

UNIwersytet Łódzki
Wydział Filozoficzno – Historyczny
Instytut Filozofii
Katedra Estetyki

Agnieszka Gralińska - Toborek

**Świadomość ikonograficzna
a nowoczesna praktyka artystyczna
i refleksja nad sztuką**

Rozprawa doktorska
napisana pod kierunkiem
prof. dr hab. Grzegorza Sztabińskiego

Łódź 2004

Spis treści:

Wstęp.....	4
-------------------	----------

Część I

Rozdz. I. Świadomość ikonograficzna w metodologii historii sztuki.....	8
---	----------

1. Aby Warburg – ikonografia jako narzędzie antropologii.....	8
2. Erwin Panofsky – ikonografia jako narzędzie historii sztuki..	18
3. Ikonografia wobec innych metod badawczych.....	25

Rozdz. II. Świadomość ikonograficzna w sztuce dawnej–<i>storia</i>, alegoria i	
---	--

symbol.....	31
--------------------	-----------

1. Starożytność – alegoryzacja mitu.....	31
2. Wiek średni - między myśleniem symbolicznym a alegorycznym.....	35
3. Epoka nowożytna –między <i>storią</i> a symbolem.....	42
4. Metody badania symbolu i alegorii w sztuce dawnej.....	54

Część II

Rozdz. I. Symbol i alegoria w teorii i praktyce artystycznej XIX wieku.....	69
--	-----------

1. Nowa teoria symbolu.....	69
2. Symbol w teorii sztuki i artystycznej praktyce czasów romantyzmu.....	75
3. Symbolizm – symbolocentryzm.....	79
4. Alegoria XIX – wieczna.....	84
5. Tematyka narracyjna – kontynuacja <i>storii</i>	89
6. Koncepcje symbolu i alegorii w badaniach sztuki XIX wieku.....	92

Rozdz. II. Nowoczesność – kres ikonografii?.....	101
---	------------

1. Courbet i Manet – dyskusja z ikonografią.....	101
2. Tematyka nowoczesna oraz stare tematy w nowej oprawie.....	106
3. Autonomizacja, puryfikacja i poszukiwanie języka plastycznego.....	118
4. Nadawanie znaczeń modernizmowi.....	134
5. Alegoria nowoczesna.....	145

Część III

Rozdz. I. Koncepcja „wielkiego powrotu” a świadomość ikonograficzna.....	163
---	------------

1. Powrót do figuracji.....	164
2. Powrót do narracji.....	174

3. Dekonstrukcja alegorii.....	181
Rozdz. II. Intertekstualność zamiast ikonografii.....	188
1. Tematyka czy dyskurs.....	188
2. Przekształcenia ikonograficzne.....	191
3. Intertekstualność.....	195
4. Tekstualizacja modernizmu.....	202
Rozdz. III. Wyjątek sztuki polskiej lat 80-tych.....	207
1. Powrót narratora i alegorysty.....	209
2. <i>Sacrum</i> a symbol.....	213
3. Dekonstrukcja mitów i symboli.....	217
4. Modele świadomości ikonograficznej.....	220
Zakończenie.....	246
Spis ilustracji.....	260
Bibliografia.....	263

Wstęp

Termin „świadomość ikonograficzna” nie jest pojęciem uznanym i często stosowanym w naukach o sztuce. Pojawia się wprawdzie w tekstach historyków sztuki, ale nie jest wyjaśniany, może dlatego, że wydaje się oczywisty¹. W przypadku niniejszej rozprawy jest to jednak kluczowe pojęcie, dlatego wymaga dokładnego naświetlenia. Ikonografia nierozłącznie związana jest z tematem dzieła sztuki, dlatego tym terminem określa się tak „ogół dzieł plastycznych dotyczących jakiejś osoby albo wydarzenia” jak i „naukę pomocniczą historii sztuki, zajmującą się interpretacją tematu czy motywów dzieł sztuk plastycznych”². Druga część tej definicji wskazuje już, że ikonografia łączy się z interpretacją, a rozpoznanie tematu dzieła wymaga pewnej wiedzy i umiejętności. Świadomość ikonograficzna będzie zatem zdawaniem sobie sprawy z tego, że dzieło sztuki zawiera treść, że znaczy - czyli nie tylko ukazuje nam to, co przedstawione na obrazie, ale także odnosi się do czegoś poza obrazem i poza przedstawionym przedmiotem. Wywołuje ona także gotowość i chęć rozpoznawania zakodowanych w obrazie treści. „Ikonograficzne podejście proponuje, żeby czytać sztukę – wyjaśnia Mieke Bal, czynimy sens z tego, czym raczej dzieło nie jest, niż poprzez patrzenie na nie. Czytanie ikonograficzne jest interpretacją wizualnej reprezentacji, przez umieszczanie jej elementów w tradycji, która daje im znaczenie inne niż to, które sugeruje ich >>bezpośredni<< wizualny wygląd”³.

Ze świadomością ikonograficzną będziemy też łączyć postawy artystów, którzy odwołując się do tradycji, a także współczesnej im ikonosfery – czyli świata otaczających obrazów⁴, starają się przekazać określone treści za pomocą dzieła sztuki, czy artefaktu⁵. Zaznaczyć trzeba, że konieczna jest w takim działaniu świadomość, dlatego nie będziemy zajmować się problemami archetypu czy symbolu w rozumieniu psychoanalizy, ani sztuką, w której się ich upatruje, np. ekspresjonizmem abstrakcyjnym⁶. Zastrzec też należy, że świadomość ikonograficzna związana jest z

¹ Mariusz Bryl w książce *Cykle Artura Grottgera. Poetyka i recepcja* wspomina: „Interesować nas będą nie tylko konstruowane przez współczesnego badacza ciągi ikonograficzne, w ramach których można by sytuować przedstawienia cykli, ale przede wszystkim **ikonograficzna świadomość** [podkr. A.G.-T] artysty- sposób postrzegania przez Grottgera tematu i motywu jako elementów strategii twórczej, czynnych także w trakcie procesu twórczego”. Świadomość ikonograficzna byłaby tu więc osobistym, jednostkowym sposobem przedstawienia tematu, tzw. *inventio*. Por. M.Bryl, *Cykle Artura Grottgera. Poetyka i recepcja*, Poznań 1994, s. 103.

² W.Kopaliński, *Słownik Wyrazów Obcych i Zwrotów Obcojęzycznych*, wyd. XIII, Warszawa 1983, s. 182.

³ M.Bal, *Reading Rembrandt. Beyond the Word-Image Opposition*, Cambridge, 1991, s. 177.

⁴ Termin „ikonosfera” wprowadził M.Porębski, definiując ją jako: „uniwersalny system struktur obrazowych”, a rozumiał ją bardzo szeroko: „Wszystkie te pojedyncze elementy, jak i wszystkie mniej czy więcej złożone ich kompleksy – słowne, muzyczne, ruchowe, graficzne, malarskie, rzeźbiarskie, architektoniczne, urbanistyczne, regionalne – łączy jedno: są to obrazy, z których każdy narzuca pewien własny, różny od niego i dopełniający go zarazem przeciw-obraz; sugeruje ruch, przemieszczenie, zmianę w jednych wypadkach, obecność tego, co nieobecne, w drugich.” M.Porębski, *Ikonosfera*, Warszawa 1972, s. 68. My jednak będziemy ograniczać ikonosferę do tego, co dostrzegalne za pomocą wzroku, nie zważając jej jednak do dwuwymiarowych obrazów, jak czyni to Janina Makota. Por. J.Makota, *Ikonosfera współczesnej cywilizacji i jej rola kulturowa*, „Studia Estetyczne” T. XVII, 1980, s. 104.

⁵ Zbigniew Warpechowski, artysta performer, nie tworząc trwałych dzieł sztuki, ale artystyczne, efemeryczne akcje, także odwołuje się do ikonografii, por. Z.Warpechowski, *Zasobnik: autorski opis trzydziestu lat drogi życia poprzez sztukę performance*, rozdz. *Ikonografia sztuki performance*, Gdańsk 1998.

⁶ Choć w jego przypadku dyskusyjna jest owa „nieświadomość” użycia archetypów i symboli. Wiadomo, że niektórzy artyści, m.in. J.Pollock słuchali wykładów Junga w czasie jego wizyty w Stanach Zjednoczonych i byli zafascynowani jego badaniami. Por. A.Gibson, *Abstract Expressionism's Evasion of Language*, „Art Journal”, fall

pamięcią, ale nie jest z nią równoznaczna. Pamięć może przechowywać wygląd obrazów bez ich zrozumienia, zaś świadomość ikonograficzna nie musi się wiązać ze znajomością wszelkich znaczeń obrazów (tym zajmują się specjaliści - historycy sztuki), lecz z postawą ukierunkowaną na poszukiwanie treści w obrazie.

Myśl o powracającej we współczesności świadomości ikonograficznej zrodziła się z wcześniejszych zainteresowań autorki niniejszej rozprawy polską sztuką lat 80-tych, która skonfrontowana z twórczością następnej dekady ukazuje swą wyjątkowość. Właśnie w trudnym czasie stanu wojennego odrodziły się używane wcześniej w sztuce konwencje ikonograficzne, jak i bardziej skomplikowane tendencje symboliczne. Jednocześnie zaś reakcja na tę sztukę artystów młodszego pokolenia pozwoliła odkryć różnice między sztuką „ikonograficzną”, a postmodernistyczną dekonstrukcją ikonografii.

Odwołanie się tylko do sztuki polskiej ostatnich dwu dekad bardzo zubożyłoby problematykę świadomości ikonograficznej, dlatego praca przybrała charakter przekrojowy. W celu wyjaśnienia podstawowych dla ikonografii pojęć: alegorii, symbolu i „storii” należało przywołać ich wcześniejsze teorie i sprawdzić, czy stosowane były w sztuce. Oczywiście w ogromnym skrócie i z pełną świadomością niewyczerpanego bogactwa problematyki, wybrane zostały tylko niektóre, najbardziej charakterystyczne wypowiedzi myślicieli, teoretyków, artystów i badaczy sztuki, które służyć miały za podstawę do porównania i odnalezienia różnic w nowoczesnej i współczesnej myśli o sztuce i zawartych w niej znaczeniach.

Winniśmy tu jeszcze jedno wyjaśnienie. Określeniem sztuka nowoczesna chcemy objąć sztukę XX wieku, do mniej więcej lat 60-tych, zaś termin „sztuka współczesna” rezerwujemy dla twórczości od późnych lat 70-tych do dziś. Jednocześnie pojawiają się w tekście terminy „modernizm” i „postmodernizm”, które nie muszą się pokrywać z poprzednio wymienionymi. O modernizmie mówimy szczególnie wtedy, gdy mamy na myśli nowoczesną sztukę dążącą do samoreferencji i autonomii, zaś postmodernistycznymi nazywamy przede wszystkim te nurty sztuki współczesnej, w których wyraźne jest powoływanie się na sztukę wcześniejszą, cytowanie, zawłaszczanie, a przede wszystkim przywoływanie ikonografii. Oczywiście granice te są płynne, zależą od kontekstu i poszczególnych postaw artystycznych⁷.

Niemalą rolę w naszej refleksji nad świadomością ikonograficzną odegrały metody badania sztuki odwołujące się do ikonografii. Nie można bowiem o niej było mówić bez przedstawienia postaci Aby Warburga i Erwina Panofskyego, którym nie tylko historia sztuki, ale także teoria sztuki, socjologia sztuki i antropologia kulturowa wiele zawdzięczają. Uwagę naszą skupialiśmy jednak nie tyle na samych metodach stworzonych przez wymienionych badaczy, ale na koncepcjach sztuki i jej treści. Także w kolejnych rozdziałach omawiamy krótko szczegółowe metody rozpoznawania alegorii i symboli, nie podejmujemy natomiast problemu znaku, nie

1988* (wszystkie artykuły dostępne w internetowej bazie on-line EBSCO oznaczam *, zapisane w HTML nie posiadają paginacji. Adres bazy: <http://search.epnet.com> lub <http://www.ebsco.com/home>); oraz A. Kępińska, *Żywiół i mit. Żywiół jako wartość w sztuce action painting w świetle badań nad strukturą mitów i „świadomością mityczną”*, Kraków-Wrocław 1983.

⁷ Debaty dotyczące granic i charakterystyki modernizmu, postmodernizmu, neoawangardy, cały czas trwają, nie chcemy więc skupiać się na rozstrzygnięciu tych kwestii, nie to jest naszym celem, choć można powiedzieć, że w pewien sposób niniejsza praca wpisuje się w diagnozę postmodernistycznej świadomości artystycznej.

wchodzimy w zakres semiotyki i strukturalizmu, tam, gdzie nie jest to konieczne. Rozszerzyłoby to bowiem niepomiarne zakres badawczy tej pracy i wymagałoby dodatkowych studiów w tych dziedzinach.

Niniejsza rozprawa podzielona została na trzy części, zgodne z zachodzącymi chronologicznie zmianami w świadomości ikonograficznej. W pierwszej części jeden rozdział poświęcamy myśli Aby Warburga i Erwina Panofsky'ego, drugi zaś opisuje problematykę alegorii, symbolu i „storii” w sztuce dawnej, oraz prezentuje teoretyczne założenia badań ikonograficznych zawarte w publikacji Göra Hermeréna *Representation and Meaning in the Visual Arts. A study of Iconography and Iconology*.

W części drugiej ukazujemy odejście od świadomości ikonograficznej opartej na konwencji i związkach sztuki z literaturą, jaka nastąpiła w XIX i I połowie XX wieku. Szczególnie interesuje nas tu przełom romantyczny oraz symbolizm, gdy pojawia się filozoficzna refleksja dotycząca symbolu i alegorii, rozgraniczająca i wartościująca oba zjawiska. Towarzyszyła temu oczywiście praktyka artystyczna. Skrótowno przypominamy więc najważniejsze motywy ikonograficzne a także środki czysto plastyczne, dzięki którym sztuka miała się stać symboliczna. Nie pomijamy w tym rozdziale także XIX wiecznej alegorii, szukamy przyczyn jej kryzysu oraz przedstawiamy rzadko podejmowany przez badaczy problem alegorii rzeczywistej. Wspominamy także o współczesnych badaniach symbolu i alegorii sprzed wieku oraz omawiamy kluczową dla współczesności koncepcję alegorii Waltera Benjamina.

Drugi rozdział w tej części dotyczy nowoczesności. Jest to najbardziej obszerny fragment rozprawy, gdyż dotyka skomplikowanych relacji zachodzących między sztuką nowoczesną a świadomością ikonograficzną. Chcemy ukazać, że sztuka I połowy XX wieku odrzucając ikonografię, nie rezygnuje wcale z ambicji przekazywania treści. Rozpoczynając od przedstawienia założeń Gustawa Courbetta i Edouarda Maneta, chcemy zwrócić uwagę, że tendencje dekonstruujące świadomość ikonograficzną są widoczne już w ich twórczości. Następnie śledzimy tematykę podejmowaną przez te nurty sztuki nowoczesnej, które nie rezygnowały z przedstawiania rzeczywistości, choć nie były już mimetyczne. Opisujemy także proces puryfikacji – czyli oczyszczania się z mimetyzmu, i autonomizacji czyli rezygnacji z treści literackich w sztuce, oraz ukazujemy, w jaki sposób artyści poszukiwali własnego języka czysto plastycznego, którym chcieli w dalszym ciągu wyrażać pewne treści wychodzące poza granice sztuki. Ostatnim etapem tego procesu odchodzenia sztuki nowoczesnej od świadomości ikonograficznej jest zjawisko autoteliczności sztuki – ostateczne zerwanie z wszelkimi treściami i znaczeniami wychodzącymi poza dzieło jako takie. Osobnym problemem, jaki staramy się przybliżyć, jest nowa postawa badawcza wobec tej właśnie, modernistycznej sztuki, która manifestuje swoje „milczenie”. Ukazujemy na wybranych przykładach, jak z wykorzystaniem świadomości ikonograficznej współcześni badacze starają się odnaleźć znaczenia w sztuce, która z zasady miała być asemantyczna. Na koniec zaś przedstawiamy jedyną chyba teorię alegorii nowoczesnej, sformułowaną przez Petera Bürgera.

Część trzecia traktuje o tych zjawiskach w sztuce współczesnej, które sugerowałyby jej powrót do świadomości ikonograficznej. Przedstawiamy więc w pierwszym rozdziale koncepcje powrotu sztuki do figuracji, narracji, alegorii i konfrontujemy je z wcześniejszymi teoriami i praktyką artystyczną, by ukazać ich

odmienność. W drugim rozdziale przedstawiamy współczesne strategie artystyczne podejmujące intertekstualną grę z tradycją ikonograficzną. Ostatni rozdział natomiast przybliży wyjątek polskiej sztuki lat osiemdziesiątych, w sposób modelowy przywracający tradycyjną świadomość ikonograficzną. Ten przykład wskazuje na zewnętrzne warunki, w których sztuka nabiera znaczeń pozaobrazowych, pozwala udowodnić, że świadomość ikonograficzna związana jest z kontekstem miejsca i czasu.

W zakończeniu powracamy do koncepcji *pathos formulae* Aby Warburga wskazując na jej aktualność. Symboliczny gest wydaje nam się bowiem niezwykle ważnym elementem kultury, obecnym także w sztuce współczesnej i niejednokrotnie przywołującym świadomość ikonograficzną.

Praca ilustrowana jest reprodukcjami dzieł sztuki dawnej, a przede wszystkim współczesnej. Rozmiary opracowania nie pozwalają na zamieszczenie wszystkich wymienianych dzieł sztuki, co zresztą nie było konieczne, gdyż rozprawa dotyczy teorii, a nie historii sztuki.

Na koniec pragnę złożyć serdeczne podziękowania Promotorowi mojej dysertacji Profesorowi Grzegorzowi Sztabińskiemu za opiekę naukową i cenne wskazówki, ale jednocześnie za pozostawienie swobody, będącej wyrazem zaufania. Dziękuję także za pomoc i cenne uwagi koleżankom i kolegom z seminarium, szczególnie mgr Wioletcie Kazimierskiej – Jerzyk, mgr Agnieszce Rejniak, mgr Szymonowi Iwanowskiemu. Osobne podziękowanie składam dr Ewie Kubiak za życzliwość i pomoc w opracowaniu materiału ilustracyjnego. Niech będzie mi też wolno gorąco podziękować mojej Rodzinie, za cierpliwość, wyrozumiałość i wsparcie.

Część I

Rozdział I

Świadomość ikonograficzna w metodologii historii sztuki.

Zapowiadane we wstępie studia nad świadomością ikonograficzną iść będą dwutorowo: z jednej strony będzie to analiza tekstów teoretycznych podejmujących problem alegorii i symbolu oraz konfrontowanie ich z praktyką artystyczną, z drugiej zaś strony przedstawianie metod badania sztuki, które wynikają ze świadomości ikonograficznej. Dociekań nad problemem znaczeń pozaobrazowych w sztuce nie wypada rozpocząć inaczej niż od prześledzenia myśli dwu wybitnych badaczy, dzięki którym terminy ikonografia i ikonologia na stałe weszły do słownika nauk o sztuce⁸, a są nimi Aby Warburg i Erwin Panofsky. Postawieni w jednej, chronologicznej linii mogą być zauważeni przede wszystkim jako twórcy metody ikonograficznej, nie tyle jednak o rozwoju metody, co właśnie o bogactwie ich koncepcji opartych na świadomości ikonograficznej i jej odmienności od samej metody będzie tutaj mowa.

1. Aby Warburg – ikonografia jako narzędzie antropologii

Postać Aby Warburga postrzegana jest przede wszystkim jako badacza kultury Renesansu, twórcy słynnej i specyficznej Biblioteki, prekursora metody ikonograficznej w historii sztuki. Współcześni badacze kultury coraz częściej dostrzegają oryginalność jego interpretacji kultury nie jako czasowego ciągu rozwojowego, lecz jako dialektycznego rozprzestrzeniania się energii mitycznych i racjonalnych, co ujawniać ma się szczególnie w obrazotwórczej działalności człowieka. Dzięki temu Warburg może być dziś postrzegany jako prekursor współczesnych badań wychodzących daleko poza obręb tradycyjnej historii sztuki, a zajmujący się tzw. „kulturą wizualną”⁹. Nasze zainteresowanie skupione będzie na kilku zaledwie, ale ważnych w kontekście zagadnienia świadomości ikonograficznej, problemach podejmowanych przez Warburga, takich jak symbol i alegoria, pamięć zbiorowa, oraz najbardziej intrygujący, budzący skojarzenia ze sztuką nowoczesną projekt *Atlasu Mnemosyne*.

Praca badawcza Warburga skupiła się na tropieniu śladów pogańskiego antyku w Renesansie¹⁰. Nie sprowadzała się jednak do odnajdywania motywów i ich pierwowzorów, lecz była punktem wyjścia do szukania powodów owego zjawiska wędrówki obrazów. Grecja starożytna była dla Warburga szczególnie energetycznym miejscem tworzenia się archetypów¹¹. Lęki, frenetyczne przeżycia człowieka

⁸ O ikonografii i ikonologii mówi nie tylko historia sztuki, ale także kulturoznawstwo, estetyka, socjologia, a nawet literaturoznawstwo.

⁹ O tym, czym jest „hybryda” zwana kulturą wizualną i jaki jest jej związek z historią sztuki, por. m.in. W.J.T.Mitchell, *Interdisciplinarity and Visual Culture*, „Art Bulletin”, December 1995, vol. 77, s. 540-545*.

¹⁰ Starożytną Grecję traktował Warburg jako czas pierwotności społecznej, nie antropologicznej. Por. W.Kemp, *Walter Benjamin i Aby Warburg*, „Artium Questiones”, 1984, t. II, s. 164.

¹¹ Słowa archetyp, które utrwaliło się już w słowniku nie tylko naukowym, ale także potocznym jako określenie prawzoru, używamy tu w celu unaocznienia działania pewnych obrazów w pamięci. Warburg nie używa jednak tego sformułowania. Jak wyjaśnia W.Kemp, zbieżności między Jungiem a Warburgiem są powierzchowne, gdyż tego drugiego nie interesuje stałość symbolu – lecz jego forma odsyłająca do kontekstu historyczno-społecznego, por. W.Kemp, op. cit., s. 163.

pierwotnego, w kontakcie ze światem zewnętrznym „oswajane są” w zbiorowych rytuałach. „W obszarze orgiastycznego, masowego przeżycia – pisał Warburg – powinno się szukać tłoczni(...), która wybija w pamięci wyraz ekstremalnego emocjonalnego napięcia z taką intensywnością, że engramy bolesnego doświadczenia trwają jako dziedzictwo zachowane w pamięci”¹². Engramy¹³ są zachowaną w pamięci energią wywołaną przez zbiorowe doświadczenie o charakterze fizjologicznym, cielesnym. Energia ta może być zamieniona na gesty i mimikę, co jest „odruchową projekcją przyczyny”¹⁴, naśladowaniem zastępującym nieznaną przyczynę mitem. Ogromny wpływ na koncepcję powstawania symbolu jako następstwa zbiorowych rytuałów „oswajających” traumatyczne przeżycia, miały badania antropologiczne i podróż Warburga do Ameryki, gdzie osobiście mógł obserwować rytuały Indian Pueblo w Nowym Meksyku i Arizonie. Plemiona pierwotne dostarczały mu materiału porównawczego, na podstawie którego odnajdywał te same elementy w kulturze greckiej, a potem Renesansowej: „Dwa tysiące lat temu w Grecji – pisał Warburg – tym miejscu, z którego czerpiemy naszą Europejską kulturę – były popularne właśnie takie rytualne praktyki i przekraczały one w swej krzykliwej monstrualności rzeczy, które widzimy wśród Indian”¹⁵. Gesty powtarzane w rytuałach wyciskają się w pamięci jako obrazy – dynamogramy, wizualne inskrypcje w pamięci. Obraz stoi na przejściu między owym archaicznym odruchem, a myśleniem dyskursywnym i jest formą myślenia symbolicznego¹⁶, jest przejściem od mimetycznego utożsamienia z wywołującym lęk zjawiskiem, a zdystansowaniem się od niego. Mathiew Rampley nazywa taki symbol mityczno-asocjacyjnym¹⁷.

Symbol ma zdolność przetrwania w pamięci i przechowywania pierwotnej, źródłowej dla niego energii. Najbardziej kreatywny i energetyczny jest oczywiście w czasie, gdy jest ustanawiany. Gdy zaś epoka tzn. ludzie w niej żyjący eksploatują tę energię aż do jej wyczerpania, symbole nie zanikają, lecz zmieniając formę utajniają się na pewien czas¹⁸. Jak pisze Sylwia Ferretti: „W rzeczywistości one są zawsze obecne w historii i są skierowane ku niej tak, jak do drugiej natury; one ukrywają się w innych formach, które im często zaprzeczają i często obniżają ich ewokatywną siłę i czynią je z wyglądu innymi niż są. Nie walczą przeciwko czasowi, ale raczej próbują przetrwać w czasie(...). Zmieniając wygląd, ale nie strukturę symbole przeszłości pozostają nietknięte, dopóki geniusz o jakimś extra-historycznym i extra-temporalnym

¹² A. Warburg, Wstęp do *Mnemosyne*, Warburg Archive, no. 102.I.I.6, cyt. za: Rampley M., *Archives of Memory: Walter Benjamin's Arcades Project and Aby Warburg's „Mnemosyne Atlas”*, [w:] *The Optic of Walter Benjamin*, ed. A. Coles, London 1999, s. 105.

¹³ Pojęcie engramu zapożycza Warburg z teorii Richarda Semona wyłożonej w książce *Die Mneme als erhaltendes Prinzip im Wechsel des organischen Geschehens*, Leipzig 1904. Według Semona bodźce wpisują się w pamięć jako ślady, nazywane „engramami”. Są one reaktywowane w pewnych okolicznościach. Dla Warburga są one punktem wyjścia dla dynamogramów, które są ich zapisem wizualnym. Por. Rampley M., *Archives...*, oraz tenże, *The Remembrance of Things Past. On Aby M. Warburg and Walter Benjamin*, Wiesbaden 2000, s. 88.

¹⁴ J. Szczuka, „*Mnemosyne*”, *sztuka jako organ społecznej pamięci*, w *pismach Aby Warburga*, „Roczniki Humanistyczne”, 1998, t. XLVI, z. 4, s. 140.

¹⁵ A. Warburg, *A lecture on Serpent Ritual*, „Journal of the Warburg and Courtland Institutes” 1939, nr 2, s. 282, cyt. za Ferretti, s. 71.

¹⁶ J. Szczuka, op. cit., s. 140.

¹⁷ Por. M. Rampley, *Archives...*

¹⁸ Jest to dla naszych rozważań niezwykle ważna cecha myśli Warburga, dająca możliwości innej aniżeli tylko ewolucyjna interpretacji powrotu do ikonografii w sztuce nowoczesnej i współczesnej.

charakterze nie przyniesie bardziej intensywnej zmiany, która jest w tym samym czasie ponownym podbojem ich pierwotnej mocy”¹⁹. W specjalnych warunkach symbole ożywają przekazując znów swoją energię, a dzieje się tak wtedy, gdy umysłowość epoki znajduje się w podobnym stanie wysokiego napięcia. To tłumaczy odrodzenie się w sztuce renesansowej motywów pogańskiego antyku. Owo napięcie zaś rodzi się w starciu pierwotnej energii – irracjonalnej, zmysłowej, traumatycznej, ze świadomą chęcią opanowania chaosu, zracjonalizowania lęków i zdystansowania się. Z próby pogodzenia i zrozumienia tych dwóch żywiołów, które z pewnością nazwać można za Nietzschem Dionizyjским i Apollińskim²⁰, rodzi się sztuka. We wstępie do *Mnemosyne* Warburg pisze: „dominium sztuki leży w sferze symbolu, który pomaga wyobraźni uwolnić się z głębokości i wyrazić siebie. Konieczne jest znaleźć te symbole, które z ostateczną siłą ekspresyjnej syntezy, reprezentują eksternalizację wewnętrznego świata tak, by powierzyć to zmysłom, które to odbierają, i intelektowi, który to ocenia. Gdy tak się stanie, symbole zaczynają żyć w świadomości ludzkiej. Leżą one w niej w bardziej lub mniej ukrytych sferach, migrują przez cywilizacje poprzez te osoby, które mogą otwarcie je przyjąć, szukają w pewnych osobach takiej samoświadomości, która pozwoli im odrodzić się w ich kształcie pierwotnym. Patetyczny gest Marii Magdaleny Niccolo dell’Arca, Donatella czy Bertolda di Giovanni, wyrażający >>moment intensywności kobiecej świętości<<, jest powtórzeniem w jej ciele nieokiełznanych żądz Menead antycznych. Jest to więc przykład >>pęknięcia w symbolicznym porządku<<. Ten wsteczny krok, gest poganizmu jest w porę zignorowany przez całkowicie symboliczny kontekst – ofiarę Słowa Wcielonego”²¹. Symbole nie odradzają się więc tylko poprzez naśladowanie dzieł dawnych (co oddala Warburga od metodologicznej ikonografii) lecz budzą się w pamięci dzięki owemu specyficznemu natężeniu we wnętrzu artysty, stąd słynne stwierdzenie Warburga, że gdyby nawet artyści Renesansu nie znali rzeźby Laokona, byłiby w stanie sami go wymyślić²².

Może być jednak i tak, że symbol jest eksploatowany bez owego natężenia, jest wyrwany z kontekstu, zaledwie naśladowany, a nie rozumiany i odczuwany. Tak się dzieje, gdy Agostino di Duccio w swoim reliefie dla ukazania św. Bernardina ratującego dwójkę dzieci zapożycza formy z sarkofagu antycznego przedstawiającego Medeę mordującą swe dzieci²³, czy gdy „skromny przywilej pobożnego zajmowania rogu obrazu przez donatora jest rozszerzony przez Ghirlandaia i jego klienta bez namysłu nad tym, czy cielesny wygląd ma prawo wejścia do świętego wydarzenia jako widz a nawet aktor”²⁴. Symbol tak użyty staje się pustą formą wynikającą z „hiperinflacji” symbolicznego znaczenia– czyli alegorią, (lub według interpretacji

¹⁹ S.Ferretti, *Cassirer, Panofsky and Warburg. Symbol, Art and History*, New Haven, London 1989, s. 35.

²⁰ Inspiracja Warburga *Narodzinami tragedii* Nietzschego jest tutaj bezsporna i widoczna, choć odnajduje się też wiele różnic między koncepcją Nietzschego a Warburga. Por. m.in.: S.Ferretti, op. cit., część: *The pagan Demon-God and the Apollonian-Dionysian Polarity*.

²¹ G.Didi-Huberman, *Dialektik des Monstrums: Aby Warburg and the symptom paradigm*, „Art History”, November 2001, vol. 24, nr 5, s. 265.

²² A.Warburg „L’ingresso dello stile anticheggiante nella pittura del primo Rinascimento”, *La rinascita del paganesimo antico: Contributi alla storia della cultura raccolti da Gertruda Bing*, Florence, 1966, s. 307, za: M.Rampléy, *From symbol to allegory: Aby Warburg’s theory of art*, „Art Bulletin”, March 1997, Vol. 79*.

²³ Za: J.Szczuka, op. cit., s. 146.

²⁴ A.Warburg, *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, ed. D. Wuttke, Baden-Baden, 1992, cyt. za: M.Rampléy, *From...*

M.Rampleya znakiem logiczno-dyssocjacyjnym)²⁵. Owa ekonomiczna metafora, zauważa M.Rampley służy Warburgowi do ukazania, jak podwyższona retoryka ma skompensować fakt, że aktualny obraz nie jest już związany z jego podstawową ekspresyjną „tłocznią” [Prägewerk]. Rozumienie alegorii jako rozłączenia natury (tzn. emocjonalnego pochodzenia obrazu) i znaczenia wskazuje na romantyczny rodowód myśli Warburga²⁶. Podobnie jak romantyczni teoretycy symbolu (przeciwnicy alegorii), Warburg także widzi symbol jako naturalne połączenie obrazu i znaczenia na zasadzie empatii. Obraz, jak zauważa M.Rampley jest przez Warburga rozumiany – „jako symbol empatycznej projekcji w coś odmiennego i sam staje się przez to obiektem empatii. Symboliczna reprezentacja traci swą symboliczną cechę, rozróżnienie między obrazem i symbolizowanym obiektem załamuje się i obraz staje się przedmiotem takiej samej empatycznej identyfikacji jak obiekt przez niego symbolizowany”²⁷.

Dzieła sztuki są więc wynikiem działania dwóch przeciwnych sił, rodzi się jednak pytanie, czy są obrazem ich polaryzacji czy też zwycięstwa rozumu nad chaosem? W zależności od przyjętej metody badacze bądź skłaniają się ku postrzeganiu Warburga jako dążącego do harmonii dzięki zapanowaniu nad tym co zmysłowe i irracjonalne, inni zaś widzą go jako tragicznego odkrywcę psychologii sztuki, której źródłem jest irracjonalne i traumatyczne, podświadome przeżycie, co poświadczać miały także losy samego Warburga i jego kłopoty z utrzymaniem psychicznej równowagi²⁸. W wielu notatkach Warburg mówi o „boju z monstrem” w sobie, a także o „psychicznym dramacie” [Seeldrama] kultury jako całości, „zawiłym i dialektycznym” węźle podmiotu z tym tajemniczym monstrem, „pierwotną przyczynową formą” [Urkausalitätform]. Jak pisze Georges Didi-Huberman: „Warburgiańska historia obrazów próbuje analizować zarówno przyjemność formalnej inwencji, w okresie Renesansu np., jak i >>karygodność<< tłumionej pamięci, która może się tu manifestować. Ewokuje ruch artystycznej kreacji tak samo jak auto-destrukcyjny przymus pracy w ogromnej obfitości form. Naświetla zarówno koherencję estetycznych systemów jak i czasem irracjonalną naturę wierzeń ponad którymi są one ufundowane. Bada tak jedność stylistycznych epok jak i konflikty i „formacje kompromisów” jakie mogą przecinać i rozdzielać je. Rozważa tak piękno i wdzięk dzieł sztuki, jak i „trwogę” i „fobie” dla których dostarczają one, jak mówi -

²⁵ Ta degradacja znaczenia w alegorii barokowej zbliża Warburga do refleksji Waltera Benjamina, na co zwraca uwagę M.Rampley w tekstach: *The Remembrance...* oraz, *Archives...* s. 100.

²⁶ M.Rampley zwraca tu uwagę na wpływ koncepcji symbolu Karla Philipa Moritza, który twierdził, że „w dziele sztuki znajdujemy połączone ze sobą totalne przeciwności, które w pięknie poezji okazują się wyższym językiem, który łączy w pojedynczej ekspresji wiele koncepcji. Dźwięczą one harmonijnie razem, gdy gdzie indziej są odseparowane i przeciwstawione”. Co więcej tworzą one niepodzielną formę, w przeciwieństwie do alegorii, w której alegoryczna forma i treść są ekstremalnie różne. K.P.Moritz, *Gotterlehre, oder mythologische Dichtungen der Alten*, Lahr, 1948, 101-2, cyt. za: M Rampley, *From symbol...* O innych romantycznych koncepcjach alegorii i symboli piszę w II części, rozdz. I.

²⁷ Na empatię jako istotę działania symbolu zwracał uwagę F.T. Visher, w eseju *Das Symbol* [w:] *Philosophische Aufsätze. Eduard Zeller zu seinem fünfzigjährigen Doctor-Jubiläum gewidmet*. Red. F.T.Visher, Leipzig 1887, s. 15-193. Na wpływ koncepcji Visher'a w myśli Warburga zwraca uwagę E.Wind, *Warburg's Concept of Kulturwissenschaft*, [w:] tenże, *The Eloquence of Symbols. Studies in Humanistic Art*, Oxford 1993 oraz M.Rampley, *From symbol...*

²⁸ Znamienny jest tu artykuł Margeret Iversen, która z punktu widzenia psychoanalizy oraz metodologii feministycznej polemizuje z odmiennymi poglądami Gombricha. M.Iversen, *Retrieving Warburg's Tradition*, „Art History”, December 1993, vol. 16, nr 4*.

rodzaj „wniosłości”²⁹. Wydaje się więc, że Warburg dążył do opanowania chaosu, pragnął harmonii, ale jednocześnie był świadomy, że nie jest to trwała harmonia i że za każdym razem musi dochodzić do kolejnych spięć i kolejnych ustaleń – *per monstra ad astra*³⁰.

Symbol jako obrazowo utrwalony gest jest dostępny nam dzięki istnieniu zbiorowej pamięci. Ta koncepcja, zaczerpnięta z książki „Die Mneme” Richarda Semona, który porównuje pamięć do inskrypcji, pozwala Warburgowi mówić o trwałości i dostępności symbolów nie tylko artystom, ale całej zbiorowości. Skoro bowiem symbole rodzą się w zbiorowym przeżyciu, należą też do zbiorowej pamięci. Trudno jest jednak jednoznacznie stwierdzić, czym owa zbiorowa pamięć jest i czy jej funkcja sprowadza się tylko do bycia przetrwalnikiem, czy także ingeruje w swoje zbiory. Jednocześnie jest bowiem archiwum, w którym w równej mierze tak wcześniejsze jak i późniejsze dokumenty są chronione³¹, miejscem trwania dziedziczonych, pierwotnych lęków i niepokojów, z drugiej jednak strony pojawia się u Warburga inna wersja zbiorowej pamięci, w której spadek odległej przeszłości jest w pewien sposób przetworzony, wartościowany. W tej wersji Warburg odnosi się do pamięci jako „*unpolarisiertes Contiguum*” gdzie powrót antyku byłby bardziej konstrukcją uwspółcześniającą przeszłość. Stąd Rampley wyciąga wniosek o presji ekstremów w dziedzictwie kulturowym Europy. Jedno jest istotowo konserwatywnym zatrzymaniem w przeszłości, można powiedzieć mimetyczną absorpcją w historii – która ochrania przez powtórzenie, zaś drugie, to transformujące zaangażowanie w przeszłość”³². Można więc chyba ująć ten problem jako współdziałanie dwóch funkcji ludzkiego umysłu, o jakich mówi Warburg – *Mnemosyne* – pamięci archiwizującej pierwotne przeżycia i *Sofrosyne* (rozwagi) kształtującej materiał mnemiczny, przekazywany później przez społeczną pamięć³³. Ujawniony, wyłoniiony z pamięci symbol-obraz może być więc powtórzeniem, obrazem wynikającym z traumatycznego przeżycia i ujawnieniem towarzyszącej mu energii, cofnięciem się ku myśleniu prymitywnemu, ku Dionizyjskości, albo opanowaniem owego lęku. Wtedy powrót do przeszłości jest zwrotem życiodajnym, jak pisze Warburg: „zadanie społecznej pamięci wyłania się całkiem wyraźnie: poprzez odnowiony kontakt z dawnymi zabytkami, soki wprost z podłoża przeszłości powinny umożliwić wzrost”³⁴. Pamięć jest więc przeciwstawieniem się regresywnym impulsom, ale też obroną przed wypaleniem się symbolu w pustej alegorii, zwanej przez Warburga „rozłącznym dynamogramem”.

I tu pojawia się kolejny ważny problem, a mianowicie rola artysty w przekazywaniu symboli trwających w zbiorowej pamięci. Wyrażna sympatia Warburga do artystów, którzy powracają do modelu antycznej kultury, takich jak: Donatello, Albrecht Dürer, Sandro Botticelli, czy Piero della Francesca wskazuje na

²⁹ Georges Didi-Huberman, op. cit., s. 623-624.

³⁰ Gertruda Bing, ulubienica Cassirera, sekretarka Warburga wspominała: „Tradycja nie była dla Warburga strumieniem, w którym wydarzenia i ludzie cały czas się rodzą. Wpływy nie są sprawą biernej akceptacji, ale zależą od wysiłku uzgodnienia, dyskusji, jak mówił Warburg, która składała się z teraźniejszości i przeszłości” Gertrud Bing, *Aby Warburg*, „Journal of the Warburg Institute”, 1965, nr 28, s. 310, cyt. za: S.Feretti, op. cit., s. 34.

³¹ M.Ramplsey, *The Remembrance ...*, s. 94.

³² Tamże, s. 95.

³³ J.Szczuka, op. cit., s. 138.

³⁴ Cyt. za: M.Ramplsey, *From symbol...*, s. 61.

rolę artysty jako tego, który korzystając z utrwalonych w pamięci obrazów, potrafi zapanować nad wywołującym je lękiem. Nie repetycja lecz transformacja jest rolą artysty. W dziełach wymienionych artystów mamy do czynienia z inną, oryginalną „antycznością”. Polega to na „sublimacji prymitywnych wspomnień dziedziczonych dynamogramów poprzez transformację semantyczną, zadanie porównywalne do odczarowania natury”³⁵. Akt twórczy jest więc racjonalizacją zebranego w *Mnemosyne* materiału. „Przetworzenie pierwotnych doświadczeń w medium sztuk plastycznych oznacza, według Warburga, akt zracjonalizowania i wysublimowania”³⁶ – pisze W.Kemp. Najważniejszym rysem artystycznej obiektywizacji jest wskazanie, jak lęk jako siła decydująca i wprowadzająca w ruch może być opanowana przez kontemplację³⁷. Jako przykład można tu wspomnieć esej o Manecie, w którym Warburg dostrzega *Śniadanie na trawie* jako transformację motywu z klasycznego sarkofagu zwanego Sądem Parysa. Świat prymitywnej przemocy, gwałtu i wojny jest przetransformowany w obraz współczesnego miejskiego odpoczynku³⁸.

Nie oznacza to jednak, że Warburg rozumie sztukę w kategoriach postępu ku racjonalności. Nie każdemu artyście udaje się opanować monstra wyobraźni³⁹, z drugiej zaś strony bez powrotu do życiodajnych soków antyku symbolowi grozi upadek w alegorię. W dodatku kultura składa się nie tylko z obrazów „obrobionych” ręką artysty, lecz jest zbiorem wszelkimi sposobami utrwalonych obrazów. Niepokojące Warburga regresje pojawiają się zewsząd. Notatkę prasową z 1905 roku o rosyjskim nauczycielu- intelektualistcie, na którym dokonano samosądu, oskarżając go o działalność anty-carską Warburg zaopatrzył uwagę: „Śmierć Orfeusza. Powrót wiecznie tej samej bestii: rodzaj: *homo sapiens*”⁴⁰.

Koncepcję pamięci rozumianej jako archiwum obrazów rozwija Warburg w ostatnim dziele swego życia – Atlasie *Mnemosyne*, czyli atlasie pamięci. Jest to bardzo oryginalny, swoisty sposób wizualizacji problemów, które go najżywiej zajmowały. Sam pisał: „To właśnie proces oddemonizowania dziedzicznego zapasu wrażeń, które stworzył lęk, obejmujący całą gamę wrażeń w uścisku emocji, od bezradnego krwawienia do morderczego kanibalizmu, użycza także cech traumatycznego doświadczenia dynamice ludzkich ruchów ekspresyjnych, leżącej pomiędzy ekstremami orgiastycznych działań, takich jak walka, chodzenie, bieganie i chwytanie. To spowodowało, że wykształcona publiczność renesansowa, wychowana w posłuszeństwie wobec Kościoła, patrzyła na tę sferę jak na region zakazany, gdzie swobodnie mogli poruszać się tylko ci, którzy opuszczeni przez Boga, oddawali się niepokonowanym pasjom. Właśnie ten proces chce zilustrować atlas *Mnemosyne*. Skupia się on na próbie psychologicznego przyswojenia tych preegzystujących wrażeń dla oddania życia w ruch”⁴¹. Tym więc, co najbardziej interesuje Warburga jest ciągły proces powracania dziedziczonych lęków, ujawniających się w ruchu, w geście i opanowywania ich poprzez obraz. Pierwotnym celem Warburga było ukazanie

³⁵ M.Rampléy, *Archives...*, s. 105.

³⁶ W.Kemp, op. cit., s. 161.

³⁷ M.Diers, T. Girst, *Warburg and the Warburgian Tradition of Cultural History*, „New German Critique”, Spring/Summer 1995*.

³⁸ Za E.Gombrich, *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, London 1970, s. 272-277.

³⁹ Tu M.Rampléy podaje hipotetyczny przykład *Panién z Awignonu* Picassa.

⁴⁰ M.Rampléy, *Archives...*, s. 109.

⁴¹ A. Warburg, Wstęp do *Mnemosyne*, cyt. za: E.H. Gombrich, *Aby Warburg. An Intellectual Biography with a Memoir on the History of the Library by F.Saxl*, Oxford 1986, s. 291, cyt. za: J. Szczuka op. cit., s. 149.

owego procesu w kulturze Renesansu, ale dla ukazania aktualności problemu zebrał on na planszach wszelkie obrazowe „dowody” od czasów antycznych aż do jemu współczesnych. W ten sposób Atlas *Mnemosyne* staje się wizualnym archiwum Europejskiej historii kultury⁴², rekonstrukcją zbiorowej pamięci.

Na czarnych planszach dużego formatu Warburg umieszczał ryciny, reprodukcje, prasowe fotografie, znaczki pocztowe, zestawiając je ze sobą, bez słownego komentarza, według własnego klucza. Trudno bowiem jednoznacznie nazwać i odczytać motywy łączące poszczególne obrazy umieszczone na jednej planszy. Z jednej strony zwraca uwagę na gest, który powraca w czasie w kolejnych obrazach, jest to więc, jak zauważa Jakub Szczuka, ekspresyjny aspekt kultury, któremu odpowiadałaby jedna z wersji projektowanego tytułu całego atlasu brzmiąca: „*Mnemosyne: seria obrazów służących badaniu funkcji pierwotnych matryc wyrazowych przy przedstawianiu życia w ruchu w sztuce europejskiego Renesansu*”. Nie jest to jednak historia rozwoju ludzkiego gestu, lecz raczej jak pisze Kurt Forster „historyczna powtarzalność kluczowych figur i gestów w politematycznej mozaice”⁴³. Drugi zaś aspekt kultury ujawniający się w *Mnemosyne* polega na „orientacji”, czyli utrzymywaniu dystansu wobec powracającej energii pierwotnej i temu także służy świadoma wizualizacja, która zastępuje osobiste zaangażowanie, pograżenie się, poddanie się mitycznej sile. Odpowiada temu druga wersja tytułu, jaką rozważał Warburg: *Mnemosyne. Stworzenie „przestrzeni do namysłu” jako funkcja kultury. Próba stworzenia psychologii ludzkiej orientacji na podstawie powszechnej historii obrazów*. Stąd Atlas *Mnemosyne* jest też przedstawieniem ciągłego pograżania się i dystansowania do tego co pierwotne i mityczne, co nie koniecznie musi się wyrażać w geście. M.Rampley zwraca uwagę, iż Warburga frapuje obrazowanie relacji przestrzennych i czasowych⁴⁴. Na pierwszej planszy Warburg umieszcza XVI-wieczną mapę zodiakalną nieba, mapę Europy i drzewo genealogiczne rodziny Tornabuoni. Przechodzi od mitu do abstrakcji: od przedstawienia przestworzy tłumnie wypełnionych mitycznymi postaciami zodiakalnymi do geograficznej, zrationalizowanej mapy przestrzeni i wykresu chronologicznej sukcesji czyli wysiłek wizualnego zorientowania przestrzeni i czasu.

Ciekawa z tego punktu widzenia jest refleksja Warburga dotycząca współczesności. Epoka nowoczesności jawi mu się bowiem jako zmniejszanie myślowego dystansu, wypracowanego przez Sofrozyne, który uważał za największe osiągnięcie cywilizacji. „Kultura epoki maszyny – pisał w studium o Indianach Pueblo – niszczy nauki naturalne, narodzone z mitu, z takim trudem osiągnięte (...) nowoczesny Prometeusz i nowoczesny Ikar, Franklin i bracia Wright, którzy wynaleźli sterowny aeroplan, są dokładnie tymi fatalnymi niszczycielami istoty dystansu, który grozi ponownym popadnięciem planety w chaos”⁴⁵. Jedna z plansz *Mnemosyne* ukazuje fotografie Zeppelina obok diagramu systemu słonecznego Keplera z kosmologicznego tekstu *Mysterium Cosmographicum* z 1596 roku i średniowieczny manuskrypt. W świetle przytoczonych słów Warburga, takie zestawienie może być

⁴² M.Rampley, *Archives...*, s. 100.

⁴³ K.Forster, *Aby Warburg's History of Art: Collective Memory and the Social Mediation of Images*, „Daedalus”, 1976, vol.105, s. 175.

⁴⁴ M.Rampley, *Archives...*

⁴⁵ A.Warburg, *Images from the Region of the Pueblo Indians of North America*, 1995 cyt. za: M. Rampely, *Archives...*, s. 96.

odczytane nie jako zwycięska droga opanowywania przestrzeni od mitu do technologicznej racjonalizacji w nowoczesności, lecz jako powtórny upadek w mit, utracenie dystansu. Atlas *Mnemosyne* miał więc pełnić funkcję nie tylko wizualizacji zmagazynowanych w zbiorowej pamięci obrazów, ale także miał dystansować się wobec energii, które owe obrazy w sobie niosą. Można interpretować *Mnemosyne*, za Kurtem Forsterem – jako próbę ratunku kultury europejskiej, w obliczu inflacji obrazu, poprzez stworzenie „historii ludzkiej emancypacji w swej własnej psychohistorii”⁴⁶, jako reakcję na nagłe doświadczenie fragmentaryzacji kultury i przeciwdziałanie głębokiemu poczuciu straty. Można jednakże odbierać *Mnemosyne* jako przestrożę przed powracającym dionizyjskim monstrem, które objawia się w ludzkim działaniu bez myślowego dystansu.

Atlas Pamięci Warburga jest porównywany czasem do awangardowych technik collage'u. W. Kemp pisze o wspólnych cechach *Mnemosyne* i działań Schwittersa czy kolaży dadaistycznych. Ważne jest jednak podkreślenie, że w *Mnemosyne* sąsiedztwo obrazów nie jest przypadkowe, choć jak zauważa K. Forster, aranżacja *Atlasu* sugeruje raczej konstrukcję znaczeń niż transmisję oryginalnego znaczenia i ukazuje wewnętrzną grę odmiennych obrazów i zmienności ich znaczeń⁴⁷. Ta niejednoznaczność pracy Warburga spowodowana jest dialektyką obiektywności naukowej metody, jaką starał się wypracować w badaniu kultury i subiektywności objawiającej się w osobistym podejściu do badanych problemów.

Omówione do tej pory elementy koncepcji Warburga: symbol, pamięć zbiorowa, *Mnemosyne* pozostają w kręgu interesującego nas problemu świadomości ikonograficznej. Należy się jednak przyjrzeć, jaki stosunek ma Warburg do podstawowych dla naszych rozważań problemów świadomości oraz ikonografii. Zaczniemy od tego drugiego.

Aby Warburg jest często wymieniany jako prekursor metody ikonograficznej i ikonologicznej. Rzeczywiście, począwszy od badań nad freskami w Schifanoja, Warburg wypracowuje metodę, którą nazywa ikonologią. Jak sam twierdził: „Rozwiązanie zagadki obrazów nie było oczywiście samo w sobie celem, jaki postawiłem sobie w moim wykładzie. Przedstawiając tu tymczasowe rozwiązanie szczegółowej kwestii, chciałem zarazem zalecić rozszerzenie metodycznych granic naszej nauki o sztuce zarówno w zakresie materiału, jak przestrzeni. Historycy sztuki, stosując niewystarczające ogólne kategorie rozwoju, napotykali dotychczas trudności przy próbach udostępnienia swych osiągnięć nie napisanej zresztą jeszcze >>historycznej psychologii ludzkiego wyrazu<<. Nasza młoda dyscyplina przesłania sobie szerszą perspektywę ogólnej historii, zajmując postawę bądź nazbyt materialistyczną, bądź nazbyt mistyczną. Po omacku błądzi pomiędzy schematycznością historii politycznej i doktryną geniuszu, poszukując własnej teorii rozwoju. Mam nadzieję, że za pomocą metody zastosowanej przy próbie wyjaśnienia fresków w pałacu Schifanoja w Ferrarze udało mi się pokazać, iż analiza ikonologiczna, która nie daje się powstrzymać ograniczeniami straży granicznych ani, przed tym, by rozpatrywać starożytność, średniowiecze i nowożytność jako związane ze sobą epoki, ani przed tym, by traktować dzieła sztuk najbardziej swobodnych i

⁴⁶ K. Forster, *Aby Warburg's...*, s. 175.

⁴⁷ Tenże, *Die Hamburg Amerika Line...[w:] Aby Warburg Akten des Internationalen Symposiums* (Hamburg 1991), red. H. Bredekamp, M. Diers, Ch. Schoell-Glass, za: M. Rampley, *The Rememberance*, s. 93.

najbardziej stosownych jako równoprawne dokumenty wyrazu, że ta metoda więc, dążąc pracowicie do rozjaśnienia jednej niejasnej sprawy, potrafi oświetlić zarazem wielkie i ogólne procesy rozwojowe w ich wzajemnym powiązaniu"⁴⁸. Te słowa wypowiedział Warburg w 1912 roku, co świadczy o jego prekursorskiej roli w kształtowaniu się nowej metody, która stała w opozycji do schematycznej metody stylistycznej⁴⁹. Kilka elementów wskazuje na ikonologiczny charakter pracy Warburga, a są to:

- poszukiwania w źródłach z historii literatury i historii idei
- badanie sztuki w konfrontacji z dalszym istnieniem kultury antycznej
- unikanie ścisłego rozdzielenia epok, raczej patrzenie na ciągłość
- poznawanie ciągów rozwojowych przez badanie problemów detalu
- wykorzystywanie w badaniach nie tylko „wielkich obrazów”, lecz wszelkich form wizualnego wyrazu człowieka⁵⁰.

Jednocześnie trzeba zauważyć, że Warburg nie zatrzymywał się nad problemami samej metody. Ikonologię traktował tylko jako jedno z narzędzi w badaniu psychologii obrazu. Nie należał do Towarzystwa Ikonograficznego, nie uczestniczył w kongresach ikonologicznych, sprzeciwiał się bowiem gigantycznemu założeniu tego przedsięwzięcia⁵¹. Sam wychodził w badaniach ikonograficznych poza obręb historii sztuki. Ostatecznym celem jego badań było nie tyle odszyfrowanie dzieła sztuki, jak to jest w ikonografii, ani też ukazanie dzieła jako wyrazu epoki, jak to jest w ikonologii, lecz raczej poznanie człowieka, jego psychiki, objawiającej się poprzez obraz⁵². Stąd traktuje się go częściej jako prekursora antropologii kulturowej niż ikonologii związanej z dyscypliną historii sztuki. Także historycy sztuki hołdujący tej metodzie nie uważali Warburga za ikonologa. Wystarczy zacytować tu słowa Jana Białostockiego: „Prawda, że Warburg posługiwał się doskonałą, racjonalną i integralną metodą, której podstawę stanowiło studium dokumentów, źródeł pisanych i samych dzieł. Nie pojmował on jednak pracy w kategoriach działalności naukowej, lecz uważał ją za moralny, niemal religijny obowiązek”⁵³.

⁴⁸ A. Warburg, *Italianische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoia zu Ferrara*, [w:] *Atti del X Congresso Internazionale di Storia dell'Arte in Roma 1912*, Roma 1922, cyt. za: J. Białostocki, *Posłanie Aby Warburga: historia sztuki czy historia kultury?* [w:] tenże, *Refleksje i syntezy ze świata sztuki. Cykl drugi*, Warszawa 1987, s. 193.

⁴⁹ Wcześniej w 1907 roku Warburg w analizie testamentu Francesco Sassettiego używa sformułowania „ikonologiczne stanowisko”. Pojęcie ikonologii w kontekście metodologicznym pojawia się także u G. Frommholda i G. J. Hoogewerffa. Jako nazwa konkretnej metody opracowanej przez E. Panofsky'ego pojawia się po raz pierwszy w 1929 we wstępie do jego pracy *Herkules na rozstajnych drogach i inne antyczne wątki w nowszej sztuce*. Por. L. Kalinowski, *Ikonologia czy ikonografia? Termin ikonologia w badaniach nad sztuką Erwina Panofsky'ego*, „Zeszyty Humanistyczne Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z Historii Sztuki”, 1972, z. 1, s. 5-32.

⁵⁰ Por. P. Schmidt, *Aby M. Warburg und die Ikonologie. Mit einem Anhang Quellen zur Geschichte der Internationalen Gesellschaft für Ikonographische Studien von Dieter Wuttke*, Bamberg 1989, s. 31. O Warburgiańskiej ikonologii por. M. Diers, T. Girst, op. cit.

⁵¹ Por. P. Schmidt, op. cit., s. 310.

⁵² Tamże.

⁵³ Moshe Barasch porównując Warburgiańską *pathos formulae* z motywem ikonograficznym zauważa, że w przeciwieństwie do tego drugiego, forma patosu nie mówi nam o rodzaju emocji czy jego kontekście, lecz oddaje intensywność i dramatyczność przeżyć. M. Barasch, *Imago Hominis. Studies in the Language of Art*, Wiena 1991, s. 127.

⁵⁴ J. Białostocki, op. cit., s. 201.

Aby Warburg zakładał, że dzieło sztuki musi znaczyć, że nie jest zamkniętym w sobie, autonomicznym bytem, lecz jest splątane siecią zależności, jest uzewnętrznieniem, wizualizacją tego, co ukryte w psychice i w pamięci. Co jednak dla nas najważniejsze, dla Warburga wizualizacja jest momentem uświadomienia, jest „przestrzenią do namysłu”. Obraz jest właśnie granicznym punktem między podświadomością a świadomością. Nie jest jednak pewne, czy każdy z obrazów jest przejściem na stronę świadomości. Na tym prawdopodobnie polega specyficzna dwoistość myśli Warburga, która jest źródłem ciągłych interpretacji. Artysta według jego koncepcji świadomie ukazując w sposób obrazowy symbole przechowywane w zbiorowej pamięci – dokonuje racjonalizacji traumatycznych doznań, których były wynikiem. W ten sposób Warburg chciałby widzieć sztukę jako pochod człowieka oświeconego. Ale o tym człowieku – „dobrym Europejczyku” pisze Warburg z ironią i z dystansem, gdyż idea postępu nie jest dla niego jednoznaczna ze zwycięstwem rozumu. Bez namysłu, bez udziału rozumu artysta może przywołać bolesne przeżycia i dać upust niesionym w pamięci lękom. Georges Didi-Huberman badający podobieństwa Warburgowskiego symbolu do medycznego symptomu, mówi o „plastycznej formule kompensacji” represji, która ledwo przekracza próg świadomości i o powrocie represjonowanego w „kryzysie” i „symptomatycznej” figurze, która przynosi „maksymalny stopień napięcia energii”. Formuły patosu wspomniany autor nazywa wprost symptomami przenosząc je poza poziom świadomości: „Jeśli symbol był u Warburga w centrum zainteresowania, nie był on abstrakcyjną syntezą racjonalności i irracjonalności, materii i formy etc., ale konkretnym symptomem nieustannego rozszczepienia w dziele >>tragedii kultury<<”⁵⁴. Takie odczytanie symbolu w sposób nieunikniony prowadzi do konfrontacji z koncepcją Freuda, co Didi-Hubermann czyni, odwołując się do krótkiego artykułu twórcy psychoanalizy z 1916 roku *„Relacja między symbolem a symptomem”*. Symbol, zwykle ukazany tak, by był zrozumiały, staje się symptomem w momencie, gdy przemieszcza się i gubi swą pierwotną tożsamość, gdy jego płodność dusi jego znaczenie, przekracza granice swego właściwego pola semantycznego. Dlatego, przywoływany przez Panofsky’ego gest zdjęcia z głowy kapelusza, symbol w porządku społecznej konwencji (uprzejmego pozdrowienia kogoś), czy nawet w onirycznym folklorze (kapelusz jako organ płciowy), staje się symptomem gdy, np. obsesyjnie „odgrywane” w nieskończoność pozdrowienie, rozkładając całą sieć znaczeń, jakby zatruwając – (przemieszczenie jest rodzajem epidemii) – wszystko, co je otacza. W skrócie – symptom jest symbolem, który staje się niezrozumiały, obdarzony w energii *wirksamem unbewußten Phantasie* [nieświadomej fantazji w dziele]. Dzieło fantazji polega na wciąganiu symboli w rejestr, który dosłownie wyczerpuje je; stają się obfitsze, ich kombinacje osiągają rodzaj bogactwa, ale i wyczerpania. Przyciąganie, któremu się poddają równa się ich deformacji, pustej formie. Symptom jest przede wszystkim „ciszą w podmiocie który przypuszczalnie mówi”, jest „nieświadomą inskrypcją”, śladem „mnemonicznym”⁵⁵ i tak rozumiany podlega już nie rozszyfrowywaniu ale interpretacji. Idąc dalej tym tropem należałoby wśród zadań badacza sztuki widzieć nie tylko rozszyfrowywanie dzieł sztuki, ale także ich interpretację, a przede wszystkim rozpoznawanie, które z tych działań wobec danego

⁵⁴ G.Didi-Huberman. op. cit., s. 627.

⁵⁵ Tamże.

obrazu jest właściwe (co będziemy obserwować u Panofsky'ego). A w tym rozpoznaniu pytanie o świadomość może być kluczowe. Niewytłumaczalne, irracjonalne posługiwanie się pewnymi obrazami jest przywoływaniem demonicznych, dionizyjskich sił, które nie mogą być odczytane, ale jedynie zdiagnozowane, zinterpretowane, a co za tym idzie przekraczają ramy badania świadomości ikonograficznej. Wydaje się, że filtr świadomości będzie niejednokrotnie bardzo przydatny w poszukiwaniu odpowiedzi na pytanie, co dzieje się ze znaczeniami w sztuce nowoczesnej i współczesnej.

2. Erwin Panofsky – ikonografia jako narzędzie historii sztuki

Decydując się na używanie określenia świadomość ikonograficzna, nie sposób nie odwołać się do metodologicznej koncepcji ikonografii stworzonej przez Erwina Panofsky'ego. Dzięki niemu stała się ona czołową badawczą metodą na długo górującą w historii sztuki. Sama metoda, znana doskonale każdemu historykowi sztuki, składająca się z trzech poziomów: preikonograficznego, ikonograficznego i ikonologicznego, najmniej będzie nas tu zajmowała, dla naszych rozważań nad świadomością ikonograficzną ważniejsze będzie zatrzymanie się przez chwilę nad składowymi elementami myśli Panofsky'ego, które doprowadziły go do metody.

Historycyzm, tropione skrzętnie przez krytyków wpływu Kanta i Hegla⁵⁶, brak wrażliwości na formę i instrumentalne traktowanie dzieła jako nośnika treści, są głównymi powodami, dla których wiele współczesnych środowisk badawczych niechętnie odnosi się do metody ikonologicznej a często i jego twórcy⁵⁷. Warto się jednak przyjrzeć szerokiej koncepcji sztuki, jaką stworzył Panofsky, by odnaleźć w niej interesujące nas problemy składające się na świadomość ikonograficzną. Nie tyle więc metoda ikonologiczna, co problemy symbolu, jedności dzieła, świadomości i intencji artystycznej mogą być dla nas pomocne w budowaniu obrazu świadomości ikonograficznej w refleksji sztuką.

Przede wszystkim należy przypomnieć, że sensem całej pracy teoretycznej Panofsky'ego było ukazanie dzieła sztuki jako doskonałego związku myśli i obrazu. Płynęło to z wiary, że myśl może być dostępna dzięki obrazowi, że sztuka jest jej wizualizacją. „Tylko moc Dürera mogła przetłumaczyć ten koncept na obraz”⁵⁸ – pisze o chrześcijańskiej koncepcji *Sol Iustitiae* w dziele Albrechta Dürera⁵⁹. Giulio Carlo Argan idzie dalej pisząc o dziele Panofsky'ego jako próbie zademonstrowania, że „nawet myśli są obrazami i że intelekt jest wciąż jeszcze jednym sektorem czy

⁵⁶ Wśród najważniejszych zarzutów, jakie postawiono metodzie ikonologicznej są m.in.: pomijanie wartości estetycznej badanych dzieł, możliwość nadinterpretacji, brak możliwości weryfikacji wyników badań, pomijanie problemów formalnych, pominięcie możliwych błędów popełnianych przez artystę, historyzm nie biorący pod uwagę współczesnego odczytywania dawnego dzieła. Por. m.in. teksty H.Von Einema, E.Gombricha W.Łazariewa, R.Zetlera w zbiorze: *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce*, red. J. Białostocki, Warszawa 1976; artykuły T.Kostyrko i W.Ławniczaka [w:] *Wartość, dzieło, sens*, red. J.Kmita, Warszawa 1975, oraz J.Białostockiego, *Metoda ikonologiczna w badaniach nad sztuką* [w:] tenże, *Pięć wieków myśli o sztuce*, Warszawa 1959.

⁵⁷ Por. W.Sauerlander, *Struggling with a Deconstructed Panofsky*, [w:] *Meaning in the Visual Arts: Views from the Outside*, red. I.Lavin, Princeton 1995.

⁵⁸ E.Panofsky, *Meaning in the Visual Arts*, Harmondsworth, 1970, s. 306, cyt. za: S. Ferretti, op. cit., s. 192.

⁵⁹ Tenże, *Albrecht Dürer and Classical Antiquity*, cyt. za: S.Ferretti, op. cit., s. 193.

segmentem obrazu”⁶⁰. Takie odczytanie uaktualnia myśl Panofsky’ego i zbliża go do współczesnych badań nad „kulturą wizualną”, stoi zaś przede wszystkim w opozycji do koncepcji krytykujących terror słowa wobec obrazu. Koncepcja Panofsky’ego niejednokrotnie jest wykorzystywana jako dowód na niemożność osiągnięcia jedności myśli należącej do porządku językowego, ze sztuką należącą do sfery wizualnej. W.J.T. Mitchell pisze: „obecność takich badaczy jak Panofsky i Gombrich, jak Saussure i Chomsky nie jest oznaką, że zagadka języka i obrazowania została ostatecznie wyjaśniona. Sytuacja jest odwrotna: język i obrazowanie w dalszym ciągu nie są tym, co sobie obiecywano – transparentnym medium przez które rzeczywistość może być reprezentowana do zrozumienia. Dla nowoczesnej krytyki, język i obraz stały się enigmą, problemem do wyjaśnienia, więzieniem, które więzi zrozumienie przed światem”⁶¹. Tak jak ani język, ani obraz nie są w stanie wyrazić zewnętrznego świata, tak też nie ma między nimi możliwości translacji. Ich punktem wspólnym jest tylko fakt, iż oba są „opakowanym, zniekształconym arbitralnym mechanizmem reprezentacji, procesem ideologicznej mistyfikacji”⁶². Historię kultury dostrzega się więc jako „historię przewlekłej wojny o dominację między pikturalnymi a językowymi znakami, które roszczą sobie pewne prawa do >>natury<<, w której tylko one mogą mieć udział”⁶³.

Tymczasem dla Panofsky’ego nie istniał tego typu problem. Myśl była przekładalna na obraz, a obraz dzięki wypracowanym apriorycznym pojęciom historii sztuki znów odczytywany przez język. Wszelkie sprzeczności jakie zauważał Panofsky i jakie były godzone w dziele, zachodziły na płaszczyźnie obrazowej, tzn. związanej z problemami percepcji i procesu twórczego. Artystyczny wytwór stanowić miał wg Panofsky’ego jedność wynikającą z procesu syntetyzowania. „Sztuka nie jest – jak się współcześnie chce byśmy uwierzyli, akcentując jej opozycję do teorii imitacji– subiektywną manifestacją uczuć czy egzystencjalną okupacją pewnych indywidualności, ale jest raczej realizującym, obiektywizującym konfliktem dążącym do definitywnych rezultatów, między kształtującą siłą i materią, która ma być ukształtowana”⁶⁴. Synteza w dziele dokonuje się na kilku płaszczyznach⁶⁵. Na najwyższym szczeblu jest to synteza wszelkich elementów składających się na środowisko kulturowe, w którym powstaje dzieło i jest jego niezmienną istotą. Jest to: „jednocząca zasada która determinuje i wyjaśnia zarówno dostrzegalne zdarzenie, jak i jego pojmowane rozumowo znaczenie, i która warunkuje nawet widzialną formę tego zdarzenia”⁶⁶. Ta nieuświadomiona przez artystę „zasadnicza tendencja ludzkiego umysłu”, jaka panuje w danym czasie i miejscu jest wyrażona w jednostkowym dziele sztuki, mamy więc syntezę tego, co powszechne z czymś indywidualnym. Na niższym szczeblu, w sferze świadomości artysty dokonuje się synteza konkretnej myśli – zakładanego znaczenia obrazu, z odpowiednim przedstawieniem – motywem. Synteza

⁶⁰ G.C.Argan, *Ideology and Iconology*, „Critical Inquiry”, Winter 1975, nr. 2, s. 297.

⁶¹ W.J.T. Mitchell, *Iconology, Image, Text, Ideology*, Chicago-London, 1986, s. 8.

⁶² Tamże.

⁶³ Tamże.

⁶⁴ E.Panofsky, *Der Begriff des Kunstwollen, Aufsätze* s. 40, cyt. za: S. Ferretti, op. cit., s. 83.

⁶⁵ Trójstopniowy schemat interpretacyjny prawdopodobnie zapożycza Panofsky ze studium Karla Manheima, *Beiträge zur Theorie der Weltanschauungsinterpretation*, „Jahrbuch für Kunstgeschichte”, 1921/22, I (15), Por. O.Bätschmann, *Historia sztuki na przejściu od ikonologii do hermeneutyki*, „Artium Questiones” 1986, t. III, s. 166.

⁶⁶ E.Panofsky, *Ikonografia i ikonologia*, [w:] tenże, *Studia z Historii sztuki*, Warszawa 1971, s. 12.

dokonywa się także w samej warstwie przedstawieniowej. Następuje tu połączenie uniwersalnych praw przypisywanych percepcji z indywidualnymi prawami artystycznej wypowiedzi⁶⁷. Tak dochodzi do połączenia, jak pisał Panofsky: „trzech jego [dzieła] elementów konstytutywnych: materialnej formy, idei, co jest podstawową rzeczą w sztukach plastycznych i treści. Pseudo-impresjonistyczna teoria według której >>forma i kolor mówią nam o formie i nic więcej<< jest po prostu nie prawdą. Jest jedność między tymi trzema elementami, która realizuje się w estetycznym doświadczeniu i wszystkie one wkraczają do tego, co nazywane jest estetycznym przeżywaniem sztuki”⁶⁸. Jednocześnie pisze Panofsky: „im bardziej proporcja podkreślenia idei i formy zbliża się ku stanowi równowagi, tym bardziej elokwentnie dzieło sztuki odkrywa to, co nazywamy „treścią”⁶⁹. To treść jest więc syntezą idei i formy. Tak rozumiane dzieło może być przez historyka sztuki odczytane (na dwóch pierwszych poziomach- wynikających ze świadomej pracy artysty) oraz zinterpretowane (na poziomie najwyższym, „powyżej świadomej woli”⁷⁰). Weryfikując zaś takie odczytanie dzieła kategorią jest jedność doświadczenia. Jaki pisze Panofsky: „celem jest nie ustalenie ciągu faktów jako koniecznej sukcesji rozmaitych indywidualnych danych, ale raczej do interpretacji historii sensu tego ciągu jako idealnej jedności”⁷¹. Jedności dzieła musi odpowiadać jedność interpretacyjna. W ten sposób dochodzi się do sensu [Sinn], który J.Białostocki opisuje jako: „jedną tendencję, która wyraża się w ujęciu i doborze formalnych i przedstawiających elementów, a odczytać ją można w jednolitym ustosunkowaniu się do podstawowych problemów artystycznych”⁷².

Mówiąc o jedności dzieła i jego odczytania dotknęliśmy ważnego dla nas problemu świadomości, gdyż synteza zachodzi także między nieświadomym a świadomym działaniem artysty w dziele. To, co należy do świadomości artysty można uznać za sferę intencjonalną. Białostocki omawiając metodę Panofsky’ego mówi o warstwie treści „intencjonalnej”⁷³, do której należą przedstawienia naturalne – „świat motywów artystycznych”⁷⁴ oraz za ich pomocą ukazane treści umowne: obrazy, opowieści i alegorie. Panofsky jednak dość specyficznie rozumie problem intencji artystycznej. Artysta bowiem, chcąc wyrazić określone treści, posługuje się tradycją

⁶⁷ Ta koncepcja wyraźnie inspirowana myślą Kanta służyła Panofsky’emu do przeciwstawienia się stylistycznej koncepcji historii sztuki Wölfflina. Prawa percepcji są stałe, zmienny jest artystyczny wyraz percypowanych obiektów. Wg. Wölfflina zmiany stylowe następowały w wyniku zmian percepcji.

⁶⁸ E.Panofsky, *The History of Art as a Humanistic Discipline* [w:] *Art History and Its Methods*, red. E.Fernie, London 1995, s. 192. pierwodruk w: *The Meaning of the Humanities*, ed. T. Green, Princeton N.J., 1940. Można jednak zadać sobie pytanie, czy rozumienie treści dzieła sztuki wpływa na przeżycie estetyczne? Zastanawia się nad tym m.in. F.Saxl w artykule *Po co nam historia sztuki?* [w:] *Pojęcia, problemy...*, op.cit., i dochodzi do wniosku, że zrozumienie może być pomocne w przeżywaniu dzieł sztuki, ale nie jest konieczne. Do problemu tego jeszcze wrócimy omawiając sztukę polską lat 80-tych, gdzie zrozumienie treści będzie warunkiem podstawowym przeżycia i oceny dzieł przez odbiorców – laików.

⁶⁹ E.Panofsky, *The History...* s. 191.

⁷⁰ Tenże, *Ikonografia...* s. 12.

⁷¹ Myśl o jedności doświadczenia pochodzi z wczesnych pism Panofsky’ego, gdy za pomocą Kantowskich kategorii intelektu starał się odnaleźć analogiczne w procesie artystycznym. Przede wszystkim służyło mu to do dyskusji z ówczesnym formalistycznym i stylistycznym interpretowaniem dzieła sztuki, ale także stało się podstawą dla wypracowanej metody badawczej, która dzięki apriorycznym pojęciom stawała się nauką o sztuce. E.Panofsky, *Der Begriff...*, s. 34, cyt. za: S.Ferretti, op. cit., s.183.

⁷² J.Białostocki, *Posłowie* [w:] E. Panofsky, *Studia...*, s. 392.

⁷³ Tenże, *Metoda ikonologiczna w badaniach nad sztuką*, [w:] Tenże, *Pięć wieków...*, s. 275.

⁷⁴ E.Panofsky, *Ikonografia...*, s.13.

obrazową i dokonuje jedyne, trafne wyboru przedstawienia, dzięki któremu będzie przekazana idea, gdyż świadomy jest ówczesnego sensu danych typów wizualnych. Wcale zaś nie musi być świadomy historii tego sensu. Co więcej, intencja artysty nie jest jego subiektywną intencjonalnością, wybór, jakiego dokonuje nie jest wyrazem jego indywidualności, lecz jest uwarunkowany historycznie. Jak pisze Panofsky metoda może „pokusić się - także i tam - gdzie wydaje się, iż indywidualność wyzwoliła się z więzów tradycji - o wykrycie działania „tradycji obrazowych” i właśnie w taki sposób, choć także poniekąd negatywnie o unaocznienie odrębności i jednoznaczności owej indywidualności twórczej”⁷⁵. Świadomość artystyczną - udzielającą formy idei porównuje Panofsky do Kantowskiego intelektu: „Właśnie jak >>intelekt powoduje, że świat zmysłowy albo wcale nie jest przedmiotem doświadczenia, albo jest przyrodą<< [E.Kant, *Prolegomena* par. 39], można powiedzieć, artystyczna świadomość powoduje, że zmysłowy świat albo wcale nie jest obiektem artystycznego przedstawienia, albo jest ‘figuracją’. Trzeba jednak pamiętać o tej różnicy. Prawa, które intelekt przypisuje percypowanemu światu i przez przestrzeganie których ten świat staje się naturą są uniwersalne; prawa które artystyczna świadomość przypisuje percypowanemu światu, i przez których przestrzeganie ten świat staje się figuracją, musi być rozważany jako indywidualny - lub używając wyrażenia proponowanego przez H.Noack, >>idiomatyczny<<”⁷⁶. Zmienność, indywidualność praw artystycznej świadomości wynika z ich podatności na historię. Jak pisze Sylvia Ferretti: „Artystyczna intencja jest połączeniem między historycznymi warunkami (a więc czasową relatywnością) i indywidualną mocą w determinowaniu problemu sztuki, w redukowaniu planu idealnego do zmysłowego i w odtwarzaniu niereprezentowalnej antynomii w możliwym do percepcji rezultacie”⁷⁷.

W ten sposób już na etapie intencji artysty spotykamy się z działaniem nieświadomym. Artysta nie jest świadomy historycznych uwarunkowań rządzących jego wyborami. Gdy w 1931 roku Panofsky pisał, że martwa natura Cezanne’a jest równie dobra i równie wiele ma treści co Madonna Rafaela, ponieważ wielkość osiągnięcia artystycznego ostatecznie zależy od tego, jak wiele >>energii światopoglądowej<< (...) zawarto w ukształtowanej materii, z której promieniuje na widza”⁷⁸, to bynajmniej nie myślał o indywidualnym światopoglądzie artysty, ale o światopoglądzie epoki, której artysta jest reprezentantem. Badacz, któremu udaje się dotrzeć do owego „znaczenia wewnętrznego”, odnajduje je na każdym z poprzednich poziomów i według niego może je zinterpretować. W ten sposób: „czyste formy, motywy, obrazy, opowieści i alegorie”⁷⁹ stają się dla interpretatora, jak pisze Panofsky

⁷⁵ E.Panofsky, *Imago Pietatis. Przyczynek do historii typów przedstawieniowych Mąż Boleści i Maria Pośredniczka*, [w:] tenże, *Studia...*, s. 111.

⁷⁶ E.Panofsky, *Idea. A concept in Art Theory*, New York 1968, cyt. za: Ferretti, op. cit., s. 175.

⁷⁷ S.Ferretti, op. cit., s. 210.

⁷⁸ E.Panofsky, *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft, Zusammengestellt und herausgegeben von Hariolf Oberer und Egon Verheyen*, Berlin 1964, s.93, cyt. za: J. Białostocki, *Posłowie...*, s. 412.

⁷⁹ To, iż zaczyna Panofsky od czystych form jest tu ważne, gdyż otwiera drogę do badania samej formy i jej znaczenia ikonologicznego bez konieczności odnalezienia w formach motywów figuralnych. Wydaje się, że to zdanie może stanowić przeciwwagę dla rozważań Teresy Kostyrko, która stara się pokazać, jak Panofsky zamyka metodę na możliwość badania dzieła w sferze nieświadomości, która objawia się na etapie czystej formy. Tym bardziej trudno się zgodzić z założeniem, iż dla Panofsky’ego nie zinterpretowane semantycznie linie, bryły, barwy, należą jedynie do malowidła w rozumieniu Ingardena, a więc do materialnego podłoża dzieła sztuki, które jednak nie jest nim samym”. Trzeba tu też wziąć pod uwagę, że metoda wypracowana przez Panofsky’ego dotyczyła sztuki dawnej, która wynikała z ówczesnego poglądu, uznającego za dzieło sztuki

powołując się na Ernsta Cassirera, „wartościami symbolicznymi”. Symbolizm sztuki rozpoczyna się więc dla Panofsky’ego nie na poziomie świadomie dobieranych przez artystę motywów i konwencjonalnych ich znaczeń, lecz już na etapie czysto formalnym.

Tu ujawnia się przemożny wpływ E.Cassirera na pojmowanie symbolizmu w sztuce: „sztuka jest w istocie symbolizmem - pisał Cassirer, ale symbolizm sztuki trzeba rozumieć w immanentnym, nie transcendentnym sensie(...). Prawdziwym tematem sztuki nie jest jednak metafizyczna nieskończoność Schellinga, jak nie jest nim absolut Hegla. Tematu tego należy szukać w pewnych podstawowych elementach strukturalnych samego naszego doświadczenia zmysłowego – w liniach, w rysunku, w formach architektonicznych, muzycznych. Elementy te są jak gdyby wszechobecne. Wolne od wszelkiej tajemniczości, są widoczne, dotykalne, słyszalne, są jawne i oczywiste(...). Powierzchnia ta jednak nie jest nam dana bezpośrednio. Pozostaje nieznana, dopóki nie odkryjemy jej w dziełach wielkich artystów”⁸⁰. Formy symboliczne są apriorycznymi formami poznania, są pierwotnymi strukturami organizującymi doświadczenie⁸¹. Jak pisze Cassirer: „To, że świat postrzeżeń posiada strukturę i że ta struktura nie może być zredukowana do mozaiki, do nagromadzenia rozsypanych >>wrażeń<<, można uznać za niewątpliwe twierdzenie, leżące u podstaw naszych rozważań”⁸², a ponieważ mit, religia, sztuka, język posiadają swoją strukturę, są tymi twórcami ludzkiej kultury, które obok myślenia logicznego biorą udział w poznaniu. „Człowiek nie żyje już w świecie jedynie fizycznym, żyje także w świecie symbolicznym. Częściami składowymi tego świata są: język, mit, sztuka i religia. Są to różnorakie nici, z których utkana jest owa symboliczna sieć, splątana sieć ludzkiego doświadczenia(...). Człowiek nie potrafi się już bezpośrednio ustosunkować do rzeczywistości. Nie może jak gdyby stanąć z nią twarzą w twarz”⁸³. Świat fizyczny poznajemy więc za pośrednictwem mitu, religii, sztuki i języka (wersje modalne form symbolicznych), które wchodzą w relacje z apriorycznymi formami logicznymi, takimi jak czas, przestrzeń, przyczynowość, rzecz i jej właściwości⁸⁴. Pośrednictwo to wprowadza dynamizm, zmienność w proces poznania. Gdy formy logiczne występują zawsze, to ich postać się zmienia. „Czas mityczny, artystyczny i naukowy, to zupełnie różne wyobrażenia i pojęcia czasu”⁸⁵. Zmiany te obserwować możemy dzięki materialnym substratom, czy jak pisze Panofsky „zmysłowym znakom” jakie wytwarza kultura: gestom, słowom, obrazom, które wyrażają treść duchową. Taki obiekt kulturowy, jak pisze E.Cassirer, należy potrójnie interpretować: „określić jego miejsce historyczne, zbadać wiek i pochodzenie, należy także zrozumieć je jako wyraz jakichś postaw duchowych, które w pewien sposób możemy również odczuć. Pojęcia fizyczne, historyczne i psychologiczne wchodzą zatem zawsze do spisu przedmiotu

dopiero to, co przedstawiające. Por. T.Kostyrko, *Erwina Panofsky’ego „koło metodyczne”*, [w:] *Wartość, dzieło sens. Szkice z filozofii kultury artystycznej*, red. J.Kmita, Warszawa 1975.

⁸⁰ E.Cassirer, *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, Warszawa 1971, s. 261.

⁸¹ To dopiero badanie struktury dzieła daje możliwość uświadomienia sobie form symbolicznych, stąd szczególnie zainteresowanie twórcy ikonologii perspektywą. Por. E.Panofsky, *Die Perspektive als „symbolische Form”*, Leipzig-Berlin 1927.

⁸² E.Cassirer, *The Concept of Group and Theory of Perception*, „Philosophy and Phenomenological Research”, vol. V no.1, s. 9, cyt. za: H.Buczyńska, *Cassirer*, Warszawa 1963, s. 25.

⁸³ E.Cassirer, *Esej...*, s. 69.

⁸⁴ Por. H.Buczyńska, op. cit., s. 42.

⁸⁵ Tamże, s. 47.

kulturowego. Problem, który przed nami stoi, dotyczy jednak nie treści tych pojęć, lecz syntezy, dzięki której łączymy je idealnie i zespalamy w nową całość, w całość *sui generis*⁸⁶. Jak więc widzimy wiele elementów koncepcji sztuki Panofsky'ego ma swoje źródło w myśli Cassirera. Traktowanie dzieła sztuki jako syntezy indywidualnego i zbiorowego, historycznie uwarunkowanego doświadczenia świata, patrzeć na dzieło jak na system symbolicznych elementów przekazujących duchową treść, a w końcu dążenie nie tylko do odczuwania owej treści, ale także uświadamiania sobie funkcjonowania pośredniczących w poznaniu struktur, łączy tych obu badaczy kultury⁸⁷.

Wyjaśnienie Cassirerowskich form symbolicznych pozwala nam zrozumieć, dlaczego Panofsky nie pozostawał tylko przy badaniach ikonograficznych, lecz przede wszystkim fazie ikonologicznej nadawał funkcję jednoczącą metodę. Wiedząc jednak, że Panofsky uważał, iż stosowanie form symbolicznych przez artystę zachodzi „powyżej sfery świadomej woli”, moglibyśmy uznać ten problem za wykraczający poza wyznaczony tu zakres badań. Trzeba jednak zwrócić uwagę, że nie występuje nigdzie u Panofsky'ego określenie „podświadomość” czy „irracjonalność”. Twórca posługuje się formami symbolicznymi nie racjonalizując ich, tak jak każdy człowiek posługuje się językiem bez potrzeby znajomości jego struktur, robi to spontanicznie i bezrefleksyjnie. Zadaniem badacza, jako kogoś z zewnątrz, jest właśnie odkrycie, uświadomienie struktur, w celu całościowego zrozumienia dzieła. Jak pisze O.Bätschmann, „Przypomina to topos hermeneutyczny, że powinno się rozumieć autora lepiej, aniżeli on sam siebie rozumiał”⁸⁸.

Świadomością ikonograficzną musi być więc bardziej obdarzony teoretyk i badacz aniżeli twórca, który ikonografią może posługiwać się intuicyjnie. Stąd można mówić o pewnej przewadze badacza nad twórcą, a nawet, jak pisze Ferretti o interpretacyjnej przemocy, co było jednym z kolejnych zarzutów wobec Panofsky'ego⁸⁹. Pamięamy bowiem, że przy okazji trzeciej, ikonologicznej fazy badawczej Panofsky wspomina o pracy interpretacyjnej, która w pewnej mierze zasadza się na „syntetycznej intuicji”⁹⁰. Wciągnięcie do tej interpretacji warstwy formalnej, a nie tylko treściowej, wydawać się może zbyt arbitralne. „Interpretacja jest przemocą dla czystej ekspresji czy oczywistego znaczenia gdyż wymusza na obu wyjawienie tego, czego one po prostu nie mówią, jej limit jest narzucony przez tradycję ustalonych faktów, które Panofsky nazywa >>historią typów<<”⁹¹ – komentuje S.Ferretti. Panofsky widząc, jak w akcie twórczym spotkanie się

⁸⁶ E.Cassirer, *Przyczynek do zagadnienia logiki nauk humanistycznych*, 1942, cyt. za: H. Buczyńska, Cassirer, Warszawa 1963, s. 120.

⁸⁷ Oskar Bätschmann natomiast mówi o tym co dzieli Panofsky'ego od Cassirera, podważając nawet prawomocność powoływania się w tekstach o ikonologii na formy symboliczne. „Problem Panofsky'ego nie pokrywa się z problemem Cassirera, który pragnie ogarnąć nieuchronne uzewnętrznienia świadomości, wypełnienia zmysłowości znaczeniem i ich dzieje. Problem Panofsky'ego to raczej dążenie do wyłuskania z wytworów ukrytego logosu, który poprzez nie się uzewnętrznia albo – wedle jego wyrażenia – zdradza” – pisze Bätschmann, ukazując, że przy uznaniu koncepcji istnienia pośredniczących w poznaniu struktur symbolicznych, każdy z nich inaczej ją wykorzystuje – Cassirer chce ukazać bogactwo tak odbieranego świata – Panofsky chce je rozpoznać i przejść, przedrzeć się przez nie, jak przez bariery poznania. Por. O.Bätschmann, op. cit., s. 169.

⁸⁸ Tamże, s. 165.

⁸⁹ Por. O.Pächt, *Panofsky's „Early Netherlandish Painting”*, „The Burlington Magazine”, 1956 t.XCVIII, cyt. za: S.Ferretti, op. cit., s. 221-236.

⁹⁰ E.Panofsky, *Ikonografia ...*, s. 19.

⁹¹ S.Ferretti, op. cit., s. 225.

przeszłości z terażniejszością wywołuje energię wyrażającą się w interpretacji (nadaniu nowej treści), tego samego może spodziewać się w procesie badawczym. Czy terażniejszość ujawniająca się m.in. w światopoglądzie badacza nie może wywoływać podobnej energii pchającej go do interpretacji dzieła przeszłości? Panofsky broni się przed tym wzywając na pomoc inne dziedziny nauk humanistycznych. „Historyk sztuki będzie musiał sprawdzić to, co uważa za treść wewnętrzną dzieła sztuki lub grupy dzieł, którymi się zajmuje, rozpatrując je na tle tego, co uważa za treść wewnętrzną wszystkich dostępnych mu dokumentów cywilizacji, historycznie związanych z owymi dziełami: źródeł rzucających światło na polityczne, społeczne, poetyckie, religijne, filozoficzne i społeczne dążenia badanej indywidualności, okresu czy kraju. (...) Właśnie w poszukiwaniu znaczenia wewnętrznego, czyli treści, różne dyscypliny humanistyczne spotykają się na wspólnej płaszczyźnie”⁹².

Wszystkie te dziedziny, wraz z historią sztuki mają przyczynić się do zrozumienia przeszłości dzięki jej rekonstrukcji. Problem jednak polegał na tym, aby nałożyć na siebie poszczególne badane „historie”. Jak pisał Panofsky, „Rok 1400 oznacza co innego w Wenecji od tego, co oznacza we Florencji, nie mówiąc już o Augsburgu, Rosji czy Konstantynopolu”⁹³. Ten pozorny chaos dzięki nałożonej nań strukturze czasowo-przestrzennej zamienia się w pracy naukowca w kosmos kultury. Historia sztuki nie jest przez Panofsky’ego rozumiana jako ciąg rozwojowy, lecz tylko pewne następstwo kolejnych obrazów. „Proces tradycji obrazowej jaki rekonstruuje Panofsky jest kręty, przypadkowy, pełen wątpliwości, odbić przeszłości i niespodziewanych zwrotów – zauważa G.C.Argan. Jest absolutnie poza logiką, nie ma stałego kierunku ani celu. Ale nie oznacza to, że nie ma własnego porządku (...) Jest to porządek tworzenia, który porządkuje mnemoniczne odzyskiwanie i ruch obrazów”⁹⁴. I tu zbliżamy się do Warburga i jego koncepcji dziejów sztuki jako wędrówki (migracji) obrazów. Panofsky także zauważa te migracje, lecz tłumaczy je nie w kategoriach psychologicznych, lecz właśnie historycznych. Dla Warburga konkretne przedstawienie jest wywołaniem przez artystę obrazu przechowywanego w pamięci i w związku z tym nagłe powroty pewnych motywów są warunkowane specyficznymi przeżyciami zbiorowości. Dawne, antyczne motywy wracały i często w nieco zmienionej formie i zmienionym kontekście niosły dawne znaczenia. Panofsky zaś dokładnie bada poszczególne typy i obserwuje ich transformacje. Zamiast nagłych pojawień się, ukazuje ciągi przekształceń formy, a także, i przede wszystkim, treści. Ciągi te jednak, co jeszcze raz trzeba podkreślić, mają swój własny porządek, nie związany z myślą o rozwoju, wzroście, doskonaleniu się. Maurice Merlau-Ponty zauważa, jak Panofsky „wykazuje, że problemy malarskie, te które magnesują jego historię, są dość często rozwiązywane po skosie, nie na linii poszukiwań, które doprowadziły do ich postawienia, lecz na odwrót, kiedy to malarze zagnani w ślepy zaułek zdają się już całkiem o nich nie pamiętać i pozwalają prowadzić siebie gdzie indziej, by nagle przy odwróconej uwadze, odnaleźć je i pokonać przeszkodę”⁹⁵. Dlatego wśród pojawiających się po sobie obrazów znajdować się będą i wielkie dzieła sztuki i wszelkie wizualne obiekty o niskiej bądź żadnej wartości artystycznej,

⁹² E.Panofsky, *Ikonoграфия ...*, s. 19.

⁹³ Tenże, *The History ...*, s. 187.

⁹⁴ G.C.Argan, *Ideology and Iconology*, „Critical Inquiry”, winter 1975, nr.2, s. 298-299.

⁹⁵ M.Merlau-Ponty, *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, Gdańsk 1996, s. 65.

podniesione jednak do rangi „historycznego źródła”. Z drugiej zaś strony ta koncepcja porządkująca obrazy nie jest w stanie objąć wszystkich dzieł sztuki. Podobnie jak Warburg, Panofsky skupił się nad Renesansem, oraz sztuką należącą do klasycznego nurtu. Odnalazł też logiczny porządek w sztuce Północy. Ale, jak wspomina J. Białostocki, „niepokoiły go obszary nie dające się podporządkować logicznej myśli porządkującej, nie dające się przeniknąć. Żartobliwie narzekał wówczas, gdy materia historii nie nagięła się do potrzeb umysłowego ładu: >*die verdammten Originale*<. (...) Niepokoiła go też dlatego Hiszpania, którą poznał późno: >tam wszystko jest zawsze możliwe< mówił, żadnego pewnego punktu, na którym się można oprzeć”⁹⁶. Jednocześnie zauważał z niepokojem sztukę, która nie posiada ikonografii – stąd unikał dzieł nowoczesnych, zwłaszcza abstrakcyjnych. Ikonografia była wobec nich bezsilna, gdyż traciła swą podstawową warstwę na której budowała następne – identyfikację czystych form jako przedstawień naturalnych⁹⁷. Widocznym się stawało, że metoda ikonograficzna obejmuje zaledwie część sztuki.

Jednocześnie drażniły Panofsky’ego irracjonalizm i antyintelektualizm, niepokoił ekspresjonizm, co znów nam przypomina, że jest spadkobiercą Warburga. Jak zauważa Robert Gaston, „aby zrozumieć dlaczego generacja emigrantów – historyków sztuki, a trzeba tu wymienić: Edgara Winda, Ernsta Gombricha, i Rudolfa Wittkowera - tyle miejsca poświęcała naciskowi na „racjonalną” interpretację obrazów, trzeba zrozumieć, że oni nie tylko bali się o to, co stało się z Warburgiem przez jego badanie demonologii, ale bardziej jaką okazała się niemiecka kultura za czasów Hitlera, gdy terror, brutalność i nacjonalizm przyćmił rozum, humanizm i porządek praw”⁹⁸. Panofsky już w okresie Waimarskich Niemiec zorientował się, czym grozi nacjonalizm, dlatego ironicznie odnosił się do krytyków oplakujących Dürera, którego czysta sztuka niemiecka jakoby „zanieczyszczona” była wpływami sztuki włoskiej⁹⁹. Uniwersalna, racjonalna klasyczność była dla Panofsky’ego wartością, która miała obronić humanizm. Dlatego też, jak pisze Gaston, uczynił w swej pracy artystów bardziej wykształconymi i intelektualnymi niż tradycja im na to pozwalała¹⁰⁰.

3. Ikonografia wobec innych metod badawczych.

Ikonologia Panofsky’ego obejmowała, z małymi wyjątkami (takimi jak próba odczytania znaczenia chłodnicy Rolls-Royce’a¹⁰¹) plastyczne dzieła sztuki dawnej. Jego uczniowie i naśladowcy starali się rozszerzyć obszar badań i ubogacać samą metodę o nowe elementy. Przede wszystkim idąc śladem zainteresowań Panofsky’ego gotykiem, objęto badaniami ikonograficznymi i ikonologicznymi architekturę. Otto von Simson, Rudolf Wittkower, Hans Sedlmayer, Richard Krautheimer, a w Polsce Lech Kalinowski, pokazali jak patrzeć na architekturę nie tylko pod kątem stylistycznym, ale także rozumieć treści ujawniające się w budowlach. Jednocześnie

⁹⁶ J. Białostocki, *Posłowie...*, s. 406.

⁹⁷ Jak zauważa Panofsky, sztuka, która powstawała w czasach, gdy tworzył swą koncepcję, kwestionowała najsilniej „ważność codziennego doświadczenia i związanej z nim praktyki językowej, O. Bätschmann, op. cit., s. 163-164.

⁹⁸ R.W. Gaston, *Ervin Panofsky and the classical tradition*, „International Journal of the Classical Tradition”, Spring 1998, Vol. 4*.

⁹⁹ Por. S. Ferretti, op. cit., s. 197.

¹⁰⁰ R.W. Gaston, op. cit.

¹⁰¹ E. Panofsky, *Ideowe poprzedniki chłodnicy Rolls-Royce’a*[w:] tenże, *Studia...*, s. 343-361.

rozciągnięto zainteresowania na sztukę spoza nurtu klasycznego oraz na sztukę wieku XIX. Tu niemałe zasługi miał Jan Białostocki¹⁰². Rozwijano szczegółowe badania nad tematami i motywami (Kenneth Clark, Charles Sterling¹⁰³), wzbogacano metodę o nowe pojęcia: tematy ramowe¹⁰⁴, migracje symboli¹⁰⁵, porządek malarski¹⁰⁶, oraz nowe koncepcje dotyczące symbolu i alegorii¹⁰⁷.

Niezaprzeczalną zasługą Warburga i Panofsky'ego było uświadomienie tak odbiorcom jak i znawcom, że większość dawnych dzieł sztuki posiada swoją treść pozaobrazową i że nieznamość tej treści zubaża bądź uniemożliwia ich odbiór. Otworzyli oni drogę do różnorodnych badań obrazów z punktu widzenia treści, a nie tylko formy. Bez względu na wybraną drogę badawczą, historycy sztuki muszą zajmować dziś konkretne i uzasadnione stanowisko wobec ikonografii. Nie jest naszym celem przedstawienie ikonologii jako metody nadrzędnej, która stała się zaczynem dla wszelkich innych odmian zainteresowań treścią obrazów i której powinny one służyć, jak to przedstawiał Jan Białostocki¹⁰⁸. Trudno jednak nie zauważyć, jak wiele elementów z koncepcji Panofsky'ego zostało rozwiniętych w późniejszych badaniach nad samą sztuką, a nawet jak jej krytyka stała się czynnikiem rozwoju nowych metod. Jednocześnie widoczne jest, że pewne problemy podejmowane przez Warburga i Panofsky'ego stanowią punkt styczny z innymi dyscyplinami.

Przed wszystkim metoda Panofsky'ego poszukując sposobu odczytania obrazu nasuwa skojarzenia z badaniami nad językiem¹⁰⁹. G.C.Argan twierdząc, że Panofsky jest Saussurem historii sztuki¹¹⁰ zwracał uwagę na zbieżności między ikonologią a strukturalizmem. M.A.Holly zauważa, że równocześnie z badaniami Panofsky'ego kształtowała się nauka o języku jako strukturze i bez wątpienia miała wpływ na jego poglądy¹¹¹. Wspomniany Ferdinand de Saussure uważał zresztą, że strukturalne podstawy analizy powinny być rozciągnięte na inne nie lingwistyczne systemy

¹⁰² Por. J.Białostocki, *Badania ikonograficzne nad Rembrandtem*, [w:] Tenże, *Pięć wieków...*, Tenże, *Wprowadzenie do ikonografii XIX wieku*, „Kultura i Społeczeństwo”, 1986, t. XXX, nr 3.

¹⁰³ K.Clark, *Landscape into Art*, London 1979, Tenże, *The Nude*, Harmondsworth, 1985, Ch.Sterling, *Still Life Paint: From Antiquity to the Twentieth Century*, Londyn 1981.

¹⁰⁴ J.Białostocki, *Temat ramowy i obraz archetypiczny. Psychologia i ikonografia*, [w:] *Teoria i twórczość. O tradycji i inwencji w teorii sztuki i ikonografii*, Poznań 1961.

¹⁰⁵ R.Wittkower, *Allegory and Migration of Symbols*, London 1977.

¹⁰⁶ M.Baxandall, *Prawda a inne kultury. Chrystus Piera della Francesca*, „Artium Questiones”, 1991, t. V, s. 109-143.

¹⁰⁷ R.Wittkower. op. cit., E.Gombrich, *Symbolic Images*, London 1972.

¹⁰⁸ Mariusz Bryl nazywa to „strategią dostosowywania” i ukazuje, jak Białostocki starał się przez rekuperację nowych metod stworzyć ostateczny, integrujący dyscyplinę model interpretacyjny, gdzie ikonologii nadawał znaczenie nadrzędne. Wpływało to z przeświadczenia, iż ikonologia od zawsze miała wymiar strukturalistyczny, semiotyczny i socjologiczny. M.Bryl, *Czy samobójstwo historii sztuki? O BILDWISSENSCHAFT, bałkanizacji, polskim kontekście i suwerenności sztuki*, „Rocznik Historii Sztuki”, t. XXVI, 2001, s. 9. Por. J.Białostocki, *Historia sztuki wśród nauk humanistycznych*, Wrocław 1980. Jednocześnie jednak trzeba zauważyć, że Białostocki, mimo tak widocznej sympatii i uznania dla metody ikonologicznej i jej twórcy, widział konieczność jej rozszerzania. Jak konstatuje Sergiusz Michalski Białostocki miał wątpliwości co do rzeczywistego zakresu możliwości ikonologii i jej wyjaśniającej funkcji ujednoliciącej skomplikowany świat obrazów. S.Michalski, *Jan Białostocki a ewolucja historii sztuki po roku 1945*, [w:] *Ars longa. Prace dedykowane pamięci Profesora Jana Białostockiego*, Warszawa 1999, s. 53-68.

¹⁰⁹ Przegląd stanowisk dotyczących możliwości badania sztuki jako języka (do lat 80-tych) podaje M.Poprzęcka, *Czas wyobrażony. O sposobach opowiadania w polskim malarstwie XIX wieku*, Warszawa 1986, s. 34-61.

¹¹⁰ G.C.Argan, op. cit., s. 299.

¹¹¹ M.A.Holly, *Panofsky and the Foundations of Art History*, London 1984.

znaków¹¹². Jeśli jednak kojarzono metodę ikonologiczną ze strukturalizmem, to tylko w jej fazie ikonograficznej, gdzie system znaków – motywów, zachowuje charakter kombinatoryczny¹¹³. Zbieżne jednak wydaje się też analizowanie dzieła przez Panofsky'ego tak w płaszczyźnie synchronicznej (w jego związkach z otaczającą kulturą) jak i diachronicznej – (w historii typów). Także wykorzystanie przez Panofsky'ego koncepcji Cassirerowskich form symbolicznych, a za taką uważał m.in. perspektywę, zapowiada późniejsze badania strukturalistyczne¹¹⁴.

Nacisk na znakowy charakter dzieła sztuki, gdzie określone mu motywowi odpowiada określone pojęcie, narzuca porównanie ikonografii do semiotyki. Problem ten dokładnie wyjaśnia Christine Hasenmueller, rozważając trzy czynniki - naturę podstawowego przedmiotu analizy, rolę historyczności w wyjaśnianiu proponowanej struktury i zwartości pojęcia „znaku” i wnioskuje, iż „semiotyczny” charakter badań Panofsky'ego jest efemeryczny¹¹⁵. Wprawdzie w fazie ikonograficznej dostrzega związki między pojęciem obrazu i znaku, oraz znaczeniem wypowiedzianym w obrazach, a komunikatem przekazywanym przez świadomość przy użyciu języka jako kodu, lecz zauważa, że „motywy i obrazy mogą wydawać się „jakby znakami [sign-like] w pojęciu ich relacji do zewnętrznych związków znaczeń. Ale system znakowy w ten sposób jest drugorzędny i niekompletny. Jest to „leksykon” bez własnej „składni”¹¹⁶. Dla fazy ikonologicznej autorka nie odnajduje w lingwistycznym modelu odpowiednika - bardziej abstrakcyjnej interpretacji głębszego znaczenia¹¹⁷. Choć sama metoda Panofsky'ego nie należy do semiotyki, zapoczątkowuje ona zainteresowania historyków sztuki a zwłaszcza teoretyków, problemami podjętymi przez językoznawców. Elementy zaczerpnięte ze strukturalizmu, semiotyki, teorii komunikacji, wprowadzają do myśli o sztuce pod koniec lat 60-tych m.in.: Roberto Salvini, Meyer Schapiro, Borys Uspienski, a w Polsce Mieczysław Porębski i Lech Kalinowski¹¹⁸. Obecnie metody oparte na strukturalizmie i semiotyce rozwijają się przede wszystkim w ramach anglo-amerykańskiej New Art History¹¹⁹, gdzie wśród najbardziej znanych badaczy wymienić trzeba Normana Brysona czy Rosalind Krauss, przy czym charakter ich pracy staje się bardziej krytyczny niż historyczny¹²⁰.

¹¹² Tamże, s. 43.

¹¹³ Por. M.Porębski, *Ikonosfera*, Warszawa 1972, s. 51-52.

¹¹⁴ Choć, jak zauważa Werner Hofmann, strukturaliści nie powoływali się ani na Cassirera, ani na Panofsky'ego: „Michel Foucault zapoznał się z Panofsky'm dopiero (...) w 1967 roku(...) a przez długi czas Claude Lévi-Strauss nie wiedział nic o Cassirerze, W.Hofmann, *Zagadnienia analizy strukturalnej*, [w:] *Pojęcia...* s. 505-536.

¹¹⁵ Ch.Hasenmueller, *Panofsky, Iconography, and Semiotics*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism”, Spring 1978, nr 36, s. 297.

¹¹⁶ Tamże, s. 292.

¹¹⁷ Tamże, s. 291.

¹¹⁸ Pierwsze próby przeniesienia na pole estetyki i historii sztuki pojęć semiotycznych podjął oczywiście Mieczysław Wallis. Por. M.Wallis, *Sztuki i znaki. Pisma semiotyczne*, Warszawa 1983, Tenże, *Świat sztuk i znaków*, „Estetyka” 1961, t. I, s.37-52. Prekursorem myśli strukturalistycznej w polskiej historii sztuki jest M.Porębski. Por. M.Porębski, *Ikonosfera...*; tenże, *Sybirskie futro wziął* [w:] *Ikonografia romantyczna*, Warszawa 1977, s. 13-31; L.Kalinowski, *Model funkcjonalny przekazu wizualnego na przykładzie renesansowego dzieła sztuki*, [w:] *Renesans, Materiały SHS*, Warszawa 1976. Krótki przegląd problematyki i komentarz znaleźć możemy w J.Białostocki, *Historia sztuki...*

¹¹⁹ O New Art History por.: M.Bryl, *New Art History: nauka, polityka, obyczaj*, „Artium Questiones”, 1995, t. VII, s. 185-215.

¹²⁰ Jak pisze Elżbieta Gieysztor Miłobędzka „od lat 70-tych czerpie [N.A.H] obficie z nauki o literaturze i często nie można oprzeć się wrażeniu, że przede wszystkim nowe słownictwo zaświadcza o byciu *en vogue*”,

Drugim niezmiernie ważnym nurtem w historii sztuki, dla którego rozwoju koncepcja Panofsky'ego była niezaprzeczalnie jednym z najważniejszych bodźców, są badania socjologiczne i kontekstualne sztuki. Podobnie jak w ikonologii, prawidłowa interpretacja dzieła wymaga tu znajomości warunków, w jakich dzieło powstało. Gdy jednak Panofsky mówi o wiedzy na temat „historii objawów kulturowych” czyli sposobów, jak „w zmiennych warunkach historycznych – ogólne i zasadnicze skłonności umysłu ludzkiego (co G.Hermeren rozumie po prostu jako światopogląd¹²¹) wyrażały się w specyficznych tematach i pojęciach”¹²², społeczna historia sztuki pyta konkretnie o społeczne, ideologiczne i gospodarcze uwarunkowania sztuki, czerpiąc aparat pojęciowy przede wszystkim z marksizmu. Głównym przedstawicielem takiego spojrzenia na sztukę jest Timothy Clark, który w tekście *Kondycja artystycznej twórczości* formułuje zadania stojące przed społeczną historią sztuki. Ma ona za pomocą pytań o relacje między dziełem sztuki a ideologią oraz o powody użycia takich a nie innych materiałów ideologicznych w danym przypadku, stworzyć opis klasowej tożsamości pracownika, opis jak dzieło sztuki przyjmuje swoją publiczną formę- czego chcą jego patronowie, czego oczekuje publiczność¹²³. Tekst Clarka wart jest tu przytoczenia także dla tego, że powołuje się wprost na Panofsky'ego. Postuluje on powrót do dialektycznego myślenia o sztuce, do umiejętności zadawania pytań i przywołuje nazwiska Riegla, Panofsky'ego, Saxla. „Ich nieobecność – w ponurej profesjonalnej literaturze - jest powodem utraty problemów, utraty problemowego jej wymiaru”¹²⁴.

Obok społecznej historii sztuki charakterystycznej dla anglo-języcznego obszaru, problem zewnętrznych uwarunkowań sztuki staje się ważny dla nurtu kontekstualistycznego. Szczególnie w niemieckiej historii sztuki za zadania dyscypliny przyjęto: „badanie historycznych funkcji sztuki, uwzględnienie relacji między dziełem a odbiorcą, historyczną analizę sztuki z punktu widzenia właściwego jej medium”¹²⁵. Taki funkcjonalno-kontekstualny model sztuki pojawia się przede wszystkim w koncepcjach Hansa Beltinga¹²⁶. W tekście *Obraz i jego media. Próba antropologiczna* H.Belting projektuje nową syntezę historii sztuki jako historię medium obrazowego i jednocześnie ukazuje przekroczenie należącej do tradycji dyscypliny ikonologii: „Stare ujęcie ikonologii ciągle jeszcze oczekuje na wypełnienie sensem, odpowiadającym naszej współczesności. Erwin Panofsky, w momencie, gdy uczynił je owocnym dla historii sztuki, natychmiast ponownie zawęził je do – poddających się rekonstrukcji w oparciu o teksty historyczne – renesansowych alegorii obrazowych; tym samym przemieszczeniu uległ sens pojęcia ikonologii. Czym innym jest rozważać znaczenia w obrazach, które uczytelniają niczym teksty, czym innym

Taż, *Historia sztuki dzisiaj – stan dyscypliny*, [w:] *Dokąd zmierza współczesna humanistyka?* red. T.Kostyrko, Warszawa 1994.

¹²¹ G.Hermerén, por. cz. I, rozdz. II.

¹²² E.Panofsky, *Ikonografia...*, s. 19.

¹²³ T.J.Clark, *The Conditions of Artistic Creation*, „Times Literary Supplement”, 24 May 1974, s. 561-2, cyt. za: *Art History and its methods. A critical anthology*, red. Eric Fernie, London 1995, s. 248-253.

¹²⁴ Tamże, Fernie, s. 250.

¹²⁵ M.Bryl, *Czy samobójstwo...*, s. 15.

¹²⁶ O Beltingu po polsku pisze 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*, red. M.Poprzęcka, Warszawa 1999, s. 21-62, oraz M. Bryl, *Historia sztuki na przejściu od kontekstualnej Funktionsgeschichte ku antropologicznej Bildwissenschaft*, „Artium Questiones”, 2000, t. XI, s.237 –293, ; M.Bryl, *Czy samobójstwo...*

zaś, uczynić przedmiotem zainteresowania znaczenie, które obrazy zyskują i posiadają w procesie naszej percepcji”¹²⁷. Celem jest tu więc uaktualnienie znaczenia obrazu. Jednocześnie Belting powołuje się na Warburga: „Historia sztuki jako dyscyplina odnalazła się w analizie formy artystycznej. Sprzeciw wobec takiego samookreślenia wyszedł z hamburskiego kręgu Aby Warburga, w którym z historii sztuki (Kunstwissenschaft) wyłonić się miała historia kultury (Kulturwissenschaft) nowego typu. Sam Warburg, podczas pierwszej wojny światowej, widział się już na najlepszej drodze do zostania >>historykiem obrazu<<(…) To poszerzone pojęcie obrazu uległo jednak szybko zawężeniu w środowisku jego kolegów i uczniów, którym chodziło o pozyskanie jak najszerzego materiału porównawczego dla interpretacji sensu starych dzieł”¹²⁸. Odwołując się do antropologicznej koncepcji Warburga, Belting pragnie objąć swą historią obrazu całokształt sztuki, bez podziałów na sztukę dawną i nowoczesną. Co jednak ważne, Belting jest historykiem sztuki i to jej wytwory go interesują.

Koncepcje Bletninga, w których termin obraz staje się nadrzędnym wobec terminu sztuka, zbliżają nas do jeszcze jednego nurtu, którego źródeł można szukać w Warburgiańskiej tradycji – studiów nad tzw. *Visual Culture*. *Visual Culture* staje się szczególnie w Stanach Zjednoczonych, niezwykle popularnym określeniem przede wszystkim ze względu na swoją pojemność. *Visual Studies* obejmują bowiem nie tylko sztukę, ale wszelkie obrazowe wytwory we wszelkich dostępnych mediach i, choć wywodzą się z obserwacji współczesnej kultury obrazowej, sięgają także do historii, zajmują się tak obrazem jak i samym procesem percepcji. Dla J.W.T.Mitchella są to „studia nad społeczną konstrukcją wizualnego doświadczenia, które ukazują obrazowy zwrot [„pictorial turn”] przenikający całą różnorodność pól i dyscyplin”. Wymagają rozmów między historykami, badaczami filmu, technologami optyki, teoretykami, fenomenologami, psychoanalitykami i antropologami¹²⁹. Jednocześnie J.W.T.Mitchell zauważa, że *Visual Studies* nie są ani dyscypliną, ani specjalizacją, może raczej ruchem czy wręcz frontem o charakterze akademickim¹³⁰. Przede wszystkim zaś przekraczają, a nawet burzą, granice historii sztuki. Co ciekawe, może temu służyć także świadomość ikonograficzna. Zniesienie różnic między dziełami sztuki a obrazami produkowanymi przez kulturę masową może się bowiem odbywać dzięki pracy porównawczej: te same motywy, gesty, mimika, występują bowiem tak w dawnym malarstwie jak i fotografii reklamowej¹³¹. *Visual studies* tych obrazów nie waloryzują. W ten sposób praca porównawcza – m.in. historia typów stała się bronią

¹²⁷ H.Belting, *Obraz i jego media. Próba antropologiczna*, „Artium Questiones 2000, t. XI, s. 299.

¹²⁸ Ibidem, s. 300.

¹²⁹ W.J.T.Mitchell, *Interdisciplinarity and visual culture*, „Art Bulletin”, Dec 95, Vol. 77, s. 540.

¹³⁰ Określenie front jest tu może szczególnie trafne, biorąc pod uwagę, że *Visual Studies* są stroną w tzw. „Culture Wars”, prowadzonych w Stanach Zjednoczonych między konserwatystami z jednej strony a radykałami z kręgu pisma „October” z drugiej, Por. M. Bryll, *New Art History...*

¹³¹ Przykład takiego postępowania zauważa M.Bryll już w działaniach Johna Bergera na początku lat 70-tych, gdy powstały jego telewizyjne audycje o sztuce: *Sposoby widzenia*. Jak pisze M.Bryll zapleczem analiz Bergera jest tradycja „przeniknięta ikonograficznym sposobem myślenia o sztuce.(...). Po pierwsze Berger reprezentował preikonograficzne rozumienie relacji między obrazem a rzeczywistością (obraz jako widok, rzecz), po drugie zaś, opowiadał się za implikowanym przez ikonografię zrównaniem sztuki wysokiej i niskiej.(...). Pozwalało mu to na swobodne operowanie zestawieniami obrazowymi, przełamujące reguły stylistyczno-formalnej komparatystyki”. M.Bryll, *Między wspólnotą inspiracji a odrębnością tradycji: niemiecko- i anglojęzyczna historia sztuki u progu trzech ostatnich dekad*, „Rocznik Historii Sztuki”, 1999 , t. XXIV, s. 235.

obosieczną – dla Panofsky’ego była ważnym narzędziem badawczym legitymizującym naukowość historii sztuki, a w *Visual Studies* podstawą do jej zakwestionowania. *Visual Studies* kontynuują projekt *Atlasu Mnemosyne* Warburga, jednak w dość przewrotny sposób, bo poza sztuką, która dla niego była najwyższym wyrazem panowania ludzkiego rozumu nad chaosem emocji i lęków.

Ten przegląd koncepcji badawczych, dla których znaczenie ma świadomość ikonograficzna, nie dotyka silnego dziś w refleksji niemieckiej nurtu hermeneutycznego, gdyż ten, negatywnie oceniając ikonologię dąży do zniesienia dychotomii między treścią a formą w badaniach dzieł sztuki. Treść, choć zauważana, jest tu jednak immanentnym elementem dzieła, nie warunkowaną rzeczywistością poza płaszczyzną obrazu. Jak pisze M.Bryl, cechą wspólną koncepcji inspirowanych hermeneutyką¹³² jest „przyjęcie wizualnej, dostępnej w procesie oglądu, struktury dzieła jako właściwego przedmiotu badań, podstawowego odniesienia, wszelkich rekonstrukcyjnych zabiegów historyka, ostatecznej instancji, determinującej sens dzieła i zarazem weryfikującej wynik interpretacji”¹³³. Celem jest więc dotarcie do sensu dzieła, jednak nie utożsamianego z treścią.

Metoda ikonograficzna w tym przeglądzie stała się dla nas punktem wyjścia, elementem pomocnym w tropieniu świadomości ikonograficznej, nie zaś argumentem w sporze o wygląd dzisiejszej historii sztuki. Nie będzie nas bowiem w dalszej części rozważań interesować problem metody, nie przyjmujemy zresztą żadnej z wyżej wymienionych jako jedynej służącej uwypukleniu roli świadomości ikonograficznej w sztuce współczesnej. Może jednak udało się nam ukazać, że właśnie świadomość obrazu jako sposobu przekazania pewnych treści, jako wypełnionego znaczeniem, jest dziś konstytutywnym elementem refleksji nad sztuką. Postaramy się także ukazać, że i w praktyce artystycznej grać może ona podstawowa rolę.

¹³² Takich jak: ikonika Imdhala, hermeneutyka obrazu Boehma, historyczno-artystyczna hermeneutyka Bächtzmanna, hermeneutyczno – egzystencjalna nauka o sztuce Brötjego, teozoficzna hermeneutyka Bockemühla, podaje za: M.Bryl, *Między wspólnotą...* Por. Tenże, *Płaszczyzna, ogląd absolut. Inspiracje hermeneutyczne we współczesnej historii sztuki*, „Artium Questiones”, 1993, t. VI, s. 55-82.

¹³³ M.Bryl, *Między wspólnotą...*, s. 233.

Rozdział II

Świadomość ikonograficzna w sztuce dawnej – *storia*, alegoria i symbol

W teorii i praktyce artystycznej od starożytności do końca XVIII wieku świadomość ikonograficzna koncentruje się wokół problemu alegorii, symbolu i *storii*. Pojęcia te ówczesnie nie były wyraźnie rozdzielone i niejednokrotnie używano ich zamiennie. Mimo, iż w tym rozdziale będziemy się odwoływać przede wszystkim do źródeł z epoki – traktatów, listów i innych pism teoretyków i artystów, nie sposób będzie się tu ustrzec współczesnych pojęć alegorii i symbolu, które od XIX wieku zostały sobie przeciwstawione. Wyjaśnieniem jednak istoty tych dwóch zjawisk, zajmiemy w kolejnej części, omawiając zmiany w świadomości ikonograficznej, jakie nastąpiły w XIX i XX wieku.

