w wypadku perswazji niezamierzonej skutek zostaje osiągnięty niezależ-

nie od intencji autora wypowiedzi. W obu wypadkach perswazja działa. W ten sposób – pozostajmy przy tym samym przykładzie – twórczości artystycznej zostaje dodana cała gama asocjacji związanych ze słowem „walka” czy „rewolucja”.

Zabiegi perswazyjne nie są zatem działaniami obojętnymi ani z etycznego, ani z metodologicznego punktu widzenia. Stawia się nawet pytanie, czy argumentacja perswazyjna może mieć miejsce w nauce⁴³. Na pewno nie da się jej usunąć z humanistyki. Należy jednak – na co taki nacisk kładła Maria Ossowska, tropiąca elementy wartościujące w pracy naukowej⁴⁴ – nie tylko zdawać sobie sprawę z własnego działania językowego, ale także uczciwie ujawniać odbiorcy, jaki jest charakter naszej wypowiedzi, przede wszystkim, co w niej jest stwierdzeniem faktu, a co oceną. I chociaż nie da się przeprowadzić linii granicznej między opisem a oceną, gdyż są one w języku ściśle zrośnięte, tak jak zabarwienie uczuciowe połączone jest z informacją⁴⁵, trzeba dostrzegać, jaki element wartościujący zawierają stosowane przez nas wyrażenia. Tymczasem polityczno-militarne metafory są nie tylko silnie nasycone uczuciowo, ale także wartościują i kwalifikują ludzi, dzieła, zjawiska. Czynią to zwykle kategorycznie: „awangarda”, „rewolucjonista” czy „bolszewik” nie mają odcieni, są to „słowa z wbudowanymi ocenami”, lecz zarazem sens tego wartościowania zależy od tego, kto użył danego określenia i do kogo je adresował. Nazwanie artysty „bolszewikiem” może być równie dobrze patetyczną pochwałą, jak nienawistną obelgą. W innych wypadkach metafory te podsuwają oceny, pozornie służąc tylko opisowi lub stwierdzeniom, tak jest na przykład, gdy przedstawiając wydawnictwa artystyczne, używa się słowa „walka”. Zważywszy, iż czynnik wartościujący zawarty w wyrażeniach polityczno-militarnych jest tyleż potężny, co wieloznaczny, winny one być stosowane ze świadomością ich siły perswazyjnej, a nie pozostawać częścią bezwiednego obyczaju językowego.

I jeszcze jedna sprawa. Z analiz słownictwa politycznego, robionych pod kątem badań historycznych⁴⁶, wynika, iż „siatką najbardziej czyteln-

na i najbogatszą jest siatka opozycji”. Mogą to być opozycje różnego rodzaju: formalne (oparte na przedrostkach *anty-, in-, nie-*); pary antynomiczne (na przykład *rewolucja – reakcja*); konstelacje wokół tego samego wyrazu (*rewolucja/reformy*), wreszcie opozycje paralelne (*klasy bogate/klasy biedne*)⁴⁷. Pewne określenia (na przykład w języku rewolucji francuskiej „*król*”) stanowią ośrodek rozległej konstelacji negatywnej, jakby przyciągały do siebie przeciwieństwa. Wydaje się, że właśnie emocjonalizm cechujący określenia polityczne jest siłą sprawczą powstawania owych konstelacji oraz przyczyną żywiołowego obrastania pewnych słów w asocjacje negatywne, a innych – w pozytywne. W słownictwie politycznym powszechnie wykorzystuje się także „*myślenie intencjonalne*” i „*orientację dwuwartościową*” w celu perswazyjnego oddziaływania na odbiorcę. Według tezy semantyki ogólnej (która bada nadużycia językowe służące wywieraniu wpływu na świadomość) „*myślenie intencjonalne*” to myślenie nieliczące się z empirycznymi faktami i doświadczeniami lub fałszywie je uogólniające. „*Orientacja dwuwartościowa*” zaś to wartościowanie ujmujące świat w kategoriach *czarno-białych*⁴⁸.

Najbardziej istotnymi cechami słownictwa politycznego okazują się więc tendencje do tworzenia antynomii, stała potrzeba przeciwstawięń, antytetycznych zderzeń, dychotomicznych podziałów, manichejskiego wartościowania⁴⁹. Polityzacja języka mówiącego o sztuce sprawiła, że te cechy przeniknęły do języka krytyki, a potem historii sztuki. Do ich rzetelnego zbadania potrzeba fachowej analizy leksykograficznej i językowej, historyka sztuki mogą tylko skłonić do namysłu uderzające analogie. Obecność polityczno-militarnych metafor w języku krytyki jest łatwo zrozumiała. Jej publicystyczny charakter, doraźne przeznaczenie, prasa jako miejsce publikacji – wszystko to sytuowało ją w pobliżu dziennikarstwa politycznego. Jednakże te same metafory odnajdujemy także w języku historii sztuki, zwłaszcza w języku historii sztuki nowoczesnej, chociaż jej charakter i przeznaczenie są inne. Dzieje się tak za sprawą, na którą wielokrotnie zwracano uwagę w innych kontekstach. Poglądy

badaczy sztuki nowoczesnej często były (albo i są) tożsame z ideologią badanego kierunku. Byli oni wciąż ideowo i emocjonalnie uwikłani w dyskusje i spory artystyczne. W tej sytuacji historia sztuki okazywała się „narzędziem” kierunków awangardowych i ich świadomością⁵⁰. Stąd też chętniej operowała bardziej „bojowym” językiem krytyki niż językiem nauk historycznych. Ponadto celem historii sztuki nowoczesnej nierzadko było w pierwszym rzędzie pozyskanie czytelnika, wywarcie nań wpływu, dlatego jej teksty tak często mają charakter perswazyjny. Stąd jej skłonność do uciekania się do tendencyjnych językowych *clichés*, których w obfitości dostarcza słownictwo polityczne. Przez *cliché* rozumie się „wyjątkowo poręczny element języka (jest to zarazem element zużyty, wytarty, ale te estetyczne oceny są tu nieistotne), zupełnie tak samo jak w arytmetyce sprowadzenie do wspólnego mianownika jest redukcją do elementu «poręczniejszego», dokonywaną ze względu na szczególny cel”⁵¹.

Uderzające, że właśnie w historii sztuki nowoczesnej (zwłaszcza w jej spopularyzowanej formie) metafory polityczne wyparły wcześniejsze metafory biologiczne. Historia sztuki, mówiąc o dawnych stylach, wciąż mówi o ich „narodzinach”, „wzroście”, „rozwoju”, „rozkwicie”, „dojrzałości”, „pełni” i „zmierchu”. W odniesieniu do kierunków nowoczesnych, zwłaszcza tych „awangardowych”, mówi się o „starciach”, „konfliktach”, „zwycięstwach”, „klęskach”, o „stawianiu oporu” i „niszczeniu”. Obraz sztuki, jaki wywołują te słowa, nie jest obrazem rozwoju, lecz walki. Nowe kierunki nie „rodzą się” i „rozwijają”, nie osiągają „pełni”, a potem „zmierchu”. One „wkraczają”, „wyruszają na podbój”, wciąż będąc w opozycji do czegoś, czemuś się „przeciwstawiają”, coś „rewolucjonizują”, coś „zwalczają”, „zdobywając przewagę”, na koniec zostają przez coś „wyparte” i giną „pokonane”. Opisuje się je i charakteryzuje też zwykle w kontekście konfliktu, na zasadzie przeciwstawiania czemuś – najczęściej oczywiście kierunkom poprzedzającym lub uznanym. Należałoby się zastanowić, jaki udział w tym konfliktowym, antagonistycznym obrazie dziejów sztuki XIX i pierwszej

połowy XX wieku, owym obrazie „nieustającej rewolucji”⁵², ma infiltracja języka historii sztuki przez słownictwo polityczne. Słownictwo, które – przypomnijmy – znamionuje tendencja do opozycyjności, do ujmowania rzeczywistości w kategoriach przeciwstawnych i dwuwartościowych. Jego schematy, zastosowane do tak trudnej do werbalizacji dziedziny jak sztuki wizualne, nie tylko ograniczają docieklivość i inwencję mówiących oraz piszących o sztuce, lecz są zdolne – przynajmniej w pewnym stopniu – zniekształcić obraz całej epoki. Z wielu publikacji jawi się ona – ujmijmy rzecz w metaforze bliskiej tu omawianym – jako ciasna ulica przedzielona barykadą: po jednej stronie walczą „awangarda” i „nowoczesność”, a po drugiej broni się cała słabo rozpoznana reszta.

Rzecz jasna, nie chodzi o pomawianie historii sztuki o manipulację językową, o świadome deformacje i wypaczenia. Mają one oczywiście miejsce, co prawda częściej w krytyce artystycznej niż naukowej historii sztuki. Śledzić je można zwłaszcza w okresach napięć i przesileń, zarówno politycznych, jak artystycznych. Zwykle zresztą rozszyfrowanie stosowanych wówczas zabiegów perswazyjnych i metod manipulacji nie jest trudne. Ma się do czynienia nie tyle z „ukrytą infiltracją”, ile z bezceremonialnym urabianiem ocen i postaw, dokonywanym przez dobór słów i zwrotów. To, na co trzeba zwracać uwagę, to nie nadużycia dokonywane na języku, lecz nadużycia wynikające ze stanu samego języka, tego właśnie niełatwego stanu języka mówiącego o sztuce. Mniej groźne niż te pierwsze, są dlatego niebezpieczne, że nie tylko pozostają niedostrzegalne dla odbiorców tekstów, ale często znajdują się poza kontrolą samego mówiącego i tym bardziej zdolne są kierować myśl ku wadliwym rozwiązaniom. Chodzi o to, aby zdawać sobie sprawę zarówno z możliwości, jak zagrożeń tkwiących w języku, poddawać analizie uschematyzowane formy wypowiedzania i bronić się przed niebezpieczeństwem sprowadzenia języka dyscypliny do niewielkiej liczby utartych wzorów, które narzucają inne, bardziej agresywne i dynamiczne dziedziny działalności językowej – tak jak rozpatrywane tu słownictwo po-

lityczne. Oczywiście, nie sposób mówić o sztuce nowoczesnej, nie używając słów „awangarda” czy zwrotów „walka artystyczna”, podobnie jak nie sposób wyeliminować wszelkich innych zapożyczeń i metafor: biologicznych, fizycznych, literackich, muzycznych, które dodają językowi blasku, giętkości, ekspresji. Rzecz tylko w samoświadomości i samokontroli.

Złudzenia szkicu

Wstęp do hasła *Esquisse* w *Encyklopedii Diderota*, napisany przez „amatora” i późniejszego autora słownika terminów plastycznych, Claude’a Henri Wateleta¹, rozpoczynają uściślenia terminologiczne: „Termin, utworzony od włoskiego słowa *schizzo*, ma dla nas bardziej ograniczone znaczenie niż w swym rodzinnym kraju: słownik *la Crussa* [*Vocabolario della Crusca*] tak określa znaczenie *schizzo*: rodzaj rysunku bez światłocienia i wykończenia. Tak więc okazuje się, że słowo «szkic» po włosku bliskie jest francuskiemu słowu *ébauche*; prawdą jest, że «szkicować» może znaczyć dla nas «formować pociągnięcia, które są nieukończone i bez światłocienia», ale w szczególności «szkicować» znaczy «szybko rysować» pomysł obrazu, aby widzieć, czy warto pracować nad nim dalej”².

Polskiemu słowu „szkic” (podobnie jak angielskiemu *sketch*) brakuje całej gamy terminów pokrewnych (*première pensée, esquisse, croquis, étude, académie, ébauche*), które powstały we Francji dzięki rozbudowanej tradycji warsztatowej i dydaktycznej. Zresztą nie o precyzję terminologiczną tu chodzi, lecz o przypomnienie kilku potocznych idei czy przekonań wiązanych przez historię sztuki ze szkicem (czy szerzej – wstępną fazą powstawania dzieła) i o ukazanie idących za tymi przekonaniem praktyk badawczych. Jest to tylko przegląd kilku, znanych zresztą lektur, które ilustrują, jak różny użytek czyni historia sztuki ze szkicu i jak różne wiąże z nim rozumienia.

Jak się zdaje, pierwsza i podstawowa funkcja, jaką pełni szkic w poznaniu dzieła, to dokumentowanie procesu twórczego. W badawczej praktyce najbardziej ceniona jest sytuacja, gdy dysponuje się znaczną liczbą szkiców wstępnych i przygotowawczych, od *première pensée* poprzez warianty kompozycji, przesunięcia dominant, wzbogacenia i zaniechania, zmiany punktu widzenia, zbliżenia i dopracowywanie detali, które w sumie dają się zrekonstruować jako linearny ciąg prowadzący do finalnego dzieła. Szkice widziane są wówczas jako coś na kształt prehistorii dzieła, zapisu, z którego odczytać można informacje różnego rodzaju.

Mogą to być informacje zupełnie proste – na przykład dotyczące nie wahań artysty, lecz uzgodnień z zamawiającym, dopasowywania się do jego oczekiwań (tak zwane *modelli* służyły zresztą wstępnej prezentacji dzieła zleceniodawcy). Za przykład posłużyć mogą szkice Davida do *Koronacji Napoleona* – warianty projektowanej kompozycji są tu przede wszystkim odbiciem poszukiwania najtrafniejszej ostentacyjno-politycznej formuły obrazu³. Z drugiej strony zespół szkiców może być relacją z przebiegu stylistycznego przełomu, dokonującego się w trakcie powstawania dzieła. Tu przytoczyć można przykład wielokrotnie analizowany, jakim są *Panny awiniońskie* Picassa⁴, przekształcające się nie tylko ikonograficznie z kompozycji alegoryczno-obyczajowej w „metafizyczny burdel” (wedle słów Apollinaire’a), ale też tracące łatwą urodę kształtów „okresu różowego” na rzecz form manifestacyjnie niespójnych, odpychających, zbrutalizowanych. Według Mieczysława Porębskiego rola tego obrazu, tak dla dalszej twórczości Picassa, jak dla przyszłości kubizmu, bardziej polega właśnie na jego powstawaniu niż na gotowych propozycjach⁵. Sam obraz zresztą – jak wiadomo – nie ma charakteru ostatecznego, jest którymś z kolei przygotowawczym szkicem, cięciem, zatrzymaniem procesu metamorfozy. Pomiędzy tymi dwoma przykładami, celowo bardzo odmiennymi, umieścić można ogromną liczbę analiz, jakich stale dokonuje się w „stosowanej” historii sztuki, której szkice służą do odtworzenia procesu powstawania dzieła, odtworzenia dokonywanego zwykle na podstawie apriorycznego założenia, że winny się one układać w logiczne następstwo: od pierwszych nieprecyzyjnych zamysłów poprzez bardziej lub mniej zawiłe poszukiwania aż po ostateczne rozwiązanie. Ten rutynowy zabieg oparty jest na bardzo starych podstawach teoretycznych. Po pierwsze takie pojmowanie szkicu nie odbiega w gruncie rzeczy od definicji podanej jeszcze przez Vasarięgo („*si fanno [schizzi] per trovar il modo delle attitudini ed il primo conoscimento del opera*”⁶). Ale to nie wszystko. Przeżyła tu również inna Vasariowska koncepcja – koncepcja ewolucyjno-biologicznego rozwoju sztuki, tyle że ograniczona do poszczególnego dzieła. Historyk sztuki, niczym ba-

dacz fizjologii roślin, obserwuje w ten sposób powstające dzieło, które – jak żywy organizm – ma swój rozwój od nasienia po kwiat (lub owoc), rodzi się, wzrasta, dojrzewa. Zastanawiającą trwałość tego dziedzictwa tłumaczyć można tym, iż trójstopniowy proces powstawania dzieła: *pensieri – studi – disegno*, wylaniający się z renesansowej myśli i praktyki artystycznej, oparty jest na racjonalnym schemacie i logicznym następstwie: teza – antyteza – synteza, i ogranicza do minimum to, co irracjonalne i nieprzewidziane⁷. „Ta metoda – pisze Charles Tolnay o renesansowym pojmowaniu powstawania dzieła – jest doskonale zgodna z typowymi fazami każdej twórczości intelektualnej, która niemal zawsze zaczyna się od natchnienia, kontynuuje przez różnicowanie i kończy syntezą”⁸. Jak dalek zauważa Tolnay, metoda ta straciła na znaczeniu w manieryzmie eksponującym tylko intelektualne *concetto*, jednak odżyła rychło w teorii i praktyce akademickiej, która zapewniła jej trwałość. Utrwalała ją tak akademickie nauczanie, jak cała realizacyjna praktyka z jej *curriculum* wiodącym poprzez *croquis*, *esquisses*, *pochades*, *ébauches*, *études*, z jej warsztatem, o którego złożoności świadczy obfita włoska, a potem francuska terminologia, nieznajdująca – jak powiedziano – polskich odpowiedników. Wszystko to tworzyło wielowarstwową archeologię dzieła, która zaczęła się rozsypywać dopiero w połowie XIX wieku. Lecz w momencie jej pełnego panowania hrabia Caylus pisał: „Cóż miłszego niż śledzić artystę od pierwszej idei, która go uderzyła, zgłębiać przemiany, które przysły wraz z refleksją, a które poczynił, zanim utrwalił ją w swym dziele [...]. Po zbadaniu pierwszych zamysłów, czyż nie spogląda się z przyjemnością na poprawne studia czynione z natury? Naga postać w draperii? Szczegół tejże draperii? Poezja rozgrzewa nas w jego pierwszych pomysłach. Mądrość i Prawda ujmują nas w rzeczach utrwalonych”⁹. Ten cytat z wypowiedzi z 1732 roku wystarczy chyba, aby pokazać, jak historia sztuki – nie po raz pierwszy – okazuje się zależna w swych pojęciach i metodach od tradycji akademickiej, racjonalizującej proces twórczy, a tym samym uprawniającej do jego racjonalnej analizy i eksplikacji.

Inna funkcja szkicu w badaniach to widzenie go jako objawienia spontanicznego gestu artysty. Ten rodzaj zainteresowania dla szkicu wywodzi się z tradycji koneserskiej. Już siedemnastowieczni znawcy cenili rysunki i szkice, gdyż najlepiej pozwalały wniknąć w indywidualną manierę mistrza i były „najlepszym pouczeniem dla amatora”¹⁰. Późniejsze konsekwencje tej postawy zostały swego czasu zanalizowane przez Edgara Winda w artykule *Krytyka znawstwa*¹¹. Punktem wyjścia rozważań Winda była barwna postać Giovanniego Morellego i metoda atrybucyjna nazywana w historii sztuki jego imieniem. Nie ma tutaj powodu, aby wniknąć w szczegóły tej metody i w kontrowersje, jakie wywołała w świecie znawców. Przypomnijmy tylko, że jej istotą jest przekonanie, iż żadna z cech ważnych z punktu widzenia artystycznego – kompozycja, kolor, propozycja, ekspresja – nie zdradza ręki określonego malarza w sposób pewny. One też najłatwiej dają się powtórzyć przez kopistę lub konserwatora. Aby zatem zidentyfikować rękę mistrza, musimy się skupić „na podrzędnych cechach, które sprawiają tak nieistotne wrażenie, że nie przyciągają uwagi żadnego naśladowcy, konserwatora czy fałszerza: takich jak kształt paznokcia albo małżowina uszna”. Nieważne fragmenty, wykonywane niemal bezwiednie, nierozmyślnie, zdradzają artystę najpewniej – oto podstawa Morelliańskiej metody. Jej podłożem jednak – jak twierdzi Wind – jest estetyczne poczucie bardzo specjalnego rodzaju, które ma niewiele wspólnego z jej praktycznym, atrybucyjnym celem. Albowiem „znawcę malarstwa interesuje nie tylko przypisanie nazwiska określone mu dziełu: pragnie on przeżyć prawdziwy kontakt z dziełem, a imię malarza jest tylko wskazówką. Jeśli doznanie indywidualności artysty wynika z przekazu dokonywanego jego ręką, a ręka innego artysty nałożyła na jego dzieło inną indywidualność, to oryginalne doznanie zostaje zmaćcone; wówczas musimy wśród ruin szukać tych kilku fragmentów, z których możemy jeszcze uzyskać nietknięte, oryginalne doznanie. Wzrok musi spocząć na tym, co staje się prawdziwą relikwią, aby doznać pouczenia [...]. Morelli hołubi autentyczny fragment jako ślad «zaginionego oryginału»”.

Wind przypomina, że Morelli urodził się w 1826 roku i jego kult fragmentu jako prawdziwej sygnatury artysty jest „dobrze znaną romantyczną herezją”. Tu Wind przytacza aforyzmy Friedricha Schlegla („kawalkiem kredki szkicować filozoficzne światy albo fizjonomię myśli charakteryzować kilkoma pociągnięciami pióra”), pomysły Novalisa, by przywracać fragmentom pierwotną szorstkość, przekonanie Gilpina, że nieregularne i przypadkowe kształty przekazują uczucie spontaniczności i że w części sugerującej całość jest lakoniczność geniuszu. To właśnie romantyczne dziedzictwo myśli doprowadziło Morellego do przesunięcia zainteresowania z obrazów na rysunki i szkice. Jego biograf Layard zapewnia, że ostatnia, nieukończona praca poświęcona była oryginalnym rysunkom i szkicom włoskich malarzy, a krytyka i sugestie z nimi związane stanowiłyby najważniejszą i najbardziej oryginalną część jego wielkiego dzieła. Szkic bowiem zachowuje w swej świeżości to, co może odebrać pracowite wykonanie. I tu dochodzimy do sedna rozważań Winda, które dotyczą trwania szczególnego upodobania do szkicowości, znamiennego dla naszego stosunku do sztuki. Wind nazywa tę skłonność morelliańską, lecz jest to raczej ukształtowana w romantyzmie postawa, którą Morelli dzielił z innymi. „Nie sądzimy, byśmy uchwycili ducha obrazu, dopóki nie umiemy sprowadzić go do tych śmiałych pociągnięć, w których ręka mistrza wibruje i błyszczy. Nasłuchujemy naумыślnie natchnionego jąkania się, które poprzedza poprawne gramatyczne zdanie. Skończone arcydzieło jest martwe, ale początkowy szkic pomaga nam tchnąć w nie życie. Jak powiedział Henri Focillon w *La Vie des Formes*: «L'esquisse fait bouger le chef-d'oeuvre». Właśnie tutaj owa szczególna wrażliwość znawcy, za którą idzie on określając dzieło, stapia się z daleko bardziej powszednią skłonnością wyobraźni, którą prawie wszyscy znamy, niezależnie od tego, czy jesteśmy znawcami, czy nie. Patrząc na obrazy usilnie szukamy świeżości. Spontaniczność pędzla ma dla nas szczególny urok i cieszy nas to natychmiastowe doznanie, które odczuwają nasze oczy”. Tak mniej więcej wygląda sporządzony przez Winda rejestr – jak to nazywa – przesądów wiązanych przez historię sztuki ze szkicem. Nie sposób nie zauważyć, że jego

artykuł, pochodzący z 1963 roku, nie stracił na aktualności. Szczególnie badacz sztuki XIX wieku wciąż napotyka na próby rewaloryzacji ówczesnych malarzy przez rekomendowanie ich „świeżych” szkiców, których pierwotną spontaniczność zabiło późniejsze, w domyśle: niepotrzebne, wykończenie, chociaż od czasu książki Alberta Boime z 1971 roku¹² sprawa szkic – wykończenie została wyraźnie osadzona w historycznym i teoretycznym kontekście.

Trwałość upodobania do takich cech, jak „świeżość”, „bezpośredniość”, „spontaniczność” – objawianych właśnie przez szkic – można by ukazać na tle znacznie szerszym, niż to dla celów swojego artykułu zrobił Wind. Z wypowiedzi podnoszących te jakości szkicu – zwykle w konfrontacji z ich brakiem w ostatecznych dziełach – udałoby się złożyć obszerną antologię. Antologię zresztą bardzo piękną, tak jakby entuzjazm szkicu udzielał się piszącym. Jej początek wyznaczaliby wcale nie romantycy. Roger de Piles pisał, że dzieła najbardziej wykończone nie zawsze są najprzyjemniejsze¹³. Dézallier d’Argenville twierdził, iż wielcy mistrzowie nie kończą swoich rysunków, zadowolając się szkicami, które mogą się nie podobać *demi-conoisseurs*, ale zyskują uznanie prawdziwych znawców¹⁴, hrabia Caylus znajdował rysunek w porównaniu z obrazem „*souvent plus piqué de la vue*”¹⁵. Diderot zaś pisał: „Szkice ogólnie cechuje zapał, którego obrazom brak. Ukazują one energię i czystą werwę artysty bez domieszki afektowanego wypracowania wprowadzonego przez myśl; poprzez szkic sama dusza artysty uzewnętrznia się na płótnie”¹⁶. I jeszcze dobitniej w innym miejscu: „Dlaczego dobry szkic daje więcej przyjemności niż dobry obraz? Bo znajdujemy w nim więcej życia, a mniej poprawnych szczegółów. W miarę jak artysta wprowadza szczegóły, życie zanika”¹⁷. I wreszcie antycypujący romantyczny entuzjazm Lemerre: „*Le moment de genie est celui de l’esquisse*”¹⁸.

Entuzjazm dla świeżości, dla dzieł zatrzymanych jakby w stanie ich poczęcia, splata się nierozdzielnie z upodobaniem do fragmentarycznego, niepełnego, niespełnionego czy wręcz okaleczonego. Owo upodobanie oscyluje między załączkowym a szczątkowym, między zarodkiem a roz-

padem i stanowi wdzięczne pole dla psychoanalitycznych dociekań. Sam Wind zwraca uwagę, że te irracjonalne impulsy tkwią znacznie głębiej niż metoda Morellego, która jest tylko „wyrafinowanym, wyraźnie ograniczonym i wyjątkowo jasnym ich symptomem, wskazującym na zmianę sposobu postrzegania, wykraczającym daleko poza dziedzinę sztuk wizualnych”¹⁹. Śledzić je można w dziedzinach tak odległych, jak symbolistyczna poezja pełna hybryd, *lambeaux, fragments, ébauches, histoires brisée*, dwudziestowieczna muzyka czy nawet konserwatorskie zakusy zdejmowania fresków dla ukazania ukrytych pod nimi synopii. Trzeba jednak – podkreśla Wind – wyraźnie rozróżnić między ogólnym pojmowaniem natury sztuki a badaniem prowadzonym przez historię sztuki. I tu formułowane przez niego ostrzeżenia brzmią bardzo surowo. Dotyczą one bowiem nie neutralnej metody dokumentacji, ale systemu wartościowania, jaki takie pojmowanie sztuki z sobą niesie. Ponieważ każdy może w tych zdaniach odnaleźć ślady własnych, bardziej lub mniej uświadamianych skłonności, warto je przypomnieć: „Tendencyjność w ocenie obrazu przez znawcę starego malarstwa polega na jego skłonności do poświęcania prawie wszystkiego na rzecz świeżości. Jego czynnikiem kontrolnym jest czysta wrażliwość – wycucie dla autentycznego dotknięcia pędzla; dlatego też pielęgnuje wszystko, co jest oryginalnym fragmentem, przekształcając całą różnorodność sztuki w intymną sztukę kameralną. Ceniąc wysoko niefalszowane skondensowane wrażenie, z którego narodziła się siła oryginalnej wizji, ma on skłonność do niecierpliwości wobec zewnętrznych zabiegów, użytych do spotęgowania i rozwinięcia wizji. Znamcy z reguły nie chcą pozwolić artystycznemu procesowi, by rozwinął się do końca, lecz pragną zatrzymać go w kulminacyjnym punkcie jego spontaniczności [...], jednak byłoby wąskim pojmowaniem estetyki uczynić świeżość jedynym i najwyższym kryterium sztuki. Niewątpliwie «wszystko, co człowiek czyni, zyskuje jego cechy fizjonomiczne», a szybki szkic może zdradzić charakter artysty bardziej bezpośrednio niż skończone dzieło, ale jeśli pozwolimy na to, by diagnostyczne zainteresowanie zabarwiło całą naszą wrażliwość

artystyczną, możemy dojść do negatywnej oceny skrupulatnej biegłości w malarstwie, ponieważ stanowi ona przewagę rzemiosła nad ekspresją; byłby to wniosek absurdalny, bo przecież istotą sztuki jest przetwarzanie wyrazu w umiejętność²⁰. Wind formułuje swe przestrogi w języku współczesnej historii sztuki, ale tak jak krytykowana przez niego postawa ma swe głębokie korzenie w dziewiętnastowiecznej myśli o sztuce, tak i jej krytyka nie jest nowa. Zacytujmy tylko Edmonda de Goncourt, który przed ponad stu laty pisał o impresjonistach: „szczególni artyści, którzy nic nie potrafią zrealizować. [...] A jednak główną trudnością sztuki jest realizacja: dzieło doprowadzone do takiego punktu, że nie jest już szkicem malarskim, ale obrazem...”²¹. Różnica polega jednak na tym, że przekonanie Edmonda podzielało niewielu dwudziestowiecznych historyków sztuki, nieskłonnych sądzić, w przeciwieństwie do Focillona, że „*chef-d'oeuvre fait bouger l'esquisse*”.

Przypomnieć tu można Josepha Gantnera, autora prac o problemie *non finito*²², uważającego, że cały proces twórczy to ewolucja, w której finalne dzieło jest tylko jednym (i to często arbitralnym) stadium. Dla Gantnera termin „skończony” jest fikcją – każde stadium procesu twórczego wielkiego artysty może się stać samowystarczalnym dziełem. Postuluje on, aby obok badań skupionych na „działaniach skończonych”, na których koncentruje się tradycyjna historia sztuki, prowadzić odrębne badania szkiców. Historia sztuki winna rozwijać się dwutorowo, po dwóch *Schicksalslinien*. Gantner proponuje także dwie kategorie dla opisu procesu twórczego: „prefiguracja” i „figuracja”, stanowiące jednak nie odrębne fazy, lecz tworzące *continuum*.

Skłonność do wynoszenia takich jakości szkicu jak „niedopełnienie” wiąże się z jeszcze jednym jego pojmowaniem, a mianowicie jako dzieła pozostawiającego „pole dla wyobraźni”.

„Może dlatego tak podoba się szkic dzieła, że każdy może go uzupełnić według swej fantazji” – pisał Delacroix²³. W *Dziennikach* malarza rozsianych jest wiele myśli na temat szkiców i dzieł nieukończonych, frag-

mentarycznych, które „powinny bardziej działać na umysł widza, ponieważ widz uzupełnia ów wytwór o swoją cząstkę, nie przestając poddawać się wrażeniu”²⁴. Wyobraźnia, według Delacroix „pierwsza zaleta artysty, nie mniej jest konieczna dla miłośnika malarstwa”²⁵. Jak w wielu wypadkach, tak i tu Delacroix przyswaja poglądy dawnych teoretyków²⁶. Lista ich nazwisk pokrywa się z nazwiskami cytowanych już autorów wypowiedzi o szkicu. A zatem de Piles: „szorstki styl daje dziełu żywość i każe wybaczać niedbałość; gładki – wszystko doprowadza do końca i do połysku; nie pozostawia pola dla wyobraźni widza, znajdującego przyjemność w odkrywaniu i dopełnianiu w myśli rzeczy, które przypisuje artyście, chociaż w rzeczywistości wywodzą się one z niej samej”²⁷. Następnie hrabia de Caylus: „ciekawszemu oku i żywej inteligencji podoba się i pochlebia dopełniać to, co jest ledwie szkicem”²⁸. Pilnie czytany przez Delacroix Reynolds w mowie ku czci Gainsborough: „zakładam, że z pobieżnej manieri rodzi się efekt ogólny, wystarczający, aby widz przypomniał sobie oryginał. Imaginacja dostarczy mu resztę, milej może dla niego, jeśli nie dokładniej niżby to uczynił artysta przy całym swym staraniu [...] nieokreśloność daje wielką imaginacyjną swobodę w dowolnym domyślaniu się form niemal wszelkiego rodzaju”²⁹. I najważniejszy oczywiście Diderot: „Myśl szybuje do swego przedmiotu i przybiera kształt uderzenia pędzla, ale w sztuce im bardziej ulotny wyraz, tym więcej miejsca dla wyobraźni [...]. W obrazie dostrzegam wyraźnie poszczególny kształt; ale w szkicu ileż rzeczy mogę sobie wyobrazić, które są ledwie muśnięte!”³⁰. I jeszcze myśl Delacroix, najbardziej lapidarnie rzecz ujmująca: „malarstwo w sensie materialnym to tylko most rzucony pomiędzy umysłem widza a malarza”³¹. Tak jak inne pojęcia szkicu w dawnej myśli o sztuce, tak i ta idea przetrwała we współczesnej historii sztuki. Na niej opiera się jedna z klasycznych książek naszej dyscypliny, którą jest *Sztuka i złudzenie* Ernsta Gombricha. Zdaniem Gombricha „uznanie roli odbiorcy mogło narodzić się dopiero z chwilą, gdy sztuka wyzwolona z kontekstów rytualnych, zwróciła się świadomie ku wyobraźni człowieka”³². Ów zwrot ku

wyobraźni zapowiadają już niektóre ustępy *Traktatu o malarstwie* Leonarda da Vinci, jak ten mówiący o plamach na wilgotnym murze, pobudzających ducha inwencji, o „zawikłanych kształtach”, jak chmury czy zmacona woda, skłaniających umysł do nowych pomysłów, czy wreszcie słynny fragment o „gąbce Botticellego”. Leonardo doradza też artyście, aby unikał drobiazgowego rysunku, gdyż właśnie szybki, pobieżny szkic może z kolei podsunąć nowe możliwości³³. Gombrich przywołuje także Vasarięgo, który porównując dzieła Luca della Robbii i Donatella, wnioskował, iż „wyłącznie dzieła poczęte z uniesienia imaginationsi mogą do imaginationsi przemówić”. Z tych i późniejszych rozważań, już tu przypominanych, zrodziła się „psychologiczna teoria malarstwa uwzględniająca rozgrywkę między artystą i odbiorcą”, w której „zdolność artysty do sugerowania musi spotkać się ze zdolnością odbiorcy do odczytania sugestii”. Gombrich jest zdania, że zasada „programowej projekcji” osiągnęła swój szczyt w szkicowej technice impresjonistów: „obraz nie ma już trwałego oparcia w płótnie, lecz go «wyczarowuje» nasza psychika. Posłuszny widz reaguje na sugestie artysty, gdyż cieszą go naocznie oglądane przemiany. Z tej radości w omawianym okresie wyłania się stopniowo, niemal niespostrzeżenie, nowa funkcja sztuki. Odbiorca dostawał «coraz więcej do roboty», wchodził w magiczny krąg twórczości i mógł przeżywać coś, co przypominało radość kształtowania, będącą dotychczas przywilejem wyłącznie artysty. To był początek przelomu, od którego droga wiodła do wizualnych zagadek sztuki dwudziestowiecznej, rzucającej wyzwanie naszej przenikliwości i każącej nam szukać w głębi własnej psyche nie wyrażonych i nie określonych tajemnic”.

Rozwijając tę tezę, pisze Gombrich: „pragnąc zareagować na szkic adekwatnie, utożsamiamy się instynktownie z artystą [...], pozwala to na zastępcze przeżycie prawdziwego procesu twórczego, śmiałego opanowania środków wyrazu i owej świadomości spraw istotnych, która uwalnia się od wszystkiego, co zbyt konkretne, ponieważ wie, że partner podejmie grę i zrozumie napomknienie. Społeczne okoliczności tego zjawiska są prawie jeszcze niezbadane. Artysta stwarza własną elitę odbiorców,

natomiast elita odbiorców – własnych artystów”. Nie oznacza to, że gra artysty z odbiorcą, owo „dawanie i branie”, ma miejsce tylko w sztuce wysokiego obiegu. Spotykamy się z nią wszędzie – na plakacie, w komiksie, wszędzie tam, gdzie obraz służy komunikacji. W dalszym ciągu rozważań Gombricha znajdujemy taką konkluzję: „wystarczy rozwijać własną «zdolność odtwórczą», własną wyobraźnię, by móc wziąć udział w twórczej przygodzie artysty”. I tak intuicje dawnych teoretyków znalazły tu jakby ostateczną naukową sankcję.

Delacroix, choć podnosił rolę szkicu jako „pola dla wyobraźni”, bynajmniej nie opowiadał się – jakby wbrew własnej sztuce – za pozostawieniem dzieł w stanie szkicowym czy nieukończonym. Tak jak dla jego poprzednika w tych rozważaniach – Diderota – problem ów miał nie tylko estetyczny, ale i etyczny aspekt i pozostawał nierozstrzygniętym dylematem³⁴. Konflikt szkic – wykończenie jest kwestią wciąż obecną w dziewiętnastowiecznej myśli o sztuce.

Tu pojawia się jeszcze inna funkcja szkicu w badaniach, mianowicie analizowanie go jako czynnika historycznego rozwoju malarstwa. Przykładem będzie tu książka Alberta Boime *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*³⁵. Szkic rozpatrywany jest tam w bardzo wielu aspektach: w akademickim *curriculum* warsztatowym, w procesie nauczania, w praktyce prywatnych atelier, w twórczości tak zwanych niezależnych, w sędach krytyki, w stosunku do kopii. Szczególnie wiele uwagi autor poświęca wiążanemu ze szkicem pojęciu oryginalności i różnym jego rozumieniom. Z rozważań tych wynika, że cały zespół problemów dotyczących szkicu jest kluczowy dla wyjaśnienia ewolucji malarstwa francuskiego w XIX wieku. „Przemiany techniki malarskiej i załamania się tradycyjnej rutyny warsztatowej zaowocowały pojawieniem się rozlicznych artystycznych stylów, przekonań i dogmatów – pisze Boime. – Pomimo całego pomieszania i złożoności wykazują one pewną cechę ogólną, która może być nazwana estetyką szkicu”. Autor rozumie przez nią syntezę dwu faz powstawania dzieła: twórczej (tej

wiązanej ze szkicem, oryginalnością, geniuszem *etc.*) oraz wykonawczej (wiązanej z umiejętnością i kontrolą umysłu). Istota konfliktu między akademią a kierunkami nowoczesnymi polegała na przesunięciu punktu ciężkości z fazy wykonawczej na kreatywną, co było wynikiem kultu oryginalności, którą szkic miał ucieleśniać. Konflikt został rozwiązany w ramach tradycyjnych instytucji w postaci pejzażowej *étude*, łączącej obie fazy symultanicznie na płótnie. Stało się to możliwe dzięki rosnącej popularności estetyki szkicu i malarstwa pejzażowego. Boime uważa zresztą, że gdy *première pensée* została usankcjonowana jako skończone dzieło, rychło stała się stereotypem, świadczącym o zwycięstwie demokratycznego pojęcia oryginalności.

Wyróżnione tutaj cztery sposoby pojmowania i traktowania szkicu nie wyczerpują oczywiście wszystkich aspektów, pod którymi szkice mogą być badane czy badaniom służyć. Wystarczy przypomnieć prawie tu pominięty problem przypadkowości i „niezamierzonego” jako form artystycznych³⁶, miejsce szkicu w nauczaniu artystycznym, dokumentacyjno-źródłową rolę utylitarnych modeli czy sprawy związane z badaniem szkiców jako dzieł autonomicznych. Pominięto tu również pytania podstawowe, jak chociażby to, czy „bezpośredniość” doznania – tak powszechnie wiązana ze szkicem – pomaga czy przeszkadza analizie? Jednak nawet ten niepełny rejestr pokazuje wyraźnie, że z różnym pojmowaniem szkicu wiążą się nie tylko różne mechanizmy wyjaśniania dzieł, lecz ponadto za każdym z tych pojęć stoi zupełnie inne rozumienie sztuki. Badanie szkicu jako dokumentu procesu twórczego zakłada pojmowanie sztuki jako racjonalnej działalności wedle reguł, stosownie do jej akademickich definicji. Tak w praktyce artystycznej, jak w idącej jej śladem praktyce badawczej miejsce szkicu zostało wyraźnie określone – jest on częścią procesu realizacji dzieła. Szkic stanowi przedmiot zainteresowania ze względu na finalne dzieło, do którego prowadzi i które w istocie jest celem badawczego postępowania. Badanie szkicu ma rzucić na nie nowe czy dodatkowe światło. Stawiane mu pytania pojawiają się zatem z uwagi na dzieło, które z niego wyrosło. Szkice, tak jak w twórczości akademickiej, zach-

wują tu charakter pomocniczy, służebny wobec dzieła. Paradoksalnie więc, tam gdzie szkic służy rekonstrukcji procesu twórczego, ostatecznym celem nie jest poznanie tego procesu, lecz dzieła. Natomiast wtedy, gdy szkic widziany jest jako ślad spontanicznego twórczego gestu lub jako pole dla pobudzonej przezeń wyobraźni, badanie zwraca się ku samemu tworzeniu. Zrealizowane dzieło leży w gruncie rzeczy poza kręgiem zainteresowania, jest niepotrzebne, czasem wręcz niepożądane („psuje” świeżość, bezpośredniość *etc.*), czy – jak w wypadku propozycji Josepha Gantnera – w ogóle nie istnieje, jest kolejną fazą procesu twórczego, który został tylko umyślnie lub przypadkowo zatrzymany.

Osobną sprawą jest przedstawione na końcu badanie szkicu jako czynnika przemian artystycznych. Płyne z tego pouczenie, że wnikliwa i nieograniczona do technologii analiza problemów warsztatowych, wykonawczych, często przez historię sztuki niedostrzeganych czy traktowanych marginalnie, może przynieść interpretację ewolucji stylistycznej całej epoki, interpretację bardziej przekonującą i wspartą na solidniejszych podstawach niż liczne badania uwzględniające tylko „produkty finalne”, dzieła „ukończone”.

I na koniec wyjaśnienie tytułu – *Złudzenia szkicu*. W tym tekście, który cały opiera się na referowaniu cudzych poglądów, jest to jedyny sąd własny. Szkic jest dla historyka sztuki wielkim wyzwaniem – dla umiejętności obserwacji, dla zdolności przekładania tego, co się widzi, na słowa, dla metodologicznej świadomości także. I jest wielkim złudzeniem – złudzeniem racjonalizmu i złudzeniem psychologizmu. Właśnie dlatego, że pozwala patrzeć na wykluwanie się dzieła, niemal dotknąć twórczości – o czym tyle i tak pięknie pisano – stwarza złudzenie, że wszystko można uchwycić i ogarnąć, zbadać i wyjaśnić do końca, byle tylko dysponować wystarczającym materiałem, techniką i metodą. Albo stwarza złudzenie uczestniczenia w twórczości, najpiękniejsze ze złudzeń, jakie żywić mogą zajmujący się twórczością innych.

Miejsce dzieła

Niech więc każdy rodzaj zajmie przystojne mu miejsce, wyznaczone losem.
Horacy List do Pizonów

W zaproszeniu na spotkanie poświęcone *Miejscom rzeczywistym – miejscom wyobrażonym*¹, może skłaniając się ku tendencjom „antynaukowym”, wzbudzonym przez ekscesy guru postmodernizmu², przewidziano „również miejsce dla wspomnień osobistych i refleksji autobiograficznych”. Ośmielona tym, chcę podzielić się osobistymi refleksjami, które nie są wszakże żadnym wspomnieniem zapamiętanego w szczególny sposób miejsca ani zaproszeniem do prywatnej Arkadii, lecz dotyczą różnego typu skojarzeń, jakie pojęcie „miejsca” wywołuje u historyka sztuki, a u nauczyciela akademickiego zwłaszcza.

Punktem wyjścia niech będzie zdanie Aloisa Riegla: „Historia sztuki pragnie umożliwić nam natychmiastowe sklasyfikowanie każdego dzieła sztuki, jakie pojawi się w zasięgu naszego widzenia, pod gotowe już, uświadomione pojęcie ogólne – pojęcie stylu, tak aby ten obiekt artystyczny utracił przykry charakter obcości”³. Zdanie to profesor Jan Białostocki umieścił jako motto swego pierwszego metodologicznego artykułu, zatytułowanego *W pogoni za schematem*. Wówczas, w 1949 roku, nieznanym był jeszcze termin „odbiorczego oswojenia”, wprowadzony w badaniach nad literaturą. Riegl, nie używając terminu, o tym wszakże mówi, widząc w podstawowych klasyfikacyjnych zabiegach historii sztuki przede wszystkim dążenie do pozbawienia dzieła „przykrego charakteru obcości”, a zatem do jego „oswojenia” przez usytuowanie w stosownej kategorii stylowej. Jak zatem historia sztuki „umiejscawia” dzieła, pozbawiając je tego „przykrego charakteru”?

Zwróćmy najpierw uwagę na rolę słowa „umiejscowienie” w języku historii sztuki. Jest to jedno ze słów-kluczy określających istotę zadania, wobec jakiego stoi historyk sztuki, i to zarówno wykonując pracę doku-

mentacyjną, jak też interpretacyjną, co więcej, w znacznej mierze niezależnie od przyjętych metodologicznych założeń. Jego celem jest bowiem przede wszystkim „umiejscowienie” dzieła – w czasie, w przestrzeni, w tradycji, w *oeuvre* artysty, w kontekście, w ramach, na tle, wobec... *etc.* Tryb badawczego postępowania to w wielkiej mierze właśnie wytyczanie bliskości lub odległości, wyczuwanie styku, odnajdowanie sąsiedztwa, określanie wzajemnego położenia. Owo „umiejscawianie” czy „umieszczanie” może mieć zarówno statyczny, jak dynamiczny charakter, operować synchronią i diachronią, czasem i przestrzenią. Może być unieruchomieniem na chronologicznej siatce, zamknięciem w stylową kategorię, wpasowaniem w synchroniczne tablice, zrytmizowaniem w powtarzalnych cyklach, złowieniem w pojęciowe sieci. Ale może być także płynnym wtapianiem w strumień „dziejów”, doczepianiem ogniwa procesu, włączeniem w etapy ewolucji, w przebiegi rozwojowych ciągów, w wielkie i małe historyczne narracje. Nie zastanawiamy się na ogół nad paradoksalnym brzmieniem potocznego określenia „miejsce w czasie”, będącego czasoprzestrzenną zbitką. A umiejscawianie w czasie to przecież główny żywioł historii sztuki, która beztrzesko wymija wszystkie czasowo-przestrzenne dylematy, sięgając chociażby po unieruchamiającą i ujednociającą czas kalendarzową miarę. Jej jawna nieprzystawalność wobec nierytmicznego i niejednoliniowego „życia sztuki” sprawia, że nasza nauka zwracała się i zwraca ku innym, bardziej „naturalnym” czasowym jednostkom i podziałom: dynastycznym, politycznym, generacyjnym. Historia sztuki wypracowała także własną, autonomiczną wobec kalendarza periodyzację – stylową, z jej wszystkimi modyfikacjami, fazami, okresami *etc.* Z rozpatrywanego tu punktu widzenia istota sprawy pozostaje wszakże niezmienniona – zawsze chodzi o lokalizację dzieła w czasie, niezależnie od przyjętych czasowych konwencji i podziałów.

Na „umiejscawianie” dzieła jest wiele sposobów. Najpowszechniej przyjęte – to te wpajane akademickim nauczaniem. Podręcznikowa historia sztuki oferuje kilka siatek, w które od dawna schwycone są dzieła: chro-

nologiczno-sekularną, z jej podziałem na stulecia, ich połowy, ćwierci, dekady, daty roczne, a nawet dzienne, stylową (tę, o której mówi Riegl), geograficzną, biograficzną. Pierwszym rutynowym odruchem, do którego wdrażają historyków sztuki studia, a potem zawodowa praktyka, jest nanoszenie dzieł na owe siatki, poczynając od najprostszych umieszczeń czasowych i przestrzennych, takich jak: stare – nowe, polskie – obce, średniowieczne – dziewiętnastowieczne, francuskie – niemieckie *etc.* W zależności od rodzaju oraz klasy dzieła, i od kwalifikacji obserwatora oczywiście, punkt zaczepienia jest trafiony bardziej lub mniej precyzyjnie, a i oczka siatek luźniejsze lub gęstsze. Podobnego zabiegu dokonuje się, plasując dzieło w jakimkolwiek innym porządku ustanowionym przez historię sztuki. Jedną z wielkich satysfakcji historyka sztuki to dostrzeżenie dzieła zagubionego, zabląkanego, wcale lub nie dość osadzonego w tych porządkach, i „doprowadzenie go do domu”, trwałe usadowanie w strukturach ofiarowywanych przez historię sztuki (a w wypadku sztuki współczesnej – przez krytykę). Chcąc wytłumaczyć sobie źródło tej przyjemności, przypomnijmy fundamentalne dla nas przekonanie, że dla dzieła sztuki klęską jest nieznaalezienie się w jej historii⁴. Czujemy zatem niemal obowiązek szukania tego „miejsca” dla każdego napotkanego obiektu. Albowiem znajdując je, oddajemy tym samym dziełu sprawiedliwość. Tu prawdziwie spełnia się Horacjańska zasada: „niech więc każdy zajmie przystojne mu miejsce, wyznaczone losem”. „Losem” dla dzieł sztuki w znacznej mierze okazuje się historia sztuki, bo to ona owe „przystojne” miejsca przyznaje. Zwykle radzi byśmy, aby miejsce, które udało się nam dziełu wyznaczyć, pozostało niezmiennione, gdyż jest to potwierdzeniem naszej zawodowej sprawności. Musimy jednak zdawać sobie sprawę z nieuchronności przemieszczeń, sami ich zresztą chętnie dokonujemy wobec cudzych „umiejscowień” przy okazji różnych rewizji, czy to na płaszczyźnie faktograficznej, czy interpretacyjnej.

Idąc za tytułem naszego spotkania, można by wszakże powiedzieć, że „miejsca”, które historia sztuki dziełom wyznacza, to miejsca „wyobra-

zone” (jakiegokolwiek by za tymi wyobrażeniami stały uczone metody, naukowe „aparaty” i autorytety), podczas gdy dzieła mają po prostu swoje miejsca „rzeczywiste”. Przecież jedną ze szczególnych cech przedmiotów, którymi zajmuje się historia sztuki – co czyni jej sytuację metodologiczną tak odmienną od badania literatury, muzyki czy myśli – jest fakt, że owe dzieła są obciążone materią, wyposażone w jakości wizualne i dotykalne. Istnieją, istniały lub miały zaistnieć w materialnej postaci i w określonym miejscu, jak to się mówi, „w terenie”. Często pozostają z tym miejscem trwale związane, przypisane do ziemi, jak obiekty architektury czy sztuk monumentalnych. Ogromna część terminologii, którą operuje historia sztuki, ma charakter terytorialno-prowienienicyjny, i to zarówno w odniesieniu do dzieł nieruchomych, jak ruchomych. Mówimy o katedrach francuskich, kościołach owerniackich, chrzcielnicach gotlandzkich, pasach słuckich, emaliach limuzyjskich, alabastrach angielskich – przykłady można ciągnąć w nieskończoność. Malarskie lokalne *scuole* Luigi Lanziego to jedna z pierwszych systematyzacji, jakich dokonano w rodzącej się historii sztuki⁵. Stąd zresztą wciąż uprawiany rodzaj badań, określany jako geografia artystyczna. Ona rysuje wielkie i małe krajobrazy artystyczne, śledząc ich trwałość i zmienność, wyróżnia centra i peryferie, określa specyfikę lokalnych tradycji, szkół i warsztatów, tropi trasy wędrówek artystów, dzieł i wzorów, usiłuje uchwycić *genius loci*, wyczuć klimaty i to, co Vasari nazywał mianem *aria*⁶. Słowem, bada wszystko, co wiąże się z miejscem dzieł, zarówno nieruchomych, jak mobiliów. Tu czasowo-przestrzenne relacje historii sztuki są pozornie najprostsze.

Dodać wreszcie trzeba, że istnieje rodzaj działań naszej dyscypliny, w którym „miejsce dzieła” nie jest rekonstruowane, lecz konstruowane. To praca muzealnika projektującego galerię lub wystawę. Tu wszystkie pojęcia przestrzenne są jak najbardziej na miejscu, mówi się o „organizacji przestrzeni”, „planach” i „układach” przestrzennych. Wszystkie przenośnie mówiące o bliskości czy sąsiedztwie stają się czymś dosłownym. Dyskusje, jakich wiele było w ostatnich latach, wzbudzone czy to

przez urządzenie galerii stałych, czy wystaw czasowych, dotyczą właśnie miejsca, jakie dziełom wyznaczono, wystawiając je na pokaz. Okazuje się, że purpurowy bądź szafirowy kolor muzealnej ściany, zbliżenie Simmlera do Rodakowskiego czy Siemiradzkiego do Gierymskiego może budzić żywe, negatywne lub pozytywne reakcje, choć przecież same dzieła pozostały w swej substancji i strukturze nietknięte. Podobnie stłoczenie na ścianach kilkuset obrazów Cybisa, wyszykowanie amfilady z płócien Brzozowskiego, wygrozdzenie szpitalnymi parawanami izolatek dla *Zielników* Aliny Szapocznikow nie narusza w istocie formy dzieł. Ale właśnie na ekspozycji można się przekonać, jakie znaczenie dla dzieła ma jego „miejsce”, a zarazem jak trudno jest owo „przystojne” miejsce stworzyć, znaleźć właściwe otoczenie, konfigurację i sąsiedztwo. Wiadomo, jak walczyli i walczą o „dobre” miejsce dla swoich obrazów artyści uczestniczący w zbiorowych pokazach. Oni to wiedzą i widzą. Galeria bowiem to przede wszystkim przymusowa zbiorowa egzystencja, podyktowane decyzją kuratora czy komisarza wystawy wzajemne obcowanie ze sobą dzieł w tym samym miejscu, w jednej, korzystnej lub niesprzyjającej przestrzeni. W wypadku muzeów wspólnota zostaje narzucona dziełom, których miejsca przeznaczenia były różne, jako iż były one zwykle czym innym niż „obiettami ekspozycyjnymi”⁷. Ale nawet jeśli jako takie zostały stworzone, każde ma swe własne, czasem bardzo intensywne istnienie i ich kohabitacja jest równie trudna jak współżycie pod jednym dachem silnych indywidualności. Chyba nigdzie indziej problem „miejsca dzieła” nie rysuje się tak ostro i w tak praktycznym wymiarze jak na muzealnej sali. Pozornie zdawać by się mogło, że są to partykularne problemy muzealników i wystawienników. Tak jednak nie jest. To, co oglądamy w galerii, to unaocznienie miejsc wyobrażonych, w jakich historia lub krytyka sztuki dzieła ulokowała.

Oczywiście, najtrudniejsze umiejscowienie to umiejscowienie w hierarchii wartości. Najtrudniejsze, ponieważ owe hierarchie nie istnieją, trwa natomiast wewnętrzny (bardziej bodaj niż zewnętrzny) wymóg ocenia-
nia. Z rozrzewnieniem, a może i nie bez zazdrości, można wspominać

czasy *Balance des peintres* czy akademickich drabin tematycznych. Choć problemy wartościowania nie są tu przedmiotem zainteresowania, wypada przypomnieć, znów idąc za Horacym, że każdy winien zająć miejsce „przystojne”, a więc stosowne, to, które mu przystoi, na które zasłużył. „Umiejscawianie” to zatem także mierzenie zasług, sytuowanie tym razem nie na czasoprzestrzennych siatkach, lecz na skalach, jakkolwiek zdawałyby się one w danej chwili nierówne i chwiejne. Nasilają się tu tylko takie uwagi. Historia sztuki umiejscawia, sytuuje, plasuje, osadza. Wszystko są to zabiegi stabilizujące. Walcząc z czasem, historia sztuki chce przecież przede wszystkim utrwalić, zatrzymać. Jej działanie jest z natury tej dyscypliny działaniem „zachowawczym”. Stąd może zrodzić się niepokój, jaką – nieświadomą oczywiście – rolę w procesie oceniania odgrywa zakodowana w podstawach naszej dyscypliny zachowawczość. Na skali wartości umiejscawiamy dzieła także po to, aby je oswoić, pozwolić rozpoznać, pozbawić „przykrego charakteru obcości”, również obcości wobec naszych kryteriów. Tu zrozumiała może być pokusa, aby dzieła ustawić w znanym już szyku. Pomieścić w swoim horyzoncie oczekiwań, nie sięgając wzrokiem poza widnokrąg *ubi leones*. I tu toczy się bardzo trudna gra między wartościami a przyzwyczajeniami, tym, co nobilitująco nazywamy tradycją, a co może być tylko uświęconym nawykiem.

Gdy zatem przejrzymy rejestr podstawowych czynności historii sztuki, okazuje się, jak wiele z nich jest „umiejscawianiem”. Periodyzacja to znajdowanie „miejsca w czasie”, atrybucja – miejsca dzieła w biografii artysty, wartościowanie – miejsca na przyjętej skali ocen. „Umiejscawianiem” pozostaje także szukanie znaczeń dzieła. Umiejscawianiem tym razem w świecie idei, w światopoglądach, w systemach teoretycznych. Historia sztuki, przynajmniej w swych rutynowych działaniach, okazała się odporna na dekonstrukcjonistyczne propozycje zastąpienia „znaczenia” czymś w rodzaju „nieskończonej możliwości” albo „podążania śladami”⁸. Nie bawi się „migotaniem znaczeń”. Przyznajmy, w dużym stopniu bierze się to po prostu z nieświadomości owych propozy-

cji. Ale może materialna ociążałość jej przedmiotów, ich namacalna realność, trwałość, dosłownie „rzeczywista” obecność, a także niejęzykowy jednak charakter sztuk wizualnych wstrzymują historię sztuki przed akceptacją efemeryczności i samorozmicia przedmiotu, przed swawolaniem „sobie w *universum* gier, gdzie struktury semiotyczne i ich treści są nieograniczonymi, często porwanymi łańcuchami zróżnicowań i zaniechań”⁹. Jakikolwiek by były tego przyczyny, historia sztuki skłania się raczej ku znaczeniowym konstrukcjom, umiejscowionym sensom, zamkniętym układom interpretacyjnym, a nie ku otwartym na wszystkie odczytania grom z tekstem. Trwa w przekonaniu, że istnieje stabilne, możliwe do odkrycia znaczenie.

Na marginesie można zauważyć, że w postępowaniu historii sztuki, nawet gdy bada idee, a nie przedmioty, poszukiwanie „miejsca” dzieła jest znacznie istotniejsze niż poszukiwanie jego racji bytu. Historia sztuki widziana w tym kontekście okazuje się, nie po raz pierwszy i zgodnie ze swą nazwą, dziedziną historyczną, a nie filozoficzną. Na przykład zawierająca wskazanie miejsca definicja Gadamera: „Sens dzieła sztuki polega raczej na tym, że jest ono tu oto”¹⁰, jest dla historii sztuki bardzo trudna do przyjęcia, gdyż cały jej wysiłek idzie właśnie w kierunku jak najprecyzyjniejszego określenia owego „tu”. Ta zaś definicja potrzebę tych poszukiwań odsuwa.

Wróćmy jednak do języka, którym mówi historia sztuki. Jest w nim kilka określeń przywołujących „miejsce”. Pierwsze to wspomniany już *genius loci*. Sięgnijmy po kilka klasycznych tekstów:

„Rządca Światów zwrócił łaskawe oko na ziemię, a widząc tyle wysiłków, najzarliwsze a bezowocne studia i nikłe wyniki trudów, tak od prawdy dalekie, jak ciemność od światła, postanowił uwolnić ludzkość od błędów i zesłać na ziemię ducha, który by kunsztem zablysnął na każdym polu [...]. A skoro Stwórca zobaczył, że przy wszystkich właściwościach, a zwłaszcza przy uprawianiu poszczególnych umiejętności na polu malarstwa, rzeźby i architektury, umysły Toskanii są znakomitsze i wyżej stoją niż w innych krajach i że większą od innych ludów Italii

rozwinęły pracowitość i naukę w wielu dziedzinach, wybrał Florencję, najświetniejsze z miast, na jego ojczyznę, aby tam właśnie pokazać zaśluzoną i doskonałą naturę ludzką w osobie jednego florentczyka¹¹.

Pochwała „słodkiego klimatu” Florencji, w którym się rodzą i rozwijają niezliczone talenty, przewijająca się przez *Żywoty* Vasariego, osiąga punkt kulminacyjny w cytowanym wstępie do biografii Michała Anioła. Florencja – miasto wybrane przez Stwórcę – zawdzięcza wszakże swą artystyczną niezwykłość także cechom swych mieszkańców: „Kiedy Perugino pytał różnych ludzi, którzy wiele podróżowali po świecie, oraz swego mistrza, skąd pochodzili najlepsi artyści, otrzymywał zawsze tę samą odpowiedź – najlepsi mistrzowie we wszystkich sztukach, a zwłaszcza w malarstwie byli Florentczykami, a to z trzech powodów: po pierwsze – istniała tutaj ostra i powszechna krytyka, gdyż natura obdarzyła tych ludzi większym poczuciem wolności; stąd też nie zadowalają się dziełami przeciętnymi, ale żądają doskonałych. Po wtóre – kto chce żyć we Florencji, musi być przedsiębiorczym, gdyż miasto to, niezbyt wielkie i niezbyt bogate, nie może wyżywić wszystkich ludzi. Po trzecie – równie ważnym bodźcem dla artystów jest pragnienie sławy i zaszczytów; ta rywalizacja we wszystkich zawodach właściwa jest tylko Florencji. Nikt nie zadowolili się tutaj tym, że jedynie dorównuje innym, nikt nie zniesie tego, by pozostać w tyle nawet za największymi mistrzami¹².

A oto kolejny *locus classicus*:

„Wpływ łagodnego klimatu i czystego nieba miał od początku znaczenie dla kształtowania się urody Greków, zaś uprawiane ćwiczenia fizyczne nadawały jej szlachetną formę. [...] Co więcej, całe odzienie Greków było tak pomyślane, aby nie krępowało w niczym naturalnego rozwoju ciała. Jego piękna forma mogła się kształtować nie doznając uszczerbku z winy różnych rodzajów i części naszego dzisiejszego ubrania, uciskającego i ograniczającego swobodę ruchów, szczególnie szyi, bioder i ud. Nawet płeć piękna nie знаła żadnego krępującego przymusu w dziedzinie stroju: młode Spartanki ubierały się tak lekko i krótko, iż nazywano je «tymi, które ukazują biodra». [...] Zamieszkujące większość greckich wysp uro-

dziwe plemię, choć pomieszane z innymi, i niezwykle przy tym wdzięki tamtejszych kobiet, szczególnie mieszkanek wyspy Chios, pozwalają wysunąć uzasadnione przypuszczenie, że przodkowie obojga płci owego plemienia odznaczeni się pięknnością; a w przekonaniu swoim byli oni ludnością pierwotną, starszą nawet niż księżyc. [...] Wstępy do wielu dialogów Platona, które rozpoczynają się często w ateńskich gimnazjach, dają nam obraz duszy szlachetnych [greckich] młodzieńców; stąd można wyciągnąć wnioski o podobnie szlachetnych ich ruchach i pozach [które można było obserwować] w tych miejscach podczas ćwiczeń fizycznych.

Przepiękni młodzieńcy tańczyli nie odziani na scenie teatru, a Sofokles, wielki Sofokles, był pierwszym, który w młodości dał takie widowisko swym współobywatelom. Fryne kąpała się na oczach wszystkich Greków podczas misteriiw eleuzyjskich; wynurzająca się z wody, stała się dla artystów prawzorem Wenus Anadyomene; wiadomo również, że w czasie pewnej uroczystości młode Spartanki tańczyły całkiem nagie na oczach młodych mężczyzn. [...]

Tak więc u Greków każda uroczystość dawała artystom okazję dokładnego zapoznawania się z piękną naturą¹³ – tak pisał Johann Joachim Winckelmann, który nigdy w Grecji nie był.

I jeszcze jeden, najbardziej liryczny obraz miejsca wybranego:

„Wreszcie gondola wpłynie na srebrne morze, poprzez które krwawo żyłkowy «Palazzo Ducale» spogląda na śnieżny kościół «Najświętszej Panny Zbawiciela». Mamy przed sobą widok tak cudny, że nie ma na świecie równego, co by tak oczarował duszę swym niezemskim urokiem, by zdolna była zapomnieć posępną prawdę dziejów Wenecji. Można by pomyśleć, że gród ten zawdzięcza swe istnienie różdźce czarodziejskiej raczej niż trwodze uciekających, że woda, która go otacza, ma być raczej zwierciadłem niż jego ochroną, i że wszystko, co w naturze jest okrutne i niemiłosierne, czas i zgrzybiałość, równie jak burze i bałwany, służy ku przyozdobieniu go, zamiast ku zniszczeniu, i że zachowa jeszcze w wiekach przyszłych ową pięknność, co się oparła piaskowi klepsydry i piaskom morskim i zapanowała nad nimi¹⁴.”

„[...] Niekiedy wieczorem, gdy się przechadzam po Lido, skąd widać wielki łańcuch Alp, błękitniejący nad frontem pałacu Dożów w srebrzystym wieńcu obłoków, uwielbiam budynek równie jak i góry i gotów jestem uwierzyć, że Bóg większe dzieło uczynił ożywiając geniuszem maleńki pyłek, co postawił te wysokie mury, niż wznosząc ponad chmury niebios granitowe skały i pokrywając je różnobarwną szatą purpurowych kwiatów i cienistych lasów”¹⁵.

Florencja Vasariego, Grecja Winckelmanna, Wenecja Ruskina – to wcześnie objawione miejsca mityczne historii sztuki, miejsca rzeczywiste przekształcone w fantazmat wyobraźni. Miejsca, których niezwykłość tłumaczyć można tylko „geniuszem” zesłanym przez Stwórcę, zrodzonym z powietrza, z atmosfery, z piękności ludzi i urody krajobrazu. Zwykle przywołuje się je w rozważaniach nad teorią klimatu i „środowiska”, wytyczając jej rozwój od Monteskiusza przez Dubosa do Taine’a, aż po różne późniejsze koncepcje deterministyczne. Pasjonujące natomiast byłoby szerokie przebadanie wpływu tych tekstów na dzieje percepcji owych miejsc, tyleż opisywanych, co kreowanych, percepcji zarówno badawczej, jak prywatnej, prześledzenie, jak obrastały innymi tekstami, wyobrażeniami wcielonymi we wszelkie tworzywo, wreszcie pobudzonymi przez nie marzeniami. Marzeniami, które próbowano urzeczywistniać, wznosząc rozliczne medycejskie pałace, budując „bawarskie Ateny”, tworząc weneckie enklawy pośrodku amerykańskiego miasta, jak mogła to zrobić Izabella Stuart-Gardner w Bostonie. Nawet znając owo oddziaływanie wrywkowo, czujemy, jak potężna była ich inspirująca rola w sztuce i kulturze, aż po ich współczesny, zniekształcony pogłos, natrętnie brzęczący w turystycznej reklamie.

Kolejne określenie – *locus amoenus*. Historia sztuki ma oczywiście swoje „miejsca lube”. Mają one bardziej swobodne i zmienne położenie niż uświęcone, nienaruszalne miejsca mityczne. Tu każda epoka posiada swoją geografii i swoje itineraria. Dla historyków sztuki nowoczesnej będą to paryskie pracownie, w których gromadzą się artyści, aby złożyć swój *hommage à Delacroix*, Montmartre – wylęgarnia awangardy z po-

czątku wieku, szalony Montparnasse lat dwudziestych, Berlin ekspresjonistów, powojenne nowojorskie SoHo, gdzie Jackson Pollock dopuszcza się pijackich ekscesów.

„Umiejscawiając” dzieła, dokonujemy nie tylko ich oswojenia, lecz także przyswojenia. Poza wszystkimi porządkami naukowymi dzieła mają przecież swoje miejsca w nas, w naszej pamięci, w wyobraźni, w uczuciach. Nosimy w sobie naszą wewnętrzną historię sztuki, niekoniecznie bliską tej nauczonej i nauczanej. Wyrosła z doświadczeń i przeżyć, podróży odbytych i tylko wymarzonych, czasem nigdy nieujawnianą w „pracy zawodowej”. Historia sztuki to nie jedyna, ale chyba jedna z niewielu dziedzin nauki, w których taka schizofreniczna sytuacja nie jest czymś wyjątkowym. Można by w zadufaniu powiedzieć, że to dlatego, iż zajmujemy się czymś wyjątkowym. Sztuką mianowicie.

Przedstawione tu uwagi, na wstępie rekomendowane jako „osobiste”, mogą wydać się oschłe. Aby zatem wzmocnić osobistą nutę, na koniec poetycki cytat zrodzony z miłości do jednego z przywołanych tu miejsc mitycznych, do Najjaśniejszej:

Stygnie kawa. Laguna pluszcze śląc ku brzegom
setki błysków i oczom dokucza niezmiennie
za chęć zapamiętania pejzażu, skłonnego
obejść się beze mnie.¹⁶

W pierwszym czytaniu strofy te mogą się wydać bez związku z tematem spotkania. Po namyśle nie znalazłam jednak lepszego zamknięcia rozważań o miejscach i naszym miejscu wobec nich.

Paralele

Ukończona w 1897 roku *Dirce chrześcijańska* to, jak zatytułował swą krytyczną recenzję z pokazu płótna w Warszawie Eligiusz Niewiadomski, „ostatni obraz Siemiradzkiego”, zmarłego w 1903 roku¹. Potem nie było już żadnego znaczniejszego dzieła, wyjąwszy lwowską kurtynę. Obraz ukazuje męczeństwo młodej rzymskiej chrześcijanki, która ginie na cyrkowej arenie w krwawym widowisku zainscenizowanym przez Nerona, pragnącego odtworzyć śmierć mitologicznej Dirce. Narzucające się skojarzenia ze sceną męczeństwa Ligii – bohaterki *Quo vadis* Sienkiewicza – stanowczo odsuwał sam Siemiradzki, dowodząc, że pierwszy szkic do obrazu, z 1885 roku, powstał na wiele lat przed powieścią². Podobnie jak w wypadku wielu innych płócien³, przygotowując się do malowania obrazu, artysta wykorzystał (dokonując lustrzanego odwrócenia) zdjęcie zrobione w rzymskiej jatce. Sędziwy syn artysty, Leon Siemiradzki, udzielając w 1962 roku wywiadu korespondentowi „Przekroju” Jerzemu Janickiemu, opowiadał: „Ojciec wziął wówczas dorożkę i pojechaliśmy do jatek na Zatybrzu. Ojciec fotografował zwierzę z kilku stron, długo mu się przyglądał. Był to ten sam byk, któremu później na obrazie przyglądał się ze świtą pretorianów Neron”⁴.