1. Starożytność – alegoryzacja mitu

Sztuka starożytnej Grecji i Rzymu bezdyskusyjnie może być nazwana sztuką ikonograficzną, wiele bowiem tematów podejmowanych przez twórców antycznych nie pozostawało jedynie na płaszczyźnie samego naśladowania rzeczywistości, lecz uwzględniało treści pozaobrazowe. Najprostszym przykładem są przedstawienia mitologiczne, których bohaterowie rozpoznawalni są dzięki przyporządkowanym im atrybutom lub umieszczeniu w pewnym kontekście. Są to więc przedstawienia mitów, nie sceny rodzajowe. Ważniejsze jest jednak dla nas, czy sztuka starożytna przekazuje także treści nieprzedstawialne, czy posługuje się alegorią i symbolem.

W pismach filozofów, znawców sztuki czy historiografów niewiele znajdujemy o tym wiadomości. Wręcz przeciwnie, problemy przez nich podejmowane, dotyczą raczej dosłowności i prawdopodobieństwa sztuki, której charakter jest zdecydowanie antropomorficzny. Przekonanie, że człowiek jest najbardziej odpowiednim tematem sztuki pojawia się w pismach Sokratesa, Arystotelesa, Kwintyliana i Pliniusza Starszego. Do tego ostatniego należy zresztą słynne zdanie o genezie malarstwa, które powstało przez obwiedzenie linią ludzkiego ciała¹³⁴. Do artysty należało więc użycie wszelkiej umiejętności i wiedzy, by w sposób jak najbardziej prawdopodobny przedstawić postaci bądź naturę. Anegdota przekazana przez Horacego o artyście – który miał na zamówienie namalować obraz wotywny, czyli prowokujący wręcz do przenośnego potraktowania, dobitnie mówi o oczekiwaniu od sztuki ilustracyjności, a nie symboliczności. „A może jesteś specjalistą od malowania cyprysów? – pyta Horacy. Cóż z tego, jeżeli ten, co ci płaci za obraz, chce żebyś go wymalował jako pozbawionego nadziei rozbitka, który się ledwie uratował wpław z tonącego

¹³⁴ Pliniusz Starszy, *Historia naturalna*, cyt. za: *Myśliciele, kronikarze i artyści o sztuce. Od starożytności do 1500*, red. J. Białostocki, wyd. II, Warszawa 1988, s. 141. Jak zdanie to, połączone z legendą o kobiecie Korynckiej przekształciło się w motyw ikonograficzny, ukazuje artykuł Roberta Rosenbluma, *The Origin of Painting: a Problem of Romantic Classicism*, „The Art Bulletin”, vol. XXXIX, december 1957, s. 279-290.

okrętu”¹³⁵. Ten fragment wskazuje jednak, że potencjalnie sztuka mogłaby być symboliczna, lecz nie było na nią zapotrzebowania – wszak cyprys już w starożytności był symbolem żałoby. Jak stwierdza Silvio Ferri¹³⁶, w sztuce Grecji archaicznej brak podstawowej predyspozycji do symbolizowania spowodowany był specyficznym związkiem sztuki i religii. Mit jest związany z formą i sztuka jest wyrażeniem mitycznej koncepcji świata. Religia mitologiczna nie miała tajemnych pism w sensie teologicznym czy doktrynalnym a tylko o charakterze narracyjnym (Homer, Hezjod). Z tego czerpała archaiczna sztuka tematy ikonograficzne, które nie miały sensu symbolicznego, ale były wizualną manifestacją treści mitologicznej. Antyczna sztuka to reprezentacja mitologicznego uniwersum, konieczna, dopóki mit nie istnieje inaczej niż przez przedstawienie¹³⁷. Personifikacje abstrakcyjnych pojęć, jakie występowały w sztuce, zwłaszcza na wazach od VII wieku przed Chrystusem, zaczerpnięte były z religijnych bądź obiegowych konwencji. Takie postacie jak: Thanatos, Hypnos, Nyx, Dike i Adikia, Eris, Apate, Oistros, Lyssa, Ananke, Mania, przybierały ludzką postać i zachowywały się jak ludzie, a sens ich istnienia nie był alegoryczny. Od V w. przed Chrystusem, wraz z kryzysem w religii, pojawiły się intelektualne próby alegorycznego odczytywania mitów. Jak zauważa Ernst Robert Curtius, Hezjod i Homer „sądzeni byli przed trybunałem filozofii. Heraklit miał powiedzieć: >>Homera powinno się wyłączyć z zawodów i wychłostać różgami<<”¹³⁸, a punktem szczytowym sporu poezji z filozofią była Platońska krytyka Homera. Na takim tle zrodziła się alegoreza Homerycka czyli alegoryczna interpretacja dzieł poety, którego Grecy nie zamierzali się wyrzec. „Alegoria, jak pisze Marcel Simon, miała usprawiedliwić antropomorfizm i przeważnie niezbyt budujące przygody przypisywane bogom. Podejmuje ona reinterpretację mitów w ten sposób, aby z nich wydobyć sens moralny albo metafizyczny”¹³⁹. Wtedy też widać wyraźnie rozwój alegorycznych przedstawień w sztukach plastycznych. W scenach z życia kobiet na wazach z 2 połowy V w. spotkać można personifikacje uczuć pod postaciami: Pejto, Eudajmonii, Eupraksii, Eutyhii, Harmonii, Himeros, Potos, oraz personifikacje uroczystości, ceremonii, pojęć moralnych: Telete, Pajdeia, rodzajów poezji: Tragedia, Komedia, świąt religijnych: Pandiasia¹⁴⁰. Udokumentowaną przez Lukiana z Samostat kompozycją alegoryczną była *Kalumnia* namalowana przez Apellesa. Według przekazu Pliniusza Starszego artysta ten, oskarżony przez konkurenta – Antyfilosa o udział w spisku przeciwko Ptolemeuszowi, bronił się obrazem alegorycznym, gdzie pod postaciami kobiet ukrywają się Zdrada, Zazdrość, Oszczerstwo, Niewiedza, Podejrzliwość i inne¹⁴¹. Jako przykład przedstawienia alegorycznego Maria Bernhard podaje grupę *Eirene z Plutosem*, którą Pauzaniasz interpretował jako wyobrażenie

¹³⁵ Horacy, *List do Pizonów*, cyt. za: *Trzy poetyki klasyczne. Arystoteles-Horacy-Pseudo-Longinus*. red. T.Sinko, wyd. II, Wrocław 1951, s. 65.

¹³⁶ S.Ferri, *Symbolism and Allegory, Greece and Roma*, [w:] *Encyclopedia of World Art*, kol. 805.

¹³⁷ G.C. Argan, *Ideology and Iconology, Critical Inquiry*, (2/ 1975) Winter 1975, s. 298.

¹³⁸ Cyt. za: E.R.Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*. Kraków [1997], s. 211.

¹³⁹ M.Simon, *Cywilizacja wczesnego chrześcijaństwa*, Warszawa 1981, s. 389, hasło: alegoria.

¹⁴⁰ M.L.Bernhardt, *Sztuka grecka IV w. p.n.e.*, wyd. II, Warszawa 1992, s. 237.

¹⁴¹ Roger Hinks udowadnia, że ten spisek datuje się na sto lat po śmierci Apellesa więc opisywany obraz nie jest prawdopodobnie jego autorstwa, R. Hinks, *Myth and Allegory in Ancient Art*, London 1939, s. 115-116.

Pokoju, piastuna Bogactwa¹⁴². W sztuce rzymskiej personifikowano m.in. rzeki – Tybr na kolumnie Trajana czy Nil z szesnastoma puttami oznaczającymi jego dopływy.

Ciekawym zjawiskiem w ikonografii, począwszy od okresu archaicznego było to, co Roger Hinks nazywa przedstawieniami „mitohistorycznymi”, w których uczestniczyli bohaterowie i bogowie obok zwykłych śmiertelnych ludzi¹⁴³. Zwłaszcza na przedmiotach związanych z pochówkiem – urnach, grobowcach, *sacrum* i *profanum*, przeszłość i teraźniejszość, rzeczywistość i wyobraźnia, koegzystują bez specjalnej hierarchii. „Bogowie i człowiek, sceny życia i śmierci są wymieszane w specyficznym świecie, który nie jest ani światem żywych, ani umarłych, ale raczej alegorycznym miejscem, gdzie to co nierealne staje się realne i *vice versa*”¹⁴⁴. Zjawisko to jest charakterystyczne dla świata alegorii tworzonego przez sztukę europejską aż do końca XVIII wieku. Jak pisze R. Hinks: „nawet wówczas, gdy – w szóstym i piątym wieku przed naszą erą – umysłowi greckiemu udało się oderwać od przedmiotu, który kontemplował, i gdy dokonano teoretycznego rozróżnienia pomiędzy mityczną i logiczną formą rozumienia, ten olbrzymi postęp intelektualny nie zniweczył plastycznej wizji starożytnego artysty, natomiast poszerzenie naukowych horyzontów w wieku XIX zniszczyło spójność wizji artystów nowoczesnych”¹⁴⁵.

Wyjątkiem jest w sztuce starożytnej, jak zauważa Jan Białostocki, motyw Amazonomachii czy Centauromachii przedstawiany w miejsce wydarzeń historycznych – walk Greków z Persami. Ta alegoria wskazująca przez to co mityczne – ogólne, a więc bardziej godne, na to co szczegółowe – historyczne, a więc mniej ważne, ukazuje rzadko spotykaną w ikonografii polaryzację pomiędzy światem świętym a świeckim, między pozaczasowym a historycznym¹⁴⁶. Podobny motyw, pojawiający się na rzymskich sarkofagach - bitwy Rzymian z barbarzyńcami, zaczerpnięty jest już z historii i jego działanie jest odwrotne: od szczegółu do ogółu. Interpretowany jest alegorycznie albo jako obraz zwycięstwa wyższej cywilizacji nad niższą, co usprawiedliwia jej dominację, albo alternatywnie: może być łączony z aspektem hellenistycznej myśli i późnej greko-rzymskiej filozofii, w której zwyciężony, upadły i wzięty w niewolę, naturalnie wywołuje większe współczucie i sympatię niż dumny zwycięzca¹⁴⁷.

Jak można zauważyć, przedstawienia alegoryczne i alegoryczna interpretacja rozwijały się szczególnie w okresie hellenistycznym. Dion z Prussy, żyjący w I wieku po Chrystusie w swej *Oracji Olimpijskiej* stwierdza konieczność używania symbolu: „Rozumu i myśli samej przez się ani rzeźbiarz, ani malarz nie jest zdolny przedstawiać, i nikt żadną miarą nie może tego oglądać ani opisać. Radzimy sobie w ten sposób, że dajemy bogu ciało ludzkie jako naczynie myśli i rozumu. Choć nie posiadamy wzoru, usiłujemy przez rzeczy dostępne i wyobrażalne ukazać to, co niewyobrażalne i niedostępne, posługując się siłą symbolu”¹⁴⁸. Czytamy tu o symbolu, równie dobrze jednak moglibyśmy zastąpić go terminem alegoria, co wskazuje na

¹⁴² M.L.Bernhardt, op. cit., s. 235-237.

¹⁴³ Por. J.Białostocki, *Symbol i obrazy* [w:] *Symbol i obrazy w świecie sztuki*, Warszawa 1982, s. 19.

¹⁴⁴ S.Ferri, op. cit., kol. 806.

¹⁴⁵ R.Hinks, op. cit., s. 62.

¹⁴⁶ J.Białostocki, op. cit., s. 19.

¹⁴⁷ S.Ferri, op. cit., kol. 808.

¹⁴⁸ Dion z Prussy, *Oracja olimpijska*, cyt. za: *Myśliciele...*, s. 171.

synonimiczne ich traktowanie charakterystyczne także dla średniowiecza i czasów późniejszych.

W przytoczonym fragmencie zwrócić jeszcze trzeba uwagę na fakt, że autor zdecydowanie pisze o tworzeniu, a nie interpretacji. Problem alegorii w kulturze starożytnej często jest rozpatrywany jako alegoreza (czyli proces alegorycznego odczytywania tego, co wcześniej powstało bez takiego zamysłu, bądź nie mogło być wcześniej tak interpretowane). Przykładem może tu być stanowisko wspomnianego już E.R.Curtiusa, który pisał o homeryckiej alegorezie. Przytoczmy też zdanie Paula Ricoeura: „Historycznie była alegoria w mniejszym stopniu retorycznym i literackim zabiegiem budowania pseudosymboli, w większym zaś stopniu sposobem traktowania mitów jako alegorii, jak to pokazuje przypadek stoickiej interpretacji mitów Homera i Hezjoda, polegający na traktowaniu ich jako zamaskowanej filozofii. Interpretować znaczyło wówczas przeniknąć osłaniającą maskę i tym samym uznać ją za zbędną; innymi słowy, alegoria była w dużej mierze jedną z odmian hermeneutyki, a nie samorzutnym stwarzaniem znaków. Lepiej więc byłoby mówić o interpretacji alegoryzującej niż o alegorii. Symbol i alegoria nie stoją w tym samym rzędzie, symbol poprzedza hermeneutykę, alegoria jest już hermeneutyczna”¹⁴⁹. Jacek Sokolski nie zgadza się z pierwszeństwem alegorezy przed alegorią, gdyż sam Homer posługiwał się alegorią i personifikacją, co było podstawą alegorycznej interpretacji jego dzieł¹⁵⁰. Bardziej prawdopodobne jest jednak przypuszczenie, że alegoria i alegoreza występowały równocześnie i że potrafią je rozróżniać.¹⁵¹ Jean Pepin sugeruje, że „zarówno antyk jak i Średniowiecze mniej więcej jasno określały różnicę pomiędzy alegorią twórczą czy też poetycką a alegorią interpretacyjną. (stosując je zarówno do tekstów religijnych jak i świeckich)”¹⁵². Ten sam problem jawi się także na gruncie sztuk plastycznych, można sobie bowiem zadać pytanie, czy przedstawienia alegoryczne są alegoryczną interpretacją czy alegorią twórczą? Sam malarz czy rzeźbiarz nie jest autorem koncepcji danych alegorii czy personifikacji, źródeł poszczególnych motywów (np. atrybutów) szukać trzeba w literaturze bądź ustnych przekazach. Odpowiada natomiast za ich formalne przedstawienie, a tu korzysta przede wszystkim z tradycji obrazowej, naśladuje wcześniejsze przedstawienia określonej sceny czy postaci. Jeśli tradycyjnie przedstawiane bóstwo w nowej wersji (nowym kontekście) nabiera znaczenia alegorycznego - to czy artysta jest twórcą alegorii, czy alegoryzującym interpretatorem¹⁵³ i czy rzeczywiście może się przyczynić do zracjonalizowania mitu? Trzeba mieć przecież świadomość, że starożytne personifikacje nie tyle są intelektualnymi twórcami „umownymi”, lecz postaciami istniejącymi w świadomości mitycznej: Nike (Wiktoria) była boginią zwycięstwa, była zwycięstwem, zanim stała się **także** jego znakiem, a w końcu **tylko**

¹⁴⁹ P.Ricoeur, *Symbolika zła.*, Warszawa 1986, s. 19.

¹⁵⁰ J. Sokolski, *Barokowa księga natury. O europejskiej symbolografii wieku siedemnastego*, Wrocław 1992, s. 40.

¹⁵¹ W rozważaniach P.Ricoeura problem alegorii i alegorezy nie wydaje się najważniejszy, lecz jego przeciwstawienie alegorii symbolowi, który podobny jest zagadce. To skojarzenie niezwykle trafne, bo i Curtius pisze: „W twórczości przedhomeryckiej mądrość stała ukryta jest w zagadkach(...) bogowie wypowiadają się w formie utajonej, w wyroczniach i misteriach. Por.E.R. Curtius, op. cit., s. 212.

¹⁵² J.Pépin, *Mythe et allégorie. Les origines grecques et les contestations judéo-chrétiennes*, Paris 1958, cyt. za: U.Eco, *Sztuka i piękno w średniowieczu*, Kraków 1997, s. 81.

¹⁵³ Wyjątkiem może być *Kalumnia* Apellesa, gdzie artysta sam tworzy scenę alegoryczną, ale w celach osobistych.

jego znakiem i działało się to na przestrzeni wieków¹⁵⁴. Trudno jest więc jednoznacznie stwierdzić, czy dane przedstawienie pełniło funkcję wyłącznie religijną, ilustracyjną czy także alegoryczną, tym zaś, co może być dla badacza tropem, jest kontekst w jakim artysta umieścił dzieło. Widać to wyraźnie w przypadku interpretacji rzeźby *Eirene z Plutosem*. M. Bernhardt stwierdza: „Mimo, że twórca tego dzieła nie był tym, który stworzył personifikację, był jednak pierwszym, w historii sztuki greckiej artystą, który wyrzeźbił monumentalny posąg alegoryczny i wyprowadził posąg bogini ze świątyni, sanktuarium, stawiając go na Agorze, miejscu zgromadzeń demosu (a więc miejscu również uświęconym)”¹⁵⁵. W ten sposób artysta wyposażył dzieło w funkcję alegoryczną – moralizatorską, nie odbierając jej dotychczasowej funkcji mitycznej. Alegoryzacja dokonała się na płaszczyźnie funkcji a nie treści.

2. Wieki średnie - między myśleniem symbolicznym a alegorycznym

Okres hellenistyczny jak to już było wspomniane sprzyjał alegoryzmowi i symbolizmowi, zwłaszcza w Aleksandrii, gdzie rozwinęła się m.in. żydowska alegoreza biblijna, jako narzędzie służące wyjaśnieniu i zracjonalizowaniu Prawa. Szczególnie zręcznie wykorzystywał ją Filon, który nie tylko wyjaśniał nakazy i zakazy prawa, ale alegoryzował także postacie biblijne: Adam jest dla niego uosobieniem duszy, która uległa Ewie- pokusie, Noe - alegorią sprawiedliwości. Jego myśl, szybko zapomniana przez judaizm, miała duży wpływ na rodzące się chrześcijaństwo. Jak stwierdza Marcel Simon, „Synagoga nie uznała Filona może przede wszystkim dlatego, że śladem jego poszło rodzące się chrześcijaństwo (...) interpretacja alegoryczna, którą się posługiwał z taką wirtuozerią, aby wytłumaczyć i uzasadnić żydowskie przepisy rytualne, podjęta przez apologetykę chrześcijańską, posłużyła do odrzucenia tychże przepisów, nie uznawała bowiem znaczenia dosłownego, lecz tylko znaczenie symboliczne”¹⁵⁶. Tak Filon stał się prekursorem już nie tylko metody odczytywania *Pisma Świętego* czy literatury w ogóle, ale sposobu myślenia, jakie zdominowało kulturę europejską w wiekach średnich, a zwane jest przez jednych myśleniem alegorycznym¹⁵⁷, przez innych symbolicznym¹⁵⁸. Oba określenia są w tym przypadku prawomocne nie tylko dlatego, że podobnie jak w starożytności stosowano je zamiennie, ale także dlatego, że zjawiska te istniały obok siebie i wzajemnie się przenikały.

W obrębie powszechnego symbolizmu możemy zauważyć kilka sposobów alegoryzowania i symbolizowania. Mamy więc z jednej strony alegoryzm biblijny, z drugiej alegoryzm uniwersalny. Ten pierwszy, dziedziczący w prostej linii z alegorezy starożytnej, zajmował się tłumaczeniem *Pisma Świętego*. Jej sensu doszukiwał się na

¹⁵⁴ Pojmowanie postaci mitologicznych jako symboli pojawia się w rozważaniach Schellinga. Pisał on m.in.: „nawet *personificata*, które najłatwiej można by wziąć za istoty alegoryczne, jak np. Eris (Niezgoda) są bez wątpienia traktowane nie tylko jako istoty, które powinny coś oznaczać, ale jako istoty *realne*, które zarazem są tym, co oznaczają”. F.W.J. Schelling, *Filozofia sztuki. O stosunku sztuk plastycznych do przyrody. Bruno czyli o boskiej i naturalnej zasadzie rzeczy rozmowa*, Warszawa 1983, s.77. Poglądy Schellinga dotyczące alegorii i symbolu szczegółowo będą omówione w pierwszym rozdziale drugiej części.

¹⁵⁵ M.L. Bernhardt, op. cit., s. 237.

¹⁵⁶ M. Simon, *Cywilizacja wczesnego chrześcijaństwa*, Warszawa 1981, s. 61.

¹⁵⁷ Na przykład P. Skubiszewski, *O myśleniu alegorycznym w średniowieczu*, [w:] *Granice sztuki. Z badań nad teorią i historią sztuki, kulturą artystyczną oraz sztuką ludową*, Warszawa 1972.

¹⁵⁸ Na przykład J. Le Goff, *Kultura średniowiecznej Europy*, Warszawa 1995.

kilku poziomach¹⁵⁹, które w prosty sposób wyjaśnia dwuwiersz przypisywany Mikołajowi de Lyra lub Augustynowi z Dacji:

„Sens dosłowny poucza o dziejach, alegoria o tym, w co wierzyć,
sens moralny, co czynić a anagoria, dokąd dążyć”¹⁶⁰.

Drugi rodzaj alegoryzmu rozpościerał się na całą naturę, odkrywając w każdym jej elemencie znaki uczynione ręką Boga. „Wszystkie rzeczy widzialne, pouczające nas przez wzrok symbolicznie, to jest obrazowo, służą do przedstawienia i oznaczenia rzeczy niewidzialnych” – pisał w komentarzu do Pseudo-Dionizego Jan Szkot Eriugena¹⁶¹. Odwracając to stwierdzenie można powiedzieć, że nic nie istnieje dla siebie, lecz wszystko służy jako odsyłacz do Stwórcy¹⁶². Za pomocą owej metafizycznej pansemiozy, by posłużyć się określeniem Umberto Eco odczytywano symbol jako dany przez Stwórcę klucz do poznania wyższej rzeczywistości: „(...)poszczególne stworzenia są jakby jakimiś kształtami nie ludzką wynalezionymi nauką, lecz bożym wyborem ustanowionymi, by ukazywały boską mądrość rzeczy niewidzialnych”¹⁶³. Tak rozumiany symbol można było użyć dla opisu świata niewidzialnego: „(...) wszyscy teologowie i natchnieni egzegeci świętych tajemnic, dbając o to, żeby >>Święte Świętych << nie zostało pokalane, oddzielają je od czegokolwiek z dziedziny rzeczy niedoskonałych i świeckich i chętnie posługują się świętymi analogiami(...)”¹⁶⁴ – wyjaśniał Pseudo-Dionizy.

Jak widać, takie rozumienie świata spełniało wiele funkcji. Przede wszystkim oswajało to, co groźne i niezrozumiałe, gdy jak pisze U.Eco: „rzecz nie jest tym, czym się wydaje, tylko znakiem czegoś innego, a zatem świat może odzyskać nadzieję, ponieważ jest on wypowiedzią, którą Bóg kieruje do człowieka”¹⁶⁵. Pomagało człowiekowi poznać świat niewidzialny. Bóg napisał „wielką księgę natury”¹⁶⁶, w której odczytywać symbolicznie należy każde jej słowo i przez to odnajdywać obraz świata duchowego. Z tego przekonania zrodził się alegoryzm encyklopedyczny, który zaowocował setkami zbiorów wzorowanych na *Phizjologusie* napisanym w Syrii lub w Egipcie między II a IV wiekiem. Owe bestiariusze nadawały wszelkim stworzeniom, także fantastycznym, znaczenie wyższej rzeczywistości, gdyż każde z nich mówiło o Bogu.

Powszechny symbolizm w opisanym do tej pory kształcie jawi się przede wszystkim jako sposób interpretacji świata, jako praca umysłowa. Gdy jednak Jacques Le Goff pisze, że „symbolizm był powszechny, a myślenie było nieustającym odkrywaniem ukrytych znaczeń, niezmienną >>hierofanią<<. Bo świat ukryty był

¹⁵⁹ Najbardziej popularny podział poziomów egzegezy biblijnej wprowadził Jan Kasjan. Biblia miała wg niego znaczenie alegoryczne (odniesienie do tajemnic wiary i Kościoła, w tym typologia), anagogiczne (odniesienie do rzeczywistości nadziemskiej i spraw życia wiecznego), tropologiczne (nauka moralna). Wiktorianie dzielili znaczenie tylko na alegoryczne i anagogiczne (moralne). Por. m.in. P. Skubiszewski, op. cit.

¹⁶⁰ Cyt. za: U.Eco, op. cit., s. 171.

¹⁶¹ J.Szkot Eriugena, *In Hierarchiam coelestem exposito*, Pl 175, k. 978 954, cyt. za: U.Eco, op. cit., s. 86.

¹⁶² Por. M.P.Markowski, *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, Gdańsk 1999 s. 93.

¹⁶³ Hugon od św. Wiktora, *Didascalion VII*, cyt. za: W.Tatarkiewicz, *Historia estetyki. Estetyka średniowieczna*, t. II. Wyd. IV, Warszawa 1989, s. 183.

¹⁶⁴ Pseudo-Dionizy Areopagita, *Pisma teologiczne II. Hierarchia niebiańska, hierarchia kościelna*, Kraków 1999, s. 57.

¹⁶⁵ U.Eco, op. cit., s. 76

¹⁶⁶ O toposie „wielkiej księgi natury” pisze m.in.: J.Sokolski, op. cit.

światem świętym, sakralnym, zaś myśl symboliczna była tylko wypracowaną, wyklarowaną na poziomie ludzi uczonych formą myśli magicznej, kryjącej powszechne sposoby myślenia¹⁶⁷ – to pojawiają się dwie podstawowe wątpliwości. Pierwsza dotyczy owej myśli magicznej – w związku z sugestią, że symbolizm jest nie tylko odczytywaniem ukrytego świata ale i próbą wpływania na niego. Stoi to w sprzeczności z metafizyczną pansemiozą i bliższe być może raczej renesansowemu neoplatonizmowi. Druga zaś wątpliwość to problem hierofanii. Czy symbol odbierany był tylko jako znak wskazujący na coś od niego odmiennego (choć posiadał w swej istocie jakąś cechę wspólną z tym co symbolizowane) czy też był miejscem obecności tego co symbolizował?

Na pewno na tym drugim założeniu opierała się symbolika wschodnia – bizantyjska i później prawosławna. Paul Evdokimov pisze o symbolice jako o „epifanicznej ewokacji”, „przybytku obecności”¹⁶⁸. Poznanie symboliczne – czytamy w książce *Sztuka ikony. Teologia piękna* - zawsze pośrednie, odwołuje się do kontemplacji zdolności ducha, do prawdziwej wyobraźni, przywołującej i inwokacyjnej, aby odczytała sens, przesłanie symbolu i uchwyciła jego epifaniczny charakter obecności, przenośny, symboliczny, lecz jak najbardziej rzeczywisty charakter wymiaru transcendentnego¹⁶⁹. Uobecnienie tego, co symbolizowane może się jednak wydarzyć tylko w specyficznych warunkach. Evdokimov mówi przede wszystkim o ikonie, która jest obrazem sakralnym, funkcjonującym w miejscu świętym - w świątyni. Adam Labuda przyjmuje, że „każdy, nawet schematyczny obraz świętej istoty mógł być w oczach średniowiecznego odbiorcy jej rzeczywistą obecnością; określony efekt przedmiotu jest bowiem nie tylko funkcją jego struktury, ale także intelektualnych i emocjonalnych dyspozycji i oczekiwań odbiorcy”¹⁷⁰. Oczekiwania te jednak związane były z miejscem – świątynią: „Architektura (...) pretendowała do tego, by być przedstawieniem, wręcz obecnością i urzeczywistnieniem niebiańskiego bytu”¹⁷¹. Natomiast poza świątynią, jak pisze U.Eco: „symbolizm średniowieczny jest pewnego rodzaju zbliżaniem się do boskości, ale nie jest epifanią boskości, ani nie odkrywa prawdy, która może być wypowiedziana tylko w sposób mityczny, a nie w dyskursie racjonalnym. Jest to raczej przedsięwzięcie dyskursu racjonalnego, a jego zadanie polega na tym, by ujawnić wtedy, kiedy okazuje się to potrzebne ze względów dydaktycznych i propedeutycznych, swoją nieadekwatność (...)”¹⁷². Taki obraz symbolizmu potwierdzają jego późniejsze losy. Święty Tomasz tylko dla *Pisma Świętego* rezerwuje ukryte treści duchowe, a odbiera je naturze oraz tworum człowieka: „W żadnej nauce, wytworze ludzkiej przemyślności, mówiąc ściśle, nie ma sensu innego prócz dosłownego”¹⁷³. „Wskutek tych rozważań Tomasz natura utraciła swe cechy ponadrealne i zdolność przemawiania. Przestała być lasem symboli. Kosmos wczesnego Średniowiecza musiał ustąpić wszechświatowi natury. Wcześniej waga rzeczy zależała nie od tego,

¹⁶⁷ J.Le Goff, *Kultura średniowiecznej Europy*. Warszawa 1995, s. 330.

¹⁶⁸ Na epifaniczny charakter symbolu wskazuje także Gilbert Durand. Por. Tenże, *Wyobrażenia symboliczne*, Warszawa 1986.

¹⁶⁹ P.Evdokimov, *Sztuka ikony. Teologia piękna*, Warszawa 1999, s. 146.

¹⁷⁰ A.S. Labuda, *Wrocławski ołtarz św. Barbary i jego twórcy. Studium o malarstwie śląskim połowy XV wieku, Poznań 1984*, s. 90.

¹⁷¹ Tamże.

¹⁷² U.Eco, op. cit., s. 84.

¹⁷³ Tomasz z Akwinu, *Questiones quodlibetales VII*, 6, 16, cyt. za: U. Eco, op. cit., s. 105.

czym one były, a od tego, co znaczyły. W pewnym, momencie człowiek spostrzegł, że stworzenia boskie nie są systemem znaków, ale urzeczywistnieniem się form”¹⁷⁴. U schyłku średniowiecza symbolizm skostniał, zamienił się w zabawę intelektualną, stracił świeżość i wartość poznawczą. Gilbert Durand mówi nawet o specyficznym obrazoburstwie z nadmiaru, gdy ikona zamieniała się w naturalistyczny obraz, realistyczny ornament, prosty „przedmiot sztuki”¹⁷⁵. Wszystko zamieniało się w obraz i jak opisuje Huizinga: „(...) cały świat stał się obrazem i prezentował się w usamodzielnionych figurach (...) sama myśl mogła już teraz udać się na spoczynek: wyobrażenie świata było tak nieruchome, tak zastygłe, jak katedra, która śpi w świetle księżyca”¹⁷⁶. Nic więc dziwnego, że był to czas rozkwitu sztuk obrazowych, które bazowały na świadomości ikonograficznej. Zanim jednak ów rozkwit nastąpił, sztuki plastyczne musiały udowodnić swoją rolę w kulturze chrześcijańskiej.

Trudno wręcz uwierzyć, że zaistnienie przedstawiającej sztuki chrześcijańskiej przez kilka stuleci wcale nie było przesądzone. W dwu pierwszych wiekach nie istniała sztuka religijna, co zgodne było z zakazem Starotestamentowym: „Nie będziesz czynił żadnej rzeźby ani żadnego obrazu tego, co jest na ziemi wysoko, ani tego co jest na ziemi nisko, ani tego co jest w wodach pod ziemią” (Wj. 20.4)¹⁷⁷. „Nie będziecie sporządzać obok Mnie bożków ze srebra ani bożków ze złota nie będziecie sobie czynić” (Wj. 20.23) Ojcowie Kościoła zgodnie potępiali chęć tworzenia podobizny Boga i jedynie Klemens Aleksandryjski zezwalał na czynienie wizualnych znaków takich jak: ryba, statek, kotwica, które stały się pierwszymi symbolami chrześcijaństwa¹⁷⁸. Dopiero w trzecim wieku pojawia się malarstwo katakumbowe i reliefy na sarkofagach. Są to oczywiście przedstawienia symboliczne, pozostające w jednolitej, podobnej tematyce. „Chodzi tu o ratunek, zbawienie, uwolnienie od zła i grzechów przez boską ingerencję w życie ludzkie tak doczesne jak po śmierci, osiągnięcie stanu szczęścia i spokoju”¹⁷⁹. Do tego celu służą artystom wzorce pogańskie – motywy morskie – zamienione na biblijną opowieść o Jonaszu i pasterskie, zwłaszcza przedstawienie Hermesa Krioforsa, który stał się Dobrym Pasterzem. Takie przekształcenia ikonograficzne polegające na zmianie znaczenia danego motywu będą od tej pory praktyką powszechną w sztuce. Tu możemy zauważyć oddziaływanie świadomości ikonograficznej starożytnych, gdyż większość zapożyczanych motywów pogańskich miała znaczenie zbliżone do nowego – chrześcijańskiego: Hermes Krioforos był symbolem miłosierdzia, bo czuwał nad stadem i chronił przed wilkami¹⁸⁰, motywy morskie zaś były szczególnie popularne w antyku jako ilustracje podróży Odyseusza, a jednocześnie alegoria ludzkiego życia. Co najciekawsze jednak, to nie szczególna wartość treści przypisywanych motywom zaczerpniętym ze sztuki pogańskiej decydowała o ich popularności. M.Simon udowadnia, że było wręcz odwrotnie: „o tym, czy dana scena ewangeliczna nadawała

¹⁷⁴ U.Eco, op. cit., s. 108.

¹⁷⁵ G.Durand, op. cit., s.43.

¹⁷⁶ J.Huizinga, *Jesień Średniowiecza*, wyd. 3, Warszawa 1974, s. 252.

¹⁷⁷ Wersety wg: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu (Biblia Tysiąclecia)*.

¹⁷⁸ Por. B.Wronikowska, *Poglądy Ojców Kościoła na sztukę w ciągu pierwszych stuleci istnienia Kościoła „Rocznik Humanistyczny”, 1978, t. 26, z. 4.*

¹⁷⁹ E.Jastrzębowska, *Sztuka wczesnochrześcijańska*, Warszawa 1988, s. 55.

¹⁸⁰ „Idźcie, kozy krzyworogie i paście się zieloną trawą wśród gór, i nie bójcie się wilków, bo Hermes czuwa” śpiewali gospodarze wyprowadzający trzody na pastwiska – cyt. za: J. Parandowski, *Mitologia*, Poznań 1987, s.61.

się do wykorzystania w sztuce chrześcijańskiej, decydowało istnienie pewnej gotowej już formy wzoru”¹⁸¹. Podaje przykład motywu rybaka¹⁸²: „symbolika w przypadku rybaka trochę mniej wyraźna, [niż pasterza], nieco naciągana i nie tak bezpośrednio zrozumiała, nawet dla chrześcijanina: jest to, żeby się tak wyrazić, symbolika drugiego stopnia. O ile bowiem przyprowadzenie owieczki do owczarni równa się ocaleniu jej od wilka, to wyciągnięcie ryby z wody, jej naturalnego żywiołu oznacza skazanie jej na niechybną śmierć”¹⁸³. W Ewangelii sam Chrystus nie jest opisany jako rybak, to apostołowie są rybakami ludzi – ale zawsze są to połowy zbiorowe, z sieciami, tymczasem w sztuce wczesnochrześcijańskiej rybakiem jest właśnie Chrystus z wędką. „Motyw ten przeszedł (...) do sztuki chrześcijańskiej dlatego, że i on występował zarówno w sztuce pogańskiej jak w Ewangelii, ale tym razem decydującą rolę odegrał repertuar pogański i dokonane w nich zbliżenie dwóch postaci”¹⁸⁴. Dalej M.Simon pisze: „Rybak łowiący ludzi wchodzi do sztuki w postaci zwykłego rybaka z wędką; i zapewne nie wszedłby tam, gdyby poprzednio w sztuce świeckiej rybacy nie byli stałymi towarzyszami pasterzy”¹⁸⁵.

Od IV wieku – sztuka chrześcijańska wzbogaca swój repertuar o inne sceny ze Starego Testamentu dzięki oficjalnemu uznaniu przez Kościół egzegezy typologicznej. Obok zaś tych scen spotkać można przedstawienia mitologiczne np. prace Herkulesa, cztery pory roku czy przedstawienia dworskie. Do VII wieku przedmioty użytkowe zdobiono scenami mitologicznymi i alegoriami sielskiej szczęśliwości. Ich obecności nie można tłumaczyć symboliką chrześcijańską, czy nieznaną im ich znaczeń. Przyjąć więc trzeba, że obywatele rzymscy bez względu na wyznawaną religię posiadali ikonograficzną świadomość opartą na antycznych wzorach, a postacie mitologiczne nadal były im bliskie¹⁸⁶.

Z czasem sztuka religijna zyskiwała coraz bardziej skomplikowaną i wielowarstwową treść eschatologiczną, dogmatyczną a zarazem dydaktyczną. Nie istniało jednak systematyczne, teoretyczne określenie symbolicznej i alegorycznej natury sztuk wizualnych¹⁸⁷. Ten aspekt pojawił się dopiero przy okazji potrzeby teologicznego uprawnienia sztuki figuratywnej w sporze z ikonoklazmem. W kolejnych wersjach pism papieży pojawia się argument, który stał się podstawą symboliki i alegorii w sztuce. Hadrian I w liście do Cesarzowej Ireny pisze, że sztuka musi „pokazywać niewidzialne za pomocą widzialnego” a „nasz umysł może być poruszony przez ducha poprzez kontemplację obrazu”¹⁸⁸.

¹⁸¹ M.Simon, op. cit., s. 340.

¹⁸² Inny przykład to motyw Jonasza jako połączenie świeckich przedstawień wędrówki, mitu o Endymionie, mitu o Psyche i innych. Por. M.Simon, op. cit., s. 341-342.

¹⁸³ M. Simon, op. cit., s. 340.

¹⁸⁴ Tamże s. 340.

¹⁸⁵ Tamże, s. 340.

¹⁸⁶ E.Jastrzębowska, op. cit., s. 89.

¹⁸⁷ Na przykład św. Augustyn- autor średniowiecznej teorii alegorii –nie widział jeszcze możliwości alegorii w sztukach obrazowych: „Gdy oglądamy jakieś piękne litery, to nie dość nam pochwalić zręczność pisarza, który je uczynił równymi, stosownymi i ozdobnymi, bo trzeba jeszcze, byśmy przeczytali, co nam przez nie wyraził. Kto tylko ogląda dzieło, ten cieszy się jego pięknnością, dla której podziwia twórcę; kto zaś rozumie, to jakby czytał. Inaczej bowiem oglądamy obraz, a inaczej litery. Gdy obejrzyś obraz, to sprawa jest wyczerpana: zobaczyłeś i chwaliśz. Jeśli zaś obejrzyś litery, to jeszcze nie wszystko, bo masz także czytać”, cyt. za: W.Tatarkiewicz, op. cit., s. 64

¹⁸⁸ Cyt. za: G.Rosati, O. Ferrari, *Symbolism and Allegory. The Middle Ages* [w:] *Encyclopedia of World Art*, t. XIII, kol. 794.

Spór o obrazy uwidoczniał pogłębiające się różnice między ciężącą ku symbolizmowi estetyką Wschodu a alegoryzującą estetyką Zachodu. Zaowocował on z jednej strony teologią ikony, z drugiej zaś *Libri Carolini*, w których na płaszczyźnie treści funkcja sztuki sprowadza się do *biblia pauperum*¹⁸⁹: „Malarze są zdolni w jakiś sposób przekazywać pamięci wydarzenia; wszakże to, co jest uchwytnie tylko dla myśli i wypowiedalne słowami, to może być ujęte nie przez malarzy, lecz przez pisarzy i innych ludzi, zdających słowami z wydarzeń tych sprawę”¹⁹⁰. *Libri Carolini* nie wywarły jednak zbyt dużego wpływu na sztukę średniowieczną, gdyż zdecydowanie nie rezygnowano z możliwości obrazowego przedstawiania tego, co Karolingowie rezerwowali tylko dla słowa¹⁹¹. Uwidacznia się tu jednak ważna cecha sztuki średniowiecznej i nowożytnej – jej uzależnienie, czy zadłużenie wobec literatury. Sztuki piękne tworzą alegorie pochodne, bazując na tym, co pojawiło się w literaturze, bądź w ustnej tradycji. Słowo było przed obrazem: „Średniowieczny symbolizm zaczynał się na poziomie słów – pisał Le Goff. Nazwać rzecz, to było już ją wyjaśnić(...). Nazwanie jest poznaniem i objęciem w posiadanie rzeczy, realności (...) *Res* i *verba* nie przeciwstawiają się sobie, drugie są symbolami pierwszych”¹⁹². Sztuka zaś odtwarzała nie *res* lecz *verba*. I w tej wtórności wydaje się tkwić powód tego, że sztuka średniowieczna bardziej jest alegoryczna niż symboliczna. Huizinga opisuje proces powstawania alegorii jako „krótkie spięcie w dziedzinie ducha”, „gdy myśl szuka powiązań pomiędzy dwoma przedmiotami”¹⁹³. Biel jest symbolem dziewictwa, gdyż czystość jest ich wspólną cechą istotową. Gdy jednak ta sama biel użyta zostanie przez artystę dla wypełnienia szaty świętej dziewicy, symbol zostanie zamknięty w konkretnej treści. „Alegoria – pisze Huizinga -jest symbolem rzutowanym na powierzchnię wyobraźni, jest świadomą ekspresją pewnego symbolu, a tym samym symbol ten wyczerpuje, przekształca namiętny okrzyk w gramatycznie poprawne zdanie”¹⁹⁴.

Należy sobie jednak zdawać sprawę, mówiąc o wtórności obrazu wobec słowa, że stwierdzenie to dotyczyć może jedynie źródeł pewnych typów ikonograficznych, które następnie są naśladowane w setkach innych obrazów i zaczynają żyć życiem własnym uniezależniając się od słowa. Tym bardziej, że artysta nie jest odpowiedzialny za treść obrazu i jego znaczenie. Lech Kalinowski wspomina o postaci *operariusza* – przedstawiciela zlecniodawcy, którego zadaniem było wskazanie artyście dzieła – wzoru, które było także wykonane według dzieła-wzoru wcześniejszego itd.¹⁹⁵. Stąd Lech Kalinowski wyciąga wniosek o zbiorowym charakterze sztuki średniowiecznej: „Na naśladowaniu tematu i wzorów polegał zbiorowy charakter sztuki średniowiecznej, tak zbiorowy, że niekiedy nieuchwytnie stawały się cechy indywidualne całego dzieła i jego członków, zbiorowy wielokrotnie,

¹⁸⁹ Grzegorz Wielki jako jeden z wielu używa tego określenia w stwierdzeniu: „Obraz jest w tym celu wystawiony w Kościele, aby ci co nie umieją czytać, przynajmniej patrząc na ściany czytali na nich to, czego nie mogą czytać w książkach”, cyt. za: W. Tatarkiewicz, op. cit., s. 99.

¹⁹⁰ *Libri Carolini* III, 23, cyt. za: W. Tatarkiewicz, op. cit., s. 97.

¹⁹¹ Problemy estetyki w *Libri Carolini* omawia M. Pokorska, „*Cibus Oculorum*”. *Uwagi o teorii dzieła sztuki w „Libri Carolini”*, „*Folia Historiae Artium*”, 1991, t. XXVII.

¹⁹² Le Goff J., op. cit., s. 331.

¹⁹³ Huizinga, s. 241.

¹⁹⁴ Tamże, s. 242-243.

¹⁹⁵ L. Kalinowski, *Pojmowanie sztuki w średniowieczu* [w:] Wit Stwosch w Krakowie, red. L. Kalinowski i F. Stolorz, Kraków 1987, s. 14.

bo zależny nie tylko od zbiorowości wieloosobowego warsztatu, lecz również od nadrzędnej zbiorowości jaką była kamienna katedra pierwszego gotyku rycerskiego i bogato rozczłonkowane, rzeźbione i malowane retabulum gotyku drugiego, mieszczańskiego¹⁹⁶. Podobnie Günter Bandmann zauważa, że „średniowiecze w swych zbiorowych i jednostkowych aspiracjach bynajmniej nie szukało czegoś odrębnie własnego, lecz tylko całym kunsztem swego wytwarzania starało się zbliżyć do silnie ugruntowanego w systemie wiary wzoru. Im kunszt był doskonalszy, tym dzieło stawało się bardziej wyróżniające i indywidualne. A stopnia zbliżenia się do wzoru – ideału ani wymierzyć, ani ocenić niepodobna, można tylko, nie bez gorzkości dostrzegać od niego oddalenie”¹⁹⁷. W tym kontekście zrozumiałym się staje intrygujące Erwina Panofsky’ego zjawisko rozdzielenia „klasycznych motywów od klasycznych tematów wyrażanych przez bynajmniej nie klasyczne postacie w nieklasycznym otoczeniu”¹⁹⁸. Artyści przedstawiający Herkulesa jako Chrystusa, Atlasa jako Ewangelistę czy Medeę jako księżniczkę, działali pod wrażeniem wzorów plastycznych, które mieli przed oczami, bezpośrednio kopiując zabytek klasyczny bądź też naśladowując nowsze dzieło, stanowiące końcowy wynik stopniowych przekształceń prototypu¹⁹⁹. Możemy tu zaobserwować zjawisko świadomości ikonograficznej jako ściśle związanej z epoką. Z jednej strony człowiek w średniowieczu nie rozpoznaje znaczeń wypracowanych przez antyk, z drugiej zaś strony jego świadomość ikonograficzna dzięki powszechnemu symbolizmowi jest tak silna, że jest w stanie oswoić każdy nie należący do niej element. „Widz doby rozwiniętego średniowiecza – pisze Panofsky - mógł doceniać piękny posąg klasyczny, wówczas, gdy zjawiał mu się jako wizerunek Marii Panny; mógł też pochwalać przedstawienie Tysbe jako sobie współczesnej dziewczyny siedzącej u stóp trzynastowiecznego nagrobka. Ale Tysbe klasyczna, u stóp klasycznego mauzoleum, wydałaby się rekonstrukcją archeologiczną całkowicie przekraczającą jego możliwości pojmowania”²⁰⁰. Dla średniowiecznego odbiorcy taka archeologiczna rekonstrukcja – czyli odnajdowanie sensu literalnego nie miała racji bytu, nie interesował się on bowiem tym, co było, o ile nie mówiło mu to o tym co będzie, czyli o Zbawieniu²⁰¹. Artysta zaś nie musiał się martwić o czytelność dzieł, zanurzony był bowiem w tym samym co odbiorca symbolicznym uniwersum kształcącym umiejętność tłumaczenia obrazu na jego duchowy odpowiednik.

Średniowiecze traktowane tu jako całość, w kontekście myślenia symbolicznego i idącej za nim sztuki, przekształcało się w kierunku od symbolizmu ku alegoryzmowi, a najwyraźniejszym momentem w tej ewolucji był XII wiek. Do tego czasu za radą Pseudo- Dionizego symbole były jak najbardziej odległe od tego, co symbolizowały: „żeby pobudzić duchową tę jej [duszy] część, która pożąda rzeczy wyższych, i wzniesć ją, właśnie poprzez samo grubiaństwo tych figur, do góry, czyli takim sposobem, w którym porównywanie tych niebiańskich i boskich zjawisk do tak

¹⁹⁶ Tamże s. 15.

¹⁹⁷ L.Kalinowski, op. cit., s. 16.

¹⁹⁸ E.Panofsky, *Ikonografia i ikonologia*, [w:] tenże, *Studia z historii sztuki*, Warszawa 1971, s. 22-23.

¹⁹⁹ Tamże.

²⁰⁰ Tamże, s. 27.

²⁰¹ Dzięki takiej reinterpretacji wiele z motywów starożytnych przetrwało. Dziedzictwem antyku są kardynalne cnoty: Wstrzemięźliwości, Sprawiedliwości, Męstwa i Roztropności, były łączone z teologicznymi cnotami Wiary Miłości i Nadziei, często w walce z wadami. Klasycznym spadkiem jest też przedstawienie sztuk wyzwolonych, które kojarzono z muzami.

szkaradnych rzeczy nawet ludziom, tkwiącym w więzach materii, nie wydaje się czymś ani uprawnionym, ani też prawdziwym²⁰². Stąd to upodobanie romańszczyzny do fantastycznych stworów z bestriariuszy i zwierzyńców. W wieku XII, zainteresowanym naturą i światem, tak rozumiany symbol wyczerpuje się i przestaje być czytelny, dlatego św. Bernard pytał: „W klasztorach, w obliczu braci czytających, jaki sens mają te śmieszne potworności, dziwne jakieś brzydkie piękno i piękna brzydota. Cóż robią tam nieczyste małpy, dzikie lwy i potworne centaury, półludzie, pręgowane tygrysy²⁰³. Dlatego w XII wieku następuje systematyzacja spontanicznego do tej pory symbolizmu, czym szczególnie zajęli się Wiktorianie.²⁰⁴ Potrzeba systematyzacji znalazła ujście w encyklopedyzmie, a w sztuce wiedzę taką przedstawiano w alegorycznej formie drzewa i rozety.

Wiek XIII staje się moralizatorski. „Ikonografia spełnia rolę lekcji, nauki. Życie czynne i życie kontemplacyjne, cnoty i występki w ludzkich postaciach, ustawione w należytym porządku, zdobią portale katedr, dostarczając kaznodziejom ilustracji do ich nauk moralnych²⁰⁵. Najlepiej takim celom służyły alegorie i personifikacje, które były owocem specyficznej antropomorfizującej zdolności średniowiecznego umysłu: „Wszystko, co może być nazwane - pisze Huizinga, staje się istotą – obojętnie, czy będą to właściwości, pojęcia, czy jeszcze coś innego(...). Mogą one też być niemal zawsze (...) ujmowane jako byty osobowe(...). Jeśli myśl, która przyznała idei samodzielną istność, chce się stać widoczna, nie może osiągnąć tego inaczej niż za pośrednictwem personifikacji²⁰⁶. Powraca tu zjawisko, które zauważalne było w antyku. Owe personifikacje ożywają stając się realnymi postaciami zamieszkującymi świadomość, a swój cielesny wygląd zawdzięczają sztukom obrazowym. Dla uzmysłowienia tego Huizinga daje prosty a kapitalny przykład: „istniała taka jedna postać, która wyrósłszy w swobodnej pracy wyobraźni, pozbawiona jakiegokolwiek sankcji dogmatycznej, uzyskała przecież realność większą niż jakikolwiek święty i przeżyła ich wszystkich: była nią śmierć²⁰⁷. Mimo więc, że symbolizm wyczerpał się i przekształcił w alegorię, a ta z czasem stała się „pustą zabawą, powierzchownym fantazjowaniem na gruncie czysto zewnętrznego wiązania myśli²⁰⁸, daleko jeszcze jesteśmy od uznania, że alegoria jako twór umysłu jest tylko konwencjonalnym znakiem. I jako żywy twór w coraz bardziej ludzkiej – bo realistycznie przedstawionej postaci łagodnie przechodzi w epokę nowożytną.

3. Epoka nowożytna –między *storią* a symbolem

Zainteresowanie światem w epoce nowożytnej niezwykle uwidoczniło się także w sztuce i jej teorii. Artyści zainteresowani byli głównie odwzorowaniem rzeczywistości, a gdy zdobyli w naśladowaniu odpowiednią biegłość, skupili się na dążeniu do idealnego piękna, co dawało im przekonanie o wyższości sztuki nad naturą.

²⁰² Pseudo-Dionizy Areopagita, op. cit., s. 54.

²⁰³ Św. Bernard Z Clairvaux, *Apologia ad Guillelmum*, cyt. za: W. Tatarkiewicz, op. cit., s. 174.

²⁰⁴ Hugon od św. Wiktora tworzy uniwersalny system alegorycznego pojmowania rzeczy i obejmuje nim: fakty opowiedziane w Piśmie św. (historia), rzeczy występujące w przyrodzie (natura) i sakramenty (sakramenta).

²⁰⁵ J.Le Goff, op. cit., s. 348.

²⁰⁶ J.Huizinga, op. cit., s. 250.

²⁰⁷ Tamże, s. 250.

²⁰⁸ Tamże, s. 246.

Studiowanie wyglądnw rzeczy wydawało się ważniejsze od symbolizowania. Mimetyczność sztuki zasłoniła jej pozaobrazowe znaczenie, choć nie upadło ono w zupełności. Badania Panofsky'ego i innych badaczy ikonografii dowiodły, że duża część sztuki świeckiej (bo w sztuce religijnej panowała nie zmieniona świadomość ikonograficzna) zawiera w sobie ukryty symbolizm.

Problemy świadomości ikonograficznej śledzić więc należy w dwu równoległych nurtach. Z jednej strony będzie to sprowadzający ikonografię do problemu tematyki nurt zapoczątkowany przez Alberta, który nazwać można klasycznym²⁰⁹. Drugi, korzystający m.in. z neoplatonizmu w dalszym ciągu pozostawał symboliczny, choć symbolizm ten coraz bardziej ukrywał się przed tracącym jego świadomość widzem, a czasem zamieniał się w alegorię. Na początek zajmijmy się nowożytnym symbolem.

W kręgu neoplatonizmu Florenckiego zrodził się odmienny od starożytnego i średniowiecznego symbolizm²¹⁰. Marsilio Ficino, tłumacz *Ennead* Plotyna, zaczerpnął z nich myśl, która stała się podstawą symbolizmu neoplatońskiego. Plotyn pisał: „mędracy egipscy (...) jęli się rysowania wizerunków i wyrwawszy po jednym wizerunku dla każdej poszczególnej rzeczy w świątyniach ujawnili jego znaczenie, a mianowicie, że jakąś wiedzą i mądrością jest każdy wizerunek i osnową i ześrodkowaną w sobie na raz całością zupełną, a nie rozmyślanie ani rozważaniem”²¹¹. Pierwszym wnioskiem z tego wyciągnięty jest rozumienie obrazu-wizerunku jako mającego zawierać w sobie treść dotyczącą tego, co wizerunek przedstawia. Obraz obdarzony został dużo większą mocą aniżeli słowo, tak ważne dla średniowiecza, a co za tym idzie oglądanie ważniejsze było od rozumienia. Torquato Tasso w *Del Poema Heroico* poetę nazywa malarzem, dzięki czemu podobny jest do tajemnego Teologa²¹². Wizerunek nie jest wynikiem konwencji, czy odnalezienia wspólnej cechy z rzeczą przedstawianą, lecz stanowi całość. Symbol jest sposobem, w jaki wyższy porządek sam się ukazuje naszemu ograniczonemu umysłowi. Boskość wyraża się w hieroglifach rzeczy zmysłowych²¹³. Ernst H. Gombrich zauważa, że interpretacja takich symboli musi być pozostawiona inspiracji czy intuicji. Symbol, który się objawia, nie może posiadać jednego identyfikowalnego znaczenia przypisanego do jego wyraźnej cechy. Raczej można mówić o wielości znaczeń odnajdywanych drogą kontemplacji. Całość analogiczna jest do modelu rozumienia w

²⁰⁹ Spotkać można często (m.in. u Białostockiego w *Symbolach i obrazach* czy u Gombricha w książce *Symbolic Images. Studies in the Art of the Renaissance*) termin – nurt arystotelesowski, wydaje się jednak, że lepiej nazwać go klasycznym, gdyż jego teoretycy nie odwołują się bezpośrednio do Arystotelesa (przeciwnie niż neoplatonizm) i zawiera w sobie platońską myśl o idealnym pięknie.

²¹⁰ A. Kuczyńska w artykule: *Odlamki rozbitych luster. Ukryty i jawny sens alegorii w myśli renesansu*, „Sztuka i Filozofia” 1998, nr 15, s. 16-30, pisze o alegoryzmie neoplatońskim i podaje m.in. takie charakterystyczne cechy alegorii: „Alegoria nie komunikuje niczego wprost, ukazując zwykle przedmioty czy ich fragmenty, sugeruje treści dalekie i niejasne. Do podstawowego ekwipunku typu myślenia zwanego alegorycznym należały takie cechy jak tajemniczość, zawoalowanie, zaciemnianie sposobu wypowiedzi, jej programowa niejednoznaczność (...). Te cechy można by równie dobrze przypisać symbolowi, zwłaszcza biorąc pod uwagę rozważania teoretyków romantyzmu i symbolizmu, dlatego we fragmencie o neoplatonizmie używając będziemy terminu symbol, zaś wobec sztuki o rodowodzie neoplatońskim – także terminu alegorii. Tamże, s. 26.

²¹¹ Plotyn, *Enneady*, V, VIII-6, Warszawa 1959, t. II, s. 310.

²¹² „Powiniennem nazwać go [poetę] raczej twórcą obrazów jak mówi się o malarzu i w tym jest podobny do tajemnego Teologa, który kształtuje lub mianuje obrazy”. Cyt. za: E. Gombrich, *Symbolic Images. Studies in the Art Of Renaissance*, Londn 1972, s. 157.

²¹³ E. Gombrich, *Symbolic Images...*, s. 178.

jaki wyższe inteligencje nie tylko widzą jedno specyficzne twierdzenie jako olśnienie, ale mogą objąć całą prawdę ich rozumu – w przypadku Boskiego Rozumu całość wszystkich twierdzeń²¹⁴. Artysta więc nie tyle powinien odtwarzać rzecz, ale całościowo unaoczniać, ucieleśniać przedmiot czy myśl. Pico della Mirandola pisał : „Wszystko, co jest w całości światów jest także w każdym z nich i żaden z nich nie zawiera czegoś, co nie mogłoby być znalezione w którymś z nich (...) cokolwiek istnieje w świecie niższym, można odnaleźć w świecie wyższym, ale w bardziej podniesionej formie. I cokolwiek istnieje w planie wyższym może być również widziane niżej, ale jako coś zdegenerowanego i że tak powiem w dojrzałszym kształcie... W naszym świecie mamy ogień jako żywioł, w niebiańskim świecie korespondującym istnieniem jest słońce, w ponadniebiańskim świecie seraficzny ogień Intelktu. Ale zauważmy ich różnicę: ogień elementarny spala, niebiański daje życie, ponadniebiański kocha”²¹⁵.

Każdy element świata ziemskiego nie tylko był znakiem tego, co wyższe, ale była między nimi pewna tajemna więź. Wiąż owa polegać miała na stosunku powszechnej sympatii między rzeczami. Odkrycie pism hermetycznych²¹⁶ wpłynęło bowiem na rozwijane m.in. przez Ficina teorie sygnatur czyli podobieństwa rzeczy, zjawisk i gwiazd. W *De Vita Coelitus comparanda* Ficino pisze o talizmanach (obrazach), czyli przedmiotach materialnych do których został wprowadzony duch gwiazdy. „Za pośrednictwem rozmaitych obrazów można osiągnąć wyleczenie, zdrowie i siłę fizyczną. Na równi z talizmanem Ficino zaleca śpiewanie hymnów orfickich wedle melodii, które są podobne do muzyki sfer”²¹⁷. Jedność między rzeczami była dla neoplatoników rzeczywista, nie była kwestią odnalezionej analogii, jak w średniowieczu, ani też znakiem ustanowionym przez Boga. U.Eco pisze: „To, że róża Pseudo-Alana z Lille jest znakiem naszego życia i naszej ziemskiej kondycji, nie znaczy, że róża ma jakiś faktyczny związek z naszymi narodzinami lub śmiercią. Przede wszystkim w średniowieczu nikt, poza nielicznymi praktykującymi magię, nie myślał, że można, działając na różę, oddziaływać na ciało człowieka”²¹⁸. Jednocześnie jedność między obrazem a obrazowanym pozostaje tajemnicą, ciemną, niewyraźną za pomocą słów, ani też pojęć rzeczywistością. Symbol jest więc niejasny, wieloznaczny, utajniony, a przez to elitarny, rozumiały tylko przez wybranych. Alicja Kuczyńska zauważa, że „poza charakterystycznym zawężeniem listy adresatów komunikatu chyba najważniejszy teoretycznie jest inny walor zamaskowania; dzięki niemu można dać do zrozumienia, że niewidzialne, niewyobrażalne (którego wprowadzić nie można naśladować, przedstawić) jednak istnieje, skoro daje o sobie znać poprzez znaki. Istnienie niewyobrażalnego można sygnalizować tylko pośrednio, posługując się różnymi metodami, np. używając do tego celu skrzyżowania fragmentów obrazów różnych bytów rzeczywistych”²¹⁹.

²¹⁴ Tamże, s. 159.

²¹⁵ Cyt. za: E.Gombrich, *Symbolic Images...*, s. 153.

²¹⁶ Ficino na polecenie Kosmy Medyceusza tłumaczył *Corpus Hermeticum*, który uważano wtedy za dzieło samego Mojżesza.

²¹⁷ U.Eco, op. cit., s. 203.

²¹⁸ Tamże, s. 201.

²¹⁹ A.Kuczyńska, *Odlamki rozbitych luster. Ukryty i jawny sens alegorii w myśli renesansu*, „Sztuka i Filozofia”, r. 1998, nr 15, s. 25.

W filozofii neoplatońskiej Idea manifestuje się poprzez alegorie i personifikacje, będąc w inny sposób niedostępna dla śmiertelnych zmysłów. Jak stara się udowodnić E.Gombrich²²⁰, alegorii jako ucieleśnienia Idei, nie można uważać za przedstawienia czysto konwencjonalne. Przez intuicję i momenty ekstazy artysta dzięki miłości i pragnieniu boskiego piękna jest w stanie przedstawić piękno Idei. Wszystko co materialne może być potraktowane jako symbol bądź personifikacja boskiego świata. Chrześcijańskie i niechrześcijańskie źródła wiedzy są boskiego pochodzenia i takiej samej wartości. To tłumaczy szczególną wagę, jaką przywiązywano do hieroglifów. Powoływano się przy tym na autorytet starożytności greckiej – bo bogowie za pomocą zagadek objawiali swą mądrość, a przede wszystkim egipskiej (tak jak na egipskich mędrców powołał się Plotyn). Był to odrodzony wczesnobizantyjski mit Egiptu, kontaminacja tradycji staroegipskiej z późniejszym „aleksandryzmem” Filona i Plotyna, Klemensa i Orygenes²²¹. Bezpośrednią zaś przyczyną zainteresowania Egiptem było odnalezienie w 1419 roku w Lewancie książeczki zatytułowanej *Hieroglyphica*, której autorem miał być egipski kapłan Horapollon. O jej popularności może świadczyć fakt, że do końca XVI wieku miała już ok. 30 wydań²²². Na jej podstawie ukuto przekonanie, że hieroglify nie są rodzajem obrazkowego pisma, lecz znakami tajemnej wiedzy bądź przedstawieniem Platońskich Idei, jak udawał Ficinio w komentarzu do piątej Enneady Plotyna²²³. Fascynacja hieroglifiką rozprzestrzeniła się także w środowisku dworskim, traktowano ją jednak w sposób raczej instrumentalny jako materiał służący do konstruowania tzw. *imprese*, czyli symbolicznych przedstawień ilustrujących krótką sentencję będącą maksymą jakiejś wybitnej postaci²²⁴. Do jej popularności w XVI w. przyczyniło się dzieło Paolo Giovo *Dialogo dell'imprese militari et amorose*.

W ten sposób dochodzimy do wyrosłej z tradycji neoplatońskiej praktyki emblematycznej, a zwłaszcza ikonologii, która właściwie zajmowała się tylko dobieraniem znaków dla pojęć. Uprawianie ikonologii było pracą erudycyjną, stawianą na równi z badaniami naukowymi. Jak zauważa Walter Benjamin: „renesans penetruje wszechświat, barok – biblioteki. Jego myślenie przybiera formę książki”²²⁵. I formę książki naukowej – podręcznika przybiera owoc jego poszukiwań. W XVI wieku nastąpił zalew książkami emblematycznymi takich autorów jak Alciati (*Emblematum liber* -1531), Lyliusa Geraldusa (1478-1552), Natale Conti (1520-82), Achille Bocchi (1488-1562), Piero Valeriano (1477-1558) i najważniejszy - Cezare Ripa. Założeniem emblematyki i ikonologii było: „powiązanie wszechrzeczy: *mystica, naturalis et occulta rerum significatio*, jak to formułował Antonio Ricciardo w r. 1591²²⁶. *Ikonologia* C.Ripy jest do dziś najlepiej znanym podręcznikiem ikonologii. Zawiera ona hasła opisujące personifikacje pojęć, cnót i aktywności ludzkich. Jest próbą zebrania w podręcznikowej formie dotychczasowej pisanej i obrazowej tradycji alegorycznej a jednocześnie nie pozbawiona jest moralizatorstwa, jak opisuje to Don

²²⁰ E.Gombrich, *Symbolic Images...*

²²¹ S.Awieriencew, *Symbolika wczesnego średniowiecza (Zarys problemu)*, [w:] *Symbole i symbolika*, red. M. Głowiński, Warszawa 1990, s. 212.

²²² Por. J.Sokolski, op. cit., s. 71-73.

²²³ Za: J.Sokolski, op. cit., s. 93.

²²⁴ Tamże, s. 93.

²²⁵ W.Benjamin, *Dramat tragiczny i tragedia*, „Literatura na świecie”, 1995, nr 3, s. 96.

²²⁶ W.Tatarkiewicz, *Historia Estetyki*, TIII, *Estetyka nowożytna*, Wrocław 1971, s. 261.

Cameron Allen: „Chociaż istnieją powściągliwe wyjątki, jak Goraldi, siła tradycji była zbyt wielka dla większości tych kompilatorów, i okazywało się dla nich niemożliwe uniknięcie euhemerystycznych czy moralnych wykładów chrześcijańskich apologetów synkretystów oraz alegorycznych komentatorów wszelkich starożytnych pism. Ich czytelnicy znajdowali na kartach ich dzieł tę samą fascynację ukrytymi znaczeniami, która powodowała scholastami Homera, Wergiliusza i Owidiusza”²²⁷.

Charakterystyczny dla epoki w której powstała *Ikonologia* kult antyku objawił się u Ripy w założeniu, by nie używać żadnego atrybutu, który nie byłby udokumentowany przez starożytny autorytet. Jak komentuje E.Gombrich, autor *Ikonologii* z trudem racjonalizuje potrzebę autorytetu starożytnego w ustanawianiu symbolicznych obrazów. Jest to echo, jak można zauważyć, neo-platońskiej doktryny hieroglifu, która rywalizowała ze scholastyczną Arystotelesowską doktryną prezentowaną przez Ripę²²⁸. Tu dochodzimy do niezwykle ważnego momentu, a mianowicie spotkania tradycji neoplatońskiej z Arystotelesowską. Dążenie do klasyfikowania, określania, definiowania jest wyrazem racjonalizacji symbolu, zamienienia go w alegorię. Jak pisze E.Gombrich, metoda Ripy korzysta z logiki i retoryki Arystotelesa. Z pierwszej zapożycza technikę definicji, z drugiej teorię metafor: „Co Ripa próbuje powiedzieć w swojej scholastycznej terminologii to po prostu, że *genus* jego abstrakcyjnych koncepcji jest najlepiej oznaczone przez figury ludzkie, ponieważ ludzkie figury mogą być tak łatwo scharakteryzowane i podzielone przez to co nazywa „przypadkiem” [accidents], to znaczy, że tak wiele właściwości i cech charakterystycznych my odnajdujemy w ludzkim istnieniu. Każda z nich może być użyta jako określona i osobna cecha – oddzielająca koncepcję Przyjaźni od Surowości czy Fortuny”²²⁹. Zamiast więc neoplatońskiej całościowości, intuicyjności, olśnienia mamy wybiórczość, jednostkowość a przede wszystkim intelektualizację. Niemniej jednak w dobie baroku personifikacje w większości dzieł sztuki obrazowane były naturalistycznie, zachowywały się w ludzki i teatralny sposób, nieobce im były emocje, co zwiększało zainteresowanie widzów wyrażaną ideą. Bogowie i personifikacje brali udział w akcji na równi z postaciami historycznymi, czego najlepszym przykładem są alegoryczne kompozycje Rubensa. Można by więc wysnuć wniosek, że tematy alegoryczne były jedynie pretekstem dla czysto realistycznych przedstawień rodzajowych czy portretowych, jak to było w przypadku portretów alegorycznych. Można jednak, wychodząc właśnie od tradycji neoplatońskich traktować personifikacje jako byty rzeczywiste – ucieleśnienie Platońskich Idei – i tak interpretuje je E. Gombrich. Przeciwstawia się on XIX i XX wiecznej tradycji traktowania alegorii jako konwencjonalnych obrazów, piktogramów i zadaje pytanie, czy nie mogą one być pojmowane jako prawdziwe przedstawienia niebios zamieszkiwanych przez platońskie Idee na równi z aniołami²³⁰. Niespodziewanie z tą tezą koresponduje stwierdzenie W.Tatarkiewicza: „Alegorie renesansowe były depozytem tradycji, ale jeszcze bardziej własnym tworem. Przejmowane od autora do autora, ustabilizowały się, a przez stabilizację dały złudzenie obiektywności, jak

²²⁷ D.C.Allen, *Mysteriously Meant. The Rediscovery of Pagan Symbolism and Allegorical Interpretation in the Renaissance*, Baltimore, 1970, s. 201, cyt. za: J.Sokolski, op. cit., s. 65.

²²⁸ E.Gombrich, op. cit., s. 144-145.

²²⁹ Tamże, s. 143.

²³⁰ Tamże, s. 123.

gdyby były odczytane z natury i jak gdyby były bardziej nauką niż sztuką”²³¹. I mimo, że W. Tatarkiewicz użył sformułowania „obiektywność” w kontekście konwencjonalności alegorii, nie zaprzecza to neoplatońskiej koncepcji alegorii jako odtworzenia czy wizji istniejącego świata Idei. Alegoria przez unaocznienie sankcjonowała świat Idei, a jednocześnie ów uosobiony świat zestawiony z ziemskimi wydarzeniami nadawał im boską legalizację. Cykle alegoryczne Rubensa poświęcone Marii Medici czy Henrykowi IV są tego najlepszym przykładem. Johan Huizinga zwrócił uwagę, że już w późnym średniowieczu alegoria spełniała podobną rolę. Podaje on przykład, nieskorego do częstego alegoryzowania, bo mieszczańskiego opisu morderstw Burgundczyków w Paryżu w 1418 roku: „Oto podniosła się Bogini Niezgody, która znajdowała się w wieży Złej Rady i obudziła Bezmyślny Gniew, Pożądliwość, ślepą Zjadłość i Żądzę zemsty” itd. I po cóż właśnie tutaj alegoria? – pyta Huizinga - „Ponieważ autor chce wznieść się na płaszczyznę wyższą niż ta, którą stwarzało przedstawienie zdarzeń codziennych(...) Odczuwa on potrzebę, by na straszliwe wypadki patrzeć tak, jak gdyby wyrosły one z czegoś więcej niż tylko z pobudek ludzkich”²³².

Charakterystyka przedstawionej tu koncepcji obrazu i jego znaczenia, której źródła doszukujemy się w nurcie neoplatońskim, powstaje na podstawie tekstów literackich i filozoficznych oraz jest implikowana w dziełach. Nie miała ona swoich teoretyków wśród artystów i znawców sztuk, mimo swych starożytnych korzeni. Zbyt wiele bowiem neoplatonicy poświęcali uwagi temu, co symbolizowane niż temu co symbolizujące – czyli sztuce. W tym samym czasie w wielkich traktatach teoretycznych artyści szczegółowo omawiali problemy treści dzieł sztuki, jednak nie tych ukrytych – ale literalnych.

„O rzeczach, których nie możemy widzieć, nikt nie będzie twierdzić, że należą do malarza. Malarz usiłuje odtworzyć jedynie to, co widzi”²³³ – to stwierdzenie sytuuje pierwszego renesansowego artystę-teoretyka, Leona Battistę Albertiego na przeciwnym do neoplatoników biegunie. Zadaniem malarstwa nie jest symbolizowanie, docieranie do ukrytej prawdy i jej objawianie, ale naśladowanie wyglądu. Zdanie Albertiego, iż obraz to „okno, przez które widać historię”²³⁴ na długo, bo ponad trzysta lat stało się definicją malarstwa, zaważyło na jej literackości i rozpoczęło karierę *storii* czyli odpowiedniej kompozycji figuralnej o treści mitologicznej lub literackiej²³⁵. W *Traktacie o malarstwie* znajdujemy wiele wskazówek dotyczących *storii*: powinna być bogata i różnorodna, wyrazista, prawdopodobna i wzruszająca. „Moim zdaniem – pisze Alberti- historia wtedy będzie bogata, gdy znajdą się na obrazie odpowiednio rozmieszczeni starcy, mężowie w sile wieku, młodzieńcy, chłopcy, poważne kobiety, dziewczęta, niemowlęta, oswojone zwierzęta, psy, ptaki, konie, bydło, gmachy, krajobrazy; zgodzę się na wszystkie te elementy, byleby tylko wiązały się z tym, co się przedstawia”²³⁶. We fragmencie tym wyraźnie widać, jak historia staje się czymś nadrzędnym wobec tematu. Dwieście lat

²³¹ W. Tatarkiewicz, *Estetyka nowożytna...*, s. 263.

²³² J. Huizinga, op. cit., s. 249.

²³³ L.B. Alberti, *Della Pittura, Librii*, cyt. za W. Tatarkiewicz, *Estetyka nowożytna...*, s. 119.

²³⁴ L.B. Alberti, O malarstwie, [w:] *Myśliciele, kronikarze i artyści o sztuce*, red. J. Białostocki, Warszawa 1988, s. 369.

²³⁵ J. Białostocki, *Myśliciele, kronikarze...*, przyp. 47, s. 454.

²³⁶ L.B. Alberti, op. cit., s. 381.

później Nicolas Poussin napisze: „Aby malarzowi dać możliwość pokazania inteligencji i umiejętności, trzeba obrać temat taki, który może przybrać formę najdoskonalszą”²³⁷. W komponowaniu – czyli umiejętności opowiadania kryć się miał kunszt artysty i za to był artysta oceniany. Treść, znaczenie danego przedstawienia ustąpiło inwencji²³⁸. Skrajnym przykładem może być anegdota przytoczona przez Borghiniego, teoretyka manierystycznego, o Giambolonii²³⁹, który dopiero po ukończeniu rzeźby – trójpostaciowej kompozycji przedstawiającej młodego mężczyznę porywającego starcowi dziewczynę – szukał dla niej tytułu. Borghini jako znawca nadał rzeźbie odpowiednią historię – porwanie Sabinki. Ten przykład oraz kilka innych (m.in. Tycjana Wenus i Adonis, freski Pontorma) wykorzystał Borghini do udowodnienia, że artyście nie wolno się dać ponieść fantazji (*inventia*), że twórca musi ściśle trzymać się historii i umieć ją odpowiednio wybrać. Zwrócić się może zawsze o pomoc do znawcy – ikonologa. Co ciekawe Borghini, jako autor historii, uważał się za współtwórcę dzieła. Jak widać, podobnie jak w średniowieczu, tak i w sztuce nowożytnej artysta odpowiedzialny był przede wszystkim za formę dzieła. Treść (zwłaszcza religijna) bardzo często pozostawała w gestii zamawiającego bądź specjalisty w dziedzinie ikonologii²⁴⁰. Twórca zaś miał za zadanie tak dobrać artystyczne środki, by uzyskać kompozycję odpowiednią do tematu czyli zgodną z zasadą *decorum*. W ten sposób pewne środki nabierały też konkretnych znaczeń, np. światłocień – *chiaroscuro*²⁴¹. Warunkiem jednak realizacji tematu była jego wielkość, która nie tyle tkwiła w ukrytych znaczeniach, co w literackim bądź historycznym pochodzeniu. „Pierwszym wymaganiem podstawowym dla wszystkich innych jest- czytamy u Poussina- by przedmiot i temat były wielkie. Takimi mogą być bitwy, czyny bohaterskie i sprawy boskie. Jeśli jednak temat, nad którym malarz pracuje, jest wielki, należy przede wszystkim dołożyć wszelkich starań, by nie uwikłać się w drobiazgi, którymi można umniejszyć godność tematu, przechodząc szybkim pędzlem poprzez rzeczy wielkie i wspaniałe, a tracąc czas przy wulgarnych i frywolnych”²⁴². Trzeba dodać, że to, co za wulgarnie i frywolne uznawano w życiu codziennym, to uchodziło w sztuce dzięki

²³⁷ N.Poussin, Listy, [w:] *Teoretycy, historiografowie i artyści o sztuce. 1600-1700*, opr. J. Białostocki, Warszawa 1994, s. 199.

²³⁸ Termin „inwencja” był rozumiany jako pomysł na przedstawienie danej *storii*, bądź używano go zamiennie ze *storią*: „inwencją jest baśń, lub historia, którą malarz bądź sam wybiera, bądź mu jest przez innych wskazana jako materia do dzieła, które ma wykonać.”, L.Dolce, *Dialog o malarstwie zatytułowany „Aretino”*, [w:] *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce. 1500-1600*, opr. J.Białostocki, Warszawa 1985, s. 203.

²³⁹ Z.Wiaźbiński, *Wirtuoz i ikonolog. Zagadnienie „historii” w sztuce manieryzmu*, [w:] *Treści dzieła sztuki*, red. M.Witkowska, Warszawa 1969, s. 137-150.

²⁴⁰ Bellori opisując twórczość artystów pisze o temacie jako „nadanym” artyście: „Temat tej moralnej poezji [*Taniec życia ludzkiego*] dany był malarzowi przez papieża Klemensa IX, w czasie, gdy był pralatem. Mikołaj wykorzystał ten temat o inwencji tak szlachetnej i zbożnej a chociaż postacie miały tylko dwie dłonie wysokości, umiał szczęśliwie dorównać autorowi pomysłu; od niego również pochodzą jeszcze dwie następujące inwencje: *Prawda objawiona przez czas* i *Szczęśliwość we władzy śmierci*, G.P.Bellori, *Żywoty malarzy, rzeźbiarzy i architektów nowożytnych* [w:] *Teoretycy, historiografowie...*, s. 350.

²⁴¹ David Summers badając rolę kontrapostu w sztuce renesansowej stwierdza, że: „chwyt kontrapostu został u początków określony z odwołaniem się do retoryki i poezji, łatwo dotarł bez przekształceń do ikonografii, budując strukturalną zgodność formy i znaczenia” i daje przykład *Przemienienia Pańskiego* Rafaela, gdzie *chiaroscuro* i *figura serpentinata* podkreślają przeciwstawienie tego co boskie temu co ziemskie, złu dobro itd. D.Summers, *Kontrapost: styl i znaczenie w sztuce renesansu*, „Pamiętnik Literacki”, 1985 r., z. 3, s. 261.

²⁴² N.Poussin, [*Uwagi o malarstwie*], [w:] *Teoretycy, historiografowie...*, s. 187.

mitologicznemu sztafażowi²⁴³. Artysta musiał odpowiednio temat przedstawić, stąd wymagano od niego wszechstronnego wykształcenia, przede wszystkim znajomości literatury. Gwarantem bowiem godności tematu było jego pochodzenie. Wśród najbardziej polecanych lektur oprócz obowiązkowego *Pisma Świętego* znajdowały się: wybór z proroków i patriarchów, Józef Historyk a z historycznych: Tytus Liwiusz, Korneliusz Tacyt, Justus Lipsius i oczywiście poezja: Wergiliusz, Owidiusz, Tasso, Ariosto, Marini i inni poeci klasyczni²⁴⁴. W praktyce jednak większość artystów bardziej korzystała z dzieł poprzedników i z własnej wyobraźni aniżeli z literatury, stąd tyle słów krytyki znajdujemy w tekstach teoretyków i znawców sztuki. „Liczni malarze malując te baśnie zmieniają atrybuty i postacie i, tak jakby to było właściwe, dodają nowe rzeczy, lub ujmują tym już stworzonym, lub przedstawiają je w sposób przeciwny”²⁴⁵ – pisał Borghini. Głośny był atak Aretina na Michała Anioła i jego *Sąd Ostateczny*: „gdybyście komponując wasze malowidło zechcieli się byli trzymać tych pouczeń, jakie się w mym, wszystkim znanym, opartym na wiedzy i nauce liście znajdowały na temat nieba, piekła i raju, ośmielę się powiedzieć, że nie musiałyby się teraz natura wstydić, iż tak wielki dała wam talent”²⁴⁶.

Nic więc dziwnego, że wielką popularnością cieszyły się wśród artystów podręczniki ikonologiczne oraz popularne książki ilustrowane. Gerard de Lairese przestrzega jednak przed bezmyślnym ich kopiowaniem: „Czytanie przychodzi im z trudem, a nawet uważają je za niepotrzebne, bo baśnie Owidiusza są obecnie tak często przedstawiane, że łatwo je można poznać, a umieszczone obok trzy czy cztery wiersze wystarczają, aby dowiedzieć się, że to Wenus i Adonis, Wertumnus i Pomona, Zefir i Flora, i tak dalej. Czy to nie dosyć? Pytają. Jedno jest nagie, drugie ubrane; to mężczyzna, a to kobieta; koło niego jest pies, koło niej kosz z owocami, a gdzie indziej naczynie z kwiatami. Czemuż nie mam tego naśladować, tylko podejmować dalsze studia, chociaż zostało to przedstawione przez sławnego malarza? Że takie książki z rycinami przynoszą malarzom wielki pożytek, chętnie przyznajemy. Jednak używanie ich w ten sposób i uzależnienie się od nich jest niewątpliwie oznaką dobrowolnego zniewolenia, chyba że ktoś nie umie czytać albo nie rozumie języka (...) Możemy stwierdzić, że wielu jest, którzy baśnie Owidiusza znają z zewnątrz, niewielu jednak od wewnątrz. Przeważnie wiedzę tę czerpią ze zbiorów rycin, a nie z oryginalnego tekstu”²⁴⁷. Odchodzenie od tekstu literackiego artyści tłumaczyli licencją malarską. Była uzasadniona zwłaszcza wtedy, gdy treść dzieła była bardziej skomplikowana, a znaczenie wybiegało poza literacki przekaz. Tak działo się min w alegoriach. Baldinucci podaje nawet rodzaje licencji: anachronizmy, gdy w tym samym czasie pojawiają się osoby żyjące w różnych epokach – jak rozmowa świętego

²⁴³ Najprostszym przykładem może być nagość, która w obyczajowości była nie do przyjęcia, w sztuce zaś była na miejscu dzięki tematyce mitologicznej. W średniowieczu także w sztuce dopuszczano przedstawianie nagiego ciała, związana jednak była zawsze z odpowiednią symboliką – bądź grzechu (u Adama i Ewy) bądź czystości, cnoty. Podobnie w myśli neoplatonickiej – np. w przedstawieniu Wenus ziemskiej i Wenus niebiańskiej Tycjana. Por. E. Panofsky, *Ruch neoplatonicki we Florencji i w północnych Włoszech. Bandinelli i Tycjan*, [w:] Tenże, *Studia z historii sztuki*, Warszawa 1971, s. 188-221.

²⁴⁴ Za: L. Scaramuccia *Finezje włoskich pędzli*, [w:] Teoretycy, historiografowie..., Warszawa 1994, s. 235.

²⁴⁵ R. Borghini, *Il Riposo, w którym mowa jest o malarstwie i rzeźbie, o najznakomitszych malarzach i rzeźbiarzach i o ich najsłynniejszych dziełach się wspomina oraz poucza się o najważniejszych rzeczach, jakie do sztuk tych przynależą*, [w:] Teoretycy, pisarze..., s. 435.

²⁴⁶ P. Aretino, *Do Michała Anioła Buonarroti*, [w:] Teoretycy, pisarze..., s. 167.

²⁴⁷ G. de Lairese, *Wielka księga malarska 1707*, [w:] Teoretycy, historiografowie..., s. 141-142.

Piotra ze świętym Franciszkiem czy obecność dorosłego świętego Jana przy Dzieciątku Jezus oraz antitopeje, czyli przedstawienie postaci kolejno w różnych miejscach na przykład, ukazanie Heroda obecnego przy rzezi niewiniątek²⁴⁸. Tak rozumiana licencja była więc uzasadnioną dowolnością w stosunku do czasu i miejsca, czyli odstępstwem od klasycznej reguły rządzącej tragedią (a na tej miała się wzorować *storia*). Na licencję powoływał się także Veronese w czasie słynnego przesłuchania przez sąd Inkwizycji: „My malarze pozwalamy sobie na taką samą swobodę [licentia] jak poeci i jak błaznowie, więc namalowałem tych dwóch halabardników, tego, który pije i tego, który je w pobliżu kamiennych schodów. Zostali tam umieszczeni w celu pełnienia jakiejś usługi, wydawało mi się bowiem, że gospodarz, który jak mi mówiono [sic.], był człowiekiem znaczącym i bogatym, winien by posiadać taką służbę. (...) jeśli jednak w obrazie jest miejsce ozdabiam go postaciami wedle własnego pomysłu”²⁴⁹. Dla Veronesa więc licencja nie była uargumentowana znaczeniem obrazu, lecz problemami formalnymi. Co więcej, artysta wykazał ogromną niefrasobliwość wobec przekazu biblijnego, mówiąc, że jego obraz jest przedstawieniem Ostatniej Wieczerzy, jaką Chrystus odbył ze swymi apostołami w domu Szymona²⁵⁰. Takiej swobodzie zdecydowanie przeciwstawiała się katolicka teoria kontrreformacyjna. Postanowienia Soboru Trydenckiego a także pisma m.in. Karola Boromeusza i Giovanniego Gilio doprowadziły do zawężenia i skanonizowania tematyki religijnej.

Pojawia się więc podstawowe pytanie - czy w nurcie klasycznym było miejsce na symbol i alegorię? Oczywiście tematy alegoryczne wymieniane były wśród najgodniejszych tematów sztuki. Alegoria pełniła podobnie jak w późnym średniowieczu przede wszystkim funkcje dydaktyczne. Umoralniającą alegorią posługiwał się szczególnie kontrreformacyjny Kościół katolicki, oraz władcy, a także pewne grupy społeczne, rody, a nawet indywidualne osoby. Wspomnieć tu trzeba o alegorycznym portrecie, który popularny był nie tylko w sferach arystokratycznych, ale i wśród mieszczaństwa. Moda na ten rodzaj godniejszego portretu wykpiwana była w literaturze satyrycznej. Mario Praz daje przykład utworu *Pleban z Wakefieldu* Olivera Goldsmitha, gdzie pojawia się satyra na portret rodzinny w strojach alegorycznych: rodzina plebana, pragnąc prześcignąć w kwestii dobrego smaku pewną rodzinę z sąsiedztwa, postanowiła zamówić obraz w formie „dużego portretu rodzinnego w guście historycznym”, a ponieważ nie przychodzi im do głowy żaden stosowny temat historyczny, zadowolają się wizerunkami „każdego członka rodziny pod postacią jakiegokolwiek osoby fikcyjnej, wcale nie związanej z pozostałymi”: tak więc żona występuje jako Wenera, dwoje młodszych dzieci jako dwa kupidy, Olivia jako Amazonka, Zofia jako pasterka, a sam pleban został wyobrażony „w sutannie i koloratce, w geście składania hołdu żonie, to jest Wenerze, przez wręczenie jej własnego dzieła na temat sporu whistonianśkiego”²⁵¹. Jacek Woźniakowski zauważa, że w XVIII wieku wśród portretowanych w sposób alegoryczny postaci znalazło się wielu aktorów, co może „świadczyc tyleż o awansie społecznym aktora,

²⁴⁸ F. Baldinucci, *Toskański słownik sztuk rysunkowych*, [w:] *Teoretycy, historiografowie...*, s. 242.

²⁴⁹ Przesłuchanie Paolo Veronese, [w:] *Teoretycy, pisarze ...* s. 395-397.

²⁵⁰ U Szymona odbyła się inna uczta, gdzie grzesznica umywa nogi Chrystusa swymi łzami (Łk. 7, 36-50), oraz w Betanii u Szymona, gdzie kobieta namaściła głowę Chrystusa drogim olejkiem (Mt. 26,6-13.)

²⁵¹ Cyt. za: M. Praz, *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*, Warszawa 1981, s. 15.

ile o deklasacji mitologicznych alegorii”²⁵². Przykłady te świadczą o coraz bardziej skonwencjonalizowanym, racjonalnym traktowaniu symboli i alegorii tak przez artystów jak i teoretyków nurtu klasycznego. Jean Baptiste Du Bos, choć w swych *Refleksjach krytycznych nad poezją i malarstwem* wiele miejsca poświęcał problemom tematu dzieła sztuki, alegorie i personifikacje przyjmował tylko wtedy, gdy były dobrze znane i oczywiste, zdecydowanie zaś potępiał mieszanie w obrazie postaci rzeczywistych i alegorycznych oraz nadawanie tym drugim roli ważniejszej²⁵³. Takie traktowanie problematyki symbolu i alegorii w pismach teoretycznych spowodowało, że obrazy alegoryczne czy symboliczne nie mieszczące się w ustalonych konwencjach nie były właściwie odczytywane, zaś znawcy a następnie historycy sztuki, aż do czasu badań E. Panofsky’ego niewiele zajmowali się treścią dzieł, a zwłaszcza ich znaczeniami ukrytymi. Joannes Molanus wręcz przed tym przestrzegał: „Zaiste nie należy dochodzić znaczenia tego wszystkiego, co z obrazu można wyczytać, wiele by bowiem z tego wynikło rzeczy absurdalnych. (...)Tak więc, jak w przypowieściach, niektóre rzeczy dodawane są nie po to, by coś znaczyły, lecz by przydały ozdobności i doskonałości tej przypowieści, tak też w obrazach dodaje się wiele nie po to, żeby coś znaczyło, lecz najzwyczajniej po to, by obraz był doskonalszy i właściwie przyozdobiony”²⁵⁴.

Zaznaczyć jednak trzeba, że teoretycy kręgu klasycznego mieli świadomość, że niektóre dzieła sztuki nie dadzą się wyjaśnić czy zinterpretować według ogólnych zasad, że posiadają ukryte, hermetyczne znaczenia. Federico Borromeo pisał: „W naszych jednak czasach najbardziej godna potępienia jest próżność czy raczej pycha tych, którzy tam, gdzie religijne i pobożne rzeczy winni umieszczać, przede wszystkim chcą wystawiać i zawieszać własne godła i herby(...). Takiej mody nie dopuszczali nasi przodkowie, ponieważ wiedzieli, że był to obyczaj pogański”²⁵⁵. Sformułowanie „zwyczaj pogański” świadczyć może o świadomości autora, iż *impresy* i godła wiązały się z hieroglifami, wiedzą hermetyczną a nawet magią.

Problematyka symbolizmu i alegorii w świadomości teoretyków i artystów nowożytnych nie jest tu omawiana w porządku ściśle chronologicznym, lecz z zaznaczeniem różnic między dwoma głównymi nurtami teoretycznymi czasów nowożytnych. Oczywiście rozwijały się one równorzędnie, jednakże można zauważyć w danym czasie przewagę jednego bądź drugiego. Zarazem zmieniały się one we własnym obrębie. Neoplatonizm florencki, popularny w okresie renesansu inspirował sztukę symboliczną, która starała się wyklądać doktryny tej filozofii w wieku XVI, stracił później na swej uniwersalności, a sztuka z nim związana stała się grą intelektualną, rozrywką dla wtajemniczonych. Alegoria zaś z czasem coraz bardziej się racjonalizowała, banalizowała, aż ku zupełnemu skostnieniu w wieku XVIII i XIX.

²⁵²J. Woźniakowski podaje przykłady: Reynolds - portret pani Siddons jako muzy Tragedii, Romney - pani Yates jako muza Tragedii, Pine - ta sama aktorka jako Medea, Girode - mademoiselle Lange jako Danae. J. Woźniakowski, *Kilka uwag o symbolu i alegorii* [w:] *Ikonografia romantyczna*, red. M. Poprzęcka, Warszawa 1977, s. 44.

²⁵³A. Morawińska, *L'Abbé Du Bos o poezji i malarstwie*, [w:] *Słowo i obraz*, red. A. Morawińska, Warszawa 1982, s. 217.

²⁵⁴Joannes Molanus, *O historii świętych obrazów i wyobrażeń, aby były właściwie używane, a przeciw nadużyciom, cztery księgi*, [w:] *Teoretycy, historiografowie...*, s. 119.

²⁵⁵F. Borromeo, *O malarstwie religijnym*, [w:] *Teoretycy, historiografowie...*, s. 122.

Najsilniejszą reakcją na ten stan rzeczy były wystąpienia Johanna Joachima Winckelmanna. W kilku swoich rozprawach²⁵⁶ postulował przywrócenie alegorii dawnej siły i znaczenia. Co ciekawe, w jego rozważaniach przeplatają się wątki tak neoplatonickie jak i arystotelesowskie, w praktyce z przewagą dla tych drugich. „Malarstwo ogarnia rzeczy, które nie są uchwytne zmysłowo i te właśnie są jego najwyższym celem – pisał Winckelmann (...) Jeśli przedstawienie takie wydaje się możliwe, to tylko dzięki alegorii, poprzez obrazy, które oznaczają ogólne pojęcia.”²⁵⁷ Tymi słowami przywracał obrazom znaczenie symboliczne. To, co jest największą chlubą malarstwa, zdaniem Winckelmanna, to „przedstawianie spraw niewidzialnych, przeszłych i przyszłych”²⁵⁸. Jak stara się udowodnić Elida Maria Szarota, na neoplatonicki charakter jego twierdzeń wskazują „bezwarunkowy prymat pierwiastka duchowego nad cielesnym, a w konsekwencji idąca możliwie najdalej redukcja pierwiastka materialnego. Charakter platoński-neoplatonicki wykazuje też koncepcja, według której rzeczy są materialnymi odpowiednikami wiecznych idei”²⁵⁹. Potwierdzać to mógłby jeszcze jeden fragment z Winckelmanna: „Jeśli [artysta] wybrał lub otrzymał temat poetycki albo taki, który może być poetycko ujęty, wówczas spłynie na niego natchnienie i roznieci w nim ogień zrabowany bogom przez Prometeusza.”, gdyby nie kolejne zdanie: „Znawcy da temat do rozmyślań, miłośnika nauczyciela myśleć”²⁶⁰. Alegoria nie jest więc unaocznieniem, roztoczeniem przed odbiorcą wizji, lecz odwołuje się do jego wiedzy, jest tworem racjonalnym, umownym. Stąd jego koncepcja alegorii nie jest odnowieniem symbolicznego myślenia neoplatonickiego, lecz klasycznej – antycznej alegorii, jeszcze bardziej wyspecjalizowanej i jeszcze bardziej erudycyjnej. „Artyście potrzebne jest – pisał Winckelmann- dzieło zawierające takie uchwytne zmysłami figury i obrazy - zaczerpnięte z całej mitologii, z najlepszych poetów dawnych i nowych czasów, z tajemnej wiedzy wielu narodów, z przedstawień na starożytnych gemmach, monetach i przedmiotach codziennego użytku - które by nadały ogólnym pojęciom formę poetycką. Ten bogaty materiał należałoby ułożyć w pewne dogodnie grupy i przysposobić dla artystów, dając przykłady zastosowania w poszczególnych wypadkach i objaśnienia.”²⁶¹. Winckelmann w dziele *Versuch einer Allegorie besonders für die Kunst* stara się stworzyć taki przewodnik dla artystów, gdyż *Ikonologię* Ripy i inne jej podobne zbiory alegorii uważał za niewystarczające, a często wręcz mylące. Zarzucał on Ripie, że jego propozycje nie wynikają z dogłębnej znajomości tradycji antycznej, i że zbyt popuszcza wodze fantazji przy tworzeniu wzorów dla personifikacji cnót chrześcijańskich²⁶². „Jego obrazy są wymyślone i naszkicowane w ten sposób, jak gdyby na świecie nie było starożytnych dzieł, i wydaje się, jak gdyby nie wiedział nic ani o posągach, ani o płaskorzeźbach, ani o rzeźbach w kamieniu. Jego obrazy nadają się raczej do uroczystości dworskich niż do

²⁵⁶ Dokładnie w: „*Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (1755) *Erläuterung* do tej pierwszej (1756) i *Versuch einer Allegorie, besonders für die Kunst* (1766).

²⁵⁷ J.J. Winckelmann, *Myśli o naśladowaniu greckich rzeźb i malowideł*, [w:] *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce. 1700-1870*, oprac. E. Grabska i M. Poprzęcka, Warszawa 1974, s. 195.

²⁵⁸ Tamże, s. 198.

²⁵⁹ E.M. Szarota, *O Winckelmannowskiej koncepcji alegorii*, „*Estetyka*” 1961, t 2, s. 164.

²⁶⁰ J.J. Winckelmann, op.cit, s. 198.

²⁶¹ Tamże.

²⁶² Tamże, s. 173.

dzieł sztuki. Nie można by wymyśleć nic śmiesznieszego niż wiele jego pomysłów”²⁶³. W przeciwieństwie do propozycji Ripy, który pozostawia wiele swobody artyście, wzory alegorii J.J.Winckelmanna miały głęboką podbudowę filozoficzną i historyczną i nie pozostawiały miejsca dla artystycznej fantazji. Zresztą autor *Myśli o naśladowaniu greckich rzeźb i malowideł* nie miał wątpliwości co do kompetencji twórców, gdy pisał o „puszczonym samopas artyście”²⁶⁴.

Refleksję Winckelmanna, mimo jego neoplatonńskiej wizji idealnego piękna w sztuce, w przypadku alegorii można chyba uznać za podsumowanie klasycznego nurtu myślenia o sztuce alegorycznej. Tym bardziej, że jest to ostatnia oryginalna i tak rozbudowana koncepcja alegorii. Nie zyskała ona jednak zwolenników ani wśród teoretyków ani wśród artystów, którzy w dalszym ciągu chętnie zaglądali do *Ikonologii* Ripy. Przyczyniła się do tego, oprócz archeologicznej erudycyjności i arbitralności także krytyka teoretyków i filozofów tego czasu. Winckelmann znalazł bowiem godnych adwersarzy w osobach Gotholda Efraima Lessinga i Johanna Gottfrieda Herdera. *Laokon* Lessinga był zdecydowaną krytyką koncepcji Winckelmanna, wychodził bowiem od przeciwnego założenia: „Przedmiotem malarstwa są ciała z ich widocznymi właściwościami”²⁶⁵. Lessing po kolei zbijał argumenty Winckelmanna, uważając, że: „po pierwsze, - pomysł i nowość tematu nie są bynajmniej najważniejszą sprawą, jakiej żądamy od malarza; po drugie, że znany temat potęguje i ułatwia działanie jego sztuki (...) Czy można wymagać, aby publiczność była równie uczona, jak znawca czerpiący swą wiedzę z ksiąg? Aby znane jej były biegle wszelkie sceny z historii i baśni, które mogą posłużyć za temat do pięknego malowidła?”²⁶⁶. Odrzucenie przez Lessinga sztuki alegorycznej było nie tylko walką na argumenty, wynikało bowiem z głębszej refleksji dotyczącej przede wszystkim rodzącej się klasycznej literatury niemieckiej, dla której zagrożeniem, jak dowodzi E.Gombrich²⁶⁷, były wpływy neoklasycyzmu francuskiego, który porównywał do zimnej i pięknej rzeźby. „Możesz mieć swoją wielkość w rzeźbie, sztuki wizualne do niczego innego nie służą jak do dawania przyjemności przez piękno. To ci zostawiam. Ale mnie zostaw słowa pasji, akcji, ruchu, które są duszą poezji i o to chcę walczyć dla literatury niemieckiej”²⁶⁸ – tak opisywał Gombrich podstawy dyskusji Lessinga z Winckelmannem. Sztuki piękne nie powinny, zdaniem Lessinga konkurować ze sztukami słowa, a alegoria chciała spełniać rolę zbliżoną do umownego pisma. Zapożyczała znaki umowne od literatury i doprowadzała je do absurdu. Takim przykładem był dla Lessinga motyw chmury, która zapożyczona od Homera miała sugerować niewidzialność. „Dziwiło mnie przeto zawsze – pisał w *Laokonie* - gdym dostrzegł, że malarz realizuje w swym dziele ów czysto poetycki zwrot, że wprowadza rzeczywistą chmurę, za którą bohater ukrywa się przed nieprzyjacielem niby za parawanem. Nie taki był przecież zamiysł poety. Oznacza to

²⁶³ J.J.Winckelmann, *Versuch...*, s. 23, cyt. za: E.M.Szarota, op. cit., s. 173.

²⁶⁴ J.J.Winckelmann, *Myśli o naśladowaniu ...*, s. 197.

²⁶⁵ O prekursorach tej koncepcji piszą min: A.Morawińska, op. cit., N.R. Schweizer, *Tradycyjna pozycja „Ut Pictura Poesis. „Pamiętnik Literacki”*, t. LXXVI, 1985, z. 3.

²⁶⁶ G.E.Lessing, *Laokon czyli o granicach malarstwa i poezji*, oprac. J.Maurin-Białostocka, Wrocław 1962, s. 53.

²⁶⁷ E.Gombrich, *The Diversity of the Arts. The Place of Laokon in the Life and Work of G.E.Lessing*, [w:] tenże, *Tributes. Interpreters of our Cultural Tradition*, Oxford 1984.

²⁶⁸ G.E.Lessing, *Laokon ...*, s. 53.

wykroczenie poza granice malarstwa, bowiem ta chmura stała się tu prawdziwym hieroglifem, symbolicznym znakiem, który nie czyni uwolnionego bohatera niewidzialnym, lecz tylko zdaje się wołać do oglądających: wyobraźcie go sobie niewidzialnym. Chmura taka nie jest tu niczym lepszym od zapisanych karteczek, które na starych gotyckich malowidłach wychodzą z ust przedstawionych osób (...). Nie dość więc, że chmura jest u malarzy dowolnym, a nie naturalnym znakiem; ten dowolny znak nie ma nawet wyraźnej jednoznaczności, którą jako taki mieć by powinien; używają go bowiem zarówno wtedy, gdy czynią rzeczy widoczne niewidzialnymi, jak i w przypadku odwrotnym”²⁶⁹. *Laokon* był nie tylko obroną poezji, ale wyznaczeniem granic malarstwu, aby mogło być rzeczywiście malarstwem: „Nigdy nie wątpiłem w oddziaływanie malarstwa historycznego i alegorycznego, a jeszcze mniej chciałem wygnać te rodzaje ze świata- pisał w prywatnym liście Lessing, powiedziałem tylko, że w tych właśnie rodzajach malarz jest malarzem w mniejszym stopniu niż w dziełach, w których jedynym celem jego jest piękno”²⁷⁰.

Refleksja Lessinga po raz pierwszy zerwała z koncepcją *storii* – jako przedmiotu malarstwa. Odrywa sztuki plastyczne od literatury i zapoczątkowuje tym nowoczesną myśl, wymagającą od sztuki poszukiwań swej tożsamości nie w literaturze, lecz w elementach formalnych. Nie zrezygnuje ona jednak z poszukiwań własnego języka, którym przekazać będzie chciała to, co jest poza obrazem.

J.G.Herder w krytyce koncepcji Winckelmanna używa argumentów historyczno-socjologicznych. „Alegorii należy unikać (...)dlatego, że to, co zrodziło się z ducha jednego narodu, dla innego traci swój sens. W Niemczech alegoria nie jest produktem rodzimym, lecz przyniesionym z zewnątrz”²⁷¹. Herder nie krytykuje więc koncepcji alegorii, zaprzecza tylko jej użyteczności w kulturze niemieckiej.

Omówione tu koncepcje sztuki jako wyrażającej treści pozaobrazowe implikują myśl o świadomości ikonograficznej, która polega przede wszystkim na przywiązaniu do obrazowej tradycji. Propozycje Ripy czy Winckelmanna są podsumowaniem, wyborem z tej świadomości tego, co najważniejsze, najsilniejsze, co właśnie przez tradycję uzasadnione. Różnice pomiędzy koncepcjami wynikają z odrębnych interpretacji tradycji, nigdy jednak się od niej nie odcinają. Na tej samej tradycji opierali się teoretycy ówcześni i współcześni badacze, którzy próbowali zebrać i sklasyfikować pojęcia dotyczące znaczenia obrazów.

4. Metody badania symbolu i alegorii w sztuce dawnej

Wszyscy badacze alegorii i symbolu w sztuce dawnej podkreślają, że długo nie były one między sobą rozróżniane i choć istniały oba te terminy, używano ich zamiennie. Dopiero w renesansie, wraz z praktyką porządkowania i klasyfikacji przedstawień alegorycznych w podręcznikach ikonologicznych i emblematycznych pojawiła się potrzeba ustalenia nazewnictwa. Obrazy wyrażające treści symboliczne określano więc takimi terminami jak: emblemat, alegoria, hieroglif, *impresa*. Zainteresowanie alegorią wykazywali artyści i teoretycy manierystyczni, m.in. Giorgio

²⁶⁹ Tamże, s. 58.

²⁷⁰ Z listu do Nikolaia, 26 V 1769, *Werke*, IX, s. 319, cyt. za: J.Maurin-Białostocka, *G.E.Lessing i sztuki plastyczne*, [w:] G.E.Lessing, *Laokon ...*, s. XXXI -XXXII.

²⁷¹ Cyt. za: E.M. Szarota, op. cit., s. 175.

Vasari, interpretujący alegorie wielkich mistrzów czy Paolo Lomazzo, który w neoplatoński sposób łączył problem alegorii z hieroglifem, astrologią, numerologią. W okresie reformacji i kontrreformacji głośna była dyskusja o roli przedstawień religijnych a także symbolicznych. Kontrreformacyjny teoretyk, Gabriele Paleotti dokonał rozróżnienia na symbole i *impresy*: „Symbole z rzeczy indywidualnych wydobywają ogólną wskazówkę służącą do życia moralnego i wskazują drogę do poznania cnoty a unikania grzechu”, zaś *impresa* „z rzeczy powszechnej wyciąga korzyść jednostki – chwałę rodu, czyjś czyn”²⁷². W baroku studia nad symbolizmem podjął Emanuele Tesauro w dziele: *Il Cannocchiale Aristotelico* z 1655 roku. Oddzielił on emblem od dewizy (obydwa są symbolicznymi metaforami o zmysłowym i intelektualnym znaczeniu): dewizy mają niejasne znaczenie, uznawane tylko przez tych, którzy posiadają klucz do ich odczytania, zaś emblem jest bezpośrednio zrozumiałym symbolem, złożonym z figur i słów, oznaczającym coś związanego z ludzką egzystencją²⁷³.

W drugiej połowie XVII wieku francuski heraldyk, Claude François Menestrier w *Filozofii obrazów* wyróżnia 8 rodzajów obrazów symbolicznych: „1.Hieroglify: obrazy rzeczy świętych, nadprzyrodzonych i boskich, 2.Symbole: obrazy zmysłowe rzeczy przyrodzonych i ich własności, 3.Emblemy: pouczenia moralne, polityczne i akademickie, 4.Dewizy: przedstawiają obrazowo przedsięwzięcia wojenne i miłosne, pobożne i uczone, intrygi i powodzenia, 5. Herby i genealogie: przedstawiają obrazowo urodzenie, szlacheckie pochodzenie, alianse rodzinne, stanowiska i piękne czyny, 6.Rewersy monet i medali: przedstawiają wielkie wydarzenia i piękne czyny, 7.Ikonologia: odmalowuje rzeczy czysto moralne, jak gdyby były żywymi osobami, np. honor, cnota, przyjemność”²⁷⁴. Trzeba tu dodać, że obrazy malarskie stanowiły odrębny dział, odmienny od obrazów symbolicznych, a zawierały wszelkie sztuki wizualne, jak uroczystości, teatr, koncerty itp.

Wszyscy ci teoretycy, wybrani przykładowo z rzeszy innych zajmowali się głównie rozróżnianiem poszczególnych typów obrazów symbolicznych według kryterium treści, nie zaś ich istoty. Tym wyraźnie różnią się także współczesne badania nad sztuką prowadzone przez historyków sztuki od filozoficznej refleksji nad symbolem i alegorią, które stały się problemami ogólnokulturowymi. To w XIX wieku zaczęto zastanawiać się nad cechami różniącymi symbol od alegorii, jednakże widocznym celem takich dociekań było zdyskredytowanie tej drugiej, jako wypływającej z tradycji i konwencji. Źródłem zaś niechęci wobec alegorii była jej kondycja w sztuce ówczesnej oraz rodząca się odmienna koncepcja twórczości i roli artysty. W tym jednak miejscu nie estetyczna refleksja, lecz właśnie praktyczne – metodologiczne podejście będzie przedmiotem naszego zainteresowania, gdyż jest ono kontynuacją dawnego myślenia o alegorii i symbolu. Badając tradycję ikonograficzną, przyczynia się także do rekonstrukcji dawnej świadomości ikonograficznej. Filozoficznej, XIX-wiecznej krytyce alegorii metodologia historii sztuki zawdzięcza oczywistość podziału na alegorię i symbol. Prace Emila Mâle, Erwina Panofsky’ego, J.Schlossera, Maxa J.Friedländera, by wymienić najbardziej znanych, przyczyniły się

²⁷² G.Paleotti, *Rozprawa i obrazach świętych i świeckich...*, 1582, [w:] *Teoretycy, pisarze...*, s. 413.

²⁷³ Za: R.Assunto, *Symbolism and Allegory*, [w:] *Encyclopedia of World Art*, col. 798.

²⁷⁴ Cyt. za: W.Tatarkiewicz, *Estetyka nowożytna...* s. 271.

do ich rozpoznania i odróżnienia na podstawie badań sztuki dawnej, są więc użyteczne w badaniu sztuki od starożytności do pocz. XIX wieku.

W przypisach do programowego artykułu *Ikonomia i ikonologia* Erwin Panofsky dokonuje takiego rozróżnienia symbolu i alegorii: „Obrazy przekazujące nie ideę konkretnych i indywidualnych osób lub rzeczy (jak św. Bartłomiej, Wenus, Mrs. Jones, czy zamek w Windsorze), ale pojęć abstrakcyjnych i ogólnych, jak Wiara, Rozpusta, Mądrość itd., nazywane są bądź personifikacjami, bądź symbolami (w sensie potocznym, a nie rozumieniu Cassirera, np. krzyż, Twierdza Czystości). Alegorie tedy, w przeciwstawieniu do opowieści, określić można jako połączenie personifikacji z symbolami lub samych symboli. Istnieje, oczywiście, wiele możliwości pośrednich”²⁷⁵.

Dla Panofsky’ego nie ma więc różnicy istotowej między symbolem a alegorią. Za takim rozumieniem tych dwóch zjawisk idą inni badacze, m.in. Göran Hermerén, który w pracy *Representation and Meaning in the Visual Arts. A Study of Iconography and Iconology* zbiera i porządkuje wszystkie pojęcia związane z obrazowym przedstawieniem. Jego wnioski, wyciągnięte z zestawienia koncepcji wielu badaczy, staną się punktem odniesienia dla późniejszych naszych rozważań nad świadomością ikonograficzną w XIX i XX wieku, dlatego warto je tu dokładnie przedstawić²⁷⁶.

G.Hermerén omawia pojęcia związane z treścią obrazów w kilku grupach: przedstawienia, ilustracje, symbolizm ikonograficzny, alegoria, symbolizm ikonologiczny, czyli według stopnia dosłowności znaczeń. Punktem wyjścia jest więc dla niego metoda ikonologiczna Panofsky’ego, o której pisaliśmy już w części pierwszej, dzieląca badanie dzieła sztuki na trzy fazy – od rozpoznania treści naturalnych (analiza preikonograficzna) – przez analizę treści umownych (analiza ikonograficzna) aż do odkrycia nieintencjonalnej treści ogólnohistorycznej. W przeciwieństwie jednak do Panofsky’ego, dużo większą wagę przywiązuje Hermerén do analizy ikonograficznej i tu wyróżnia odmienne rodzaje przedstawień. Panofsky we wstępie do *Studiów z ikonologii* „bez dania uzasadnienia klasyfikuje koncepcje ilustracji razem z koncepcjami symbolu i alegorii co nazywa wtórnym, i konwencjonalnym znaczeniem – pisze Hermerén. Jednakże skłaniam się do argumentu, że te trzy koncepcje są tak różne, że powinny być traktowane osobno. Szczególnie różnica między koncepcją ilustracji i dwu pozostałych wydaje się istotna”²⁷⁷.

Zaczyna więc od wyróżnienia **przedstawienia** (portretowania) i **ilustracji**. Przedstawienie ukazuje człowieka, przedmiot, roślinę, ale nie historię, zaś ilustracja ukazuje właśnie historię, może też zawierać przedstawienie osoby²⁷⁸. Aby zdecydować, czy X jest obrazową reprezentacją Y, znajomość literackiego tekstu albo tradycji jest potrzebna tylko w niektórych przypadkach, gdy Y jest fikcyjnym

²⁷⁵ E.Panofsky, *Ikonomia i ikonologia* [w:] *Studia...* s. 29.

²⁷⁶ Warto je także przedstawić dlatego, że mało są w Polsce znane i polscy badacze nie powołują się raczej na rozważania Hermeréna, sięgając głównie do badań E.Panofsky’ego i J.Białostockiego.

²⁷⁷ G.Hermerén, *Representation and Meaning in the Visual Art. A Study of Iconography and Iconology*, Lund 1969, s. 56.

²⁷⁸ Dokładna definicja: „Jeżeli dzieło sztuki X przedstawia Y, wtedy Y jest człowiekiem, przedmiotem, rośliną, etc., ale nie historią. Jeśli jakkolwiek X ilustruje Y, wtedy Y jest historią ale nie człowiekiem, przedmiotem, rośliną etc. Jeśli X ilustruje historię o człowieku, wtedy X zawiera obrazową reprezentację tej postaci, natomiast jeśli X jest obrazową reprezentacją człowieka, wtedy X może ale nie musi ilustrować historii o tej postaci”. Tamże, s. 56.

istnieniem. Ale by zdecydować, czy X ilustruje Y, znajomość literackiego tekstu czy tradycji jest zawsze potrzebna. Koncepcje reprezentacji i ilustracji należą więc do odmiennych logicznych kategorii.

Ilustracje nie zawsze występują w czystej postaci. Wiele obrazów jest inspirowana tekstami, ale bez ich ilustrowania. Czasem artysta miesza idee ewokowane przez tekst z tym, co pamięta o innych dziełach sztuki, które widział, czego najlepszym przykładem jest temat Judyty i Salome²⁷⁹. Dzieło sztuki może też odbiegać od tekstu, artysta może także rozmyślnie dodać figury itp. Takie odchylenia mogą być wyjaśnione dzięki odniesieniu do współczesnych obrazowych tradycji. Mogą być także wyjaśnione przez zmiany mody, imigracje z jednego tekstu do drugiego.

Kolejnym rodzajem związku obrazu ze znaczeniem jest **symbolizm ikonograficzny**. Hermerén odróżnia go od symbolizmu ikonologicznego, dokonując w ten sposób uściślenia tego, co Panofsky nazwał symbolem potocznym. Opierając się na koncepcji symbolu Johna Hospersa²⁸⁰, Hermerén twierdzi: „możemy używać słowa symbol odnosząc go do każdej sytuacji w której coś stoi za czymś innym”. Wskazuje też na trzy konieczne warunki, aby coś było symbolem czegoś innego: 1. musi informować widzów, aby myśleli że coś jest przez to symbolizowane, 2. ci, dla których to jest symbol, wyłączając artystę, są w stanie określić, co jest symbolizowane lub ostatecznie o to pytać 3. nie jest przedstawieniem ani portretem tego co symbolizuje²⁸¹. Wśród symboli ikonograficznych wyróżnia Hermerén konwencjonalne i naturalne. Konwencjonalne oparte są na pisanej bądź ustnej tradycji, która pozwala odbiorcom myśleć o rzeczy przez dany symbol symbolizowanej (wieża św. Barbary)²⁸². Hermerén rozróżnia, co bardzo ważne, cztery stadia tworzenia symbolu. Pierwsze to faza kreacji, kiedy wizualne godło zaczyna być używane bądź rozumiane symbolicznie. Druga faza, gdy pojawiają się symboliczne tradycje czy konwencje. Trzecia, kiedy tradycje symboliczne są ustanowione i dobrze znane. Czwarta, gdy symbole zaczynają blaknąć, gubią swą moc sugestii i ostatecznie umierają²⁸³.

Symbol naturalny polega na naturalnym związku – analogii bądź podobieństwie do rzeczy symbolizowanej (lew - symbol siły)²⁸⁴. Symbole, które nie

²⁷⁹ Obraz ukazujący kobietę z mieczem i odciętą głową mężczyzny na półmisku ma dwa literackie źródła dające się zastosować z równą słusnością i równą sprzecznością. Jeśli będziemy interpretować to jako portret Salome, tekst będzie zgodny z motywem półmiska (z głową Jana Chrzciciela), ale nie miecza (nie ona dokonała zbrodni). Jeśli będziemy interpretować jako Judytę – tekst będzie odpowiadał mieczowi (odcięła głowę Holofernesa) ale nie półmiskowi. Pozostaniemy więc w kłopotach jeśli będziemy polegać tylko na źródłach literackich. O motywie Judyty – Salome por. J. Białostocki, *Symbole i obrazy w świecie sztuki*, t. I, Warszawa 1982, s. 112-135.

²⁸⁰ J. Hospers, *Meaning and Truth in the Arts*, Chapel Hill, 1946.

²⁸¹ G. Hermerén, op. cit., s. 78.

²⁸² Dokładna definicja:

X. jest konwencjonalnym symbolem Y wtedy i tylko wtedy, gdy:

A. trzy niezbędne warunki wspomniane wcześniej są spełnione

B. istnieje oparta na ustnych bądź pisanych zwyczajach lub prawach tradycja, którą artysta wykorzystuje dla X by ludzie myśleli o Y.

C. i fakt, że X pozwala ludziom myśleć o Y zależy od faktu, że jest tradycja wyżej wspomniana, tamże, s. 79.

²⁸³ Tamże, s. 79. W średniowieczu wierzono, że pelikan potrafi nakarmić swe młode własnym ciałem, co kojarzono z ofiarą Chrystusa.

²⁸⁴ X jest naturalnym symbolem Y wtedy i tylko wtedy jeśli następujące wymagania są spełnione:

dają się jasno sklasyfikować jako **konwencjonalne** bądź **naturalne** Hermerén nazywa **semi-konwencjonalnymi**. Jest jakieś podobieństwo między symbolem i rzeczą symbolizowaną, oraz tradycja artystyczna używania symbolu do oznaczenia, że coś jest symbolizowane. Nie wszystkie symbole naturalne są trwałe. Jeśli idea o własnościach danego np. zwierzęcia się zmieni czy zostanie opuszczona, symbol zblednie i ostatecznie zgubi moc sugestii (na przykład pelikan – symbol Chrystusa)²⁸⁵.

W związku z tym, że Hermerén za Panofsky’em rozróżnia symbole otwarte i ukryte²⁸⁶, stara się też odpowiedzieć na pytanie, jak stwierdzić, czy dana rzecz jest symbolem i podaje kilka wskazówek: gdy motyw został namalowany w szczególnie sposób, zajmuje centralne lub widoczne miejsce w kompozycji, że ktoś wskazuje na element w sposób szczególnie sugestywny, że jakiś element wydaje się dziwny lub nie na miejscu, że obecność tego przedmiotu jest niezgodna z prawami natury itd.²⁸⁷ Są to wewnętrzne wskazówki, natomiast zewnętrzne to takie, że motyw pojawia się uderzająco często w obrazach tego rodzaju bez jakiejś historycznej prawomocności, albo że dany motyw był często używany jako symbol w epoce artysty. Może także pokazać, że artysta interesował się tradycją symboliczną, że we wcześniejszych pracach używał motywów symbolicznie, że w listach czy dziennikach wspominał, że używa motywów symbolicznie, że motyw był rozumiany symbolicznie w czasach współczesnych artyście itp.²⁸⁸. Tu pojawia się problem niezwykle ważny dla dalszych naszych rozważań nad sztuką współczesną - problem intencji artysty. Hermerén zaznacza, że ikonograficzne znaczenie jest zasadniczo powszechne i stwierdzenie ikonograficznej ważności motywu może być analizowane bez odnoszenia się do intencji artysty. Należy więc poczynić rozdział między znaczeniem motywu i tego co artysta rozumiał przez dany motyw²⁸⁹.

W ramach symbolizmu ikonograficznego Hermerén umieszcza także atrybuty i personifikacje, które dzieli na historyczne (gdy postać historyczna jest personifikacją jakichś cech), taksonomiczne (w przypadku zwierząt) i alegoryczne (gdy ludzka postać jest personifikacją)²⁹⁰.

Przejdźmy teraz do problemów alegorii. Cytowaną już definicję Panofsky’ego: „Alegorie, w przeciwstawieniu do opowieści, określić można jako połączenie personifikacji z symbolami lub samych symboli” uważa Hermerén za najlepszą, gdyż ukazuje alegorię jako relację między określonymi rodzajami elementów

- trzy potrzebne warunki wspomniane we wstępie są spełnione[1. musi informować widzów, aby myśleli że coś jest przez to symbolizowane, 2. ci, dla których to jest symbol, wyłączając artystę, są w stanie określić, co jest symbolizowane lub ostatecznie o to pytać 3. nie jest przedstawieniem ani portretem tego co symbolizuje]

-jest naturalny związek (podobieństwo albo analogia) między X i Y

-fakt, że X czyni, że ludzie myślą o Y zależy od faktu, że jest to naturalny związek”, tamże, s. 80.

²⁸⁵ Tamże, s. 99.

²⁸⁶ „Motyw X jest otwartym symbolem koncepcji, wydarzenia, osoby, idei. Y w obrazie P”, znaczy „nie ma rozsądnego (historycznego, literackiego, estetycznego, psychologicznego) wytłumaczenia obecności X w P, chyba że X jest interpretowane jako odwołujące lub czyniące aluzję do Y”.

„Motyw X jest ukrytym symbolem koncepcji, wydarzenia, osoby, idei Y w obrazie P, to znaczy, że X może (w sensie wyżej wyjaśnionym) być interpretowane jako odwołujące lub czyniące aluzję do Y”. Autor zaznacza przy tym, że motywem może tu być znak, kolor, światło itp., tamże, s. 93-94.

²⁸⁷ Tamże, s. 84.

²⁸⁸ Tamże, s. 85.

²⁸⁹ Tamże, s. 88.

²⁹⁰ Tamże, s. 101.

symbolicznych w obrazie, nie jako specyficzny sposób użycia obrazów²⁹¹, czy specyficzną technikę komunikacji²⁹², nie jako metodę komponowania czy interpretowania obrazów²⁹³. Jednakże Panofsky nie precyzuje relacji między personifikacjami i symbolami, zdaje się sugerować, że każda dowolna kombinacja może być alegorią²⁹⁴. Hermerén mówi o szerokim i wąskim rozumieniu alegorii dzięki wyróżnieniu dwóch warunków jej występowania: 1. gdy jest bezpośrednia korespondencja między głównym motywem dzieła, a głównymi elementami tego, co ma być przez to dzieło alegoryzowane i 2. określona liczba związków między głównymi motywami w dziele sztuki koresponduje z analogicznymi relacjami między głównymi elementami tego, co dzieło ma alegoryzować. W szerokim znaczeniu alegorii oba warunki muszą być spełnione, a w wąskim tylko jeden. Uwzględniając takie rozróżnienie podaje Hermerén najważniejsze cechy alegorii w porównaniu z symbolem:

1. Istota symboliczna - alegorie *sensu stricto* zawsze zawierają symbole.
2. Punkt wyjścia - dla artysty tworzącego alegorię punktem wyjścia jest zawsze to, co alegoryzowane: abstrakcyjna idea, religijna doktryna czy fakt mentalny, który on przedstawia w konkretnej formie pod pretekstem historii, która jest wymyślona bądź zaadaptowana. „Symbolista” zaczyna od konkretnego przedmiotu i wykorzystuje to, że obiekty ewokują różne idee, ponieważ ludzie zauważają podobieństwa – w kształcie czy funkcji – między obiektem a ideą.
3. Podobieństwo: w przypadku alegorii może nastąpić podobieństwo między alegorią, a tym co alegoryzowane (alegorie w wąskim rozumieniu – np. podróż jako alegoria ludzkiego pielgrzymowania). Nie wydaje się jednak, by było to strukturalne podobieństwo tego rodzaju co między semi-konwencjonalnym symbolem i tym co symbolizowane.
4. Tradycje - rola tradycji w alegorii jest złożona. Tu mogą być tradycje na czterech poziomach. Mogą być tradycje sposobów, w jaki motywy są przedstawiane, jak i sposobów w jakich różne motywy są zestawiane ze sobą, i tradycje symbolicznej sygnifikacji poszczególnych motywów lub sygnifikacji typów zestawień motywów.
5. Poziom narracyjny - cechą alegorii w wąskim znaczeniu jest jej charakter narracyjny, one pokazują coś za pomocą opowieści. Ta opowieść jest rozumiana alegorycznie ze względu na swe sugestywne podobieństwo do doktryny czy wydarzenia. Natomiast taki narracyjny charakter wydaje się kompletnie chybiony w semi-konwencjonalnych symbolach. Jabłko może mówić o upadku człowieka, ale nie przedstawia czy nie ilustruje historii.

²⁹¹ Alegoria - Użycie obrazów do przedstawiania abstrakcyjnych myśli i ich relacji, pod warunkiem, że przedstawiać znaczy zastępować, nie jedynie ilustrować czy wzmacniać(...). Prawidłowe znaczenie alegorii to 1. personifikacja, 2. egzemplifikacja, R.Bernheimer, *Allegory*, [w:] *Encyclopedia of the Arts*, New York, 1946, s. 26.

²⁹² Alegoria... jest techniką, której artysta używa do komunikowania duchowych myśli i abstrakcyjnych idei za pomocą abstrakcyjnych figur... i innych przedmiotów, co do których znaczenia istnieje zgoda. E.H.Gombrich. *Icones Symbolicae*, „Journal of the Warburg and Courtland Institute”, t. XI, 1948, s. 163 – tu autor, zdaniem Hermeréna definiuje alegorię jako specjalną technikę komunikacji. Nacisk jest tu kładziony na artystę, to co on chce osiągnąć (...) a pomija rolę konwencji w alegorii, wydaje się spoglądać na alegorię jako mniej konwencjonalną.

²⁹³ Oznaką alegorii jest to, że jej *dramatis personae* są abstrakcyjnymi pojęciami: one nie mają oddzielnego istnienia czy legendy jak postacie mitów i zasadniczo są kreowane *ad hoc*, by pasowały do danej sytuacji, Roger Hinks, *Myth and Allegory in Ancient Art*, London 1939, s. 16-17.

²⁹⁴ G.Hermerén, op. cit., s. 116-117.

6. Charakter intelektualny - wiele alegorii ma dominujący charakter intelektualny. Potrzeba pewnej pomysłowości, by móc wymyślić czy odczytać alegorię i to sprzyja intelektualnemu podchodzeniu do tego typu ekspresji. Natomiast semi-konwencjonalne – naturalne symbole nie przedstawiają zagadek do odcyfrowywania w taki sposób jak wiele alegorii²⁹⁵.

Podstawowe typy alegorii wg Hermeréna to: portret alegoryczny, alegorie miast, rzek, pejzaży, miasteczek itp., figury alegoryczne (personifikacje), alegorie faktów umysłowych, alegorie doktryn, alegorie mitologiczne, alegorie wydarzeń i sytuacji.

Ostatnią kategorią omawianą przez Hermeréna jest **symbol ikonologiczny** czyli to, co Panofsky nazywa „symbolem w sensie Cassirerowskim”. Wynika on z przekonania, że „każde wielkie dzieło sztuki pomijając jego wiecznie zmieniające się estetyczne oddziaływanie na potomność jest niezmiennym zwierciadłem jego kulturalnego otoczenia.” – jak twierdził Wiliam Heckscher w studiach nad znaczeniem *Anatomii dr Tulpa*²⁹⁶. Symbol ikonologiczny odnosi się do światopoglądu, który oddziałuje na dzieło sztuki²⁹⁷. „Pogląd na świat – pisze Hermerén jest często zakorzeniony w osobowości artysty i wpływa na jego sposób pojmowania i prowadzenia swojej twórczości w taki sposób, że struktura i jakość dzieła niekiedy przypomina pogląd na świat albo pewne jego aspekty. W tym sensie dzieło może być nazwane symptomem poglądu na świat”²⁹⁸. Symbol ikonologiczny nie jest tylko motywem w dziele, ale stanowi pewną całość strukturalną. Przykładem najbardziej znanym symbolu ikonologicznego jest grobowiec Juliusza II Michała Anioła, który nie symbolizuje neoplatonickich poglądów w taki sam sposób jak baranek symbolizuje Chrystusa(...), nie ma tradycji z której wywodzić by się mogły figury z grobowca Juliusza II.

Jak widać typologia przedstawiona przez Hermeréna służy zobiektywizowaniu badań ikonograficznych, nie stara się podejmować dyskusji filozoficznej, lecz tylko metodologiczną. Sam autor twierdzi „Filozofowie, którzy piszą o symbolach, często jak mi się wydaje, zaczynają od złego końca. Oni zaczynają od bardzo generalnych i abstrakcyjnych stwierdzeń co to oznacza, że coś jest symbolem czegoś innego i wtedy starają się wyjaśnić ów pogląd detalami. Innymi słowy oni usiłują sformułować generalną teorię czy analizę, która powinna pasować w każdym przypadku, zamiast zacząć od serii poszczególnych przykładów symboli, analizując te przykłady dokładnie i dopiero podporządkowywać je szerokiemu pytaniu, czy analiza tych różnych przykładów symbolizowania może się pokrywać z generalną teorią”²⁹⁹.

Rozważania nad problemami symbolu i alegorii wiążą się ściśle ze świadomością ikonograficzną. Oba bowiem zjawiska w praktyce artystycznej opierają się na tradycji i nawet, gdy mamy do czynienia z tworzeniem nowych elementów znaczących, szybko są one powtarzane i wchłaniane przez tradycję. Także dawna teoria i współczesna historia sztuki zajmująca się docieraniem do treści obrazów,

²⁹⁵ Tamże, s. 124.

²⁹⁶ W. Heckscher, *Rembrand's Anatomy of Dr. Nicolas Tulp; An Iconological Study*, New York, 1958, p. 77-78.

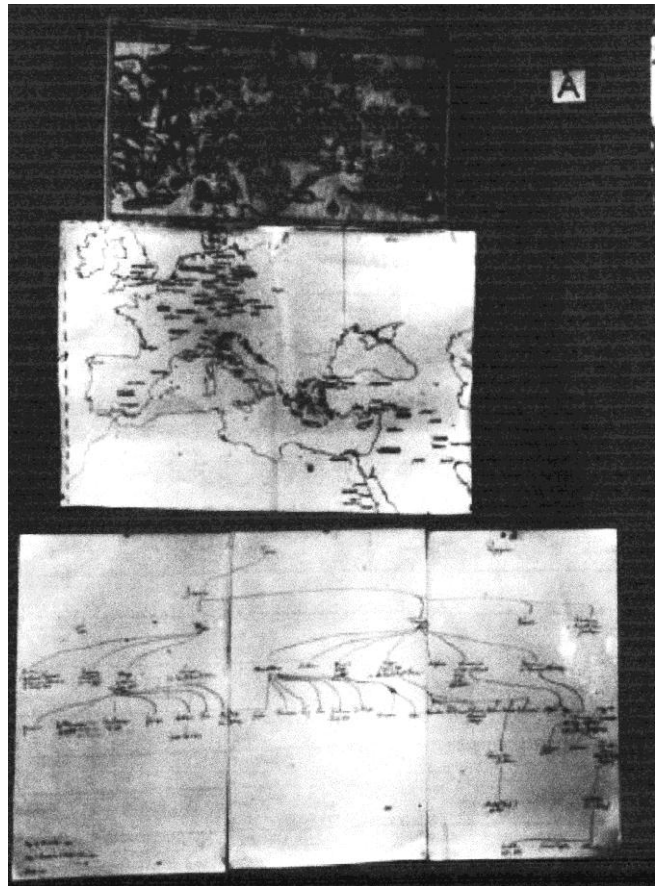
²⁹⁷ X jest ikonologicznym symbolem Y, wtedy, gdy: X jest dziełem sztuki, Y jest poglądem na świat, X i Y są podobne, Y oddziałuje na X, Hermerén, op. cit., s. 132-133.

²⁹⁸ Tamże.

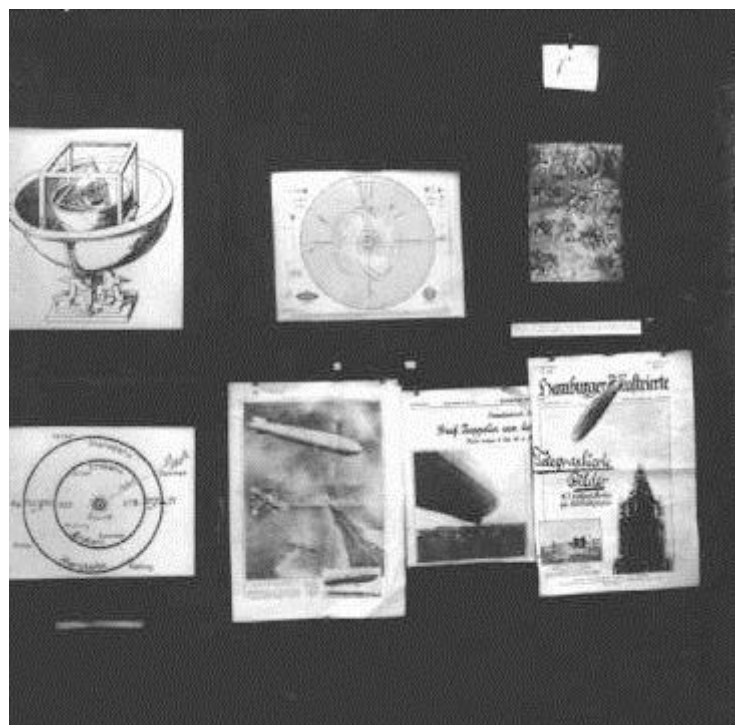
²⁹⁹ Tamże, s. 23.

przede wszystkim bada tradycję i na jej podstawie tworzy koncepcje symbolu i alegorii.

Co symptomatyczne, takich teoretycznych rozważań o symbolu i alegorii nie prowadzili artyści, a jeśli już o nich wspominali, to albo przy okazji odautorskich wyjaśnień treści (np. Rubens) bądź jako o tematyce (a nie znaczeniu). Nasuwa się więc pytanie, czy problem był na tyle nie istotny, że go nie podejmowano, czy też tak oczywisty, że nie trzeba go było podejmować? Czy istniała zbiorowa świadomość ikonograficzna, do której odwoływali się artyści i ta praktyka była czymś powszechnym, czy też dzieła sztuki były zrozumiałe tylko przez nielicznych, jako efekt świadomości ikonograficznej artystów i znawców? Są to problemy dotyczące recepcji dzieł sztuki i wymagają głębszych badań z zakresu socjologii, jednakże porównanie zjawisk odradzania się ikonografii w sztuce współczesnej, a świetnym przykładem będzie tu sztuka polska lat 80-tych, może pomóc w zrozumieniu, czym była i jest świadomość ikonograficzna i w jakich warunkach się kształtuje. Tak więc nie tylko prześledzenie problemów symbolu i alegorii pozwoli nam wyjaśnić współczesność, ale i bieżące zjawiska w sztuce i jej odbiorze mogą nam pomóc w rozumieniu przeszłości.



il.1. Atlas Mnemosyne, tablica A



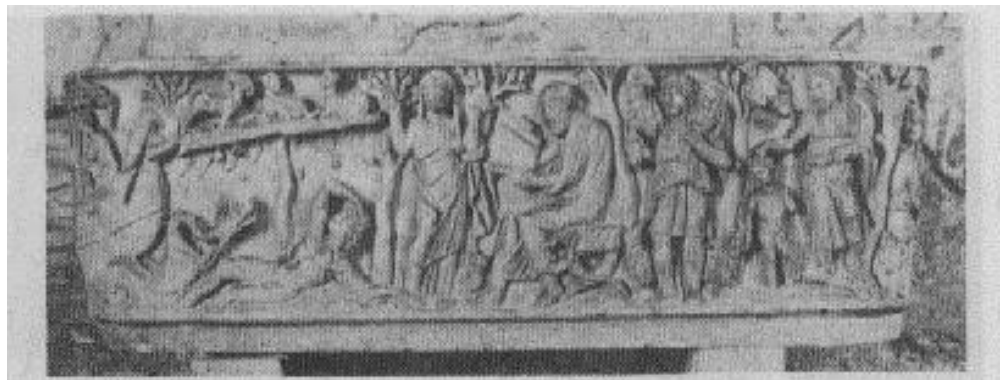
il. 2. Atlas Mnemosyne, tablica C



il.3. Kefisodotos, *Eirene z Plutosem*, ok. 375



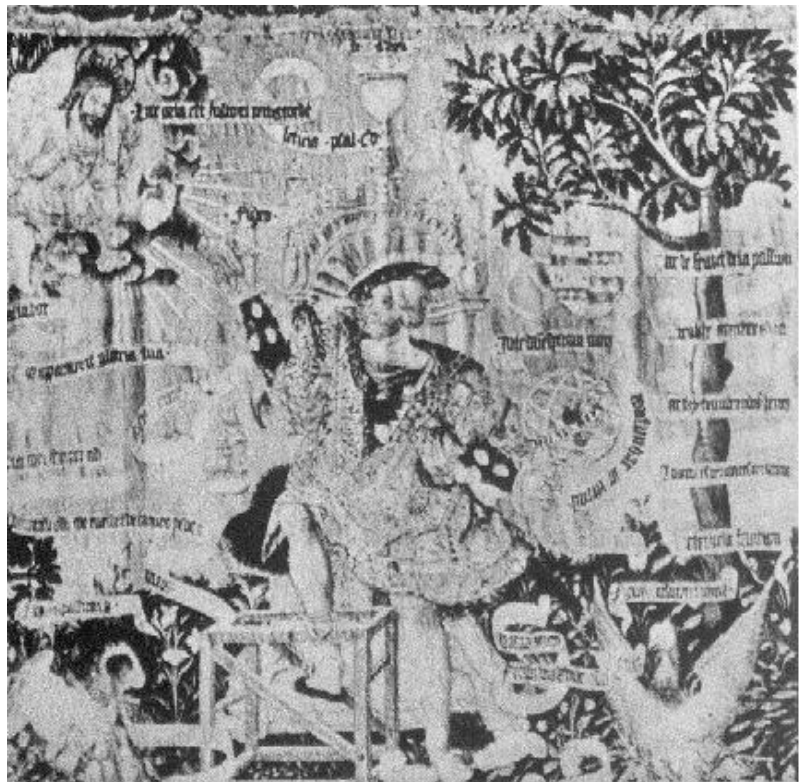
il.4. Dekoracje na marginiesie, min. Lew i Strzała, *Psalterz Bardolf-Vaux*, pocz. XIV w.



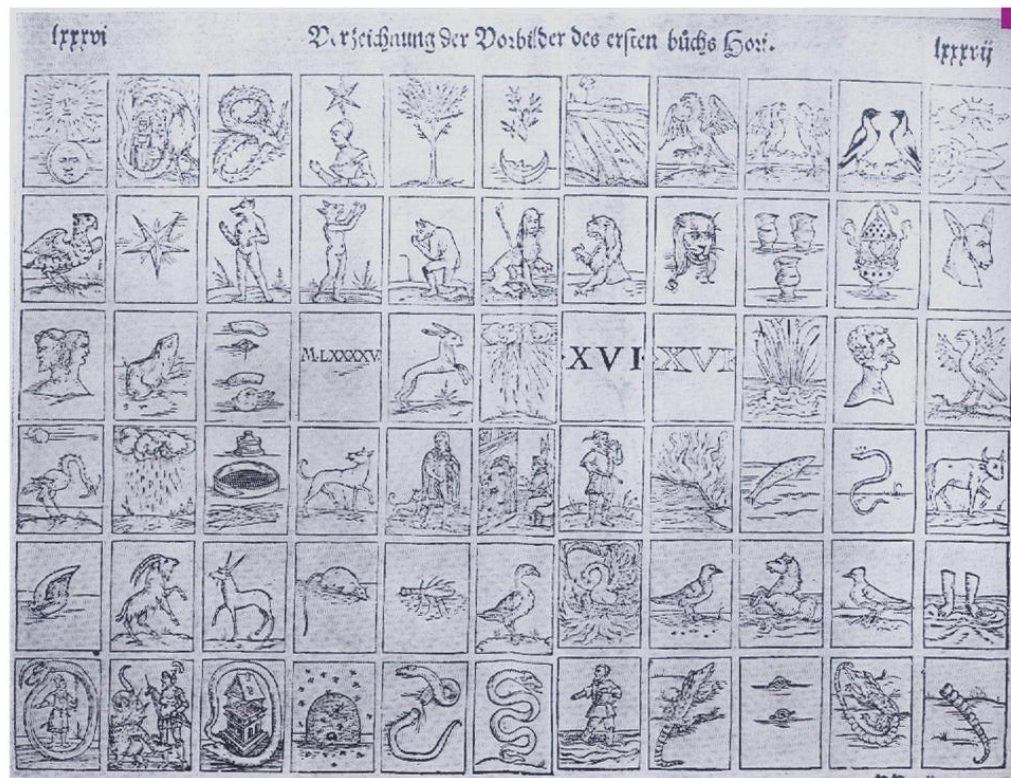
il.5. Sceny z cyklu Jonasza, Chrystus, postacie pasterza, rybaka, filozofa i orantki, sarkofag rzymski, poł III w.



il. 6. *Alegoria ziemskiej miłości*, tkanina francuska z XVI w.



il. 7. *Alegoria niebiańskiej miłości*, tkanina francuska z XVI



il.8. Hieroglifiki z II księgi Horapolla



il.9 Hieroglifiki z II księgi Horapolla



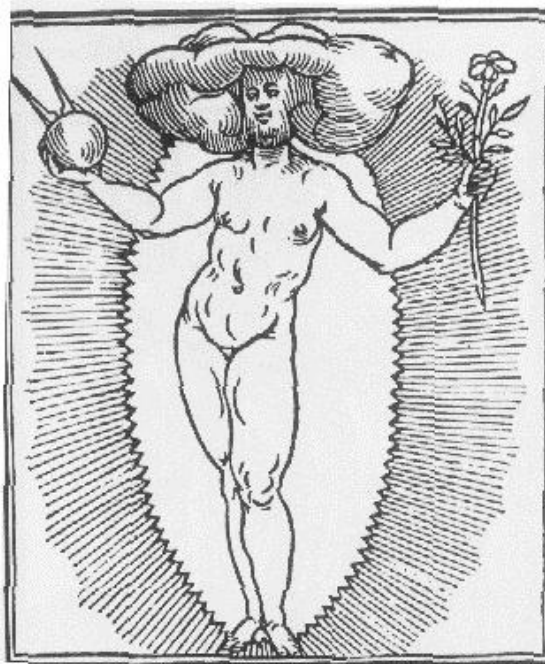
il.10. *Dociekanie*, wg C.Ripa *Ikonologia*



il. 11 *Historia*, wg C.Ripa *Ikonologia*



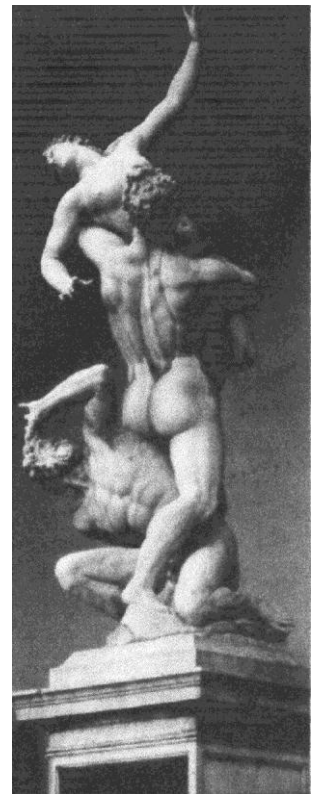
il. 12. *Naśladownictwo*, wsg C.Ripa *Ikonologia*



il. 13. *Piękno*, wg C.Ripa *Ikonologia*



il. 14. Jean Audran, *Henryk IV wybiera sobie przyszłą żonę*, miedzoryt wg. Rubensa



il. 15. Giambologna, *Porwanie Sabinki*, 1579

Część II

Rozdział I

Symbol i alegoria w teorii i praktyce artystycznej XIX wieku

Wiek XIX jest dla świadomości ikonograficznej okresem ogromnej przemiany. Nie odrzuca on, co trzeba silnie podkreślić, możliwości wyrażenia w obrazie treści pozaobrazowych, co więcej głównym jego zadaniem jest poszukiwanie dla nich najlepszej formy i tematu. Nic więc dziwnego, że wśród wielu myślicieli, teoretyków sztuki i artystów pojawił się jako jeden z ważniejszych – problem rozróżnienia alegorii i symbolu, które do tej pory służyły przekazywaniu znaczeń. W ówczesnych tekstach o sztuce zauważyć więc można najpierw uświadomienie sobie różnic między symbolem a alegorią i na tej podstawie ich wartościowanie, a następnie projektowanie nowej formuły symbolu. Jednocześnie niezwykle ważne jest skonfrontowanie tych teoretycznych rozważań z praktyką artystyczną. Da nam to możliwość obserwowania świadomości ikonograficznej w wieku XIX – jej odmienności, ale i ciągłości, gdyż mimo sprzeciwu wobec tradycji, sztuka XIX wieku nie rezygnuje z figuratywności, mimetyczności i „tematyczności”, co pozwala nam w dalszym ciągu nazywać ją ikonograficzną.

1. Nowa teoria symbolu

W poprzednim rozdziale często podkreślaliśmy, że do XIX wieku nie widziano głębszej różnicy między symbolem a alegorią i obu pojęć używano zamiennie, choć zdecydowanie alegoria była bardziej skonkretyzowana, symbol zaś był najczęściej traktowany jako składnik alegorii. Pierwszym, który postawił te dwa pojęcia w opozycji był Johann Wolfgang Goethe, a czynnikiem odróżniającym je była dla niego nie treść obydwu, lecz sposób ich powstawania czy działania: „Alegoria przemienia zjawisko w pojęcie a pojęcie w obraz, w taki sposób, że pojęcie w obrazie jest zawsze ograniczone, zachowuje zupełność i wypowiada to samo.(1.112) (...)Symbol zamienia zjawisko w ideę a ideę w obraz, w taki sposób, że idea w obrazie pozostaje nieskończenie sugestywna i nieosiągalna, wypowiadając to samo we wszystkich językach, pozostaje przecież niewypowiedziana (1.113)”³⁰⁰. Znaczone jest więc w obu przypadkach takie samo, zmienia się jednak sposób oznaczania, a to wpływa na odbiór znaczonego. Alegoria zamyka je w konkrecie, można więc powiedzieć – jest jednoznaczna. Symbol jest sugestią oznaczanego, jest otwarciem się na oznaczane a nie konkretem³⁰¹. Alegoria „wypowiada to samo” - posługuje się więc językiem, który jest adekwatny, symbol zaś „wypowiada we wszystkich językach”, ale nie sprowadza oznaczanego do pojęcia, pozostawiając jego istotę poza językiem³⁰². „Prawdziwy

³⁰⁰ J.W.Goethe *Maximen und Reflexionem*, Werke Leipzig 1926, cyt. za: U.Eco, *Sztuka i piękno w średniowieczu*, Kraków 1997, s. 80.

³⁰¹ To rozróżnienie wydaje się potwierdzać przyjętą w poprzednim rozdziale koncepcję przypisania postępowania alegorycznego tradycji arystotelesowskiej zaś symbolowi – neoplatońskiej.

³⁰² Alegoria w tym ujęciu ściśle związana jest z tradycją nie tyle obrazową co retoryczną. Jak zauważa J.Sokolski, „potępienie alegorii wiązało się ściśle z ugruntowanym w europejskiej świadomości teoretycznej, przynajmniej od czasów Kwintyliana, przekonaniem o jej zdecydowanie metaforycznej naturze, która siłą rzeczy czyniła ją ważnym elementem retorycznie zorientowanej estetyki dawnej, tej zaś przeciwstawia tradycję obrazową która stała się podstawą refleksji Goethego: u podłoża nowożytnej koncepcji symbolu leżała estetyka

symbol – pisze Goethe - jest tam, gdzie to, co szczegółowe przedstawia to, co ogólniejsze, ale nie jako sen czy cień, lecz jako żywe, momentalne objawienie tego, czego nie można zbadać (314)³⁰³. W tym jednym zdaniu zawiera Goethe wiele wskazówek mówiących nam o swym rozumieniu symbolu. Dotyczy on tego, czego nie można zbadać, ale i sam działa w sposób nieracjonalny – jest objawieniem. Objawienie to jest żywe, należy nie do sztucznego świata stwarzanego przez ludzki rozum, ale do natury, stąd wniosek J.Sokolskiego, o opozycji symbolu i alegorii jako należących do przeciwstawionych sobie natury i kultury³⁰⁴. Symbol powstaje „naturalnie” i nieświadomie: „Zachodzi wielka różnica między tym, czy poeta sprowadza to, co szczegółowe, do tego co ogólne czy też ukazuje w szczególe to, co ogólne. Z zastępowania pierwszego rodzaju bierze się alegoria, gdzie to, co szczegółowe, służy tylko jako przykład, jako wzór tego, co ogólne. Drugie jest właściwe naturze poezji; wypowiada ono to, co szczegółowe, nie myśląc o tym, co ogólne, ani nie wskazując na nie. Kto więc to, co szczegółowe, ujmuje jako żywe, współzachowuje zarazem to, co ogólne, nie postrzegając go zrazu, chyba że dopiero później(279)”³⁰⁵. Symbol w przeciwieństwie do alegorii nie jest intencjonalny, staje się sam, dzięki szczeremu pochyleniu się twórcy nad realnym, żywym szczegółem dla niego samego, nie zaś dla wykorzystania go w innym celu. Także odbiór symbolu nie jest intencjonalny, symbol objawia nie niszcząc tego, co znaczące. Jak zauważa Grzegorz Sztabiński: „To, co ogólne, wyłaniać się ma bezpośrednio z konkretnych, jednostkowych fragmentów rzeczywistości. Ogień ukazany na obrazie ma być przede wszystkim ogniem. Jeśli znaczy on coś jeszcze, chwytały to nie przerywając procesu percepcyjnego, ujmując sens ogólny wraz z tym, co przedstawione. Nie ma tu więc przyporządkowania semantycznego ustalonego na mocy reguł. Upřednio zdobyta wiedza nie pomaga nam”³⁰⁶. Teoria J.W.Goethego odchodzi więc od świadomości ikonograficznej w tej części, która zakłada pamięć obrazową i wiedzę o tradycji obrazowania, nie zrywa jednak z przekazywaniem przez sztukę znaczeń pozaobrazowych, a co więcej, do tego celu w dalszym ciągu służyć ma przedmiot, który można by, dość ryzykownie, nazwać tematem. Jest to chyba główny powód, dla którego Tadeusz Namowicz mówi o specyficznym stosunku J.W.Goethego do przedmiotu- obiektu kreacji artystycznej i stwierdza, że „wybór właściwego, spełniającego założenia symbolu przedmiotu dzieła sztuki jest podstawowym aktem procesu tworzenia”³⁰⁷. To spostrzeżenie wydaje się nie tyle dotyczyć samej refleksji Goethego o symbolu, co artystycznej praktyki. W twórczości romantycznej zauważyć można bowiem zamierzone działanie symboliczne, czego dowodem jest popularność pewnych „przedmiotów” - motywów gwarantujących znaczenie symboliczne³⁰⁸.

Jak widać z cytowanych fragmentów, Goethe zajmuje się przede wszystkim symbolem, zaś alegoria interesuje go tylko o tyle, o ile można jej przeciwstawić symbol i na tej podstawie dokonać jego dowartościowania. J.Sokolski stwierdza

obrazu, a nie języka, nie tekstu, estetyka widzenia, a nie mówienia i rozumienia” J.Sokolski, *Barokowa księga natury. O europejskiej symbolografii wieku siedemnastego*, Wrocław 1992, s. 11.

³⁰³ Tamże, s. 78.

³⁰⁴ Por. tamże.

³⁰⁵ Cyt. za: U.Eco, op. cit.

³⁰⁶ G.Sztabiński, *Obraz a idea. Fragment historii poszukiwania związku* [w:] *Rozum w dziejach. Księga jubileuszowa Profesora Ryszarda Panasiuka*, Łódź 2001, s. 292.

³⁰⁷ T.Namowicz, *Wstęp* [w:] J.W.Goethe. *Wybór pism estetycznych*, Warszawa 1981, s. 23.

³⁰⁸ To zresztą umożliwiło badaczom na odtwarzanie „ikonografii romantycznej”.

nawet, że „poczynione przez Goethego rozróżnienia nie dotyczą, wbrew pozorom, wcale symbolu i alegorii, lecz nowej i dawnej koncepcji samego symbolu”³⁰⁹. I rzeczywiście zainteresowanie nową formułą symbolu miało dla teorii i twórczości artystycznej ogromne znaczenie, zaś zdyskredytowanie alegorii przez Goethego znalazło potwierdzenie bardziej w krytyce artystycznej niż w praktyce.

Przykładem odmiennego stosunku do problemu alegoria-symbol może być estetyczna refleksja Friedricha Wilhelma Schellinga. Dla niego alegoria nie stoi w opozycji do symbolu, lecz może być w nim zawarta: „Symboliczność jest syntezą dwóch prezentacji: schematycznej i alegorycznej” przy czym za schematyzm uważa „tego rodzaju przedstawienie, w którym to, co ogólne, oznacza to, co szczególne, czyli w którym to, co szczególne oglądane jest poprzez to, co ogólne” a za alegorię-odwrotność schematu, gdy „to, co szczególne, oznacza tylko to, co ogólne, lub jest postrzegane jako coś ogólnego”³¹⁰. Symboliczność więc jest wtedy, gdy „to, co ogólne, jest całkowicie tym, co szczególne, to, co szczególne zarazem całkowicie tym, co ogólne – jest, a nie je oznacza.”³¹¹. Jednocześnie F.W.Schelling podkreśla, że oba te składniki charakteryzuje indyferencja – „to co tutaj jest samo w sobie, nie jest ani alegoryczne ani schematyczne, ale stanowi ich absolutną indyferencję - symboliczność”³¹². Można więc powiedzieć, że alegoryczność czy schematyczność jest możliwością zawartą w symbolu i jak pisze Krystyna Krzemieniowa „nie są składnikami tej syntezy wyprzedzającymi i wobec niej pierwotnymi”³¹³.

Przykład takiej symboliczności odnajduje w greckiej mitologii, gdzie bogowie jednocześnie są konkretnymi postaciami i ideami, inaczej mówiąc nie oznaczają idei, ale nimi są. W chrześcijaństwie zaś nie odnajduje tak naturalnie zespolonych cech idei i rzeczywistości w poszczególnych postaciach, np. w Chrystusie czy Marii³¹⁴, stąd wywodzi wniosek, że „nie ma ono pełnych symboli, a tylko symboliczne *akty*”³¹⁵ - chrzest Chrystusa, komunია itp. Bliscy greckim bogom są aniołowie, lecz ich cielesność jest wątpliwa, są istotami niezmysłowymi. „Gdyby pomyśleć sobie anioły jako personifikacje oddziaływań Boga na świat zmysłowy – stwierdza F.W.Schelling, to jako takie stanowiłyby w swej nieokreśloności czysty schematyzm i z tego względu byłyby dla poezji nieużyteczne”³¹⁶.

To, co w religii przestaje być symboliczne³¹⁷, bądź nie ma cech pełnego symbolu³¹⁸, może stać się symbolem w sztuce. Sztuka bowiem operując konkretnymi

³⁰⁹ J.Sokolski, op. cit., s. 30.

³¹⁰ F.W.J.Schelling, *Filozofia sztuki. O stosunku sztuk plastycznych do przyrody. Bruno czyli o boskiej i naturalnej zasadzie rzeczy rozmowa.*, Warszawa 1983, s. 73.

³¹¹ Tamże, s. 101.

³¹² Tamże, s. 76.

³¹³ K.Krzemieniowa, *Wstęp*[w:] Tamże, s. XXXVII.

³¹⁴ „Nawet Chrystus wzięty jako człowiek nie może być przecież inaczej pojmowany niż jako cierpiący, bowiem człowieczeństwo jest u niego przyjętym *ciężarem*, a nie naturą, jak u bogów greckich, a jego ludzka natura przez swe uczestnictwo w naturze boskiej staje się nawet bardziej wrażliwa na cierpienie, rzuca się też wyraźnie w oczy, że syntetyczne malarstwo najchętniej i najczęściej odtwarzało Chrystusa jako dziecko, jak gdyby, co ktoś już bardzo trafnie zauważył, problem tej cudownej – nie indyferencji, ale - mieszaniny boskiej i ludzkiej natury byłby możliwy do pełnego rozwiązania tylko w obrębie nieokreśloności dziecka”, tamże, s. 104.

³¹⁵ Tamże.

³¹⁶ Tamże.

³¹⁷ „Mitologia kończy się, gdy wkracza alegoria. Końcem greckiego mitu jest znana alegoria o Amorze i Psyche”, Tamże, s. 76.

przedstawieniami, a jednocześnie wychodząc poza to co zmysłowe, jest zdolna łączyć realne z idealnym³¹⁹. „Každy, kto zastanawia się nad idealnymi dziełami artystów greckich, musi w ich obecności poddać się bezpośrednio wrażeniu nierzeczywistości, musi pojąć, że przedstawiono tu coś, co wyższe jest ponad wszelką rzeczywistość, choć w tym wyniesieniu dzięki sztuce zostało *uczynione rzeczywistym*”³²⁰. Co dla naszych rozważań o świadomości ikonograficznej ważne, owa symbolizacja dokonuje się nie tylko poprzez treść, ale przez naśladowanie form: „wyrazem absolutnego poznania w rzeczach jest forma; tylko dzięki niej wznoszą się one w dziedzinę światła. Forma jest wobec tego tym, co w rzeczach jest pierwsze, dzięki czemu są one też przydatne dla sztuki”³²¹.

F.W.Schelling interesuje się formalnym językiem sztuki: „Linia prosta również dla oka stanowi symbol twardości, znieruchomienia, wydłużenia, krzywa – ustępliwości, eliptyczna, biegnąca pionowo- delikatności i ulotności, linia falista – życia itp.”³²², czym eksplikuje teoretyczny problem rozważany później w sztuce nowoczesnej³²³. Nie jest to jednak tylko język wewnętrzny sztuki, pochodzi on z naśladowania natury. Malarstwo na przykład jest sztuką, „która czyni symbolem *jedność idealną, pozwalającą się różnicować* – (...) Bowiem idealna jedność w swej realności pojawia się w obrębie przyrody dzięki przeciwieństwu światła i nie-swiatła. Ale właśnie tym przeciwieństwem posługuje się malarstwo jako *środkiem* swego przedstawienia”³²⁴. Bylibyśmy jednak w błędzie sądząc, że symbolizacja w sztuce następuje tylko dzięki naśladowaniu z natury kształtów i zjawisk (takich jak barwa czy światło), co mogłyby sugerować rozważania w *Filozofii sztuki*. Symbol, jak już było wyjaśniane, jest syntezą, powstaje więc dzięki aktywności a nie biernemu odtwarzaniu.

Problem związku twórczości artystycznej z przyrodą wyjaśnia F.W.Schelling w tekście „*O stosunku sztuk plastycznych do przyrody*”. Tu dopiero podkreśla, że naśladowanie natury jest poszukiwaniem wewnętrznej istoty rzeczy przedstawianej. Artysta musi wyjść ponad przedmiot tworzenia, by pojąć ducha przyrody, „działającego we wnętrzu rzeczy i przemawiającego przez formę i postać jako przez symbole”³²⁵, „dzieła, które powstałyby z połączenia nawet pięknych form, byłyby przecież pozbawione wszelkiego piękna, skoro to, dzięki czemu właściwie dzieło lub całość są piękne, nie może być formą. Jest ponad formą, jest istotą, czymś ogólnym, jest wejrzeniem i wyrazem wewnętrznego ducha przyrody”³²⁶. Sztuka jest więc symboliczna, gdy dokonuje syntezy materii i ducha, formy i idei, przyrody i duszy. Związek twórczości z naturą jest tym motywem w estetycznych rozważaniach

³¹⁸ Jak stwierdza K.Krzemieniowa: „Tendencją kultury chrześcijańskiej jest wznoszenie skończoności w sferę nieskończoności, w sferę świata intelektualnego. Jej mitologia ma więc charakter religijny i prowadzi nie do kształtów symbolicznych, ale do alegorii”, K.Krzemieniowa, op. cit., s. XLII.

³¹⁹ Te same postaci, które w religii mają charakter alegoryczny np., Chrystus czy Maryja, w sztuce są idealnym połączeniem, gdyż ich obraz jest unaocznieniem idei. Dzięki sztuce idea staje się historyczno-obiektywna, por. Schelling, op. cit., s. 246.

³²⁰ Tamże, s. 207.

³²¹ Tamże, s. 206.

³²² Tamże, s. 211.

³²³ Spostrzeżenia takie będą się pojawiać w pismach teoretycznych P.Signaca czy W.Kandinsky’ego. Por. Część II rozdz. II.

³²⁴ F.W.J.Schelling, op. cit., s. 203.

³²⁵ Tamże, s. 484.

³²⁶ Tamże.

F.W.Schellinga, który potwierdza się najsilniej w sztuce romantycznej. Jego zaś rozważania o alegorii nie miały może ówczesnie wpływu na twórczość, były jednak bardzo trafne i będą jeszcze przywoływane. W tym miejscu należy jeszcze raz zacytować F.W.Schellinga, by ukazać jego stosunek do tradycji: „Daremny trudem jest wyszukiwanie iskier z popiołów zapadłej przeszłości i wzniecanie z nich powszechnego ognia. Ale tylko przemiana, która zachodzi w samych ideach, jest zdolna wyrwać sztukę z jej odrętwienia, tylko nowa wiedza i nowa wiara potrafi natchnąć ją do pracy, dzięki czemu w odmłodzonym życiu mogłaby zwiastować wspaniałość podobną minionej”³²⁷. Podobnie więc jak J.W.Goethe, F.W.Schelling poszukuje symbolu nie w kulturze (tradycji) lecz w naturze³²⁸.

Jeśli więc staramy się odtworzyć zjawisko kształtującej się, nowej świadomości ikonograficznej, trzeba zwrócić uwagę, że przynajmniej teoretycznie, odrzucała ona tradycję – dawne tematy i dawne sposoby przekazywania znaczeń, a zwróciła się ku przyrodzie jako jedynej nadziei dla odzyskania symboliczności sztuki. Natura stała w opozycji do kultury, co Maria Janion opisuje kilkoma parami przeciwieństw: „>>uczucia<< i >>rozumu<<; >>życia<< i >>cywilizacji<<, >>prawd żywych<< i >>prawd martwych<<; irracjonalnego i racjonalnego; autentyczności i fałszu, spontanicznej, konkretnej, bezpośredniej pierwotności życia i ogładzonej, abstrakcyjnej wtórności rozumu. W swym >powrocie do natury< romantyzm obracał się zarówno przeciw dworskiej sztuczności jak i cywilizacji wykoncypowanej przez mieszczański rozum”³²⁹.

Obie teorie symbolu – J.W.Goethego i F.W.Schellinga mogłyby być rozpatrywane jako kontynuacja myślenia neoplatonickiego, gdyż dla sztuki symbolicznej rezerwują możliwość wypowiedzenia – przedstawienia idei. Przy głębszej jednak analizie odnaleźć możemy istotne różnice. Dla J.W.Goethego, jak już wspominaliśmy, najbardziej interesujący jest przedmiot, który może stać się symbolem, artysta przede wszystkim ma zajmować się tym co szczegółowe i przedstawiać je jako „żywe”, bez świadomości, czy może bez intencji przedstawiania idei. Neoplatonicy zaś świadomie dążyli do idei i za pomocą przedstawionego przedmiotu starali się stworzyć jej warunki do objawienia. Objawienie się idei jest elementem wspólnym dla teorii neoplatonickiej i Goetheańskiej. F.W.Schelling natomiast dużo większą rolę przypisywał aktywności artysty. Podkreśla to M.Janion w *Gorączce romantycznej*: „Neoplatonicka teoria symbolu odznacza się pewną statycznością, nieruchomością, Schellingiańska zaś jest dialektyczna, dynamiczna. Obydwie mówią o rzeczywistości duchowej w trochę inny sposób: ta pierwsza kładzie nacisk na odbicie wiecznego ideału, „oddźwięk” sztuki na zastygły absolut, ta druga zakorzenia się w duszy świata i w duszy jednostki, uwydatnia zasadę twórczości jednostkowej, stwarza możliwość stałej przemiany sztuki”³³⁰. Do bezpośrednich spadkobierców myśli neoplatonickiej zaliczyć można innych myślicieli romantycznych, przede wszystkim Leroux i F.Creuzera³³¹. Dla obu świat materialny jest odbiciem

³²⁷ Tamże, s. 514.

³²⁸ Tu przypomnieć trzeba Winckelmanna, z którym polemizował Schelling, i jego projekty przywrócenia ikonografii mitologicznej.

³²⁹ M.Janion, *Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975, s. 39-40.

³³⁰ Tamże, s. 261.

³³¹ Jego praca *Symbolik und Mithologie der alten Völker* (1810-12 I wyd.) była dla romantyków najważniejszą pozycją dotyczącą symbolu.

świata niewidzialnego, duchowego, symbol jest więc ideą. F.Creuzer oddzielał, podobnie jak J.W.Goethe i F.W.Schelling symbol - wcieloną ideę, od alegorii, wskazującej tylko na ideę. Cechami symbolu były: „momentalność, totalność, niezgłębioność jego początku, konieczność”³³². W owej momentalnej całości wyraźnie ujawnia się panująca nad wszystkim „konieczność natury”³³³.

Niektórzy myśliciele romantyczni m.in. F.W.Schelling, F.Creuzer, Friedrich Schlegel, swoje teorie symbolu egzemplifikują starożytną mitologią³³⁴. Zaczęto ją wówczas odczytywać jako spełnienie idealnego połączenia natury i duszy³³⁵ i jeśli miała być dla artystów wzorem do naśladowania, to tylko z ducha, nie z formy czy treści. Nie widzieli bowiem powrotu do mitologii greckiej (tego przecież było w sztuce tamtych czasów pod dostatkiem). F.Schlegel postuluje stworzenie nowej mitologii, a słowa „mitologia” używa zamiast „symbolika”. Podstawą dla stworzenia nowej mitologii był idealizm: „Jeśli nowa mitologia - pisał F.Schlegel - może wyłonić się poniekąd o własnej mocy [nowy symboliczny świat może się teraz wyłonić]³³⁶, tylko z najodleglejszych głębin ducha, to znajdujemy bardzo ważne wskazanie i osobliwe potwierdzenie wszystkiego, czego szukamy w tym [najważniejszym zjawisku intelektualnym], wielkim fenomenie epoki, w idealizmie [idealizmie rozumianym jako początek i pierwszy impuls filozofii życia lub nauk o duchu]”³³⁷. Sztuka symboliczna miała brać swój początek w idealizmie i poprzez niego oglądać naturę, a władzą tego oglądu nie był już rozum ani wzrok, lecz fantazja i dusza. To one były łącznikami między człowiekiem a naturą, należały do świata natury, były tym, co w człowieku pierwotne, co żywe. Symbol odgrywał kluczową rolę w tym akcie zjednoczenia z naturą, gdyż był wspólnym językiem. Symbol był w naturze, symbol służył do jej odczytania i przekazania jej prawd. F.Schlegel mówił: „A czymże innym jest owa piękna mitologia, jeśli nie hieroglificznym wyrazem otaczającej natury w tej przemienionej postaci fantazji i miłości”³³⁸. Odczytywanie natury służyło jednak nie tylko jej poznaniu, ale poznaniu siebie. W wyrazistym opisie księgi natury M.Janion czytamy: „Ileż razy i jakże natrętnie strumyk >gadał< do romantycznego poety! Drzewa >szeptały<! wiatr >przynosił wieści<! A znana od wieków ulubiona przez romantyków >mowa kwiatów<! A zapisy archeologiczne i paleontologiczne w głębi ziemi! A pismo stalaktytów i stalagmitów! A hieroglify ruin, które natura z kultury obróciła w część własną! Cała natura ciągle dawała znaki, pozostawiała wszędzie

³³² M.Janion, op. cit., s. 260.

³³³ Tamże.

³³⁴ Nie wszyscy jednak, np. F.R. Chateaubriand w *Duchu chrześcijaństwa* (1802) pisał „Musimy współczuć Starożytnym, którzy w Oceanie dopatrywali się jedynie pałacu Neptuna i groty Proteusza. Przykro byłoby widzieć jedynie przygody trytonów i nereid w bezkresie mórz, który zdaje się ukazywać nam mgliście miarę wielkości naszej duszy, w tym bezmiarze, który rodzi w nas niejasne pragnienie rozstania się z życiem dla przeniknięcia natury i stopienia się z jej twórcą”, cyt. za: *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce 1700-1870*, oprac. E.Grabska, M. Poprzęcka, Warszawa 1974, s. 307. Trzeba jednak dodać, że ta wypowiedź bardziej dotyczyć może ówczesnej recepcji mitologii w sztukach niż głębszą analizą religii greckiej.

³³⁵ F.Schlegel tłumaczy mitologię jako: obowiązujący symboliczny ogląd natury jako źródła fantazji i żywotnego kręgu obrazów, którymi posługuje się każda sztuka i każdy opis., F. Schlegel, *Mowa o mitologii*, [w:] *Manifesty romantyzmu 1790-1830*. Anglia, Niemcy, Francja, przyp. 3, red. A. Kowalczykowa, Warszawa 1995, s. 182.

³³⁶ W nawiasach podaję przypisy autora.

³³⁷ F.Schlegel, *Mowa o mitologii*, [w:] *Manifesty...*, s. 179.

³³⁸ Tamże, s. 179.

ślady swej >rozumiejącej< duchowej działalności”³³⁹. Chcielibyśmy i my usłyszeć, o czym wciąż rozprawia natura, o sobie, o idei czy o swoim stwórcy, tak jak w średniowieczu? Czy może o człowieku, który jest jej częścią? Romantyk staje się przekazicielem tych treści ukrytych, ale nie musi ich wszystkich do końca rozumieć, on je przeczuwa. Bez względu jednak na to, na ile świadomie działać może artysta, jest dla nas ważne, że przekazuje owe treści za pomocą sztuki: „musi ona [mitologia] być dziełem najbardziej sztucznym spośród wszystkich dzieł sztuki, gdyż musi wszystkie inne objąć, jako nowe łożysko i naczynie dawnych, odwiecznych prążyć poezji, a nawet jako nieskończony poemat, który osłania zarodki wszelkiej twórczości”³⁴⁰. Poprzez mitologię sztuka odradza się w swej pierwotnej, naturalnej formie, oczyszcza się z naleciałości kultury. Mimo jednak wiary romantyków, że jest to naturalne zespolenie, które będzie wiecznym, życiodajnym źródłem, w praktyce szybko następowała kodyfikacja, skonwencjonalizowanie owego języka natury w sztukach plastycznych. Mimo więc odrzucenia przez romantyków tradycji i stworzenia nowej teorii symbolu, sztuka w dalszym ciągu przekazywała treści spoza sztuki, treści „pozaobrazowe” za pomocą ikonografii.

2. Symbol w teorii sztuki i artystycznej praktyce czasów romantyzmu

Symbol w nowej formule dla artystów XIX wieku był jednym z najważniejszych środków wypowiedzi. Nowe teorie symbolu, które tutaj przywołaliśmy miały wpływ na praktykę artystyczną, wiele problemów poruszanych przez myślicieli znalazło w niej swoje odbicie i prawdopodobnie bez nich nie wybuchłaby z taką siłą sztuka symboliczna³⁴¹. Jednocześnie trzeba jednak zauważyć, że twórcy i krytycy ani nie powołują się bezpośrednio na pisma J.W.Goethego czy F.W.Schellinga, ani nie stosują się do ich teorii, lecz raczej tworzą własne odmiany i definicje symbolu. W epoce romantycznej symbol będzie w centrum uwagi przede wszystkim wśród artystów niemieckich, a powszechne nim zainteresowanie przyniosą dopiero ostatnie dziesięciolecia XIX wieku. Zwrócić trzeba tu bowiem uwagę, że już pod koniec XVIII wieku i w wieku XIX, coraz silniej widoczne są w poglądach filozoficznych i estetycznych cechy narodowe. Ma to także odzwierciedlenie w sztuce i jest łatwo zauważalne w interesującym nas zagadnieniu przekazywania treści w dziełach sztuki.

Dla romantyków symboliczna była przede wszystkim natura i właśnie za jej pośrednictwem artyści starali się przekazywać idee, treści religijne, a także własne uczucia. Trzeba jednak na wstępie podkreślić to, co zauważa Wacław Sobaszek w rozważaniach nad pismami Carla Gustava Carusa³⁴²: w języku niemieckim nie występuje rozróżnienie między naturą a przyrodą, obie są określone słowem *Natur*. Przyroda była więc jednym z najważniejszych, ale nie jedynym składnikiem natury i choć stanowiła najbardziej popularny z motywów w malarstwie niemieckich romantyków, nie można go jednak nazwać krajobrazowym czy pejzażowym. Jak postulowali J.W.Goethe i F.W.Schelling, natura nie była naśladowana z wyglądu, lecz

³³⁹ M.Janion, op. cit., s. 254.

³⁴⁰ F.Schlegel, op. cit., s. 176.

³⁴¹ Nie tylko symbolistyczna (z przełomu wieków).

³⁴² W.Sobaszek, *Carl Gustav Carus na rozstaju dróg romantyzmu*, [w:] *Tematy, tradycje i teorie w sztuce doby romantyzmu*, red. J.Białostocki, Warszawa 1981.

„z ducha”³⁴³. Podobnie zresztą rozumiał naśladowanie Samuel Taylor Coleridge, który na grunt angielski przenosił elementy niemieckiego idealizmu: „Artysta musi naśladować to, co jest wewnątrz rzeczy, to, co działa aktywnie poprzez formę i kształt, i przemawia do nas przez symbole – *Natur-geist*, czyli ducha natury, tak jak nieświadomie naśladowujemy tych, których kochamy; gdyż tylko w ten sposób może mieć nadzieję, że stworzy dzieło prawdziwie ludzkie w swoim oddziaływaniu”³⁴⁴. Nie poszukiwanie piękna w krajobrazie, lecz ukrytej prawdy o wszechświecie było celem artysty. Wilhelm Heinrich Wackenroder pisał: „Dla mnie pełne znaczenia i tajemniczości jest to wyobrażenie, kiedy porównuję religię i sztukę do dwóch magicznych luster, w których widzę symboliczne odbicie wszystkich rzeczy świata, i z których zaczarowanych obrazów uczę się poznawać i pojmować prawdziwego ducha wszelkich rzeczy”³⁴⁵. Artysta nie odtwarza konkretnego wycinka natury, ale tworzy pewną ogólną wizję przyrody, która służy mu do wyrażenia pewnych treści, także o ogólnym charakterze. Może to być więc pejzaż wyimaginowany, złożony z wielu elementów takich jak: skały, rozświetlone polany w głębi ciemnych borów, wschodzące i zachodzące słońce, blask księżyca, bezkresny ocean, powalone drzewa³⁴⁶. Z nich budują swoje symboliczne pejzaże Caspar David Friedrich czy Philip Otto Runge³⁴⁷. Wyboru poszczególnych motywów dokonuje artysta dzięki uczuciom towarzyszącym spotkaniu z naturą. P.O.Runge pisał: „Stosujemy te symbole [symbole naszych myśli o wielkich siłach świata], kiedy jasno chcemy ukazać innym wielkie wydarzenia, piękne myśli o naturze i przyjemne lub straszne odczucia naszej duszy, wzbudzone przez wydarzenia, albo wewnętrzny związek naszych odczuć”³⁴⁸.

To poszukiwanie w indywidualnych odczuciach natury tego, co ogólne, powszechne, zamieniało się u niektórych w konwencję. Proponowany przez C.G.Carusa słownik symboli, w którym na zasadzie ekwiwalencji przyporządkowuje poszczególnym fragmentom przyrody konkretne uczucia i stany, jest powrotem do tradycyjnego języka ikonograficznego, który dobiera tylko odmienne „słowa” ale sposób ich użycia jest identyczny³⁴⁹.

Przyrodzie w malarstwie romantycznym najczęściej towarzyszą inne elementy. Ogromną rolę we wzmacnieniu jej symbolicznego działania odgrywa obecność człowieka. Peter H.Feist zwraca uwagę na motyw obserwatora natury³⁵⁰. Postać ludzka nigdy do końca nie stopiona z naturą niesie wiele znaczeń: „doznanie krańca”

³⁴³ Nie oznacza to jednak, że artysta nie musi posiadać umiejętności mimetycznego odtwarzania rzeczywistości, jak pisze Novalis: „Geniusz jest zdolnością **widzenia** przedmiotów wyobrażonych jak rzeczywistych i jednakiego ich traktowania. A zatem talent **przedstawiania**, dokładnej obserwacji jest czymś innym niż geniusz. Bez tego talentu widzi się tylko połowę i jest się tylko połowicznym geniuszem; można mieć zadatki genialności, które w braku owego talentu nigdy nie dojdą rozwoju”, Novalis, *Kwietny pył* [w:] *Manifesty...*, s. 201.

³⁴⁴ S.T.Coleridge, *O poezji czyli sztuce*, [w:] *Manifesty ...*, s. 84.

³⁴⁵ W.H.Wackenroder, *Charakterystyka sposobu życia dawnych niemieckich artystów*. [w:] *Manifesty...*, s. 157.

³⁴⁶ Por. m.in. H.Gärtner, *O romantycznej ikonografii Caspara Davida Friedricha*, [w:] *Ikonografia romantyczna*, red. M.Poprzęcka, Warszawa 1977, P.H.Feist, *Człowiek wobec natury. O pewnym motywie sztuki romantycznej*, tamże.

³⁴⁷ O różnicy w sposobie symbolizowania u tych dwóch artystów będzie jeszcze mowa w tym rozdziale.

³⁴⁸ P.O.Runge, *Do Daniela*, [w:] E.Grabska, M.Poprzęcka, *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce 1700-1870*, Warszawa 1974, s. 331.

³⁴⁹ Por. W.Sobaszek, op. cit.

³⁵⁰ P.H.Feist, *Człowiek wobec natury. O pewnym motywie sztuki romantycznej*, [w:] *Ikonografia...*

(zwłaszcza gdy postacie stoją na krawędzi niewidzialnych przepaści), niedostępności natury, tajemnicy, samotności i odizolowania (które może złagodzić tylko obecność przyjaciela), konfliktu skończonego z nieskończonym, jednostki z tym co Powszechne itp. Hans H.Hofstätter zwraca uwagę na uczucie tęsknoty, jakie towarzyszy romantykowi w kontakcie z naturą, w której szuka „pierwiastka boskiego, wiecznego, nieskończonego”, choć wie, że „upragnionego zespolenia z boskością nigdy nie można osiągnąć”³⁵¹.

Motyw towarzyszący naturze to także ruiny. Ten motyw niezwykle dobrze realizuje założenia teorii symbolu. Jak pisze Grażyna Królikiewicz, ruiny „i pokrewne motywy: zrujnowaną budowlę, złamaną kolumnę, wrak, martwe drzewo, grób, ślady kataklizmów wryte na powierzchni ziemi, łączy dosłowny, >>naturalny<< sens związany z ich stanem”³⁵². Malując ruiny gotyckiego kościoła czy wcześniej wspominaną krawędź przepaści, dokonuje tego, na czym swój symbol opierał J.W.Goethe: „to, co szczegółowe, ujmuje jako żywe, współzachowuje zarazem to, co ogólne, nie postrzegając go zrazu, chyba że dopiero później”. Można więc wymienić najprostsze asocjacje związane z ruinami: przemijanie, triumf natury nad kulturą, samotność, melancholia, rozdarcie, ale i stopienie z naturą, organiczność, żadna z nich nie jest jednak jedynym, właściwym znaczeniem.

Nie wymieniony został jeszcze jeden powód, dla którego ruiny cieszyły się takim powodzeniem, a mianowicie ich pochodzenie. Były to bowiem przeważnie ruiny gotyckich kościołów. Fascynacja średniowieczem płynęła znów z jego symbolotwórczych możliwości. Marek Komorowski wyróżnia następujące postawy wobec gotyku: „heroiczno-patriotyczna, upatrująca w formach tego stylu świadectwa równorzędności sztuki niemieckiej i tradycji klasycznej (Goethe, Wackenroder, Schlegel) i religijna, silnie wiążąca to historyczne tło z wyrazem ducha i potęgi chrześcijaństwa (Wackenroder, Runge, Schinkel). Obok nich, ale często i w powiązaniu z nimi, obserwujemy zainteresowanie aspektem wanitatywnym gotyku, a w późniejszym okresie – historyczno-artystycznym”³⁵³. Podkreślić tu jeszcze należy „antyklasycyzm” gotyku. Średniowiecze, choć należało do historii, nie należało do tradycji, nie znalazło w niej miejsca, było odrzucone. W goetheańskim podziale na naturę i kulturę plasowało się po stronie tej pierwszej. Gotyckie ruiny były przecież organicznie zrośnięte z naturą, ona utrwalała je i nadawała nowego życia. Gotyk był w oczach romantyków sztuką narodową, ruiny więc odradzające się poprzez naturę stawały się wręcz alegorią narodu niemieckiego³⁵⁴. Jak pisze M.Janion, dla romantyków „średniowiecze było „figurą nowożytności, było mesjaszem nowej historii”³⁵⁵. Tak jak natura, tak i historia stawała na przeciwległym biegunie do tradycji. Historia, obdarzona duchem, była żywa, tradycja była czymś sztucznym. „W Historii – pisze M.Janion - najbardziej substancjalnym tworem okazywał się naród, traktowany przez romantyków jako przejaw życia organicznego, jako wcielenie najwyższych na skali romantycznej wartości: tego, co konkretne i tego, co indywidualne. Stąd też szczególne znaczenie narodu w romantycznej teorii

³⁵¹ H.H.Hofstätter, *Symbolizm*, Warszawa 1987, s. 31.

³⁵² G.Królikiewicz, *Terytorium ruin. Ruina jako obraz i temat romantyczny*, Kraków 1993, s. 9.

³⁵³ M.Komorowski, *Pejzaż czy sceneria romantyczna – obraz F.A.Elsassera*, [w:] *Ikonografia...*, s. 157.

³⁵⁴ Por. Iwona Danielewicz, *Wydarzenia współczesne a idea narodu w sztukach plastycznych. Francja, Niemcy, Polska w kon. XVIII i I poł XIX w.*, [w:] *Tematy...*

³⁵⁵ M.Janion, *Czas formy otwartej. Tematy i media romantyczne*, Warszawa 1984, s. 27.

rzeczywistości historyczno-duchowej, a wreszcie częstość występowania w romantyzmie właśnie lub pod jego patronatem rozmaitych mesjanizmów narodowych³⁵⁶.

Trzeba znów w tym miejscu zauważyć, że to, co u artystów oryginalnych było źródłem niewyczerpanych znaczeń, z czasem u artystów mniejszego pokroju często się spłycało i konwencjonalizowało. Dobrym przykładem może być obraz F.A.Elsassera *Ruiny staroniemieckiego opactwa*, który w analizie M.Komorowskiiego okazuje się być już nie romantycznym pejzażem, lecz raczej romantyczną scenografią, charakterystyczną dla „bardziej powierzchownego, melodramatycznego i sentymentalnego oblicza romantyzmu, które około połowy wieku szeroko i trwale związało się z formami kultury mieszczańskiej”³⁵⁷.

Jak już wspominaliśmy, elementy średniowieczne miały też manifestować zerwanie z dominacją i autorytetem antyku. Większość romantyków, zupełnie odmiennie niż F.W.Schelling, dostrzegała mitologię grecką. Gdy on podkreślał jej naturalność, oni krytykowali jej sztuczność i przeciwstawiali ją wręcz naturze. Wystarczy zacytować fragment z *Ducha chrześcijaństwa* F.R.Chateaubrianda, by poznać stosunek romantyków do motywów antycznych: „Pierwszą i największą wadą mitologii było przede wszystkim pomniejszenie natury i wygnanie z niej prawdy(...). Trudno przypuszczać, by ludziom równie wrażliwym jak Starożytni brakło oczu do widzenia natury lub talentu do jej odmalowania, gdyby nie zaślepiła ich jakaś potężna przyczyna. Otóż ową przyczyną była Mitologia, która zaludniając wszechświat wytworzonymi widmami, odbierała dziełu stworzenia jego powagę, wielkość i samotność. Trzeba było, aby Chrześcijaństwo wyгнаło ów tłum faunów, satyrów i nimf, przywracając grotom ich ciszę, a lasom rozmarzenie. Przy naszej religii pustynie stały się bardziej smutne, tajemne i wzniosłe, sklepienia naszych lasów uniosły się, rzeki rozerwały swe ciasne urny i dały wodom spływać ze szczytów gór w otchłanie. Prawdziwy Bóg wkraczając w swoje dzieło nadał naturze własny swój bezmiar. Widok wszechświata nie zezwalał Grekom i Rzymianom na odczuwanie takich wzruszeń, jakie narzuca naszym duszom. Zamiast zachodzącego słońca, którego wydłużony promień prześwieśla las, to znów złotym stykiem ślizga się po ruchomym łuku mórz, zamiast tych mieniących się światła, które co rano odtwarzają nam cud stworzenia, Starożytni widzieli wszędzie tę samą jedynie, operową machinę”³⁵⁸.

Mówiliśmy do tej pory o roli natury w tworzeniu symbolu. Artysta współodczuwając z naturą, naśladując jej elementy przekazuje jej symboliczność sztuce. W tym procesie bierze udział jednak nie tylko uczucie artysty, ale także jego wyobraźnia. To dzięki niej dokonuje wyborów, już nie tylko z natury, ale także z historii. Świat Biblijny, baśniowy³⁵⁹, średniowieczny, orientalny jest w sztuce romantyków światem wyobrażonym nie odtworzonym. Jednocześnie wyobraźnia jest drogą do wnętrza, do głębi ludzkiej duszy. „Fantazja - pisał Novalis - umieszcza przyszły świat na wysokościach bądź w głębinach, lub w metempsychozie w nas. Marzymy o podróżach przez wszechświat: czyż wszechświat nie jest w nas samych?

³⁵⁶ Taż, *Gorączka...*, s. 41.

³⁵⁷ *Tamże*, s. 164.

³⁵⁸ F.R.Chateaubriand, *Duch chrześcijaństwa*, [w:] E.Grabska, M.Poprzęcka, *Teoretycy, artyści...*, s.

³⁵⁹ Zob. K.Lepkowski, *Baśń i legenda w sztuce niemieckiego romantyzmu*, [w:] *Tematy...*

Nie znamy głębin naszego ducha. Do wewnątrz prowadzi tajemnicza droga. W nas, albo nigdzie, jest wieczność z jej światami, przeszłością i przyszłością”³⁶⁰.

Kosmos tak wewnętrzny jak i zewnętrzny ukazany przez symbol nigdy nie będzie nazwany, skończony, rozpoznany, będzie jednak dla romantyka możliwy do zobrazowania przez elementy świata zewnętrznego, a ponieważ niektóre z nich bardziej niż inne mają moc symbolizowania, te częściej się w sztuce powtarzają. W dalszym ciągu mówić więc możemy o ikonografii. Różni się ona jednak od ikonografii tradycyjnej tym, że symbol nie ma jednego, czy nawet określonej ilości desygnatów, zależnych od kontekstu. „Im bardziej dokładnie badamy historię sztuki romantycznej, tym bardziej milczące stają się symboliczne składniki”³⁶¹ - pisze Edward Lucy-Smith w swych rozważaniach o symbolizmie.

3. Symbolizm - symbolocentryzm

Odkryty na nowo przez romantyków symbol stał się podstawowym środkiem, a także celem dla wielu artystów końca XIX wieku. Ogólną nazwą symbolizmu obejmuje się twórczość tych, którzy nie poprzestawali na odtwarzaniu rzeczywistości zewnętrznej, lecz za pomocą symboli starali się przekazywać swe odczucia i za ich pomocą oddziaływać w pewien sposób na widza. I choć temu międzynarodowemu i bardzo różnorodnemu ruchowi artystycznemu nadano wspólne miano symbolizmu, nie można podać jakiegokolwiek konkretnej, scalającej definicji symbolu, czy przedstawić spójnej jego teorii, która pojawiłaby się pod koniec XIX wieku. Na temat symbolu wypowiadali się bowiem wszyscy teoretycy i krytycy tych czasów, a co więcej rzadko powoływali się na dotychczasowe teorie. Nie jest tu naszym zadaniem analizowanie poszczególnych wypowiedzi, tym bardziej, że zajmowano się tym już niejednokrotnie³⁶². Z ogromu tekstów z końca XIX wieku, w których pojawiały się próby wyjaśnienia pojęcia symbol w kontekście literatury, Maria Podraza-Kwiatkowska w książce *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski* wybrała najważniejsze elementy i stworzyła z nich następującą definicję: „Symbol jest to indywidualny, niekonwencjonalny, pozbawiony funkcji pedagogicznej, a także funkcji ornamentacyjnej³⁶³, wieloznaczny i nieprecyzyjny, na sugerowaniu określonych wzruszeń oparty odpowiednik takich jakości, które nie będąc jakościami jasno skryształizowanymi, nie posiadają adekwatnych określeń w systemie językowym. Symbol taki, poszerzony na szereg obrazów i analogii, niekiedy na cały utwór, na skutek kompletnego zlania się warstwy znaku i znaczenia może stać się bytem autonomicznym nie podlegającym tłumaczeniu na język dyskursywny”³⁶⁴. Jak widać, tą definicją można także objąć symbol romantyczny, są jednak ważne różnice w stosowaniu symbolu przez romantyków i symbolistów i nad tymi się dłużej zatrzymamy.

Porównajmy najpierw jak układa się proporcja między dwoma składnikami symbolu – znaczącym i znaczonym. U Goethego to, co szczegółowe – symbolizujące

³⁶⁰ Novalis, op. cit., s. 200.

³⁶¹ E.Lucy-Smith, *Symbolist Art*, London 1991, s. 27.

³⁶² Por. m.in. M.Podraza - Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, wyd. II, Kraków 1994, H.H.Hofstätter, *Symbolizm*, Warszawa 1987.

³⁶³ Z tą cechą należy się w przypadku sztuk plastycznych nie zgodzić, będziemy jeszcze o tym wspominać.

³⁶⁴ M.Podraza- Kwiatkowska, op. cit., s. 43.

było jednocześnie miejscem objawienia tego, co ogólne. Z tego zespolenia szczegółowego z ogólnym dla artysty ważne było to pierwsze, gdyż drugie objawiało się samo, nawet bez jego intencji. H.H.Hofstätter nazywa taki symbol idealistycznym i jego przykładów szuka w moralizującej sztuce mieszczańskiej (*Przysięga Horacjusów* Davida czy *Mieszczanie z Calais* Rodina)³⁶⁵. Trzeba tu jednak wspomnieć, że J.W.Goethe tego, co szczegółowe szukał nie w kulturze, lecz w naturze. Artysta romantyczny szuka tego, co ogólne, powszechne, poprzez swoje odczucia w konkretnych elementach przyrody. Objawienie ogólnego następuje nie w gotowym tworze artysty, ale dzieło powstaje jako sposób przekazania tego, co artyście objawiło się w jego duszy pod wpływem natury. Rzeczywistość jest więc w dziele artysty przetworzona, a nawet wykreowana, ale w dalszym ciągu konkretna.

Symbolistę zaś interesuje tylko idea: „jedynymi bytami rzeczywistymi w świecie mogą być Idee” – pisze Albert Aurier, natomiast „wszelki przedmiot w naturze nie jest niczym innym jak znakiem Idei”³⁶⁶. Przedmioty jako takie nie mają w sztuce żadnej wartości poza tym, że są znakami. Jak zauważa G.Sztabiński, „nasuwa się więc przypuszczenie, że właściwa dla symbolu równowaga między tym, co widzialne, a myślą, ulega zachwianiu. Idea zyskuje przewagę w sztuce i podporządkowuje sobie przedstawianą rzeczywistość. Przedmioty ukazywane na obrazie stają się narzędziem dla wyrażania idei”³⁶⁷. W artystycznej praktyce prowadzi to do odejścia od mimetyczności. Artysty nie interesuje przedmiot sam w sobie, lecz tylko te jego cechy, które wywołują pewne asocjacje, stąd deformacje, stylizacje, uproszczenia nie spotykane w sztuce romantycznej. „Krótkowzroczne powtarzanie społecznych anegdot, bezmyślne naśladowanie błędów przyrody, płaska obserwacja, wywoływanie złudzeń wzrokowych, chlubienie się wiernością i konkurowanie z banalną dokładnością dagerotypu nie zadowala dziś ani jednego malarza, ani jednego rzeźbiarza, godnych tej nazwy”³⁶⁸ pisał A.Aurier, silnie przeciwstawiając sztukę symbolizmu tradycyjnej sztuce klasycznej i akademickiej, realizmowi a poniekąd i romantyzmowi. To, co przedstawione na obrazie staje się mało konkretne, rozplywa się, traci swoistość, ale i Idea nie jest określona, możliwa do nazwania Mamy tu więc do czynienia, by użyć trafnego porównania M.Podraza-Kwiatkowskiej z „równaniem o dwóch niewiadomych”³⁶⁹. W stwierdzeniu Auriera odnajdujemy jeszcze jedną charakterystyczną cechę: upadek autorytetu przyrody. To nie w niej objawia się symbol, lecz w głębi artysty. „Symbol wypowiada teraz już nie złączenie niepozornie ludzkiego z boskim, w nieskończonej przestrzeni, do którego dochodzi w panteistycznym przeżywaniu natury, lecz doświadczanie mitycznych sił w nieskończonej głębi ludzkiego jestestwa. Uzmysłowienie ich, wydobyć z głębi na światło dzienne, nawet jeśli ich widok jest straszny, staje się celem wszystkich wysiłków”³⁷⁰. Zainteresowanie podświadomością, snem, psychicznymi dewiacjami, były tak w nauce jak i w sztuce nowymi elementami, które trzeba było jakoś połączyć z dotychczasowym religijno-filozoficznym pojęciem duszy. Artysta nie poznawał

³⁶⁵ H.H.Hofstätter, op. cit., s. 29.

³⁶⁶ A.Aurier, op. cit., s. 359.

³⁶⁷ G.Sztabiński, op. cit., s. 294.

³⁶⁸ A.Aurier, *Symboliści*, „*Revue Encyclopedique*” 1892, cyt. za: E. Grabska, *Moderniści o sztuce*, Warszawa 1971, s. 353.

³⁶⁹ M.Podraza-Kwiatkowska, op. cit., s. 34.

³⁷⁰ H.H.Hofstätter., s. 33.

duszy drogą rozumową, lecz poddawał się jej działając intuicyjnie i podświadomie. To, co przedstawiał w sztuce było nie wiedzą o duszy, ale symbolicznym zobrazowaniem jej stanu. Maurice Maeterlinck opisuje artystę jako „Siedzącego w fotelu, słuchającego po prostu wszystkich wiecznych praw które panują od początku do końca w jego domu, interpretując bez zrozumienia wszystko, co jest w ciszy drzwi i okien i w cichym głosie światła, ulegając obecności jego duszy i jego przeznaczenia... dobry malarz ukaże opuszczony dom poza miastem, otwarte drzwi na końcu korytarza, a wreszcie twarze lub ręce, i te proste obrazy będą miały moc dodawania czegoś do naszej świadomości życia”³⁷¹. Pojęciami *l'état d'âme*³⁷² czy *stimmung*³⁷³ - stan duszy, nastrój, starano się nazwać sposób, w jaki to, co należało do świata duszy artyści wydobywali na światło dzienne. Był to również sposób oddziaływania na widza - wprowadzanie jego duszy w pewien stan, działanie poza rozumem, a nawet mimo woli za pomocą pewnych obrazów. I tu pojawia się problem ikonografii, bowiem już w cytacie z Maeterlincka pojawiają się pewne motywy powtarzające się w sztuce symbolicznej (nie tylko u symbolistów ale i u romantyków): okno, puste wnętrze, nie kończące się korytarze, groty, grobowce, labirynty a dodajmy do tego czynności wędrowania, schodzenia w głąb, stawanie u drzwi czy nad przepaścią. Jest to nowy repertuar tematów, kształtujący nową świadomość ikonograficzną. Zamiast odczytywać obraz, odbiorca ma go odczuwać, ale historyk sztuki dzięki temu może badać także symbolizm z punktu widzenia ikonografii.

Co więcej symbolizm, w przeciwieństwie do romantyzmu, nie odrzuca tradycji, ale dokonuje przekształceń, interpretacji starych motywów, a często wchodzi z nią w dialog. Symbolista zdając sobie sprawę ze znaczeniowych konwencji, jakimi obrosły poszczególne motywy, a zwłaszcza postacie historyczne, literackie, mitologiczne, biblijne, nie odrzuca ich, ale jak mówi H.H.Hofstätter, „uwalnia od tradycyjnej otoczki,” aby mogły „przemówić”, to znaczy objawić swój pierwotny sens³⁷⁴. Patrząc jednak z naszego punktu widzenia, gdy kreślimy dzieje świadomości ikonograficznej, symboliści dokonują po raz pierwszy tak radykalnych, świadomych zabiegów na tradycji. To, co działo się przez wieki – wędrówki tematów i motywów, zmiana ich znaczeń - tutaj może stać się nagle pod pędzlem jednego artysty, dzięki zestawianiu, wyrwaniu z kontekstu i wstawieniu w nowy. Fakt to niezwykle ważny, bo brzemienisty w skutki. Sztuka nigdy nie wróci już do tradycji ikonografii sprzed XIX wieku, a jeśli będzie do niej nawiązywać, to tylko poprzez wymienione zabiegi, które będzie się często nazywać artystycznymi strategiami. Odmienne będą tylko cele tych strategii³⁷⁵.

Dla symbolisty celem przekształceń ikonograficznych nie jest nadawanie odmiennych, konkretnych znaczeń, lecz uzyskanie odpowiednich nastrojów i asocjacji odpowiadających „stanom duszy”. Autor *Manifestu symbolistycznego* – Jean Moréas pisał: „powieść symboliczna stworzy swoje dzieło subiektywnej deformacji, przekona o aksjomacie, że sztuka nie może szukać w obiektywności niczego poza zwyczajnym punktem wyjścia, niezmiernie ograniczonym”³⁷⁶. Tradycja też należy do

³⁷¹ M.Maeterlinck, „Le Figaro”, 2 April 1894, cyt. za: J.Kaplan, *Symbolism*, [w:] *Dictionary of Art.*, ed. Jane Turner, London- New York, t. 30, s. 169.

³⁷² Por. M.Podraza-Kwiatkowska, op. cit., s. 189-195.

³⁷³ Por. A.Nowakowski, *Arnold Böcklin. Chwała i zapomnienie*, Kraków 1994, s. 149-184.

³⁷⁴ H.H.Hofstätter, op. cit., s. 33.

³⁷⁵ Tym zjawiskiem, jak i wyjątkiem sztuki lat 80-tych, będziemy się zajmować w III części.

³⁷⁶ J.Moréas, *Symbolism*, cyt. za: E. E. Grabska, *Moderniści...*, s. 257.

obiektywnego świata, który artysta subiektywnie deformuje. Elżbieta Grabska zauważa, że pamięć jest niezwykle ważnym „instrumentem postępowania symbolistycznego”³⁷⁷, a my możemy chyba tę pamięć nazwać świadomością ikonograficzną: „Ale pamięć – pisze E.Grabska -nie będzie tutaj służyła, jak bywało dawniej, rekonstruowaniu faktów znanych, powracaniu do rzeczy opisanych już, zaś od strony formalnej określonych konwencjami – historycznymi, alegorycznymi, mitologicznymi itd. Twórczość Redona, podobnie jak Mallarmégo i Gauguina, jest jednym ze zjawisk(...), które cechuje wyraźne odchodzenie od tradycyjnego *hic et nunc* pamięci. Czyli, że pamięć przestanie w utworze artystycznym istnieć jako wehikuł historycznego przedstawiania faktów, nie będzie dla artysty kliszą, która w określonych warunkach obsługiwała różne sfery ludzkiej działalności”³⁷⁸. Pozostaje jednak pytanie, czy również odbiorca w nowy sposób ową pamięć wykorzystywał. Do tej pory czerpał bowiem przyjemność z tego, że może odczytać (rozumieć) obraz, stare klisze utrudniać mu więc mogą przekształcenie swojego stylu odbioru, o czym będzie jeszcze mowa w tym rozdziale.

Tradycję kultury traktuje symbolista subiektywnie i wybiórczo, a oprócz niej wykorzystuje to, czego do niej do tej pory nie zaliczano, m.in. sztukę prymitywną (obcych ludów, amatorów). Ta bowiem w odbiorze wymagała właśnie intuicji i odczuwania, co wynikało głównie z braku wiedzy o niej i konwencjach w niej panujących. W oczach niektórych artystów sztuka naiwna stała się wzorem syntezy. Podobnie zaczęto traktować sztukę bizantyńską, na co zwraca uwagę E.Grabska: „Wierzono przecież, że prostota (pozorna zresztą), ścisłość metody malarskiej, biorącej jako punkt wyjścia wypracowanie formy jednoznacznej z ideą (formy coraz częściej świadomie prymitywnej), doprowadzi do sztuki prawdziwie symbolicznej, syntetycznej i – w przekonaniu niektórych – mistycznej. Jakkolwiek złożona teologicznie koncepcja ikony nie stała się wówczas przedmiotem głębszej analizy, to jednak zarówno u Serusiera, już około 1890 r., jak i Auriera – zainteresowanych sztuka bizantyńską i filozofią Plotyna – koncepcję tę brano pod uwagę”³⁷⁹.

Dochodzimy w ten sposób do problemów wykraczających daleko poza czysto tematyczne, a dotyczących formy. Artyści ingerując w konwencjonalną ikonografię, dokonywali także zmian w sposobie obrazowania. Już we wczesnym romantyzmie, jak zauważa Jacek Woźniakowski, uwidacznia się „degradacja trójwymiarowej przestrzeni pod wpływem awansu arabski”³⁸⁰. Na przykładzie prac Blake’a czy nawet Friedricha (*Mnich nad morzem*) Woźniakowski ukazuje, jak rozpada się „solidna trójwymiarowość ludzkiego uniwersum. „Soczewka romantyków, nastawiona na nieskończoność, pomija względne dystanse skończonego świata”³⁸¹. Tradycyjna perspektywa ma swoje znaczenie symboliczne, jak udowodnił to Panofsky, niesie za sobą określoną ikonologię, wiąże się ze światopoglądem. Zmiany w przestrzeni, m.in. nagłe zestawienia elementów płaskich i przestrzennych, bliskości i dali, nienaturalne wydłużanie odległości bądź ich skracanie, służyło tworzeniu nastroju tajemnicy, zaskoczeniu, odzwyczajaniu od nawyków porównywania obrazu z rzeczywistością.

³⁷⁷ E.Grabska, op. cit., s. 216.

³⁷⁸ Tamże, s. 216.

³⁷⁹ Tamże, s. 228.

³⁸⁰ J.Woźniakowski, *Arabeska w literaturze i sztuce wczesnego romantyzmu*, [w:] *Pogranicza i korespondencje sztuk*, red. T.Cieślakowska i J.Sławiński, Wrocław 1980, s. 201.

³⁸¹ Tamże.

„Przestrzeń w ujęciu symbolistów – pisze H.H.Hofstätter – jednoznacznie zostaje związana z problemami treściowymi”³⁸². Ten sam autor wymienia i omawia najważniejsze zabiegi formalne i stylistyczne, których dokonują symboliści: permutacje stylistyczne (wykorzystanie i zestawianie różnych form stylowych), maskowanie form przez niejasności i niedokończenie, ornamentalny porządek płaszczyznowy, prymat elementów graficznych, sekwencje cykliczne i obrazy wieloczęściowe (ze zwróceniem uwagi na treściową rolę obramienia), a w końcu oddziaływanie za pomocą światła (blasku) i barwy³⁸³. Ten przegląd środków artystycznego wyrazu jest oczywiście próbą zebrania tego, co w twórczości symbolistów rozproszone, każdy bowiem artysta indywidualnie je sobie dobierał, a raczej sam je stwarzał. Cały czas musimy sobie zdawać sprawę, że nie styl, ale idea łączyła symbolistów, od Pierre-Cécille Puvis de Chavannesa przez Odilon Redona, secesjonistów, aż do Paula Gauguina czy Edvarda Muncha. Zwrócenie uwagi na formę – jako nośnik znaczeń jest problemem łączącym symbolizm z nowoczesnością. Dla naszych rozważań punktem granicznym niech będzie całkowite wyrzeczenie się tradycji ikonograficznej. Problemy dotyczące nowych poszukiwań formalnych, a zwłaszcza równoważników plastycznych będą więc tematem następnej części rozdziału.

Na koniec rozważań o symbolu w sztuce końca XIX wieku pozostaje nam do rozwiązania problem podstawowy, przyjęliśmy bowiem, że symboliści posługiwali się przede wszystkim symbolem, odrzucali zaś alegorię. Rozróżnienie tych pojęć nie było jednak takie wyraźne, jak mogłoby się to wydawać z lektury pism teoretycznych początku XIX wieku. Krytycy sztuki w dalszym ciągu używali ich zamiennie, a granice między nimi były płynne. Dodatkowo jeszcze do symbolu, a nie alegorii zaliczano personifikację. A.Nowakowski w swoich rozważaniach o Böcklinie przedstawia tezę głośnej książki znanego filologa klasycznego Hermanna Usenera z roku 1896 zatytułowaną: *Götternamen. Versuch einer Lehre von der religiösen Begriffsbildung*: w której autor uważa, że „personifikacja to podstawowy a zarazem nieuświadomiony proces ludzkiego sposobu wyobrażania, czego wyrazem jest opowieść mitologiczna. Nie chodziło przy tym w żadnym wypadku o prostą alegorię, lecz o symboliczne wyrażenie stanów ze sfery podświadomości. (...) personifikacje wymagają przypatrzenia się im nie tylko ze względu na nie same, lecz ponieważ otwierają one [właściwe] znaczenie symbolu i mitu”³⁸⁴.

O dezorientacji jaka panowała w tym zakresie najlepiej świadczą definicje z ówczesnych słowników i encyklopedii, gdzie nadal symbol i alegoria są traktowane wymiennie bądź jedno jest składnikiem drugiego³⁸⁵. W praktyce artystycznej także trudno jest do końca je rozróżnić, przede wszystkim dlatego, że dla symbolistów jednym z najważniejszych środków staje się zabieg personifikacji i antropomorfizacji, a postać ludzka jest najważniejszym motywem. Nie jest ona jednak tematem, tylko środkiem! To już nie naturalistyczna, konkretna postać, lecz twór wyobraźni. Dobrze opisał to zjawisko ówczesny krytyk Ignacy Matuszewski: „Dopóki głównym bohaterem plastyki był człowiek, epiczne traktowanie tematu wystarczało artyście i

³⁸² H.H.Hofstätter, op. cit., s. 113.

³⁸³ Tamże, s. 81-165.

³⁸⁴ H.Usener, *Götternamen. Versuch einer Lehre von der religiösen Begriffsbildung*, Bonn 1896 s. 375, cyt. za: A.Nowakowski, op. cit., s. 179.

³⁸⁵ Obszerną bibliografię i przykłady podaje M.Podraza- Kwiatkowska, op. cit., s. 20-21, przyp. 16.

widzowi. Człowiek bowiem zawiera sam przez się tyle pierwiastków podmiotowo-lirycznych, że wierne odtworzenie jego postaci i ruchów wlewało w obraz życie i duszę. Z chwilą jednak, kiedy zwrócono się do niezidentyfikowanej natury, artysta musiał ją indywidualizować kosztem własnej jaźni i nadawać martwemu na pozór krajobrazowi nastrój i duszę. Początkowo wystarczało do tego podmiotowe oświetlenie i zharmonizowanie odtwarzanych kolorów i kształtów; później, dzięki wzrastającej ciągle potrzebie coraz pełniejszego wypowiedzenia swojej jaźni wewnętrznej, artysta zaczął traktować pejzaż coraz swobodniej, aż wreszcie doszedł do tego, że zaludnił go rojem fantastycznych postaci uzmysławiających i symbolizujących wrażenia, jakie na widok danego kącika i momentu natury budził w duszy artysty³⁸⁶.

Nie można objąć wszystkich postaci – tworców wyobraźni w symbolistycznej sztuce określeniem alegoria bądź symbol. Należałoby każdą z nich analizować z osobna. U Puvis de Chavannesa czy Böcklina spotykamy jeszcze czyste alegorie, z atrybutami przypisanymi im przez tradycję, Gustaw Klimt wykonując projekty alegorii *Medycyny* czy *Filozofii* nie posługuje się już konwencją, a postaci Edwarda Muncha czy twory Odilona Redona z alegorią nie mają nic wspólnego, nie są konwencjonalne i nie mają określonego, jednego desygnatu. Znowu wypada się posłużyć refleksjami M. Podraży-Kwiatkowskiej, która obserwuje na gruncie poezji przechodzenie od tradycyjnej alegorii pojęciowej, poprzez alegorię nastrojową do wieloznacznego, nastrojowego symbolu, a w końcu symbolicznej projekcji głębokiego „ja” czyli duszy³⁸⁷ i to samo zjawisko obserwować można w sztukach plastycznych.

4. Alegoria XIX –wieczna

W ciągu całego XIX stulecia obok sztuki poszukującej nowych sposobów przekazywania treści, istniała i była bardzo popularna sztuka realizująca ten cel w sposób tradycyjny. Można wręcz powiedzieć, że sztuka alegoryczna przeważała w tym czasie. Czy jednak była to ta sama alegoria co dwieście lat wcześniej? Czy tak samo była odbierana? Czy te same spełniała funkcje?

Przede wszystkim trzeba powiedzieć, że sztuka alegoryczna była sztuką na zamówienie, sztuką publiczną, jej cel był więc jasno wyznaczony. Miała przekazywać treści o charakterze ogólnym, powszechnym i powinna być zrozumiała. I już w tym punkcie pojawiają się różnice między alegorią wieku XIX, a alegorią barokową. Treści – idee, do których odwoływała się alegoria w wiekach poprzednich były przede wszystkim religijne, rzadziej polityczne (a i te poniekąd były uświęcone, skoro władca był pomazańcem Bożym). Wraz z Wielką Rewolucją dokonała się sekularyzacja polityki, a alegoria miała przede wszystkim nieść treści narodowe i patriotyczne. Tymczasem ikonograficzny repertuar, z którego mogła skorzystać, dostosowany był do innych treści, należało go więc przekształcić³⁸⁸. Jak zauważa Maria Poprzęcka,

³⁸⁶ I. Matuszewski, *Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze*, wyd. 4, oprac. S. Sandler, Warszawa 1965, s. 136-137.

³⁸⁷ M. M. Podraży - Kwiatkowska, op. cit., s. 103-184.

³⁸⁸ M. Poprzęcka podaje następujące rodzaje takich przekształceń:

- reinterpretowanie starych typów przedstawień, nadanie im nowego znaczenia
- połączenie realistycznego obrazu współczesności z tradycyjną personifikacją
- nadawanie tematom historycznym treści przenośnej, wprowadzanie w scenę historyczną postaci jasnowidzących świadków
- historyzacja stylu, antykizacja

zabrakło nie tylko konwencji, ale i spójnego zespołu idei, uporządkowanego i przyjętego systemu światopoglądowego. Jak twierdził E.Gombrich, alegoria barokowa była ucieleśnieniem istniejących, „żywych” w świadomości idei i choć nie wszyscy odbiorcy mogli rozumieć szczegółowy język jej atrybutów, bez problemu wyczuwali jej intencje i charakter. Personifikacja była ucieleśnieniem, a nie umową społeczną, nie było więc konfliktu między rzeczywistością, a światem idei przemieszczanym w przedstawieniu alegorycznym. J.Woźniakowski pisze o żywej alegorii jako „krańcowym wyrazie zaufania do *universum* symboli czy mitów (rozumianych jako systemy symboliczne), w którym obracają się twórca i odbiorca(...). Bogi antyczne, ingerujące w życie monarchini, albo wprzęgnięte w rydwan wodza orły złote obok srebrnych, to są alegoryczne czy emblematyczne, znaczące kondensacje całych światów symbolicznych.”³⁸⁹. Gdy upadła wiara w świat, do którego alegoria się odnosiła, jakież miałaby być sens jej istnienia? Czy miała być już tylko „rekapitulująca i aktualizująca >pamięć obrazową<, zakonserwowana jako towar, pamiątka i zsekularyzowana relikwia w malarstwie i literaturze i zdegenerowana do czystej dekoracji” – jak o niej pisze Günter Hess³⁹⁰?

W tym właśnie tkwiło źródło wszelkiej krytyki pod adresem alegorii. Romantycy i symboliści odrzucali ją jako konwencjonalną, nienaturalną, a krytycy zauważali w niej niedostosowanie konwencji do idei. Dobrym przykładem może tu być nie przynosząca chwały dla Paula Chenavarda Baudelaire’owska krytyka jego *Palingenezy społecznej*³⁹¹. Artystycznej wizji postępu ludzkości zabrakło możliwości formalnych, sam pochod alegorycznych postaci nie wystarczył, by oddać ideę. „Baudelaire podkreślał, że ta demonstracja była zadaniem dla literatury, nie sztuki, gdyż artystyczne symbole są zbyt >>prymitywne<< by pozwolić sobie na ekspozycję tak specyficznej doktryny”³⁹². „Brak formalnej mocy sterylizuje idee”³⁹³ – pisał Ch.Baudelaire i można by tym stwierdzeniem zakończyć całe rozważania nad alegorią, pozostaje jednak jeszcze jeden ważny czynnik, w związku z którym badacze mówią o kryzysie alegorii w XIX wieku. To, co w dawnej alegorii było przyjmowane jako naturalne – istnienie postaci alegorycznych wśród elementów rzeczywistych (postaci, wydarzeń, miejsc) w XIX wieku wydawało się szczególnie drażniące jeżeli nie śmieszne. Zwracał na to uwagę już Diderot, atakując „mieszanie postaci prawdziwych z alegorycznymi, ponieważ odrealnia ono i zaciemnia obraz”³⁹⁴. Później pisze o tym

-sekularyzacja kompozycji tryptykowej

-ahistoryczność – redukcja konkretności, eliminacja szczegółu, bezzczasowość

-łączenie współczesnych, realistycznie traktowanych postaci w arealnym, wyimaginowanym układzie

-wprowadzenie do realistycznego przedstawienia rzeczywistości arealnych elementów.

M.Poprzeczka, *Akademizm*, wyd. II Warszawa 1980, s. 100-127 lub też, *O alegorii w 2 poł. XIX wieku*, [w:] *Sztuka 2 połowy XIX wieku*, Warszawa 1973.

³⁸⁹ J.Woźniakowski, *Kilka uwag o symbolu i alegorii*, [w:] *Ikonografia...*, s. 59.

³⁹⁰ G.Hess, *Allegorie und Historismus. Zum „Bildgedächtnis” des späten 19. Jahrhunderts*, [w:] *Verbum et Signum*, T.1, München 1975, cyt. za: H.T.Wappenschmidt, *Allegorie, Symbol und Historienbild im späten 19. Jahrhundert. Zum Problem von Schein und Sein*, München 1984, s. 25.

³⁹¹ Był to projekt na zamówienie dla Panteonu, pokazany na Wystawie Światowej w 1855 roku, nie zrealizowany i nigdy potem nie eksponowany. Por. J.C.Solane, *Baudelaire, Chenavard, and „Philosophic Art”*, „The Journal of Aesthetics & Art Criticism”, vol. XIII, March 1955, s. 297, oraz M.Poprzeczka, *Akademizm*, wyd. II, Warszawa 1980, s. 130-134.

³⁹² J.C.Solane, op. cit., s. 297.

³⁹³ Tamże, s. 297.

³⁹⁴ Cyt. za: J.Woźniakowski, *Kilka uwag...*, s. 43.

F.W.Schelling: „Co się tyczy alegorii w malarstwie, należy odróżniać dwa przypadki. Jest ona wprowadzona bądź tylko jako dodatek do malowidła w istocie historycznego, bądź cały pomysł i kompozycja są alegoryczne. Pierwsza sytuacja jest zawsze fałszywa, chyba że włączone alegoryczne istoty same mogą mieć historyczne znaczenie w malowidle(...). Sądzę więc, że w malowidle nie może być alegorii częściowej, ponieważ wprowadza to do obrazu dysonans; sądzą także, że jeśli w historycznym obrazie występuje istota, którą z innego względu człowiek musi sobie wyobrazić jako alegoryczną, to musi ona w nim sama przyjąć znaczenie historyczne, tak aby całość miała charakter przedstawienia mitologicznego”³⁹⁵. Nie „historyczność” jest jednak głównym powodem owego dysonansu, lecz realizm postaci. L.D.Coupré twierdzi, że to na skutek „prądu realistycznego” (romantyzm, Biedermeier, prerafaelici, historyzm, realizm i impresjonizm), który od czasu romantyzmu wzmacnia się, alegoria XIX-wieczna przybiera charakter czegoś samowolnego, a nawet śmiesznego³⁹⁶. Gdy *Wolność wiodąca lud na barykady* Eugène Delacroix jest przekonująca tak w sferze realności, jak i personifikacji, tak w *Fortunie* Alberta Maignana³⁹⁷ fotograficzny realizm powoduje przepaść między sferą idealizmu a realizmu³⁹⁸. Przykład *Fortuny* A.Maignana ukazuje zderzenie realistycznego obrazowania współczesnego z idealistycznym obrazowaniem tradycyjnym. Najczęściej jednak dziewiętnastowieczne postacie alegoryczne, kształtowane w tradycyjnej konwencji – w oficjalnej pozycji „prezentującej”³⁹⁹, w teatralnej scenerii, z odpowiednimi atrybutami, są przedstawiane w sposób jak najbardziej realistyczny. Uwaga, jaką artyści przywiązywali do szczegółu, historycznego detalu, z jednoczesnym portretowym odtworzeniem rysów modelu sprawia, że bez trudu odróżniamy je od alegorii siedemnastowiecznych. Brakuje w nowej alegorii *decorum*, realizm okazuje się nieadekwatny do idei. Często też stare konwencje nie były odpowiednie do nowych idei (np. idei rozwoju: ludzkości, przemysłu, demokracji)⁴⁰⁰.

W przeciwieństwie do kompozycji alegorycznych⁴⁰¹, które w sposób nieświadomy przyczyniały się do kryzysu tej formy sztuki, przykładem w pełni świadomej dyskusji nad alegorią jest *Atelier malarza. Alegoria realna określająca siedmioletnią fazę mojego życia artystycznego* Gustave Courbeta. Postacie zaludniające pracownię artysty nie są alegoriami – są współczesnymi, konkretnymi osobami, nie posiadają atrybutów, nie przyjmują teatralnych póz, ale mimo, a może dzięki, swej realności stają się reprezentantami rzeczywistości, odnoszą się do tego co powszechne. Nie należą do świata idei, ale do świata wyobraźni artysty, rozumianej nie jako fantazja, lecz pamięć utrwalająca rzeczywistość. Dlatego karierę zrobiło określenie: „alegoria realna”. Champfleury egzemplifikuje je *Pogrzebem w Ornans*: jednostkowym, konkretnym wydarzeniem, ale poprzez nie ujrzyć można biedę nie

³⁹⁵ F.W.J.Schelling, *Filozofia sztuki...*, s. 242.

³⁹⁶ L.D.Coupré, cyt. za: H.T.Wappenschmidt, op. cit., s. 21.

³⁹⁷ Personifikacja Fortuny stojąca na kuli – naga, spowita chmurą, spływa ze schodów giełdy opuszczając zrujnowanego „inwestora”.

³⁹⁸ H.T.Wappenschmidt, op. cit., s. 21.

³⁹⁹ Dla postaci alegorycznych znaczący był nie tylko atrybut, ale także postawa i gest. Niektórzy badacze nazywają to nawet symboliką pantomimiczną – por. H.H.Hofstätter, op. cit., s. 37.

⁴⁰⁰ Przykładem może tu być alegoria *Sila pary* [Dampfkräft] Franza Stucka, przedstawiająca nagiego mężczyznę powożącego trzygłowym smokiem. Szczególnie rażące jest tu zestawienie anachronicznej alegorii z treścią nowoczesną.

⁴⁰¹ Takie przykłady podaje M.Poprzęcka w cytowanych już publikacjach.

tylko poszczególnych osób przedstawionych, ale całej społecznej grupy czy klasy⁴⁰². I jest to zgodne z deklaracją G.Courbeta, że: „Malarstwo jest sztuką z gruntu konkretną i może polegać jedynie na przedstawianiu rzeczy realnych i istniejących. Jest to język fizyczny, którego słowami są wszystkie przedmioty widoczne; przedmiot abstrakcyjny, niewidoczny, nie istniejący, nie należy do dziedziny malarstwa”⁴⁰³. Nie oznaczało to jednak, że w zamyśle realistów obraz nie przekazywał żadnych treści poza tym, co przedstawione, różnica była tylko w formie przekazu. Jak zauważa Mieczysław Porębski alegoria rzeczywista była „budowana na metonimicznej reprezentatywności postaci i akcesoriów, jego historia nie potrzebowała niezwykłości, wystarczał jej zwykły pogrzeb w Ornans (...) [polegała na] obserwacji, na własną rękę prowadzonym dochodzeniu do prawdy, choćby to być miała tylko prawda cząstkowa”⁴⁰⁴. Zauważyć trzeba jednak, że G.Courbet wykorzystał symboliczność samej formy dzieła – jego kompozycji, formatu. Skandale związane z jego dziełami wywoływała nie tyle sama treść, co treść powiązana z formą. G.Courbet uderzył w akademicką i klasyczną zasadę stosowności, i choć pomysł nadawania rangi tematowi za pomocą kompozycji nie był nowym⁴⁰⁵, po raz pierwszy stało się to manifestacją nowej postawy artystycznej.

Nie zawsze alegoryczne rozumienie dzieł o tematyce współczesnej było intencją artystów, lecz wynikało z nastawienia odbiorców. Jak pisze H.H.Hofstätter, „Taki odbiór wymaga określonego nastroju epoki, gotowości uznawania przez publiczność rzeczy realnych za symbole nierealnego. Sam obraz nie jest więc symboliczny, a tylko staje się symbolem przez percepcję oglądającego. Metaforyczne pojęcie symbolu nie ma jasno wytyczonych granic; każdy subiektywny umysł może ustanawiać swoje własne symbole albo symbolistycznie interpretować rzeczy, które w zamyśle były czymś zupełnie innym. Dotyczy to nie tylko wieku XIX, ale i dokonywanych przez nowoczesną historię sztuki interpretacji, które typowym lub charakterystycznym dla wieku XIX obrazom imputują naturalnie „symbolizowanie” pewnych prądów, czasu, koncepcji życia itd.”⁴⁰⁶. Ta myśl będzie jeszcze dokładniej rozwinięta w ostatnim rozdziale, ale i tu warto wspomnieć, że alegoria przetrwała do dnia dzisiejszego w formie satyry, w rysunkach komentujących jakieś wydarzenia w formie aluzyjnej.

Na granicy symbol – alegoria przechodzą granice między sztuką tradycyjną a nowoczesną. Trzeba bowiem pamiętać, że omawiane do tej pory problemy symbolu występują w twórczości zaledwie części tworzących w XIX wieku artystów, którzy są nowatorscy, zaś cała rzesza akademików uprawiała tradycyjną sztukę i także wierzyła, że za pomocą obrazu można, a nawet należy, jak to zakładała Akademia, wyrażać treści pozaobrazowe, ale za pomocą alegorii. Treści tych oczekiwała także publiczność, chciała je jednak w możliwie prosty sposób identyfikować (wyłączywszy znawców, którzy chlubili się mianem wtajemniczonych). Egocentryczne,

⁴⁰² Champfleury, *Realizm. List do Pani Sand*, [w:] E.Grabska, M.Poprzęcka, *Teoretycy...*, Warszawa 1974.

⁴⁰³ G.Courbet, *List otwarty do uczniów, ogłoszony w „Courier du Dimanche, 25 grudnia 1861*, cyt. za: *Malarze mówią o sobie, o swojej sztuce, o sztuce innych*, oprac. J.Guże, Kraków 1963.

⁴⁰⁴ M.Porębski, *Tradycje i awangardy* [w:] Tenże, *Sztuka a informacja*, Kraków-Wrocław 1986, s. 161.

⁴⁰⁵ Por. J.Białostocki, *Ikonoografia romantyczna* [w] *Romantyzm. Studia nad sztuką drugiej poł. XVIII i wieku XIX*, Warszawa 1967.

⁴⁰⁶ H.H.Hofstätter, op. cit., s. 30.

autotematyczne prace symbolistów nie należały zaś do łatwych w odbiorze. „Ci, którzy kupują obrazy, mają na ogół określone oczekiwania. Poszukują zwykle czegoś bardzo podobnego do tego, co już wcześniej widzieli”⁴⁰⁷ – zauważa E.Gombrich i to zdanie będzie nam towarzyszyć także w obserwacji sztuki końca XX wieku. Tu właśnie, na płaszczyźnie artysta-odbiorca najbardziej będzie widoczny problem świadomości ikonograficznej i tu dokona się największa rewolucja. Tradycyjna sztuka⁴⁰⁸ nauczyła bowiem odbioru popartego wiedzą, symbolizm, a wcześniej już romantyzm, wymagał odbioru intuicyjnego, spontanicznego. Krytycy i nabywcy dzieł wciąż wymagali od autorów wyjaśnień, gdyż ich wiedza nie gwarantowała im zrozumienia dzieł. Mamy więc w listach wielu symbolistów odautorskie uwagi dotyczące interpretacji poszczególnych prac, zwykle jednak poprzedzane usprawiedliwieniami: „Chciałbym prosić, żeby nie mówił Pan nikomu, iż te wyjaśnienia są mojego autorstwa. W moim życiu nazbyt wiele wycierpiałem przez tę niesprawiedliwą i absurdalną opinię, że jestem jak na malarza zbyt literacki”⁴⁰⁹ – pisał Gustave Moreau do nabywcy swego dzieła, a P.Gauguin w liście do żony zaczynał interpretację *Manao tupapau* słowami: „Wyjaśnię ci najbardziej niezrozumiały z nich [obrazów], który pragnę zachować lub drogo sprzedać, po to, byś zrozumiała i mogła udawać, jak to mówią, wtajemniczoną”⁴¹⁰. Aby odebrać nowe dzieło sztuki, należało zmienić swoją postawę wobec niego, nie rozumieć, lecz odczuwać. Znajomość artystycznych konwencji pomagała w rozumieniu alegorii, zaś przeszkadzała, gdy trzeba było poddać się działaniu symbolu. Ale pod pewnym względem alegoria i symbol były sobie bliskie – znaczyły, tymczasem pytanie o treść w ustach wielu nie brzmiało: „Co obraz oznacza?” lecz „o czym mówi?”.

⁴⁰⁷ E.Gombrich, *O sztuce*, (wg wyd. 16), Warszawa 1997, s. 501.

⁴⁰⁸ Tu zastrzec należy, że za tradycyjną sztukę uznać możemy tę, którą w poprzednim rozdziale zaliczyliśmy do nurtu racjonalnego (w przeciwieństwie do neopłatońskiego). J.Woźniakowski od początku XVIII wieku datuje zmianę nastawienia wobec alegorii, która dopiero w epoce racjonalizmu miała stać się dydaktyczną, a więc dla wszystkich zrozumiałą. J.Woźniakowski, *Kilka uwag...*, s. 48.

⁴⁰⁹ Cyt. za: H.H.Hofstätter, op. cit., s. 50.

⁴¹⁰ P.Gauguin, *Do żony*, cyt. za: *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, red. E.Grabska, H.Morawska, wyd. III, Warszawa 1977, s. 32.

5. Tematyka narracyjna – kontynuacja historii

Symbol i alegoria mają za zadanie przekazywać pewne treści za pomocą obrazów. Alegoria działa dzięki konwencji, symbol stara się działać bezpośrednio, w obu zaś przypadkach narracja nie jest konieczna. Często więc nazywano sztukę symbolistów poezją. Nie można jednak zapominać o tej ogromnej części dzieł tworzonych w XIX wieku, które przekazywały treści za pomocą opowiadania – sztuki zwanej epicką. Ona także leży w kręgu naszych zainteresowań, kształtowana jest i odbierana dzięki świadomości ikonograficznej, często bowiem wymaga identyfikacji i interpretacji⁴¹¹. Dwa szczególnie tematy, o których jeszcze nie wspominaliśmy, należy tu wziąć pod uwagę: historię i współczesność, które dominowały w sztuce artystów całego stulecia, bez względu na wybraną drogę artystyczną.

Tematyka ogólnie nazwana historyczną w XIX wieku odmienna była od tej tradycyjnej. Warto bowiem zauważyć, że sztuka nowożytna raczej nie interesowała się historią, oprócz scen batalistycznych, alegorycznych przedstawień apoteozujących władców i historyczne wydarzenia, niewiele znajdziemy motywów historycznych. W sztuce tradycyjnej, jak zauważa M.Poprzęcka „wypadki historyczne miały być traktowane w sposób idealizowany. Powodem przedstawienia wydarzeń historycznych było prawie zawsze ich znaczenie jako przykładu: konfliktu moralnego, bitewnego zwycięstwa, rozwiązania politycznego itp. Spełnienie tego warunku było najistotniejsze, a faktyczny obraz wypadków miał znaczenie drugorzędne”⁴¹². Odmiennie traktowali historię artyści XIX wieku. Wybierane przez nich fragmenty dziejów były w każdym przypadku odrębnymi, jednostkowymi historiami. Mario Praz rozwijając myśl Rudolfa Zeitlera⁴¹³, pisze o psychologizmie, który kształtował sztukę od romantyzmu począwszy i wyraźny jest także w malarstwie historycznym, gdzie artyści szczególnie zainteresowani byli oddaniem emocji bohaterów⁴¹⁴. Postacie historyczne są bowiem ukazane w sposób wręcz portretowy, są dokładnie scharakteryzowane i przez to bliższe, mniej zamierzchłe, bardziej współczesne, mimo całego historycznego sztafażu. Jednocześnie bowiem obok psychologizmu zauważamy w XIX wiecznym historyzmie ambicje poznawcze, ujawniające się w ogromnej wadze, jaką przykładano do historycznej prawdy - studiach kostiumów, detali, uzbrojenia. Niestety w tej drobiazgowości zwykle upatruje się powodu szybkiego spadku zainteresowania sztuką historyczną. E.Gombrich stwierdza: „Przez całe następne stulecie [XIX wiek] liczni artyści wkładali wiele wysiłku w takie kostiumowe obrazy przeszłości, pokazujące słynne postacie historyczne – Dantego, Napoleona czy Waszyngtona w kluczowych momentach ich życia. Należałoby dodać, że takie teatralne kompozycje odnosiły zwykle wielki sukces na wystawach, a potem szybko traciły popularność. Nasze wyobrażenia dotyczące przeszłości zmieniają się bardzo szybko. Z ogromną starannością opracowywane kostiumy i rekwizyty, w krótkim czasie stają się zupełnie nieprzekonujące, a heroiczne gesty zaczynają razić

⁴¹¹ Jak pisze M.Poprzęcka, „nowa tematyka, zwłaszcza tematyka historyczna, czyniła werbalne dopowiedzenie niemal niezbędnym. Obraz, przedstawiający postacie o zróżnicowanym wyrazie twarzy, wykonujące znaczące gesty, ubrane w niedzisiejsze stroje, pozwalał odbiorcy zaledwie przypuszczać, że chodzi o jakieś ważne wydarzenie, które gdzieś, kiedyś miało miejsce”. M.Poprzęcka, *Czas wyobrażony. O sposobach opowiadania w polskim malarstwie XIX wieku*, Warszawa 1986, s. 70.

⁴¹² *Taż*, *Akademizm...*, s. 128.

⁴¹³ R.Zeitler, *Die Kunst des 19. Jahrhunderts*, Berlin 1966.

⁴¹⁴ M.Praz, *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*, Warszawa 1981, s. 205.

pretensjonalnością.⁴¹⁵ M.Praz także zauważa: „Malarza interesuje nie tyle przedstawienie jakiegoś wydarzenia, lecz reakcja malująca się na twarzy bohaterów historycznych; w ten sposób czynnik typowo nowoczesny przenika w sceny z przeszłości i kłóci się z drobiazgowym, archeologicznym studium kostiumu historycznego, i nieomal uniemożliwia patrzącemu osiągnięcie owego stanu >>kredytu zaufania<<, postulowanego przez Coleridge’a jako warunek skuteczności kreacji artystycznej”⁴¹⁶. Ten sam problem poruszaliśmy już przy okazji alegorii i personifikacji, które także przez zbyt drobiazgowo przedstawienie zatracaly swą idealistyczną wymowę.

Powodem dla którego zainteresowano się tak bardzo historią, był przede wszystkim nastrój epoki. Szukano w historii najważniejszych momentów, które decydowały o współczesności, kształtowano legendy o wielkich bohaterach, uwypuklano te fragmenty dziejów, które pomagały budować tożsamość narodową⁴¹⁷. F.Guizot utożsamiał wręcz tematykę historyczną z nowoczesnością: „A kiedy mówię nowoczesne, mam na myśli naszą historię od wielu stuleci, to wszystko, co się wiąże z ideami, religią, obyczajami, co nazwać możemy własnym. Jestem przekonany, że mimo nieuniknionych niedogodności, jakie następcza przedstawianie rycerskiego uzbrojenia, przysporzyć może ono wielu tematów i że wielki malarz, w taką historię wciągnięty, przyswoi sztuce nowe prawa, których już nie będzie można jej odmówić. Malarz ten z tematów, którymi są czy to fakty historyczne, czy poemata rycerskie na wzór Tassa i Ariosta, stworzy wielce piękne obrazy”⁴¹⁸. Wybór historii narodowej był manifestacyjnym odrzuceniem tradycyjnego uprzywilejowania tego, co antyczne – czyli powszechne i niekonkretne, na rzecz tego co indywidualne, charakterystyczne dla danego narodu. Przywołany już przez Prazę Coleridge twierdził, że naśladowanie antyku może być szkodliwe, bo skupia się na rzeczach zewnętrznych a nie wewnętrznych, co za tym idzie artysta skupia się na formie cielesnej, nie ma zgody między współczesnymi uczuciami a antycznymi formami, antyk przemawia językiem martwym.⁴¹⁹ Niestety, jak zawsze z biegiem czasu i ciągłym powtarzaniem, historyczność straciła na świeżości i stała się zwykłym kostiumem. Ch.Baudelaire krytykował manierę historyczną, która przestała różnić się od wcześniejszej antykizacji: „Wszyscy niemal posługują się modą i meblami epoki renesansu, podobnie jak David posługiwał się modą i meblami rzymskimi. Jest tu jednak ta różnica, że David, który upodobał sobie tematy greckie czy rzymskie, musiał przywdziać je w stroje antyczne, podczas gdy malarze dzisiejsi, wybierając tematy natury ogólnej, dające się umieścić we wszystkich epokach, upierają się, aby narzucić im najbardziej dziwacznie strój średniowieczny, renesansowy, czy wschodni.”⁴²⁰. Krytykowany przez Ch.Baudelaire’a artyści nie tyle odtwarzali historię, co ubierali współczesność w kostium historyczny. Kolejną bowiem cechą historyzmu jest jego powiązanie ze współczesnością. To, co dziś uważamy za historyczne, dla ówczesnych

⁴¹⁵ E.Gombrich, *O sztuce...*, s. 503-504.

⁴¹⁶ M.Praz, op. cit., s. 204-205.

⁴¹⁷ Por. I.Danielewicz, *Wydarzenia współczesne a idea narodu w sztukach plastycznych. Francja, Niemcy, Polska kon. XVIII i poł.XIX w.*, [w:] *Tematy...*, W.Okoń, *Alegorie narodowe. Studia z dziejów sztuki polskiej XIX wieku*, Wrocław 1992.

⁴¹⁸ F.Guizot, *O stanie sztuk pięknych we Francji i o salonie 1810*, [w:] *Teoretycy, artyści...*, s. 364.

⁴¹⁹ S.T.Coleridge, *O poezji czyli sztuce*, [w:] *Manifesty...* s. 85.

⁴²⁰ Ch.Baudelaire, *O sztuce. Szkice krytyczne*, red. J.Guze, Wrocław 1961, s. 203.

było współczesnością. Jak zauważa Hanna Morawska, „właściwie chyba wszystkie wybitne obrazy historyczne w malarstwie francuskim XIX w., których tematy oparte są na wypadkach współczesnych, powstają jako wyraz przeżyć artystów w obliczu wydarzeń politycznych. Tak jest, poczynając od *Tratwy Meduzy* Gericaulta, poprzez *Rzeź na Chios* i *Wolność na Barykadach* Delacroix aż po *Stracenie cesarza Maksymiliana* Maneta”⁴²¹. Właśnie we Francji wydarzenia polityczno-społeczne tak bardzo zmieniały ludzkie życie, że zwrot sztuki ku współczesności stał się tu najbardziej widoczny. Współczesna była tak sztuka w służbie polityki – rewolucyjna czy napoleońska, jak i ta stojąca po stronie ludu, a przeciwko władzy, a wreszcie współczesne było także malarstwo realistyczne. Każdy z tych rodzajów był środkiem utrwalenia rzeczywistości i w ten sposób miało rangę historyczną. Podkreślał to Courbet twierdząc: „W tym sensie neguję sztukę historyczną, odnoszącą się do przeszłości. Sztuka historyczna jest ze swej istoty współczesna. Każda epoka powinna mieć swoich artystów, którzy wyrażają ją i przedstawiają dla przyszłości. Epoka, która nie potrafiła wyrazić się w dziełach swych własnych artystów, nie ma prawa do szukania wyrazu u artystów pokoleń następnych. Byłoby to fałszowanie historii”⁴²².