Trudno dać wiarę temu wspomnieniu. Człowiek światowy i dystyngowany, jakim był Siemiradzki, raczej nie fotografowałby sam w miejskiej rzeźni, a już na pewno nie zabralby na taką wyprawę dziecka. O niewiarygodności tej relacji przesądza położony na odwrocie fotografii stempel atelier fotograficznego Augusto Arrighi, mieszczącego się przy Borgo San Rocco, Frascati. Personel rzeźni – grupa mężczyzn w zakrwawionych fartuchach – solennie pozuje wokół powalonego wielkiego byka. Aranżacja sceny podobna jest do zdejmowanych wówczas pamiątkowych fotografii z polowań, przez co zaszlachtowany byk prezentuje się niczym myśliwskie trofeum. Ściśnięta grupa z trudem mieści się w kadrze. Na inną, naklejoną na karton odbitkę tego samego zdjęcia Siemiradzki naniósł far-



3. Augusto Arrighi, fotografia wykonana w rzeźni



4. Henryk Siemiradzki, szkic olejny do obrazu *Dirce chrześcijańska* wykonany na fotografii



5. Henryk Siemiradzki *Dirce chrześcijańska*, 1897

bą olejną szkic przyszłego obrazu. Ostрым konturem podkreślił grzbiet zwierzęcia, dał zarys przywiązanego doń ciała kobiecego, doklejając pasek papieru, zamarkował sylwetkę Nerona i towarzyszącego mu dowódcy pretorianów Tygellina. Niedbale zaciągnął tło. Farby o gwaszowej tonacji – różę, ziemie, ugry – miejscami gęste, miejscami rozrzedzone, nie kryją fotograficznego podobrazia, które niczym synopia przebija spod maźnięć pędzla, tak że rzeźnicy jak widma majaczą nad ciałem byka. Wyobrażenie zawisa w pół drogi między rzeczywistością a obrazową fikcją. Między mechanicznie utrwalonym przez obiektyw wyglądem rzeczy a chwyconym szybką ręką *breve ricordo* artysty. Jest to jeszcze fotografia, ale już szkic do obrazu. Wciąż jeszcze jesteśmy w rzeźni, ale już w antycznym cyrku.

Bez mała sto lat później rzeźnia także stała się miejscem, z którego rozpoczęła się praca nad dziełem. Mowa oczywiście o głośnej pracy dyplomowej Katarzyny Kozyry *Piramida zwierząt*, wykonanej w 1993 roku w warszawskiej ASP w pracowni profesora Grzegorza Kowalskiego. Jak większości dzieł powstałych w XX stuleciu, tak i temu towarzyszy autokomentarz opisujący genezę *Piramidy*:

„[...] Punktem wyjścia była piramida zwierząt, która występuje w bajce braci Grimm. Sama treść bajki w tym przypadku nie była istotna, natomiast zainteresowanie budził obiekt – to jest piramida zwierząt i związana z nim różnorodna sfera wizualna i pojęciowa [...]”

Materiał, jakim się posłużyłam, narzucił się sam, czyli zwierzęta: koń, pies i kogut (w skład *Piramidy* wchodzi jeszcze kot). Powstał problem, skąd wziąć materiał na pomnik. Przygotowania zaczęłam od podstaw, tzn. wybrania żywych zwierząt. Nie zostały one wybrane np. ze zbiorów muzeum z trofeami, lecz były specjalnie wyszukane, według pewnych założeń. Miała zatem miejsce świadoma selekcja, która wynikała z przygotowanej kompozycji. Brane było pod uwagę to, czy w swej wymowie bardziej będą one reprezentowały siebie, czy też symbolikę, która łączy się z tymi zwierzętami. Gdyby założeniem tej rzeźby miało być takie sym-



6. Katarzyna Kozyra *Piramida zwierząt*, 1993

boliczne przesłanie, mogła ona być zrobiona z gliny albo innych materiałów rzeźbiarskich, czy wreszcie z wypchanych eksponatów muzealnych. Założenie było jednak inne, materiał na rzeźbę istniał, były nim konkretne zwierzęta, wybrane przeze mnie. Etap, który nastąpił później, to jest wypchanie, był posunięciem ryzykownym, a jednocześnie intrygującym. Poruszałam się na krawędzi norm etycznych, jak również stykałam się z tak trudnym wydarzeniem, jakim jest śmierć żywej istoty.

Wszystkie te zwierzęta były zasadniczo przeznaczone na śmierć, jednak użycie ich do zrealizowania rzeźby zaczęło budzić problemy natury etycznej. A przecież zwierzęta codziennie się morduje i robi z nich rzeczy użytkowe czy przeznaczone do konsumpcji. Osobiste uczestniczenie w akcie ich śmierci i przeznaczenie ich ścierwa do realizacji idei zmienia punkt widzenia, budziło i budzi różne reakcje. Realizacja obiektu wywołała wokół specyficzną sytuację.

Powstało pytanie: czy proces realizacji stał się ważniejszy od realizowanego obiektu? Odpowiedź i odbiór całego procesu powstawania tej pracy nie jest jednoznaczny.

W trakcie uśpienia konia i obdzierania go ze skóry, został zrealizowany film, który jest dokumentem makabrycznym, przedstawiającym jeszcze świeżego trupa zwierzęcia. W pierwszym etapie widoczne są jeszcze drgające mięśnie konia, a następnie widoczne są już tylko fragmenty mięsa, które wyglądają dość znajomo i do widoku których ludzie są przyzwyczajeni. Wystarczy spojrzeć na haki w sklepie rzeźniczym. A jednak uczestnictwo innych ludzi w tym etapie przygotowania pracy wywołało w nich reakcje oburzenia, niezrozumienia, a nawet odrzucenia.

Zaczęłam się zastanawiać, czy być konsekwentną w procesie realizacji obiektu, czy zabicie konia miało nieść za sobą zabicie również innych zwierząt, aby proces realizacji obiektu był konsekwentny.

Ostatecznie obiekt *Piramida zwierząt* jest jednak estetyczny, nadaje się do oglądania i nie niesie ze sobą makabrycznych treści. Widoczny jest tu paradoks związany z efektem końcowym i z procesem jego realizacji, który był dla mnie ważniejszy⁷⁵.



7. Kadr z filmu dokumentującego ubój konia do *Piramidy zwierząt*

Są przynajmniej dwa powody, dla których można poczuć pokusę porównania tych dzieł, skądinąd w bezpośrednim oglądzie skrajnie odmiennych. Oba początek swej realizacji biorą z rzeźniczego uboju zwierząt. Oba także powstały u „schyłku wieków”. Biorąc to za punkt wyjścia, można próbować rysować paralele, zestawiać podobieństwa i przeciwieństwa, śledzić, co jest kontrapunktem, a co dopełnieniem.

Zacznijmy od podobieństw: aczkolwiek – jak powiedziano – początek realizacji obu dzieł wiąże się z profesjonalnie zadawaną śmiercią zwierzęcia, nie ta śmierć jest tu inspiracją. Inspiracja w obu wypadkach okazuje się bardzo tradycyjna, literacka. Dla Siemiradzkiego są to *Żywoty cesarów* Swetoniusza, dla Koziry – *Bajki* braci Grimm. Dają się porównać także etapy procesu twórczego: poszukiwanie materiałów, wybór tworzywa, przygotowywanie kolejnych fragmentów, wykonanie. Może się to wydać paradoksalne, lecz w wypadku Koziry ów proces twórczy ma bardziej tradycyjny charakter. Jej materiały – wybrane, zabite (choć autorka pozostawia nas w niepewności co do „konsekwencji w procesie realizacji obiektu” w odniesieniu do psa, kota i koguta), wreszcie wypchane zwierzęta – stanowią tworzywo całkowicie jednorodne, a „przemiana w sztukę”, dzięki której *Piramida* jest pracą dyplomową na Akademii Sztuk Pięknych, a nie przypadkowym zbiorem eksponatów z muzeum historii naturalnej, jest wynikiem prostego sumowania spreparowanych uprzednio elementów, stosownie do literackiego źródła. Można powiedzieć, że postępowano tu zgodnie z modelowym akademickim *curriculum*, którego kolejne etapy wyznaczają inwencja, dyspozycja, realizacja. Wykonany w rzeźni film wideo jest tylko dokumentacyjnym aneksem, nie zaś integralną częścią pracy, nie ma jej jednolitego charakteru. Siemiradzki, pracując nad *Dirce*, scalał materię bardziej niespójną, czego najlepszym świadectwem jest fotografia z rzeźni przeistoczona w szkic do obrazu. Olejna farba nałożona na światłoczuły papier to zarazem nałożenie na siebie różnych, przeciwstawnych porządków: „życia” i „sztuki”, rzeczy naocznie danych i „wzoru w umyśle”, przyziemności i wzniosłości, techniki i twórczości wreszcie. Działanie obiektywu spotyka się

tu z pracą ludzkiej ręki, malarskie pigmenty – z rezultatem chemicznych procesów zachodzących podczas laboratoryjnej obróbki. Mechaniczność zapisu fotograficznego – z wyobraźnią artysty. Dalsze fazy powstawania obrazu, całkowicie zgodne z powszechnie wówczas przyjętym warsztatowym porządkiem, miały już bardziej jednolity charakter i także były stopniową kumulacją i stapianiem w jedno wyobrażenie wystudiuowanych jego fragmentów. Jako przykład można tu przywołać osobno wykonywane z modelu, zwielokrotniane olejne studium nagiej kobiety, które w pewnym momencie zostało kwietnymi girlandami związane z ciałem byka. Katarzyna Kozyra w swym autokomentarzu zadaje pytanie: „czy proces realizacji stał się ważniejszy od realizowanego obiektu?”. Nie odpowiada na nie, uciekając się do uniku: „Odpowiedź i odbiór całego procesu powstawania tej pracy nie jest jednoznaczny”. My możemy pytać: ważniejszy dla kogo? Autorki czy odbiorców? Sądząc z tekstu Kozyry, „osobiste uczestniczenie w akcie śmierci” sprawiło, iż w jej odczuciu proces powstawania *Piramidy* zdominował finalne dzieło. „Widoczny jest tu paradoks związany z efektem końcowym i z procesem jego realizacji, który był dla mnie ważniejszy” – pisze. Paradoks rzeczywiście jest, gdyż *Piramidę* zaprezentowano odbiorcom jako „obiekt estetyczny”, autonomiczny i skończony. Makabryczne – jak sama autorka je nazywa – studia realizacyjne pozostały jego dokumentacyjnym zapleczem. Pod tym względem ta praca dyplomowa odpowiada wszystkim tradycyjnym kryteriom zamkniętego, wypracowanego i wykończonego cenzusowego majstersztyku.

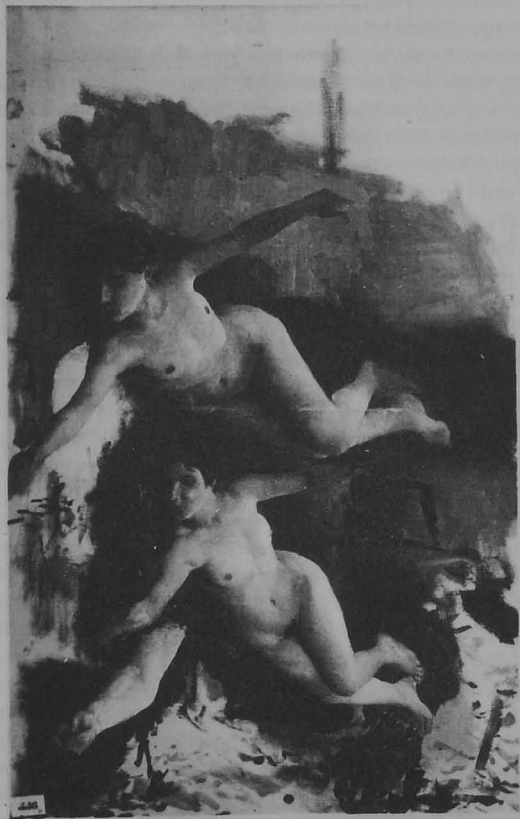
Postawione przez Kozyrę pytanie o wzajemną hierarchię ważności procesu realizacji dzieła i zrealizowanego obiektu nie jest bynajmniej nowe. Zwykło się sądzić, że rosnąca rola fazy kreacyjnej, aż po negację potrzeby ostatecznej realizacji dzieła, jest cechą szczególną sztuki nowoczesnej, a sztuka wieku XIX ukazuje narastanie tego procesu⁶. Od strony teorii sztuki sprawa wygląda jednak inaczej. Od Albertiego poczynając, teoretyczne rozprawy o sztuce, chociażby przez sam fakt, że adresowano je do artystów, nierzadko dydaktyczne i normatywne, poświęcone

były właśnie kreacji, twórczości, pracy nad dziełem, nie zaś jego ostatecznemu kształtowi. Ten od początku pozostawiony był historiografom, by później stać się przedmiotem akademickich dysput, obiektem krytyki artystycznej, wreszcie historii sztuki. Patrząc z perspektywy wielowiekowej teorii sztuki, powiedzieć można, że dla artystów „proces realizacji dzieła” był zawsze ważniejszy niż zrealizowany już obiekt. Tu także dyplomantka warszawskiej ASP nie odbiega od starego porządku, podobnie jak akademik Siemiradzki, szukający właściwych modeli, wykonujący rozliczne rysunki, studia, szkice olejne, modernizujący warsztat przez wykorzystanie nowych możliwości technicznych. Jest tylko jedna istotna różnica. W swym autokomentarzu Kozyra powiadamia o istnieniu filmu wykonanego w rzeźni, podkreśla jego drastyczność, przywołuje szokujące obrazy. Fotografia z jatki, którą posłużył się Siemiradzki, została ujawniona kilkadziesiąt lat po śmierci artysty, gdy w 1980 roku krakowskie Muzeum Narodowe pokazało warsztatowe spolia, otrzymane w darze od rodziny artysty⁷. Wystawa objawiała nieoficjalną i w XIX wieku, podobnie jak wcześniej, starannie chronioną przed wzrokiem niepowołanych stronę twórczości artysty. Ten wyraźny podział na ujawnianą i nieujawnianą sferę malarskiego działania Siemiradzki zachował, wznosząc własną willę przy via Gaeta, w której znajdowała się pracownia-salon o funkcji reprezentacyjno-komercyjnej oraz pracownia właściwa, gdzie malarz pracował i gdzie nikogo nie dopuszczał. Problem zdaje się leżeć nie tyle w hierarchicznej relacji dzieła – proces jego powstawania, ile w niejawności bądź jawności tego procesu. Otwarte jest pytanie, czy objawianie, a nawet ostentacja w obnażaniu procesu twórczego, tak typowa dla dwudziestowiecznych działań artystycznych, jest – wobec wcześniej obowiązującej tu powściągliwości – fundamentalną różnicą artystyczną czy tylko obyczajową.

Czy jednak niejawnosc „okropnego warsztatu tworzenia” nie jest przyczyną, dla której nikt, ani przed stu laty, ani teraz, nie stawiał Siemiradzkiemu zarzutów natury etycznej, jakie postawiono Katarzynie Kozyrze? Pamiętamy, że *Piramida zwierząt* stała się przedmiotem jedynej

chyba w polskiej sztuce i krytyce artystycznej lat dziewięćdziesiątych dyskusji o granicach wolności artysty. Czy może obrońcy zwierząt uczynili sumienia tkliwsiymi? Korzystanie ze ścierywa, praca wśród rozkładających się szczątków, nie tylko zwierzęcych, lecz także ludzkich, ma długą warsztatową tradycję. Wiele pracownianych anegdot przytacza już Vasari, pisząc na przykład o Leonardzie, który „z wielkiej miłości do sztuki nie zauważał, że w pokoju panuje okropny zaduch zdechłych zwierząt”⁸ – jaszczurek, węży, nietoperzy zgromadzonych do namalowania na tarczy odrażającego stworu. Najbardziej znana jest oczywiście zapelniana trupami i ich członkami pracownia Géricault malującego *Tratwę Meduzy*, analizowana przez Andrzeja Pieńkosa jako rekonstrukcja „rzeczywistości śmierci”⁹. Uprawomocnieniem takich działań była „wielka miłość do sztuki”. Wobec tych przykładów postępowanie zarówno Siemiradzkiego, jak Koziry ma czysto roboczy, instrumentalny charakter. On zaledwie korzysta ze zdjętej w jatce fotografii (bo wizyty na Zatybrzu można raczej włożyć między rodzinne legendy), ona uczestniczy w uboju i odzieraniu ze skóry konia, filmuje to, ale w obu wypadkach wszystko odbywa się w rzeczywistości wobec dzieła całkowicie zewnętrznej, jest „zbieraniem materiału”, bez jakiegokolwiek próby wchodzenia w „rzeczywistość śmierci”, co zresztą nie pozostaje bez wpływu na ostateczną wymowę ich dzieł. Oboje nie naruszają też granicy między procesem realizacji dzieła a dziełem samym.

Można wreszcie porównywać krytyczną fortunę obu dzieł. Jeśli nawet *Piramida zwierząt* była skandalem, był to typowy *succès de scandale*. Obiekt Koziry szybko wszedł do „zespołu reprezentacyjnego” polskiej sztuki lat dziewięćdziesiątych, włączany do kolejnych przeglądowych pokazów¹⁰. Jego kanonizacją stało się umieszczenie go podczas wystawy Kolekcji Zachęty w 1998 roku na okazałych schodach galerii w zestawieniu ze stojącym tam stale *Gladiatorem* Piusa Welońskiego. Wchodzących do Zachęty witalo w ten sposób podwójne *morituri te salutant*, wypowiedane językiem dziewiętnasto- i dwudziestowiecznej rzeźby. Niezależnie od wywołanej burzy, a może i dzięki niej, *Piramida* odgrywa



8. Henryk Siemiradzki, studia olejne do obrazu *Dirce chrześcijańska*

rolę dzieła „wstępującego”, nie schyłkowego. Źle przyjęty obraz Siemiradzkiego widziany był zaś właśnie jako taki¹¹. Nie dlatego, że ukazywał dekadencję Rzymu, lecz dlatego, że artystycznie był anachroniczny.

Dalsze snucie takich rozważań mogłoby łatwo wieść do szerokich uogólnień dotyczących sytuacji sztuki i artyści u końca kolejnych stuleci. Zwłaszcza odziane w dobrą literacką formę mogłoby przybrać kształt efektywnej paraleli dwóch – podobnych czy niepodobnych? – *fin de siècle*’ów. Ich sztuki i nie-sztuki, stosunku do śmierci i do twórczości, okrucieństwa i jego artystycznych kryjówek, moralności i amoralności, prawdy i fałszu, szczerości i hipokryzji... Przed tym postępowaniem, skądinąd powszechnym w historii sztuki, wstrzymuje pytanie: do czego właściwie upoważnia spostrzeżenie i skojarzenie, w tym wypadku wywołane zdjęciami ubitych zwierząt, leżących w kałuży krwi? Jak dalece arbitralne są wybierane przez nas „punkty wyjścia”, pobudzające ciągi asocjacji, obudowywanych następnie bardziej już zrjonalizowaną czy „historyczną” argumentacją? Jedną z najbardziej cenionych kwalifikacji historyka sztuki jest dostrzeżenie podobieństwa, szczególnie tam, gdzie pozostawało ono niezauważone. Porównywanie mające na celu wskazanie podobieństw stanowi rudymenatny zabieg historii sztuki – na nim wszakże opiera się cały atrybucyjny i stylowy porządek. „Podobieństwo dzieł – choćby go nie uznała [historia sztuki] za efekt trywialnego proceduru warsztatowego, niewart szczególnej uwagi – jest przecież dla niej właśnie z góry jakieś, jest świadectwem czegoś, na jeden z utartych sposobów wypełnia się – wszak historią właśnie” – pisał Wojciech Suchocki w rozważaniach o „podobieństwie”¹².

Z drugiej strony porównywanie „wieków” czy „epok” i poszukiwanie ich paralelizmów ma swoją długą tradycję, zapoczątkowaną przez akademickie spory toczone w siedemnastowiecznej Francji¹³. W tych debatach słowo „wiek” przydano imię wielkiego władcy (wiek Ludwika Wielkiego, wiek Augusta), za którego panowania nastąpił szczyt rozwoju kulturalnego w skali uniwersalnej¹⁴. U podstaw tych porównań leży cykliczny model rozwoju historycznego, do opisywania dziejów

sztuki zastosowany już przez Vasariego. Ten deterministyczny model w równej mierze kazał oczekiwać, że po apogeum nadejdzie nieuchronny schyłek, „koniec wieku”, jak pozwalał żywić nadzieję na przyszłe odrodzenie, które wykielkuje z obumarłego ziarna. W XVIII wieku ustaliła się (głównie za sprawą Woltera) koncepcja czterech wielkich epok: wieku Aleksandra w Grecji, Augusta w Rzymie, Medyceuszy w renesansowych Włoszech i Ludwika XIV we Francji. Jej popularności nie mąciła rozwijana w tym samym czasie przez oświeceniowych myślicieli (jak Fontenelle, Turgot, Condorcet) filozofia historii oparta na zasadzie ciągłego, linearnego postępu, odnoszona zarówno do przeszłości, jak rzutowana w przyszłość. Niezależnie od dalszych losów tych dwóch koncepcji, czasami zresztą kombinowanych, podłożem do kreślenia historycznych paraleli jest myślenie cykliczne. Wszelkie porównywanie faz rozwojowych, czy to rozkwitów, czy schyłków, możliwe jest tylko przy założeniu powtarzalności dziejowych schematów, bardziej lub mniej rytmicznie nawracających „świtów” i „zmierchów”. Trwałość i powszechność tej koncepcji, jej zakorzenienie w myśleniu potocznym i w języku, silniejsze zresztą niż w historiozofii, w której po wielekroć poddawana była rewizjom, są zrozumiałe, zważywszy, iż jest ona odbiciem i biologicznego, i kosmicznego porządku, zgodna z życiem natury i z życiem ludzkim, zgodna zatem także z jednostkowym, ludzkim doświadczeniem.

Porównywanie epok czy „wieków” oparte na myśleniu cyklicznym nie jest jednak tożsame z porównywaniem dzieł powstałych w określonych momentach kalendarzowych. Przeciwnie, wielkie epoki nie dają się podporządkować żadnym wymiernym chronologicznym porządkom. Mechanicznie odmierzany rytm sekularny nie jest bowiem jedynym sposobem, lecz jednym z możliwych sposobów periodyzacji dziejów sztuki. Jest wobec nich całkowicie zewnętrzną chronologiczną konwencją. Wskazuje się wiele „stuleci” rozmijających się z okrągłymi datami kalendarza, za to wykazujących osobliwe zbieżności, na przykład takie jak między wiekiem XVIII, zaczynającym się w 1715 (śmierć Ludwika XIV) i kończącym wybuchem rewolucji 1789, a wiekiem XX, który otwiera wybuch

pierwszej wojny w 1914, a kończy upadek komunizmu w 1989. Daty się powtarzają (prawie), trudniej natomiast byłoby wskazać jakiegokolwiek analogie między wyznaczającymi je faktami historycznymi¹⁵, może poza wysoce ogólnikowym stwierdzeniem, że były „ważne”. A jednak – o czym świadczy niemało dawnych i nowych pomysłów – tropienie podobnych zbieżności nie ustaje, zbliżanie się zaś przełomu wieków wyraźnie takie skłonności ożywia. Podobnie rzecz się ma z porównywaniem sztuki „około” jakiejś granicznej daty (1800, 1900, 2000), pociągającym pomimo pełnej świadomości, że rozwój sztuki jest od kalendarza całkowicie niezależny. Myślenie cykliczne miesza się tu z millenarystycznym, czy nawet ze (świadomą bądź podświadomą) wiarą w niewytłumaczalne, a jednak uparcie kojarzone związki dat i zdarzeń.

Być może szersze lektury i głębszy namysł pozwoliłyby znaleźć poważniejsze wyjaśnienia dla wysuniętych tu wątpliwości. Takie bowiem bezpośrednie spojrzenie na niektóre rutynowe działania historii sztuki objawia je jako osadzone w myśleniu „przednaukowym”, uzależnione od umysłowych atawizmów, skojarzeniowych nawyków, irracjonalnych ciągot. A może sztuką tak właśnie należy się zajmować? Niekoniecznie sprowadzać niezrozumiałe do zrozumiałego.

Pochwała malarstwa

Wspaniały jest ten zawód, który przynosi nam tyle radości i piękna. Malarstwo to sztuka, która pozwala nam wyrazić swoje myśli i uczucia. Dzięki niej możemy stworzyć dzieła, które przetrwają na wieki. Malarstwo to także sposób na spędzenie wolnego czasu i odkrywanie siebie. Kiedy się maluje, czujemy się spokojnie i zadowolony. To jest prawdziwa przyjemność. Malarstwo to także sposób na wyrażenie swojej wyobraźni i talentu. Dzięki niemu możemy stworzyć dzieła, które przetrwają na wieki. Malarstwo to także sposób na spędzenie wolnego czasu i odkrywanie siebie. Kiedy się maluje, czujemy się spokojnie i zadowolony. To jest prawdziwa przyjemność. Malarstwo to także sposób na wyrażenie swojej wyobraźni i talentu. Dzięki niemu możemy stworzyć dzieła, które przetrwają na wieki.

Wspaniały jest ten zawód, który przynosi nam tyle radości i piękna. Malarstwo to sztuka, która pozwala nam wyrazić swoje myśli i uczucia. Dzięki niej możemy stworzyć dzieła, które przetrwają na wieki. Malarstwo to także sposób na spędzenie wolnego czasu i odkrywanie siebie. Kiedy się maluje, czujemy się spokojnie i zadowolony. To jest prawdziwa przyjemność. Malarstwo to także sposób na wyrażenie swojej wyobraźni i talentu. Dzięki niemu możemy stworzyć dzieła, które przetrwają na wieki. Malarstwo to także sposób na spędzenie wolnego czasu i odkrywanie siebie. Kiedy się maluje, czujemy się spokojnie i zadowolony. To jest prawdziwa przyjemność. Malarstwo to także sposób na wyrażenie swojej wyobraźni i talentu. Dzięki niemu możemy stworzyć dzieła, które przetrwają na wieki.

Wizerunek mistrza

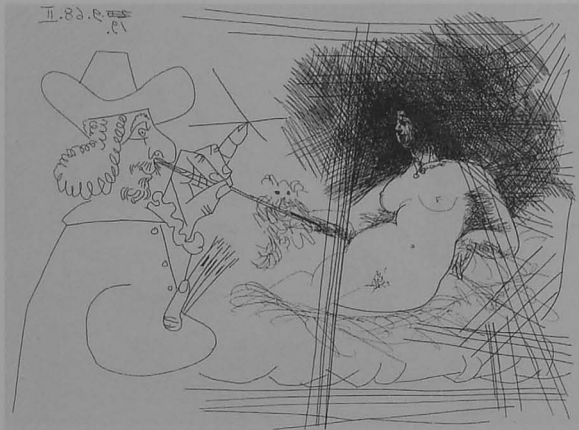
W roku 1787 ukazała się powieść Johanna Jacoba Heinsego *Ardinghello, czyli szczęśliwe wyspy*. Ta fantastyczna historia o renesansowym *l'uomo universale*, wyposażonym we wszelkie możliwe (nie tylko artystyczne) talenty, jest – obok pierwotnej wersji *Lat nauki Wilhelma Meistra* Goethego (1778–1785) – jedną z pierwszych książek, które zapoczątkowały nowy gatunek powieści, a mianowicie powieść o artyście¹. Gatunek ten rozkwitł w romantyzmie, odżył z nową siłą u schyłku wieku, a i dziś nie został zapomniany. Z tych samych lat co pierwsze *Künstlerromane* datują się obrazy, które także zdają się tworzyć nowy ikonograficzny rodzaj, a które za temat mają również sceny z życia artystów. O ile jednak powieści o artyście – jak na przykład przytoczone tu dzieła Goethego czy Heinsego – przedstawiają często dzieje artystów fikcyjnych, to obrazy, o których będzie mowa, odwołują się do postaci historycznych, do artystów sławnych i znanych, do wielkich mistrzów dawnych. Są jakby malowaną biografiką artystyczną.

Inne też niż koleje powieści o artyście były dzieje tego tematycznego gatunku. Jedno z wcześniejszych dzieł tego typu to wystawiony na paryskim Salonie w roku 1781 obraz François Ménageota *Leonardo da Vinci umierający w ramionach Franciszka I*. Zarzucona w latach Rewolucji, tematyka ta powraca na Salony napoleońskie. Podejmowana najchętniej przez malarzy francuskiej romantycznej pierwszej połowy XIX wieku, była też popularna w malarstwie niemieckim², włoskim³, znikła wraz z historyzmem, by niespodzianie powrócić raz jeszcze w rysunkowych żartach starego Picassa, w których wśród niezliczonych wariantów wyobrażeń „artysty z modelką” odnajdujemy rafałowski beret, rubensowską bródkę, velázquezowskie wąsy i kostium hiszpańskiego granda.

Przedmiotem uwagi będą tu obrazy wystawione na paryskich Salonach w latach 1800–1850⁴. Graniczne lata przyjęte są oczywiście umownie, choć datę końcową wyznacza jeden z najważniejszych obrazów o tej



9. Pablo Picasso *Malarz i modelka*, 1968



10. Pablo Picasso *Malarz i modelka*, 1968

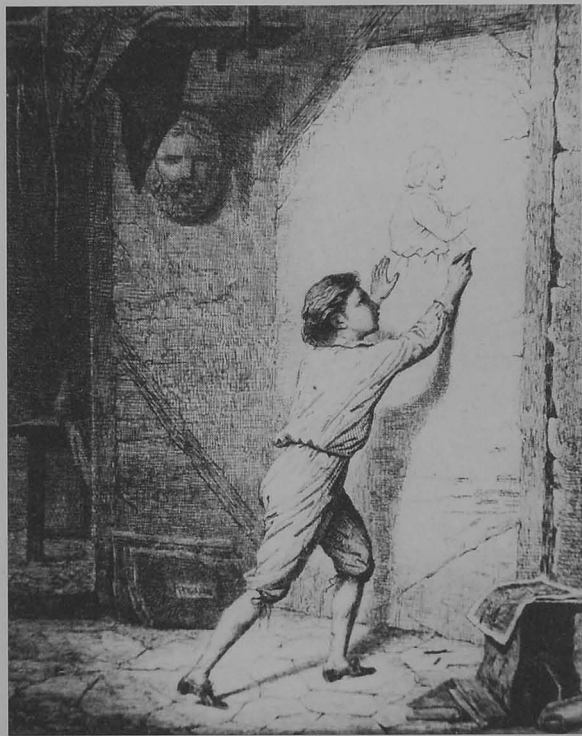


11. Pablo Picasso *Malarz i modelka*, 1968

tematyce – *Michał Aniol w swojej pracowni* Delacroix. Przyjęto je nie tylko dlatego, że był to i czas, i miejsce największej popularności malowanej biografiki. Wobec trudności heurystycznych, znanych wszystkim badaczom malarstwa XIX stulecia, salonowe *livrets*⁵ dają rzadką sposobność do spojrzenia na całość artystycznej produkcji wybranego czasu i środowiska, przynajmniej w jej tematycznym zakresie. I chociaż nieznanne pozostają losy większości cytowanych tu obrazów, które na ogół wyszły spod ręki artystów mniejszej miary, to obszernie eksplikacje, jakimi opatrzone je w salonowych katalogach, pozwalają na odtworzenie biograficznych formuł i potocznych wyobrażeń, takiego wizerunku dawnego mistrza, jakim go widzieli i przedstawiali romantyczni wielcy i mali mistrzowie.

Badania nad biografiką⁶ od dawna wskazywały na szczególne znaczenie związane z dzieciństwem i młodością bohatera, widzianą jako prehistoria życia, okres przesądzający o przeznaczeniu bądź jako zapowiedź przyszłej osobowości, losów i charakteru. Dzieciństwa artystów dotyczy też bardzo znaczna część omawianych obrazów⁷. Najwięcej z nich przedstawia Giotto jako pastuszek rysującego powierzone jego opiece zwierzęta, w którym Cimabue odkrywa talent i bierze do siebie na naukę. W badanym materiale jest to w ogóle temat najpopularniejszy, mający najwięcej realizacji (kilkanaście w przeciągu półwiecza). Fragment *Czyścica* Dantego, w którym mowa o tym, jak Giotto przyćmiewa sławę Cimabuego, służący tam za *exemplum morale* – przykład próżnej i przemijającej sławy – stał się przesłanką stworzonej przez komentatorów legendy, otwierającej „genealogiczny ciąg” malarstwa włoskiego, legendy, która rychło stała się wspólną własnością żywotopisarzy⁸. Odnajdujemy ją jeszcze w biografjach artystów nowoczesnych, jak Segantinięgo (notabene powtarzaną tam wbrew protestom krewnych artysty) czy rzeźbiarza Mestrovica⁹. Popularność i uporczywość tego wątku tłumaczy fakt, że zawarte są w nim wszystkie podstawowe elementy zakorzenione w biografice od antyku, a sięgające mitycznych źródeł: cudowne dziecko niskiego pochodzenia, przypadkowe odkrycie, „awans społecz-

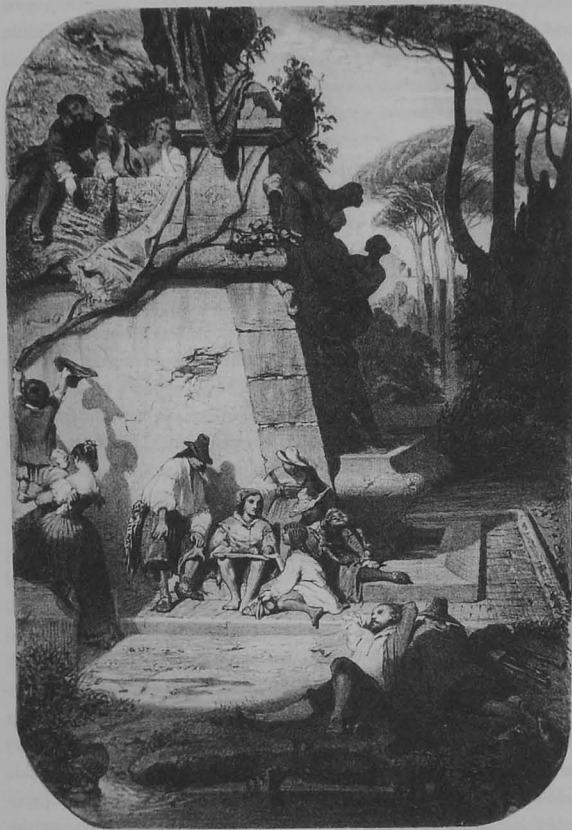
ny” będący skutkiem tego odkrycia, wzajemny stosunek ucznia i mistrza¹⁰. Chociaż odkrycie Giotta przez Cimabuego jest tematem najczęstszym, warianty tego motywu są bardzo liczne, ten sam schemat obrasta w coraz to inne anegdotyczne realia. Oto mały Rembrandt pod opieką siostry udaje się do Leydy po naukę u van Zvaanenburga. Niedaleko miasta obie sieroty¹¹ spotykają owego mistrza, któremu dziewczynka, nie rozpoznając go, zwierza cel wędrówki. W dalszej wspólnej drodze mijają kuźnię. Rembrandt, zafascynowany żywą grą światła, wyjmując ołówek i szybko szkicuje scenę. „Nie idźcie dalej – rzecze malarz – jam jest van Zvaanenburg, przyjmuję twego brata do swej pracowni i prze-powiadam, że pewnego dnia będzie on sławnym malarzem, chlubą swego kraju” – opisuje Salonowy *livret* z 1842 roku obraz Holfelda¹². Proroctwo przyszłej sławy bardzo często towarzyszy odkryciu: Poussinowi, który jako dziecko rysuje na ścianach szkoły w Les Andelys (Bergeret, 1825; Aiffre, 1845), przyszłą sławę przepowiada Quintin Varin (Boisselier, 1836). Podobnie Perugino – przedstawionemu mu przez ojca Rafaelowi (Déherain, 1827). Odkrycie może nastąpić już w pracowni mistrza, na przykład Lorrain, pozostający w służbie u Tassiego, zostaje zaskoczony przy kopiowaniu obrazu swego chlebobdawcy (Valton, 1844). Odkrywcą przesądzającym o dalszym losie może być, obok sławnego mistrza, także ktoś możny, wielki pan. Ten wariant szczególnie uwydatnia moment wyniesienia w społecznej hierarchii, jaki łączy się z odkryciem talentu: piętnastoletni Rafael, przedstawiony księżnej Urbino, dostaje od niej list polecający do Perugina (Menjaud, 1824); Lawrence, syn oberżysty popisującego się przed gośćmi zdolnościami syna, wzbudza zainteresowanie członka parlamentu, który zabiera go do Londynu i zajmuje się jego artystyczną edukacją (Caré, 1845); Canova, sierota po kamieniarzu, zatrudniony w domu weneckiego patrycjusza Giovanniego Faliero, daje poznać swój talent dzięki rzeźbie lwa wykonanej w bloku masła (Pingret, 1844). Nieporównanie rzadziej podejmowany był inny wariant młodości bohatera – pokonywania przeciwności na drodze przeznaczenia. Przykładem może być obraz przedstawiający młode-



12. Raymond-René Aiffre *Dzieciństwo Poussina*, 1845

go Poussina uchodzącego z Les Andelys przed prześladowaniami (Renoux, 1822). Częstsze są wyobrażenia cudownego dziecka, budzącego podziw rówieśników lub otoczenia, które zarazem określa charakter jego przyszłej twórczości: Veronese nazywany przez dzieci *Segnor Maestro* (Caré, 1845), Callot malujący bandę Cyganów (Debacq, 1844; Hugues, 1844) czy rysujący wśród małych oberwańców Ribera (Baron, 1841).

Kolejną doniosłą sprawą młodości artysty jest jego związek z mistrzem. Zawarty u Dantego vanitatywny motyw zaćmienia glorii starego mistrza przez sławę młodego ucznia malowana biografika tłumii na rzecz idei kontynuacji warsztatowej czy artystycznej tradycji, przekazywania wiedzy, narastania i gromadzenia doświadczeń. Michał Anioł studiuje więc freski Masaccia, zachęcany przez swego mistrza Ghirlandaja (Harlé, 1838), Rafael uczy zasad perspektywy Fra Bartolomea (Marzocchi di Bellucci, 1833 i 1841), Gaspar Poussin wraz z Claudem Lorrain słucha wskazówek swego stryja Nicolasa (Perrin, 1847; Leloir, 1861) i tak dalej – przykłady można mnożyć. Zdarza się, że młody artysta daje wyraz szczególnego hołdu dla mistrza: oto młody Poussin ogląda wyrzuconą na strych *Komunię świętego Hieronima* Domenichina. Zaskoczony przy tym przez starego, pozostającego w nielasce malarza, całuje jego rękę, która stworzyła takie arcydzieło (Revest, 1824). Ale także mistrz może darzyć ucznia wyjątkowym uczuciem: Rubens (notabene najszczerzej wyposażony przez biografów w cnoty wielkoduszności) darowuje konia z rzędem van Dyckowi udającemu się do Włoch (van Brée, 1814). Sceny z życia innych malarzy holenderskich i flamandzkich były tradycyjnie dziedziną rubasznego humoru oraz anegdot o niewyszukanej pikanterii. Tak jest i w zakresie tego tematycznego wątku. Mamy więc scenę, w której lekarz wyjawia van Goyenom charakter związku, jaki łączy ich córkę z uczniem van Goyena – Janem Steenem (Geirnaert, 1845). Wreszcie, jeśli zachodzi prawdziwy konflikt między mistrzem a uczniem, to jest on raczej charakterologicznej niż artystycznej natury. Oto Pater uciekł z pracowni Watteau, nie mogąc znieść trudnego uspo-



13. Henri Baron *Dzieciństwo Ribery*, 1841

sobienia malarza. Ten, przed śmiercią chcąc choć w części naprawić swoje postępowanie, udziela uczniowi ostatnich wskazówek (Crauk, 1845). Ale i ten wariant w gruncie rzeczy sprowadza się do dominującej w tej grupie przedstawień idei spadkobrania dziedzictwa artystycznego, cedowania umiejętności – nawet wbrew przeciwnościom – w obliczu śmierci.

Awans społeczny artysty zwykle dokonuje się wraz z odkryciem talentu, wtedy gdy pastuszek dostaje się do pracowni słynnego mistrza. Istnieje wszakże odmiana tego motywu, także wywodząca się z biografiki antycznej – zmiany zawodu z czysto rękodzielniczego na artystyczny (Lizyp z kowala stał się rzeźbiarzem, Erigonos z rozcieracza farb – malarzem¹³). I ten wątek przejęła biografika nowożytna, i on zilustrowany został w biografice malowanej: piekarz Cresbêke, towarzysz hulanki Brouwera, porzucił swój fach dla malarstwa „i niemal dorównał swemu mistrzowi, którego naśladował w obyczajach”¹⁴ (Journet, 1845).

Heroizacja artysty dokonywana w biografice osiąga swe apogeum w ukazującym dojrzałego twórcę – temacie „artysta i władca”. Starożytny wzór władcy – przyjaciela artystów (Plutarch o Peryklesie) bądź władcy odwieczającego twórcę w pracowni (Apelles malujący Campaspe i Aleksander Wielki oraz inne anegdoty Pliniusza Starszego) – biografika nowożytna powtarza w bardzo różnych obsadach: Karol V i Tycjan (Ridolfi), Maksymilian I i Dürer (van Mander), papież Klemens VII i Michał Anioł (da Hollanda), Juliusz II i Rafael (Vasari)¹⁵ – by ograniczyć się do najgłośniejszych. Zrównanie artysty z władcą, czego najdobitniejszy przykład w biografice nowożytnej dał Carlo Ridolfi w anegdocie o Karolu V podnoszącym pędzel Tycjanowi¹⁶, to jeden z aspektów idei „boskiego artysty”. Jest to wszakże nie jej aspekt teoretyczno-filozoficzny, lecz społeczny. Ukazuje artystę nie jako jednostkę obdarzoną boską – czy boskiego pochodzenia – mocą twórczą, która wynosi go ponad zwykłą człowieczą kondycję, lecz jako członka ludzkiej zhierarchizowanej społeczności. Właśnie ten temat, akcentujący społeczną rangę artysty, doczesny i pośmiertny tryumf twórcy otoczonego szacunkiem papieży,

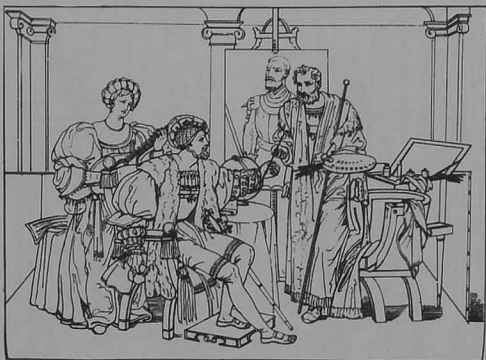
cesarzy i książąt, był z największym upodobaniem podejmowany przez malarzy obrazujących sceny z życia swoich poprzedników. Wśród licznych realizacji tego motywu wyraźnie rysuje się kilka jego wariantów: zamówienie dzieła przez władcę, oględziny ukończonej pracy, władca odwiedzający artystę w pracowni, artysta przyjmowany na dworze. Każdy z tych wariantów dawał możliwość – często wykorzystywaną – umieszczenia sceny głównej na tle zbiorowego portretu artystów lub innych znakomitości owych czasów. Franciszek I zleca więc swój portret Tycjanowi (Bazin, 1836), a portret Belle Ferronnière – Leonardowi (Aulnette de Vautenet, 1833)¹⁷, Juliusz II powierza roboty na Watykanie Bramantemu i Rafaelowi (Vernet, plafon 2. sali galerii egipskiej Luwru, 1827). Następnie Rafael, w swej pracowni wypełnionej słynnymi postaciami renesansowego Rzymu, pokazuje Leonowi X obraz *Święta Rodzina*, namalowany dla Franciszka I (Marley, 1812). Ten ostatni przyjmuje to dzieło w Fontainebleau w obecności dworu oraz Leonarda, Jeana Goujon, Serlia, Praticcia i innych artystów (Lemonnier, 1814; Fragonard, plafon 15. sali galerii nowożytnej Luwru, 1827). Rafael ogląda wraz z Leonem X świeżo ukończone Łoże (de Lestang, 1833), Puget demonstruje grupę Milona z Krotonu w ogrodach Wersalu Ludwikowi XIV ze świtą (Devéria, plafon 16. sali galerii nowożytnej Luwru, 1834). W pracowni Franciszek I odwiedza Celliniego (Heim, faseta sali galerii nowożytnej Luwru, 1834), Henryk II – Jeana Goujon (Cibot, 1838), książę Leopold – Teniersa (van Hove, 1846), Krystyna Szwedzka wizytująca Guercina wyraża chęć dotknięcia jego twórczej dłoni (Lecomte, 1822) i, oczywiście, Karol V schyla się po pędzel Tycjana (Bergeret, 1808; Marley, 1814; Marlet, 1833; Robert-Fleury, 1843). Stosunki artysty z wielkimi ludźmi miały też charakter intymnej przyjaźni, jak Rafała z kardynałem Bibieną, który czyta malarzowi i jego kochance swą komedię *Calandra* (Mallet, 1814). I wreszcie artysta przyjmowany na dworze: wezwany z Rzymu przez Ludwika XIII Poussin, przedstawiany dworowi przez kardynała Richelieu (Ansiau, 1817; Alaux, 1833, plafon 12. sali galerii nowożytnej Luwru), Rubens dekorowany przez



Marley pinx.

C. Normand sc.

14. Jean-Louis Marley *Papież Leon X w pracowni Rafaela*, 1812



15. Pierre-Nolasque Bergeret *Karol VI Tycjan*, 1808



Mallet pinx^t

C. Normand sc.

16. Jean-Baptiste Mallet W pracowni Rafaela, 1814



17. Antoine-Jean-Joseph Anseau Kardynał Richelieu przedstawia Poussina

Ludwikowi XIII, 1817

Karola I wobec parlamentu za swe zasługi dyplomatyczne (Palliére, 1808), van Dyck na dworze Karola I (Coulon, 1847).

Jest ponadto jeszcze jeden wariant motywu „artysta i władca”, lecz ten należy już do innego wielkiego tematu – śmierci artysty. Świadkiem owej śmierci bywa także ktoś z wielkich tego świata. Najbardziej znana jest opisana przez Vasarię śmierć Leonarda w ramionach Franciszka I. Temat ten dawany był przez Akademię Francuską, już w latach osiemdziesiątych XVIII wieku, jako ćwiczenie w „gotyckim” kostiumie¹⁸ – przykładem cytowany obraz *Ménageote*, o którym słusznie powiedziano, że bardziej eksponuje królewskiego mecenasa niż umierającego artystę¹⁹. Wcześniej też podejmowany był poza Francją (Kaufmann, 1788; Overbeck, 1816)²⁰. Wśród przykładów znajduje się znany obraz Ingres’a z roku 1824, ponadto kilka realizacji mniejszej rangi (Heim, 1834, fasetta 16. sali galerii nowożytnej Luwru; Gigoux, 1835; Callisch, 1842). Legenda Vasarię doczekała się także przekształceń – umierający Poussin otrzymuje ostatnie namaszczenie od kardynała Massimo (Granet, 1834), Santerre’a, zwanego francuskim Correggiem, odwiedza przed śmiercią jego protektor Filip Orleański (de Lestang, 1836). Ubóstwienie umierającego lub zmarłego artysty otrzymało najbardziej okazałą i podniosłą formę w przedstawieniach ceremonii pogrzebowych. Przedstawień tych nie ograniczono do sławnego z opisu Vasarię pogrzebu Michała Anioła (Odier, 1833 – otwarcie trumny ze zwłokami w zakrytym kościele Santa Croce). Mamy też obrazy *lit de parade* Rafaela (Mon-siau, 1804). Ten, jak głosi komentarz w *livret*, „wzruszający spektakl śmierci i nieśmiertelności”²¹ odbywa się w obecności przyjaciół i uczniów artysty, na tle obrazu *Przemienienie*. Podobnie jak sukces Salonu 1806, obraz Pierre-Nolasque Bergereta *Hold złożony Rafaelowi po śmierci*, zakupiony przez cesarżową Józefinę do Malmaison. Przedstawiano też honory oddane zmarłemu Tycjanowi przez republikę wenecką w czasie zarazy 1576 roku (Bergeret, 1833; Hesse, 1833), pogrzeb Poussina, zorganizowany przez Akademię Świętego Łukasza, na którym zgromadziły się rzymskie znakomości (Bergeret, 1819). Wśród oplakujących



18. Jean-Auguste-Dominique Ingres *Leonardo umierający w ramionach Franciszka I*, 1818

umierającego czy zmarłego artystę zawsze znajdują się uczniowie, kontynuatorzy dzieła. Tak przedstawiana śmierć staje się tylko etapem w genealogicznym ciągu. Owo przejmowanie dziedzictwa w dość niezwykły sposób ukazywał obraz przedstawiający śmierć Zurbarána (Bardier, 1850): konający rysuje na ścianie, węglem wziętym z kadzielnicy ministranta służącego przy ostatnim namaszczeniu, głowę Chrystusa; ministrantem tym okazuje się mały Estéban Murillo, który dziwi się rozpaczy świadków zgonu – „czemu rozpaczać, wszak zostawił nieśmiertelne imię!”²².

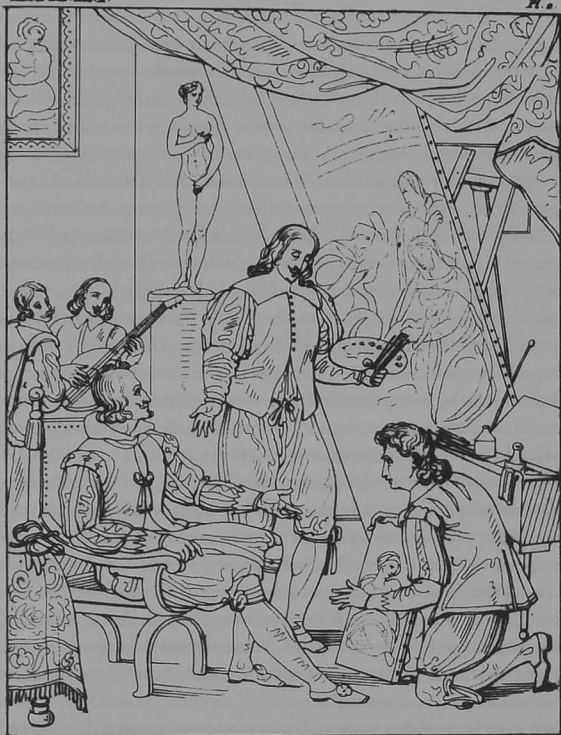
Temat śmierci artysty służy jednak nie tylko apoteozie. Ma też mniejszy, przyziemny wymiar. W tragicznym świetle ujawniają się w nim wszystkie słabości, próżność, chciwość, amoralność artystów. Correggio umiera z wyczerpania po przebyciu w upale paromilowej drogi z ciężkim workiem czterystu dukatów – zapłatą za swe ostatnie dzieło (Clérian, 1834; Tassaert, 1843; Auffray, 1844); stary Rembrandt chce w ostatnich chwilach obejrzeć swój skarb (Dehaussy, 1838); Salvator Rosa, namówiony przez przyjaciół, poślubia na łożu śmierci kobietę, z którą żył od lat i z którą miał kilkoro dzieci (Rubio, 1836).

Temat śmierci bywał w końcu po prostu okazją do sceny horroru. Bohaterem jej jest oczywiście malarz hiszpański, Luis de Vargas, który zmarł w przygotowanej uprzednio trumnie. Gdy przez kilka dni nie opuszczał pracowni, wierny sługa, niepomny zakazu, wszedł do niej i na widok, który ujrzał, wyzionął ducha, „i znaleziono dwa trupy zamiast jednego” – kwituje komentarz w *livret*²³ (de Malval, 1850).

Trzy grupy tematyczne: dzieciństwo i młodość, dojrzałość przynosząca uznanie i przyjaźń władców, wreszcie śmierć – wyczerpują w zasadzie repertuar przedstawień obrazujących bieg życia artysty. Pozostałe wiążą się już z twórczością i dziełem, ukazując niejako przyczyny tego niezwykłego statusu, którego świadectwem są doczesne i pośmiertne hołdy. Swą szczególną pozycję w ludzkiej społeczności artysta zawdzięcza pewnym wyjątkowym umiejętnościom²⁴. Owe umiejętności mogą polegać na chwytaniu podobieństwa, na nadzwyczajnej szybkości wykonania, na niezwykłych – kolosalnych lub miniaturowych – rozmiarach dzieła, na zna-

jomości proporcji, na jakimś technicznym wynalazku, strzeżonym jak tajemnica, czy wreszcie na wirtuozerii, będącej celem samym w sobie – jak w anegdocie o współzawodnictwie Apellea z Protogenesem w kreśleniu coraz cieńszych linii. Z wymienionych sprawności w malowanej biografice najczęściej spotykamy motyw zręcznego oddania podobieństwa, która to zdolność pozwala artyście wyjść z opresji czy nawet ocalić życie. Obok najbardziej znanej anegdoty z tego cyklu – o Filippie Lippim zwolnionym z niewoli korsarskiej dzięki namalowaniu portretu strażnika (Bergeret, 1819) – mamy też niewolnika Velázqueza, Juana de Pareja, wyzwolonego przez Filipa IV dzięki jego talentom malarskim (Beaume, 1822), a nawet wątek „kryminalny”: złodzieje, którzy obrabowali ojca Carraccich, zostają odnalezieni i schwytani dzięki ich rysunkowym portretom wykonanym przez Annibala (Jacomin, 1819). Do niepospolitych umiejętności artysty należy też zdolność do genialnego fałszerstwa – przykładem jest oczywiście historia o Kupidynie wyrzeźbionym przez młodego Michała Anioła, a wziętym za dzieło antyczne. Aż kilka realizacji tego tematu świadczy o niewygasłej od XVIII wieku niechęci artystów do mędrkujących starożytników (Pérignon, 1824; Bergeret, 1835; Lemasle, 1835). Obraz Louis-Nicolas Lemasle’a zatytułowany jest nawet *Nauczka antykwarzem* – w obecności artystów zgromadzonych wokół Kosmy Medyceusza ofiarą kompromitacji pada Palladio. Artysta bowiem dzięki swym umiejętnościom może nie tylko wybawić się z niebezpieczeństwa, może się też zemścić, jak w niezliczonych anegdotach o obdarzaniu rysami wrogów czy rywali przedstawień diabłów, potępionych, skazanych, zdrajców, nierządnic i tym podobnych²⁵. Potęga artysty leży w tworzonych przez niego obrazach, w sile ich uludy, która wzbudza wiarę w tożsamość wyobrażonego i wyobrażenia²⁶.

Owa idea, wywodząca się z myślenia magicznego, niezwykle głęboko zakorzeniona w ludzkiej psychice, leży u podstaw wielu ikonograficznych wątków. W rozpatrywanym zakresie jest ich kilka, głównie opartych na motywie wyobrażenia zastępującego nieobecnych lub zmarłych. Jednym z nich jest temat pochodzenia malarstwa, który cieszył się znac-



Beaume pinx. f

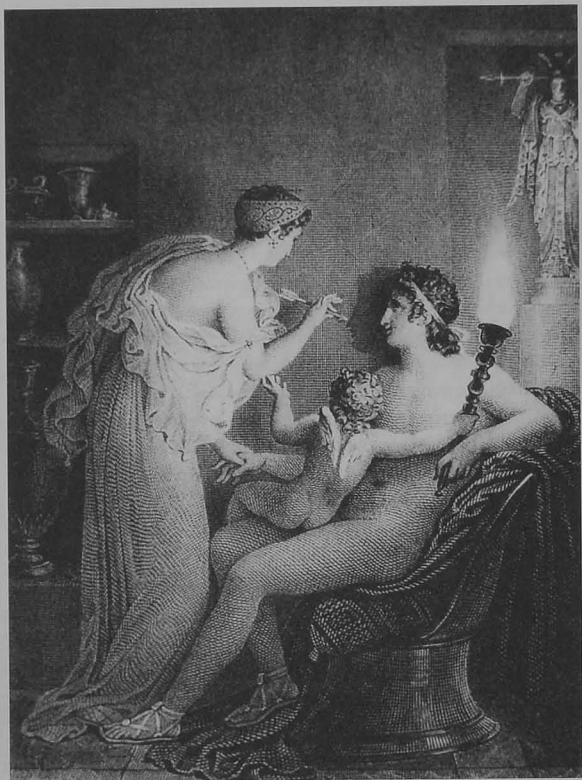
Baron sc.

19. Joseph Beaume Nieuwolik Velázquez, 1822

nym powodzeniem w dobie „romantycznego klasycyzmu”²⁷. Koryncka dziewczyna Dibutade obrysowuje cień mającego ją opuścić kochanka (Ducis, 1808), by potem składać kwiaty przed tak utrwalonym wyobrażeniem (Chaudet, 1810). Temat ten ma swój wariant w biografice nowożytniej. Rzeźbiarka Properzia de Rossi wykonała płaskorzeźbę wyobrażającą historię jej wzgardzonej miłości i więcej nie podjęła już dłuta (Ducis, 1822, z cyklu *Sztuki we władzy miłości*). Oba te tematy łączą się z pigmalionowym motywem zmysłowej miłości do dzieła sztuki. Za jego swoistą odmianę można uznać historię van Dycka uwodzącego dziewczynę za pomocą obrazu świętego Marcina, będącego jego autoportretem (Ducis, 1819). W tym kręgu mieszczą się też obrazy przedstawiające artystów, którzy utrwalają rysy zmarłych bliskich, najczęściej dzieci, na przykład Tintoretto malujący zmarłą córkę (Cognet, 1843). Zastępowanie zmarłych ich wizerunkami jest zresztą inną, wschodniej proveniencji, wersją początków sztuki²⁸.

Wyróżniająca artystów zdolność kreowania wyobrażeń, zacierania granicy między bytem a jego pozorem, tworzenia iluzji o zwodniczej sile, była główną przesłanką kształtowania obrazu artysty-demiurga. Ale ta zdolność jest ambiwalentna. Artysta może być „drugim bogiem”, lecz może też być złośliwym czarnoksiężnikiem. Jego sztuka może utrwalić rysy zmarłych, wzbudzić miłość i pożądanie, ale pozwala także zemścić się, oszukać, omamić. Nawet kilka przytoczonych tu anegdot, dość blahych zresztą, odbija tę, utrzymującą się w biografice od antyku, przeciwstawną ocenę twórcy i właściwych mu prerogatyw, wahającą się między ubóstwieniem a zepchnięciem poza społeczne ramy, między *divino artista* a sztukmistrzem (lecz w jarmarcznym, a nie Norwidowskim rozumieniu).

Z rozlicznych motywów związanych z ideą nadludzkiego daru artysty najbardziej pociągał autorów malowanej biografiki ten, który ilustrował ową ideę najprościej, ukazując boską ingerencję w powstanie dzieła. Ten stary motyw biograficzny (legenda mówi o aniele objawiającym architektowi plan Hagia Sophia), wpisany w ikonograficzny schemat



20. Louis Ducis *Pochodzenie malarstwa*, 1808



M^{me} Chaudet pinx.

M^{me} Sayer sculp. in London.

21. Jeanne-Elisabeth Chaudet *Dibutade odwiedająca wizerunek kochanka*, 1810



Ducis pinxit

Rivière sc.

wizji świętego, stanowi zarazem jedno z ujęć tak częstych w romantyzmie przedstawień marzeń sennych²⁹. Trudno tu pominąć przykład spoza rozpatrywanego materiału – zbadany od strony źródeł literackich³⁰ poznański obraz braci Riepenhausenów, wywodzący się zresztą z cyklu *Życie Rafaela w obrazach*. Także malarstwo francuskie dostarcza przykładu snu Rafaela: oparty na *Histoire de la Vie de Raphaël* Quatremère'a de Quincy obraz Jean-François Boisselata (1841) przedstawiał malarza śniącego o połączeniu form pogańskich z chrześcijańską treścią. Często jest również temat anioła wykonującego część pracy, na przykład trzynastowieczny malarz florencki zasnął, malując scenę Zwiastowania, i wówczas anioł namalował twarz Matki Boskiej (Boutwerk, 1846). Utrzymał się ten temat nawet wtedy, gdy malowana biografika traciła już na popularności (na przykład Maignan, 1882).

Obok różnorodnych wątków związanych z ideą *divino artista* drugim trwałym elementem „legendy artysty” jest zależność dzieła i życia jego twórcy. Spośród wielu motywów – twórczości jako płodzenia, dzieła jako dziecka artysty, niemożności rozstania się z dziełem, artysty ginącego wraz ze swą pracą, zniekształcenia dzieła, powiązanie z fizyczną ułomnością twórcy – tematem najczęstszym jest związek artysty z modelem, zwykle miłosny, a zawsze emocjonalny, znaczący³¹. Ten też temat chętnie podejmowała malowana biografika. Wśród przykładów obrazem powszechnie znanym jest *Rafael i Fornarina* Ingres'a (namalowany w Rzymie około 1814, niewystawiany na Salonie). Z projektowanej serii obrazów ilustrujących epizody z życia Rafaela od narodzin do śmierci Ingres wykonał tylko sceny „kobiece”: *Zaręczyny z kuzynką kardynała Bibbiena* (1813) i kilka wersji scen miłosnych z Fornariną³². Ten po ingresowsku przesycony podskórną zmysłowością obraz, pełen skrupulatnie zgromadzonych i oddanych rekwizytów, jest jedną z wielu ówczesnych realizacji tematu (Menjaud, 1819; Picot, 1822; Coupin de la Couperie, 1824; Podesti, 1840; Dauvergne, 1841). Rafael i Fornarina byli najpopularniejszą parą kochanków, ale obok nich przedstawiono Filippa Lippi zakochującego się w mniszce-modelce (Delaroche, 1824);



23. Franz i Johannes Riepenhausen *Sen Rafaela*, 1821



Picot pinx.

Réveil sc.

van Dycka, który w drodze do Włoch traci głowę dla pozującej mu wieśniaczki z Savalthem (Dehaussy, 1847; Laugée, 1847; van Eycken, 1847); Albaniego z miłością malującego swą wielodzietną rodzinę (Rouget, 1847; Wauters, 1847) lub Perugina rzucającego pędzle, by oddać się ozdabianiu stroju ukochanej żony (Clérian, 1835), owej pięknej młodej żony, o której nie zapominali autorzy scen przedstawiających wprowadzenie Rafaela do pracowni mistrza.

Utożsamienie się artysty z dziełem wyraża się także w całkowitym oddaniu się pracy, w zapamiętaniu, skupieniu, poświęceniu wszystkiego dla dzieła.

Ten wątek najbliższy jest pojęciu artysty-uczonego³³. Uccello wykrzykujący wśród nocy: „Jaką słodką rzeczą jest perspektywa!” – to nowożytny pierwowzór tej postawy. Romantyczne Salony przynoszą dalsze przykłady: Poussin, nagi, zrywa się w nocy, by zanotować pomysł obrazu (rzeźba, Jullien, 1804), stary, oślepy Michał Anioł pieści dłońią *Tors belwederski* (rzeźba, Bridan, 1827), Bernard de Palissy z nędzy rąbie na podpałkę swoje meble, by móc kontynuować wypalanie dzieł (Debacq, 1837). Do tego kręgu można też włączyć obraz Jacoba (1839), wart zacytowania także dlatego, że jest w rozpatrywanym materiale jedynym przedstawieniem Dürera. Malarza, zatopionego w obserwacji dzieci i ptaków, żona, „główna przyczyna jego przedwczesnej śmierci”³⁴, karci za lenistwo i marnotrawienie czasu. Ostatni przykład ukazuje zarazem jedną z różnic między francuską a niemiecką malowaną biografiką, w której romantyczna ikonografia Dürera jest bardzo bogata³⁵.

Jeszcze jeden wątek związany z identyfikacją twórcy i dzieła – to konkurencja między artystami. Dziewiętnastowiecznych malarzy znacznie bardziej od współzawodnictwa artystycznego (którego biograficznym prototypem jest prześciganie się Zeuksisa z Parrasjosem) pociągały starcia indywidualności. Tu najwyraźniej widać charakterologiczne stereotypy wylaniające się z całej malowanej biografiki: piękny, młody, szczęśliwy Rafael i posępny, zawistny Michał Anioł, szlachetny, szczodry Rubens i Rembrandt – skąpiec i mizantrop. Obraz Édouarda Wallaysa z roku 1842, zatytułowany *Rubens w pracowni Rembrandta* (opatrzonej wy-

jątkowo obszernym, beletryzowanym komentarzem, zaczerpniętym z „Reuve de Paris”, 1838), poza konfrontacją osobowości artystów ukazywał ponadto postacie żon – uroczej Heleny Fourment i starej prostytutki, którą Rembrandt z parodystyczną rewerencją przedstawia Rubensowi. Podobnie beletryzowany (według *Histoire de la Vie de Raphaël* Quatremère’a de Quincy) jest opis obrazu Horace’a Verneta *Rafaël i Michał Anioł na Watykanie* (1833). Do otoczonego uczniami Rafaela zwraca się Michał Anioł: „Idziesz ze świtą, niby jaki general. – A ty sam, jak kat” – odpala Rafael³⁶. Podobną konfrontację dał też Ingres w jednej z wersji Rafaela z Fornariną (około 1815–1819). Podobnie jak inne wersje również ten obraz przedstawia siedzącego przed sztalugami malarza, obejmującego swą modelkę i kochankę o nagich ramionach, tylko z boku pojawia się samotna postać Michała Anioła, spoglądającego zazdrośnie na szczęście młodego rywala³⁷.

Przypomniane tu obrazy z romantycznych paryskich Salonów zostały połączone w grupy tematyczne, takie jak dzieciństwo artysty, artysta i władca, artysta i model *etc.* Na krążenie takich właśnie biograficznych formuł, na ich trwałość i powszechność wskazywali już od dawna w swych badaniach Ernst Kris i Otto Kurz. Wnioski dotyczące stereotypów biograficznych, ich mitycznych lub psychologicznych uwarunkowań, wyciągali oni z badań nad biografiką antyczną i nowożytną. Narzuca się w tym miejscu pytanie, w jakim stopniu przyniesione przez romantyzm głębokie przemiany w pojmowaniu istoty i źródeł twórczości artystycznej, osobowości twórcy, miejsca artysty w społeczeństwie, wreszcie samouświadomienie sobie przez artystów własnej wyjątkowości³⁸ – znalazły wyraz w tej odbijającej, ale i tworzącej artystyczne wzorce osobowe formie, jaką była malowana biografika. Odpowiedź zasadniczo zawarta jest w powyższym przeglądzie materiału – ogromna większość obrazów dała się bowiem wpisać w te same tematyczne kręgi, których istnienie wysłedzono w biografice antycznej i które podjęli renesansowi żywotopisarze. Fakt, że większość obrazów po prostu bierze za temat epizody opisane przez Vasarięgo³⁹, nie tłumaczy

czy problemu, bo samo trzymanie się wciąż tych samych Vasariańskich anegdot jest znaczące.