Bez względu na przedstawiony temat – historyczny czy współczesny, zadaniem tego rodzaju sztuki będzie opowiedzenie jakiejś historii. I choć nie będzie zaczerpnięta z konkretnych literackich tekstów, to właśnie sposób narracji nada jej miano sztuki literackiej. Z tak pojętą literaturą – jako narracją, przekazującą treści pozaartystyczne walczyć będzie nowoczesna sztuka.

Podział na samotnych modernistów rozumianych przez garstkę i tradycjonalistów, podziwianych, lecz sławnych przez krótki czas, cechuje cały wiek XIX. Ten podział rysuje się nie tylko pomiędzy artystami, ale także oddziela modernistów od publiczności. Powodem tego jest nie tylko wspomniany już brak umiejętności odbioru nowoczesnej sztuki, ale także manifestacyjne zachowanie artystów. Deklaracje o sztuce dla sztuki: „Dla ludu chleba potrzeba, nie sztuki”(…) „Artysta nie jest sługą ani kierownikiem, nie należy ani do narodu, ani do świata, nie służy żadnemu społeczeństwu”⁴²³, krytyka mieszczańskiego filisterstwa, raczej wywoływały reakcję oburzenia i odrzucenia, niż głębszą refleksję wśród odbiorców sztuki. Zresztą Stanisław Brzozowski w *Legendzie Młodej Polski* ujawniał paradoks młodopolskich artystów, którzy krytykując społeczeństwo jednocześnie żyli na jego koszt⁴²⁴. Wszelkie złudzenia co do tego, że sztuki plastyczne będą jeszcze przekazywać prawdy ogólne, powszechne bądź narodowe rozwiewają słowa Oskara Wilde’a: „Sztuka nigdy nie wyraża nic innego, jak tylko siebie samą. (...) Rozumie się, że tak narody jak poszczególne jednostki dzięki tej zdrowej, naturalnej próżności, będącej tajemnicą istnienia, zawsze się łudzą, że one oto są tymi, o których mówią muzy; i zawsze też w spokojnej dostojskości sztuki dopatrują się odbicia własnych swych zgiełkliwych namiętności, zapominając, że piewcą życia jest nie Apollo lecz Marsjasz. Z dala od rzeczywistości, odwróciwszy oblicze od mroków jaskiniowych, sztuka objawia własną swą doskonałość, a zdumiony tłum patrzy na rozchylenie się

⁴²¹ H.Morawska, *Francuscy pisarze i krytycy o malarstwie 1820-1876*, T. I. W poszukiwaniu nowoczesności, Warszawa 1977, s. 85.

⁴²² G.Courbet, op. cit., s. 62.

⁴²³ S.Przybyszewski, *Confiteor*, pierwodruk „Życie” 1988, nr 1, [w:] *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, oprac. M.Podraza- Kwiatkowska, wyd. III, Wrocław-Warszawa-Kraków 2000, s. 221.

⁴²⁴ S.Brzozowski, *Legenda Młodej Polski*,. *Studia o strukturze duszy kulturalnej*, Wrocław 1983.

czerwonej, tysiącletniej róży i ludzi się, że to właśnie jego dzieje w nowej wyrażone formie. Tak jednak nie jest. Sztuka najwyższa odrzuca brzemię wszystkiego.(...) Nie jest na nigdy symbolem jakiejś epoki; epoki są jej symbolami. Nawet ci, którzy sztukę uważają za odbicie jakiejś epoki, kraju i ludu, muszą przyznać, że im więcej sztuka skłania się do naśladownictwa, tym mniej odzwierciedla ducha czasu.(...) Jeśli za pomocą sztuki chcemy sobie odtworzyć duszę narodu, musimy się zwrócić do architektury i muzyki”⁴²⁵.

6. Koncepcje symbolu i alegorii w badaniach sztuki XIX wieku

Problem alegorii i symbolu tak wyraźny w XIX wieku zmusił badaczy do poszukiwania nowych dróg metodologicznych. Starano się oczywiście objąć sztukę romantyczną i symbolistyczną badaniami ikonograficznymi, jednakże różnorodność tematów, a przede wszystkim ich oderwanie od konkretnej literatury i nastawienie na indywidualizm artysty utrudniało typową pracę ikonograficzną. Próba przekroczenia tych trudności było badanie motywów, tzw. Motivkunde, jakie do badań literackich wprowadził już w drugiej połowie XIX wieku Wilhelm Scherer, a kontynuowane jest na polu historii sztuki zwłaszcza przez badaczy niemieckich⁴²⁶. Motyw jest tu traktowany jako „jednostka konstytutywna obrazu o aktywnym, przyciągającym inne motywy i wiążącym je w szersze znaczeniowe kompleksy charakterze”⁴²⁷. Wśród opracowanych motywów znajdują się m.in. otwarte okno, rozbity statek, samotny mnich, wędrowiec, aktor cyrkowy, ruina, grobowiec, kuźnia, fabryka, kolej żelazna⁴²⁸, ale samo wyszczególnienie i obserwowanie najpopularniejszych dla danej epoki motywów nie rozwiązuje jeszcze istotnego dla nas, teoretycznego problemu symbolu i alegorii. Pojęcia ilustracji, personifikacji, alegorii, symbolu, które wypracowano dla sztuki dawnej⁴²⁹, nie sprawdzają się w badaniach sztuki XIX i XX wieku. Symbol i alegoria zaczęły interesować nie tylko badaczy sztuki, ale i filozofów, religioznawców i psychologów. Od razu jednak usprawiedliwić się należy, że i temat całej rozprawy i kompetencje pozwalają nam zajmować się tylko tymi pierwszymi.

Najbliżej problematyki samego dzieła sztuki i jego analizy pozostaje Gunnar Berefelt, szwedzki historyk sztuki, który w oparciu o metodę ikonologiczną Panofsky’ego stara się odróżnić alegorię i symbol w sztuce romantycznej⁴³⁰. Służą mu do tego schematy, w których ujmuje swoją koncepcję metodologiczną: schemat komponentów dzieła sztuki (w oparciu o tabelę Panofsky’ego)⁴³¹, schemat funkcji

⁴²⁵ O.Wilde, *Dialogi o sztuce*, „Intentions”, Lwów 1906, s. 55-57.

⁴²⁶ Wśród polskich historyków sztuki badających wędrowki motywów wymienić trzeba Jana Białostockiego, Mieczysława Porębskiego, Marię Poprzeczką.

⁴²⁷ M.Porębski, *Semiotyka a ikonika*, [w:] Tenże, *Sztuka a informacja*, op. cit., s. 107.

⁴²⁸ Tamże.

⁴²⁹ Por. rozdz. I, cz. 2, gdzie wyjaśnialiśmy te pojęcia za G.Hermerenem.

⁴³⁰ Rozważania G.Berefelta omawiam na podstawie artykułu *On symbol and Allegory*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism”, 1969, nr 2.

⁴³¹ 1. Wyglądy czysto wzrokowe (jako kształty – w odróżnieniu do „formy” – koloru, faktury)

2. a) zjawiska formalne; jakości iluzoryczne (plastyczność, perspektywa, przestrzeń); „oddziaływania percepcyjne”

b) przedstawienia (identyfikowalne motywy)

3. Znaczenia

a) tematyczne i (lub) symboliczne odniesienia implikowane przez 1 i 2

b) „jakości ekspresyjne”

referencyjnej⁴³² oraz nas bardziej interesujący schemat interpretacji czy odbioru dzieła sztuki, w którym dzieło sztuki można oceniać jako:

1. Wyraz emocji
 - a) emocji twórcy
 - b) emocji w ogóle
2. Bodziec emocjonalny
 - a) do powielania emocji twórcy
 - b) do ewokowania emocji w ogóle
3. Organon symboliczny
 - a) do przywoływania bardziej lub mniej wyraźnych idei i koncepcji
 - b) medium wiedzy lub „intuicji”[„insight”]
 - c) jako medium „teleologiczne”
4. Bodziec przyjemności na gruncie hedonistycznym⁴³³.

Romantycy swoją sztukę, zdaniem G.Berefelta, uważali za medium transcendentalnej „intuicji”, czyli według tego schematu - za „organon symboliczny” – 3b⁴³⁴. W poszczególnych teoretycznych koncepcjach romantyczni myśliciele zwracają uwagę na elementy, które za G.Berefeltem można nazwać bodźcem emocjonalnym 2a (C.G.Carus) czy organonem symbolicznym 3a (F.W.Schellinga). Co więcej, idąc tym tropem można by dojść do wniosku, że u symbolistów dzieła powinny być interpretowane głównie na poziomie bodźca emocjonalnego (tworzenie nastroju).

G. Berefelt zmierza jednak dalej do wyróżnienia rodzajów symbolu i odnalezienia ich w sztuce romantycznej. Zauważa więc w sztuce tradycyjnej istnienie **symbolu przedmiotowego**– gdy symbol nie leży w motywie jako takim, ale w przedstawianym przedmiocie (podaje przykład róży jako symbolu miłości). Taki symbol może funkcjonować:

- a) zgodnie z konwencjonalną umową (symbol arbitralny lub zastrzeżony)
- b) przez analogię (symbol analogiczny)
- c) jako przyległość (symbol przyległościowy)⁴³⁵.

Oddzielny symbol przedmiotowy (tzn. wyjęty z kompleksu motywów jakim jest symboliczne dzieło sztuki) nazywa Berefelt **symbolem podstawowym** [primal symbol]. Posiada on wiele znaczeń, artysta może wskazywać na jedno z nich, bądź wykorzystywać tę niejednoznaczność. Znaczenie takiego symbolu zmienia się też w zależności od interpretatora, środowiska kulturowego, kontekstu. Gdy dwa lub więcej symboli podstawowych tworzy całość, wtedy można mówić o **symbolu złożonym**.⁴³⁶

Całościowa funkcja symboliczna dzieła sztuki to **symbol totalny** lub lepiej **integrujący**. Znaczenie symbolu integrującego jest identyczne z treścią naszego doświadczenia dzieła sztuki. Dla G.Berefelta podobnie jak dla G.Hermerena alegoria i symbol nie są przeciwstawne, nie dyskutuje on o różnicach między symbolem a

4. Całościowa funkcja referencyjna dzieła sztuki, implikowana przez składniki 1, 2 i 3 jako potencjalnie uświadamiana przez interpretatora, G. Berefelt, op. cit., s. 204.

⁴³²Poziomy funkcji referencyjnej (symbolicznej) w dziele to:

- x)mimetyczny
- y)formalny

- z) metaforyczny, tamże, s. 205.

⁴³³ Tamże, s. 205.

⁴³⁴ Tamże.

⁴³⁵ Tamże, s. 206.

⁴³⁶ Tamże.

alegorią, ale oba terminy włącza w swój system interpretacji dzieła w ujęciu historii sztuki⁴³⁷. Gdy jednak Hermerenowska gradacja od ilustracji przez symbol ikonograficzny, alegorię do symbolu ikonologicznego budowana jest według stopnia dosłowności znaczeń, dla G.Berefelta symbol i alegoria plasują się na różnych poziomach odbioru dzieła. Możliwe jest więc, że „to, co w opinii historycznej jest pojmowane jako alegoria może być w indywidualnym odbiorze wywołać doświadczenia, które nie są identyczne ze zrozumieniem i zinterpretowaniem treści alegorycznych dzieła. Alegoryczna treść może stać się materiałem do indywidualnego urzeczywistnienia całościowego znaczenia dzieła.”⁴³⁸. To, co z refleksji romantycznej wykorzystuje G.Berefelt, to zwrócenie uwagi na udział w tworzeniu i odbieraniu symbolu, wewnętrznego, emocjonalnego przeżycia, doświadczenia, które nie może być zwerbalizowane. I na tej właśnie płaszczyźnie odróżnia symbol od alegorii. „Znaczenie alegorii, które jest sformułowane dyskursywnie i uchwycone intelektualnie, może być adekwatnie przełożone na słowa, pełne uchwycenie go, można powiedzieć, zakłada rodzaj milczącej werbalizacji. Gdy interpretator w pełni rozumie znaczenie, alegoria jako medium zostaje zużyta. (...) Alegoria jest rodzajem rebusu, jej pełne znaczenie jest logiczną sumą znaczeń składników i kolejnych interpretacji”⁴³⁹.

G.Berefelt przykładowo analizuje z zastosowaniem swojej typologii dwa dzieła romantyczne: P.O.Runego *Lekcja słowika* i C.D.Friedricha *Klosterfriedhof im Schnee*. W kompozycji Runego mamy powiązane ze sobą symbole przedmiotowe o możliwych do ustalenia znaczeniach tworzących alegorię. Friedrich zaś operuje nie tylko symbolami przedmiotowymi (nie konwencjonalnymi lecz analogicznymi i przyległościowymi), ale także skojarzeniowym oddziaływaniem formy. W sumie daje to efekt dzieła – symbolu integracyjnego. Te dwa przykłady ukazują jak ważna dla odczytania alegorii jest wiedza ikonograficzna, a w przypadku dzieła symbolicznego – przede wszystkim własne doświadczenie i asocjacje. Cenne jest w tej analizie zwrócenie szczególnej uwagi na referencyjną funkcję formy, co niezbędne jest przy badaniu sztuki symbolistycznej.

Dziewiętnastowieczny problem rozróżnienia alegorii i symbolu przyczynił się nie tylko do praktycznych prób rozszerzania ikonograficznej metody interpretacji dzieła sztuki, (czego przykładem są analizy przeprowadzone przez G.Berefelta), ale i do rozważań natury estetycznej, a zwłaszcza na płaszczyźnie hermeneutyki. Jeśli bowiem przegląd tej problematyki rozpoczęliśmy od J.W.Goethego i W.F.Schellinga, nie sposób nie wymienić tego, który ją poszerza i na swój sposób interpretuje, jednocześnie wychodząc daleko poza problemy sztuk plastycznych.

Na J.W.Goethego i epokę geniuszu powołuje się w swych rozważaniach Hans Georg Gadamer, odtwarzając myślowe przesłanki prowadzące do wyróżnienia symbolu. Zauważa on, że właśnie uznanie genialnego natchnienia i przeżycia za kryterium wartościowania dzieła mogło doprowadzić do rozróżnienia synonimicznie traktowanych wcześniej pojęć symbolu i alegorii. „Alegoria niewątpliwie nie jest sprawą geniuszu – zauważa H.G.Gadamer. Opiera się na mocnej tradycji i ma zawsze określone, dające się sprecyzować znaczenie, które można bez trudu racjonalnie

⁴³⁷ Por. H.T.Wappenschmidt, op. cit., s. 18–21.

⁴³⁸ G.Berefelt, op. cit., s. 207.

⁴³⁹ Tamże.

uchwycić w pojęciu – ba, pojęcie i sprawa alegorii wiążą się ściśle z dogmatyką: z racjonalizacją mitów (jak w greckim oświeceniu), albo z chrześcijańską wykładnią Pisma Świętego zmierzającą do ujednolicenia doktryny, wreszcie z opartą na chrześcijańsko-humanistycznej tradycji sztuką i poezją nowo powstałych narodów, której ostatnią formacją był barok. Toteż z chwilą, gdy istotę sztuki zdefiniowano jako nieświadomą twórczość geniuszu, estetyczna funkcja alegorii została siłą rzeczy podważona⁴⁴⁰. Dla dzieła sztuki jako tworu genialnego charakterystyczny będzie symbol, który nie jest, jak alegoria, arbitralny, umowny, lecz, „implikuje wewnętrzną jedność symbolu i rzeczy symbolizowanej”⁴⁴¹ czyli jest istotowym zjednoczeniem obrazu i znaczenia. „Sama idea nadaje sobie w nim istnienie”⁴⁴². Jednocześnie zaś H.G.Gadamer podkreśla problem nieadekwatności formy i istoty: „(...) swoim znaczeniem symbol wykracza zawsze poza swoje zmysłowo uchwytnie zjawisko. Stąd bierze się owo właściwe symbolowi wahanie, niezdecydowanie między formą a istotą; nieadekwatność jest najwyraźniej tym większa, im bardziej przepastny i pełen znaczenia symbol, tym mniejsza, im bardziej znaczenie przenika formę; taka idea przyświecała Crauserowi”⁴⁴³. Tak widziana koncepcja symbolu i alegorii wyprowadzana przez teoretyków XIX wieku budzi jednak wątpliwości H.G.Gadamera. Zadaje on bowiem pytanie: „Fundamentem estetyki XIX w. była wolność symbolizacyjnej aktywności umysłu. Ale czy to jest mocny fundament? Czy owa symbolizacyjna działalność nie jest w istocie również dziś ograniczona przez ciągle żywą tradycję mityczno-allegoryczną? Jeśli zwrócić na to uwagę, przeciwstawność symbolu i alegorii staje się znowu względna – owa przeciwstawność, która z perspektywy przesądu estetyki przeżycia zdawała się absolutna”⁴⁴⁴. Nie daje się ona przecież utrzymać wobec nowszych badań nad alegorią (np. E.Gombricha) i jej rehabilitacją (dokonaną np. przez W.Benamina i współczesnych teoretyków, o czym jeszcze będzie mowa). Dwie myśli zawarte w pismach H.G.Gadamera wydają się istotne dla naszych rozważań. Pierwsza, to już wspomniane podważenie wyższości symbolu nad alegorią, co będzie miało wyraz w powrocie do alegorii w XX wieku, zwłaszcza w teorii sztuki postmodernistycznej. Druga zaś dotyczy wymienionej przez H.G.Gadamera w *Aktualności piękna* pewnej cechy symbolu, a mianowicie reprezentowania. „Twierdzą przeto - pisze Gadamer - że symboliczność nie tylko odsyła do znaczenia, ale pozwala mu się uobecnić: reprezentuje znaczenie.(...) Reprezentacja nie znaczy(...), że coś jest tu oto w zastępstwie lub niewłaściwej funkcji czy pośrednio, jak gdyby było substytutem, namiastką. To, co jest reprezentowane, samo jest raczej tu oto, i to w taki sposób, w jaki w ogóle może ono tu oto być”⁴⁴⁵. I daje przykład reprezentacyjnego portretu, który jest częścią obecności osoby portretowanej. I choć zastrzega, że nie o bałwochwalstwo czy oddawanie czci tu idzie, to jednak skojarzenia tej myśli z teologią ikony, a wcześniej z estetyką bizantyńską nie

⁴⁴⁰ H.G.Gadamer, *Symbol i alegoria*, [w:] *Symbole i symbolika*, red. M.Głowiński, Warszawa 1990, s. 104.

⁴⁴¹ Tamże, s. 102.

⁴⁴² Genialny artysta staje się więc przekazicielem, łącznikiem między ideą a dziełem. Podobnie uważali neoplatonicy, zwłaszcza Ficino, który rolę twórcy ograniczał do przygotowania materii, w którą wciela się idea. Było to jednak działanie świadome w przeciwieństwie do twórczości według koncepcji geniuszu. Stąd właśnie początek zainteresowań nieświadomością w XIX wieku.

⁴⁴³ H.G.Gadamer, op. cit., s. 103.

⁴⁴⁴ Tamże, s. 106.

⁴⁴⁵ Tenże, *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, Warszawa 1993, s. 46.

da się uniknąć⁴⁴⁶. Dalej autor *Aktualności Piękna* stara się znaleźć przyczyny owej reprezentatywności w podobieństwie, w *mimesis*, rozumianej jednak jako „nie naśladowanie czegoś już wcześniej znanego, ale doprowadzenie czegoś do przedstawienia, tak by było ono obecne w zmysłowej pełni”⁴⁴⁷. W tych rozważaniach H.G.Gadamer odchodzi od wyjaśnienia symbolu jako takiego, a raczej poszukuje cech wyjątkowych sztuki – symboliczności sztuki w ogóle, a nie tylko tej posługującej się symbolem.

Dla nas jednak może to być ważny symptom do wyróżnienia pewnej pośredniej formy oznaczania – czegoś między alegorią a symbolem, co H.H.Hofstätter nazywa symbolem idealistycznym, Champfleury – alegorią realną a Juliusz Kleiner reprezentatywnością. Dwie poprzednie propozycje były już omówione, warto jeszcze przytoczyć koncepcję J.Kleiner, która powstała na gruncie badań literackich, wydaje się jednak adekwatna do sztuk plastycznych. Wśród sposobów przekazywania „treści nie przedstawionych” wymienia on podobieństwa, „twory” alegoryczne, symboliczne i reprezentatywne, które wyróżnia porównując przedmiot przedstawiony i treść nie przedstawioną według kryteriów stopnia konkretności, samoistności i logiczności⁴⁴⁸. Reprezentatywność charakteryzuje twór, który jest przedmiotem konkretnym, samoistnym, o własnej logice odnoszącym się do przedmiotu ściśle określonego o znacznie większym zakresie i większej doniosłości, mający charakter zbiorowości lub klasy przedmiotów⁴⁴⁹. Twór taki, w którym kondensują się rysy zbiorowości, nie może być uznany za symbol, gdyż jego znaczenie jest ściśle określone, konkretne, nie jest też alegorią, gdyż w przeciwieństwie do niej jest samoistny i posiada logikę własną. Wydaje się więc, że jest dobrym określeniem tego, co osiągał w swoich realistycznych obrazach G.Courbet, a i innych przykładów takich reprezentantów dostarczą nam obserwacje sztuki XX wieku.

Alegoria rzeczywista stała się także dla W. Hofmanna argumentem za dokonaniem rewizji sztuki alegorycznej II poł. XIX wieku. Zauważa on, nie tylko u G.Courbeta, ale także w pracy Menzla *Ściana atelier* z 1872 wrażliwą „reakcję obu artystów na rozpadający się na fragmenty zamknięty, przekazywany przez tradycję obraz świata. Odpowiednio ustawione zostały przedmioty na „ścianie atelier” w ten sposób, że jawiły się jako niepowiązane ze sobą części i stawały w opozycji do tradycyjnego sposobu ich użycia. Te fragmenty pochodzące z obszaru bezpośredniego postrzegania i w pewnym sensie z zasobu historycznego zostały przetransportowane i układają się w widzu w pewną nową treść właśnie przez fragmenty, a nie według dotąd obowiązujących metod rozszyfrowywania ikonograficznego. Taka alegoryczność przeciwstawia się tradycyjnej „jednoznacznej” alegorii, ukazuje wielowarstwową rozprawę artystów z warunkującą ich rzeczywistością”⁴⁵⁰.

Mówiliśmy do tej pory o symbolu jako nabierającym szczególnej wartości w XIX wieku środka przekazywania treści oraz o alegorii jako tracącej skuteczność,

⁴⁴⁶ Por. G.Mathew, *Byzantine Aesthetics*, London 1963.

⁴⁴⁷ H.G.Gadamer, *Aktualność...*, op. cit., s. 48.

⁴⁴⁸ J.Kleiner, *Reprezentatywność, symboliczność, Alegoryczność (Próba nowej konstrukcji pojęć)*, [w:] Tenże, *Studia z zakresu teorii literatury*, wyd. 2, Lublin 1961, s. 67.

⁴⁴⁹ Tamże. Analogicznie - twór symboliczny to konkretny, samoistny przedmiot a odnosi się do tego co ściśle nieokreślone, zaś twór alegoryczny to konkretny przedmiot pozbawiony własnej logiki odnoszący się do określonego, abstrakcyjnego przedmiotu.

⁴⁵⁰ W.Hofmann, *Über Menzels, „Atelierwand” in der Hamburger Kunsthalle*. [w:] *Beiträge zum Problem des Stilpluralismus*, München 1977, za: H.T.Wappenschmidt, op. cit., s. 39.

nieprzekonywujące. Jak jednak widać, nie wszyscy są zgodni co do tak przeprowadzonego podziału wartościującego, a nawet podważane są ówczesne teorie, za pomocą których wyróżniano alegorię i symbol. Przykładem odrębnego zdania na ten temat są rozważania Juliana Krzyżanowskiego przeprowadzone na gruncie badań literaturoznawczych. J. Krzyżanowski, powołując się na Alberta Thibaudeta⁴⁵¹ pisze na wstępie artykułu: *Alegoria w prądach romantycznych*: „gdy namiętne spory [o symbol] przycichły, subtelny ich badacz nie wahał się przed ukazaniem ich jałowości, płynącej stąd, iż symbol wypadło mu uznać za nową, bardziej pomysłową i giętką odmianę alegorii”⁴⁵². I idzie dalej tym tropem ukazując, że symbolizm jest kontynuacją alegorii, pewnym zabiegiem na niej dokonanym: „symboliści odnowili starą alegorię dwoma zabiegami. Po pierwsze tedy zatarli lub co najmniej bardzo osłabili wymowę konwencjonalnego emblematu, wskutek czego obraz jednoznaczny nabierał wieloznaczności. Po wtóre rozbudowywali bogato sam obraz wyposażając go czynnikami nastrojowymi o swoistej wymowie lirycznej”⁴⁵³, „neoromantyczna droga od alegorii do symbolu (...) polegałaby na wzmożeniu wymowy artystycznej czy siły ekspresyjnej alegorii, przy pomocy odpowiednich zabiegów kompozycyjnych”⁴⁵⁴. I rzeczywiście często trudno jest jednoznacznie stwierdzić, czy dane przedstawienie jest alegorią czy symbolem, gdy patrzymy tylko na pierwszy element – czyli znaczące⁴⁵⁵. Nie można jednak zapominać o drugim elemencie – znaczonem. Alegoria zwykle dotyczy tego, co konkretne, nazwane, zaś symbol odnosi się do nieokreślonego, nie możliwego do nazwania. To uzupełnienie nie wyklucza jednak, że w wielu przypadkach należałoby zrewidować zdanie na temat symboliczności danego motywu. Szczególnie widoczne staje się to na gruncie sztuki polskiej. Waldemar Okoń omawiając XIX-wieczne alegorie narodowe zwraca uwagę, że tak w sztukach plastycznych jak i literaturze XIX wieku do 1890 roku, idea „była punktem wyjścia i celem zabiegów artystycznych –połączona z dążeniem do jednoznacznego, utrzymanego w duchu patriotyczno-narodowym odczytania”⁴⁵⁶. Trzeba więc zwrócić uwagę na to, że pewne motywy uznawane są za symbole (bo są samoistne, logiczne), ale ich znaczone jest konkretne i nazwane, choćby przez badaczy, którzy motywom nadają nazwy: Matka - Ukraina, Samotny Wódz, Mędrzec Ludowy itp., co nadaje im alegoryzującego charakteru. Niektóre dzieła zaś, np. poszczególne przedstawienia z cykli Artura Grottgera, pełnią funkcje nie tyle symboliczne, co reprezentacyjne. Powtarza się tu problem już wspomniany - pewne nastawienie epoki na jednoznaczny odbiór dzieł, postawa alegoryzująca, z którą mamy do czynienia w szczególnych momentach historycznych. Tak było z polską sztuką w czasie zaborów, tak też odbierano sztukę w latach 80-tych XX wieku, szukając w niej aluzji patriotycznych.

Kres alegorii w XIX wieku nie był więc przesądzony, a o jej odrodzenie upominają się artyści i teoretycy końca XX wieku. Rehabilitacji alegorii będzie zaś patronował myśliciel, który alegorię pokazał w zupełnie odmiennym świetle, a mowa tu o Walterze Benjaminie.

⁴⁵¹ A. Thibaudet, *Reflexions sur le roman*, Paris 1938.

⁴⁵² J. Krzyżanowski, *Alegoria w prądach romantycznych*, „Przegląd Humanistyczny”, 1962, t. 6, s. 4.

⁴⁵³ Tamże.

⁴⁵⁴ Tamże, s. 14.

⁴⁵⁵ Wspominaliśmy już o lubianych przez symbolistów personifikacjach, które bardziej są alegoryczne niż symboliczne.

⁴⁵⁶ W. Okoń, op. cit., s. 5.

W. Benjamin połączył teoretyczne rozmyślenia o alegorii z praktyką alegorysty, gdyż jego pisma często same mają charakter emblematów. Punktem wyjścia do rozmyślań nad alegorią była fascynacja barokową emblematyką. Na jej podstawie odnajduje on cechy odróżniające alegorię barokową od alegorii nowoczesnej, którą posługiwał się Ch. Baudelaire. Alegoria dla W. Benjamina zaczyna się dopiero w XVII wieku, gdy utracono charakterystyczną dla średniowiecza pewność zbawienia: „>>Tamten świat<<”, będący w bezpośrednim zasięgu ludzi średniowiecza – człowiekowi doby baroku został wzbroniony. Z jednej strony doświadczenie *vanitas* oraz niekoniecznie spełniająca się nadzieja na zbawienie nieuchronnie prowadzą człowieka baroku do zwątpienia, z drugiej zaś nie chciałby się on pozbyć tej nadziei całkowicie⁴⁵⁷. Emblematyka, a zwłaszcza hieroglifika była dowodem ludzkiego pragnienia połączenia tego, co odmienne, była chęcią związania pisma ze sferą sakralności: „Skoro pismo chce upewnić się swego sakralnego charakteru – wnioskuje W. Benjamin – a zawsze będzie go dotyczył konflikt sakralnego prestiżu i świeckiej zrozumiałości – to dążyć będzie zawsze do hieroglifiki. Tak dzieje się w baroku. Zewnętrznie i stylistycznie – w drastyczności składu czcionki i w przeładowanej metaforze – pismo dąży do obrazu”⁴⁵⁸. To co wieczne, wyrażalne jest w obrazie, nie w samym piśmie. A obraz przedstawia nietrwały przedmiot i utrwala go, alegoria ma moc ocalenia – i to miało zdaniem W. Benjamina być odkryciem baroku. Dlatego barokowa alegoria – płynąca z melancholii i zwątpienia, skupiała się nie na idei, lecz przywiązywała się do przedmiotu, co jest cechą najważniejszą koncepcji Benjamina. Cały czas skupia się ona na przedmiocie, idea zaś stoi w służbie przedmiotu, zapewnia jego ratunek. A ratunek jest potrzebny, bo przedmioty utraciły swój udział w wieczności. Praca alegoryka nie jest już, jak w średniowieczu, odczytywaniem w świecie zapisanej ręką Boga prawdy o wieczności, lecz nadawaniem znaczeń. Zaduma nad przedmiotem przekształca go w alegorię, zadając kłam nicości: „Tak też intencja nie trwa wiecznie przy widoku jakości, ale wiarołomna nagle ucieka ku zmartwychwstaniu”⁴⁵⁹, „wgląd w nietrwałość rzeczy oraz pragnienie, by ocalić je dla wieczności, jest jednym z najsilniejszych motywów alegorycznych”⁴⁶⁰. Tego ocalenia dokonuje się jednak przez ostateczne pozbawienie przedmiotu dotychczasowych znaczeń, przez „zniszczenie tego, co organiczne, i tego co żywe, mówi W. Benjamin, ale zaraz dodaje, wymazanie pozoru”⁴⁶¹. Alegorysta najpierw pozbawia rzeczy ich sensu, by nadać im sensy nowe. Przedmiot wydany jest na łaskę i nienaskę alegorysty: „od tego momentu nie jest już w stanie promieniować znaczeniem, sensem: zyskuje na znaczeniu tyle, ile przyda mu go alegorysta”⁴⁶². Destrukcyjne działanie na przedmiotach jest jednak zrekompensowane ocaleniem

⁴⁵⁷ R. Różanowski, *Pasaże Waltera Benjamina. Studium myśli*, Wrocław 1997, s. 80-81.

⁴⁵⁸ W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, red. R. Tiedmann i H. Schweppenhäuser, Frankfurt a. M., 1991, t. I, s. 354, cyt. za: L. Sobkiewicz, *Alegoria, emblemat, denkbild. O emblematycznej prozie Waltera Benjamina [w:] Sztuka i obraz sztuk. Obrazowanie wizualne a literatura i filozofia*, red. M. Kapustka, A. Pochodaj, Wrocław 1999, s. 30.

⁴⁵⁹ W. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, s. 356, cyt. za: R. Różanowski, op. cit., s. 78.

⁴⁶⁰ Tamże, s. 81.

⁴⁶¹ Tenże, *Park centralny*, [w:] *Anioł Historii, Eseje, szkice, fragmenty*, oprac. H. Orłowski, Poznań 1996 s. 397.

⁴⁶² Tenże, *Ursprung...*, s. 354, cyt. za: R. Różanowski, op. cit., s. 82.

przez alegorię. W końcu zdaniem W.Benjamina: „Alegorię stanowią punkty, w których Baudelaire odpokutował swój popęd niszczycielski”⁴⁶³.

W.Benjamin uważa, że alegoryk uwidacznia zastany brak sensu przedmiotu, by mu go następnie nadać. Szczególnie jest to widoczne w nowoczesności, w której przedmiot staje się tylko towarem. Z tym nie zgadza się Harald Steinhagen⁴⁶⁴, odczytując Benjaminowskie działanie alegoryka jako akt samowoli - zdyskwalifikowanie naturalnego znaczenia rzeczy. Dalej pisze H.Steinhagen, że poprzez alegoryczno-emblematyczne potraktowanie rzeczy, alegoryk sprzeciwia się dewaluacji świata rzeczy, ale dla „ratunku” dokonuje jej jeszcze raz, gdyż faktyczne odłączenie rzeczy i znaczenia założone w akcie samowolnego nadania znaczenia, ale też wciąż na nowo ustanawiane i przez to ratyfikowane jest właściwą dewaluacją. Podstawową więc kontrowersją w koncepcji W.Benjamina jest uznanie barokowego (i oczywiście nowoczesnego) świata za już zdewaluowany. „Utkwiony we własnej subiektywności [alegoryk] nie zauważa że on sam, jego spojrzenie zaciemnione przez wiedzę i rozmyślanie, które spostrzega rzeczy tylko jako zdewaluowane, przenosi je znów w ten stan, w którym potrzebują ratunku” – stwierdza H.Steinhagen. Przekonanie H.Stainhagena o istnieniu porządku sensów rzeczy mogłaby potwierdzać istniejąca wciąż świadomość ikonograficzna, utrwalająca powszechność pewnych znaczeń. Potwierdzać to może chyba zdanie W.Benjamina: „(...) w literaturze siedemnastowiecznej właśnie pokusa rutyny pozostawiła tak różnorakie ślady. Rutyna ta nadwyrężyła do pewnego stopnia destrukcyjną tendencję alegorii, jej akcentowanie fragmentaryczności dzieła sztuki”⁴⁶⁵. Owa rutyna może być chyba odczytana na gruncie plastyki jako konwencjonalizacja ikonograficzna. I nie dotyczy to tylko baroku, bowiem wiara w istnienie porządku sensów będzie powodem ciągłego konfliktu między częścią publiczności a artystami – którzy często przyjmują stanowisko W.Benjamina.

Zdewaluowany świat zewnętrzny leży w gruzach. Alegoryk pochyla się nad poszczególnymi odłamkami i ratuje je nadając im znaczenia. Alegoria jest więc budowana z fragmentu: „To, co leży odłupane wśród gruzów, to arcyznaczący fragment, odłamek: jest to najszlachetniejsza materia barokowej twórczości”⁴⁶⁶. Fragment różnie może być jednak rozumiany. „Kluczową figurą wczesnej alegorii są zwłoki”⁴⁶⁷ – pisze W.Benjamin. Fragmenty zwłok to relikwie. Pochodzą ze świata zewnętrznego, a dążą do utrwalenia wiary w przyszły porządek wieczny. Nowoczesna alegoria, alegoria Ch.Baudelaire’a, fragment traktuje jako pamiątkę. „Pamiątka to zeświecczona relikwia”, wywodzi się z „obumarłego doświadczenia, które zwie się eufemistycznie przeżyciem”⁴⁶⁸. „W niej osadziło się rosnące samowyobcowanie człowieka, inwentaryzującego swą przeszłość niby martwy dobytek. Alegoria opuściła w wieku dziewiętnastym świat zewnętrzny, aby osiąść w świecie wewnętrznym.”⁴⁶⁹. Relikwia jest rzadkością, przetrzymywana z pietyzmem i z wiarą w byłą i przyszłą

⁴⁶³ Tenże, *Park...*, s. 244.

⁴⁶⁴ H.Steinhagen, *Zu Walter Benjamins Begriff der Allegorie*, [w:] W.Haug, *Formen und Funktionen der Allegorie*. Symposium Wolfenbüttel 1978.Tezę Steinhagena podaję według omówienia zamieszczonego w książce H.T.Wappenschmidta, op. cit., s. 31.

⁴⁶⁵ W.Benjamin, *Park...*, s. 409.

⁴⁶⁶ Tenże, *Gesammelte Schriften*, cyt. za: L.Sobkiewicz, op. cit., s. 29.

⁴⁶⁷ Tenże, *Park...*, s. 403.

⁴⁶⁸ Tamże.

⁴⁶⁹ Tamże.

całość. Pamiątki są liczne, kolekcjonuje się je, a zmieniając towar w obiekt zbieractwa⁴⁷⁰, dokonuje się ich ratunku. Pamiątka to ocalona moda, pamiątka po minionych przeżyciach⁴⁷¹. Takim zbieraczem pamiątek był Ch.Baudelaire – „usiłował on w heroiczny sposób zharmonizować towar”⁴⁷². Patrona nowoczesności W.Benjamin dostrzega jako marudera, świadomie oddzielającego się od pochodłu nowoczesności. „Jak to możliwe, że taki przynajmniej z pozoru zupełnie >nie na czasie< sposób zachowania, jakim jest sposób zachowania alegorysty, zajął pierwsze miejsce w poetyckim dziele stulecia?”⁴⁷³ - pyta autor *Parku centralnego*, zauważając alegoryczną działalność Baudelaire’a. Alegoria nowoczesna nie jest więc powszechnym zabiegiem, jest raczej artystycznym wyjątkiem w rękach twórcy „rozmyślacza” melancholijnie spoglądającego na okruchy świata nowoczesnego, pragnącego utrwalić to, co przemijające (w nowoczesność wpisana jest ciągła zmiana). Połączenia niemożliwego – trwałości i wieczności dokonać chce za pomocą alegorii – środka anachronicznego. „Jego teorie akcentują niekiedy to zacofanie w sposób prowokacyjny”⁴⁷⁴. Dlatego Ch.Baudelaire nie boi się stereotypów, wręcz przeciwnie, jest to tworzywo alegorii. Stereotypowość, kolejną cechę alegorii będziemy często odnajdować w sztuce współczesnej.

Na jeden ważny fakt należy jeszcze zwrócić uwagę omawiając refleksję W.Benjamin⁴⁷⁵. Nacisk kładzie on nie tyle na alegorię, na wytwór, co na działalność alegorysty – na akt tworzenia. Alegoria wcześniej przez nas omawiana była raczej dziełem anonimowym, utrwalona w podręcznikach emblematycznych należała do zbiorowego dziedzictwa. W.Benjamin mówi przede wszystkim o alegoryście, który dzięki tworzeniu alegorii wyróżnia się, jest bohaterem. Myśl W.Benjamin wyrasta więc z romantycznego i nowoczesnego pojmowania sztuki, która jest wynikiem twórczości jednostki. Ta nowa koncepcja alegorii przydatna jest jednak nie tyle dla rozpoznania sztuki barokowej i nowoczesnej, co raczej bliższej nam czasowo sztuki, gdyż przeniesienie ciężaru z dzieł alegorycznych czy symbolicznych na akty alegoryczne będzie charakterystyczne dla praktyki artystycznej pod koniec wieku XX.

⁴⁷⁰ Tamże, s. 408.

⁴⁷¹ Por. G.Dziamski, *Rehabilitacja alegorii. Benjaminowski motyw w refleksji nad sztuką współczesną*, [w:] „*Drobne rysy w ciągłej katastrofie*”. Obecność W. Benjamin w kulturze współczesnej, Warszawa 1993.

⁴⁷² W.Benjamin, *Park...*, s. 410.

⁴⁷³ Tamże, s. 400.

⁴⁷⁴ Tamże, s. 409.

⁴⁷⁵ Jego myśl będzie jeszcze omawiana w III części.

Rozdział II

Nowoczesność – kres ikonografii?

Wiek XIX był w naszych rozważaniach momentem przejścia od tradycyjnej ikonografii do poszukiwań nowych tematów w sztuce (tematyka współczesna i historyczna), aż do ukształtowania się symbolistycznego sposobu przekazywania treści pozaobrazowych. XX wiek zastał więc artystów w momencie, gdy rozpoczęli oni poszukiwania sposobów komunikowania treści nie tylko za pomocą tradycyjnych przedstawień, ale także za pomocą formy. Oczywiście rozluźnienie więzów sztuki z „kanoniczną tematyką” nastąpiło już wcześniej⁴⁷⁶, ale dopiero w połączeniu z odejściem od tradycyjnego sposobu obrazowania dokonała się w tym względzie prawdziwa rewolucja. Obserwować ją można na kilku płaszczyznach. Po pierwsze, można ukazać jak artyści nowocześni przestali się zajmować znaczeniami pozaobrazowymi, a skupili się na problemach plastycznego przekazu tego, co odbierali wzrokowo. Temat więc musiał być uproszczony i nie znaczący, by nie komplikować relacji świat – oko - obraz. Jednocześnie najbardziej odpowiednie do tego tematy stały się specyficzną „nowoczesną” ikonografią. Z drugiej jednak strony nie można pominąć faktu, iż wielu artystów posiadłszy głęboką świadomość formy chciało ją wykorzystać jako przekaznik treści. W myśl panującego w tym czasie hasła walki z „literaturą” w malarstwie, twórcy oddawali formie pełnię odpowiedzialności za znaczenie obrazu, wierząc w możliwość wytworzenia czysto malarskiego języka, który przejąłby funkcje ikonografii. Wreszcie nie wolno pominąć faktu, że autonomia formy doprowadziła do abstrakcji, do zerwania z przedstawianiem realnego świata, a wręcz przedstawianiem czegokolwiek poza sobą. I tu też pozostawać będzie zawsze pytanie, czy abstrakcyjne formy mówią tylko o sobie, czy może znaczą coś więcej i czy ich odczytanie zależy od widza, intencji artysty, czy samej formy? Wiele artystów i teoretyków im towarzyszących starało się udowodnić, że znaczenie jest zawarte w formie, w obrazie, a nie poza nim. Obecnie jednak obserwować można zupełnie odmienne sposoby odczytywania modernizmu, na koniec więc pozostawimy sobie przykłady interpretacji, świadczących o tym, że obraz nowoczesności, w którym przeważają problemy formalne, nie jest jedynym możliwym. Zanim się jednak skupimy na wymienionych zjawiskach przypisywanych sztuce XX wieku, warto cofnąć się do lat pięćdziesiątych wieku XIX, gdyż właśnie wtedy można zaobserwować moment, który dla świadomości ikonograficznej wydaje się ważący. Dwóch artystów Gustaw Courbet i Édouard Manet podważyło bowiem zasadność tradycyjnej ikonografii i to nie poprzez jej odrzucenie, ale ukazując jej wyczerpanie.

1. Courbet i Manet – dyskusja z ikonografią

Połowa dziewiętnastego wieku to czas poważnych dyskusji dotyczących tematyki obrazów. Realizm wprowadzał bowiem do malarstwa współczesność w postaci tematów z życia codziennego, które z zasady miały być przedstawiane

⁴⁷⁶ H.Morawska początków tego zjawiska upatruje w twórczości Goyi a potem romantyków. H.Morawska, *Francuscy pisarze i krytycy o malarstwie 1820-1876*, t.1 *W poszukiwaniu nowoczesności*, Warszawa 1977, s. 83-103.

bezsronnie, z chłodnym obiektywizmem, bez idealizacji i selekcji⁴⁷⁷. W ówczesnych tekstach krytyków zauważamy nacisk kładziony na formę i coraz bardziej wyraźne odchodzenie od problemów treści. „Celem wypowiedzi krytyka - wyjaśnia H.Morawska - jest przekonanie widza o wielkiej randze formy artystycznej, odzwyczajenie go od identyfikowania atrakcyjności anegdoty z wartością obrazu, wykazanie mu, że wartość obrazu nie zależy od charakteru podjętego tematu, czyli przynależności do określonego malarskiego gatunku”⁴⁷⁸. Artyści poszukując nowych motywów, kierować się mieli względami czysto plastycznymi. Tematyka miejska: życie codzienne i odświętne, praca i rozrywka, teatry, kabarety, cyrk i konne wyścigi były dla realistów, a później impresjonistów pretekstem do formalnych, technicznych eksperymentów, nie zaś nośnikami głębszych znaczeń. Nie wolno jednak zapominać, że tak wyraźne odejście od znaczeniowej funkcji sztuki i służącej temu ikonografii, poprzedzone było kilkoma indywidualnymi gestami artystów, podważającymi prawomocność ikonografii. I choć nie do końca zostało to zauważone i teoretycznie wyeksplikowane, dla naszych badań świadomości ikonograficznej wydaje się to momentem przełomowym bardziej niż sama „rewolucja” impresjonistyczna. Chodzi tu bowiem o kontrowersyjne malarskie manifestacje G.Courbeta i E.Maneta.

Na dzieła G.Courbeta zwróciliśmy już uwagę przyglądając się alegorii rzeczywistej jako specyficznej formie sytuującej się między alegorią a symbolem, której nazwę zawdzięczamy zresztą temu artyście. I mimo licznych dyskusji i różnorodnych interpretacji związanych z *Atelier Artysty* założona przez autora tajemnicza treść dzieła mieściła się w tradycyjnej funkcji ikonografii. Dzieło intrygowało, zmuszało do poszukiwania ukrytego przesłania i nadawania sensowności całemu przedstawieniu. Podobnie *Pogrzeb w Ornans*, przez Champfleury’ego zaliczony do alegorii rzeczywistej, mimo swej wyzywającej niestosowności mógł być odczytywany jako manifest realizmu o zabarwieniu społecznym. Problem jednak pojawia się przy okazji dzieł G.Courbeta, które wydają się sensu nie posiadać. Takim obrazem jest na pewno, wcześniejsze od *Atelier*, bo z 1853 roku, przedstawienie *Kąpiące się*, które wywołało u publiczności nie tyle oburzenie czy sensacyjne zainteresowanie, co niesmak i konsternację. Stało się tak właśnie z powodu braku znaczeniowego uzasadnienia motywu ukazanego przez artystę. Eugène Delacroix zapisał w swych *Dziennikach*: „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 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

⁴⁷⁷ Zasady realizmu przenikały do sztuk plastycznych z literatury. Por. S. Krzemień, *Realizm: narodziny pojęcia i krystalizacja doktryny*, „Estetyka” 1962, nr 3, s. 236-249.

⁴⁷⁸ H.Morawska, op. cit., s. 95. Autorka na podstawie przebadanych tekstów krytyków francuskich syntetycznie przedstawia problem tematu w kilku punktach:

1. O wartości obrazu decyduje jego forma artystyczna nie temat.
2. Walory artystyczne obrazu są bardziej widoczne wtedy, gdy atrakcyjność samego tematu nie pochłania uwagi widza.
3. Temat jest istotny tylko dla widza, który nie potrafi ocenić walorów formalnych obrazu.
4. Martwa natura i pejzaż mają taką samą wartość artystyczną, jak kompozycje historyczne.
5. Temat jest kwestią przypadkowego wyboru.

między tymi dwoma osobami niepodobna zrozumieć⁴⁷⁹. Zarzuty E. Delacroix dotyczą jak widać braku uzasadnienia klasycznego ujęcia postaci, w którym największą, ekspresyjną rolę pełni gest. Gesty tytułowych kąpiących się są nie do wytłumaczenia. Czy naga kobieta gestem uniesionej dłoni zatrzymuje niewidzialnego obserwatora czy opiera się o niewidzialną ścianę? Czemu kobieta ubrana skręca się w zbyt wdzięcznej i niezbyt wygodnej pozie? Nienaturalność tych gestów powoduje, że szukać wyjaśnienia należałoby nie w realizmie, ale w ukrytych znaczeniach. Ale na te nic nie wskazuje, brak jakichkolwiek atrybutów nie pozwala na mitologiczną czy historyczną identyfikację postaci. I nic nie pomogą porównawcze studia wielu badaczy, szukające w tradycji obrazów, z których mógł G. Courbet zaczerpnąć układ kompozycji, a przede wszystkim gesty bohaterów⁴⁸⁰. Nawet wskazanie bezspornego, jak uważa Maria Poprzęcka, źródła zapożyczenia gestów z obrazu Tycjana *Bachus i Ariadna* nie mogą wyprowadzić z zakłopotania⁴⁸¹. „Obraz jest ostentacyjnie niestosowny – pisze M. Poprzęcka - 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”⁴⁸². Trudno jest też tłumaczyć tę kompozycję względami ideologicznymi, nie ma tu alegorii rzeczywistej, bo scena nie jest realna. Zwykła mieszcza udająca boginię? Czemu więc G. Courbet upozował w ten sposób swoją modelkę? Przecież nie podejrzewamy go o nieporadność, czy nieświadomość tego dysonansu, raczej znając jego wyzywającą postawę, spodziewać się musimy prowokacji. Widok wielce przerośniętych pośladków zaserwowanych na pierwszym planie w kontraście ze spektakularnymi, a nic nie znaczącymi gestami to zaczepka, która ma na celu zdemaskowanie przeciwnika. Trudno jednak definitywnie powiedzieć, kto jest przeciwnikiem. John Berger zastanawiając się nad wywrotowym charakterem dzieł G. Courbeta, a zwłaszcza *Pogrzebu w Ornans* pyta: „Jednak na czym polega ta intryga? Na kulcie brzydoty? Przewrocie społecznym? Ataku na Kościół? Krytycy na próżno poddawali obraz badaniu, by odkryć klucz. Nikomu nie udało się odkryć źródła jego rzeczywistej wywrotowości”⁴⁸³. Szukać bowiem należy przeciwnika nie poza sztuką - w kontekście społecznym, politycznym ewentualnie w panującej ówczesnie estetyce, lecz w obrębie samej sztuki. Przede wszystkim G. Courbet demaskuje ikonografię, jako tradycję wyczerpaną. Znow przywołajmy słowa M. Poprzęckiej: „Courbetowskie przekształcenie, może dlatego że wyjątkowo bezceremonialne i grubiańskie, przypomina, jak wielka część przejętej przez sztukę XIX wieku tradycji antycznej, jest już tylko nic nie wyrażającym gestem, (...) jest niczym więcej jak wszechobecnym i banalnym magazynem artystycznych komunałów – jak banalnym, świadczy demistifikatorska zajadłość G. Courbeta. W długim łańcuchu reinterpretacji i repetycji ich sens się zagubił”⁴⁸⁴.

Kąpiące się to przewrotna rozprawa z ikonografią. Przewrotna, bo nie zrywająca z tradycyjną tematyką, z tradycyjną kompozycją, a przede wszystkim z dawną, mistrzowską techniką, lecz tylko wycelowana w najsłabszy punkt ikonografii –

⁴⁷⁹ E. Delacroix, *Dzienniki*, cz. 1 1822-1853, Gdańsk 2003, s. 369.

⁴⁸⁰ Por. M. Poprzęcka, *Gest, który nic nie wyraża*, [w:] Taż, *Pochwała malarstwa. Studia z historii i teorii sztuki*, Gdańsk 2000, s. 130-137.

⁴⁸¹ Tamże, s. 132.

⁴⁸² Tamże, s. 136.

⁴⁸³ J. Berger, *Courbet i góry Jura*, [w:] Tenże, *O patrzeniu*, Warszawa 1999, s. 190.

⁴⁸⁴ M. Poprzęcka, op. cit., s. 136-137.

moment spotkania treści z formą. Gest ekspresyjny musiał być zarazem piękny i znaczący, zwykle zaś będąc pięknym przestawał być znaczącym. J.Berger stwierdza: „Jako praktyk [Courbet] pozostał tradycjonalistą. Jednak zdobył umiejętności nie przejmując wartości, którym te umiejętności służyły. Można by powiedzieć – skradł profesjonalizm”⁴⁸⁵. Albo można powiedzieć, że G.Courbet zdradził tradycję ikonograficzną. Zdradził, by inni mogli z nią zerwać.

Kolejnym krokiem uwalniania się od ikonografii są na pewno niektóre obrazy E. Maneta, a przede wszystkim *Śniadanie na trawie* i *Olimpia*⁴⁸⁶. Podobnie jak obrazy G.Courbeta, i te autorstwa E. Maneta spotykały się z dezaprobatą krytyki: Théophile Thoré pisał: „*Kąpiel* jest w bardzo ryzykownym guście: naga kobieta, spokojnie siedząca na trawie, w towarzystwie dwóch ubranych mężczyzn; w głębi postać kąpiąca się w małym jezioru, w tle wzgórze. Scena zaaranżowana jest pod wielkimi drzewami, które tworzą altanę. Naga kobieta nie ma, niestety pięknych kształtów i nie można sobie wyobrazić nic brzydszego od pana leżącego obok niej, któremu nie przyszło nawet do głowy zdjąć na powietrzu okropnego kapelusza z rondem. Kontrast tego zwierzęcia, tak sprzecznego z charakterem sielskiej sceny i tej nagiej kąpiącej się, jest szokujący. Nie pojmuję przyczyny, która kazała inteligentnemu i znakomitemu artyście wybrać tak bezsensowną kompozycję, którą - być może - usprawiedliwiłaby elegancja i wdzięk postaci. Są tu wartości koloru i światła w pejzażu, a nawet kawałki bardzo prawdziwego modelunku w ciele kobiety”⁴⁸⁷. Znow więc spotykamy ten sam zarzut: kompozycja jest bezsensowna, bo nie usprawiedliwiona treścią. Tematu obrazu nie można uznać za scenę rodzajową przez nienaturalność i nieprawdopodobieństwo obecności nagiej kobiety nad brzegiem Sekwany, wśród ubranych mężczyzn. Jej postać mogłaby się znaleźć tylko w przedstawieniu mitologicznym, alegorycznym czy symbolicznym. Takich zaś treści dociec jednoznacznie nie sposób z powodu zbyt wielu nie współpracujących ze sobą motywów. Oczywiście i w przypadku tego obrazu powstało mnóstwo, często wręcz karkołomnych interpretacji⁴⁸⁸. Prace porównawcze zaś wskazują zdecydowanie jako źródło zapożyczeń nie tylko koncert wiejski Giorgione, ale przede wszystkim rycinę Marcantonio Raimondiego wg Rafaela, a Aby Warburg idzie jeszcze dalej wskazując na antyczny sarkofag, jako pierwowzór postaci nimf wodnych⁴⁸⁹. Co najciekawsze dla nas, E.Manet nie wykorzystuje głównego motywu *Sądu Parysa*, ale poboczny, umieszczony w rogu obrazu, ukazujący trzy siedzące postacie bóstw wodnych⁴⁹⁰. A.Warburg z radością dostrzegał w tym przedstawieniu potwierdzenie swojej teorii o wędrówce motywów, które w pamięci ludzkości przetrwały niosąc zagrożenie odrodzenia pogańskich fobii. Proces transformacji gestów starożytnych bóstw, które na sarkofagu miały być ucieleśnieniem pasywności i depresji, poprzez niderlandzkie przedstawienie pastoralne, aż ku w pełni

⁴⁸⁵ J.Berger, op. cit., s. 188.

⁴⁸⁶ W tej części rozważań skupimy się na obrazie *Śniadanie na trawie*, zaś dzieło *Olimpia* niejednokrotnie będzie jeszcze przywoływane w III rozdziale pracy.

⁴⁸⁷ Thoré-Bürger. *Nowe kierunki w sztuce XIX wieku. Wybór tekstów z lat 1838-1868*, oprac. H.Morawska i H.Ostrowska-Grabska, Wrocław 1972, s. 217-218.

⁴⁸⁸ Wiele spośród nich wymienia M.Poprzęcka w artykule *Sztuka i zasady. Śniadanie na trawie Édouarda Maneta w świetle akademickich reguł*, [w:] *Akademizm w sztuce europejskiej XIX wieku*, Muz. Nar. Warszawa 1998 oraz J.Szczepańska-Tramer, *O „Śniadaniu na trawie” Édouarda Maneta i o cytacie w malarstwie*, [w:] *Ars longa. Prace dedykowane pamięci Profesora Jana Białostockiego*, Warszawa 1999.

⁴⁸⁹ Por. E.Gombrich, *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, London 1970, s. 272-277.

⁴⁹⁰ Szeroko pisze o tym M.Poprzęcka. M.Poprzęcka, *Sztuka i zasady...*

zwycięskiej radości i sielankowości przedstawienia E.Maneta, jest dla A.Warburga dowodem pochodzenia człowieczeństwa ku wolności. *Śniadanie na trawie* to „obraz wyzwolonego człowieczeństwa które porusza się z pewnością w świetle słonecznym”⁴⁹¹, a dowolność, z jaką E. Manet operuje gestami bohaterów świadczy o pełnym zapanowaniu geniusza nad siłami dionizyjskimi.

Nie wszyscy jednak badacze podzielają ów optymizm, przyjmując bowiem podejście ikonograficzne nie w znaczeniu antropologicznym, jak to czynił A.Warburg, lecz historycznym, odnalezienie źródła przedstawienia nie może pomóc w interpretacji treści obrazu, gdyż jest ono, by użyć określenia M.Poprzęckiej „strukturalną pustą formą”⁴⁹². „Postacie zachowały gesty swych pierwowzorów, lecz utraciły atrybuty, które je uzasadniały. Zwłaszcza ruch ręki leżącego po prawej mężczyzny, w której [w pierwowzorze] 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 niejasne, mijają się, są nic nie mówiące”⁴⁹³. M.Poprzęcka zwraca też uwagę na brak jakiejkolwiek komunikacji między postaciami, na chłodną obojętność, która sprawia, że obraz pozbawiony jest aury erotyczności, trudno też dostrzec arkadyjską błogość, jaka płynąć powinna z tego sielskiego przedstawienia. Można więc za M.Poprzęcką konkludować: ten „obraz nie wyraża nic innego, jak tylko samego siebie”⁴⁹⁴ i rozumieć to jako przecięcie dyskusji nad treścią obrazu, skierowanie naszej uwagi na formę. Tak robi wielu krytyków i badaczy, choćby Bernard S.Myers, który stwierdza: „Manet był bardziej skoncentrowany na tym jak, niż co maluje”⁴⁹⁵. Można jednak powiedzieć, że obraz mówiąc o sobie, mówi o malarstwie, demaskując mechaniczny charakter jego powstawania. E.Manet bierze ze znanej dobrze akademikom ryciny motyw poboczny, by odwrócić uwagę od treści, a skupić się na technice, ale czemu właściwie w ogóle wykorzystuje motyw tradycyjny? Zdzisław Kępiński twierdzi, że bodźcem do poszukiwań w tradycyjnym malarstwie była chęć „konfrontacji problemów i wykorzystania doświadczeń w ścieraniu się z nimi, dla uzyskania rezultatów posuwających o dalszy krok obiektywny rozwój widzenia malarskiego i malarskich działań” i dodaje: „interesuje Maneta jako malarza nie anegdota, lecz blask wielkich płaszczyzn oblanych słońcem. Kusi go chęć sprawdzenia, do jakiego stopnia nadać można prestiż wizualny pospolitym zjawiskom życia aktualnego”⁴⁹⁶. Bezdyskusyjnie *Śniadanie na trawie* jest eksperymentem formalnym, choć dyskutować by można, czy rzeczywiście ciało modelki skąpane jest w słońcu, i czy przedstawiona scena jest pospolitym zjawiskiem w życiu codziennym. I wątpliwości te znów prowadzą nas do podstawowego tu problemu – niespójności treści. Przecież dla ukazania „rewelacyjnego odkrycia, że silne światło nie modeluje, tylko spłaszcza formę”⁴⁹⁷, mógł wybrać prawdopodobną współczesną scenę (jak to zrobił przy okazji *Olimpii*)

Może jednak ta dyskusja z ikonografią była mu potrzebna, by pokazać – że tradycja to nie wciąż objawiający się Ideał, wcielający się w odpowiednio

⁴⁹¹ E.Gombrich, op. cit., s. 277.

⁴⁹² M.Poprzęcka, *Sztuka i zasady...*, s. 24.

⁴⁹³ Tamże, s. 30.

⁴⁹⁴ Tamże.

⁴⁹⁵ B.S.Myers, *Modern Art. in the Making*, New York 1959, s. 143.

⁴⁹⁶ Z.Kępiński, *Impresjoniści u źródeł swych obrazów*, Wrocław 1976, s. 36.

⁴⁹⁷ Tamże.

uksztaltowaną materię, że tradycja to magazyn pustych gestów i znaków, które są tylko materiałem do ponownego użycia. Obraz to kompilacja wymyślonych wcześniej motywów, zgrabnie ze sobą zestawionych, wygładzonych tak, by nie było widać miejsc połączenia, uzasadniona intelektualnie za pomocą ikonografii, czyli tematu, który od dawna przestał być ważny, ale wciąż stanowił artystyczne alibi. Uderzający jest, i większość badaczy o tym wspomina, montażowy charakter kompozycji *Śniadania na trawie*⁴⁹⁸. Już współczesny Manetowi krytyk, Pelloquet pisał: „Wykonanie [*Śniadania*] jest dalekie od oferowania mi wystarczającego wynagrodzenia, co też jest rebusem. Tu i tam widzę fragmenty, które są blisko natury, szczególnie u jednej nagiej kobiety i u jednej głowy w przednim planie, ale to nie jest wystarczające, reszta obrazu jest całkowicie niewypowiedzianej niekoherencji. (...). W szkicu prawidłowo rozumianym, prawidłowo wykonanym, wszystkie partie są przedstawione w takim samym stopniu(...) nic nie tłumaczy czy usprawiedliwia niekoherencji E.Maneta, jego nierówności wykonania”⁴⁹⁹. Taki sam zabieg zastosował przecież i G.Courbet, a E.Delacroix zarzucał mu mechaniczne nałożenie postaci na pejzażowe tło. Ten świadomy zabieg, szczególnie widoczny u E.Maneta, musiał czemuś służyć, był jednym z elementów manifestacyjnego zerwania z tradycją akademicką. Inne elementy wymienia M.Poprzęcka: „Nie dał >>inwencji<<, nie zaprezentował >>pięknej idei<<, ograniczył kolorystykę, nie wprowadził cieni i światła we wszystkich ciałach z ich odcieniami i naturalnymi kolorami, zlekceważył >>boski talent wyrażania poruszeń ducha i gwałtownych przeżyć<<, uchybił przyzwoitości, zmącił przestrzenny układ obrazu – i konkluduje - W to miejsce stworzył swój własny porządek”⁵⁰⁰. I taki wniosek wyciągnęło wielu artystów i krytyków. Pochód nowoczesności dla wielu przecież zaczyna się nazwiskiem E.Maneta. Problem jednak polega na tym, że *Śniadanie na trawie* nie da się jednoznacznie zakwalifikować do konkretnego nurtu. Nie jest ani w pełni impresjonistyczne, ani realistyczne, ani symbolistyczne ani literackie. I właśnie dlatego jest tak często interpretowane, cytowane i dyskutowane. Gdy samo nic do końca nie opowiada, bo jego narracja jest nieciągła, pozrywana, wciąż jest tematem sporów oraz inspiracją dla artystów. Albertiańska *storia* zamieniona została w dyskurs, który toczy się poza obrazem, ale wciąż jest przez obraz wywoływany. Świadomość ikonograficzna wciąż w tym dyskursie bierze udział, choć pełni rolę nie wyjaśniającą, ale generującą – twórczość krytyczną i artystyczną.

2. Tematyka nowoczesna oraz stare tematy w nowej oprawie

Trudno dziś dociec, czy dla samego E.Maneta opisana wyżej konfrontacja z tradycją była zamierzoną manifestacją, pewne jest zaś, że *Śniadanie na trawie* było eksperymentem formalnym. I takie wnioski wyciągali z jego dzieł współcześni jemu

⁴⁹⁸ „Jakby niezależnie od siebie pozujący modele zostali mechanicznie sklejeni w jedną grupę” – pisze M.Poprzęcka. M.Poprzęcka, *Sztuka i zasady...*, s. 30. J.Szczepańska-Tramer także zauważa: „grę planów(...)”: nietknięty fragment ryciny Marcantonio [wstawiony] pomiędzy plan pierwszy, ten z martwą naturą i drzewem, a trzeci, płaski jak płótno jarmarcznego fotografa”, op. cit., s. 415.

⁴⁹⁹ Pelloquet’ „Salon de 1863”, 23 July 1863, cyt. za: M. Fried, *Manet in His Generation, The Face of Painting in the 1860's*, „Critical Inquiry”, autumn 1992, s. 64.

⁵⁰⁰ M.Poprzęcka, *Sztuka i zasady...*, s. 33.

artyści i znawcy sztuki. Historyk sztuki Elie Faure pisał, że E.Manet był „pierwszym w Europie, który miał odwagę nałożyć jeden kolor jasny na drugi, ograniczyć do minimum półtony, a nawet całkowicie z nich zrezygnować, zaprzestać niemal modelowania i zestawiać obok siebie lub nakładać na siebie barwne plamy obwiedzione mocno linią wyodrębniającą się z tła pozbawionego współgrających cieni”⁵⁰¹. Nie trzeba oczywiście przypominać, że dla niektórych tylko była to zasługująca na pochwałę odwaga, dla większości zaś bezczelność. Publiczność bulwersowało przede wszystkim samo przedstawienie. Artyści zaś na temat zwracali uwagę w innym kontekście, nie jako obyczajową sensację, lecz pretekst. Dobrym przykładem może tu być reakcja Claude’a Moneta, który postanowił namalować prawdziwie impresjonistyczne *Śniadanie na trawie*. Co najciekawsze obraz o ogromnych rozmiarach 6x4,5 metra miał być malowany w plenerze. Choć nigdy w całości nie ujrzał światła dziennego⁵⁰², wiadomo wiele i pisano o jego powstawaniu i nie przyjmowano z oburzeniem jego formatu, gdy G.Courbeta *Pogrzeb w Ornans* (314x663) wywołał sensację właśnie swą wielkością, zarezerwowaną dla bogów i królów. Obraz C.Moneta nie wzbudzał już takich emocji, bo był impresjonistyczny, tzn. całkowicie zrywał z ewentualnym pozaobrazowym znaczeniem. Jego temat był realistyczny, nie nawiązywał dyskusji z przeszłością, nie zawierał tajemnicy, nie prowokował swoją niekoherencją. C.Monet w ten sposób naprawił „błąd” E.Maneta i pokazał, jaką drogą ma iść impresjonizm – nie intelektu objawiającego się w niepokoju i często dysharmonii, ale estetycznego ładu osiąganego za pomocą wrażeniowości.

Impresjoniści traktują więc temat przede wszystkim jako pretekst do badania problemów światła i koloru. „Opracowanie tematu dla kolorów, a nie dla samego tematu – oto cecha wyróżniająca impresjonistów”⁵⁰³ – pisał ówczesny krytyk, Riviére, a temu najlepiej miał służyć pejzaż i otaczająca codzienność. Świat przez nich przedstawiany jawi się jednak jako bardzo charakterystyczny. Zwracają na to uwagę H.Honour i J.Fleming pisząc: „Świat ich jest słoneczny, przyjacielski, towarzyski, w którym każdy cieszy się siłą, dobrym zdrowiem i wypoczywa poza domem podczas nie kończących się letnich wolnych dni. Wolny od trosk i ekstrawertyczny, z nadmiarem jedzenia i picia, pozwala upływać godzinom przy muzyce i śmiechu oraz przypadkowych flirtach”⁵⁰⁴. Wspomniany już Riviére opisywał płótno Augusta Renoira *Bal du Moulin de la Galette, Montmartre* (1876): „W ogrodzie zalanym słońcem i zaledwie lekko zacienionym przez rzadkie, chudawe akacje, których drobne listeczki trzepocą przy najlżejszym poruszeniu powietrza, weseli młodzi ludzie i dziewczęta, czarujące świeżością swych piętnastu lat i pyszniące się swymi sukienkami, których materiał kosztował niewiele a uszycie nic – mieszają się w jeden radosny tłum, głuszący swym gwarem dźwięki orkiestry. Od czasu do czasu ponad ten gwar wybija się melodia tańca, przypominająca tancerzom jego rytm. Szum, śmiech, ruch, słońce, atmosfera młodości – oto *Zabawa* Renoira (...). To prawdziwa karta

⁵⁰¹ Cyt. za: M. i G.Blunden, J.L.Daval, *Malarstwo impresjonistów*, Warszawa 1994, s. 55.

⁵⁰² Monet nie dokończył dzieła i zgniło w jego piwnicy. Znany jest nam dziś środkowy fragment oraz późniejsza, mniejsza wersja tego obrazu.

⁵⁰³ Cyt. za: Z.Kępiński, *Impresjonizm*, wyd. 2, Warszawa 1976, s. 187.

⁵⁰⁴ H.Honour, J.Fleming, *A World History of Art*, London 1982, s. 521-522, cyt. za: G.Sztabiński, *Problemy intelektualizacji sztuki w tendencjach awangardowych*, Łódź 1991, s. 24.

historii, pomnik paryskiego życia najściślej wierny i bezcenny⁵⁰⁵. I choć niektórzy badacze będą się doszukiwali w tego typu przedstawieniach kontekstów społecznych i światopoglądowych, artyści starali się utrzymywać dystans do tematu i pozostawać w sferze obyczajowego realizmu, czy jak to nazywa Marcin Czerwiński „potocznego doświadczenia”⁵⁰⁶. Najlepszym chyba przykładem owej obojętności na znaczenie tego, co przedstawione jest cykl C.Moneta rejestrujący katedrę w Rouen w zmieniających się różnych porach dnia. Jak zauważa Robert Hughes: „Nigdy tak historycznie czcigodny gmach nie był tak rozmyślnie malowany w czasie teraźniejszym, tak słynny, religijny obiekt, nie był nigdy potraktowany w tak zsekularyzowany sposób. Jest wciąż coś lekko niepokojącego w tej decyzji C.Moneta, by potraktować katedrę jak stóg siana, jak topolę, jak skrawek trawnika, w ten sposób dając do zrozumienia, że świadomość jest ważniejsza od jakiegokolwiek religii. *Katedry* ukazują się jak blade, rozpływające się, zapiaszczone, topniejące lody”⁵⁰⁷.

Codziennosc chwytna impresjonistycznie jest, jak już wspomnieliśmy specyficzna, bo potraktowana wybiórczo. Bale, spacer, pikniki, przejażdżki łódką, bezwietrzne pejzaże pełne słońca i kwiatów to świat beztroski, a więc też w pełni akceptowalny i nie dający pretekstu do dyskusji, wręcz bezrefleksyjny, słowem idealny czy idylliczny⁵⁰⁸. I w ten sposób impresjoniści wpisują się w tradycję – tę arkadyjską, tęskniącą za Edenem, rajskim spokojem. Tyle tylko, że mityczna i wciąż odległa wizja w sztuce dawnej, stała się dla impresjonistów realnością, spełniającą się dzięki artystycznemu spojrzeniu. Tę umiejętność przekładania marzenia na barwy, a przez to urealniania go w obrazie, kontynuowali fowiści a zwłaszcza Henri Matisse. Zdecydowanie H.Matisse czuł się spadkobiercą mistrzów wychwalających radości życia, ale co ważne, nic od nich nie zapożyczał, niczego nie naśladował, jego dzieła przedstawiające kąpiele, tańce, odpoczynek, zawsze były jego własną inwencją. W przeciwieństwie do swych młodszych kolegów, nie uciekał on przed literackością i alegorycznością malarstwa, może pozwalało mu na to osiągnięcie pełnej świadomości środków malarskich i mistrzowskiej umiejętności ich stosowania⁵⁰⁹. Siłą jego obrazów jest doskonale zjednoczenie treści z formą – treść mówi o przyjemności, a forma ją nie tylko ilustruje, ale sama jest przyjemnością – dla oka⁵¹⁰. Trafnie zauważa Norman Rosenthal, *Radość życia* „to obraz bez kątów i prostych linii”. W ten sposób spełniają się zamierzenia artysty, który pisał: „Marzę o sztuce pełnej równowagi, spokoju, jasności, bez niepokojącej czy przytłaczającej tematyki, o sztuce, która byłaby (...) środkiem łagodzącym, kojącym umysł, czymś podobnym do wygodnego fotela

⁵⁰⁵ Cyt. za: Z.Kępiński, *Impresjonizm*, s. 187.

⁵⁰⁶ M.Czerwiński, *Samotność sztuki*, Warszawa 1978, s. 120.

⁵⁰⁷ R.Hughes, *The Shock of the New*, New York, 1991, s. 121.

⁵⁰⁸ Oczywiście nie można tu zapomnieć o Degasie, którego zmęczone prasowaczki, baletnice czy bywalczynie paryskich kawiarni wzbudzają nasz niepokój i zdecydowanie te przedstawienia stanowią wyłom w ikonografii impresjonistycznej.

⁵⁰⁹ E.Grabska pisze: „Program Matisse’a jest zatem >literacki< w aspekcie tej szerokiej i mającej długą tradycję konwencji, która, niemal z zasady, nie mogła odbiegać od dyskursywnej budowy obrazu, budowy pokrewnej literaturze. Program omawianych obrazów wciąż jeszcze liczył się z utrwalanymi od dawna, za pomocą przekazów pisanych i plastycznych, symbolami, wzorami i stereotypami”. Dalej autorka dokonuje analizy tematu ramowego – *dreamland* - w twórczości Matisse’a, Taż, *Apollinaire i teoretycy kubizmu w latach 1908-1918*, Warszawa 1966, s. 54-55.

⁵¹⁰ N.Rosenthal, *Questions to a Broken Mirror*, [w:] [kat. wyst.] *The Age of Modernism. Art. in the 20th Century*, ed. C. M.Joachimides, N.Rosenthal, Berlin 1997, s. 53.

(...)»⁵¹¹. I nie można już stwierdzić, że forma jest podporządkowana treści lub odwrotnie. Mimo literackości obrazów H.Matisse osiąga ideał: forma mówi o treści, ale i sama jest treścią.

Dzieła H.Matisse'a z początku XX wieku są chyba ostatnim świadectwem pełnej wiary w życie i zaufania wobec człowieka⁵¹². Świat impresjonistów i postimpresjonistów był przyjazny odbiorcy. „Można patrzeć na ten świat z ironią, ale nigdy z rozpaczą”⁵¹³ - zauważył R.Hughes. Dwie wielkie wojny i dwa totalitaryzmy jakie wstrząsnęły światem, nie pozwoliły już dłużej artystom wierzyć w postęp ludzkości i jej dążenie do stworzenia raj na ziemi. Dla nowoczesności ta wizja zaginę bezpowrotnie. Stosunek nie tylko do świata zewnętrznego, ale także do sztuki i jej tradycji, charakteryzować teraz będzie coś, co Wiktor Szklowski⁵¹⁴ a za nim Richard Shepard⁵¹⁵ nazywają defamiliaryzacją. Obraz, czy to świata zewnętrznego, czy świata sztuki daleki już będzie od potocznego doświadczenia, percepcyjnych przyzwyczaję i ikonograficznej pamięci. Jak zauważa R.Shepard „modernistyczne poczucie, iż rzeczywistość grozi wyrwaniem się spod kontroli, generuje teksty, które tak poprzez swą treść, jak i formę mają na celu wstrząśnięcie odbiorcą, zmuszenie go do stawienia czoła owemu wglądowi wraz ze wszystkimi jego konsekwencjami”⁵¹⁶. Ten szok związany ze spotkaniem czegoś nieoswojonego towarzyszył już odbiorcom malarstwa impresjonistycznego, ale przynajmniej temat był w nim jeszcze familiarny. Każdy kolejny kierunek defamiliaryzował nie tylko formę – sposób przedstawiania, ale także temat, który często był widzowi niemiły, wystawiał go na próbę, zaskakiwał bądź zastanawiał.

Najlepszym chyba przykładem ostatecznego zerwania z familiarnością w sztuce jest dzieło *Panny z Avignonu* Pabla Picassa, które N.Rosenthal zestawia z *Radością życia* Matisse'a. „Picasso – pisze N.Rosenthal - wybrał w niespodziewany sposób eliminację koloru, eliminację erotyczności krzywizn, rozbicie zwierciadła przepychu. Nowy manifest był agresywnym prymitywizmem bez iluzji, prymitywizmem bordello, którego odbicie bardziej niż sam obraz na wiele sposobów przypomina roztrzaskane lustro, rzeczywistość w której malarz wyzywa widza do bycia aktywnym i możliwe, kompromituje uczestnika. Daje nam świadomie kanciasty szkic prymitywnej formy, której źródło – czy to egipskie, iberyjskie, afrykańskie czy nawet z oceanii – jest ostatecznie niematerialne, i której wartość dotychczas była uważana jedynie za antropologiczną”⁵¹⁷. Nie do zniesienia wręcz dla widza jest przede wszystkim forma - sposób przedstawienia postaci i przestrzeni. Jak miał powiedzieć Georges Braque po ujrzeniu tego obrazu, „Picasso postępuje tak, jak ktoś, kto pił naftę i łykał pakuły, żeby wypluć ogień”⁵¹⁸. Na łagodność i obłość arkadyjskich piękności H.Matisse'a

⁵¹¹ H.Matisse, *O malarstwie* (1908), [w:] *Artyści o sztuce*, oprac. E. Grabska, H. Morawska, wyd. III, Warszawa 1977, s. 103-104.

⁵¹² H.Matisse pisał: „Postać człowieka - ona najlepiej pozwala mi wyrazić moje uczucie, mój kult religijny, że tak powiem, dla życia”. Tamże, s. 103.

⁵¹³ R.Hughes, op. cit., s. 113.

⁵¹⁴ W.Szklowski, *Sztuka jako chwyt*, [w:] W.Skwarczyńska, *Teoria badań literackich za granicą*, T.II, cz. III, Kraków 1986, s. 10-28; R.Shepard, *Problematyka modernizmu europejskiego*, [w:] *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. T.Nycz, Kraków 1999, s. 100.

⁵¹⁵ R.Shepard, *Problematyka modernizmu europejskiego*. [w:] *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. T.Nycz, Kraków 1999, s. 100.

⁵¹⁶ Tamże, s. 100.

⁵¹⁷ N.Rosenthal, op. cit., s. 53.

⁵¹⁸ Cyt. za: M.Porębski, *Kubizm. Wprowadzenie do sztuki XX wieku*, wyd. III, Warszawa 1986, s. 32.

odpowiada tłoczny buduaem kanciastych, sprzedajnych kobiet – masek. Wystarczy porównać postać z założonymi za głowę rękami w centrum obrazu P.Picassa - by rozpoznać w niej pozę kobiety z obrazu H.Matisse’a – stojącej z lewej strony. Ten sam gest, ta sama linia łącząca rękę z piersią, ale jedna wygląda jak zaprzeczenie drugiej⁵¹⁹. *Panny z Avignonu* szokują nie tylko formą – w końcu nie są to usprawiedliwione ikonografią odaliski czy frywolne boginie, ale jawnogrzesznice – „panienki z ulicy awiniońskiej”, którym w początkowej wersji mieli nawet towarzyszyć ich klienci. W ten sposób cała tradycja ikonograficzna kobiecego aktu została zanegowana⁵²⁰. Picasso defamiliaryzuje i treść i formę. Co trzeba jednak zaznaczyć, oba te elementy są równie ważne, są sobie potrzebne, to dopiero zestawienie kobiecego aktu z nową, kubistyczną formą daje tak wybuchową mieszkankę. Nowoczesność dostrzegana była przede wszystkim jako czas przewagi formy nad treścią, czas jej autonomizacji, nabierania własnych znaczeń. Warto jednak zauważyć, że nie zawsze temat jest dla modernisty pretekstem czy w ogóle elementem niepotrzebnym, wręcz przeciwnie, bez niego ostrze nowoczesności byłoby stępione. Przyjrzyjmy się przez chwilę tematyce – starej i nowej z myślą o świadomości ikonograficznej – czy nowa sztuka ostatecznie z nią zerwała czy też dalej służyła artystom?

Zdecydowanie możemy mówić w XX wieku o zerwaniu z ikonografią tradycyjną, a wszystkie wyjątki będą raczej potwierdzać regułę. Ani kilka alegorycznych obrazów Paula Cézanne’a z postacią Pierrota⁵²¹, ani kompozycje wanitatywne u Andre Deraina⁵²² i P.Picassa⁵²³, nie są świadectwem trwałości tego typu motywów w twórczości nowoczesnej. Są jednak pewne tematy, które artyści przeformułowali i wypróbowywali w nowej formie i wybierali je właśnie ze względu na ich pozaobrazowe znaczenie. Mowa tu przede wszystkim o tematyce religijnej, która dla jednych była sposobem wyrażenia własnego światopoglądu (zgodnego z religią bądź ją negującego), dla innych narzędziem krytyki społecznej i kulturowej.

Artystycznym kierunkiem silnie przywiązany do tematyki religijnej był ekspresjonizm niemiecki. Stanowiła ona pretekst do zastosowania nowej, ekspresyjnej formy, jak w projekcie Franza Marca z 1913 roku, gdzie artyści *Der Sturm* mieli stworzyć serie nowych przedstawień do edycji Biblii. U takich artystów jak Karl Schmidt-Rottluff, Max Pechstein, Max Beckmann, tematy religijne, zwłaszcza pasyjne

⁵¹⁹ Miał więc rację Mathiew Rampley przypuszczając, że dla Aby Warburga *Panny z Avignonu* byłyby złą przepowiednią nadchodzącego żywiołu dionizyjskiego. Por. rozdz. I, cz. 1.

⁵²⁰ Tu P.Picasso jest spadkobiercą E.Maneta, który pierwszy odebrał aktowi jego idealność ukazując znaną prostytutkę jako *Olimpię*.

⁵²¹ W latach 1888- 89 Cézanne namalował kompozycję *Thusty wtorek* z arlekinem i pierrotem, oraz trzy płótna przedstawiające samotnego arlekina. Jak pisze Z. Kępiński : „Nie sposób dotąd dociec, co za znaczenie nadawał tym wyobrażeniom, ale data wskazuje, że po zwrotnych w jego życiu wydarzeniach z roku 1886, po śmierci ojca i po ukazaniu się pamfletu Zoli, artysta mógł z właściwą sobie ironią upatrywać podobieństwa swojej sytuacji do roli arlekina na arenie życia odczuwał być może potrzebę jakiegoś plastycznego symbolu swego położenia”. Z.Kępiński, *Impresjonizm...*, s. 318.

⁵²² *Martwe natury z czaszką* z 1912 roku: A.Derain zestawia czaszkę i kandelabr – symbole przemijania i śmierci z przedmiotami związanymi z radościami życia: puszką z tytoniem, kałamarz i książką, przypominającymi o zajmowaniu się literaturą i sztuką. Jak czytamy w omówieniu zbiorów Ermitażu – „Obraz ten nie ma analogii w twórczości Deraina”. Por. G. Konstieniewicz, *Ot Mone do Picassa. Francuskąa żywopis wtorej połowiny XIX wieku – nacziała XX wieku w Ermitaże*, Leningrad 1989, s. 498.

⁵²³ Kompozycje z czaszką były szkicami przygotowywanymi do *Panien z Avignonu*. *Kompozycja z czaszką* z Ermitażu z 1908 roku jest nawet interpretowana jako reakcja na śmierć malarza Wiegelsa lub Alfreda Jarry. Por. A.Podoksik, *Picasso. Ciągłe poszukiwania. Prace artysty w muzeach radzieckich*, Warszawa 1989, s. 162 (tu bogata bibliografia).

więzały się z przeżyciami wojennymi. Dla Oskara Kokoschki czy Emila Noldego, były wyrazem osobistych, głębokich przeżyć, a często prowokacyjną krytyką fasadowego, powierzchownego chrześcijaństwa w ówczesnym społeczeństwie. Byli też artyści, którzy upatrywali w swej sztuce szansę duchowego odrodzenia, jak Wassily Kandinsky. Autor książki *O duchowości w sztuce*, pod wpływem myśli teozoficznej sformułował program, w którym nie zakładał bynajmniej odrodzenia ikonografii religijnej, duchowość sztuki widząc przede wszystkim w formie. Odnajduje się jednak i w jego twórczości motywy nawiązujące do tradycji malarstwa religijnego – zwłaszcza motyw Apokalipsy⁵²⁴.

Przedstawiciele innych kierunków podejmowali tematy religijne sporadycznie, choć były dla nich poważnym wyzwaniem. Wymienić tu można choćby realizację wystroju Chapelle du Rosaire w Venice H.Matisse'a, czy pracę Henry Moora *Madonna z Dzieciątkiem*⁵²⁵. Byli jednak i tacy, jak Georges Rouault czy Maurice Denis, którzy na długo związali się z tą tematyką jako wyrazem ich światopoglądu. Jednocześnie przekształcenia czy deformacje motywów religijnych były dla wielu wyrazem krytyki społeczeństwa, antyklerykalizmu i anarchizmu. Przykład *Matki z dzieckiem* z 1907r. Picassa należy tu do łżejszych, w porównaniu z profanującymi gestami dadaistów i surrealistów⁵²⁶.

Tematyka religijna wydaje się jedyną, która mimo tak licznych na niej zabiegów ze strony artystów – i formalnych i treściowych, zawiera w dalszym ciągu to, co dla naszych badań świadomości ikonograficznej jest sprawą podstawową – czytelny kod obrazowy. Składają się nań takie elementy jak kompozycja, atrybucja, symbolika barwy. Podjęcie tematyki religijnej wiązało się więc z uruchomieniem świadomości ikonograficznej i tylko dzięki niej możliwe było także jej zrozumienie, bez względu na to, czy zamiarem artysty była apoteoza czy profanacja⁵²⁷.

Drugim tradycyjnym tematem w sztuce nowoczesnej, który mimo przekształceń formalnych wciąż pociąga za sobą określone znaczenia i zawiera stałe elementy ikonograficzne jest portret. W badaniach nad portretem, skupionych głównie na problemie podobieństwa i tożsamości osoby portretowanej, umyka często niezwykle ważny dla nas element ikonograficzny jakim jest atrybut. Tymczasem dla rozpoznania osoby portretowanej jest on, zwłaszcza w sztuce oddalającej się od iluzjonistycznego ujęcia człowieka – jednym z ważniejszych tropów. Takie przedmioty jak cygaro czy

⁵²⁴ Por. R.Heller, *Kandinsky and Traditions Apocalyptic*, „Art Journal”, Spring 1983, s. 19-26*. W tym artykule autor skupia się na źródłach takich zainteresowań artysty. Hajö DÜchting natomiast interpretuje pewne obrazy Kandinsky'ego w sposób bardzo literacki, np. o *Obrazie z białą krawędzią* z 1913 pisze: „Znów wskrzesił swój leitmotif: św. Jerzy i smok. W wielu przygotowawczych szkicach i wcześniejszych rysunkach przepracował oryginalny motyw w coraz bardziej abstrakcyjny sposób, aż do momentu, gdy w ostatecznej wersji olejnej jego >>technika prosta szczerza i jasna<< wyraziła to, co Kandinsky widział jako podstawowy ruch obrazu, >>bitwę bieli z czernią<<. Rozmyty niebieski kształt pośrodku obrazu musi być interpretowany jako figura walcząca, a biała linia odchodząca od tej postaci jako lanca skierowana w smoka - czarną figurę w dolnej, lewej części obrazu. Ważną cechą kompozycji jest białe obramienie, które otacza kompozycję i koncentruje naszą uwagę na najważniejszej części obrazu.”, H.Düchting, *Wassily Kandinsky 1866-1940. A Revolution in Painting*, Köln 2000, s. 47.

⁵²⁵ Por. E.Wind, *Traditional Religion and Modern Art. Rouault and Matisse*, [w:] Tenże, *Eloquence of Symbols*, s. 97.

⁵²⁶ Jak choćby *Najświętsza Panienna Picabii*, czy *Matka Boska karcąca Dzieciątko Jezus w obecności trzech świadków* Maxa Ernsta. Por. K. Czerni, „*Antysacrum – czyli o konflikcie współczesnej sztuki z religią*”, [w:] *Sacrum i sztuka*, oprac. N.Cieślińska, Kraków 1989.

⁵²⁷ Do tego problemu wrócimy jeszcze kilkakrotnie w III części.

papieros, kieliszek alkoholu, gazeta bądź książka, to nieodłączne atrybuty świadczące o zawodzie i statucie społecznym portretowanych. W autoportretach odnajdziemy palety, pędzle i oczywiście towarzystwo modelek. Także scenografia w tym typie przedstawień nie jest bez znaczenia: kawiarniane stoliki, prywatne wnętrza, a w autoportretach wnętrza pracowni ze sztalugami i często zacytowanymi, własnymi dziełami, to znaki rozpoznawcze. Często portrety były sposobem oddania hołdu przyjaciołom, patronom, czy oznaką grupowej solidarności, co także nie jest czymś nowym. Oczywiście nowoczesny portret różni się od tradycyjnego, i to nie tylko środkami formalnymi, ale i w sferze znaczeń. Zdaniem Shearer West portret nowoczesny zrywa z tradycją poprzez ukazanie życia osobistego i prywatnych obsesji, własnej, często wątpliwej cielesności⁵²⁸. To co oddziela nowoczesny portret od dawnego, to badanie własnej świadomości, osobistych, nawet seksualnych fantazji. Portrety partnerów seksualnych nie były obce sztuce dawnej, jednak zawsze powstawały za pośrednictwem historii mitologicznej czy biblijnej. Artyści nowocześni odrzucają ten ikonograficzny pretekst w imię wolności i szczerości. Co ciekawe portret nowoczesny wydaje się nawet bardziej napełniony znaczeniami od dawnego, może właśnie dzięki temu, że odrzucono w nim jako cel priorytetowy - podobieństwo. Szczególne miejsce w tej problematyce zajmie fotografia, dla której portret będzie jednym z głównych wyzwań, a jednocześnie jednym z głównych powodów spadku zainteresowania portretem w malarstwie drugiej połowy XX wieku.

Dwa wymienione tu przykłady tradycyjnych tematów nie były oczywiście przodującymi i częstymi w twórczości nowoczesnej. Potraktujmy je jednak jako formę przetrwalnika dla świadomości ikonograficznej, dzięki któremu mogła się ona co jakiś czas objawiać, a pod koniec XX wieku stać się znów przedmiotem artystycznych eksperymentów. Pamiętać należy, że sztuka modernistyczna wypracowała sobie własną tematykę, wspólną dla większości artystów, mieszczącą się najogólniej mówiąc, w pojęciu nowoczesności. Zawężając zaś stopniowo problematykę przede wszystkim wymienimy: miasto, w którym mieści się życie nocne, gwar ulicy, praca i maszyna oraz prostytutka. Drugi zaś temat, mniej już popularny - to kosmos - ujęcie globalne, kosmiczny pejzaż, utopia podboju kosmosu.

Dużo łatwiejsze i bliższe problemom tradycyjnie rozumianej ikonografii, jest rozpoznawanie tematów związanych z metropolią – mikrokosmosem, który skupia w sobie wszystkie elementy życia nowoczesnego⁵²⁹. Wiele powodów złożyło się na tak wielką popularność i ogromną rozpiętość tej tematyki. Wśród nich wymienić trzeba rewolucję przemysłową i rozrośnięcie się miast, ukształtowanie się i stabilizacja społeczeństwa burżuazyjnego, a w kulturze postulat nowoczesności i uwspółcześnienia sztuki, podjęty już przez Charlesa Baudelaire'a. Używanie miasta jako nowego symbolu widziane jest przez wielu badaczy jako wynik antyhumanizmu. Piotr Piotrowski powołując się na Marca Le Bota pisze, że awangarda odrzucając pryncypia humanizmu, jego hierarchię wartości, jego koncepcję człowieka i natury, na

⁵²⁸ Por. S. West, *Masks or Identities?*, [w:] [kat. wyst.] *The Age of Modernism. Art. in the 20th Century*, ed. C.M. Joachimides, N. Rosenthal, Berlin 1997, s. 65-71.

⁵²⁹ Tematyka miasta nowoczesnego została dokładnie przebadana na gruncie literatury. Szczegółowe bibliografie znajdują się m.in. w takich pozycjach jak: K.R. Scherpe, *The City as Narrator: The Modern Text in Alfred Döblin's Berlin Alexanderplatz*, [w:] D. Bathrick, A. Huyssen, *Modernity and the Text: Revisions of German Modernism*, New York 1989, J.Z. Guzłowski, Y.S. Eddy, *Studies on the Modern Novel and the City: A Selectif Checklist*, „Modern Fiction Studies”, t. 24, 1978-9, s. 147-53.

to miejsce proponuje „nową mitologię i nowe symbole – miasto ze swą codziennością, maszynę ze swą funkcjonalnością i precyzją, człowieka aktywnego, człowieka czynu, żyjącego i pracującego zgodnie z rytmem nowej cywilizacji”⁵³⁰.

Stosunek artystów do nowoczesnego miasta nie był jednak wcale jednoznaczny i jednolity, rozciągał się od zachwytu i utopijnego projektowania do krytyki, nienawiści i ucieczki. W takich też kategoriach prześledźmy pokrótce motywy związane z tematyką miasta.

Wśród tych, którzy programowo, manifestacyjnie sławili wielkość nowoczesnego miasta byli futuryści, zafascynowani ruchem, maszyną, elektrycznością i wszystkim co sławiło potęgę ludzkiej myśli. „My chcemy sławić agresywny ruch, gorączkową bezsensowność, krok biegacza, salto mortale, policzek i pięść” - krzyczeli w *Manifestie Futuryzmu*⁵³¹, „przedstawiać i sławić życie codzienne, nieustannie i gwałtownie przetwarzane przez zwycięską naukę” - postulowali w manifestie malarzy futurystów⁵³². Potwierdzenie swoich założeń odnajdywali oczywiście w życiu wielkiej metropolii. Oto lista futurystycznych tematów sporządzona przez Umberto Boccioniego: „klowni, akrobaci, wszystko co groteskowe i zaskakujące w cyrku i na jarmarkach, wielka żółta reklama z olbrzymim czarnym butem zajmująca całą fasadę domu, jakaś niezbędna żelazna konstrukcja, zabawki, tańce, naiwny, wzruszający i ekstatyczny rytm anonimowej piosenki i variété; surowy rytm fabryk; wrzawa, matematyczny podział pracy w laboratoriach, gwizdy pociągów, płatanina torów, strach, szybkość, precyzja; wycie syren, które zastąpiło spiżowy klangor dzwonów, religijny, nudny i zniechęcający; stukot motorów, rytmiczne kłapanie pasów transmisyjnych”⁵³³. Podobny zachwyt nad miastem wyrażał niemiecki przedstawiciel ekspresjonistycznego wariantu futuryzmu – Ludwig Meidner. W tekście *Instrukcje malowania obrazów metropolii* z 1914 roku pisał: „Pozwólcie nam malować to, co jest tuż przed nami, nasz własny świat miast - tumult ich ulic, elegancję ich stalowych wiszących mostów, gazowych latarni wiszących na górach rozbielonej chmury, grzmiące kolory autobusów i żelaznej kolei, chaos telefonicznych drutów (czyż one też nie śpiewają?), bufonierię słupów ogłoszeniowych, i noc... Noc metropolii...”⁵³⁴. Wyraźnie też zaznaczał, że takiemu tematowi służyć może tylko nowoczesna forma, dlatego nie zgadzał się z żadnymi zapożyczeniami malarskiego języka z obcych sobie czasów i kultur: „Ale bądźmy szczerzy! Nie jesteśmy Murzynami, prymitywami ani chrześcijanami wczesnego średniowiecza! Jesteśmy mieszkańcami Berlina w roku 1913, siedzimy i dyskutujemy w kawiarniach, czytamy wielkie rzeczy i wielce uczone o historii sztuki, wszyscy jesteśmy pod potężnym wpływem impresjonizmu! Czemuż to powinniśmy naśladować nawyki i poglądy dawnych wieków, albo artystyczne mistrzostwo nieudolności jako właściwą ścieżkę do naśladowania? Czy surowe i ledwo zarysowane figury, które oglądamy na każdej wystawie są odpowiednim

⁵³⁰ P. Piotrowski, *Autonomia, symbol, utopia. Awangarda i teorie transcendencji formy*, „Artium Questiones” 1986, t. III, s. 123-124.

⁵³¹ Punkt 3 *Manifestu futuryzmu*, [w:] E.Grabska, H.Morawska, *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, wyd. III, Warszawa 1977, s. 151.

⁵³² *Manifest malarzy futurystów*, [w:] tamże, s. 143.

⁵³³ U.Boccioni, *Pittura Scultura Futuriste*, Milano 1914, cyt. za: Ch.Baumgarth, *Futuryzm*, Warszawa 1987, s. 219.

⁵³⁴ L.Meidner, *Instructions for Painting Pictures of the Metropolis*, [w:] *Art in Theory 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas*, ed. Ch.Harrison, P. Wood, 2003, s. 170-171.

wyrazem dla naszych skomplikowanych dusz?”⁵³⁵. W tym czasie utożsamiano wręcz nowoczesną formę – kubistyczną i futurystyczną z metropolią, czego świadectwem jest Appolinaire’owska interpretacja kolaży kubistycznych: „Picasso i Braque przenieśli wprost z szyldów i rozmaitych druków czcionki i ornamenty do swoich obrazów, bo przecież w mieście nowoczesnym reklama i szyldy spełniają niemałą funkcję artystyczną i zasługują na to, by je przenieść do sztuki”⁵³⁶.

Fascynacja metropolią udzieliła się także Robertowi Delaunay’owi, który upamiętnił symbol nowoczesnego Paryża – wieżę Eiffla w ponad 30-tu obrazach. „Delaunay widział w niej symbol komunikacji z całym światem, metaforę nowego języka symultanizmu”⁵³⁷. O *Czerwonej wieży* z lat 1911-12 R. Hughes pisze: „Wieża jest widziana wręcz literacko, jako prorok przyszłości – jej czerwona figura tak przypomina przecież człowieka wspinającego się pomiędzy srebrno-olowianymi dachami Paryża i odległymi purchasekami chmur. Ta **kratownica** [podkr. A. G.-T.] wznosząca się nad Paryżem z niebem krążącym pomiędzy nią stała się fundamentalnym obrazem nowoczesności: światłem widzianym przez strukturę”⁵³⁸. Kolejne motywy nowoczesne odnajdujemy w innym jego dziele – *Hommage à Blériot* z 1914 r. Oddajmy głos jeszcze raz R. Hughesowi: „Tu wszystkie jego ulubione **emblemy** nowoczesności (wieża, radio, telegraf, awiacja) są zgarnięte razem w peana na cześć człowieka, którego nazywa znacząco *Le Grand Constructeur* – co sugeruje nie tylko, że pionier latania powinien konstruować swój samolot, ale że jego loty to nowa koncepcja świata, inna sieć idei. Przez swój przelot nad kanałem Bleriot skonstruował most bardziej imponujący od wszelkich fizycznych konstrukcji. *Hommage à Blériot* jest niemalże religijnym obrazem, **anielską** koncepcją modernizmu ze swym skrzynekowym dwupłatowcem lecącym ponad wieżą Eiffla w jarzącej się **mandorli** koloru i mniejszym, typu-Blériot jednopłatowcem wznoszącym się na spotkanie jak **cherubem**, gdy dyski, które dla *luce intellettual pien d’amore* w **symbolizmie** Delaunaya stają się zasymilowane do kręgów lotniczych śmigieł, promienistych motorów, francuskich sił powietrznych *cocardes* i kół ze szprychami”⁵³⁹ [podkr. A. G.-T].

Miasto agresywne i tętniące sztucznym życiem maszyn to jedna z wizji metropolii. Inna – to miasto odświeżone, gdzie bardziej wyczuwalna jest obecność człowieka. To impresjonistyczny i fowistyczny Paryż 14 lipca⁵⁴⁰, niedzielny, zastygły w czasie odpoczynek neoimpresjonistycznych przedstawień Georges’a Seurata, czy pogodne spacerowanie z obrazów Augusta Macke’a. O tych ostatnich pisze D. Elger: „jego

⁵³⁵ Tamże, s. 171.

⁵³⁶ G. Apollinaire, *Malarstwo nowoczesne*, [w:] E. Grabska, H. Morawska, *Artyści...* s. 135.

⁵³⁷ H[a]jo D[üchting], *Delaunay, Eiffel’s Tower 1911*, [w:] *Icons of Art. The 20-th Century*, red. J. Tesch, E. Hollmann, New York 1997, s. 32.

⁵³⁸ R. Hughes, op. cit., s. 38. Zwróćmy uwagę na ową kratownicę, która dla Rosalind Krauss stanie się punktem wyjścia do ciekawych rozważań o modernizmie, które przedstawimy w kolejnej części tego rozdziału.

⁵³⁹ Tamże, s. 40. Podkreślenia słów odnoszących się do tradycyjnie rozumianej symboliki świadczą o specyficznym sposobie interpretowania modernizmu przez autora – odczytywania metaforycznego, z dużym naciskiem na treści ukryte. Będzie to przedmiotem naszych rozważań na temat współczesnego odczytywania modernizmu, a ponieważ o książce R. Hughesa wspominać już nie będziemy, warto tutaj zaznaczyć także jego wkład w to nowe stanowisko badawcze.

⁵⁴⁰ „Ludowy zwyczaj wywieszania flag w dniu 14 lipca, gdy w letnim słońcu migoczą radośnie ich czyste kolory, stał się charakterystycznym tematem dla fowistów, zyskując niemal rangę symbolu”, J. Leymarie, *Fowizm*, Warszawa 1993, s. 101.

>ogrody Edenu< są zaludnione przez damy w modnych białych sukniach z kapelusami z szerokim rondem, gentlemanów noszących eleganckie garnitury i meloniki. Oni przechadzają się bez pośpiechu w niedzielnym stroju mijając wystawy sklepów wzdłuż alei i w parkach, albo widzimy ich odpoczywających w ogrodowych kafejkach. Są typowymi reprezentantami dokładnie tej klasy społecznej – z jej wszystkimi szacownymi cechami klasy średniej – do której ekspresjoniści czuli wstręt i której generalnie się sprzeciwiali⁵⁴¹.

I jest to zapowiedź kolejnego oblicza miasta – dwuznacznego, żyjącego podwójnym życiem – oficjalnym za dnia i zakazanym w nocy. Świat kawiarni, kabaretów, tańcbudy i burdelu pojawia się w twórczości impresjonistów, ekspresjonistów i futurystów. Wielu artystów nie kryło sympatii do tego sztucznego miasta – ze sztucznym światłem, sztucznym makijażem i sztuką w podkasanej sukience. Jest to jednak zwykle spojrzenie refleksyjne, bez futurystycznego „hura- optymizmu”, raczej konstatacja faktu i akt zgody na podwójność nowoczesnego świata, jak u Henri Toulouse-Lautreca. „(...)oto mamy obcować ze światem odbrązowionym – pisze Wiesław Juszczak, odkłamanym przez tendencyjną deformację, z obszarem w którym każdy pozór jawnie wyraża swoją pozorność⁵⁴². Podobnie przedstawia świat kabaretów i kawiarni E.L.Kirchner. Nieodłączną bohaterką tego świata jest kobieta, kabaretowa tancerka, aktorka, a przede wszystkim prostytutka. Co najważniejsze, prawie nigdy nie spotyka się ona z krytyką czy potępieniem⁵⁴³, a raczej ze współczuciem, fascynacją, czasem udawaną obojętnością często w voyerystycznym ujęciu. Możemy tu więc jednym tchem wymienić Manetowską Nanę, Olimpię i dziewczynę zza baru w Folies – Bergere, ulubioną przez H.Toulouse-Lautreca Jane Avril, kobiety półświatka przesiadujące nad kieliszkiem w kawiarniach, bądź roznegliżowane w ekskluzywnych domach publicznych - podglądane przez Edgara Degasa⁵⁴⁴, w końcu dumne, modnie ubrane berlińskie prostytutki K.L.Kirchnera. prostytutka to emblemat nowoczesności, postać alegoryczna, od czasów Ch.Baudelaire’a, co uwydatnił zwłaszcza Walter Benjamin⁵⁴⁵, owiana legendą heroiczna ofiara konsumpcyjnego społeczeństwa. Co dla nas szczególnie ważne, temat ten nigdy nie może pozostawać obojętnym, zawsze niesie za sobą ciężar ukrytych znaczeń. Jak stwierdza Peter Brooks cytowany przez badaczkę tego problemu w malarstwie impresjonistycznym – H.Clayson, prostytutka „jest ostatnim schronieniem narracji”⁵⁴⁶. W sztuce dawnej prostytutka była erotycznym tematem ukrytym pod płaszczem mitologii, w nowoczesności traci na erotyczności stając się motywem jawnym⁵⁴⁷, ale kryjącym treści społeczne, polityczne i kulturowe.

⁵⁴¹ D.Elger, *Expressionism. A Revolution in German Art*, Köln 1989, s. 183.

⁵⁴² W.Juszczak, *Postimpresjoniści*, Warszawa 1985, wyd. 3, s. 142.

⁵⁴³ Wyjątkiem mogą tu być obrazy Georga Grosza, gdzie prostytutka jest częścią burżuazyjnej maszyny.

⁵⁴⁴ Co ciekawe, jak udowadnia H.Clayson, obrazy Degasa przedstawiające leniwy świat paryskiego burdelu wcale nie jest obiektywną rejestracją, a raczej męską fantazją. Świadczyć o tym może prosty fakt, iż nawet w ekskluzywnych domach publicznych oczekujące na klienta prostytutki nie chodziły całkiem nagie, co szczególnie razi w szkicu *Poważny klient* (1876-77) - tu zawstydzonego, niepewnego klienta wchodzącego prosto z ulicy – w płaszczu i cylindrze witają zupełnie roznegliżowane kobiety. Por. H.Clayson, *Painted Love. Prostitution in the French Art of the Impressionist Era*, New Haven, London, 1991, s. 35.

⁵⁴⁵ Por. W.Benjamin, *Park Centralny*, [w:] Tenże, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, oprac. H.Orłowski, Poznań 1996.

⁵⁴⁶ H.Clayson, op. cit., s. 33.

⁵⁴⁷ Choć nie zawsze, często domyślać się tylko możemy, że kobieta jest lekkich obyczajów dzięki charakterystycznym atrybutom i scenerii. Kobieta siedząca sama, wypatrująca czegoś, paląca papierosa lub

Zanim przejdziemy do skrajnej krytyki metropolii jako chaosu i piekła na ziemi, warto może jeszcze wspomnieć o jednej fascynacji, tym razem nie europejską metropolią, ale amerykańskim spełnieniem snów – Nowym Jorkiem, która niespodziewanie ogarnęła klasyka abstrakcji - Pieta Mondriana. Jego *Broadway Boogie-Woogie* oraz *New York City* z lat 1942-1944 to, mimo abstrakcyjnej formy, dzieła niemalże przedstawiające. Robert Motherwell pisze: „Po raz pierwszy mamy do czynienia z tematem, nie przez jego nieobecność, ale dlatego, że rzeczywiście się pojawia, chociaż obecność ta jest rozbita i prezentuje nam wyłącznie jego obnażoną strukturę. Nowoczesne miasto, dosłowne, prostokątne, kwadratowe, czy to widziane z góry, z dołu, czy z boku; jaskrawe światła i jałowe życie; Broadway, biali, czarni i boogie-woogie – podziemna muzyka zrezygnowanych i zbuntowanych, muzyka oszukanych... Mondrian opuścił biały raj i wkroczył w świat”⁵⁴⁸.

Miasto jednak w wielu modernistach wzbudzało lęk i grozę. Niektórzy więc manifestacyjnie uciekali od niego na łono natury, jak np. F.Marc. Jego zwierzęta, jak stwierdza D.Elger „były substytutami ludzi w jego obrazach. Dla niego one ucieleśniały wszystko co >czyste<, >prawdziwe<. >piękne< - cechy, których nie był w stanie odnaleźć u towarzyszących mu ludzkich istot”⁵⁴⁹. Artyści grupy *Der Sturm* dla przeciwwagi miejskiego życia malowali akty w lesie i nad jeziorem, ukazując prawdziwe szczęście w zespoleńiu się z naturą. Inni zaś wypowiedzieli wojnę metropolii jako największemu złu.

Dojście do władzy Hitlera i zbliżająca się wojna wystrzyła spojrzenie wielu artystów i kazała im z metropolii uczynić scenę najkrwawszego horroru. R.Shepard opisuje, jak miasto – ideał racjonalności nowoczesnej ulega „przemianie dialektycznej w „Weltstadt”, szalone megalopolis, kojarzone w całym przedwojennym malarstwie i poezji wybitnych ekspresjonistów z ciemnością, wstąpieniem w sferę demoniczną, zatopieniem w żywiołach oraz dystopijną maszyną”⁵⁵⁰. Obraz zezwierzęcenia, ciemnych instynktów to najczarniejsza wizja miasta w nowoczesności, reprezentowana przez niemieckich ekspresjonistów. „Połączenie miasta i dżungli koresponduje z podobnym zestawieniem maszyny i zwierzęcia – zauważa John Walker. Totalna mechanizacja aktywności i spowodowana tym śmierć życia wewnętrznego doświadczana przez przedmiot modernistycznych dociekań jest reprezentowana przez analogie do bezdusznego mechanicznego procesu lub bezrefleksyjnej instynktownej przemocy dzikiej bestii”⁵⁵¹. Szczególnie Max Beckmann, Otto Dix i George Grosz ujawniali poprzez wizję miasta-dżungli- maszynę społecznego wyzysku, interesów robionych na wojnie i politycznych oszustw. Miasto jest ciasną, pełną karykaturalnych postaci - reprezentantów poszczególnych klas sceną, gdzie z chaosu przecinających się linii i jazgotliwych barw wyłania się obraz piekła. G.Grosz w obrazie *Pogrzebowy orszak* w centrum, wokół pijącego, siedzącego na trumnie szkieletu umieścił szalony orszak marionetkowych postaci, zaś na budynku

pijąca alkohol utożsamiana był często z prostytutką. Za dwuznaczne miejsca utajonej prostytucji popularnie uważano kafejki, nocne kluby oraz sklepy z kapeluszami i bielizną. Por. H.Clayson, op. cit.

⁵⁴⁸ R.Motherwell, *Painter's Object*, „Partisan Review” 11, nr 1, Winter 1944, s. 96. Cyt. za: S.Guilbaut, *Jak nowy Jork ukradł ideę sztuki nowoczesnej. Ekspresjonizm abstrakcyjny, wolność i zimna wojna*, Warszawa 1992, s. 124.

⁵⁴⁹ D.Elger, op. cit., s. 154.

⁵⁵⁰ R.Shepard, *Problematyka modernizmu europejskiego*. [w:] *Odkrywanie...*, s. 87.

⁵⁵¹ J.Walker, *City Jungles and Expressionist Reification from Brecht to Hamett*, s. 119*.

obok szyld z napisem słów HEUTE TANZ (dziś tańce) wskazuje na ikonograficzny motyw tańca śmierci.

Miasto-mikrokosmos towarzyszyło jako temat różnym kierunkom i tendencjom w sztuce nowoczesnej, tej z przełomu XIX –XX wieku, zwanej modernizmem w wąskim rozumieniu, jak i sztuce awangardowej. Wizja makrokosmosu – wszechświata, staje się natomiast przede wszystkim projekcją awangardową. Trudno jest mówić o wizjach kosmicznych w ujęciu ikonograficznym, nie ma tu bowiem żadnych wątków narracyjnych ani powtarzających się motywów świadczących bezsprzecznie o takiej treści. „Sztuka zwrócona do wszechświata ku najogólniejszym i najpowszechniejszym prawom kosmogonicznym jego budowy -pisze Łarissa Żadowa, wyobcowała się siłą rzeczy od świata widzialnych bezpośrednio i zmysłowo percypowanych realności, odwróciła się też od przedstawiania człowieka”⁵⁵². Ambicje objęcia przez sztukę kosmosu wiązały się więc z poszukiwaniem sposobnego języka. Co ciekawe jednak, jest pewna nić łącząca nowoczesne i dawne obrazowanie kosmosu, a jest nim geometria. Jeśli mówimy o wątkach kosmicznych w sztuce pierwszej połowy XX wieku, to wymienić musimy przede wszystkim przykłady suprematyzmu Kazimierza Malewicza (zwłaszcza ostatnie stadium malarskie z lat 1917-18), koncepcję dynamizmu kosmicznego Giacomo Balli i aeropicturę futurystyczną z lat 30-tych, czy niektóre wizje Paula Klee i W.Kandyńskiego. Wszystkie je łączy ujęcie abstrakcyjne, najczęściej geometryczne (wykreślone bądź odręczne) odrzucające trójwymiarową iluzję oraz elementy przedstawieniowości, które zakłócać by mogły ambitny cel ukazania nieskończoności. W przeciwieństwie do dawnych obrazów kosmosu, gdzie geometria związana była ze skomplikowaną symboliką, a towarzyszyły jej zwykle alegoryczne przedstawienia figuralne, które były sposobem na oswojenie wszechświata, geometria nowoczesna jest abstrakcyjna. Oznacza to, że jej znaczenie nie zasadza się już na tradycyjnej symbolice, lecz jest gwarantem czystości, obiektywności i naukowości. Tak było szczególnie w wizji suprematystycznej i konstruktywistycznej, zaś w ujęciu ekspresjonistów geometria obciążona była osobistą, odmienną u każdego artysty symboliką. Co więcej, wydaje się, że tylko w tym pierwszym przypadku mamy rzeczywiście do czynienia ze spojrzeniem w nieskończoność wszechświata, jakby spojrzeniem z dołu ku górze, w drugim zaś bardziej ze spojrzeniem globalnym, ujmującym świat ziemski w kategoriach kosmicznych, spojrzeniem z góry na planetę Ziemia. Tego wymagał na przykład manifest aeropictury opublikowany w 1929 roku, gdzie w punkcie 5 czytamy: „wszystkie części pejzażu wydają się malowane z lotu: a) zfragmentaryzowane, b) sztuczne c) tymczasowe, d) jakby właśnie spadły z nieba”⁵⁵³.

Wyróżnienie ikonografii kosmicznej w twórczości nowoczesnej następuje kłopoty wynikające z braku innych przesłanek aniżeli intencje artysty. Forma nie wskazuje nam już za pomocą podobieństwa na treść i nawet intuicja nie może pomóc w ustaleniu czy dana figura geometryczna wskazuje nam na siebie czy też na to, co poza nią – rozróżnienie między immanencją a transcendencją odbywa się tu tylko dzięki tekstowi towarzyszącemu sztuce.

⁵⁵² Ł.Żadowa, *Poszukiwania i eksperymenty. Z dziejów sztuki rosyjskiej i radzieckiej lat 1910-1930*, Warszawa 1982, s. 52-53.

⁵⁵³ Manifest opublikowany w *Gazetta del popolo* z września 1929 r., cyt. za: E.Lucie-Smith, *Art. of the 1930s. The Age of Anxiety*, London 1985, s. 74.

3. Autonomizacja, puryfikacja i poszukiwanie języka plastycznego

Zarys tematyki nowoczesnej, jaki został tu przedstawiony, nie miał za zadanie udowodnienia, że sztuka I poł. XX była istotnie ikonograficzna. Z naciskiem należy podkreślić, że zmiana tematyki i sposobu jej przekazywania jest tylko częścią bardziej skomplikowanego procesu transformacji modernistycznej świadomości artystycznej. Mówiliśmy już o nowoczesności, która zajmuje miejsce tradycji (i szybko sama staje się tradycją)⁵⁵⁴ oraz o defamiliaryzacji świata przedstawionego w obrazie, a przecież pozostają nam jeszcze takie elementy jak rosnąca świadomość formy, która doprowadziła do jej autonomizacji, a w końcu autoteliczności sztuki. Dla wielu badaczy i krytyków historia nowoczesności, a ściślej awangardy jest równoznaczna z liniowym rozwojem idącym ku abstrakcji, jako najwyższemu stopniowi niezależności sztuki⁵⁵⁵. Rozwój jest więc w tym kontekście rozumiany jako proces uwalniania się sztuki od przedstawiania zewnętrznego świata i od treści – od literatury, ukrytych znaczeń pozaobrazowych, jednym słowem od ikonografii. Oczywiście nie można zaprzeczyć, że ku temu dążyła duża część kierunków awangardowych, ale też trudno jest nie zauważyć, że nowoczesność zawiera w sobie także te kierunki, które nigdy nie zrezygnowały z przedstawieniowości, które wytworzyły własną tematykę (np. surrealizm), a wreszcie, które nigdy nie odrzuciły symbolicznej funkcji sztuki. I tak się działo w tendencjach awangardowych, a także w twórczości artystów modernistycznych działających poza nimi⁵⁵⁶.

Uznając więc, że jednym z najważniejszych zjawisk stanowiących o sztuce nowoczesnej była autonomizacja formy, będziemy się jednak starali ukazać, że nie musiała ona zawsze pociągać za sobą rezygnacji ze znaczeniowego uposażenia dzieła sztuki. Choć zanikła ikonografia tradycyjna, a nawet uchwytna tematyka, w dalszym ciągu możemy mówić o bardziej lub mniej ukrytych znaczeniach, przekazywanych odbiorcy za pomocą innych środków - środków czysto artystycznych, nie zapośredniczonych z kultury, ale każdorazowo wypracowywanych przez artystę.

Obecnie w badaniach sztuki nowoczesnej aspirującej do całościowego jej ogarnięcia coraz częściej dostrzega się dwa przeciwległe bieguny. Piotr Piotrowski wyraźnie je oddziela i nazywa: „Pierwszy skupiałby programy pełnego autotelizmu, teorie utożsamiające obraz i formę. Łączyłby twórców i tendencje artystyczne dążące do całkowitego oczyszczenia dzieła z wszystkich funkcji ewokacyjnych i symbolicznych. Drugi zaś ogniskowałby postawy, których celem również była maksymalna puryfikacja obrazu, odrzucenie opisowości, lecz w tym przypadku tożsamość obrazu i formy nie była tożsamością wyłączną. Wzbogacona została

⁵⁵⁴ Artyści w swych pismach często odwołują się do swoich poprzedników. W teoretycznych wywodach starają się zawsze umiejscowić własną sztukę na arenie nowoczesności, rozpoczynają więc od genezy, której pierwszym ogniwem bywa zwykle impresjonizm.

⁵⁵⁵ Szczególnie Alfred Barr, w swoim słynnym wykresie ukazał w sposób obrazowy ów pochod nowocześnieści ku abstrakcji – tzw. zimnej i gorącej.