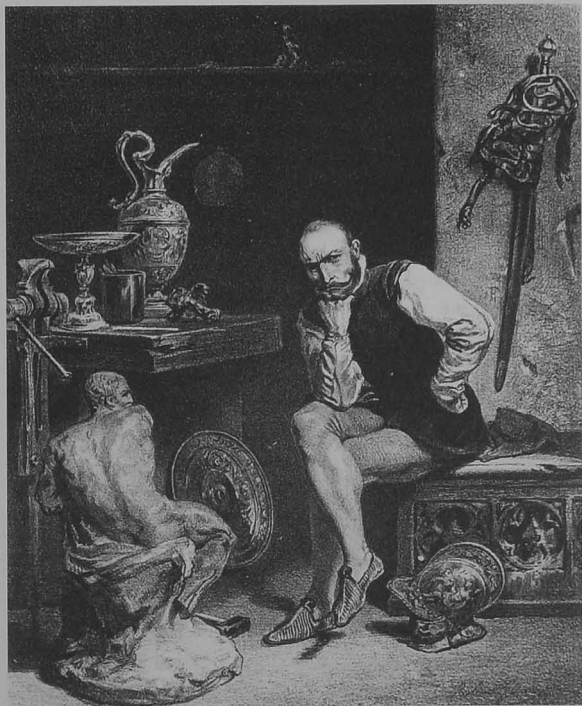
Czy są w ogóle wśród badanych obrazów tematy nowe? Jest ich nawet kilka, lecz wszystkie małej wagi wobec uderzającej powtarzalności głównych schematów. Za temat nowy można uznać na przykład materialną nędzę artystów (choć w pewnych przykładach jest on bardzo bliski wątku „poświęcenia wszystkiego dla dzieła”, wątku, którego romantyczną wersją jest „męczennik sztuki”⁴⁰). Obok Bernarda de Palissy można tu przypomnieć licytowanego za długi Rembrandta (van Hove, 1846) lub Wouwermansa, który przed śmiercią rzuca w ogień swe rysunki, by zachęcony nimi syn nie zechciał zostać artystą i nie doznał równie nędznego losu (Roehn, 1822; Badin, 1834). Nie nowy, ale z nową mocą podkreślany jest motyw humanitaryzmu artystów: Leonardo kupuje ptaki w klatkach, by je wypuszczać na wolność (Hesse, 1836), Michał Anioł pielęgnuje chorego sługę (Robert-Fleury, 1841) i bogato go uposaża (Lobin, 1846), Rubens śpieszy z Genui do Antwerpii do chorej matki, którą zastaje już martwą (Steuben, 1840), rzeźbiarz awinioński Guillemin wykupuje swym dziełem skazanego na śmierć kuzyna (Lacroix, 1841). Swoistym przykładem horroru w tej dziedzinie jest obraz Mouchy’ego z 1827 roku: Gentile Bellini, przebywający w Konstantynopolu na dworze Mohammeda II, przedstawia mu obraz *Ścięcie świętego Jana*. Władca, chwając talent artysty, znajduje wszakże niezbyt dobrze oddany skurcz mięśni szyjnych świętego i by tego dowieść, każe sprowadzić niewolnika i ściąć go w obecności malarza. Obraz przedstawiał moment, gdy przerażony Bellini rzuca się do nóg Mohammeda z błaganem o darowanie życia nieszczęśliwemu⁴¹. Nawiasem mówiąc, jest to odwrócenie wątku „zbrodni dla sztuki”, artysty (jak na przykład Franz Xaver Messerschmidt⁴²) zabijającego dla uchwycenia wyrazu twarzy konającego. Znamienne, że wszystkie cytowane obrazy powstały w drugiej ćwierci XIX wieku, okresie wyczuwalnego na Salonach wpływu humanitarnych tendencji społecznego romantyzmu. Nowością jest także postać romantycznego bandyty. Wcieleniem rebelianta stał się Salva-



25. Joseph-Nicolas Robert-Fleury *Michał Anioł u wezglowia chorego slugi*, 1841

tor Rosa⁴³, spopularyzowany nie tylko przez kobiece pióra (Lady Morgan, Flory Tristan), ale i Ernsta Theodora Amadeusa Hoffmanna. Nowela Hoffmanna, szybko przetłumaczona na francuski, zawierała najbardziej typowe romantyczne antynomie: bunt artysty przeciw światu filistrów, indywidualności – przeciw akademii, ukazywała artystę żyjącego pełnią życia, także erotycznego, z gorzką ironią mówiła o pośmiertnym uznaniu⁴⁴. W obrazach pozostały z tego tylko awantury miłosne i życie z rozbójnikami w Abruzzach (Bouchet, 1838; Guignet, 1844; Wacksmuth, 1850).

W latach czterdziestych pojawiły się obrazy przedstawiające artystów malujących z natury, w plenerze. Są to oczywiście Holendrzy, pejzażyści. Potter rysuje w okolicach Hagi (Le Poittevin, 1843), Backhuysen w okolicach Scheveningen (tenże, 1850), van de Velde szkicuje bitwę morską toczoną przez zaprzyjaźnionego z nim admirała Ruytera (tenże, 1843) lub też studiuje efekt wystrzału armatniego, jaki admirał specjalnie w tym celu rozkazał oddać (tenże, 1845). Obrazy te bliskie są innej grupie dzieł malowanej biografiki, będących nie ilustracją wybranego epizodu z życia, ale przedstawiających artystów przy pracy. Zwykle obrazowano powstanie jakiegoś słynnego dzieła: Leonardo przy dźwiękach muzyki utrwala uśmiech Giocondy (Brune, 1845; Lobin, 1846); Rembrandt otoczony rodziną portretuje burmistrza Sixa (Bergeret, 1836); Rafael maluje świętą Cecylię (Desmoulin, 1819); Michał Anioł – Sykstyne (Barre, 1847). Rzadsze są wyobrażenia artystów w chwili wytechnienia czy refleksji⁴⁵, jak na przykład Celliniego w jego pracowni (Robert-Fleury, 1841)⁴⁶. W kompozycji obraz ten wykazuje pewne podobieństwo do późniejszego o dziesięciolecie płótna *Michał Anioł w swojej pracowni* Delacroix (1850). W tym duchowym autoportrecie, utrzymanym w ikonograficznej tradycji *melancholia artificialis*, Delacroix pragnął zawrzeć własną koncepcję twórczości okupionej trudem i męką zwątpienia⁴⁷. Delacroix, jak wcześniej Stendhal, widział w Michale Aniele prefigurację artysty nowoczesnego. Taki obraz Buonarrotiego zdawał się wówczas wypierać odziedziczony po poprzednim stuleciu obiegowy



26. Joseph-Nicolas Robert-Fleury *Benvenuto Cellini w swej pracowni*, 1841

wizerunek ponurego gwałtownika. Dzieło Delacroix nie tylko bliskie jest ówczesnym utworom literackim⁴⁸, znajduje w nim też wyraz jedna z romantycznych koncepcji geniusza – geniusza cierpiącego. Obraz ten jest jednak wyjątkowy na tle rozpatrywanej tu malowanej biografiki. Przeszłość sztuki ofiarowywała całą galerię twórczych osobowości, mogących służyć za duchowe pierwowzory artystom tamtej epoki, tak uparcie poszukującej historycznych modeli, z którymi identyfikacja zdawała się niezbędna, by określić własne artystyczne oblicze i miejsce w społeczności. W malarstwie ukazującym mistrzów dawnych panują wszakże tematy mialkie, potoczne charakterologiczne szablony, warsztatowa anegdota kraszona sensacją lub plotkarskim szczegółem. Natomiast nie znajdujemy tam wcielenia ani pośredniczącego między absolutem a światem kapłana, ani natchnionego wieszca, ani nadwrażliwego egotysty, ani byronowskiego *l'homme fatal*, ani tytanicznego twórcy, ani prometejskiego buntownika, ani szukającego śmierci męczennika sztuki, ani genialnego szaleńca. A że wymienione tu – jedynie niektóre – romantyczne wzorce osobowości artysty łączono nie tylko z poetami, świadczą wspomniane na wstępie *Künstlerromane*, w których pojęcie artysty jest szerokie, niejasne i obejmuje pospołu wszelkich twórców⁴⁹. Pomijając pisma Wackenrodera, Tiecka i romantyków niemieckich, a ograniczając się do bliższej badanemu materiałowi literatury francuskiej, znajdujemy niemało literackich uosobień romantycznej koncepcji artysty. Będą to zarówno werterowski *Peintre de Strasbourg* Nodiera (1803), cierpiący Michał Anioł Sainte-Beuve'a (1829), tragiczni bohaterowie utworu *Stella* Alfreda de Vigny (1833), jak obłąkany geniusz z *Nieznanego arcydzieła* Balzaca (pierwsza wersja 1831, rozszerzona 1837)⁵⁰. Ta ostatnia nowela zwraca uwagę na pewien szczególny fakt. Obok twórcy tajemniczego arcydzieła występują w niej postacie historyczne: Porbus i młody Poussin. Otóż tym, który jest wcieleniem twórczego niepokoju, kto filozofuje, cierpi, miota się od frenezji do rozpacz i wreszcie ginie tragicznie – jest fikcyjny Frenhofer. Przy nim autentyczni malarze to bezbarwne marionetki, wypowiadające krótkie, nieporadne kwestie bez treści. Są oni tak schematyczni jak posta-

cie malowanej biografiki. Czyżby więc autentyzm odebrał życie artystycznej fikcji, historia przytłaczała twórczą wizję?

Dokonany tu przegląd zdaje się wskazywać, że pewne motywy heroizującej biografiki artystycznej, których trwałość tłumaczy ich mityczna i religijna geneza, okazują się silniejsze od uwarunkowanych filozoficznie i teoretycznie zmian zachodzących w pojęciu „artysta”, zmian nawet tak doniosłych i potężnie mitotwórczych⁵¹ jak te, których dokonał romantyzm. Malowana biografika nie tylko jednak nie odbija romantycznych koncepcji twórcy, ale także w zakresie trwałych formuł biograficznych omija całe rejony, które nazwać można konfliktowymi. Ową ucieczkę od konfliktu widać było już w grupie obrazów „mistrz i uczeń”. Zjawisko jest wszakże szersze. Wchodząc w problematykę artysty równego bogom czy równego wielkim tego świata, z upodobaniem wybierano epizody ukazujące honory, jakimi czczono artystów za życia i po śmierci, obrazowano boską pomoc, której artysta (zwłaszcza pobożny) doświadcza w pracy nad dziełem – ale zapominano o drugiej stronie mitu twórcy: o karzącej zazdrości bogów, o męce skutego Prometeusza, o zniszczonej Wieży Babel. Ukazywano Ikara, gdy otrzymuje od ojca skrzydła, a nie, gdy łamie jego zakazy. Ikara szybującego ku słońcu, a nie padającego z opalonymi skrzydłami – by pozostać przy tak bliskiej romantykom metaforze. Podobnie spomiędzy wątków dotyczących identyfikacji życia i dzieła wybierano tylko romansowe sceny z pięknymi modelkami, pomijając tragedie niszczenia dzieł, samobójcze śmierci po odkryciu jakiejś pomyłki w ukończonej pracy, zapominając o przeznaczeniu niosącym wspólną zagładę dzieła i twórcy. Nawet zemsta na wrogu zostaje dobrotliwie obrócona w żart: Tintoretto, chcąc dokuczyć niechętnemu sobie Aretinowi, przykłada mu w czasie pozowania pistolet do głowy. Przerażonemu szybko wyjaśnia, że zwykł tak brać miarę do portretu (Ingres 1815; Menjaud 1822; Boillé 1846). Idylliczne stosunki z potężnymi mecenasami, ojcowskie – mistrza z uczniem, zawo-
dowa więź między twórcami, artysta, którego udziałem jest sława, bogactwo i piękne kobiety – taki to idealizowany obraz przedstawia

malowana biografika. Obraz ten jest zaprzeczeniem kształtującego się wówczas w literaturze stereotypu artysty niezrozumianego, odrzuconego, ginącego w zapomnieniu i nędzy⁵². Legenda artysty, jaką ukazuje, należy do „humanistycznej krainy marzeń”.

Malowana biografika, którą uznać można za formę porównywalną do artystycznych *vies romancées* (nierzadko zresztą na nich opartą) lub też do współczesnych filmów o artystach, wykazuje cechy właściwe wszelkim gatunkom popularnym. Szuka tematów atrakcyjnych, spektakularnych, wzruszających, sensacyjnych, łatwych do zrozumienia i akceptacji (stąd znaczna powtarzalność tematów z jednej, a obszerne objaśnienia w *livrets* – z drugiej strony). Unika zaś stron mrocznych, spraw splątanych, niejasnych, tragedii niedających się ująć w efektowne i czytelne widowisko. O takich właśnie, popularnych formach malowanej biografiki przesądziło upowszechnianie się wiedzy o sztuce i artystach. Z drugiej jednak strony to ono zdaje się być podstawową przesłanką powstania tego ikonograficznego gatunku. Wiele ze swych cech malowana biografika dzieli z malarstwem historycznym, którego jest przecież odmianą. Swoista, na ówczesną miarę, masowość malarstwa Salonów, zwracającego się do szybko rosnącej, niewyrobionej publiczności, sprawia, że wzruszająca, familiarna anegdota wypiera wówczas wielką *peinture d'histoire*, stając się obok portretu i pejzażu najliczniej reprezentowanym gatunkiem tematycznym. Granica między malarstwem historycznym a rodzajowym często się zaciera, coraz więcej jest ukostiumowanego *genre*. Ów proces karlenia tematyki malarstwa, a później i rzeźby, jest trudno uchwytny w podręcznikowych zarysach historii sztuki, która „idzie skacząc po górach”, uderza wszakże przy każdej próbie bardziej statystycznego przeglądu ikonograficznego⁵³.

Jeżeli zaś rozpatrzyć malowaną biografikę na tle ikonograficznej tradycji wyobrażeń związanych z artystą i procesem twórczym, uderzy jeszcze jedna jej cecha – ateoretyczność⁵⁴. Szesnasto- i siedemnastowieczne przedstawienia pracowni malarskich, akademii, artystów przy pracy bądź wreszcie alegoryczne wyobrażenia sztuk rysunkowych były bardziej lub

mniej uczonymi, programowymi wykładniami humanistycznej teorii sztuki. W wieku XIX ten typ obrazu zanikł (jednym z nielicznych wyjątków jest *Atelier Courbeta*) na rzecz artystycznych Parnasów, owych „niebiosów homerowych”⁵⁵, encyklopedycznych cykli obrazujących rozwój sztuki (obie formy stosowane raczej w sztuce monumentalnej, dekoracjach muzeów i akademii) – i właśnie malowanej biografiki. Popularne w XVIII wieku przedstawienie Zeuksisa malującego Helenę na podstawie pięciu najpiękniejszych dziewcząt Krotonu doskonale ilustruje przejście od obrazu teoretycznego (zawarta jest w nim zarówno istota idealistycznej teorii sztuki, jak i załączek eklektyzmu) do biograficzno-anegdotycznego (z tego punktu widzenia temat daje okazję do frywolnej scenki). Potem statyczną alegorię wypiera narracja⁵⁶. Objasnienia dawniej dotyczące znaczenia personifikacji i atrybutów zamieniają się w opowiadanie historii. Oczywiście z wielu obrazów można odczytać jakąś myśl teoretyczną, jak na przykład ideę przypadkowego chwytania układów kompozycyjnych. August Hopfgarten, autor litografii przedstawiającej Rafaela malującego *Madonnę della Sedia*, wystudiowaną kompozycję mistrza sprowadza do mimochodem zauważonej pozy, zanotowanej (zgodnie z przekazem Vasariego) na dnie beczki. Zarazem temat religijny zostaje zredukowany do sceny rodzajowej⁵⁷. Podobnie na obrazie ukazującym Poussina spacerującego brzegiem Tybru (Benouville), Poussina, któremu „samo życie” podsuwa kompozycję *Znalezienie Mojżesza*. Obrazów takich jest więcej. Ich twórcy zresztą często borykają się właśnie z problemami kompozycyjnymi, zwykle ustawiając tak malarza, jak i obserwowaną przez niego akcję w stronę widza, wbrew wewnętrznej logice przedstawienia. Sceny te nie są jednak obrazami programowymi, raczej bezwiednie odbijają teoretyczne przekonania tamtej epoki. Malowaną biografikę trudno nawet nazwać sztuką autotematyczną, za temat bowiem obiera ona nie sztukę samą, nie artyzm; tematy te tylko „otrzymują pewne artystyczne upiększenie z zewnątrz”⁵⁸. Parafrazując dalej słowa Hegla o zaniku symbolicznej formy sztuki na rzecz poezji dydaktycznej i opisowej, można powiedzieć, że obrazy te nie są

artystycznym przekształceniem tematu sztuki, lecz stroją go tylko w artystyczny kostium.

Jaki jest ten kostium? Niewielka liczba zidentyfikowanych obrazów nie pozwala na ogólniejsze wnioski⁵⁹. Wydaje się wszakże, że historyzacja tematyki i realiów wyprzedziła znacznie historyzację formy. Na przykład obraz Ingres'a *Rafael i Fornarina* pelen jest archeologicznej erudycji (przez okno widać Watykan ze starą bazyliką Świętego Piotra), rafałowskich rekwizytów (*Madonna della Sedia* oparta o ścianę) i cytatów z twórczości Rafaela (on sam został namalowany według autoportretu z Uffizi, Fornarina zaś według portretu z Gallerii Borghese, obecnie przypisanego Giulio Romano). Nawet przestrzeń została zamknięta w renesansowe pudełko perspektywiczne⁶⁰. W sumie jednak obraz całkowicie utrzymany jest w duchu sztuki Ingres'a. Później malarze nie ograniczali się do cytatów z twórczości obrazowanych mistrzów, lecz starali się dopasować stylistycznie do przedstawianej postaci, nie zawsze trafnie, jak na przykład wyśmiewany przez Théophile'a Thoré Gêrôme malujący Rembrandta w manierze Mierisa⁶¹.

Z punktu widzenia historii smaku obrazy te zostały zbadane przez Francis Haskella⁶². Wnioski są dość oczywiste: rekordzistą, jeśli chodzi o liczbę wyobrażeń, jest Rafael. Często przedstawiani są artyści pełnego renesansu, zwłaszcza przedstawiciele szkoły florenckiej i rzymskiej, rzadziej Wenecjanie. Z wieku XVII popularni są Bolończycy i artyści francuscy Wielkiego Wieku, głównie Poussin⁶³. W latach czterdziestych pojawili się Holendrzy i Hiszpanie. Brak przedstawień z życia artystów „odkrytych” w owym czasie – prymitywów (wyjątkiem jest oczywiście Giotto z Cimabuem), później nie będzie też braci Le Nain i Vermeera.

Można się jeszcze zastanowić, jaki obraz już nie dziejów artystów, ale dziejów sztuki wylania się z malowanej biografiki. Jego idealnym odpowiednikiem, jakby pisanym pod dyktando niektórych obrazów, będzie rys nakreślony przez Murgera we wstępie do *Scen z życia cyganerii*: „[...] Oto wielki wiek odrodzenia! Michał Anioł wspina się na rusztowanie Kaplicy Sykstyńskiej i spogląda chmurnie na młodego Rafaela,

który niosąc pod pachą kartony Loggi, wstępuje na schody Watykanu. Benvenuto obmyśla swego *Perseusza*, Ghiberti cyzeluje wrota baptysterium, a Donatello wznosi swe marmury na mostach Arno. Gdy gród Medyceuszów mierzy się na arcydzieła z miastem Leona X i Juliusza II, Tycjan i Veronese uświetniają stolicę dożów, św. Marek walczy ze św. Piotrem. Ta gorączka geniuszu, która wybucha nagle na półwyspie italskim z siłą epidemii, rozlewa swą szczytną zarazę po całej Europie. Sztuka, rywalka bogów, stąpa równo z królami. Karol V schyla się, by podnieść pędzel Tycjana, Franciszek I wystaje w przedsionku drukarni, gdzie Etienne Dolet przegląda może korektę *Pantagruela*⁶⁴.

Przytoczony passus znajduje się wszakże na pierwszych kartach książki współtworzącej legendę, która miała wyprzeć heroizowany wizerunek wielkiego mistrza – legendę artystycznej bohemy⁶⁵.

„Gest, który nic nie wyraża”

Tadeuszowi Jaroszewskiemu

Spośród obrazów wystawionych przez Gustave'a Courbета na Salonie 1853 roku przedmiotem wrzawy stało się duże (2,17 x 1,93) płótno zatytułowane *Kąpiące się*. Już w przeddzień otwarcia Salonu obraz stał się głośny dzięki *mot d'esprit* cesarzowej Eugenii i gestowi Napoleona III, który miał jakoby ciąć szpicrutą tłuste pośladki kobiety wychodzącej z kąpeli. Jak zanotował Philippe de Chennevières, ówczesny dyrektor Sztuk Pięknych, gdy cesarska para zatrzymała się przed *Targiem na konie* Rosy Bonheur, cesarzową zdziwiły potężne końskie zady, tak niepodobne do smukłych kształtów koni, których zwykła dosiadać. Pospieszono z wyjaśnieniem, że nie są to wierzchowce, lecz chłopskie, pociągowe perszerony. Stanąwszy przed *Kąpiącymi się*, cesarzowa zapytała ze śmiechem: „Czy to też perszeron?”¹. Co do gestu cesarza nie ma żadnej oficjalnej relacji i można się obawiać, czy nie jest on owocem skandalizującego samochwalstwa Courbета. Ten ostatni ubolewał, że cesarz rzeczywiście nie smagnął obrazu². Być może Napoleon III pozwolił sobie na rubaszny gest, byłoby to w jego stylu, ale z pewnością nie zwiedzał Salonu zbrojny w szpicrutę³. W następnych dniach ścisk przed obrazem był tak wielki, iż komisarz policji zażądał jego wycofania, jako „raniącego obyczaje”.

Obraz, jak większość wczesnych dzieł Courbета, został skarykaturowany w „Charivari” i „Journal Amusant”. Przedmiotem niewyszukanych żartów stała się oczywiście opulencja stojącej kobiety, jej imponujące siedzenie, którego obfitą tkanę tłuszczową malarz oddał z mistrzowskim upodobaniem (do obrazu pozowała modelka, której deriery sławne były w paryskich pracowniach, aczkolwiek malarze, w tym także Courbet, malowali raczej jej ładną twarz). O ile zwykle znajdował się choć jeden krytyk broniący malarza, o tyle tym razem anatema była powszechna.

W dzienniku, pod datą 15 kwietnia 1853 roku, Delacroix zapisał: „[...] poszedłem obejrzeć obrazy Courbета. Zdziwił mnie rozmach i siła głównego obrazu; ale jakież to obraz! Jaki temat! Pospolitość form nie ma znaczenia; ta pospolitość i jałowość myśli są odrażające: gdybyż ta myśl, taka jaka jest, była przynajmniej jasna! Czego chcą te dwie postaci? Gruba mieszcza widziana od tyłu i zupełnie naga, prócz strzępa nie dbale namalowanej ścierki, okrywającej dół pośladków, wychodzi z płytkiej kałuży, w której nie można by nawet zamoczyć nóg. Jej gest nic nie wyraża. Druga kobieta, prawdopodobnie służąca, siedzi na ziemi zdejmując trzewiki. Widać pończochy, które zsunęła przed chwilą; jedną z nich, jak się zdaje, tylko do pół łydki. Wymiany myśli między tymi dwoma osobami niepodobna zrozumieć [...].

O Rossini! O natchnieni geniusze wszystkich sztuk, którzy odsłaniacie to tylko, co należy pokazać! Co powiedzielibyście patrząc na te obrazy? O *Semiramido!* Wejście kapłanów mających ukoronować Niniasza!”⁴.

Autorka katalogu monograficznej wystawy Courbета, jaka miała miejsce w roku 1977, zdumiewa się reakcją Delacroix, widząc w niej dowód, jak silne było ciążenie klasycznego ideału nawet nad umysłami tak niezależnymi jak umysł tego artysty. „Czyżby ten wielbiciel Rubensa zapomniał o nimfach Marii Medici? – zapytuje. – Dlaczego, skoro czyni aluzję do muzyki, nie odczuł muzycznego rytmu, zorkiestrowanych gestów obu kobiet? Gesty te są odnowionymi gestami bóstw mitologicznych, których pełno w obrazach od czasów renesansowych i które Courbet przenosi na kobiety niebędące mieszkankami Olimpu. Niedorzeczność tego obrazu, jego nierealność stanowią o jego wielkości. Po raz pierwszy, tu oto, odkrywamy ten cud sztuki Courbета, który opiera się nie na rzeczywistości prozaicznej, lecz na takiej, jaką widzimy we śnie. Także Delacroix widział ją w marzeniach, ale potrzebował wsparcia baśni, ucieczki, podróży. Było zbyt wcześnie, aby zrozumiał, że sztuka może być oniryczna, ukazując wyobrażenia zarazem werydyczne i niespójne” – konkluduje autorka⁵, prezentując mimochodem bardzo typową dla badań nad sztuką XIX wieku postawę, zgodnie z którą na coś może być „za wcześnie” lub „za późno”.

Irytująca nieprzystawalność, niezgodność wystudiowanych gestów i jakże ostentacyjnie i prowokująco wulgarnych kształtów obu kobiet, tak raziący Delacroix kontrast między ruchami, w których wyczuwalna jest złożona artystyczna tradycja, a pospolitością i brzydotą ciał, które je wykonują – oto co nadal najbardziej uderza w obrazie Courbeta. Wskazywano różne, zarówno „wysokie”, jak podrzędne jego źródła. Dawno temu Roberto Longhi próbował związać obraz z tradycją caravaggionistyczną, wzmiankując o nim przy okazji *Kąpieli Wenus* Elsheimera⁶. Kobieta siedząca na ziemi przypomina – według wspomnianego katalogu wystawy – nimfę z obrazu Jordaensa z Luwru *Karmienie Jowisza*⁷. Werner Hofmann porównywał układ i gesty obu kobiet do *Pathosformel* ewangelicznego wyobrażenia *Noli me tangere* oraz zestawiał *Kąpiące się ze Zwiastowaniem* Tintoretta ze Scuola de San Rocco w Wenecji⁸. Aaron Scharf zaproponował jako model dla postaci stojącej kobiety zdjęcie Vallou de Villeneuve, właśnie z roku 1853, zdeponowane w Bibliotheque Nationale⁹. Podzielająca jego opinie Beatrice Farwell sytuowała obraz Courbeta w kontekście popularnej sztuki erotycznej tamtego czasu¹⁰.

Jak się wydaje, gesty obu kobiet mają swe źródło w bardzo znanym obrazie, jakim jest *Bacchus i Ariadna* Tycjana z londyńskiej National Gallery. Nie jest to oczywiście dosłowne powtórzenie i długo można by wyliczać odmienności: stojąca postać w obrazie Courbeta – Ariadna Tycjana – robi krok prawą, a nie lewą nogą; przed sobą, a nie za sobą, podtrzymuje lewą ręką osuwającą się draperię („ścierkę” według słów Delacroix); pod innym kątem wyciąga rękę prawą. Druga postać – odpowiedniczka Tycjanowskiego Bacchusa – siedzi na ziemi, podczas gdy Bacchus zeskakuje z wozu, co tym samym sytuuje ją poniżej, a nie powyżej partnerki i odbiera wiele dynamiki. Jej wyciągnięte ręce także mają mniej zamaszty układ. Przy tym wszystkim zapożyczenie jest bezsporne – takie samo wzajemne usytuowanie postaci (choć są one bliżej siebie), ciała w podobnych skrętach, wykonujących podobne ruchy. Intuicyjne spostrzeżenie, że *Kąpiące się* wykonują gesty właściwe postaciom mitologicznym, znajduje więc potwierdzenie.

Erwin Panofsky w *Problems in Titian*¹¹ ostatecznie ustalił temat i źródła obrazu. Opierając się na Owidiuszowych fragmentach *Fasti* (III, 459–516) i *Ars amatoria* (I, 525–564), Tycjan przedstawił moment, w którym Bacchus w tryumfalnym powrocie z Indii powtórnie spotyka Ariadnę, rozpaczającą nad niewiernością obu jej kochanków. Pociesza ją, ta zaś umiera w jego ramionach, by podzielić jego nieśmiertelność, a jej diadem przemieniony zostaje w gwiazdozbiór Korony, aby odtąd prowadzić po morzu zbłąkanych żeglarzy.

Pozy i ruch kilku postaci na obrazie Tycjana – w tym oczywiście pary głównych bohaterów – zostały przejęte z rzeźby antycznej. Postać Ariadny – z torsem widzianym od tyłu i opuszczoną lewą ręką – wywodzi się od dobrze znanego klasycznego typu menady¹². Natomiast pozę Bacchusa malarz zapożyczył z sarkofagu Orestesa¹³. Stojąc wobec zadania wyrażenia najwyższych emocji – pisze Panofsky – Tycjan sięgnął do sztuki klasycznej jako zasobu form określonych przez Warburga jako *Pathosformeln*. Ruch Orestesa został zintensyfikowany i zdynamizowany (przez co – paradoksalnie – antyczny pierwowzór bliższy jest siedzącej postaci Courbeta niż Tycjanowskiemu bogu). Na jego ruch nałożył się bowiem jeszcze jeden antyczny model. Bacchus bierze zamach niczym dyskobol, jakby wyrzucając diadem Ariadny na nieboskłon. Jak pisze Panofsky, upodobniając boga do Orestesa, Tycjan przekształcił człowieka, który zabija to, czego nienawidzi, w boga, który unieśmiertelnia, lecz zarazem niszczy to, co kocha.

A jakiego przekształcenia dokonuje Courbet? Czemu służą tu antyczne gesty przeinterpretowane przez renesansowego malarza? Zgodnie z tym, jak zwykle się tłumaczy jego intencje (choć *Hässliebe* wobec tradycji jest, jak wiadomo, sprawą bardzo pogmatwaną), stanowi to świadome zerwanie z tradycyjnymi normami estetycznymi, zasadami stosowności i spójności artystycznej. Obraz jest ostentacyjnie niestosowny – nie tyle w sensie obyczajowym, choć to także, ile w znaczeniu *decorum*, którego reguły zostały tu jawnie pogwałcone: niegodne osoby wykonują nieprzynależne im godne, nobliwe gesty. Stylistyczna niespójność wynika



27. Gustave Courbet *Kapiqce się*, 1853



28. Tycjan *Bacchus i Ariadna*, 1522–1523

nie tylko z mechanicznego nałożenia postaci na pejzażowe tło (co wytykał Delacroix), ale z połączenia popolitości z wielce szacownym repertuarem ekspresyjnych formuł. Nie Courbet jest tutaj głównym przedmiotem zainteresowania, zostawmy więc rozważania, czy była to prowokacja obyczajowa czy artystyczna, czy może obie naraz; czy intencją malarza było ośmieszyć te kobiety, ośmieszyć idealizowany akt jako banalny temat malarski czy wydrwić klasyczne i muzealne modele przez zderzenie ich z trywialną rzeczywistością.

Natomiast, jeśli spojrzeć na sprawę z punktu widzenia przekształceń tradycji antycznej, rzecz wygląda dramatycznie. W sposób zamierzony lub nie antyczne wzorce zostały tu, jak nigdzie, poniżone i upodlone. Gest boga stwarzającego konstelacje stał się gestem służącej, która by go wykonać – nie wiadomo po co – przestała na chwilę zsuwać rozciągniętą pończochę. Gest tej, którą ta konstelacja ma uwiecznić, jest równie bezsensownym gestem bezimiennej kobiety, której miejsce w dziejach sztuki zapewniła głównie okazała sempiterna, tak świetnie namalowana przez Courbeta. Ideał sięgnął tu nie tyle bruku, ile brzegu „płytkiej kałuży”.

Przytoczone tu zestawienie nie ma być ani przyczynkiem do znajomości sztuki Courbeta, ani jeszcze jednym przykładem powszechnych w malarstwie dziewiętnastowiecznym cytatów i reinterpretacji tradycyjnych form i formuł, dokonywanych w najróżniejszych celach. Ma ono metaforycznie ukazać inny problem. Gest jednej z *Kąpiących się* – gest menady, gest Ariadny – jak pisze Delacroix: „nic nie wyraża”. Nic nie wyraża też gest jej towarzyski – gest Orestesa-Bacchusa, o którym tak pięknie napisał Panofsky. Courbetowskie przekształcenie, może dlatego że wyjątkowo bezceremonialne i grubiańskie, przypomina, jak wielka część przejętej przez sztukę XIX wieku tradycji antycznej jest już tylko nic niewyrażającym gestem. Budynki o świątynnych kształtach, kolumnady, portyki, belkowania i architrawy, galerie biustów dostojnych mężów, pomnikowe tuniki i togi, marmurowe boginie, malowane nimfy, efeby i satyry – to wszystko nie ma nic wspólnego z Winckelmannowsko-Humboldtowską wizją antyku, jest niczym więcej jak wszechobec-

nym i banalnym magazynem artystycznych komunałów – jak banalnym, świadczy demistyfikatorska zajadłość Courbeta. W długim łańcuchu reinterpretacji i repetycji ich sens się zagubił. Trzeba widzieć całe to martwe i bezdźwięczne tło, aby tym wyraźniej dostrzec i docenić te gesty wzięte z antyku, które coś wyrażają i znaczą.



29. Jan Matejko Zygmunt III, fragment *Kazania Skargi*, 1864

„...I ciągle widzę ich twarze...”

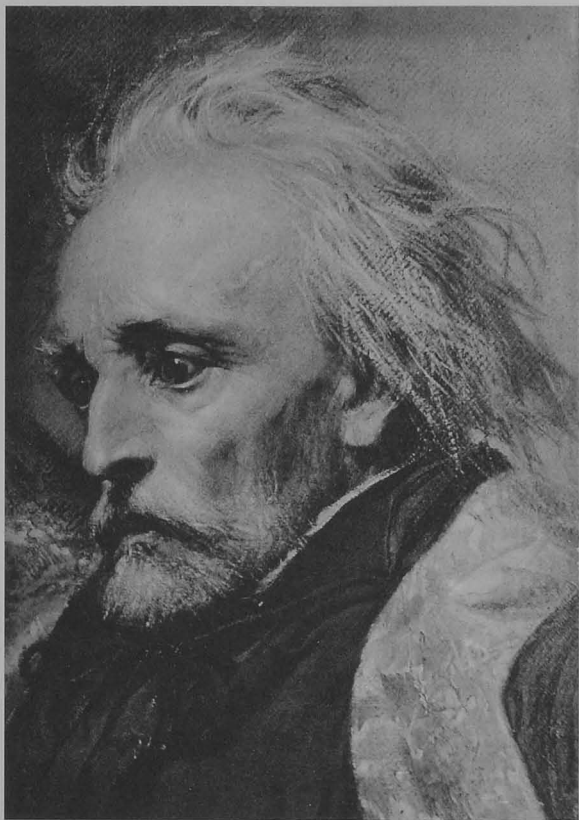
Opisując proces powstawania Matejkowskich obrazów, od długo „rosnących w cichości” pomysłów aż do nadania im ostatecznego malarskiego kształtu, Stanisław Tarnowski zanotował: „na ostatku szło dopiero wykończenie podmalowanych głów. Robił to Matejko – jak mówił – z ostrożności: z obawy, że te rzeczy poboczne mogłyby przyćmić i zgasić swoim blaskiem głowy, gdyby te były naprzód skończone. Zostawiając je na ostatek, miał tę myśl i rachubę, że potrafi nadać głowom ton najsilniejszy, jaki powinny mieć, bo są w obrazie najważniejsze. Mając zaś przed oczyma gotowy, ogólny ton obrazu, widział już co ma robić, żeby w głowach otrzymać ten stopień efektu, jakiego chciał. Miał w tym i wyrachowanie, że gdyby zaczynał od głów, to później, po skończeniu przyborów, byłby musiał te głowy jeszcze raz przemalować, żeby je dostroić do ogólnego tonu i byłby miał podwójną robotę”¹.

Ta praktyka, odwrotna powszechnie wówczas przyjętym metodom warsztatowym (co widać na wielu nieukończonych płótnach różnych malarzy, gdzie wypracowane twarze zawisają w próżni lub w mgławicy podmalówki), świadczy nie tyle o swoistej ekonomii wysiłku, gdyż – jak wiadomo – trudu Matejko nie szczędził nigdy, ile o tym, że istotnie „głowy były w obrazie najważniejsze”. Ale choć były najważniejsze, napisano o nich niewiele, a zważywszy, ile o Matejce napisano – zaskakująco niewiele. Najbardziej wyczulony na Matejkowskie fizjonomie był Stanisław Witkiewicz: „Cały Matejko mieści się w kilkunastu, przypuśćmy kilkudziesięciu postaciach, wyrazach twarzy, które są tak rzeczywistymi arcydziełami, jak doskonałymi są rozmaite inne szczegóły jego obrazów [...]. Twarze te, jak Skargi, jak Zygmunta III, Zamoyskiego, jak jezuita i posłów w *Batorym*, Szczęsnego Potockiego w *Rejtanie*, są to zupełnie arcydzieła wyrazu, które pozostaną takimi zawsze i które same tylko są już w stanie ocalić imię Matejki od niesławy, jaką okrywają go jego potworne błędy” – pisał w „*Największym*” obrazie *Matejki*. Jeden

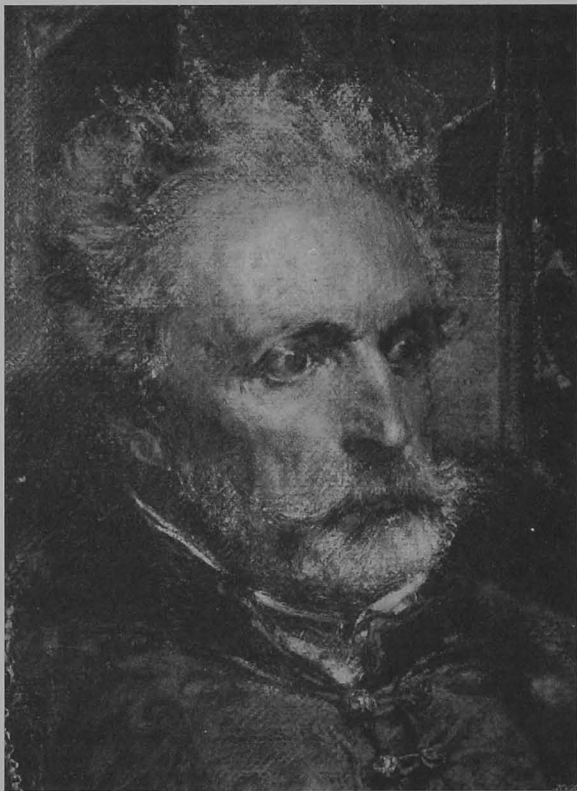
też Witkiewicz widział ewolucję tych twarzy, gdy wraz z postępującą rutyną: „subtelne odcienie wyrazów zagięły, pozostał tylko ogólny i stały typ z tak silnie zaakcentowanymi rysami, że to, co dziś Matejko wkłada z wyrazu już nie jest w stanie zgrubiałych i skamieniałych w manierze twarzy poruszyć [...]. Subtelne i nerwowe twarze znikają, raczej są to te same twarze, tylko one zgrubiały, utyli, spospolociały, wyrosły im podbródki, rozděły się policzki”². To, co Witkiewicz pisze o twarzach Matejki, nosi zresztą taki sam ambiwalentny charakter jak cały jego stosunek do malarza, w którym urzeczenie siłą wizji wciąż powściągane jest świadomością reguł sztuki, owych reguł „perspektywy, harmonii kolorytu i logiki światłocienia”, tak ciągle przez Matejkę to lekceważonych, to lamanych.

Później nie poświęcano już Matejkowskim twarzom tyle uwagi. Rozważał je Mieczysław Treter, słusznie zauważając, że „wyraz koncentruje się u Matejki niemal zawsze w twarzach figur historycznych [...] rzadziej w geście rąk, a prawie nigdy albo przynajmniej nader rzadko w samej postaci, wziętej jako całość”³. Treter próbował także określić istotę efektu uzyskiwanego – jego zdaniem – „przede wszystkim za pomocą bardzo wyraźnego powiększenia całej gałki ocznej lub czasem tylko źrenicy, oraz drogą silnego podkreślenia któregoś z mięśni twarzowych; reszty dopełnia obfity zasób innych środków”⁴. W pamięci pozostają jednak przede wszystkim sugestywne charakterystyki Witkiewicza, które, jak choćby ta Possevina: „Ten surowy, czarny, biedny mnich króluję swoją twarzą nad całym przepychem i siłą reszty obrazu”⁵ – stanowią prawdziwe słowne ekwiwalenty swych malarskich pierwowzorów.

Brak szczególnego zainteresowania dla fizjonomicznych aspektów sztuki Matejki jest zresztą odbiciem niedostatku takich zainteresowań całej historii sztuki. Zdaniem Ernsta Gombricha, skupiła ona swoją uwagę na jednym aspekcie *mimesis*, jakim było oddawanie przestrzeni i rozwój „sztucznej perspektywy”, podczas gdy „moglibyśmy zapewne uwolnić historię sztuki od jej obsesji przestrzeni i skupić się na innych dokonaniach, na przykład na sugerowaniu światła i faktury lub na mistrzowskim odtwarzaniu wyrazu



30. Jan Matejko *Piotr Skarga*, fragment *Kazania Skargi*, 1864



31. Jan Matejko *Jan Zamoyski*, fragment *Kazania Skargi*, 1864

fizjonomii⁶. Zarazem Gombrich doskonale widział trudności proponowanej analizy. Wyraz fizjonomii „odbieramy niemal bezwiednie i odpowiednio reagujemy [...]. Reagujemy na fizjonomie całościowo. Widzimy twarze przyjazne, odpychające, namiętne, smutne lub ironiczne, na długo zanim pojmemy, które ich rysy lub zachodzące między nimi stosunki wywołują to intuicyjne wrażenie [...] właśnie bezpośrednio naszych wrażeń przeszkadza analizie; dlatego też odkrywanie i odtwarzanie wyrazu twarzy stanowi szczególnie dobry przykład przebiegu artystycznej inwencji – i to inwencji, której historia nie została jeszcze napisana⁷. Od wypowiedzi Gombricha minęło niemal pół wieku i historia ta pozostaje nadal nienapisana⁸. Jak przypuszczał Gombrich – okazało się to bardzo trudne. „Wyraz twarzy niełatwo poddaje się analizie, a jeszcze trudniej – jednoznacznemu opisowi. Uwzględnić również trzeba godne uwagi zjawisko, że w wyniku bezpośredniej reakcji nabieramy zdecydowanych przekonań, bardzo jednak odmiennych u różnych ludzi. Czegóż to nie napisano, aby zinterpretować uśmiech Mony Lisy⁹.”

Owe nienapisane dzieje przedstawiania fizjonomii ściśle związane są z dziejami fizjonomiki i tak jak ona oparte na wierze, że twarz jest zwierciadłem duszy, że dusza wyciska na twarzy swe piętno i że z kolei poprzez twarz możemy wnikać w człowieka, poznać jego wnętrze, jego przeszłe, a także przyszłe losy. Fizjonomika ma wielką, o antycznej genezie, tradycję w myśli europejskiej, z jednej strony dosięga astrologii, z drugiej – współczesnej antropologii, zawieszona między okultyzmem a aspiracjami do naukowej precyzji, żywotna, choć wciąż kwestionowana od podstaw¹⁰. Współcześnie najdalej idącym filozoficznym zaprzeczeniem jej zasadności może być myśl Emmanuela Levinasa: „Twarz jest obecna w swojej odmowie bycia treścią. W tym znaczeniu nie może ona być pojęta, to znaczy ogarnięta [...]. Twarzy nie można pojąć, nie można nią zawładnąć, mieć ją do dyspozycji. Twarz nie znaczy nic innego oprócz siebie. Twarz to twarz¹¹. Z tej perspektywy fizjonomikę i związane z nią dzieje wyobrażania fizjonomii można widzieć jako stałe dążenie do „zawładnięcia” twarzą, sprowadzenia jej do roli nośnika treści,

widzenia, rozumienia i przedstawiania twarzy właśnie jako czegoś innego poza nią samą.

Tradycja fizjonomiczna, ufundowana na przekonaniu o „otwartości” twarzy ludzkiej, jest długa i ma kilka zakresów. Wyciąga wnioski dotyczące charakteru ludzi na podstawie ich wyglądu, przede wszystkim twarzy, ustala typy według płci, wieku, temperamentu, kompleksji psycho-fizycznej, pochodzenia etnicznego, zestawia paralelizmy między ludźmi a zwierzętami. Wszystkie te idee można odnaleźć w dziejach wyobrażania fizjonomii. Motyw zwierzęcopodobnych twarzy ludzkich, mający antyczne źródła i średniowieczną tradycję, możemy śledzić w sztuce nowożytnej od Gauricusa poprzez ryciny Giambattisty della Porta, rysunki Leonarda, Rubensa, Le Bruna¹². Idea ta zyskała szczególną popularność w XVIII i XIX wieku, nie tyle w sztuce wysokiej, ile w rysunkach humorystycznych i karykaturze. Zwierzęta działające jak ludzie, zwierzęta z głowami ludzkimi, ludzie z głowami zwierzęcymi mnożą się zwłaszcza w ikonografii politycznej. Rewolucja francuska rodzi całe bestiarium. Wielcy rysownicy i karykaturzyści XIX wieku – Grandville, Gavarni, Daumier – wszyscy opętani są myślą o zwierzęcości ludzi. Balzac przyznał, że pomysł *Komedii ludzkiej* zrodził się z porównania między ludzkością a światem zwierzęcym, a jego dzieło miało być czymś na kształt zoologii Buffona, tyle że jego przedmiotem stała się ludzka społeczność¹³. „Animalomania» wieku nie jest satyryczną modą przejściową – twierdzi Jurgis Baltrušaitis – jest obsesją odpowiadającą myśleniu o naturze i życiu oraz ich odczuwaniu”¹⁴.

Malarstwu zawierającemu *storię*, realizującemu zasadę *ut pictura poesis* bliższy był inny problem fizjonomiczny – zależności i związków trwałych cech fizjonomii, jak budowa twarzy (kształt oczu, ust, nosa), z jej cechami nietrwałymi, ulotnymi, zmianami, jakim podlegają rysy na skutek wewnętrznych przeżyć. Nie może ono bowiem inaczej opowiadać o przeżyciach swych bohaterów, jak tylko poprzez ich gesty i wyrazy twarzy. Te zaś nie mogły być studiowane z modelu. Model może trwać w wymaganej pozie, lecz twarzy nie sposób zmusić, by zastygła w żąda-



32. Jan Matejko *Possevino*, fragment *Batorego pod Pskowem*, 1872



33. Jan Matejko *Szczęśny Potocki i Poniński*, fragment *Rejtana*, 1866

nym wyrazie – dość wspomnieć, za Vasarim, ile zabiegów kosztowało utrzymanie uśmiechu na twarzy Giocondy¹⁵. Genialne chwytywanie gestów i wyrazów twarzy przez Rembrandta jego biograf Arnold Houbraken tłumaczył niezwykłą pamięcią wzrokową, dzięki której mistrz zdolny był oddać w sztuce każdą fazę ruchu, każde drgnienie twarzy¹⁶. Zresztą już Leonardo, rozważając wyobrażanie fizjonomii, za decydującą uznał zdolność zachowywania w pamięci kształtu twarzy, dając praktyczne, mnemotechniczne wskazówki pozwalające zapamiętywać je na podstawie drobiazgowej klasyfikacji nosa, ust i tak dalej¹⁷. Potem zwyciężył akademicki *esprit de système*. W 1696 roku Charles Le Brun wydał rozprawę *La Méthode pour apprendre à dessiner les passions* – wzornik głów ekspresyjnych typowych dla wielkiej manieri¹⁸. Dziełko Le Bruna to nie tylko prosta pomoc warsztatowa, niewiele różna od niezliczonych wzorników anatomii, proporcji, perspektywy i tym podobnych. Jest to w dziejach przedstawiania fizjonomii najdalej posunięta próba ogarnięcia i uchwycenia w schemat nieuchwytnych „wyrazów duszy”, przypisania skurczom mięśni twarzy określonych znaczeń, chciałoby się powiedzieć – najdalej posunięta próba zawładnięcia twarzą. Próba stworzenia systemu konwencji, porównywalna do systemu perspektywicznego, tylko ujmująca w schemat inny przedmiot *mimesis* – nie przestrzeń, lecz „namiętności”. Jednak właśnie ofiarowanie schematu w miejsce jakże trudnego czy wręcz niemożliwego studium z natury stało się przyczyną sukcesu traktatu Le Bruna, którego modelowe głowy, uwidaczniające wzniosłe przeżycia, rozpowszechniły w malarstwie europejskim liczne reedycje i przeróbki. *Encyklopedia* Diderota i d’Alemberta pod hasłem „rysunek” prezentuje całą ich serię, jakby elementarz uczuć wraz z gotową, przypisaną im formułą ekspresyjną. Z drugiej strony nawet tak anty-akademicko nastawiony i tak zafascynowany ludzką twarzą malarz jak Hogarth także przedkładał schematy „typu” i „charakteru” nad studium natury¹⁹.

Na przelomie wieków XVIII i XIX zainteresowania fizjonomiczne zyskiwały nowy, *quasi*-naukowy charakter dzięki wziętym teoriom Campe-

ra, Lavatera, Galla, Lichtenberga²⁰. Zarysowała się wówczas kontrowersja między fatalistyczną wiarą we wzajemną zależność ludzkiego ciała i umysłu a koncepcją indeterministyczną. Stanowiła ona przedmiot błyskotliwego sporu między Lavaterem z Zurychu a Lichtenbergiem z Getyngi. Lavaterowska fizjonomika opisuje i ustala związki między cechami charakteru a strukturą twarzy, zwłaszcza kształtem ust, czoła i nosa. Patognomika Lichtenberga zaś analizuje ślady, jakie przeżycia zostawiają na twarzy, modelując ją tak, że objawia ona charakter człowieka. Pomimo różnic koncepcji i metod Lavater, Lichtenberg, a także Camper i Gall wskrzeszają i rozwijają stare odczuwanie bliskiej wspólnoty form, charakterów i namiętności natury ożywionej. „Stara myśl okultyistyczna, która narosła wokół człowieka, odradza się w badaniach naukowych, nie zdradzając swego ducha” – twierdzi Baltrušaitis²¹. Scjencyzny ton wraz z instrumentarium preparatów anatomicznych, diagramów, tablic i terminów technicznych przesądził o niezwykłym sukcesie tych dysertacji i sławie ich autorów, których doktryny stały się modne w najróżniejszych środowiskach. Gwałtowność krytyki Hegla, dowodzącego w *Fenomenologii ducha*, iż tak fizjonomika, jak frenologia są „pustymi domniemaniami”, może być także widziana jako świadectwo popularności owych teorii²². Rozpatrywany od strony dziejów sztuki, moment ten stanowi jeden z rzadkich epizodów zbliżenia sztuki i nauk ścisłych, czy do ścisłości pretendujących. W praktyce artystycznej idee Lavatera oddziaływały bardzo szeroko na malarzy tak odmiennych jak Girodet z jednej²³, a Goya – z drugiej strony²⁴. Ogólnie – jeśli pominąć uczoną otoczkę – wpływ ten wyraził się przede wszystkim we wzbogaceniu typów fizjonomicznych postaci przedstawianych na obrazach, ich indywidualizacji, jak też starannym, czasem programowym różnicowaniu ich mimicznej ekspresji.

Zrozumiałe, że te właśnie epizody najbardziej przyciągały uwagę historyków sztuki. Dzieje przedstawiania fizjonomii znamy w tych fragmentach, które najłatwiej dały się „sproblematyzować” – a zatem groteskowe głowy i karykatury Leonarda da Vinci²⁵, studia twarzy Dürera²⁶,



34. Jan Matejko *Iwan Naszczokin, fragment Batorego pod Pskowem*, 1872

a potem właśnie wiek XVIII – ekspresyjne wzory Reynoldsa, doświadczenia Hogartha²⁷, wpływ Lavatera²⁸. Z drugiej strony badano to, co jaskrawo odbiegało od konwencji przedstawieniowych – fizjonomikę manierystyczną²⁹, patologiczne studia twarzy Franza Xawera Messerschmidta³⁰, skąd już krok do badań nad sztuką psychotyczną³¹.

W żadnej mierze nie jest celem tych rozważań umieszczenie Matejki w nie-napisanej czy fragmentarycznie znanej historii przedstawiania fizjonomii, której nie sposób też na tę okazję choćby najogólniej nakreślić. Można zaledwie próbować odpowiedzieć na kilka pytań nasuwanych przez Matejkowskie twarze, przypomnijmy: „w obrazie najważniejsze”.

Pytanie pierwsze: czy Matejko był fizjonomistą? może wydać się zbędne, bo odpowiedź jest aż nazbyt oczywista. Zważmy jednak, że przeświadczenie o twarzy jako zwierciadle duszy nie jest jedynym przekonaniem kształtującym wyobrażanie fizjonomii w malarstwie XIX wieku. W sprzeczności z nim pozostaje również rozpowszechniona, od romantyzmu po modernizm, teoria twarzy-maski, twarzy służącej nie ujawnianiu, lecz właśnie skrywaniu wewnętrznej treści³². Twórczość ucznia Matejki, Jacka Malczewskiego, to znakomity przykład tego drugiego sposobu traktowania fizjonomii. Jak to kiedyś zauważył Mieczysław Wallis, a udokumentował Andrzej Jakimowicz³³, jego liczne wizerunki własne „nie mówią nam niemal nic o jego dziejach wewnętrznych”, a wśród transwestytycznej obfitości przebrań pojawia się wciąż ta sama, „prawie niezmienna, sprowadzona niemal do maski wizja własnych rysów”³⁴. Tej cechy jednak Malczewski na pewno nie nabył od mistrza. Matejko jest bowiem bezwiednym dziedzicem i kontynuatorem wielu elementów tradycji fizjonomicznej. Bezwiednym, gdyż jak stwierdził już Treter³⁵, Matejko żadnych badań ani studiów w tym kierunku nie prowadził, tak jak obce były mu w ogóle zainteresowania teoretyczne, nawet te mające bezpośrednie odniesienie do artystycznej praktyki. Owa „ateoretyczność” Matejki sprawia, że jego malarstwo rzadko konfrontowane jest z tradycją myśli o sztuce, podczas gdy jest ono mocno w niej osadzone i wskazanie niektórych z tych zależności stanowi jeden z ce-

łów niniejszych uwag. Oczywiście, można znaleźć w kręgu Matejki fizjonomiczne rozważania (na przykład Józefa Kremera³⁶) – nie ma jednak powodu, by szukać filozoficznych podstaw dla przekonań potocznych i powszechnych, które Matejko tylko dzielił. Dobrym przykładem może być „zoomorficzność” niektórych Matejkowskich twarzy. Wydaje się, że opisana przez Witkiewicza ich przemiana w późniejszej twórczości jest właśnie przejściem od przeważających wcześniej twarzy „ptasich” (Skarga, Zamoyski, Possevino) do twarzy „lwich”, jakich wiele w *Grunwaldzie*, a zwłaszcza w *Poczcie królów*, wszystko to jednak nie jest niczym więcej jak malarską transpozycją potocznych porównań, skojarzeniowych nawyków, zakorzenionych w języku metafor. Interesuje nas to, jaki użytek z tych potocznych przekonań robił Matejko w swojej twórczości.

Pedantyczna, utrzymana w lavaterowskim lub frenologicznym duchu analiza twarzy widniejących na obrazach Matejki objawiłaby zapewne ogromne bogactwo form czaszek, czoł, łuków brwiowych, kości policzkowych, bród, ust, nosów, nozdrzy, uszu, owłosienia, karnacji, zdradza temperament, pochodzenie, skłonności. Może jednak lepiej w jej miejsce uciec się do cytatu mówiącego o:

Twarzach ludzi wschodu i zachodu,
Przez które przeszło tyle po kolei
Podań i zdarzeń, żalów i nadziei
Że każda twarz jest pomnikiem narodu.³⁷

Różnorodność typów fizjonomicznych jest jedną z tych cech, które ostro dzielą Matejkę od jego polskich poprzedników, a także – w czym przyznać trzeba rację apologetom malarza – niewiele znajduje analogii w dziewiętnastowiecznym malarstwie historycznym. Czy źródłem było tu studium natury, pamięć wzrokowa czy wzory czerpane ze sztuki? Na pewno nie te ostatnie. Co zaś do dwóch pierwszych, to sprawa jest złożona. Działanie Matejki odbiega bowiem – jak w wielu innych wy-



35. Jan Matejko *Wielki Mistrz Ulrich von Jungingen*, fragment *Bitwy pod Grunwaldem*, 1878

padkach – od przyjętych sposobów malarskiego postępowania. Jak wiadomo, już od *Kazania Skargi* Matejko dla tworzenia postaci historycznych posługiwał się osobami ze swego otoczenia i krakowskiego towarzystwa, w miarę rosnącej sławy artysty coraz wyżej postawionymi (w większości identyfikuje je Tarnowski). Postępując tak, wybierał modele „podobne [...] do twarzy, które już zaznaczone były jako typy na podmalowanych obrazach [...] model podobny do tego, co było na płótnie służył jedynie jako «korekta»” – co z naciskiem podkreślał Marian Wawrzyniecki, pragnący odsunąć od swego mistrza pomówienia o „realizm”³⁸. Matejko, wypełniając stary warunek teoretyczny *varietas* – różnicowania postaci przedstawionych na obrazie – szedł też za Leonardowskim wskazaniem gromadzenia w pamięci fizjonomicznego archiwum, dla którego żywy model jest tylko realizacyjnym wsparciem i sprawdzianem. Jest ten sposób swoistym przykładem „jednoczenia wyobraźni z naturą”, gdzie natura nie jest źródłem formy, ale jej „korektą”. Matejko – jak „sługa grobów”³⁹ – patrząc „w dawno zmarłych żywe twarze”, sięgał do zasobów wyobraźni i pamięci, którym żywa twarz modela pomagała tylko nabrać malarskiego kształtu.

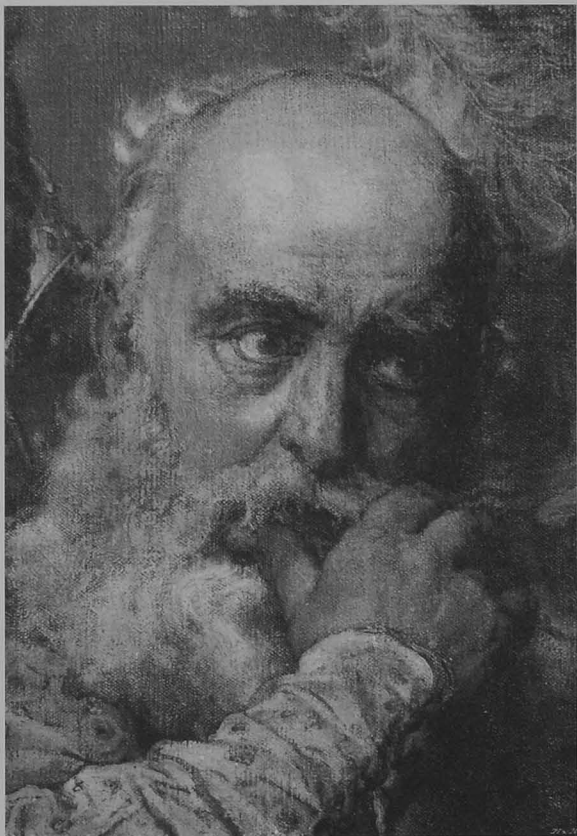
Kolejne pytanie: czy za tą różnorodnością typów fizjonomicznych idzie podobne zróżnicowanie wyrazów twarzy? W „wyrazie” monografiści Matejki zgodnie upatrywali jego najmocniejszej strony. „Najpyszniejsze strony talentu Matejki to bezprzykładne niemal panowanie nad wyrazem ludzkich uczuć”⁴⁰. „Umiał jak nikt inny potęgować wyraz psychicznego napięcia do zawrotnie wysokiego stopnia”⁴¹. Wszelako obserwacja samych twarzy, wyjętych z kontekstu całości obrazu, skłania do wniosku, że wrażenie różnorodności ekspresji to pochodna różnorodności fizjonomii, a zasób „wyrazów” jest ograniczony i dałby się wpisać w Le Brunowski katalog *l'expressions de l'âme*. Porównując oblicza głównych protagonistów w *Kazaniu*: Skargi i Zamoyskiego (obie głowy „orle”⁴²), czy Wielkiego Mistrza i Witolda w *Grunwaldzie*, zauważamy, że wyraz mimiczny nie jest tak bardzo różny, różne natomiast jest jego nasilenie. Wbrew Tarnowskiemu i Witkiewiczowi, z których każdy, acz

kierowany innymi kryteriami, ubolewał nad przerysowaną Matejkowską ekspresją, wydaje się, że tu akurat Matejko przestrzegwał akademickiego *decorum*. W tych dziesiątkach twarzy nie ma ani jednej zniekształconej spazmatycznym grymasem, konwulsyjnie wykrzywionej, otwierającej szeroko usta. Nie ma śmiechu ani płaczu, o których Alberti pisał, że tak trudna do malarskiego wyrażenia jest różnica między nimi⁴³. Nie ma twarzy zwyrodniałych, zdeformowanych. Nigdy też Matejko nie zbliża się nawet do granic karykatury czy groteski, co tak częste u malarzy podobnie jak on zafascynowanych ludzką fizys.

Wiąże się z tym zagadnienie piękna i brzydoty wyobrażanych twarzy. Skłaniający się ku idealizującym konwencjom, Stanisław Tarnowski nie mógł zaakceptować „tych twarzy sino-czerwonych, tych oczów krwią nabiegłych, tych powiek obrzękłych, tych policzków bądź to opuchłych, bądź rażących wszystkimi mało estetycznymi właściwościami starości” (o *Unii*⁴⁴). Bliższa naszemu odbiorowi jest opinia Witkiewicza: „Z Matejką wchodzi się zawsze w świat zaludniony przez rasę ludzi potężnych, wielkich, nadzwyczajnych, żyjących w jakiejś chmurze nieszczęścia. Matejki ludzie, źli czy dobrzy, wzniośli czy podli, są ludźmi niepospolitymi, silnymi nadmiernie. W jego rasie nie rodzą się karłowate, nikłe, mizerne natury. Poniński w jego obrazie jest tak potężny jako wyraz ludzkiej namiętności, jak każdy inny z matejkowskich ludzi – jak Rejtan będący na przeciwnym biegunie uczuć i etyki. Rasa ludzi Matejki jest jak rasa ludzi Szekspira”⁴⁵. Matejko stał tu wobec wyboru między fizjonomiczną zasadą rozpoznawania usposobienia na podstawie wyglądu, zgodnie z którą odbiciem zła moralnego jest fizyczna brzydota, a wymogiem eliminacji brzydoty bądź też jej łagodzenia⁴⁶. Obie zasady legitymują się szacownym teoretycznym rodowodem, ale pozostają ze sobą w sprzeczności. Oczywiście nie pierwszy Matejko wobec tej sprzeczności stanął. Analiza sposobów jej rozwiązywania mogłaby stanowić jeden z obszernych rozdziałów historii przedstawiania fizjonomii. Rozwiązał ją jednak na swój sposób. We wcześniejszych obrazach widać wiele wahań i odstępstw: przecież najpiękniejsza, „apollinińska” i najdelikatniejsza, także



36. Jan Matejko *Witold*, fragment *Bitwy pod Grunwaldem*, 1878



37. Jan Matejko *Konstanty książę Ostrogski*, fragment *Holdu pruskiego*, 1882

w wyrazie, twarz namalowana przez Matejkę to twarz zdrajcy – Szczerzego Potockiego w *Rejtanie*. Nigdy jednak artysta nie posunął się do zabiegu przeciwnego – do nadania nikczemnego wyglądu postaci szlachetnej i wzniosłej. Na marginesie można zauważyć, że dotyczy to nie tylko Matejki – jest to jedna z niemożności malarstwa, jedna z granic malarstwa i poezji. Tak popularna w literaturze XIX stulecia postać karła, garbusa, potwora o szlachetnym sercu leżała poza jego możliwościami (chyba że odwoływano się do tekstu literackiego). Quasimodo czy Gwynplaine – człowiek śmiechu – mogli zrodzić się tylko w dziedzinie sztuki słowa, gdyż ich poczwarny wygląd zbyt silnie godził w zasadę odpowiedniości twarzy i charakteru, jedyną przecieź, jaką malarstwo dysponuje, by o charakterze mówić. W późniejszej twórczości Matejki rozwiązaniem stało się nadawanie „nadludzkiego” piętna wszystkim postaciom, tak dobrym, jak złym, piętna, które niwelowało i piękno, i brzydotę. Może właśnie dlatego to spotężnienie rysów stało się manierą malarza, że pozwalało wyminąć sprzeczności. Można dodać, iż ten sposób obrazowania godził w odbiorcze nawyki i oczekiwania; nawet najbliższy Matejce Marian Gorzkowski w swych *Wskazówkach do obrazów...* programował odbiór wbrew temu, co na obrazie widzimy, na przykład opisując Wielkiego Mistrza jako fizycznie odrażającego: „[...] opasły na obrazie mistrz [...] wyobrażony jest w chwili najzupełniejszej niemocy [...] nieco skrzywił ze złości twarz swą i usta jak lis w zasadzce [...]”⁴⁷.

Wśród najstarszych idei, jakie znajdujemy w dziejach wyobrażania fizjonomii, jest ta, z teorii retorycznej wzięta, wedle której „należy raczej milczeć, niż powiedzieć za mało”. Obrazuje ją anegdota o Apellesie malującym ofiarowanie Ifigenii, który wyczerpawszy wszystkie stopnie ekspresji, zasłonił twarz Agamemnona, „by pozwolić w ten sposób własnym sercem odczuć jego przeżycie”⁴⁸. Ta idea moderowała i korygowała inną zasadę, Albertiańską, głoszącą, że „historia wzruszy widzów, jeśli przedstawieni na obrazie ludzie okażą swoje uczucia jak najwyraźniej”⁴⁹. Matejko, zwykle oscylujący między różnymi zasadami obrazowania, tu okazuje się posłuszny tylko tej ostatniej. Reguła wypowiedzi

każąca czasem zamilknąć jest mu całkowicie obca. Tak jak w innych warstwach składających się na strukturę dzieła malarskiego, tak i w dziedzinie „wyrazu” nie pozostawia on żadnych „miejsz niedookreślenia”, oddanych do konkretyzacji odbiorcy. Przeciwnie, jest tam przerost określeń. Nie ma pustego miejsca, ekranu, na które widz mógłby rzutować swe przewidywania, przypomnienia, „odczucia serca” wreszcie. Tymczasem „w reakcji na ekspresję, podobnie jak w odczytywaniu przedstawienia, muszą odgrywać rolę przewidywania możliwości i prawdopodobieństw”⁵⁰. Sprawdza się tu uwaga Gombricha, że napływ informacji zawartych w obrazie może zarówno potęgować, jak osłabiać wrażenie. Każdy z czynników kształtujących obraz: środki tworzenia iluzji przestrzennej i czasowej, gesty, mimika – winien zawierać starannie wyważony ładunek informacji, który ma być wystarczający dla ich identyfikacji i oswojenia, ale nie przytłaczający lub trudny do ogarnięcia. Rozproszenie uwagi widza, atakowanego przez równie natarczywe w formie i równie intensywne w wyrazie twarze, hamując pracę wyobraźni, rozładowuje napięcie.

Jest bowiem jeszcze jedna zasada retoryczna, warta tu przypomnienia, zważywszy, iż „w klasycznym piśmiennictwie poświęconym retoryce znajdujemy może najgruntowniejszą spośród kiedykolwiek podejmowanych analiz ekspresji”⁵¹. Są to zalecenia modalnego różnicowania i stopniowania stylów wypowiedzi, które późniejsza teoria sztuki zaadaptowała do „malowania afektów”. Tymczasem, jak powiedziano, u Matejki za różnorodnością twarzy nie idzie podobne zróżnicowanie ich wyrazów, a już na pewno nie ich stopniowanie, zwłaszcza w późniejszych płótnach, od *Grunwaldu* poczynając. *Kazanie Skargi* jest obrazem, w którym tej klasycznej zasady się przestrzega, tu można mówić o gamie ekspresyjnej. Później wszystko uderza w jeden, zawsze najsilniejszy ton.

„Ja nie komponuję i nie maluję tak, jak rozumiem warunki artystycznej doskonałości obrazu. O rzeczy ważniejsze mi chodzi, niż o nią – o wyraz postaci lub wyrazistość grupy” – mówił Matejko⁵². W tej postawie Witkiewicz upatrywał przyczynę „błędów” artysty, rozumianych jako



38. Jan Matejko *Zygmunt Stary*, fragment *Holdu pruskiego*, 1882

lekceważenie elementarnych prawideł budowy dzieła malarskiego, zasad perspektywy, światłocienia, kolorytu, co tak usilnie i z taką pasją tłumaczył. W dziedzinie ekspresji błędy – jeśli zgodzimy się je tak nazwać – leżą w czym innym, w tym, że malarz, który nade wszystko chciał „przemawiać”, nie przestrzegał reguł wypowiedzi.

Matejko, choć jest malarzem historycznym, nie jest malarzem „akcji”, lecz „stanów”⁵³. Dlatego też malowane przez niego fizjonomie rzadko obciążone są funkcjami narracyjnymi (jak to zazwyczaj ma miejsce w malarstwie historycznym). Znów wyjątkiem jest *Kazanie Skargi* – najbardziej „poprawny” z Matejkowskich obrazów. Jak świetnie pisał Witkiewicz: „Matejko robi cały obraz na twarze, na wyrazy. Spokojne ruchy siedzących lub stojących figur przy słabym akcentowaniu innych stron malarstwa sprawiły, iż akcja rozgrywa się tylko na twarzach, a obraz w całości robił wrażenie ciemnej płaszczyzny, na której unosiły się różowe krążki twarzy”⁵⁴. Jest ten obraz podręcznikowym niemal przykładem „określania akcji przez reakcję”, jednego ze sprawdzonych sposobów tworzenia obrazowej narracji⁵⁵. Ale już w *Rejtanie* twarze objawiają nie tylko reakcję na wydarzenie, chwilowy afekt, i nie tylko ujawniają charaktery, lecz obciążone zostają informacjami o roli i miejscu postaci w dziejowych wypadkach. I ta funkcja będzie im przypisana na stałe – nie są one jedynie indywidualną charakterystyką, ale syntetycznym, historycznym biogramem. Stąd natłok informacji wciśniętych w te oblicza.

Dotkniętych tu zostało zaledwie kilka spraw związanych z Matejkowskimi fizjonomiami. Zawsze gdy odchodzi się od rozpatrywania treści Matejkowskich „wizji” do badania sposobów ich „malarskiego utrwalania”, okazuje się, jak powikłany był przebieg jego artystycznej inwencji, jak kluczcy ona między różnymi, nie zawsze uświadamianymi zasadami obrazowania, jak sprzecznym podlega naciskom i wymogom. Historyka sztuki zawsze nurtuje pytanie: jak to zostało zrobione? Jakakolwiek byłaby jednak odpowiedź, najważniejsze pozostanie to, że ciągle widzimy te twarze w narodowej „duszy teatrze”.

Matejko a akademizm

Wśród inwektyw, jakich pod adresem Matejki padło немало¹, może zastanawiać brak epitetu „akademik”. Jeśli jednak poważnie potraktować kwestię: Matejko a akademizm, okazuje się ona rzeczywiście kłopotliwa. Po pierwsze, wysoce niewspółmierna jest ostrość definicyjna dwóch przedmiotów porównania. O ile wiemy mniej więcej, kim był Jan Matejko, o tyle określenie tego, co rozumie się pod słowem „akademizm”, nie jest już takie proste. Moda na akademizm i pompieryzm, moda zarówno muzealna, antykwaryczna, jak i badawcza, szczególnie żywa w latach siedemdziesiątych, aczkolwiek przyczyniła się do wzbogacenia pola widzenia historyków sztuki dużą ilością materiału, jak też do jego istotnego przewartościowania, nie przyniosła ani terminologicznych uściśleń, ani prób całościowego ujęcia zjawiska, jakim był dziewiętnastowieczny akademizm². Ponieważ nie miejsce tu na referowanie wszystkich niejasności definicyjnych, dość powiedzieć, że przez akademizm może być rozumiana zarówno pewna teoria i praktyka twórcza, oparte na nich zasady i programy nauczania artystycznego, instytucjonalny system organizacji i zarządzania twórczością artystyczną, jak też – co jest najpowszechniej przyjęte, ale i najbardziej niejasno pojmowane – kierunek w sztuce XIX wieku. Aby w miarę zasadnie odpowiedzieć na pytanie o stosunek Matejki do akademizmu, trzeba wziąć pod uwagę przynajmniej tych kilka możliwości odniesień.

Matejko oczywiście był akademikiem w najbardziej literalnym rozumieniu: był członkiem krakowskiej Akademii Umiejętności (1872, potem członkostwo odesłał), akademii w Paryżu (1873), Institut de France (1874), akademii berlińskiej (1874), Akademii Rafaelowskiej w Urbino (1878). Wreszcie, od 1873 roku, był dyrektorem Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie, która, choć jej program został przez rząd austriacki okrojony, aspirowała do poziomu akademickiego³.

Przedtem takiej uczelni ani w Krakowie, ani nigdzie na ziemiach polskich nie było. Niedorozwój polskiego szkolnictwa artystycznego spr-

wił, że pomimo wysiłków tak zasłużonych pedagogów, jak Gerson w Warszawie, Stattler i Łuszczkiewicz w Krakowie, bardziej ambitni młodzi ludzie udawali się na dalsze studia za granicę, do Petersburga, Wiednia czy szczególnie popularnego Monachium, gdzie podążył też dwudziestoletni Matejko. Tu można popróbować odpowiedzi na pierwsze pytanie: na ile akademickie było wykształcenie Matejki?

Lata nauki spędzone w szkole krakowskiej są stosunkowo szczegółowo (także od strony trybu nauczania) opisane przez koleżkę artysty, Izydora Jabłońskiego. W tym miejscu niezbędna jest dygresja dotycząca źródeł do biografii malarza⁴. Poza listami samego Matejki podstawowe źródła, to znaczy wspomnienia Jabłońskiego⁵, publikacje Mariana Gorzkowskiego⁶, monografia Stanisława Tarnowskiego⁷, powstały *ex post* i wszystkie są niesprawdzalne, za to z pewnością zniekształcone przez czas, presję wielkości Mistrza, osobowości i kwalifikacje piszących. Ze szczególną rezerwą powinno się traktować rzekome wypowiedzi Matejki, w literaturze funkcjonujące jako takie, a w znakomitej większości pochodzące od tychże autorów. Dość porównać, co i jak mówi Matejko u prostodusznego Jabłońskiego – owe burknięcia: „a bo to prawda”; „ja robię po swojemu i basta”; „ja i cnota czyichś naśladować nie chcę”⁸ – z potoczystymi frazami, jakie wyszły spod wytrawnego profesorskiego pióra Tarnowskiego. A są wśród tych ostatnich wypowiedzi traktowane jako klucze do interpretacji Matejkowskiej twórczości, jak choćby po tylekroć cytowane zdanie: „ja nie komponuję i nie maluję tak, jak rozumiem warunki artystycznej doskonałości obrazu [...]”⁹.

Pozostawiony przez Jabłońskiego opis nauki w szkole Stattlera i Łuszczkiewicza i późniejszego pobytu w Monachium, choć sporządzony po kilkunastu latach, budzi stosunkowo mało obaw, jako że sam autor te studia wspólnie z Matejką odbywał („trochę rumowiska, niezgrabnej, połamanej, zapyłonej mozaiki, ale prawdziwej” – nazwał to Jabłoński¹⁰). Nauczanie w krakowskiej szkole, mieszczącej się w mieszkaniu Stattlera na Wesołej, może i dlatego, że prowadzone przez artystów nie najwyższego lotu i w skromnych warunkach, w swym rudy-

mentarnym charakterze i porządku nie odbiegało od powszechnie i od dawna przyjętych metod warsztatowych. Tak jak wszędzie mordowano się nad gipsowymi odlewami, prostymi martwymi naturami, głowami dzieci i proszalnych dziadów. To, czego brakło temu kształceniu, aby je można nazwać akademickim, to klasy kompozycyjnej (w systemie francuskim) czy majsterszuli (w systemie niemieckim). Pozostały na papierze projekt Stattlera urzędzenia Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, wydany jeszcze w 1832 roku¹¹, stary profesor podarował Matejce po powrocie tegoż z Wiednia w 1860 roku, tym gestem jakby rekompensując to, czego nie stało w jego nauczaniu¹².

Niespełna roczny, skrócony jeszcze chorobą pobyt w Monachium, „nauka niezmiernie nudna, nie dla nas, za ciężka”¹³, to studia w *Naturklasse* Hermana Anschütza – a zatem nadal kształcenie na poziomie przygotowawczym, podstawowym. Trudno zrozumieć, dlaczego Matejko nie wstąpił do wziętej majsterszuli Theodora von Pilotyego, który w swym historycznym weryzmie, upodobaniu do dramatycznych ujęć, weneckiego kolorytu wydaje się Matejce bliski, a u którego w zbliżonym czasie studiowali Makart, Lenbach, Munkácsy. Pozostaje dane Giebułtowskiemu wyjaśnienie, iż bał się „zarwać obczyzny”¹⁴. Pół wieku później uczeń Matejki Marian Wawrzeniecki, kierowany tą samą ksenofobiczną motywacją, protestował przeciwko nazywaniu Matejki uczniem Pilotyego, co zdarzyło się w niemieckiej historii sztuki. „Należy rzecz wyjaśnić, udowodnić i odnośny protest, gdzie wypada, złożyć” – grzmiał autor *Polaństwa w sztuce polskiej*¹⁵. W jednym miał słuszność – Matejko uczniem Pilotyego nie był. Nie był niczym uczniem, nie miał mistrza. Wiedeńska majsterszula Christopha Rubena to, jak wiadomo, zaledwie epizod, zakończony konfliktem z profesorem. Wykształcenie Matejki to była prowincjonalna szkoła na poziomie średnim, aczkolwiek prowadzona przez artystę mającego świadomość akademickich wymogów.

Dalekie od akademickiego porządku instytucjonalnego są też artystyczne czynności Matejki rozpatrywane w aspekcie patronatu, zamówień,

zakupów, ekspozycji krajowych i zagranicznych, finansów i tym podobnych. Matejko całe życie pracował bez stabilnego, instytucjonalnego zaplecza – bo trudno za takie uważać piastowane od 1873 roku stanowisko dyrektora Szkoły Sztuk Pięknych. Historia jego działalności widziana od tej strony jest dopiero do napisania i można założyć, że będzie to historia pogmatwana, pełna przypadków, zrywów i konfliktów, pożyczek i weksli, nieoczekiwanych zwrotów i gestów, zaskakujących sumpienicznych wreszcie¹⁶. Nie będzie ona miała wszakże nic wspólnego z zależnością – dobrą czy złą – od jakiegokolwiek administracyjnego systemu zarządzania sztuką, jaki tworzyły akademie. Dość tu zresztą porównać początki i przebieg karier Matejki oraz Henryka Siemiradzkiego, ucznia i stypendysty akademii petersburskiej, czy Hansa Makarta, tak jak Matejko ucznia akademii monachijskiej i austriackiego poddanego, ale subsydiowanego sownie z państwowych pieniędzy.

Znacznie trudniej odpowiedzieć na pytanie o miejsce Matejki na tle współczesnego mu malarstwa, określanego potocznie jako „akademickie”, i to nie tylko ze względu na wspomnianą już na wstępie niejasność tego terminu. Nie porównujemy bowiem dwóch zamkniętych, nieruchomych całości. Przez trzydzieści lat twórczej aktywności Matejki zmieniało się i jego malarstwo, i malarstwo w Monachium, Wiedniu, Paryżu. Upodobania oraz pewne zależności młodego Matejki są i widoczne w jego obrazach, i potwierdzone wypowiedziami artysty¹⁷, i dostrzegane przez krytykę. Théophile Gautier w związku z *Kazaniem Skargi* wskazywał na Delaroche’a, Pilotyego, Gallaita¹⁸ i potem te porównania często wracają. Problem jednak w tym, że dla późniejszej twórczości, od *Batorego* czy *Grunwaldu* poczynając, coraz trudniej znaleźć przekonywające parantele. Z jednej strony Matejko się zmienia, z drugiej artysty, którym wydawał się bliski, schodzą już ze sceny artystycznej. Widziana z perspektywy paryskiego Salonu, twórczość Matejki staje się coraz bardziej nieprzystawalna, także do malarstwa tak zwanego oficjalnego. W 1865 roku obok nagrodzonego złotym medalem *Kazania Skargi* pokazany był Courbeta *Portret Proudhona*, Gérôme’a *Przyjęcie posłów syjamskich*, Whistlera

Kaprys w czerwieni i złocie, a ponadto liczne pejzaże barbizoińczyków, Jongkinda, Moneta, Berthe Morisot, Renoira¹⁹. Na Exposition Universelle 1867 roku obok także medalowego *Rejtana* wisiały słynne *Narodziny Wenus* Cabanela, inaczej słynny *Aniol Pański* Milleta, *Dziewczyzna tracka z głową Orfeusza* Moreau, *Błogosławienie zbóż* Bretona i znów masa pejzaży: Corota, Daubigny'ego, Duprégo, Rousseau. W 1874 roku *Batory* znalazł się w towarzystwie *Szarej Eminencji* Gérôme'a i *Kolei żelaznej* Moneta. Aby nie przesadzić z tymi smakowitymi porównaniami, jeszcze tylko rok 1884, kiedy obok *Hołdu pruskiego* (jak wiadomo, źle przyjętego przez krytykę²⁰) znalazły się: *Święty gaj* Puvisa de Chavannes, *Młodość Bakchusa* Bouguereau, *Komuniantki* Bretona, *Powrót z polowania w epoce kamienia gładzonego* Cormona. Z przeglądu katalogów Salonów, na których Matejko wystawiał przez lat ponad dwadzieścia, widać postępujący wyraźnie zanik malarstwa historycznego. W *livrets* z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych obrazy Matejki są niemal jedynymi wśród kilku tysięcy dzieł, jakie opatrzone są komentarzem niezbędnym do zrozumienia tematu. Topnieje nie tylko liczba obrazów o tematyce historycznej. Na Salonach nie ma już prawie tego, co było istotą i koroną twórczości akademickiej – nie ma *peinture d'histoire*, to jest malarstwa podejmującego tematy doniosłe i wzniosłe i ukazującego je w stosownym dla nich wielkim stylu.

Inaczej obrazy Matejki wyglądają na tle malarstwa monachijskiego i wiedeńskiego, z oczywistych przyczyn mu bliższego. Pokazani na wystawie światowej w Wiedniu w 1873 roku *Skarga*, *Kopernik*, *Batory* zdają się być „u siebie” w towarzystwie *Katarzyny Cornaro* Makarta i *Thusneldy w pochodzie triumfalnym Germanikusa* Pilotyego. O ile jednak kontekst malarstwa środkowoeuropejskiego wydaje się dla dzieł Matejki najwłaściwszy²¹, o tyle „akademickość” tegoż malarstwa owego czasu wymaga szczegółowych rozważań w równym stopniu, co „akademiczność” malarstwa Matejki.

Eliminując kolejno punkty odniesień i możliwości porównań, dojdziemy do jeszcze jednego rozumienia akademizmu, pojmowanego jako

zespół teoretycznych przekonań dotyczących twórczości artystycznej, a także wykonawczych (co nie znaczy tylko warsztatowych) reguł. Od razu trzeba zastrzec, że nie to nazywano na ogół „akademizmem” w czasach Matejki. Gdy Matejko z niechęcią mówił o *Świecznikach chrześcijaństwa* Siemiradzkiego jako o „monachijskim, akademickim malowaniu”²², miał na myśli to samo, co Stanisław Witkiewicz nazywał „akademicznością” – „ciasną wyłączość, rutynę i szablonowe formy”²³. „Cechą szkołarstwa jest zacieśnianie pojęć do pewnych formulek, z których powstają recepty na robienie obrazów” – pisał dalej Witkiewicz w tekście będącym notabene ostrą krytyką kierowanej przez Matejkę Szkoły Sztuk Pięknych. Jeśli jednak odrzucić napastliwą stylistykę, jest w tym zdaniu określona istota akademizmu: „formuły, z których powstają recepty na robienie obrazów” – czyli teoria będąca podwaliną artystycznej praktyki. Czy w czasach Matejki można mówić o istnieniu takiej teorii? Nikt jej wówczas nie formułował, jako że sformułowana była już dawno. Można natomiast mówić o jej „długim trwaniu”. To, do czego chciałabym tu odnieść twórczość Matejki, to zespół tradycyjnych założeń twórczości i idących za nimi artystycznych procedurów, które przez kilka stuleci stanowiły fundament malarstwa europejskiego. Fundament zbudowany jeszcze przez renesansowych artystów i teoretyków, któremu ogromną trwałość zapewniły akademie i ich nauczanie, a który właśnie wtedy, w drugiej połowie XIX stulecia, ulegał stopniowej destrukcji. Fakt – bezsporny – że Matejko nie interesował się teoretycznymi zasadami sztuki, a książek o sztuce nie czytał, nie ma tu specjalnego znaczenia, ponieważ chodzi o przekonania i postępowania twórcze, które wdrożone bardzo długą tradycją i wrosłe w potoczne myślenie artystyczne, stały się czymś niemal oczywistym, niewymagającym refleksji.

Pierwszym i najważniejszym zagadnieniem jest pojmowanie celu sztuki i jej funkcji. Tu Matejkę z akademicką tradycją łączy przekonanie o jej wysokim posłannictwie. „Żeby kto był i największym przeciwnikiem Matejki, nie zaprzeczy mu jednego przynajmniej, tego mianowicie, że

«przedmiot swój pojmował wzniośle, a w sobie miał wysoki ideał» – pisał Stanisław Tarnowski²⁴. Od młodzieńczych wyznań czynionych w listach²⁵ po dary czynione ze swych wielkich płócien: dla zamku wawelskiego, dla sejmu przyszłej niepodległej Polski, dla Francji, dla papieża, Matejce przyświeca wiara w najwyższe przeznaczenie sztuki. Malarstwo to była dla niego tylko *la grande peinture*. „Gdzie idzie o sztukę to Ja Papieżem”²⁶ – ta i kilka innych wypowiedzi Matejki bywa widzianych jako wyraz bezgranicznej pychy, ale ta pycha i przekonanie o własnej wielkości ufundowane było na przekonaniu o wielkości sztuki. Nie ma papieży w rzeczach małych czy bez znaczenia. A wielkość sztuki to podstawa akademickich pryncypiów.

Pierwszym warunkiem wielkości dzieła była w akademickiej hierarchii wielkość tematu. Choć z dzisiejszej perspektywy tematy wielkoformatowych (bo z małymi różnie bywa²⁷) dzieł Matejki zdają się spełniać wszystkie warunki „wielkiego stylu”, dla współczesnych, mających pojęcia ukształtowane przez akademickie *decorum*, sprawa wcale nie była bezsporna. Kryterium „stosowności” pojawiło się w atakach na *Rejtana*. „Policzkowanie trupa matki”²⁸ było także wykroczeniem przeciw regułom sztuki. „Żałować należy, że taki dar tworzenia, takie czarodziejstwo pędzla, nie zatrzymało się na jakim wznioślejszym przedmiocie, od którego by patrzący odchodził z pogodniejszą myślą, szlachetniejszym uczuciem, ożywiony wiarą, jaśniejszą prawdą – eksploatacja historycznego skandalu na rzecz popularności nigdy nie była zadaniem mistrzów sztuki” – pisał Lucjan Siemieński. „Warunkiem skończonej doskonałości jest doskonałość pomysłu, prawda moralna – a tą nigdy nie jest i nie może być ujemna strona historii”²⁹. Wtórował mu Ambroży Grabowski: „Scena tego obrazu jest odrażająca, bo jest niegodna, aby ją uwiecznić dla przyszłych pokoleń, a więc praca i talent autora są niejako zmarnione. Nie godzi się wystawiać na widok ohydę [...]”³⁰. Jedną z najważniejszych i słusznie najpowszechniej z akademizmem wiązanych zasad jest wymóg idealizacji. Za jej brak już współcześni, w zależności od swych postaw, raz Matejkę chwalili, raz ganili. Cyprian

Norwid pisał o *Rejtanie*: „Wszystko tam wyzute z ideału [...]. Rysunek jest tak samo zupełnie teźże samej i zarazem wielkiej biegłości i żadnej idealności”. Natomiast „artystów poznajemy po ideałach, a mierzymy ich po wysokości ideału”³¹. Rozumienie idealizacji jako uogólniania i upiększania było najpowszechniej przyjęte i takie też stosuje Norwid, zamiennie przeciwstawiając znakomitych malarzy (*pictores*), jak Weneccjanie czy Flamandowie – artystom (*artifices*), jak Poussin. Ideału pojmowanego jako selekcja i sublimacja kształtów czerpanych z natury i sztuki, oczywiście, u Matejki nie znajdziemy. Inna wszakże zasada idealizacji głosiła: „widzieć rzeczy nie takimi, jakimi są, lecz także tak, jak powinny być przedstawione”³². I tu, dość niespodziewanie, Matejko, wyobrażający dzieje i ludzi nie takimi, jakimi są czy byli w świetle historii, źródeł, przekazów ikonograficznych, lecz takimi, „jak powinni być przedstawieni”, okazuje się wierny jednej z najstarszych zasad pod adresem sztuki formułowanych. Skarga, Rejtan, Batory, Possevino, księżę Witold nie są tacy, jak na starych portretach czy pieczęciach, ale wryli się w narodową pamięć dlatego, że są pokazani „tak, jak powinni być przedstawieni” – patetyczni, wielcy, wspaniali.

Matejko robi zresztą swoistą koncesję na rzecz potocznie rozumianej „idealności” – nie pokazuje fizycznej brzydoty. Malując prawie wyłącznie ludzi, Matejko stał tu wobec wyboru między fizjonomiczną zasadą rozpoznawania usposobienia na podstawie wyglądu, zgodnie z którą odbiciem zła moralnego jest fizyczna brzydota, a wymogiem eliminacji brzydoty bądź jej łagodzenia³³. Szukając malarskich sposobów ekspresji i dobitnej charakterystyki postaci, znalazł się wobec sprzeczności, którą różnie próbował rozwiązywać. Po początkowych wahaniach i poszukiwaniach w dojrzałej twórczości wyjściem okazało się nadawanie „nadludzkiego” piętna wszystkim postaciom, tak dobrym, jak złym. „Szekspirowska rasa”³⁴ jego bohaterów niwelowała i piękno, i brzydotę.

Mieszając ludzi i wydarzenia w imię „historiozoficzności” swego malarstwa, Matejko okazuje się wyznawcą starej Horacjańskiej zasady *pictoribus atque poetis* – „malarze i poeci mieli zawsze słusznie (im daną)

swobodę, by śmiało tworzyć, co im się podoba³⁵. Stanisław Tarnowski, opisując konsternację, jakiej doświadczył w czasie pierwszego spotkania z malarzem, które miało miejsce w skromnej pracowni na Krupniczej przed właśnie ukończonym *Rejtanem*, wspomina: „Matejko sam tłumaczył, kogo która figura wyobraża, ale mimo tłumaczeń, i mimo przekonania, że malarz jak poeta, ma prawo do wszelkich licencji, nie mogłem jakoś pogodzić Rejtana z Kołłątajem, obojętności Michała Czartoryskiego ze straszną sceną w drugim końcu obrazu [...]”³⁶. Zastrzeżenia, a nawet ataki, jakie wywoływały ahistoryczne licencje w historycznych obrazach Matejki, w wypadku *Rejtana* spowodowane były w głównej mierze względami pozaartystycznymi. Generalnie jednak ich przyczyną była metoda twórcza Matejki, który jawiąc się jako zwolennik „idei Horacjańskiej”, gwałcił zarazem inną, równie znaczącą zasadę. Przyznając malarzom i poetom równą twórczą swobodę, Horacy zastrzegł: „rób, co chcesz, byleby tylko dzieło było jednorodne i jednolite”³⁷. Wymóg jedności szczególnie rozbudowali i podkreślali nowożytni teoretycy, a przyjął ów wymóg wyjątkowo doktrynalny charakter. Tymczasem, jak wiadomo, w wielkoformatowych obrazach Matejki nie ma jedności ani czasu, ani miejsca, ani akcji. *Rejtan* jest sumą wydarzeń, które rozdziela lat bez mała dwadzieścia, *Batory* przestrzennie łączy Psków i Wielkie Łuki, czasowo zaś jest sumą zwycięskich wojen moskiewskich i rokowań pokojowych, nierównoczesne epizody bitwy ukazuje *Grunwald* i tak dalej. „Mówiono mu po wielokroć i ze stron różnych, że skoro obraz jedną tylko chwilę jakiejś akcji może przedstawić, to nie należy w jednej kompozycji łączyć chwili i epoki, jednej w drugą włączać, jednej w drugą wtłaczać”³⁸. Tarnowski przytacza następnie (za Gorkowskim) odpowiedzi i argumenty Matejki, z których najważniejsze jest zdanie, iż „obraz historyczny w wyższym i prawdziwym znaczeniu słowa, obejmuje wprawdzie jakiś jeden wypadek, ale pojmuje go samodzielnie i samodzielnie tworzy”³⁹. Matejko łamie więc zasadę jedności w imię innej nadrzędnej zasady: wielkości i doniosłości malarstwa historycznego. Cały zaś problem jest kolejnym epizodem starego sporu

idei Horacjańskiej i idei Lessingowskiej. Jest także późnym echem jednego z najtrudniejszych problemów artystycznych i teoretycznych malarstwa nowożytnego: przedstawiania czasu w sztuce nie „czasowej”, lecz „przestrzennej”.

Całe dzieje malarstwa nowożytnego ukazują, jak sztuki wizualne w różny sposób, z różnym natężeniem i powodzeniem usiłowały osiągać cechy im „niewłaściwe”, przełamywać swe ograniczenia: wywoływać iluzję głębi na płaszczyźnie, dawać mowę niemym obrazom, sugerować ruch nieruchomych form, tworzyć przestrzenne odpowiedniki następstwa czasowego. Z wymienionych tu „niemożności” Matejkę mało interesowały tylko problemy przestrzenne. Z wszystkimi innymi zmagali się na różne sposoby, raz postępując wedle reguł, raz je łamiąc. Choć niewiele jego obrazów ma opowiadający, narracyjny charakter, stosowane przezeń sposoby wyobrażania czasu są różne. W tym miejscu, konfrontując dzieło Matejki z tradycyjnymi metodami obrazowania, trzeba tylko powiedzieć, że artysta intuicyjnie (choć nie zawsze konsekwentnie) przestrzega Lessingowskiej zasady omijania kulminacji zdarzeń. Na skutek jednak właściwej sobie tendencji do mnożenia równoznacznych epizodów oraz równie natarczywych w formie i równie intensywnych w wyrazie fragmentów stosowanie tej zasady nie tyle sprzyja antycypacji lub retrospekcji (jak zalecał Lessing), ile rozprasza uwagę, rozładowuje napięcie.

Zasada jedności odnosiła się nie tylko do przedstawionej akcji, lecz też do sposobu jej przedstawiania. Tu Matejko w najbardziej drastyczny sposób odbiega od akademickich norm. „Powieм tylko, że mnie co do ogółu dlatego niezupełnie zadawalnia, bo co do akcji ma kilka fokusów” – donosił narzeczony Artur Grottger po obejrzeniu *Rejtana*⁴⁰. „Ma on ten błąd, że się w nim za dużo dzieje [...]. Są tam dwie duże grupy stanowiące dwie trzecie obrazu, a nie wiedzące o tym, co się dzieje w *Rejtanie*” – pisał dalej. Jak wiadomo, tendencja ta nasila się w późniejszych obrazach Matejki, by osiągnąć największe natężenie w *Grunwaldzie*, w którym trudno byłoby policzyć, ile ma „fokusów”. Pisali o tym wszyscy, najtrafniej i najbardziej sugestywnie Stanisław Witkie-

wicz⁴¹. Owa „utrata środka” – zarówno formalnego, jak ekspresyjnego centrum obrazu – nie tylko nie pozwala stworzyć Matejce iluzji przestrzennej (na co wielokrotnie wskazywano), przekreślała także możliwość stworzenia iluzji czasowej. Ta cecha jego sztuki stoi też w największej sprzeczności z tradycją akademicką, ona też zdecydowanie różni go od dziewiętnastowiecznego malarstwa historycznego, które jej pozostawało wierne.

Zasada jedności w budowie obrazu jest nierozdzielnie związana z wyborem punktu widzenia i znalezieniem właściwego dystansu, do czego szczególną wagę przywiązywali nowożytni teoretycy⁴². W szkicach do *Skargi* widać, jak Matejko zbliża coraz bardziej punkt widzenia, dokonując niejako najazdu kamery na zgromadzonych słuchaczy kazania. I znów skłonność do eliminacji dystansu niezbędnego dla wyobrażenia sceny osiąga apogeum w *Grunwaldzie*, gdzie przyjęty jest „wewnętrzny” punkt widzenia. Najcelniejszy okazuje się tu opis Stanisława Tarnowskiego, porównujący obraz bitwy do ula Dzierżona, rozłożonego przez pasieczników, którzy zagląдают, co się dzieje wewnątrz⁴³.

Nieścisłości historyczne w obrazach Matejki mogą być rozpatrywane nie tylko w kontekście przelamywania ograniczeń malarstwa zdolnego ukazywać wyłącznie jeden moment wydarzenia. Postępowanie artysty godziło w inne ważne akademickie zasady obrazowania: prawdopodobieństwa i *costume*⁴⁴. Słuchająca kazania Skargi Anna Jagiellonka, wówczas już dawno nieżyjąca; król Stanisław August, Kollątaj czy Michał Czartoryski, nieobecni na sejmie w 1773 roku, a przytomni protestacji Rejtana; portret carycy Katarzyny w Sali Poselskiej; nieżyjący w 1525 roku świadkowie hołdu pruskiego (Betman, Boner, Kościelecki, Anna Mazowiecka); półnagi wojownik godzący w Wielkiego Mistrza narodową relikwią: włócznią świętego Maurycego – listę „nieprawdopodobieństw” w Matejkowskich obrazach można by ciągnąć długo. Nie mogli się z nimi pogodzić nawet tak świadomi artystycznej koncepcji Matejki interpretatorzy jak Stanisław Tarnowski⁴⁵. Owa niezgoda płynęła z faktu, iż zasada „prawdopodobieństwa” była nie tylko jedną z tradycyjnych reguł twórczości. Była nade wszystko głęboko zakorzenionym na-

wykiem odbiorczym, jednym z tych, które w odbiorze potocznym po dziś dzień nie straciły swej mocy.

Wypunktowując te akademickie kategorie, które zdają się mieć największe – czy to przez afirmację, czy przez negację – znaczenie w twórczości Matejki, trzeba rozpatrzyć przynajmniej jeszcze jedną: zasadę ekspresji⁴⁶. Przez wielu teoretyków uważana była ona za najważniejszą „część” malarstwa. Na pewno najważniejsza była dla Matejki. „[Zasada] dotycząca wyrazu poruszeń ducha jest bardziej od innych znakomita i szczególnie godna podziwu, bo nie tylko nadaje życie postaciom, przedstawiając ich gesty i gwałtowane uczucia, lecz nadto [sprawia], iż wydaje się, iż mówią i myślą”⁴⁷ – pod tym zaleceniem akademickiego doktrynera Fréarta de Chambray mógłby się z pewnością podpisać egzaltowany wizjoner Matejko. Właściwie wszystkie wskazane tu odstępstwa od zasad, owocujące brakiem organicznej jedności obrazów, wynikały z dążenia do spotęgowania ekspresji, bo „na cóż malować, jeśli nie będzie robić obraz wrażenia na ludziach”⁴⁸. Głównym środkiem Matejkowskiej ekspresji są ludzkie twarze. „Matejko robi cały obraz na twarze, na wyrazy” – pisał Witkiewicz o *Skardze*⁴⁹ i odnieść to można do wszystkich bez mała płócien. Teoretyczne zasady ekspresji, oparte w swym zrębie na regułach retorycznych⁵⁰, nie są bynajmniej jednoznaczne. Jest wśród nich i zasada każąca „raczej zamilknąć, niż powiedzieć zbyt mało”⁵¹, jak i ta zalecająca „ukazywać uczucia jak najwyraźniej”⁵². Matejko, zwykle oscylujący między różnymi regułami obrazowania, tu okazuje się posłuszny tylko tej ostatniej, w swej frenezji niezdolny do zamilknięcia, opanowania, powściągliwości. Tak jak w innych warstwach składających się na strukturę dzieła malarskiego, tak i w dziedzinie „wyrazu” nie pozostawia on żadnych „miejsc niedookreślenia”, oddanych do konkretyzacji odbiorcy. Obce są mu także zalecenia modalnego różnicowania i stopniowania stylów wypowiedzi, które późniejsza teoria sztuki zaadaptowała do „malowania afektów”. W *Kazaniu Skargi* ta klasyczna zasada jest jeszcze przestrzegana, tu można mówić o gamie ekspresyjnej. Później wszystko uderza w jeden, zawsze najsilniejszy ton.

Nie został tu wyczerpany choćby podstawowy kwestionariusz akademickich kategorii ani nie rozpatrzono wielu innych aspektów stosunku twórczości Matejki do tradycyjnych zasad i reguł sztuki malarskiej, nawet tak ważnych, jak stosunek do naśladowania natury⁵³, rola wzorców czerpanych ze sztuki, fazy i przebieg procesu twórczego, szczegółowe reguły rysunku, perspektywy, kolorytu, światłocienia, stosunek do problemu „szkic a wykończenie obrazu”, bardzo istotnego dla ewolucji sztuki dziewiętnastowiecznej⁵⁴. Zarówno jednak wskazane tu punkty, jak i te ledwie zasygnalizowane wystarczą, by pokazać, jak bardzo dzieło Matejki osadzone jest w tradycyjnej, skodyfikowanej przez akademie teorii sztuki. „Ateoretyczność” i antyintelektualizm Matejki, „trudność wypowiedzenia myśli”⁵⁵, samorodność jego talentu, który niewiele zawdzięczał nauczaniu, sprawiają, że malarstwo jego rzadko bywa konfrontowane z tradycją myśli o sztuce. Tymczasem owo malarstwo, zarówno gdy jest regułom wierne (co rzadsze), jak gdy je łamie lub lekceważy (częściej), mieści się w starej teoretycznej siatce pojęć i terminów. Pokazanie, choć wycinkowe, uwikłania Matejkowskiego dzieła w te zależności i sprzeczności, nie zawsze chyba uświadamiane, jest jedynym wnioskiem, jaki można wyciągnąć z tej konfrontacji. Porównując Matejkę i akademizm, można tylko próbować określić *tertium quid*. Co natomiast pewne, to to, że artysta należał do świata sztuki, w którym zasady, nawet łamane, jednak istnieją, w którym zadaniem malarza jest „uforemnić dary, które Bóg dał”, obraz zaś ma „robić wrażenie na ludziach”, a nie do świata, w którym obraz jest „powierzchnią płaską pokrytą farbami w określonym porządku”⁵⁶. A poza tym „robił po swojemu i basta” i „nawet cnotę czyichś naśladować nie chciał”.



39. Kazimierz Alchimowicz *Jasnowidzenie. Matejko i Skarga przed obrazem „Kazanie Skargi”*, 1900

Jak Jan Matejko malował *Kazanie Skargi*?

Kazanie Skargi (1864)

Plótno 224 x 397. Nie sygn.

Te podstawowe inwentarzowe dane otwierają, zgodnie z obowiązkowym katalogowym porządkiem, hasło poświęcone temu obrazowi w katalogu dzieł olejnych artysty, opracowanym pod redakcją Krystyny Sroczyńskiej¹. Dalej, w tymże katalogowym trybie, następuje opis obrazu, podani są jego kolejni właściciele, wystawy i oczywiście bibliografia. Liczy ona kilkadziesiąt pozycji, od drobnych wzmianek po monograficzne opracowania obrazu. Najmniej miejsca poświęcono jednak, tak jak w całej olbrzymiej „matejkowskiej” literaturze, temu, co w katalogowym zapisie jest pierwszą informacją – że jest to zamalowane płótno ponad dwa metry wysokie i niemal cztery metry długie.

Skarga to pierwszy obraz Matejki o wielkich rozmiarach. Zważywszy, że tych wielkich obrazów Matejko namalował kilkanaście, a katalog jego dzieł olejnych zbliża się do trzystu pozycji, daje to setki metrów kwadratowych płócien pokrytych – aby przywołać na pozór niestosowną tu słynną definicję Maurice’a Denis – „farbami ułożonymi w określonym porządku”. Wykonanie podobnej pracy wymagało i wielkiej technicznej biegłości, i ogromnego fizycznego wysiłku, co tym bardziej zdumiewa, iż wiemy, że wykonał ją człowiek nietęgiej postury, krótkowzroczny i kiepskiego zdrowia. Jest zresztą świadectwem ekspresyjnej siły tych obrazów, że o ich materialnym nośniku zapomniano i że w powszechnej świadomości Matejko raczej „tworzył wizję narodowych dziejów”, niż po prostu malował olejem na płótnie. Niekończący się od ponad wieku spór o Matejkę dotyczył też w przeważającej mierze właśnie „wizji dziejów”, przesłania Matejkowskich obrazów, a nie ich samych. Spory o malarstwo Matejki – bo takie też przecież od wystąpień Stanisława Witkiewicza toczono – bardziej obracały się wokół stylistycznej kwalifikacji jego sztuki i jej artystycznej rangi niż tego, co zwykło się

nazywać „procesem twórczym”. Brak zainteresowania dla malarskich procederów Matejki wynikał też z postępującego dyskwalifikowania go jako malarza. Szczególnie w dwudziestoleciu międzywojennym szykowano i nowocześnie było twierdzić, że „Matejko to nie malarz”² i że używał on zaledwie malarskich środków do celów niemających z malarstwem – pojmowanym właśnie jako pokrywanie płótna farbami ułożonymi w określonym porządku – nic wspólnego. Jeszcze gorsze były próby dowodzenia, że jednak malarzem był, że próbował wprowadzić plener, rozjaśniał koloryt, zmieniał technikę...

Obecnie fakt, że z obrazami Matejki, tak jak w ogóle ze sztuką, obcuje my nieporównanie częściej poprzez reprodukcje, fotografie, pocztówki, slajdy, także odrywa je od ich materialnego, malarskiego bytu. Dopiero gdy staniemy oko w oko z wielkim obrazem, pojawia się elementarne pytanie: jak to zostało zrobione? To pytanie nie dotyczy tylko technologii, stosowanych płócien, farb, pędzli, warsztatowych procederów i sztuczek, choć w epoce, w której umiejętność malowania takich obrazów całkowicie zaginęła i jest czymś w rodzaju dawno zapomnianego rzemiosła, i to może budzić ciekawość. Jest to pytanie o „robienie obrazu”, o nadawanie zrodzonej w wyobraźni wizji naocznego i materialnego kształtu.

Źródłami do odpowiedzi na takie pytania są oczywiście przede wszystkim same obrazy i wszystko, co im towarzyszy: szkice, studia, zachowane lub znane rekwizyty. W Domu Matejki przechowano farby, jest też dziennik sprzedaży firmy Biasion, w której były kupowane. Są przekazy pisane. Najbardziej wiarygodne – listy artysty – wnoszą tu niewiele, przynajmniej jeśli chodzi o *Kazanie Skargi*. Dwa najczęściej wykorzystywane źródła z trudem poddają się historycznej weryfikacji. Jednym są wspomnienia Izydora Pawłowicza-Jabłońskiego, malarza i przyjaciela Matejki z lat młodości, szczerze, bezpretensjonalne i przynoszące szereg bezcennych informacji, lecz spisane już po śmierci Mistrza, więc nieuchronnie zniekształcone przez czas i apologetyczną presję³. Drugim są budzące sprzeczne uczucia historyków publikacje Mariana Gorzkow-

skiego⁴. Sprzeczne, gdyż był on długie lata sekretarzem i powiernikiem Matejki, obcującym z nim na co dzień i fanatycznie przywiązanym, wszelako jego relacje i wskazówki do obrazów są często żenujące. Nie bez przyczyny Stanisław hrabia Tarnowski, uczony, wieloletni rektor krakowskiego uniwersytetu i pierwszy biograf Matejki, kazał zniszczyć cały nakład spisanego przez Gorzkowskiego żywotu malarza. Źródła są zatem niepewne, lecz właściwie jedyne, wciąż zatem przytaczane, tak że cytaty z nich wrosły w literaturę matejkowską niemal jak Matejkowskie obrazy w narodową świadomość.

Pierwszym pytaniem jest oczywiście, czy Matejko przywiązywał wagę do kwestii warsztatowych i wykonawczych. Jabłoński, towarzysz lat studenckich, zanotował poruszającą historię, jaka zdarzyła się na pokazie obrazów wypożyczonych z prywatnych zbiorów, urządzonym w 1853 roku w Collegium Minus dla studentów mających nikielne obeznanie z wielką sztuką przez nowo założone Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych. Otóż „nie mógł się raz Jan powstrzymać i odskrobał ukradkiem powłokę wierzchnią w jednym z obrazów włoskiej szkoły, ażeby dociec świetności kolorytu – jaki tam podkład – i przy pobladył dwóch kolegach, osłaniających zaczerwienionego zbrodniarza-badacza, znacznie na boku uszkodził cenne dzieło, udzielone z «pod Baranów» hr. Potockich”⁵. Już jako sławny artysta stał się Matejko wybredny w wyborze farb i utensyliów malarskich, a zaniepokojony uwagami profesora Mohra, znajomego chemika, o farbach fabrycznych robił z nimi różne doświadczenia, kładąc na różnych podkładach: płótnie, szkle, drewnie, różnymi grubościami, susząc na słońcu lub w cieniu, sprawdzając impasty i lase-runki. Te warsztatowe poszukiwania miały na celu przede wszystkim zapewnienie obrazom świetnego i trwałego kolorytu, podobnie jak dążenie – bezskuteczne – aby olejnymi farbami na płótnie osiągnąć efekt prześwieconych promieniami słońca witraży. Podniesieniu świetlistości barw miało też służyć zastąpienie brązowych ram czarnymi, dającymi mocniejszy kontrast. „Może żaden z wielkich kolorystów więcej nie forsował farb, do ostateczności wysilków (sposobów techniki), jak on,

J. Matejko” – konkluduje Jabłoński. Z kolei Stanisław Tarnowski, skądinąd niewiele uwagi poświęcający kwestiom malarskim, zanotował, że Matejko układy kolorów studiował na kwiatach, „mianowicie na pstrych. Mówił, że natura w swych kombinacjach mylić się nie może, i jeżeli ona kolory jakie umieści obok siebie, to malarz może ślepo kłaść je obok siebie na obrazach. Szczególnie lubił uczyć się tej mieszaniny barw i tonów na bratkach i daliach; mówił, że te nastrożają najwięcej pola do obserwacji kolorystycznych”⁶. Ulubionym zaś kwiatem artysty był zażyły w rysunku fioletowy irys, który miał się stać potem kwiatem wybranym artystów Młodej Polski. Jeszcze osobliwsze, zważywszy na małą rolę efektów luministycznych w jego obrazach, są doświadczenia Matejki z ogniem: „Płomień stearynowej świecy z płomieniami różnych palących się materiałów porównywał, studiował znacząc – kleksami różne próby i dociekał, na jakim tle jaką barwą kontrastową można osiągnąć pożądany efekt ognia”⁷. Wszystkie te wysiłki i eksperymenty świadczą, że Matejce bynajmniej nie chodziło tylko o to, „co” jest na obrazie przedstawione, ale też „jak”. Tyle że owo „jak” pojmował nie jak naturalista Stanisław Witkiewicz, autor maksymy, iż w obrazie ważne jest nie „co”, lecz „jak”, ale jak dziewiętnastowieczny malarz historyczny, dbały zarówno o solidny warsztat i świetną technikę, jak o artystyczną formę.

Wróćmy jednak do *Kazania Skargi*. Po wielokroć opisywano duchową i uczuciową aurę, w jakiej Matejko pracował nad obrazem⁸. Praca trwała przez rok 1863 – tragiczny rok powstania styczniowego, w którym artysta, realnie oceniając swoją bojową przydatność, udziału nie wziął, lecz które wspierał czynem i pieniędzem, w którym to roku zginął pod Miechowem jego przyjaciel Stefan Giebułtowski. Przyjęło się też, na podstawie wspomnienia Izzydora Jabłońskiego, iż właśnie fotografie ofiar „wypadków warszawskich” – masakry na placu Zamkowym – zmieniły zamierzony przez artystę porządek dziejowego cyklu obrazów i zmusiły do zaczerpnięcia „od ran”. Sam Matejko zmianę wytkniętego planu wyjaśniał po latach jako wynik odbytej spowiedzi i chęci nadania obrazom sakramentalnego porządku: „najpierw rachunek sumienia”. Pobożność

też kazała mu się udać do grobu Skargi, by pomodlić się w intencji pomyślnego wykonania obrazu; tam, jak opisuje obecny przy tym Jabłoński, widząc złożone w osobnej trumience szaty kaznodziei, przywłaszczyli sobie po kawałeczku czarnego sukna jako relikwię, „a kościelny dostał łapowe, aby milczał”⁹.

Zważywszy, iż malując *Skargę*, Matejko po raz pierwszy zmagał się z wielkim płótnem, mało wiadomo o związanych z tym technologicznych problemach. Dwudziestopięcioletni artysta chciał „od razu zrobić krok wielki, zaimponować i formatem – ale obliczywszy szczupłość pracowni, chciał się wprawdzie przekonać, czy, i o ile, da sobie radę z modelami wobec wiele miejsca zajmującego płótna. Nawet i *Skarga*, z początku zamiaru odmienionego, miał być na większym płótnie”. Owa „szczupła pracownia” to pierwsze atelier artysty, odnajmowane przy ulicy Krupniczej, w którym, choć wstawiono żelazny piec, „nie bez trudności dla komina źle postawionego, w zimie z powodu ciągu od malarskiego okna pracował ubrany w żupan szary kroju polskiego, a na głowie czepiec z uszami zapinany na pętlice”¹⁰.

Marian Gorzkowski, opisujący po latach okoliczności powstania *Skargi*, przekazał, że Matejki nie stać było na sztalugę, więc „sam obraz *Kazania Skargi* stał tylko oparty na dwóch rozstawionych krzesłach i w tym położeniu cały ten obraz malował”¹¹. Odmienne rzecz przedstawił Jabłoński, wówczas bliski kolega, pisząc o ulepszonej według własnego pomysłu sztaludze. Chyba też i jemu trzeba wierzyć. Rozstawione krzesła żadną miarą nie utrzymałyby ciężaru obrazu i szczególnie ten raczej trzeba dołożyć do kreślonego przez Gorzkowskiego wizerunku artysty-anachorety, który „nie wychodzi ze swej pracowni, nie jada obiadu, nie bierze świeżych co rano w sklepie bułek, ale zeschnięte, tańsze, kupuje stare bułki po 6 sztuk za 5 centów, nimi się tylko wyłącznie posila i nimi żyje”¹². I zimna pracownia, i jedzenie starych bułek – które widziane z perspektywy dziejów biografiki artystycznej, wpisują się w odwieczny topos „samounicestwienia się twórcy dla dzieła” – weszły do żelaznego repertuaru anegdot o Matejce, utrwalanych przez popularne monografie i opowieści.

Proces powstawania Matejowskich obrazów przebiegał wedle trzech podstawowych etapów: szkice koncepcyjne – *breve pensieri*, szybko utrwalające generalny zamysł całości; drobiazgowo studia poszczególnych detali (na obu tych etapach powstawały zarówno prace rysunkowe, jak olejne); wreszcie scalenie wszystkiego w finalnym dziele. Tym trójfazowym porządkiem: koncepcja – przygotowanie – wykonanie, artyści pracowali od renesansu, on wdrażany był przez kilka stuleci w artystycznych szkołach i on właśnie w czasach Matejki uległ destrukcji pod naporem nowych tendencji w sztuce. Matejko, jak zresztą większość dziewiętnastowiecznych malarzy tworzących wielkoformatowe płótna, pozostawał wierny tradycyjnemu porządkowi, tak jak przestrzegał wypróbowanych procedur technologicznych. „Długo rosnące w cichości pomysły” przybierały formy rysunkowych szkiców. Jak wyjątkowo sugestywnie opisuje Jabłoński: „rysując szybko, frenetycznie wytworzył istny obłok, tak zmacony, zakreślony jakby indyjskimi bożkami, o wielu rękach, nogach, głowach we mgłę, z tego chaosu dopiero zaczęły się wyłaniać więcej wyrażone mocniejszym konturem grupy, lub grupa wybitnych figur więcej zdecydowanych w ruchach. Taką drogą zdobywszy coś na wyobraźni, zaczął ponownie drugi szkic – trzeci, coraz większy i jaśniejszy, czytelniej przedstawiający postawione sobie zadanie”¹³.

Stanisław Tarnowski, choć zastrzegający, iż na sprawach malarskich się nie zna, poczynił kapitalne spostrzeżenie, „że trudno jest ułożyć w obraz kazanie”. I dalej tak to tłumaczył: „głównej figury kaznodziei nie można postawić na ambonie, siedziałby w niej schowany do połowy, jak w wannie, a byłby tak wzniesiony nad słuchaczy, że albo on na swojej wysokości musiałby być bardzo małym, albo ich widać byłoby tylko po ramiona, i naturalnie większych daleko od kaznodziei”¹⁴. Zmaganie Matejki z tym „ułożeniem kazania w obraz” widać jasno na ołówkowych szkicach, robionych najzwyczajniejszymi „centowymi” ołówkami. Pomieszczenie słuchaczy i wyniesionego nad nich na ambonie Skargi wymagało dużej, przestrzennej kompozycji, otwartej na całe wawelskie prezbiterium katedralne, co było całkowicie obce skłonnościom i umie-

jętnościom Matejki, który tak wtedy, jak przez całe życie był malarzem ludzi, redukując do niezbędnego minimum ich przestrzenne otoczenie. Stopniowo więc artysta zmienia punkt widzenia, zbliżając się do ludzkiego zgromadzenia, zawężając pole, obcinając architektoniczne tło, w czym przeszkadza mu ambona, coraz też bardziej obniżana. Wreszcie zostaje całkiem usunięta. Na szkicu olejnym kaznodzieja stoi na stopniach konfesji świętego Stanisława, tyłem do trumny, a przodem do wielkiego ołtarza. Jest to niezgodne z kościelnym obyczajem, ale pozwala malarzowi dokonać jakby gwałtownego najazdu kamery na słuchaczy – a to oni się liczą. Na szkicu zaśłania Skargę jeszcze coś w rodzaju mównicy, która to niestosowna „wanna” została w obrazie poniechana, a kadr jeszcze bardziej obcięty od góry.

Olejny szkic do *Skargi* to trzy kawałki gruntowanego kartonu naklejone na płótno. Na tym etapie pracy Matejko często zmieniał format doklejeniem pasów papieru, „gdy podraستاły u niego pomysły z większej ilości figur”, kształt obrazu podążał za rodzącym się wyobrażeniem. Czasem nawet rzecz tak się miała z deską lub płótnem, co „powodowało ambarasy”. Wtedy też Matejko poddawał zamierzone dzieło pierwszej ocenie i „nieraz uwagę przyjął, zaaplikował w jakiejś figurze, mianowicie gdy była ważną, ale dopiero w obrazie, a szkic, jak był, pozostał”¹⁵.

Tak stało się i w tym wypadku. Korekta była bardzo istotna, dotyczyła bowiem ekspresyjnego jądra obrazu – gestu Skargi. W czasie rozrysowywania obrazu na płótnie i ustawiania ukostiumowanego modelu pomagający Matejce malarz Aleksander Gryglewski zwrócił uwagę: „Ale ten Skarga z rozkrzyżowanymi rękami i głową wzniesioną błagający – jakby nie w związku ze skruszoną głową Radziwiłła, Karnkowskiego, Katarzyny z Ostroga... – A no to jakżebyś myślał? Kolega stanął w pozie, jakby znad głowy chciał rzucić wielkim kamieniem; doskonale! I pozostała tu poza różna od znanej w szkicu”¹⁶.

Przeniesienia szkicu na wielkie płótno dokonywał artysta odwiecznym a prostym sposobem przeskalowywania „kratką”. Ten zdawałoby się mechaniczny etap pracy nad obrazem był w wypadku Matejki bardzo

brzemienny w skutki. Wtedy bowiem dawał o sobie znać jego *horror vacui*. Stosunek figur i tła przy wielokrotnym powiększeniu całości się zmieniał i „niestety chęć i poczucie szczodrości, jemu właściwej”¹⁷ powodowało dogęszczanie obrazu półfigurami, statystami, drugoplanową cizbą. Stanisław Tarnowski utyskiwał potem nad *Skargą*: „Czy rokoszanie i król na przykład nie odrzynałoby się lepiej i nie byli swobodniejsi, gdyby między nich nie wciskała się głowa, na rękę podparta? Czy po drugiej stronie rokoszanów nie należało także więcej wolnego miejsca zostawić? Odsunąć cokolwiek stółek z tymi dwoma siedzącymi, z których jeden śpi, albo go nawet usunąć, choć obu, a zwłaszcza śpiącego, byłaby wielka szkoda?”¹⁸. Pomimo tych narzekąń panuje zgodne przekonanie, że *Skarga* to najbardziej „poprawny” obraz Matejki. On sam zresztą dał niespotykane później świadectwo powściągliwości, ograniczając rysunek boazerii i stall, bo: „potrzebne mi było tło spokojne”¹⁹.

Pomoc Aleksandra Gryglewskiego, malarza specjalizującego się w widokach zabytkowej architektury i wewnątrz kościelnych, przy wykreślaniu perspektywy prezbiterium wawelskiej katedry, linii zbiegu stall, kłęczników i kraty kaplicy miała na celu „szybsze załatwienie sprawy” i mieściła się w ramach koleżeńskej wymiany usług. W czasach studenckich Matejko wrysowywał Gryglewskiemu figury ludzkie do obrazów, po latach obsadził go zresztą na katedrze perspektywy w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych. Dość powszechne przekonanie, że Matejko nie radził sobie z perspektywą, nie jest uzasadnione. Jan Rotter, autor podręcznika perspektywy malarskiej, opublikowanego w 1885 roku, zadedykował go „Mistrzowi Janowi Matejce w głębokiej czci” – co nie było tylko wyrazem hołdowniczego tonu, jaki wówczas wobec Matejki obowiązywał. Zakłócenia przestrzenne, piętrzenie planów, brak powietrza w późniejszych obrazach Matejki nie są wynikiem nieumiejętności, gdyż tę można było zawsze nadrobić, uciekając się do pomocy fachowców „od perspektyw”, co było powszechną praktyką. Są skutkiem owej „szczodrości”, z jaką malarz wypełniał przestrzenne szczeliny, uniemożliwiając tym samym wywołanie wrażenia głębi. Równie natarczywa bliskość

wszystkich planów i wszystkich partii obrazu nie pozwalała stworzyć iluzji przestrzennej.

Malarskie postępowanie Matejki nie różniło się – przynajmniej w pracy nad *Skargą* – od przyjętego ówczesnie akademickiego *curriculum*. Można najwyżej podziwiać, że młody artysta, niemający za sobą porządnego stażu w akademii bądź prywatnym atelier, dał sobie radę z tak wielkim płótnem. A więc po naniesieniu węgłem konturów szła podmalówka, zatarcie farbami całej powierzchni – „nie znosił barwy martwego płótna”. Podmalówka wykonywana była jednym kolorem – brązowym van Dycka lub asfalem, ową fatalną dziewiętnastowieczną farbą, która spowodowała nieodwracalne szernienie wielu obrazów. Potem następowało założenie głównych plam barwnych wedle olejnego szkicu. I dopiero wtedy – właściwe malowanie, nakładanie na rusztowanie podmalówki studiów ukostiumowanego modelu z ostatecznym ustaleniem pozycji, studiów kostiumów na manekinie, rekwizytów. W przeciwieństwie do późniejszych obrazów, malowanych grubo i szczerze, *Skarga* malowana jest oszczędnie, cienko kładzioną farbą, ze śladami pędzla zatartymi tak zwanym suwatorem. Po nałożeniu na niedoschlą jeszcze warstwę farby przezrzystych laserunków w partiach twarzy na koniec szło przetarcie całego obrazu półsucho odpowiednim tonem, co Jabłoński nazywa maskowaniem harmonizującym całość, a co później nazywano „zaptaniem w sosie” licznych szczegółów.

Tu dochodzimy do antykwarycznej warstwy obrazu. Wierny kolega zapewnia, że „do przedmiotu najmniejszego znaczenia używał przy obrazie wzoru z natury, ażeby każdy wycięty kawałek obrazu, jak: cząstkę szkieletu, okruch posągu, poznać można było, co przedstawiał”. Wiadomo, że Matejko od wczesnej młodości gromadził rysunki i przerysy, składające się na jego *Skarbczyk* – stale powiększany magazyn wszelkich starożytności. „Przyda się” – mówił. Rychło doszło do tego zbieractwo rekwizytów: strojów, broni, tkanin. Zbiorów Matejki nie porządkuje żadna myśl kolekcjonerska. To, co znajduje się w jego Domu przy ulicy Floriańskiej, to rodzaj romantycznej *Kunstkamery*, której

obiekty możemy tropić, wędrując po obrazach. Stanisław Witkiewicz pisał, iż „widz chodzi z końca w koniec obrazu, przeglądając go jak wystawę w sklepie antykwiariusza – wystawę świetną”²⁰. Mistrz Matejko miał też własnych rękodzielników krakowskich, szewca i krawca, którzy wedle jego rysunków wykonywali potrzebne kostiumy.

To wszystko jednak przyszło z późniejszą sławą. Młody i ubogi artysta nie dysponował jeszcze zasobną rekwizytornią, ale też „gorączkowa działalność przed rozpoczęciem obrazu *Kazanie Skargi* była tak wielką, jakby był powodowany obawą, że długo nie pożyje, a gromadził zbiory, zasoby, garderobę do obrazu, jakby był pewnym, że cały wiek żyć będzie, ciągle je potem pomnażając zakupami i darami”²¹. Wiele rzeczy pożyczal. W obraz winkrustowane są też studia o różnym pochodzeniu. „Pieniężne zasoby jego były tak wyczerpane, że z maleńkiego gałanka jakiejś starożytnej materii musiał odgadywać jej całość i z niego w obrazie *Skargi* malował strój cały. Mam nawet w zbiorach moich «studium olejne, kawałek żółtej szmaty», który w owych czasach posłużył mi do malowania całego w obrazie stroju męskiego”²². „Kawałek żółtej szmaty”, podarowany przez artystę piszącemu te słowa Gorzkowskiemu, znajduje się obecnie w Muzeum Narodowym w Warszawie, awansowany w katalogu na „studium złocistej draperii”.

Jak relacjonuje Stanisław Tarnowski: „malowanie postępowało tym porządkiem, że wszystkie rzeczy podrzędne, suknie, przybory, tło, były zupełnie wykończone, a na ostatku szło dopiero wykończenie podmalowanych głów. Robił to Matejko – jak mówił – z ostrożności: z obawy, że te rzeczy poboczne mogłyby przyćmić i zgasić swoim blaskiem głowy, gdyby te były naprzód skończone. Zostawiając je na ostatek, miał tę myśl i rachubę, że potrafi głowom nadać ton najsilniejszy, jaki powinny mieć, bo są w obrazie najważniejsze”²³. Twarze Matejki – „w obrazie najważniejsze” – to bodaj najbardziej intrygująca część jego malarstwa. Różnorodność typów fizjonomicznych jest jedną z tych cech, które w dużym mierze przesądzają o natychmiastowej „rozpoznawalności” jego wyobrażeń. Przywołując w kontekście *Kazania Skargi* kwestię Matejkowskich

fizjonomii²⁴, powtórzmy pytanie: czy źródłem ich było studium natury, pamięć wzrokowa czy wzory czerpane ze sztuki? Na pewno nie te ostatnie. Co zaś do dwóch pierwszych, sprawa jest złożona. Działanie Matejki odbiega tu bowiem od przyjętych sposobów malarskiego postępowania. Rzecz nie w modelach. Te są na ogół znane. Niektóre późniejsze obrazy Matejki, na przykład *Grunwald*, mają wspaniałą arystokratyczną obsadę: księżę Adam Sapieha, hrabiowie: Stanisław Michałowski, Antoni Potocki, Edward Raczyński, Jan Zamoyski. W młodzieńczym *Kazaniu* wszystko wygląda skromniej: „trudność w owe czasy pozyskania modeli, mianowicie głów charakterystycznych, a zbliżonych nieco do portretów osób historycznych powodowała, że posługując się kilkoma z przyjaciół-krewnych i niektórych kolegów powtarzał niejedne w różnych pozycjach z subtelną tylko odmianą, przeistaczaniem proporcji rysów, w jednym i tymże samym obrazie, jak później też same można spotkać i w innych obrazach [...] nadto udało się czasem nie bez kłopotów, uraz, interesowności, złowić nadające się indywiduum przez koleżę zaproszeniem w jego imieniu lub poddaniem bębenka, że ten lub ów przeciw mu pozował; czasem trafiła kosa na kamień, np. rzeźnik Majewski odpowiedział: «a to ja się tam między Panów mieszać nie chcę»; niektórych próżności dogadzało, innych fotografiami obrazów lub śniadaniem wynagradzał (mieszczan, inteligencję), ale najtrudniejszym było zdobycie jakiego obywatela, szlachcica, a o arystokracji ani mowy być nie mogło, pomimo apetytu” – wspomina Jabłoński²⁵. Natomiast Stanisław Tarnowski, krytykując postać Zebrzydowskiego w *Kazaniu*: „czy ten burzliwy agitator i orator mógłby być z tym brzuchem uwijać się tak po zjazdach, a z tą twarzą robić porywające zapalne wrażenie na słuchaczach?” – przyczynę widział w niewłaściwym modelu, jakim Lebowskim, starym kawalerze w peruce, którego pamiętał, jako krakowianin²⁶. Istota rzeczy leży jednak w tym, że model nie miał dla Matejki pierwszorzędno znaczenia. Dla dalszych planów artysta używał po prostu fotografii, do bardzo wielu figur pozował zaś wciąż ten sam „pewien Walek, bez określonej pozycji socjalnej, poza tym, że był ulubionym

modelem Matejki, bo i pozował mu dobrze, i bawił rozmową, koncepcjami, nawet wierszami, których mnóstwo umiał na pamięć i recytował podczas malowania”²⁷. Owa mała rola modela wynikała z natury twórczego usposobienia Matejki, w którym wyobraźnia i pamięć dominowały nad rzeczywistością. Matejko wybierał modele „podobne [...] do twarzy, które już zaznaczone były jako typy na podmalowanych obrazach [...]”. Najpierw była wizja – wizją utrwalal na płótnie, a dopiero model podobny do tego, co było na płótnie, służył jedynie jako «korekta» – co z naciskiem podkreślał uczeń Matejki Marian Wawrzeniecki, usilnie broniący wizerunku mistrza-wizjonera²⁸.

„Trudno ułożyć w obraz kazanie”. Trudno jednak nie tylko dlatego, że w obraz wtłoczyć trzeba dużą kościelną przestrzeń, a kaznodzieja wygląda na ambonie jak w wannie. Kazanie to mowa, a obraz jest niemy. Tymczasem interpretatorzy nigdy nie mieli wątpliwości, co do tego, co mówi Skarga. W jego usta (zamknięte zresztą, gdyż Matejko czuł, że otwarcie ust jest zabiegiem ekspresyjnie bardzo ryzykownym) wkładano słowa z kazania ósmego: „Bych był Izajaszem...” Dawanie „mowy” obrazom to jeden z trudniejszych problemów, z którymi borykało się malarstwo nowożytne. „Brakuje tylko głosu” – to jedna z najstarszych pochwał obrazów, a jednocześnie przypomnienie jednego z największych ograniczeń malarstwa. Niemożę obrazów przełamywano na różne sposoby. Najczęściej uciekano się do pomocy spoza samego obrazu: odniesienia do tekstu, na którym obraz był oparty, tytułu, objaśnienia w katalogu czy osobnej broszurze. Tymi ostatnimi opatrzył obrazy Matejki jego wierny sekretarz, Marian Gorzkowski. Rację miał jednak Stanisław Tarnowski, pisząc, iż „obraz tłumaczy się sam”. Oczywiście polskiemu widzowi, któremu wystarcza tytuł i zawarte w nim nazwisko Skargi. Francuscy krytycy piszący o obrazie wystawionym na paryskim Salonie 1865 roku i tam nagrodzonym złotym medalem byli wobec przedstawienia całkowicie bezradni. „Francja nie zna dobrze historii Polski obwarowanej niedostępnym murem spółgłosek i słów nie do wymówienia” – pisał Théophile Gautier. Ale nawet Gautier, wielkiej

przecież wnikliwość krytyk, zauważył, że „twarze wyrażają lata, skłonności, pleć, kondycję, uprzedzenia i efekt wywołany przez kaznodzieję”²⁹. A tak o *Skardze* pisał Stanisław Witkiewicz: „Matejko robi cały obraz na twarze, na wyrazy. Spokojne ruchy siedzących lub stojących figur przy słabym akcentowaniu innych stron malarstwa sprawiły, iż akcja rozgrywa się tylko na twarzach, a obraz w całości robił wrażenie ciemnej płaszczyzny, na której unosiły się różowe krążki twarzy”³⁰.

Treść kazania jest więc wypisana na twarzach. Jest ten obraz znakomitym przykładem „określenia akcji przez reakcję”, jednym ze sprawdzonych sposobów tworzenia obrazowej opowieści i dawania „mowy” obrazom. Tą drogą też poszedł, skądinąd mało intelektualnie lotny, Marian Gorzkowski we *Wskazówkach do obrazu Jana Matejki „Kazanie Skargi”*. Sama treść kazania nie jest tam podana wprost, lecz ma zostać przez widza zrekonstruowana na podstawie reakcji uprzednio dosadnie scharakteryzowanych słuchaczy. Mianowicie 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 rozświetać poznanie prawdy”; warchoł Diabeł Stadnicki, „słuchając Skargę jest oburzonym na niego”; Janusz Zborowski, ponieważ „jest rozmarzony i zamysłony przedstawia typ męża ze zwrotem do lepszych natchnień”; i wreszcie Jan Zamoyski, najwartościowszy człowiek wśród zgromadzonych, „słucha Skargę z całą natężoną uwagą i jest wyobrażeniem szlachetności i cnoty magnackiej”³¹.

Szczęśliwie ukończone i przeżegnane dzieło wyniosło z pracowni czterech ekspresów i pokonując trudne zakręty, ciasną sień, ogrody, zaniósł do sali wystawowej Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w domu Larisza, gdzie po raz pierwszy zaprezentowano je publiczności. Następnego roku, 1865, zostało pokazane i nagrodzone na dorocznym Salonie w Paryżu. Gdy ponownie wystawiono je w Krakowie, w pałacu biskupim w 1871 roku, anonimowy korespondent warszawskiego czasopiśma „Bluszcz” donosił: „boisz się przemówić, aby nie przerwać powszech-

nej ciszy, aby nie uronić słów, jakie wypowiada na płótnie główna osoba. Wrażenie to jest tak ogólne, że zawsze przed obrazem Matejki panuje zupełna cichość, najwięksi znawcy i profani udzielają sobie uwag szepcząc³².

Praca malarza była skończona. Skarga zaczął mówić.

Boznańska i inne

Boznańska i inne – to wybrana do prezentacji około pięćdziesięcioosobowa grupa kobiet parających się sztuką, pokoleniowo bliska urodzonej w 1865 roku Oldze Boznańskiej, jedynej spośród nich, której nazwisko weszło do podręcznikowego kanonu sztuki polskiej. Motywem wyboru nie była ranga malarstwa Boznańskiej, lecz fakt, że kobiety jej generacji (i nieco młodsze) stanowią pierwszą wyraźną grupę uprawiających sztukę zawodowo, w przeciwieństwie do swych poprzedniczek, które z nielicznymi wyjątkami (jak żyjąca w latach 1782–1855 Henryka Beyer, pierwsza polska malarka-profesjonalistka) były amatorkami, aczkolwiek nieraz i utalentowanymi, i artystycznie wykształconymi. Świadectwem okrzepnięcia u schyłku XIX wieku kobiecego środowiska artystycznego było zawiązanie się w 1899 roku w Krakowie Stowarzyszenia Artystek Polskich, które zainaugurowało swą działalność wystawą złożoną z dzieł trzydziestu czterech artystek, eksponowaną w Sukiennicach, a następnie powtórzoną w warszawskim Salonie Krywulta¹.

Badanie sztuki tworzonej przez kobiety, jakkolwiek dokonywane na różne sposoby, związane jest z feministyczną historią sztuki, która sama ma już swoją historię². Ostatnia dekada skorygowała nieco jej obraz – zarzucono żywną początkowo feministyczną utopię odrębnej artystycznej tradycji kobiecej, niemożliwa okazała się „alternatywna historia sztuki kobiet” i nie tyle mówi się o feministycznej historii sztuki, ile raczej o feministycznej interwencji w historię sztuki³. Przyjęte tu podejście do badania kobiecej twórczości zbliża się do stanowiska, którego celem jest rozszerzenie pola widzenia historii sztuki, a nie jej rozbicie czy postmodernistyczna dekonstrukcja, do czego dążą różne bojowe odłamy feministycznej historii sztuki, jak poststrukturalistyczny czy marksistowski⁴. Nadal mamy tu do czynienia z badaniem dzieł, twórców i ich wielorakich społecznych uwarunkowań, dokonywanym z wykorzystaniem instrumentarium tradycyjnej historii sztuki, acz rozszerzonej o nowe, społeczne konteksty. Można jeszcze

dość, że oba pojęcia składające się na nazwę naszej dyscypliny: historia i sztuka – są tu także rozumiane tradycyjnie, bez zwątpień wysuwanych przez feministyczny (i nie tylko) dekonstrukcjonizm⁵.

Przedmiotem obserwacji będą więc przede wszystkim społeczne i instytucjonalne ramy, w jakich próbowało swych sił pierwsze pokolenie profesjonalnych polskich artystek. Będzie to próba odpowiedzi na pytanie o ich kondycję zawodową, socjalną, finansową, po części też prywatną, wreszcie artystyczną⁶.

Pierwsza kwestia to pochodzenie. Zdecydowana większość kobiet, które swą karierę artystyczną rozpoczynały przed 1900 rokiem, wywodziła się ze sfer ziemiańskich, czasem zamożnych, zwłaszcza w wypadku rodzin kresowych. Wśród profesjonalnych artystek nie ma natomiast arystokratek, których tak wiele było w pierwszej połowie XIX stulecia. Drugie miejsce zajmują córki inteligenckich rodzin miejskich (Anna Bilińska była córką lekarza, Olga Boznańska – inżyniera i nauczycielki, Zofia Stankiewiczówna – profesora medycyny). Są oczywiście w tym pokoleniu córki zesłańców (Magdalena Andrzejkiewicz-Buttów, Jadwiga Janczewska-Glinka, Otolia Kraszewska) i spiskowców (Maria Podlewska). Sporadycznie zdarza się pochodzenie kupieckie (Luna Drexlerówna), natomiast zupełnym wyjątkiem kobiety z ludu jest Aniela Pająkówna – córka stangreta z dóbr Pawlikowskich, przez nich wykształcona i uposażona, przez kilka lat związana z Przybyszewskim, matka jego córki Stanisławy⁷.

W badaniach nad biografiami „dawnych mistrzyń” malarstwa europejskiego zwracano uwagę, iż kobiety, które osiągnęły pewną artystyczną pozycję, były zazwyczaj córkami artystów, wykształconymi przez nich w domowych warsztatach⁸. W tym profesjonalnym pokoleniu jest inaczej. Zaledwie kilka kobiet pochodziło z rodzin artystycznych (Łucja Bałzukiewiczówna, Bronisława Wiesiołowska), a tylko jedna była córką znanego artysty – Maria Gerson-Dąbrowska, która zresztą nie poszła w ślady ojca-malarza, uprawiając rzeźbę (obok bardzo żywej działalności społecznikowskiej i oświatowej). Decyzja o poświęceniu się sztuce nie napotykała – jak można by się spodziewać – rodzinnego oporu. Prze-

ciwnie – artystyczne uzdolnienia córek były zazwyczaj wcześniej zauważane i pielęgnowane (najlepszym przykładem staranna edukacja Boznańskiej). W wielu biografiach przewija się motyw prywatnych nauczycieli, sięgania po rady znanych artystów i – jeśli pozwalały na to finansowe możliwości – zagranicznych studiów i podróży. Może się wydać paradoksalne, ale jedyną w tym gronie młodą dziewczyną, która z trudem uzyskiwała zgodę rodziny na podjęcie studiów malarskich, była córka Henryka Sienkiewicza Jadwiga, późniejsza Kornilowiczowa, której talenty malarskie i poetyckie pozostały zresztą niespełnione, ku serdecznemu żalowi zaprzyjaźnionego z nią Stanisława Witkiewicza.