⁵⁵⁶ Nie wolno nam tu zapomnieć o latach 30-tych, które charakteryzowały się powrotem do figuracji i bardzo częstym zaangażowaniem polityczno-społecznym, uwikłaniem w machinę totalitaryzmu. Sztuka tych czasów nie nosi często cech awangardy, i trudna jest do jednoznacznego zakwalifikowania, choć należy do epoki szeroko pojmowanego modernizmu. Z powodu jej powrotu do ikonografii będzie jeszcze przedmiotem naszych rozważań w kolejnej części pracy.

mianowicie o trzeci człon – symbol, symbol >>Istoty Bytu<<⁵⁵⁷. W sztuce awangardowej, bo tylko taką bierze P. Piotrowski pod uwagę, mamy więc także do czynienia z symbolizmem, który jest specyficzny, bo wyprowadzony z czystej formy. Aby taki „symbolizm abstrakcyjny” uzyskać, artyści pragnęli oczyścić sztukę z wszelkich kontekstów pozaobrazowych – elementów iluzyjnych, mimetycznych, skłaniających odbiorcę do porównywania, rozpoznawania, zgadywania, a nie odczuwania samego dzieła. Oczywiście same dzieła są dowodem, że możliwa była taka puryfikacja sztuki, czy jednak możliwe było oczyszczenie odbiorczych nawyków widza? Czy symbolizm, jakiego dopatruje się w dziele przeciętny widz jak i znawca sztuki jest równie czysty, tzn. pozbawiony skojarzeń, jak w intencji twórcy? Na te pytania będziemy musieli sobie odpowiedzieć, by wykazać rolę świadomości ikonograficznej w refleksji nad sztuką nowoczesną, zanim jednak podejmiemy się tych kluczowych dla nas rozstrzygnięć, przyjrzyjmy się samemu procesowi autonomizacji i puryfikacji sztuki oraz skutkom tych dążeń.

Dwa zjawiska o których tu będzie mowa – autonomizacja i puryfikacja dotyczą problemów formy i w konsekwencji prowadzą do abstrakcji, nie są jednak jednoznaczne. Na użytek niniejszej pracy wyjaśnimy je w następujący sposób: autonomizacja jest uwalnianiem się języka sztuki spod wpływów innych dziedzin kultury, szczególnie literatury, zaś puryfikacja to oczyszczanie obrazu z elementów przedstawieniowych.

Myśl o autonomii sztuki pojawia się wraz z koncepcją sztuki dla sztuki, a często jest z nią utożsamiana. Gdy jednak hasło *l'art pour l'art* głoszone od lat 30-tych XIX wieku przez artystów i literatów wycelowane było przede wszystkim przeciwko użyteczności sztuki⁵⁵⁸, jej zaangażowaniu społecznemu i politycznemu, a za jedyny cel sztuki stawiało dążenie do piękna, autonomizacja sztuki była przede wszystkim wewnętrznym problemem sztuk plastycznych uwalniających się od pośrednictwa literatury w przekazywaniu określonych treści. Autonomizacji przez długi czas nie towarzyszyły głośne manifestacje ani deklaracje, był to raczej naturalny proces uświadamiania sobie przez artystów możliwości tkwiących w formie, któremu towarzyszyła coraz większa niechęć do przyjętej w kulturze europejskiej narracyjnej funkcji sztuki⁵⁵⁹. Objawiało się to przede wszystkim w odrzucaniu akademickiej hierarchii tematów, skupieniu na pejzażu, martwej naturze, scenie rodzajowej. Pod koniec XIX wieku coraz częściej artyści zaczęli manifestować w swych tekstach niechęć do „literatury”. Owa „literatura” pisana w cudzysłowie oznaczała nie tyle sztukę ilustrującą konkretne teksty literackie, była raczej negatywnym terminem obejmującym wszelkie wątki narracyjne, w tym oczywiście tradycyjną ikonografię. „Literatura” uzależniała obraz od słowa, warunkowała rozumienie przedstawienia znajomością tego co „przed” i tego co „po”, a zauważał to przecież już G.E.Lessing.

⁵⁵⁷ P.Piotrowski, *Autonomia, symbol, utopia. Awangarda i teorie transcendencji formy*, „Artium Questiones”, 1986, t. III, s. 109-110.

⁵⁵⁸ Prekursorami tego nurtu byli Leconte de Lisle, Ch.Baudelaire, Theodore de Banville, G.Flaubert – czyli głównie literaci oraz krytycy sztuki: bracia Goncourt, Théophile Gautier. Por. H. Filipkowska, *Młodopolska idea „sztuki dla sztuki” wobec francuskich pierwowzorów*, [w:] *Porównania. Studia o kulturze modernizmu*, red. R.Zimmand, Warszawa 1983 oraz H.Morawska, *Francuscy pisarze i krytycy o malarstwie 1820-1876*, t. I, rozdz. *Piękno czy użyteczność*, Warszawa 1977.

⁵⁵⁹ Jak to było przedstawione w poprzednim rozdziale, tendencja do opowiadania w sztuce charakterystyczna była nie tylko w sztuce nowożytnej od czasów Albertiego i jego *storii* ale już w starożytności i średniowieczu.

Opowiadanie historii, służenie polityce czy grupom społecznym, alegoryzowanie i umoralnianie, dosłowne ilustrowanie Biblii – to wszystko zaczęto dostrzegać jako obcy, z góry narzucony sztukom plastycznym schemat. „Można osiągnąć wrażenie udręki, nie próbując specjalnie trafiać wprost do historycznego ogrodu Gethsemani”⁵⁶⁰ – pisał Vincent van Gogh. Nie znaczenie więc, ale literacki sposób jego przekazywania stał się celem ataków zwłaszcza postimpresjonistów, którzy jako pierwsi uświadomili sobie wartość środków czysto malarskich i manifestacyjnie odrzucili „literaturę”. Szczególnie często pojawia się ten wątek w listach Paula Gauguina: „Moje marzenie nie da się pochwycić, nie zawiera żadnej alegorii; poemat muzyczny obchodzi się bez libretta”⁵⁶¹ – pisał, „Starałem się w sugestywny sposób przetłumaczyć to moje marzenie, nie uciekając się zupełnie do środków literackich, z całą możliwą prostotą, na jaką pozwala rzemiosło; to trudna praca”⁵⁶², czy „Dzisiejsza krytyka poważna, pełna dobrych intencji i wykształcona stara się narzucić nam sposób myślenia i marzenia, ale wtedy byłoby to nowe niewolnictwo. Krytyka zajęta tym, co jej dotyczy, swoją własną dziedziną – literaturą, straciłaby z oczu to, co nas dotyczy – malarstwo.”⁵⁶³ Jak widać „literaturę” kojarzy P.Gauguin nie tylko z tradycyjnym opowiadaniem w sztuce, ale także z opowiadaniem o sztuce. Wyraźnie widzi problem nieadekwatności słowa do obrazu, ich nieprzekładalność, co zresztą ujawnia się w jego tekstach, gdzie usiłuje dość karkołomnie wyjaśnić słowem swe intencje twórcze.

Jeszcze jednym powodem, dla którego „literatura” została odrzucona przez artystów była jej tradycyjność – czyli anachroniczność. Nie odpowiadała ona jako tradycyjny środek wypowiedzi nowoczesnemu światu. „Chcemy tworzyć dzieła – pisał Umberto Boccioni - które są konstatacją rzeczywistości, przede wszystkim rzeczywistości nowej i nie są tradycyjnymi powtórzeniami form zewnętrznych. Artystyczne środki wyrazu, które przekazała nam kultura, są zużyte i nie nadają się do tego, by za ich pośrednictwem można było przyswoić sobie i przekazać emocje, których doznajemy od świata całkowicie zmienionego przez nauki przyrodnicze. Nowe warunki życia naszej epoki stworzyły mnóstwo takich elementów natury, które są całkowicie nowe i dlatego nigdy się jeszcze nie znalazły w sferze sztuki – dla nich to futuryści chcą za wszelką cenę stworzyć nowe środki wyrazu”⁵⁶⁴.

Odrzucenie „literatury” wiązało się ściśle z poszukiwaniem odrębnego języka sztuki, choć nie doszło natychmiast do całkowitego zerwania z tradycyjną ikonografią. Wciąż pojawiają się pewne symboliczne motywy treściowe w twórczości V. van Gogha, P.Gauguina, M.Denis, a także W.Kandyńskiego, P.Klee i wielu innych. Są to jednak tylko pewne przedstawieniowe elementy wchodzące w skład większego systemu znaczącego, w którym największą rolę pełnią środki formalne, takie jak barwa, kształty, linie i ich kompozycja na płaszczyźnie. W.Juszczak stara się wyjaśnić ten problem na przykładzie obrazu *Siewcy* V.van Gogha pytając, dlaczego ten obraz nie jest uważany za alegoryczny: „Kolor wynosi wszystko ponad konwencje rodzajowości i alegorii. Kolor nie tylko uderza, nie tylko stwarza zdecydowany, wyraziście brzmiący ton, nie tylko wprowadza niemal jednoznaczny nastrój, lecz także

⁵⁶⁰ V.Van Gogh, [List do Emila Bernard], *Artyści o sztuce...*, s. 23.

⁵⁶¹ P.Gauguin, [list] do André Fontainas, [w:], *Artyści o sztuce*, s. 35.

⁵⁶² Tamże, s. 37.

⁵⁶³ Tamże.

⁵⁶⁴ U.Boccioni, *Il cerchio non si chiude*, „Lacerba” II, 5 z 1.III. 1914, cyt. za: Ch.Baumgarth, *Futuryzm...*, s. 167.

>znaczy< na sposób symbolu, który wszelką jednoznaczność uchyla. Co innego >mówi< - i to mówi prawie wprost – postać kosiarza, a co innego, i może równocześnie to samo, mówi kolor żółty. Między tymi dwoma biegunami rozpina się zarazem czytelna i nieodczytywalna, nie dająca się zwerbalizować sieć jakichś prostych, elementarnych i ostatecznych sensów symbolu”⁵⁶⁵.

Najważniejszym wydaje się tu fakt, że kolor traci w owym nowoczesnym symbolizmie funkcję referencyjną. Nie opisuje realności świata przedstawionego, ani nie odwołuje się do tradycyjnej symboliki potwierdzonej jakąś „historią”, kolor nie opowiada, ale wyraża uczucia, wrażenia, przeżycia artysty. Staje się ich równoważnikiem. Teoria ekwiwalentów nie była sztuce obca, poszukiwali ich przecież romantycy, ale dopiero w XX wieku są to ekwiwalenty czysto plastyczne, a nie zaczerpnięte ze świata zewnętrznego, z natury. M.Denis sformułował taką oto teorię równoważników plastycznych: „Na miejsce koncepcji >>natury widzianej poprzez temperament<<⁵⁶⁶ sformułowaliśmy teorię równoważnika lub symbolu. Stwierdziliśmy, że wzruszenia lub stany duszy spowodowane jakimkolwiek widokiem, wywołują w wyobraźni artysty znaki lub równoważniki plastyczne, pozwalające odtworzyć te emocje lub stany duszy bez potrzeby odwoływania się do imitacji widoku pierwotnego, i że każdemu stanowi naszej wrażliwości winna odpowiadać obiektywna harmonia zdolna do przekazania tego stanu”⁵⁶⁷. Podobnie więc jak w sztuce romantycznej, artyści stają przed poważnym zadaniem i dylematem – jak przekazać treści subiektywne, indywidualne bez pośrednictwa tradycyjnej symboliki, a co więcej, także bez pośrednictwa elementów naśladowanych z natury, jak to było w romantyzmie. Każdy artysta indywidualnie bądź w grupie starał się wypracować swój system środków plastycznych odpowiadających treściom tak wewnętrznym, osobistym jak i uniwersalnym. Każdy też miał nadzieję, że jego odkrycia przyczyniają się do stworzenia języka wspólnego, ogólnie dostępnego i zrozumiałego bez pośrednictwa słów. Trudno tu wymienić wszystkich artystów i ich koncepcje dotyczące formalnego języka sztuki, wystarczy jednak wymienić kilka by zrozumieć jak różnorodne i indywidualne były to refleksje. Pierwszych prób steoretyzowania języka malarskiego dokonał Paul Signac. Stworzył on pewien słownik środków, które odpowiadały poszczególnym uczuciom: linie opadające i tony zimne – smutkowi, linie wznoszące się i tony ciepłe radości, linie poziome – spokojowi⁵⁶⁸. Mamy tu więc do dyspozycji kilka prostych elementów, których kombinacje każdorazowo miały dawać harmonię – czyli równowagę. Taki „język” służyć więc mógł nie tyle oddaniu skomplikowanych przeżyć czy idei, ale dążeniu do czysto estetycznego wrażenia – do klasycznego piękna⁵⁶⁹. Wśród późniejszych teorii powołujących się na obiektywne, powszechne

⁵⁶⁵ W. Juszczak, *Postimpresjoniści*, Warszawa 1985, wyd. 3, s. 118-120.

⁵⁶⁶ To sformułowanie Zoli. W swoich tekstach dotyczących malarstwa starał się udowodnić, że prawdziwe malarstwo jest indywidualną interpretacją natury przez artystę. Por. E. Zola, *Śluzna walka. Od Courbety do impresjonistów. Antologia pism o sztuce*, Warszawa 1982.

⁵⁶⁷ M.Denis, *Od Gauguina i van Gogha do klasycyzmu*, [w:], *Artyści...*, s. 87.

⁵⁶⁸ „Dla uzyskania wrażenia spokoju główne akcenty liniowe będą poziome, dla radości wznoszące się, a opadające dla smutku. Wszystkie kierunki służyć będą przedstawianiu wszelkich innych doznań w ich nieskończonej różnorodności. Z grą linii wiąże się gra barw, nie mniej wyrazista i różnorodna; liniom wznoszącym odpowiadać będą barwy ciepłe i tony jasne, przy liniach opadających przeważać będą barwy zimne i tony ciemne; mniej lub bardziej doskonała równowaga kolorów ciepłych i zimnych, tonów bledszych i mocnych doda spokoju liniom poziomym.” P. Signac, op. cit., s. 60.

⁵⁶⁹ Istniały także próby skomplikowanych interpretacji obrazów neoimpresjonistycznych, które jednak nie mają potwierdzenia w teorii Signaca. Takim przykładem może być odczytanie przez Gustawa Kahna w 1899 roku

zasady można wymienić rozważania Ozenfanta, odwołującego się do „pierwotnych wrażeń”, jakie wywołują linie czy barwy, które są jego zdaniem powszechnymi, fizycznymi zjawiskami. Przykładem może być działanie barwy niebieskiej – która uspokaja, czy czerwonej, która rozdrażnia⁵⁷⁰. Do tego, co uważali artyści za powszechne i bezsprzeczne, bo potwierdzone naukowymi badaniami (przede wszystkim nad psychologicznym oddziaływaniem barw) dodawali też często własne doświadczenia i skojarzenia. F.Marc na przykład barwę żółtą uważał za element żeński, zaś błękitną za męski, czerwień miała ucieleśniać świat materialny, oranż jako mieszanka żółci i czerwieni - zmysłową siłę pasywną⁵⁷¹.

Najdojrzalsza i chyba najbardziej oddziaływująca na środowisko artystyczne była analiza elementów malarskich W.Kandinsky'ego sformułowana w książce *Punkt i linia a płaszczyzna*, po raz pierwszy wydanej w 1926 roku⁵⁷². Nie sposób tu zarysować założeń całej książki, gdyż jej autor w sposób niezwykle dociekliwy i analityczny traktuje z osobna każdy z wymienionych w tytule elementów, dodając do nich oczywiście oddziaływanie barw i rozważając skomplikowane ich kombinacje. Dodatkowo książka jest poparta wieloma przykładami i ilustracjami, stanowiąc pozycję wręcz podręcznikową tak dla artystów, jak i odbiorców sztuki nowoczesnej. Stanisław Fijałkowski, tłumacz polskiego wydania, pisze: ta „książka stanowi prawdziwie rewelacyjne podejście do widzenia i rozumienia podstawowych elementów obrazu, do analizy zamkniętych wewnątrz napięć, które są fundamentem

obrazu *Kabaret* jako „diagramu idei”: „Głowa tancerki – godna podziwu dla jej piękna – przez kontrast między oficjalnym, prawie kapłańskim uśmiechem a zmęczoną delikatnością. (...) dla tancerki to działanie[taniec] nabiera uroczystego charakteru, ponieważ jest nawykowe. Tancerz-mężczyzna jest brzydki i typowy. (...)jego działanie nie jest tym, dla którego jego rodzaj go najlepiej zaopatrzył. On po prostu praktykuje haniebne rzemiosło. Ogon jego fraka jest zakręcony jak ogon diabła na obrazie jednego ze starych wizjonerskich artystów. (...) I jako syntezę publiczności można zobaczyć znaczącą, podobną świni głowę widza, archetyp hulaki, umieszczoną bardzo blisko i poniżej tancerki, niegodziwie oczekującego momentu rozkoszy zaplanowanej dla niego, doświadczonego nic tylko wesołości niemych głów i wulgarnego pożądania. Jeśli się szuka symbolu, można go znaleźć w opozycji piękna tancerki - nadmiernego w skromnym marzeniu z krainy czarów – do brzydoty podziwiających, można znaleźć też symbol podłości naszych czasów w hieratycznym wykonaniu płótna i jego treści”, Gustave Kahn, (1891), [w:] *Symbolist Art Theories. A Critical Anthology*, red. H.Dora, Berkeley 1995, s. 173-174.

⁵⁷⁰ „Linia pozioma wywołuje w każdym człowieku identyczne wrażenie pierwotne. Kolor czarny wywołuje w każdym człowieku identyczne wrażenie pierwotne [przypis: Te wrażenia pierwotne wchodzące ze sobą w różne kombinacje na zasadzie skojarzeń form pierwotnych, wywołują wrażenia wtórne, trzecie i następne, stanowiące nieskończoną klawiaturę elementów, która podlega wyborowi i syntezie artysty, gdy komponuje swe dzieło: niezliczone konsekwencje subiektywne oparte na niewątpliwie fizycznej podstawie.] Nie ma w tym żadnej mistyki: są to zjawiska fizyczne o subiektywnej reakcji. Istnieją takie zjawiska fizyczno-subiektywne, bo organizm ludzki jest taki jaki jest. Obcinam komuś głowę, umiera. Buduję piramidę, odczuwacie wrażenie stabilności. Maluję czerwoną płamę, budzi się byk, który w każdym z was drze mał. Maluję niebieską, wypoczywacie(...) We wszystkich ludziach świata wywołuję identyczne wrażenie. Wszystkie sztuki zbudowane są z podobnych standardów. We wszystkich ludziach świata te same pierwotne wrażenia, constansy, standardy, wywołane są przez te same zjawiska fizyczne. Ważne jest, żebyśmy się co do tego zgodzili” A.Ozenfant i Ch.E.Jeanneret, *O plastyce*, „L'Esprit Nouveau”nr 1920, t. X, nr 1, cyt. za: *4xParyż*, red. U.Czartoryska, s. 96.

⁵⁷¹ „Teoria komplementarności kontrastów, wg której każdy podstawowy kolor jest widziany jako przedstawiający charakterystyczne jakości. Błękit jako męskość, surowa chropowatość i intelekt. Żółty, który reprezentuje element żeński, jest łagodny, pogodny i zmysłowy. Czerwony ucieleśnia świat materialny. Posiada brutalną twardość i jest zwalczany przez inne kolory. Mieszanie tych kolorów prowadzi do wzajemnej penetracji odpowiadających im cech: gdy zmieszasz czerwony i żółty by otrzymać pomarańczowy – dodasz zmysłowej, jak Magera siły do pasywnej, żeńskiej żółci, to ten zimny, intelektualny błękit – element męski stanie się znów konieczny. Faktycznie, błękit natychmiast i automatycznie zajmie miejsce w jednym rzędzie, dwa kolory kochają się” cyt. za: D.Elger, op. cit., s. 159.

⁵⁷² W Polsce ukazał się w tłumaczeniu Stanisława Fijałkowskiego w 1986 roku.

wszelkiego działania formy artystycznej. Zawiera sformułowanie podstawowych zasad budowy obrazu: ukazuje treści jego fundamentalnych elementów⁵⁷³. Analiza W.Kandinsky'ego poparta wieloma badaniami fizycznymi i psychologicznymi prowadzonymi m.in. w eksperymentalnych laboratoriach w Instytucie Kultury Artystycznej w Rosji⁵⁷⁴, była realizacją utopijnej myśli o stworzeniu uniwersalnego formalnego języka sztuki. Jednocześnie trzeba zaznaczyć, że W.Kandinsky nie dąży do wytworzenia konwencji, schematu dokładnych odpowiedników służących pragmatycznej komunikacji. Język sztuki miał być przedłużeniem poszukiwań symbolistycznych, sposobem na wyrażanie treści duchowych za pomocą asocjacji i współbrzmień. Jak zauważa Andrzej Turowski: „Kandinsky, wierny tradycji symbolizmu i mocno w niej osadzonej idei synestezji, pragnął takiej sytuacji, w której tkwiące w samych znaczeniach wartości ekspresywne pozwoliłyby swobodnie >komunikować< się na poziomie wymiany wolnych znaczeń”⁵⁷⁵. W innym kierunku szła praca nad językiem plastycznym Aleksandra Rodczenki i rosyjskich konstruktywistów. Zamiast symbolistycznych, subiektywnych, „sentymentalnych” dywagacji proponowali obiektywną analizę elementów plastycznych jako materialnych rzeczy. „Zmierzano do sformułowania zasad, w myśl których można było osiągnąć wyraz ruchu, równowagi, dynamiki, statyki, rytmu, napięcia, ciężenia, odległości; zajmowano się fakturami, masami, kształtami, barwami, tonami”⁵⁷⁶.

Ambitne zadanie stworzenia powszechnego, plastycznego języka, autonomicznego względem języka werbalnego, uznać dziś można za utopijne. Nie wgłębiając się w problematykę semiotyki, która także nie daje jednoznacznej odpowiedzi czy sztuka może być językiem czy nie⁵⁷⁷, łatwo zauważyć, że kolejne propozycje artystyczne takim językiem się nie stały. Artyści nie byli bowiem w stanie uzgodnić jednego, wspólnego kodu, łączącego poszczególne znaki. Choć znaki – elementy plastyczne, były wspólne, ani ich znaczenie, ani sposób łączenia ich ze sobą w złożone struktury, nie były powszechne. Jeśli zaś taki język nie mógł być wspólny artystom, nie mógł być także odbierany prawidłowo przez odbiorców⁵⁷⁸.

W przeciwieństwie do elementów znaczących (czyli środków plastycznych), które były wyraźne i powtarzające się w różnych koncepcjach, znaczenia im przypisywane miały trudną wręcz do ogarnięcia rozpiętość. „Po solenności dawnego malarstwa, głoszącego treści konieczne, przyszedł czas jakby radosnych kaprysów, indywidualnych podróży do różnych cudów”⁵⁷⁹ – stwierdza Marcin Czerwiński w książce o znamiennym tytule *Samotność sztuki*. Różne bowiem treści przypisywano formie w sztuce XX wieku. Wspominaliśmy tu już o symbolistycznej chęci wyrażania wewnętrznych uczuć, niejednokrotnie nowym językiem chciano opisywać zjawiska świata zewnętrznego, świata nowoczesnego – jak futuryści czy konstruktywiści. Byli w końcu artyści stawiający formie jeszcze wyższe wymagania, widząc w niej symbol

⁵⁷³ S.Fijałkowski, *Od tłumacza*, [w:] W. Kandinsky, *Punkt i linia a płaszczyzna. Przyczynek do analizy elementów malarskich*, Warszawa 1986.

⁵⁷⁴ Szczegóły pracy Kandinsky'ego nad językiem form plastycznych opisuje A. Turowski w rozdz. III książki *Wielka utopia awangardy. Artystyczne i społeczne utopie w sztuce rosyjskiej 1910-1930*, Warszawa 1990.

⁵⁷⁵ A.Turowski, op. cit., s. 88.

⁵⁷⁶ Tamże, s. 145.

⁵⁷⁷ Bibliografię do tego zagadnienia podaje A.Turowski, op. cit., s. 211, przyp. 8 i 9.

⁵⁷⁸ Do problemu prawidłowego odczytania sztuki nowoczesnej wrócimy pod koniec tego rozdziału.

⁵⁷⁹ M.Czerwiński, *Samotność sztuki*, Warszawa 1978, s. 139.

„Istoty Bytu”. Wśród twórców tej metafizycznej sztuki wymienić trzeba Kazimierza K.Malewicza, W.Kandinsky’ego i Pieta Mondriana. Nie omawiając szczegółowo ich drogi temu celowi, można słowami P.Piotrowskiego wskazać, jak rozumieli oni znaczenie formy: „Forma wypełniała dzieło, ona stanowiła o jego >treści<. Lecz jednocześnie dzieło- na mocy metafizycznego aktu kreacji nabierało charakteru symbolu Uniwersum, symbolu Kosmosu przekazywanego nie tyle przy pomocy formy, lecz w formie, inaczej – w czystej formie. Artysta poznając „tajemnicę”, którą stanowi zasada budowy wszechświata, jego struktura, przekazywał w swym dziele tę właśnie zasadę. Struktura wizualna obrazu była niejako powtórzeniem struktury Kosmosu, swoistym mikrokosmosem, tworzonym na wzór makrokosmosu. Miała znaczenie absolutne”⁵⁸⁰. Zaznaczyć tu trzeba, że takie znaczenie osiągnąć mogła tylko forma czysta, tzn. oczyszczona z wszelkich przypadkowych elementów przedstawiających, odwołujących się do świata zewnętrznego, choć w przypadku W.Kandinsky’ego nie było to wymogiem absolutnym. Taką abstrakcyjną sztukę każdy artysta osiągał inną drogą, ich twórczość jednak wpisuje się w ogólny proces puryfikacji sztuki, który także prześledzimy.

Zanim jednak przejdziemy do tego drugiego, istotnego zjawiska w sztuce XX wieku, wróćmy jeszcze na chwilę do problemu języka plastycznego. Wymieniliśmy wiele znaczeń, jakie za jego pomocą artyści próbowali przekazywać, warto więc dodać ostatni, wydaje się ostateczny i skrajny w procesie autonomizacji formy stopień – autoreferencję formy czy inaczej autoteliczność sztuki. Autonomizacja prowadzić bowiem mogła nie tylko do odrzucenia obcego sztuce języka, ale także obcego sztuce znaczenia. Wszystkie znaczenia, o jakich wspominaliśmy, wychodziły poza obszar samej sztuki. Tymczasem wielu artystów awangardowych w pewnym momencie zrozumiało, że sztuka mówi tylko o sobie, i nie powinno się w niej poszukiwać niczego innego. Z analizy środków plastycznych zrodził się m.in. unizm Władysława Strzemińskiego. „(...)obraz jest a raczej powinien być, rzeczą przeznaczoną wyłącznie do patrzenia. Powinien być nie starciem dramatycznym zwalczających się sił, lecz zjawiskiem wzrokowym. Idea obca malarstwu stoi na przeszkodzie i nie dopuszcza do zrozumienia, że obraz nie jest przeniesieniem na obraz iluzją zjawiska gdzie indziej widzianego, lub wręcz wykalkulowanego, że obraz jest sam w sobie i sam dla siebie”⁵⁸¹ – pisał W.Strzemiński. Dla niego obraz był autonomicznym „organizmem malarskim”⁵⁸².

W tym samym duchu tworzyli conceptualiści i minimaliści, dla których dzieło sztuki mogło mówić tylko o sobie, tzn., że jest dziełem sztuki, nawet nie obiektem estetycznym. „Sztuka jest sztuką-jako-sztuka, a wszystko inne jest wszystkim innym. Sztuka jako sztuka jest jedynie sztuką. Sztuka nie jest tym, co nie jest sztuką”⁵⁸³ - to słowa Ada Reinhardta. „Dzieła sztuki są zdaniami analitycznymi. Ujmowane w swym własnym kontekście – jak sztuka – nie dostarczają żadnej informacji o faktach. Dzieło sztuki jest tautologią w tym sensie, że ukazuje intencje artysty, który powiada, że to właśnie dzieło sztuki jest sztuką, co znaczy, że stanowi definicję sztuki”⁵⁸⁴ – twierdzi

⁵⁸⁰ P.Piotrowski, *Autonomia...*, s. 120.

⁵⁸¹ W.Strzemiński, *Unizm w malarstwie*, (1928), [w:] *Artyści...*, s. 443.

⁵⁸² Tamże, s. 453.

⁵⁸³ Cyt. za: J.Kosuth, *Sztuka po filozofii*, [w:] *Zmierzch estetyki- rzekomy czy autentyczny?*, oprac. S. Morawski, t. II, Warszawa 1987, s. 242.

⁵⁸⁴ J. Kosuth, op. cit., s. 249.

główny teoretyk konceptualizmu Joseph Kosuth. Wśród *Dwunastu zasad dla Nowej Akademii* sformułowanych przez Ada Reinhardta znalazły się min takie postulaty: żadnej formy (pkt. 4), żadnego koloru (pkt. 6), żadnego przedmiotu, żadnego podmiotu, żadnej materii. Żadnego symbolu, obrazu, czy znaku. Ani przyjemności ani bólu. Żadnej pracy bezmyślnej ani bezmyślnej nie-pracy⁵⁸⁵. I tu dopatrywać się trzeba kresu artystycznej świadomości ikonograficznej, kresu wiary w możliwość przekazywania przez sztukę treści pozaobrazowych. Jest to sztuka wyczyszczona z wszelkich, nawet estetycznych funkcji.

Nie można jednak uznać, że autoteliczność sztuki jest jedynym wynikiem puryfikacji. Zdecydowanie ten proces miał na celu oczyszczanie dzieła ze zbędnej sfery przedstawieniowej, powody jednak tego procesu były różne. Guillaume Apollinaire pisał: „Wielu malarzy nowoczesnych maluje tylko takie obrazy, w których brak rzeczywistego przedmiotu. Nazwy zaś, które znajdujemy w katalogach, spełniają wówczas rolę imion, wyróżniających ludzi bez określania ich cech charakterystycznych. (...) Prawdopodobieństwo nie ma już żadnego znaczenia, artysta bowiem poświęca wszystko prawdom i koniecznościom wyższej natury, którą przeczuwa, nie odkrywając jej. Przedmiot już się nie liczy. (...) Jeśli cel malarstwa pozostał nadal tym samym – przyjemnością oczu, żąda się obecnie od amatora znalezienia innej przyjemności aniżeli ta, jaką dać może równie dobrze widok rzeczy naturalnych”⁵⁸⁶. „Prawdy i konieczności wyższej natury” o jakich pisze Apollinaire, to nie tylko chęć stworzenia przedmiotu estetycznego, do podobania się, ale także zwrot ku nowym problemom, zupełnie przez sztukę nie penetrowanym, a niezwykle dla niej znaczącym. Do takich należały przede wszystkim odkryte przez impresjonistów, Cezanne’a i kubistów problemy widzenia. Czy widzenie świata w malarstwie było wynikiem naturalnego widzenia czy raczej wiedzy o świecie? Czy sztuka była do tej pory prawdą o świecie i widzeniu świata czy wyuczonym trickiem? I w końcu, czy kopiowanie świata jest jeszcze potrzebne w czasach jego mechanicznego utrwalania przez fotografię? Te wszystkie pytania także prowadziły artystów do rezygnacji z „literatury” w sztuce i przekazywania uczuć czy idei. Analizowanie problematyki widzenia i przestrzeni wymagało od artystów redukcji przedstawionego świata do rzeczy najprostszych – martwej natury, portretu, pejzażu jak było to u Cezanne’a czy kubistów, a także redukcji środków malarskich. Wspomina o tym Georges Braque w wywiadzie udzielonym Dorze Vallier: „Nauczyłem się malować z natury i kiedy nabrałem przekonania, że trzeba wyzwolić się od modelu, nie było to wcale łatwe”⁵⁸⁷ i dalej „Czułem, że kolor powodować może wrażenie zakłócające nieco przestrzenność, dlatego z niego zrezygnowałem”⁵⁸⁸. Takie eksperymenty nie prowadziły jednak do całkowitej rezygnacji z przedstawiania przedmiotu „Nie ma sztuki abstrakcyjnej - twierdził Picasso - zawsze od czegoś trzeba zacząć. Później można umniejszać pozory rzeczywistości; to już przestało być niebezpieczne, bo idea przedmiotu zostawiła ślady nie do zatarcia. To przedmiot sprowokował artystę, rozpałił jego pomysły, wprowadził w ruch jego przeżycia. Idee i przeżycia zostały już w jego dziele uwięzione ostatecznie; cokolwiek by czyniły, nie wymkną się z obrazu; są jego częścią integralną, nawet

⁵⁸⁵ Cyt. za: W. Włodarczyk, *W poszukiwaniu istoty. Minimal-art. i konceptualizm*, [w:] *Sztuka świata*, red. I. Kunińska, t. X, Warszawa 1996, s. 148.

⁵⁸⁶ G. T. Apollinaire, *Rozważania estetyczne*, [w:] *Artyści...*, s. 122-123.

⁵⁸⁷ G. Braque, [Wywiad udzielony Dorze Vallier], tamże, s. 182.

⁵⁸⁸ Tamże, s. 183.

wtedy, kiedy ich obecność nie da się już rozpoznać⁵⁸⁹. Można więc powiedzieć, że ani fowizm, ani kubizm, ani futurizm, ani niemiecki ekspresjonizm, mimo deformacji świata widzianego, nie dochodzą do sztuki czystej – sztuki bezprzedmiotowej.

Użyte tutaj określenie sztuka czysta, było popularne wśród artystów i teoretyków sztuki nowoczesnej. Podobnie jednak, jak dwa inne terminy: abstrakcja i bezprzedmiotowość, także czystość sztuki nie miała jednego ustalonego znaczenia. Jest określeniem używanym w różnych kontekstach i do dziś stanowi temat dyskusji. „Tajemnym celem artystów malarzy ze skrajnych szkół jest tworzenie czystego malarstwa – pisał Apollinaire. Jest to sztuka plastyczna zupełnie nowa. Stawia dopiero pierwsze kroki i nie jest jeszcze tak abstrakcyjna, jak chciałaby być⁵⁹⁰. Sztuka czysta ma więc dążyć do abstrakcji, a jeśli jeszcze jej nie osiągnęła, to dlatego, że nie oderwała się jeszcze od przedmiotu – tak rozumie abstrakcję Apollinaire. Nie wszyscy jednak uważali to za konieczne.

Wśród badaczy usiłujących odróżnić pojęcie abstrakcji od bezprzedmiotowości przeważa pogląd, że pierwsze określenie odnosi się do sztuki, która nawet, jeśli nie daje możliwości rozpoznania przedmiotu, to w procesie powstawania od niego wychodziła, zaś sztuka bezprzedmiotowa wychodzi od nieprzedstawiających form⁵⁹¹. Mieczysław Wallis np. określa malarstwo abstrakcyjne jako to, „dla którego rzeczą najważniejszą są linie, sylwety, plamy barwne, niezależnie od tego, co przedstawiają, które jednak nie wyrzeka się, choćby w jakiejś uproszczonej, zredukowanej, aluzyjnej postaci, przedstawiania przedmiotów rzeczywistych lub urojonych⁵⁹². Kryterium podziału stanowi tu stosunek do rzeczywistości, do natury, nie jest to więc w przypadku naszych badań rozróżnienie przydatne. Istotne jest dla nas bowiem to, czy dana sztuka przekazuje pewne znaczenia czy też nie. Wychodząc od takich właśnie przesłanek Teresa Kostyrko, nie uznaje dychotomii abstrakcja – nieprzedmiotowość. „Elementy i relacje, które składają się na rzeczywistość przedstawioną utworów typu abstrakcyjnego, nie są odpowiednikami przedmiotów makroskopowych, lecz co

⁵⁸⁹ P. Picasso, *Rozmowa z Christianem Zervos*, [w:] *Artyści...*, s. 537-538.

⁵⁹⁰ G. Apollinaire, *Kubiści. Rozważania estetyczne*, Kraków 1959, s. 18-19.

⁵⁹¹ Jerome Ashmore podaje 9 wyróżników oddzielających malarstwo abstrakcyjne od bezprzedmiotowego. Są to: 1. motywacja (artysta „abstrakcyjny” jest motywowany do przedstawienia tego, co dyskursywnie rozumie, „bezprzedmiotowy” artysta jest inspirowany przez czystą lub absolutną przestrzeń) 2. lokalizacja modelu (abstrakcja portretuje wydarzenie czy jego konsekwencje występujące lub mogące się wydarzyć w specyficznym umiejscowieniu. W malarstwie bezprzedmiotowym, ponieważ nie zawiera on specyficznego wydarzenia i nie może być odnoszony do specyficznego umiejscowienia, nie ma żadnego modelu fizycznego), 3. Intencje i nazwy (w abstrakcji intencja jest dostrzegana z opóźnieniem, w malarstwie bezprzedmiotowym intencja nie jest łatwo oddzielana od nazw, jest rodzajem ekwiwalencji. Są one identycznością. Nie ma tu twierdzeń wymagających mediacji rozumienia), 4. Zakres interpretacji (w abstrakcji możliwa jest interpretacja ikonograficzna z trzema fazami: wygląd, literackość i znaczenie) w sztuce abstrakcyjnej tylko dwie fazy: wyglądy i znaczenia) 5. Ilość i jakość (abstrakcja – ilość, bezprzedmiotowość – jakość), 6. Wymiary i masy (w malarstwie abstrakcyjnym są one widoczne, w bezprzedmiotowym – nie), 7. Relacje elementów (w abstrakcji- jest tendencja ku relacjom z zewnętrżnością, a w bezprzedmiotowym nie ma tropów relacji zewnętrznych), 8. Rozciągłość i czas (w abstrakcji wrażenie zamrożenia, w malarstwie bezprzedmiotowym wrażenie witalności, kinetyczności, płynności), 9. Kształt i matryca („wyobrażająca” matryca malarstwa abstrakcyjnego jest intelektualnego rodzaju, jak proporcje, uproszczenia, forma. W bezprzedmiotowym malarstwie matryca jest kosmicznego gatunku, rodzajem ukrytego źródła uniwर्सum, niemożliwa do zdefiniowania). O różnych sposobach rozumienia i stosowania terminów abstrakcja, bezprzedmiotowość, sztuka konkretna, Jerome Ashmore, *Some Differences between Abstract and Non-objective Painting*, „Journal of Aesthetic”, 1954-5, t. XIII, s. 486-495. Por. A. Kotula, P. Krakowski, *Sztuka abstrakcyjna*, Warszawa 1973.

⁵⁹² M. Wallis, *Geneza i podstawy malarstwa bezprzedmiotowego*, „Estetyka”, 1960, t. I, s. 172.

najwyżej odpowiednikami przysługujących im własności, lecz także własności obiektów abstrakcyjnych”⁵⁹³. Co jednak dla nas najważniejsze, wnioskuje, że „sztuka abstrakcyjna i realistyczna są nieodróżnialne pod względem typu komunikatu, jaki stanowią (zarówno dzieła abstrakcyjne jak i realistyczne mogą komunikować wartości, problemy i fakty)”⁵⁹⁴. „Wiele wartości bowiem – uzasadnia T.Kostyrko, jak właściwości uczuć (radość, rozpacz, gniew), właściwości materialnego świata (barwność, świetlistość, nieskończoność, tajemniczość) można komunikować zarówno poprzez rzeczywistość przedstawioną przedmiotową jak i nieprzedmiotową, inne są w każdym z tych przypadków jedynie sposoby komunikowania owych wartości”⁵⁹⁵. Taki stosunek do sztuki potwierdzają artyści: W.Kandinsky czy P.Klee, którzy posługują się bez wyraźnych rozgraniczeń sztuką abstrakcyjną jak i bezprzedmiotową. „Twierdzenie, że wybór przedmiotu nie odgrywa roli w malarstwie („przedmiot traktowany jako pretekst do malowania”) opiera się na błędzie. Biały koń czy biała gęś wywołują całkiem różne emocje. Mamy w tym przypadku: biel+koń, albo biel+gęś”⁵⁹⁶ – wyjaśniał W.Kandinsky. Jeśli elementy zaczerpnięte z otaczającego świata spełniają odpowiednie warunki, tzn. mają odpowiednie brzmienie wewnętrzne, mogą funkcjonować na tej samej zasadzie, co elementy abstrakcyjne. Chodzi tylko o to, by artysta świadomy owego brzmienia nie zajmował się ich dokładnym odtwarzaniem: „Bezcelowe i (w sztuce) bezsensowne jest kopiowanie przedmiotów oraz odbieranie przedmiotowi tego, co mu nadaje wyrazistość. Zrozumienie tej prawdy otwiera przed artystą drogę, na której będzie mógł, porzuciwszy wszelkie uzasadnienie rzeczy przez literaturę, dojść do programu ściśle artystycznego (malarskiego). Jest to droga prowadząca do sztuki opartej o komponowanie”⁵⁹⁷. Dlatego wielu artystów nowoczesnych doceniało osiągnięcia dawnej sztuki realistycznej dostrzegając w niej te same wartości co w sztuce nieprzedstawiającej. „Teraz możemy sobie postawić pytanie - pisał Stanisław Ignacy Witkiewicz, które w odpowiedzi na teorię czystej kompozycji formy stawiają malarze-realiści i 95% >>znawców sztuki<<: jeśli istotą dzieła malarstwa jest tylko stosunek form między sobą i do danej zamkniętej przestrzeni, dlaczego w obrazach występują ludzie, natura, kwiaty i w ogóle przedmioty, dlaczego nie malować po prostu diabli wiedzą jakich form, które by zupełnie zewnętrznego świata nie przypominały. Teoretycznie nie mamy nic przeciw temu, w praktyce jednak jest inaczej. Dzisiejsze malarstwo dąży w pewnych swoich kierunkach do świadomej eliminacji przedmiotu. Z naszego punktu widzenia jest to nieistotne jako dążenie programowe, dzieje się to bowiem w sposób naturalny, i to nie tylko dzisiaj, ale jeszcze dużo dawniej; działo się to zawsze, kilka tysięcy lat temu, od nieuchwytniej chwili, kiedy malarstwo stało się Sztuką Czystą”⁵⁹⁸. W nowy sposób patrzono więc na dzieje sztuki – nie jako na historię stylów czy wędrówki motywów, ale poszukiwano w niej dzieł o najbardziej oddziaływującej formie. Dlatego też

⁵⁹³ T.Kostyrko, *O pojęciu sztuki abstrakcyjnej*, „Studia Estetyczne” 1972, t. IX, s. 52.

⁵⁹⁴ Tamże, s. 51.

⁵⁹⁵ Tamże, s. 52. Jednocześnie T.Kostyrko uznając sztukę abstrakcyjną za komunikującą, nazywa ją przedstawiającą, w myśl założenia, że komunikowanie oznacza przedstawianie. Przyjęcie takiej terminologii w naszych badaniach spowodowałoby chaos znaczeniowy, przyjmujemy bowiem, że przedstawianie dotyczy świata zewnętrznego a nie funkcji informacyjnej.

⁵⁹⁶ W.Kandinsky, *Sztuka dzisiejsza jest żywotna bardziej niż kiedykolwiek*, [w:] *Artyści...*, s. 510.

⁵⁹⁷ W.Kandinsky, *O duchowości...*, s. 69.

⁵⁹⁸ S.I.Witkiewicz, *Nowe Formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia*, Warszawa 1919, cyt. za: *Artyści...*, s. 196-197.

zwrócono się ku sztuce dekoracyjnej i prymitywnej, której formy nie przesłaniała treść.

Dochodzimy w ten sposób do jeszcze jednego powodu, dla którego sztuka pozbywała się znaczącego przedmiotu, a było nią pragnienie tworzenia sztuki czysto estetycznej, nie zaangażowanej w życie, lecz przebywającej w harmonijnym Królestwie Sztuki, jednym słowem „sztuki dla sztuki”. Już w połowie XIX wieku niektórzy artyści zaczęli głosić, że przyjemność obcowania z dziełem sztuki nie wynika ani z dobrze naśladowanej w nim natury, ani z opowiedzianej historii. Najlepszym przykładem mogą tu być wystąpienia Jamesa McNeilla Whistlera, który atakowany często przez krytyków⁵⁹⁹ i publiczność tak bronił swojej koncepcji sztuki: „Mój obraz *Harmonia szarości i złota* stanowi przykład tego, co mam na myśli. Przedstawia on śnieg, na jego tle pojedynczą czarną postać oraz oświetloną oberżę. Nic mnie nie obchodzi ani przeszłość, ani teraźniejszość, ani przyszłość owej czarnej postaci, umieszczonej tam dlatego, że w tym miejscu potrzebowałem czerni. Wiem tylko jedno- moje połączenie koloru szarego ze złotym stanowi zasadniczy element obrazu. Ale właśnie tego przyjaciele moi nie są zdolni pojąć. Pytają oni: >>A dlaczego by nie zatytułować tego obrazu Trotty Veck, dlaczego nie sprzedać go za okrągłą „harmonię” złotych gwinek<<(...). Moim zdaniem wulgarną, zwodzącą sztuczką byłoby wzbudzanie w ludziach zainteresowania dla Trotty Veck, bowiem – jeśli istotnie sztuka malarska nie jest im obojętna – powinni wiedzieć, że obraz musi mieć swoje własne wartości, niezależnie od tego, że wzbudzą zainteresowanie z powodów dramatycznych, legendarnych czy lokalnych”⁶⁰⁰. Ten długi cytat ukazuje nam z jednej strony J.M. Whistlera jako obrońcę koncepcji „sztuki dla sztuki”, której wartością jest harmonia koloru, ale ukazuje też, jak odbiorcy wyposażeni w tradycyjną świadomość ikonograficzną takiego stanowiska pojąć nie mogą i brak treści nie pozwala im na pełny, estetyczny odbiór dzieła. I choć w połowie XIX wieku nikt jeszcze nie odważył się na zrezygnowanie z tematu, to dla niektórych będzie on już tylko pretekstem czy alibi. E. Gombrich cytuje angielskiego krytyka Philipa Gilberta Hamertona, który w 1867 roku pisał o pewnych malarzach: „Malarstwo, tak jak dziennikarstwo, nie powinno według nich oferować nic prócz własnych towarów. Zaś za szczególny wytwór sztuki uważają oni widzialne melodie i harmonie – rodzaj wizualnej muzyki – znaczącej tyle i opowiadającej tyle, ile muzyka, którą słyszymy i nic poza tym... kiedy malują kobietę, nie interesują się w najmniejszym stopniu jej osobą; ona jest dla nich po prostu pewną udaną i piękną całością form, bezosobową harmonią i melodią, melodią w harmonii, w tym przypadku widzialną, a nie słyszalną”⁶⁰¹. Takim artystą był właśnie J.M. Whistler: „Sztuka powinna być wolna od wszelkiej pozłoty – przekonywał - być samodzielną i odwoływać się do artystycznego zmysłu oka czy ucha, bez mieszania wzruszeń całkowicie jej obcych, jak wierność, litość, miłość, patriotyzm itp. Wszystkie te wzruszenia nic wspólnego ze sztuką nie mają i dlatego

⁵⁹⁹ Słynny był proces, jaki wytoczył Johnowi Ruskinowi, który o jego *Nokturnie w czerni i złocie* wystawionym w 1877 roku powiedział, iż jest puszką farby ciśniętą w twarz publiczności.

⁶⁰⁰ James McNeill Whistler, *Czerwona płachta* [1878]. [w:] E. Grabska, *Moderniści o sztuce*, Warszawa 1971, s. 338.

⁶⁰¹ P.G. Hamerton, *Contemporary French Painting*, London 1868, cyt. za: E. Gombrich, *Tyrania sztuki abstrakcyjnej*, „Kresy” 1993, nr 16, s. 229.

upieram się, aby obrazom moim nadawać miana >>kompozycji<< lub >>harmonii<<”⁶⁰².

W myśl więc takiej koncepcji artyści oczyszczali sztukę z wszelkich elementów, które mogłyby zakłócać czyste doznanie formy jakimikolwiek skojarzeniami czy uczuciami nie należącymi do Królestwa Sztuki⁶⁰³. „(...) ponieważ do oceny dzieła sztuki nie musimy brać niczego z życia, ani wiedzy o jego ideach i sprawach, ani oswojenia z jego emocjonalnymi treściami. Sztuka przenosi nas ze świata ludzkiej aktywności do estetycznego uniesienia (...) Kontemplacja czystej formy wiedzie nas ku niesłychanemu uniesieniu i do całkowitego oderwania się od spraw życia”⁶⁰⁴ – pisał Clive Bell w 1914 roku w książce *Art*. I choć wprowadzał on pojęcie „znaczącej formy”, nie dotyczyło ono treści pozaobrazowych, lecz właśnie estetycznego wrażenia związanego z obcowaniem z dziełem. „W każdej linii, kolorze komponowanych w różny sposób, określone formy i relacje, poruszają nasze estetyczne emocje. Te relacje i kombinacje linii i kolorów, te estetycznie poruszające formy nazywam >Znaczącymi Formami< [Significant Forms], i >Znacząca Forma< jest cechą obecną we wszystkich dziełach sztuk plastycznych”⁶⁰⁵. Malarstwa „opisowego”, jak je określa, C.Bell nie uważa za dzieła sztuki: (...) Oczywiście wiele opisowych obrazów posiada oprócz innych wartości także formalne znaczenie i są dlatego dziełami sztuki, ale wiele innych nie. One nas interesują, poruszają nas na setki innych sposobów, ale nie poruszają nas estetycznie. Zgodnie z moją hipotezą nie są dziełami sztuki. Pozostawiają nietkniętymi nasze estetyczne emocje ponieważ to nie ich formy, ale idee czy informacje sugerowane, bądź przekazywane przez ich formy, poruszają nas”⁶⁰⁶.

Podobną postawę zajmowali amerykańscy krytycy- formalisci z Clementem Greenbergiem na czele. „Awangardowy poeta czy artysta stara się w istocie naśladować Boga, tworząc coś, co ma wartość samą w sobie, podobnie jak natura, jak krajobraz – a nie jego podobizna – ma estetyczną wartość, od niczego niezależną. Coś, co jest dane, nie wytworzone, niezależne od znaczeń, podobieństw czy oryginałów. Treść ma być tak całkowicie roztopiona w formie, że dzieło sztuki czy literatury nie da się sprowadzić ani w całości, ani w swojej części, do niczego, co nie jest nim samym”⁶⁰⁷ – pisał C.Greenberg w najgłośniejszym eseju *Awangarda i kicz* z 1939 roku. Nie zawartość znaczeniowa, ale forma jest tym, co stanowi o wartości dzieła. „Przyjmuje się, że rozpoznawalny wizerunek dodaje obrazowi konceptualnego znaczenia, ale połączenie znaczenia konceptualnego i estetycznego nie wpływa na

⁶⁰² James McNeill Whistler, *Czerwona płachta...*, s. 338.

⁶⁰³ Tu znów musimy nawiązać do odrzucenia literatury, czyli narracji, ta bowiem zakłóca estetyczny odbiór dzieła. Każde zaś przedstawienie realistyczne sugerować może istnienie jakiejś historii, dlatego trzeba dzieło oczyścić z przedmiotu. „Znaczenie obrazu jest dane przez jego miejsce w implikowanej narracji. Nierealistyczne formy nie implikują istnienia takiej narracji. Nie zakładają istnienia opowiadania w takim stopniu, w jakim wywołują kontemplację, przerwanie ciągu codziennego życia i jego przyczynowo-skutkowego racjonalnego uporządkowania” – zauważają Nicolas Abercrombie, Scott Lash i Brian Longhurst. Innego zdania będzie W.J.T. Mitchell, który, o czym będziemy dokładnie pisać, ukazuje, że nawet dzieło przeznaczone do kontemplacji może być wyzwaniem do tworzenia narracji. Por. S. Lash, *Dyskurs czy figura?* [w:] *Odkrywanie...*, s. 390.

⁶⁰⁴ C.Bell, *Art*, London 1914, cyt. za: E. Grabska, *Apollinaire i teoretycy kubizmu w latach 1908-1918*, Warszawa 1966, s. 46.

⁶⁰⁵ C.Bell, *The Aesthetic Hypothesis*, [w:] *Art. in Theory...*, s. 108.

⁶⁰⁶ Tamże, s. 108.

⁶⁰⁷ C.Greenberg, *Awangarda i kicz*, [w:] *Kultura masowa*, oprac. Cz. Miłosz, s. 40.

jakość(...). Więcej lub mniej w sztuce nie zależy od ilości zawartych w niej znaczeń, ale od ich intensywności i głębi – ilość jest bez znaczenia”⁶⁰⁸ – twierdził Greenberg i podawał konkretne przykłady: „Fakt, że *Boska Komedia* posiada znaczenie alegoryczne i anagogeniczne niekoniecznie czyni z niej lepsze i skuteczniej oddziałujące dzieło literackie niż *Iliada*, w której rozpoznajemy tylko znaczenia literackie. Dobitny komentarz na temat historycznego zdarzenia, który proponuje Picasso w *Guernice* niekoniecznie czyni z niej lepszą czy bogatszą pracę od całkowicie nieprzedmiotowego Mondriana”⁶⁰⁹. Dlatego C.Greenberg potępiał w sztuce wszelką opisowość i emocjonalność, która burzyła porządek estetyczny. To co życiowe- emocje, powinno być „rozłożone na abstrakcyjne elementy stylu”, który porządkuje i jednoczy. „Według Greenberga - jak pisze Donald Kuspit – prawdziwy artysta nie chce wpływać na życie, przynajmniej bezpośrednio, ale pragnie oczyszczać je, tworząc z niego sztukę przekraczającą życie”⁶¹⁰. Taki pogląd na sztukę wpisuje się, zdaniem D.Kuspita, w klasyczny nurt hedonizmu estetycznego⁶¹¹, przedkładającego dobry smak nad emocje, a rozpoznać go można po wyróżnieniu takich cech jak: prostota przeciwstawiona zawilości, opanowanie – emocjonalizmowi, porządek – chaosowi a w nowoczesności, u Greenberga także, figuracywność- abstrakcji⁶¹².

Tak rozumiana abstrakcja może być nazwana sztuką asemantyczną. Według podziału przeprowadzonego przez M.Wallisa „malarstwo może być semantyczne, czyli przedmiotowe, które zarówno pobudza, jak przedstawia, i malarstwo asemantyczne, czyli bezprzedmiotowe, które pobudza, lecz nie przedstawia; które zasadniczo wyrzeka się wywoływania wyobrażeń przedmiotów rzeczywistych lub urojonych, którego dzieła nie są znakami, nie mają charakteru semantycznego. W dziełach malarstwa przedmiotowego linie, sylwety, plamy barwne itp. spełniają funkcję stymulacyjną i reprezentacyjną, w dziełach malarstwa bezprzedmiotowego tylko funkcję stymulacyjną”⁶¹³. Ten podział, przyjmujący, że znakami mogą być tylko przedstawienia przedmiotów zmysłowych, nie bierze jednak pod uwagę sztuki, która starała się stworzyć język czysto plastyczny. Język ten nie składał się ze znaków ikonicznych (przyjmując terminologię M.Wallisa), ale nie można mu odmówić znaczenia umownego czy symbolicznego⁶¹⁴. Zjawisko puryfikacji nie może być więc w całości utożsamione z desemantyzacją⁶¹⁵. W ten sposób można wyróżnić dwa

⁶⁰⁸ C.Greenberg, *Abstrakcja, przedstawieniowość i tak dalej*, „Kresy” 2001, nr 3, s. 200.

⁶⁰⁹ Tamże.

⁶¹⁰ D.Kuspit, *Sztuka abstrakcyjna w Ameryce*, „Kresy”, 2001, nr.3, s. 220.

⁶¹¹ „Podobnie jak Berenson i Kant, Greenberg woli sztukę bezinteresowną i czystą, sztukę, która *de facto* prawdziwie realizuje swą naturę wyraża swą istotę, wolną od przypadłości osobistej i kulturowej egzystencji”. Tamże, s. 216.

⁶¹² Jak zauważa Ryszard Kasperowicz, trudno wręcz dojść momentu narodzenia się takiej postawy, ale na pewno wspomina już o niej Kwintylian, Por. R. Kasperowicz, *Berenson i mistrzowie Odrodzenia*, Kraków 2001, s. 97-98.

⁶¹³ M. Wallis, *Geneza i podstawy malarstwa bezprzedmiotowego*, „Estetyka” 1960, t. I, s. 171.

⁶¹⁴ M. Wallis wyróżnia znaki ikoniczne czyli na zasadzie podobieństw „reprezentujące” przedmioty zmysłowe oraz znaki symboliczne, które „reprezentują” na zasadzie umowy przedmioty rzeczywiste lub fantastyczne, fizyczne lub psychiczne. Tamże, s. 170.

⁶¹⁵ M. Wallis przedstawia zjawisko desemantyzacji w IV etapach: 1.potępienie literatury, 2.dewaluacja tematu, 3.zniesienie różnic między przedstawieniem człowieka a tłem – odczłowieczenie i odpsychologizowanie, 4.uczynienie przedmiotów niewyraźnymi, stłumienie pierwiastków ikonicznych. Jest to więc proces puryfikacji, który nie musi jednak prowadzić do desemantyzacji. Por. tamże, s. 177-178.

rodzaje sztuki nieprzedstawiającej: semantyczną i asemantyczną. Cały jednak problem polega na umiejętnym ich rozróżnieniu.

Czas więc na koniec pochylić się nad pozostawionym w rozterce odbiorcą, zadającym sobie pytanie przed kolejnym dziełem: mówi coś czy milczy, czytać je, czy się delektować, a jeśli już mówi, to co? Sztuka asemantyczna milczy. Należy więc wyłączyć świadomość ikonograficzną i nie zadawać żadnych pytań o znaczenie. Tym bardziej, że sami artyści często odmawiają jakichkolwiek komentarzy, uciekając przed słowami. Ann Gibson zbiera wypowiedzi ekspresjonistów abstrakcyjnych ukazujące ich ucieczkę od języka. Oto kilka przykładów: Clyfford Still: „użycie jakiejkolwiek literackiej aluzji jest ustanowieniem poważnej blokady komunikacji”, Mark Rothko: „przedmowy i dane wyjaśniające powodują paraliż umysłu i wyobraźni”, Jackson Pollock: „*She Wolf* powstała ponieważ chciałem to namalować. Jakiegokolwiek próby powiedzenia czegokolwiek o tym, wyjaśnienia czy wyeksplikowania mogą to tylko zniszczyć”, Seymour Lipton: „Jest błędem używać literackich środków by przekazać sens realności, cudowności, transcendencji, która sama jest realnością dla artysty”, Baziotis: „Odczuwam odrazę [horror] bycia dobrze zrozumiałym”⁶¹⁶. Tu jednak widz też nie może się dać zmylić, bo ekspresjonizm abstrakcyjny wyraża bardzo wiele i nie jest sztuką dla sztuki, sztuką do patrzenia, ale do przeżywania. Dowiaduje się tego jednak nie od artysty, ale od komentatorów – teoretyków i krytyków. Jeśli jednak widz, wcześniej przygotowany, wie już np. o związkach tej sztuki z podświadomością – czy jest w stanie w tą subiektywną sferę artysty wniknąć? Czy w ogóle może zrozumieć osobiste mitologie artystów (nie tylko ekspresjonistów)? Już Picasso drwił: „Jakże chcecie, by widz przeżywał mój obraz tak, jak ja go przeżyłem? Dla mnie obraz przybywa z daleka; kto wie z jak daleka. Odgadłem go, widziałem, namalowałem, a mimo to nazajutrz sam nie widzę tego, co zrobiłem. W jakim więc sposób przeniknąć można moje marzenia, moje instynkty, moje pragnienia, moje myśli, które na to, by się ujawnić, musiały długo się kształtować, przeniknąć je zwłaszcza w tym celu, by uchwycić w nich to, co wprowadziłem, być może, wbrew woli?”⁶¹⁷.

A jeśli nawet mamy do czynienia ze sztuką semantyczną, i tak odczytanie jej sprawi wiele kłopotu. Wraz z odrzuceniem tradycyjnej ikonografii sztuka zrezygnowała ze społecznej umowy, z powszechności języka umożliwiającego komunikację. Każdy na własny sposób chciał coś powiedzieć, co zawsze grozi wizją Wieży Babel. Jak zauważa M.Czerwiński „(...) malarstwo znaków dalekich konstituuje się jako mnogość odrębnych sposobów budowania znaków ikonicznych, mnogość niemal tak wielką, ilu jest malarzy. Układa się to w rosnącą wciąż mozaikę, która relatywizuje wszystkie opcje. Te opcje mogły być obowiązujące indywidualnie (każda dla każdego z artystów). Lecz nie stawały się obowiązujące społecznie”⁶¹⁸. Nawet przywołanie tak powszechnie znanego i docenianego artysty jak V. van Gogh może ukazać niemożność prawidłowego odczytania twórczości, która posługuje się osobistą symboliką. Taki przykład podaje E.Gombrich cytując najpierw list artysty:

⁶¹⁶ Cyt. za: A.Gibson, *Abstract Expressionism's Evasion of Language*, „Art Journal”, Fall 1988, s. 208. Autorka podaje kilka przyczyn unikania języka m.in. wpływ Greenberga, obrona przed podejrzeniami o wpływ surrealizmu oraz o związek z propagandą, fascynacja poglądami Junga, koncepcjami rosyjskich formalistów a w końcu filozofia egzystencjalistyczna.

⁶¹⁷ P.Picasso, *Rozmowa...*, s. 542.

⁶¹⁸ M.Czerwiński, op. cit., s. 139.

„Jeszcze dla dekoracji (mego domu) zrobiłem...moją sypialnię z meblami z jasnego drzewa, które znasz. No, bawiło mnie ogromnie zrobienie tego wnętrza pustawego, z prostotą à la W.Kandinsky: z farbą płasko, ale szorstko położoną, z czystym pigmentem, ściany bladofioletowe... Chciałem wyrazić zupełny spokój tymi całkiem odmiennymi tonami”⁶¹⁹ i komentując: „Czy obraz przedstawiający sypialnię przekazuje to uczucie? Nikt z nie przygotowanych widzów, którym zadawałem takie pytanie, nie odczuł takiego znaczenia; mimo że znali podpis >>Sypialnia van Gogha<<, brakowało im kontekstu i kodu. Nieumiejętność odczytania przekazu wcale nie przemawia przeciwko autorowi i jego dziełu. Przekreśla jednak znak równości między sztuką a informacją”⁶²⁰. Brak komentarza może często prowadzić do nadinterpretacji bądź znaczeniowego chaosu. Weźmy przykład obrazu P.Klee *Rewolta wiaduktu* (1937). Mamy tu przedstawione pojedyncze łuki wiaduktu w różnych kolorach kroczące ku widzowi. Nie idą one w szeregi, a raczej przypominają tłum. Susanna Partsch podaje dwie niemal przeciwstawne interpretacje tego obrazu: długo uważano, (Geelhaar, Haftmann) że P.Klee ukazuje tu niebezpieczeństwo totalitarnych ruchów masowych. Łuki wiaduktu miałyby być tu utożsamione z kroczącym tłumem. W eseju napisanym w 1987 roku Werckmeister zakwestionował te interpretacje. Żywe kolory i różnorodność łuków nie reprezentuje totalitarnego tłumu, który powinien być zuniformalizowany i regularny. Te łuki są raczej odmową współpracy. One odmawiają bycia tylko oczkiem w łańcuchu, one łamią sztywność, czynią rewolucję. Jedyne, co chcą zniszczyć, to porządek, jakiego od nich wymagano⁶²¹. W obu przypadkach na szczęście wniosek jest podobny – obraz jest wyrazem sprzeciwu wobec nazizmu.

W przypadku sztuki nie zrywającej do końca z przedstawieniowością, w dalszym ciągu można próbować analizy ikonograficznej, opierając się na symbolice indywidualnej danego artysty. Wskazuje na to nie spenetrowane jeszcze pole badawcze Mieczysław Porębski: „Motywy podziałów pionowych i poziomych u Mondriana, kwadratu, koła, krzyża, prostokąta u Malewicza wyraźnie łączą się w tematy o szerszym, nie pozbawionym odniesień symboliczno-metafizycznym znaczeniu. Te zaś układają się w cykle konsekwentnie rozbudowane aż do całkowitego wyczerpania narzucającego się wątku. Wyodrębnienie każdego z takich wątków ułatwiają jakże charakterystyczne punkty wyjściowe: drzewo, morze, budowa, katedra u Mondriana, błędny rycerz, kataklizm sądu ostatecznego czy potopu u Kandinsky’ego (...) obecność samej tylko przestrzeni, ruchu, nieskończoności u Malewicza”⁶²².

Jak jednak odczytać sztukę bezprzedmiotową, która nie posiada owego punktu wyjściowego w naturze? W 1935 roku na łamach amerykańskiego pisma *Art Front* toczyła się dyskusja między Stuartem Daviesem, artystą idącym w kierunku abstrakcji, a socjalistą Clarencem Weinstockiem, zwolennikiem realizmu. Oto jeden z

⁶¹⁹ Cyt. za: E.H.Gombrich, *Obraz wizualny* [w:] *Symbol i symbolika*, red. M.Głowiński, Warszawa 1990, s. 336-337.

⁶²⁰ Tamże, s. 337-338.

⁶²¹ S.Partsch, *Klee 1879-1940*, Köln 2000, s. 92.

⁶²² M.Porębski, *Semiotyka a ikonika*, [w:] Tenże, *Sztuka a informacja*, Kraków-Wrocław 1986, s.110. Takie badania szczegółowe i wyrywkowe są oczywiście prowadzone, wystarczy podać przykłady: Vincenta van Gogha - J. Białosotocki, *Symbolika Van Gogha*, [w:] tenże, *Symbol i obraz w świecie sztuki*, Warszawa 1982, s. 455-461. W. Kandinsky’ego - R.Heller *Kandinsky and Traditions Apocalyptic*, „Art Journal”, spring 1983, s. 19-26*, P. Klee-M, Rosenthal, *The Prototypical Triangle of Paul Klee*, „The Art Bulletin”, June 1982, vol. LXIV, nr 2, 299-310*, Franza Marca - wzorcowa, trzypoziomowa analiza ikonograficzna F.S.Levine, *The Iconography of Franz Marc's „Fate of Animals”*, „The Art Bulletin”, s. 269-277*.

argumentów tego drugiego, który możemy traktować jak szerszy głos publiczności: „O elementach znaczenia możemy mówić, gdy natura i sztuka są zjednoczone, i właśnie takie znacznie jest pominięte z abstrakcyjnej koncepcji sztuki.(...). Nieobecność znaczenia, tzn. rozumienia przedmiotów w czymś więcej niż tylko wizualnym charakterze, określa tę fatalną sprzeczność sztuki abstrakcyjnej. Czyni swą sztukę intelektualistyczną filozofią czy scholastyką opartą na wierze w Boga. Tutaj cała logika i jasność są oparte na wierze w widza, na naiwnej nadziei, że on uczyni taką samą interpretację barwnych form jaką uczynił artysta. To, iż ta nadzieja jest nieważna, udowodnione jest przez wciąż obecne pytanie prostych ludzi i robotników: >>Co to znaczy?<< Oni nie są przygotowani do swobody wobec dzieła, jaką bez wahania mają >>wylornetowani<< miłośnicy sztuki.(...). Tak więc sztuka abstrakcyjna jest zdana na łaskę cokolwiek fizycznych asocjacji widza jakie może mieć w umyśle, który może uczynić zmiany w planach i masach, biegnące właśnie przeciwnie do intencji artysty”⁶²³. Oczywiście kontrargumentem dla C.Weinstocka mogłoby być wykazanie, że i w przypadku sztuki dawnej ów „prosty człowiek” niewiele więcej mógł zrozumieć poza samym rozpoznanie przedmiotów, nie był bowiem przygotowany do odczytywania ikonograficznych znaczeń. Trzeba jednak pamiętać, że sztuka dawna związana była z przekazywaniem prawd powszechnych, należała do wspólnego świata pewnej społeczności, narodu czy nawet cywilizacji. Tę łączność utraciła sztuka nowoczesna poprzez, z jednej strony przeniesienie jej z dotychczasowego miejsca przebywania – z kościoła, pałacu, czy reprezentacyjnego placu, gdzie kontakt z nią był naturalny i mimowolny, do miejsca stworzonego tylko dla sztuki – do muzeum, miejsca izolacji i osamotnienia. Z drugiej zaś strony, jak zauważa M.Czerwiński: „Sztuka oto traci otoczenie równie w swej obecności ważne, choć nie fizyczne już i dane tylko abstrakcyjnie, realizujące się w jednoczącej świadomości ludzi otoczenie paralelnych wątków kultury: mitów, legend, toposów literackich, obyczajowych całości”⁶²⁴. Ten proces, który objawił się odrzuceniem tradycji ikonograficznej, nastąpił w XIX wieku i wydaje się nieunikniony z powodów niezależnych od sztuki. Rozpadła się bowiem wspólnota kultury oparta na wymienionych wątkach. „Starym mitologiom tylko erudycja przedłużała społeczne istnienie”⁶²⁵ – celnie stwierdza M.Czerwiński. Dlatego też i ikonografia jest dziś narzędziem zaledwie garstki specjalistów.

Artyści awangardowi nie widzieli jednak w tym nic niepokojącego, wręcz przeciwnie, z niezachwianą nadzieją rzucili się na oczyszczone pole. Nie byli jednak w stanie stworzyć sami uniwersalnego języka sztuki, którym mogliby się komunikować z resztą społeczności. Zabrakło czynnika wiążącego, wspólnej artyście i odbiorcy sfery odniesienia, jaką był wcześniej realny świat przedmiotów i natury, tradycja czy religia. Sztuka nowoczesna, nawet jeśli była semantyczna, jej język nie był uniwersalny. Jak stwierdził Ortega y Gasset, przywołany przez A.Turowskiego w podsumowaniu rozważań o utopijnych językach awangardy rosyjskiej: „Jeżeli nowa sztuka nie jest dostępna dla każdego – to znaczy, że powodujące nią bodźce nie mają charakteru

⁶²³ C.Weinstock, *Contradictions in Abstractions*, „Art Front” April 1935, vol. 1, no.4, [w:] *Art. in Theory...*, s. 433.

⁶²⁴ M.Czerwiński, op. cit., s. 14.

⁶²⁵ Tamże, s. 138.

ogólnoludzkiego. Nie jest sztuką dla ludzi w ogóle, lecz jedynie dla pewnej grupy ludzi, którzy być może nie są lepsi, ale z całą pewnością inni”⁶²⁶.

4. Nadawanie znaczeń modernizmowi

Z naszych dotychczasowych rozważań wyłania się specyficzny model nowoczesności, jako powolnej dewaluacji świadomości ikonograficznej. Ujrzelśmy proces odchodzenia od tradycyjnych znaczeń i sposobu ich przekazywania, następnie równoległy proces porzucania mimetyczności i iluzyjności oraz próby stworzenia plastycznego języka sztuki, które w dużej mierze doprowadziły do jej autoteliczności. Znamienne jest, że mówimy tu o procesie, o pewnym ciągu rozwojowym, co świadczy o z góry założonej koncepcji sztuki nowoczesnej jako pewnej wspólnej drodze, jako ruchowi ku pewnemu celowi. Co jest jednak celem w tej teleologicznej koncepcji nowoczesności? Może nim być czystość sztuki, może być autoteliczność, może być przekroczenie granic sztuki, zanurzenie w życiu, w końcu przekroczenie granic samego życia. Tego typu spojrzenie, ujawniające kolejne stopnie przekroczenia, albo odrzucenia (jakże daleko została owa archaiczna ikonografia!) charakterystyczna jest dla pewnej formacji artystów i teoretyków, zwłaszcza tych, którzy z całego morza twórczości XX wieku wybierają i wyróżniają sztukę awangardową, jako najbardziej dla epoki znamienne. Nie będziemy tutaj ani podejmować dyskusji nad rozróżnieniami: awangarda – modernizm, ani tym bardziej przedstawiać jej dotychczasowego przebiegu – jest to bowiem niemożliwe z uwagi na ilość koncepcji i objętość naszej pracy, ale także dlatego, że nie jest to dla nas konieczne i zasadne przy badaniach problemu świadomości ikonograficznej. Problem treści czy tematu w dyskusjach i teoriach awangardy zwykle nie jest podejmowany. Także badania ikonograficzne kończą się zwykle na impresjonizmie, zamykając „starą, ikonograficzną epokę”.

W tym punkcie mogłyby się skończyć i nasze rozważania, gdyby nie fakt, że już od końca lat 60-tych pojawiają się nowe koncepcje modernizmu, tworzone z innego punktu widzenia – jakby zewnętrznego. Charakterystyczne jest bowiem, że dotychczasowe spojrzenie na nowoczesność odbywało się od środka, z punktu widzenia uczestnika zaangażowanego w trwając proces, tłumaczącego swoje w nim miejsce i poszukującego własnego celu. Obecnie dokonuje się, a raczej już się dokonało, zamknięcie epoki nowoczesnej, uznanie jej za byłą. Jak zauważa Ryszard Nycz, nastąpiło przemieszczenie stanowiska obserwacyjnego. Powodem jest oczywiście już nie przeczuwanie, ale potwierdzenie i zaakceptowanie przejścia w nową epokę – postmodernistyczną. „zupełnie niezależnie od deklarowanej sympatii – pisze R.Nycz - dystansu, niechęci czy nawet zdecydowanej wrogości do owej ponowoczesności, samo jej pojawienie się uprzytomniło badaczom, że ich własna pozycja i punkt widzenia zmieniły swoje położenie. Nie znajdują się bowiem dalej w polu rozwojowym formacji, opisywanej przez nich dotychczas z konieczności „od wewnątrz”, a więc zawsze częściowo, hipotetycznie i w trybie uczestniczącym”⁶²⁷.

Charakterystyczne jest dla tego nowego spojrzenia przede wszystkim poszerzenie horyzontu. Jak zauważa R.Nycz we wstępie do wyboru nowych tekstów

⁶²⁶ J.Ortega y Gasset, *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*, Warszawa 1980, s. 282.

⁶²⁷ R.Nycz, *Słowo wstępne* [w:] *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. R.Nycz, Kraków 1998, s. 6-7.

teoretycznych dotyczących literatury, „reorientacja badawczego poglądu jest rezultatem zasadniczego pogłębienia historycznych perspektyw. Cechy tej literatury [nowoczesnej] wyodrębnione tu bowiem zostają w rezultacie rozpatrzenia rozległego procesu rozwojowego literackiej nowoczesności, sięgającego – w szerszym ujęciu – od pierwszych objawów emancypacji sztuki i estetycznej autonomii (w połowie XVIII wieku), po zmierzch awangard wraz z ich utopijnym ideałem zniesienia sztuki w życiowych praktykach (w II połowie XX wieku). Po drugie, szansą nowych ustaleń okazało się radykalne rozszerzanie perspektywy badań nad literaturą, wykraczających nie tylko poza ramy poszczególnych literatur narodowych ku oglądowi typu komparatystycznego, ale i – co może jeszcze bardziej symptomatyczne – poza wąską, dyscyplinową specyfikę ku innym obszarom kulturowo-cywilizacyjnej aktywności: artystycznym, filozoficznym, naukowym, ekonomicznym, technologicznym”⁶²⁸.

Podobnie w badaniach nad sztukami plastycznymi mniej się już poszukuje wyróżniających cech awangardy, a częściej zajmuje się modernizmem jako całością. Gdy zaś potraktuje się epokę nowoczesną jako całość, gdy porzucając dotychczasowe wartościowanie zauważy się niezwykle bogatą twórczość poza awangardami, nie sposób nie stwierdzić, że problem treści dzieła sztuki, także tych pozaobrazowych, czyli problem ikonografii, znów staje się niezwykle ważnym i aktualnym. Figuracja i idąca za nią ikonografia okazała się nie odrzuconym balastem, uzależniającym sztukę od tego, co poza nią, ale trwałym i wciąż skutecznym narzędziem⁶²⁹. Do takiego wniosku doszli artyści pod koniec XX wieku, a ich postępowanie było chyba kolejnym powodem, dla którego badacze ponownie spojrzeli na sztukę nowoczesną i zobaczyli w niej bardziej, bądź mniej ukryte znaczenia, a niekiedy nawet ich wnioski wydają się wręcz próbą nadawania nowych znaczeń.

Potwierdzeniem tezy o nowym stanowisku wobec modernizmu niech będzie kilka charakterystycznych „odczytań” czy interpretacji tych kierunków nowoczesnych, które uznawano do tej pory za obojętne wobec ikonografii, a czasem wręcz „milczące”. Będą to najczęściej wyniki badań prowadzonych na zasadzie kontekstualizacji dzieła sztuki. W pierwszym rozdziale wspominaliśmy o metodach, których korzeni można upatrywać w metodzie ikonograficznej i ikonologicznej, a które znacznie poszerzają obszar znaczenia dzieła, rzutując je na tło ogólnokulturowe, społeczne, a nawet polityczne.

Zwykle impresjonizm uważa się za pierwszy z nurtów zupełnie odrzucających możliwość przekazywania przez obraz znaczeń pozaobrazowych. Pojawiają się jednak coraz częściej próby kontekstualizacji impresjonizmu, jak choćby tekstu zamieszczone w katalogu *A Day in the Country. Impressionism and the French Landscape* zorganizowanej w 1984 roku w Chicago. W bardzo bogatym katalogu odnajdujemy teksty naukowe, które mają w sposób szczegółowy potwierdzić tezę, „że impresjonistyczne pejzaże były nasycone znaczeniami”⁶³⁰. Podzielony na poszczególne sekcje, gdzie wyróżnikiem był motyw: rzeki, drogi, pejzażu wiejskiego czy miejskiego, ukazuje nam się impresjonizm w tych badaniach jako implikowana apoteoza bogatej, pięknej i nowoczesnej Francji, której sercem jest Paryż i okolice,

⁶²⁸ Tamże.

⁶²⁹ Problemem figuracji w sztuce I poł. XX wieku zajmiemy się w pierwszej części kolejnego rozdziału

⁶³⁰ R. Brettell, S. Schaefer, *Impressionism in Context*, [w:] [kat. wyst.] *A Day in the Country. Impressionism and the French Landscape*, Los Angeles County Museum of Art, 1984, s. 18.

czyli *Ille de France*. Jak stwierdzają we wstępie Richard Brettell i Scott Schaefer: „Impresjonistyczna Francja była piękną, prostą i pomyślną Francją. Żaglówki i barki – pływające symbole rozrywki i handlu - manewrują po jej wodach. Spacerowicze i robotnicy rolni dzielą jej ścieżki, nowo wybudowane wiejskie domy stoją obok farm a wiejskie kobiety piorą ubrania wzdłuż rzeki która dostarcza rozrywki turystom w restauracjach”⁶³¹. Oczywiście ta idylliczna wizja impresjonistycznego świata jest dostrzegana przez wszystkich odbiorców i nie może być uważana za odkrycie, zasługą natomiast autorów wystawy jest po pierwsze, poszukiwanie źródeł takiej wizji w społecznych przemianach nowoczesnego życia, a przede wszystkim ukazanie tego, czego na impresjonistycznych obrazach nie znajdziemy, a co może stać się punktem wyjścia do głębszej refleksji. Materiałem źródłowym w tych badaniach stały się nie tylko same dzieła sztuki i dane biograficzne artystów, ale także przewodniki turystyczne, encyklopedie, słowniki, oficjalne statystyki, powieści i pamiętniki.

Popularność wśród malarzy impresjonistycznych pewnych motywów jest uzasadniana poszukiwaniem tożsamości i rosnącą świadomością narodową Francuzów. Nie poszukiwano jej jednak w historii, ale w teraźniejszości. Impresjoniści zdecydowanie odrzucali ideę *France historique* reprezentowaną przez malarstwo akademickie, co manifestowali poprzez wybór odpowiedniego pejzażu, a niejednokrotnie także ingerencję weń. Interesujące jest, że w pejzażach impresjonistycznych nie odnajdziemy zabytków architektonicznych i kościołów⁶³², choć w rzeczywistości istniały one w przedstawianych miejscach, co udowadniają fotografie z epoki. Jest to może spadek po Wielkiej Rewolucji i świadectwo republikańskich poglądów artystów, ale na pewno jest to reakcja na romantyzm.

Zamiast Francji historycznej mamy więc nowoczesny Paryż i okolice. Ten „stołeczny pejzaż” pełen jest ogrodów, bulwarów, szerokich ulic i mostów. Paryż impresjonistów to miasto otwarte, miasto światła, powietrza i przestrzeni. Jego życie było, jak to nazwał francuski pisarz Jean Schopfer >>na świeżym powietrzu<<, prawdziwie publiczne i miejskie”⁶³³. To Paryż, a nie człowiek jest bohaterem tego malarstwa. „Przechodnie z obrazów impresjonistycznych to zawsze ci sami nieco niemodni, zuniformizowani osobnicy – zawsze z laską i w kapeluszu. (...). Ich małość, nieposiadanie znaczenia w kontekście impresjonistycznej wizji przydaje im uniwersalności nowoczesnej i krańcowo miejskiej”⁶³⁴. Nie zobaczymy zaś na obrazach impresjonistycznych starego miasta z ciasną zabudową, Placu Zgody ani Łuku Triumfalnego. Nie zobaczymy Paryża pełnego społecznych konfliktów, różnic i miejskiej alienacji, „która rodziła się w małych mieszkankach i na poddaszach obsesyjnie opisywanych przez pisarzy realistów”, ukazywanych przez Pierra Bonnarda czy Edouarda Vuillarda i w klaustrofobicznych wnętrzach burdeli i sal tanecznych H.Toulouse-Lautreca. Nie zobaczymy destrukcji, jakiej dokonała prowadzona przez barona Haussmanna przebudowa Paryża.

Kolejny popularny motyw pejzażowy to drogi, koleje, rzeki, czyli miejsca służące komunikacji, przemieszczaniu się, ruchowi. Szczególnie ważna była tu Sekwana, „definiowana przez wielu jako narodowa rzeka Francji, a jeden z autorów

⁶³¹ Tamże, s. 20.

⁶³² Przypomnijmy tu cytowaną już wcześniej uwagę Hughesa, o Monetowskim motywie katedry w Rouen, który zrównany został z motywem stogu siana czy topoli.

⁶³³ S.Gache-Patin, *The Urban Landscape*, [w:] [kat. wyst.] *A Day...*, s. 116.

⁶³⁴ Tamże.

współczesnych przewodników nazwał ją >największą ulicą stolicy z Rouen i Le Havre jako jej przedmieściami, szybką trasą, która zaczyna się w Arc de Triomphe de l'Etoile a kończy w oceanie<” można więc rozumieć znaczenie tej rzeki „jako wielkiej narodowej drogi łączącej Paryż i jej zabytki z resztą Francji i oczywiście świata”⁶³⁵. Jednocześnie Sekwana jest miejscem, gdzie nowocześni mieszkańcy miasta znajdują wypoczynek i rozrywkę, daje ona ludziom podobnie jak kolej, możliwość podróżowania dla przyjemności czyli turystyki, która w tym czasie zaczyna być coraz bardziej popularna.

Ostatnim wyróżnionym przez autorów wystawy rodzajem pejzażu jest pejzaż wiejski. Różni się on od obrazu wsi przekazywanego przez malarstwo dawne. Jak zauważa R.Brettell, jest to przedstawienie zdecydowanie pozbawione transcendencji. „Nieobecne są w większości wielkie momenty rolniczego sezonu, groźne burze poprzedzane wielką ciszą, co było podstawową częścią ikonografii wiejskiej przewodzonej przez Milleta. Przeciwnie, wiejskie pejzaże Pissarra, Gauguina, Cezanne’a są bogate w proste, wizualne wydarzenia, każda grządka kapusty, każda sterta chrustu, każdy kamień z nierówną powierzchnią jest dokładnie zaobserwowany i przetłumaczony. „Rolnictwo- pisze R.Brettell, jak i przemysł były częścią narodowej Francuskiej retoryki i było związane z ideą Wielkiej Wystawy Światowej poświęconej także rolnictwu. Było modne wtedy referowanie postępu w rolnictwie”⁶³⁶. Ale za taką konstatacją idzie zauważenie kolejnej nieścisłości w obrazach impresjonistów. Nie malowali oni mechanizacji rolnictwa: „To tak jak Monet malował stacje kolejowe i kolejowe mosty ale omijał pociągi, które po nich przejeżdżały. To wyłączenie modernistycznego wyposażenia rolniczego jest widoczne dobrze w pejzażach, w których jest obecne uprawianie ziemi czy oranie. Nigdy na wszystkich obrazach Pissarra z motywem orki, nie ma żadnego pojedynczego nowoczesnego urządzenia(...). Impresjoniści obrazowali rolnictwo w jego przed-nowoczesnej, czy tradycyjnej formie, i wydaje się z ich obrazów czy rysunków, że oni ignorowali i byli ignorantami w tej znacznie rozwiniętej dziedzinie popularyzowanej w pismach i oficjalnych statystykach tamtych czasów”⁶³⁷.

Rozpatrywany w kontekście narodowym i modernistycznym impresjonizm ukazuje nam pewną ważną sprzeczność zawartą w swych realizacjach. Z jednej bowiem strony mamy uwielbienie dla urbanizacji, rozwoju transportu czyli nowoczesnego życia, z drugiej zaś zachwyt nad naturą nietkniętą przez nowoczesność. „Ich obrazy [impresjonistów] wskazują nam, że trzymają się na krok przed momentem transformacji między historią a współczesnością, między światem którego wzory były jasno zdefiniowane, a tym do którego podąża się instynktownie – do świata przyszłego. Jeśli ich obrazy wyrażają atmosferę zadowolenia, nawet nieuniknioności, ta wartość zostaje osiągnięta z trudnością, jest wyciśnięta z pejzażu w transformacji”⁶³⁸ - podsumowuje R.Brettell, a w innym miejscu stwierdza: „Ich nowoczesność jest nawet krucha”⁶³⁹. Nie pada w przedstawionych tu tekstach słowo utopia, a wydaje się być tu na miejscu.

⁶³⁵ R.Brettell, S.Schaefer, *Impressionism in Context*, tamże, s. 20.

⁶³⁶ R.Brettell, *The Fields of France*, tamże, s. 242.

⁶³⁷ Tamże, s. 243.

⁶³⁸ R.Brettell, *The Impressionist...*, s. 49.

⁶³⁹ R.Brettell, S.Schaefer, *Impressionism in Context...*, s. 20.

W porównaniu z opracowaniem T.J.Clarka, praca autorów wystawy o impresjonistycznym pejzażu nie jest prześlągnięta myślą marksistowską, nie jest oskarżeniem wobec impresjonizmu. Tego typu badanie, zakreślające szeroką panoramę, w której umieszczone jest dzieło sztuki, wydaje się godną kontynuacją pracy badawczej Panofsky'ego. Nie jest to natomiast praca z dziedziny semiotyki, czego można by się spodziewać po niektórych stwierdzeniach np.: „Tak rozumiane pejzaże są jak zdania, czy paragrafy, w których słowa kreują różne znaczenia w zależności jak zostaną ustawione względem siebie. Słownik może dawać różne definicje słowa, ale nie może nam powiedzieć, co znaczy dane zdanie”⁶⁴⁰. Malarstwo impresjonistyczne nie było świadomym językiem, trudno też udowodnić, że odczytywane w nim treści były zamierzone przez artystów. Szczególnie zdanie dotyczące serii stogów siana C.Moneta: „Są one z pewnością najbardziej mitycznymi rolniczymi obrazami w historii sztuki. W nich przytulna forma stogu stała się symbolem ludzkiego zwycięstwa nad czasem. On stoi naprzeciw chłodnym zimowym dni, promieniując łagodnym ciepłem mimo zmieniających się wokół pór roku”⁶⁴¹ – wydaje się daleko przekraczać obiektywne badanie i jest raczej poetycką nadinterpretacją.

Obserwacja tematyki malarstwa impresjonistycznego zepchnęła w omawianych tekstach zupełnie na plan dalszy problemy do tej pory uważane w przypadku tego kierunku za podstawowe. Nie znajdziemy tu żadnej próby pogodzenia odczytanej treści obrazów z ich formą - barwą, kompozycją, techniką malowania. W ten sposób zastosowana przez autorów metoda może być tylko dopowiedzeniem szczegółów o impresjonizmie, nie może zaś służyć całościowemu ujęciu tego, jak i każdego innego malarstwa.

Kierunkiem nowoczesnym, który także pozostaje wciąż wyzwaniem dla badaczy skupiających się na problematyce treści jest kubizm. Oczywiście niejednokrotnie tłumaczono używanie konkretnych motywów przez P. Picassa i Georges'a Braque'a, przede wszystkim ukazywano je jako wynik redukcji świata przedstawionego do tego, co fizycznie najbliższe i najprostsze. M.Porębski proponował zaś odczytywanie kubizmu Picassa na płaszczyźnie autobiografizmu i archetypiczności. Zwracał bowiem uwagę, że niezwykle tajemniczymi pozostają „zagadkowe, milczące obecności, nieuchwytnie w skali, w nastroju, obce a zarazem zadziwiająco konkretne. Postaci pełne tajemnic, odległe, niedostępne, a przecież żywe, pulsujące tym życiem, które przysługuje istotom wyższym ponad codzienność, wysłańcom świata wyobraźni”⁶⁴². Gdy jednak zgodnie z założonymi granicami naszych rozważań nie chcemy wchodzić na teren tego, co nieświadome, warto przywołać tu inne, interesujące odczytanie pewnych dzieł kubistycznych.

Patricia Leighton pokusiła się bowiem o dosłowne odczytanie kolaży P.Picassa – tzn. przeczytała wycinki prasowe, jakie wklejał do swoich prac w latach 1912-1913⁶⁴³. I ich treść okazała się nie być przypadkową, lecz układa się w pewną tematyczną całość: „skrupulatnie wycięte i przyklejone tak, by zachować czytelność,

⁶⁴⁰ Tamże, s. 22.

⁶⁴¹ R.Brettell, *The Fields of France...*, s. 246.

⁶⁴² M.Porębski, *Z ikonograficznych problemów kubizmu*, [w:] *Treści dzieła sztuki*, red. M.Witkowska, Warszawa 1966, s. 293.

⁶⁴³ P.Leighton, *Picasso's Collages and the Threat of War, 1912-13*, „The Art Bulletin”, December 1985, vol. LXVII, no. 4, s. 653-672*.

zawierają i donoszą one o wydarzeniach, które zwiastowały dążenie ku wojnie światowej”⁶⁴⁴. Oto kilka przykładów: *Gitara Nuty i Butelka wina* z 1912 r. – jeden z pierwszych kolaży Picassa zawiera czołówkę pisma *Le Journal* brzmiącą: **La Bataille s’est Engagé** odwołującą się bezpośrednio do wojny na Bałkanach. W kolażu *Violin* z jesieni 1912 r. odnajdujemy fragment artykułu o okupacji St.-Jean-de-Medua i zagrożeniu tureckim. *Butelka Suze* z jesieni 1912 zawiera fragment o serbskim postępie w kierunku Monasteru w Macedonii, z opisem walk i strategii wojennej. Jest tu też fragment o epidemii cholery wśród tureckich żołnierzy. W kolażu *Mężczyzna z gitarą* Picasso umieścił fragment opisu akcji saperów w Pas-de-Calais, a w centralnej części kompozycji – fragment przemówienia ministra Marynarki Wojennej. Te i inne wycinki wklejane w kolaże okazują się być diariuszem, mają wydźwięk polityczny. P.Leighen zauważa, że od jesieni do zimy 1912 ikonografia kolaży, tych „kawiarnianych”, jest bardziej dokładna niż późniejszych z 1913 i 1914 r., w których większy procent gazetowych wycinków połączonych przez P.Picassa sugeruje inne, mniej poważne tematy. Co ważne, autorka znajduje uzasadnione treściowo połączenie odczytanych wycinków z resztą elementów zawartych w kolażach: „Kawałki gazet są często dowcipnie i wymownie dopasowane do kubistycznych przedstawień kawiarni, gdzie takie dyskusje i argumenty o lęku przed wojną miały miejsce; ikonografia wczesnych kolaży uporczywie stawia nas wśród stołów, butelek, likierów i oczywiście gazet artystycznej i politycznej bohemy”⁶⁴⁵. Picasso wybierał wycinki z różnych stron pism, nawet stron ekonomicznych i finansowych. Tłem do *Butelki na stole* z końca 1912 r. stała się pojedyncza strona gazety odwrócona do góry nogami – strona finansowa, która w całości poświęcona jest wpływom na europejską ekonomię chwiejnego rozejmu, jaki nastąpił po pierwszej wojnie bałkańskiej. „W ten sposób – pisze autorka artykułu - kolaż potwierdza główne powiązanie między wojną a ekonomicznym stanem narodów. To, że wyizolowana butelka wydaje się spoczywać na stole uformowanym z gazety, samo sugeruje, że ekonomiczna struktura czyni życie kawiarniane możliwie spokojnym, w czasie niepewnego i despotycznego kaprysu niekontrolowanych światowych wydarzeń; sugestia tragicznie zrodzona na dwa lata przed 1914 rokiem, gdy świat rzeczywiście został przewrócony do góry nogami. Picasso, przez swoje wcześniejsze zaangażowanie w anarchistyczny światopogląd, był dobrze wyposażony by to przewidzieć”⁶⁴⁶. Tu pojawia się także biograficzne uzasadnienie tematyki owych kolaży, P.Leighen dokładnie bowiem śledzi losy Picassa sprzed okresu kubistycznego i opisuje jego związki z hiszpańskim ruchem anarchistycznym.

Odczytanie kubistycznych kolaży P.Picassa, które tutaj przywołaliśmy wydaje się potwierdzać pewne intuicje dotyczące twórczości tego artysty. Znane są jego polityczne poglądy, które niejednokrotnie wyrażał za pomocą sztuki, co zaowocowało m.in. *Guernicą*. Jego stwierdzenie „nie jest konieczne malowanie człowieka z karabinem. Jabłko może być tak samo rewolucyjne”⁶⁴⁷ może być w nowym świetle rozumiane bardziej dosłownie – nie tylko jako deklaracja rewolucji w sztuce, ale także jako ujawnienie pozaobrazowego zaangażowania sztuki. Warto jeszcze dodać, że

⁶⁴⁴ Tamże, s. 653.

⁶⁴⁵ Tamże.

⁶⁴⁶ Tamże, s. 667.

⁶⁴⁷ *Shafts form Apollo's Bow, 9.A Blast form the North*, „Apollo”, XLVI, Oct. 1947, s. 90, cyt. za: P. Leighen, op. cit., s. 662.

badania P. Leighton nie mają na celu zmiany dotychczasowych poglądów na kubizm, nie zaprzeczają, że kubizm był przede wszystkim rewelacyjnym eksperymentem formalnym, dotyczącym podstaw malarskiego widzenia świata. Wzbogacają go jednak o element dla wielu odbiorców ważny – nadają dodatkowej treści i zakotwiczą go w życiu i w czasie. Dowodzą także, że powstawaniu kubistycznych kolaży towarzyszyła świadomość ikonograficzna.

Nowe spojrzenie, jakim objęto modernizm jest przede wszystkim ujawnianiem znaczeń dzięki kontekstualizacji dzieła. Kolejnym przykładem zastosowania takiej metody może być książka Serge Guilbauta: *Jak Nowy Jork ukradł ideę sztuki nowoczesnej. Ekspresjonizm abstrakcyjny, wolność i zimna wojna*, w której ekspresyjny abstrakcjonizm amerykański postrzegany jest przez pryzmat polityki. Autor stara się ukazać mechanizmy, za pomocą których sztuka zostaje uwikłana w ideologię. „Artyści awangardy, politycznie >>neutralni< indywidualiści, artykułowali w swoich pracach wartości asymilowane, rekuperowane i wykorzystywane następnie przez polityków, z takim skutkiem, że bunt artystyczny zmieniał się w agresywną ideologię liberalizmu. Nowe malarstwo było wizerunkiem nowej Ameryki, potężnej i internacjonalistycznej, ale przerażonej komunistycznym zagrożeniem”⁶⁴⁸. Sztuka, która z zasady nie niosła za sobą żadnych zewnętrznych znaczeń, została przemieniona w sztukę narodową, w symbol amerykańskiej wolności. Także dyskusje prowadzone w prasie zdaniem S. Guilbauta miały symbolizować walkę o niezależność: „W oczach zagranicy ta wewnętrzna batalia miała potwierdzać istnienie swobód wpisanych trwale w amerykański system i kontrastujących z ograniczeniami narzucanymi artyście przez system radziecki”⁶⁴⁹. Co jednak dla naszych rozważań najważniejsze, S. Guilbaut nie traktuje twórczości amerykańskich artystów jako abstrakcji. Po pierwsze, odnajduje w niej pewną dychotomię – abstrakcja – figuracja⁶⁵⁰, często z przewagą dla tej drugiej, po drugie zaś, przyjmuje założenie, że posiada ona zamierzone znaczenia pozaobrazowe. W walce abstrakcjonistów ekspresyjnych z ilustracyjnością (uznaną wówczas za kicz) widzi chęć znalezienia innego sposobu przekazania treści – przede wszystkim grozy współczesności. „Awangarda uznała – pisze S. Guilbaut, że abstrakcja pozwoli uniknąć niebezpieczeństwa, stworzy szansę na bezpośredni dialog indywidualnej ekspresji z samą istotą epoki atomu, pozostając sztuką walczącą, żeby nie powiedzieć zaangażowaną, wolną od propagandy i ustępstw na rzecz publiczności”⁶⁵¹. Zauważmy więc, że abstrakcja dla S. Guilbauta nie jest ostatecznym osiągnięciem uzyskanym w wyniku oczyszczania i autonomizacji sztuki. Jest raczej wyrazem heroicznej walki między chęcią komunikowania treści, a lękiem przed figuracją i idącą za nią literackością. S. Guilbaut ukazuje więc zupełnie inne spojrzenie na nowoczesność. Zamiast uzasadnienia ekspresjonizmu abstrakcyjnego za pomocą historii awangardy i umiejscawiania go w ciągu zdarzeń zmierzających ku świetlistemu celowi wolnego gestu twórczego, ukazuje twórczość abstrakcjonistów jako ciągłe zmaganie między sprzecznościami, a przede wszystkim zwraca uwagę na bezradność sztuki wobec otaczającego ją świata. Wolność wydaje się w tym kontekście pozorna – działają na nią

⁶⁴⁸ S. Guilbaut, *Jak Nowy Jork ukradł ideę sztuki nowoczesnej. Ekspresjonizm abstrakcyjny, wolność i zimna wojna*, Warszawa 1992, s. 314.

⁶⁴⁹ Tamże, s. 315.

⁶⁵⁰ Problemem wciąż istniejącej w sztuce modernistycznej figuracji zajmiemy się w części III rozdz. I.

⁶⁵¹ S. Guilbaut, op. cit., s. 307.

mechanizmy samej instytucji sztuki, z krytykami wywierającymi presję na artystów oraz mechanizmy polityczne wprzęgające sztukę bez jej zgody w walkę ideologiczną.

Nowe spojrzenie na modernizm nie mogło być chyba możliwe bez analizy jego wcześniejszych, „wewnętrznych” koncepcji. Za demaskatora schematów rządzących modernistycznymi teoriami na pewno trzeba uznać Rosalind Krauss. W tekście *A view of Modernism* dokładnie ukazuje sposób pisanie o sztuce nowoczesnej, jaki obowiązywał do lat 60-tych i którego ona do pewnego czasu także się uczyła. „Ta metoda wymaga wyjaśnienia. Żądała by nie mówiąc nic o dziele sztuki można było tego nie pokazać. Było to zawile krępowanie czyjegoś odbioru sztuki obecnej poprzez to, co ktoś wie o sztuce w przeszłości. Żądała języka, który był otwarty na pewien model testowania.”⁶⁵². Obowiązujący był wzorzec historyczny: „Historię widzieliśmy od Maneta do Impresjonistów, do Cezanne’a a potem do Picassa, to było jak serie pokoi w amfiladzie. W obrębie każdego pokoju dany artysta poszukiwał oddzielnych składników medium do granic swojego doświadczenia i formalnej inteligencji. Efektem jego obrazowych aktów było otwarcie jednocześnie drzwi na następną przestrzeń i zamknięcie tych za nim. Kształt i poziom nowej przestrzeni były odkrywane przez następny akt, jedyną rzeczą, która chwiała tą pozycją jasno określoną z góry, było jego miejsce wejścia”⁶⁵³. Swą analizę potwierdza R.Krauss anegdotą o Michaelu Friedzie, czołowym amerykańskim krytyku, który na wystawie Franka Stelli na drażniące pytanie studenta: „Co można dobrego o tym powiedzieć” odpowiedział: „Były dni, gdy Stella chodził do Metropolitan Museum. Siedział godzinami patrząc na Velasqueza, całkowicie nim uderzony, a potem wracał do swojego studio. To czego pragnął najbardziej, to malować jak Velazquez. Ale wiedział, że jest to możliwość przed nim zamknięta. Dlatego maluje paski. – tu podniósł głos: Chce być Velasquezem więc maluje paski”⁶⁵⁴. W ten sposób krytyk – teoretyk odcina widza od własnego przeżywania, bądź estetycznej delektacji obrazem. Nie po to przecież ów obraz powstał, jak mówią conceptualiści czy minimaliści, obraz tylko **jest** i jest tylko sztuką. Ale jeśli jedynym zadaniem sztuki jest być sobą, do czego potrzebna jest teoria i krytyka? To jest właśnie największy paradoks i pułapka myślenia modernistycznego - narracja. „Jeśli ktoś zapyta nas, co jest ciekawego w obrazach Stelli – a my odpowiemy, że malował paski, bo Manet etc., etc. i impresjonizm, etc., etc., i wtedy kubizm, etc. i..., wtedy monotonia historii konieczności, którą stworzyliśmy i do której włączamy obrazy Stelli jest określonym sposobem ekranu, na który projektujemy specyficzną formę narracji. Monotonia, którą modernistyczna krytyka czci, może skasować przestrzenną perspektywę, ale zastąpi ją perspektywą czasową - tzn. historią. To jest ta historia, którą modernistyczna krytyka kontempluje patrząc na wir koncentrycznych pasów Stelli: perspektywiczne spojrzenie, które otwiera drogę powrotną do tego wstecznego widoku na drzwi i pokoje, które ponieważ nie można do nich ponownie wejść, mogą manifestować siebie tylko w teraźniejszości za pomocą diagramowej monotonności”⁶⁵⁵. Ale, ostrzega R.Krauss, jeśli uprawiamy schematy znaczenia oparte na historii, gramy w systemie kontroli i cenzury. Nie pozostajemy dłużej niewinni, „ponieważ jeśli normy przeszłości dają miarę teraźniejszości,

⁶⁵² R. Krauss, *A view of Modernism*, „Art Forum, New York”, September 1972,[w:] *Art in Theory...*, s. 978.

⁶⁵³ Tamże, s. 978.

⁶⁵⁴ Tamże, s. 979.

⁶⁵⁵ Tamże.

pozwalają też ją konstruować”⁶⁵⁶ Tak więc owa historia, którą moderniści uważali za obiektywną, i która dawała legitymację sztuce teraźniejszej, jest zdaniem R.Krauss zaledwie jednym z wielu możliwych, subiektywnym punktem widzenia, jest konstrukcją która wpływa także na widzenie sztuki teraźniejszej.

Jeśli więc odrzucimy przyczynowo-skutkową metodę analizowania dzieła, w której jak dowodzi R.Krauss niewiele tak naprawdę dla niego samego pozostaje miejsca, możemy nareszcie spojrzeć na nie jako na samodzielny byt, który zawiera w sobie znaczenia nie tylko wypływające z historycznej konieczności. W ten sposób spojrzała R. Krauss na abstrakcję geometryczną. Jej refleksja nie wychodzi od pytania, dlaczego akurat tak wygląda dzieło, ale od określenia – jak wygląda - co odbiorca widzi na danym obrazie. I to co widzi na każdym obrazie abstrakcji geometrycznej to krata [grid], siatka i nic poza nią. Można więc powiedzieć, że rzeczywiście, dzieło nie przemawia, nic nie przypomina, nie zawiera znaczeń. Zrealizowany został założony przez artystów cel – sztuka milcząca, tylko do patrzenia. „Jej [kraty] kompletny bezruch, brak hierarchicznej struktury, środka i modyfikacji, uwydatnia nie tylko anty-referencyjny charakter, ale – co ważniejsze – niepodatność na narrację. Struktura przecinających się linii, odporna na wpływ czasu i przypadku, broni językowi wstępu w domenę sztuk wizualnych, czego oczywistym rezultatem jest milczenie”⁶⁵⁷ – pisze R.Krauss, i zaraz zaczyna snuć narrację o braku znaczeń: „Milczenie to nie tylko efekt maksymalnej efektywności siatki, chroniącej przed wpływami języka, ale także wynik ochrony, jaką zapewniają jej drobne oczka, które nie przepuszczają żadnych sygnałów z zewnątrz. Nie słysząc echa kroków w pustych pomieszczeniach, ćwierkania ptaków w otwartych niebach, szmeru płynącej wody – siatka skurczyła całą przestrzenność natury do rozmiarów przedmiotu czysto kulturowego.(...) A w tej świeżo odnalezionej ciszy, wielu artystów ponoć słyszało bijące źródło Sztuki”⁶⁵⁸. Takie metaforyczne ujęcie problemu jest zdecydowanie prowokacyjne i już w następnych zdaniach R.Krauss wyjaśnia: „To właśnie winien zademonstrować nam jako widzom wzór przecinających się linii: niekwestionowany początek, który nie odsyła do żadnego wcześniejszego modelu, punktu odniesienia czy tekstu. Lecz takie doświadczenie oryginalności, odczuwane przez pokolenia artystów, krytyków i oglądających, niesie w sobie fałsz, jest czystą fikcją. Powierzchnia płótna i nakreślona na niej siatka nie tworzą przecież tej absolutnej jedności, jakiej domaga się punkt zerowy”⁶⁵⁹. Abstrakcyjna krata przestaje być abstrakcyjna i neutralna. Przy dokładniejszym poznaniu może zacząć nasuwać pewne myśli, zaczyna ze sfery czysto wizualnej przechodzić w dyskursywną. Pierwsze skojarzenie, które niesie krata – to porównanie ze strukturą płótna – a więc naśladowanie: to reprezentacja tej powierzchni, naniesiona – to prawda – na tę samą powierzchnię, którą reprezentuje, ale nawet wtedy przecinające się linie pozostają figurą, jaka przedstawia różne aspekty „oryginalnego” przedmiotu: poziome i pionowe linie przywołują obraz infrastruktury tkanego płótna; sieć współrzędnych tworzy czytelną metaforę geometrii płaszczyzny(...). Wzór linii pionowych i poziomych nie objawia zatem powierzchni płótna ani jej nie obnaża –

⁶⁵⁶ Tamże.

⁶⁵⁷ R.Krauss, *Oryginalność awangardy*, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R.Nycz, Kraków 1998, s. 407.

⁶⁵⁸ Tamże.

⁶⁵⁹ Tamże.

raczej ukrywa ją w akcie powtórzenia”⁶⁶⁰. Dalej R.Krauss podsuwa nowe rozwiązania: krata dla K.Malewicza i Mondriana to schody do Uniwersum, za nią otwiera się więc świat duchowości, krata może być strukturą, organizacją przestrzenną podobną do mitu, w końcu krata w obrazie jest zaledwie fragmentem, który można by przedłużać, wskazuje więc na to, co poza obrazem, ale w najprostszym skojarzeniu krata jest przecież odgrodeniem od świata, sugeruje uwięzienie. Do tego jeszcze autorka *Oryginalności awangardy* dodaje wcześniejsze przykłady kraty w malarstwie (a przecież wydawałoby się, że jest ona zarezerwowana tylko dla awangardy) – a mianowicie romantyczne okno. Wtedy awangardowa krata staje się „symbolem dzieła symbolistycznego.”⁶⁶¹

Możemy oczywiście zaraz zaprotestować przeciw takim nieuprawnionym interpretacjom, gdyż nie takie były intencje artystów. Tyle tylko, że często artyści sami prowokują pewne skojarzenia: R.Krauss daje przykład Ada Reinhardta, który mówi „sztuka jest sztuką” ale maluje grecki krzyż: „Nie ma malarza na Zachodzie, który byłby nieświadomy symbolicznej mocy formy krzyża i puszka Pandory z odniesieniami duchowymi została otwarta, gdy tylko ktoś jej użył”⁶⁶². Może więc świadomości ikonograficznej nie da się tak łatwo wyłączyć z odbioru, nawet jeśli udało się to artystom w trakcie tworzenia. Współczesny badacz powiedziałby raczej, że nie da się dzieła wyjąć z porządku dyskursywnego, że dzieło wciąż towarzyszą narracje, co w pewien sposób potwierdza naszą tezę o świadomości ikonograficznej, gdyż jak wykazaliśmy jest ona organicznie związana z porządkiem językowym.

Narracja towarzyszy nawet najbardziej milczącemu dziełu – twierdzi także W.J.T.Mitchell. W artykule „*Ut Pictura Theoria*”: *Abstract Painting and the Repression of Language*⁶⁶³ udowadnia on w jaki sposób literackość sztuki zamieniła się w jej teoretyzację. Obserwując teksty, jakie narosły wokół sztuki abstrakcyjnej stwierdza, że mur, jaki chciała zbudować awangarda między obrazem a językiem jest fikcyjny, jest mitem⁶⁶⁴. „Mur zbudowany przeciwko językowi i literaturze przez >>kratę<< abstrakcji oddziela tylko pewien rodzaj werbalnego zanieczyszczenia, ale jest absolutnie zależna w tym samym czasie od współpracy obrazu z innym rodzajem dyskursu, który możemy nazwać, z braku lepszego określenia, dyskursem teorii - *ut pictura theoria*”⁶⁶⁵. Dyskurs teoretyczny jest nieodłączny od sztuki nowoczesnej, jest kostytutywnym „pre-tekstem” dla artysty, to on nadaje mu sens. Jak zauważa bowiem W.J.T.Mitchell, i tu powołuje się na R.Krauss, dzieło abstrakcyjne może się pozbyć ikonografii i reprezentacji, ale nie może zrezygnować z tematu. Artyści nie tworzą zwykłych abstrakcji, to bowiem groziłoby dekoracyjnością – oni zawsze chcą coś przekazać, tylko jak to zrobić za pomocą samych, czystych form? Tu w sukurs

⁶⁶⁰ Tamże, s. 409.

⁶⁶¹ R.E.Krauss, *The Grid*, [w:] Taz, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, London 1994, s. 17.

⁶⁶² Tamże, s. 10.

⁶⁶³ W.J.T.Mitchell, „*Ut Pictura Theoria*”: *Abstract Painting and the Repression of Language*, „Critical Inquiry”, winter 1989, vol. 15, s. 349-371.

⁶⁶⁴ Tu Mitchell cytuje słowa Greenberga i Frieda. Min zdanie: „Modernizm w sztukach wizualnych pociąga za sobą określony opór wobec języka, dyscyplinę oka i krytyczny głos, który dąży do potwierdzania czystej, milczącej obecności dzieła”. M.Fried, *Art and Objecthood*, „Artforum”, summer 1967 12-23, nr 5, przedruk w *Aesthetics: A Critical Anthology*, red. G.Dickie i R.Sclafani New York 1977.

⁶⁶⁵ W.J.T.Mitchell dokonuje trawestacji znanej od starożytności formuły *ut pictura poesis*, mieszczącej w sobie problematykę związków malarstwa z literaturą, o czym pisaliśmy w 2 części I rozdziału.

przychodzi teoria, nie tyle jednak po to by, mnożyć proste asocjacje, wręcz przeciwnie, by za pomocą mówienia o milczeniu zapobiec zbyt literackiej wyobraźni nieprzygotowanego widza⁶⁶⁶. A jak bogata może być wyobraźnia, ukazując W.J.T.Mitchell na przykładzie dzieła K.Malewicza *Kompozycja suprematystyczna : czerwony kwadrat i czarny kwadrat*. „Kłopot z tym obrazem polega nie na tym, że nie mamy o nim nic do powiedzenia, ale raczej że czujemy się przygnieceni i zakłopotani ilością rzeczy, które możemy o nim powiedzieć” – pisze W.J.T.Mitchell i daje próbkę interpretacji wg. symboliki barw i brył geometrycznych, Hegłowskiej dialektyki, psychologii percepcji R.Arnhaima a na koniec już mniej erudycyjne a bardziej literackie „ideologiczne” skojarzenia: śmiertelnie czarny i żywy, rewolucyjnie czerwony, dominacja i opór czy nawet bardziej osobiste i emocjonalne relacje jak pan i niewolnik czy ojciec i syn⁶⁶⁷. „Te rodzaje sentymentalnych, burżuazyjnych asocjacji – udowadnia W.J.T.Mitchell, są właśnie tym, czego sztuka abstrakcyjna się wyrzeka jako kiczu, w imię wysokiej artystycznej „czystości”. Ale to wyrzeczenie się ich (...) nigdy nie było w pełni udane, było ciągle zaprzeczane, w aspekcie społecznym, przez wypracowanie quasi-filozoficznego dyskursu zwanego „teorią sztuki”, który wypełniał sale wystawowe subtelną, wyuczoną paplaniną”⁶⁶⁸.

Jeszcze jedno spostrzeżenie W.J.T.Mitchella jest ważne w naszych rozważaniach. Pewne dzieła nowoczesne wraz z uznaniem ich za doniosłe, nabierają „historycznego” znaczenia, stają się kamieniami milowymi. „Wyjaśnienie Greenberga – pisze Mitchell - że przyjemność malarstwa tradycyjnego jest wytwarzana przez historie jakie ono przedstawia, mogłoby równie dobrze być zastosowane do sztuki abstrakcyjnej. Jedyną różnicą jest, że historie są pokazywane w inny sposób i są znane tylko elitarnej widowni koneserów, krytyków i historyków, dla nich ekspresyjne improwizacje Kandyńskiego i czysta geometria Malewicza są elokwentnymi hieroglifami, pomnikami wielkich momentów w epopei abstrakcyjnego malarstwa, stacjami krzyżowymi w teatralnej pasji odgrywanej przez modernizm”⁶⁶⁹, a można by też dodać – ikonami modernizmu, które dziś z nieubłaganą swobodą są przetwarzane, replikowane i przedrzeźniane przez postmodernistycznych artystów. W.J.T.Mitchell ukazuje jednak, że zgodnie z formułą *ut pictura theoria*, także teksty o sztuce są tak traktowane. „Mitycznym” nazywa on tekst Alfreda H.Barra *Kubizm i sztuka abstrakcyjna* towarzyszący wystawie sztuki nowoczesnej w 1936 roku, a szczególnie diagram do niego dołączony. Ów prosty wykres w doskonały sposób porządkuje nowoczesne tendencje artystyczne, nadając im wspólny kierunek zmierzający ku abstrakcji – nie-geometrycznej bądź geometrycznej. Wizualizacja historii nowoczesności jest tak sugestywna, że przez dziesiątki lat wychowywali się na tym wykresie kolejni znawcy sztuki I poł. XX wieku. We fragmencie przedmowy do jego kolejnego wydania w 1986 roku, autorstwa Roberta Rosenbluma, który staje się dla W.J.T.Mitchella świetną ilustracją jego tezy o mityczności tekstu teoretycznego, odnajdujemy porównania diagramu H.Barra do naukowego schematu, ale i do mapy, drzewa genealogicznego udowadniającego błękitną krew awangardy, a także

⁶⁶⁶ W.J.T. Mitchell, op. cit., s. 357.

⁶⁶⁷ Tamże, s. 357-359. Można tu przywołać jeszcze jeden przykład. Ten właśnie obraz Malewicza został przedstawiony na okładce książki Piotra Piotrowskiego *Artysta między rewolucją a reakcją*. W ten sposób abstrakcyjny obraz stał się doskonałą ilustracją, zostało mu nadane znaczenie.

⁶⁶⁸ W.J.T.Mitchell, op. cit., s. 359-360.

⁶⁶⁹ Tamże, s. 362.

chemicznego połączenia chloru i sodu dającego sól, porównanie płodności kubizmu do potomstwa królów, wreszcie czytamy o różnorodności wydestylowanej do dwóch równoważnych kierunków⁶⁷⁰. W tym tekście stojącym na pograniczu apoteozy i pastiszu odnajduje W.J.T.Mitchell właśnie wszystkie modernistyczne paradoksy związku słowa z obrazem. Słowo, które miało być pokornym sługą obrazu samo przekształciło się w arbitralny obraz („kratę”) o znaczeniu wręcz symbolicznym.

Nic więc dziwnego, że w wielu tekstach dotyczących nowoczesności pojawiają się tak bliskie nam, badającym świadomość ikonograficzną słowa symbol czy emblemat. Trzeba było jednak te teksty odczytać na nowo, by zauważyć, wydawałoby się, odruchowo użyte w nich określenia nadające znaczeń sztuce. Rola więc postmodernistycznego badacza polega głównie na poszukiwaniu tego, co sprzeczne w teorii i sztuce, tego, co jest szczeliną w monolocie. Jak pisze W.J.T.Mitchell: „Naszym problemem, co chciałbym zasugerować, jest pracować poprzez wizualno-słowną matrycę jaką jest sztuka abstrakcyjna, skupiając się na tych miejscach, gdzie ta matryca wydaje się pękać w swej strukturze podobnej do kraty krzyżujących się binarnych opozycji i dopuszczać obecność czegoś spoza ekranu”⁶⁷¹. Taki tropiciel i demaskator niejednokrotnie będzie się kierował świadomością ikonograficzną, co udowadniają przywołane tutaj teksty. Ich autorzy niedowierzając wcześniejszym deklaracjom artystów i ich krytyków o „czystości” sztuki, uznali, że sztuka przede wszystkim znaczy i jej wolność jest pozorna. Prawdopodobnie już niedługo, takie zdanie wśród zajmujących się sztuką XX wieku będzie przeważające. Ogromną pokusą bowiem jest fakt, że uznając dotychczasowo przedstawianą historię nowoczesności za wykreowaną, rośnie ochota na stworzenie własnej. Tak przekonywująca kiedyś, uważana za obiektywną historia staje się materialem z którego kształtuje się wciąż nowe propozycje. Trzeba jednak podkreślić, że każdorazowo jest to inna historia, prywatna, bez ambicji uniwersalności i obiektywności. Zamiast nowej propozycji stałego, pewnego systemu znaczeń prowadzi się raczej grę z historią, w której jedną z naczelnych zasad jest rozbijanie całości. A początek tej gry z przeszłością rozpoczęli oczywiście artyści – i to ci przez wielu uważani za awangardę, dlatego dziś w sondażach na pytanie o największego artystę XX wieku słyszymy chóralną odpowiedź – Marcel Duchamp.

5. Alegoria nowoczesna

W naszych rozważaniach nad sztuką nowoczesną nie pojawiła się żadna koncepcja symbolu i alegorii, do tej pory uważanych za najważniejsze środki służące

⁶⁷⁰ Trudno jest oprzeć się pokusie zacytowania za Mitchellem owego fragmentu, jednak dokładne tłumaczenie go mogłoby odebrać ten zaskakujący, nieprawdopodobny wręcz wydźwięk, dlatego podajemy go w oryginale: „As for diagram, I still recall vividly its heraldic power, for it proclaimed, with a schema more familiar to the sciences, an evolutionary pedigree for abstract art, that seemed as immutable as a chart tracing the House of Windsor, or the Bourbon Dynasty. Darwinian assumptions merged with the pursuit of genealogical blue blood in pronouncing, for instance, that a coupling of van Gogh and Gauguin created Fauvism, just as sodium and chlorine would make salt; and that Cubism, that most fertile of monarchs, had an amazing variety of princely offspring, from Orphism to Purism. At the bottom of the chart, which was marked off, in graph-paper fashion, by five-year-periods, starting in 1890 at the top and ending with what was then the present, 1935, this multiplicity had been distilled into two parallel but polarized currents, nongeometrical and geometrical abstract art. The skeletal clarity and purity of this diagram were fleshed out in the text itself, which... outlined in the most pithy and impersonal way the visual mutations and the historical fact that accounted for the thrilling invention of a totally unfamiliar art belonging to our century to no other”. Cyt. za: tamże, s. 364.

⁶⁷¹ Tamże, s. 377.

przekazywaniu znaczeń pozaobrazowych. I jest to zrozumiałe, gdyż artyści nowocześni odrzucali tradycję, konwencję i literaturę. A jednak próbę połączenia praktyk awangardowych z alegorią podjął jeden z teoretyków nowoczesności – Peter Bürger. W jego *Teorii awangardy* alegoria pojawia się jako jedna z czterech, najważniejszych cech dzieła awangardowego⁶⁷².

W sztuce przed awangardą mieliśmy, zdaniem P.Bürgera do czynienia z dziełami organicznymi czyli symbolicznymi. Owa organiczność sztuki polegać miała na naturalnym zjednoczeniu treści z formą: „jedność uniwersalnego i jednostkowego jest postulowana bez pośrednictwa”⁶⁷³. Dzieło awangardowe zaś, przeciwnie, zrywa z ową jednością: „Tutaj element jedności jest odsunięty na nieokreśloną odległość”⁶⁷⁴, co nie oznacza, że zupełnie taką jedność neguje, ale że jest ona zapośredniczona, skonstruowana przez artystę, a nawet, „w ekstremalnych przypadkach to odbiorca jest tym, który ją kreuje”⁶⁷⁵. Rozumienie symbolicznego dzieła jest więc zgodne z dotychczasowymi koncepcjami symbolu. Natomiast pojęcie alegorii zapożycza Bürger od Waltera Benjamina, przesuwając nacisk z samego dzieła alegorycznego na akt jego powstawania. Podany przez niego schemat alegorii jest opisem pracy alegorysty. Proces powstawania alegorii, według autora *Teorii awangardy*, zachodzi w 4 etapach: 1. alegorysta wyjmuje elementy z kontekstu życiowego, izoluje je, pozbawia dotychczasowej funkcji; 2. łączy różne elementy kreując nowe znaczenie, ale jest ono zawsze narzucone, nie wynika z ich dotychczasowego kontekstu; 3. aktywność alegorysty wynika z melancholii; 4. odbiorca widzi w alegorii obraz upadku historii⁶⁷⁶. W przeciwieństwie do artysty tworzącego dzieło symboliczne, którego Bürger nazywa dalej klasykiem, alegorysta – czyli awangardzista, nie traktuje materiału, z którego tworzy dzieło, jako żywej tkanki, nie respektuje jego kontekstu życiowego, ale traktuje go jako budulec, dokonuje więc w pierwszej fazie jego „uśmiercenia”⁶⁷⁷. Następnie montuje na nowo ów materiał, co tym się różni od klasycznych technik kompozycji, że wstawione zostają do obrazu niezmienione przez artystę fragmenty, które rozbijają jego jedność. „Wybór kawałka tkanego plecionego koszyka – pisze Bürger, który Picasso przykleił na płótnie, może służyć jakiejś kompozycyjnej intencji. Ale jako kawałek plecionego koszyka, przypomina realny fragment, jaki został wstawiony w obraz *tel quel*, bez substancjalnej modyfikacji. System reprezentacji oparty na zasadzie portretowania rzeczywistości, to jest na zasadzie, że artystyczny podmiot (artysta) musi transponować realność zostaje tu unieważniony”⁶⁷⁸. Charakterystyczne jest dla nieorganicznego dzieła sztuki, które powstało na zasadzie montażu, że „nie kreuje już pozoru pojednania” – powtarza za Adornem Bürger.

W dwu pierwszych punktach można więc uznać, że działalność artysty awangardowego jest montażem, ale to za mało, by uznać jego działanie za alegorię. Tu pojawia się trzeci, najbardziej dyskusyjny element koncepcji Bürgera- udział

⁶⁷² Oprócz alegorii wymienia nowość, przypadek i montaż, Por. P.Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis 1984.

⁶⁷³ Tamże, s. 56.

⁶⁷⁴ Tamże.

⁶⁷⁵ Tamże.

⁶⁷⁶ Tamże, s. 93-94.

⁶⁷⁷ Tamże, s. 70.

⁶⁷⁸ Tamże, s. 78.

melancholii. Bürger zaznacza, że dwa poprzednie elementy były opisem procedury, natomiast trzeci jest jej interpretacją. Działanie za pomocą montażu ma być wynikiem melancholii. Za model takiego działania przyjmuje Bürger surrealizm. Surrealista świat stworzony przez człowieka – metropolię doświadczać ma jako świat realnej natury, i w nim poszukuje elementów, którym nadaje znaczenia. Z pozoru tylko może to wydawać się afirmacją świata, pod nią bowiem kryje się strach przed rosnącą siłą techniki i społeczną organizacją ograniczającą indywidualność⁶⁷⁹. Trudno jest jednak do końca wyjaśnić, na czym polega melancholia awangardzisty. Jak zauważa Grzegorz Dziamski, „związek awangardy z melancholią pozostaje zagadkowy i trudny do zaakceptowania”⁶⁸⁰ i próbuje odnaleźć wyjaśnienie owej melancholii w całej koncepcji Bürgera, zakładającej, że pierwotnym celem ruchu awangardowego była negacja autonomii sztuki w społeczeństwie burżuazyjnym i przywrócenie jej do życiowej praktyki. Do osiągnięcia zaś takiego stanu dążono nie poprzez zaangażowanie dzieła w życie, ale przez wykreowanie za pomocą sztuki nowego życia. Tego celu awangarda jednak nie osiągnęła: „Intencja zrewolucjonizowania życia przez powrót sztuki do życiowej praktyki przemieniła się w zrewolucjonizowanie sztuki”⁶⁸¹ – pisał Bürger. Z walki z autonomią weszła sztuka w nową autonomię. I to może być powód melancholii – utrata nadziei na odnalezienie społecznej funkcji sztuki⁶⁸².

Anna Zaidler-Janiszewska zauważa zaś, że Bürger spłyca koncepcję Benjamina, który ukazywał alegorystę nie tylko jako montującego z fragmentów nowe znaczenie, ale i rekonstruującego, przywołującego znaczenia poprzednie. „>>Niemy<< element ulega ponownej semiotyzacji transformując jednak zarazem nowy kontekst”⁶⁸³, mamy więc do czynienia z napięciem powstałym na granicy „rozbitego” i „nowego” kontekstu. I to, jak zauważa A.Zaidler-Janiszewska, we współczesnej semiotyce nazywa się intertekstualnością⁶⁸⁴.

W obu próbach odczytania koncepcji Bürgera pojawia się ten sam zarzut – pojęciem alegorii nie można objąć całej twórczości awangardowej – jak montaż odnajdujemy tylko w części dzieł awangardowych, tak i alegorię ze swoją melancholią – tylko w części awangardy i to późnej, oraz neoawangardzie. Technika montażu – głównie kolaż i fotomontaż⁶⁸⁵, rzeczywiście jest charakterystyczna dla nowoczesności – a jego zapowiedź zauważyliśmy już u G.Courbety i E.Manety. Zastosowanie takiej techniki stanowiło nie tylko akt sprzeciwu wobec sztuki tradycyjnej – czyli organicznej, ale przede wszystkim związane było z chęcią połączenia sztuki z życiem. Gdy kolaż kubistyczny wydaje się jeszcze podejmować problemy czysto plastyczne, o tyle fotomontaż konstruktywistyczny ma na celu budowanie nowego życia. Oczywiście procedura montażu opisana przez Bürgera bezsprzecznie towarzyszy pracy konstruktywistycznej, w wyniku której otrzymywano dzieło manifestacyjnie „zmontowane”, czyli nieorganiczne. Trudno jednak doszukiwać się tu melancholii.

⁶⁷⁹ Tamże, s. 71-72.

⁶⁸⁰ G. Dziamski, *Rehabilitacja alegorii. Benjaminowski motyw w refleksji nad sztuką współczesną* [w:] „drobne rysy w ciągłej katastrofie...”, *Obecność Benjamina w kulturze współczesnej*, red. A.Zeidler-Janiszewska, Warszawa 1993, s. 124.

⁶⁸¹ P.Bürger, op. cit., s. 72.

⁶⁸² G. Dziamski, op. cit., s. 124.

⁶⁸³ A.Zeidler-Janiszewska, *Między melancholią a żałobą.. Estetyka wobec przemian w kulturze współczesnej*, Warszawa 1996, s. 81.

⁶⁸⁴ To ważna dla nas wskazówka. Problem intertekstualności będziemy omawiać w III części, rozdz. II.

⁶⁸⁵ W neoawangardzie i postmodernizmie także combine-paintings, kumulacje, environment, instalacje.

Jeśli wrócimy do Benjamin – alegoryk ukaże się nam jako ten, który ratuje fragmenty zrujnowanego świata, który te odłamki traktuje jak pamiątkę. Gdy Gustaw Kłucis pisał: „Istota fotomontażu polega na wykorzystaniu dla celów agitacyjno-propagandowych fizyczno-mechanicznej siły fotoaparatu oraz chemii (...) Przez rozmieszczenie i zaakcentowanie zdjęć fotograficznych w różnej skali oraz podkreślenie konkretności stosunków między barwami można wyrazić **zadany temat**, można zmusić zdjęcie fotograficzne, hasło, barwę do tego, aby służyły zadaniom walki klasowej, zmusić fotografię do opowiadania, agitowania, wyjaśniania”⁶⁸⁶ [podkr.: A.G.-T.], to myślał tylko o utopijnym zadaniu skonstruowania nowego świata, nie zaś o ratowaniu resztek świata byłego. Gdzie jest walka o nowe, tam nie ma miejsca na melancholię. I tu pojawia się jeszcze jeden ważny punkt w procedurze, pierwszy krok – ów „zadany temat” by użyć słów Kłucisa, którego nie wymienia ani Benjamin (co jest uzasadnione właśnie melancholią), ani też Bürger, choć wspomina o arbitralnym narzucaniu znaczeń. Tymczasem zauważenie tego wyjściowego punktu przybliża nas do wcześniejszej koncepcji Goethego. On też zwrócił uwagę na proces powstawania alegorii: od ogółu do szczegółu. Pierwszy musi być „dany” ogół, mamy więc walkę klas, budowę nowego świata – któremu służy odpowiednio dobrany szczegół. Zanim nastąpi montowanie, najpierw jest temat i jest on jednoznaczny, nie budzi żadnych wątpliwości. Podobnie jest w przywoływanych przez Bürgera fotomontażach politycznych Johna Hertfielda. To inne działania dadaistyczne poddają się „melancholijnej” interpretacji, np. prace Hannah Höch czy Georga Grosza, ujawniające w procedurze montowania wahanie, wprowadzające niejednoznaczność. Stanisław Czekalski porównuje fotomontaż konstruktywistyczny tworzący obraz świata „zamknięty w określonym haśle, które szczelnie wypełniało go takim, a nie innym, >>właściwym<< znaczeniem”, z dadaistycznym – „otwartym na możliwości zmiany, wprowadzającym w jego obręb przestrzeń swobodnego, utopijnego myślenia”⁶⁸⁷. Otwartość dadaistycznego montażu polega przede wszystkim na niedookreśleniu znaczenia, które spowodowane jest napięciem, jakie rodzi się na styku pomiędzy nowym a starym znaczeniem wykorzystanych fragmentów. To element, na który zwróciła uwagę A.Zaidler-Janiszewska – pisząc o niedostatkach koncepcji Bürgera – „efekty stosowania strategii alegorycznej zachowują w formie selektywnej i przekształconej semantyczny potencjał kontekstu pierwotnego”⁶⁸⁸. Oczywiście obecne jest to nie tylko w fotomontażach, ale i innych działaniach kumulacyjnych dadaistów. Na myśl przychodzi tu projekt *merz* Kurta Schwittersa, którego postawa zdecydowanie potwierdza myśl Benjamin o melancholii – artysta pochyla się nad przedmiotem, przenosi w nowy kontekst, przy czym ten przedmiot jest najczęściej odpadkiem, mało znaczącym, niepełnym, wyczerpanym przez spełnienie swej funkcji – jak zbity talerz czy skasowany bilet. Tu właśnie mamy do czynienia z ratowaniem przedmiotów, które wstawione w kontekst *merzbild* czy *merzbau* zyskują znaczenia. Ale nie jest to znaczenie narzucone arbitralnie przez artystę, akt montażu jest raczej impulsem wywołującym w przedmiocie znaczenia, czy może ponownym ich odkrywaniem.

⁶⁸⁶ G.Kłucis, *Fotomontaż jako nowy rodzaj sztuki propagandowej* [w:] *Artyści...*, s. 333-334.

⁶⁸⁷ S.Czekalski, *Awangarda i mit racjonalizacji: fotomontaż polski okresu dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 2000, s. 43.

⁶⁸⁸ A.Zeidler-Janiszewska, *Między...*, s. 81.

K.Schwitters przygarnia przedmioty niechciane i zasiedla nimi swe groty⁶⁸⁹. „Jego materiałem były resztki teraźniejszości, które mówiły nie tylko o przestrzennych, lecz również mentalnych podróżach, były niezłomną próbą odnalezienia jakiegoś ładu i porządku, nawet niewinności w ruinach świata”⁶⁹⁰. Zamiast utopii budowy nowego, wspólnego świata – jakiej służyły montaż konstruktywistów, a często i niemieckich dadaistów, Schwitters skleja z kawałków swój własny, melancholijny, prywatny świat⁶⁹¹.

Zatrzymaliśmy się dłużej nad twórczością Kurta Schittersa nie tylko po to, by porównać ją z koncepcją Bürgera, ale także dlatego, że często jej przykład pojawia się w rozważaniach nad projektem Atlasu *Mnemosyne* Aby Warburga. Warto więc chyba wyjaśnić, że mimo pozornego podobieństwa, zebrane na planszach gazetowe fotografie, znaczki pocztowe i tym podobne obrazy traktowane były przez Warburga nie jako pamiątki, ułamki z ruin świata, ale jako obrazowe dokumenty ludzkiej działalności. Ich zestawianie podyktowane było chęcią zilustrowania bardzo konkretnej koncepcji kultury, opartej na pamięci i przewyciężaniu lęku. Warburg nie chciał ukazywać rozsypanego świata, ale dąży do odkrycia jego wiecznych praw. Nie interesował go przedmiot, ale człowiek, jego gesty i działania, wszelkie zaś obrazy uważał za wizualizację ludzkiego wysiłku.

Koncepcję alegorii ilustruje Bürger twórczością surrealistyczną. Jak w przypisie wyjaśnia, „zachowaniem surrealisty rządzi odmowa podporządkowania się ograniczeniom społecznym. Utrata praktycznych możliwości działania, które jest spowodowane brakiem społecznej pozycji kreuje próżnię – *ennui*. Z perspektywy surrealistycznej *ennui* nie jest widziane negatywnie, ale raczej jako decydujący warunek transformacji codziennej rzeczywistości”⁶⁹². Tak więc melancholię wywołuje u surrealistów niemożność przewyciężenia swojej społecznej nieprzydatności. I choć ambicją André Bretona było także zmienianie świata zewnętrznego⁶⁹³, to wiadome było, że zmieniony przez artystę przedmiot należy tylko do sztuki i tylko na jej kształt może mieć istotny wpływ.

Surrealistę można więc uznać za wzorcowego, awangardowego alegorystę. W jego działalności mamy bowiem montaż powodowany melancholią, choć nawet tu trudno nam ostatecznie stwierdzić, czy materiał użyty zawsze zostaje wyjałowiony z pierwotnych znaczeń. Jak już wspominaliśmy, to właśnie na granicy między pamięcią dawnego kontekstu, a nowym kontekstem, rodzi się napięcie intertekstualne, które towarzyszyć nam będzie w dalszych rozważaniach nad sztuką współczesną.

⁶⁸⁹ Schwitters nazywał grotami poszczególne części swego environment, np. *Grota Goethego*, *Wielka Grota Miłości* itp., Por. D.Waldman, *Collage, Assemblage, and the Found Object*, New York, 1992, s. 121.

⁶⁹⁰ J.Elderfield, *Kurt Schwitters*, London 1985, s. 57, cyt. za: B.Frydryczak, *Świat jako kolekcja. Próba analizy estetycznej natury nowoczesności*, Poznań 2002, s. 228.

⁶⁹¹ Jak zauważa Diane Waldman, prace Schwittersa są zbyt osobiste i autobiograficzne, by mogły być porównywane z bardziej politycznymi pracami dadaistów. D.Wildman, op. cit., s. 118.

⁶⁹² P.Bürger, op. cit., s. 117, przyp. 22.

⁶⁹³ A.Breton pisał: „w tej samej mierze, w jakiej artyście surrealistycznym udaje się precyzyjnie oddawać określone formy przedmiotu realnie widzianego, działa on bezpośrednio na świat materialny”. A.Breton, *Situation surréaliste de l'objet*, [w:] *Manifeste du surréalisme*, Paris 1962, s. 324-25, cyt. za: K.Janicka, *Światopogląd surrealizmu*, Warszawa 1985, s. 226.



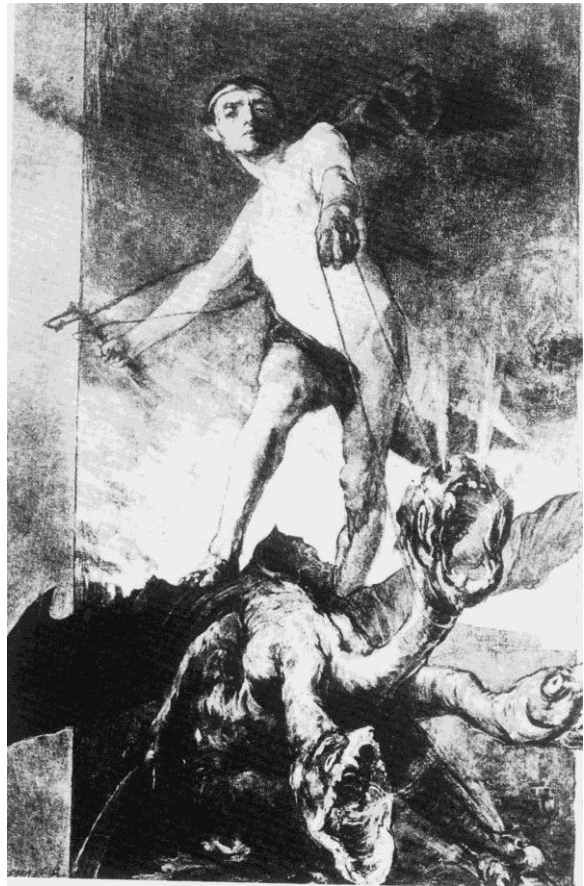
il. 16. Philip Otto Runge, *Lekcja słowika*



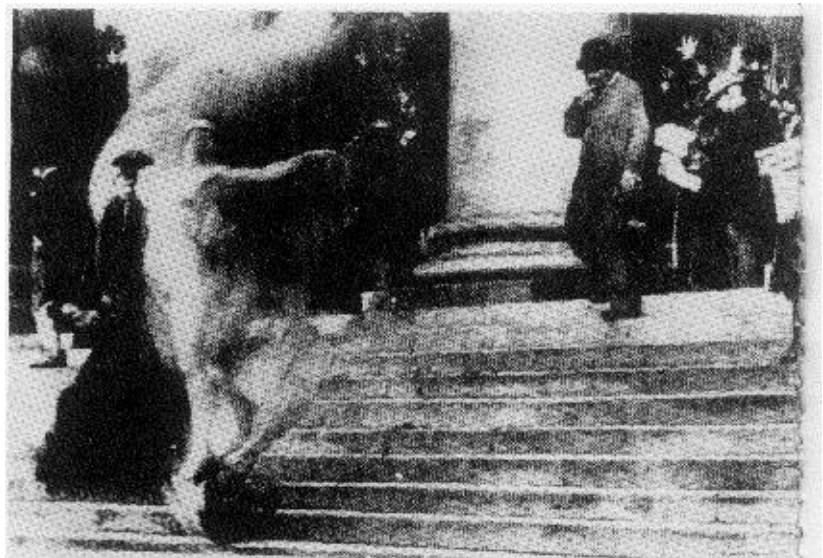
il. 17. Caspar David Friedrich, *Klasztor w śniegu*, 1817-19



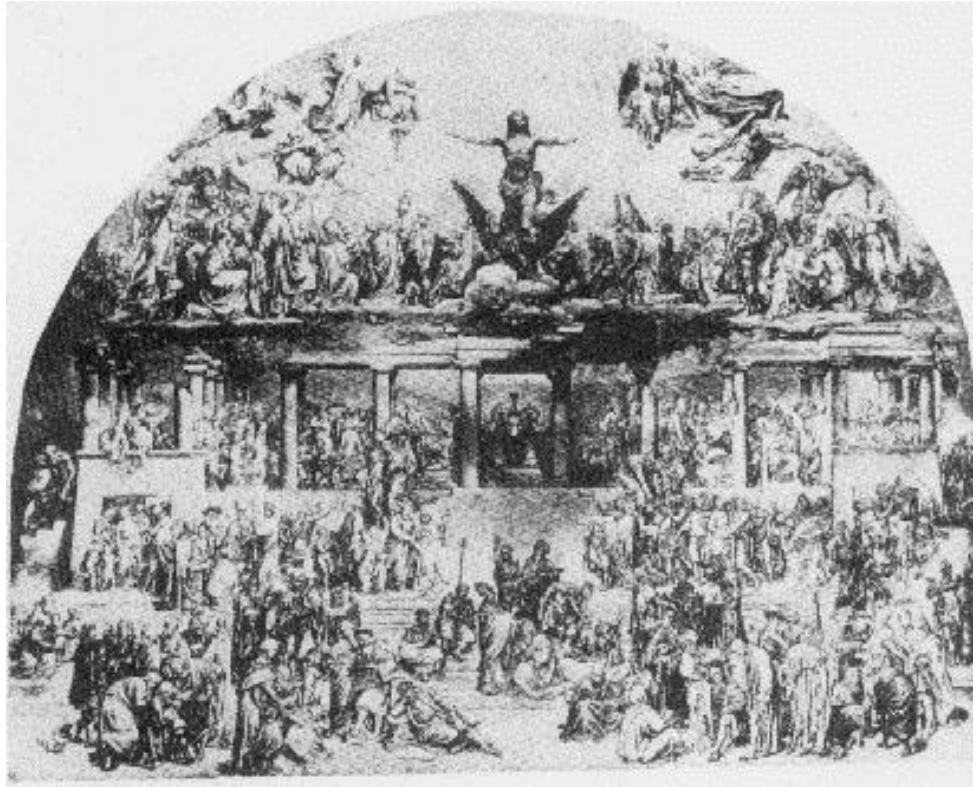
il. 18. Arnold Böcklin, *Wyspa umarłych*, 1886



il. 19. Franz Stuck, *Wiek pary*



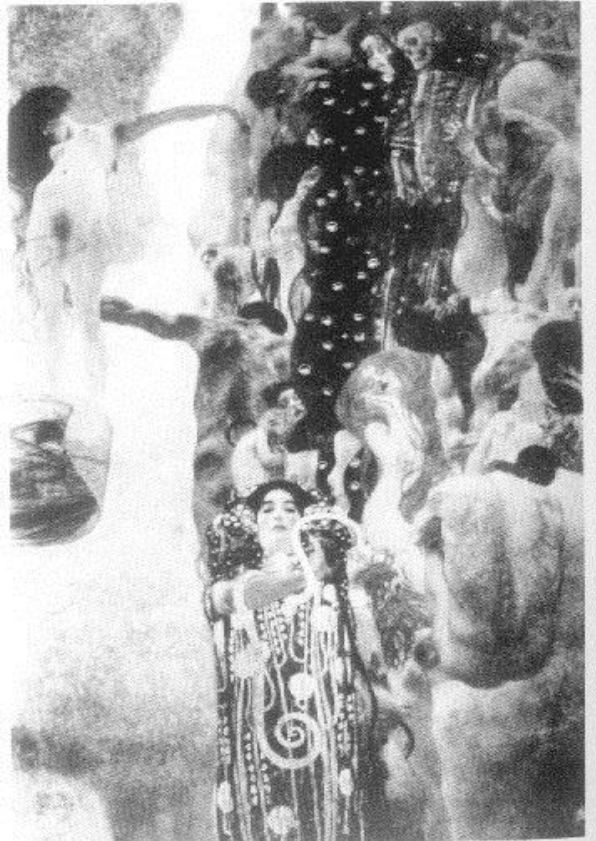
il.20. Albert Maignan, *Fortuna*, 1895



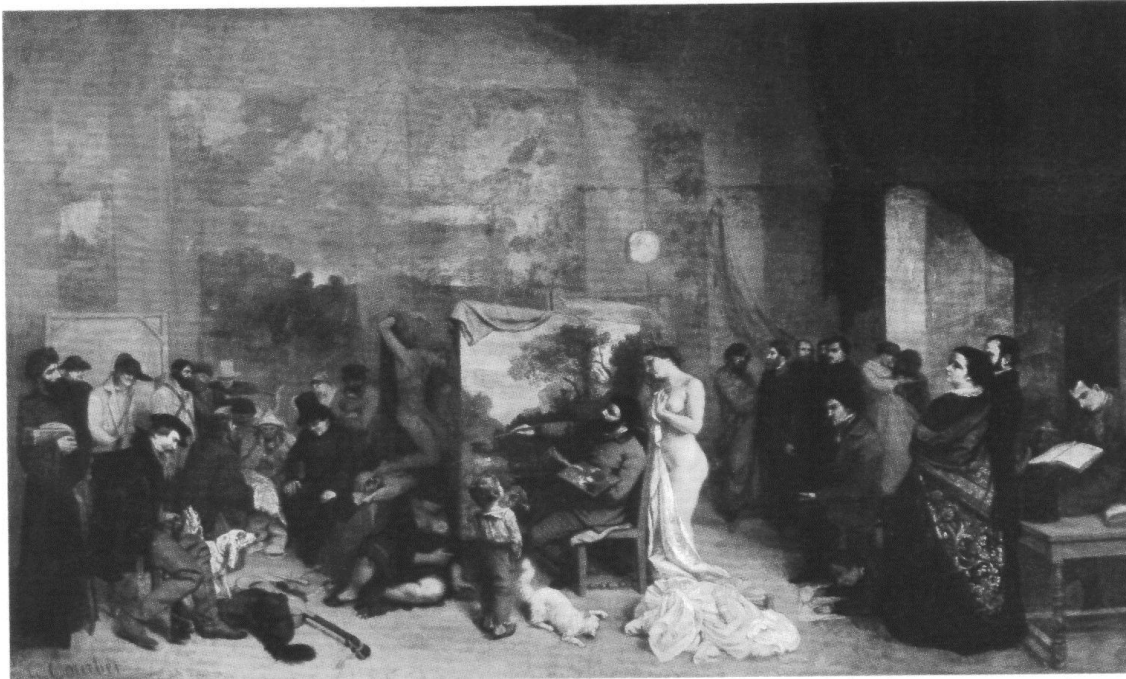
il. 21. Paul Chenavard, *Palingeneza społeczna*, 1855



il. 22. Gustaw Klimt, *Filozofia*, 1899-1907



il. 23. *Medycyna*, 1900-1907



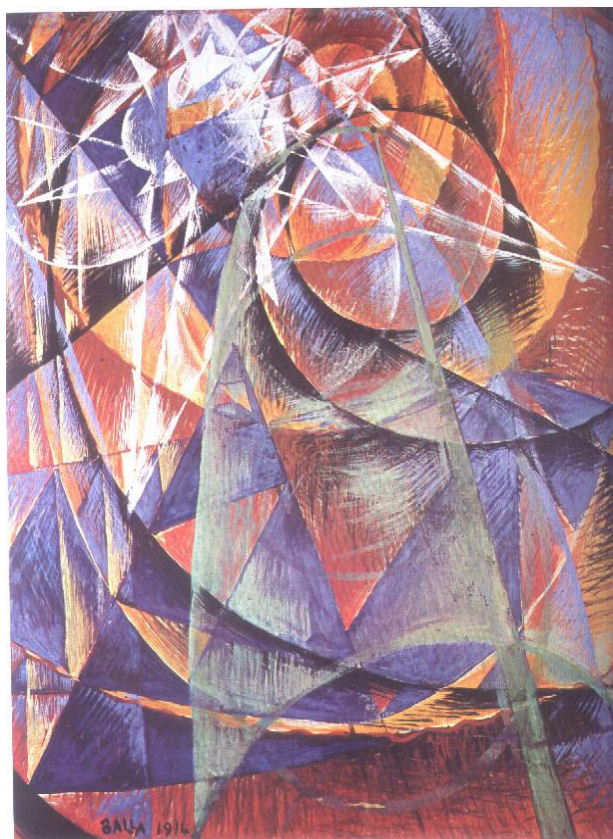
il. 24. Gustave Courbet, *Atelier artysty albo alegoria realna*, 1854-55



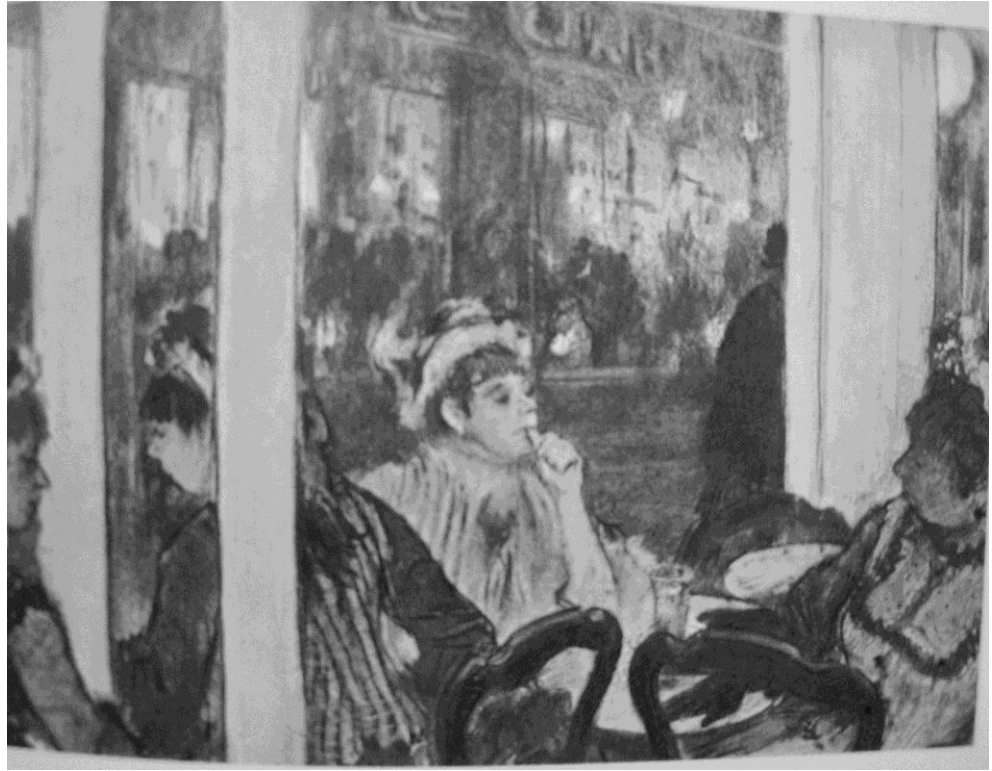
il.25. Gustave Courbet, *Pogrzeb w Ornans*, 1849



il. 32. Robert Delaunay, *Hommage à Blériot*, 1914



il. 33. Giacomo Balla, *Merkury przechodzący przed słońcem*, 1914



il. 34. Edgar Degas, *Kobiety na tarasie kawiarni*, 1877



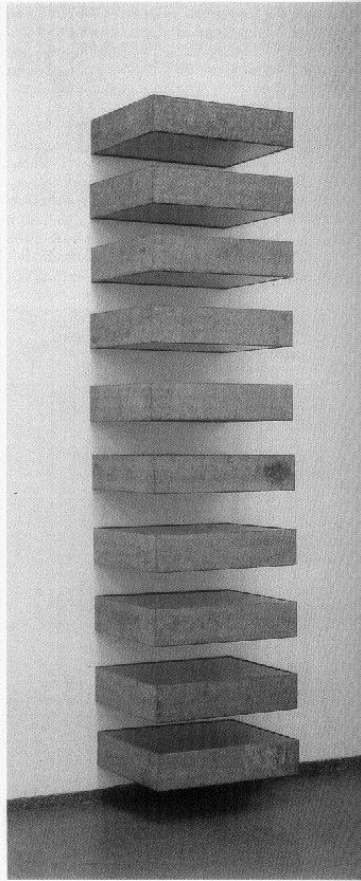
il. 35. Robert Delaunay,
Czerwona wieża, 1909



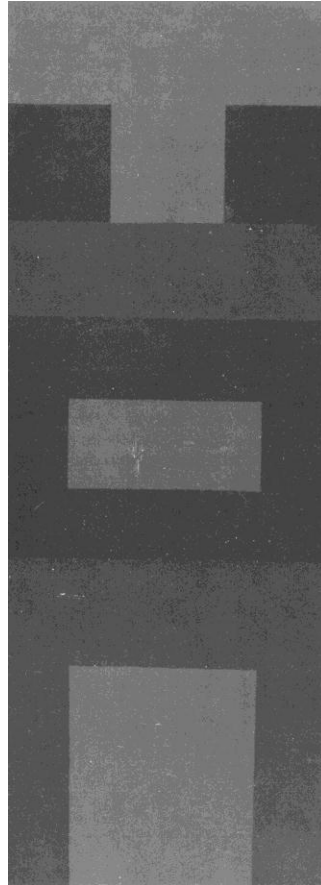
il.36. George Gorz, *Pogrzeb*,
dedykowny Oskarowi Panizza, 1917-18



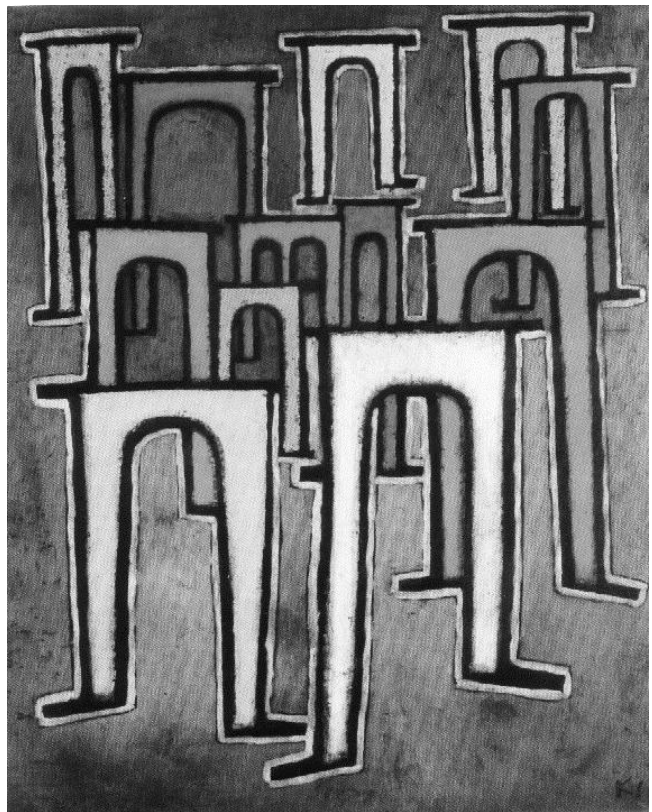
il. 37. James Abbott McNeill Whistler,
Nokturn w Czerni i Żłocie: spadające race, 1874



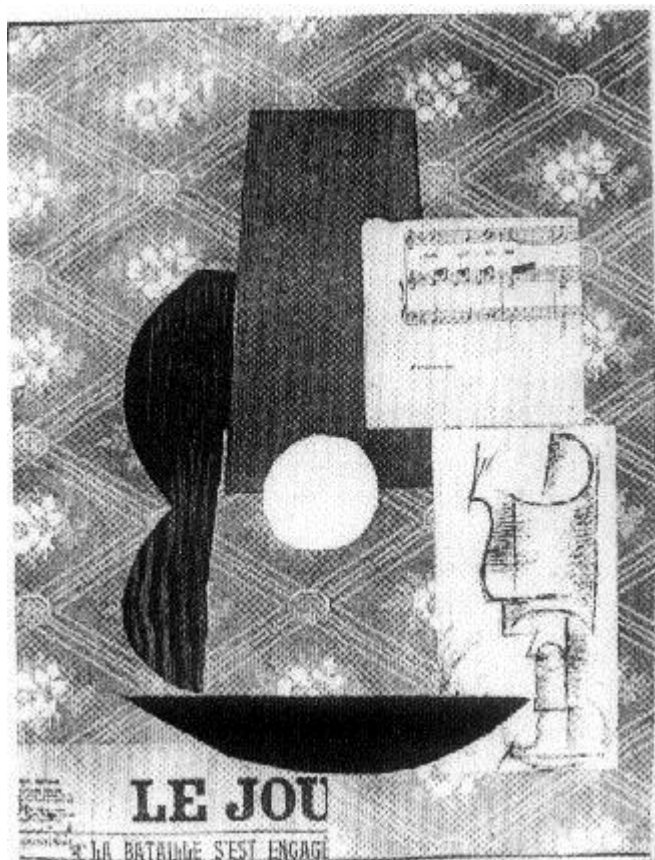
il. 38. Donald Judd, *bez tytułu*, 1967



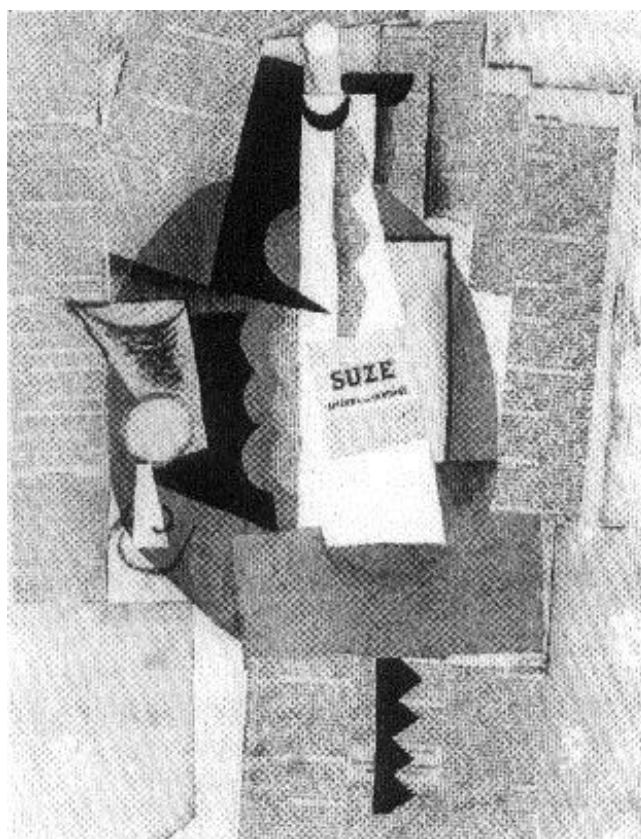
il. 39. Ad Reinhardt, *Obraz abstrakcyjny*, 1952



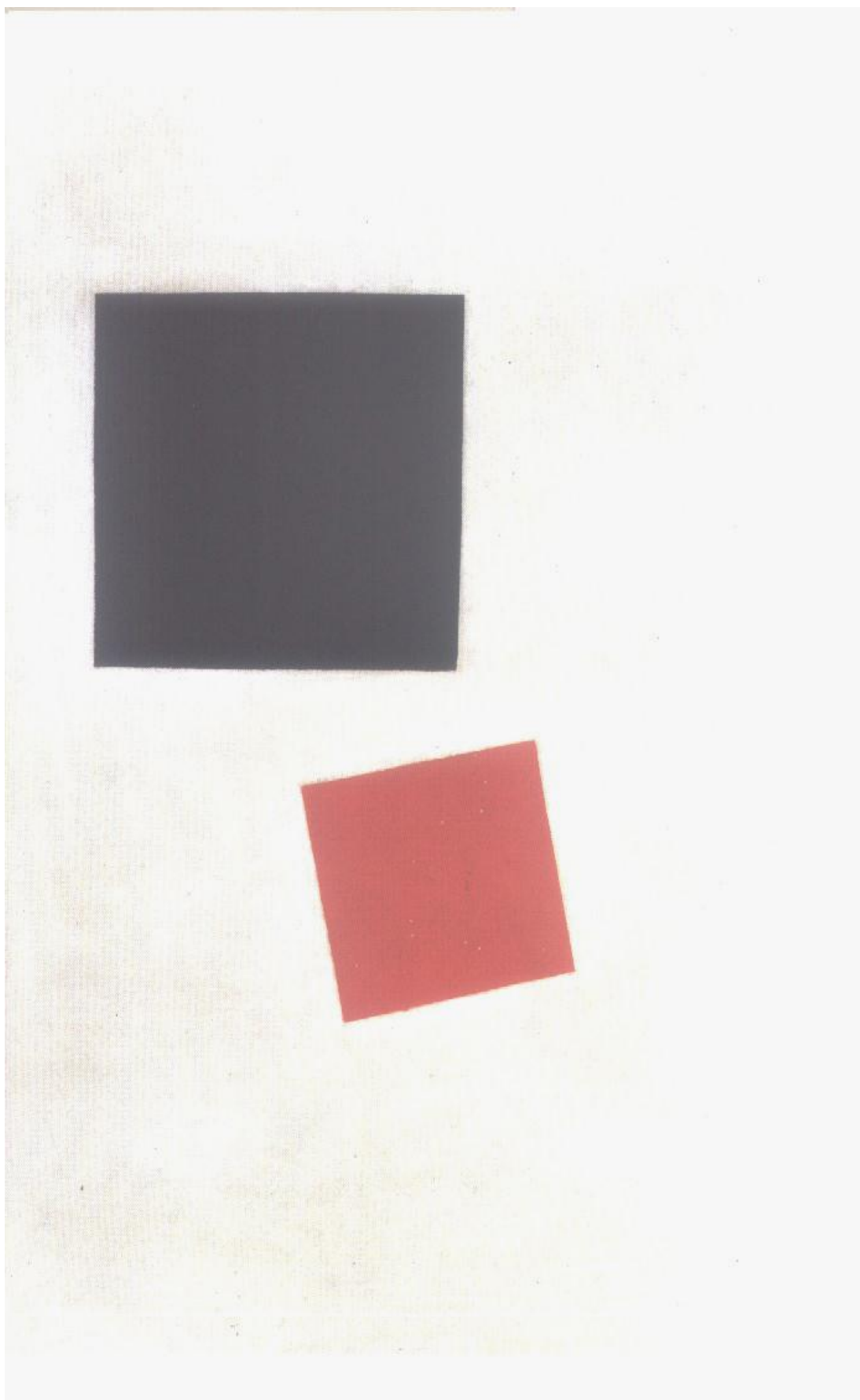
il. 40. Paul Klee, *Rewolucja wiaduktu*, 1937



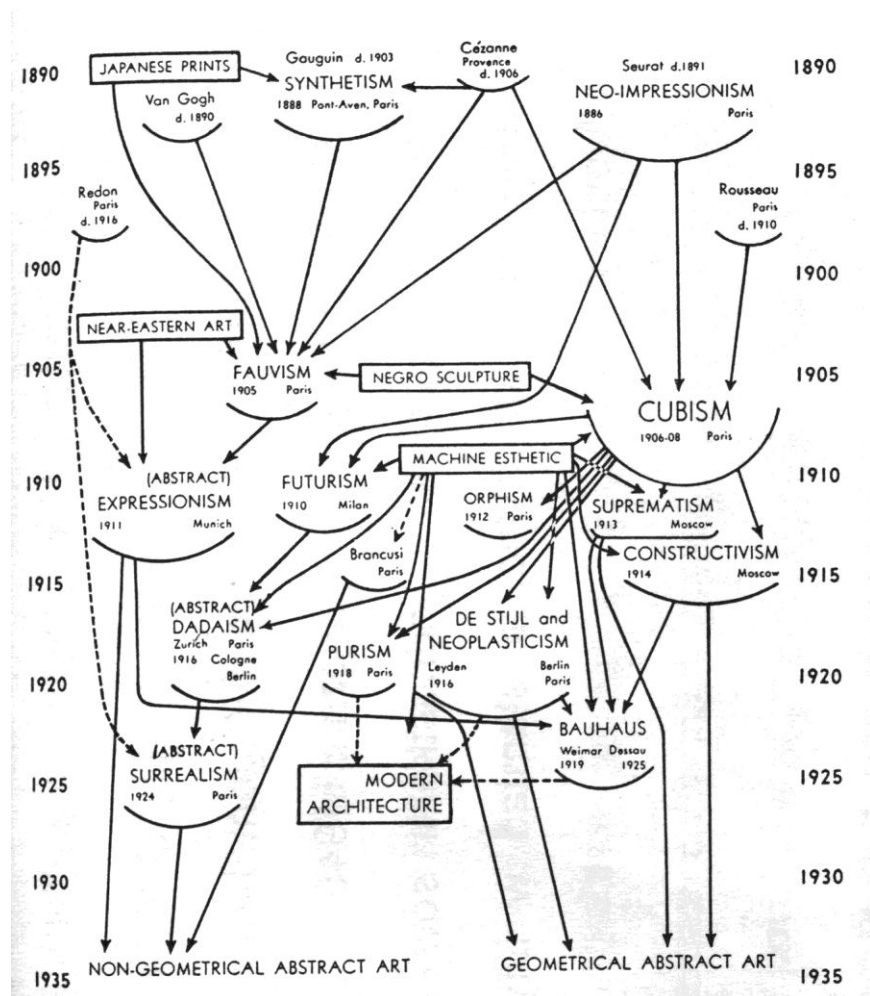
il.41.Pablo Picasso, *Gitara, nuty i kieliszek*, 1912



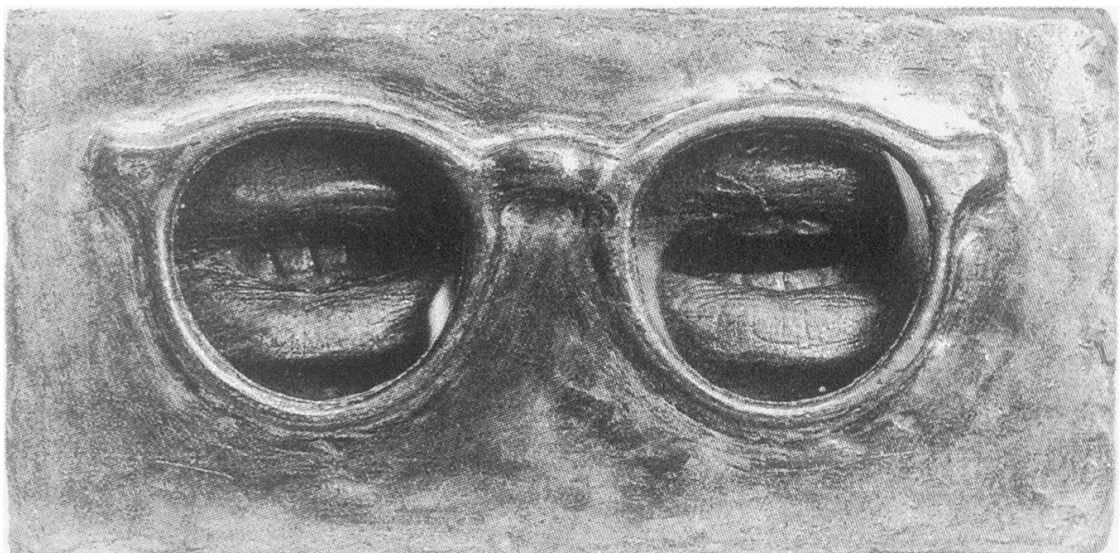
il. 42.Pablo Picasso, *Butelka Suze*, 1912



il.43.Kazimierz Malewicz, *Czarny kwadrat i czerwony kwadrat*, 1915

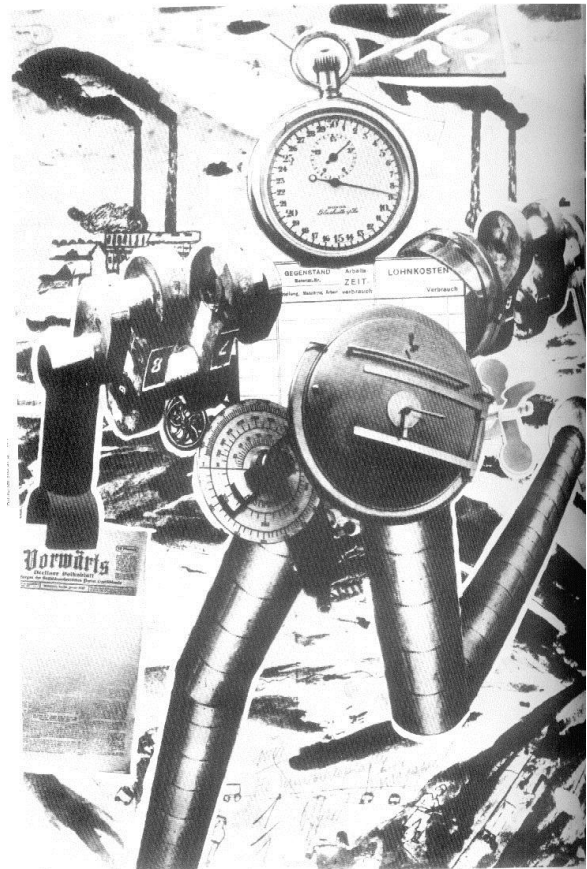


il. 44.wykres Alfreda Barra

il. 45. Jasper Johns, *Krytyk widzi*, 1961



il. 46. John Heartfield, *Dowód racjonalizacji*, 1972



il. 47. John Heartfield, *Znak hitlerowskiego pozdrowienia*, 1932

Część III

Rozdział I

Koncepcja „wielkiego powrotu” a świadomość ikonograficzna

Autoteliczność sztuki, gdy dzieło jest tylko sobą, nie oznacza i oznaczać nie chce, traktowane było jako najwyższe osiągnięcie, ale i punkt graniczny w rozwoju sztuki. Zawisła nad nią bowiem groźba wyczerpania, albo zapaści⁶⁹⁴. Zmusiło to teoretyków i krytyków, a przede wszystkim artystów, do postawienia bardzo poważnego pytania – co dalej po modernizmie? Gdy nie można iść naprzód, pozostają do wyboru dwa kierunki: albo zawrócić, albo posuwać się wzdłuż granicy. Pojawiły się więc dwie perspektywy postmodernizmu: neokonserwatywna, nawołująca do powrotu i poststrukturalistyczna, którą Grzegorz Dziański nazywa postmodernizmem dekonstrukcji i rozproszenia⁶⁹⁵. Główny propagator tej pierwszej, Daniel Bell nawoływał do odnowienia kultury poprzez zakorzenienie jej w tradycji. „Kultura to według mnie wysiłek mający na celu uzyskanie odpowiedzi na problemy egzystencjalne, trapiące wszystkich ludzi w ciągu ich życia. Z tego powodu dla żywotności kultury ogromne znaczenie ma tradycja: zapewnia ona ciągłość pamięci, która uczy, jak przodkowie zmagali się z tymi problemami egzystencjonalnymi”⁶⁹⁶. Już w tym krótkim fragmencie ze wstępu do *Kulturowych sprzeczności kapitalizmu* pojawiły się najbardziej interesujące nas elementy zapowiadające możliwość odrodzenia się świadomości ikonograficznej: wyjście sztuki poza obszar samoreferencyjności, tradycja i pamięć. Projekt ten jednak nie został zrealizowany, czy może raczej zrealizowany opacznie⁶⁹⁷. Niektórzy teoretycy, jak Achille Bonito Oliva czy Charles Jencks ogłosili wielki powrót wierząc, że modernizm był tylko przerwą w pewnej trwałej świadomości kultury, której spadkobiercami są współcześni artyści. A.B.Oliva pisał więc o „wyobraźni nasyconej pamięcią”, o „wspólnym uczestnictwie w organicznej mentalności kulturowej”⁶⁹⁸, o „pamięci jako czynniku antropologicznej jedności, i stabilizatorze kulturowej złożoności”⁶⁹⁹. Ch.Jencks za post-modernistyczną uważał kulturę, „która jest post – zachodnia i post-chrześcijańska, kulturę, która ma silny sens swego punktu wyjścia ale niepewny punkt przeznaczenia.(...) ta nazwa znaczy także wciąż zachodni i wciąż chrześcijański – sugeruje bardzo jasne uznanie dla korzeni i wartości osadzonych w codziennym

⁶⁹⁴ R. Hughes ukazuje wyraźnie jak przemęczona musiała być i publiczność i sam świat sztuki w czasie triumfu amerykańskiej abstrakcji: „Czy nie było nic więcej ponad cnotliwą jałowość, wysokimi tonami i brzęczeniem łagodnej samo-świadomości, która stała się menu amerykańskiego akademickiego modernizmu? Co z mitem, pamięcią, fantazją, dowcipem, narracją, twarzami i figurami i od razu bliskimi znaczeniami (...) Co z różnicami – kulturowymi znakami które czynią Katalończyków innymi niż Kastylizy, Berlińczyków innymi niż monachijscy, Neapolitańczyków innymi niż Wenecjanie i wszystkich ich innych niż Amerykanie?” R.Hughes, *The Shock of the New*, New York, 1991, s. 398.

^{695/696} G.Dziański, *Co po nowoczesności? Dwie perspektywy postmodernizmu* [w:] *Postmodernizm. Teksty polskich autorów*, red. M.A.Potocka, Kraków 2003, s. 23.

⁶⁹⁶ D.Bell, *Kulturowe sprzeczności kapitalizmu*, Warszawa 1994, s.14.

⁶⁹⁷ O swoistej próbie zrealizowania tego projektu w sztuce polskiej będziemy mówić w ostatnim rozdziale.

⁶⁹⁸ A.B.Oliva, *Tendencje sztuki współczesnej 1945-2001*, [w: kat. wyst.] *Włoski belweder*, Warszawa, Zamek Ujazdowski, 2001, s. 15.

⁶⁹⁹ A.B.Oliva, *Superart*, Mediolan, 1989, s. 58.

zachowaniu, prawie i języku, które nie może zniknąć w jednym, dwu czy nawet pięciu generacjach”⁷⁰⁰. Naturalnym wydawało się więc stosowanie artystycznych praktyk sprzed modernizmu, ale i korzystanie z samego modernizmu. Dlatego z aprobatą przyjmował Ch.Jencks powroty: „malarstwa, figuracji, ornamentu, monumentalności, komfortu, ludzkiego ciała i innych. Lista – pisał- jest właściwie niekończąca się, ale wszystkie te >powroty< muszą być do pewnego stopnia wynalazcze, ażeby przekraczać replikację”⁷⁰¹. Tymczasem zauważać będziemy, że owe powroty rzadko są kontynuacją żywej tradycji przez twórcze jej przetwarzanie, zwykle pozostają odbierane jako pastisz jaskrawo ukazujący niemożność reanimacji tradycji, gdyż nie jest już ona tradycją, ale martwą historią - oglądaną z zewnątrz. „W ten sposób >historia< - pisze Hal Foster, pojawia się w zreifikowanej, fragmentarycznej i sfabrykowanej postaci. Opróżniona ze wszelkiego sensu zapada się w siebie”⁷⁰². Sztuka próbująca zrealizować postulat powrotu do tradycji, zwłaszcza nurt postmodernistycznego klasycyzmu⁷⁰³ jawi się jako martwa i niezrozumiała. W ten sposób nurt neokonserwatywny spotyka się z drugim- poststrukturalistycznym, który, jak pisze G.Dziamski, „naznaczony jest piętnem śmierci, (...) postmodernistyczny artysta pracuje ze świadomością, że wszystko jest martwe, wszystko zostało już powiedziane (already said)”⁷⁰⁴.

Tak więc postmodernizm wykonał zwrot, a nawet skok w przeszłość, nie po to jednak, by ją odrodzić, lecz by wyciągnąć z niej interesujące elementy i zmontować z nich zbiór, kolekcję hybrydycznych twórców, których nie łączy ani styl, ani forma, ani treść, ani idea. Wśród zauważanych powrotów wymienia się m.in. powrót do malarstwa, do figuracji, do narracji, do kodowania treści, do alegorii. Nie wgłębiając się bardziej w problemy charakterystyki i rozgraniczeń samego postmodernizmu, rozważmy te elementy, które wydają się najistotniejsze w naszym kontekście i spytajmy, czy współcześnie możemy liczyć na odnowienie świadomości ikonograficznej? I choć wnioski zdradziliśmy już na wstępie, warto dokładniej przyjrzeć się teoretycznemu podłożu zjawisk w sztuce związanych ze znaczeniem pozaobrazowym. W takiej więc kolejności – od figury poprzez narrację po alegorię prześledźmy myśl wybranych teoretyków sztuki współczesnej.

1. Powrót do figuracji

Co oznacza stwierdzenie „powrót do figuracji” – wypowiediane przez wielu teoretyków, m.in. Charlesa Jencksa czy Benjamina Buchlocha? W poprzednim rozdziale obserwowaliśmy w jaki sposób sztuka oczyszczała się ze znaczeń pozaobrazowych i wszelkich podobieństw do świata zewnętrznego. Powrót do figuracji oznaczać więc może mimetyczność, przedmiotowość, realizm, reprezentację a także rezygnację z samoreferencyjności i autonomii sztuki. Czy można jednak powiedzieć, że jest to powrót do sztuki sprzed abstrakcji, a może nawet sprzed modernizmu? Czy mamy do czynienia z powtórką z historii? Do jakiego rodzaju figuratywności jest to powrót i od kiedy się on datuje? Czytamy o nim w tekstach artystów i teoretyków od końca lat siedemdziesiątych, ale nie wolno zapominać, że

⁷⁰⁰ Ch.Jencks, *Post-modernism, The New Classicism in Art and Architecture*, London 1987, s. 346.

⁷⁰¹ Tenże, *The Emergent Rules*, [w:] *Postmodernism. A Reader*, ed. T.Docherty, London, 1993, s. 291.

⁷⁰² H.Foster, *(Post)modernistyczne polemiki*, „Magazyn Sztuki”, 1995, nr 1, s. 141.

⁷⁰³ Por. Ch.Jencks, *Post-modernism...*

⁷⁰⁴ G.Dziamski, op. cit., s. 37.

triumf abstrakcji przerwał w latach 60-tych figuratywny pop-art i nowy realizm, a przecież wcześniej, od końca lat dwudziestych aż do wojny, sztuka odreagowywała pierwszą falę abstrakcji właśnie przez powrót do tradycji figuratywnej. Można więc powiedzieć, że jest to kolejny – odwrót od sztuki nieprzedstawiającej. Wzorców zaś dla owej figuratywności można wymienić wiele – od sztuki antycznej i klasycznej poprzez manieryzm i barok, aż po zdeformowaną figuratywność ekspresjonistyczną. Podstawowe zaś pytanie jakie musimy tu postawić, to pytanie o przyczynę powrotu do figuracji. W poszukiwaniu odpowiedzi zaś uwzględnimy szczególnie aspekt świadomości ikonograficznej – czy to nie ona doszła znów do głosu, by udowodnić, że sztuka przede wszystkim ma być nośnikiem znaczeń. Przewodnikiem zaś po tej problematyce niech będzie publikacja: *Figures of Authority, Ciphers of Regression. Notes on the Return of Representation in European Painting* Benjamina Buchlocha, który w tym tekście stara się udowodnić tezę łączącą powrót figuracji z tendencjami totalitarnymi, uzależnieniem sztuki od ideologii i wyrazem bezsilności, pasywności artystów wobec ideologicznej represji. I choć z jego tezą trudno się zgodzić, to podejmowane w toku jego rozmyślań problemy warto tu przybliżyć i je rozważyć.

Tekst B.Buchlocha zamieszczony został w tomie zatytułowanym *Art after Modernism. Rethinking Representation*, wraz z innymi tekstami, które zgodnie wyrokują powrót reprezentacji. B.Buchloch negatywnie odnosząc się do postrzeganej we współczesności tendencji pyta: „ja bardzo ponowne odkrycie i rekapitulacja tych modeli figuratywnej reprezentacji w obecnym europejskim malarstwie odzwierciedla i demontuje ideologiczne oddziaływanie rosnącego autorytaryzmu, czy jak bardzo one po prostu pobłazają i wyciągają korzyści z tej wzrastającej, oczywistej politycznej praktyki, czy jeszcze gorzej, jak bardzo cynicznie generują kulturalny klimat autorytaryzmu by spoufalać nas z nadchodzącymi politycznymi realiami”⁷⁰⁵. Już ten krótki cytat narzuca dwa podstawowe pytania: o jakim modelu figuracji myśli autor i o jaki autorytaryzm posądza współczesne mu czasy. Otóż B.Buchloch stara się odnaleźć podobieństwo współczesnej figuracji ze sztuką lat 20-tych i 30-tych. I to wydaje się podstawowym błędem w założeniu, który spowodował, że chociaż wiele spostrzeżeń dotyczących współczesności jest słusznych, to całość jego koncepcji nie broni się w zderzeniu z praktyką artystyczną, a jego krytyka brzmi bardzo emocjonalnie.

Przyjrzyjmy się dokładniej owej figuracji międzywojennej, którą pominęliśmy we wcześniejszych wywodach. B.Buchloch stwierdza: „Może się okazać oczywistym, że takie postawy jak *Neue Sachlichkeit* i *Pittura Manifesta* oczyściły drogę dla ostatecznego nastąpienia takich otwarcie autorytarnych stylów reprezentacji jak faszystowskie malarstwo w Niemczech i Włoszech i socjalistyczny realizm w Stalinowskiej Rosji”⁷⁰⁶. Jest to zbyt daleko idące uproszczenie, gdyż datujący się od połowy lat 20-tych powrót do figuracji był zjawiskiem skomplikowanym, wcale nie jednorodnym, a przyczyniły się do tego tak warunki polityczne i społeczne, jak i artystyczne. Upatrywanie zaś w nim stylistycznego źródła czy wprowadzenia do sztuki totalitarnej, która także opierała się na figuracji – realizmie, może być krzywdzące⁷⁰⁷.

⁷⁰⁵ B.H.D.Buchloch, *Figures of Authority, Ciphers of Regression. Notes on the Return of Representation in European Painting*, [w:] *Art after Modernism. Rethinking Representation*, ed. B.B.Wallis, wyd. 4, New York 1989, s. 108.

⁷⁰⁶ Tamże.

⁷⁰⁷ Szczególna niechęć Buchlocha do *Neue Sachlichkeit* wydaje się być kontynuacją lewicowej krytyki z lat dwudziestych i trzydziestych. Mówiono wtedy o jej reakcyjności, burżuazyjności, drobnomieszczańskim

Gdy B.Buchloch mówi o „smutnej anonimowości i pasywności przymusowo mimetycznego modelu”⁷⁰⁸ reprezentacji, to może odwoływać się do twórczości niektórych, mniej oryginalnych artystów spod znaku nowej rzeczowości, czy do samej sztuki totalitarnej, nie zaś do twórczości Otto Dix’a czy George Grosza. Trudno bowiem znaleźć sztukę bardziej krytyczną, jawnie walczącą z polityką i społeczeństwem mieszczańskim, sztukę dynamiczną i niepokorną. Figuracja, niewiele zresztą mająca wspólnego z mimetycznym realizmem, operująca silną deformacją i uproszczonym modelunkiem, była niezbędnym narzędziem komunikacji z widzom, sposobem wyrażenia światopoglądu artystów, którego nie mogła zapewnić im abstrakcja. Dodać jeszcze można, że tego rodzaju figuracja nie przyniosła artystom żadnej korzyści, a wręcz przyczyniła się do ich napiętnowania w okresie rządów faszystowskich w Niemczech⁷⁰⁹. Bardziej bowiem niż abstrakcji, bali się naziści satyry na kapitalizm i brud życia miejskiego, odpychało ich wszystko, co jest zniszczone, zdeformowane czy niewykończone. Dla nich namalować oznaczało potwierdzić, podpisać się – jak zauważa Edward Lucie-Smith⁷¹⁰.

Oczywiście twórczość Dix’a czy Grosza to zaledwie „lewe skrzydło” *Neue Sachlichkeit*⁷¹¹, konserwatyści malowali raczej uspokojone martwe natury czy portrety określane często mianem nowego romantyzmu, realizmu magicznego czy sztuki weimarskiej. Tu można dopatrywać się pasywności, oportunisty czy konwersji (wielu artystów zaliczanych do *Neue Sachlichkeit* wywodziła się z niemieckiego dadaizmu). Nie da się też ukryć, że jak pisze Sergiusz Michalski, „na prawym skrzydle Nowej Rzeczowości istniało wiele elementów, które dawały się pogodzić z pewnymi >umiarkowanymi< nurtami nazistowskiej sztuki”⁷¹², a kilku artystów młodszej generacji np. Adolf Ziegler, Werner Peiner, zasiliło sztukę faszystowską. Czy jednak artyści niemieccy a także francuscy, angielscy a także amerykańscy malowali obrazy przedstawiające tylko dlatego, że działali pod naciskiem określonej ideologii, pod presją władz i społeczeństwa? Niejednokrotnie tak było, rosnąca bowiem w latach 30-tych fala autorytaryzmu (będąca zresztą odpowiedzią i próbą obrony przed totalitaryzmem, a z drugiej strony ratunkiem w sytuacji ekonomicznego kryzysu) stwarzała korzystne warunki dla sztuki populistycznej, zrozumiałej i ideologicznie poprawnej. Widoczne było to szczególnie w państwowym patronacie nad sztuką w wielu demokratycznych krajach, a najbardziej w Stanach Zjednoczonych⁷¹³. Jak zauważa Andrzej Olszewski, „we Francji nikt wprawdzie nie narzucał administracyjnie oficjalnego stylu, lecz w momencie dużych napięć społecznych i ofensywy Frontu Ludowego sztuka masowa i czytelna była mile widziana. Stąd liczne zamówienia na malarstwo monumentalne, urządzenie wystaw o tematach wyraźnie

widzeniu „z osobna”. Por. S.Michalski, *Nowa Rzeczowość- ikonografia, funkcje, historia recepcji* [w:] *Sztuka dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa 1982, s. 63-66.

⁷⁰⁸ Tamże, s. 107.

⁷⁰⁹ Ich twórczość została potępiona jako zdegenerowana przez władze nazistowskie, O.Dix został pozbawiony prawa nauczania.

⁷¹⁰ E.Lucie-Smith, *Art of the 1930s. The Age of Anxiety*, London 1985, s. 26.

⁷¹¹ Por. B.McCloskey, *George Grosz and Communist Party. Art and Radicalism in Crisis 1918-1939*, New Jersey 1997, s. 123.

⁷¹² S.Michalski, op. cit. s.57.

⁷¹³ Por. E.Lucie-Smith, op. cit.

>>podpowiadających<< artystom kierunek ich poszukiwań⁷¹⁴. Także społeczne zapotrzebowanie na tego typu sztukę na pewno przyczyniło się do jej popularności – „kolekcjonerzy, muzea, krytycy czekali świadomie na powrót figuratywnej sztuki. Było to oczekiwanie podzielane tak przez konserwatystów jak i odbiorców lewicowo nastawionych, ale z różnych powodów: dla konserwatystów korespondowało to z życzeniem *rappel à l'ordre*; dla lewicowców był to krok ku wprowadzonemu w Rosji realizmowi socjalistycznemu”⁷¹⁵. Mielibyśmy tu więc potwierdzenie regresywnego względem awangardy i koniunkturalnego charakteru figuracji lat 20-tych i 30-tych, ale z drugiej strony trzeba zaznaczyć, że najbardziej lewicujący artyści – jak G.Grosz utożsamiali abstrakcję ze sztuką burżuazyjną – dobrą do salonu czy jadalni⁷¹⁶.

Należy się zastanowić, czy powodów tego zjawiska nie można odnaleźć w samej awangardzie, w jej kryzysie trwającym niemal dwadzieścia lat? Mieczysław Porębski zwraca uwagę na izolację i słabość organizacyjną ruchów awangardowych lat dwudziestych, a także na ich właściwość strukturalną, która wiodła je w impas - to jest na jej charakter utopijny⁷¹⁷. „Głównym celem, jaki sobie stawiały [awangardy] - pisze Porębski, było doprowadzić do aktywnej samolikwidacji w przeobrażonym rewolucyjnie społeczeństwie, do owego zrównania rzeczywistości i marzenia, stopienia w jedno realności i poezji, które wieścili nadrealiści, albo do przekształcenia sztuki w >>organizację formalną przebiegu codziennych zjawisk życia<<, jak to za konstruktywistami rosyjskimi formułował Strzemiński”⁷¹⁸. Czy można było pozostawać utopijnym awangardystą w obliczu rosnącego zagrożenia, w czasie kryzysu ekonomicznego, w cieniu rosnącego totalitaryzmu wyniszczającego nie tylko kulturę, ale całe narody? Wielu artystów pierwszej fali awangardy przeszło na stronę figuracji – jak Picasso, Braque, Derain, Delaunay a nawet Malewicz⁷¹⁹. Picasso wyrażał w ten sposób swój protest⁷²⁰, inni okopali się na swoich pozycjach odcinając się od zewnętrznego świata niepokoju i strachu.⁷²¹

⁷¹⁴ A.K.Olszewski, *Problem młodej generacji w malarstwie francuskim lat trzydziestych*, [w:] *Co robić po kubizmie? Studia o sztuce europejskiej pierwszej połowy XX wieku*, red. J. Malinowski, Kraków-Wrocław 1984, s. 201.

⁷¹⁵ E.Lucie-Smith, op. cit., s. 157.

⁷¹⁶ Artykułom wspomnianego w poprzedniej części krytyka lewicowego – C.Weinstocka towarzyszyły w piśmie „Art Front” rysunki Grosza, min. rysunek zatytułowany *Just for a Dinning Room*, „Art Front” I, April 1935, przedstawiający parę z „klasy średniej” kupującą u marszanda obraz abstrakcyjny. Por. B.McCloskey, op. cit., s. 180.

⁷¹⁷ M.Porębski, *Interregnum. Studia z historii sztuki polskiej XIX i XX wieku*, Warszawa 1975, s. 244-245.

⁷¹⁸ Tamże.

⁷¹⁹ Przyczyny powrotu do figuracji Malewicza nie są dotąd wyjaśnione. Niektórzy widzą w tym reakcję na socrealizm. Por. Ch.Douglas, *Behind the Suprematist Mirror*, „Art in America”, september 1989. Na wystawie „Paryż-Moskwa” w 1979 roku Paryżu w dziale „Socrealizm” pokazano późne obrazy W.Malewicza, Por. Golomstok, *Totalitarne iszkustwo*, Moskwa 1994, s. 271. Łarissa Żadowa widzi zaś w późnych figurach Malewicza, za J.Kowtunem, kosmicznych mieszkańców stworzonego przez artystę „suprematycznego wszechświata”. Ł.Żadowa, *Poszukiwania i eksperymenty. Z dziejów sztuki rosyjskiej i radzieckiej lat 1910-1930*, Warszawa 1982, s. 113.

⁷²⁰ W maju 1937 roku P.Picasso wyjaśnił: „W obrazie, nad którym pracuję i który nazywam *Guernica* i we wszystkich moich obecnych dziełach jasno wyrażam moją nienawiść do militarnej kasty, która zatopiła Hiszpanię w oceanie cierpienia i śmierci”. Cyt za: E. Lucie-Smith, op cit, s. 127-128.

⁷²¹ Można także powiedzieć, że awangarda się zestarzała, co potwierdza obserwacja twórczości większości artystów nowoczesnych, którzy w wieku dojrzałymąpili awangardowe ostrze swej sztuki. Michel Ragon podsumowując krytycznie awangardę pisał: „Ale czy fakt, że jest się artystą awangardowym, nie jest faktem przejściowym? Delacroix, przedstawiciel awangardy w 1822 roku, kiedy malował *Dantego i Wergiliusza w piekle*, przestał być artystą awangardowym w 1860 roku, gdy wykonywał freski w kościele Saint-Sulpice.

Młodemu pokoleniu zabrakło zaś oryginalności, ale i wiary w sztukę nowoczesną. Co więcej niektórzy odczuwali panowanie awangardy jako despotyzm, a w takim przekonaniu utrzymywali ich także starsi artyści. Maurice de Vlaminck pisał: „Abstrakcyjna, bezpłciowa, sterylna, zimna, ta estetyczna geometria narzuca artyście swoje sztywne zasady i obserwacje, żelazną ręką kubizmu dusi każdą inspirację w zarodku, i dzieło umiera zanim się narodziło.(...)Jest nieuniknione, że musi nadejść dzień, gdy ludzie zdadzą sobie sprawę jak nieuzasadniony jest ten despotyzm. Wtedy w nagłym zwrocie powrócą do klasycznej formuły „przedmiotu” w sztuce. Dobre, stare tematy, jak ten, który prowadził Manet w *Śniadaniu na trawie*, zostaną wskrzeszone”⁷²². Tak więc „w atmosferze zmęczenia kubizmem i lęków kryzysu – jak pisze o tzw. >>fali 1930<< we Francji A. Olszewski, powrócili do postaci ludzkiej, sceny rodzajowej, radosnego nastroju wiejskich koncertów, winobrania, intymnej pogody mieszczańskiego dobrobytu.”⁷²³

Powrót do historii i do mistrzostwa to najbardziej atakowane przez B.Buchlocha cechy ówczesnej sztuki. „Wtedy, jak dziś, kluczowym terminem tego ideologicznego uderzenia jest idealizacja wiecznych monumentów historii i jej mistrzów, usiłowanie ustanowienia nowej estetycznej ortodoksji i żądania respektowania kulturowej tradycji. Jest to właściwe syndromowi autorytaryzmu, który objawia się i afirmuje „wieczne” czy starożytne systemy porządku (prawo plemienia, autorytet historii, paternalistyczne zasady mistrzostwa e.t.c.)”⁷²⁴. W przypisie podaje fragment tekstu Alberto Savino opublikowanego w „Valori Plastici” w 1921 r.: „Pamięć generuje nasze myśli i nasze nadzieje... jesteśmy na zawsze poświęconymi i wiernymi synami Pamięci. Pamięć jest naszą przeszłością, to jest także przeszłość wszystkich innych ludzi, wszystkich ludzi, którzy nas poprzedzali. I odkąd pamięć jest uporządkowanym przypomnieniem naszych myśli i myśli innych, pamięć jest naszą religią: *religio*”⁷²⁵. Powrót do przeszłości, zaufanie tradycji, rozpamiętywanie tego co było zamiast realizowania futurologicznej wizji – jak wytłumaczyć to nagłe zatrzymanie pochodzenia nowoczesności, to kunktatorstwo? B.Buchloch widzi odpowiedź w represji. Tylko pod naciskiem można się wycofać, wyalienować z historii -czyli nie podjąć wyzwania współczesności, nie zrealizować historycznej konieczności i uciec w historyzmy.

Czy jednak nie możemy spojrzeć na ten okres jak na powrót świadomości ikonograficznej? Buchloch wybiera z całej bogatej ikonografii tych lat tylko motywy Arlekinów i Pierrotów z obrazów Picassa, Beckmanna, Severiniego czy Deraina i widzi je jako karnawalistyczną, eklektyczną maskaradę, melancholijny infantylizm artystów, którzy zrozumieli swą historyczną porażkę⁷²⁶. Jeśli jednak poszukiwania

Wtedy awangardę reprezentowali Manet, odrzucony poprzedniego roku w Salonie, i Courbet otwierający swoją pracownię. Manet i Courbet sami przestali być awangardą, kiedy pojawiły się dzieła van Gogha i Cezanne’a. Jeśli van Gogh i Yves Klein pozostają pierwowzorami artysty awangardowego, to dlatego, że umarli przed ukończeniem czterdziestki. Awangarda jest młodością sztuki która mija jak każda młodość, aby zrobić miejsce dla nowego zrywu życia.”, Michel Ragon, *Czyste sumienie awangardy*, „Literatura na świecie”, 1988, nr 9, s.396.

⁷²² M. de Vlaminck, *Are we going back to the subject picture?*, „The Studio”, 1935, vol. 109, s. 312.

⁷²³ A.K.Olszewski, *Problem młodej generacji w malarstwie francuskim lat trzydziestych*, [w:] *Co robić po kubizmie*, op. cit., s. 193.

⁷²⁴ B.H.D.Buchloh, op. cit., s. 11.

⁷²⁵ Cyt za: B. H.D.Buchloh, op. cit., s. 113, przyp. 12.

⁷²⁶ Tamże, s. 118.

uniwersalnego języka sztuki się nie powiodły, jeśli można się nim komunikować tylko w obrębie sztuki, to czy pragnienie porozumienia się, które nakłoniło artystów do powrotu do wypróbowanych, ikonograficznych kodów trzeba traktować jak ucieczkę? Czy tylko strachem powodowany G.Braque malował pod koniec lat 30-tych *vanitas* z krzyżami i różańcami? A może, jak zastanawia się E.Lucy-Smith, było to „afirmacją wiary artysty w tradycyjne symbole jako środki komunikacji z publicznością”⁷²⁷. A może odpowiedzi należy szukać u A.Warburga? Czyż nie w jego duchu brzmi przytoczony fragment Alberto Savino? Stare jak ludzkość lęki przechowywane w pamięci odżyły, a jedynym sposobem ich opanowania był obraz - symbol. Nie młodemu jednak pokoleniu, które stać było tylko na repetycje, ale właśnie starej awangardzie udało się ten stan zamienić w ważny impuls dla sztuki i utorować drogę awangardzie powojennej. M.Porębski pisze o drugim oddechu starej awangardy: „powstawanie wielkich wizjonerskich kreacji, (...) zmieniło skalę, wymowę i zasięg sztuki Picassa, Braque’a, Kleeego, Jawlenskiego czy Chagalla. Furia *Guerniki*, rzucająca nowe, współczesne blaski na stare śródziemnomorskie tradycje Korridy, Minotauromachii, mitu Edypa, mity wiecznych matamorfoz i powrotów, a obok niej starogrecka teogonia Braque’a, biblijna eschatologia Chagalla, apokryficzne chusty Weroniki Jawlenskiego, przedśmiertna psychomachia Kleeego – wszystko to zostało docenione i to stosunkowo szybko”⁷²⁸.

Można się więc pod pewnym względem zgodzić z twierdzeniem B.Buchlocha, że przyczyną powrotu do figuracji od połowy lat 20-tych był brutalny wzrost restrykcji w socjoekonomicznym i politycznym życiu, ale zaprzeczyć należy, jakoby był on tylko „ponurą anonimowością i pasywnością przymusowo mimetycznego modelu”. Tym bardziej trudno się zgodzić, że to właśnie figuracja lat 20-tych i 30-tych jest źródłem, do którego zwracają się artyści od początku lat 80-tych. Takie porównanie prowadzi do bardzo powierzchownych wniosków. Głębiej patrząc i analizując zewnętrzne warunki w jakich znajdowali się artyści w tych dwu okresach, a także sytuację sztuki, oraz strukturę i stylistykę samych dzieł, trudno jest utrzymać wniosek o ich pokrewieństwie⁷²⁹.

Benjamin Buchloch wyróżnia cechy charakterystyczne malarstwa lat 80-tych, które mają być wspólne z dekadą przedwojenną: ikonografię, konwencjonalizację, elementy nacjonalizmu - alegorię, zabiegi totalizujące, wzniosłość, eklektyzm, nostalgię, nieautentyczność. I diagnoza wydaje się słuszna, ale porównanie – chybione. Mówiąc o ikonografii autor przywołuje tradycyjne motywy Pierrota czy Arlekina i za ich kontynuację uważa współcześnie pojawiające się w sztuce manekiny, drewniane lalki, zreifikowane ciała. Gdy jednak ikonograficzny motyw kłowna, powołując się na Renato Poggiollego słusznie interpretuje jako oznakę zamaskowanej alienacji artysty, to automatyczne przeniesienie tej interpretacji na „nową ikonę kłowna” wydaje się nieuprawnione. Współcześni artyści posługują się bowiem tym

⁷²⁷ E.Lucie-Smith, op. cit., s. 68.

⁷²⁸ M. Porębski, op. cit., s. 250. Zastrzec tu należy, że prawdopodobnie A.Warburg nie uznałby wielu z tych dzieł, a zwłaszcza *Guerniki*, za przykład zracjonalizowania lęków, wręcz odwrotnie, byłyby one raczej przykładem nieopanowanej dionizyjskości, nie zaprzecza to jednak tezie, że ich powstania można upatrywać w odrodzeniu się świadomości ikonograficznej.

⁷²⁹ Zresztą sam B.Buchloch w *post scriptum* do tekstu, po niespełna dziesięciu latach przyznaje, że owo porównanie nie było zbyt trafne: „Obecna sytuacja być może mniej korzystnie porównywana z latami dwudziestymi niż się początkowo spodziewałem, prezentuje zamiast tego warunki które wszystkie razem są unikalne i specyficzne”, B.Buchloch, op. cit., s. 131.

elementem (nie zawsze możemy go uznać za motyw ikonograficzny), nie w celu mówienia o sobie, przywołują raczej postać człowieka w ogóle, wracają do figury – jako opustoszałego znaku, tworzą *simulacra*, nie zaś personifikacje⁷³⁰.

Także z porównania z dekadą przedwojenną wynika błędne uznanie malarstwa lat osiemdziesiątych za totalizujące i historycystyczne. „Zupełnie odwrotnie jak modernistyczny kolaż – pisze Buchloch, w którym różne fragmenty i materiały doświadczenia są odsłonięte, ukazane jako puste szczeliny, przeciwności nie do rozwiązania, osobliwości nie do pogodzenia, czysta heterogeniczność, historycystyczny obraz dąży do przeciwnego celu: syntezy, iluzorycznej kreacji jedności i totalności(...)”⁷³¹. Oczywiście obrazy włoskiej transawangardy czy niemieckiego neoekspresjonizmu mogą wydawać się totalizujące, gdyż w sferze stylistyki i formy powracają do jedności obrazu⁷³². Na poziomie semantycznym są jednak zdecydowanie heterogeniczne – odnalezienie wspólnego, ostatecznego znaczenia jest tu wręcz niemożliwe. Schizofreniczność tego malarstwa polega właśnie na rozszczepieniu formy i treści, a przyczynia się do tego także specyficzny stosunek do historii- traktowanie jej jak „jaskini ze skarbami, w której każdy może się zanurzyć po odpowiedni, zapomniany element stylu”⁷³³. Tak rozumianego historycyzmu nie można jednak przypisywać twórczości P.Picassa, M.Beckamna, G.Severiniego, A.Deraina w latach dwudziestych i trzydziestych. Tu mamy bowiem do czynienia z próbą przedłużenia tradycji i jak chciał Thomas Stearne Eliot, połączenia jej z talentem indywidualnym.⁷³⁴ „Tradycja - pisał Eliot, to sprawa dużo większego znaczenia. Odziedziczyć jej po prostu nie można, jeśli chce się ją posiąść, można to zrobić tylko z dużym wysiłkiem. Warunkiem jej jest zmysł historyczny, który wypada uznać wprost za niezbędny dla każdego, kto by chciał pozostać poetą nadal po ukończeniu lat dwudziestu pięciu; a zmysł historyczny wymaga rozumienia przeszłości istniejącej nie tylko w przeszłości, lecz i w teraźniejszości(...) jest [on] odczuciem tego, co ponadczasowe i tego, co przemijające oraz ponadczasowe i przemijające zarazem, rozstrzyga o tradycjonalizmie pisarza. I jednocześnie czyni pisarza najbardziej świadomym swojego miejsca w czasie i własnej swojej współczesności”⁷³⁵.

B.Buchloch zaś zupełnie odwrotnie – widzi w historycyzmie kontynuację dominacji przestarzałości, doświadczenie historii jako prywatnej własności, i jest on dla niego emblematem historycznej klęski. Znów widać, że niefortunne skojarzenie figuracji lat dwudziestych i osiemdziesiątych wpłynęło na ocenę obu okresów. Oceny tej dokonuje autor tekstu z pozycji modernistycznej, dlatego kieruje się etycznymi kryteriami, a jego wypowiedź nabiera tonu demaskatorskiego. „Krzykliwa frywolność z którą te dzieła – pisze B.Buchloch o malarstwie postmodernistycznym, podkreślają ich świadomość efemeryczności funkcji jaką przedstawiają, nie może ukryć materialnych i ideowych interesów, jakim służą; ani ich agresywność i brawura nie może zamaskować wyczerpania kulturowych praktyk, jakie próbują

⁷³⁰ W tym miejscu sygnalizujemy tylko problem, który będzie jeszcze rozwijany.

⁷³¹ B.H.D.Buchloh, op. cit., s. 119.

⁷³² Czego nie można powiedzieć o pracach np. Juliana Schnabla.

⁷³³ B.H.D.Buchloh, op. cit., s. 118.

⁷³⁴ T.S.Eliot, *Tradycja i talent indywidualny*, [w:] *Teoria badań literackich za granicą*, t.2, cz. II, red. S.Skwarczyńska, Kraków 1981, s. 400.

⁷³⁵ T.S.Eliot, op. cit., s. 401.

podtrzymywać”⁷³⁶. Tymczasem coraz bardziej widoczne jest, że artyści w czasie ostatnich dwudziestu lat nie ukrywają ani materialnych interesów (podajmy najprostszy przykład A. Warhola czy Costabiego) ani kulturowego wyczerpania, które stało się wręcz legitymacją poczynań młodych artystów, którzy na równi sięgają do przeszłości jak i do kultury masowej, a jednocześnie malarstwo wciąż pozostaje dla nich praktyką atrakcyjną. Najważniejszym jednak zarzutem, jaki B. Buchloch stawia figuracji jest jej rezygnacja z funkcji krytycznej. Strategie artystyczne zmieniły się bowiem w sposób bardzo wyraźny – zamiast autentycznego (zaangażowanego) sprzeciwu i negacji artyści przyjmują postawy dystansu i cynizmu. W podobnym, alarmującym tonie opisuje te zjawiska Suzi Gablik⁷³⁷. Oczywiście według przyjętych w modernizmie kryteriów oceny dzieł i postaw artystycznych, zjawiska obserwowane przez B. Buchlocha zasługują na krytykę, w sposób nieuzasadniony jednak utożsamia je on z figuracją. Nie zawsze bowiem sztuka nieprzedstawiająca jest krytyczna i nie zawsze figuracja oznacza spoufalanie się z władzą. Ukazuje to bardzo jasno Piotr Piotrowski na przykładzie polskiej sztuki, w której tendencje figuratywne rosnące od lat 60-tych miały ostrze zdecydowanie krytyczne, modernizm zaś łatwo dawał się pozyskiwać władzom⁷³⁸. Trudno także jednoznacznie stwierdzić, że zachodni pop-art miał charakter czysto afirmatywny. Przede wszystkim zaś B. Buchloch nie zauważa, bądź zauważyć nie chce, że niejednokrotnie powrót do figuratywności łączy się z krytyką samego modernizmu: autoteliczności i utraty kontaktu z życiem, oraz z ujawnianiem jego totalizującego charakteru.

Na początku zadaliśmy sobie dwa pytania – do jakiej sztuki nawiązuje powojenna figuracja i co jest przyczyną jej powrotu. B. Buchloch uważa, że jest to powrót do figuracji z dekady poprzedzającej drugą wojnę światową, a przyczyną tak jednej jak i drugiej jest rosnący autorytaryzm, który wywołuje eskapistyczne bądź oportunistyczne postawy artystów. Naszym zadaniem jest szukanie innych odpowiedzi. Przede wszystkim nie lata dwudzieste i trzydzieste są głównym wzorcem dla artystów postmodernistycznych. Przychylić się tu raczej trzeba do stwierdzenia Krystyny Wilkoszewskiej, że „sztuka postmoderny, opozycyjna wobec trendów awangardowych, wychodziła poza nie nawiązując raczej do baroku czy manieryzmu, a nie do nurtów pozaawangardowych i dwudziestowiecznej moderny”⁷³⁹, choć postaramy się udowodnić, że także sztuka modernistyczna jest mocno eksploatowanym przez postmodernizm „złożem”. Za bezpośrednie przyczyny powrotu do praktyk figuratywnych uznać możemy reakcję na modernistyczną bezprzedmiotowość i jej uwarunkowania tak społeczne i kulturowe, jak i polityczne.

Pozostaje jeszcze najważniejsze pytanie: czy powrót do figuratywności jest związany ze świadomością ikonograficzną? Jak staraliśmy się to wykazać w odejściu wielu artystów pierwszej awangardy od abstrakcji można doszukiwać się rosnącej potrzeby komunikacji z szeroką publicznością, wyrażenia refleksji nie związanej ze sztuką i jej rozwojem, lecz z życiem i z własnym doświadczeniem. A temu służyć miała tradycja ikonograficzna, opierająca się na wspólnym dziedzictwie kulturowym. Natomiast figuracja lat osiemdziesiątych, nie sięga do tradycji jako spoistego systemu

⁷³⁶ B.H.D. Buchloh, op. cit., s. 123.

⁷³⁷ S. Gablik, *Has Modernism Failed?*, London 1997.

⁷³⁸ P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań 1999, s. 92-113.

⁷³⁹ K. Wilkoszewska, *Wariacje na postmodernizm*, wyd. II, Kraków 2000, s. 192.

ujmującego sztuki plastyczne w powiązaniu z innymi elementami kultury, ale do historii sztuki, którą traktuje jak zbiór różnorodnych, nie powiązanych ze sobą „rzeczy gotowych”, podobnie zresztą wykorzystuje codzienną rzeczywistość.

Autor tekstu *Figures of Authority, Ciphers of Regression. Notes on the Return of Representation in European Painting* zaabsorbowany badaniem kontekstu sztuki – jej podatności na siły represji, nie wyjaśnia dokładnie jak rozumie reprezentację, choć ten termin pojawia się w tytule. Píše o tradycyjnych modelach reprezentacji, o figuratywności, ale zalicza do niej tak sztukę klasyczną jak i ekspresjonizm niemiecki. Reprezentacja obejmuje więc całą sztukę przedmiotową, nawet jeśli obraz rzeczywistości jest w niej zdeformowany, stąd pojawia się u niego określenie: „wizualne kody rozpoznawalności” [visual codes of recognizability]. Nie zadaje jednak pytania, co jest reprezentowane w takiej sztuce, a dla nas jest to problem kluczowy. Będziemy się bowiem starali w toku naszych rozważań ukazać, że współczesna figuracja choć jest reprezentacją, to odnosi się nie tyle do pozaobrazowego świata materialnego czy świata idei, ale pozostaje w obrębie sztuki. Zamiast ikonografii, mamy tu do czynienia z intertekstualnością, a system oznaczania obywateli się bez znaczonego, odnosząc się do tego co znaczące. Najlepiej ukazują ten problem refleksje dotyczące pop-artu, a szczególnie fotorealizmu, których B.Buchloch w swoim modelu cyklicznych powrotów do figuratywności nie bierze pod uwagę. Przedstawiane przedmioty są znaczące, odnoszą jednak nie do świata pozaobrazowego, ale na powrót kierują ku obrazowi. Frederic Jameson pisze: (...) jesteśmy dziś świadkami spektaklu proroczych powrotów, po abstrakcji, która stała się wyczerpaną konwencją, do sztuki figuratywnej, ale tym razem do sztuki figuratywnej – zwanej hiperrealizmem czy fotorealizmem – która dąży by być reprezentacją nie rzeczy samych w sobie, ale późniejszych fotografii: sztuka przedstawiająca, która jest tak naprawdę o sobie!⁷⁴⁰. Oczywiście niewprawny, tzn. nie intelektualizujący sztuki odbiorca może odetchnąć z ulgą widząc bliskie sobie przedmioty i odebrać pop-art jako afirmację banalnej codzienności i kultury masowej. Wprawny zaś podejmie refleksję nad przedstawioną rzeczywistością, która z braku wyższego porządku odnieść może się tylko do sztuki. „(...) widzowi uświadamia się – pisze Scott Lasch, jak bardzo świat rzeczywisty zaczął przypominać komiks, czy też do jakiego stopnia komiksy należą do świata realnego.(...) uwaga jest skierowana na przedmiot odniesienia, tyle, że ten okazuje się zbiorem fałszywych, połyskliwych albo monstrualnych elementów znaczących”⁷⁴¹.

Dzieła tego typu sugerują więc możliwość wielostopniowego odczytania, podobnie jak dzieła sztuki dawnej, różnica jednak tkwi w treści. Charles Jencks pisząc o postmodernizmie używa określenia: podwójne kodowanie. Jego koncepcja dotyczyła pierwotnie architektury, później jednak wspomina o podwójnym kodowaniu także w tekstach o malarstwie. „Budynek postmodernistyczny, by podać krótką definicję – pisze Ch.Jencks, przemawia równocześnie do dwóch co najmniej warstw społeczeństwa: do architektów i zaangażowanej mniejszości, która troszczy się o specyficzne problemy architektury, oraz do szerokiej publiczności lub miejscowych użytkowników, których interesują sprawy komfortu, tradycyjnie budownictwo i

⁷⁴⁰F.Jameson, *Reflections on the Brecht-Lukács Debate*, [w:] *Ideologies of Theory*, vol. 2, London 1988, cyt. za: *Art in Theory 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas*, ed. Ch.Harrison, P.Wood, s. 1000.

⁷⁴¹S.Lash, *Dyskurs czy figura?*, [w:] *Odczytywanie modernizmu*, red. R.Nycz, s. 502-503.

własny sposób życia”⁷⁴². Kody zawarte w dziele są więc kierowane do różnych odbiorców – jeden do użytkownika czy przeciętnego odbiorcy, drugi do znawcy. Pierwszy kod odnosi się do życia – funkcjonalności, rodzimości, angażuje gust popularny i doświadczenie codzienności, drugi do sztuki – jej tradycji i współczesnych sporów, wymaga smaku wyrafinowanego, wiedzy i intelektualnego zaangażowania a często także poczucia humoru. Oba posługują się elementami z tradycji, mieszanymi w sposób eklektyczny, i nowoczesną technologią. Ambicje postmodernistycznej sztuki, która chce nawiązać kontakt z różnorodnymi odbiorcami, musi nieść za sobą schizofrenię, niemożność pogodzenia w sferze wspólnego odniesienia: „Ma teraz nowe relacje ze społeczeństwem – pisze Ch.Jencks o post-awangardzie, rozszerzoną publiczność o różnych smakach i kulturze. Jej sztuka jest postrzegana od razu z kilku punktów widzenia, dlatego jest w sposób nieunikniony ironiczna i wielokodowa, jak prace Rona Kitaja i Roberta Longo, prowadząca wiele nieciągłych interpretacji i oparta na wielu perspektywach, różnych znikających punktach. Narracja, lokalne harmonie i ikonologia powraca, ale one nie prowadzą, jak w pre-modernistycznej przeszłości, do pojedynczego wniosku, do ujednoliconego światopoglądu czy metafizyki”⁷⁴³. Tu Jencks pisze już nie o podwójnym, czy choćby wielostopniowym kodowaniu, lecz o wielokodowości i różnych punktach widzenia. Możliwość odczytania staje pod coraz większym znakiem zapytania, zamiast kierunku wzwyż (ku wyższym kodom) jest równorzędność kodów – przestrzeń czy raczej płaszczyzna wielowątkowa. Aż ciśnie się tu cytat ze *Śmierci autora* Rolanda Barthesa: „Tekst, utkany z substancji innorodnych, pochodzących skądinąd, tkanina niejednolita i nieprzenikliwa, nie jest konceptem, lecz figurą negatywnej epifanii, z której wyparowała obietnica rewelacji sensu i która nie odsłania podszewki świata (...)nie może mieć głębi; przestrzeń pisania można przemierzyć wzdłuż i wszerz, ale nie można jej przebić na wylot”⁷⁴⁴.

W niektórych wypowiedziach Ch.Jencksa przebrzmiewa jednak nadzieja na stworzenie jedności, stąd odwołania do przeszłości i tradycji, gdzie istniała jeszcze wspólna płaszczyzna porozumienia: „Idea podwójnego znaczenia i *coincidentia oppositorum* ostatecznie powraca do Heraklita i Mikołaja z Kuzy. Podwójne kodowanie może nam czytać teraźniejszość przez przeszłość i przeszłość poprzez teraźniejszość”⁷⁴⁵. Wolfgang Welsch zauważa, że „Jencks marzy o syntezie, o >>wspólnym dla wszystkich porządku symbolicznym w rodzaju tego, jaki stwarza religia<< – przy czym nie potrafi wyraźnie określić, jak miałby on wyglądać wobec konstytutywnej dla postmoderny wielości”⁷⁴⁶. Wspólny porządek symboliczny nie jest już możliwy, nie ma bowiem wspólnego wyższego porządku, który byłby symbolizowany. Sztuka respektując wolność, nie może narzucać swej wizji życiu, a nie jest też w stanie podporządkować sobie innym dziedzinom w imię wypracowanej przez modernizm wolności własnej. Pozostaje jej więc prowadzić grę, mówiąc o życiu odwoływać do siebie i pozostawiać interpretację widzom. I to jest zasadnicza różnica

⁷⁴² Ch.Jencks, *Die Sprache der postmodern Architektur. Die Entstehung einer alternativen Tradition*, Stuttgart 1980, s. 6, cyt. za: W.Welsch, *Nasza postmodernistyczna moderna*, Warszawa 1998, s. 29.

⁷⁴³ Ch.Jencks, *The Post-Avant-Garde*, „An Art & Design Profile, The post-Avant-Garde. Painting in the Eighties”, Vol. 3 7/8, 1987, s. 20.

⁷⁴⁴ R.Barthes, *Śmierć autora*, „Teksty Drugie”, 1999, 1-2, s. 250-251.

⁷⁴⁵ Ch.Jencks, *Post-modernism, The New Classicism in Art and Architecture*, London 1987, s. 340.

⁷⁴⁶ W.Welsch, op. cit., s. 61.

między reprezentacją współczesną a dawną, i choć powrócono do świadomości, że sztuka powinna znaczyć i znaczyć, nie ma możliwości ani odtworzenia dawnego języka ikonograficznego, ani stworzenia nowego, gdyż brakuje wspólnego, trwałego, wyższego porządku.

2. Powrót do narracji

Narracja, kolejny element „wielkiego powrotu”, stała się pojęciem, które, jak pisze Katarzyna Rosner „weszło dziś do słownika pojęć zarówno filozofii, jak i nauk społecznych, zwłaszcza w rozważaniach, które poszukują tożsamości jednostki i specyfiki współczesnej kultury, określanej często jako kultura ponowoczesna – a więc w psychologii, socjologii a także historii”⁷⁴⁷. Narracja w sztuce i teorii postmodernistycznej jest niewielkim zaledwie odpryskiem szeroko zarysowanej, filozoficznej⁷⁴⁸ koncepcji człowieka jako bytu rozwijającego się w czasie a zarazem skończonego⁷⁴⁹, a co ciekawe, wcale się do owej koncepcji bezpośrednio nie odwołuje, pozostając płynnym, niedookreślonym (co postaramy się udowodnić) określeniem, używanym w wewnętrznych sporach sztuki. Spór ten, od czasów Lessinga, który wyraźnie odgraniczył narrację od opisowości i przyporządkował jedną literaturze, drugą sztukom wizualnym, kontynuowany jest do dziś, z zupełnie jednak innym zaangażowaniem. Do tej pory artyści wyraźnie opowiadali się po jednej ze stron. Jedni ukazując czasowość sztuk wizualnych przekraczali granice płaszczyzny wychodząc w przestrzeń, tworząc dzieła efemeryczne, samoniszczące się itp. Drudzy zaś podkreślając trwałość sztuki, jej niezależność od czasu i przestrzeni tworzyli obrazy czy rzeźby zamknięte na jakąkolwiek możliwość interpretacji „narracyjnej”. Obecnie wyraźna jest postawa podważająca oba te stanowiska. Dzieła z pozoru „milczące” dzięki pewnym drobnym zabiegom nabierają znaczenia, budzą asocjacje, zaczynają opowiadać, zaś prace wyraźnie narracyjne okazują się opowiadać tylko o sobie, a nie o świecie zewnętrznym, opowiadanie jest przerwane „w pół słowa”, a artystyczna aktywność kieruje się ku zakłóceniu odbioru. Terminem *narracja* obejmuje się dziś wszelkie zjawiska w sztuce związane z pozaobrazowym znaczeniem. B. Taylor mówi o „narracyjnym impulsie”⁷⁵⁰, obejmującym „obrazowość, która ma swe źródła w kulturze masowej, czerpie z obszaru doświadczenia cielesnego, osobistej i społecznej tożsamości i przez >>importowanie<< znaczeń hamuje właśnie strategię ready-made w najbardziej jego klasycznych, niedawnych formach”⁷⁵¹. Użycie jednak określenia „narracja”, a zwłaszcza mówienie o „powrocie do narracji” zobowiązuje nas do dokładnego jej wyjaśnienia. Rodzi się bowiem wiele pytań: z jaką narracją mamy do czynienia i w związku z tym, czy jest to rzeczywisty powrót – odrodzenie dawnej narracji, czy też zjawisko zupełnie nowe? A może jest to martwa rekonstrukcja? Aby zbliżyć się do odpowiedzi na te pytania, prześledźmy problem,

⁷⁴⁷ K. Rosner, *Narracja jako struktura rozumienia*, „Teksty Drugie”, 1999, nr 3, s. 7.

⁷⁴⁸ „Narracja (...) pojawia się dziś najczęściej w kontekście rozważań przyjmujących określone założenia ontologiczne, sformułowane przez Heideggera i zarysowane przez późnego Husserla: czasowość ludzkiego sposobu istnienia i czasowy charakter rozumienia świata i siebie” – K. Rosner, *Paul Ricoeur wobec współczesnych dyskusji o narracji*, „Teksty Drugie”, 2002, nr 3, s. 130.

⁷⁴⁹ Taż, *Narracja, tożsamość i czas*, Kraków 2003.

⁷⁵⁰ Słowo impuls – narracyjny, alegoryczny, pojawia się w tekstach teoretyków o i krytyków często. Pozwala on uniknąć uściślenia używanych terminów, zaczerpniętych z tradycji a jednocześnie wskazuje na mniej intelektualny niż w modernizmie charakter współczesnych działań artystycznych.

⁷⁵¹ B. Taylor, *The Art of Today*, London 1995, s. 143.

porównując dawne i współczesne sposoby opowiadania oraz sprawdzimy ku czemu one zmierzają – o czym opowiadają.

Sugestia „powrotu” każe nam szukać modelu narracyjnego w sztuce tradycyjnej, sprzed modernizmu, który odżegnywał się od wszelkich związków z literaturą. Dwa, najczęściej spotykane w sztuce europejskiej⁷⁵² sposoby opowiadania, to model średniowieczny – sekwencyjny, gdzie w poszczególnych kwaterach lub w obrębie jednego obrazu ukazane są kolejne najważniejsze fragmenty opowieści np. z życia świętego, oraz nowożytny ukazanie *storii* za pomocą jednego, najbardziej wyrazistego momentu. Zaznaczyć jednak trzeba, że także w narracji sekwencyjnej, w obrębie pojedynczej kwatery przedstawienie podlegało zwykle zasadzie „najbardziej wyrazistego momentu”⁷⁵³. Nawiązania do pierwszego modelu zdarzają się w sztuce współczesnej rzadziej, i zwykle bardziej kojarzą się z sekwencyjnością filmu – „poklatkowością” niż malarstwem średniowiecznym⁷⁵⁴.

Współczesna sztuka, jeśli powraca do narracji, to raczej do modelu drugiego, który szczególnie dokładnie wypracowało sobie realistyczne i historyczne malarstwo XIX wieku, korzystając z doświadczeń sztuki nowożytnej, zwłaszcza albertiańskiej koncepcji *storii*. Problem narracji na przykładzie polskiego malarstwa XIX wieku przebadła bardzo dokładnie Maria Poprzęcka⁷⁵⁵, w oparciu więc o jej wnioski dokonajmy porównania dawnej i współczesnej sztuki epickiej.

Na narracyjny charakter dzieła składa się kilka ważnych elementów: tytuł, motyw przedstawienia, moment wyobrażonej akcji, punkt widzenia akcji, objaśnienie przez reakcję, przedstawienie w przedstawieniu, a w końcu model odbioru. Nie wszystkie muszą występować w jednym dziele, ale im jest ich więcej, tym sugestia narracyjności większa. Artysta dokonuje wyboru poszczególnych elementów, ale jak zaznacza M.Poprzęcka, w takim „postępowaniu artystycznym, chodzi o działania rutynowe, utrwalone tradycją i wprawą, o wybór stereotypu, a nie ryzyka”⁷⁵⁶. Dlatego przy tworzeniu obrazu narracyjnego najważniejszą rolę odgrywa znajomość konwencji, co jest oczywiście składnikiem świadomości ikonograficznej.

Pierwszym, wyprzedzającym percepcję samego obrazu czynnikiem uruchamiającym narrację może być specyficzny tytuł - komentujący- objaśniający⁷⁵⁷. „Tytuły te ukierunkowują myśl widza albo ku określonej wiedzy historycznej lub literackiej, albo ku potocznej wiedzy życiowej”⁷⁵⁸. Informują o wydarzeniu, miejscu, czasie, a często dają też wskazówki interpretacyjne, np. pierwotny tytuł *Stańczyka* J.Matejki brzmiał: *Stańczyk w czasie balu u królowej Bony wobec straconego*

⁷⁵² W sztuce egipskiej czy babilońskiej pojawiały się przedstawienia procesyjne, np. na *Sztandarze z Ur*, przykładem takiej ciągłej narracji jest też *Tkanina z Bayeux*.

⁷⁵³ To określenie G.E.Lessinga. Por. G.E.Lessing *Laokon czyli o granicach malarstwa i poezji*, [w:] *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce 1700-1870*, oprac. E.Grabska, M.Poprzęcka, Warszawa 1974, s. 172.

⁷⁵⁴ Wcześniej, w sztuce konceptualnej pojawiają się też takie „sekwencyjne” kompozycje, które jednak nie mają na celu stworzenia ciągłej narracji, lecz badania poszczególnych gestów, działań na przedmiotach itp. by wymienić choćby polskie przykłady prac Natalii LL, G.Kowalskiego czy Zbigniewa Dłubaka.

⁷⁵⁵ M.Poprzęcka, *Czas wyobrażony. O sposobach opowiadania w polskim malarstwie XIX wieku*, Warszawa 1986.

⁷⁵⁶ Tamże, s. 66.

⁷⁵⁷ Klasyfikacji tytułów dokonał M.Wallis w artykule *O tytułach dzieł sztuki*, „Rocznik historii sztuki”, r. 1974, t. X, s. 7-27. Wymienia on m.in. tytuły pierwotne i wtórne, nadawane przez twórców i krytykę, akceptowane przez autorów i nie akceptowane, opisowe lub komentujące a następnie omawia typy tytułów w poszczególnych kierunkach artystycznych.

⁷⁵⁸ M.Poprzęcka, op. cit., s. 71.

*Smoleńska*⁷⁵⁹. Czy tego typu funkcje spełniają tytuły dzieł współczesnych? Jedyne niektóre. Charakter narracyjny ma wiele tytułów dzieł pop-artu, zwłaszcza Roya Lichtensteina, np. *A teraz moi mali za Francję*. Także malarstwo *Neue Wilde* i włoskiej transawangardy nosi czasem tytuły zapowiadające narrację: *Drogi ludzkiej mądrości: Bitwa w lesie Teutoburskim* Anselma Kiefera, *Incydent w Tintoretto Café* Sandro Chia. Można tu też podać wiele polskich przykładów malarstwa tzw. Nowych Dzikich: *Opis pielgrzymki i podróży bogobojnych mnichów spotykających mieszkańców wybrzeża* Marka Sobczyka, *Nim kur zapieje trzykroć się mnie zaprzesz* Piotrze Pawła Kowalewskiego, *Polacy formują flagę narodową* Włodzimierza Pawlaka. Czy jednak wszystkie te tytuły, które zapowiadają narracyjność obrazu, rzeczywiście ułatwiają jego zrozumienie? Czy przygotowują widza do przyjęcia odpowiedniego stylu odbioru? Jakich obrazów możemy spodziewać się po wymienionych tytułach? Przykład R.Lichtensteina: tytuł zapowiada obraz zdecydowanie narracyjny – batalistyczny, a może scenę rozstrzelania? Tymczasem widzimy jedno komiksowe okienko ze zbliżeniem twarzy strzelającej, nieznanej nam dziewczyny, ale nie odnajdujemy żadnego tropu pomagającego odtworzyć historię⁷⁶⁰. Tytuł obrazu P.Kowalewskiego każe nam spodziewać się konwencjonalnego przedstawienia tego tematu – historii z życia św.Piotra. Oczywiście w sztuce dawnej zwykle w przedstawieniu pojawiał się motyw koguta, który pozwalał rozpoznać scenę nawet bez znajomości tytułu. P.Kowalewski pokazuje jednak tylko głowę rozwrzeszczanego ptaka, którą zresztą także trudno byłoby zidentyfikować, gdyby nie zapisany bezpośrednio na obrazie werset. W tych dwu przypadkach zapowiedź obrazu narracyjnego jest fałszywym tropem. Oba przykłady raczej uzmysławiają nam brak epickiego zaangażowania dzieł.

Można podać także przykłady tytułów zgodnych z narracyjnym charakterem obrazu, np. *Bad boy* Erica Fischla. „Nieprzyzwoita” scena przedstawiająca młodego chłopca oglądającego nagą kobietę w prowokującej pozie staje się narracyjna dzięki pewnemu szczegółowi, na który wskazać może także tytuł. Chłopak jest „niedobry” nie tylko dlatego, że uczestniczy w deprawującej scenie, ale dlatego, że ręką sięga po portfel z torebki kobiety. Ten element fabularyzuje przedstawienie, odwołuje się do potocznego doświadczenia i każe dopowiedzieć sobie historię rodem z amerykańskiego filmu, co więcej przewrotnie zamienia role: chłopak jest zły, zaś kobieta naiwna. Różnorodność tytułów, brak jakichkolwiek reguł ich tworzenia w sztuce współczesnej powoduje, że nie możemy na jego podstawie wyciągać żadnych wniosków dotyczących powrotu do narracji w sztuce, tym bardziej, że i w modernizmie odnaleźć można obrazy bezprzedmiotowe, obdarzone narracyjnymi tytułami⁷⁶¹. Można jednak pokusić się o pewną generalizację i stwierdzić, że w modernizmie, w fazie abstrakcyjnej, przeważały tytuły identyfikacyjne i gatunkowe (np. *kompozycja nr 7*, czy *abstrakcja czerwona*), zaś sztuka figuratywna od lat 60-tych powraca do tytułów poetyckich, narracyjnych, ale rzadko kiedy objaśniająco - komentujących. Nie są to już ani tabliczki znamionowe nie należące do obrazu, ani też

⁷⁵⁹ Tamże, s. 70.

⁷⁶⁰ „Mam pomysł, by brać pojedyncze, „okienka” [frame out] z czegoś, co implikuje historię w kontraście do przeważającej estetycznej pogardy dla literatury” – to stwierdzenie Lichtensteina wskazuje, że nie sama historia ale właśnie wprowadzenie sugestii narracji dla kontrastowania kanonu modernistycznego jest dla artysty najważniejsze. Cyt. za: B.R.Collins, *Modern Romance „American Art”*, Summer 2003, vol.17*.

⁷⁶¹ Np. w radzieckim konstruktywizmie czy nawet minimalizmie.

nie wyjaśniająca „ikonografia w zarodku”⁷⁶². Tytuł dawniej „był związany z obrazem, lecz znajdował się poza jego obszarem, w niczym nie burzył jego struktury”⁷⁶³. Dziś tytuł może należeć do obrazu i może stanowić dla artysty środek artystycznego działania, staje się bowiem, od eksperymentów dadaistycznych począwszy, ważnym elementem dzieła prowokującym do „intersemiotycznej” gry⁷⁶⁴.

Decydującym o narracyjności elementem jest wybór motywu. W XIX wieku z tematów historycznych, mitologicznych, literackich, rodzajowych, zwykle wcześniej znanych odbiorcy, wybierano odpowiedni motyw sugerujący następstwo w czasie jak np. pożegnanie, powitanie, opłakiwanie itp. W sztuce współczesnej trudno odnaleźć przykłady tego typu motywów. Jeśli nawet artyści sugerują jakiś wątek literacki w tytule, np. *Sulamith* Anselma Kiefera, to zwykle samo przedstawienie nie jest narracyjne, lecz opisowe. Najbardziej zaś charakterystyczne jest to, że często artyści starają się zasugerować historię, której potwierdzenia, dokończenia, wyjaśnienia nie można odnaleźć w żadnym istniejącym już fakcie kulturowym. Jest to albo prywatna opowieść związana z doświadczeniem autora, albo też tylko sugestia historii, która nigdy nie została ani przeżyta, ani opowiedziana.

W pierwszym przypadku mamy do czynienia z tzw. *telling stories* – opowiadaniem historii, wyróżnionym przez Waltera Benjamina⁷⁶⁵ – na zasadzie skonstrastowania z epicką powieścią. Tą formą przekazywania treści zajmujemy się szczegółowo w ostatnim rozdziale, tu jednak warto się przy niej na chwilę zatrzymać, gdyż coraz częściej teoretycy ją przywołują. Brian Wallis publikując w 1987 roku antologię tekstów artystów należących wtedy do nowego pokolenia, zatytułowaną *Blasted Allegories*, we wstępie powołując się na Waltera Benjamina pisze o powrocie do „opowiadania historii i innych beletrystycznych modeli jako form kulturowej krytyki”⁷⁶⁶. I tu już pojawia się podstawowa różnica, której B.Wallis nie uwypukla, między opisywanym przez W.Benjamina opowiadaniem, a jego wersją współczesną, wskazująca na niemożność **powrotu**. Referując myśl W.Benjamina autor wymienia przecież takie warunki *telling stories* jak: aktywna, bezpośrednia i wspólnotowa więź między opowiadaczem a słuchaczem, wyłączenie oryginalności, brak psychologicznej modulacji, skupienie uwagi na przyjemności i użytecznej informacji: lekcji, morale, i alegorii⁷⁶⁷. Te warunki nie są dziś spełnione. Mimo, iż artysta odrzuca oryginalność i eksperyment, przestaje być autorem – indywidualnością, jego bezpośrednia więź z odbiorcą jest bardzo dyskusyjna. Benjaminowski „opowiadacz” był niosącym wieści, które pochodziły z doświadczenia własnego bądź innych, a służyły wspólnej nauce. Współczesny „opowiadacz” jest, jak pisze Barthes skryptorem⁷⁶⁸. Jego opowieść nie płynie z doświadczenia pokoleń, ale z przeczytanych tekstów. I B.Wallis o tym pisze: „W miejsce estetycznej innowacji, ci autorzy angażują przywłaszczenie i przepisanie istniejących głosów, stylów i rodzajów. W miejsce koherencji konwencjonalnego tekstu wolą formę, która jest fragmentaryczna, niedokończona, dygresyjna i

⁷⁶² M.Poprzęcka, op. cit., s. 69.

⁷⁶³ Tamże, s. 67.

⁷⁶⁴ Por. M.Foucault *To nie jest fajka*, Gdańsk, 1996.

⁷⁶⁵ W.Benjamin, *Narrator. Rozważania o twórczości Mikołaja Leskowa*, [w:] Tenże, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, oprac. H.Orłowski, Poznań 1996, s. 241-269.

⁷⁶⁶ B.Wallis B., *Telling Stories: A Fictional Approach to Arist's Writings*, [w:] *Blasted Allegories. An Anthology of Writings by Contemporary Artists*, ed. B. B.Wallis, New York – London 1987, s. xiii.

⁷⁶⁷ Tamże, s. xii.

⁷⁶⁸ R.Barthes, *Śmierć...* s. 249.

penetrująca w innych tekstach, uznają wielogłosowość i aktywny udział czytelnika⁷⁶⁹. Jeśli formą wypowiedzi „opowiadacza” jest baśń czy „przypowieść”, to nie jest ona ani fragmentaryczna, ani nie wymaga od odbiorcy uczestnictwa! A co z morałem? „Gdy czytamy pisma współczesnych artystów(...) – stwierdza B.Wallis – uczestniczymy w **krytycznej** [podkr. A.G.-T.] odpowiedzi, w której rzeczywistość osobista i kulturowe wydarzenia są używane do rozszerzenia etycznych, społecznych i politycznych znaczeń jakie sugerują⁷⁷⁰. Morał czyli „nauka” przybiera więc formę krytyki, a ta, jak dobrze wiadomo, jest jednym z najmniej efektywnych sposobów wychowania⁷⁷¹”.

Oczywiście możemy podać inne przykłady artystycznych działań bliższych koncepcji Benjamina, niż te opisane przez B.Wallisa. Wydaje się, że jeśli nie następstwo czasowe, ani nie rozwiązanie akcji, lecz samo snucie opowieści jest istotową cechą *telling stories*, powiązać je można ze sztuką performance lub instalacji. Często bowiem nie ma tu jednego głównego wątku, ani wyraźnego początku i końca, ani następstwa wydarzeń skierowanego ku określonemu celowi. Nie ma więc też narracji⁷⁷². Weźmy przykład performance polskiej artystki- Julity Wójcik: obierała ona przez kilka godzin w sali galerii Zachęta ziemniaki⁷⁷³. Stworzona sytuacja świetnie odzwierciedla warunki *telling stories* (tak jak kiedyś darcie pierza): widzowie mogą przyłączyć się do tej czynności, stworzyć przez chwilę wspólnotę słuchania i opowiadania. Problem jednak polega na tym, że sytuacja jest sztuczna – muzeum nie jest miejscem gdzie przychodzi się słuchać, zwłaszcza dobrych rad, najwyżej można dyskutować. W przypadku tego performance zawiązana efemerycznie wspólnota opiera się jedynie na wspólnie wykonywanej czynności. Dawna wspólnota opierała się na jedności tradycji i historii, której wykładnią był boski plan czy naturalny bieg świata – jak pisał W.Benjamin. Z braku tej wykładni dziś, jedynym punktem zaczepienia (czy zawiązania) jest teraźniejsze przeżycie. Powrót do przeszłości jest niewykonalny, jeśli jest zaplanowanym projektem. Może się jednak zdarzyć, że splot zewnętrznych okoliczności sam o nim zadecyduje, jak stało się w sztuce lat 80-tych w Polsce, co będzie jeszcze tematem naszych osobnych, szczegółowych rozważań.

Wróćmy jednak do narracji, pamiętając, że *telling stories* nią nie jest. We współczesnej sztuce znajdziemy wiele prób zasugerowania czy symulowania historii. Tu, podobnie jak w sztuce dawnej, artysta „musi wybrać moment najbardziej wyrazisty, z którego by można najlepiej pojąć to, co zaszło przedtem, i to, co nastąpi potem⁷⁷⁴ – jak radził G.E.Lessing. Wyrazistość zaś osiąga się za pomocą gestów, mimiki, układu postaci, sposobu obrazowania. Oczywiście gest i mimika odwołują się do emocji widza, związanych z doświadczeniem życiowym oraz do znajomości konwencji artystycznych. W XIX wiecznym malarstwie epickim artysta malował gesty

⁷⁶⁹ B.Wallis B., op. cit., s. xiv.