Prawdziwa walka o realizację artystycznych aspiracji rozpoczęła się dopiero po przekroczeniu progów troskliwego rodzinnego domu. Trzeba pamiętać, że w XIX wieku utrzymywała się bardzo wyraźna i głęboka różnica między rozwijaniem zdolności artystycznych panienki z dobrego domu (co należało do kanonu jej wykształcenia) a rzeczywistą twórczą pracą artysty. Nie miejsce tu na rozpatrywanie wielorakich: i kulturowych, i obyczajowych, i wreszcie artystycznych przyczyn tej różnicy, która widziana jest jako główny powód braku „wielkich artystek”⁹. Wbrew popularnym mitom opowiadającym o cyganerii życie artystyczne w XIX wieku było wysoce sprofesjonalizowane i zinstytucjonalizowane. Wiodła do niego tylko jedna droga – przez akademie. W tej instytucji, mającej parowiekowe doświadczenie dydaktyczne i monopolizującej kształcenie artystyczne, jednym z podstawowych elementów nauczania było studium nagięgo modelu. Ono to stanowiło – przynajmniej oficjalnie – zaporę zamykającą uczelnie artystyczne przed kobietami (feministka zauważy tu kąśliwie, że rygoryzm obyczajowy nie zabraniał kobietom roli mniej rozwijającej – samego modelu¹⁰). Dotykamy tu zresztą wielkiego feministycznego problemu, jakim jest wszechobecność kobiecego aktu w sztuce europejskiej¹¹. Jak silny był tu opór, świadczy fakt, że pomimo wielokrotnych petycji prawo studiowania na krakowskiej akademii kobiety uzyskały dopiero w 1920 roku (lepiej było w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych, gdzie kobiety przyjmowano od mo-

mentu jej powstania, to jest od 1904 roku¹²). Oczywiście, istniały w drugiej połowie XIX wieku szeroko rozpowszechnione sposoby ominięcia tej przeszkody. Pierwszym były prywatne lekcje, te jednak stanowiły zaledwie załączek edukacji, aczkolwiek dla wielu uzdolnionych kobiet był to zarazem jej koniec. Drugim – prywatne żeńskie szkoły artystyczne. W drugiej połowie XIX stulecia w Warszawie działało takich szkół kilkanaście, w Krakowie cztery, we Lwowie trzy¹³. Wiele z nich miało charakter efemeryczny – działały krótko, skupiały niewielkie grono pedagogów i uczennic. Kilka stało się jednak ważnymi ośrodkami kształcenia. W Warszawie wyjątkowe ze względu na rangę profesora i poziom nauczania były kursy dla kobiet przy Szkole Rysunkowej Wojciecha Gersona, prowadzone w latach 1867–1901, na których był on jedynym nauczycielem. Przeszło przez nie kilkadziesiąt uczennic, między innymi Bilińska, Dulebianka, Stankiewiczówna. W Krakowie nieporównywalny z innymi szkołami prywatnymi był Wydział Artystyczny Wyższych Kursów dla Kobiet Adriana Baranieckiego (tak zwane Baraneum, 1868–1924, od śmierci założyciela w 1891 roku działające jako Kursy imienia A. Baranieckiego¹⁴). Opiekunami jego byli: Władysław Łuszczkiewicz (1868–1912), Piotr Stachiewicz (1912–1918), a nauczycielami, różnej, ale i najwyższej rangi, artyści czynni w owych latach w Krakowie.

Uczennic było ponad pięćdziesiąt, w tym Boznańska, Pająkówna, Maria Wasilkowska, a nawet Zofia Kossak. Program nauczania obu tych najlepszych szkół prywatnych obejmował podstawowe przedmioty akademickie: rysunek z natury, anatomię, malarstwo, historię sztuki. U Baranieckiego modernizm dał o sobie znać wprowadzeniem do programu malarstwa plenerowego. Szkoły organizowały wystawy prac swoich uczennic: w 1890 roku w Krakowie w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych wystawiał Wydział Artystyczny Baranieckiego, w Warszawie w tymże roku w Salonie Krywulta odbyła się wystawa prac uczennic Szkoły dla Kobiet Ludwika Wiesiołowskiego. Pokazy urządzały też inne, pomniejsze szkoły. „Z wykazu nazwisk uczennic, które przeszły przez te szkoły i prywatne pracownie malarzy, wylania się wyraźna dyspro-



40. Olga Boznańska *Autoportret*, 1906–1907

porcja pomiędzy ich liczbą a niewielkim gronem absolwentek, które wybrały karierę artystyczną”¹⁵.

Skądinąd zarówno prywatne lekcje indywidualne, jak i prywatne szkoły artystyczne dla kobiet mieściły się w porządku „kobiecy”, to znaczy służyły raczej rozwijaniu panieńskich zdolności artystycznych niż przygotowaniu do prawdziwej pracy twórczej. W gruncie rzeczy odsuwały one kobiety od instytucji artystycznych, utrwalając ich miejsce wśród zdolnych amaterek lub – w wypadku kobiet zmuszonych do pracy zarobkowej – pracownic na niwie sztuki użytkowej. Nie znaczy to, że nie przygotowywały do zawodu, przeciwnie, znaczna ich część miała w programie przedmioty „praktyczne”, rysunek techniczny i architektoniczny, haft artystyczny. Ukierunkowane na sztukę zdobniczą, połączone z jej pracowniami, przygotowywały do zatrudnienia tradycyjnie postrzeganego jako „kobiece” i niemieszczącego się w kategoriach prawdziwej Sztuki (Szkoła Malarstwa i Rzeźby dla Kobiet Bronisławy Poświkowej, 1890–1902; Szkoła Sztuki Stosowanej Alicji Nowińskiej, 1892–1908). Rzecz zresztą znamienna, że żadna z artystek, które uzyskały znaczenie jako malarki, nie poprzestała na szkole Gersona czy kursach Baranieckiego; każda z nich poszła trzecią z możliwych dróg artystycznej edukacji kobiet, udając się na studia zagraniczne, głównie do Paryża i Monachium, lecz także do Drezna lub Wiednia, gdzie kobiety na równi z mężczyznami przyjmowano do tak zwanych „wolnych” akademii (jak Académie Julian czy Académie Colarossi w Paryżu) lub do prywatnych atelier prowadzonych przez wziętych malarzy. Dopiero studia zagraniczne – też długo nie w państwowych akademiach – pozwalały wyjść z „kobiecego getta”. Odbyły je – powtórzmy – wszystkie kobiety, które uzyskały jakąkolwiek rangę artystyczną. Trzeba tu dodać, że studia zagraniczne były długo koniecznością dla wszystkich polskich artystów, niezależnie od ich płci. Do powstania w 1874 roku w Krakowie Szkoły Sztuk Pięknych z „majsterszłą” Matejki na ziemiach polskich nie było uczelni artystycznej o akademickiej randze. W tym jednym wypadku „kobiece upośledzenie” roztapia się w „upośledzeniu narodowym”.



41. Anna Bilińska-Bohdanowicz *Autoportret*, 1892



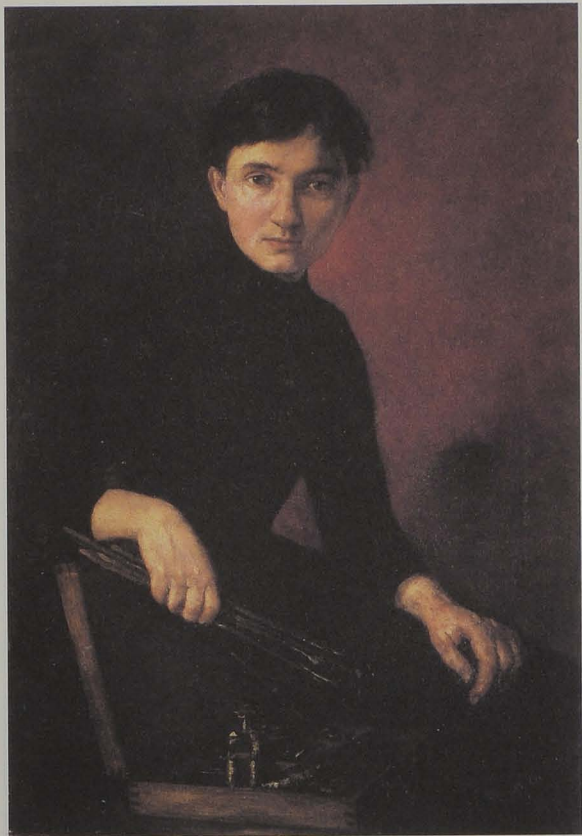
42. Aniela Pająkówna *Autoportret z córką*, 1907

Wszystkie rodzaje dostępnego kobietom wykształcenia artystycznego – prywatne lekcje i szkoły, a zwłaszcza zagraniczne akademie i atelier – były kosztowne. Kolejne pytanie dotyczy zatem finansowych podstaw artystycznych karier kobiet. Jak powiedziano, większość z nich pochodziła z rodzin ziemiańskich, a część z inteligencji (co nie znaczy, że koszty edukacji, zwłaszcza zagranicznej, nie stanowiły problemu dla rodzinnych budżetów). Najbardziej dramatycznym, powieściowym niemal przykładem może być los zmarłej w wieku trzydziestu sześciu lat Anny Bilińskiej-Bohdanowiczowej, obok Boznańskiej niewątpliwie najbardziej utalentowanej i upartej w dążeniach artystycznych przedstawicielki tego pokolenia¹⁶. Córką lekarza praktykującego na Kijowszczyźnie, przez całą młodość borykała się ze skutkami jego finansowej upadłości. W warszawskiej szkole Gersona zawarła przyjaźnię z zamożnymi koleżankami (Klementyną Krassowską, Marią Gażycz, Zofią Stankiewiczówną), których pomoc pozwoliła jej odbyć zagraniczne podróże i podjąć studia w Académie Julian w Paryżu. Niepewna sytuacja materialna uniemożliwiła jej związek z Wojciechem Grabowskim, rysownikiem zmarłym na gruźlicę w 1885 roku. Szansę kontynuacji studiów paryskich zawdzięczała zapisowi testamentowemu młodo zmarłej przyjaciółki, Klementyny Krassowskiej. Od 1887 roku zaczęła odnosić sukcesy w Salonie Paryskim, otrzymywać zamówienia na portrety, sprzedawać obrazy, między innymi do londyńskiej prestiżowej Grosvenor Gallery. W 1892 roku wyszła za mąż za doktora Bohdanowicza, lecz ten początek powodzenia zawodowego i osobistego już w następnym roku przerwała śmierć spowodowana chorobą, której nabawiła się w bardzo trudnych i ubogich latach paryskich studiów.

Względna zamożność innych adeptek sztuk pięknych także nie oznaczała braku problemów finansowych. Oprócz sprzedaży obrazów (głównie portretów i pejzaży, tych najbardziej pokupnych gatunków tematycznych) źródłem dochodów były lekcje rysunku, praca w uczelniach artystycznych dla kobiet (Leonia Bierkowska, Stanisława Fijałkowska-Kędzierska, Maria Podlewska, Antonina Różniatowska, Barbara Rychter-Janowska, Broni-

ślawa Wiesiołowska) czy praca w szkołach powszechnych i pensjach. Nawet duże pieniądze nie zawsze pozwalały na realizację aspiracji. Rzeźbiarka Teofila Certowicz, pochodząca z zamożnego ziemiaństwa, nauczająca w szkole Bronisławy Wiesiołowskiej, z własnych funduszy założyła w 1897 roku w Krakowie Szkołę Sztuk Pięknych dla Kobiet, w której uczyli między innymi Malczewski i Tetmajer. Po czterech latach przedsięwzięcie to zakończyło się bankructwem. Stan majątkowy większości kobiet-artystek jest trudny do odtworzenia, zwłaszcza nielato określić, jaki udział w ich dochodach miały honoraria za prace artystyczne. Chociaż uprawiały sztukę zawodowo, nie z niej głównie żyły, o czym najlepiej świadczy przykład Boznańskiej – artystki, która odniosła prawdziwy, także komercyjny sukces, miała liczną, zamożną (choć raczej polską) klientelę, a jednak do końca życia w 1940 roku utrzymanie (a mieszkała od 1898 roku w Paryżu) zapewniała jej kamienica przy ulicy Wolskiej w Krakowie.

Tym, co różni artystki omawianego pokolenia od ich poprzedniczek uprawiających sztukę w pierwszej połowie XIX stulecia, jest – poza bardziej systematycznym wykształceniem – udział w zinstytucjonalizowanym życiu artystycznym, będący głównym świadectwem i miarą ich profesjonalnego statusu. Należy dodać, że dziewiętnastowieczna instytucjonalizacja sztuki objęła nie tylko wykształcenie, lecz także różne formy mecenatu i odbioru, co znacznie ograniczyło szanse twórczości niemieszczącej się w panujących konwencjach i normach, jaką często była sztuka kobiet¹⁷. Większość artystek pokolenia Boznańskiej wystawiała w głównych krajowych galeriach – warszawskim Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych¹⁸, w krakowskim i lwowskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych oraz w renomowanych salonach Krywulta i Ungera¹⁹ – niektóre dużo i regularnie. Do rzadkości należały jednak wystawy indywidualne. W Warszawie wyjątkiem była wystawa piętnastu szkiców do obrazów Bilińskiej, zorganizowana w Zachęcie w roku jej śmierci (1893). Następnym indywidualnym pokazem tamże była dopiero wystawa Melanii Mutermilch (Meli Muter) w 1907 roku, ar-



43. Maria Podlewska *Autoportret*, około 1900–1905

tystki należącej już do innego pokolenia²⁰. Choć wiele kobiet studiowało za granicą, niewielu udawało się tam wystawiać. Na najbardziej prestiżowym paryskim Salonie wystawiała Bilińska, otrzymując srebrny medal. W Paryżu wystawiały też oczywiście Boznańska, rzeźbiarka Teofila Certowicz, Emilia Dukszyńska, Maria Dulębianka, Maria Gerson-Dąbrowska, Maria Pia Górską, Maria Podlewska, Zofia Stankiewicz. Odbywały się natomiast odrębne wystawy kobiece²¹; najwcześniejsze – w Warszawie (1877, 1889), organizowane przez Muzeum Przemysłu i Rolnictwa *Wystawy Pracy Kobiet*, na których wśród rozmaitych wyrobów eksponowano też obrazy i przedmioty rzemiosła artystycznego. Innym typem kobiecego pokazu były – wspomniane już – prezentacje dorobku uczennic szkół artystycznych dla kobiet. Duże wystawy organizowało Stowarzyszenie Artystek Polskich (potem zwane Kołem Artystek Polskich), powstałe w 1899 roku. Największą kobiecą imprezą (bliisko pięćdziesiąt uczestniczek) była *Wystawa Prac Malarskich Kobiet* w Zachęcie w 1907 roku. Ta forma pokazu miała zyskać wielką popularność w dwudziestoleciu międzywojennym.

Dość znaczny udział kobiet w wystawach pozostaje w rażącej dysproporcji do otrzymywanych na nich nagród i wyróżnień. W konkursach warszawskiej Zachęty w 1888 roku nagrodę w dziedzinie malarstwa dostała Bilińska za portrety, a w 1895 roku drugą nagrodę (300 rubli) Boznańska za portret męski (*ex aequo* z zaprzyjaźnionym z nią Samuelem Hirszenbergiem). Poza tym aż do 1914 roku kobiety uzyskały zaledwie kilka „listów pochwalnych”. Warto może jeszcze odnotować drugą nagrodę w konkursie rzeźbiarskim, jaką w 1903 roku otrzymała Julia Stabrowska, pokonując przyszłych luminarzy rzeźby polskiej: Xawerego Dunikowskiego i Edmunda Wittiga, którzy zasłużyli tylko na „listy pochwalne”. Wobec setek nagród i wyróżnień przyznawanych przez Zachęte od 1860 roku jest to liczba zupełnie znikoma²².

Bardzo ograniczona (zwłaszcza w porównaniu z okresem dwudziestolecia) była jeszcze instytucjonalna aktywność kobiet-artystek. Tu znów wyjątkową pozycję zajmowała Boznańska – prezeska Stowarzyszenia



44. Maria Gażycz *Autoportret* (?), 1896

Artystek Polskich, członek, a potem parokrotnie prezeska Stowarzyszenia Artystów Polskich „Sztuka” (założonego w 1897).

I wreszcie najważniejszy – bo przesądzający w dużej mierze o wejściu do historii sztuki – sprawdzian pozycji kobiet-artystek: zakupy muzealne. Szeroka kwerenda, jakiej dokonano z okazji wystawy *Artystki polskie*, ujawniła, że znaczna część ich dorobku, pozostając w rękach prywatnych, uległa rozproszeniu lub zniszczeniu. Z tego powodu nieznan jest pełen katalog dzieł nawet najwybitniejszych malarzek tego pokolenia, skądinąd dobrze reprezentowanych w zbiorach muzealnych, jak Boznańska i Bilińska.

Kwestie czysto artystyczne z założenia pozostawiono na boku niniejszej prezentacji. Przedstawiając społeczną i instytucjonalną sytuację pierwszego profesjonalnego pokolenia artystek polskich, trzeba jednak w końcu postawić sprawę rangi i charakteru ich artystycznych dokonań. Pierwsze pytanie dotyczy oczywiście szczególnych, „kobiecych” cech tej twórczości. Większość artystycznej produkcji kobiet zamyka się w dość wąskim kręgu tematycznym – dominują w niej portrety (zwłaszcza kobiece i dziecięce), pejzaże oraz martwe natury. Zupełną rzadkością są obrazy o dużych formatach, wielopostaciowe, tak zwane „tematyczne” – to jest historyczne, mitologiczne czy alegoryczne. Przedstawienia religijne to też na ogół niewielkie obrazki dewocyjne. Zważywszy nawet, iż w ostatnich dziesięcioleciach XIX wieku następował odwrót od *peinture à sujets*, jest to cecha uderzająca. Trzeba zarazem pamiętać, żeciążenie hierarchii tematycznej było nadal silne, zwłaszcza w Polsce. Poważne malarstwo, wielka sztuka – było to wciąż malarstwo podejmujące podniosłe tematy i realizujące je w wielkiej skali, a nie gatunki naśladowcze – portret, pejzaż, martwa natura. Ambicją Bilińskiej, artystki bynajmniej nie prowincjonalnej, studiującej i żyjącej w Paryżu, było tworzenie takich właśnie obrazów. Chciała być „kompozytorką”²³. Dzieła historycznego oczekiwania też od niej krytyka, właśnie dlatego że doceniono jej wyjątkowy talent²⁴. Czy jednak owa specyfika tematyczna jest istotnie cechą kobiecą, znamiem kameralności, intymności, uczuciowości, potocznie łą-

czonych z pojęciem kobiecości? Wydaje się ona raczej wynikiem ograniczonych – pod wieloma względami – możliwości i aspiracji twórczych. Po pierwsze, do malarstwa w „wielkim stylu” kobiety nie miały zawodowego przygotowania, brakowało im właśnie prawdziwego akademickiego *curriculum*, studiów w klasach kompozycyjnych, stanowiących ukoronowanie wykształcenia. Poza tym portret, pejzaż, martwa natura – to sztuka niewymagająca rozbudowanego warsztatu, dużej pracowni, całej malowniczej rekwizytorni, jakie gromadzono w dziewiętnastowiecznych atelier, płatnych modeli, fizycznego wysiłku wreszcie, niebagatelnego przy pracy nad wielkim płótnem. Jest to malarstwo obywające się bez dużych nakładów, za to stosunkowo najłatwiej znajdujące i zleceniodawców, i nabywców, malarstwo o zdecydowanie prywatnym, a nie publicznym charakterze, co po części tłumaczy jego słabą reprezentację w muzealnych zbiorach. Odgrywa przede wszystkim rolę „ozdoby życia”, a zatem oscyluje między kulturą życia codziennego a sztuką wyższą.

Co do kwestii stylistycznych zaś – w sztuce kobiet znajdujemy odzwierciedlenie wszystkich właściwie nurtów tego wspaniałego dla malarstwa czasu, jakim był schyłek XIX i początek XX wieku: głównie realizmu i naturalizmu wszystkich odcieni, ale mamy też i impresjonistyczne rozjaśnienie palety, i wpływy estetyzmu, postimpresjonizmu, potem oczywiście secesji. Jest to jednak (wyjąwszy jednostki) właśnie odzwierciedlenie, odbicie, twórczość wyraźnie osadzona w stylistyce epoki, ale zawsze drugorzędna. Wszystko daje się włączyć w ówczesny bieg dziejów sztuki, tyle że pozostaje na jego uboczu. O braku „kobiecej specyfiki” przesądza jednak przede wszystkim ówczesne pojmowanie sztuki²⁵, takie jakie wpajano w szkołach artystycznych, jakie utrwałała przywiązana do tradycji krytyka, jakie było, szczególnie w Polsce, dość obojętnej na artystyczne rewolucje, rozumieniem wtedy powszechnym. Artystki tamtego pokolenia starały się w miarę swoich możliwości, talentu, ambicji, wykształcenia realizować zadania stawiane wówczas przed malarstwem, a zatem rzetelnie panować nad warsztatem, właściwie komponować płaszczyznę obrazu, poprawnie rysować i modelować bryłę, wywahać

masy światła i cienia, harmonizować koloryt, tworzyć iluzję przestrzenną, chwycić ruch i wyraz postaci, oddawać podobieństwo w portrecie, nadawać wreszcie wyobrażeniom uczucie, nastrój i „prawdę”. Oczekiwanie, że będą one przekazywać własne doświadczenie egzystencjalne, „wrażać siebie” czy swą szczególną kobiecą kondycję – byłoby anachronicznym rzutowaniem znacznie późniejszych pojęć na sztukę, wyrastającą z zupełnie odmiennych podstaw i założeń.

W pokoleniu Boznańskiej zdarzały się, choć nieliczne, trudniące się sztuką emancypantki. Najbardziej zdeklarowaną feministyczną działaczką społeczno-polityczną była Maria Dulębianka (1861–1919), od 1890 roku do śmierci poetki nieodłączna towarzysząca Konopnickiej. To ona walczyła o dopuszczenie kobiet do krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych. W 1908 roku jako pierwsza kobieta kandydowała – bez powodzenia – do galicyjskiego Sejmu Krajowego, przedstawiając niepodległościowy i demokratyczny program wyborczy. Była wszechstronna – poza malarstwem uprawiała muzykę, zajmowała się publicystyką, redagowała kobiecy dodatek do „Kuriera Lwowskiego”, pełniła różne funkcje administracyjne. Od 1900 roku stopniowo odchodziła od malarstwa, zaangażowana w działalność strzelecką, a potem legionową. Zmarła na tyfus, którym zaraziła się, wizytując w 1919 roku ukraiński obóz jeniecki w Mikulińcach²⁶. Druga aktywna emancypantka to Zofia Stankiewiczówna (1862–1955), działaczka socjalistyczna i konspiratorka, która uwięziona w 1905 roku na Pawiaku, cudem uniknęła zsyłki na Sybir. Potem, w okresie międzywojennym, była bardzo czynna w międzynarodowych organizacjach kobiecych²⁷. W obu jednak wypadkach emancypacyjna i polityczna aktywność nie mają żadnego związku z twórczością artystyczną. Malarstwo Dulębianki jest dość słabe; znane są głównie jej portrety Konopnickiej, może tylko obraz *Uwięziona* (dawniej własność Muzeum Ruchu Rewolucyjnego) jest tematycznym odbiciem jej postaci. Żadnego wpływu poglądów i postawy politycznej nie ma w sztuce Stankiewiczówny – wziętej pejzażystki, popularnej głównie dzięki graficznym, nastrojowym widokom staromiejskim, z biegiem lat coraz bar-



45. Kazimierz Stabrowski *Julia Stabrowska*, 1896

dziej stereotypowym. Twórczość aktywistek pozostaje dziedziną wyizolowaną, niespożytkowaną nawet w celach propagandowych, ukształtowaną przez tradycyjne poglądy artystyczne²⁸. Ówczesna walka emancypacyjna toczyła się bowiem o równouprawnienie w dziedzinie praw publicznych, wykształcenia, zarobkowania, a nie o wyzwolenie kobiecej potencji twórczej czy manifestację płciowej odrębności, czego domagają się dzisiejsze feministki.

O ile trudno mówić o „kobiecej sztuce”, o tyle na pewno można mówić o „kobiecej doli” tworzących ją artystek. Życiorysy Dulębianki i Stankiewiczówny, przypomniane w największym skrócie, sygnalizują jeszcze jedną sprawę – biografie kobiet-artystek są często bardziej interesujące niż ich twórczość. Trudno się dziwić, że feministyczna historia sztuki tak często wpada w pułapkę biografizmu. Tu dają o sobie znać wszystkie determinizmy: biologiczny, kulturowy, narodowy wreszcie. Nawet słownikowe czy katalogowe biogramy ujawniają niezwykle koleje losu, które płaczą się i zagęszczają, w miarę jak zagłębiamy się w źródła, w materię życia wylaniającą się ze wspomnień, listów, rodzinnych przekazów. Nie wiele tu z tradycyjnych toposów biografiki artystycznej, więcej z opisywanego przez feministki „toru przeszkód”²⁹, wynikających głównie z niemożności pogodzenia roli kobiety i roli artysty. Wyjątkowo napotykamy podstawowy dla biograficznej topiki motyw poświęcenia życia – także osobistego – dla sztuki, aczkolwiek kształtuje on właśnie los artystek najwybitniejszych: Bilińskiej i Boznańskiej. Więcej jest sytuacji odwrotnych – poświęcenia sztuki dla życia: rodziny, męża, dzieci, a także „sprawy” i Boga. Przykładów jest wiele i są one różnorodne. Całkowicie podporządkowała się karierze męża Stanisława Fijałkowska-Kędziarska (1874–1956); podobnie, niepospolitej urody (sądząc z mężowskich portretów), Julia Stabrowska (1869–1941), której rzeźby zostały zresztą zniszczone podczas rewolucji w majątku Kierbedziów na Łotwie. Żona innego profesora warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych, Michalina Krzyżanowska (1883–1962), która przeżyła męża o czterdzieści lat, przyjęła odmienną rolę: opiekunki, propagatorki i kontynuatorki (dobrej) jego malarstwa

(tu nie sposób oprzeć się chęci przypomnienia, że w 1950 roku ta zbliżająca się do siedemdziesiątki kobieta została za działalność AK-owską aresztowana i spędziła w więzieniu sześć lat). Rodzinne poświęcenie prowadziło czasem do całkowitego zaniechania twórczości, jak w wypadku Emilii Majewskiej (około 1850–1919), matki Leona Chwistka, która wraz z siostrą Antoniną (około 1845–1910), modelem ekscentrycznej hrabiny Małyldy z 622 *upadków Bunga* Witkacego, prowadziła w Zakopanem zakład wodolecznicy „Gerlach”, zaniedbywany przez jej męża, doktora Bronisława Chwistka, znanego zakopiańskiego *bon vivanta*. Sztukę poświęcały też kobiety na rzecz działalności publicznej (Dulębianka) czy wreszcie życia zakonnego. Teofila Certowicz (1862–1918), w latach 1902–1903 przewodnicząca Koła Artystek Polskich w Krakowie, w 1904 roku wstąpiła do Zgromadzenia Panien Kanoniczek i oddała się filantropii; Maria Gażycz (1860–1935) porzuciła malarstwo dla opieki nad chorym mężem, a po jego śmierci w 1906 roku wstąpiła do zakonu nazaretanek. Do klasztoru wstąpiła też Amelia Wysocka.

Twórcza pozycja kobiet podlegała więc licznym uwarunkowaniom i zagrożeniom. Uwarunkowania miały swe źródło przede wszystkim w profesjonalizacji i instytucjonalizacji życia artystycznego, które, przynajmniej dla kobiet tego pokolenia, były utrudnieniem artystycznej kariery. Zagrożenia płynęły natomiast nie ze strony instytucji, lecz życia po prostu, życia niosącego osobiste tragedie, finansowe krachy, rodzinne ciężary, obyczajowe konwenanse. Jak niepewny był status ówczesnych kobiet-artystek, świadczy nawet nasz dzisiejszy nawyk językowy – przedstawiając je, bezwiednie niemal sytuujemy je wobec znanego mężczyzny, mówiąc: córka Sienkiewicza, córka Gersona, córka Podlewskiego, żona Stabrowskiego, żona Krzyżanowskiego, żona Lorentowicza (Ewa), kochanka Przybyszewskiego (Pająkówna), matka Chwistka, bratowa brata Alberta (Maria Chmielowska), szwagierka Sienkiewicza (Jadwiga Janczewska-Glinka). Przykłady odwrotne są wyjątkowe. Tylko doktor Antoni Bohdanowicz jest dla nas mężem Bilińskiej. Boznańskiej zaś nie da się związać z żadnym mężczyzną – całe życie była sama.

Czy artystce wolno wyjść za mąż?

Jackowi Woźniakowskiemu

Ofiarowując Jackowi Woźniakowskiemu przypis do Jego artykułu o matrymonialnych perypetiach artystów, tak jak je przedstawiają polskie *Künstlerromane*¹, i postępując wyznaczonym przez Niego porządkiem, zaczynam od spisu lektur². Nie jest on imponujący. „Kobiety uprawiające sztukę pojawiają się w historii jako zaledwie cienie, jedna daleko od drugiej”³, i tak też rzecz się ma z wizerunkiem artystki-malarki w zeszłowiecznej polskiej literaturze. W półwieczu, które otwiera *Książka pamiątek* Żmichowskiej (1846–1848), a zamyka *Jerychonka* Rodziewiczówny (1895), jest tych powieści zaledwie kilkanaście. Jeszcze mniej znajdziemy takich, w których artystka jest główną bohaterką (jak w *Jedynacze* Korzeniowskiego czy *Jerychonce* Rodziewiczówny). Częściej są to postacie drugoplanowe, których rola bywa różna: wzbogacają galerię typów ludzkich (Augusta we *Wstępny obrazku do Poganki* Żmichowskiej), ubarwiają charakterystykę środowiska artystycznego (malarka Ocieska we *Wrzocie* Rodziewiczówny). Czasem artystyczne uzdolnienia są czymś zupełnie nieistotnym dla akcji powieści, a nawet charakterystyki postaci (rzeźbiąca figurki i studiująca w dreźnieńskiej akademii Bronia ze *Straszego dziadunia* Rodziewiczówny), innym razem objawiony talent nie może zmienić losu bohaterki i tylko pogłębia obraz jej niedoli (*Marta Orzeszkowej*). Najwięcej jest amatorów „bawiących się w studia z natury” (na przykład panna Bronisława z *Żony artysty* Grudzińskiego, innych przykładów stosunkowo wiele), które to zatrudnienie nie ma większego znaczenia niż gra na pianinie, haft na kanwie i tym podobne zajęcia panien na wydaniu. Nawet na tle polskich powieści o artyście⁴ jest to niewiele, tak że można sądzić, iż w polskim życiu artystycznym, ukazanym w literaturze, „kwestia kobieca” nie istniała⁵; widocznie trudno z przedmiotu (choćby i natchnienia) stać się podmiotem kreacji. Można

też zauważyć, że – wbrew opinii Virginii Woolf, iż „kobiety w literaturze tworzone były przez mężczyzn”⁶ – większość postaci kobiet-artystek wyszła spod piór kobiecych (Żmichowska, Teresa Jadwiga, Zapolska, Rodziewiczówna). Materiału jest zbyt mało, aby można na jego podstawie próbować rekonstrukcji typowych biografii czy typowych problemów. Można mówić zaledwie o kilku postaciach i kilku sytuacjach.

Wśród owych postaci najbogatszą genealogię w romantycznej literaturze ma oczywiście kobieta fatalna. Jej wizerunki zawdzięczamy Żmichowskiej. Wkrótce po *Pogance*, „najwybitniejszej u nas powieści o artyście”⁷, jedynej, w której prześledzić można wielkie motywy *Romantic Agony* (wspaniała kobieta niszcząca mężczyzn i dzieło fatalne, którego spalanie sprowadza (?) śmierć w płomieniach wyobrażonej na nim kobiety), napisała ona *Książkę pamiątek*⁸, powieść o kobiecie-artystce. Jej bohaterka, Maria Regina – Dziewica Królowa, nie jest artystką zawodową, lecz amatorką.

„Cóż ta kobieta robi z takimi skarbami rozumu, wyobraźni, talentów i serca? – A cóż, jest bogata, czy to nie dosyć? [...] Czym jest ta kobieta, cackiem salonowym, artystyczną pięknnością? niczym! Jej życie czcze i bezcelne; dla niej w przyszłości nie ma żadnego zawodu, żadnej pracy”.

Tak myśli niekochany, a kochający szaleńczo Ludwik – narrator. Od pierwszych kart powieści Maria Regina przedstawiana jest jako sfinks, tyle że w wydaniu warszawskiego salonu: „Gdy chcę sobie wytłumaczyć tę kobietę, zawsze mi diamenty, zawsze jej spojrzenia na myśl przychodzą, tak równie czysta, równie jasna, piękna, a jednakże, tak równie i kamienna była. Diamentu własnością ona także pod promieniem słońca mieniła się w tyśięczne blaski swej fantazji [...] a czym jest diament w istocie swojej?... Węglem i x, niewiadomą; a czym ona była w treści ducha swego?... mnie się zdaje, że była wielkim talentem – wielką pychą i... tajemnicą!”

Wątpliwa akcja powieści, ginąca w niekończących się tyradach o życiu, sztuce, a także o umysłowo-emocjonalnych możliwościach kobiet, właściwie owej charakterystyki nie tłumaczy. Natomiast znajdujemy tam opis obrazu Marii Reginy, a ponieważ artystyczne dokonania kobiet

literatura traktuje dość pobieżnie, wart jest on przytoczenia: „Tło jego przedstawiało szarą taflę grobowego kamienia, z jednej strony tylko nie dochodzącą do brzegu i odciętą na perspektywie rozjaśnionych jakby dalekim słońcem obłoków. Tafla w całości swojej prawie zarzucona była stosem kwiatów, a między kwiatami trupia głowa i dwa piszczele [...]. Nikt dowcipniej i poważniej swych marzeń o piękności nie sparodiował. Przez otwory oczu bukieciki niezapominajek wyglądały, róża się w szczyrby zębów cisnęła, zawilce z rozchodnikiem do czoła i skroni przylgnęły, a jaśmin i rozmaryn pośród nich się płątał jak przypomnienie ślubnego wianka na jasnych dziewicy włosach. Kości rąk błękitny powój z bladoróżowym ślazem owijał i piał się od nich aż po łądęę świętego tulipana, który innym górował kwiatom, a kwiatom dziwnie zmieszany, bo od kosztownej kamelii, co pod obcym niebem zakwita, aż po dziewannę, co na piaskach naszych rośnie, były tam różne, jedne przy drugich ciśnięte”.

Wielki talent Marii Reginy objawia się więc w „olejnym malowaniu”, będącym połączeniem barokowej *vanitas*, romantycznej ikonografii grobów i kobiecego malarstwa kwiatów. Jest też w *Księżce pamiątek* nkreślona, świadcząca o jedności życia i sztuki, paralela dzieła – życie artysty (tu: artystki): „ – Widzisz pan te zarysy? – rzekła. – Otóż jest chwila obecna życia mego, temu płótnu podobna. Zarysy jakichś zdarzeń i osób kreślą się na kartach mojej biografii, ale co ja z nich ułożę, co los z nich ułoży, to nie wiem jeszcze, jak nie wiem, czy ten krajobraz wschodzącym słońcem, czy księżycem oświecę, jak nie wiem, czy z tej postaci pod krzyżem zrobię kobietę zadumaną czy szczęśliwą, czy płaczącą, czy trupa. Bo widzisz pan, efekt artystyczny może mię zarówno w ten i w ten pomysł znieć [...]. Gdy skończę obraz, a pan spojrzysz na niego, to się dowiesz, jakie ja koleje życia przyjmuję”.

Powieść pozostała nieukończona, z czego Gabriella obszernie się tłumaczy w fikcyjnym dialogu dopisanym do wydania z 1861 roku. Tam też rzucony został zarys przyszłych losów bohaterów. Spośród nich, hołubiona zarówno przez Ludwika, jak przez Marię Reginę, ślusarzów-

na Helusia, improwizatorka z Bożej łaski, „najlepiej jeszcze wyszła, biała duszyczka uleciała w nieskończoność, biała lilijka na zielonym zakwitnęła grobie”. Ofiara artystki – Ludwik – „dostał rozdrażnienia nerwów i lekarze go do Ostendy wysłali”. Natomiast sama „Maria Regina skamieniała, artystka, piękna, dumna, zrobiła się skąpą gospodynią dziwnego ojca i rozrzutnego brata”. A wszystko dlatego, że „oderwała skłaniające się ku Ludwikowi serce, bo w jej przekonaniu prawym obowiązkiem niewieściego uczucia był wybór i uznanie najlepszości w wyborze – ona tak dla swej pychy czy dla swego rozumu najlepszości poszukiwała...”. Zatem źródłem fatalności okazuje się „źle zrozumiana cnota” – perfekcjonizm i maksymalizm wymagań, które stają się przyczyną klęski własnej i cudzej. Klęski kobiety, bo co do losów artystki zakończenie nie przynosi żadnych wiadomości.

Staropanieństwo Marii Reginy wydaje się wszakże nieszczęściem mało dotkliwym wobec innych spadających na artystki, które miały nieostrożność wejść w związki małżeńskie. Bohaterka *Jedynaczki* Korzeniowskiego⁹, Pelisia Bliczyńska, panna rozpieszczona przez owdowiałą matkę, piękna, majątna, przebierająca w konkurentach i objawiająca talencik rysunkowy, fortelem ściąga do majątku Bliczyn mającego ją kształcić artystę Sokołowskiego. Chcąc dopiec obrażonej matce jednego z odrzuconych konkurentów, oświadcza się zakochanemu artyście. Prędko zdaje sobie sprawę, że go nie kocha, ale jest już za późno. Artysta wyjeżdża dla ułożenia spraw do Warszawy i wtedy na horyzoncie pojawia się intrygująca i przystojna postać Zenona Lwowskiego, byłego żołnierza napoleońskiego, snującego opowieści o Hiszpanii, Paryżu... Panna zakochuje się na zabój, on zdobywa sobie całe otoczenie. Zaręczyny zostają zerwane, następuje szybki ślub, na którym zjawia się artysta-były narzeczony, do którego nie dotarł w porę list z wyjaśnieniami. Mąż rychło okazuje się oszustem, bankrutem i brutalą. Sokołowski z pomieszaniem zmysłów znajduje przystań u bonifratrów, gdzie opiekowano się nim troskliwie, natomiast Pelisę zostawiamy w momencie, gdy sponiewierana i pozbawiona majątku przez męża, „na kolanach przy

kolebce dziecka tuliła je do siebie i oblewała łzami bólu i rozpacz”. Nawet wtedy jednak autor nie ma dla niej współczucia, lecz potępienie: „Złamała skrzydła jego myśli, zwichnęła jego talent, zepsuła życie jego i swoje”. Tak oto wygląda kobieta fatalna z polskiego dworu.

Pelisia była amatorką, jedną z legionu panien pobierających u artystów lekcje rysunku (wiadomo, jak istotne było to źródło dochodów, zanim towarzystwa sztuk pięknych nie ożywiły nieco krajowego mecenatu¹⁰). Toteż jej małżeńskie perypetie dalekie są od problemu: mężczyzna czy sztuka? Ten problem postawiony został w innej powieści Korzeniowskiego, zatytułowanej *Autorka*¹¹. Jej bohaterka, Emilia, to powieściopisarka, a wyjaśnienie kwestii jest tak dobitne, że warto je przytoczyć: „Wysłałam ze zwyczajnej kolei, którą społeczność wytknęła płci naszej, naparłam się jak dziecko, rzeczy z sobą niezgodnych. Chciało mi się otrzymać i ciche szczęście kobiety, i głośnie imię, i miłość, i chwałę, i naturalnie doznaję gorzkiego zawodu [...]. Autorstwo nie jest powołaniem kobiety, życie jej im cichsze, tym użyteczniejsze, ona tylko przy ołtarzu domowym nabywa kapłaństwa i świętości, a imię jej rozgłoszone szeroko szarza się i traci tajemniczy urok [...]. Niebaczna kobieta, która i w tem chce się mierzyć z mężczyzną, zapomina, że zdiera z siebie świętą zasłonę, że w pierś jej bezbronną jeśli nie uderzy pocisk zazdrości, który jej odbierze talent, to uderzy pewnie pocisk potwarzy, który jej odbierze obyczaje”.

I dalej wyznaje: „Pragnę z duszy, aby ten duch, co mię trapi, ustąpił z mej piersi; aby mi pozwolił zostać kobietą, która by mogła oddać rękę uczciwemu mężczyźnie i powiedzieć mu sumiennie: masz ją wraz z sercem całym”.

Oczywiście się to nie udaje, bo gdy ona przeżywa wewnętrzne rozterki, wielbiciel zakochuje się w innej. Emilia wznosi się jednak na wyżyny szlachetności, łącząc zakochaną parę, sama zaś już nie z wyboru, lecz z konieczności wraca do pisarstwa: „A teraz, samotna, rzucam się w twoje objęcia praco! przyjaciółko, najwierniejsza towarzysko! [...] Nie wiedziałam, że ty jedna staniesz przy mnie, gdy mnie wszystko opuści

i w dniu goryczy przyniesiesz nie czczy oklask, nie marną sławę, ale prawdziwą pociechę, jedyny ratunek!”

I tak wygląda polska George Sand.

W kilkadziesiąt lat później problem: mężczyzna czy sztuka? pozostaje, tyle że kapłaństwo pełnione jest nie przy domowym ognisku, lecz przy świętym płomieniu sztuki. Bohaterka *Jerychonki* Rodziewiczówny¹², Magda Domontówna, pierwsza jak dotąd artystka profesjonalna, dobrze prosperująca malarzka krakowska (złoty medal na paryskim Salonie!), „miała dostatek materialny dzięki fortunie siostry, miała sławę, miała zdrowie i młodość i była ogólnie kochaną”. Otóż ta skarbnica wszystkich zalet bezsensownie wychodzi za mąż za kuzyna i kolegę po fachu, aby go strzec przed zmarnowaniem talentu i pocieszyć po nieudanym romansie. Oczywiście prędko wszystko zaczyna się psuć. Mąż myśli: „To nie kobieta – to anomalia”, ona zaś rzuca mu w małżeńskiej scenie: „Nie spodziewaj się po mnie szału i zaślepienia ani ofiary z tego, co kocham nad wszystko – sztuki!”. Toteż mąż szybko wraca do kochanki, z którą ucieka za granicę. Cała eskapada kończy się dla niego fatalnie, ginie zamordowany. Żona, do końca szlachetna, przyjmuje jego ostatnie tchnienie, znajdując następnie pocieszenie w sztuce i religii (przyozdabia malowidłami wiejskie kościoły). Sprawa *matrimonium* jest tu zatem centralna. Już na pierwszych stronach powieści siostra artystki, Marynia, poświęcająca swój czas i pieniądze na cele dobroczynne, gdera: „Gadałaś zawsze o kapłaństwie sztuki. Chcę w to wierzyć, ale tylko w kapłaństwo bezżenne, jakem prawa katoliczka. Bądźże sobie kapłanką, bo do niczego innego nie jesteś zdatna. Zastanów się, w jakim stanie byłby obiad twojego męża i jego bielizna! A też dzieciśka nieszczęsne, dla uratowania ich od śmierci, trzeba by oddać do podrzutków”.

Domontówna gorzko wspomina potem owe słowa, że „sztuka to kapłaństwo, a ona nieopatrznie dała jej rywala w człowieku. Teraz zawsze będzie w rozterce między obowiązkiem a powołaniem; teraz musi się sprzeniewierzyć jednemu z dwojga”.

Dla dopełnienia tej galerii kobiet-artystek dodać można jeszcze malarzkę Ocieską z *Wrzосу* Rodziewiczówny¹³. Ta energiczna osoba chępli się, że

posiadła „pewność bezwzględnej wolności. Wolno mi być sobą, bo nie w ludzkiej mocy odjąć mi to, co posiadam, ani dać, czego pragnę”. Tu jednak wybór między mężczyzną a sztuką (a może ową wolnością) w ogóle nie wchodzi w rachubę, gdyż „natura uczyniła mnie takim koczodanem, że i czi mojej zbrudzić nie można, bo by mężczyzna o romans ze mną pomówiony wyzwał potwarcę o obrazę męskiego honoru”.

Maria Regina była kamienna, Pelisia – rozpieszczona i rozpuszczona, Domontówna – emancygowana, jednak żadna z nich, ani też żadna z drugoplanowych postaci artystek i amateerek nie jest amoralna. Żadnego rozluźnionego obyczaju bohemy, żadnej wolnej miłości. Najbardziej „lekką i płochą” jest Augusta we *Wstępny obrazku do Poganki*. To ponętne stworzenie o kibici bajadery cechowała „jakaś bezmyślność cygańska, a wymagania królewskie, jakaś tkliwość wybujała, a ciekawość Nielitosa, jakaś osobliwość z najpospolitszymi spadkami, a chwile entuzjazmu z najczystszy duchu wzniesieniem, i do tego jeszcze dar malarstwa, podwójny – słowem i pędzlem, pieśnią i farbami”. Gdy Beniamin kończy swą tragiczną spowiedź artysty – ofiary wampirycznej Aspazji – a poruszeni głęboko słuchacze radzą mu a to pracę użyteczną, a to modlitwę, a to miłość matczyną, jej jednej się wyrywa: „Ach, gdyby ten Beniamin mógł się we mnie pokochać!”. Lecz choć Augusta jest postacią marginalną, Żmichowska przestrzega: „Przypuśćmy, że ta kobieta pokochała się na koniec i wzajemnie pokochaną została, rękę, że człowiek jej wyboru jest człowiekiem niepospolitych zdolności, przed którym ona padła na kolana, któremu więcej zawierzyła niż sobie samej, niż prawdom religijnym. Ten człowiek mógłby ją bić, mógłby sponiewierać, mógłby ją w wiecznym przed sobą utrzymać poddaństwem, ale biada mu, jeżeli się do szaleństwa wdziękiem syreny upoi, biada mu, jeśli na wyłączność jedyną, na cel życia jedyny artystkę umiłuje. Artystka mu serce pogryzie...”

Augusta, przeciwko której „ludzie surowi jak artykuł kodeksowy poważne mieli zarzuty”, jest jednak postacią wyjątkową. *Viragines oder Hetären?* – pytała w antyfeministycznym pamflocie Frantisca zu Reventlov¹⁴.

W polskich powieściach – zdecydowanie to pierwsze.

Podobnie jak brak artystek niemoralnych, brak też ubogich. Tak typowa figura głodnego artysty, który na zimnym poddaszu daremnie wycekuje klienta, nie ma swego damskiego wcielenia. Widać powołania nie były aż tak silne i problem: sztuka czy pieniądze? w ogóle się nie pojawia. Kobiety tworzące artystyczny proletariat – malujące dla chleba wachlarze, parawany, poduszki, kolorujące ryciny – nie były widocznie interesujące. Wszystkie bohaterki są majątne i sztuka nie jest dla nich źródłem utrzymania. Owa majątność sprawia, że problemów matrymonialnych nie komplikują kwestie pieniężne ani pochodzenie. W tym kontekście warto jeszcze raz przypomnieć *Jedynaczkę* Korzeniowskiego, która jest powieścią z kluczem. Prototypem Pelisi była Albina Świrska i przeciwko jej literackiemu wizerunkowi protestował spokrewniony z nią Kajetan Koźmian (Świrska zresztą po aferze z artystą wyszła za mąż i miała czworo dzieci). Postać artysty Sokołowskiego także jest autentyczna. Ten po zawodzie miłosnym wyjechał za granicę, następnie cieszył się pewnym artystycznym powodzeniem w Warszawie, wreszcie osiadł w podupadającym majątku, gdzie się rozpił. Znamienne jednak, że gdy powieść się ukazała, protesty na lamach „Gazety Warszawskiej” dotyczyły nie przeinaczenia faktów, lecz przedstawienia Sokołowskiego jako zawodowego artysty, podczas gdy ten był majątny i „nigdy nie myślał o poświęceniu się sztuce jako zawodowi wyłącznemu i chlebobojnemu, ale talent swój miał jako zabawkę ulubioną”¹⁵.

I na tym właściwie można by zakończyć te zupełnie nienaukowe rozważania, jako iż odpowiedź na tytułowe pytanie rysuje się dobitnie i jasno¹⁶. Aby ją uczynić jeszcze dobitniejszą i odnieść nie tylko do artystek, ale również do kobiet badających ich twórczość, na koniec wywód Karola Libelta: „[...] nie na głowy kobiece są cetnary nauk, pod którymi fałduje się czoło, twarz się przeciąga i w zmarszczki za wcześniej układa, kibić się garbi, członki się kurczą, ruch tężeje, więdnije ciało i włos mądrością stracony opada. Dodajmy do tego wzrok osłabiony i lżąc cieknący, policzki blade i wpadłe, kaszel suchotny, włos i suknie w niela-dzie, a będziemy mieli wizerunek uczonych mężczyzn, jaki się dość czę-

sto słuchaczom i widzom po katedrach i akademiach przedstawia. Jeżeli to więc głębokiej uczoności są u mężów poznaki, pięknaż by z kobiet była metamorfoza, gdyby się rzeczywiście ze studni mądrości napiły! [...] Jeżeli kiedy kobiecie idzie o palmę uczoności, niech przynajmniej za mąż nie chodzi, ale zostaje panną, jak Korinna w romansie pani Staël. Bo i na cóż zawód robić mężowi, który zamiast żony dostaje w poźycie autorkę, poświęcającą dnie i noce piśmiennictwu, płodzącą dzieła i poemata, z których mężowi nie przyjdzie słodkie miano ojcostwa, szperającą po księgach i rękopisach, zamiast w gospodarstwie, zakładającą bibliotekę zamiast spiżarni. Gdy uczoność obiera niewiaścę z kobiecości, a męczyznę nie jest, zostaje z nich człowiek abstrakcyjny, bezpłciowy, który się mężowi dostaje w małżeństwo – najopaczniejsze połączenie poezji i prozy, ideału i reału, abstrakcji i rzeczywistości [...]. Słyszano nieszczęśliwego pod tym względem ziemianina, który utyskiwał, że jak dawniej gdzieś na łysą górę tak teraz na Parnas kobiety się wybierają [...] prawda, że Orfeusz swoją Eurydykę aż z piekiel wyprowadził, ale nie urodził się jeszcze taki, co by żonę swą ze szczytu Parnasu do kuchni sprowadził¹⁷.

Sztuka i zasady. *Śniadanie na trawie* Édouarda Maneta w świetle akademickich reguł

Rok 1863 przynajmniej z dwóch względów uznać można za przełomowy dla dziewiętnastowiecznego akademizmu. Przyniósł on mianowicie wydarzenia, które miały zachwiać dominującą rolę instytucji decydujących dotąd o kształcie życia artystycznego, o nauczaniu artystów i o ich dalszych karierach: paryskiej Szkoły Sztuk Pięknych i paryskiego Salonu. W roku tym podjęto gruntowną reformę systemu studiów na *École des Beaux-Arts*, będącej od dwu stuleci wzorem dla akademickiego kształcenia artystycznego i postrzeganej jako ostoja zachowawczych metod i poglądów¹. Ponadto 15 maja 1863 został otwarty w Paryżu „Salon Odrzuconych”². Przez historię sztuki zdarzenie to zostało uznane za symboliczny początek dziejów nowej sztuki, a najgłośniejszy obraz pokazu – *Śniadanie na trawie* Édouarda Maneta – za pierwszy obraz „nowoczesny”. Stało się tak, chociaż *Salon des Refusés* był imprezą w pełni oficjalną. Ponieważ jury corocznego Salonu odrzuciło ponad połowę ze zgłoszonych pięć tysięcy dzieł, protesty niedopuszczonych do pokazu artystów dotarły aż do dworu cesarskiego i sam Napoleon III, zaskoczony surowością jurorów, zlecił otwarcie dodatkowej ekspozycji, aby odrzucone obrazy mogły zostać poddane osądowi publiczności. „Salon Odrzuconych”, nazywany też dramatycznie „Salonem Potępionych”, stał się wielkim *succès de scandale* – w dniu otwarcia odwiedziło go siedem tysięcy osób, w następnych tygodniach zaś, w niedzielę, gdy wstęp był bezpłatny, liczba zwiedzających przekraczała cztery tysiące³. W centrum uwagi publiczności i krytyki pozostawało płótno Maneta (wystawione pod tytułem *Kąpiel*). Ówczesna wrzawa, jaką wywołało, i otaczająca je aura skandalu sprawiły, że i potem historia sztuki zajmowała się więcej owym skandalem niż samym obrazem, który pomimo wielu opracowań i interpretacji pozostaje niejasny i dwuznaczny⁴. Tymczasem *Śniadanie na trawie* – obraz prowokacyjny, igrający z tradycją, lecz zarazem aspirujący



46. Édouard Manet *Śniadanie na trawie*, 1863



47. Marcantonio Raimondi według Rafaela *Sqd Parysa*, fragment ryciny

do roli „współczesnego arcydzieła” – jak bodaj żadne inne dzieło dziewiętnastowiecznego malarstwa pozwala pokazać, czym była akademicka tradycja i na czym polegało jej przelamywanie przez rodzącą się *modernité*⁵. Dla ówczesnej wykształconej publiczności oczywiste być musiały nieskrywane przez malarza nawiązania do wielkiej sztuki muzealnej – *Koncertu wiejskiego*, jednego z najsłynniejszych i najczęściej kopiowanych przez malarzy (także Maneta⁶) obrazu z Luwru, wówczas przypisywanego Giorgione (obecnie Tycjanowi), podobnie łączącego w pastoralnej scenerii akt kobiecy z ubranymi postaciami męskimi. Sam układ trzech postaci pierwszoplanowych został natomiast dość wiernie powtórzony za fragmentem ryciny Marcantonio Raimondi według rysunku Rafaela *Sąd Parysa*, legitymującego się z kolei licznymi zapożyczeniami z reliefów antycznych. To drugie źródło zostało rychło zapomniane, przypomniano je dopiero w początku XX wieku⁷. Owo zapomnienie jest zresztą znamienne dla gwałtownych przemian, jakie w ostatnich dziesięcioleciach XIX wieku dokonały się w pojmowaniu sztuki i sposobach jej nauczania. Jeszcze bowiem w latach studiów Maneta (1850–1856, w atelier Thomasa Couture’a) rycina Marcantonio Raimondi była w powszechnym użytku pracownianym; jako jeden z kanonicznych wzorców artystycznej doskonałości, kopiowały ją w całości i we fragmentach kolejne pokolenia adeptów sztuk pięknych⁸. Już w pierwszej połowie XVI wieku była to jedna z najczęściej naśladowanych kompozycji Rafaela⁹. Wśród dydaktycznych modeli akademickich rycina znalazła się w początkach istnienia francuskiej akademii. Jako taka została zanalizowana w najbardziej bodaj doktrynalnym podręczniku, jakim była *Idea doskonałości malarstwa ukazana poprzez zasady sztuki...* Rolanda Fréarta de Chambray, opublikowanym w roku 1662¹⁰. Konfrontacja tego tekstu z obrazem Maneta stwarza wyjątkową szansę prześledzenia estetycznej kontrowersji, jakby kolejnej akademickiej *querelle* – artystycznego sporu, przeprowadzonego po upływie dwóch stuleci, i to nie werbalnymi, lecz czysto malarskimi argumentami.

Fréart de Chambray, jak wszyscy siedemnastowieczni teoretycy sztuki wielosłowny i uczony, poddaje dzieło Rafaela sprawdzianowi, czy we

wszystkim odpowiada ono wymaganiom pięciu podstawowych zasad doskonałości malarstwa: „Rafael z Urbino, przez ludzi swej profesji powszechnie uznany za najdoskonalszego malarza nowych czasów, posłuż mi, aby dowodnie pokazać absolutną konieczność zachowywania wszystkich zasad, jakie w tym traktacie ustaliłem”¹¹. Owe pięć zasad to: inwencja, proporcja, kolor, ruch, czyli ekspresja, oraz regularne ustawienie postaci. „Inwencja – czyli umiejętność opowiadania historii i kształtowania pięknej idei na temat, który chce się malować – pisze Fréart – jest to naturalny talent, którego nie nabywa się ani poprzez studia, ani przez pracę [...]. Ponieważ ta zasada – inwencja – zajmuje w sposób naturalny pierwsze miejsce w porządku rzeczy (byłoby bowiem niepotrzebne i śmieszne, by malarz przygotował pędzle i farby, gdyby uprzednio nie zdecydował, co chce przedstawić), bardziej więc niż jakakolwiek inna ujawnia ona jakość talentu”¹².

W wypadku ryciny Rafała/Marcantonio „poetycka historia” to sąd Parysa, który ofiarowując Wenus przeznaczone „dla najpiękniejszej” jabłko, daje początek wypadkom mającym doprowadzić do ruiny jego rodzinne miasto – Troję. Teoretyk streszcza ją dość dokładnie, przekonany, że jej znajomość jest niezbędna do „rozumnego omówienia ryciny”. Natomiast dla zrozumienia obrazu Maneta wiedza mitologiczna jest całkowicie zbędna, jako iż posłużył się on w swym dziele zaledwie drugoplanowym fragmentem, „poetyckim akompaniamentem, stworzonym przez geniusz malarza po to, by wzbogacić kompozycję [*ordonnance*] obrazu, bo wszystkie te nimfy ze swymi dzbanami i dwie postacie nagich mężczyzn siedzących z trzcinią w ręku i nie zwracających bynajmniej uwagi na to, co się dzieje, tyle tylko chcą nam przekazać, że góra Ida obfituje w rzeki i źródła; a ta postać, która opiera się na sterze, jest widocznie rzeką Ksantos, która opływała mury Troi; towarzyszy jej rzeka Simois; obie mają źródła na tej samej górze, a nawodniwszy wieloma zakosami pola Troady, łączą się ostatecznie u ujścia do Morza Hellesponckiego, koło przylądka Sigeum” – jak erudycyjnie poucza Fréart¹³.

Manet nie tylko zredukował rafałowskie wyobrażenie, ale posłużył się nim jako strukturalną „pustą formą”. Powtarzając wiernie układ postaci bóstw rzecznych, zachował nagość nimfy, lecz przyodził we współczesne miejskie stroje dwie męskie personifikacje rzek (kontrast kobiecej nagości i męskich strojów podsuwał bowiem inny pierwowzór – *Koncert wiejski* Giorgiona/Tycjana). Jak wiadomo z licznych wypowiedzi krytyki, to, co oburzało najbardziej, to bezceremonialne przerzucenie pastoralnej sielanki (sceny mającej wielowiekową tradycję malarską, we Francji utrwaloną przez osiemnastowieczne *fêtes champêtres* i niebudzącej żadnych obyczajowych zastrzeżeń) we współczesne, pospolite realia.

„Jaka bądź uliczna dziewczyna, rozebrana do gołego, rozsiadła się bezwstydnie pomiędzy dwoma stróżami, wystrojonymi i pod krawatem [...] te dwie postacie mają wygląd uczniów na wakacjach, zgrywających się na b y c i e m ęż c z y z n ą; i szukam nadaremnie, co oznacza ta nieprzyzwoita łamigłówka” – pisał sprawozdawca z „Salonu Odrzuconych”¹⁴. Nawet dla tak wytrawnego krytyka, rzecznika i obrońcy realizmu, jakim był Théophile Thoré, obraz z tego punktu widzenia był nie do przyjęcia: „*Kąpiel* jest w bardzo ryzykownym guście [...]. Nie pojmuję przyczyny, która kazała inteligentnemu i znakomitemu artyście wybrać tak bezsensowną kompozycję”¹⁵. Konfuzję – tak jak to już miało miejsce w wypadku *Pogrzebu w Ornans* Courbetta – potęgował duży format obrazu (208 x 264 cm), zastrzeżony dla wyobrażeń „w wielkim stylu”. Niezgodność z podstawowym akademickim wymogiem inwencji – tematem przestawienia – razila nie tylko dziewiętnastowiecznych krytyków. Także współcześni badacze, aczkolwiek dalecy od zgorszenia obrazem, nie potrafiąc pogodzić się z tym, że tak wspaniałe dzieło może nie mieć znaczyć, nie zawierać żadnego głębszego przesłania, być tylko „poetyckim akompaniamentem stworzonym przez geniusz malarza”, wciąż na nowo występują z interpretacjami ujawniającymi domniemane treści *Śniadania*¹⁶.

Parokrotnie wskazywano na rzekomo parodystyczną wymowę obrazu: mitologiczny pierwowzór, odniesienia do wielkiej tradycji muzealnej

zderzone ze współczesną, trywialną rzeczywistością – to miała być kpina, kompromitacja uświęconych muzealnych arcydzieł, ośmieszenie mitologii, podobne do tego, jakiego dokonywał familiaryzujący homeeryckich bohaterów Daumier w *Histoires anciennes* czy Offenbach w swych operetkach, w których antyczne boginie tańczą kankana (premiera *Pięknej Heleny* odbyła się w kilka miesięcy po „Salonie Odrzuconych”)¹⁷. *Śniadanie na trawie* poddawano też analizie ikonologicznej. Klucze do tych odczytań znajdowano nawet w drobnych szczegółach przedstawienia, jak gil polatujący nad grupą jako stary symbol lubieżności lub ukryta w dolnym lewym rogu żaba, mająca być aluzją do podobnej żaby w słynnym obrazie animalisty Paulusa Pottera *Byk*, a tym samym nawiązaniem do tradycji holenderskiego realizmu¹⁸. Obraz, poprzez tycjanowskie skojarzenia, próbowano też przedstawiać jako uwspółcześnione wyobrażenie platońskiej idei miłości ziemskiej i miłości niebiańskiej. Jeszcze bardziej wyszukana interpretacja każe widzieć w płótnie Maneta moralizatorski nowy Sąd Parysa – sędzią jest współczesny Paryż (gra słów: francuskie *Paris* oznacza zarówno mitologicznego Parysa, jak miasto), a zwyciężczynią (znów gra słów) Victorine¹⁹, ulubiona modelka Maneta, patrząca ku nam z tego, jak i z innych obrazów natarczywym, lecz pozbawionym wyrazu wzrokiem. Tak oto wybranką, nową Wenus, jest dla nowoczesnego Parysa prostytutka. W poszukiwaniu treści przedstawienia zapomniano tu, iż Manet transponował nie scenę *Sądu Parysa*, lecz zaledwie pozbawione konkretnych mitologicznych odniesień drugoplanowe postacie.

Taka postawa badawcza dowodzi wszakże, jak silnie, także we współczesnych oczekiwaniach odbiorczych, zakorzenione jest pojmowanie obrazu, zarówno jego całości, jak i poszczególnych elementów, jako nośnika sensów i jak trwały jest nawyk doszukiwania się w nim „znaczenia”, przy jednocześnie zbyt małym nacisku kładzionym na swoistość malarskiego idiomu²⁰. Ten „nawyk” właściwy jest całej naszej kulturze. Wszakże w odniesieniu do malarstwa teoria akademicka, zakładająca, że obrazy mają przekazywać idee, prezentować „inwencję”, coś „zna-

czyć”, a pierwszym zadaniem artysty jest wyposażyć dzieło w treść – w decydującym stopniu oddziałała na sposób ich rozumienia i oceny. Jak trwale jest takie podejście do malarskich wyobrażeń, świadczą w równej mierze głosy dawnej krytyki, wzburzonej niezrozumiałością „nieprzyzwoitej lamigłównki”, jak dzisiejszej historii sztuki, usiłującej znaleźć jednak jakiś sens tej „bezsensownej kompozycji”. Zasada estetycznej autonomii obrazu jako „płaskiej powierzchni pokrytej farbami”, leżąca u podstaw jego nowoczesnego rozumienia, pozornie powszechnie przyswojona, bynajmniej nie wykorzeniła dawnego, przez akademizm właśnie utrwalonego wymogu, że obraz winien przedstawiać jakąś historię, dać się odczytać, opowiedzieć, ujawnić swoją treść. W tym leżała istota kontrowersji. Manet bowiem bynajmniej nie postępował jak wyśmiany przez Fréarta malarz, który przygotowuje pędzle i farby, nie zadecydowawszy uprzednio, co chce przedstawić. Bliski Manetowi Antonin Proust przypomina w swych wspomnieniach okoliczności, w których zrodził się zamysł obrazu. Obserwując w podparyskim Argenteuil kąpiące się towarzystwo, Manet miał wyrazić chęć przeniesienia kopiowanego przez siebie *Koncertu wiejskiego* „w przejrzystą atmosferę i z postaciami takimi jak te, które tu widzimy”²¹. Ideą obrazu było zatem „odtworzenie Giorgiona z natury” (tak jak później Cézanne chciał z natury odtwarzać Poussina). Dawna tematyczna inwencja została zaniechana na rzecz zadania czysto artystycznego. „Malarze, a zwłaszcza Édouard Manet, który jest malarzem analitykiem, nie przejmują się zbytnio tematem, który stanowi główną troskę tłumu; dla nich temat jest pretekstem do malowania, podczas gdy dla tłumu istnieje tylko temat. Toteż niewątpliwie naga kobieta ze *Śniadania na trawie* jest tam tylko po to, aby dostarczyć malarzowi okazji do namalowania kawałka ciała. Tym, co trzeba widzieć w tym obrazie, nie jest śniadanie na trawie, ale cały pejzaż: jego partie energiczne i partie subtelne, jego solidne, szerokie pierwsze plany i delikatne, lekkie tła; trzeba widzieć jędrne ciało, modelowane szerokimi plamami światła, miękkie, mocne tkaniny, a zwłaszcza rozkoszną sylwetkę kobiety w koszuli, tworzącą w głębi piękną białą plamę po-

śród zielonych liści; wreszcie trzeba widzieć rozległą, wypełnioną powietrzem całość [...]” – przekonywał z właściwą mu żarliwością główny obrońca sztuki Maneta, Emile Zola²². Pasjonat, absolutnie przekonany co do słuszności swych racji, podobnie jak liczni w następnych dziesięcioleciach przeciwnicy „literatury” w malarstwie, pełen pogardy dla „tłumu” szukającego w obrazie tematu, Zola nie mógł przewidzieć, że walka z malarstwem „tematycznym” na rzecz niezależności „malarzkiego idiomu” okaże się procesem znacznie bardziej skomplikowanym, wymagającym bowiem dogłębnego przekształcenia podstawowej potrzeby odbiorczej, jaką jest chęć „zrozumienia” obrazu.

Aczkolwiek Fréart de Chambray, podobnie jak cała akademicka teoria sztuki, na pierwszym miejscu stawiał tematyczną „inwencję”, byłoby wielkim uproszczeniem (często zresztą popełnianym) widzenie akademizmu jako obojętnego wobec problemów malarskiej formy. Przeciwnie, pragnienie osiągnięcia „doskonałości” (*perfection* – to słowo pojawia się nie tylko w tytule dzieła Fréarta, ale we wszystkich tekstach teoretycznych tamtego czasu) kazało tworzyć przepisy i reguły dotyczące wszystkich części składowych obrazu. Pozostałe cztery zasady z pięciu zasad sformułowanych przez Fréarta odnoszą się właśnie do formy dzieła. Zasada druga dotyczy „proporcji, czyli symetrii lub odpowiedniości pomiędzy całością i jej częściami. Jest to rzecz łatwa i dostępna wszystkim talentom, co sprawia, że nie ma usprawiedliwienia dla ignorancji w tej dziedzinie”²³. Przykładając ją do dzieła Rafaela, Fréart uważa ją za tak oczywistą, iż niewymagającą długiego omawiania. Zwraca tylko uwagę na zróżnicowanie proporcji postaci – boginie, jako najszlachetniejsze i główne osoby, mają piękniejszą postać, Parys i Merkury są smukli, natomiast „[postacie symbolizujące] dwie rzeki są bardziej muskularne i ciężkie, a nimfy źródeł nieco pulchniejsze, przedstawiają bowiem urodzajność”²⁴. Te ostatnie postacie ukazują właśnie Manet. I tu jest dawnej zasadzie w pełni wierny. Jej oczywistość pozostaje w mocy. Deformacje, zniekształcenie ciała ludzkiego, zakłócenie proporcji poszczególnych postaci bądź też ich wzajemnych relacji – to miało pojawić

się w sztuce dopiero za kilka dziesięcioleci. Rewolucyjność, nawet tak śmiała jak młodego Maneta, jest każdorazowo uwarunkowana aktualnym kontekstem historyczno-artystycznym. Pogwałcenie zasady proporcji sam malarz zapewne uznałby za absurdalne. Jego cel był bowiem w istocie zupełnie tradycyjny. Miało nim być namalowanie kobiecego aktu – tak przynajmniej w swych wspomnieniach przedstawia genezę obrazu Antonin Proust²⁵. Nagie ciało ludzkie, a zwłaszcza akt kobiecy, było od renesansu głównym motywem malarstwa europejskiego, a od początku akademickiego kształcenia – podstawą uczelnianego *curriculum*. Nastąpiło tu niemal pełne utożsamienie – szkolne studium nagiego modelu nosiło nazwę *académie*²⁶. W dziele Maneta ta kanoniczna rola kobiecego aktu pozostała nienaruszona. Kremowo-białe ciało Victorine Meurent, skonstrastowane z hiszpańską, aksamitną czernią strojów męskich, jaśniejsze pośród głębokich tonów zieleni, króluje w obrazie, jest jego przyciągającą wzrok, wspaniałą dominantą.

Kontrast jasnej plamy nagiego ciała i otaczającej ją ciemnej roślinności, a co za tym idzie, podstawa świetlna-barwnej budowy obrazu, wiąże się już z kolejną, trzecią zasadą, jaką jest kolor. W dziejach siedemnastowiecznej *débats sur le coloris* – sporze dotyczącym wzajemnej relacji rysunku i koloru – Fréart de Chambray uważany jest za skrajnego w swych poglądach rzecznika wyższości rysunku, traktującego kolor za ledwie jako element uzupełniający kontur i modelunek²⁷. Prezentacja tej zasady jest więc bardzo zwięzła: „Przez tę trzecią zasadę, którą jest kolor, nie należy rozumieć jedynie kolorytu, gdyż ten talent, choć dla malarza bardzo istotny, ustępuje jednak wiedzy o cieniach i światłach, stanowiącej w pewnym sensie dziedzinę perspektywy”. Równie niewiele uwagi, z oczywistych względów, gdyż ma do czynienia z czarno-białą ryciną, poświęca Fréart sprawie koloru i światła w dziele Rafaela²⁸. Ogranicza się do ogólnikowej pochwały, że „wszystko wygląda na ogół bardzo regularnie”, robiąc tylko spostrzeżenie, że aczkolwiek Apollo, będący jako bóg źródłem światła, nie oświetla w obrazie innych figur, to sam jest oświetlony i ocieniony, zgodnie z punktem, z którego malarz

oświetla swój obraz. Jakże natomiast jest znaczenie światła i koloru w obrazie Maneta? Sprawa ta, poczynając od współczesnej, przychylniej malarzowi krytyki, podnoszona była jako główny atut obrazu, jego podstawowa, czysto malarska jakość – przypomnijmy chociaż cytowaną wypowiedź Zoli. Natomiast przez zwolenników twórczości Maneta, chcących w nim widzieć prekursora impresjonizmu, obraz „odtworzący Giorgiona z natury” jest próbą nie tylko uwspółcześnienia tradycyjnej sceny pastoralnej, ale też wyniesienia muzealnych wzorców w rzeczywistość, powietrzną atmosferę²⁹. W tym duchu sugerował widzenie obrazu przytoczony tu Antonin Proust, spisujący u schyłku wieku swe wspomnienia o malarzu: „Wygląda na to, że trzeba, abym zrobił akt. Więc im go zrobię. Kiedy byliśmy w pracowni, skopiowałem *Kobiety Giorgiona, Kobiety z muzykantami*. Ten obraz jest czarny. Podkłady przebijają. Zrobię to na nowo i zrobię to w przezroczystym powietrzu”³⁰. Dość spojrzeć jednak na płótno Maneta, by stwierdzić, jak dalekie jest ono od impresjonistycznej świetlistości i rozjaśnionych barw, które w owym czasie znamionują już obrazy Claude’a Moneta, i jak brak w nim zachwalanej przez Zolę „wypełnionej powietrzem i światłem przestrzeni”³¹. Zielenie, w których skąpana jest cała scena, jakkolwiek bogate i zniuansowane, są stłumione, zgaszone czernią, nie ożywia ich żadne słoneczne światło. Pejzażowe tło namalowane jest zresztą tak pobieżnie, że porównano je do malowanych dekoracji³², podobnych do parkowych zastawek używanych w atelier ówczesnych fotografów³³. Podstawowy dla obrazu kontrast jasnych postaci kobiecych i ciemnych męskich – zreasumowany jakby zestawieniem w centrum obrazu dwóch stóp: bosej, mleczno-białej, i obutej, niemal czarnej – jest kontrastem walorowym, nie barwnym. Nie tylko zatem układ postaci, ale i kolorystyka płótna pozostaje wierna wzorom muzealnym – w tym wypadku malarstwu hiszpańskiemu, najistotniejszemu źródłu inspiracji młodego Maneta. Aczkolwiek kompozycja obrazu opiera się na równowadze plam jasnych i ciemnych, światłocien nie odgrywa tu żadnej istotnej roli. Scena ukazana jest w świetle rozproszonym, niewiadomego pochodzenia

i kierunku (postacie i drzewa nie rzucają cienia), w oświetleniu typowym dla malarskiego atelier, co każe wykluczyć plenerowy charakter płótna (zresztą jego duży rozmiar uniemożliwił wykonanie go poza pracownią)³⁴. Z punktu widzenia malarskiej praktyki płótno namalowane jest zgodnie z powszechnie wówczas przyjętymi metodami – na podstawie przygotowawczego szkicu, studium pozujących modeli, na ciemnej podmalówce, w pracowni³⁵. Jednakże tak jak w wielu innych punktach, tak i tu dzieło Maneta wymyka się jednoznacznym kwalifikacjom, wciąż oscylując między tradycją malarską a jej zaniechaniem, czy wręcz pogwałceniem. Z jednej strony artysta, dysponując walorowy rozkład obrazu, bliższy jest Velázquezowi niż swych wychodzących w plener kolegów, z drugiej – jednym z najbardziej szokujących krytykę posunięć Maneta było zlekceważenie podstawowych wymogów tworzenia iluzji trójwymiarowości poprzez modelowanie brył światłem i cieniem. Tego nie mógł wybaczyć malarzowi nawet wielbiciel Courbetta, Jules Castagnary: „To ma być rysunek? To ma być malarstwo? Pan Manet sądzi, że jest zwięzły i mocny, a jest tylko twardy; rzecz szczególna, jest równie miękki, co twardy. A to dlatego, że wszystko w tym dziele jest niepewne i pozostawione przypadkowi. Żadnych szczegółów w wykończeniu dokładnej, zwartej formy. Widzę ubrania, nie czując anatomicznej struktury, która je nosi i uzasadnia ich ruch. Widzę palce bez kości i głowy bez czaszek. Widzę bokobrody malowane jak dwa paski czarnego materiału przyklejone do policzków. Co jeszcze widzę? Brak przekonania i szczerości artysty [...]”³⁶. Wydaje się wszakże, iż rzecz nie tyle w braku szczerości malarza, ile w braku światłocieniowego modelunku nadającego ciałom ich wolumen, obłość, plastyczność. Kładzenie farby dużą, płaską plamą, bez światłocieniowych przejść uwydatniających trójwymiarowość kształtów, bez łagodnych półtonów wydobywających wypukłości, jeszcze bardziej uderzające w malowanej w tymże roku *Olimpii*, zdaniem Castagnary’ego powoduje amorficzność formy. Natomiast widziane z perspektywy dalszego rozwoju malarstwa okazuje się jednym z najbardziej radykalnych posunięć artysty, związanym nie tylko

z podstawową dla dziewiętnastowiecznego malarstwa kontrowersją dotyczącą „wykończenia” obrazu³⁷, ale sprawą podtrzymywania bądź też odrzucenia naśladowczej funkcji sztuki. Owe palce bez kości, głowy bez czaszek, bokobrody jak paski czarnego materiału – to dla Maneta tylko jasne lub ciemne plamy w budowanym przez niego obrazie. Istota sporu sprowadza się do tego samego co poprzednio – samoistności dzieła wobec przedstawianego świata, stosunku sztuki do rzeczywistości³⁸.

Jak bardzo powikłany jest związek Maneta z tradycją, najlepiej objawia konfrontacja z czwartą zasadą malarstwa: o ruchach, czyli o ekspresji. Ekspresja – pisze Fréart de Chambray – to „cudowna i główna umiejętność malarstwa, pokazująca w każdej postaci nie tylko to, co ta postać robi i mówi, lecz nawet to, o czym myśli, co jest rzeczą niemal niewiarygodną”³⁹. „I to właśnie biorąc pod uwagę, winno się oceniać, ile jest wart jakiś malarz; jest bowiem pewne, że sam on siebie przedstawia w swych obrazach, które są jakby zwierciadłami temperamentu jego usposobienia i jego zdolności”⁴⁰. Jak wiadomo, w oczach francuskich akademików Rafael, w przeciwieństwie do Michała Anioła, otrzymywał najwyższe notowania za ekspresję⁴¹. Jako bezbłędną ukazuje też Fréart zdolność Rafaela do obrazowania uczuć, co umożliwiła widzowi zrozumienie całej akcji *Sądu Parysa* (słusznie zresztą wiąże on ekspresję z zasadą pierwszą – inwencją). Trzy boginie ujawniają więc namiętności, które wzbudził w nich werdykt Parysa: Minerwa pogardę, Wenus ukrytą i skromną radość, Junona jest gniewna, mściwa i arogancka. Po Merkurym widać zręczność niezbędną dla wykonywania powierzanych mu kłopotliwych misji. Parys jest opanowany, jak przystało na sędziego. Omówiona jest nawet ekspresja towarzyszącego mu psa („ani nie śpi, ani nie przeszkadza szczekaniem”). Co zaś do postaci będących pierwotnymi wzorami obrazu Maneta: „rzeki i źródła wyglądają na nie zainteresowane tym, co się dzieje [...]”⁴². Ten brak ekspresji Manet przeniósł do swego obrazu. Różnica jednak polega na tym, że w wyobrażeniu Rafaela nimfy i personifikacje rzek pełnią funkcję bardzo ograniczoną, nie biorą udziału w akcji, lecz – przypomnijmy – „nie zwracają bynajmniej

uwagi na to, co się dzieje, tyle tylko chcą nam przekazać, że góra Ida obfituje w rzeki i źródła⁴³. A co chcą nam przekazać upozowani w rafałowskim układzie modelka Victorine Meurent, brat malarza Gustave i przyszły szwagier Ferdinand Leenhoff? Podobnie wyglądają na niezainteresowanych tym, co się dzieje, ale też w obrazie nic się nie „dzieje”, jest on jakiegokolwiek akcji pozbawiony. Postacie zachowały gesty swych pierwowzorów, lecz utraciły atrybuty, które je uzasadniały. Zwłaszcza ruch ręki leżącego po prawej mężczyzny, w której trzymał wiosło, a która zastygła pusta, zawieszona w powietrzu, wydaje się szczególnie bezsensowny. Sugeruje jakąś akcję, lecz jest ona całkowicie nieuchwytna. Tak jak gesty, tak i spojrzenia są niejasne, mijają się, nic nie mówią, a przecież obok gestu właśnie mimika twarzy, a zwłaszcza wyraz oczu, spojrzenie, zdolne są dać „mowę” obrazowi⁴⁴. Pomimo fizycznej bliskości pomiędzy siedzącymi na trawie osobami brak jakiegokolwiek wzajemnego psychicznego czy uczuciowego kontaktu, jakby pozujący niezależnie od siebie modele zostali mechanicznie sklejeni w jedną grupę. Chłodna obojętność bijąca z obrazu sprawia, że ta oskarżana o nieprzyzwoitość scena nie emanuje żadną erotyczną aurą, nie tchnie żadnym zmysłowym czarem, którym owiane są osiemnastowieczne *fêtes galantes*. Śniadaniu

na trawie nie tylko brak tradycyjnie rozumianego tematu i obrazowej narracji. Pozbawione jest także przyjętych konwencji ekspresyjnych, które pozwoliłyby widzowi domyślać się, co przestawienie to „wyraża”. Parafrazując słynne powiedzenie Oscara Wilde’a, ten „obraz nie wyraża nic innego, jak tylko samego siebie”⁴⁵.

W rozważania o ekspresji Fréart de Chambray włączył także zagadnienie przystojności – tego, co się godzi, co przystoi bądź nie przystoi w obrazie. To zagadnienie, określane terminami *decorum* albo *bienséance*, stanowi jedną z podstawowych akademickich norm estetycznych⁴⁶. W tej kwestii zgodni byli wszyscy ówczesni, a także późniejsi teoretycy, mogący się skądinąd różnić co do racjonalnego lub sensualnego rozumienia sztuki, w podejściu do koloru, stosunku do antyku, do Rafaela czy Rubensa. Fréart dla jasności wykładu przeciwstawił tu Rafaela Micha-

olobne
me kowie

lowi Aniołowi: „pierwszy był słodyczą i gracją, podczas gdy Michał Anioł był tak nieokrzesany i mało przyjemny, że w ogóle nie brał pod uwagę tego, co przystoi”⁴⁷. W konkluzji zaś stwierdzał: „[...] bardzo ważne jest, by w dziedzinie ekspresji, będącej najznakomitszą częścią malarstwa, towarzyszył sąd i szczególna rozważa, ponieważ po niej właśnie poznaje się wartość umysłu malarza, który jeśli obrazi reguły przystojności, bynajmniej nie zyska uznania przez swe dzieła, lecz zostanie skrytykowany i źle oceniony przez każdego. Bo nawet najwięksi libertyni wśród dobrze urodzonych powstrzymują się przed wypowiedaniem ordynarnych słów, co jest nieobyczajnością praktykowaną przez najpodlejsze szumowiny z pospólstwa (choć słowo jest rzeczą przelotną i mniej szkodliwą niż dzieła sztuki, które długo rażą oczy). Malarz przeto, uprawiający tak szlachetną profesję, jest w wyjątkowym stopniu zobowiązany do zachowania skromności w swych wszystkich dziełach i do podejmowania tylko takich tematów, które można pokazać niewinnym oczom [...]. Nie znaczy to bynajmniej, że trzeba mieć przeczulenie tych bigotów, którzy nie znoszą żadnego rodzaju nagości [...]”⁴⁸. Chociaż od napisania tych słów do prezentacji *Śniadania na trawie* Maneta minęło ponad dwieście lat, główną przyczyną wywołanego przez obraz wzburzenia była właśnie „obraza reguł przystojności”. Malarzowi zarzucano nie tylko przedstawienie sceny „w bardzo ryzykownym guście”, ale też świadome prowokowanie skandalu dla zyskania rozgłosu⁴⁹. Oczywiście skandal wywołał nie sam akt kobiecy, te były w malarstwie czymś oczywistym, lecz jego uwspółcześnienie i odarcie z mitologicznego lub innego usprawiedliwiającego nagość tematycznego pretekstu. Ten kamuflaż był niezbędny dla obyczajowej akceptacji sztuki erotycznej, której oficjalne pokazy malarstwa były pełne – dość przypomnieć *Narodziny Wenus* Alexandre’a Cabanela, wystawione na Salonie w tymże 1863 roku i zakupione przez cesarza Napoleona III do prywatnych zbiorów. Ponadto to właśnie temat – mitologiczny, literacki, historyczny – podnosił wyobrażenie do rangi „sztuki wysokiej”. Jej prestiż bronił bardzo czasem nieprzystojne wyobrażenia przed oskarżeniem o nieprzyzwoitość.

W tę akademicką regułę uderzał już Courbet, Manet był tu jego śmiałym kontynuatorem. Zmiany obyczajowe, jakie nastąpiły od XIX wieku, sprawiają, iż obecnie trudno odczuć „niestosowność” *Śniadania na trawie* i zrozumieć zgorzsenie, jakie wywoływało. Zasada „przystojności” wydaje się zresztą całkowicie zwietrzała, wymieciona przez ekscesy późniejszej sztuki. Ale nie do końca. Jak powiedziano, w tamtym stuleciu ranga „wielkiej sztuki”, otaczająca wyobrażenia czasem jednoznacznie erotyczne bądź w inny sposób naruszające przyjęte normy obyczajowe, ale osłonięte tematycznym i „artystycznym” woalem, była gwarancją ich stosowności, legitymizowała je i chroniła⁵⁰. Dziś aura muzealnego arcydzieła odsuwa wszelkie zastrzeżenia nie tylko od obrazu Maneta. Autorytet „sztuki” (już nawet nie „wielkiej”), której gwarantem stało się muzeum lub wystawowa galeria, nadal stanowi usprawiedliwienie dla wyobrażeń i poczynań skądinąd niedopuszczalnych. Tu, co może najbardziej paradoksalne, dziedzictwo akademizmu trwa nietknięte.

Idea doskonałości malarstwa Fréarta de Chambray, jak żaden inny akademicki podręcznik, szczególną uwagę skupia na zasadzie piątej, którą jest „regularne ustawienie postaci”. W istocie chodzi w niej o przemyślaną, wyważoną kompozycję opartą na perspektywie, będącej dla autora najważniejszym kryterium prawidłowej budowy obrazu. Ta matematyczna koncepcja sztuki stanowi własny wkład Fréarta w siedemnastowieczną teorię akademicką⁵¹. Warta jest więc trochę bardziej szczegółowej prezentacji, zwłaszcza że zawiera kategorie dla analizy *Śniadania na trawie* bardzo przydatne. Fréart widzi tę zasadę jako najważniejszą, „jest bowiem bezużyteczną rzeczą dać inwencję i skomponować temat, i starać się znaleźć piękno i właściwą proporcję każdej postaci, być doskonałym kolorystą, umieć wprowadzać cienie i światła we wszystkich ciałach z ich odcieniami i naturalnymi kolorami, i posiadać nawet ponadto boski talent wyrażania poruszeń ducha i gwałtownych przeżyć (co jest jakby duszą malarstwa), jeśli po zastosowaniu wszystkich tych szlachetnych zasad okazać by się miało, że nie posiada się zrozumienia regularnego rozmieszczenia postaci w obrazie [...]. Bo choćby obraz nie był całkiem zadowolą-

jący co do którejś z czterech pierwszych, bądź był nawet słaby i niezadowolający we wszystkich razem, niemniej jeśli ta ostatnia, o której mówimy, jest tam doskonała, dzieło będzie zawsze szacowne i godne malarza, bo porządek [*ordre*] jest źródłem i prawdziwą zasadą nauk. A co do sztuk – to jest rzeczą szczególną i cudowną, że on właśnie jest ojcem piękności i że udziela wdzięku nawet najmienniejszym rzeczom, czyniąc je znacznymi”⁵². Przechodząc do omówienia ryciny Rafaela, Fréart kontynuuje rozważania o perspektywie, aczkolwiek, jak sam przyznaje, *Sąd Parysa* nie jest wyobrażeniem perspektywicznym w potocznym tego słowa rozumieniu, które to wedle Fréarta oznacza zaledwie „mechaniczną praktykę”. Dla niego perspektywa to przestrzenna budowa obrazu dokonana z uwzględnieniem punktu widzenia postaci w obrazie (tu jest nią Parys) oraz „punktu dystansu” – odległości pomiędzy obrazem i okiem tego, kto go ogląda. Jak bardzo przeprowadzona dalej analiza jest systematyczna i szczegółowa, świadczyć może taki fragment dotyczący interesujących nas figur: „Schodząc następnie na teren najdalej od punktu widzenia po stronie prawej, spotyka się postać rzeki Ksantos, siedzącej i na pół leżącej wzdłuż linii równoległej u dołu obrazu tak, że – zgodnie z naszym ostatnim twierdzeniem – postać ta winna ukazywać się w tym samym widoku perspektywicznym, w jakim widać by było kształt skróconego kwadratu znajdującego się w tym samym miejscu. Dlatego – ponieważ postać ta patrzy ku punktowi widzenia, od którego jest ona bardzo oddalona – część brzucha (którego w ogóle by nie było widać, zgodnie z pozycją ciała, gdyby się był znalazł na prawo od miejsca, na które pada linia prostopadła z punktu widzenia) przedstawia się z tej odległości prawie tak samo, jakby było, gdyby postać narysowana była z przodu, gdy tymczasem ujęta jest całkowicie z profilu w odniesieniu do planu, a poprzeczna linia ramion również unosi się nieco ku horyzontowi, zgodnie z tymże twierdzeniem. To samo można powiedzieć o siedzącej przy tej rzece nimfie, której wizualne położenie, choć przeciwne, jeśli się bierze pod uwagę twarze, jest jednak na tej samej linii równoległej, a równocześnie osadzone na planie, ponieważ i jedna, i druga widziane są z profilu [...]”⁵³.

Ten przydługi cytat został tu przytoczony także i po to, aby sprostować potoczne mniemanie o akademickich teorykach, dla których ponoć idea obrazu była ważniejsza niż jego forma. Tak rozbudowany aparat analityczny, z jakim Fréart podchodzi do ryciny Rafaela, jest nieadekwatny wobec obrazu Maneta. Tam w przestrzeni umieszczonych było kilkanaście figur (w tym jedno na ziemi, inne na niebie), tu zaledwie cztery. Wszystkie one usytuowane są równolegle do powierzchni płótna, co jest najprostszym układem przestrzennym. Wraz z sylwetką pochylonej kobiety wpisują się w regularny, niemal równoboczny trójkąt, co dodatkowo klasycyzuje i ustatycznia kompozycję. Punkt widzenia patrzącego wyniesiony jest nieco ponad punkt widzenia postaci w obrazie – gdyby był z nim tożsamy, musiałby być bardzo niski⁵⁴. Obraz obliczony jest na oglądanie z takiej wysokości, aby wzrok widza napotykał spojrzenie siedzącej kobiety, jedynej, która patrzy ku nam z obrazu. Trzy postacie siedzące są tak sobie bliskie, że nie zachodzi między nimi żadna perspektywiczna gradacja. Wsunęta w głąb powierzchni obrazu jest tylko schylona kobieta w koszuli, proporcjonalnie mniejsza. Poza nią jedynymi elementami tworzącymi iluzję głębi są pnie drzew, prowadzące wzrok ku jasnej, niezbyt dalekiej, nieokreślonej przestrzeni, otwierającej się w centrum górnej partii obrazu (taki schemat pejzażowego tła przypomina trochę manierystyczne niderlandzkie krajobrazy „ogniskowe”, bokami ramowane przez ciemne kulisy drzew o bujnym listowiu i otwierające się na jaśniejsze w głębi jądro⁵⁵). W sumie, także za sprawą ogólnikowości krajobrazowego tła⁵⁶, przestrzeń pomimo zachowania podstawowych zasad perspektywicznych jest płytka i zaskakująco płaska. Owa płaskość wynika nie tylko z redukcji Rafaelowskiego pierwowzoru do niewielkiego wycinka pozbawionego przestrzennych komplikacji. Zwracano uwagę, że im dłużej patrzy się na obraz, tym bardziej uderza brak przestrzennej jedności, niedostatek powietrznej atmosfery, stapiającej poszczególne elementy obrazu. Dostrzega się zakłócenia pomiędzy kolejnymi planami obrazu: postać w głębi zdaje się schylać, aby wsunąć rękę w dłoń mężczyzny na pierwszym planie, co jest skutkiem zaniechania podstawowo-

wych reguł przestrzennej iluzji. „Stopniowo *Déjeuner* wydaje się rozpaść w rodzaj kolażu osobnych części – martwa natura, akt kobiecy, mężczyźni we współczesnych, miejskich strojach, postać kąpiąca się, pejzaż – na chwilę tylko złączonych zapożyczonym podobieństwem do renesansowego porządku, i ostatecznie łamiącym wszelką tradycyjną hierarchię”⁵⁷.

Śniadanie na trawie jest ambiwalentne, jeśli nie przewrotne, nie tylko wobec akademickiej tradycji „wielkich mistrzów”. Wymyka się także jednoznacznej kwalifikacji w kategoriach ówczesnych tendencji naturalistycznych. Z jednej strony Manet, tak jak Flaubert, dąży do ukazania – pozbawionych znaczenia i uroku – amoralnych faktów współczesnego życia, które zderzone ze starymi artystycznymi konwencjami obnażają ich bezsens (przypomnijmy, że pani Bovary rozczuła się wyobrażaniem sobie własnej śmierci w postaci barokowej apoteozy). Z drugiej – jego celem bynajmniej nie jest opiewanie trywialnych i pospolitych stron życia. Malarz polemizuje z największymi autorytetami europejskiej sztuki, a nie z byle kim. Wszystkie wskazane tu odstępstwa od uświęconych „zasad” malarstwa zmierzały ku jednemu – pozbawieniu przedstawienia jego naśladowczego wobec rzeczywistości charakteru. W to miejsce Manet proponuje odrębny, czysto estetyczny świat obrazu, z jego autonomicznymi, własnymi zasadami. Czy jest w tym antyakademicki? Omawiając najważniejszą, ostatnią zasadę malarstwa, Fréart de Chambray pisze: „jest to sztuka oglądania rzeczy poprzez rozum i oczami myślenia, byłoby bowiem nader bezczelne sądzić, iż cielesne oczy same z siebie zdolne są do operacji tak wzniosłej, jak osądzanie piękna i znakomitości obrazu; wyniknęłyby z tego niemało absurdów. A ponieważ malarz stara się naśladować rzeczy tak, jak je widzi, pewne jest, że jeśli je widzi źle, przedstawi je zgodnie ze swą niedobłą wyobraźnią i wykona zły obraz; toteż zanim weźmie do ręki ołówek i pędzle, winien poprawić swe oko przez rozumowanie, opierając się na zasadach sztuki, która uczy, jak widzieć rzeczy nie tylko takimi, jakimi one same w sobie są, lecz także tak, jak winny zostać przedstawione”⁵⁸. Manet, malując

Śniadanie na trawie, na pewno ukazywał rzeczy „oczami myślenia” i „tak, jak winny zostać przedstawione”. Uchybiał przy tym wielu dawnym zasadom. Nie dał „inwencji”, nie zaprezentował „pięknej idei”, ograniczył kolorystykę, nie wprowadził cieni i światel we wszystkich ciałach z ich odcieniami i naturalnymi kolorami, zlekceważył „boski talent wyrażania poruszeń ducha i gwałtownych przeżyć”, uchybił przyzwoitości, zmącił przestrzenny układ obrazu. W to miejsce stworzył swój własny porządek. Ale – jak pisze Fréart de Chambray – jeśli malarz, nawet niezadowolający w stosowaniu zasad, nada dziełu wewnętrzny ład, to będzie ono „zawsze szacowne i godne malarza, bo porządek jest [...] rzeczą szczególną i cudowną, on właśnie jest ojcem piękności i udziela wdzięku nawet najmierniejszym rzeczom czyniąc je znacznymi”. Stary doktryner rozumiałby, na czym polega siła tego tak niepokojącego obrazu.

„Szczęśliwa godzina”. Malarstwo polskie około roku 1900

Na początku lat dziewięćdziesiątych dwa największe polskie muzea narodowe – krakowskie i warszawskie – udostępniły publiczności nowe galerie malarstwa polskiego¹. W obu wypadkach mamy do czynienia z pokazami, które spełniając wszystkie wymogi muzealnej, historycznej prezentacji, sugerują wyraźnie określoną interpretację dziejów polskiego malarstwa XIX i XX wieku. Odmienne spojrzenia i koncepcje, inne hierarchie, inaczej rozłożone akcenty i punkty ciężkości, inni bohaterowie, własne tradycje lokalne, wreszcie zupełnie inna muzealna przestrzeń obu ekspozycji – wszystko to sprawia, że stoimy przed dwoma panoramami polskiego malarstwa nowoczesnego, prowokującymi do porównań i zestawień. Przy wszystkich odmiennościach, których konfrontacja mogłaby być skądinąd bardzo interesująca, obie galerie łączy jedno – obie mają zdecydowaną kulminację, mocną dominantę. Jest nią malarstwo około roku 1900².

Jest to wrażenie przemożne dla zwiedzającego muzealne sale, pomimo – powtórzmy – innych wyborów i innej konfiguracji obrazów. W Warszawie przede wszystkim wyczuwalny jest podział na przestrzenie publiczne i prywatne. Malczewski więc znalazł się w sali otwartej, przestronnej, typowo galeryjno-wystawowej. Natomiast Wyspiański pozostał zamknięty i odosobniony w swej szafirowej pracowni, nie nie zakłóca intymności szarosrebrzystego atelier Boznańskiej, także Wojtkiewicz jest sam w swym pokoiku przedwcześnie postarzałego dziecka. Fatalny skądinąd układ przestrzenny warszawskiego muzeum ma tę zaletę, iż nie pozwala uszeregować obrazów w jednoliniowym rozwojowym ciągu. Muzealny „kierunek zwiedzania” – najprostsz, ale i najbardziej kategoryczny sposób wytyczania historycznego biegu sztuki – jest tu poplątany, trzeba się cofać, odchodzić na bok, przemierzać sale już widziane, i ta pozornie niewygodna sytuacja sprzyja prawdziwemu

oddaniu dziejów, z ich zagmatwaniem, nawrotami i powtórkami. A jednak, przy całej wielowątkowości i komplikacji układu, malarstwo przełomu wieków dominuje tutaj niepodzielnie, przyćmiewając zarówno to, co je poprzedza, jak i to, co po nim następuje.

W zupełnie odmienny sposób, także ze względu na inne ramy czasowe ekspozycji, to samo doznanie narzuca galeria krakowska. Tu malarstwo powstałe około roku 1900 otwiera chronologiczny ciąg doprowadzony do dnia dzisiejszego. Nic jednak nie da się porównać z oślniewającą salą, gdzie naprzeciw szklanej tafli okien znalazły się kartony do witraży wawelskich Wyspiańskiego, a obok Wojtkiewicz, Mehoffer. Sala ta, do której docieramy wzdłuż ciągów obrazów Malczewskiego, poprzez labirynty ekranów dających schronienie pejzażom Stanisławskiego, jest jakby pełnym, głębokim akordem, po nim wszystko wydaje się stłumione, cichsze, bledsze. Owo przygaśnięcie bardzo dojmująco ukazuje też ekspozycja warszawska, przedłużona o malarstwo dwudziestolecia międzywojennego i lat czterdziestych.

Zatem obie galerie, choć w inny sposób, przedstawiają malarstwo przełomu wieków jako najbujniejszy i najbogatszy okres polskiego malarstwa. Widzimy je pulsujące życiem, nasycone emocjami, wielogłosowe dzięki silnym twórczym indywidualnościom, a zarazem wyraźnie, choć raczej intuicyjnie wyczuwamy jego jedność. Owo objawienie nie jest odbiciem utrwalonych, kanonicznych hierarchii. To same obrazy narzucają tu hierarchię. Są jak błysk fulguracji w rozwojowym ciągu polskiego malarstwa.

Od dawna zarzuca się historii sztuki, że ma charakter apologetyczny, że jest historią arcydzieł, a pomija całe rozległe obszary twórczości, które nie mieszczą się w jej kryteriach i aktualnych normach³. Jest wszakże paradoksem, iż zarazem można w niej znaleźć znacznie więcej rozważań nad „przyczynami upadku smaku” niż nad fenomenami rozkwitu. „Nie sposób wskazać przyczyn pozytywnych i nagłych fulguracji, dokonujących się szybko zjawisk formowania się nowego stylu i nowego wyrazu. Natura, rytm i przyczyny zarówno ogólnych, jak indywidualnych ful-



48. Konrad Krzyżanowski *Chmury*, 1906

guracji w sztuce pozostają ciągle jedną z tajemnic twórczości”⁴ – mówił Jan Białostocki na spotkaniu w Castel Gandolfo poświęconym kryzysom. Przez lata, które od tej pory upłynęły, nic się w tej sytuacji nie zmieniło. Pytanie, dlaczego w pewnym momencie następuje rozkwit sztuki, pozostaje interpretacyjnym wyzwaniem. Dalsze rozważania nie będą też próbą wskazania przyczyn (zwłaszcza przyczyn zewnętrznych), które sprawiły, że około 1900 roku malarstwo polskie przeżyło swą „szczęśliwą godzinę”. Będą raczej próbą racjonalizacji doznań i uczuć doświadczanych w bezpośrednim z nim obcowaniu.

Moderna, nowa sztuka, młoda sztuka – wiadomo, że tamta epoka, jak żadna inna przedtem, ostentowała swą młodość. Świadomość nowości i odmienności własnego czasu nie jest w dziejach sztuki niczym nowym, wszak miała ona swe liczne modernizmy⁵. Nowością było wówczas uczynienie z młodości głównego pojęcia służącego samookreśleniu nie tyle generacji, ile formacji artystycznej. Wiadomo także, iż niewiele jest słów tak intensywnie zabarwionych wartościująco jak „nowość”, a bardziej jeszcze „młodość”, z jej pociągającą biologiczno-witalistyczną aurą. Sztuka – sama postrzegająca się i czująca jako „młoda” – narzuca więc współczesnym i potomnym nie tylko nazwę, ale również ocenę, całą gamę wartości, jakie z pojęciem młodości są kojarzone. Na ile zdołała je narzucić w sposób trwały? Bezpośrednio następujące pokolenie w różny sposób, zależnie od artystycznej orientacji, odcinało się od młodopolskich poprzedników, nie czując się ani ich dziedzicem, ani kontynuatorem. Najbrutalniej formułowała to awangarda, by wspomnieć tylko *Bilans modernizmu* Władysława Strzemińskiego⁶. Natomiast historia sztuki, z rosnącego dystansu rozpatrująca tamtą epokę, zdawała się podzielać jej przekonanie o własnej młodości i „przełomowości chwili”⁷. Odwrócenie tej perspektywy przyniósł *Modernizm* Wiesława Juszczaka, którego autor, wskazując na uderzającą jesiennosc tej „wiosny”, dowodził, że przy całej egzaltacji młodością „polski modernizm jest integralną częścią epoki odchodzącej, zamyka wiek dziewiętnasty [...] w jednym jak gdyby rzucie dokonywała się rekapitulacja głównych wątków dziewięt-



49. Ferdynand Ruszczyk *Stare jabłonie*, 1900

nastawieckiej kultury i takie sumowanie się warstw względnie bliskiej, a dostatecznie długiej i zróżnicowanej tradycji uzmysławiało ich istotną wspólnotę⁸. Taka interpretacja niezgodna jest z głęboko zakorzenionymi w myśleniu o sztuce ewolucyjnymi metaforami, według których młodość jest początkiem nowego życia, inicjuje nowy cykl rozwojowy. Naruszenie tego porządku ma też swoje aksjologiczne konsekwencje. Świadom ich, autor cytowanych słów zastrzegał: „nie sposób mniemać, że takie zaszeregowanie omawianego tutaj okresu, włączenie go w przeszłość zamkniętą już całkowicie, obniża jego wartość, odejmuje coś z jego znaczenia w ogóle i z jego znaczenia dla nas. Koniec, powtórzmy, nie musi się łączyć ze słabnięciem inwencji twórczych. I żadne decyzje aksjologiczne nie wypływają bezpośrednio ze stwierdzenia, iż «nowa sztuka» nie rozpoczyna «epoki nowej»⁹.

A zatem, sięgając do stylistyki tamtej epoki, można by powiedzieć: „każdy zmierzch, każda jesień powoduje u nas cudowny wytrysk życia”¹⁰. Jakie są źródła żywotności sztuki tamtego czasu, owej osobliwej wiosny, będącej zarazem jesienią i bardziej żniwem niż zasiewem? W dziejach sztuki pojawienie się sztuki „nowej”, „młodej” przybierało zwykle charakter antynomiczny, a nawet antagonistyczny. Oznaczało przede wszystkim przeciwstawienie starej przeszłości – młodej teraźniejszości. Określenie się sztuki jako „młodej” jest zatem nie tylko sugestią wartościującą, skłania także do przeciwstawień, zazwyczaj kontrastowo wartościującą zabarwionych¹¹. W sztuce polskiej około roku 1900 szuka się przede wszystkim opozycji wobec przeszłości, historii, historyzmu, do czego zresztą prowokuje urzeczona własną młodością epoka. Jest jedną z konsekwencji powikłanych dziejów dziewiętnastowiecznej polskiej sztuki, że rysujące się w niej przeciwieństwa są jakby nielogiczne, ich kategorie należą do różnych pojęciowo zakresów. Mianowicie opozycją wobec historyzmu było u nas – mówiąc słowami Stanisława Witkiewicza – „uznanie pierwiastka artystycznego za najważniejszą część składową [sztuki]”¹². Podzielając bowiem przekonanie, że „sztuka nowa” nie rozpoczyna „epoki nowej”, a także i to, że ówczesna sztuka polska po-

zostawała we władzy historii jeszcze w początkach wieku XX¹³, czego tak sugestywnie dowodził Stanisław Brzozowski w *Legendzie Młodej Polski* – powiedzmy, że właśnie wtedy, w malarstwie szeroko rozumianego przełomu stuleci, przeszłość utraciła swą deformującą moc. Jej zniekształcająca siła płynęła stąd, iż historyzm w malarstwie polskim nie był zaledwie kwestią tematu, kostiumu czy stylistycznej konwencji, które nietrudno było odrzucić na rzecz „moderności”¹⁴. Sięgał najgłębszych podstaw twórczości – określał miejsce sztuki w aksjologicznej hierarchii. Jego przeciwieństwem nie był zatem aktualizm, lecz autonomiczne rozumienie sztuki. Oczywiście najdobitniej ukazuje to przykład Matejki, ale wcale nie jako malarza historii czy malarza-historiozofa, lecz jako wyraziciela poglądów na sztukę, której wszak czuł się papieżem. W polskim myśleniu o sztuce sprawa nie dotyczyła tylko malarstwa, ale wszelkiej artystycznej twórczości, jakże często widzianej jako namiastka czynu. Przypomnijmy, że dla pokolenia 1863 roku Mickiewicz był wielki, bo „zrezygnował z artyzmu” na rzecz działania¹⁵. Można powiedzieć, że Matejko też zrezygnował z artyzmu, chociaż malował obrazy, a nie tworzył legiony. Nieważne, w jakim stopniu autentyczna jest słynna wypowiedź Matejki, podana przez Stanisława Tarnowskiego: „ja nie komponuję i nie maluję tak, jak rozumiem warunki artystycznej doskonałości obrazu. O rzeczy ważniejsze mi chodzi niż o nią...”¹⁶. Całe życie i dzieło Matejki autentyczności tej dowodzi. Sztuka pozostawała dlań środkiem do osiągnięcia „rzeczy ważniejszych”, wartością służebną, a nie samoistną.

Od Stanisława Witkiewicza zwykło się uważać, że przełom na rzecz autonomicznego rozumienia sztuki i artyzmu przypada na lata osiemdziesiąte i związany jest z działalnością grupy „Wędrowca”, z programami naturalistycznymi, z twórczością Aleksandra Gierymskiego. Ówczesna batalia wydaje się raczej przygotowaniem niż przełomem. Co najistotniejsze, sam przełom nie polegał na wyparciu jednej koncepcji sztuki przez inną, a przemiany nie następowały wedle Witkiewiczowskiej opozycji: nie „co”, lecz „jak”, opozycji zresztą świadomie przez

krytyka przerysowanej i uproszczonej¹⁷. Całe malarstwo tamtego czasu ukazuje pozorność owego przeciwstawienia. Autonomia dokonała się nie dzięki zniesieniu ciężenia Historii najpierw przez realistyczne, a potem przez findesieciowe programy estetyczne, podobnie jak obecności Matejki w sztuce polskiej nie zlikwidowała Fałatowska reforma jego szkoły¹⁸. I stało się tak nie dlatego, że „doszła do głosu inna historia, historia jako dziedzina uczuć i nastrojów, dziedzina jednostkowych lub zbiorowych przeżyć, jako kategoria emocjonalna”¹⁹. Niezwykłość sztuki polskiej około 1900 roku nie jest wynikiem przesilenia czy radykalnego przetasowania artystycznych założeń, lecz właśnie przełamania wewnętrznej sprzeczności między „co” i „jak”, zawężenia w nierozzerwalny spłot (użyjmy tu określenia Żeromskiego) „klauzuli obowiązków, które nakłada na sztukę świadomość niedoli powszechnej”, i „twórczości czystej”²⁰. Spłot ten najwyraźniej widoczny jest w twórczości dwóch Matejkowskich uczniów: Wyspiańskiego i Malczewskiego. U Wyspiańskiego w kartonach do witraży wawelskich, które „nowatorstwo i siłę zniewalającą historii na równi uobecniają”²¹. Malczewski zaś czasem aż nazbyt natarczywie rzecz tę w swoich obrazach wyklada, mieszając narodową martyrologię i męki tworzenia, płacząc „wielkie dręczycielki artystów” – chimery – i atrybuty sybirskich udręczeń.

Dowodem dojrzałości malarstwa polskiego do samoistnego bytu, dojrzałości osiągniętej właśnie u schyłku XIX wieku, jest przede wszystkim niezwykle zgęstnienie problematyki artystycznej. Owa artystyczna intensywność powoduje zresztą trudności ze stylistyczną kwalifikacją ówczesnego malarstwa, tego modernistycznego syndromu symbolistyczno-ekspresjonistycznego (a może dekadenceckiego pomieszania stylistyk), z którym borykają się badacze tamtego okresu. Szczególnie wymowne jest, iż więcej dowodów autonomizacji sztuki niesie samo malarstwo, a nie teoretyczne programy czy towarzysząca mu krytyka. Na marginesie można zauważyć, że pomimo znakomitości piór Jellenty, Górskiego, Langego, Lacka, Jasińskiego, Przesmyckiego w ówczesnej polskiej refleksji nad malarstwem nie znajdziemy wystąpień programowych po-



50. Józef Pankiewicz *Przy lampie*, około 1893

równywalnych w swej doniosłości do *Confiteor* Przybyszewskiego (bo nie jest taki nawet *Intensywizm* Jellenty, bezpośrednio zresztą od Przybyszewskiego zależny²²). Jeśli już szukać wystąpień programowych, to są nimi nie teksty, lecz obrazy, takie jak Malczewskiego *Melancholia* czy *Błędne koło*²³. Zauważmy, że płótna te, szokująco odmienne od przyjętych zasad obrazowania, rażąco przestrzenną i stylistyczną niespójnością, są zarazem utrzymane w bardzo starej formule ikonograficznej, zgodnie z którą wyobrażenie pracowni artysty służy alegorycznej wykładni poglądów na sztukę. Owo zaskakujące zderzenie nowatorstwa i wielowiekowej, choć w sztuce polskiej niemal nieobecnej konwencji wydaje się wielce symptomatyczne dla ówczesnej sytuacji naszego malarstwa.

Melancholia i *Błędne koło* to zarazem bodaj pierwsze w malarstwie polskim dzieła o charakterze autotematycznym, „malowanie o malowaniu”, na podobieństwo prozy autotematycznej, której przedmiotem jest ona sama²⁴. Zagadnienie paraleli słowno-obrazowych pojawia się tu na zupełnie innej płaszczyźnie. W dotychczasowej sztuce polskiej problem malarsko-literackich relacji nie wychodził poza proste związki genetyczne, powinowactwa gatunkowe, iluzyjność i wspólne dziewiętnastowiecznemu malarstwu narracyjnemu kłopoty z przełamywaniem atemporalności obrazów²⁵. U schyłku wieku zakres wzajemnych związków sztuk siostrzanych nie tylko gwałtownie się rozszerza, przyjmuje także wielorakie formy. Najpowszechniejsze pozostają oczywiście bezpośrednio inspiracje tekstami literackimi i poetyckimi. W ich wyniku powstały tak znane obrazy jak *Krucjata dziecięca* Wojtkiewicza (według poematu Marcela Schwoba)²⁶ czy *Judasza* Okunia (według poematu Jana Kasprowicza)²⁷. Znane są związki płócien Malczewskiego z konkretnymi tekstami Asnyka, Lenartowicza, Pola, Słowackiego. Znana jest wreszcie rola, jaką poezja Słowackiego odegrała w całej „nowej sztuce”. Mnożą się też wtedy dzieła malarskie, które już nie motywem czy tematem, lecz nastrojem przywołują utwory literackie, jak na przykład *Park w Dubaju* Pankiewicza, przywołujący aurę opowieści Edgara Allana Poe²⁸, bądź wyobrażenia sugerujące wyrafinowane odniesienia poetyckie, jak



51. Ferdinand Ruszczyk *Wnętrze z Bohdanowa – Kantorek*, 1906

Nokturn Pankiewicza przywodzący poemat Mallarmégo²⁹. Śledzić można ponadto różnorodne próby asymilacji środków innych sztuk. Mogą to być aluzje zawarte w tytułach, nadających nowy sens prozaicznym gatunkom – jak *Totenmesse* Weissa, będąca portretem Antoniego Procajłowicza³⁰. Inne tytuły nie niosą żadnego wyjaśnienia, nie są nawet poetyckim nazwaniem, lecz bodźcem do poetyckiego i asocjacyjnego odbioru obrazu – jak *Idź nad strumienie* Malczewskiego³¹. Malarsko-literacka wspólnota tematyczna jest tak powszednia, iż rozrasta się we wspólnotę mitu, topiki skupionej wokół symbolicznych obrazów, takich jak ziemia, niebo, dom³², wiosna i jesień, zarówno natury, jak i ludzkiego życia.

Twórczość Malczewskiego, której „przyliterackość” wielokrotnie badano i podkreślano, pozwala dostrzec jeszcze inne, głębiej sięgające związki słowa i obrazu. Analiza „odpowiedniości” między jego płótnami a tekstami będącymi ich źródłem wiedzie do wniosku, że „widowiska poetyckie” Malczewskiego „noszą cechy szeroko rozumianego utworu poetyckiego, i to nie tylko w sensie ogólnych konotacji, lecz również cech strukturalnych samego przekazu”³³. Tu wskazać też trzeba na malarские realizacje niemające już nic wspólnego z bezpośrednią zależnością od tekstów poetyckich, jak Stanisławskiego „pejzaże według *Króla Ducha*”³⁴ czy „krajobrazy wymowne” Weissa, w których „dominuje mniej lub bardziej jawna narracyjność różnego stopnia i typu”³⁵. To tylko kilka przykładów świadczących, że malarstwo polskiego modernizmu pozostaje wciąż nie dość zbadanym obszarem wielu trudno uchwytnych zapożyczeń, wynikających z pokusy wkraczania na tereny uznane za obce czy niewłaściwe danej sztuce, z głodu odkryć warsztatowych, z potrzeby przełamывania ograniczeń malarskiego medium³⁶. Takie są próby wizualizacji tego, co niematerialne, bezcielesne czy dostępne zmysłom innym niż wzrok. Takie są poszukiwania ekwiwalentów malarsko-muzycznych. Te ostatnie dążenia wykraczają i poza wspólnotę tematyczną, i nawet poza inspiracje płynące z dzieł Whistlera (skądinąd bardzo istotne w kręgu malarzy warszawskich), widoczne w nokturnach Pankiewicza, Pod-



52. Ferdynand Ruszczyc *Biały mazur*, 1905

kowińskiego, Gwozdeckiego³⁷. Wyjątkową realizacją postulatu „umuzycznienia” malarstwa, realizacją wynikającą przede wszystkim z podwójnego wykształcenia artysty, który był malarzem i kompozytorem jednocześnie, są malarskie cykle Mikołaja Čiurlionisa; zamierzeniem autora było podporządkowanie wyobrażeń regułom klasycznej budowy sonatowej: *allegro – andante – scherzo – finale*³⁸. Równie muzyczny, choć nie tak programowy charakter mają niektóre płótna Weissa, i to wcale nie namalowany dla Przybyszewskiego portret Chopina, lecz obrazy kształtowane według muzycznych tonacji, rytmów i temp, wyraźnie określanych przez samego malarza: tonacja molowa i *largo* dla *Słoneczników*, *presto* dla *Strachów*, czy „gwałtownie zrytmizowane kompozycje z korowodami aktów, rozwijającymi się według jakiejś «muzycznej» zasady”³⁹ – jak *Opełanie* i *Taniec*.

W tym nachyleniu się do siebie różnych sztuk wiele jest oczywiście ze wspólnych całej epoki dążeń synestetycznych, z symbolistycznego zbliżenia poezji, malarstwa i muzyki, w sztuce polskiej widocznego szczególnie w kręgu warszawskiej „Chimery”, z której materiałów rekonstruować można niemal wagnerowski wzorec *Gesamtkunstwerk*⁴⁰. Włączenie się w aktualną problematykę artystyczną, konfrontacja z tak istotną dla symbolicznej estetyki końca wieku ideą jedności sztuk były wszakże możliwe nie tylko dzięki znajomości bieżących programów artystycznych (dla czego notabene działalność „Chimery” miała podstawowe znaczenie), lecz głównie dzięki temu, że „środki plastyczne dostatecznie dojrzały do tego, by sprostać odcieleśnionej «giętkości języka»”⁴¹. W dążeniu do „poetyczności” oraz „muzyczności” malarstwo ówczesne okazało się zdolne i do przełamania ograniczeń gatunkowych, i do tworzenia nowych kategorii ekspresyjnych – o rozpiętości od ekstazy i patosu po autoironiczną groteskę – i do śmiałego odrzucenia konwencji przestrzennych, odrealnienia kolorytu, deformacji kształtów, i do nieporównanego wzbogacenia środków czysto malarskich czy warsztatowych wreszcie. Gdy zaś spojrzymy na omawiane tendencje z rozległej, historycznej perspektywy, okaże się, że ówczesna potrzeba przekracza-



53. Stanisław Wyspiański *Weranda*, 1894

nia granic malarstwa była nie tylko odpowiedzią na bieżące wyzwania artystyczne, lecz także pierwszą w dziejach polskiego malarstwa próbą realizacji bardzo dawnych teoretycznych założeń, na których opierały się różnorodne koncepcje korespondencji sztuk. Jest tu nie tylko echo starych doktryn *ut pictura poesis* i *ut pictura musica*, lecz także po raz pierwszy tak usilnie manifestowana wola zmierzenia się z jednym z najstarszych celów sztuki: horacjańską ideą urzeczywistniania niemożliwości.)

Drugą „nowością” młodego malarstwa polskiego około 1900 roku, będącą w istocie świadectwem włączenia się w krąg europejskiej problematyki artystycznej, jest nawiązanie twórczego dialogu w tradycją antyczną. Stało się to dopiero u schyłku XIX wieku, bo trudno za twórczy dialog uznać klasyczne konwencje początku stulecia czy grecko-rzymskie spektakle Siemiradzkiego. Recepcję antyku w polskim modernizmie, mającą swój własny bieg i dramaturgię, inicjuje w latach siedemdziesiątych pełne naiwności pytanie młodego Malczewskiego: „czy godzi mi się robić rzeczy klasyczne, czy nie?”, jej punktem finalnym zaś jest Wyspiańskiego projekt „akropolizacji” wawelskiego wzgórza. Problem zamyka się więc w trzydziestu latach i zaczyna rozterką: „czy się godzi?”, a wieńczy go i zarazem kończy szalona idea hellenizacji sanktuarium polskiej historii. W malarstwie rozległość antycznych inspiracji wyznaczają z jednej strony przefiltrowane przez parnastowską poezję wizje Malczewskiego, z drugiej – ekspresjonistycznie, antyklasyczne bachusowe korowody Weissa. niespotykane dotąd w sztuce polskiej „ożywienie motywów mitologicznych – jak pisze Katarzyna Nowakowska-Sito – zostało ułatwione za przyczyną oddzielenia starożytności (głównie helleńskiej) od pojęcia klasyczności, dzięki czemu antyk i mit stracił swój wymiar zeterminowany historycznie [...]. Możliwe stały się zarazem nowe interpretacje i wędrówki motywów w czasie i w przestrzeni”⁴². Zerwanie z widzeniem antyku zgodnie z klasycznym modelem Winckelmannowskim sprawiło, iż mogło powstać tak typowe dla polskiego modernizmu splecenie motywów ludowych z żywiołem dionizyjskim, mogła dokonać się polonizacja chimery, faunów i Thanatosów, nie tylko przez



54. Jacek Malczewski *Wiosenne roztopy – Wisla pod Zawichostem*

osadzenie ich w polskim krajobrazie, ale także w kontekście historyczno-narodowym, mogły wreszcie zaistnieć synkretyczne wyobrażenia mitologiczno-religijne. Za sprawą obfitej twórczości Jacka Malczewskiego w naszym obrazie dominują dionizyjsko-nietzscheańskie „sprośne fauny poufalające się z nieskończonością”⁴³ i chimery – „zwierzęta pociągowe polskiego modernizmu”⁴⁴. Obok nich są wszakże dzieła jednostkowe i niezwykle, łamiące wszystkie, nie tylko klasyczne, ale i modernistyczne stereotypy, jak Wyspiańskiego ilustracje do *Iliady*, zobaczonej przez archaizowany folklor i Schliemannowskie wykopaliska, czy wyjątkowy w sztuce polskiej przykład dialogu między renesansową myślą platońską, łączącą symbole chrześcijańskie z antyczną strukturą kosmosu, a ideami mistycznymi i teozoficznymi schyłku wieku, jakim jest witraż Wyspiańskiego *Apollo – system Kopernika*⁴⁵.

Z wielu możliwych wskazano tutaj zaledwie na dwa zjawiska: korespondencji sztuk i recepcji antyku, gdyż te najwyraźniej zdają się dowodzić postawionej tu tezy, iż pełne i świadome współuczestnictwo malarstwa polskiego około roku 1900 w aktualnej problematyce artystycznej możliwe było dzięki jego włączeniu się w krąg zagadnień, które przyjmując różną, także modernistyczną postać, kształtowały europejską tradycję malarską od kilku stuleci. Analiza innych „części” malarstwa, takich jak ekspresja czy przestrzenna budowa obrazów, również mogłaby ukazać, jak wiele z tego, co w młodej sztuce określono jako „nowe”, zachowując walor nowości, było w istocie późnym spełnieniem się tego, co w sztuce polskiej nigdy się dotąd nie spełniło czy spełnić nie mogło. Widziane z perspektywy artystycznej tradycji malarstwo polskie epoki modernizmu okazuje się nie tyle sztuką nowości i przełomu, ile dojrzałości i równowagi. Dojrzałości – paradoksalnie – umożliwiającej nowatorstwo. A zarazem równowagi między narodowymi powinnościami a „sztuką czystą”, własną tradycją a impulsami płynącymi z innych artystycznych centrów, między „malarskością” a „literaturą”, wszelką „nowością” a możliwością jej odbiorczej akceptacji. To owa równowaga sprawia, że ówczesne malarstwo polskie zdołało za-



55. Stanisław Wyspiański *Chochoty*, 1898–1899

chować swą tożsamość w procesie przemian, co później nie zawsze się udawało.

I na koniec wróćmy raz jeszcze do obrazów, tak jak obcujemy z nimi w muzealnych salach, bo to obrazy dostarczają najważniejszych argumentów. Mieczysław Porębski napisał o Matejce, że stworzył on „stereotypy emocjonalno-wyobrażeniowe o nie dającej się z niczym porównać sile i trwałości”⁴⁶. Epoka pomatejkowska także stworzyła zespół wyobrażeń o wielkiej sile i trwałości, choć nie było to dziełem jednego artysty. Są to obrazy najgłębiej zakorzenione w polskiej, szlachecko-inteligenckiej świadomości i uczuciowości, coraz nostalgiczniej przywoływane, kojące i czule miejsca zbiorowej pamięci, polska kraina wspomnień i marzeń: obrosłe winem stare dwory, skiby ornej ziemi, wielkie połacie nieba, zwały obłoków nad horyzontem, sady o pobielanych pniach, ciche wieczory w kręgu domowej lampy, majowe słońce na werandzie, szara Wisła, jesienne krakowskie Planty z zamgloną sylwetą Wawelu. Jakby posłuszne zaleceniom *Traktatu poetyckiego*⁴⁷, pozwalają nam wciąż widzieć:

... jabłonie, rzekę, zakręt drogi
Tak jak się widzi w letniej błyskawicy.

Przypisy

„Wielcy artyści”, „arcydziela” i inne słowa

- ¹ E. Delacroix, *Dzienniki*, cz. 2 (1854–1863), tekst francuski oprac. A. Joubin, przeł. J. Guze i J. Hartwig, wstępem opatrzył J. Starzyński, Wrocław–Warszawa–Kaków 1968, s. 94 (zmieniono tu tłumaczenie zdania Chenavarda: „talenty mają mniejsze znaczenie w nieciekawych czasach”, które zdaje się mieć bardziej zdecydowane i pesymistyczne brzmienie).
- ² „Spór o starożytność” uważają za początek krytycznej debaty o wartościach J. L. Koerner, L. Koerner (*Value*, [w:] *Critical Terms for Art History*, ed. R. S. Nelson, R. Schiff, Chicago 1996, s. 293). Spór ten w rozległej perspektywie historycznej i teoretycznej (przeczącej powyższej opinii) przedstawia K. Secomska (*Spór o starożytność. Problemy malarstwa w „Paralelach” Perrault*, Warszawa 1991).
- ³ E. Delacroix, op. cit., s. 182 i n.
- ⁴ Przedstawiłam ją w artykule *Kryzys „wielkiego artysty”* („Przegląd Powszechny” 1986, nr 10), do którego tu częściowo nawiązuję.
- ⁵ W. J. T. Mitchell, *Editor’s Introduction: Essays toward a New Art History*, „Critical Inquiry” 15, Winter 1989, cyt. za: M. Bryl, „New Art History”: *nauka, polityka, obyczaj*, „Artium Questiones” 1995, nr 7, s. 193.
- ⁶ *Critical Terms for Art History*, op. cit.
- ⁷ Np. L. Nead, *Feminism, Art History and Cultural Politics*, [w:] *The New Art History*, A. L. Rees, F. Borzello (eds.), London 1986.
- ⁸ W. Hofmann, *Zagadnienia analizy strukturalnej*, tłum. S. Michalski, [w:] *Pojęcia, problemy i metody współczesnej nauki o sztuce*, oprac. J. Białostocki, Warszawa 1976, passim.
- ⁹ J. L. Koerner, L. Koerner, op. cit.
- ¹⁰ P. Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, transl. R. Nice, Chicago 1984.
- ¹¹ W. Hofmann, op. cit., s. 519.
- ¹² Tak brzmiał program kontestatorskiego XII Zjazdu Niemieckich Historyków Sztuki w Kolonii w 1970 roku.
- ¹³ Bilans tych poglądów na problematykę badań historycznych został zawarty w publikacji *Faire de l’histoire*, sous la direction de J. Le Goff, P. Nora, t. 1: *Nouveaux problèmes*, t. 2: *Nouvelles approches*, t. 3: *Nouveaux objets*, Paris 1974. Omówienie: M. Porębski, „Nowa historia” i współczesność. *Rozważania na marginesie wydawnictwa „Faire de l’histoire”, „Historyka”* 1976, nr 6, s. 57–71.
- ¹⁴ J. Białostocki, *Historia sztuki wśród nauk humanistycznych*, Warszawa 1980, s. 5.

- ¹⁵ L. Kolakowski, „Wielki filozof” jako kategoria historyczna, [w:] *Fragmenty filozoficzne. Seria trzecia. Księga pamiątkowa ku czci profesora Tadeusza Kotarbińskiego w osiemdziesiąt rocznicę urodzin*, Warszawa 1967, s. 567–570.
- ¹⁶ Ibidem, s. 568.
- ¹⁷ Ibidem, s. 570.
- ¹⁸ Wskrzeszenie Leibnizowskiego terminu *fulguratio* zaproponował C. F. von Weizsäcker (*O kryzysie*, tłum. A. Wolkowicz, [w:] *O kryzysie*, Warszawa 1990, s. 11–29).
- ¹⁹ L. Dittmann, *Stil, Symbol, Struktur. Studien zur Kategorien der Kunstgeschichte*, München 1967, s. 127: „By zająć tak «wysoko», musi się po pierwsze stanąć nad historią, bo tylko wtedy można objąć jej całość, i – po drugie – ustalić system możliwości artystycznych ponad jakimikolwiek możliwościami artystycznymi, system zawierający więc w zasadzie wszelkie możliwe dzieła sztuki, z którego wówczas wszystkie one mogłyby być prawidłowo wyrowadzone”.
- ²⁰ Z innego punktu widzenia ukazuje niezgodność ewolucyjnego pojmowania historii sztuki z wartościowaniem twórczości artystycznej J. S. Ackerman (*Historia sztuki a problemy krytyki*, tłum. P. Ratkowska, [w:] *Pojęcia, problemy, metody...*, s. 226 i n.).
- ²¹ Taki wniosek narzuca bardzo kompetentny przegląd postaw metodologicznych w niemieckiej i anglosaskiej historii sztuki: M. Bryl, *Między wspólnotą inspiracji a odrębnością tradycji. Niemiecko- i anglojęzyczna historia sztuki u progu ostatnich trzech dekad*, „Rocznik Historii Sztuki” 24, 1999, s. 217–262.
- ²² Tak Bryl (op. cit., s. 257) charakteryzuje cel publikacji J. Bergera (*Ways of Seeing*, ed. J. Berger, London 1972; wyd. pol.: *Sposoby widzenia*, tłum. M. Bryl, Poznań 1997), ale charakterystykę tę można odnieść także do postawy przedstawicieli *New Art History*.
- ²³ W. Stróżewski, *O wielkości*, Międzynarodowe Centrum Kultury, R. 3, Kraków 1994, s. 62–76.
- ²⁴ Szerzej na ten temat pisałam w książce *O złej sztuce* (Warszawa 1998, s. 298 i n.).
- ²⁵ K. W. Forster, *Critical History of Art, or Transfiguration of Values?*, „New Literary History” 3, 1972, Spring, s. 459–470.
- ²⁶ H. Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990.
- ²⁷ D. Freedberg, *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*, Chicago 1989.
- ²⁸ E. Gombrich, *Art History and the Social Science*, [w:] tegoż, *Ideals and Idols. Essays on values in history and in art*, Oxford 1979, s. 151.
- ²⁹ W. Hofmann, *Kicz i sztuka trywialna jako sztuki użytkowe*, tłum. S. Michalski, [w:] *Pojęcia, problemy, metody...*, s. 473.
- ³⁰ H. Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte: eine Revision nach zehn Jahren*, München 1995, s. 8. Szerokie omówienie: M. Bryl, *Hans Belting – prorok*

końca? Wokół tezy o końcu historii sztuki, [w:] „Już się ma pod koniec starożytnemu światu...”. Zmierzch, schyłek, upadek w historii sztuki. Materiały Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, red. M. Poprzęcka, Warszawa 1999, s. 21–61.

- ³¹ Por. zwłaszcza artykuł *A Plea for Pluralism* („The American Journal” R. 3, 1971, nr 2) oraz wypowiedzi zebrane w tomie *Ideals and Idols* (op. cit.), szczególnie *Research in Humanities: Ideals and Idols; Art and Self-Transcendence; Art History and the Social Science; Canons and Values in the Visual Art: A Correspondence with Quentin Bell*. Podobny pogląd na „kanon arcydzieł” wyraża także G. Steiner (*Rzeczywiste obecności*, tłum. O. Kubińska, Gdańsk 1997, s. 56 i n).
- ³² H.-G. Gadamer, *Aktualność piękna*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 1993, s. 44 i n.
- ³³ Ibidem, s. 43.
- ³⁴ Por. M. Bryl, *Między wspólnotą inspiracji a odrębnością tradycji...*, s. 255.
- ³⁵ J. Ackerman, *Western Art History*, [w:] J. Ackerman, R. Carpenter, *Art and Archeology. Humanistic Scholarship in America. The Princeton Studies*, Englewood Cliffs N. J. 1963.
- ³⁶ E. Gombrich, *Art and Self-Transcendence*, [w:] *Ideals and Idols*, op. cit.
- ³⁷ L. Dittmann, op. cit., s. 229 i n.
- ³⁸ Szerzej na ten temat w artykule *Język historii sztuki a język polityki*, w tymże tomie.
- ³⁹ Platon, *Fileb*, 39 a–c.
- ⁴⁰ E. Wolicka, *Kilka uwag na temat wartości i wartościowania w historii sztuki*, [w:] *Sztuka i wartość. Materiały Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, red. M. Poprzęcka, Warszawa 1988, s. 56.
- ⁴¹ Por. *The language of art history*, S. Kemal, I. Gaskell (eds.), Cambridge 1991.
- ⁴² M. Warnke, *Weltanschauliche Motive in der kunstgeschichtlichen Populärliteratur*, [w:] *Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung*, Gutersloch 1970.
- ⁴³ G. Steiner, op. cit., s. 53.
- ⁴⁴ G. Steiner, op. cit. Dyskusja o książce: „Konteksty. Polska sztuka ludowa” R. 53, 1999, nr 4.
- ⁴⁵ W. Juszczyk, *Historia i trwanie*, [w:] *Sztuka i wartość...*, s. 29.
- ⁴⁶ J. L. Koerner, L. Koerner, op. cit., s. 296 i n.
- ⁴⁷ Ibidem, s. 300 i n.
- ⁴⁸ L. B. Alberti, *O malarstwie*, tłum. L. Winniczuk, Wrocław–Warszawa–Kra-ków 1963, s. 24.
- ⁴⁹ G. Steiner, *Jutro*, [w:] tegoż, *W zamku Sinobrodego*, tłum. O. Kubińska, Gdańsk 1993, s. 153–154.

- ¹ W. Suchocki, *Trop zbiegłych bogów. Przyczynek do „Ślubów” Ingres a „Wolności” Delacroix*, „Artium Questiones” 1997, nr 8, s. 61. Rozwinięcie tych rozważań: tegoż, *Mówić dziejowo*, [w:] *Historia a system. Materiały Seminarium Metodologicznego Historyków Sztuki*, red. M. Poprzęcka, Warszawa 1997, s. 69–85. Na temat porównywania obrazów, „których nigdy dotychczas ze sobą nie zestawiano”, zob. J. Szczepińska-Tramer, O „Melancholii” Malczewskiego i o porównywaniu obrazów, [w:] „Już się ma pod koniec starożytnemu światu...”. *Zmierzch, schyłek, upadek w historii sztuki. Materiały Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, red. M. Poprzęcka, Warszawa 1999, s. 155–165.
- ² Z. Kępiński, *Impresjoniści u źródeł swych obrazów*, Wrocław 1976, s. 8.
- ³ Z. Ostrowska-Kęmbłowska, *Historyzm w architekturze XIX wieku*, [w:] *Interpretacja dzieła sztuki*, Warszawa–Poznań 1976, s. 109.
- ⁴ W odniesieniu do „okresu błękitnego”: A. Blunt, P. Pool, *Picasso. The formative years. A study of his sources*, London 1962.
- ⁵ A. H. Barr, *Picasso. Fifty years of his art*, New York 1946, s. 158.
- ⁶ Na frontyspisie cytowanej książki Blunta i Pool znajduje się fotografia Picassa siedzącego na tle słomianej maty. Za matę pozatykane są fotografie, reprodukcje, pocztówki, jest tam i *Mona Liza*, i Rubens, i zdjęcia kiczowatych piękności – mała próbka ikonosfery młodego Picassa.
- ⁷ Por. A. Blunt, P. Pool, op. cit., oraz P. Daix, G. Boudaille, *Picasso. The Blue and Rose Period. A Catalogue raisonné of the pictures 1900–1906*, New York 1967, s. 58 i nn., poz. kat. IX 13.
- ⁸ Raport policyjny szczegółowo opisujący wydarzenie przytaczają w części dokumentacyjnej Daix i Boudaille (op. cit.).
- ⁹ O historycznie zmiennym pojęciu „oryginalności”: R. Schiff, *Originality*, [w:] *Critical Terms for Art History*, R. S. Nelson, R. Schiff (eds.), Chicago–London 1992, s. 103–115.
- ¹⁰ To przeciwstawienie O. Pächta (*Methodisches zur kunsthistorischen Praxis*, Hg v. J. Oberheidacher, A. Rosenauer, G. Schikola, München 1977) przywołuje Suchocki (*Mówić dziejowo...*, s. 73).
- ¹¹ A. H. Barr, op. cit., s. 26.
- ¹² K. Herding, „*Les Demoiselles d’Avignon*”: *die Herausforderung der Avantgarde*, Frankfurt/Main 1992.
- ¹³ Wskazuje się tylko na literackie wpływy mogące skłonić Picassa do podjęcia takiej tematyki: *Noa-Noa* Gauguina (P. Daix, G. Boudaille, op. cit., s. 60), urwory Maeterlincka, *Piosenkę niekochanego* Apollinaire’a (A. Blunt, P. Pool, op. cit., s. 20).
- ¹⁴ A. Blunt, P. Pool, op. cit., s. 21.
- ¹⁵ Blunt i Pool (ibidem, poz. 115) wskazują na podobieństwo postaci matki do

- Śmierci ze sztuki Maeterlincka. Skoro mowa o porównaniach teatralnych, nie sposób nie zauważyć, że scena z *La Vie* wyrwana z ikonograficznej tradycji stałaby się tylko sceną z trywialnego melodramatu – kochankowie zaskoczeni przez opuszczoną i skrzywdzoną matkę.
- ¹⁶ K. Kalinowski, *Zagadnienia interpretacji „Św. Teresy” Berniniego (na marginesie artykułu: W. Ranke „Berninis «Heilige Teresa»”)*, [w:] *Interpretacja dzieła sztuki...*, s. 167.
- ¹⁷ R. Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, tłum. J. Mach, Warszawa 1978, s. 230.
- ¹⁸ C. G. Jung, *Archetypy i symbole*, tłum. J. Prokopiuk, Warszawa 1976, s. 492 i n.

Język historii sztuki a język polityki

- ¹ P. Picasso, *Dlaczego wstąpiłem do Partii Komunistycznej (1944)*, cyt. za: *Artyści o sztuce*, oprac. E. Grabska, H. Morawska, Warszawa 1969, s. 497.
- ² D. D. Egbert, *Social Radicalism and the Arts. Western Europe. A Cultural History from the French Revolution to 1968*, New York–London 1970.
- ³ Dyskusję tę przedstawiam w: *Czas wyobrażony. O sposobach opowiadania w polskim malarstwie XIX wieku*, Warszawa 1986.
- ⁴ E. Benveniste, *Semiologia języka*, tłum. K. Falicka, [w:] *Znak, styl, konwencja*, wybrał i wstępem opatrzył M. Głowiński, przeł. K. Biskupski i in., Warszawa 1977, s. 29.
- ⁵ L. Kalinowski, *O możliwościach odczytywania dzieł sztuki*, [w:] *Tessera. Sztuka jako przedmiot badań*, Kraków 1981, s. 120.
- ⁶ M. J. Friedländer, *O granicach nauki o sztuce (1943)*, tłum. A. Palińska, [w:] *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce*, oprac. J. Białoostocki, Warszawa 1976, s. 165.
- ⁷ Wymienić tu trzeba takie prace, jak: N. Bryson, *Word and Image: French Painting of the Ancien Regime*, New York 1981; W. Steiner, *The Colors of Rhetoric: Problems in the Relation between Modern Literature and Painting*, Chicago 1982; M. Bal, *Reading „Rembrandt”: Beyond the Word-Image Opposition*, Cambridge 1991; W. J. T. Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago 1994.
- ⁸ W. J. T. Mitchell, *Word and Image*, [w:] *Critical Terms for Art History*, ed. R. S. Nelson, R. Schiff, Chicago–London 1996, s. 47. Szerokie omówienie relacji słowo-obraz w historii sztuki zob. tegoż, *Iconology: Image, Text and Ideology*, Chicago–London 1986.
- ⁹ Dokonuje tego M. Bryl (*Płaszczyna, ogląd, absolut. Inspiracje hermeneutyczne we współczesnej historii sztuki*, „Artium Questiones” 1993, nr 6, s. 55–83; w skróconej wersji w: *Przemysław historii sztuki. Materiały Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, red. M. Poprzęcka, Warszawa 1994, s. 9–21).