⁷⁷⁰ Tamże, s. xv.

⁷⁷¹ Stąd tak silny protest wywołują w polskim społeczeństwie działania artystów z nurtu tzw. „sztuki krytycznej”.

⁷⁷² Cechy definicyjne narracji to czasowość i skończoność. Por. K.Rosner, *Narracja, tożsamość...*

⁷⁷³ Zaznaczyć trzeba, że ten performance nie był przez artystkę projektowany jako realizacja koncepcji *telling stories*. Interesował ją sam powtarzany mechanicznie gest, w komentarzach wspominała o pokrewieństwie swojego performance do happeningu *Koncert morski* T.Kantora z monotonnym dyrygowaniem falami. Por. *Ziemniaczany trans* „Rzeczpospolita”, 15.02.2001, cyt. za: „Magazyn Sztuki online”, <http://www.magazynsztuki.home.pl/archiwum/prezentacje/wojcik/ziemniaki.htm>

⁷⁷⁴ G.E.Lessing, op. cit., s.172.

występujące w sztuce, nie w życiu – bardziej charakterystyczne, przerysowane, patetyczne. Sposób obrazowania zaczerpnięty był z teatru, co jeszcze bardziej sugerowało narrację: scena oddalona była na tyle, by widz mógł zobaczyć wszystko dokładnie, nie używano skosów ani skrótów perspektywicznych, nie zasłaniano pierwszego planu, a bohaterowie „grali twarzą do parteru”⁷⁷⁵. Jednocześnie koniecznym elementem było pewne zawieszenie, niedokończenie – miejsce na uzupełnienie, dlatego najczęściej wybierano moment zapowiadający akcję, lub **tuż przed** jej zwieńczeniem. Wszystko zaś służyło temu, aby widz mógł z łatwością zidentyfikować opowieść, jeśli nie w sferze samej narracji, to na pewno w sferze emocji. Spójrzmy teraz na kilka przykładów współczesnych, najbardziej wyrazistych momentów. *Bigger Splash* Davida Hockneya to moment **tuż po** wskoczeniu niewidzialnego bohatera do basenu, choć bohaterem jest tu raczej rozprysnięta woda – jedyny element czasowości. Całe otoczenie jest zastygłe, bezczasowe. Mimo sugestii jakiegoś wydarzenia, nie mamy żadnego tropu, by je odtworzyć. Podobnie jest w cyklu fotografii – *Fotosów* [*Film Still*] Cindy Scherman: widzimy niepokojące ujęcia inscenizowane na fotosy z nigdy nie istniejących filmów. Podobne wrażenie wywołują instalacje i rzeźby Roberta Longo, np. *Wojny korporacji: ściana wpływu*, gdzie kotłujący się tłum walczących ze sobą młodych ludzi – ubranych w obowiązkowe garnitury i krawaty zatrzymany został jak w kadrze z gangsterskiego filmu. Pozy a także sama forma tej pracy (rzeźba odlana z brązu), wskazuje na podobieństwo do narracyjnych greckich fryzów czy *Wrót piekieł* A. Rodina z tą różnicą, że gesty postaci są bardziej przypadkowe, nie wystudiowane jako „najbardziej wyrazisty moment”, ale uchwycone migawkowo, zdradzając swój fotograficzny pierwowzór.

W sztuce współczesnej sugestię narracji osiągają artyści nie za pomocą teatralizacji⁷⁷⁶, a raczej sięgają do ujęcia filmowego – kadrują scenę, zbliżają, zatrzymują się na szczegółach, używają różnych ujęć – żabiej perspektywy, spojrzenia z góry, wyposażają bohaterów w oszczędne, ale sugestywne gesty i mimikę. Wszystko zaś po to, by symulować historię, która się nigdy nie wydarzyła, której jeszcze nikt nie opowiedział.

Podstawowa więc różnica między narracją dawną a współczesną, mimo wielu wspólnych środków, tkwi w sferze odniesienia. Sztuka epicka XIX wieku, jak zauważa Wiesław Juszczak, chce fabuły. „Pragnie maksymalnie uporządkowanego przedstawienia, maksymalnie ułożonego porządku zdarzeń. Bo chce być powszechnie zrozumiała, komunikatywna – powtórzmy. Chce popularności, chce być dla wszystkich”⁷⁷⁷. W sztuce dawnej istniała najpierw historia, potem obraz ją referujący czy sugerujący widzowi. W sztuce postmodernistycznej narracja obywatela się bez uprzedniej historii, narracja nie posiada nadrzędnej fabuły, tylko ją symuluje, dlatego jednoznaczne odczytanie i zrozumienie staje się niemożliwe.

⁷⁷⁵ M. Poprzęcka, op. cit., s. 94.

⁷⁷⁶ Były oczywiście próby powrotu do tradycyjnych przedstawień, np. *Departure* Edwarda Schmidta, którego Ch. Jencks zalicza do nowych klasycystów. Mamy tu narracyjny wątek pożegnania, teatralne gesty bohaterów, stylistykę naśladującą N. Poussina. Całość sprawia jednak wrażenie pastiszu, nie wywołuje emocji ani chęci dopowiedzenia historii, gdyż żaden jego element nie pozwala zidentyfikować go jako malowanego współcześnie. W tym przypadku dobrze widać, jak stare konwencje przestały być czytelne. Nie stosując żadnych zmian, nie da się ożywić ani owych konwencji, ani historii, którym służyły, ani samego malarstwa.

⁷⁷⁷ W. Juszczak, *Zasłona w rajskie ptaki*, Warszawa 1981, s. 114-115.

Pozostajemy wciąż w kręgu pytań o sens narracji – o to, co i dlaczego opowiada. Przywołajmy w tym kontekście myśl Jean-François Lyotarda o kryzysie wielkich narracji i dalszym egzystowaniu narracji małych. Sztuka nowoczesna, choć sama w dużej części uważała się za milczącą, a przynajmniej do takiego celu dążyła, swego uprawomocnienia szukała w tzw. „wielkich narracjach”⁷⁷⁸, których kryzys nastąpił w epoce ponowoczesnej. „Funkcja narracyjna, traci swoje funktry: wielkiego bohatera, wielkie zagrożenia, wielkie przedsięwzięcia i wielki cel. Rozpryskuje się na ulotne skupiska językowych elementów narracyjnych, także jednak denotujących, preskryptywnych, opisowych itd., z których każdy niesie za sobą pragmatyczne wartości *sui generis*”⁷⁷⁹. Jeśli więc możemy dziś mówić o narracjach, to tylko o małych, osobistych bądź reprezentujących pewną grupę, lokalnych, nieoficjalnych. „Jeśli nawet- twierdzi J.-F.Lyotard - sieć niepewnych i efemerycznych narracji zostanie pochłonięta przez wielki, zinstytucjonalizowany aparat narracyjny, to pozostanie po niej wielość ukrytych potyczek, toczonych przez ruch proaborcyjny, więźniów, poborowych, prostytutki, studentów, chłopów, jak miało to miejsce w minionej dekadzie. Ktoś wymyśla małe opowieści, bądź tylko fragmenty, ktoś ich słucha, ktoś je przekazuje, ktoś realizuje je w odpowiednim momencie”⁷⁸⁰. Tak rozumiane małe narracje odpowiadają dziś temu nurtowi sztuki, który często nazywa się krytycznym. To on realizuje małe opowieści wypowiadając się w imieniu pewnych grup czy mniejszości, nie przyjmuje jednak tonu moralizatorskiego, nie stwierdza, a raczej stara się podważyć dotychczasowe, zastane „prawdy”, wprowadzić w zakłopotanie, zmusić do myślenia, albo oswajać to, co odmienne. „Sztuka powinna stawiać pytania a nie dawać odpowiedzi”⁷⁸¹ – mówią związani z tym nurtem krytycy i artyści, którzy nie próbują już projektować ani lepszego, wielkiego świata, ani lepszej, wielkiej sztuki.

J.-F.Lyotard używa określenia „wielkie narracje” bądź metanarracje na określenie filozofii, która jest narracją wyższego rzędu, legitymizującą naukę, ale i kulturę. Teoria sztuki używa zwykle terminu metanarracja w węższym sensie – jako wychodzącą ponad opowiadanie historii autorefleksję, czyli narrację o narracji. Jest ona bardziej bądź mniej widoczna we współczesnej sztuce, ale cały czas jest obecna i nie raz pytając o treść sztuki będziemy stwierdzać, że jedyną pewną treścią są jej własne problemy: proces tworzenia, stosunek do własnej przeszłości, rola medium itp. Co jednak ważne, ta refleksja nie jest ujmowana w tonie modernistycznego prawodawstwa, lecz jest raczej zaproszeniem do gry. Gra z odbiorcą nie zmierza ku celowi (dotarciu do sensu), ale jest sposobem wspólnego spędzania czasu na samym poszukiwaniu i mnożeniu sensów. Tak więc poziom metanarracji może być uznany za wyższy kod, o jakim pisał Ch.Jencks, ten przeznaczony dla znawcy, posiadającego wiedzę o sztuce. Warto tu chyba przytoczyć koncepcje próbujące wyjaśnić podobne

⁷⁷⁸ Określając nowoczesność J.-F.Lyotard posługuje się terminem „wielkie narracje”, do których miała się uciekać szukając prawomocności nauka i wszelkie działania społeczne. Wśród tych „wielkich narracji” wymienia: dialektykę ducha, hermeneutykę sensu, emancypację podmiotu myślącego lub pracującego, rozwój bogactwa”. J.-F.Lyotard, *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy*, Warszawa 1997, s. 19.

⁷⁷⁹ J.F.Lyotard, op. cit.

⁷⁸⁰ Cyt. za: D.Carroll: *Reguły gry*, [w:] *Postmodernizm w perspektywie filozoficzno-kulturoznawczej*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa 1991, s. 64.

⁷⁸¹ A.Jawłowska, *Postmodernizm – apolityczność czy inna polityczność sztuki?* [w:] *Oblicza postmoderny. Teoria a praktyka uczestnictwa w kulturze współczesnej*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa 1992, s. 148.

zjawiska na polu literatury, tym bardziej, że badania narracji są tu dużo bardziej rozwinięte i uporządkowane, niż w refleksji nad sztukami plastycznymi. We współczesnej powieści zauważa się bowiem dwa nurty, których nazewnictwo przyjmujemy za Bogumiłą Kaniewską: „meta” i „story”⁷⁸². W powieści „meta” „nie fabuła, lecz narracja, sam fakt opowiadania spaja poszczególne (nierzadko odległe) fragmenty tekstu, a wspólnym i często jedynym tematem tych utworów jest opowieść o ich powstawaniu”⁷⁸³. Powieść „story” „opiera się na fabule, sięgając po klasyczne, epickie wzory. (...) Fabuła góruje nad narracją. Czytelnik może nie dostrzec warstwy „meta”, czy też ją zlekceważyć, i odebrać utwór na zasadzie mimetyczności”⁷⁸⁴. Trzeba dodać, w obu przypadkach odbiór dzieła „opiera się na czytelniczej >>przeszłości<<, na języku wspólnym dla twórcy i odbiorcy. Bez kompetencji tego ostatniego poziom autorefleksji przestaje istnieć – powieść meta jest nieczytelna, powieść story – realizuje się tylko na poziomie fabuły”⁷⁸⁵. Ten podział jest możliwy do przeprowadzenia także w sztukach plastycznych. Model „meta” realizował już modernizm, zaś model „story” typowy jest dla dużej części sztuki końca XX wieku, która wedle niektórych teoretyków powraca do narracji. Nie można jednak zapominać, że nad poziomem samej opowieści (czy raczej symulacji opowieści, jednym jej urywkiem - kadrem) nadbudowany jest, bardziej bądź mniej ukryty, poziom „meta” – poziom wewnętrznej dyskusji sztuki ze sztuką.

3. Dekonstrukcja alegorii

Wśród opisujących sztukę współczesną zjawisk zaczerpniętych z przeszłości, wymienia się także powrót do alegorii. Jest to element szczególnie nas interesujący jako jeden z najważniejszych w świadomości ikonograficznej. Dotychczasowe obserwacje przemian alegorii w dziejach sztuki, pozwolą nam, miejmy nadzieję, rozpoznać współczesną alegorię jako efekt dekonstrukcji, a nie rekonstrukcji. Punktem wyjścia do naszych rozważań niech będzie esej Craiga Owensa: *The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism* – zamieszczony w znanym nam już zbiorze *Art after Modernism*.

Zaznaczyć na początku trzeba, że sam C.Owens nie używa określenia alegoria postmodernistyczna (jak czynią to inni, powołujący się na niego krytycy i artyści) i unika sformułowania teorii nowej alegorii. Píše raczej o alegorycznym **impulsie**, który pozwala mu na odnalezienie powiązań między alegorią a sztuką współczesną. Nie wyjaśnia także dokładnie, czym jest owa wyjściowa alegoria - posiłkując się rozważaniami o alegorii w literaturze Northropa Frye’a oraz koncepcją W.Benjamina, nie przywołuje tradycyjnej (klasycznej) alegorii plastycznej. Zaznacza, że pojęciem alegoria obejmuje całość związanych z nią procesów: „alegoria jest postawą jak i techniką, percepcją jak i procedurą”⁷⁸⁶, a z poszczególnych jej składników: procesu powstawania alegorii, budowy i semantyki dzieła alegorycznego, a wreszcie

⁷⁸² B.Kaniewska, *Metatekstowy sposób bycia*, „Teksty Drugie” 1996, nr 5, s. 22. Podobny podział przeprowadził m.in. Przemysław Czapliński, przyjął zaś terminy: fabulacja i nieepickość. P.Czapliński, *Nieepicki model prozy w literaturze najnowszej*, „Teksty Drugie” 1996, nr 5, s. 68-85.

⁷⁸³ B. Kaniewska, op. cit., s. 22.

⁷⁸⁴ Tamże, s. 23.

⁷⁸⁵ Tamże, s. 33.

⁷⁸⁶ C.Owens, *The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism* [w:], *Art after Modernism*, ed. B.B.Wallis, s. 204.

alegorycznego odczytania czyli alegorezy, interesuje go szczególnie struktura, z której wynikać może alegoryczna interpretacja i cytuje Northropa Frye: „autentyczna alegoria jest strukturalnym elementem w literaturze, ona tam jest i nie może być dodana jedynie przez krytyczną interpretację”⁷⁸⁷. „Alegoria ujawnia się – pisze C.Owens, gdy jeden tekst jest dublowany przez drugi; Stary Testament np. staje się alegoryczny gdy jest czytany jako prefiguracja Nowego”⁷⁸⁸ - jeden tekst jest czytany ponad drugim - takiemu opisowi odpowiada właściwie alegoria tradycyjna, od późnej starożytności poprzez średniowiecze do końca XIX wieku. Alegoryczny impuls w postmodernizmie, przedstawiony przez C.Owensa różni się jednak od niej w każdym z wymienionych elementów: zachodzi tu przesunięcie tak w procesie tworzenia jak w strukturze dzieła i odbiorze. Co więcej ów impuls alegoryczny jest fragmentaryczny, objawia się w różnych elementach, rzadko tworzy całościową alegorię.

Spójrzmy na tendencje, w których Owens znajduje alegoryczny impuls. Do pierwszej zalicza dzieła, które powstają dzięki reprodukowaniu innych obrazów, zawłaszczaniu ich i manipulowaniu nimi. Alegoryczny impuls występuje tu w procedurze: artysta postępuje jak alegoryk – „w jego rękach obraz staje się czymś innym (allos= inny + agoreuei = mówić). Nie odnawia dawnego oryginalnego znaczenia, które mogło się zagubić czy zatrzeć(...) Raczej dodaje inne znaczenie obrazowi. Jeśli coś dodaje, robi to tylko dla zastąpienia: alegoryczne znaczenie wypiera poprzednie, to jest suplement.”⁷⁸⁹ Procedura powstawania alegorii jest tu więc zbliżona do tej przedstawianej przez W.Benjamina i P.Bürgera. Jest jednak też kilka różnic. Nie ma tutaj melancholii, która była przyczyną postawy alegorycznej u obu wymienionych autorów, nie ma też konieczności uśmiercenia dawnego znaczenia przedmiotu (dzieła) jak to opisywał P.Bürger. Zamiast tego mamy do czynienia ze swobodnym przenikaniem się znaczeń, z utratą transparentności dzieła.

Związek z alegorycznym kultem ruin odnajduje Owens w sztuce związanej z miejscem, wskazującej na jego znaczenie, niejednokrotnie monumentalnej i efemerycznej. Owo „*memento mori* XX wieku” utrwalone zostaje na fotografii i ta właśnie staje się alegoryczna. Nie tyle więc ruiny, których alegoryczność może być zresztą dyskusyjna (przez romantyków uważane były raczej za symboliczne), ale ich utwalenie na fotografii ma być powodowane alegorycznym impulsem, co tłumaczy Owens dążeniem fotografii do utrwalenia tego, co ulotne, zniszczalne, a jest to możliwe zawsze tylko we fragmencie. Pojawia się tu więc Benjaminowski motyw ocalenia przedmiotu kosztem znaczenia, a także motyw fragmentaryczności języków (tu języków sztuki –fotografia narzuca utwalonemu przez nią dziełu znaczenia wynikające z własnego medium).

Cechy alegoryczne posiada także, zdaniem C.Owensa sztuka posługująca się akumulacją – gromadząca jednakowe, bądź różne przedmioty w zbiory o niewiadomym celu. Statyczność (brak czasowości i narracji), rytualność, repetytywność to cechy zbliżające taką strategię do praktyki alegoryka. Tu struktura dzieła może prowokować alegoryczne jego odczytanie.

W końcu ujawnia się alegoryczność w pracach tworzonych na wzór rebusu, gdzie składowe – obrazy i słowa uzupełniają się, przenikają i tracą swoje

⁷⁸⁷ cyt za: C.Owens, op. cit., s. 204.

⁷⁸⁸ Tamże.

⁷⁸⁹ Tamże, s. 205.

charakterystyczne cechy. Hieroglif, rebus, hybryda, kombinacja – takie określenia, występujące niejednokrotnie nawet w tytułach dzieł, bezsprzecznie zbliżają je do alegorii, i to nie tylko modernistycznej, ale przede wszystkim tradycyjnej. Różnica tkwi jednak w tym, że w tradycyjnym alegorycznym montażu poszczególne fragmenty spaja w jedną całość znaczone. W alegorii modernistycznej (wg. P.Bürgera) i w postmodernistycznej (wg. C.Owensa) odczytanie znaczonego jest prawie niemożliwe, ono nie istnieje pierwotnie w procedurze powstawania alegorii, ale leży w sferze odbioru⁷⁹⁰.

Przytoczone tu przykłady wskazujące na alegoryczny impuls jasno ukazują, że jest on trudny do zdefiniowania. Mimo sugestii rehabilitacji alegorii, mamy tu do czynienia z czymś niezwykle odmiennym od tego, co chciałoby się rehabilitować. Alegoria w sztuce współczesnej zostaje bowiem zdekonstruowana i to na wszystkich poziomach powstawania. Jak stwierdza krytycznie nastawiony do tej koncepcji James Applewhite, „alegoria zarysowana przez Owensa jest masochistycznie samo-okaleczona od rdzenia, sztuka teoretycznie skazana od początku na dekadencję”⁷⁹¹. Odcina ona alegorię tak od jej przyczyny jak i celu, którym była idea, pojęcie, czyli po prostu znaczone. „Dzieła – wyjaśnia J.Applewhite, z jakimi zwyczajowo kojarzymy termin [alegorii]- jak Dantego, Spensera, Bunyana np. - wyprowadzone są z zupełnie odmiennej sytuacji: z nasycenia wiary raczej niż próżni”⁷⁹². Stąd niemożność odczytania postmodernistycznej alegorii – choć mamy kilka poziomów kodowania (jak chciał Ch.Jencks) czy tekstów (jak uważa Owens), odnalezienie ich wspólnego, jednego sensu jest niemożliwe, nici między nimi są pozrywane, a każda próba interpretacji wydaje się niepełna. Mamy więc do czynienia z intertekstualnością, gdzie każdy tekst jest równoważny i jednocześnie każdy oddziałuje i zmienia pozostałe. „Taka sztuka jest więc z natury alegoryczna – pisze Hal Foster, ale nie jest to oczywiście alegoria poziomów odczytywania (literalny, alegoryczny, moralny, anagogeniczny), porządkowana przez logos, chrześcijaństwo czy inne. To znaczenie transcendentalne jest właśnie tym, czego brak. W rezultacie poziomy zderzają się, nie jest możliwe totalne odczytanie”⁷⁹³. Paradygmatem odbioru jest więc nie odczytanie, ale sama czynność czytania. Przemieszczeniu ulega sam odbiorca – jego zadaniem nie jest już odnalezienie wyższego sensu zakodowanego w obrazie przez artystę, ale samo ustanowienie sensu. Owens przywołuje więc *Śmierć autora* Rolanda Bathesa i cytuje: „(...) tekst utkany jest z wielorakich sposobów pisanie, pochodzących z różnych kultur, które wchodzą ze sobą w dialog, zaczynają się parodiować, i podważać; istnieje jednak miejsce, w którym owa wielorakość się skupia a miejscem tym nie jest autor, jak dotąd mówiono, lecz czytelnik: czytelnik to przestrzeń, w którą wpisują się, bez ryzyka zguby, wszystkie cytaty, z jakich składa się pisanie; jedność tekstu nie tkwi w jego źródle, lecz w jego przeznaczeniu; przeznaczenie to jednak nie jest już wcale osobą: czytelnik jest człowiekiem bez historii, bez biografii, bez psychologii; jest tylko tym

⁷⁹⁰ C.Owens nie bierze tu pod uwagę nielicznych prac, które konstruowane w sposób alegoryczny mają konkretne znaczenie, są więc właściwymi alegoriami. Takim przykładem mogą być prace Anselma Kiefera zatytułowane *Melancholia*, w których używa tradycyjnych atrybutów melancholii - ołowiu i rombościanu. Por. W.Bałos, „*Mundus melancholicus*”. *Melancholiczny świat w zwierciadle sztuki*, Kraków 1996.

⁷⁹¹ J.Applewhite, *Postmodernist Allegory and the Denial of Nature*, „The Kenyon Review”, Winter 1989, vol.11, s. 8*.

⁷⁹² Tamże, s. 8.

⁷⁹³ Tamże, s. 6.

⁷⁹³ Hal Foster, *Re:Post*, [w:] *Art after Modernism*, op. cit., New York 1984, s. 194.

kimś, kto zbiera w tym samym polu wszystkie ślady, z których powstał tekst napisany”⁷⁹⁴. Twórca nie uzurpuje sobie prawa do przekazywania prawd, moralizowania, informowania, nie montuje z poszczególnych elementów alegorii, by wyrazić określoną ideę czy abstrakcyjne pojęcie, ale zestawia przedmioty, w których może pojawić się alegoria. Alegoria czego? O tym zdecydować może odbiorca, ale żadna z jego decyzji nie będzie ostateczną. Czego alegorią jest praca Rauschenberga zatytułowana *Alegoria*? – zastanawia się Owens i dochodzi do wniosku, że może być „obrazem samej alegorii, niesławy w jaką sama popadła?”⁷⁹⁵, albo za Douglasem Crimpem można ją rozumieć jako alegorię ruin muzeum. W jednym i drugim przypadku nie wybiega ona poza problem sztuki, mówi o sobie samej.

W tekście Owensa pojawiają się dwa terminy, które także określać mają alegorię: palimpsest i suplement. Użycie tego pierwszego terminu Owens uzasadnia zdolnością alegorii do ocalenia z historycznego zapomnienia, które grozi zniknięciem⁷⁹⁶. Ma więc ona być owym „rękopisem pisanym na pergaminie, z którego zeskrobano albo starto poprzedni tekst”⁷⁹⁷, problem jednak polega na tym, że żaden z zapisanych tekstów nie jest możliwy do odczytania, bo pisząc drugi, nie starto dokładnie pierwszego. Nie ma żadnej nici łączącej oba teksty oprócz wspólnego „pergaminy”. Jak zauważa Ch.Jencks, „zamiast dwu rzeczy skupiających się na sobie [*in focus*] masz dwie rzeczy od siebie oddzielone [*out off focus*]”⁷⁹⁸. Pierwotna historia jest zaś tylko fragmentem, ułamkiem, przedmiotem. Zauważmy, że artyści współcześni chętnie posługują się historycznymi dziełami sztuki, które stają się poprzez ich reprodukcję i wyrwanie z kontekstu tylko przedmiotami. Taka alegoria zachowuje przedmiot bez jego historii. Tu posłużmy się znów stwierdzeniem Hala Fostera: „do czego taka alegoryczna sztuka w końcu zmierza jeśli nie do rozszczepienia podmiotu i melancholijnej rezygnacji wobec zfragmentaryzowanej i zreifikowanej historii?”⁷⁹⁹.

A czy współczesna alegoria jest suplementem? Owensa na ten trop zawiodła lektura Benedetto Crocego, który zdecydowanie alegorię potępiał, przeciwstawiając ją symbolowi. Za nieszkodliwą alegorię uważał B.Croce taką, która powstaje *post festum*, gdy artysta skończonemu dziełu nadaje dla podwyższenia jej rangi alegoryczny tytuł, co nie zmienia samego dzieła. Rzadko się jednak tak zdarzało, że sama zmiana tytułu wystarczała, by dzieło stało się alegoryczne. Konieczne było zwykle dodanie atrybutu, a to niosło za sobą zmianę znaczeń. Co więcej zwykle taka zmiana jest możliwa do zauważenia: poza, gest, kompozycja, czasem tło zdradzają manipulację i właśnie wtedy blisko jesteśmy owej zdekonstruowanej alegorii, gdzie przenikają się ze sobą dwa poziomy – literalny i alegoryczny a czasem nawet trzy (gdy jedną alegorię zastąpiono drugą) i żaden nie wydaje się już prawomocny⁸⁰⁰.

⁷⁹⁴ Według tłumaczenia M.P.Markowskiego: R.Barthes, *Śmierć autora*, „Teksty Drugie”, 1999, nr 1-2, s. 251. W tekście Owensa s. 222.

⁷⁹⁵ Tamże.

⁷⁹⁶ Tamże, s.203.

⁷⁹⁷ Za: W.Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, wyd. 13, Warszawa 1983, s. 310.

⁷⁹⁸ *Interview with Charles Jencks*, „An Art &Design Profile, The post-Avant-Garde.Painting in the Eighties”, vol. 3, nr 7/8, 1987, s. 47.

⁷⁹⁹ H.Foster, op. cit., s. 194.

⁸⁰⁰ Można to zaobserwować na przykładzie *Madonny z różą* Parmigianina, która powstała po przerobieniu obrazu *Wenus z Kupidynem*. Zdradza ten zabieg przede wszystkim swobodna poza i wyzywające

Atrybut jest owym suplementem, który zmienia sens przedstawienia, przenosi z poziomu literalnego w alegoryczny – ale oba są łatwe do rozszyfrowania. Dopiero zmiana atrybutu – dekonstrukcja – powoduje brak jednoznaczności, bo zawodzą konwencje – narzędzia oznaczania.

Dochodzimy tu do kolejnego ważnego problemu, którego Owens nie podejmuje, a mianowicie problemu tradycji ikonograficznej. Alegoria powstaje na mocy konwencji czyli tradycji, która pewnym motywom przypisała określone znaczenia. Przedstawienia alegoryczne w większości nie mogą być bez znajomości konwencji odczytane literalnie, gdyż wydają się nielogiczne. Jak bowiem można byłoby wytłumaczyć, dlaczego kobieta z zawiązanymi oczami próbuje coś zważyć, dlaczego niektóre postaci schodzą z chmur⁸⁰¹, a nad toczącą się bitwą artysta maluje nad chmurami rozmowę kilku osób? Znajomość konwencji umożliwia przeniesienie na drugi – alegoryczny poziom i wszystko staje się jasne. Takiego komfortu nie ma już współczesny odbiorca – nie istnieje konwencja, nie ma klucza otwierającego tajemnicze drzwi. Zamiast pewności – odbiorca pozostaje w wiecznym niepokoju, który może chwilowo tylko łagodzić próbami interpretacji. Warto też zauważyć, że brakuje w sztuce współczesnej podstawowej formy alegorii jaką jest personifikacja. Alegoria dawna była antropocentryczna, alegoria postmodernistyczna traci ów rys humanistyczny, wszystkie fragmenty, z których jest zmontowana są przedmiotami.

Badanie świadomości ikonograficznej, które jest naszym głównym celem narzuciło sposób rozpatrywania alegorii postmodernistycznej - w relacji do sztuki tradycyjnej. Nie można jednak pominąć faktu, że przede wszystkim jest ona przewyższeniem modernistycznej wiary w symboliczność dzieła sztuki. Od momentu ostrego przeciwstawienia alegorii symbolowi, podkreśla się możliwość osiągnięcia jedności znaczonego i znaczącego w dziele. Ta monistyczna koncepcja wyrażana była przez wielu teoretyków, Owens cytuje tu B.Crocego: „Jeśli symbol jest pojmowany jako nieoderwalny od artystycznej intuicji, jest to synonim samej intuicji, która zawsze ma charakter idealny. Nie ma podwójnego dna sztuki, tylko jedno, w sztuce wszystko jest symboliczne, bo wszystko jest idealne”⁸⁰². Wychodząc z tego założenia sztuka modernistyczna zrezygnowała z przedstawieniowości jako uzależnienia i dążyła do samoreferencyjności, ale jednocześnie odrzuciła też ambicje mówienia o tym, co istnieje poza dziełem. „Ta fikcja – twierdzi Owens - staje się coraz bardziej trudna do podtrzymania. Postmodernizm ani nie bierze w nawias, ani nie zawiesza referentu, ale pracuje w kierunku sproblematyzowania aktywności referencji. Gdy postmodernistyczne dzieło mówi samo o sobie, nie może dłużej proklamować swojej autonomii, swej samowystarczalności, swej transcendencji, raczej opowiada o swej własnej przypadkowości, niewystarczalności, braku transcendencji. Mówi o pragnieniu, które musi być bezustannie udaremniane, ambicji, która musi bezustannie ulegać, jej dekonstrukcyjne pchnięcie jest skierowane nie tylko przeciw współczesnym mitom, które dostarczają jej przedmiotów, ale także przeciwko symbolicznemu, totalizującemu impulsowi, który charakteryzuje modernistyczną

spojrzenie Dziecka – Kupidyna. Dziecko w pozie kupidyna nigdy nie stanie się świętym Dzieciątkiem, ubrana nobliwie kobieta z różą nie będzie już nigdy Wenus.

⁸⁰¹ Przypomnijmy sobie ironiczny stosunek G.E.Lessinga do takich przedstawień, Por.G.E..Lessing, *Laokon czyli o granicach malarstwa i poezji*, oprac. J.Maurin-Białostocka, Wrocław 1962, s. 53.

⁸⁰² B.Croce, *Aesthetic*, s. 34-35, cyt. za: C.C.Owens, op. cit., s.216.

sztukę⁸⁰³. Jest więc postmodernistyczna alegoria przewyciężeniem modernizmu, ale jest i kontynuacją, nie tylko dlatego, że P.Bürger odnajdywał w awangardzie alegorię, ale przede wszystkim dlatego, że tak jak dzieło modernistyczne odnosi się przede wszystkim do samej sztuki. Alegoryczny impuls nie może wskrzesić ani transcendencji dzieła⁸⁰⁴, ani ikonograficznego „języka” zmierzającego ku uniwersalności, nie jest w stanie wskrzesić historii ani przedmiotu, ale jest zaproszeniem do gry, wprowadzeniem w dyskurs o sztuce, który dzięki strategii dekonstrukcji alegorii jest podtrzymywany. Alegoryczny impuls pełni więc rolę generatora dyskursu, który toczy się pomiędzy elementami – tekstami w dziele sztuki.

Słusznie przywołał Owens pomysł Leo Steinbacha, który prace Rauschenberga odbiera jako *flatbed* (stół drukarski na którym dosychają arkusze)⁸⁰⁵. Zmiana pozycji z wertykalnej (antropocentrycznej! – dzieło ma głowę i nogi, górę i dół, a dostosowane jest do wygodnego odbioru przez widza) na horyzontalną (choć w dalszym ciągu dzieło może być powieszone na ścianie) sugeruje, że obrazy te są do odczytywania, śledzenia jak mapa rozłożona na stole. Jak pisze L.Steinbach, w tej nowej orientacji „zamalowana płaszczyzna nie jest już analogiczna do wizualnie doświadczanej natury, ale do operacyjnego procesu”⁸⁰⁶. Alegorie postmodernistyczne to mapy, na których każdy chciałby odnaleźć ścieżki do innego celu, ale wszystkie są ze sobą splecione i nikt nie stworzył do tej mapy legendy. Porównanie do mapy mogłoby mieć jeszcze jedno uzasadnienie w koncepcji *simulacrum* Jeana Baudrillarda - mapy, która nie ma odniesienia – terytorium, lecz stanowi symulowaną rzeczywistość, tyle tylko, że alegoria nie stawia sobie tak wygórowanych wymagań, by stworzyć hiperrealność⁸⁰⁷. Działając na zasadzie dekonstrukcji, wciąż zdradza swą montażową budowę i nie daje żadnych złudzeń. Żeby jednak nie popadać w ton nazbyt kasandryczny, trzeba zauważyć, że dekonstruowanie alegorii służy przede wszystkim jak i inne wymieniane przez nas elementy, intelektualnej grze, w której czynny udział może wziąć odbiorca. A ta zabawa jest starsza, niż moglibyśmy przypuszczać, o czym pisze Hans Robert Jauss w artykule: *Powaga i żart w średniowiecznej alegorii*. Zacytujmy dłuższy fragment, gdyż słowa Jaussa wydają się zadziwiająco adekwatne także do alegorii współczesnej: „Nie zbadano dotychczas również, o ile wiem, kwestii żartobliwych form alegorii, nierzadko pomijano je nawet ponieważ – pod wpływem nawyku poważnego traktowania czcigodnych metod twórczości alegorycznej i jej ambicji odsłaniania ukrytej prawdy – nikomu nie przychodziła myśl o żarcie, kiedy poeta tymi metodami prowadził swoją grę lub z ironią odnosił się do najwyższej prawdy alegorii(...). Żart, ironia i komizm mierzą tutaj nie tyle w substancję wykładni, ile raczej spożytkowują zachowanie się alegorii w ramach jej form i reguł, uwarunkowanych przez przynależność gatunkową. (...)odwrócenie stosunku powagi i żartu w naszych tekstach przechytrza kanony gatunku i zarazem rzuca światło na jego niepisane, nie skanonizowane uwarunkowania oraz zrozumiałe same przez się reguły

⁸⁰³ C.Owens, op. cit., s. 235.

⁸⁰⁴ Nie zapominajmy, że oprócz wymienianych przez Owensa koncepcji negatywnie oceniających alegorię – Corcego i Coleridge’a możemy wymieniać też te bardziej dla alegorii przychylne, m.in. E.Gombricha czy F.W.Schellinga.

⁸⁰⁵ L.Steinberg, *Other Criteria*, London, New York 1972, cyt. za: *Art in Theory...*, s. 973.

⁸⁰⁶ Tamże.

⁸⁰⁷ Por. J.Baudrillard, *Procesja symulaków*, [w:] *Postmodernizm, Antologia przekładów*, red. R.Nycz, Kraków 1998.

gry. Tak oto właśnie w formach gry i żartu odbija się proces historyczny, w którym obiektywna oczywistość i podana do wierzenia realność alegorii muszą ustąpić miejsca poezji niewidzialnej przestrzeni, poezji posługującej się konwencjonalnymi fabułami i figurami dla nowego celu – fikcji literackiej⁸⁰⁸.

⁸⁰⁸ H.R.Jauss, *Powaga i żart w średniowiecznej alegorii*, „Pamiętnik Literacki”, t. LXVI, 1975, z. 4, s. 208.

Rozdział II

Intertekstualność zamiast ikonografii

Obserwacja tych teorii współczesnej sztuki, które odnoszą się do elementów związanych ze świadomością ikonograficzną skłoniła nas do stwierdzenia, że mimo wspólnego nazewnictwa pewnych zjawisk i powierzchownego podobieństwa, współczesna sztuka nie powraca, nie odnawia tradycji ikonograficznej, ale świadczy o zerwaniu więzi. Dzisiejsza świadomość artystyczna jest bardziej świadomością różnicy niż kontynuacją tradycji. Pojawia się w związku z tym pytanie o metodę – o sposób odbioru i badania prac współczesnych artystów. Zastanówmy się więc, czy wobec współczesnej sztuki ikonografia jako metoda może być jeszcze efektywna, a jeśli nie, co może ją zastąpić?

Badania ikonograficzne sztuki dawnej, do XIX wieku włącznie, prowadzone są zwykle w trojaki sposób: poprzez zbieranie poszczególnych tematów i motywów w obrębie epoki czy twórczości danego artysty, albo obserwację przekształceń ikonograficznych czyli zmian w poszczególnych tematach, lub też skupianie się na poszczególnych dziełach i rozpoznawanie ich znaczeń. Rozpatrując te trzy sposoby docierania do pozaobrazowego znaczenia w sztuce, sprawdźmy na ile mogą one być przydatne w badaniu współczesnej sztuki i czy pełnią, tak jak chciał E. Panofsky, funkcję porządkującą, odkrywającą ukrytą logikę ciągów przekształceń ikonograficznych.

1. Tematyka czy dyskurs ?

Odczytywanie tematów i motywów w sztuce należało do drugiej fazy metody ikonograficznej E. Panofsky'ego. Opierało się na wynikach fazy pierwszej – preikonograficznej, w której należało zidentyfikować motyw, czyli to, co jest przedstawione na obrazie⁸⁰⁹. Już na podstawie tego rozpoznania można było ustalić tematyczny gatunek obrazu np. pejzaż, martwa natura, akt, scena rodzajowa. Następnym krokiem było połączenie motywu z tematem: „motywy tak rozpoznawane, jako wykładniki wtórnego lub umownego znaczenia można nazwać obrazami a kombinacje obrazów (...) są tym, co chętnie nazwalibyśmy opowieścią lub alegorią” – wyjaśniał E. Panofsky⁸¹⁰. Sztuka współczesna już na etapie tematycznego gatunku nastęrcza wiele trudności. Wprawdzie z łatwością rozpoznajemy prace Chucka Close'a jako portrety, ale prace innych fotorealistów, np. Richarda Estes, choć są miejskimi pejzażami, przez fragmentaryczność, przywiązanie do przedmiotu i „baczasowość” równie dobrze mogłyby być nazwane martwymi naturami, zaś puszki *Zupy Campbella* Andy Warhola niechętnie nazywamy martwymi naturami. Przykłady oczywiście można mnożyć w obrębie samego malarstwa, a przecież to zaledwie mała część

⁸⁰⁹ „Motywami nazywamy formy, które posiadają dla widza naturalne, >>pierwotne<< znaczenia: mogą to być postacie ugrupowane w jakiś szczególny sposób, trzymające jakieś przedmioty, lub wykonujące jakąś czynność” – pisze Jan Białostocki (*Tradycje i przekształcenia ikonograficzne*, [w:] tenże, *Teoria i twórczość. O tradycji i inwencji w teorii sztuki i ikonografii*, Poznań 1961, s. 138).

⁸¹⁰ E. Panofsky, *Ikonografia i ikonologia*, [w:] tenże, *Studia z historii sztuki*, Warszawa 1971, s. 13. Dla jasności wykładu nie będziemy jednak w dalszej części używać określenia „obrazy” lecz tematy lub typy ikonograficzne.

artystycznej aktywności – rzeźba, instalacja, performance, sztuka ziemi – wszystkie one wymykają się najprostszemu podziałom tematycznym, bo czyż *Spiralna grobla* Roberta Smithsona to sztuka pejzażowa, a nagość Jerzego Beresia to akt? Samo rozpoznanie tego, co przedstawione, nie wystarcza, by dokonać przyporządkowania dzieła do tematycznego gatunku. Rozpoznanie zaś znaczenia – odczytanie treści (jeśli jest ono w ogóle możliwe) tym bardziej nie ułatwia tego zadania. Sztuka przekraczając w okresie modernizmu kolejne granice, sforsowała także wszelkie podziały tematyczne i gatunkowe, powrót do dawnego porządku nie jest już możliwy, co więcej staje się przedmiotem przewrotnych i ironicznych zabiegów. Podobnie poszukiwania motywów ikonograficznych zwykle mijają się z celem⁸¹¹. Najbardziej podatnym na tego typu zabiegi porządkujące wydaje się pop-art, występuje tu bowiem wiele wyraźnych, powtarzających się motywów. Tilman Osterwold w książce *Pop Art* wymienia te najczęstsze: gwiazdy filmowe i muzyczne, dolar, flaga amerykańska, puszka zupy, Coca-Cola, lody, papierosy, samochód⁸¹². Nie spełniają one jednak roli tradycyjnych atrybutów czy motywów, nie mają bowiem konkretnych, szczegółowych znaczeń zakorzenionych w tradycji, a raczej wszystkie odwołują się do kultury masowej, konsumpcjonizmu, stąd nazywane są kliszami, stereotypami⁸¹³, czy jak pisze R.Nycz, obiegowymi jednostkami socjolektu⁸¹⁴. Użyte jednak przez pop-art nabierają charakteru emblematu „pop” i w takiej postaci wykorzystywane są w innych nurtach sztuki, odwołując już nie do kultury masowej, co raczej do samego pop-artu. Użycie w pop-arcie znajomych odbiorcy z codzienności motywów wydawać by się mogło pewną próbą stworzenia nowej ikonografii – czytelnej i uniwersalnej w zhomogenizowanym społeczeństwie. Tak jednak nie jest, gdyż tradycyjna ikonografia służyć miała przekazaniu konkretnej treści – w przypadku pop-artu zaś ludzie i przedmioty pozbawiane są wszelkiej treści, a nawet własnej tożsamości, np. poprzez serializację jak *Twenty Jackies* A. Warhola, albo wykonanie z odmiennego materiału, jak *Miękki sedes* Claesa Oldenburgera, czasem zaś niespodziewanie obdarzane są treścią, jak puszki piwa odlane z brązu – Jaspersa Johnsa. Niejednokrotnie zaś, zwłaszcza u takich artystów jak Robert Rauschenberg, J. Johns, E. Kienholz czy G. Segal wielość możliwych znaczeń uniemożliwia jakiegokolwiek klasyfikację.

Motywy, jakie odnajdujemy we współczesnej sztuce (nie tylko w pop-arcie), nie służą artystom do przekazania konkretnej treści, do zakomunikowania jakiejś prawdy, ale są impulsem, zaczątkiem konstytuowania się sensów w trakcie odbioru. Od motywu zacząć się może swobodna gra skojarzeń. Co jednak bardzo ważne, nie pojedynczy motyw, ale jego relacja bądź z innym motywem, bądź częściej z samą formą dzieła, użytym materiałem, techniką, formatem itp. rodzi niespodziewanie dużo

⁸¹¹ Wystarczy wziąć przykład książki Udo Kultermanna, *Neue Formen des Bildes* gdzie obok tradycyjnych tematów: pejzaż, portret, kwiaty odnajdujemy motywy: koło, kwadrat, fala, barwa. Tego typu podziały nie prowadzą do zrozumienia treści dzieł, nie mówiąc już o tym, że mieszanie sztuki bezprzedmiotowej i przedstawiającej jest tu nieporozumieniem (Kultermann U., *Neue Formen des Bildes*, Tübingen 1975).

⁸¹² T. Osterwold, *Pop Art*, rozdz. II – *The Sings of the Times – the Themes of Pop Art*, Berlin 1989, s. 11-39.

⁸¹³ Słowo *cliché* – z francuskiego oznacza, stereotyp, ale przede wszystkim jest nazwą drukarskiej płyty z gotowym obrazem czy tekstem. W tym samym znaczeniu jest także używane w języku polskim w drukarstwie. Jak zauważa Lois P. Zamora, mimo iż w języku angielskim jest odpowiednik *cliché*- stereotyp, to jednak właśnie owo zapożyczenie z francuskiego jest często używane, gdyż jest swoistą onomatopcją, naśladującą powtarzający się klekot maszyny. Por. Lois P. Zamora, *Clichés and Defamiliarization in the Fiction of Manuel Puig and Luis Rafael Sánchez*, „Journal of Aesthetic & Art Criticism”, Jun 1983, vol. 41, s. 421.

⁸¹⁴ R. Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze.*, wyd. II, Kraków, s. 280.

możliwości interpretacyjnych, zwłaszcza dla odbiorcy obytego ze sztuką. Asocjacje są jednak zwykle związane z pewnymi już nie tematami, ale szeroko pojętymi dyskursami. Ten niezwykle popularny dziś w krytyce i teorii sztuki termin odzwierciedla zmianę jaka nastąpiła w funkcjonowaniu sztuki. Artefakt (wszelki wytwór sztuczny, niekoniecznie materialne dzieło) nie pełni funkcji komunikatu, przekaziciela treści religijnej, politycznej, historycznej, ekspresyjnej – związanej z przeżyciem artysty, ale staje się pytaniem rozpoczynającym dyskusję⁸¹⁵. Dyskusja zaś zostaje nie tyle zainicjowana, co sprowokowana, dlatego większość strategii, którymi posługują się artyści, ma charakter prowokacyjny. Osiąga się to za pomocą inwersji (odwrócenia) i subwersji (przemieszczenia), także na poziomie motywów i relacji w jakie wchodzi z innymi elementami składowymi dzieła. Poszczególne strategie artystyczne będziemy jeszcze szczegółowo omawiać, tu zaś wymienimy, w jakich dyskursach (poza zdecydowanie nadrzędnym i wszechobecnym metadyskursem, dotyczącym samej sztuki, jej tradycji, znaczenia, funkcji, przedmiotu itd.) bierze dziś udział sztuka. Co ciekawe, można owe dyskursy wyprowadzić z dawnej tematyki na zasadzie przeciwieństwa. Zamiast aktu afirmującego piękno ludzkiego ciała, mamy dyskurs o ciele - jego nieestetycznej stronie – funkcjach i dysfunkcjach, wydzielinach, wytrzymałości, a także o związanej z ciałem tożsamości, rasie, płci. Z ciałem wiąże się seksualność, która rzadko jest już tradycyjną erotyką, a raczej dotyka skrajności – transgresji, pornografii. Tematyka religijna zamienia się w krytykę religii i dewocji. Obok tego najżywsza wydaje się problematyka, którą przyniosła współczesność: Aids, nauka i doświadczenia genetyczne, konsumpcja, uprzedmiotowienie człowieka, świat wirtualny, ekologia, zaś tematem historycznym podejmowanym najczęściej, bo najsilniej ciężącym na epoce nowoczesnej jest Holocaust. Oczywiście dyskursy te i wiele innych, przeplatają się ze sobą tworząc nieprzebraną sieć skojarzeń, aluzji a niejednokrotnie odautorski komentarz burzy tworzoną przez odbiorcę konstrukcję znaczeń. Wystarczy podać przykład *Mydlanego korytarza* – zbudowanego przez Mirosława Bałkę na wystawie *Gdzie jest brat twój, Abel* poświęconej pamięci Holocaustu. Ciasny korytarz utworzony ze ścian wysmarowanych szarym mydłem o niezwykle intensywnym zapachu wydaje się na takiej wystawie nieść jednoznaczne skojarzenie z najbardziej haniebnym procederem nazistowskim. M.Bałka jednak, pytany o tę realizację, mówi o cielesnym, sensualnym doświadczeniu przejścia i wspomina swoje dzieciństwo: „Co jakiś czas odbywało się wielkie pranie, jak wielkie oczyszczenie przed Wielkanocą. Przychodziła wówczas kobieta, pani Pytlarska, która miała przeźroczyste aż na wylot ręce, w całym domu roztaczał się zapach mydła(...). Nie było łazienki. Do 15 roku życia myłem się za kotarą w wielkiej balii. To były bardzo krępujące chwile. Mydło, mycie to w mojej pamięci również doświadczenie wstydu, skrępowania, zakłopotania. Jako czternastoletni chłopak z pewnymi problemami związanymi z dorastaniem, dojrzewaniem seksualnym, musiałem brać kąpiel w kuchni przedzielonej zasłoną. (...)Pomimo przełożenia na niemal abstrakcyjne kształty, punktem wyjścia było bardzo konkretne i bardzo osobiste

⁸¹⁵ Poszczególne strategie artystyczne będą jeszcze przedmiotem naszych rozważań w dalszej części.

doświadczenie. Oczywiście później pojawiały się inne wątki i kolejne sposoby odczytań⁸¹⁶.

Dzieło jest więc potencjałem znaczeń, zadaniem widza nie jest docieranie do intencji artysty, lecz nadawanie znaczenia⁸¹⁷. Co zaś najważniejsze w kontekście ikonografii, nawet na tematycznej wystawie nie znajdziemy wspólnych, powtarzających się, ikonograficznych motywów, co wydaje się być spadkiem po modernizmie i jego dążeniu do oryginalności.

2. Przekształcenia ikonograficzne

Wędrowki tematów badacze ikonografii uważali za wewnętrzną siłę sztuki, zdolność jej do rozwoju i ciągłej zmiany. Systematyzacji i klasyfikacji przekształceń ikonograficznych dokonywał m.in. Jan Białostocki, dzieląc je na: 1) tematyczne - gdy motyw otrzymuje nowe znaczenie i 2) formalne, gdy dla podstawowej idei tematu nadana zostaje nowa forma⁸¹⁸. Gdy przekształcenie dokonywane jest świadomie, tworzy nową tradycję. Ten podział trudno jest utrzymać w rozpatrywaniu sztuki współczesnej.

W przypadku przekształceń formalnych mówić powinniśmy o sztuce, która dla tradycyjnej tematyki poszukuje nowej formy, nowych motywów. Dlaczego więc sztuki wpisującej się w niektóre z wcześniej wymienionych dyskursów nie możemy uznać za kolejne przekształcenie formalne? Oczywiście organizatorzy wystaw bardzo często dokonują takich zabiegów i zestawiają ze sobą dzieła dawne i współczesne o domniemanej, wspólnej tematyce. Różnica między nimi jest jednak widoczna, a wręcz rażąca, nie tylko w sferze formy, ale relacji dzieło-treść. Sztuka dawna ma charakter oznajmiający, sztuka współczesna jest dyskursywna – pytająca⁸¹⁹.

Najlepszym przykładem, na którym możemy ten problem prześledzić, zwłaszcza na polskim gruncie, jest tematyka religijna, która zawsze była główną domeną badań ikonograficznych ze względu na stały repertuar wątków i motywów oraz niezmiennie, konkretne znaczenie. Ostatnie dwie dekady XX wieku przyniosły zaś w sztuce polskiej ogromną ilość materiału do badania. Próbę analizy tej problematyki podjął ks. Dominik Łuszczek w rozprawie *Inspiracje religijne w polskim malarstwie i grafice 1981-1991*. Zebrane są tu nowe pomysły na przedstawienie Ostatniej Wieczerzy, Pasji, Ukrzyżowania, Piety i wielu tematów Starotestamentowych. Autor musiał jednak dokonać wstępnej selekcji dzieł, odwołując się nie do samego tematu,

⁸¹⁶ *Każdy chłopiec boi się inaczej* - z Mirosławem Bałką rozmawia Bożena Czubak, „Magazyn Sztuki”, 1998, nr 19, Por. P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań 1999, s. 249-251.

⁸¹⁷ W przeciwieństwie do odbioru sztuki modernistycznej, gdzie nie skojarzenia widza, ale intencja twórcy była wyznacznikiem właściwego odczytania dzieła. Warto jednak zastrzec, że często artyści zakreślają pewne granice intencji, poza które widz nie powinien wychodzić w swej interpretacji. Niestety zwykle nie są one dla widza czytelne. W przytoczonym już wywiadzie M. Bałka wspomina: „W roku 1988, w Glasgow na wystawie *Polish realities* czerwona siekiera w *św. Wojciechu* była odczytywana jako symbol komunistycznej opresji, co zupełnie nie leżało w moich intencjach. Trzeba pamiętać, że pewne symbole, czy wyobrażenia wprowadzają wątki, nad którymi nie można potem zapanować. To rzeczywiście jest także kwestia kontekstu kulturowego, np. w Polsce użycie czerwieni było gestem bardzo jednostronnie odczytywanym. Postrzeganie czerwieni jest spłaszczone perspektywą flagi radzieckiej. U nas czerwień straciła swoją otwartość na inne znaczenia, a przecież jest też kolorem krwi i równie dobrze może być kolorem coca-coli.” *Każdy chłopiec...* op. cit.

⁸¹⁸ J. Białostocki, op. cit.

⁸¹⁹ Dobrym przykładem może tu być wystawa w Wiedniu w 1996 roku *Glaube, Hoffnung, Liebe, Tod*.

na który wskazywać by mogło przedstawienie, lecz intencji artystów, co w tytule nazywa „inspiracją religijną” (choć chodzi tu bardziej o religijną motywację). Nie ikonografia, lecz kryteria etyczne decydowały o wyborze: „(...) trzeba również mieć tę subtelność umiejętność rozróżniania duchów, nie wolno kosztem zwabienia się na lep metafor, przenośni, symbolicznych ekspresji metafizycznych przyjmować za religijne, jako dar niebios, dzieła sztuki, jeśli już z definicji woli i intencji twórcy są one tylko irreligijne”⁸²⁰. I choć autor prezentuje niektóre kontrowersyjne prace, ogranicza się do opisu ich bez głębszej interpretacji, odczytania znaczenia, co jest celem badania ikonograficznego. Powodem zaś tego ograniczenia jest bezradność metody wobec strategii twórczej opartej na wieloznaczności, braku logicznych połączeń między wykorzystanymi, często wręcz cytowanymi motywami. „Rozróżnianie duchów” może zaś być zawodnym narzędziem tak badacza jak i krytyka, czego dowodem może być na stałe eksponowana na Jasnej Górze *Droga Krzyżowa* (licząca XVIII stacji) Jerzego Dudy-Gracza z autorem w roli Cyrenejczyka⁸²¹. Większość prób „uwspółcześnienia” tematyki religijnej łączy się z pozbawieniem jej sakralności, przemieszczeniem w żywioł ironii, gdy przedstawienia nabierają cech groteski, jak w przypadku Dudy-Gracza, lub pastiszu – jak w przypadku pracy Bravo *Kuszenie św. Antoniego*, gdzie świętemu towarzyszy np. młody mężczyzna ze słuchawkami na uszach oraz kobieta „kuszająca” szaszłykiem⁸²².

Podobnie tematyka historyczna nie posługuje się już trwałą ikonografią. Wynika to z niejednokrotnie sygnalizowanego w naszych rozważaniach specyficznego stosunku współczesności do historii – czyli z „końca historii”. Wśród wielu wypowiedzi dotyczących tego problemu zwraca się uwagę na brak warunków do „przechowywania” przeszłości przez współczesne społeczeństwo, a także na niemożność kreowania tak przeszłości jak i przyszłości na podstawie wiary w rozwój i postęp ludzkości⁸²³. Współczesność rozpoznaje historię jako szereg interpretacji raczej niż odkrywanie historycznej prawdy oraz wątpli w istnienie takowej⁸²⁴, co jednak nie oznacza, że w sztuce historia już nie występuje. Wręcz odwrotnie, przeszłość jest jednym z najbardziej przez sztukę eksploatowanych tematów zamienionym w dyskurs. Szczególnie tam, gdzie przeszłość wciąż wpływa na teraźniejszość, w krajach obciążonych historią trudną do zaakceptowania, jak Niemcy, Polska, Rosja czy kraje bałkańskie. Widma z przeszłości są wywoływane z mroku historii (postać Hitlera np.

⁸²⁰ D.K.Łuszczek, *Inspiracje religijne w polskim malarstwie i grafice 1981-1991*, b.m.w., 1998, s. 209.

⁸²¹ Podobnie jak W.Jaworska zastanawiała się, czy *Chrystus w Ogrodzie Oliwnym* Gauguina, to *Sacrum* czy *sacrillegium*, i tutaj można zadać sobie podobne pytanie. Groteska, jaką posługuje się artysta, oraz ilość cytatów i aluzji sprawia, że dzieło wchodzi w sferę intertekstualną, i nawet gorące deklaracje samego autora nie są w stanie przekonać o jednoznacznej wymowie jego pracy. Por. W.Jaworska, *Chrystus w Ogrodzie Oliwnym Gauguina. Sacrum czy sacrillegium?*, „Rocznik Historii Sztuki”, t. XXII, 1996 r. oraz J.Duda-Gracz, *Kalendarium Golgoty Jasnogórskiej*, Częstochowa-Jasna Góra 2001.

⁸²² Ch.Jencks tego typu obrazy uważa za starą alegorię ubraną w nowoczesny strój, a nie świeże poszukiwanie tematu. Por. Ch.Jencks, *Post-modernism. The New Classicism in Art And Architecture*, London 1987. Temat kuszenia św. Antoniego już w XIX wieku był łatwym sposobem przemycenia przedstawień lubieżnych a nawet kryptopornograficznych. Por. M.Poprzęcka, *Akademizm*, Warszawa 1980, s. 97.

⁸²³ Por. teksty F. R. Ankersmit, *Historiografia i postmodernizm*, F. Jameson, *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne*, czy G. Vattimo, *Postnowoczesność i kres historii*, oba [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R.Nycz, Kraków 1998.

⁸²⁴ Problemy współczesnej historiografii i świadomości historycznej omawia z obszerną bibliografią Elżbieta Gieysztor- Miłobędzka w artykule : *Historia – System: „Czas i historia wielobarwnym kobiercem dziejów”* (Nowa Historia) [w:] *Historia a system. Materiały Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, red. M.Poprzęcka, Warszawa 1997.

była przez długi czas wymazana z ikonografii) jako niegroźne klisze, „oswojone” obrazki z kultury masowej, trywialne a czasem śmieszne. Nie zawsze jednak pojawia się kontekst ironiczny, czasem mamy wrażenie pewnej nostalgii - dwuznacznej tęsknoty.

Impuls do takiego traktowania historii wypłynął z Niemiec. Artyści z grupy *Neue Wilde* w zaskakujący sposób w latach 80-tych powrócili nie tylko do malarstwa figuratywnego, ale także do drażliwych tematów Holocaustu, nazizmu, mitów germańskich. Nie było to jednak ilustrowanie wydarzeń historycznych, lecz dwuznaczne operowanie utrwalonymi obrazami, mieszanie ze sobą bohaterów i wydarzeń pozytywnych i negatywnych i sugerowanie poprzez malarskie ujednolicenie ich równowartości. W obrazie z cyklu *Bitwa w Teutoburskim Lesie* Anselm Kiefer zestawia na jednej płaszczyźnie portrety ludobójców, artystów, filozofów i wielkich fabrykantów. Obok germańskiego dowódcy Hermana Cherusa, który stoczył w 9 wieku po Chrystusie bitwę z Rzymianami, pojawia się m.in. Horst Wessel (nazistowski morderca) Martin Heidegger, Heinrich von Kleist, Wilhelmem II Pruski oraz Alfred Krupp, obok wielu innych bohaterów niemieckiej historii. Wszystkie portrety są parafrazowanymi kliszami utrwalonymi w niemieckiej świadomości, pochodzącymi z banknotów lub podręczników, wykonanymi w nawiązującej do tradycji ekspresjonistycznej technice drzeworytu⁸²⁵.

Sigmar Polke dokonuje innego rodzaju zestawienia wzbudzającego dwuznaczne uczucia. Na nastrojowy zachód słońca nakłada zarysy płotu z drutem kolczastym i złowrogimi lampami tytułując całość *Obóz*. Nastrój spokoju zostaje zakłócony silnym akcentem – emblematem obozu koncentracyjnego. Ale namalowany płot, a zwłaszcza zasugerowane zaledwie i niedokończone zarysy latarni, wskazują na nierealność, „sztuczność” tego miejsca. Dodatkowo całość „pokapana” jest przypadkowymi plamkami farby – znów zwracając uwagę na malarskie medium i jednocześnie odwołując nas od skojarzeń z tragiczną przeszłością.

Na polskim gruncie ciekawym przykładem współczesnych prób uporania się z historyczną ikonografią może być wystawa *Polonia, Polonia* z 2000 roku, zorganizowana w Zachęcie. Pokazano tu z jednej strony prace znanych współczesnych polskich artystów (niektóre były wykonane specjalnie na tę okazję) z drugiej zaś tradycyjne przedstawienia Polonii. Tylko niektórzy artyści wykorzystali personifikację, m.in. Marek Sobczyk. Jego realizacja, składająca się z trzech obrazów *Polonia, Bolonia, Dysleksja* nie tylko ukazuje ironiczne (czy może indyferentne) nastawienie autora do tematu⁸²⁶, ale dotyczy także problemu samej alegorii. Dwa pierwsze obrazy to, bardzo szkicowo potraktowane „personifikacje”: Polonia – kobieta w chustce na głowie, pchająca taczkę i Bolonia – długowłosa, naga, jedząca spaghetti. Uzupełnia je trzeci, z barwnych pól złożony obraz z napisem: dys leks ja – co można odczytać jako: „ja wobec odwrotności, wadliwości słów”, co tym bardziej wydaje się tu pewnego rodzaju odautorskim komentarzem, gdyż geometryczne, wielobarwne tło bardzo często pojawia się w pracach M.Sobczyka i stało się jego znakiem rozpoznawczym. Polonia, Bolonia – to tylko słowa, twierdzi artysta, ale różnica staje

⁸²⁵ Por. K.Honnet, *Contemporary Art*, Köln, 1990, s. 52.

⁸²⁶ Anda Rottenberg komentuje we wstępie do katalogu: „Sobczyk już w samych tytułach swego tryptyku zawarł swój stosunek do tematu” – też, [wstęp do katalogu] *Polonia, Polonia*, Zachęta, Warszawa 2000, s. 89.

się wyraźna, gdy towarzyszy im obraz - i nawet tak niedbały jego zarys natychmiast wywołuje dodatkowe skojarzenia. Paradoksalnie więc to właśnie obraz M.Sobczyka wykazuje żywotność myślenia alegorycznego. Gdy inni artyści mówiąc o Polsce szukają miejsc osobnych, charakterystycznych, posługują się historycznymi wydarzeniami albo patriotycznymi symbolami, M.Sobczyk zadziałał jak alegorysta: znalazł najprostszy, czytelny atrybut, włożył go w ręce kobiecej postaci i uzyskał personifikację potwierdzającą, że mówiąc: Polska, w dalszym ciągu ją uosabiamy. Nie dochodzimy jednak do jej istoty, lecz popadamy w konwencję, a raczej w stereotyp.

Wybrane tu przykłady miały zilustrować wyróżnione przez ikonografię zjawisko przekształceń formalnych, gdzie tradycyjny temat przybiera nową formę. Przyznać jednak trzeba, że nie spełniają one warunków stawianych takim przekształceniom. Nie są kolejnym ogniwem w łańcuchu tradycji – nie mają naśladowców, a i same tylko pozornie są kontynuacją dawnego tematu, gdyż poddają go w wątpliwość. Właśnie poddanie w wątpliwość tradycji, nie jej jawne zanegowanie, ale dokonanie przesunięcia akcentu, jest elementem różnicującym dawną i współczesną sztukę, która nie jest już „ikonograficzna”.

Pozostaje nam jeszcze drugi typ przekształceń – tematycznych, gdy stary motyw zyskuje nowe znaczenie i tutaj, w przeciwieństwie do poprzedniego, materiał do badania wydawać się może niezwykle bogaty, najczęstszym bowiem zabiegiem dokonywanym na tradycji jest dziś wykorzystywanie dzieł wcześniejszych i wklejanie ich w nowy kontekst. Problem jednak polega na rozróżnieniu, czy mamy do czynienia z przekształceniem tematycznym czy z cytatem. W pracy Włodzimierza Pawlaka: *Położ się koło mnie* widzimy typowy motyw wanitatywny: dwa kładące się szkielety. Możemy więc uznać, że W.Pawlak wpisuje się w tradycyjną *Ars moriendi*⁸²⁷. Tymczasem oba szkielety trzymają w ręku bardzo charakterystyczne atrybuty: jeden sierp, drugi młot. W ten sposób motyw wanitatywny zamienia się w polityczną groteskę, nabiera zupełnie innego, odwrotnego wręcz znaczenia.

Spójrzmy na inny, mniej jednoznaczny przykład - *Wczasowicz w Kołobrzegu* Jarosława Modzelewskiego. Mamy tu postać prawie nagiego mężczyzny śpiącego w półleżącej postawie w oknie. Motyw przedstawiony można uznać za scenę rodzajową, ale formalny ascetyzm w stonowanej gamie barwnej, bez niepotrzebnych szczegółów, a przede wszystkim kompozycja i ułożenie postaci zaczerpnięte jest z tradycyjnych przedstawień Zdjęcia z Krzyża. Sam autor przyznaje: „Jak namalowałem taki obrazek *Prezentacja obrazu religijnego*, to była to dla mnie okazja do namalowania – w postaci cytatu, choć nie dosłownego – tematu ukrzyżowania. To jest z mojej strony próba przyjrzenia się kwestii obrazu religijnego i mojej możliwości względem tego problemu. A kiedy myślałem o *Wczasowiczu* i jego charakterystycznej pozycji, przyszło mi do głowy, że ewidentnie powinna to być pozycja >>zdjęcia z Krzyża<<”⁸²⁸. Można by więc stwierdzić, że podpatrzona przez artystę scenka stała się

⁸²⁷ Dał się zwięźć artyście Aleksander Wojciechowski tak właśnie interpretując obraz W.Pawlaka. Zadziałała u historyka sztuki świadomość ikonograficzna, natychmiast przyporządkowująca motywowi szkieletu treści eschatologiczne. Por. A.Wojciechowski, *Czas smutku, czas nadziei. Sztuka niezależna lat osiemdziesiątych*, Warszawa 1992, s. 18.

⁸²⁸ *Piękno jest trudne, z Jarosławem Modzelewskim rozmawia Marta Tarabula*, [w:] Jarosław Modzelewski, *Przegląd z malarstwa*, [kat. wyst.] Bunkier Sztuki, Kraków maj 2000, s. 24. W zacytowanym

pretekstem do zmierzenia się z tradycyjnym typem formalnym, ale nie z tradycyjnym tematem. Czy jest to jeszcze przekształcenie tematyczne gdzie, jak stwierdzał Białostocki – „motyw jest napełniany nowymi treściami”, a dodać należy, że zwykle dzieje się to w pewnym ciągu kolejnych drobnych przekształceń? Punktem wyjścia dla J. Modzelewskiego nie jest znaczenie – treść, którą chce przekazać – ale obraz, wrażenie, to co wizualne, dla którego szuka się konkretnej formy wśród już istniejących w sztuce „przeszłej”. Zamiast konkretnego znaczenia i konkretnego celu takiego przekształcenia, a raczej zapożyczenia, odnajdujemy wiele możliwych interpretacji, płynących z dyskursu starego i nowego użycia tej samej formy. Banalność *Wczasowicza* zderza się z patosem *Zdjęcia z Krzyża*, desakralizacja tematu religijnego staje naprzeciw sakralizacji codzienności, mimetyczne przedstawienie ciała śpiącego odcina się od geometrycznego, niemal abstrakcyjnego tła, realność podpatrzonej scenki rodzajowej nabiera teatralnego charakteru. Szybko więc od poszukiwania ostatecznego znaczenia przechodzimy do analizy wewnętrznych relacji między znaczącymi elementami przedstawienia. Od ikonografii przechodzimy więc do intertekstualności.

3. Intertekstualność

Celem wszelkich analiz ikonograficznych jest odkrycie sensu danego dzieła, tego założonego przez artystę jak i na poziomie ikonologicznym, sensu powszechnego. Obserwacja ciągów przekształceń, wędrówek tematów i motywów służyła celowi nadrzędnemu – odpowiedzi na pytanie – co znaczy dane przedstawienie i ułożenie go w już istniejącym poza nim sensie. Nietrudno więc, obserwując sztukę współczesną, dojść do wniosku, że jej ewentualne, ikonograficzne badania gubią swój porządkujący cel i jałowięją. Można oczywiście tworzyć niezmiernie wiele zestawienia powtórzeń motywu Coca-Coli w sztuce, bądź wymieniać kolejne prace cytujące *Olimpię* Maneta, bez wysiłku wskazywać na ich pierwotne źródło, ale zamiast ciągów przekształceń utworzymy tylko zbiór powtórzeń. Wątpliwą pozostanie także każda próba ustalenia jedynej, z góry przez artystę założonej treści realizującej ideę, w zamian zaś możemy wskazać na potencjał niezobowiązujących gier znaczeniami.

Wszelkie nawiązania do istniejącej już sztuki wydają się dziś zawłaszczeniem, cytatem, pastiszem czy wręcz parodią dlatego, że wyczuwamy rozbieżność między tym, co obce i tym, co autentyczne. Nawet w przypadku jednorodnego dzieła, które jest imitacją, jawność historycznego (anachronicznego) języka, którym posłużył się autor współczesny, wprowadza zakłócenie w odbiorze⁸²⁹. Patrząc na dzieło i próbując je zrozumieć automatycznie jesteśmy odsyłani do innych obrazów i stylistyk, pochodzących tak ze sztuki dawnej, jak i całej współczesnej ikonosfery. Rozpoznanie owego odniesienia powoduje ciąg asocjacji i chęć odnalezienia ich miejsca w oglądanym dziele, rozpoczyna się wtedy proces analizowania relacji i napięć między poszczególnymi znaczącymi elementami w obrazie, a nie odbieranie obrazu jako zgodnej całości. Jednym słowem, mamy do

fragmentie wypowiedzi artysty widoczna jest niechęć czy niemoc podjęcia tematu religijnego wprost, lecz przy okazji, poprzez cytat, jak przy *Prezentacji obrazu religijnego*.

⁸²⁹ Tym, bardziej, że choćby użycie współczesnych materiałów, np. farby akrylowej, natychmiast powoduje takie zakłócenie.

czynienia z tym, co w badaniach literackich już od lat 70-tych nazywano intertekstualnością: „tekstową interakcją, która wytwarza się wewnątrz jednego tekstu” jak – pisała Julia Kristeva⁸³⁰, dając impuls do rozpowszechnienia się tego terminu i określenia nim szczegółowych badań. Zjawiska zachodzące w sztuce postmodernistycznej skierowały także uwagę badaczy sztuki na intertekstualność⁸³¹. Taki rodzaj analizy stał się też podstawą krytyki artystycznej – krytyk zobowiązany do przybliżenia odbiorcy dzieła, wskazuje na elementy i relacje między nimi, które mogą konstytuować sensy. Zaczęto badać także intertekstualność w sztuce dawnej, choć nie jest to metoda historyczna. Intertekstualność skupia się na konkretnym dziele, bada jego wewnętrzne, znaczeniowe relacje, ale choć często wychodzi także ku rozpoznaniu relacji zewnętrznych⁸³², m.in. z historycznymi stylami, nie umieszcza go w historii, nie szuka jedności, lecz odmienności⁸³³. Ikonograficzne odczytanie pojedynczego dzieła związane było z historycznym porządkowaniem obrazów: dojście do jego źródła i odnalezienie sensu służyło celowi jeszcze wyższemu – zakorzenieniu go w konkretnym miejscu w dziejach sztuki, a także odnalezieniu tworzącego je światopoglądu a co za tym idzie - rekonstrukcji kultury. Można tu chyba, porównując ikonografię do intertekstualności, posłużyć się metaforą Franka Ankersmita, porównującego pracę historyka modernisty i postmodernisty: „Dla modernisty świadectwo jest płytą, którą historyk unosi, by zobaczyć, co się pod nią kryje. Dla postmodernisty jest ono płytą, po której stąpa, by przejść na inną płytę: a zatem horyzontalność zamiast wertykalności”⁸³⁴.

Intertekstualność różni się także od badań źródłoznawczych i komparatystyki, które na polu historii sztuki uzupełniały badania ikonograficzne⁸³⁵. Ikonografia obejmowała oczywiście swoimi badaniami tematy, w których pojawiają się elementy intertekstualności, np. cytaty innych dzieł, choćby w przedstawieniach galerii i kolekcji obrazów czy artysty podczas pracy⁸³⁶, ale to dopiero metoda intertekstualna odkrywa dialogiczny charakter cytatów, zapożyczeń i przekształceń. Co więcej, wydobywa istotną różnicę między intertekstualnością w dziełach dawnych i współczesnych. Gdy Wojciech Suchocki pisze, że „cytat - eksterytorialna strefa na przecięciu dzieł, wszczyna grę, która zawsze jest świadectwem wysłyszenia wołania, spełnienia oczekiwania, a pośród niepoliczonych możliwości jej przebiegu zaznacza

⁸³⁰ J.Kristeva, *Problemy strukturyzowania tekstu*, „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 4, s. 246.

⁸³¹ Można by próbować stworzyć inny termin – interobrazowość czy interikoniczność, skoro jednak sama metoda jest zapożyczona z badań literackich, a całość tej rozprawy dotyczy problemu odczytywania dzieł sztuki, takie mnożenie terminów wydaje się zbędne. Tym bardziej, że termin intertekstualność coraz częściej jest używany w teorii sztuk plastycznych.

⁸³² Za szerokim rozumieniem intertekstualności opowiada się m.in. Ryszard Nycz. Obejmuje tym terminem relacje tekst-tekst, tekst-gatunek, tekst-rzeczywistość, R.Nycz, op. cit. Te trzy tendencje omawia także skrótowo S.Balbus, *Między stylami*, wyd. II, Kraków 1996, s. 41-42

⁸³³ Stanisław Balbus zwracając uwagę na ahistoryczność intertekstualności pisze: „Następujące w perspektywie historycznej interakcje tekstowe, kształtujące świadomość czytelniczą i sterujące jej aktywnością, zastępowane są tu w istocie rzeczy interakcjami lekturowymi, których głównym aktywnym podmiotem, w istocie nieskrępowanym, staje się czytelnik, ustanawiający – na zasadzie mniej lub bardziej swobodnej gry >>przestrzeń intertekstualną<< przedmiotu każdorazowej lektury, przy czym aktualna struktura owej przestrzeni (z zasady labilna i efemeryczna) bynajmniej nie musi (a w niektórych ujęciach: nie powinna) odpowiadać dynamicznej strukturze procesu historycznoliterackiego. S.Balbus, op. cit., s. 50.

⁸³⁴ F.R.Ankersmit, *Historiografia i postmodernizm*. [w:] *Postmodernizm. Antologia* ..., s. 159.

⁸³⁵ O różnicy między intertekstualnością a źródłoznawstwem patrz m.in. M.Głowiński, *O intertekstualności*, „Pamiętnik Literacki”, 1986, t. LXXVII, z. 4, s. 76-78.

⁸³⁶ Por. H.U.Asenmissen, G.Schweikhart, *Malerei als Thema der Malerei*, Berlin 1994.

tę, w której punkt widzenia dzieła cytującego ma charakter sprostowania, powiedzenia prawdy⁸³⁷, to bynajmniej nie może mieć na myśli dzieł współczesnych, które nie uzurpują sobie prawa do mówienia prawdy, wręcz przeciwnie, wciąż podważają wiarę w jej istnienie. Jak wnioskuje Jarosław Suchan, to, co dzieli współczesną intertekstualność od dawnej, to odejście od alegatywnego ujmowania tradycji⁸³⁸. Alegację, pojęcie zapożyczone od Stanisława Balbusa⁸³⁹, rozumie J. Suchan jako cytowanie oparte na uznaniu autorytetu przytaczanego dzieła oraz poczucie przynależności do tej samej co jego twórca wspólnoty kulturowej⁸⁴⁰. „Nowy rodzaj intertekstualności – pisze J. Suchan, jaki niewątpliwie pojawił się w wieku dwudziestym, ściśle łączy się z utratą wiary w to, że po pierwsze – sztuka stanowi jedność (albo chociażby zbiór jakichś większych całości), po drugie – istnieją w niej obrazy i języki, które jako wzorce są dobrem wspólnym (w istocie one tę jedność gwarantują) i po trzecie – ponieważ są wzorcami (i dobrem wspólnym), można, czy wręcz powinno się nimi posługiwać, a ponieważ sztuka stanowi jedność, posłużenie się nimi nie prowadzi do dramatycznego rozwarstwienia dzieła na to, co własne i to co cudze”⁸⁴¹. Idąc za tą myślą można zaryzykować porównanie: artysta dawny jest spadkobiercą, postawa współczesnego twórcy przypomina barbarzyńcę, który przychodząc z zewnątrz (z nowoczesności, która zanegowała tradycję), bierze co chce, czując się właścicielem. Gdy w barbarzyńcy budzi się jednak chęć rozpoznania tego, czym zawładnął, odzywa się w nim melancholik.

W ten sposób można wyróżnić dwie współczesne postawy wobec przeszłości – negatywną – ironiczną, parodystyczną i pozytywną – melancholijną, posługującą się stylizacją i pastiszem, która podejmuje próbę restytucji autorytetu przeszłości lub w sposób dialogiczny okazuje jej akceptację (czyli powtarzając za S. Balbusem, aspekt asymilacyjny jest w niej silniejszy od alienacyjnego⁸⁴²). Możemy więc mieć we współczesności do czynienia z alegacją w sferze twórczości, która jest jednak w sprzeczności z nastawieniem odbiorczym. Stąd między innymi wynikał tak wyraźny sprzeciw Benjamina Buchlocha wobec figuracji, która nie była dla niego autorytetem.

Artystycznych strategii opierających się na intertekstualności jest wiele i w różny sposób można je klasyfikować. Przede wszystkim rozróżnia się je na podstawie relacji tekstu do archetektu. Wykaz intertekstualności sporządzony według tego kryterium podaje Henryk Markiewicz, są tu m.in. przekłady, transformacje, ikonizacje, imitacje, konfrontacje, nawiązania i metatekstualizacje, z wszelkimi gatunkowymi odmianami⁸⁴³. S. Balbus, rozumiejąc intertekstualność jako relacje międzystylowe, wymienia osiem podstawowych strategii: aktywna kontynuacja, restytucja, jawne naśladownictwo, epigonizm, reminiscencja, transpozycja, stylizacja, parastylizacyjna

⁸³⁷ W. Suchocki, *Mówić dziejowo*, [w:] *Historia a system. Materiały Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa 1997, s. 77.

⁸³⁸ J. Suchan, *Dwa modele intertekstualności*. Waliszewski i Janisch, „Artium Questiones”, 2002, t. XIII, s. 102.

⁸³⁹ S. Balbus, op. cit. Zgadzając się z wnioskami J. Suchana, można jednak zauważyć, że w przypadku omawianego przez niego obrazu *Wyspa Miłości* Waliszewskiego analiza ikonograficzna byłaby równie efektywna, co intertekstualna, gdyż artysta dokonuje po prostu formalnego przekształcenia tematu arkadyjskiego – co obserwowaliśmy w sztuce nowoczesnej, np. u Matisse’a.

⁸⁴⁰ Tamże.

⁸⁴¹ Tamże, s. 107.

⁸⁴² S. Balbus, op. cit., s. 428.

⁸⁴³ H. Markiewicz, *Odmiany intertekstualności*, „Ruch Literacki”, lipiec-październik 1988, z. 4-5, s. 260-261.

kontrowersja, które dalej dzieli aż na 28 strategii bardziej szczegółowych. Co jednak dla nas ważniejsze, cztery pierwsze grupy zalicza autor do alegatycznych wobec przywoływanej przeszłości, cztery kolejne do polemicznych, choć i wśród nich pojawiają się akceptacyjne. Typologia przedstawiona przez S.Balbusa nie zawiera jednak ważnego dla sztuki współczesnej dosłownego cytatu -wyrażenia podanego w cudzysłowie, który musimy koniecznie uwzględnić. Mając więc na uwadze przede wszystkim znaczenie, jakie nadaje dziełu intertekstualizacja, rozważmy jej strategię jako wyraz postawy wobec archetektu – od ironii po nostalgiczną tęsknotę, co będzie się wiązało z ujawnieniem postaw negujących i akceptujących tradycję.

Głównym generatorem artystycznej twórczości, wydaje się dziś żywioł ironii, jest więc on często wymieniany jako najważniejsza cecha postmodernizmu. Dwa jednak gatunki podstawowe dla ironii- parodia i pastisz, doczekały się wielu teoretycznych omówień, które coraz częściej sytuują je na przeciwstawnych biegunach. Gdy parodia i burleska w dalszym ciągu przejawiają swój komiczny, ośmieszający charakter, o tyle pastisz widziany jest dziś, zwłaszcza dzięki refleksji Frederica Jamesona jako nostalgiczny⁸⁴⁴. W pastiszu nie tyle widzi się nieudolność słabego twórcy, na którą wskazuje źródłosłów (ze średniowiecznej łaciny - *pasticus* – ciastowaty, partactwo), ale wynikające z ogólnokulturowego i społecznego wyczerpania tak potencji innowacyjnej jak i realnego spojrzenia na czas i historię, naśladowanie przeszłości jako stereotypu. Diagnoza postmodernistycznej intertekstualności rozpościerała by się więc pomiędzy parodią –zauważaną w postmodernizmie przez Lindę Hutcheon a pastiszem, uwypuklanym przez F.Jamesona⁸⁴⁵. Oczywiście pomiędzy nimi odnajdziemy wiele pośrednich form, które nie określają jasno stosunku artysty do przeszłości.

Do jawnie parodystycznych współczesnych prac na pewno zaliczyć można realizację Nicole Eisenman. Namalowany w stylu van Gogha obraz przedstawiający tego artystę (wg. *Portretu z obciętym uchem*) stojącego przed sklepową witryną pełną uszu i trzymającego w ręku doklejoną, celofanową torebkę z uchem w środku, wydaje się niewybredną parodią. Można więc nazwać ją burleską, gdyż łamie zasadę *decorum*. Ciekawsza i rzeczywiście śmieszna wydaje się zaś realizacja tej samej autorki *Matisse Instalation*. Na ścianie powieszony jest sparodiowany obraz Matisse'a *Taniec*, gdzie same nagie kobiety tańczą wokół pala z przywiązany do niego mężczyzną. Można by oczywiście ten obraz uznać za dowcipną, feministyczną krytykę patriarchalności modernizmu, gdyby nie fakt, że obraz ten oglądają ustawione przed ścianą groteskowe kukły lalek i małp w damskich fatałaskach, a obok odwrócony do ściany stoi duży rozmiarów fallus – zabawka na kółkach. Nie tylko modernizm, ale i feministyczne dyskursy zostały tu ośmieszone. Parodystyczny, lekki humor przejawiają także rzeźby Barry'ego Flanagana – odlewane z brązu zajęczki w „galopie”. Nie tyle mamy tu do czynienia z parodią konkretnych dzieł, co żart płynący z użytego materiału (brązu) i figuratywnej formy zarezerwowanej dla poważnej, pomnikowej rzeźby. Podobnym żartem wydają się rzeźby ze szlachetnych materiałów Jeffa Koonsa –choć rzadziej czerpie on swe „archeteksty” ze sztuki (choć takie się zdarzają, np. *Jan Chrzciciel*

⁸⁴⁴ F.Jameson, *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne*, [w:] *Postmodernizm. Antologia...* s. 190-213.

⁸⁴⁵ Por. J.N.Duvall *Troping history: Modernist Residue in Fredric Jameson's pastiche and Linda Hutcheon's Parody*, „Style”, Fall 1999, Vol. 33, s. 372-391*.

Leonarda da Vinci), częściej zaś z kultury masowej – kiczu, który jest powtarzany przez niego kliszą⁸⁴⁶. Już w przypadku realizacji J.Koonsa mamy pewne wątpliwości co do ich czysto parodystycznego charakteru, trudno stwierdzić, czy jego stosunek do zapożyczonych stylistyk i motywów jest krytyczny, a zarazem nie jest też pewna jego postawa afirmatywna. Artysta ten działa bowiem na granicy pomiędzy sztuką a pornografią, sztuką a kiczem i budzi w ten sposób dyskurs dotyczący sztuki, piękna, gustu itp., jednocześnie wciąż eksperymentuje, co zbliża go w pewien sposób do neoawangardy.

Medium dającym duże możliwości intertekstualne jest fotografia. Szczególnie dziś popularna fotografia inscenizowana niejednokrotnie odwołuje się do dzieł dawnych, czego przykładem może być twórczość Cindy Sherman i Yasumasy Morimury⁸⁴⁷. Strategia u obojga jest podobna. Cindy Sherman umieszcza siebie w obrazach dawnych, z tym, że inscenizacja i jej charakterystyka zawsze zdradza sztuczność. Y.Morimura obsadza siebie w rolach żeńskich i jest doskonale ucharakteryzowany, choć jego rysy są na tyle wyraziste, że szybko pozwalają go rozpoznać, inscenizacja jest zaś dokładna jak w imitacji. Nuta ironiczna jest w tych pracach coraz mniej wyraźna, stylizacja⁸⁴⁸ wprowadza nas w dyskurs tożsamości i medium. Morimura - Japończyk, gra rolę kobiety, najczęściej białej Europejki (choć robi także pastisze sztuki japońskiej)⁸⁴⁹. Ostatnio wydany jego album *The Daughter of Art History* zawiera „inscenizacje” dzieł sztuki europejskiej od starożytności, co więcej swojej twarzy udziela artysta nie tylko ludziom, ale „cezannowskim” jabłkom czy holenderskim gruszkom, a powtarzalność tej strategii nie zaskakuje już, ale zamienia się w wykład o malarstwie, stylach, a przede wszystkim w dyskurs z historią i medium sztuki. Przypomina to pewną, niezwykle modną zwłaszcza w XIX wieku, towarzyską zabawę w żywe obrazy⁸⁵⁰, które miały być spełnieniem marzenia o kontakcie z wykreowaną przez artystę rzeczywistością. Jak pisze Małgorzata Komza, „Obraz malarski naśladuje rzeczywistość, a żywy obraz naśladuje to, co już w wyniku tego działania powstało. Proces ten więc jest jakby spotęgowany, a rzeczywistość w żywych obrazach jest przede wszystkim rzeczywistością sztuki”⁸⁵¹. W dodatku rzeczywistość malarska powtórzona w żywym obrazie została tu przetransponowana na język fotografii, co jeszcze bardziej podkreśla jej hiperrealność.

⁸⁴⁶ O kiczu w sztuce Koonsa por.: W.Kazimierska-Jerzyk, *Artysta postmodernistyczny – demaskator pozornych diagnoz kiczu*, [w:] *Kicz, jarmarczność, tandeta w kulturze masowej XX wieku*, red. L.Rożek, Częstochowa 2000, s. 47-52.

⁸⁴⁷ Artystyczną bliskość twórczości obojga artystów podkreślił Y.Morimura, poświęcając Cindy Sherman pracę zatytułowaną: *To My Little Sister: For Cindy Sherman* (1998), gdzie fotografuje siebie ucharakteryzowanego na C.Sherman z jednego z jej *Fim-Still*. (*Untitled # 96*, z 1981 roku).

⁸⁴⁸ Aby odróżnić stylizację od pastiszu, przyjmujemy za S.Balbussem, że w przypadku tego drugiego nie ma napięć wewnątrztekstowych, jakie są w stylizacji.

⁸⁴⁹ Por. *Seeing his Own Absence. Culture and Gender in Morimura's Photographic Self-Portraits*, „Journal of Visual Art Practice”, 2001, vol. 1, s. 162-170.

⁸⁵⁰ Wyczerpującym opracowaniem problemu żywych obrazów jest praca Małgorzaty Komzy, *Żywe obrazy. Między sceną, obrazem i książką*, Wrocław 1995.

⁸⁵¹ Tamże, s. 26.

Nostalgicznego charakteru nabierają pastisze artystycznego duetu Komar – Mielamid. Ich *Sots-art*, analogiczny do pop-artu, okazuje sentyment do stalinowskiego realizmu, powtarzając jego stylistykę i tematykę. Autorzy - rosyjscy emigranci przyznają, że socrealizm był sztuką ich dzieciństwa i dziś bawią siebie i innych jego konwencją⁸⁵². Gdy jednak w 1981 roku wystawili ogromnych rozmiarów portret Hitlera i dodatkowo otoczyli go kwiatami, nikt się już nie śmiał, a argument, że mają prawo do sportretowania Hitlera, bo obaj są Żydami nie przemówił zupełnie do widzów⁸⁵³.

Transpozycją tematyczną⁸⁵⁴ o dwuznacznej komiczno-akceptacyjnej wymowie jest na pewno bardzo znany obraz Petera Blake *Spotkanie albo życzę miłego dnia, panie Hockney*. Strawestowany obraz Courbetta – scena spotkania malarzy: Davida Hockney’a, Petera Blake i Howarda Hodgkina umieszczona została na skwerze przed supermarketem. Niespodziewanie w tej całkiem prawdopodobnej scenie pojawia się ogromnej wielkości pędzel, który służy Hockney’owi za kij wędrowca. Wiele odniesień do sztuki dawnej, w połączeniu z charakterystycznym, pop-artowskim uproszczonym modelunkiem sprawia, że obraz ten jest tajemniczy i intrygujący, niemożliwy do jednoznacznego odczytania. Z podobnym zabiegiem mamy do czynienia w przypadku obrazu Willkinsa *Figures with Landscape*. Jest to dalekie echo *Koncertu* Tycjana i *Śniadania na trawie* Maneta. Naga dziewczyna leżąca na kanapie przysłuchuje się koncertowi dwóch młodych mężczyzn. Zamiast pejzażu mamy na ścianie obraz z pejzażu w stylu Cezanne’a, a pusty pokój oświetla typowa lampa biurowa na pantografie. Tutaj tęsknota za niewinną sielanką jest już bardzo widoczna, jak w całym pastiszowym malarstwie, które Charles Jencks nazywa nowym klasycyzmem. Nie pozostaje już nic z ironii w obrazach Mileta Andrejevica, Jamesa Lecky, Edwarda Smitha. Wszystkie są jawnym naśladownictwem klasycznego, arkadyjskiego tematu, różnią się one między sobą tylko tym, że w niektórych pojawiają się elementy współczesne, np. stroje albo mężczyzna grający na gitarze. „(...) Oni zawsze pokazują, w sposób subtelny i zrozumiały, że arkadia nie całkiem została stracona jako zredefiniowana”⁸⁵⁵ - pisze niezbyt trafnie Ch.Jencks, gdyż w odbiorze redefinicja nie następuje, skamieniałe figury i bezczasowość raczej mówią o jej bezpowrotnym odejściu.

Moglibyśmy wymienić tu jeszcze sporo nazwisk artystów posługujących się naśladowaniem czy wręcz imitacją dawnych stylów i motywów, nie to jest jednak naszym celem. Warto natomiast wspomnieć jeszcze o rozróżnieniu, jakiego dokonał Douglas Crimp. Wyróżnił on dwa rodzaje przywłaszczenia: regresywne, gdy służy do skonstruowania z historycznych stylów „osobistej” wizji jak np. w fotografii Mapplethorpe’a (czy malarstwie M.Marianiego), albo progresywne, jak u Sherrie Levine, która przywłaszcza całe, konkretne dzieło i nie maskuje jego kradzieży,

⁸⁵² Podobnie wypowiadają się inni emigracyjni artyści rosyjscy z grupy *Kazimir Passion*: „1.Nostalgia za powojennym okresem rosyjskiej kultury – czasem dzieciństwa; 2. Ironia wobec kultury rosyjskiej, ale ironia rodzaju uczuciowego, jaką mogą odczuwać dzieci wobec rodziców”, cyt. za: M.Rueschmeyer, I.Golomstok, J. Kennedy, *Soviet Emigré Artists. Life and Work in the USSR and the United States*, New York-London 1985, s. 150.

⁸⁵³ Por. Tamże, s. 141.

⁸⁵⁴ Por. S.Balbus, op. cit., s. 362-379.

⁸⁵⁵ *Interview with Charles Jencks*, [w:] *An Art & Design Profile, The post-Avant-Garde. Painting in the Eighties*, 1987, vol. 3 7/8, s. 46-47.

używając go, ale nie konstytuując własnego stylu⁸⁵⁶. Można jednak zaryzykować stwierdzenie, że przywłaszczenia regresywne stają się alegatycznymi, aktywnymi kontynuacjami, zaś progresywne mają charakter polemiczny. Co jednak ciekawe, te drugie nigdy nie są stylizacjami, lecz zawsze posługują się jawnym, często wziętym w cudzysłów (ramy) cytatem⁸⁵⁷ i kolażem cytatów. *Dylemat Lampwicka*, obraz Davida Salle z 1989 to kolaż różnych, trudnych do zidentyfikowania cytatów – od afrykańskiej maski po fragment obrazu Luciana Freuda. Tytuł chyba ostrzega nas przed próbami interpretacji, aby nie zamienić się w osła jak przywołany bohater bajki *Pinokio* w krainie wiecznej zabawy. Typowym dla twórczości D.Salle’a zabiegiem jest nakładanie na siebie obrazów. Tu z pewnością można się posłużyć określeniem palimpsest, powierzchnia płótna jest kilkakrotnie wykorzystywana, obrazy nakładane są jeden na drugi, wchodząc ze sobą w różne relacje, nie zdradzając jednak ze sobą łączności.

Cytat nie zawsze jednak musi negować wykorzystywaną przeszłość. Obraz Roba Scholte *Krzyk* przedstawiający figurkę kłowna z nakręcanej pozytywki malującego ołówkiem *Krzyk* Muncha wydaje się dobrze i nieco ironicznie ilustrować stwierdzenie Umberto Eco, że w epoce utraconej niewinności można coś jeszcze powiedzieć tylko za pomocą cytatu⁸⁵⁸. Nader wyrazisty, groteskowy motyw kłowna spotyka się tu z równie wyrazistym cytatem, a dodatkowego znaczenia nabiera fakt, iż ów kłown nie powieli samego obrazu Muncha (wtedy moglibyśmy mówić o krytycznej parodii), lecz maluje scenkę z muzeum – gdzie przed obrazem stoi w pozie znawców dwoje widzów, dzięki czemu mamy element utożsamienia czy alegacji. Dodatkowe elementy jak świński zad w tle obrazu, srebrna korbka do nakręcania pozytywki, wprowadzają dodatkowe elementy dialogu: między ekspresją a sztucznością, między malarstwem a fotorealizmem, a przede wszystkim są ironiczną odpowiedzią na pytanie o kondycję sztuki i artysty.

Jeśli możemy mówić o alegorii w malarstwie postmodernistycznym, to jest nią na pewno alegoria ruin. Wpływ na jej popularność z pewnością musiał mieć tytuł artykułu D.Crimpa *Na ruinach muzeum*⁸⁵⁹, zilustrowany przykładem prac Rauschenberga. W ślad za nim idą kolejni artyści, którzy zestawiają cytaty obrazów, tworzących w naszym *Muzeum wyobraźni*⁸⁶⁰ mozaikę rzadko układającą się w całość. Taką alegorią ruiny muzeum może być obraz Pata Steira *Serie Brueghela (Vanitas stylu)*, (1982-4) – luźno odtwarzający martwą naturę Jana Bruegela Starszego *Kwiaty w błękitnej wazie*. Złożony jest z 64 fragmentów, wyraźnie od siebie oddzielonych, każdy namalowany w innym stylu historycznym, od Boticcellego do Beckmanna, Baselitza, a nawet abstrakcji geometrycznej. „Jest to szczególna marność, daremny trud mówienia o oryginalności i indywidualnym geniuszu w kontekście historii. Steir kwestionuje możliwość wiecznej oryginalności i autentyczności wizualnego

⁸⁵⁶ D.Crimp, *Appropriating Appropriation* [w:] Tenże, *On the Museums Ruin*, s. 129.

⁸⁵⁷ Cytat jest tu zaznaczony, często jest to kopia dzieła, reprodukcja bądź jego fragment, nie powiązana stylistycznie z resztą pracy. Por. B.Bakula, *Obrazy w obrazach. O pewnym metatekstowym zjawisku kultury*, „Artium Questiones” 1990, t. IV, s. 57-73.

⁸⁵⁸ U.Eco, *Na marginesie Imienia Róży*, [w:] Tenże, *Imię Róży*, wyd. IV, Warszawa 1991, s. 618.

⁸⁵⁹ Pierwodruk w „October” 1980, nr 13, przedruk w: D.Crimp, *On the Museums Ruin*, London 1993., s. 45-64.

⁸⁶⁰ Do koncepcji *Muzeum wyobraźni* A.Malraux odwołuje się D.Crimp w swoim tekście, my też do niego wrócimy w następnej części.

doświadczenia w tym *tour-de-force* postmodernistycznej wrażliwości”⁸⁶¹ - pisze H. Fox. Bardziej jeszcze jednoznaczne alegorie ruiny przywołuje duet Ann i Patrick Poier w rzeźbach przedstawiających antyczne ruiny i fragmenty posągów. Podobnie alegoryczne wydają się rzeźby Igora Mitoraja – zawsze fragmentaryczne, o których autor, zapytany gdzie widziałby je najchętniej odpowiada: „Idealnym dla mnie miejscem byłyby nowoczesne ruiny. Stare domy, opuszczone fabryki”⁸⁶². Najbardziej jednak przemawiającą do dziś alegorią, która niezmiennie towarzyszy sztuce i zawsze jest czytelna, jest oczywiście alegoria śmierci. Zaskakująco proste w pomyśle rzeźby Muriel Castanis są tego dobrym przykładem. „Stojące, zakapturzone figury są zastygłą grecką draperią bez figury - pisze Ch.Jencks, archetypiczną pozą, w której brakuje dobroczynnej bogini. Zrobiona z ubrań usztywnionych na wieczność żywicą epoksydową ta pusta reprezentacja humanistycznego ideału może być wzięta i jako konwencjonalna figura śmierci przychodząca by ogłosić swą kolejną ofiarę, albo jako alegoryczny komentarz do dzisiejszych czasów”⁸⁶³.

Przytoczone tu przykłady dzieł sztuki wskazywałyby bardziej na nostalgiczny niż parodystyczny model postmodernizmu. Jest to jednak celowy wybór, na koniec bowiem pozostawiliśmy sobie najciekawszy chyba wymiar postmodernistycznej intertekstualności, który metanarracyjną skłonność przemienia w dialog z modernizmem. Tu, jak się wydaje, artyści wykazują najwięcej dowcipu, może dlatego że jest to specyficzna ironia, jak wspominali artyści soc-artu, ironia uczuciowa, jaką żywią dzieci do rodziców⁸⁶⁴.

4. Tekstualizacja modernizmu

Wszystkie do tej pory wymienione przykłady strategii intertekstualnych zawierały mniej lub więcej pierwiastka metatekstualnego. Wszystkie one ukazywały swe zapożyczenia i stawiały pytania o ich, bądź własną tożsamość. Zauważmy, że rzadko pojawiały się tematy spoza sztuki, zawsze zaś kierowały nas ku problemom „meta”. Obserwacja różnych strategii prowadzi do wniosku o formalnej – obrazowej zaledwie zbieżności między sztuką tradycyjną a współczesną i ich rozbieżności w sferze znaczeń. Mimo wszelkich prób alegacji sztuki dawnej, nie może ona być dla postmodernistów dziedzictwem. Nawet jeśli artyści nie do końca zdają sobie sprawę (co chyba jest rzadkością) z nieadekwatności historycznych form, w odbiorze i tak nie zostaną one uznane za kontynuację tradycji. Przypomnijmy jeszcze słowa S.Balbusa: „owe historyczne formy (>>języki<<) pozostają wobec aktualnej sytuacji kulturowej albo nie w pełni adekwatne, ponieważ posiadają odmienne zakorzenienia i motywacje w rzeczywistości, która je zrodziła (odmienne >wewnętrzne światopoglądy<), albo też w trakcie swego funkcjonowania i rozpowszechnienia uległy zafałszowaniu i zatraciły semiotyczną sprawność lub skierowały ją na tory, gdzie współczesność nie ma czego szukać(...) Bezpośrednie przeszczepienie i prosta modernizacja adaptacyjna (czyli aktywna kontynuacja) takich form jest wówczas niemożliwa, gdyż wiązałaby się z mistyfikacją polegającą na bezprawnym imputowaniu współczesności utrwalonych w

⁸⁶¹ H.Fox, *Avant-Garde in the 80s*, [w:] *The Post-Avant-Garde Painting...*op. cit. s. 29.

⁸⁶² *Tęsknota za złotym wiekiem. Igor Mitoraj*, [w:] W.Wierzchowska, *Autoportrety*, Warszawa 1991, s.

176.

⁸⁶³ Ch.Jencks, *Post-modernism, The New Classicism in Art and Architecture*, London 1987, s. 114.

⁸⁶⁴ Por. przyp. 37.

głębokiej strukturze owych form „wewnętrznych światopoglądów”(…)”⁸⁶⁵. I choć co jakiś czas taka mistyfikacja się artystom udaje, zwykle jest przez publiczność szybko wylapywana⁸⁶⁶.

Czy więc postmodernizm jest sztuką bez tradycji? Wydawałoby się, że jego bezpośrednią tradycją jest modernizm, zwłaszcza jeśli uznamy, że podstawową cechą tradycji jest „jej status present perfect: stan rzeczy, który już się wprawdzie dawniej dokonał, ale który nadal, >teraz< trwa i zachowuje aktywną moc”⁸⁶⁷. Artyści współcześni wciąż odczuwając aktywną moc modernizmu podejmują z nim dialog bądź jawną polemikę, starając się go przekształcić lub zneutralizować. Wybierają więc zwykle te strategie intertekstualne, które uderzają w asemantyczny charakter modernistycznych nurtów i nadają im nieoczekiwane znaczenia, wykorzystując jednocześnie w pełni jego formalne zdobycze.

Tak jak teoretycy współcześni, o czym już pisaliśmy, nadają dziś znaczenia „milczącemu” modernizmowi, podobnych zabiegów dokonują artyści. Pozorne kontynuacje najbardziej autoreferencyjnych kierunków okazują się być dekonstruującą je tekstualizacją – gdyż przywoływane dzieła modernistyczne stają się archetektami, które można odczytać wbrew intencji ich twórców. Obrazy malarzy z ruchu Neo-geo na przykład wydają się być kontynuacją minimalistycznego malarstwa, ale przy dłuższym oglądaniu zaczynają nasuwać pewne skojarzenia. John Perrault, krytyk pisma „Artforum” pisał: „Kraty minimalistycznego malarstwa są przekształcone w sieci czy okratowanie, które są pełne znaczeń i posiadają treści, które wychodzą poza samoreferencję”⁸⁶⁸. Peter Halley układając geometryczne formy w kombinacje znakowe, budząc u widza asocjacje, rozpoczyna dyskurs o modernizmie. W pracach zbliżonych do obrazów Franka Stelli barwne, geometryczne, wydawałoby się abstrakcyjne kształty zaczynają układać się w kraty więzienia. Zderzenie abstrakcji geometrycznej z więzieniem – może być wzięte za żart, zwłaszcza w czasach, gdy artyści zaczęli głośno mówić o Greenbergowskim terrorze – ale B.Taylor wyraźnie odczytuje je jako metaforę zniewolenia i zamknięcia, tak samo jak i formę redukcji. Barwy ostre, kontrastowe, przypominające reklamę, także mają tu znaczenia - bo za więzienie uważa P.Halley szkołę, szpital, strukturę miejską⁸⁶⁹. Co więcej autor używa w tych realizacjach materiału [Roll-a-tex] imitującego stiuk, przekracza więc granice płaskiego malarstwa minimalistycznego i zbliża je do rzeźby sugerując przestrzeń, wykorzystując przy tym pulsowanie gorących, „neonowych” barw. Zainspirowane pismami Foucaulta *Day-glow-Prison* P.Halleya wychodzą daleko poza ironiczną krytykę minimalizmu. One na nowo uczą patrzenia na świat i dostrzegania realnych w nim zagrożeń, ściągają sztukę na ziemię z krainy utopii. Krótki tekst P.Halleya o linii świadczy o zupełnie nowym spojrzeniu na sztukę lat 60-tych, ale i o poważnym dystansie do wykreowanego w tym czasie świata: „Nagle w sztuce latach 60-tych, pojawiły się wyobrażenia okręgów. To były tarcze Nolanda, kołowe aranżacje Smithsona, okrągło zarysowane konfiguracje Morrisa i Serry. Lata 60-te przyznały temu pędowi ku kołu znaczenie jedności – koło było brane za glob, obraz

⁸⁶⁵ S.Balbus, op. cit., s. 420.

⁸⁶⁶ Takie przykłady spotkać można w sztuce polskiej lat 80-tych, poruszymy ten problem jeszcze w ostatniej części.

⁸⁶⁷ S.Balbus, op. cit., s. 68.

⁸⁶⁸ Cyt. za: B.Taylor, *The Art of Today*, London 1995, s. 40.

⁸⁶⁹ Tamże, s. 96.

kompletności, znak jedności. Ale wygląd tych kolistych motywów przedstawiał coś bardziej skomplikowanego. W prawie każdym przypadku, centrum jest puste. Charakter tych okręgów-obrazów okazuje się nie pełny [*solid*], ale linearny⁸⁷⁰. Dalej zaś zauważa: „w latach 60-tych celem astronautów było okrążyć orbitę ziemi, zaznaczyć koło przez niebiosa dookoła planety (....) To było tak, jakby magia szamanów ukazała swą moc, a szamańskie recepty wygnały na dobre cudowność Natury. System został zamknięty, stał się masywną maszyną do reprodukcji swoich własnych założeń, osiągnął w orbitalnym modelu stan *stasis*”⁸⁷¹. P.Halley zauważa więc, wbrew wszelkim modernistycznym zapewnieniom o racjonalności świata i sztuki, uwikłanie rozumu w mit i magię, zupełnie jakby zainspirowany był przez Aby Warburga, który przecież w ludzkim dążeniu do podbicia przestworzy widział odwet irracjonalnych monstrów pogańskich.

Wśród artystów dyskutujących z abstrakcją geometryczną wymienić trzeba Sherie Levine. Przez pewien czas pokazywała ona na wystawach kopie obrazów El Lissitzky’ego, P.Mondriana, W.Malewicza i innych. „To co robiłam – tłumaczyła, było próbą wyjaśnienia jak ta Edypowa relacja artystów z artystami dawnymi (np. chęć zabicia ich) jest represjonowana: i jak ja, jako kobieta, mogłam pozwolić sobie na reprezentowanie męskiej żądz”⁸⁷². Artystka przez ciągle zapożyczenia, nie stylizacje, ale właśnie przywłaszczenia, podważała oryginalność sztuki nowoczesnej, ale także wszelkiej myśli. Stąd i jej komentarze są przywłaszczeniami, jak ta tawestacja Barthes’a: „Każde słowo, każdy obraz jest dzierżawiony i zastawiony. My wiemy, że obraz [malarski] jest tylko przestrzenią w której wiele obrazów, żaden z nich nie oryginalny, mieszają się i zderzają. Obraz jest plecionką cytatów przerysowanych z niezliczonych centrów kultury.(...). Przychodzący po malarzu plagiator już dłużej nie nosi w sobie pasji, humoru, uczuć, wrażeń, ale raczej ogromną encyklopedię, z której rysuje. Widz jest tabliczką na której wszystkie cytacje, które są makijażem obrazu, są zapisane i żadne nie jest zagubione. Znaczenie obrazu leży nie w jego oryginalności, ale w jego przeznaczeniu. Narodziny widza muszą się odbyć kosztem malarza”⁸⁷³. A narodziny post-nowoczesnego malarstwa odbywają się kosztem nie tyle śmierci, co zdekonstruowania malarstwa nowoczesnego poprzez zreprodukcję (czyli zanegowanie oryginalności) oraz przesunięcie w kierunku znaczenia (czyli zanegowanie samoreferencyjności).

Takiego przemieszczenia w kierunku życia, w którym nie rzeźby są przedmiotami, ale przedmioty są jak rzeźby, dokonuje Haim Steinbach. Trudne do wytłumaczenia zbiory przedmiotów, jakie ustawia na półkach przypominających minimalistyczne rzeźby, stają się swoistymi rebusami. Pary adidasów, szczotki do sedesów, lampka na sarnich nóżkach - zgrupowane według nieznanego nam szyfru, ustawione na półce o określonym kolorze, oraz tytuły prosto z reklamowych haseł: *Urok tradycji czy Bezpieczeństwo i spokój* przez zderzenia i zaskoczenia wprowadzają w zagadkowy gąszcz znaczeń. Obok jawnego nawiązania do minimalistycznej rzeźby, która znalazła tu swoją funkcję podpórki, mamy tu przecież przywołaną konsumpcję i

⁸⁷⁰ P.Halley, *On Line*, [w:] *Blasted Allegories. An Anthology of Writings by Contemporary Artists*, ed. B.Wallis, New York – London 1987, s. 329.

⁸⁷¹ Tamże, s. 335.

⁸⁷² B.Taylor, op. cit., s. 99.

⁸⁷³ S.Levine, *Five Comments*, [w:] *Blasted Allegories...*, p. 92.

domowe zacisze, manipulację za pomocą sentymentów, luksus i porządek. Kilka kodów, z których tylko jeden – metatekstowy jest jawnie polemiczny.

Drugim, modernistycznym kierunkiem szczególnie często dekonstruowanym przez współczesnych artystów jest ekspresjonizm abstrakcyjny. Pierwszy impuls dał tu pop-art, poczynając od *Flag* Jaspera Johnsa, które obok konceptualistycznego zacięcia polemizowały także z oryginalnością gestu malarskiego. Jak zauważa W.J.T. Mitchell, „nowa odmienność z konkretnego, prostego świata wdziera się i zdominowuje ten oczyszczony dyskurs – nic innego jak rodzaj kiczowatych ikon, jakie Greenberg wygnał z prawdziwej sztuki. Pierwsza [flaga] to sentymentalny emblemat, totem kultury masowej otoczonej wszystkimi konotacjami demagogii, jaką Greenberg zawsze kojarzył z kiczem (konotacje, które wydają mi się nie do uniknięcia dla malarstwa z początku lat 50-tych, ery HUAC, McCarthy’ego i zimnej wojny)”⁸⁷⁴. O *Tarczach strzelniczych* pisze: „optyczne zestawienie, którego funkcją jest kultywowanie drapieżnej, agresywnej wizji. Czystość tego optycznego założenia jest rozbita przez rodzaj edytorskiego komentarza w gipsowych figurach ukazanych na górze”⁸⁷⁵. Tak więc i minimalistyczne i ekspresyjne abstrakcje nabierają w dziełach J. Johnsa znaczenia zaczerpniętego z życia, a nawet dotyczącego polityki. Oryginalność gestu ironicznie komentuje swoimi komiksowymi trawestacjami Roy Lichtenstein. Owo niepowtarzalne, jedyne, ekspresyjne mażnięcie pędzla, zostało unieruchomione w charakterystycznej, możliwej do wielokrotnego powielania graficznej technice, tym bardziej jeszcze spostonowane, gdy zajęło miejsce obok cytatów z reklam i komiksowych *love story*⁸⁷⁶.

Ukryte referencje w obrazach *action painting* symulują artyści z grupy *Art & Language*: Michael Baldwin, Mel Ramsden oraz historyk sztuki Charles Harrison. W 1979 roku wykonali *Portret Lenina w czapce, w stylu Jacksona Pollocka I*. W plątaninie linii i plam można doszukać się portretu Lenina- kliszy utrwalonej w naszej pamięci⁸⁷⁷. Do wykonania całej serii takich „ekspresyjnych” obrazów użyli szablonów, co jeszcze bardziej podważało oryginalność *action painting*, zaś zderzenie prawdziwie amerykańskiej sztuki z komunistycznym emblematem było wręcz skandalem. Najbardziej zaś ironiczną, a nie wchodzącą w głębokie dyskursy postmodernistyczną odpowiedzią na *action –painting* jest praca M. Tanseya z 1984 roku. Jest to sztalugowy obraz w pełni figuratywny, przedstawiający plener malarzy, prawdopodobnie amatorów, malujących właśnie startujący prom kosmiczny Columbia. Dopiero tytuł *Action Painting* zdradza cały dowcip – oto malarstwo akcji. Taka ironiczna postawa wobec modernistycznej tradycji, bez kompleksów i bez wygórowanych intelektualnych ambicji i teoretycznej podbudowy, jest charakterystyczna dla wielu twórców młodszego pokolenia. Oni stając na miejscu przeciętnego odbiorcy, zanurzonego w kulturę obrazową, malują to, co widzą a nie to co wiedzą. Bawiąc się konwencjami i wydawałoby się niefrasobliwie podchodząc do

⁸⁷⁴ W.J.T. Mitchell, *Ut pictura Theoria: Abstract Painting and Repression of Language*, „Critical Inquiry”, winter 1989, vol. 15, s. 368.

⁸⁷⁵ Tamże.

⁸⁷⁶ R. Lichtenstein powielał także dzieła innych artystów, m.in. V. van Gogha, F. Legera, C. Moneta.

⁸⁷⁷ Trzeba też zauważyć, że niejednokrotnie doszukiwano się w malarstwie Jacksona Pollocka elementów figuratywnych, skrytych pod pozornie bezładną siecią linii. Por. R.E. Krauss, *Reading Jackson Pollock, Abstractly*, [w:] Taż, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, London, 1994 oraz S. Guilbaut, *Jak Nowy Jork ukradł ideę sztuki nowoczesnej. Ekspresjonizm abstrakcyjny, wolność i zimna wojna*, Warszawa 1992, s. 321-322, przyp. 6 i 7.

historii najnowszej sztuki, jak uczniowie zmęczeni belferskimi wywodami, przekłuwają balon nabrzmiałych, teoretycznych spekulacji. Taką strategię wykorzystuje między innymi polski artysta Paweł Susid, który obraz złożony z kilku geometrycznych kształtów podpisuje *Stażewski i Strzemiński myślą mi się co możemy zrozumieć* albo jako ironię, albo rozbrajającą szczerość. Jego obrazy, zawsze skomentowane szablonowym napisem, zamieniają proste geometryczne figury w znaki, które następnie poprzez ironiczny komentarz pozbawione zostają znaczenia i stają się rzeczami codziennymi, np. równoramienny krzyż podpisany – *projekt stołu dla 4 osób*.

Oczywiście najnowsza sztuka sięga także do początków modernizmu i tradycji Wielkiej Awangardy. Wiele znaleźć możemy trawestacji obrazów mistrzów awangardy: P.Picassa (np. sprowadzone do taniej reprodukcji przez Mike Bildo), P.Mondriana, (np. Scholtego – z jedną linią zachwianą i wijącą się), czy W.Malewicza (np. ściana wypełniona szczelnie różnych rozmiarów oprawionymi, ręcznie malowanymi czarnymi kwadratami – instalacja Allana McColluma), nie wspominając już o kolejnych pisuarach odwołujących się do *Fontanny* Duchampa. Wymienianie ich i zestawianie zajęłoby nam wiele miejsca i czasu. Jak zauważa D.Crimp przywłaszczanie może stać się jeszcze jedną akademicka kategorią tematyczną, dzięki której muzea będą organizować swoje obiekty⁸⁷⁸. Ostrze polemiczne takich intertekstualnych strategii powoli się stępieja, pozostała coraz mniej zobowiązująca zabawa, ale w dalszym ciągu, aby móc w niej brać udział i mieć z tego satysfakcję, należy znać historię sztuki.

Czy modernizm jest dla postmodernistów tradycją? Na pewno nie zajmują wobec niego postawy alegacji. Parodiowanie, stylizacja, służą raczej podważeniu jego autorytetu. W przeciwieństwie jednak do modernistów, którzy lekceważąc tradycję zupełnie się od niej odcięli poszukując czegoś nowego, współcześni artyści wiedzą, że nie mają wyboru⁸⁷⁹. Albo będą wskrzeszać martwą sztukę dawną, albo pasożytować na modernizmie, nic nowego nie da się już wymyślić. Ostatecznie można jeszcze rozpuścić sztukę w kulturze masowej i powielać jej klisze. W każdym z tych przypadków nie ma już miejsca na ikonografię w dawnym tego słowa znaczeniu, gdyż dla niej podstawowym warunkiem jest w miarę trwała wspólnota wartości pozaartystycznych, do których sztuka mogłaby się odnosić. Oczywiście jest to poważne uogólnienie, zawsze bowiem znajdują się artyści, którzy wbrew obecnym tendencjom, podtrzymują tradycję ikonograficzną decydując się na przyjęcie miana epigonów lub historycyków⁸⁸⁰. Co zaś najważniejsze, lokalna sztuka ikonograficzna może się pojawić nagle, w sposób naturalny, w wyniku zewnętrznych (spoza sztuki), zmian. Potrzebne jest tylko wspólne, silne doświadczenie, o czym dobitnie świadczy polska sztuka lat 80-tych.

⁸⁷⁸ D.Crimp, *On the Museum's...*s. 135-136.

⁸⁷⁹ Por. T.Szkołut, *Tradycja i twórczość – współczesne kontrowersje*, „Przegląd humanistyczny” 1995, nr 5, s. 17-28.

⁸⁸⁰ Trudno np. określić twórczość Grzegorza Stachańczyka. Można jego prace nazwać pastiszami, ale jego alegacyjny stosunek do przeszłości: staranność wykonania, podejmowanie typowych tematów raczej wskazywałoby na historycyzm. Podobne kłopoty może sprawić próba sklasyfikowania twórczości Michała Świdra, który naśladowując stylistykę Giotta wydaje się bliższy oryginału i bardziej frapujący niż np. malarstwo Prerafaelitów.

Rozdział III

Wyjątek polskiej sztuki lat 80-tych

Pozorność powrotu do ikonografii w sztuce postmodernistycznej staraliśmy się ukazać na zasadzie porównania ze sztuką dawną. Temu służył chronologiczny przegląd teorii dotyczących symbolu, alegorii i *storii*. Porównanie takie sprawia jednak wiele trudności przede wszystkim dlatego, że niezwykle pojemny termin „sztuka dawna” zawiera w sobie wiele odmiennych koncepcji i artystycznych realizacji. Świadomość ikonograficzna na takim tle wydaje się zagadnieniem równie rozpiętym i trudnym do określenia. By zrozumieć radykalną zmianę, jaka nastąpiła w sztuce współczesnej, najlepiej jest znaleźć wyjątek do tej sztuki należący.

Modelowy przykład, na którym wszystkie interesujące nas problemy można prześledzić, ukazuje się niespodziewanie w zasięgu naszej pamięci. Chodzi tu o polską sztukę lat 80-tych, która jest przykładem uruchomienia świadomości ikonograficznej. Mamy tu bowiem tak zagadnienie alegorii w sztuce przykościelnej jak i postawę symboliczną w powrocie sztuki do *sacrum*, a w końcu jednocześnie (!) mamy także nurt „trzecioobiegowy” dekonstruujący ten układ. Mamy także szeroką publiczność żywo reagującą na sztukę. Zaletą tego przykładu jest też fakt, że zjawisko sztuki „zaangażowanej” było na tyle krótkie (trwało niecałe 10 lat), że łatwo jest je objąć, ale i na tyle intensywne, że nie trzeba śledzić jego rozwoju i przekształceń, lecz traktować jako spójną całość⁸⁸¹. Jest definitywnie zakończone, nabieramy więc do niego dystansu, ale wciąż jeszcze oddziałuje na sztukę „dziś”⁸⁸². Rekonstrukcja warunków, w jakich sztuka „zaangażowana” powstała nie stwarza dużych problemów, wspomnienie czasów stanu wojennego pozostaje bowiem jeszcze w pamięci. Oczywiście można przytoczyć tu inny przykład „zamkniętej” sztuki ikonograficznej, a mianowicie realizmu socjalistycznego, w tym jednak przypadku jego odgórne, dekretowe narzucenie można rozpatrywać w kategoriach socjotechnicznej manipulacji, zwłaszcza jego pozorne nawiązanie czy wpisywanie się w tradycję, zgodnie z dyrektywą „sztuka narodowa w formie i socjalistyczna w treści”.