- ¹⁰ G. Boehm, *Zu einer Hermeneutik des Bildes*, [w:] *Seminar: Die Hermeneutik und die Wissenschaften*, Hr. H.-G. Gadamer, G. Boehm, Frankfurt/Main 1978, s. 444; cyt. za: M. Bryl, op. cit., s. 60.
- ¹¹ M. Bryl, op. cit.
- ¹² Ibidem, s. 65; tamże obszerna bibliografia prac M. Imdahla.
- ¹³ G. Steiner, *Wtórne miasto*, [w:] tegoż, *Rzeczywiste obecności*, tłum. O. Kuśnińska, Gdańsk 1997, s. 24 i nn. Dyskusja: „Konteksty. Polska sztuka ludowa” R. 53, 1999, nr 4.
- ¹⁴ W. J. T. Mitchell, *Word and Image...*, s. 55 i n.
- ¹⁵ Szereg wypowiedzi na ten temat, czynionych głównie w kontekście zasadności malarsko-literackich paralelizmów, wzajemnego zapożyczania terminów i metod przez historię sztuki i literaturoznawstwo, zawartych jest w poświęconym porównawczemu badaniu sztuk plastycznych i literatury numerze „New Literary History” (R. 3, 1972, nr 3).
- ¹⁶ J. Passmore, *History of Art and History of Literature. A commentary*, „New Literary History” R. 3, 1972, nr 3, s. 577.
- ¹⁷ M. Baxandall, *Giotto and the Orators. Humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition 1350–1450*, Oxford 1971.
- ¹⁸ M. Baxandall, *The language of Art History*, „New Literary History” R. 10, 1978/1979, s. 453–465, oraz tenże, *The language of art criticism*, [w:] *The language of art history*, ed. S. Kemal, I. Gaskell, Cambridge 1991, s. 67–75.
- ¹⁹ R. Schiff, *Cézanne physicality: the politics of touch*, [w:] *The language of art history...*, s. 129–180.
- ²⁰ Schiff (ibidem) odwołuje się tu przede wszystkim do prac M. Merleau-Ponty’ego i jego fenomenologii percepcji.
- ²¹ Metaforycznemu i katachretycznemu charakterowi języka historii sztuki poświęconych jest kilka artykułów w cytowanej powyżej książce Kemal i Gaskella (*The language of art history...*): C. Lord, J. A. Benardete, *Baxandall and Goodman*, s. 76–100; C. Hausman, *Figurative language in art history*, s. 101–128.
- ²² E. Benveniste, *Struktura języka i struktura społeczeństwa*, tłum. K. Falicka, [w:] *Język i społeczeństwo*, oprac. M. Głowiński, Warszawa 1980, s. 37.
- ²³ J. P. Stern, *Manipulacja za pośrednictwem cliché*, tłum. M. Łukasiewicz, [w:] *Język i społeczeństwo*, s. 285.
- ²⁴ J. S. Ackerman, *Historia sztuki a problemy krytyki*, tłum. P. Ratkowska, [w:] *Pojęcia, problemy i metody...*, s. 226. Autor krytykuje tam zresztą przejęcie nie samej metafory ewolucyjnej, lecz całej koncepcji rozwoju sztuki jako „procesu”. Metaforę biologiczną krytykował też G. Kubler (*Kształt czasu. Uwagi o historii rzeczy*, tłum. J. Hołówka, Warszawa 1970, s. 20). Na koniec można przypomnieć ripostę zirykowanego Picassa: „ja nie ewoluuję, ja jestem!” (w wywiadzie z 1923 roku, cyt. za: M. Porębski, *Kubizm*, wyd. 3, Warszawa 1980, s. 172).

- ²⁵ S. Kemal, I. Gaskell, *Art history and language*, [w:] *The language of art history...*, s. 4.
- ²⁶ F. Haskell, *Art and the language of Politics*, „Journal of European Studies” 1974, nr 4, s. 215. Z tego artykułu czerpię część cytowanych wypowiedzi krytyków.
- ²⁷ Cyt. za: G. Picon, *Zola i malarze*, [wstęp do:] E. Zola, *Sluszna walka. Od Courbetta do impresjonistów*, wybór i wstęp..., oprac. J.-P. Bouillon, przekład i posłowie H. Morawska, Warszawa 1982, s. 5.
- ²⁸ Ibidem.
- ²⁹ F. Haskell, op. cit.
- ³⁰ Aczkolwiek jest to pojęcie o innej genezie (por. M. Sobieraj, „Grupa Krakowska” i sztuka rewolucyjna w punkcie wyjścia, [w:] *Sztuka dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa 1982, s. 131 i nn.), lecz do piśmiennictwa o sztuce przeniknęło ze słownictwa politycznego.
- ³¹ Termin ten powrócił i zadomowił się w historii sztuki w badaniach nad sztuką drugiej ćwierci XIX wieku, np. A. Boime, *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, London 1971, s. 10–17; W. Hauptmann, *Allusion and Illusion*, „The Art Bulletin” 60, 1978; katalog wystawy *The Second Empire. Art in France under Napoleon III*, Philadelphia–Detroit–Paris 1978/1979.
- ³² Taki postulat stawia Haskell w cytowanym artykule.
- ³³ Powyższe przykłady z artykułu Haskella.
- ³⁴ A. Fougeron, *Le peintre et son créneau*, „La Nouvelle Critique” 1948 (grudzień).
- ³⁵ L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, tłum. B. Wolniewicz, Warszawa 1970, s. 67.
- ³⁶ S. Barańczak, *Problematyka funkcji perswazyjnej tekstów literackich i paraliterackich w świetle tezy Semantyki Ogólnej (General Semantics)*, Poznań 1977, s. 161.
- ³⁷ M. Baxandall, *Giotto and the Orators*, s. VII.
- ³⁸ Por. np. M. Schapiro, *The Liberating Quality of Avant-garde Art*, „Art News” 56 (Summer 1957), s. 38.
- ³⁹ Ch. Stevenson (*Ethics and Language*, New Haven 1944, s. 139) zalicza metaforę do „nie-racjonalnych” metod etycznych.
- ⁴⁰ Ibidem, s. 277 i nn.
- ⁴¹ M. Ossowska, *Rola ocen w kształtowaniu pojęć*, [w:] *Fragmenty filozoficzne. Seria 3. Księga Pamiątkowa ku czci profesora Tadeusza Kotarbińskiego w osiemdziesiątą rocznicę urodzin*, Warszawa 1967, s. 459–469.
- ⁴² T. Pawłowski (*Pojęcia i metody współczesnej humanistyki*, Warszawa 1977, s. 125 i nn.) analizuje różne przemiany, jakim mogą podlegać wyrażenia językowe ze względu na związane z nimi skojarzenia emocjonalne. Tu ograniczam się do związanych bezpośrednio w omawianą sprawą.

- ⁴³ Ibidem, s. 147.
- ⁴⁴ M. Ossowska, op. cit., zwłaszcza s. 459.
- ⁴⁵ Ibidem, s. 468 (w dyskusji z przeciwnym stanowiskiem M. Webera).
- ⁴⁶ R. Robin, *Badania pól semantycznych: doświadczenia Ośrodka Leksykologii Politycznej w Saint-Cloud*, tłum. J. Arnold, [w:] *Język i społeczeństwo*, s. 260 i nn.
- ⁴⁷ Ibidem, s. 253.
- ⁴⁸ Charakteryzuje je S. Barańczak (op. cit., s. 162 i n.).
- ⁴⁹ O tym zjawisku w szerszym kontekście J. Lutyński (*O wartościowaniu i manichejskiej postawie w naukach społecznych*, „Kultura i Społeczeństwo” 1958, nr 4).
- ⁵⁰ P. Piotrowski, *Witkacy a paradygmat awangardy*, [w:] *Sztuka dwudziestolecia międzywojennego. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa 1982, s. 113.
- ⁵¹ J. P. Stern, op. cit., s. 284.
- ⁵² E. H. Gombrich w *O sztuce* (wiele wydań, pol. tłum.: Warszawa 1998) tak tytułuje rozdział poświęcony sztuce XIX wieku.

Złudzenia szkicu

- ¹ C. H. Watelet, P. C. Levesque, *Dictionnaire des Arts de Peinture, Sculpture et Gravure*, Paris 1792.
- ² D. Diderot i in. [C. H. Watelet], *Encyclopédie*, t. 5, Paris 1755, s. 981.
- ³ Katalog wystawy *Jacques Louis David 1748–1825*, Musée du Louvre-Musée National du Chateau Versailles 1989/1990, nr 170–181.
- ⁴ K. Herding, „*Les Demoiselles d'Avignon*”: *Die Herausforderung der Avantgarde*, Frankfurt/Main 1992.
- ⁵ M. Porębski, *Kubizm*, wyd. 3, Warszawa 1980, s. 37.
- ⁶ Cyt. za: Ch. de Tolnay, *Theory and Technic of Old Masters Drawings*, New York 1943, s. 19.
- ⁷ Taki schemat przedstawia Ch. de Tolnay (ibidem, rozdz. III).
- ⁸ Ibidem, s. 24.
- ⁹ A. C.-Ph. de Tubières hr. de Caylus, *Discours sur le dessin*, 1732, „Revue Universelle des Arts” 9, 1859, s. 314–323.
- ¹⁰ A. J. Dézallier d'Argenville, *Abregé de la vie des plus fameux peintres*, Paris 1744/1745, cyt. za: Ch. de Tolnay, op. cit., s. 11.
- ¹¹ W. Wind, *Krytyka znawstwa*, tłum. M. Klukowa, [w:] *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce*, oprac. J. Białostocki, Warszawa 1976, s. 170–192 (pierwsza publikacja oryginału w zbiorze *Art and Anarchy*, London 1963).
- ¹² A. Boime, *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, London 1971. Z późniejszych opracowań zob. Ch. Rosen, H. Zerner, *Romanti-*

- cism and Realism: *The Mythology of Nineteenth Century Art*, New York 1984, szczególnie rozdz. *The Ideology of the Licked Surface*, s. 203–232.
- ¹³ R. de Piles, *Conversations sur la peinture. Recueil des divers ouvrages sur la peinture et le coloris*, Paris 1755, s. 62.
- ¹⁴ A. J. Dézallier d'Argenville, op. cit., s. XXXI.
- ¹⁵ De Caylus, op. cit., cyt. za: Ch. de Tolnay, op. cit., s. 10.
- ¹⁶ D. Diderot, *Salons*, ed. J. Sez nec, J. Adhémar, t. 2, Oxford 1960, s. 153 i n.
- ¹⁷ Ibidem, t. 3 (1963), s. 241 i n.
- ¹⁸ Cyt. za: E. H. Gombrich, *Conseils de Leonard sur les esquisses de tableaux*, [w:] *L'Art et la pensée de Leonard de Vinci*, Paris–Alger 1953/1954, s. 185.
- ¹⁹ W. Wind, op. cit., s. 188.
- ²⁰ Ibidem, s. 191.
- ²¹ E. i J. de Goncourt, *Dziennik. Pamiętniki z życia literackiego*, wybór i przekład J. Guze, Warszawa 1988, s. 511 (8 maja 1888).
- ²² J. Gantner, *Rodin und Michelangelo*, Wien 1953; tenże, *Il problema del „non finito” in Leonardo, Michelangelo e Rodin*, [w:] *Atti del Seminario di Storia dell' Arte*, Pisa 1954. Inne prace Gantnera poświęcone problemowi „nieukończenia” cytuje i omawia A. Boime (op. cit., s. 202).
- ²³ E. Delacroix, *Dzienniki*, cz. 1 (1822–1853), tekst francuski oprac. A. Joubin, przeł. J. Guze i J. Hartwig, wstępem opatrzył J. Starzyński, Wrocław–Warszawa–Kraków 1968, s. 328 (20 kwietnia 1853).
- ²⁴ Ibidem, s. 336 (9 maja 1853).
- ²⁵ Ibidem, cz. 2 (1854–1863), s. 236 (25 stycznia 1857).
- ²⁶ Temu poświęcony jest artykuł G. Mras *Literary Sources of Delacroix's Conception of the Sketch and the Imagination*, („The Art Bulletin” 44, 1962, s. 103–111).
- ²⁷ Cyt. za: E. H. Gombrich, *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawiania obrazowego*, tłum. J. Zarański, Warszawa 1981, s. 195.
- ²⁸ De Caylus, op. cit., cyt. za: Ch. de Tolnay, op. cit., s. 318.
- ²⁹ Cyt. za: E. H. Gombrich, *Sztuka i złudzenie...*, s. 196.
- ³⁰ D. Diderot, op. cit., t. 2, s. 154. Na ten temat J. L. Waldaner, *Society and Freedom of the Creative Man in Diderot's Thought*, „Diderot Studies” 5, ed. C. Fellows, Genève 1964.
- ³¹ E. Delacroix, op. cit., cz. 2, s. 239 (23 stycznia 1857).
- ³² E. H. Gombrich, *Sztuka i złudzenie...*, s. 189.
- ³³ Leonardo da Vinci, *Traktat o malarstwie*, tłum. i oprac. M. Rzepińska, Wrocław 1961, s. 39 [60], 40 [64], 42 [66].
- ³⁴ G. Mras, op. cit., s. 80 i nn; A. Boime, op. cit., s. 85.
- ³⁵ A. Boime, op. cit., *passim*.
- ³⁶ J. Gantner i in., *Das Unvollendete als künstlerische Form*, Saarbrücken 1956.

Miejsce dzieła

- 1 Seminarium Metodologiczne *Miejsce rzeczywiste – miejsce wyobrażone*, zorganizowane przez Katedrę Teorii Sztuki i Historii Doktryn Artystycznych oraz Stowarzyszenie Historyków Sztuki w Kazimierzu Dolnym, czerwiec 1998. Tekst zachowuje charakter tamtej wypowiedzi.
- 2 Mowa oczywiście o głośnej prowokacji A. Sokal, J. Bricmont, *Impostures intellectuelles*, Paris 1997.
- 3 Cyt. za: J. Białostocki, *W pogoni za schematem. Usiłowania systematycznej historii sztuki*, „Biuletyn Historii Sztuki” R. 9, 1949, nr 3–4, s. 225.
- 4 P. Beylin, *Kicz jako zjawisko estetyczne*, [w:] tegoż, *Autentyczność i kicz*, Warszawa 1975, s. 208.
- 5 L. Lanzi, *Storia pittorica dell’ Italia*, 1. wyd. 1792.
- 6 A. Chastel, *L’aria: theorie du milieu à la Renaissance*, [w:] *Fables, formes, figures*, t. 1, Paris 1978, s. 393–406.
- 7 O tym zagadnieniu najdobitniej pisał K. Pomian (*Muzeum wobec sztuki swojego czasu*, [w:] *Fermentum massae mundi. Jackowi Woźniakowskiemu w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*, Warszawa 1990, s. 373–378).
- 8 Dyskusja na ten temat (dotycząca interpretacji humanistycznej jako całości, nie samej historii sztuki): G. Steiner, *Rzeczywiste obecności*, tłum. O. Kubińska, Gdańsk 1997, rozdz. *Zerwany kontrakt*.
- 9 *Ibidem*, s. 104.
- 10 H. Gadamer, *Aktualność piękna*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 1993, s. 44.
- 11 G. Vasari, *Żywot Michała Anioła Buonarottiego, florentczyka, malarza, rzeźbiarza i architekta*, cyt. za: G. Vasari, *Żywoty najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, wybrał, przetłumaczył, wstępem i objaśnieniami opatrzył K. Estreicher, Warszawa 1980, s. 443.
- 12 G. Vasari, *Żywoty...*, cyt. za: Z. Waźbiński, *Vasari i nowożytna historiografia sztuki*, Wrocław 1975, s. 61 (biografia Perugina). Ostatnio na ten temat: *Vasari’s Florence. Artists and Literati at the Medicean Court*, ed. Ph. Jacks, Ann Arbor 1998.
- 13 J. J. Winckelmann, *Mysli o naśladowaniu greckich rzeźb i malowideł*, tłum. J. Maurin-Białostocka. Cyt. za: *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce 1700–1870*, oprac. E. Grabska, M. Poprzęcka, Warszawa 1989, s. 164–167. Zarys recepcji wizji Winckelmanna w XIX wieku daje K. Nowakowska-Sito („Szlachetna prostota i spokojna wielkość”. *Sztuka XIX wieku a „klasycyzm” Grecja Winckelmanna*, [w:] *Klasycyzm i klasycyzmy. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa 1994, s. 159–168).
- 14 J. Ruskin, *Stones of Venice*, II, I; cyt. za: tenże, *Wybór pism. Sceny z podróży. Widoki natury*, tłum. M. Chwalibóg, Warszawa 1900, s. 51.
- 15 *Ibidem*, s. 65.

- ¹⁶ J. Brodski, *Strofy weneckie* (2), tłum. K. Krzyżewska, cyt. za: tegoż, *Lustro weneckie*, Kraków 1993.

Paralele

- ¹ Wypowiedzi o obrazie zbiera bibliograficzna nota w katalogu wystawy *Akademizm w XIX wieku. Sztuka europejska ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie i innych kolekcji polskich*, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1998, s. 135.
- ² Szkic o zupełnie innej kompozycji (olej na desce) znajduje się w Muzeum Górnośląskim w Bytomiu. Szczegółowo kwestię relacji obrazu Siemiradzkiego i powieści Sienkiewicza omawia J. Dużyk (*Siemiradzki. Opowieść biograficzna*, Warszawa 1986, s. 465–481).
- ³ Por. W. Mossakowska, *Pomoce fotograficzne Michela Manga do obrazów Henryka Siemiradzkiego* (1872 – około 1884), „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej” 32, 1984, nr 2, s. 211–221.
- ⁴ Cyt. za: J. Dużyk, op. cit., s. 477.
- ⁵ K. Kozyra, *Piramida zwierząt* (tekst ulotki towarzyszącej pierwszemu publicznemu pokazowi *Piramidy zwierząt*).
- ⁶ A. Boime, *Academy and Nineteenth-century French Painting*, London 1971 (jest to jedna z tez książki).
- ⁷ *Henryk Siemiradzki jakiego nie znamy. Wystawa daru otrzymanego od Rodziny artysty*, Muzeum Narodowe w Krakowie, Galeria w Sukiennicach, Kraków 1980.
- ⁸ G. Vasari, *Żywot Lionarda da Vinci, malarza i rzeźbiarza florenckiego*, cyt. za: *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500–1600*, wybrał i oprac. J. Białostocki, Warszawa 1985, s. 348.
- ⁹ A. Pieńkos, *Okropny warsztat tworzenia. O aurze pracowni artysty po romantyzmie*, katalog wystawy *Ogień niestrzeżony. Pracownie malarzy polskich XIX i początków XX wieku. Część II*, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1995, s. 42.
- ¹⁰ *Art from Poland 1945–1996*, ed. A. Rottenberg, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 1997.
- ¹¹ Por. katalog wystawy *Akademizm...*, loc. cit.
- ¹² W. Suchocki, *Mówić dziejowo*, [w:] *Historia a system. Materiały Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, red. M. Poprzęcka, Warszawa 1997, s. 73. Krótki przegląd stanowisk metodologicznych w tej kwestii daje J. Szczepińska-Tramer (O „Melancholii” Malczewskiego i o porównywaniu obrazów, [w:] „Już się ma pod koniec starożytnemu światu...”. *Zmierzch, schyłek, upadek w historii sztuki. Materiały Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, red. M. Poprzęcka, Warszawa 1999, s. 155–156).
- ¹³ Najnowsze opracowanie: K. Secomska, *Spór o starożytność. Problemy malarstwa w „Paralelach” Perrault*, Warszawa 1991.

- ¹⁴ J. Schlobach, *Fin de siècle et philosophie de l'histoire au siècle des Lumières*, [w:] *Les Fins de Siècle dans les littératures européennes. Décadence – Continuité – Renouveau*, pod red. H. Chudaka, Warszawa 1996, s. 12 i nn. O teorii cyklicznego rozwoju w XVI–XVIII wieku w: tegoż, *Zyklothorie und Epochenmetaphorik*, München 1980.
- ¹⁵ A. Raybaud, *Fin du XX^e siècle: pour un millénarisme ouvert*, [w:] *Les Fins de Siècle dans les littératures européennes...*, s. 231.

Wizerunek mistrza

- ¹ O początkach tego „podgatunku” literackiego pisze A. Makowiecki (*Młodopolski portret artysty*, Warszawa 1971, s. 19).
- ² V. Plagemann, *Zur Kunsthistorienmalerei*, „Alte und Moderne Kunst” 14, 1969, z. 103, s. 2–11.
- ³ Wykaz tej tematyki (także w zakresie sztuk teatralnych i przedstawień operowych) przynosi katalog wystawy *Romantismo storico*, Firenze 1973/1974.
- ⁴ Pierwszym opracowaniem tego tematu jest artykuł F. Haskella *The Old Masters in Nineteenth-Century French Painting* („The Art Quarterly” 34, 1971, nr 1, s. 55–85). Autor analizuje obrazy przedstawiające mistrzów dawnych z punktu widzenia historii smaku artystycznego, omawia twórców najczęściej podejmujących tę tematykę oraz jej źródła literackie.
- ⁵ Przez całe półwiecze ukazywały się one pod tym samym tytułem: *Explications des ouvrages des peintures et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants* (cytowane dalej *Explications...* i data Salonu).
- ⁶ Nadal niezastąpiona pozostaje tu klasyczna pozycja E. Kris, O. Kurz, *Die Legende vom Künstler*, Wien 1934 (późniejsze wydania i tłumaczenia franc. i ang.). Także E. Kris, *The Image of the Artist*, [w:] *Psychoanalytic Explorations in Art*, New York 1952, s. 64–84.
- ⁷ F. Haskell (op. cit., s. 73) także zwraca uwagę na znaczną liczbę tych obrazów, tłumacząc ich popularność ideą „niewinnego oka”, baudelairową definicją: „Geniusz to dzieciństwo odnalezione świadomie” (Ch. Baudelaire, *Malarz życia nowoczesnego*, tłum. J. Guze, Gdańsk 1998, s. 19). Te poglądy, właściwe pokoleniu Champfleury’ego i Baudelaire’a są wszakże późniejsze od obrazów, z których wiele pochodzi z lat trzydziestych. Zasadnicza zdaje się tu raczej zależność od *topoi* biograficznych.
- ⁸ J. Schlosser, *Geschichte der Kunsthistoriographie: Die florentinische Kunstleranekdote*, [w:] tegoż, *Präeludien*, Berlin 1927, s. 248–261.
- ⁹ E. Kris, op. cit., s. 68 i n.
- ¹⁰ E. Kris, O. Kurz, op. cit., s. 26 i nn.
- ¹¹ Notabene istnieje obraz, na którym młody Rembrandt ofiarowuje ojcu, stolarzowi z Leydy, sto florenów za swój pierwszy obraz (Clérian, 1834). Biografika artystyczna skrzętnie odnotowuje, a nawet fabrykuje sieroctwo artystów.

- Jest to echo częstego w biografice motywu tajemniczego lub nieprawego pochodzenia, mitycznego czy biblijnego dziecka-podrzutka o boskim albo królewskim pochodzeniu (E. Kris, O. Kurz, op. cit., s. 44; E. Kris, op. cit., s. 71).
- ¹² *Explications...*, 1842, 961 (według H. Bertou).
- ¹³ E. Kris, O. Kurz, op. cit., s. 28 i nn.
- ¹⁴ *Explications...*, 1845, 898 (według Descamps).
- ¹⁵ Por. E. Kris, O. Kurz, op. cit., s. 49 i nn.
- ¹⁶ C. Ridolfi, *Le Meraviglie dell' Arte ovvero le vite degli illustri Pittori Veneti e dello stato*, t. 1, Roma 1965, s. 180 (1. wyd. 1648).
- ¹⁷ O popularności epoki Franciszka I w malarstwie tego czasu por. A. Balny d'Avricourt, *Le siècle de François I^{er} vu par les peintres de l'époque romantique*, „Bulletin de Musées de France” 6, 1934, s. 168–170.
- ¹⁸ A. Pigler, *Barockthemen*, t. 2, Budapest 1956, s. 426.
- ¹⁹ F. Haskell, *The Old Masters...*, s. 58.
- ²⁰ K. Andrews, *The Nazarenes*, Oxford 1964, s. 103.
- ²¹ *Explications...*, 1804, 64.
- ²² *Explications...*, 1850, 349.
- ²³ Ibidem, 2099.
- ²⁴ E. Kris, O. Kurz, op. cit., s. 95–100.
- ²⁵ Szczególne pole dla takich procederów stwarzały sceny Sądu Ostatecznego. One też najobficiej dostarczają przykładów. Ale nie tylko one. Popularna była anegdota Vasariego o zemście Leonarda, który Judaszowi nadał rysy przeora klasztoru Santa Maria delle Grazie, ponaglącego artystę tworzącego malowidło *Ostatnia Wieczerza*. Wyjątkowy w swej perfidii jest na przykład obraz Girodeta *Mlle Lange jako Danae* – na temat zawartych tam aluzji pisze M. Praz (*Conversations Pieces. Survey of the Informal Group Portrait in Europe and America*, London 1971, s. 206 i n.).
- ²⁶ Jest to jeden z licznych aspektów „sily obrazów”, niewzględniony w fundamentalnej pracy D. Freedberga *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response* (Chicago–London 1989).
- ²⁷ R. Rosenblum, *The Origin of Painting: A Problem in the Iconography of Romantic Classicism*, „The Art Bulletin” 39, 1957, s. 279–290.
- ²⁸ E. Kris, O. Kurz, op. cit., s. 80.
- ²⁹ W. Hofmann, *Der Traum des Ossian*, [w:] katalog wystawy *Ossian*, Hamburg 1974; także N. Cieślińska, *Malowane sny stulecia 1750–1850*, [w:] *Tematy, tradycje i teorie w sztuce doby romantyzmu*, Warszawa 1981, s. 327–408.
- ³⁰ D. de Chapeaurouge, *Jean Pauls Rafael und die Kunstler seiner Zeit*, „Arca-dia” 9, 1974, z. 3, s. 251–265 (tamże inne przykłady niemieckich przedstawień śniących malarzy).
- ³¹ E. Kris, O. Kurz, op. cit., s. 114 i nn.
- ³² G. Wildenstein, *Ingres*, London 1956, nr kat. 86 (1813), 88 (1814), 89 (1815–1819), 231 (1840), 297 (1860); R. Rosenblum, *Ingres*, Paris 1968, s. 98.

- ³³ E. Kris, O. Kurz, op. cit., s. 123.
- ³⁴ *Explications...*, 1839, 1055.
- ³⁵ Na temat niemieckiej ikonografii Dürera i obchodów dürerowskich w miastach niemieckich w latach dwudziestych XIX wieku por. G. Galland, *Eine Dürer-Erinnerung aus dem romantischen Berlin*, Strasburg 1912; H. Ludecke, S. Heiland, *Dürer und die Nachwelt*, Berlin 1955, s. 187–217, 382–396; V. Plagemann, op. cit., s. 5–8.
- ³⁶ *Explications...*, 1833, 2355.
- ³⁷ Postać Michała Anioła zidentyfikował Ch. de Tolnay („*Michel Ange dans son atelier*” par Delacroix, „*Gazette des Beaux-Arts*” 104, 1962, s. 50 i n.).
- ³⁸ Na temat romantycznego pojęcia „artysty” zob. M. Z. Shröder, *Icarus. The Image of the Artist in French Romanticism*, Cambridge Mass. 1961; G. Pelles, *The Image of the Artist*, „*Journal of Aesthetics and Art Criticism*”, Winter 1962, s. 119–137; S. Gohr, *Der Kult des Kunstlers und der Kunst im 19. Jahrhundert. Zum Bildtyp des Hommage*, Köln 1975 (bibliografia).
- ³⁹ Vasari, aczkolwiek znany często z drugiej ręki (pełne wydanie francuskiego tłumaczenia 1842), jest źródłem zdecydowanej większości tematów. Inne literackie źródła obrazów omawia F. Haskell (*The Old Masters...*, s. 78 i n.).
- ⁴⁰ M. Z. Shröder, op. cit., s. 34 i nn.
- ⁴¹ *Explications...*, 1827, 755.
- ⁴² E. Kris, *Ein geisteskranken Bildhauer. (Die Charakterkopfe des Franz Xaver Messerschmidt)*, „*Imago*” 19, 1933, s. 384 i nn.
- ⁴³ O kształtowaniu się legendy Salvatora Rosy: J. Sunderland, *John Hamilton and Salvator Rosa*, „*The Burlington Magazine*” 112, 1970, s. 52–537.
- ⁴⁴ M. Easton, *Artists and Writers in Paris. The Bohemian Idea 1803–1867*, London 1964, s. 64.
- ⁴⁵ O tradycji tego typu przedstawień Ch. de Tolnay, *Velásquez „Las Hilanderas” and „Las Meniñas” (An Interpretation)*, „*Gazette des Beaux-Arts*” 1949, s. 37.
- ⁴⁶ O ówczesnej popularności Celliniego zob. M. Easton, op. cit., s. 34.
- ⁴⁷ Ch. de Tolnay, „*Michel Ange...*”, s. 47.
- ⁴⁸ G. Dorken, *Geschichte des französischen Michelangelobildes*, Bochum 1936.
- ⁴⁹ M. Z. Shröder, op. cit., s. 2.
- ⁵⁰ Te i inne przykłady omawia M. Easton (op. cit., passim).
- ⁵¹ O ciąży romantycznej koncepcji artysty w XX wieku zob. G. Pelles, op. cit., s. 120 i nn.
- ⁵² Ten aspekt przedstawień artysty i mecenasa akcentuje F. Haskell (*The Old Masters...*, s. 70).
- ⁵³ W recenzji wystawy *De David à Delacroix. La peinture française 1774–1830*, Paris, Grand Palais 1974, zamieszczonej w „*Times Literary Supplement*” (21 marca 1975, s. 297 i nn.) F. Haskell zauważa, że w ekspozycji tej, zapewne wbrew intencjom organizatorów, romantyzm jawił się jako inwazja populitości w świat prawdziwego wyrafinowania.

- ⁵⁴ O tradycji wyobrażeń pracowni artysty jako wykładni poglądów teoretycznych M. Winner, *Gemalte Kunsttheorie. Zu Gustave Courbets „Allegorie reelle” und der Tradition*, „Jahrbuch der Berliner Museen” 4, 1962, s. 151 i nn.
- ⁵⁵ Określenie A. de Vigny (*Stello*, Paris 1825, s. 248) odnoszące się do *Apoteozy Homera Ingres’a*.
- ⁵⁶ Jako jedną z tendencji ówczesnej ikonografii akcentuje to P. Barocchi (*Il campo storico*, [w:] katalog wystawy *Romantismo storico...*, s. 121).
- ⁵⁷ E. Gombrich, *Rafael’s „Madonna della Sedia”*, [w:] *Norm and Form*, London 1966, s. 66.
- ⁵⁸ G. Hegel, *Wykłady o estetyce*, tłum. J. Grabowski, A. Landman, t. 1, Warszawa 1964, s. 664. Przypomnieć tu można negatywną opinię Hegla o *Künstlerromane*: „W nowelach Tiecka tematem są często specjalne dzieła sztuki lub artyści albo jakaś określona galeria obrazów czy utwór muzyczny i do tego nawiązana jest jakaś krótka opowieść. Ale tych konkretnych malowideł, których czytelnik nie widział, i urworów muzycznych, których nie słyszał, nie potrafi poeta w ten sposób przedstawić, by czytelnikowi wydawało się, że je widzi i słyszy i dlatego cała ta forma artystyczna, o ile się obraca dokoła tego typu tematów, jest pod tym względem bardzo niedoskonała. Pewne gatunki sztuki jako takie oraz ich najpiękniejsze dzieła obierano także za temat większych powieści, jak to uczynił np. z muzyką Heine w swej powieści *Hildegard von Hohental*. Całe to dzieło sztuki nie potrafi swego istotnego przedmiotu oddać w sposób adekwatny, to samo dzieło okazuje się w swym zasadniczym charakterze formą nieodpowiednią [...] prawdziwie artystycznej formy należy szukać tam, gdzie rzecz przez swe zewnętrzne przejawianie się i w tym przejawianiu się sama tłumaczy swą duchową treść, gdyż czynnik duchowy rozwija się w pełni swojej realności, a czynnik cielesny i zewnętrzny jest niczym innym, jak tylko rozwinięciem tego, co duchowe i wewnętrzne” (ibidem, s. 669).
- ⁵⁹ F. Haskell (*The Old Masters...*, s. 78) wskazuje na zbadaną przez R. Rosenbluma (*Transformations in Late Eighteenth-Century Art*, Princeton 1967, s. 35 i nn.) tradycję ikonograficzną „łóż śmiertelnych” oraz stylistyczne cytaty z przedstawionych mistrzów.
- ⁶⁰ R. Rosenblum, *Ingres*, s. 98.
- ⁶¹ F. Haskell, *The Old Masters...*, s. 75.
- ⁶² Ibidem, s. 55-69.
- ⁶³ Temat ten opracowany został w pracy: R. Verdi, *Poussin’s Life in Nineteenth-Century Pictures*, „The Burlington Magazine” 111, 1969, s. 741-750.
- ⁶⁴ H. Murger, *Sceny z życia cyganerii*, tłum. T. Żeleński (Boy), Warszawa 1957 (publikowane po raz pierwszy w latach 1846-1848).
- ⁶⁵ Wyczerpujące opracowanie H. Kreuzer, *Die Boheme. Beitrage zu ihrer Beschreibung*, Stuttgart 1968.

„Gest, który nic nie wyraża”

- ¹ Ph. de Chennevières, *Souvenir d'un directeur des Beaux-Arts*, t. 2, Paris 1869, s. 15.
- ² G. Riat, *Gustave Courbet, peintre*, Paris 1906, s. 104.
- ³ Katalog wystawy *Gustave Courbet (1819–1877)*, Paris, Grand Palais 1977/1978, s. 118.
- ⁴ E. Delacroix, *Dzienniki*, cz. 1 (1822–1853), tekst francuski oprac. A. Joubin, przeł. J. Guze i J. Hartwig, wstępem opatrzył J. Starzyński, Wrocław–Warszawa–Kraków 1968, s. 322.
- ⁵ M. T. de Forge, *Biographie*, [w:] katalog wystawy *Gustave Courbet...*, s. 118.
- ⁶ R. Longhi, *Ultimi studi sul Caravaggio e la sua cerchia*, „Proporzioni” 1943, nr 1.
- ⁷ Katalog wystawy *Gustave Courbet...*, s. 118.
- ⁸ W. Hofmann, *Courbet Wirklichkeiten*, [w:] katalog wystawy *Courbet und Deutschland*, Hamburger Kunsthalle 1978, Staetische Galerie, Frankfurt/Main 1979, s. 607 i n.
- ⁹ A. Scharf, *Art and Photography*, London 1968, s. 98–100, il. 88. Identyfikacja modelki: D. de Font-Reaulx, *Courbet et la photographie: l'exemple d'un peintre réaliste, entre verité et réalite*, [w:] katalog wystawy *L'Art du nu au XIX^e siècle, le photographe et son modele*, Bibliotheque Nationale de France, Paris 1998, s. 84–90.
- ¹⁰ B. Farwell, *Courbet's „Baigneuses” and the Rhetorical Feminine Image*, [w:] *Woman as Sex Object. Studies in Erotic Art, 1830–1890*, ed. T. Hess i L. Nochlin, New York 1972, s. 65–79. O tym aspekcie sztuki Courbeta także M. Fried, *Courbet's „Feminity”*, [w:] *Courbet reconsidered*, ed. S. Faunce i L. Nochlin, New Haven–London 1988, oraz B. Foucart, *Courbet*, Paris 1996, s. 35 i n.
- ¹¹ E. Panofsky, *Problems in Titian. Mostly iconographic*, The Wrightsman Lectures, New York 1969, s. 141–144.
- ¹² Ibidem.
- ¹³ Ibidem, il. 57 (Rzym, Lateran).

„...I ciągle widzę ich twarze...”

- ¹ S. Tarnowski, *Matejko*, Kraków 1897, s. 462.
- ² S. Witkiewicz, „Największy” obraz *Matejki*, [w:] tegoż, *Sztuka i krytyka u nas*, Warszawa 1949, s. 54–56.
- ³ M. Treter, *Matejko. Osobowość artysty, twórczość, forma i styl*, Lwów–Warszawa 1939, s. 521.
- ⁴ Ibidem, s. 524.
- ⁵ S. Witkiewicz, *Matejko*, Lwów 1912, s. 258.

- ⁶ E. H. Gombrich, *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawiania obrazowego*, tłum. J. Zarański, Warszawa 1981, s. 320.
- ⁷ Ibidem, s. 322.
- ⁸ Przegląd problematyki w zakresie współczesnych sztuk wizualnych: *Medium Gesicht. Die faciale Gesellschaft*, „Aesthetik & Kommunikation” 25, 1996, z. 94/95.
- ⁹ E. H. Gombrich, op. cit., s. 323. O literackiej legendzie „uśmiechu Mony Lizy” zob. M. Poprzęcka, *O złej sztuce*, Warszawa 1988, rozdz. *Arcydziela są zmęczone*.
- ¹⁰ Zarys problematyki daje J. Białostocki (*Charakter – pojęcie i termin w teorii i historii sztuki*, [w:] tegoż, *Teoria i twórczość. O tradycji i inwencji w teorii sztuki i ikonografii*, Poznań 1961). Wiele materiału literackiego w antologii *Maski* (wybór, oprac. i red. M. Janion, S. Rosiek, t. 1–3, Gdańsk 1986).
- ¹¹ E. Levinas, *Totalité et infini*, cyt. za: J. Tischner, *Emmanuel Levinas*, „Znak” 1976, z. 1, s. 80.
- ¹² J. Białostocki, op. cit., s. 72; J. Baltrušaitis, *Aberrations. Essai sur la légende des formes*, Paris 1983 (1. wyd. 1957), rozdz. *Physonomie animale*.
- ¹³ H. Balzac, *Przedmowa*, [do:] tegoż, *Komedia ludzka*, t. 1: *Studia obyczajowe, sceny z życia prywatnego*, tłum. T. Żeleński-Boy, Warszawa 1957, s. 33 i n.
- ¹⁴ J. Baltrušaitis, op. cit., s. 28.
- ¹⁵ G. Vasari, *Żywot Leonarda da Vinci*, por. przyp. 9.
- ¹⁶ A. Houbraken, *De Grootte Schouburgh der Nederlantsche Konstschilders en Schilderessen*, t. 1, Amsterdam 1718 (tłum. pol. w: *Rembrandt w oczach współczesnych*, tłum. i oprac. J. Michalkowa, J. Białostocki, Warszawa 1967, s. 84).
- ¹⁷ Leonardo da Vinci, *Traktat o malarstwie*, tłum. i oprac. M. Rzepińska, Wrocław 1961, pkt 290.
- ¹⁸ Ch. Le Brun, *La Méthode pour apprendre à dessiner les passions*, Paris 1696; S. Ross, *Painting the Passions. Le Brun's „Conférences sur l'expression”*, „Journal of the History of Ideas” 1984, s. 25–47. O oddziaływaniu Le Bruna pisze S. Bordini (*Il tempo delle passioni. Note per una storia della teoria delle espressioni*, „Ricerche di Storia dell'arte” 37, *La maschera e il volto*, s. 4–22).
- ¹⁹ O wpływie Le Bruna i dziełka R. Parsona *Human Physionomy Explained* na „charaktery” i karykatury Hogartha por. R. Paulson, *William Hogarth*, tłum. H. Andrzejewska, Z. Potkowska, Warszawa 1984, s. 166 i n.
- ²⁰ J. C. Lavater, *Physionomische Fragmente zur Beforderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe, 1775–1778*; G. Ch. Lichtenberg, *Aforyzmy*, tłum., wybór i oprac. M. Dobrosielski, Warszawa 1970. Popularna kompilacja: *Lavater, Carus, Gall. Zasady fizjonomiki i frenologii*. Wykład popu-

larny o poznaniu charakteru z rysów twarzy i kształtu głowy, przez A. Ysa-beau, tłum. W. Noskowski, Warszawa 1876.

- ²¹ J. Baltrušaitis, op. cit., s. 40.
- ²² G. W. Hegel, *Fenomenologia ducha*, tłum. i oprac. A. Landman, t. 1, Warszawa 1963, s. 362 i nn.
- ²³ G. Levitine, *The Influence of Lavater and Girodet's „Expression des sentiments de l'ame”*, „The Art Bulletin” 1954, s. 33–34.
- ²⁴ F. Nordström (*Goya, Saturn and Melancholy*, Stockholm 1962, s. 182 i n.) wskazuje na wpływ Lavatera zarówno na *Kaprysy*, jak na *Rozstrzelanie powstańców madryckich*.
- ²⁵ E. H. Gombrich, *Leonardo's Grottesque Heads. Prolegomena to their Study*, [w:] *Leonardo. Saggi e Ricerche*, Roma 1954, s. 199–219.
- ²⁶ Fizjonomiczne zainteresowania Dürera łączy się zwykle z oddziaływaniem Leonarda, por. literaturę w: *Albrecht Dürer jako pisarz i teoretyk sztuki*, oprac. J. Białostocki, Wrocław 1956, s. LXXX.
- ²⁷ A. Smart, *Dramatic Gesture and Expression in the Age of Hogarth and Reynolds*, „Apollo” R. 82, 1965 (sierpień).
- ²⁸ M. Allentuck, *Fuseli and Lavater: physionomical theory and the Enlightenment*, „Studies on Voltaire and the 18th Century” 55, 1967, s. 89–112; D. B. Yonker, *The Face as an Element of style: Physionomical Theory in the Eighteenth-Century British Art*, Los Angeles 1969; J. M. Wilson, *The Painting of the Passions in Theory, Practise and Criticism in Late 18th Century France*, New York 1981.
- ²⁹ F. Würtenberger, *Der Manierismus. Der europaische Stil des sechzten Jahrhunderts*, Wien 1962, s. 214 i nn.
- ³⁰ E. Kris, *Die Charakterkopfe des F. X. Messerschmidt*, „Jahrbuch der Kunst-historischen Sammlungen in Wien” 4, 1932.
- ³¹ L. Navratil, *Schizophrenie und Kunst. Ein Beitrag zur Psychologie des Gestaltes*, München 1965.
- ³² M. Janion, *Walka z szatanem i demon teatru*, [w:] *Obecność. Leszkowi Kola-kowskiemu w sześćdziesiąt rocznicę urodzin*, Londyn 1987, s. 158.
- ³³ M. Wallis, *Autoportrety artystów polskich*, Warszawa 1966, s. 195–197; A. Jakimowicz, *Autoportrety Jacka Malcewskiego*, [w:] *Sztuka około 1900 roku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa 1969, s. 187 i nn.
- ³⁴ A. Jakimowicz, op. cit., s. 192.
- ³⁵ M. Treter, op. cit., s. 524.
- ³⁶ J. Kremer, *Wykład systematyczny filozofii obejmujący wszystkie jej części w zarysie*, t. 2: *Filozofia natury i ducha ludzkiego*, Warszawa 1877, s. 259 i nn.
- ³⁷ A. Mickiewicz, *Droga do Rosji*.
- ³⁸ M. Wawrzyniecki, *Jan Matejko. Jego wizje i ich malarskie, techniczne utrwalenie*, Warszawa 1927, s. 13.

- ³⁹ Por. S. Tarnowski, op. cit., s. 16. O związkach Matejki z autorem *Slugi grobów* – Józefem Szujskim – pisze J. Krawczyk (*Matejko i Historia*, Warszawa 1990, rozdz. II).
- ⁴⁰ S. Witkiewicz, *Matejko*, s. 238.
- ⁴¹ M. Treter, op. cit., s. 524.
- ⁴² Według określenia S. Tarnowskiego (op. cit., s. 78).
- ⁴³ L. B. Alberti, *O malarstwie*, tłum. L. Winniczuk, oprac. M. Rzepińska, Wrocław–Warszawa–Kraków 1963, s. 40.
- ⁴⁴ S. Tarnowski, op. cit., s. 133.
- ⁴⁵ S. Witkiewicz, *Matejko*, s. 212.
- ⁴⁶ Ten sformułowany przez Albertiego wymóg trwa w sztuce i teorii do połowy XIX wieku, o czym świadczy tak recepcja Courbeta, jak prerafaelitów, atakowanych za wprowadzenie do sztuki brzydoty. Polskim świadectwem tego wymogu jest rozprawa H. Struve *Szpetne w sztukach pięknych. Studium estetyczne* („Kłosa” 1882, 2. półrocze, s. 20, 35).
- ⁴⁷ M. Gorzkowski, *Wskazówki do obrazu Jana Matejki „Bitwa pod Grunwaldem”*, Kraków 1879, s. 11.
- ⁴⁸ Anegdotę przytacza Kwintylian (*Kształcenie mówcy*, tłum. M. Brożek, cyt. za: *Mysliciele, kronikarze i artyści o sztuce. Od starożytności do 1500 roku*, oprac. J. Białostocki, Warszawa 1978, s. 55). Do nowożytnej teorii sztuki wprowadził ją Alberti (op. cit., s. 40).
- ⁴⁹ L. B. Alberti, *O malarstwie*, cyt. za: *Mysliciele, kronikarze...*, s. 368 (cytowane zdanie zostało zmienione w stosunku do cytowanego wyżej tłumaczenia L. Winniczuk).
- ⁵⁰ E. H. Gombrich, *Sztuka i złudzenie...*, s. 359.
- ⁵¹ Ibidem, s. 360.
- ⁵² Wypowiedź cytowana (z drugiej ręki) przez Witkiewicza (*Matejko*, s. 33).
- ⁵³ Rozróżnienie to wprowadził M. Schapiro (*Words and Pictures. On the Literal and the Symbolic in the Illustration of a Text*, The Hague–Paris 1973, s. 17–31).
- ⁵⁴ S. Witkiewicz, „Największy” obraz Matejki, s. 55.
- ⁵⁵ Szerzej na ten temat (także na przykładzie Matejki) piszę w: *Czas wyobrażony. O sposobach opowiadania w polskim malarstwie XIX wieku*, Warszawa 1986, s. 89 i nn.

Matejko a akademizm

- ¹ Brak jest „historii recepcji” Matejki. Jej wstępny zarys dał J. Krawczyk (*Matejko i Historia*, Warszawa 1990, rozdz. I). Różne aspekty recepcji Matejki ukazywała wystawa *Janowi Matejce w stulecie śmierci*, Muzeum Narodowe w Krakowie 1993/1994.
- ² Poza klasycznym opracowaniem N. Pevsner, *Academies of Art. The Past and the Present*, Cambridge 1940 (wznowienie 1986), oraz C. Goldstein,

- Academies and Schools from Vasari to Albers*, Cambridge 1996. W odniesieniu do XIX wieku najcenniejsza pozostaje książka A. Boime, *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, London 1971.
- ³ L. Ręgorowicz, *Dzieje Krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych*, Lwów 1928.
- ⁴ Na ten temat także J. Krawczyk, op. cit., s. 15 i n.
- ⁵ I. Jabłoński-Pawłowicz, *Wspomnienia o Janie Matejce*, oprac. M. Treter, Lwów 1912.
- ⁶ Wykaz publikacji M. Gorzkowskiego podaje J. Krawczyk (op. cit., s. 15, przyp. 15).
- ⁷ S. Tarnowski, *Matejko*, Kraków 1897.
- ⁸ I. Jabłoński-Pawłowicz, *Wspomnienia...*, s. 59, 59, 57.
- ⁹ S. Tarnowski, *Matejko*, s. 466 – autor powołuje się na ustną relację Józefa Unierzyskiego, malarza, ucznia i zięcia Matejki. Zdania te powtarza S. Witkiewicz (*Matejko*, wyd. 2, Lwów 1912, s. 33) – bez podania źródła – a potem już jako autentyczną wypowiedź mistrza niemal wszyscy piszący o Matejce.
- ¹⁰ I. Jabłoński-Pawłowicz, *Wspomnienia...*, s. 61.
- ¹¹ W. K. Stattler, *Projekt urządzenia Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie*, Kraków 1832.
- ¹² I. Jabłoński-Pawłowicz, *Wspomnienia...*, s. 41.
- ¹³ J. Matejko, list do L. Serafińskiego z dnia 8 marca 1859, cyt. za: *Z listów Jana Matejki 1856–1863*, „Przegląd Polski” 1894, s. 477.
- ¹⁴ J. Matejko, list do S. Giebułtowskiego z dnia 7 kwietnia 1859, cyt. za: *ibidem*, s. 473.
- ¹⁵ M. Wawrzeniecki, *Czy słusznie twierdzą Niemcy, że Matejko i Siemiradzki są uczniami Pilotygo w Monachium*, „Tygodnik Ilustrowany” 1908, I półrocze, s. 179 i n.
- ¹⁶ Pierwszy wgląd w te sprawy daje M. Zgórnjak (*Matejko w Paryżu*, Kraków 1998).
- ¹⁷ Na przykład w liście do żony z Paryża z dnia 28 września 1867 roku, w którym Matejko opisuje, jak splakawszy się na grobie Słowackiego, „zaszedł ku Delarocha sarkofagowi z marmuru białego na kształt greckich grobów ustawionego. Weselej przy nim było...”. Cyt. za: J. Matejko, *Listy do żony Teodory 1863–1881*, Kraków 1927, s. 77.
- ¹⁸ T. Gautier, *Salon de 1865*, „Le Moniteur Universel”, nr 169 (18 czerwca 1865), cyt. za: M. Zgórnjak, op. cit., aneks II, s. 260. Tamże antologia wypowiedzi francuskich krytyków o wystawianych na Salonie paryskim obrazach Matejki w latach 1865–1870.
- ¹⁹ Zestawienia te przytaczam za: *Explication des ouvrages exposés...*, będących katalogami Salonów w kolejnych latach.
- ²⁰ Opinie krytyków francuskich przytacza M. Treter (*Matejko...*, s. 372 i n.).
- ²¹ Por. *Wokół Matejki. Materiały z konferencji „Matejko a malarstwo śród-*

- kowouropejskie” zorganizowanej w stulecie śmierci artysty, red. P. Krakowski, J. Purchla, Kraków 1994.
- ²² Przytacza tę opinię S. Serafińska (*Jan Matejko. Wspomnienia rodzinne*, Kraków 1955, s. 490); „ciekawym by było znać istotne jego przekonania w tym kierunku” – pisze dalej.
- ²³ S. Witkiewicz, *Wystawa sztuki w Krakowie. Szkoła krakowska*, 1887, cyt. za: *Z dziejów polskiej krytyki i teorii sztuki*, t. 2, Warszawa 1961, s. 336.
- ²⁴ S. Tarnowski (*Matejko...*, s. 25), nawiązując do słów H. Rodakowskiego.
- ²⁵ Na przykład: „Gdybym mógł choć w części uforemnnić dary, które Bóg dał, dla Polski”, w liście do S. Giebułtowskiego z dnia 4 stycznia 1857, cyt. za: *Z listów Jana Matejki...*
- ²⁶ Cyt. za: I. Jabłoński-Pawłowicz, *Wspomnienia...*, s. 61.
- ²⁷ Na temat obrazów Matejki *minorum gentium*: J. Krawczyk, *Czepiec Gryfiny*, [w:] *Janowi Matejce w stulecie śmierci. Pamiętnik wystawy w Muzeum Narodowym w Krakowie*, Kraków 1993, s. 51–58.
- ²⁸ Określenie J. I. Kraszewskiego (*Rachunki z roku 1866* przez B. Bolesławitę, Poznań 1866, s. 311).
- ²⁹ L. Siemieński, *Upadek Polski – obraz historyczny Jana Matejki*, „Czas” 1866, nr 281.
- ³⁰ A. Grabowski, *Wspomnienia*, t. 2, Kraków 1909, s. 82.
- ³¹ C. K. Norwid, *Mysli o sztuce i literaturze*, oprac. M. Jastrun, Warszawa 1960, s. 226.
- ³² Zacytowane sformułowanie R. Fréarta de Chambray (*Idea doskonałości malarstwa*, 1662, tłum. J. Białostocki, [w:] *Teoretycy, historiografowie i artyści o sztuce 1600–1700*, oprac. J. Białostocki, red. M. Poprzęcka, A. Ziemia, Warszawa 1994, s. 498) ma teoretyczną tradycję sięgającą Arystotelesowskiego rozróżnienia sposobów naśladowania.
- ³³ Na ten temat szerzej w artykule „...I ciągle widzę ich twarze...” w tymże tomie.
- ³⁴ Określenie Witkiewicza (*Matejko...*, s. 212).
- ³⁵ Horacy, *List do Pizonów*, tłum. T. Sinko, cyt. za: *Mysłiciele, kronikarze i artyści o sztuce. Od starożytności do 1500 roku*, oprac. J. Białostocki, Warszawa 1978, s. 49; tamże komentarz dotyczący znaczenia Horacjańskiego wersetu dla teorii sztuk plastycznych.
- ³⁶ S. Tarnowski, *Matejko...*, s. 105.
- ³⁷ Horacy, *List do Pizonów*, cyt. za: *Mysłiciele, kronikarze i artyści...*, s. 49.
- ³⁸ S. Tarnowski, *Matejko...*, s. 472.
- ³⁹ Ibidem.
- ⁴⁰ A. Grottger, list do Wandy Monné z dnia 30 lipca 1866, cyt. za: *Artur i Wanda. Dzieje miłości Arthura Grottgera i Wandy Monné*, podali do druku M. Wolska i M. Pawlikowski, Lwów 1928.
- ⁴¹ Na przykład: „chaos kapitalnych szczegółów, utopionych w bezładnej całości” (S. Witkiewicz, *Matejko...*, s. 100).

- ⁴² Por. R. Fréart de Chambray, *Idea doskonałości malarstwa*, cz. 4.
- ⁴³ S. Tarnowski, *Matejko...*, s. 195.
- ⁴⁴ Por. J. Białostocki, *Charakter – pojęcie i termin*, [w:] tegoż, *Teoria i twórczość*, Poznań 1961, cz. 4: *Decorum, costume, modus*.
- ⁴⁵ S. Tarnowski, *Matejko...*, s. 473.
- ⁴⁶ Najbardziej akademicki wywód dotyczący ekspresji zawarty jest w referowanej przez A. Félibiena dyskusji toczonej w 1667 roku w Akademii Malarstwa i Rzeźby w Paryżu na temat obrazu N. Poussina *Cudowny zbiór manny* oraz w rozprawie Ch. Le Bruna (*O ekspresji ogólnej i szczególowej*. Wybór tekstów i komentarz, [w:] *Teoretycy, historyografowie i artyści o sztuce 1600–1700*).
- ⁴⁷ R. Fréart de Chambray, *Idea doskonałości malarstwa*, s. 496.
- ⁴⁸ Matejko w liście do Giebułtowskiego z dnia 15 kwietnia 1858, cyt. za: *Z listów Jana Matejki...*, s. 521.
- ⁴⁹ S. Witkiewicz, „Największy” obraz Matejki, [w:] *Sztuka i krytyka u nas*, Warszawa 1949, s. 55. Zdanie to podzielał M. Treter (*Matejko...*, s. 521).
- ⁵⁰ E. Gombrich, *Sztuka i złudzenia. O psychologii przedstawiania obrazowego*, tłum. J. Zarański, Warszawa 1981, s. 359.
- ⁵¹ Kwintylijan, *Kształcenie mówcy*, tłum. M. Brożek, [w:] *Mysliciele, kronikarze i artyści...*, s. 55. Do nowożytnej myśli o sztuce zasadę tę wprowadził L. B. Alberti (*O malarstwie*, tłum. L. Winniczuk, oprac. M. Rzepińska, Wrocław–Warszawa–Kraków 1963, s. 40).
- ⁵² L. B. Alberti, *O malarstwie*, s. 39.
- ⁵³ Nieco szerzej na ten temat w artykule *Jak Jan Matejko malował „Kazanie Skargi”?* w tymże tomie.
- ⁵⁴ Problemowi temu poświęcona jest znaczna część książki A. Boime *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*.
- ⁵⁵ S. Tarnowski, *Matejko...*, s. 442.
- ⁵⁶ Słynna definicja M. Denis (*Definicja neotradycjonalizmu*, tłum. H. Morawska, [w:] *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, oprac. E. Grabska, H. Morawska, Warszawa 1969, s. 70). Zaskakująco zbieżne, choć nie tak lapidarne określenie malarstwa dał w tym samym czasie Witkiewicz (*Matejko...*, s. 202): „Stworzenie pięknej dekoracji, to jest pewnej powierzchni, pokrytej harmonijnie ustosunkowanymi plamami barwnymi, ujętymi w sylwetę o pewnym kształcie, ułożonymi tak, żeby ich kontrastowość nie była bezładnym chaosem, lecz stanowiła pewien rytm linii, pewien ład, ułatwiający umysłowi ujęcie całości – oto jedno z tych zagadnień. Tymi barwnymi plamami mogą być ludzie, kwiaty, czy zwierzęta, czy figury geometryczne – nie zmienia to istoty rzeczy”.

Jak Jan Matejko malował *Kazanie Skargi*?

- ¹ *Matejko. Obrazy olejne*, katalog pod red. i ze wstępem K. Sroczyńskiej, Warszawa 1993, nr 97.
- ² Stąd prowokacyjny tytuł artykułu M. Porębskiego *Czy Matejko był malarzem? (Wokół Matejki. Materiały z konferencji „Matejko a malarstwo środkowo-europejskie” zorganizowanej w stulecie śmierci artysty*, red. P. Krakowski, J. Purchla, Kraków 1994, s. 19–24). O zaniedbaniu badań nad formalnymi cechami malarstwa Matejki: tamże, J. Ostrowski, *Jan Matejko i jego wzory*, s. 104–110.
- ³ I. Jabłoński-Pawłowicz, *Wspomnienia o Janie Matejce*, oprac. M. Treter, Lwów 1912.
- ⁴ Wznowienie: M. Gorzkowski, *Jan Matejko. Epoka od r. 1861 do końca życia artysty z dziennika prowadzonego w ciągu lat siedemnastu*, oprac. K. Nowacki, I. Trybowski, Kraków 1993.
- ⁵ I. Jabłoński-Pawłowicz, *Wspomnienia...*, s. 44.
- ⁶ S. Tarnowski, *Matejko*, Kraków 1897, s. 463 i n.
- ⁷ I. Jabłoński-Pawłowicz, *Wspomnienia...*, s. 54.
- ⁸ Ostatnio J. Krawczyk, *Matejko i Historia*, Warszawa 1990, rozdz. III: „*Kazanie Skargi*” – początek drogi.
- ⁹ I. Jabłoński-Pawłowicz, *Wspomnienia...*, s. 56.
- ¹⁰ *Ibidem*, s. 52.
- ¹¹ M. Gorzkowski, *Jan Matejko...*, s. 27.
- ¹² *Ibidem*.
- ¹³ I. Jabłoński-Pawłowicz, *Wspomnienia...*, s. 52 i n.
- ¹⁴ S. Tarnowski, *Matejko...*, s. 97.
- ¹⁵ I. Jabłoński-Pawłowicz, *Wspomnienia...*, s. 55.
- ¹⁶ *Ibidem*, s. 48.
- ¹⁷ *Ibidem*, s. 57.
- ¹⁸ S. Tarnowski, *Matejko...*, s. 99.
- ¹⁹ I. Jabłoński-Pawłowicz, *Wspomnienia...*, s. 48. Stamtąd dalsze cytaty.
- ²⁰ S. Witkiewicz, *Matejko*, Lwów 1912.
- ²¹ I. Jabłoński-Pawłowicz, *Wspomnienia...*, s. 58.
- ²² M. Gorzkowski, *Jan Matejko...*, s. 27.
- ²³ S. Tarnowski, *Matejko...*, s. 462.
- ²⁴ Por. artykuł „...I ciągle widzę ich twarze...” w tym tomie.
- ²⁵ I. Jabłoński-Pawłowicz, *Wspomnienia...*, s. 58.
- ²⁶ *Ibidem*, s. 463.
- ²⁷ *Ibidem*.
- ²⁸ M. Wawrzeniecki, *Jan Matejko. Jego wizje i ich malarskie, techniczne utrwalenie*, Warszawa 1928, s. 13.
- ²⁹ T. Gautier, *Salon de 1865*, „Moniteur universel” 1865 (18 czerwca), cyt.

- za: M. Zgórniak, *Matejko w Paryżu. Opinie krytyków francuskich z lat 1865–1870*, Kraków 1998, s. 259.
- ³⁰ S. Witkiewicz, „Największy” obraz Matejki, [w:] tegoż, *Sztuka i krytyka u nas*, Warszawa 1949, s. 55.
- ³¹ M. Gorzkowski, *Wskazówki do dawniejszego obrazu Jana Matejki „Kazanie Skargi”*, Kraków 1884, s. 4 i n.
- ³² (Anonim) *Korespondencja z Krakowa*, „Bluszcz” 1871, nr 44, s. 342.

Boznańska i inne

- ¹ Podstawą dokumentacyjną artykułu są biogramy artystek zawarte w obszernym i wzorowo opracowanym katalogu wystawy *Artystki polskie*, Muzeum Narodowe w Warszawie 1991.
- ² T. Peterson-Gouma, P. Matthews, *The feminist Critique of Art and Art History*, „The Art Bulletin” 69, 1987, nr 3, s. 326–357; M. Poprzęcka, *Problemy feministycznej historii sztuki*, [w:] *Kobieta i edukacja na ziemiach polskich w XIX i XX wieku*, cz. 1, red. A. Żarnowska, A. Szwarc, Warszawa 1992, s. 267–280; G. Pollock, *Generations and Geographies in the Visual Arts: Feminist Readings*, London 1996 (fragment *Polityka teorii: pokolenia i geografie. Teoria feministyczna i historie historii sztuki*, tłum. M. Bryl, „Artium Questiones” 8, 1997, s. 153–186; znaczna część numeru poświęcona problematyce feministycznej).
- ³ E. Franus, *Widzące, widziane*, „Artium Questiones” 6, 1993, s. 101–114.
- ⁴ Np. G. Pollock, *Vision and Difference, Feminism, Feminities and Histories of Art*, London 1988.
- ⁵ Por. E. Gieysztor-Miłobędzka, *Historia sztuki dzisiaj – stan dyscypliny*, [w:] *Dokąd zmierza współczesna humanistyka?*, red. T. Kostyrko, Warszawa 1994, oraz *Przemysleć historię sztuki. Materiały Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, red. M. Poprzęcka, Warszawa 1994.
- ⁶ Wszystkie dane faktograficzne nieopatrzone odrębnymi przypisami zaczerpnięte są z katalogu wystawy *Artystki polskie*.
- ⁷ A. Sieradzka, *W cieniu Przybyszewskiego (o malarstwie Anieli Pająkówny)*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1985, nr 3–4, s. 289–298.
- ⁸ L. Nochlin, *Why Are There No Great Women Artists*, [w:] *Women in Sexist Society. Studies in Power and Powerlessness*, ed. V. Gornick, B. K. Moran, New York 1971, s. 30.
- ⁹ Ibidem.
- ¹⁰ E. Franus, op. cit., przyp. 12.
- ¹¹ Por. m.in. *Women as Sex Object. Studies in Erotic Art 1730–1970*, ed. T. Hess, L. Nochlin, New York 1972; *The Female Body in Western Culture*, ed. S. Suleiman, Cambridge Mass. 1986; L. Nead, *Akt kobiecy. Sztuka, obscena i seksualność*, tłum. E. Franus, Poznań 1998.

- ¹² *Materialy do dziejów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie 1895–1939*, oprac. J. Dutkiewicz, J. Jeleniewska-Ślesieńska, W. Ślesieński, t. 2, Wrocław 1969; K. Piwocki, *Historia Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie 1904–1964*, Wrocław 1965.
- ¹³ Wykaz szkół artystycznych dla kobiet podaje katalog wystawy *Artystki polskie*.
- ¹⁴ J. Kras, *Wyższe Kursy dla Kobiet im. A. Baranieckiego w Krakowie 1868–1924*, Kraków 1972.
- ¹⁵ Katalog wystawy *Artystki polskie*, s. 371.
- ¹⁶ A. Bohdanowicz, *Anna Bilińska podług jej dziennika, listów i recenzji pracy*, Warszawa 1924.
- ¹⁷ A. Morawińska, *Artystki polskie*, [w:] katalog wystawy *Artystki polskie*, s. 19.
- ¹⁸ Pełny wykaz wystawiających podaje J. Wiercińska (*Katalog prac wystawionych w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1860–1914*, Wrocław 1969).
- ¹⁹ Wykaz wystawiających podaje M. Płazewska (*Warszawski Salon Aleksandra Krywulca (1880–1906)*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 10, 1966, s. 362–418).
- ²⁰ Wykaz wystaw podaje J. Wiercińska (*Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie. Zarys działalności*, Wrocław 1968).
- ²¹ Wykaz wystaw podaje katalog wystawy *Artystki polskie*.
- ²² Wykaz nagród podaje J. Wiercińska (*Towarzystwo...*).
- ²³ Chęć stałe wyrażana w zapiskach i listach do W. Grabowskiego, por. A. Bohdanowicz, op. cit.
- ²⁴ Głosy krytyki zebrał A. Bohdanowicz (op. cit.).
- ²⁵ A. Morawińska, op. cit., s. 14.
- ²⁶ Por. hasło *Dulebianka Maria*, [w:] *Polski słownik biograficzny* (M. Jaworska), t. 5, Kraków 1939–1945.
- ²⁷ K. Kamińska, *Zofia Stankiewiczówna (1862–1955)*, maszynopis w Instytucie Historii Sztuki UW.
- ²⁸ Inne kobiety-artystki zaangażowane politycznie: Stefania Daniel-Kossowska (SDKPiL), Ewa Lorentowicz (PPS i KPP). Działaczką społeczną, współpracownicą Stefanii Sempołowskiej była Maria Pia Górńska.
- ²⁹ G. Greer, *The Obstacle Race: The Fortunes of Women Painters and Their Work*, London 1979.

Czy artystce wolno wyjść za mąż?

- ¹ J. Woźniakowski, *Czy artyście wolno się żenić?*, [w:] *Sztuka 2. połowy XIX wieku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa 1973, oraz w tomie pod tymże tytułem, Warszawa 1978.
- ² Profesorowi Tadeuszowi Jaroszewskiemu i doktorowi Waldemarowi Oko-

- niowi, nieocenionym znawcom literatury podrzędnej, dziękuję za wskazówki bibliograficzne.
- ³ S. Bovenschen, *Czy istnieje estetyka kobieca?*, tłum. U. Niklas, [w:] *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, oprac. S. Morawski, t. 2, Warszawa 1987, s. 133.
 - ⁴ Obszerną rekonstrukcję wizerunku artysty-malarza w literaturze polskiej drugiej połowy XIX wieku dał W. Okoń (*Malarstwo a literatura w Polsce (1850–1890)*, niepublikowana rozprawa doktorska).
 - ⁵ Obraz literacki zdaje się tu wiernie odbijać rzeczywistość, tak jak ją przedstawia A. Lewicka-Morawska (*Kwestia przynależności do inteligencji malarzy generacji międzypowstaniowej*, [w:] *Inteligencja polska XIX i XX wieku*, pod red. R. Czepulis-Rastenis, t. 5, Warszawa 1990).
 - ⁶ V. Woolf, *Women and Fiction*, [w:] *Collected Essays*, t. 2, New York 1967, s. 146.
 - ⁷ J. Woźniakowski, op. cit., s. 137.
 - ⁸ N. Żmichowska (Gabryella), *Książka pamiątek*, cyt. za wyd.: Warszawa 1953.
 - ⁹ J. Korzeniowski, *Jedynaczka*, cyt. za wyd.: *Opowiadania*, wybór i oprac. S. Kawyn, Wrocław–Kraków 1961.
 - ¹⁰ Wiele danych na ten temat A. Lewicka-Morawska, op. cit.
 - ¹¹ J. Korzeniowski, *Autorka*, cyt. za: tegoż, *Dziela*, t. 9, Warszawa 1873.
 - ¹² M. Rodziewiczówna, *Jerychonka*, cyt. za wyd.: Warszawa 1926.
 - ¹³ M. Rodziewiczówna, *Wrzos*, cyt. za wyd.: Warszawa 1973.
 - ¹⁴ F. zu Reventlov, *Viragines oder Hetären?*, „Züricher Discussionen” 1899.
 - ¹⁵ Wiadomości te przytacza S. Kawyn w cytowanym wydaniu *Jedynaczki*.
 - ¹⁶ Biografie znanych artystek europejskich także przemawiają przeciw zamążpójściu. Artemisia Gentileschi, Maria Sybilla Merian, Angelica Kaufmann, Anne-Marie Callot-Falconet, Elisabeth Vigée-Lebrun – wszystkie zaznały tu fatalnych niepowodzeń. Artystki wybitne i niezależne, jak Rosalba Carriera, Rosa Bonheur, u nas Olga Boznańska – pozostały niezamężne. Wiele danych na ten temat podaje E. Krull, *L'Art au féminin. Quatre siècle de présence feminine dans les professions des beaux-arts*, Leipzig 1986.
 - ¹⁷ K. Libelt, *Kobiety i uczyoność*, [w:] *Humor i prawda*, Petersburg 1852, s. 17–20.

Sztuka i zasady. *Śniadanie na trawie* Édouarda Maneta w świetle akademickich regul

- ¹ N. Pevsner, *Academies of Art. Past and Present*, Cambridge 1940, s. 220.
- ² A. Tabarant, *La vie artistique au temps de Baudelaire*, Paris 1942, s. 95 nn.
- ³ Katalog wystawy *Manet 1832–1883*, Galeries Nationales du Grand Palais 1983, s. 165.

- ⁴ Ibidem.
- ⁵ W szerokim kontekście, sięgającym wieku XVIII, ukazuje problem M. Fried (*Manet's Modernism or the Face of Painting in the 1860s*, Chicago–London 1996).
- ⁶ Por. niżej, a także T. Reff, *Copyists in the Louvre, 1850–1870*, „Art Bulletin” 46, 1964, s. 552–559.
- ⁷ G. Pauli, *Raffaël und Manet*, „Monatshefte für Kunstwissenschaft” 1, 1908, s. 53–55. Autorem kwestionującym wagę tych zapożyczeń dla obrazu Maneta jest M. Fried (*Manet's Sources: Aspects of his Art, 1859–1865*, „Artforum” 7, 1969, s. 21–82), który podkreśla znaczenie źródeł francuskich, przede wszystkim Watteau. Na inne źródło Rafaelowskie, *Cudowny połów ryb*, wskazuje T. Reff (*On Manet's Sources: a critical evaluation*, „Artforum” 8, 1969, s. 40–48). Na oddziaływanie innych rycin Marcantonio Raimondi wskazuje B. Farwell (*Manet's Espada and Marcantonio*, „Metropolitan Museum Journal” 2, 1969, s. 197–202). O relacjach Manet – Marcantonio por. H. Damisch, *Le Jugement de Paris. Iconologie analytique*, Paris 1992, s. 65–76, 164–177, 203–207. Przegląd zapatrywań na temat zapożyczeń Maneta zob. J. Szczepińska-Tramer, *Manet et „Le déjeuner sur l'herbe”*, „Artibus et Historiae” 1998, nr 38 (XIX), s. 179–190.
- ⁸ Wcześniej rycina ta posłużyła G. Courbetowi do obrazów *Panienki z miasteczka* (1852) i będących przedmiotem głośniego skandalu na Salonie 1853 *Kąpiących się*. Zob. T. Reff, *Courbet and Manet*, [w:] *Malerei und Theorie. Das Courbet – Colloquium 1979*, Frankfurt 1980, s. 9–22.
- ⁹ R. Jones, N. Penny, *Rafaël*, New Haven–London 1983, s. 179.
- ¹⁰ R. Fréart de Chambray, *Idée de la perfection de la peinture démontrée par les Principes de l'art...*, Le Mans 1662.
- ¹¹ R. Fréart de Chambray, *Idea doskonałości malarstwa...*, cyt. za: *Teoretycy, historiografowie i artyści o sztuce 1600–1700*, wybrał i oprac. J. Białostocki, red. naukowa i uzupełn. M. Poprzęcka i A. Ziemia, Warszawa 1994, s. 493 (cyt. dalej WT, III).
- ¹² WT, III, s. 494.
- ¹³ WT, III, s. 501.
- ¹⁴ L. Etienne, *Le Jury et les Exposants – Salon des Refusés*, Paris 1863, cyt. za: katalog wystawy *Manet*, op. cit., s. 166. Inne utrzymane w tym tonie wypowiedzi krytyki cytowane w: E. Zola, *Sluszna walka. Antologia pism o sztuce*, wybór G. Picon, oprac. J.-P. Bouillon, tłum. H. Morawska, Warszawa 1982, s. 243, przyp. 90. Szereg wypowiedzi krytyki o obrazie cytuje G. H. Hamilton, *Manet and his Critics*, New Haven 1954, s. 45–51.
- ¹⁵ Th. Thoré, *Le Salon de 1863 à Paris*, „L'Independence belge”, 11.06.1863, cyt. za: *Francuscy pisarze i krytycy o malarstwie 1820–1876*, oprac. H. Morawska, t. 3, Warszawa 1977, s. 274.
- ¹⁶ Ostatnio P. H. Tucker, *Making Sense of Edouard Manet's „Le déjeuner sur*

- l'herbe*”, [w:] *Manet's „Le déjeuner sur l'herbe*”, ed. P. H. Tucker, Cambridge 1998, s. 1–38.
- ¹⁷ Na ironiczny charakter obrazu wskazuje L. Nochlin (*Realizm*, Warszawa 1974, s. 45).
- ¹⁸ Interpretacje przytoczone za R. Rosenblum, H. W. Janson, *19th-Century Art*, New York 1984, s. 282–283.
- ¹⁹ W. Andersen, *Manet and the Judgement of Paris*, „*Art News*” 72, 1973, s. 63–69.
- ²⁰ Analiza takiego procesu odczytywania obrazu: M. Baxandall, *Prawda a inne kultury*. „*Chrzest Chrystusa*” *Piera della Francesca*, „*Artium Questiones*” 5, 1991, s. 109–144.
- ²¹ A. Proust, *Édouard Manet. Souvenir*, Paris 1913, s. 171.
- ²² E. Zola, *Édouard Manet*, „*Revue du XIX^e siècle*” 1867, cyt. za: *Francuscy pisarze i krytycy...*, s. 393.
- ²³ WT, III, s. 495.
- ²⁴ WT, III, s. 502. Fréart de Chambray sprawę różnicowania proporcji postaci stosownie do ich charakteru traktuje bardzo skrótowo. Wśród francuskich teoretyków tamtego czasu najbardziej rozwiniętą teorię różnicowania proporcji dla rozmaitych rodzajów ludzi opracował H. Testelin w *Table des préceptes de la peinture sur les proportions*.
- ²⁵ A. Proust, op. cit. W podobnym duchu pisał E. Zola: „*Śniadanie na trawie* jest największym płótnem Édouarda Maneta, w którym zrealizował marzenie wszystkich malarzy: umieścić w pejzażu postaci naturalnej wielkości” (*Nowy sposób malowania – Édouard Manet (1867)*, cyt. za: E. Zola, *Słuszna walka...*, s. 70).
- ²⁶ W interesującym świetle przedstawia nauczanie aktu w ówczesnej paryskiej akademii A. Callen (*The Body and Difference: Anatomy training at the Ecole des Beaux-Arts in Paris in the later nineteenth century*, „*Art History*” 20, 1997, nr 1, s. 23–60).
- ²⁷ O problemach kolorytu w dyskusjach akademickich: B. Teyssedre, *Roger de Piles et le débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*, Paris 1957; M. Imdahl, *Farbe. Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich*, München 1987, s. 35–44.
- ²⁸ WT, III, s. 495, 502.
- ²⁹ O rzecznikach plenerowego charakteru *Śniadania na trawie*: N. G. Sandblat, *Manet – Three Studies in Artistic Conception*, Lund 1954, s. 90 i nn.
- ³⁰ A. Proust, op. cit.
- ³¹ E. Zola, *Nowy sposób malowania...*, s. 242, przyp. 89.
- ³² Katalog wystawy *Manet...*, s. 166.
- ³³ A. C. Hanson, *Manet and the Modern Tradition*, New Haven 1977, s. 78.
- ³⁴ Przeciwno przedstawianiu obrazu Maneta jako obrazu plenerowego protestował już Edgar Degas, cyt. katalog wystawy *Manet...*, s. 166.

- ³⁵ Por. katalog wystawy *Manet...*, s. 167.
- ³⁶ J. Castagnary, „*Salon des Refusés*”, „*L'Artiste*” 1863, cyt. za: *The Art of All Nations: 1850–1873*, ed. E. G. Holt, New York 1982, s. 427.
- ³⁷ Por. A. Boime, *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, London 1971.
- ³⁸ Może się wydać paradoksalne, ale rewolucyjne cechy malarstwa Maneta lepiej dostrzegali jego krytycy niż apologetci. Zola, tak jak wbrew oczywistemu wygładowi obrazu widział „wypełnioną powietrzem i światłem przestrzeń”, podkreślał w nim „solidność bryły”. Natomiast skądinąd niechętny obrazowi Thoré robił wyjątek dla „kawalków bardzo prawdziwego modelunku w ciele kobiety” (por. E. Zola, *Śluzna walka...*, s. 243, przyp. 90). Chcąc podnieść wartości obrazu autorzy ci przypisują mu cechy wysoce tradycyjne.
- ³⁹ WT, III, s. 502.
- ⁴⁰ WT, III, s. 496. Niespodziewanie określenie Fréarta bliskie jest słynnej definicji Zoli, mówiącej, że dzieło sztuki jest „fragmentem świata widzianym poprzez temperament” (E. Zola, *Mój Salon* [1866], cyt. za: tegoż, *Śluzna walka...*, s. 55).
- ⁴¹ W sławnej *La Balance des Peintres* Rogera de Pilesa Rafael otrzymał za ekspresję 18 punktów, Michał Anioł zaś tylko 8 (tekst opublikowany w: tegoż, *Cours de Peinture par Principes...*, Paris 1708).
- ⁴² WT, III, s. 503.
- ⁴³ WT, III, s. 501.
- ⁴⁴ Fréart de Chambray, zainteresowany głównie, podobnie jak współczesny mu Abraham Bosse, sprawami perspektywy (patrz niżej), wyjątkowo mało uwagi poświęca ekspresji. W tym zakresie podstawowym akademickim pod ręcznikiem było ilustrowane dziełko Charlesa Le Bruna, *O ekspresji ogólnej i szczególnej* (wykład akademicki z 1668, opublikowany w 1698), oferujące gotowe wzory twarzy ekspresyjnych. Szczegółowe rozważania na temat ekspresji zawierały także akademickie wykłady mające za przedmiot analizę słynnych dzieł, jak *Zbiór manny* Poussina, *Święty Michał walczący z szatanem* Rafeala *etc.* Zestawienie stosowanych w tych pedantycznych roztrząsaniach niezwykle precyzyjnych kategorii ekspresyjnych z obrazem Maneta jeszcze wyraźniej pokazałoby zerwanie z zasadą, iż (tu sformułowanie A. Félibiena): „rozmaite ekspresje służą do tego, by to, co się przedstawia, zostało lepiej poznane”. Por. A. Félibien, *Wykłady w Królewskiej Akademii Malarstwa i Rzeźby*, 1668, [w:] WT, III, s. 511 i nn. oraz inne teksty w rozdz. X
- ⁴⁵ O. Wilde, *Zanik kłamstwa. Dialog* [1889].
- ⁴⁶ Literatura dotycząca *bienséance* w: WT, III, s. 510, przyp. 10.
- ⁴⁷ Fréart nie był tu jedyny, por. J. Thuillier, *Polemique autour de Michel-Ange au XVII siècle*, „*Le Dix-Septième Siècle*” 1957, s. 353–391.

- ⁴⁸ WT, III, s. 496.
- ⁴⁹ Por. głosy krytyki cytowane w katalogu wystawy *Manet...* (s. 165).
- ⁵⁰ W rozważaniach o aktach Maneta Hanson (op. cit., s. 95) zwraca uwagę, że naga kobieta w obrazie nie mieści się w żadnej z przyjętych konwencji przedstawiania nagiego kobiecego ciała: nie jest ani alegorią, ani pracownianym studium aktu.
- ⁵¹ WT, III, s. 510, przyp. 12.
- ⁵² WT, III, s. 497–498.
- ⁵³ WT, III, s. 507.
- ⁵⁴ Świadom roli rycin jako pierwowzoru do obrazów Fréart de Chambray przestrzegał: ci, „którzy w swych rysunkach przystosowują postacie zapożyczone i skopiowane z rycin różnych mistrzów, czy nawet swe własne studia zrobione w Akademii, winni nade wszystko baczyć, by tak je w swych obrazach umieszczać, żeby były tam dokładnie przystosowane wedle racji punktu widzenia, z jakiego pierwotnie były narysowane” (WT, III, s. 508). Manet, opierając swą kompozycję na jednej, zwartej i wyodrębnionej grupie, nie miał tego problemu.
- ⁵⁵ Por. J. Białostocki, *Manierizm i początki realizmu w pejzażu niderlandzkim*, „Biuletyn Historii Sztuki” R. 12, 1950, s. 114.
- ⁵⁶ Fréart de Chambray w ogóle nie porusza sprawy malarstwa krajobrazowego, które choć sytuowane nisko w akademickiej hierarchii tematów, miało już w owym czasie bogatą tradycję teoretyczną. Z obojętnością teoretyka idzie w parze obojętność Maneta, dla którego krajobraz w *Śniadaniu* jest tylko tłem i trudno byłoby dla niego poszukiwać jakis kategorii teoretycznych czy gatunkowych poza bardzo ogólnikową kwalifikacją „pastoralny”.
- ⁵⁷ R. Rosenblum, H. W. Janson, op. cit., s. 282.
- ⁵⁸ WT, III, s. 498.

„Szczęśliwa godzina”. Malarstwo polskie około roku 1900

- ¹ Muzeum Narodowe w Krakowie, Galeria Sztuki Polskiej XX wieku (inauguracja 1991). Muzeum Narodowe w Warszawie, Galeria Malarstwa Polskiego (inauguracja 1992).
- ² To czysto chronologiczne określenie wydaje się najbezpieczniejsze, zważywszy na terminologiczne komplikacje rysujące się w badaniach nad malarstwem tego okresu. Por. W. Juszcak, *Modernism – Expressionism – Symbolism*, [w:] *Symbolism in Poland. Collected Essays*, The Detroit Institute of Arts 1984, s. 7–10.
- ³ Na ten temat pisałam w: *Kryzys „wielkiego artysty”*, „Przegląd Powszechny” 1986; oraz *Jak mówić źle o sztuce?*, [w:] *Sztuka i wartość. Materiały Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, red. M. Poprzęcka, Warszawa 1988.

- 4 J. Białostocki, *Kryzysy w sztuce*, [w:] *O kryzysie. Rozmowy w Castel Gandolfo*, 1985, t. 2, Warszawa 1990, s. 161. Termin „fulguracja” w odniesieniu do sztuki podjął M. Porębski (*Ubi leones*, [w:] *Przed Wielkim Jutrem. Sztuka 1905–1918. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa 1993).
- 5 Podstawowy zarys dziejów pojęcia „nowości” jako stałego elementu kultury europejskiej: E. R. Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages*, New York 1953, s. 162–166. Wyczerpującą literaturę dotyczącą antynomii „nowi” – „dawni” podaje K. Secomska (*Spór o starożytność. Problemy malarstwa w „Paralelach” Perrault*, Warszawa 1991, s. 44, przyp. 1–6).
- 6 W. Strzemiński, *Bilans modernizmu*, [w:] tenże, *Pisma*, oprac. Z. Baranowicz, Wrocław 1975, s. 119.
- 7 Spośród wielu świadectw przytoczmy rozważania o „chwilach przełomowych” – C. Jellenta, *Stulecie plastyki polskiej*, „Prawda” 1901, nr 3.
- 8 W. Juszczyk, *Malarstwo polskie. Modernizm*, Warszawa 1977, s. 10.
- 9 Ibidem, s. 11. Dodać tu można słowa M. Porębskiego: „nie każde nasilenie modernizmu stwarza przesłanki pod rzeczywiste odnowienie sztuki i cywilizacji” (*Modernizm i modernizmy...*, s. 41).
- 10 P. L. Richard, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Paris 1961, s. 156, cyt. za: katalog wystawy *W kręgu „Chimery”. Sztuka i literatura polskiego modernizmu*, Warszawa 1980, s. 13.
- 11 Tak na przykład analizuje sztukę tego czasu J. Kęłbowski (*Dzieje sztuki polskiej*, Warszawa 1987, s. 195 i n.).
- 12 S. Witkiewicz, *Aleksander Gierymski*, [w:] tenże, *Pisma zebrane*, t. 2: *Monografie artystyczne*, oprac. M. Olszaniecka, Kraków 1974, s. 364.
- 13 W. Juszczyk, *Malarstwo...*, s. 45.
- 14 Słowo stosowane przez A. Gierymskiego.
- 15 W. Juszczyk, *Malarstwo...*, s. 39, przyp. 65.
- 16 S. Tarnowski, *Matejko*, Kraków 1897, s. 466 (autor powołuje się na ustną relację J. Unierzyńskiego, ucznia i zięcia Matejki).
- 17 M. Olszaniecka, *Wstęp*, [w:] S. Witkiewicz, *Pisma zebrane*, t. 1, s. LXIII.
- 18 O obecności Matejki w sztuce polskiego modernizmu por. też W. Juszczyk, *Malarstwo...*, s. 43.
- 19 Ibidem, s. 45, przyp. 80.
- 20 S. Żeromski, *Literatura a życie polskie*, [w:] tenże, *Dzieła*, t. 4, pod red. S. Pigonia, Warszawa 1957, s. 86.
- 21 W. Juszczyk, *Malarstwo...*, s. 86.
- 22 Jak to pokazał J. Malinowski, *Imitacje świata. O polskim malarstwie i krytyce artystycznej drugiej połowy XIX wieku*, Kraków 1987, s. 192 i n.
- 23 Por. interpretacje A. Ławniczakowej w katalogu wystawy *Galeria Rogalińska Edwarda Raczynskiego*, Poznań 1997, nr 215 i 218.
- 24 W. Okoń, *Sztuka i narracja. O obrazowej narracji w malarstwie polskim II połowy XIX wieku*, Wrocław 1988, s. 120.

- ²⁵ M. Poprzęcka, *Czas wyobrażony. O sposobach opowiadania w polskim malarstwie XIX wieku*, Warszawa 1986; W. Okoń, op. cit.; tenże, *Sztuki siostrzane. Malarstwo a literatura w Polsce w drugiej połowie XIX wieku. Wybrane zagadnienia*, Wrocław 1992.
- ²⁶ W. Juszcak, *Wojtkiewicz i nowa sztuka*, Warszawa 1965, s. 139 i n.
- ²⁷ Opublikowanego w „Chimerze” z ilustracjami Okunia. Por. katalog wystawy *Symbolism in Polish Painting 1890-1914*, The Detroit Institute of Arts, 1984, nr 39.
- ²⁸ E. A. Poe, *The Landor's Cottage*; por. *Symbolism in Polish Painting...*, nr 44.
- ²⁹ S. Mallarmé, *La vierge, le vivace, et le bel aujourd'hui*; por. *Symbolism in Polish Painting...*, nr 43.
- ³⁰ W. Juszcak, *Młody Weiss*, Warszawa 1979, rozdz. II.
- ³¹ W. Juszcak, *Malarstwo...*, s. 62.
- ³² Na te obrazy-klucze zwraca uwagę A. Morawińska, *Polish Symbolism*, [w:] *Symbolism in Polish Painting...*, s. 28 i n. Por. też M. Jankowiak, *Młodopolskie niebo*, [w:] *Młodopolski świat wyobraźni. Studia i eseje*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1977, s. 98-132.
- ³³ W. Okoń, *Sztuka i narracja...*, s. 122.
- ³⁴ Por. rozważania W. Juszcaka o obrazowaniu Słowackiego: *Lekcja pejzażu według „Króla Duchy”*, [w:] *Ikonografia romantyczna*, Warszawa 1977, s. 299-321.
- ³⁵ W. Juszcak, *Młody Weiss...*, s. 187.
- ³⁶ Najwyraźniej pokazały to wystawy w Muzeum Literatury w Warszawie: *Boy i Młoda Polska* (1974); *Stanisław Wyspiański, poeta-malarz* (1976); *W kręgu „Chimery”*. *Sztuka i literatura polskiego modernizmu* (1979/1980).
- ³⁷ M. Gołąb, *Sonata słońca M. Čiurlionisa*, „Artium Questiones” 2, 1983, s. 85.
- ³⁸ Ibidem.
- ³⁹ W. Juszcak, *Młody Weiss...*, s. 76 i n.
- ⁴⁰ Katalog wystawy *W kręgu „Chimery”...*, s. 34.
- ⁴¹ W. Juszcak, *Malarstwo...*, s. 54.
- ⁴² K. Nowakowska-Sito, *Między Wawelem a Akropolem. Antyk i mit w sztuce polskiej przelomu XIX i XX wieku*, Warszawa 1996.
- ⁴³ Określenie Tredecim (Z. Przesmycki?) (*Roztrojowcy i zamętowcy*, „Chimera” 6, 1902, z. 17, s. 299).
- ⁴⁴ Określenie J. Stempowskiego (*Chimera jako zwierzę pociągowe polskiego modernizmu*, „Przegląd Współczesny” 45, 1933, nr 132, s. 35-67).
- ⁴⁵ K. Nowakowska-Sito, „Apollo – system Kopernika”. *Studium o witrażu Wyspiańskiego*, „Folia Historiae Artium” 29, 1993, s. 151-167; K. Czerni „Apollo” *Stanisława Wyspiańskiego dla Domu Lekarskiego w Krakowie*, „Folia Historiae Artium” 29, 1993, s. 129-149.
- ⁴⁶ M. Porębski, *Malowane dzieje*, Warszawa 1962, s. 170.
- ⁴⁷ Cz. Miłosz, *Traktat poetycki* (1957).

Nota edytorska

Tekst „*Wielcy artyści*”, „*arcydziela*” i inne słowa ukazuje się po raz pierwszy. Pozostałe studia zebrane w tej książce są zmienioną (czasem w znacznym stopniu) wersją następujących publikacji:

Flaxman 1793 – Picasso 1903. Pierwodruk: *Tessera. Sztuka jako przedmiot badań*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1981, s. 206–214.

Język historii sztuki a język polityki. Pierwodruk: „*Artium Questiones*”, t. 4, 1990, s. 91–103.

Złudzenia szkicu. Pierwodruk: *Projekt, szkic, bozzetto. Materiały Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, red. M. Poprzęcka, Educator, Warszawa 1993, s. 5–16.

Miejsce dzieła. Pierwodruk: *Miejsce rzeczywiste – miejsce wyobrażone. Studia nad kategorią miejsca w przestrzeni kultury*, red. M. Kitowska-Łysiak i E. Wolicka, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 1999, s. 21–35.

Paralele. Pierwodruk: „*Już się ma pod koniec starożytnemu światu... Zmierzch, schylek, upadek w historii sztuki. Materiały Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki*”, red. M. Poprzęcka, Arx Regia, Warszawa 1999, s. 141–154.

Wizerunek mistrza. Pierwodruk: *Ikonografia romantyczna. Materiały Seminarium Metodologicznego Komitetu Nauk o Sztuce PAN*, red. M. Poprzęcka, PWN, Warszawa 1977, s. 167–214.

„*Gest, który nic nie wyraża*”. Pierwodruk: *De gustibus. Studia ofiarowane przez przyjaciół Tadeuszowi Jaroszewskiemu z okazji 65. rocznicy urodzin*, red. R. Pasieczny, PWN, Warszawa 1996, s. 360–369.

„...I ciągle widzę ich twarze...”. Pierwodruk: *Sztuka i Historia. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, PWN, Warszawa 1992, s. 111–131.

Matejko a akademizm. Pierwodruk: *Wokół Matejki. Materiały z konferencji „Matejko a malarstwo środkowoeuropejskie” zorganizowanej w stulecie śmierci artysty*, red. P. Krakowski, J. Purchla, Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 1994, s. 28–36.

Jak Jan Matejko malował „Kazanie Skargi”?. Pierwodruk: *Janowi Matejce w stulecie śmierci. Pamiątnik wystawy w Muzeum Narodowym w Krakowie*, Kraków 1993, s. 40–49.

Boznańska i inne. Pierwodruk: *Kobiety i kultura. Kobiety wśród twórców kultury intelektualnej i artystycznej w dobie rozbiorów i w niepodległym państwie polskim*, red. A. Żarnowska, A. Szwarc, Wydawnictwo DiG, Warszawa 1996, s. 175–202.

Czy artyście wolno wyjść za mąż? Pierwodruk: *Fermentum massae mundi. Jackowi Woźniakowskiemu w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*, Agora, Warszawa 1990, s. 474–481.

Sztuka i zasady. „*Śniadanie na trawie*” Édouarda Maneta w świetle akademickich reguł. Pierwodruk: *Katalog wystawy Akademizm w XIX wieku*, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1998, s. 22–33.

„Szczęśliwa godzina”. Malarstwo polskie około 1900 roku. Pierwodruk: *Sztuka około 1900 w Europie Środkowej. Centra i prowincje artystyczne*, red. P. Krakowski, J. Purchla, Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 1997, s. 41–51.

Spis ilustracji

1. John Flaxman *Pożegnanie Hektora z Andromachą*, 1793, miedzioryt.
2. Pablo Picasso *La Vie*, 1903, The Cleveland Museum of Art, Cleveland.
3. Augusto Arrighi, fotografia wykonana w rzeźni, Muzeum Narodowe w Krakowie. Fot. Studio ST.
4. Henryk Siemiradzki, szkic olejny do obrazu *Dirce chrześcijańska* wykonany na fotografii, Muzeum Narodowe w Krakowie.
5. Henryk Siemiradzki *Dirce chrześcijańska*, 1897, Muzeum Narodowe w Warszawie. Fot. T. Zółtowska-Huszcza.
6. Katarzyna Kozyra *Piramida zwierząt*, 1993, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta.
7. Kadr z filmu dokumentującego ubój konia do *Piramidy zwierząt*.
8. Henryk Siemiradzki, studia olejne do obrazu *Dirce chrześcijańska*, Muzeum Narodowe w Krakowie.
- 9–11. Pablo Picasso, *Malarz i modelka*, 1968, akwaforty.
12. Raymond-René Aiffre *Dzieciństwo Poussina*, 1845, wg „Journal des Artistes”.
13. Henri Baron *Dzieciństwo Ribery*, 1841, wg „Album du Salon 1841”.
14. Jean-Louis Marley *Papież Leon X w pracowni Rafaela*, 1812, wg „Annales du Musée...”, 1812.
15. Pierre-Nolasque Bergeret *Karol V i Tycjan*, 1808, wg „Annales du Musée...”, 1808.
16. Jean-Baptiste Mallet *W pracowni Rafaela*, 1814, wg „Annales du Musée...”, 1814).
17. Antoine-Jean-Joseph Ansiau *Kardynał Richelieu przedstawia Poussina Ludwikowi XIII*, 1817, wg „Annales du Musée...”, 1817.
18. Jean-Auguste-Dominique Ingres *Leonardo umierający w ramionach Franciszka I*, 1818, Musée du Petit Palais, Paryż.
19. Joseph Beaume *Niewolnik Velázquez*, 1822, wg „Annales du Musée...”, 1822.
20. Louis Ducis *Pochodzenie malarstwa*, 1808, wg „Annales du Musée...”, 1808.
21. Jean-Elisabeth Chaudet *Dibutade odwiedzająca wizerunek kochanka*, 1810, wg „Annales du Musée...”, 1810.
22. Louis Ducis *Rzeźba (z cyklu Sztuki we władzy miłości)*, 1822, wg „Annales du Musée...”, 1822.
23. Franz i Johannes Riepenhausen *Sen Rafaela*, 1821, Muzeum Narodowe w Poznaniu.
24. François Édouard Picot *Rafael i Fornarina*, 1822, wg „Annales du Musée...”, 1822.
25. Joseph-Nicolas Robert-Fleury *Michał Anioł u wezglowia chorego slugi*, 1841, wg „Album du Salon 1841”.
26. Joseph-Nicolas Robert-Fleury *Benvenuto Cellini w swej pracowni*, 1841, wg „Album du Salon 1841”.
27. Gustave Courbet *Kapiące się*, 1853, Musée Fabre, Montpellier.

28. Tycjan *Bacchus i Ariadna*, 1522–1523, National Gallery, Londyn.
29. Jan Matejko *Zygmunt III*, fragment *Kazania Skargi*, 1864, Muzeum Narodowe w Warszawie.
30. Jan Matejko *Piotr Skarga*, fragment *Kazania Skargi*, 1864, Muzeum Narodowe w Warszawie.
31. Jan Matejko *Jan Zamoyski*, fragment *Kazania Skargi*, 1864, Muzeum Narodowe w Warszawie.
32. Jan Matejko *Possevino*, fragment *Batorego pod Pskowem*, 1872, Zamek Królewski w Warszawie.
33. Jan Matejko *Szczęśny Potocki i Poniński*, fragment *Rejtana*, 1866, Zamek Królewski w Warszawie.
34. Jan Matejko *Iwan Naszczokin*, fragment *Batorego pod Pskowem*, 1872, Zamek Królewski w Warszawie.
35. Jan Matejko *Wielki Mistrz Ulrich von Jungingen*, fragment *Bitwy pod Grunwaldem*, 1878, Muzeum Narodowe w Warszawie.
36. Jan Matejko *Witold*, fragment *Bitwy pod Grunwaldem*, 1878, Muzeum Narodowe w Warszawie.
37. Jan Matejko *Konstanty książę Ostrogski*, fragment *Holdu pruskiego*, 1882, Muzeum Narodowe w Krakowie.
38. Jan Matejko *Zygmunt Stary*, fragment *Holdu pruskiego*, 1882, Muzeum Narodowe w Krakowie.
39. Kazimierz Alchimowicz *Jasnowidzenie. Matejko i Skarga przed obrazem „Kazanie Skargi”*, 1900, pocztówka.
40. Olga Boznańska *Autoportret*, 1906–1907, Muzeum Narodowe w Krakowie. Fot. A. Chęć.
41. Anna Bilińska-Bohdanowicz *Autoportret*, 1892, Muzeum Narodowe w Warszawie. Fot. T. Żółtowska-Huszcza.
42. Aniela Pająkówna *Autoportret z córką*, 1907, Muzeum Narodowe w Krakowie. Fot. M. Studnicki.
43. Maria Podlewska *Autoportret*, ok.1900–1905, Muzeum Narodowe w Krakowie. Fot. Studio ST.
44. Maria Gażycz *Autoportret (?)*, 1896, Muzeum Narodowe w Warszawie. Fot. G. Policewicz.
45. Kazimierz Stabrowski *Julia Stabrowska* 1896, Muzeum Narodowe w Warszawie. Fot. G. Policewicz.
46. Édouard Manet *Śniadanie na trawie*, 1863, Musée d'Orsay, Paryż.
47. Marcantonio Raimondi według Rafaela *Sąd Parysa*, fragment ryciny.
48. Konrad Krzyżanowski *Chmury*, 1906, Muzeum Narodowe w Warszawie. Fot. T. Żółtowska-Huszcza.
49. Ferdynand Ruszczyk *Stare jabłonie*, 1900, Muzeum Narodowe w Warszawie. Fot. G. Policewicz.
50. Józef Pankiewicz *Przy lampie*, około 1893, Muzeum Narodowe w Warszawie.

51. Ferdynand Ruszczyc *Wnętrze z Bohdanowa – Kantorek*, 1906, własność rodziny artysty w Warszawie. Fot. T. Żółtowska-Huszczka.
52. Ferdynand Ruszczyc *Biały mazur*, 1905, własność rodziny artysty w Warszawie. Fot. T. Żółtowska-Huszczka.
53. Stanisław Wyspiański *Weranda*, 1894, Muzeum Narodowe w Krakowie.
54. Jacek Malczewski *Wiosenne roztopy – Wisła pod Zawichostem*, Muzeum Narodowe w Krakowie. Fot. A. Chęć.
55. Stanisław Wyspiański *Chocholy*, 1898–1899, Muzeum Narodowe w Warszawie. Fot. G. Policewicz.

Indeks osób

- Ackerman James S. 258, 259, 262
 Adh mar Jean 265
 Aiffre Raymond-René 96
 Alaux Jean 101
 Albani Francesco 117
 Albert, brat zob. Chmielowski Adam
 Alberti Leone Battista 20, 82, 154,
 157, 259, 275, 278
 Aleksander Wielki, król macedoński
 87, 100
 Alembert Jean Le Rond d' 147
 Allentuck M. 274
 Andersen W. 284
 Andrews Keith 269
 Andrzejewska Halina 273
 Andrzejkowicz-Buttowl Magdalena
 190
 Anna Jagiellonka, królowa polska 171
 Anna Mazowiecka 171
 Ansch tz Herman 163
 Ansiau Antoine-Jean-Joseph 101
 Apelles z Kolofonu 100, 109, 157
 Apollinaire Guillaume 50, 260
 Aretino Pietro 125
 Arnheim Rudolf 31, 261
 Arnold Joanna 264
 Arrighi Augusto 73
 Arystoteles 277
 Asnyk Adam 246
 Auffray Alexandre 108
 August zob. Oktawian August
 Aulnette de Vautenet Louis-Julien-
 -Jean 101
 Backhuysen Hendrik van de Sande
 121
 Badin Pierre-Adolphe 120
 Bal Mieke 261
 Balny d'Avricourt A. 269
 Baltru aitis Jurgis 144, 148, 273, 274
 Balzac Honoré de 124, 144, 273
 Balzukiewicz wna  cja 190
 Baraniecki Adrian 192, 194
 Baranowicz Zofia 287
 Bara czak Stanisław 263, 264
 Bardier A. 108
 Barocchi Paola 271
 Baron Henri 98
 Barr Alfred Hermann 25, 28, 260
 Barre Albert-Desir  122
 Bartolomeo Fra 98
 Basler Adolf 26
 Baudelaire Charles 268
 Baxandall Michael 37, 262, 263, 284
 Bazin Herre 101
 Beaume Joseph 109
 Bellini Gentile 120
 Belting Hans 13, 258
 Benardete José A. 262
 Benouville Léon 127
 Benveniste Emile 34, 38, 261, 262
 Berger John 258
 Bergeret Pierre-Nolasque 96, 101,
 106, 109, 122
 Bertou H. 269
 Betman Seweryn 171
 Beyer Henryka 189
 Beylin Paweł 266
 Białostocki Jan 62, 240, 257, 261,
 264, 266, 267, 273, 274, 275, 277,
 278, 283, 286, 287
 Bibbiena (Bernardo da Dovizi), kar-
 dynal 101
 Bierkowska Leonia 197
 Bilińska Anna zob. Bilińska-Bohdano-
 wiczowa Anna
 Bilińska-Bohdanowiczowa Anna 190,
 192, 197, 198, 200, 202, 206, 207
 Biskupski Krzysztof 261
 Blunt Anthony 260
 Boehm Gottfried 35, 262
 Bohdanowicz Antoni 197, 207, 281
 Boill  E. 125

- Boime Albert 54, 59–60, 263, 264, 265, 267, 276, 278, 285
- Boisselat Jean-François 115
- Boisselier Antoine-Félix 96
- Bonaparte Napoléon-Jérôme, książę Napoleon 8
- Boner Jan 171
- Bonheur Rosa 130, 282
- Bordini S. 273
- Borzello Frances 257
- Bosse Abraham 285
- Botticelli Sandro 58
- Boucher François 40
- Bouchet C. 122
- Boudaille Georges 260
- Bouguereau William-Adolphe 165
- Bouillon Jean-Paul 263, 283
- Bourdieu Pierre 257
- Boutwerk F. 115
- Bovenschen Silvia 282
- Boznańska Olga 189, 190, 191, 192, 197, 198, 200, 202, 204, 206, 207, 237, 282
- Bramante Donato 101
- Brée Philippe-Jacques van 98
- Breton Jules 165
- Bricmont Jean 266
- Bridan Pierre-Charles 118
- Brodski Josif 267
- Brouwer Adriaen 100
- Brożek Mieczysław 275, 278
- Brune Adolphe 122
- Bryl Mariusz 35–36, 257, 258, 259, 261, 262, 280
- Bryson Norman 261
- Brzozowski Stanisław 243
- Brzozowski Tadeusz 66
- Buffon Georges-Louis Leclerc de 144
- Cabanel Alexandre 165, 231
- Callen A. 284
- Callisch M. 106
- Callot Jacques 98
- Callot-Falconet Anne-Marie 282
- Campaspe, naloźnica Aleksandra Wielkiego 100
- Camper Petrus 147, 148
- Canova Antonio 96
- Caré M.-E. 96, 98
- Carpenter Roger 259
- Carracci bracia 109
- Carracci Annibale 109
- Carriera Rosalba 282
- Casagemas Carlos 26
- Castagnary Jules 228, 285
- Caylus Anne-Claude-Philippe de Tubières, hrabia de 51, 54, 57, 264, 265
- Cecylia święta 122
- Cellini Benvenuto 101, 122, 129, 270
- Certowicz Teofila 198, 200, 207
- Cézanne Paul 41, 224
- Chambray Roland Fréart de 172, 220–221, 224, 225, 226, 229, 230, 232–234, 235, 236, 277, 278, 283, 284, 285, 286
- Champfleury (Jules Husson) 268
- Chapeaurouge Donat de 269
- Chastel André 266
- Chaudet Jeanne-Elisabeth 111
- Chenavard Paul 7, 8, 257
- Chennevières Philippe de 130, 272
- Chmielewska Maria 207
- Chmielewski Adam (brat Albert) 207
- Chopin Fryderyk 250
- Chrystus zob. Jezus Chrystus
- Chudak Henryk 268
- Chwalibóg Maria 266
- Chwistek Bronisław 207
- Chwistek Emilia 207
- Chwistek Leon 207
- Cibot François-Barthélemy-Michel-Édouard 101
- Cieślińska Nawojka 269
- Cimabue (Cenni di Pepo) 95, 96, 128
- Čiurlionis Mikołaj 250
- Clérian Louis-Mathurin 108, 118, 268

- Cogniet Léon 111
 Condorcet Jean Antoine de 87
 Constable John 25
 Cormon Fernand Piestre 165
 Corot Jean-Baptiste-Camille 41, 165
 Correggio (Antonio Allegri) 106, 108
 Coulon T. 106
 Coupin de la Couperie Pierre-Syl-
 vestre 115
 Courbet Gustave 25, 29–30, 127,
 130–133, 136–137, 164, 222, 228,
 232, 272, 275, 283
 Couture Thomas 220
 Crauk Charles Alexandre 100
 Cresbêke 100
 Curtius Ernst Robert 287
 Cybis Jan 66
 Czartoryski Michał 169, 171
 Czepulis-Rastenis Ryszarda 282
 Czerni Krystyna 288
 Daix Pierre 260
 Damisch Hubert 283
 Daniel-Kossowska Stefania 281
 Dante Alighieri 95, 98
 Daubigny Charles-François 165
 Daumier Honoré 144, 223
 Dauvergne A. 115
 David Jacques Louis 41, 50
 Debaçq Charles-Alexandre 98, 118
 Degas Edgar 284
 Dehaussy Jules-Jean-Baptiste 108,
 118
 Déherain Herminie 96
 Delacroix Eugène 7–8, 20, 40, 56–
 –57, 59, 71, 95, 122, 124, 131–132,
 136, 257, 265, 272
 Delaroche Paul 40, 115, 164, 276
 Delécluze Étienne-Jean 40
 Denis Maurice 175, 278
 Descamps Gabriel-Alexandre 269
 Desmoulin François-Barthelémy-Au-
 gustin 122
 Devéria Eugène 101
 Dézallier d'Argenville Antoine Joseph
 54, 264, 265
 Diderot Denis 49, 54, 57, 59, 264,
 265
 Dilthey Wilhelm 11
 Dittmann Lorenz 12, 258, 259
 Dobrosielski Marian 273
 Dolet Étienne 129
 Domenichino (Domenico Zampieri) 98
 Donatello (Donato di Betto Bardi) 58,
 129
 Dorken G. 270
 Drexlerówna Luna 190
 Dreyfus Alfred 40
 Dubos Jean Baptiste 71
 Duchamp Marcel 10
 Ducis Louis 111
 Dukrzyńska Emilia 200
 Dułębiana Maria 192, 200, 204,
 206, 207
 Dunikowski Xawery 200
 Dupré Jules 165
 Durand-Ruel Paul 42
 Dürer Albrecht 100, 118, 148, 270,
 274
 Dutkiewicz Józef E. 281
 Dużyk Józef 267
 Dyck Anton van 98, 106, 111, 118,
 183
 Dzierżon Jan 171
 Easton Malcolm 270
 Egbert Donald D. 33, 261
 El Greco (Domenico Theotocopuli)
 26, 28
 Elsheimer Adam 132
 Erigonos 100
 Estreicher Karol 266
 Etienne L. 222, 283
 Eugenia Maria de Montijo de Guz-
 man, cesarzowa Francji 130
 Eycken J.-B. van 118
 Falicka Krystyna 261, 262
 Faliero Giovanni 96

- Falat Julian 244
 Farwell Beatrice 132, 272, 283
 Faunce Sybille 272
 Félibien André 278, 285
 Fellows C. 265
 Ferronnière zob. La Belle Ferronnière
 Fijałkowska-Kędzińska Stanisława 197, 206
 Filip IV, król Hiszpanii 109
 Filip Orleański, książę 106
 Flaubert Gustave 235
 Flaxman John 21, 24–25, 27–30
 Focillon Henri 53, 56
 Font-Reaulx D. de 272
 Fontenelle Bernard Le Bouvier 87
 Forge M. T. de 131, 272
 Fornarina (Margherita Lutti) 115, 119, 128
 Forster Kurt W. 258
 Foucart B. 272
 Fougeron André 42, 263
 Fourment Helena 119
 Fragonard Alexandre-Evariste 101
 Francisco da Hollanda 100
 Franciszek I, król Francji 101, 106, 129, 269
 Franus Ewa 280
 Freedberg David 13, 258, 269
 Fried Michael 272, 283
 Friedländer Max J. 261
 Gabryella zob. Żmichowska Narcyza
 Gadamer Hans-Georg 14–15, 68, 259, 262, 266
 Gainsborough Thomas 57
 Gall Franz Joseph 148
 Gallait Louis 164
 Galland Georg 270
 Gantner Joseph 56, 61, 265
 Gaskell Ivan 259, 262, 263
 Gauguin Paul 41, 260
 Gauricus Pomponius 144
 Gautier Théophile 164, 186–187, 276, 279
 Gavarni (Sulpice-Guillaume Chevalier) 144
 Gażycz Maria 197, 207
 Geirnaert Joseph 98
 Gentileschi Artemisia 282
 Géricault Théodore 84
 Gérôme Jean-Léon 128, 164, 165
 Gerson Wojciech 162, 192, 194, 197, 207
 Gerson-Dąbrowska Maria 190, 200, 207
 Ghiberti Lorenzo 129
 Ghirlandajo Domenico 98
 Giebułtowski Stefan 163, 178, 276, 277, 278
 Gierymski Aleksander 66, 243, 287
 Gieysztor-Miłobędzka Elżbieta 280
 Gigoux Jean-François 106
 Gilpin William 53
 Gioconda zob. Giocondo Mona Lisa di Giocondo Mona Lisa di (Gioconda, Mona Lisa, Mona Liza) 122, 143, 147, 273
 Giorgione (Giorgio da Castelfranco) 220, 222, 224, 227
 Giotto di Bondone 95, 96, 128
 Girodet Anne-Louis (Girodet de Trioson) 148, 269
 Głowiński Michał 261, 262
 Goethe Johann Wolfgang 91
 Gogh Vincent van 26
 Gohr Siegfried 270
 Goldstein Carl 275
 Gołąb Maria 288
 Gombrich Ernst H. 14–15, 16, 57–59, 140, 143, 158, 258, 259, 264, 265, 271, 273, 274, 275, 278
 Goncourt Edmond de 56, 265
 Goncourt Jules de 265
 Gornick V. 280
 Gorzkowski Marian 157, 162, 169, 176–177, 179, 184, 186, 187, 275, 276, 279, 280

- Goujon Jean 101
 Goya y Lucientes Francisco José de 25, 148
 Goyen Jan van 98
 Górska Maria Pia 200, 281
 Górski Konstanty Marian 244
 Grabowski Ambroży 167, 277, 281
 Grabowski Janusz 271
 Grabowski Wojciech 197
 Grabska Elżbieta 261, 266, 278
 Grandville (Jean-Ignace-Isidore Gérard) 144
 Granet François-Marius 106
 Greer Germaine 281
 Grimm bracia 77, 80
 Grimm Hermann 11
 Grotzger Artur 170, 277
 Grudziński Stanisław 208
 Gryglewski Aleksander 181, 182
 Guercino (Giovanni Francesco Barbieri) 101
 Guignet Adrien 122
 Guillemin Alexandre-Marie 120
 Guze Joanna 257, 265, 268, 272
 Gwozdecki Gustaw 250
 Hamilton Georg Heard 283
 Hanson Anne Coffin 284, 286
 Harlé Jean-Baptiste-Auguste 98
 Hartwig Julia 257, 265, 272
 Haskell Francis 40, 128, 263, 268, 269, 270, 271
 Hauptmann Werner 263
 Hausman Carl 262
 Hegel Georg Wilhelm Friedrich 127, 148, 271, 274
 Heiland S. 270
 Heim François-Joseph 101, 106
 Heinse Johann Jacob 91, 271
 Henryk II, król Francji 101
 Herding Klaus 260, 264
 Hess Thomas 272, 280
 Hesse Nicolas-Auguste 106, 120
 Hirszenberg Samuel 200
 Hoffmann Ernst Theodor Amadeus 122
 Hofmann Werner 10, 14, 132, 257, 258, 269, 272
 Hogarth William 147, 150, 273
 Holfeld Hippolyte-Dominique 96
 Holt Elisabeth Gilmore 285
 Hołowka Jacek 262
 Homer 28, 31
 Hopfgarten August 127
 Horacy (Quintus Horatius Flaccus) 62, 64, 67, 168, 169, 170, 277
 Houbraken Arnold 147, 273
 Hove Hubertus van 101, 120
 Hugues M. 98
 Humboldt Wilhelm von 136
 Imdahl Max 36, 284
 Ingres Jean Auguste Dominique 106, 115, 119, 125, 128, 271
 Jabłoński-Pawłowicz Izydor 162, 176, 177, 178, 179, 180, 183, 185, 276, 277, 279
 Jacks Philippe 266
 Jacob J. 118
 Jacomin Jean-Marie 109
 Jakimowicz Andrzej 150, 274
 Jal Auguste 40
 Janczewska-Glinka Jadwiga 190, 207
 Janicki Jerzy 73
 Janion Maria 273, 274
 Jankowiak Mieczysław 288
 Janson Horst Woldemar 284, 286
 Jaroszewski Tadeusz 130, 281–282
 Jasiołkowski Bruno 244
 Jaspers Karl 11
 Jastrun Mieczysław 277
 Jaworska Maria 281
 Jeleniewska-Ślesieńska Jadwiga 281
 Jellenta Cezary (Napoleon Hirschband) 244, 246, 287
 Jezus Chrystus 108
 Jones Robert 283
 Jongkind Johan Barthold 165

- Jordaens Jacob 132
 Joubin André 257, 265, 272
 Journet Elise-Marie-Thomate 100
 Józefina Beauharnais, cesarzowa Francji 106
 Judasz 269
 Jullien Hippolyte André 118
 Juliusz II (Giuliano della Rovere), papież 100, 101, 129
 Jung Carl Gustav 31, 261
 Justi Karl 11
 Juszcak Wiesław 240, 242, 259, 286, 287, 288
 Kalinowski Konstanty 261
 Kalinowski Lech 34, 261
 Kamińska Krystyna 281
 Karnkowski Stanisław 181
 Karol I, król Anglii, Szkocji i Irlandii 106
 Karol V, cesarz rzymsko-niemiecki 100, 101, 129
 Kasprowicz Jan 246
 Katarzyna II Wielka, caryca rosyjska 171
 Katarzyna z Ostroga (Ostrogaska) 181
 Kaufmann Angelica 106, 282
 Kawyn Stefan 282
 Kemal Salim 259, 262, 263
 Kęłbowski Janusz 287
 Kędziński Apoloniusz 206
 Kępiński Zdzisław 260
 Kierbedziowie, rodzina 206
 Klemens VII (Giulio de'Medici), papież 100
 Klimt Gustav 29
 Klinger Max 29
 Klukowa Maria 264
 Koerner Joseph Leo 257, 259
 Koerner Lisbet 257, 259
 Kołakowski Leszek 11, 258
 Kollątaj Hugo 169, 171
 Konopnicka Maria 204
 Kornilowiczowa Jadwiga 191, 207
 Korzeniowski Józef 208, 211, 212, 215, 282
 Kossak Zofia 192
 Kostyrko Teresa 280
 Kościelecki Andrzej 171
 Kowalski Grzegorz 77
 Kozyra Katarzyna 77, 79–80, 82–84, 267
 Koźmian Kajetan 215
 Krakowski Piotr 277, 279
 Kras Janina 281
 Krassowska Klementyna 197
 Kraszewska Otolia 190
 Kraszewski Józef Ignacy 277
 Krawczyk Jarosław 275, 276, 277, 279
 Kremer Józef 151, 274
 Kreuzer H. 271
 Kris Ernst 119, 268, 269, 270, 274
 Krull Elisabeth 282
 Krystyna Szwedzka 101
 Krywult Aleksander 189, 192, 198
 Krzemieniowa Krystyna 259, 266
 Krzyżanowska Michalina 206–207
 Krzyżanowski Konrad 206, 207
 Krzyżewska Katarzyna 267
 Kubińska Ola 259, 262, 266
 Kubler George 262
 Kuhn Thomas 16
 Kurz Otto 119, 268, 269, 270
 Kwintylian (Marcus Fabius Quintilianus) 275, 278
 La Belle Ferronnière, faworyta Franciszka I 101
 Lack Stanisław 244
 Lacroix Jean 120
 Lady Morgan 122
 Landman Adam 271, 274
 Lange Antoni 244
 Lanzi Luigi 65, 266
 Larisz Karol 187
 Laugée Desiré-François 118
 Lavater Johann Kaspar 148, 150, 273, 274

- Lawrence Thomas 96
Layard 53
Lebowski, model Matejki 185
Le Brun Charles 144, 147, 153, 273, 278, 285
Lecomte Paul 101
Leenhoff Ferdinand 230
Le Goff Jacques 257
Leibniz Gottfried Wilhelm 258
Leloir Jean-Baptiste 98
Lemasle Louis-Nicolas 109
Lemerre 54
Lemonnier G. 101
Le Nain bracia 128
Lenartowicz Teofil 246
Lenbach Franz von 163
Leon X (Giovanni de' Medici), papież 101, 129
Leonardo da Vinci 58, 84, 101, 106, 120, 122, 144, 147, 148, 153, 265, 269, 273, 274
Leopold, książę 101
Le Poittevin Eugène M. E. 122
Lessing Gotthold Ephraim 170
Lestang Joseph-Léon de 101, 106
Levesque Paul C. 264
Levinas Emmanuel 143, 273
Levitine George 274
Lewicka-Morawska Anna 282
Libelt Karol 215, 282
Lichtenberg Georg Christoph 148, 273
Lippi Filippo 109, 115
Lizyp z Sikionu 100
Lobin Julien-Leopold 120, 122
Longhi Roberto 132, 272
Lord Catherine 262
Lorentowicz Ewa 207, 281
Lorentowicz Jan 207
Lorrain Claude (Claude Gelée) 96, 98
Ludecke Hans 270
Ludwik XIII, król Francji 101
Ludwik XIV, król Francji 86, 87, 101
Ludwik Filip, król Francji 40
Lutyński Jan 264
Ławniczakowa Agnieszka 287
Łukasiewicz Małgorzata 262
Łuszczkiewicz Władysław 162, 192
Mach Jolanta 261
Maeterlinck Maurice 260, 261
Maignan Albert 115
Majewska Antonina 207
Majewska Emilia zob. Chwistek Emilia
Majewski, rzeźnik 185
Makart Hans 163, 164, 165
Makowiecki Andrzej 68
Maksymilian I, cesarz niemiecki 100
Malczewski Jacek 150, 198, 237, 238, 244, 246, 248, 252, 254
Malinowski Jerzy 287
Mallarmé Stéphane 248, 288
Mallet Jean-Baptiste 101
Malraux André 27
Malval S. de 108
Mander Karel van 100
Manet Édouard 40, 217, 220–232, 234–236, 283, 284, 285, 286
Manet Gustave 230
Marcin, święty 111
Marek, święty 129
Maria, Matka Boska 115
Maria Medycejska, królowa Francji 131
Marlet Jean-Henri 101
Marley Jean-Louis 101
Marzocchi di Bellucci Tito 98
Masaccio Tommaso 98
Massimo kardynał 106
Matejko Jan 139–140, 150–151, 153–154, 157–158, 160, 161–173, 175–188, 194, 243, 244, 256, 275, 276, 278, 279, 287
Matejko Teodora 276
Matthews Patrizia 280
Maurin-Białostocka Jolanta 266
Maurycy, święty 171
Medici, ród 87, 129

- Medici Cosimo 109
 Medici Maria zob. Maria Medycejska
 Medyceusz Kosma zob. Medici Cosimo
 Medyceusze zob. Medici
 Mehoffer Józef 238
 Ménageot François 91, 106
 Menjaud Alexandre 96, 115, 125
 Merian Maria Sybilla 282
 Merleau-Ponty Maurice 262
 Messerschmidt Franz Xawer 120, 150
 Mestrowić Ivan 95
 Meurent Victorine 223, 226, 230
 Michalski Sergiusz 257
 Michał Anioł Buonarroti 7, 69, 98, 100, 106, 109, 118, 119, 120, 122, 124, 128, 229, 230–231, 270, 285
 Michalkowa Janina 273
 Michałowski Stanisław 185
 Mickiewicz Adam 243, 274
 Mieris Frans van 128
 Millet Jean-François 165
 Milon z Krotonu 101
 Miłosz Czesław 288
 Mitchell W. J. T. 35, 257, 261, 262
 Mohammed II 120
 Mohr 177
 Mona Lisa (Mona Liza) zob. Giocondo Mona Lisa di
 Monet Claude 165, 227
 Monné Wanda 170, 277
 Monsiau Nicolas André 106
 Monteskiusz zob. Montesquieu Charles Louis de Secondat
 Montesquieu Charles Louis de Secondat 71
 Moran B. K. 280
 Morawińska Agnieszka 281, 288
 Morawska Hanna 261, 263, 278, 283
 Morawski Stefan 282
 Moreau Gustave 165
 Morelli Giovanni 52–53, 55
 Morisot Berthe 165
 Mossakowska Wanda 267
 Mouchy Emile-Édouard 120
 Mras George P. 265
 Munch Edvard 29
 Munkácsy Mihály 163
 Murger Henri 128, 271
 Murillo Bartolomé Estéban 108
 Mutermilch Melania (Mela Muter) 198
 Napoleon, książę zob. Bonaparte Napoléon-Jérôme
 Napoleon I, cesarz Francji 40
 Napoleon III, cesarz Francji 130, 217, 231
 Navratil L. 274
 Nead Lynda 257, 280
 Nelson Robert S. 257, 260, 261
 Neron (Claudius Drusus Germanicus Caesar), cesarz rzymski 73, 77
 Neuville, pani de 8
 Nice R. 257
 Niewiadomski Eligiusz 73
 Niklas Urszula 282
 Nochlin Linda 272, 280, 284
 Nodier Charles Emmanuel 124
 Nora Pierre 257
 Nordström Folke 274
 Norwid Cyprian 111, 167–168, 277
 Noskowski W. 274
 Novalis (Friedrich Leopold von Hardenberg) 53
 Nowacki Kazimierz 279
 Nowakowska-Sito Katarzyna 252, 266, 288
 Nowińska Alicja 194
 Oberheidacher J. 260
 Odier Édouard Alexandre 106
 Offenbach Jacques 223
 Okoń Waldemar 281–282, 287, 288
 Oktawian August (Caius Iulius Caesar Octavianus Augustus), cesarz rzymski 86, 87
 Okuń Edward 246, 288
 Olszaniecka Maria 287
 Orzeszkowa Eliza 208

- Ossowska Maria 43, 44, 263, 264
Ostrowska-Kęblowska Zofia 260
Ostrowski Jan 279
Overbeck Friedrich 106
Owidiusz (Publius Ovidius Naso) 25, 133
Pächt Otto 260
Pająkówna Aniela 190, 192, 207
Palińska Anna 261
Palissy Bernard de 118, 120
Palladio Andrea 109
Pallière A. 106
Pankiewicz Józef 246, 248
Panofsky Erwin 133, 136, 272
Papi (Teodozja) Jadwiga 209
Parej Juan de 109
Parrasjos z Efezu 118
Parson R. 273
Passmore John 37, 262
Pater Walter Horatio 98, 100
Pauli Gustave 283
Paulson Ronald 273
Pawlikowscy, rodzina 190
Pawlikowski Mieczysław 277
Pawłowski Tadeusz 263
Pelles Geraldine 270
Penny Nicolas 283
Pérignon Alexis-Joseph 109
Perrin Emile 98
Perugino (Pietro di Cristoforo Vannucci) 69, 96, 118, 266
Perykles 100
Peterson-Gouma Thalia 280
Pevsner Nikolaus 273, 282
Picasso Pablo 21, 24–32, 33, 41, 50, 91, 260, 261, 262
Picon Gaëtan 263, 283
Picot François Édouard 115
Pieńkos Andrzej 84, 267
Pigler Alois 269
Pigoń Stanisław 287
Piles Roger de 11, 54, 57, 265, 285
Piloty Theodor von 163, 164, 165
Pingret Édouard Henri Théophile 96
Piotr święty 129
Piotrowski Piotr 264
Piwocki Ksawery 281
Plagemann Volker 268, 270
Platon 70, 259
Pliniusz Starszy (Caius Plinius Maior) 100
Plutarch 100
Płazewska Magdalena 281
Podesti Francesco 115
Podkowiński Władysław 248
Podlewska Maria 190, 197, 200, 207
Podlewski Karol 207
Podraza-Kwiatkowska Maria 288
Poe Edgar Allan 246, 288
Pol Wincenty 246
Pollock Griselda 280
Pollock Jackson 72
Pomian Krzysztof 266
Poniński Adam 154
Pool Phence 260
Poprzęcka Maria 259, 260, 261, 266, 267, 273, 277, 280, 283, 286, 288
Porbus (Frans Pourbus) 124
Porebski Mieczysław 21, 50, 256, 257, 262, 264, 279, 287, 288
Porta Giambattista della 144
Possevino Antonio 140, 151, 168
Poświkowa Bronisława 194
Porkowska Zofia 273
Potoccy, ród 177
Potocki Antoni 185
Potocki Szczęsny 139, 157
Potter Paulus 122, 223
Poussin Gaspar 98
Poussin Nicolas 96, 98, 101, 106, 118, 124, 127, 128, 168, 224, 278, 285
Praz Mario 269
Primaticcio Francesco 101
Procajłowicz Antoni 248
Prokopiuk Jerzy 261
Protogenes 109

- Proust Antonin 224, 226, 227, 284
 Przesmycki Zenon 244, 288
 Przybyszewska Stanisława 190
 Przybyszewski Stanisław 190, 207, 246, 250
 Puget Pierre 101
 Purchla Jacek 277, 279
 Puvis de Chavannes Pierre 165
 Quatremère de Quincy Antoine-Chry-sostome 115, 119
 Quinet Edgar 40
 Raczyński Edward 185
 Radziwiłł Janusz 181, 187
 Rafael Santi 7, 96, 98, 100, 101, 106, 115, 118, 119, 122, 127, 128, 220–221, 225, 226, 229, 230–231, 233, 234, 283, 285
 Raimondi Marcantonio 220, 221, 283
 Ratkowska Paulina 258, 262
 Raybaud A. 268
 Rees A. L. 257
 Reff Theodore 283
 Rejtan Tadeusz 154, 168, 169, 171
 Rembrandt Harmenszoon van Rijn 96, 108, 118–119, 120, 122, 128, 147, 268
 Renoir Auguste 165
 Renoux Charles 98
 Reventlov Frantiska zu 214, 282
 Revest Cornélie Louise 98
 Révoil Pierre-Henri 40
 Reynolds Joshua 57, 150
 Regorowicz Ludwik 276
 Riat George 272
 Ribera Jusepe de (Spagnoletto) 98
 Richard Charles 40
 Richard Paul Lohse 287
 Richelieu Armand Jean du Plessis de, kardynał 101
 Ridolfi Carlo 100, 269
 Riegl Alois 62, 64
 Riepenhausen bracia (Franz i Johanes) 115
 Robert-Fleury Joseph-Nicolas 101, 120, 122
 Robbia Luca della 58
 Robin Régine 264
 Rochefort Henri, markiz de Rochefort-Luçay 41
 Rodakowski Henryk 66, 277
 Rodziewiczówna Maria 208, 209, 213, 282
 Roehn Jean-Alphonse 120
 Romano Giulio (Pippi de Guanuzzi) 128
 Rosa Salvator 108, 120, 122, 270
 Rosen Ch. 264
 Rosenauer Artur 260
 Rosenblum Robert 269, 271, 284, 286
 Rosiek Stanisław 273
 Ross S. 273
 Rossi Properzia de 111
 Rossini Gioacchino 131
 Rottenberg Anda 267
 Rotter Jan 182
 Rouget George 118
 Rousseau Théodore 165
 Różniatowska Antonina 197
 Ruben Christoph 163
 Rubens Peter Paul 98, 101, 118–119, 120, 131, 144, 230, 260
 Rubio Louis 108
 Ruskin John 71, 266
 Ruyter Michiel Adriaanszoon de, admirał 122
 Rychter-Janowska Barbara 197
 Rzepińska Maria 265, 273, 275, 278
 Sainte-Beuve Charles-Augustin 124
 Sand George (Aurore Dudevant) 213
 Sandblat Nils Gosta 284
 Santerre Jean Baptiste 106
 Sapięha Adam 185
 Schapiro Meyer 263, 275
 Scharf Aaron 132, 272
 Schiff Richard 257, 260, 261, 262

- Schikola G. 260
 Schlegel Friedrich 53
 Schliemann Heinrich 254
 Schlobach J. 268
 Schlosser Julius von 268
 Schwob Marcel 246
 Secomska Krystyna 257, 267, 287
 Segantini Giovanni 95
 Sempołowska Stefania 281
 Serafińska Stanisława 277
 Serafiński Leonard 276
 Serlio Sebastiano 101
 Seznec Jean 265
 Shakespeare William 154
 Schröder M. Z. 270
 Siemieński Lucjan 167, 277
 Siemiradzki Henryk 66, 73, 80, 82, 83–84, 86, 164, 166, 252, 267
 Siemiradzki Leon 73
 Sienkiewicz Henryk 73, 191, 207, 267
 Sienkiewicz Jadwiga zob. Kornilowiczowa Jadwiga
 Sieradzka Anna 280
 Simmler Józef 66
 Sinko Tadeusz 277
 Six Jan 122
 Skarga Piotr (Piotr Pawęski) 139, 151, 153, 168, 179, 180, 181, 186, 187
 Słowacki Juliusz 246, 276, 288
 Smart Alfred 274
 Sobieraj Małgorzata 263
 Sofokles 70
 Sokal Alan 266
 Sokolowski Jakub 215
 Sokrates 16
 Stoczyńska Krystyna 175, 279
 Stabrowska Julia 200, 206, 207
 Stabrowski Kazimierz 206, 207
 Stachiewicz Piotr 192
 Stadnicki Stanisław („Diabeł”) 187
 Staël-Holstein Anne Louise Germaine de 216
 Stanisław, święty 181
 Stanisław August Poniatowski, król polski 171
 Stanisławski Jan 238, 248
 Stankiewiczówna Zofia 190, 192, 197, 200, 204, 206
 Starzyński Juliusz 257, 265, 272
 Stattler Wojciech Korneli 162–163, 276
 Steen Jan 98
 Stefan Batory, król polski 168
 Steiner George 17–18, 36, 259, 262, 266
 Steiner Wendy 261
 Stempowski Jerzy 288
 Stendhal (Henri Beyle) 40, 122
 Stern Josef Peter 262, 264
 Steuben Charles Auguste 120
 Stevenson Charles 43, 263
 Stróżewski Władysław 258
 Struve Henryk 275
 Strzebiński Władysław 240, 287
 Stuart-Gardner Izabella 71
 Suchocki Wojciech 86, 260, 267
 Suleiman Susan Robin 280
 Sunderland Jan 270
 Swetoniusz (Caius Suetonius Tranquillus) 80
 Szapocznikow Alina 66
 Szczepińska-Tramer Joanna 260, 267, 283
 Szekspir William zob. Shakespeare William
 Szujski Józef 275
 Szwarc Andrzej 280
 Ślesiański Władysław 281
 Świrska Albina 215
 Tabarant A. 282
 Taine Hippolyte 71
 Tarnowski Stanisław 139, 153, 154, 162, 167, 169, 171, 177, 178, 180, 182, 184, 185, 186, 243, 272, 275, 277, 278, 279, 287

- Tassaert Octave 108
 Tassi (Agostino Buonamici) 96
 Teniers David 101
 Teresa Jadwiga zob. Papi (Teodozja)
 Jadwiga
 Testelin Henri 284
 Tetmajer Kazimierz Przerwa 198
 Teyssedre Bernard 284
 Thoré Théophile 128, 222, 283, 285
 Thuillier Jacques 285
 Tieck Ludwig 124, 271
 Tintoretto (Jacopo Robusti) 111, 125,
 132
 Tischner Józef 273
 Tolnay Charles de 51, 264, 265, 270
 Toorop Jan 29
 Tredecim zob. Przesmycki Zenon
 Treter Mieczysław 140, 150, 272,
 274, 275, 276, 278
 Tristan Flora 122
 Trybowski Ignacy 279
 Tucker Paula H. 283, 284
 Turgot Anne Robert Jacques 87
 Tycjan (Tiziano Vecelli) 100, 101,
 106, 129, 132–133, 220, 222
 Tygellin (Tigellinus Sophonius) 77
 Uccello Paolo 118
 Ulrich von Jungingen, Wielki Mistrz
 153, 157, 171
 Unger Gracjan 198
 Unierzycki Józef 276, 287
 Urbino księżna 96
 Valton Henrik (Hugnes) 96
 Vargas Luis de 108
 Varin Quintin 96
 Vasari Giorgio 50, 58, 65, 69, 71, 84,
 87, 100, 106, 119–120, 127, 147,
 266, 267, 269, 270, 273
 Velázquez Diego 109, 228
 Velde Adriaen van de 122
 Verdi R. 271
 Vermeer van Delft Jan 128
 Vernet Horace 101, 119
 Veronese (Paolo Caliari) 98, 129
 Vigée-Lebrun Elisabeth 282
 Vigny Alfred de 124, 271
 Villeneuve Vallou de 132
 Vitet Louis 40
 Voltaire (François Marie Arouet) 87
 Wackenroder Wilhelm Heinrich 124
 Wacksmuth Ferdinand 122
 Waldaner J. L. 265
 Walek, model Matejki 185–186
 Wallays Édouard 118
 Wallis Mieczysław 150, 274
 Warburg Aby 133
 Warnke Martin 17, 259
 Wasilkowska Maria 192
 Watelet Claude Henri 49, 264
 Watteau Antoine 40, 98, 100, 283
 Wauters Charles Augustin 118
 Wawrzyniecki Marian 153, 163, 186,
 274, 276, 279
 Wąźbiński Zygmunt 266
 Weber Maks 264
 Weiss Wojciech 248, 250
 Weizsäcker Carl Friedrich von 258
 Weloński Pius 85
 Whistler James Abbot MacNeill 164,
 248
 Wiercińska Janina 281
 Wiesiołowska Bronisława 190, 197–
 198
 Wiesiołowski Ludwik 192
 Wilde Oscar 230, 285
 Wildenstein George 269
 Wilson Juliet M. 274
 Winckelmann Johann Joachim 70, 71,
 136, 252, 266
 Wind Edgar 52–54, 55–56, 264, 265
 Winner Matthias 271
 Winniczuk Lidia 259, 275, 278
 Witkiewicz Stanisław 139, 140, 151,
 153, 154, 158, 160, 166, 170, 172, 175,
 178, 184, 187, 191, 242, 243, 272, 275,
 276, 277, 278, 279, 280, 287

- Witkiewicz Stanisław Ignacy (Witkacy) 207
Witold, wielki książę litewski 153, 168
Wittgenstein Ludwig 42, 263
Wittig Edmund 200
Wojtkiewicz Witold 237, 238, 246
Wölfflin Heinrich 27
Wolicka Elżbieta 259
Wolniewicz Bogusław 263
Wolska Maryla 277
Volter zob. Voltaire
Wolkowicz A. 258
Woolf Virginia 209, 282
Wouwermans (Jan van de Wouwre) 120
Woźniakowski Jacek 208, 281, 282
Würtenberger Franz 274
Wysocka Amelia 207
Wyspiański Stanisław 237, 238, 244, 252, 254
Yonker D. B. 274
Ysabeau A. 274
Zamoyski Jan, hrabia 185
Zamoyski Jan 139, 151, 153, 187 –
Zapolska Gabriela 209
Zarański Jan 265, 273, 278
Zborowski Janusz 187
Zebrzydowski Mikołaj 185, 187
Zerner Henri 264
Zeuksis z Heraklei 118, 127
Zgórniak Marek 276, 280
Ziemia Antoni 277, 283
Zola Emile 39–40, 225, 227, 263, 283, 284, 285
Zurbarán Francisco de 108
Zvaanenburg van 96
Zygmunt III Waza, król polski 139
Żarnowska Anna 280
Żeleński-Boy Tadeusz 271, 273
Żeromski Stefan 244, 287
Żmichowska Narcyza (Gabryella) 208, 209, 210, 214, 282

Spis treści

Jak mówić o sztuce

„Wielcy artyści”, „arcydzieła” i inne słowa	7
Flaxman 1793 – Picasso 1903	21
Język historii sztuki a język polityki	33
Złudzenia szkicu	49
Miejsce dzieła	62
Paralele	73

Pochwała malarstwa

Wizerunek mistrza	91
„Gest, który nic nie wyraża”	130
„...I ciągle widzę ich twarze...”	139
Matejko a akademizm	161
Jak Jan Matejko malował <i>Kazanie Skargi</i> ?	175
Boznańska i inne	189
Czy artystce wolno wyjść za mąż?	208
Sztuka i zasady. <i>Śniadanie na trawie</i> Édouarda Maneta w świetle akademickich reguł	217
„Szczęśliwa godzina”. Malarstwo polskie około roku 1900	237
Przypisy	257
Nota edytorska	289
Spis ilustracji	291
Indeks osób	294

Projekt graficzny i typograficzny: Stanisław Salij
Redakcja, korekta i indeks: Małgorzata Ogonowska
Skład: Piotr Górski
Druk i oprawa: Zakład Poligraficzno-Wydawniczy Pozkał, 88-100 Inowrocław, ul. Cegielna 10/12

Książka wydana z pomocą finansową Ministerstwa Edukacji Narodowej
oraz Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego.

© Copyright by Maria Poprzęcka
© Copyright for this edition by wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000

wydawnictwo słowo/obraz terytoria
80-244 Gdańsk, ul. Grunwaldzka 74/3
tel.: (058) 341 44 13, tel./fax: (058) 345 47 07
www.slowo-obraz.terytoria.com.pl; e-mail: slowo-obraz@terytoria.com.pl

ISBN 83-88560-10-7

BIBLIOTEKA
Instytutu Historii Sztuki
Uniwersytetu Warszawskiego

Biblioteka IHS UW



1077005457