Zanim przejdziemy do najważniejszych dla nas problemów, wyjaśnimy genezę sztuki lat 80-tych oraz związaną z nią terminologię. Do końca lat 70-tych panował w sztuce polskiej przede wszystkim nurt neoawangardowy, konceptualny, podejmujący problemy czysto artystyczne: „Przez sztukę – deklarował Wiesław Borowski – nie można niczego poznać oprócz sztuki, nie można niczego zrozumieć

⁸⁸¹ Oczywiście miało też swoją dynamikę. Był czas wystaw najciekawszych i najsilniej działających w pierwszej połowie dekady i powolne zamieranie ruchu pod koniec lat 80-tych, gdy podejmowano coraz wyraźniejszą krytykę sztuki przykościelnej przy jednoczesnym tworzeniu się nowego, prywatnego obiegu sztuki i związanej z tym zmiany „pokoleniowej”.

⁸⁸² O tym, że jej skutki długo były odczuwalne może świadczyć dyskusja, jaką rozpoczął na łamach „Znaku” w 1998 roku Jan Michalski tekstem *Urywamy się na wolność (i transformujemy)*., podsumowującym sztukę lat 90-tych. Ponieważ za punkt odniesienia przyjął autor sztukę lat 80-tych, kryterium oceny sztuki lat 90-tych było bardziej moralne niż artystyczne. J. Michalski, *Urywamy się na wolność (i transformujemy)*, „Znak” 1998, nr 12, s. 4-16.

oprócz sztuki, nie można niczego osiągnąć poza sztuką”⁸⁸³. Artyści polscy penetrowali wówczas nowe obszary: działanie – happening i performance oraz dokumentację z wykorzystaniem fotografii i filmu, w malarstwie dominowała abstrakcja. Była to więc sztuka nieikonograficzna i autoteliczna⁸⁸⁴. Na marginesach, poza głównym nurtem plasowała się twórczość „Nowych realistów” (np. J.Krawczyk, W.Garboliński, K.Bereźnicki) i artystów pozostających w kręgu symbolu (np. S.Fijałkowski, H.Waniek, Z.Makowski). Odrębnym był nurt „nowej figuracji”, a zwłaszcza twórczość krakowskiej grupy *Wprost* podejmującej krytykę rzeczywistości PRL-u (oczywiście w granicach wyznaczonych przez cenzurę)⁸⁸⁵.

Zmiany społeczno-polityczne, przede wszystkim kryzys końca lat 70-tych i powstanie „Solidarności” wywołały w środowisku artystycznym dyskusję dotyczącą roli sztuki i artysty w społeczeństwie. Krytykowano awangardę za jej niezrozumiałość, oskarżano o eskapizm i oportunizm⁸⁸⁶. Popularne stały się wystawy sztuki publicystycznej⁸⁸⁷. Artyści osobiście zaczęli angażować się w społeczny ruch, Związek Polskich Artystów Plastyków poparł strajki robotnicze i deklarował wsparcie NSZZ „Solidarność”. Na ogłoszenie stanu wojennego artyści plastycy wraz z innymi twórcami kultury odpowiedzieli bojkotem oficjalnego życia kulturalnego⁸⁸⁸. Był to impuls do organizowania kultury poza patronatem państwa. W ten sposób powstała w tzw. „drugim obiegu” – sztuka „przykościelna”, związana z galeriami urządzonymi w kruchtach i pomieszczeniach należących do Kościoła. Jednocześnie istniał też „trzeci obieg” – prywatne miejsca, gdzie artyści nie związani z Kościołem, najczęściej kontynuujący nurt noeawangardowy, spotykali się i organizowali pokazy⁸⁸⁹. Pomiędzy tymi dwoma nurtami pozostawali młodzi artyści – neoekspresjoniści (m.in. malarze *Gruppy*), których stosunek do sztuki przykościelnej nie był jednoznaczny. W ten sposób powstał szeroki nurt sztuki nieoficjalnej, nie akceptującej politycznej sytuacji kraju i krytycznej wobec władzy.

W nurcie sztuki przykościelnej, która wcale nie była jednorodna, chcemy przedstawić trzy, odmienne postawy artystyczne związane ze świadomością ikonograficzną: alegoryczną, symboliczną i dekonstruującą⁸⁹⁰.

⁸⁸³ W.Borowski, *Sztuka-dla-sztuki*, „Jeden”, Galeria Foksal PSP, Warszawa 1972 (kwiecień) cyt za: G.Dziamski, *Szkice o nowej sztuce*, Warszawa 1984, s. 154-155.

⁸⁸⁴ Obszerne opracowania dotyczące polskiej sztuki lat 60-tych i 70-tych to min: B.Kowalska, *Polska awangarda malarska 1945-1980. Szanse i mity*, Warszawa 1988, też, *Twórcy-postawy. Artyści mojej galerii*, Kraków 1981, A.Kepińska, *Nowa sztuka. Sztuka polska w latach 1945-1978*, Warszawa 1981, czy polemiczna P.Piotrowskiego, *Dekada: o syndromie lat siedemdziesiątych, kulturze artystycznej, krytyce, sztuce – wybiórczo i subiektywnie*, Poznań 1991.

⁸⁸⁵ Por. m.in. A.Galińska-Toborek, *Wycieczka do obozu wroga. Rozmowa ze Zbylutem Grzywaczem*, „Tygiel Kultury”, 2001, nr 10-12, s. 162-168.

⁸⁸⁶ Por. m.in. *Neo czy pseudo – dyskusja*, „Sztuka”, 1981, nr 4, s. 2-6, J.Busza, *Skaleczona sztuka*, „Uwaga”, 1988, nr 3, s. 3-13, S.Rodziński, *Co się stało ze sztuką*, „Biuletyn ZPAP”, 1981, nr 1, s. 3-6.

⁸⁸⁷ Por. teksty o sztuce publicystycznej w „Sztuka”, 1981, nr 2.

⁸⁸⁸ Por. A.Galińska-Toborek, „Coż po artyście w czasie marnym”, „Biuletyn Instytutu Pamięci Narodowej”, 2003, nr 10, s. 57-60.

⁸⁸⁹ Por. m.in. J.Robakowski, *PST! Czyli sygnia nowej sztuki 1981-1984*, Warszawa 1989, tenże, *Dekada 1980-1990. Sztuka poszukiwania decyzji. Wybór tekstów*, Koszalin 1990, *Kultura Zrzuty 1981-1987*, red. M.Janiak, Warszawa 1989.

⁸⁹⁰ Oczywiście w większości publikacji mówi się o dużym zróżnicowaniu poziomu artystycznego prac wystawianych w galeriach kościelnych. Zauważa się też artystów całkowicie powracających do sztuki figuratywnej i tych, którzy starali się dostosować własną, noeawangardową drogę twórczą do nowych warunków. Por. G.Sztabiński, *Cytat i gra. Problemy postmodernizmu w sztukach plastycznych* [w:] *Postmodernizm po polsku?* red. A.Izdebska i D.Szajnert, Łódź 1998, A.Galińska-Toborek, *Dylematy i paradoksy*

1. Powrót narratora i alegorysty

Większość wystaw przykościelnych, które organizowali przede wszystkim sami artyści, wypełniona była pracami o tematyce religijno-patriotycznej. Właśnie na przykładzie tej sztuki możemy obserwować jak świadomość ikonograficzna ujawnia się w twórczości i odbiorze. Artyści, którzy pragnęli nie tylko poprzez postawę obywatelską, ale także własną twórczością potwierdzać swą łączność ze społeczeństwem, musieli uczynić sztukę czytelną i aktualną. A temu, jak się okazywało, najlepiej służyła ikonografia, i to nie tylko dawna, ale przede wszystkim nowa, na bieżąco wypracowywana. Ogromny zbiór obrazów, jaki powstał w tych latach to świetny materiał dla badacza ikonografii⁸⁹¹. Stare tematy – głównie religijne – *Pieta*, *Ukrzyżowanie*, *Ostatnia Wieczerza* nabierały nowej formy, a także politycznego znaczenia⁸⁹². Motywy patriotyczne, które można uznać za tradycyjne, to oczywiście kajdany, biało-czerwona flaga i orzeł w koronie. Większość jednak motywów jest nowa, zaczerpnięta z ówczesnej codzienności i budząca czytelne do niej odwołania. Wymieńmy najczęściej powtarzające się motywy: nie osłonięta żarówka, wrona, krata, telewizor, gazeta, ślady wojskowych butów, twarze z czarnymi przepaskami na oczach – to symbole odnoszące się do władzy, stanu wojennego, przesłuchań, internowań. Motywy chleba, wzniesionych dłoni, ślady nagich stóp, białe płótno (charakterystycznie pozagniatane – prosto z magla), tłum idący zgodnie w kierunku bramy czy kościoła (najczęściej klasztoru Jasnogórskiego) – odwołują się do patriotycznych mszy, pielgrzymek, zbiorowych modlitw. Motywy kwietnego krzyża, robotnika (z atrybutami: kufajka i kask), postać lub fotografia księdza, znaczek z ikoną Matki Boskiej Częstochowskiej, dłonie wzniesione w kształcie litery V - to symbole oporu, bohaterstwa, męczeństwa i nadziei. W przeciwieństwie do XIX wiecznej sztuki patriotycznej, tutaj obywano się bez historyzmu i opowiadania konkretnych wydarzeń. Nie ma tu opisywanej przez Marię Poprzęcką „teatralnej” narracji. I to wydaje się niezwykle ciekawe i charakterystyczne. Wróćmy na chwilę do myśli Waltera Benjamina o narratorze – opowiadaczu. O tej koncepcji wspominaliśmy już śledząc postmodernistyczną narrację i polemizując z Brianem Wallisem, który w postmodernistycznym artyście widział „opowiadacza”. Spróbujmy tak spojrzeć na artystę „przykościelnego” idąc za Benjaminowskim *Narratorem*⁸⁹³.

„Spadła cena doświadczenia” – pisze W. Benjamin na dowód, że ludzie nie potrafią już opowiadać i ubolewa nad upadkiem tradycji mówionej. Narrator przynosił wieści z daleka, przekazywał doświadczenie swoje i innych⁸⁹⁴. Czy „przykościelny” artysta nie zbiera doświadczeń swoich i cudzych w prostym znaku? Doświadczenia codzienności: strajku, aresztowania, pobicia, ale i poczucia więzi i uniesienia w chwilach zbiorowych mszy, które były patriotycznymi

wyborów artystycznych, „Tygiel Kultury”, 1999, nr 4-6, s. 145-149. Warto też zaznaczyć, że także w sztuce „trzeciego obiegu” można znaleźć wiele odniesień do ikonografii jak choćby w wystąpieniach krytycznych wobec władzy Elżbiety i Emila Cieślarów (pod koniec lat 70-tych) jak i w parodystycznych realizacjach filmowych i fotograficznych Łodzi Kaliskiej.

⁸⁹¹ Dla którego wartość artystyczna dzieł wydaje się mniej znacząca.

⁸⁹² Por. D.K. Łuszczek, *Inspiracje religijne w polskim malarstwie i grafice 1981-1991*, b.m.w., 1998.

⁸⁹³ W. Benjamin, *Narrator. Rozważania o twórczości Mikołaja Leskova* [w:] Tenże, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, oprac. H. Orłowski, Poznań 1996, s. 241-269.

⁸⁹⁴ Tamże, s. 241.

manifestacjami. Ludzie zbierający się w kruchtach by zobaczyć wystawę nie przychodzili po informacje, ale po wieści i po świadectwo (to Benjaminowska „wspólnota nasłuchujących”⁸⁹⁵). Artysta przekazywał wieści – te najbardziej wyczekiwane, których nie podawano w telewizji. I były to w czasach kontroli przemieszczania się i godziny policyjnej wieści z daleka⁸⁹⁶, o robotnikach, o bezimiennych układających krzyż z kwiatów, o tym, że „jeszcze nie zginęła”, a przede wszystkim o tym, że ktoś myśli i czuje tak samo. I żadne wyjaśnienia nie były potrzebne, kontrast dobra i zła był nader wyraźny, bez żadnych cieniowań – „powściągliwość czyni ją [opowieść] niedostępną dla analizy psychologicznej”⁸⁹⁷. A niejednokrotnie opowieściom towarzyszy śmierć – śmierć męczeńska – bohaterska, śmierć wzorcowa, śmierć alegoryczna. „Śmierć sankcjonuje wszystko, co może opowiedzieć narrator. Śmierć użycza mu autorytetu”⁸⁹⁸. Narrator staje się mędrcom niosącym radę i pociechę. Opowiadanie jest bowiem przypowieścią – najważniejszy jest morał czyli pożytek. Jaki morał mogą mieć „kruchciane” opowieści? Morał tkwi w odniesieniu wszystkiego, co codzienne, do wymiaru religijnego, a co za tym idzie do boskiej instancji. „Kładąc u podstaw swej historiograficznej narracji boski plan zbawienia, plan nie zbadany, z góry zrzućli z siebie [narratorzy] ciężar dowodowego wyjaśnienia. Jego miejsce zajmuje wykładnia, której nie interesuje dokładne zazębianie się określonych wydarzeń, ale rodzaj włączenia ich w wielki niezbadany bieg świata”⁸⁹⁹. Oto przypowieść „poświęcona jednemu bohaterowi, jednej tułaczce, jednej walce”⁹⁰⁰ wpisuje się w losy całego narodu, którego przeznaczeniem jest tułaczka i walka z pokolenia na pokolenie. Opowieść służy pamięci i wykorzystuje do tego obraz. Tak pamięć łączy się ze świadomością ikonograficzną. I choć W. Benjamin pisał o literaturze, to chyba nie było nadużyciem przywołanie jego przemyśleń by ukazać, jak bardzo różni się ten model narracji od prywatnego *telling stories* artystów postmodernistycznych.

Warto tu przypomnieć jeszcze jedną myśl tego autora, o alegorii i pracy alegoryka. Artysta „przykościelny” jest alegorykiem, ale nie tym modernistycznym, zbierającym ułamki jako pamiątki, lecz barokowym – traktującym okruchy jak relikwie⁹⁰¹. By jednak jaśniej ukazać, że jest to postawa alegoryczna, przytoczmy słowa Mieczysława Porębskiego: „Postawę skłoną do alegorycznej interpretacji –

⁸⁹⁵ Tamże, s. 250. Anda Rottenberg pisała: „Wydaje się, że obok funkcji czysto religijnych wystawa ta spełnia, podobnie jak inne inicjatywy przykościelne, rolę czynnika integrującego (...)pozwalała zrealizować potrzebę wspólnoty, która jest instynktowną obroną społeczeństwa przed atomizacją typową dla krajów dotkniętych totalitaryzmem”, A. Rottenberg, *Polski barok współczesny*, „Zeszyty literackie” 1985, nr 11, s. 101.

⁸⁹⁶ „Twórcy czuli się potrzebni, malowali na prawdziwe zamówienie społeczne, zdarzało się, że widzowie modlili się przed martwymi naturami wystawionymi na ołtarzu. Zaspokojona została jakaś elementarna tęsknota - żywego odbioru, „pożywności” sztuki. Wydawać by się mogło, że malarze tworzyli właśnie sztukę prawdziwie polską, godzili bycie artystą ze spełnianiem powinności obywatelskich, patriotycznych”. M. Ujma, „Szkoła polska” w sztuce XX wieku, „Znak”, nr 9, 1995, s. 131.

⁸⁹⁷ W. Benjamin, op. cit., s. 249.

⁸⁹⁸ Tamże, s. 253.

⁸⁹⁹ Tamże, s. 255.

⁹⁰⁰ Tamże, s. 257.

⁹⁰¹ A. Rottenberg zwraca na inne wspólne z barokiem cechy sztuki „przykościelnej”: *persuasione* (za G.C. Arganem), które polega na dążeniu, by ideał religijny zamienić w ideał obywatelski, uczynić go normą życia społecznego i politycznego oraz zasada dualizmu dzieła i artysty (za N. Pevsnerem), gdy dzieło przestaje być elementem obiektywnym a staje się środkiem działania. Por. A. Rottenberg, op. cit., s. 95.

wszelkich zjawisk, nie tylko artystycznych, można by nazwać postawą heroiczną. Rozpoznamy ją po skłonności do gigantyzacji i dramatyzacji wyobrażeń, do rozcinięcia i przeciwstawiania, do kategoryzujących uproszczeń, do przechodzenia od sforsowanych już etapów ku nowym celom i problemom, a gdy to staje się niemożliwe – do zapamiętywania się w znieruchomiałej rezygnacji i rozpacz. Jej metaforycznym atrybutem i narzędziem jest Miecz, jej rozwinięciem metonimicznym – obraz obracającego się Koła Fortuny, które zmienia królewskie berło w błazeński kaduceusz. Psychosomatycznym nosicielem tej postawy byłby typ schizoidalny, jej obrazem klinicznym – schizofrenia⁹⁰². Długi to cytat, ale wart przytoczenia, ileż bowiem cech tu wymienionych potwierdza tezę o alegoryczności sztuki przykościelnej: dramatyzacja, heroiczność, kategoryzujące uproszczenia. A dodatkowo jeszcze zapamiętałość prowadząca do rozpacz – gdy ruch wymierał, a artyści, coraz częściej używali błazeńskich atrybutów⁹⁰³. W ten sposób sztuka lat 80-tych wpisuje się w polską tradycję alegorii narodowych: od heroicznego bohatera i męczennika po melancholicznego błazna⁹⁰⁴ i uczestniczy w tworzeniu i kontynuowaniu narodowych mitów⁹⁰⁵.

W. Benjamin uważał, że narracja (zwłaszcza baśń) uczy ludzkość pokonywania mitycznych sił świata⁹⁰⁶, sztuka lat osiemdziesiątych, odwrotnie, konkretne siły zwalczała za pomocą mitu. Na mitotwórczą funkcję ikonografii wskazywał M. Porębski. Na przykładzie popularnych tematów i motywów historycznych w polskim malarstwie XIX wieku (np. wątek Kościuszkowski) obserwował kształtowanie się świadomości narodowej w trzech kolejnych warstwach: warstwa dokumentarna, warstwa mitotwórcza – proces zastygania żywych wyobrażeń w ustalające się stopniowo stereotypy oraz dalsze, wtórne ich życie do dziś, oraz trzecia: warstwa kulturotwórcza – gdy dorobek wizualny ma wpływ na kształtowanie się odrębności naszej narodowej kultury⁹⁰⁷. W przypadku sztuki lat 80-tych zauważyć możemy rezygnację z warstwy dokumentarnej – relacjonującej. Artyści używają wyselekcjonowanego już z teraźniejszości i tradycji symbolu, który natychmiast ujawnia w odbiorze swą mitotwórczą moc. Wiele cech, które wymieniliśmy opisując specyfikę sztuki „przykościelnej” powtarza się w badaniach mitu historycznego. Mit powstaje w określonych warunkach, gdy jest na niego zapotrzebowanie. Leszek Kołakowski wymienia trzy postacie potrzeb rodzących mit: „potrzebę przeżywania świata jako sensownego i celowego, potrzebę postrzegania go jako ciągłego, potrzebę wiary w trwałość wartości ludzkich”⁹⁰⁸. Rodzą się one szczególnie w momentach kryzysu i niepewności, jako prosta forma wyjaśnienia teraźniejszości przez przeszłość i wzorzec dalszego postępowania. „W

⁹⁰² M. Porębski, *Styl epoki*, [w:] Tenże, *Sztuka a informacja*, Kraków-Wrocław 1986, s. 208.

⁹⁰³ Np. obraz Leszka Sobockiego *Sztafaż I (z cyklu graffiti polskie)* z 1986 roku, gdzie zastygły bez ruchu artysta z pędzlem w ręku siedzi pod ścianą z zamazanym napisem „Solidarność”. Nad jego głową widnieje jakby dziecięcą ręką nabazgrany pajac.

⁹⁰⁴ Por. W. Okoń, *Alegorie narodowe, Studia z dziejów sztuki polskiej XIX wieku*, Wrocław 1992.

⁹⁰⁵ Przede wszystkim odradzają się tu mity romantyczne, ujawnia się myślenie figuralne (typologiczne), które kazało romantykom widzieć Polskę jako Mesjasza narodów. O aktualności tego mitu świadczyć może choćby argument o misyjnej roli Polski wśród narodów w dyskusjach przed wstąpieniem do Unii Europejskiej. O romantycznym myśleniu figuralnym Por. M. Masłowski, *Gest, symbol i rytuały polskiego teatru romantycznego*, Warszawa 1998.

⁹⁰⁶ W. Benjamin, op. cit., s. 262.

⁹⁰⁷ M. Porębski, *Interregnum. Studia z historii sztuki polskiej XIX i XX wieku*, Warszawa 1975, s. 38-39.

⁹⁰⁸ L. Kołakowski, *Obecność mitu*, Kraków 1981, s. 12-13.

potocznej świadomości - pisze Wojciech Wrzesiński - mitologizacja rzeczywistości ułatwia zrozumienie wydarzeń i procesów trudnych do oceny, pojęcia ich logiki wewnętrznej, wywierając jednak wpływ na decyzje wynikające z rzeczywistych doświadczeń życiowych⁹⁰⁹. Mit konstruowany jest ze stereotypów, znaków, symboli, metafor, posługuje się wyolbrzymieniem, gloryfikacją, deifikacją bądź przeciwnie poniżeniem osoby, zjawiska, procesu społecznego⁹¹⁰. „Narracja mitów jest zazwyczaj dość oszczędna w podawaniu faktów”⁹¹¹, chętnie odwołuje się do tego, co już powszechnie znane - do historii i tradycji. Mity mówią „w istocie nie o zdarzeniach, lecz o typach sytuacji egzystencjalnych, nie są zapisem fragmentów historii, lecz struktur, które mogą być i są najczęściej powtarzalne, w jakiejś mierze ponadczasowe”⁹¹² – stwierdza Marcin Czerwiński. Wszystko zaś podporządkowane jest pragmatycznemu celowi mitu – stworzeniu modelu postaw i zachowań niezbędnych do rozwijania wpływów określonej idei, formacji, realizowania konkretnego programu lansowanego przez grupę wyznaniową, polityczną, narodową itp.⁹¹³. Skuteczność mitu opiera się na jego działaniu emocjonalnym. Wśród psychologicznych właściwości mitów, które podaje Marian Kulczycki, kilka można zauważyć w sztuce lat 80-tych: mity pojawiają się często wtedy, gdy istnieje znaczne zapotrzebowanie na pewne informacje i brakuje określonych źródeł uznawanych danych(...), mit przynosi mniejszą lub większą ulgę w napięciach, niepokojach, frustracjach istniejących do czasu jego pojawienia się i w końcu przyjęcie mitu daje poczucie łączności z innymi osobami i siłami⁹¹⁴. Jak widać kontekst sztuki „przykościelnej” sprzyjał jej mitotwórczej funkcji. Przykładowo możemy wymienić kilka mitów powstałych we wczesnych latach 80-tych, w których niemałą rolę odgrywała ikonografia: mit strajku generalnego, mit porozumienia, mit my-oni, i nadrzędny, wszystkie pozostałe zawierający, mit „Solidarności”⁹¹⁵, którego obrazowym wyrazem była czcionka, tzw. *solidaryca* tworząca napis „Solidarność”, naśladująca wspierający się, idący tłum⁹¹⁶.

Świadomość ikonograficzna była elementem wykorzystywanym w mechanizmie tworzenia się mitów. Posłużyliśmy się tutaj terminem mit używanym przez socjologów i historyków, zdając sobie sprawę, że jest to dalekie uproszczenie tego, co za mit uważają antropologowie i badacze mitów archaicznych⁹¹⁷. Tutaj używamy pojęcia mitu jako formy przekonania o kimś lub o czymś, którego prawomocności nie potwierdza wiedza, lecz odwołanie się do sfery symbolicznej, zakotwiczenie go w wyższym porządku: historycznym czy religijnym, uwydatnienie jego nadzwyczajnego rodowodu. I to różni go od stereotypu. Termin stereotyp - *cliché* swoje źródło ma w słowniku drukarskim, gdzie oznacza „kopię

⁹⁰⁹ W. Wrzesiński, *Polska mitologia polityczna XIX i XX wieku*[w:] *Polska myśl polityczna XIX i XX wieku*, T.IX *Polskie mity polityczne XIX i XX wieku*, red. W. Wrzesiński, Wrocław 1994, s. 12.

⁹¹⁰ Tamże, s. 10.

⁹¹¹ Tamże, s. 13.

⁹¹² M. Czerwiński, *Magia, mit, fikcja*, Warszawa 1975, s. 195.

⁹¹³ W. Wrzesiński, op. cit., s. 10.

⁹¹⁴ M. Kulczycki, *Mity w życiu człowieka*, [w:] *Polska myśl...*, s. 30-31.

⁹¹⁵ Por. W. Suleja, *Mit „Solidarności”*, [w:] *Polska myśl...*, s. 227-241.

⁹¹⁶ Por. T. Nyczek, *Solidarność- najpopularniejsze dzieło sztuki*, „Sztuka”, 1981, nr 2, s. 19.

⁹¹⁷ Marcin Czerwiński proponuje mówić raczej o strukturach mitopodobnych we współczesności a pojęcie mitu rezerwuje dla społeczeństw archaicznych. M. Czerwiński, op. cit.. M. Eliade, *Sacrum-mit-historia*, *Wybór esejów*, oprac. M. Czerwiński, Warszawa 1974.

pierwotnej formy drukarskiej, mającą postać jednorodnego elementu płaskiego⁹¹⁸. Stereotyp jest rodzajem szablonowego, jednoznacznego, uproszczonego obrazu, gdy mīt, operujący symbolem jest niejednoznaczny, pozostaje poza racjonalnym wytłumaczeniem.

Sztuka nieikonograficzna – modernistyczna i awangardowa także była mītotwórcza, tworzyła jednak mity dotyczące samej sztuki i artysty. Sztuka lat 80-tych, powracając do życia, zrezygnowała z autonomiczności, ale zyskała współudział w szeroko pojętej kulturze, stała się jedną z komórek w tkance społecznej świadomości, zyskała także łączność z przeszłością⁹¹⁹ i nabrała wagi aktualnej. Jak zauważa Marian Golka, „Mity polityczne, podejmowane w sztuce nie muszą co prawda wpływać na wzbogacenie wartości artystycznych, a odwrotnie – najczęściej je trywializują. Ich obecność przyczynia się jednak do refleksji nad rolą i językiem sztuki, nad jego konwencjonalnością oraz nad funkcjami społecznymi kultury”⁹²⁰. I choć sztukę „przykościelną” musimy uznać za definitywnie zakończoną i obecnie bardzo rzadko wspominaną, to mity do których się ona przyczyniła trwają w dalszym ciągu, odżywają w różnych społecznych i politycznych kontekstach, a przede wszystkim generują demitologizującą odpowiedź sztuki bieżącej.

2. *Sacrum* a symbol

Sztuka „przykościelna” nie była tak jednorodna w swojej tematyce i artystycznym poziomie, jak często się dziś przedstawia⁹²¹, dla nas zaś najważniejsze, że w jej ramach pojawił się też nurt symboliczny. Odwołajmy się znów do M. Porębskiego, który postawę symboliczną określa jako mistyczną. „Cechuje ją (...) skłonność do zdrabniania, liliputyzacji spraw i rzeczy, które wszystkie jawią się małymi w obliczu wszechogarniającej Całości Życia, Świata, Kosmosu. Właściwe jest jej stałe drażnienie w głąb, nawracanie do wciąż tych samych spraw i wątpliwości, krążenie, kołowanie, zacieranie granic i podziałów, komplikowanie, mieszanie sytuacji i układów, mieszanie gatunków i substancji, przemożne pragnienie zespolenia się z otaczającym światem, roztopienie się i zagubienie w jego bezmiarze. Atrybutem postawy mistycznej jest Czara, jej obrazem metonimicznym obraz Labiryntu, do którego drogę otwiera motek

⁹¹⁸ *Uniwersalny Słownik Języka Polskiego* PWN, Warszawa 2003, t. 3.

⁹¹⁹ Pisząc o XIX wiecznych alegoriach narodowych W. Okoń zwraca uwagę na ówczesną korespondencję sztuk: „Obok alegorii-motywów spotykamy w epoce alegorie-teksty i alegorie-dzieła, które nie pełnią już wyłącznie funkcji tekstu lub obrazu, lecz są czymś więcej – jednoznacznym wskazaniem na preferowane wartości duchowe i artystyczne.” Tenże, op. cit., s. 5.

⁹²⁰ M. Golka, *Mit jako zwornik kultury i polityki*, [w:] *Mity. Historia i struktura mistyfikacji*, Poznań 1997, s. 18. O sztuce „przykościelnej” krytycznie wypowiadali się znawcy sztuki, zauważając jej niedbałość, brak oryginalności, zaś entuzjastycznie odbierali ją widzowie nie „wtajemniczeni” w sztukę nowoczesną, ceniąc jej czytelności i zaangażowanie. Por. K. Czerni, *Kryzys sztuki zaangażowanej? Notatki na marginesie kilku wystaw*, „Znak” 1986, nr 2-3, s. 4-13.

⁹²¹ Negatywnie o całym ruchu wypowiada się np. Piotr Piotrowski, nie widząc w nim odniesień uniwersalnych a tylko narodowe. Por. Tenże, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku.*, Poznań 1999, s. 222-223, 227 oraz *O powołaniach artysty i biskupa. Z P. Piotrowskim rozmawia M. Ujma*, „Kresy”, 1996, nr 3, s. 63-164.

Ariadny”⁹²². Te cechy odnajdziemy w sztuce, której *spiritus movens* był Janusz Bogucki, autor oryginalnej koncepcji „powrotu sztuki do *sacrum*”.

J.Bogucki, historyk sztuki i krytyk, mający żywy kontakt z artystami (prowadził galerię autorską), już od połowy lat 70-tych podejmował refleksję o zbliżeniu twórczości i wiary. Jego zainteresowania religią nie wynikały z bieżących wydarzeń politycznych, lecz z głębokiej refleksji nad sztuką i przeczcuciem jej poważnego kryzysu. „awangarda, wykonawszy swoje dziejowe zadanie, przestaje istnieć i nie wytwarza już od paru lat nowych kierunków, czyli nowych wzorców wizualno-wyobraźniowych” – pisał w 1977 roku⁹²³. Podstawowa postawa artysty awangardowego - którą J.Bogucki nazywał intelektualizmem ezoterycznym (EZO) – wiara w *sacrum* sztuki czyli jej autonomiczne królestwo, przekonanie o niezwykłości artysty i jego działań wyczerpuje się w wyniku coraz większego wyobcowania, hermetyczności i utraty napędowej mocy jaką był eksperyment i nowatorstwo. Coraz wyraźniej zauważał zaś kształtowanie się postawy POP – czyli włączenie się w Cywilizację Pośpiechu i Sukcesu. Pragmatyczne rozumienie sztuki dąży do zlikwidowania *sacrum* sztuki i włączenia jej w kulturę masową – superikonosferę, nastawioną na rozrywkę i konsumpcję. Widząc w tym największe zagrożenie dla kultury J.Bogucki proponował inną drogę dla sztuki – powrót do pierwotnego *SACRUM* – przestrzeni świętej⁹²⁴. Oczywiście zdawał sobie sprawę, że nie możliwe jest już przywrócenie pierwotnej jedności sztuki i religii, miał jednak nadzieję na współpracę, „koniunkcję wewnętrznego współbrzmienia”⁹²⁵.

Pojęcie *sacrum* zaczerpnął J.Bogucki przede wszystkim z pism Mircea Eliadego. „Dla człowieka religijnego – pisał M.Eliade- przestrzeń nie jest jednorodna, są w niej rozdarcia, pęknięcia, są fragmenty przestrzeni jakościowo różne od innych(...). Jest więc obszar święty, a więc >>mocny<<, ważny i są inne obszary, nie uświęcone (...) niejednorodność przestrzeni znajduje wyraz w doświadczeniu przeciwieństwa, jakie zachodzi między obszarem świętym, jedynym rzeczywistym, tym, który istnieje realnie, a całą resztą, otaczającą ów obszar dziedziną bezkształtu”⁹²⁶. J.Bogucki postuluje „powrót sztuki do domu” rozumiejąc *sacrum* jako miejsce – to wyraźny wpływ M.Eliadego. Nie chodzi tu więc o powrót do religijnej tematyki, do ikonografii, ani też nie o organizowanie nowych galerii pod kościelnym patronatem, lecz o włączenie sztuki w obszar święty, uznanie go za organiczną jego część. Najciekawsze wystawy zorganizowane przez Boguckiego i Ninę Smolarz, (m.in. *Znak Krzyża* 1983, *Apokalipsa- światło w ciemności* 1984, *Labirynt-przestrzeń podziemna* 1989) to prawdziwe instalacje, gdzie poszczególne dzieła były dostosowane do miejsca i je przekształcały⁹²⁷, nie odbierając mu jednak

⁹²² M.Porębski, *Styl epoki*, [w:] Tenże, *Sztuka a informacja*, Kraków-Wrocław 1986, s. 208-209.

⁹²³ J.Bogucki, *Pop-Ezo-Sacrum*, Poznań 1990, s. 21. Na podstawie tego zbioru tekstów przedstawiam koncepcję Boguckiego.

⁹²⁴ *Sacrum* - rzeczownik w języku łacińskim: 1.święty przedmiot, świętość, święte narzędzie, 2.ofiara, nabożeństwo, religia, uroczystość, święto oraz tajemnica. *Sacer, sacra, sacrum* jako przymiotnik oznaczało - święty, poświęcony bóstwu ale także przeklęty. O pojęciu *sacrum* por. W.Stróżewski, *O możliwości *sacrum* w sztuce*, [w:] *Sacrum i sztuka*, oprac. N.Cieślińska, Kraków 1989, s. 23-38.

⁹²⁵ J.Bogucki, op. cit., s. 42.

⁹²⁶ M.Eliade, *Sacrum, mit, historia*. Wybór esejów, oprac. M.Czerwiński, Warszawa 1970, s. 53.

⁹²⁷ Kościół na ul. Żytniej w Warszawie zbombardowany w czasie Powstania Warszawskiego, był cały czas odbudowywany z gruzów wysiłkiem wszystkich parafian. Artyści organizując *Znak Krzyża* musieli wpisać swoje dzieła we wciąż trwającą budowę, np. naturalnie uznano trasę wyznaczoną w gruzowisku dla tacek za wciąż trwający happening. Por. J.Bogucki, *Od rozmów ekumenicznych do Labiryntu*, Warszawa 1991, s. 54.

jego pierwotnego znaczenia. O mozolnych pracach przystosowawczych w kościele na ul. Żytniej J.Bogucki wspominał: „Długie tygodnie zżywania się z tą architekturą *in statu nascendi*, zmieniającą się niemal każdego dnia – upewniły nas w przekonaniu, że nasza praca powinna być naturalnym dopełnieniem tego, co tu powstaje. Że powinniśmy włączać nasze obiekty i działania w istniejący już układ przestrzenny i obyczajowy, szanując każdy relikw z życia parafii, jak szanuje się drzewa na budowie”⁹²⁸. Powrót do świątyni jest dla J.Boguckiego sposobem na wyprowadzenie sztuki z chaosu: „Zbliżenie się ku sobie dwóch postaci *Sacrum* – to także sprawa odnajdowania utraconej całości(...). Każdy z nas chce się poczuć częścią wielkiej całości rozumnej”⁹²⁹. Tak ujawnia się skłonność do symbolicznej interpretacji świata, jaką przedstawiał M.Porębski: dążenie do Całości, Kosmosu, zacieranie granic, Czara i Labirynt. Twórca *Znaku Krzyża* miał nadzieję na „odbudowanie powszechności porządku znaczeń w mowie sztuki – w oparciu o doświadczenie sakralne”⁹³⁰. Symboliczność sztuki nie jest według niego konwencją ikonograficzną, ale wynika z doświadczenia *sacrum*: z duchowego nasycenia, z przesiąknięcia wiarą. Bogucki liczył na duchową odnowę każdego artysty jako człowieka, a następnie wspólnotowe przeżywanie wiary, które mogło owocować sztuką: „we wszelkich kulturach religijnych wiążące ludzi życie wiary budziło w psychice zbiorowej potrzebę form, które by umacniały w nich świadomość tego życia (...) to właśnie z jej [wspólnoty] życia wiarą wynikał zarys przestrzenny świętego miejsca i wszystkiego, co pomocne dla obcowania z tajemnicą: ruchu i światła, głosu i ciszy, znaków i wyobrażeń”⁹³¹. Przypomina to wprowadzone do religioznawstwa przez Rudolfa Otto pojęcie *numinosum* jako świętości⁹³². Do niepoznawalnego *numinosum* można się zbliżyć tylko poprzez uczucie (*sensus numinis*): całkowitej wyższości *numinosum*, tajemniczości i lęku („w uszlachetnionej formie - wewnętrzne drżenie i osłupienie duszy aż do jej najgłębszych tajników”⁹³³), *majestas* - elementu siły, absolutnej wszechmocy a jednocześnie *fascinans* - fascynacji, oczarowania. Numiotycznie działa wzniosłość oraz ciemność, przestrzeń i pustka, czasem zaś zawilość zdobnicza. W *environments* J.Boguckiego symboliczne znaczenie miał nie tylko obraz, ale wszelkie elementy przestrzeni, zwłaszcza światło i ciemność. Dla M.Eliadego *sacrum* objawia się w mitach, symbolach i przedmiotach, które stają się jego hierofaniami. *Sacrum* może przekształcić każdy dowolny przedmiot ze sfery świeckiej w swoją manifestację - tak samo twór ludzkiej ręki (także dzieło sztuki), jak kamień czy drzewo, obejmuje także przestrzeń i czas. Świątynia, jak twierdzi, wciąż od nowa uświęca świat, gdyż zarazem przedstawia go i obejmuje. Ostatecznie to właśnie dzięki świątyni świat w całości ulega resanktyfikacji”⁹³⁴. Przedmioty na wystawach a więc te, które znalazły się w obrębie świątyni, nie tylko podsycaly uczucie świętości, ale też same ulegały sakralizacji, choć artyści

⁹²⁸ Tamże.

⁹²⁹ J.Bogucki, *Pop-Ezo-Sacrum*, Poznań 1990, s. 95.

⁹³⁰ J.Bogucki, *Pop...*, s. 60.

⁹³¹ Tamże, s. 90.

⁹³² R.Otto, *Świętość. Elementy racjonalne i irracjonalne w pojęciu bóstwa*, wyd. II, Wrocław 1993, s.33.

⁹³³ Tamże, s. 43.

⁹³⁴ M.Eliade, op. cit.

mieli niejednokrotnie duże wątpliwości, czy dzieła nie podejmujące tematyki religijnej, albo wręcz abstrakcyjne mogą znajdować się w kościele. Grzegorz Sztabiński uzasadniał ich obecność w świątyni pojęciem *Deus Desideratus* i *Deus Desiderans* - Boga zbliżającego się do ludzi oraz patronującego ludzkim poszukiwaniom i tęsknotom⁹³⁵, lub traktowaniem dzieła jako wotum⁹³⁶. Obie te koncepcje dotyczą jednak cały czas sfery życia artysty i nie muszą świadczyć o jego duchowej przemianie. Z tekstów POP-EZO-SACRUM wynika, że wyrazem takiej przemiany miało być przede wszystkim myślenie i działanie wspólnotowe, jednoczące (a zarazem znoszące) wszelkie jednostkowe pragnienia i przeżycia: „artyści muszą zrezygnować – pisał, z podstawowych cech modernizmu: egocentryzmu i kultu indywidualności na rzecz pokory, działalności grupowej, łączenia przeżycia twórczego z przeżyciem religijnym, sięgania do źródeł (przede wszystkim chrześcijańskich) w celu pogłębiania wiary⁹³⁷. Dzieła miały być bezosobowe, ich istotą miała być „emanacja ukrytych znaczeń, a nie prezentowanie osobowości autora, jego przeżyć, temperamentu czy jego koncepcji estetycznej”⁹³⁸. Dlatego w czasie tworzenia wystaw artyści ściśle ze sobą współpracowali, aranżacje były zwykle owocem twórczej pracy kilku osób, nie traktowano poszczególnych elementów *environments* jako indywidualnych dzieł konkretnej osoby. Jak zauważa Bożena Kowalska, J.Bogucki, zdawał się podkreślać, że jedynie ważne są dla niego religijno-duchowe przesłania i że niewiele wagi przywiązuje do autorsko-artystycznej strony swego przedsięwzięcia, dlatego rzadko umieszczał nazwiska autorów czy tytuły prac⁹³⁹. Pojawiały się oczywiście zarzuty, że dzieła były traktowane arbitralnie, że były pozbawiane indywidualności. Sam J.Bogucki odpowiadał: „Wprawdzie dzieło traci u nas coś z autonomii, którą podkreśla ekspozycja w przestrzeni neutralnej, ale za to istnieje ono intensywniej przez swój związek z dramaturgią całego układu przestrzennego. Myślę jednak, że główną przyczyną naszego dobrego współżycia z wieloma artystami nie były żadne kalkulacje, tylko wzajemne zaufanie i wspólne odczucie uczestnictwa w czymś ważnym, choć trudnym do zdefiniowania”⁹⁴⁰. Jak jednak słusznie zauważa B.Kowalska, bez wielkich indywidualności, bez artystów poszukujących i nowatorskich, przedsięwzięcia J.Boguckiego nie prezentowałyby tak wysokiego poziomu artystycznego⁹⁴¹.

⁹³⁵ G.Sztabiński, *Wystawa w świątyni*, „Nawa św. Krzysztofa”, 1985, nr 1, s. 7.

⁹³⁶ Tenże, *The Dilemmas of presence. An Attempt to Understand Certain Aspects of Polish Art of the Seventies*. „Bulletin de La Société des Sciences et des Lettres de Łódź”, 1994, vol. XLIV.

⁹³⁷ Na potrzebę pracy zbiorowej zwracało uwagę wielu artystów, m.in. S.Fijałkowski stwierdził: „Należałoby wyraźnie postawić na duchowość epoki(...) Wówczas będzie mi zupełnie obojętne, czy będę robić coś sam, czy z wieloma tysiącami innych. Wtedy możemy próbować zatrzymać ten straszny obecny upadek, który może się zakończyć katastrofą kosmiczną... Bardziej nam powinno zależeć na przemianie wewnątrz nas wszystkich niż na eksponowaniu naszej oryginalności”, *Działania symboliczne. Ze Stanisławem Fijałkowskim rozmawia Zbigniew Taranienko*, [w:] S. Fijałkowski, *Wybrane teksty*, Łódź, Galeria Gest 1997.

⁹³⁸ J.Bogucki, *Pop...*, s. 25.

⁹³⁹ B.Kowalska, *Boguckiego biblia pauperum*, „Projekt”, 1991, nr 4, s. 29.

⁹⁴⁰ J.Bogucki, *Od rozmów...*, s. 150.

⁹⁴¹ Lista uczestników poszczególnych wystaw jest imponująca co więcej brali w nich udział tak starsi, uznani artyści, przedstawiciele neowangardy i spoza niej (np. J.Bereś, W.Borowski, S.Gierowski, E.Kraśński, J.Nowosielski, J.Sempolinski, Z.Rydet J.Tchórzewski.), jak i młodszy, debiutujący w latach 80-tych (np. G.Klaman, M.Filonik, M.Smoczyński). Por. J.Bogucki, *Od rozmów...* s. 155-171.

Do Kościoła przyciągała artystów osobowość J.Boguckiego, ale także ówczesny kontekst polityczny i społeczny oraz intelektualna atmosfera wynikająca m.in. z fascynacji osobą papieża. Krążyły w tym czasie nieoficjalne wydawnictwa popularyzujące myśl antykomunistyczną i konserwatywną. Nieobca była artystom neokonserwatywna koncepcja Daniela Bella, krytykującego amerykańskie społeczeństwo kapitalistyczne, zsekularyzowane i zdesakralizowane, nawołującego do odrodzenia religijności i ustalenia sfery *sacrum*. „Aby zrozumieć transcendencję – pisał w *Kulturowych sprzecznościach kapitalizmu* - człowiek potrzebuje poczucia *sacrum*. Aby przekształcać naturę, musi wchodzić w obszar *profanum*. Ale jeśli te dwa obszary nie są od siebie oddzielone, a *sacrum* ulega zniszczeniu, wówczas pozostają nam nasze żądze i interesy niszczące sferę moralności, w której żyje ludzkość. Czy potrafimy – czy nie musimy – ustalić od nowa sfery *sacrum* i *profanum*?⁹⁴². Powoływano się także na teksty L.Kołakowskiego, m.in. *Odwet sacrum w kulturze świeckiej*⁹⁴³.

W ten sposób uczyniono grunt dla sztuki związanej z *sacrum*, jednakże prognozy J.Boguckiego w dużej mierze miały charakter utopijny: „Dążność do regeneracji, do oczyszczenia się i odmłodzenia u źródeł własnej wiary wyrazi się między innymi w wyzwaniu kultu z jego powiązań z systemami władzy, z doktrynami politycznymi zarówno o rodowodzie konserwatywnym, jak rewolucyjnym oraz uroszczeniami społeczności narodowych, rasowych, plemiennych do traktowania kultu (...) jako swojej >>własności<<”⁹⁴⁴. Po 1989 roku w Polsce wszystkie jego przewidywania się nie sprawdziły, oprócz postawy POP, która w nowych warunkach nabrała szczególnego wyrazu⁹⁴⁵. Na pewno jego wystawy były dla twórców świetną szkołą *environment* i instalacji, które dziś stały się podstawowym sposobem artystycznej wypowiedzi. Znowu zwrócono uwagę na przedmiot i jego możliwe znaczenia, na jego udział w świecie symbolicznym. Powrócono do tradycyjnych tematów, w których sztuka się realizowała: Apokalipsa, Labirynt, Pieta, Raj i odnaleziono dla nich nowe formy, nie negując jednak starych. Postawa artystów wobec przeszłości i tradycji była alegacyjna, powrót do przeszłości przez odnowienie kontaktu sztuki z *sacrum* wydawał się możliwy, świadomość ikonograficzna włączona została jako ważny, choć nie jedyny element. Brak jednak łączącej artystów osoby J.Boguckiego (zmarł w 1995 roku), a przede wszystkim odmienny kierunek, w jakim podążała sztuka na świecie sprawiły, że możemy uznać to przedsięwzięcie za próbę jedynie, ciekawy eksperyment, ale już zakończony, co więcej dający pewien impuls krytyczny dla młodego pokolenia, zupełnie przez J.Boguckiego nie zamierzony.

3. Dekonstrukcja mitów i symboli.

Alegoryczne wystawy religijno-patriotyczne i symboliczne aranżacje w kręgu *sacrum* były dla wielu młodych artystów jedynym miejscem zaistnienia. Udział w wystawach był odbierany przez środowisko i publiczność jako wyraz postawy

⁹⁴² D.Bell, *Kulturowe sprzeczności kapitalizmu*, Warszawa 1994, s. 207.

⁹⁴³ Teks ten był opublikowany w łódzkiej drugoobiegowej gazecie „Nawa Św.Krzysztofa”, 1985, nr 2.

⁹⁴⁴ J.Bogucki, *Pop...*, s. 42.

⁹⁴⁵ O tym jak do problemu *sacrum* ustosunkowali się artyści w latach 90-tych: por. A.Grafińska – Toborek, *Sacrum: an Issue of the Avant-garde, or of Postmodernity?*, „Bulletin de La Société des Sciences et des Lettres de Łódź”, 1998 r., vol. XLVIII, s. 139-155.

politycznej: „Świat artystyczny - pisze Marek Krajewski - zarówno na poziomie instytucjonalnym, jak i w odniesieniu do konkretnych jednostek, został w pierwszej połowie lat osiemdziesiątych przedzielony linią demarkacyjną, jaka przebiegała przez całe społeczeństwo, dzieląc je na *nas* i *ich*, władzę i społeczeństwo, opozycję i kolaborantów,(...) *onymi* stali się nie tylko ci, którzy w sposób otwarty kolaborowali, ale także ci, którzy pozostawali wobec całej tej sytuacji obojętni”⁹⁴⁶. Taka nienormalna dla sztuki sytuacja sprowokowała nową postawę artystyczną, zupełnie niespodziewanie zbieżną z tym, co działo się w zachodniej sztuce postmodernistycznej, choć zrodzoną w innym kontekście. Młodzi artyści z takich grup jak LUXUS, Gruppa, Neue Bieriemiennost, rozpoczęli grę z układem artystycznym, publicznością i sztuką. Trudno nawet powiedzieć, że była to gra wykalkulowana i wyrachowana, raczej postawa obronna, wynikająca z bezradności wobec ustalonych układów.

W malarstwie, rzeźbie i instalacjach artystów, którzy nie chcieli się wiązać ze sztuką zaangażowaną (choć czasem pokazywali swoje prace na wystawach przykościelnych), widoczne stały się intertekstualne strategie dekonstruujące i ikonografię religijno-patriotyczną i symbolikę *sacrum*, jak również całą ikonosferę opanowaną przez władzę. Cytat, pastisz, parodia, stylizacja, groteska, absurdalne zestawienia symboli, ironia wynikająca z odmienności tytułu i obrazu stały się podstawowymi twórczymi metodami, które generowały obrazy, a jednocześnie pozwalały na zachowanie dystansu wobec zewnętrznych nacisków. Ekspresyjna forma miała być wyrazem ciągłej radości i przyjemności płynącej z malowania. Główną zaletą malarstwa, jak twierdził Ryszard Grzyb, jest „mieszanie farb, dotykanie płótna pędzlem”⁹⁴⁷. Zawsze jednak ta mieszanina barw i linii układała się w figurę, zdeformowaną i schematyczną, ale wywołującą asocjacje, wskazywała na tematyczność, co zwykle potwierdzał tytuł: „to, co przedstawia się jako czystą aktywność-spontaniczność, malarskość bez formy, odbywa się przez odwołania, a zatem także ich kosztem”⁹⁴⁸ - zauważa Ewa Mikina. I w tym właśnie momencie rodziła się gra artysty ze sztuką i z odbiorcą. Pewne typowe motywy np. wizerunek Matki Boskiej Częstochowskiej, używane były w sposób zaskakujący i niezgodny z tradycją ikonograficzną, a przede wszystkim z konwencją religijno-patriotyczną w tym czasie panującą w sztuce. W obrazie R.Grzyba *Matka Boska z kokardkami* wizerunek Matki Boskiej został „udomowiony” przez umieszczenie pomiędzy kuchennymi naczyniami, a jednocześnie przez domalowanie dziewczęcych kokardek – upersonifikowany⁹⁴⁹. Szymon Wł.Urbański w obrazie *Stacja Solidarność* ukazuje kilka par w uścisku, ustawionych rzędem pod ścianą zwieńczoną napisem SOLIDARNOŚĆ. Posągowe, zimne postaci bez wyrazu, objęte sztywno jakby zamrożone, to dobry przykład demontażu mitu *Solidarności*. To, co miało być spontaniczną, wspólnotową aktywnością tu zamienia się w zamrożony, schematyczny gest wyizolowanych postaci.

⁹⁴⁶ M.Krajewski, „Gruppa”: pomiędzy, czyli nigdzie, [w:] *Awangarda w perspektywie postmodernizmu*, red. G.Dziamski, Poznań 1996, s. 160.

⁹⁴⁷ R.Grzyb, *Jak ja sobie czasem myślę o malarstwie*, [w] *Co słyhać. Sztuka najnowsza*, Warszawa 1989, s. 98.

⁹⁴⁸ E.Mikina, *Nie-do-mowa*, [w:] *Co słyhać. Sztuka najnowsza*, Warszawa 1989, s. 31.

⁹⁴⁹ Obraz ten wprawdzie nie należy już do sztuki lat 80-tych, pochodzi z 1990 roku, ale wydaje się tu dobrym przykładem strategii podejmowanej przez artystów z Grupy także wcześniej.

Ewa Ciepielewska maluje *Ali Agcę*, negatywnego bohatera, niedoszedłego zabójcę papieża. Gdy jednak przyjrzymy się temu obrazowi – widzimy nieszczęśliwą twarz mężczyzny pomiędzy dwoma umundurowanymi żandarmami. Kontrast ujęcia Ali Agcy – w czerwonej bluzie, odwróconemu ku nam nas twarzą, i aresztujących go mężczyzn – jeden odwrócony tyłem drugi bokiem – z ciemną twarzą o zaciętym wyrazie i żółto błyszczącym oku – powoduje zmianę ról, inwersję: oto ofiara pomiędzy oprawcami⁹⁵⁰. Wszystko to zaś w konwencji pop-artowskiej – z uproszczonym, szablonowym modelunkiem, jaskrawymi barwami, filmowym zbliżeniem i kadrowaniem, powoduje dodatkowe napięcie i wywołuje niepewność odbioru. Świat, który powstaje w wyniku takiego działania wydaje się nam bliski poprzez zastosowane znane nam motywy. „Nie potrafimy jednak rozpoznać w tych pracach spójnej opowieści, dzięki której te elementy posiadają znaczenie, ich znajome kształty stają się obce i niezrozumiałe, nie mamy już pewności, czy na pewno o nasz świat chodzi”⁹⁵¹.

Wszystkie te przykłady mogą nam pokazać, w jaki sposób ujawniano mitotwórcze działanie ikonografii sztuki „zaangażowanej” i jak je demontowano. Choć trzeba zaznaczyć, że w wypowiedziach autorów nie pojawia się tak jasno sformułowany cel: „sztuka podziwu jest doskonale bezinteresowna i nie zmierza do żadnego celu. Działaniom bezcelowym żadna forma akceptacji nie zagraża” – twierdził Ryszard Woźniak⁹⁵². Demontaż ikonografii dokonuje się poprzez beztroski, kpiarski, przedrzeźniający stosunek do „poważnej” i znaczącej ikonografii. Ogólne wrażenie absurdu, chaosu i błazenady rozmywa dekonstruujący, a niejednokrotnie obrazoburczy charakter sztuki „nowych dzikich”.

Warto spojrzeć na jeszcze jeden aspekt tej sytuacji, możemy bowiem zauważyć na zasadzie kontrastu, mechanizmy „literackiego” odbioru, jaki odrodził się w recepcji sztuki „przykościelnej”⁹⁵³. Ten sposób odbioru charakterystyczny był jeszcze dla XIX wiecznego malarstwa historycznego, opartego na świadomości ikonograficznej. M.Poprzeczka opisuje zespół oczekiwań konstruujący taki odbiór: „Główne wymaganie, jakie się tu manifestuje, to możliwość rozpoznania sytuacji jako znanej. (...) odbiorca (...) chce mieć poczucie poruszania się na znanym, opanowanym gruncie. Jego oczekiwania określone są przez strategię >>pewności<<(...). Horyzont oczekiwań jest odbiciem pewnego światopoglądu(...), który kazał dostrzegać w świecie przejrzyste uporządkowanie, kazał wierzyć w możliwość wyjaśnienia wszystkiego przez odwołanie się do historii, praw społecznych, reguł psychologicznych, a więc czynników, jakie miały harmonijnie ze sobą współżyć, zapewniając całościową wiedzę o człowieku, jego

⁹⁵⁰ Inwersja jest często stosowaną dziś strategią artystyczną, np. Marcus Harvey stworzył portret Myry Hindley – morderczyni dzieci, z odcisków dziecięcych rącek. Ofiary budują tu portret mordercy-bohatera. Por. M.Wasilewski, *Seks, pieniądze i religia. Rozmowy o sztuce brytyjskiej*, Poznań 2001, s.10. Na tej samej zasadzie działała wystawa Piotra Uklańskiego *Faszyści* – ukazywała kata jako bohatera, uruchomiła najpierw mit niemiecki z czasów faszystowskich – przystojnego i inteligentnego oficera, jednocześnie ukazując jak został on wykorzystany w przemyśle filmowym, zamieniając się w mit gwiazdora. Intencje „demityzacyjne” w pracy Uklańskiego są jednak wyraźniejsze niż w pracy Harveya.

⁹⁵¹ M.Krajewski, op. cit., s. 168.

⁹⁵² „Żadna to tyle co każda- dodaje Ewa Mikina - gdyż ta pozorowana obojętność artystów pomagała im uczestniczyć w przedsięwzięciach tak prywatnych jak i przykościelnych”. E.Mikina, op. cit., s. 37.

⁹⁵³ O odbiorze literackim: por. M.Poprzeczka, *Czas wyobrażony. O sposobach opowiadania w polskim malarstwie XIX wieku*, Warszawa 1986.

losach i miejscu w społeczeństwie⁹⁵⁴. Dzieła artystów z Grupy czy Luxusu, z jednej strony wywoływały taki styl odbioru poprzez zapożyczanie pewnych znanych motywów ikonograficznych, by zaraz zakłócić go brakiem przejrzystości, uniemożliwieniem logicznego połączenia ze sobą znanych motywów, zaskakującym zderzeniem z tym, co niestosowne, czyli zakwestionowaniem *decorum*⁹⁵⁵. Jednocześnie niezwykle wpływ na odbiór prac miał kontekst miejsca. Te same obrazy na zbiorowych wystawach „nowych dzikich” pod patronatem Andrzeja Bonarskiego czy Ryszarda Ziarkiewicza były odbierane jako drwina ze sztuki przykościelnej, w galeriach przykościelnych zaś traktowano je jako wyraz młodzieńczego buntu, pozytywną prowokację, refleksję nad podstawowymi wartościami i ludzką egzystencją⁹⁵⁶.

4. Modele świadomości ikonograficznej

Przykład sztuki „przykościelnej” lat 80-tych, przybliży nam model takiej świadomości ikonograficznej, która opiera się na konwencji, micie i stereotypie. Schizofreniczność życia w reżymie totalitarnym – rozdzielenie na to, co fałszywe i prawdziwe, legalne i nielegalne, wywoływało postawy alegoryczne. Za pomocą tego, co dozwolone, mówiono to, co niedozwolone, i tak też odczytywano przekaz „między wierszami” – w sposób alegoryczny. Takie deszyfrujące podejście kazało widzieć alegorię także tam, gdzie jej nie było⁹⁵⁷. Stworzenie miejsc pewnej wolności wypowiedzi wcale nie oznaczało zniesienia schizofrenii. Dlatego oprócz autentycznie symbolicznej postawy J.Boguckiego, widzącego wyjście z rozdzielenia w przemianie duchowej, większość artystów w ruchu „przykościelnym” prezentowała postawę alegoryczną. Artysta komunikował się z widzem za pośrednictwem jednoznacznych obrazów, gdyż chciał zmanifestować swą postawę nie tyle twórczą, a często nawet nie światopoglądową, co obywatelską. G.Sztabiński zauważa, że wielu artystów używało motywu krzyża czy wizerunku Matki Boskiej Częstochowskiej jako cytatu pełniącego tylko funkcję poświadczenia przynależności do grupy stawiającej opór władzy⁹⁵⁸. Korzystali więc z symboli tradycyjnych, najbardziej czytelnych, choć nie zawsze potwierdzając ich tradycyjny sens ikonograficzny. Był to zabieg intertekstualny, który na polu literaturoznawstwa nazywa się konfrakturą, gdy np. teksty modlitewne przenoszono na płaszczyznę polityczną⁹⁵⁹. Wyjątkowa sytuacja kazała też artystom szukać nowych motywów, których znaczenia nie trzeba było w tym czasie tłumaczyć, gdyż należały do codziennego doświadczenia. Nie zauważano ich podwójnego znaczenia, od razu przechodząc od literalnej do alegorycznej warstwy. Gdy jednak

⁹⁵⁴ Tamże, s. 136.

⁹⁵⁵ Bardzo częste były zderzenia motywów i tematów religijnych z seksem, brutalnie przedstawianym. To była z jednej strony reakcja na pruderyjność sztuki przykościelnej, z drugiej zaś na „reglamentację seksu” w Polsce Ludowej. Por. P.Leszkowicz, *Ucieczka od erotyki. Seks jako strategia sztuki krytycznej. Szkic o polskiej sztuce krytycznej w latach 1960-1980. Władza – sztuka-seks*, [w:] *Sztuka a erotyka*, Łódź 1994, s. 445-471.

⁹⁵⁶ Por. A.Wojciechowski, *Czas smutku, czas nadziei. Sztuka niezależna lat osiemdziesiątych*, Warszawa 1992, B.Stokłosa, *Dualizm świata przedstawionego w malarstwie Marka Sobczyka*, „Obieg”, 1991, nr 1, s. 7.

⁹⁵⁷ Z.Grzywacz wspominał, że jego akt *Leżąca* (z cyklu *Wiosna '82*) często kojarzono z kobietami internowanymi w Gołdapii.

⁹⁵⁸ G.Sztabiński, *Cytat i gra. Problemy postmodernizmu w sztukach plastycznych*, [w:] *Postmodernizm po polsku*, red. A. Izdebska i D. Szajnert, Łódź 1998, s. 140.

⁹⁵⁹ Por. H.Markiewicz, *Odmiany intertekstualności*, „Ruch Literacki”, 1988, z. 4-5, s. 260

odejdą świadkowie tego czasu, znów potrzebne będą szczegółowe badania ikonograficzne, by obrazy odczytać⁹⁶⁰, także te „dekonstruujące”, gdyż i ich zrozumiałość jest uzależniona od mitów, które demontują. Wystarczy podać przykład ironicznego obrazu R. Woźniaka: *Czerwony rogalik co rano na śniadanie* przedstawiający czerwony półksiężyc i palmę. Mamy tu typowy komentarz do „peerelowskiej” codzienności wypowiedziany za pomocą motywów wziętych nie z tradycji ikonograficznej, lecz z otaczającej rzeczywistości: czerwień jednoznacznie odnoszono do komunizmu, rogalik kojarzył się z luksusem, co jakiś czas przez władze zapowiadany („ciepłe bułeczki” – określenie ministra Krasińskiego, weszło do języka codzienności jako określenie niespełnionej obietnicy), palma to firmowy znak margaryny, która zastępowała niedostępne masło. Czytelność obrazu jest więc uzależniona od zewnętrznego kontekstu, wraz z jego zmianą traci swą oczywistość. Po upadku systemu z totalitarnego i wprowadzeniu demokracji – zanikła potrzeba kodowania obrazów, a co więcej, wiele niespełnionych nadziei spowodowało, że artyści przestali utożsamiać się ze społeczeństwem. Zwłaszcza sztuka krytyczna, która dziś zajmuje się z założenia dekonstrukcją wszelkich mitów, sytuuje artystę w konflikcie ze społeczeństwem, czy konkretną grupą.

Nurt związany z osobą J. Boguckiego ukazuje, jak mógłby wyglądać model symboliczny, powracający do pierwotnych korzeni sztuki - *sacrum*. Ikonografia byłaby tu zaledwie małą częścią symbolicznej sztuki, obok rytuałów, przestrzeni, kontemplacyjnej atmosfery wywołanej muzyką i światłem. Jeden warunek jednak jest tu oczywisty – musi być wspólny punkt odniesienia, wspólne znaczone, które wyznaczała wiara (dla J. Boguckiego niekoniecznie chrześcijańska). Był to więc model wyznaniowy. Przemiany ustrojowe przyniosły także zmiany świadomościowe i szczególne uwrażliwienie na wolność, także światopoglądową, stąd szybkie rozstanie artystów i Kościoła⁹⁶¹. Taki model nie znalazł kontynuacji w nowych warunkach, także dlatego, że uzależniał znaczenie dzieła od miejsca. A takiego stałego miejsca dla sztuki nie było. Wystawy J. Boguckiego były czasowe, gościnnie organizowane w Kościołach, a wystawiane na nich prace nie spełniały wymogów (m.in. ikonograficznych) stawianych sztuce sakralnej, nie mogły więc pozostać w świątyniach⁹⁶². Uniwersalny i wydawałoby się ponadczasowy model oparty na symbolu okazał się jednak krótkotrwały i także uzależniony od zewnętrznego kontekstu.

Sztuka dekonstruująca społeczne i narodowe mity, a zatem i konwencje ikonograficzne, także jest pewnego rodzaju modelem świadomości ikonograficznej. Poprzez wszelkie intertekstualne strategie wciąż nawiązuje do tradycyjnych i współczesnych motywów, nie ma jednak do nich stosunku alegacyjnego. Podobnie jak zachodnia sztuka posługująca się tradycją jak magazynem obrazów, tak i w Polsce w tym nurcie sztuki, który znalazł swą kontynuację w latach 90-tych, artyści swobodnie przemieszczali się między tematami i motywami nie zważając na ich

⁹⁶⁰ Już dziś ukazują się leksykony „tłumaczące” kulturę i codzienność PRL-u, np., Z. Zblewski, *Leksykon PRL-u*, Kraków 2000.

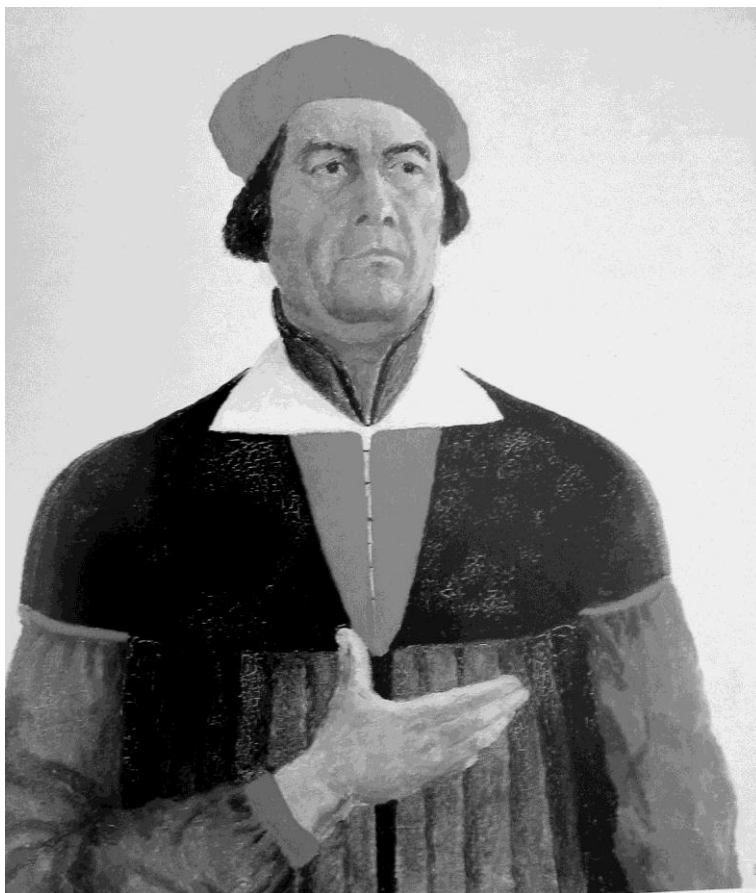
⁹⁶¹ O związkach sztuki z Kościołem w Polsce, z punktu widzenia tego drugiego por. ks. A. W. Niewęgłowski, *Nowe przymierze Kościoła i środowisk twórczych w Polsce w latach 1964-1996 (doświadczenia warszawskie)*, Warszawa 1997.

⁹⁶² J. Bogucki myślał o stworzeniu takiego miejsca spotkań, twórczości i kontemplacji i nazywał ten projekt *Aśram*.

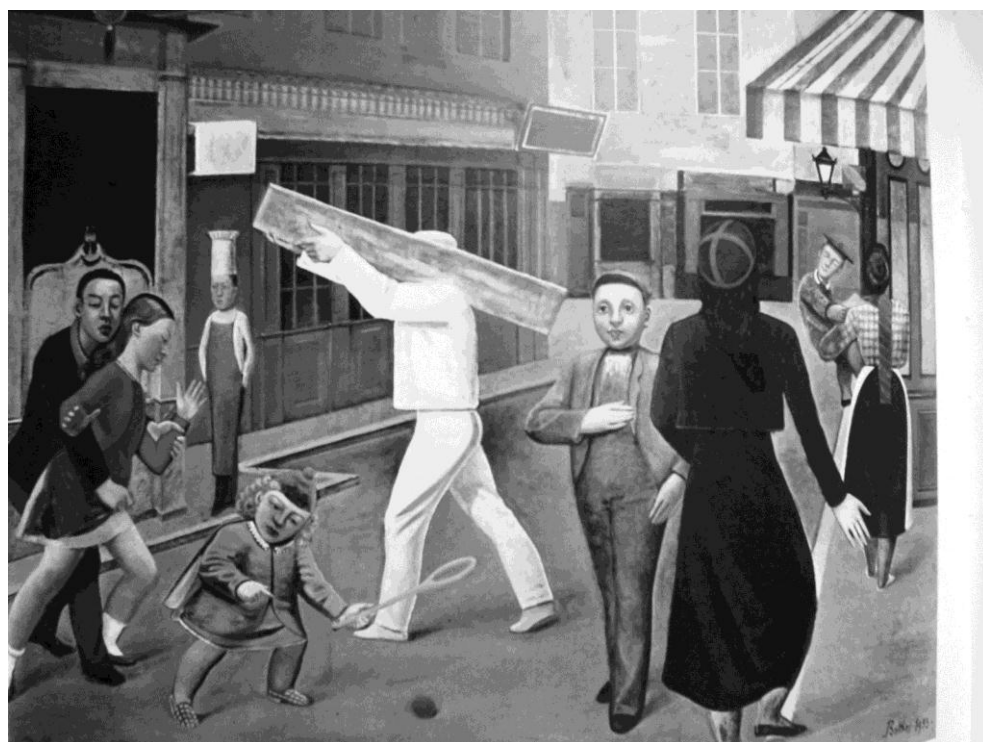
pierwotne znaczenie. Co jednak ciekawe, rzadko wykorzystywali sztukę dawną, raczej nawiązywali do rodzimej tradycji awangardowej (np. W.Strzemiński⁹⁶³ oraz realizmu socjalistycznego, i oczywiście ówczesnej sztuki „przykościelnej”. Co ciekawe, w dalszym ciągu twórczość artystów z Gruppy czy Luxusu wydaje się ikonograficzna, ze względu na jej „polityczny” wymiar. Tych artystów łączyła ze wszystkimi artystami drugiego obiegu jawna i manifestowana niechęć do systemu. Właśnie wątki polityczne, choć ironicznie przedstawiane, są tutaj jednoznaczne i czytelne. Dalsza droga twórcza artystów z Gruppy ukazuje, że ich postawa wobec tradycji malarskiej, wobec pewnych artystów, np. Andrzeja Wróblewskiego⁹⁶⁴, jest jednak pełna powagi i szacunku. W porównaniu z malarstwem młodszego pokolenia, obecnie dochodzącego do głosu na scenie artystycznej w Polsce, ich obrazy wyzwalały chęć poszukiwania znaczeń i dają możliwość ich odnalezienia.

⁹⁶³ Można tu podać przykład Marka Sobczyka *Lewosławie*, 3:5:8. Tradycyjne przedstawienie Serafina zarysowane zostało na tle konkretnego obrazu W. Strzemińskiego. Motyw posiadający konkretne znaczenie w sztuce religijnej zderzony tu został z dziełem, które z założenia ma być nieprzedstawiające i nie wychodzące znaczeniem poza sztukę. To zderzenie, jak pisze M.Krajewski, „doskonale oddaje religijną żarliwość modernizmu, który nie tyle eliminuje wiarę na rzecz racjonalnego poznania, co raczej zmienia jej przedmiot, zaś jeden wariant zbawienia zastępuje innym”. M.Krajewski, *Co? Sztuka. Czym? Malarstwem*, [w:] Marek Sobczyk, *Dokładność i Doskonałość Obrazu*, [kat. wyst.], Bunkier Sztuki, Kraków 2001, s. 43.

⁹⁶⁴ Szczególny dialog z malarstwem A.Wróblewskiego podejmuje Jarosław Modzelewski.



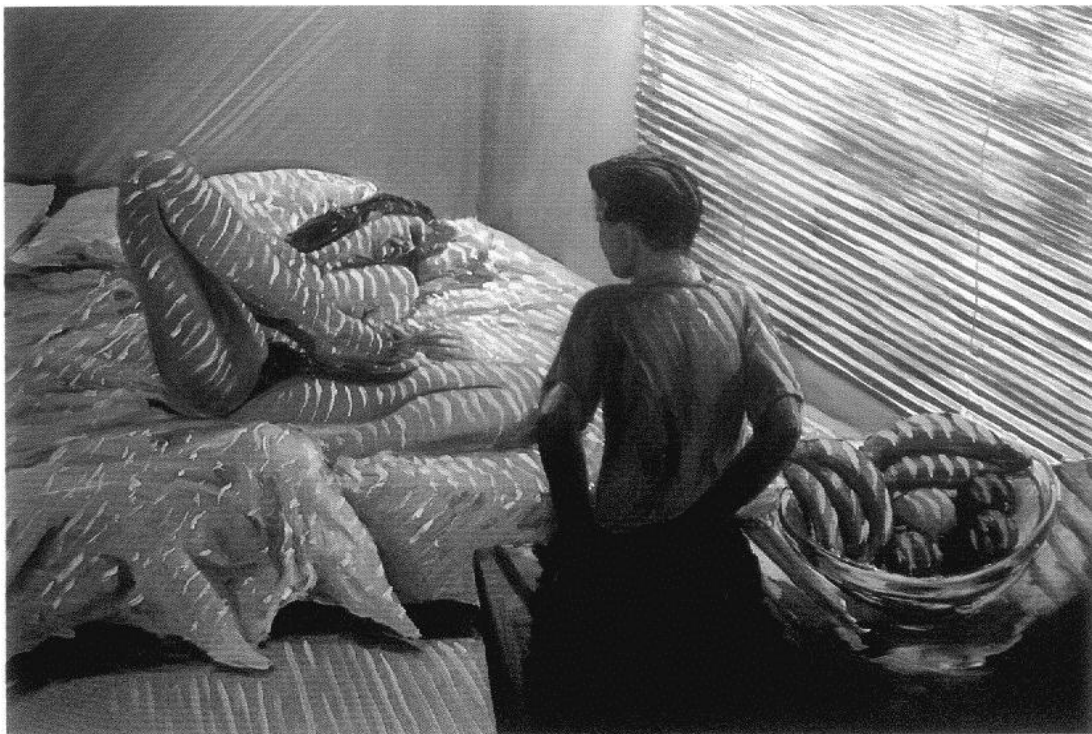
il.48.Kazimirz Malewicz, *Autoportret*, 1933



il. 49. Balthus, *Ulica*, 1933



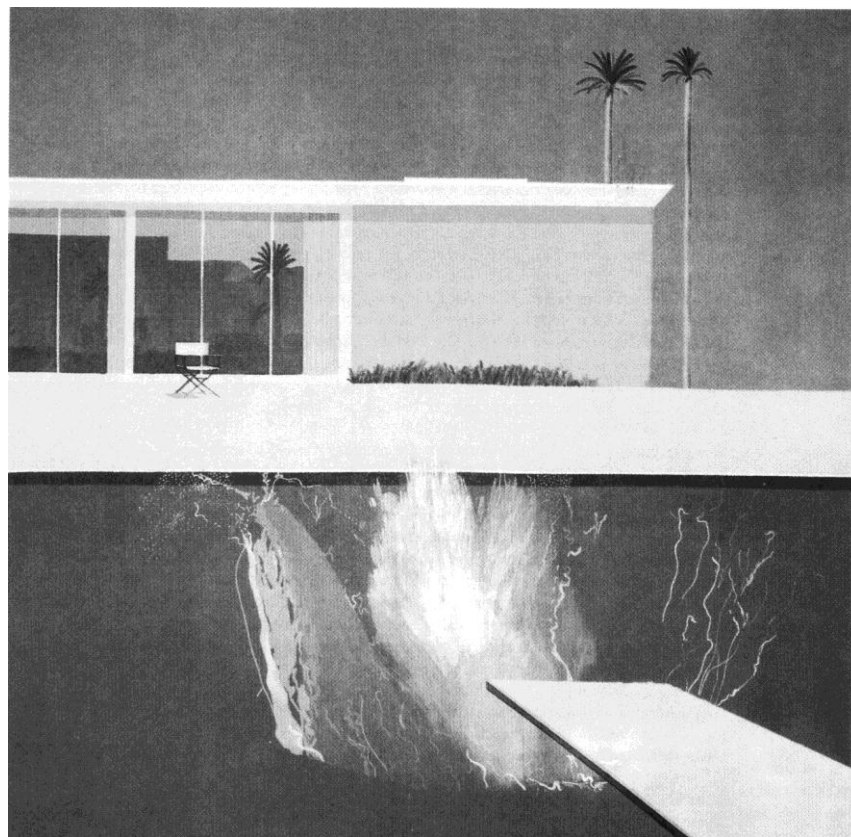
il.50. Roy Lichtenstein, *A teraz moi mili za Francję*,



il. 51. Eric Fischl, *Bad Boy*, 1981



il. 52. Paweł Kowalewski, *Nim kur zapieje trzykroć się mnie zaprzesz Piotrze*, 1985



il. 53. Peter Blake, *A Bigger Splash*, 1967



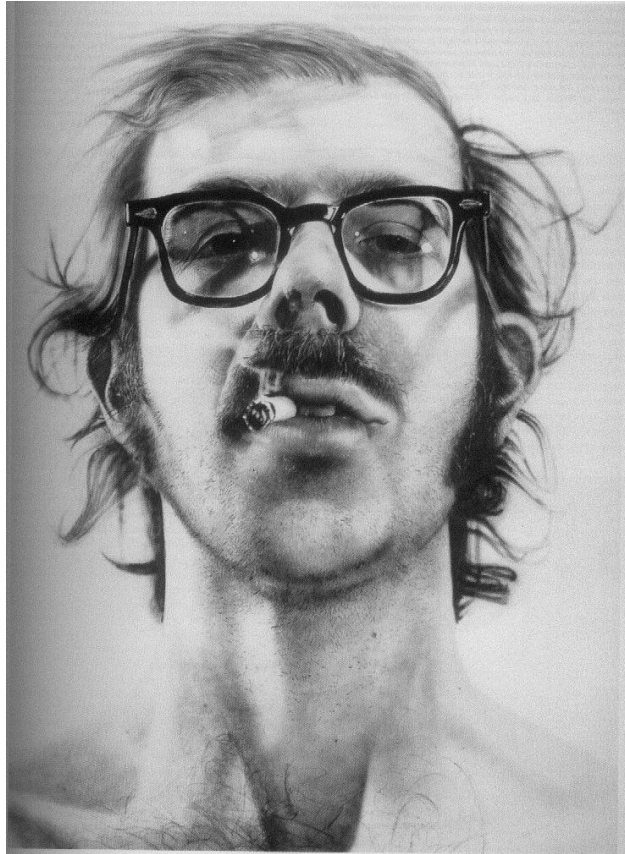
il.54 Cindy Shermann, *bez tytułu*, 1982



il.55. Cindy Sherman,*bez tytułu*, 1982



il. 56. Robert Longo, *Wojny korporacji* ,1982



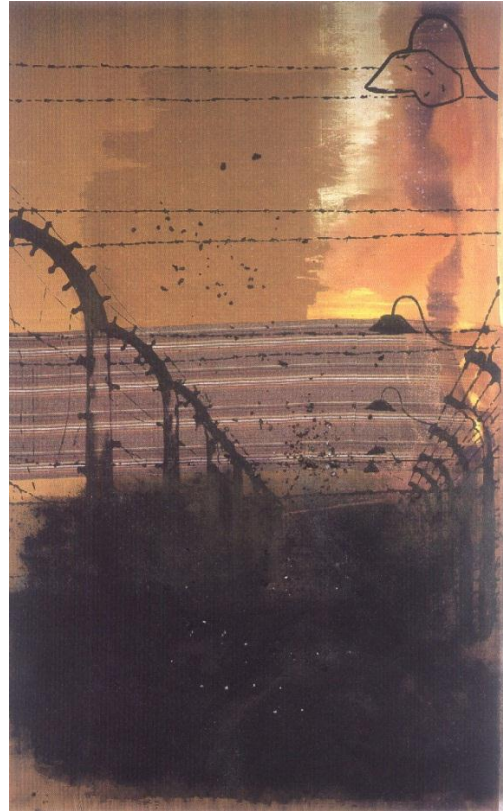
il.59. Chuck Close, *Autportret*, 1968



il. 60. Andy Warhol, *Twenty Jackies*, 1964



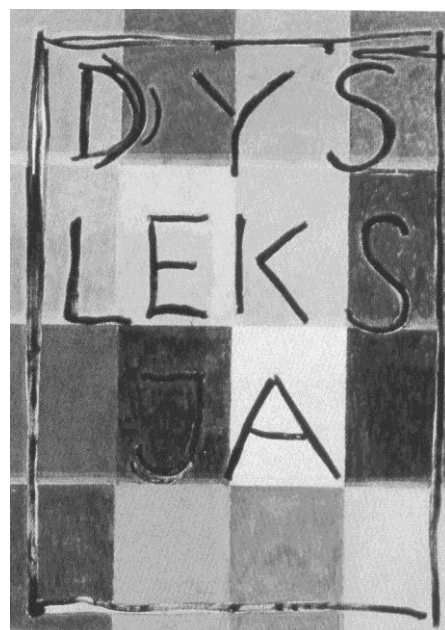
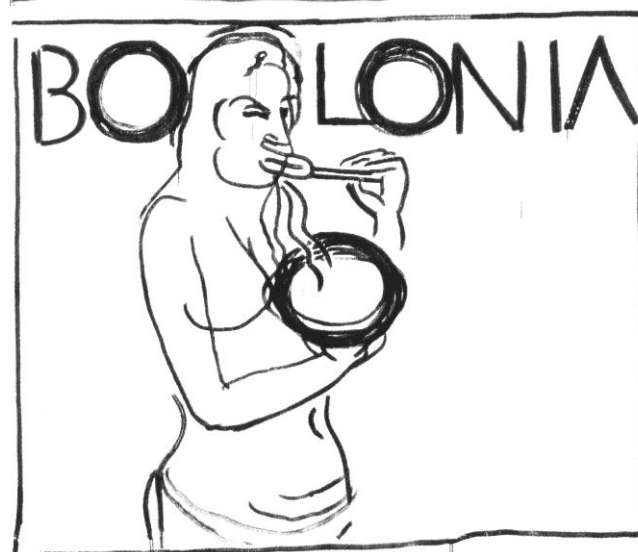
il. 61. Claudio Bravo, Kuszenie św. Antoniego, 1984



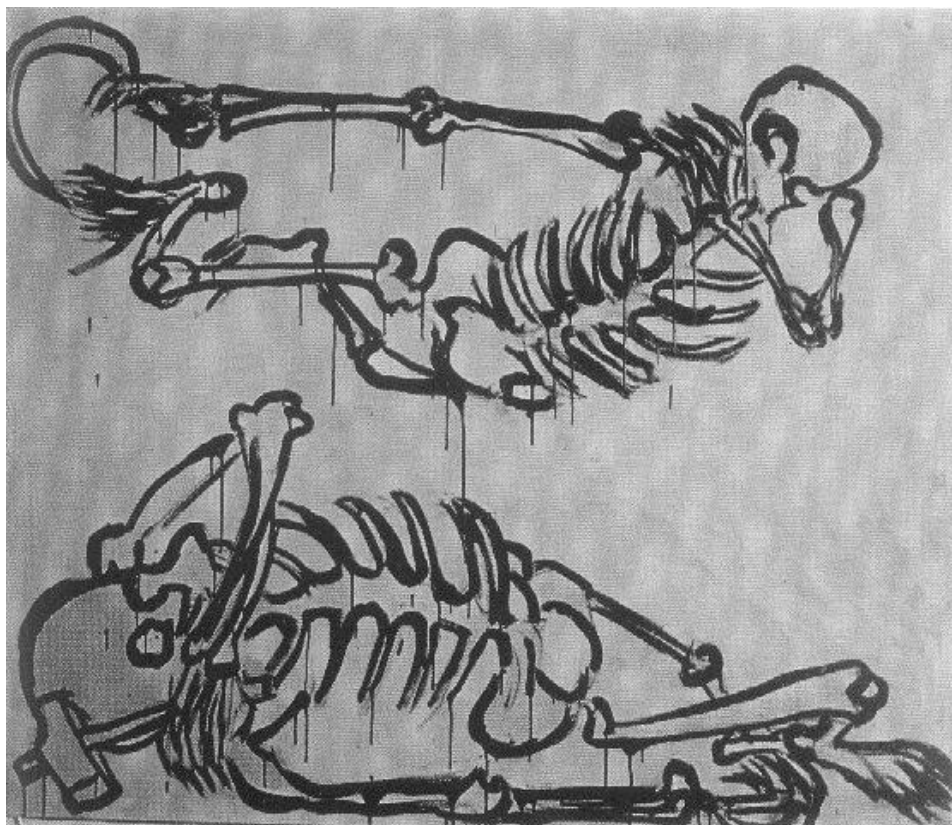
il. 62. Sigmar Polke, *Obóz*, 1982



il. 63. Anselm Kiefer, *Drogi ludzkiej mądrości: Bitwa w Lesie Teutoburskim*, 1978



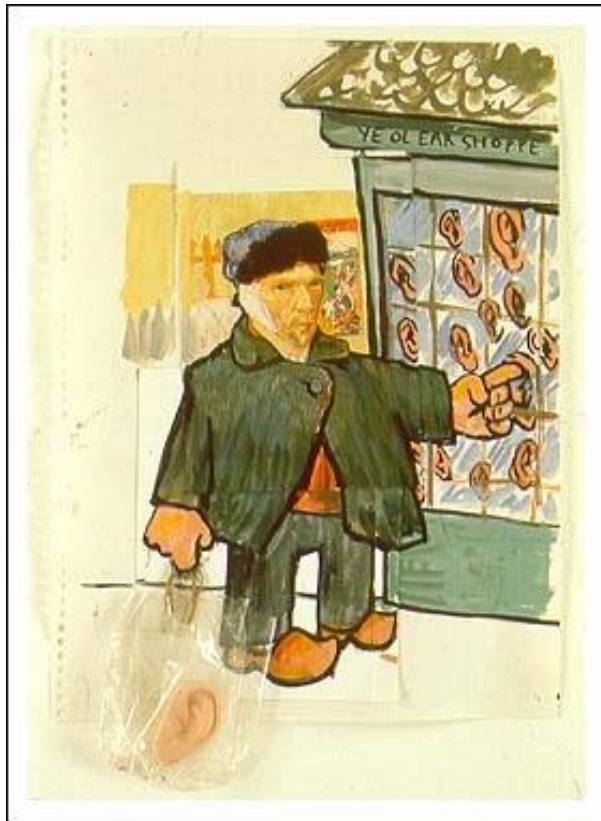
l. 64. Marek Sobczyk, Polonia, Bolonia, Dysleksja, 2000



il. 65. Włodzimierz Pawlak, *Połóż się koło mnie*, 1983



il. 66. Jarosław Modzelewski, *Wczasowicz w kołobrzegu, sen*, 1999



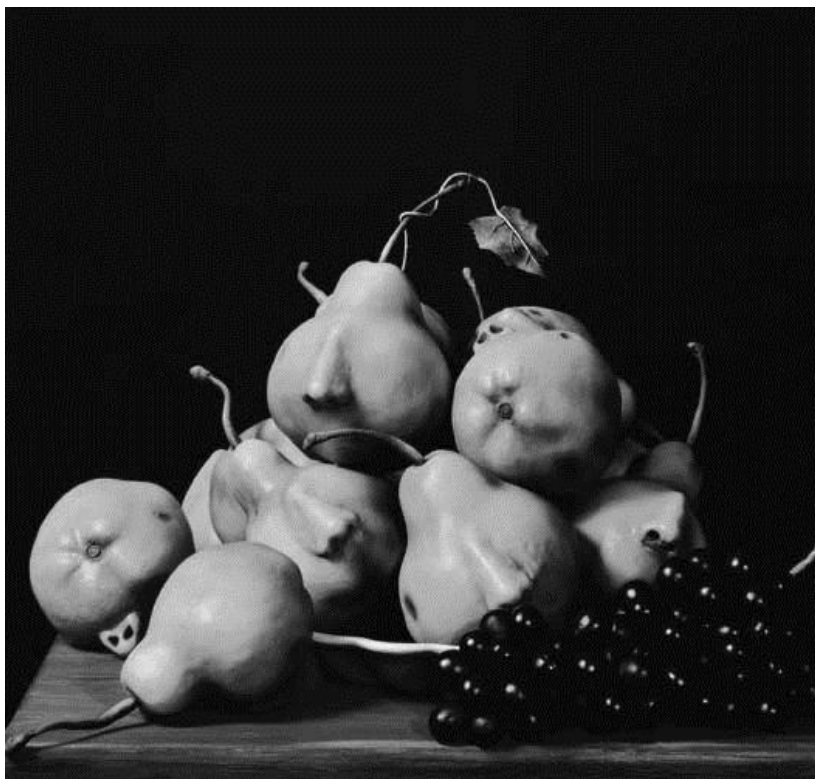
l.67. Nicole Eisenman, *Ye Ol Ear Shoppe*, 1995



il. 68. Cindy Sherman, *bez tytułu #216*, 1989



il. 69. Yasumasa Morimura, *Monna Lisa in its Origin*, 1998



il. 70. Yasumasa Morimura, *Bodegón (Gruszki z nosami)*, 1992



il. 71 Yasumasa Morimura, *To My Little Sister: For Cindy Sherman*, 1998



il. 72. Yasumasa Morimura, *Portret (Futago)*, 1988-1990



il.73.Komar Mielamid, *Narodziny realizmu socjalistycznego*, 1982-3



il.74.Peter Blake, *Spotkanie albo Dobrego dnia Panie Hockney*, 1981-3



il. 75. Wiliam Wilkins, *Postacie z pejzażem*, 1978



il.76. David Salle, *Dylemat Lampwicka*, 1978



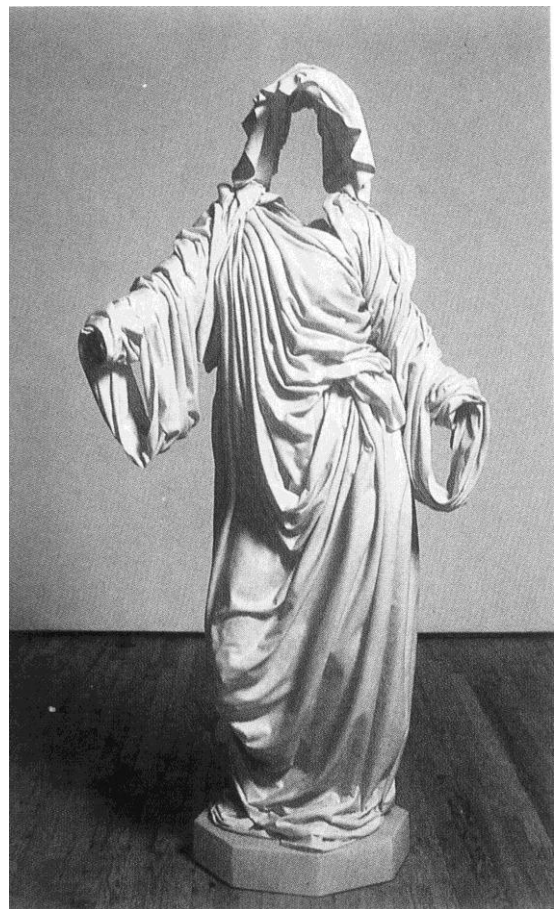
il. 77. Rob Scholte, *Krzyk*



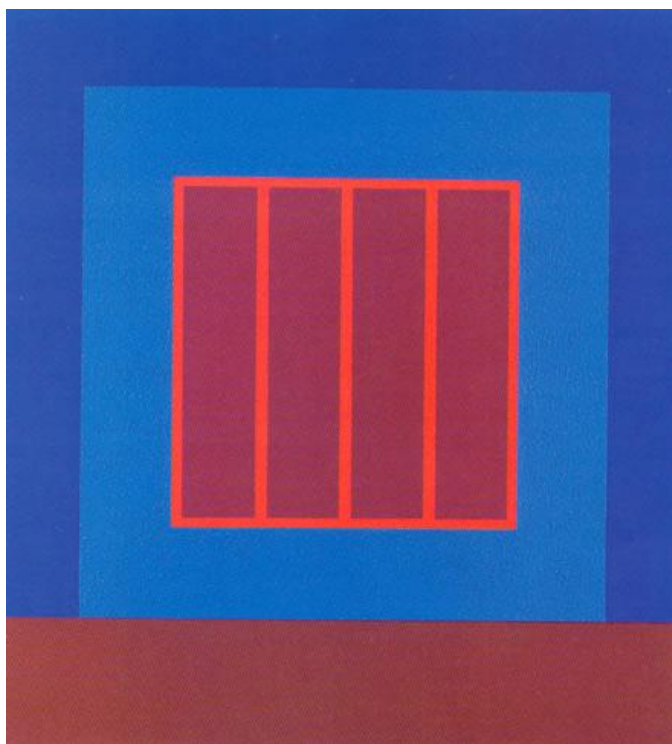
il. 78. Peter Steir, *Serie Breughela (Vanitas stylu)*, 1982-84



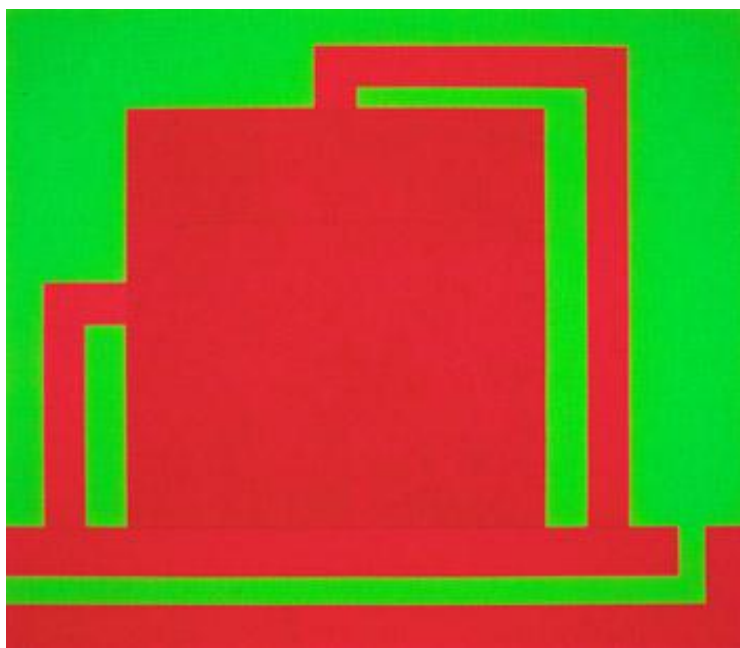
il. 79. A.P. Poier, *bez tytułu*, 1984



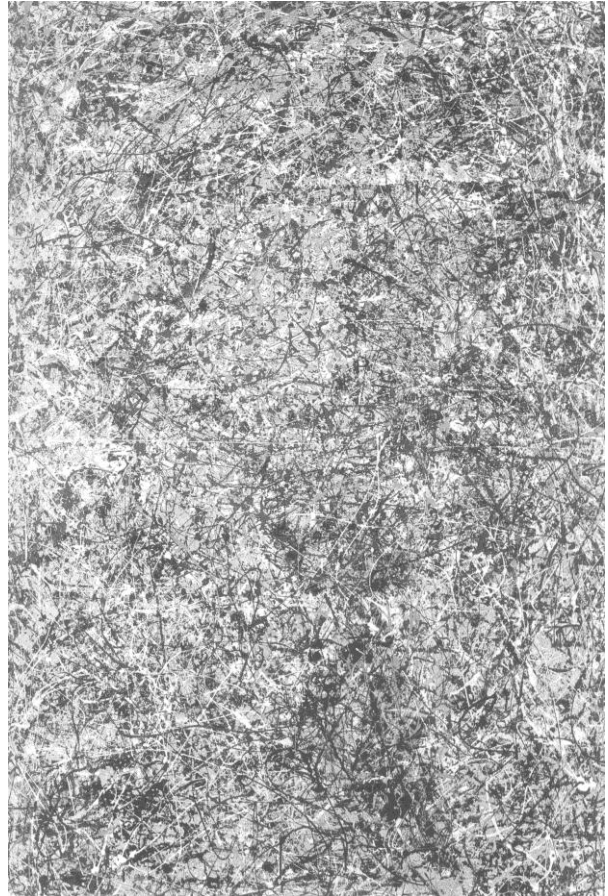
il. 80. Muriel Castanis, *Stojąca postać w kapturze*, 1983



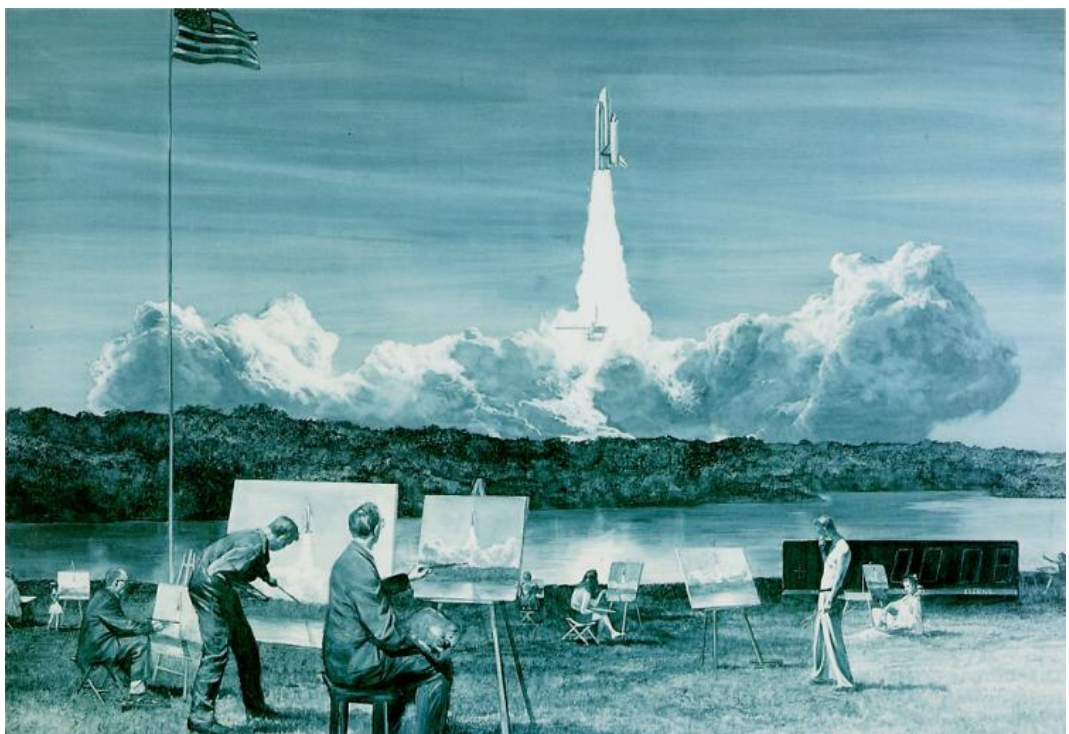
il. 81. Peter Halley, *Blue Prison*, 2001



il. 82. Peter Halley, *Red Cell*, 1988



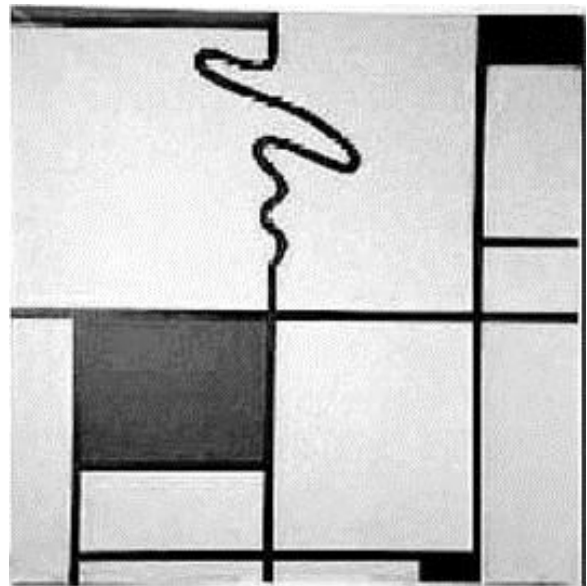
il. 83. Art And Language, *Portret Lenina w stylu Pollocka*, 1979



il. 84. Mark Tansey, *Action painting*, 1984



il.85. Roy Lichtenstein, *Żółte i zielone pociągnięcia pędzlem*, 1966



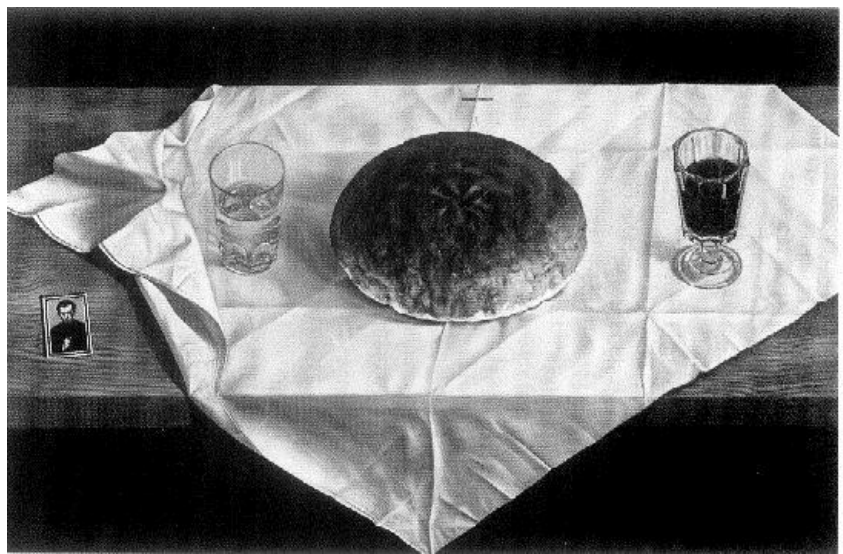
il. 86. Rob Scholte, *Mondrian revisited*



il. 87. Paweł Susid, *Stażewski, Strzemiski mylą mi się*



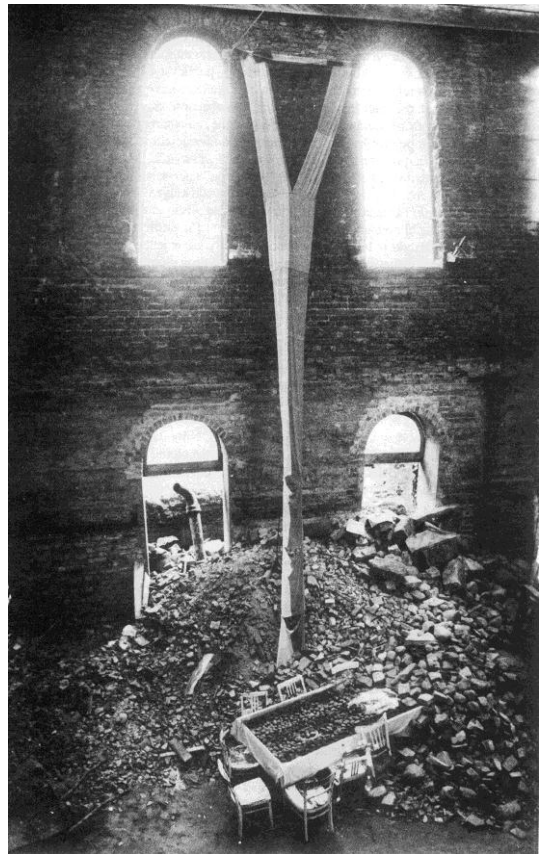
il. 88. Leszek Sobocki, *Spotkanie I*, z cyklu *Wizyta*, 1983



il. 89. Marian Kępiński, *Sacrum*, 1984



il. 90. Łukasz Korolkiewicz, *13 grudnia 1981 rano*, 1982



il.91. Wystawa *Znak Krzyża*, 1982, instalacja Jerzego Kaliny *Ostatnia Wieczerza*



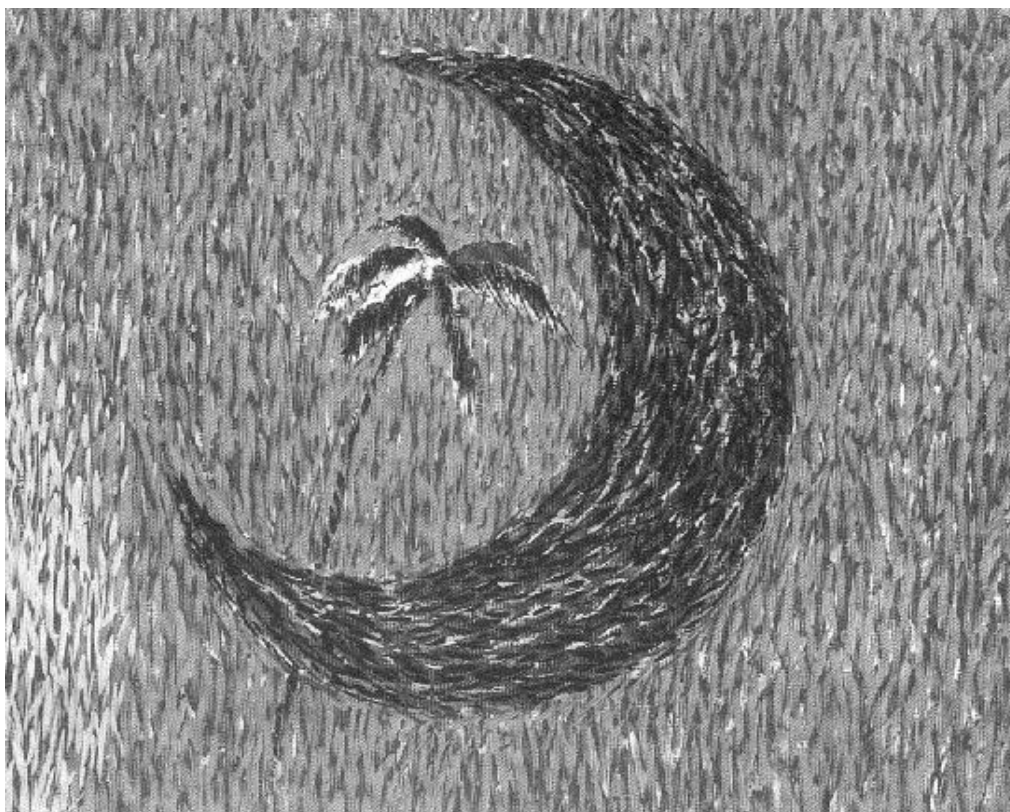
il 92. Wyst. *Niebo nowe i ziemia nowa?*, 1985, *Ognisko miłości* Jerzego Beresia, w głębi *Gogota* Jerzego Tchórzewskiego



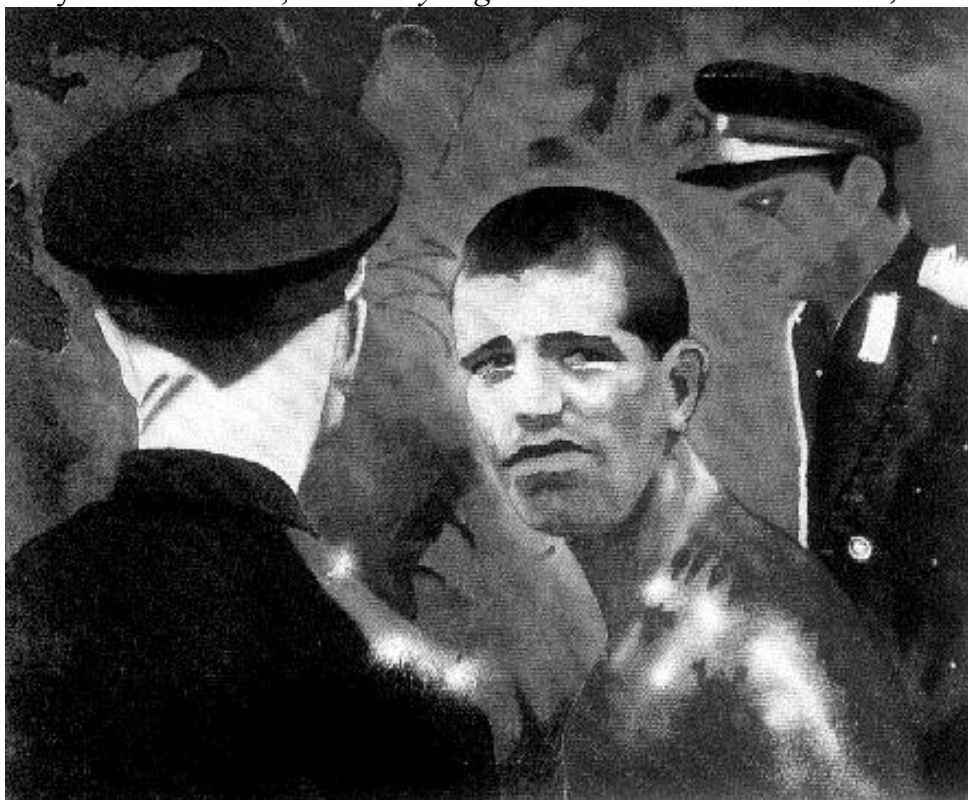
il. 93. Ryszard Grzyb, *Matka Boska z kokardkami*, 1990



il. 94. Szymon Wł. Urbański, *Stacja Solidarność*, 1987



il. 95. Ryszard Woźniak, *Czerwony rogalik codziennie na śniadanie*, 1983



il 97. Ewa Ciepeilewska, *Ali Agca*, 1985

Zakończenie

Czy świadomość ikonograficzna jest jeszcze istotna dla sztuki współczesnej i czy może nam pomóc ją zrozumieć, czy też potrzebna jest tylko do rozpoznania dzieł sztuki dawnej? Czy współczesne alegorie i narracje współtworzą trwałą świadomość ikonograficzną, czy ją wzbogacają, czy wręcz odwrotnie, zamazują jej wyrazistość? Na te pytania próbowaliśmy odpowiedzieć poprzez przegląd i porównanie dawnych i współczesnych teorii alegorii, symbolu i *storii*. Podsumujmy więc nasze dotychczasowe rozważania.

Zacznijmy od alegorii, o niej przecież mówi się dziś najwięcej. Trwająca w sztuce już od starożytności, jest sposobem wyrażenia konkretnego, abstrakcyjnego pojęcia za pomocą odpowiednio dobranych i skomponowanych elementów wizualnych. Alegoria dawna jest podporządkowana celowi- pojęciu, które można wyrazić słowem (jak pisał Goethe – zjawisko zamienione w pojęcie). Średniowieczna alegoria wyraża nie tyle *res*, lecz *verba*. *Res* służą jej tylko jako materiał, ale co ważne, są to przedmioty – symbole. Alegorie posługują się symbolami, ale z całej ich wieloznaczności wybierają jedno znaczenie, odpowiadające danemu celowi – pojęciu. Najczęściej alegoria jest personifikacją, która staje się uosobieniem pojęcia dzięki symbolom zamienionym w atrybuty. Alegoria może być także narracyjna, opowiadać historię, która ma sens literalny, ale służy przekazaniu morału. I to jeszcze jeden ważny cel alegorii – morał, praktyczna nauka, związana z życiem. Jak bowiem mówi Dorothy L.Sayers, Rzymianie jako pierwsi „odkryli w sobie wewnętrzny rozdźwięk między wiedzą a uczynkami(...) z bolesną pewnością, jaką dają własne przeżycia wiedzieli, co znaczy powiedzenie >>widzę i uznaję dobro ale idę za złem<< (...) gdy człowiek uświadomił sobie ostro swój wewnętrzny konflikt, zaczął poszukiwać literackiego sposobu wyrażania nowych uczuć”⁹⁶⁵. Alegoria jednak była próbą pogodzenia sprzeczności, nadania sensu *psychomachii*, była uznaniem ale i przezwyciężeniem schizofrenii. Co pozostało dziś po dawnej alegorii? Gdy powraca z wygnania (mówiąc o alegorii trudno nie ustrzec się alegorii), jest już inna, okaleczona, a i świat podczas jej nieobecności się zmienił. Niewiele pozostało w nim zjawisk, które może zamienić w pojęcie i je zobrazować. Niezmiennie może się jeszcze odnieść do śmierci, wolności i demokracji, ale tylko tej pierwsze nie da się jeszcze podważyć⁹⁶⁶. Posługuje się przedmiotem, który nie jest już symboliczny. Według W.Benjamina alegorysta pochyla się nad martwym przedmiotem – fragmentem niegdysiejszej całości, i żeby go ocalić, nadaje mu znaczenie. Z braku wyższego, wzorcowego porządku alegorysta montuje poszczególne fragmenty, a nie komponuje według wzoru. Zamiast kierować odbiorcę ku jednoczącemu pojęciu, podkreśla swą niekoherencję. Alegoria traci swą jednoznaczność. Chyba, że potraktujemy ją jako alegorię realną – alegorię ruiny – wtedy sama będąc ruiną, odnosi się do ruiny – muzeum czy kultury. Tak powstała alegoria jest tylko potencją znaczeń, które ujawnić ma się dopiero w odbiorcy. Tak więc liczy na alegorezę, a takie podejście wymaga świadomości ikonograficznej, zwłaszcza, gdy wśród wykorzystanych przez alegorystę

⁹⁶⁵ D.L.Sayers, *O pisaniu i czytaniu utworów alegorycznych*, „Pamiętnik Literacki” 1975, t. LXVI, z. 3, s. 198.

⁹⁶⁶ Czasem można odnieść wrażenie, że jedynym przychylnym jej środowiskiem jest polityka. Język polityki przesiąknięty jest alegorią i metaforą – zawsze z morałem.

przedmiotów znajdują się dawne działa sztuki. Aby je ocalić, trzeba im przywrócić znaczenie. Gdy jednak postaramy się ją odczytać wykorzystując znajomość ikonografii, ujawni się jej schizofreniczność i brak mocnej podstawy. Wbrew swojej nazwie, nie ma ona szans na odnowienie ikonograficznej wspólnoty sztuki dawnej i współczesnej.

Symbol – zanim jeszcze Goethe napisał jego teorię, zawsze był intuicyjny i wieloznaczny. Odnosił się do prawd wiary, idei, stanów duszy, nie można go było zamknąć w słowie. Był uobecnieniem znaczonego w znaczącym – przedmiocie, roślinie, zwierzęciu, barwie, rytmie (dlatego mógł przetrwać nawet w sztuce bezprzedmiotowej). Symbol był organiczną jednością: materii i ducha, formy i idei, przyrody i duszy. Powstawał dzięki intuicji, a nie pracy intelektualnej. W swej najbardziej radykalnej postaci był hierofanią – objawieniem boskiego w materii – stąd jego związek z miejscem świętym. Każdy przedmiot może stać się symbolem – objawieniem, w określonym miejscu – kontekście⁹⁶⁷, a może być to tak *sacrum* religijne (jak u J.Boguckiego), jak i *sacrum* sztuki – Wackenroderowski „dom, w którym na wieczne czasy przechowuje się najgodniejsze podziwu dzieła ludzkiej ręki”, gdzie oczekiwać trzeba „jak przy modlitwie, błogosławionych godzin, w których łaska Niebios oświeci objawieniem rzeczy wyższych, gdy dusza zespoli się w jedno z dziełami artystów”⁹⁶⁸. Im bliższe *sacrum* sztuki *sacrum* religijnemu, tym szansa na symbol większa – stąd obrazy M.Rothki nigdzie nie oddziałują mocniej niż w kaplicy⁹⁶⁹. Gdy więc zanika podział na *sacrum* i *profanum*, gdy pozostaje samo *profanum*, nie ma miejsca dla symbolu. Także muzeum dostrzegane jest dziś jako miejsce alienacji dzieła a nie objawienia. Symbol ze swoją tendencją ku totalności, zjednoczeniu, bliższy jest modernizmowi, (zwłaszcza w nurcie metafizycznym), niż postmodernizmowi.

Zwykle sobie przeciwstawiane symbol i alegoria, mają jedną cechę wspólną – funkcję oznaczania, mają kierować ku temu, co poza obrazem i poza światem materialnym. Mają więc kierunek wertykalny. Gdy J.-F.Lyotard pisze: „dość już płaciliśmy za tęsknotę za całością i jednym, za pojednaniem zmysłowości i pojęcia, za przejrzystym i komunikowalnym doświadczeniem”⁹⁷⁰, wypowiadając wojnę całości – wypowiada ją też symbolowi. Alegoria może przetrwać, odcięta od pojęć i idei nabiera charakteru horyzontalnego i rozszerza się w granicach świata sztuki.

Narracja, której powrót także jest głoszony współcześnie, zwykle nie potrzebuje świadomości ikonograficznej. Dawna, klasyczna *storia* wcale nie skupiała się na narracji, zastępowała ją ikonografią, mając potężnego sojusznika w literaturze. Świadomość ikonograficzna polegała na umiejętności połączenia obrazu z literaturą i innymi, znanymi obrazami. Jak pisze Mieke Bal „obraz, który widzimy jest podporządkowany znaczeniom, o których wiemy”⁹⁷¹. Każdy element, rozpoznany w obrazie jako odniesienie do konkretnej historii zezwalał na interpretację innych

⁹⁶⁷ Zauważmy, że obrazy czy figury uznane za święte zwykle z punktu widzenia estetycznego są kiczem religijnym.

⁹⁶⁸ W.H.Wackenroder, *Serdeczne wyznania miłującego sztukę zakonnika*, [w:] *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce 1700-1870*, red. E.Grabska, M.Poprzęcka, Warszawa 1974, s. 236.

⁹⁶⁹ Kaplica dominikanek w Huston Chapell w Teksasie.

⁹⁷⁰ J.F.Lyotard, *Odpowiedź na pytanie: co to jest postmodernizm?*, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R.Nycz, Kraków 1998, s. 61.

⁹⁷¹ M.Bal, *Reading Rembrandt. Beyond the Word-Image Opposition*, Cambridge, 1991, s. 181

elementów wedle tej historii⁹⁷². „Jeśli rozumieć rozpoznanie jako odpowiedź czytelnika – zakłada M.Bal, może być ono pomocnym, nie zasłaniającym, lecz otwierającym oczy sposobem wzmocnienia świadomości kulturowego procesu każdego aktu czytania czy widzenia jakie jest w nie uwikłane. Rozpoznanie może także dać iskrę do krytycznej odpowiedzi, która nie byłaby możliwa bez ikonograficznego podparcia”⁹⁷³. Narracją posługuje się odbiorca sztuki, chcąc przełożyć obraz z powrotem na słowo. Stąd W.J.T.Mitchell udowadnia, że milczące dzieło nie może obejść się bez narracji. W XIX wieku, gdy sztuka chciała opowiadać poza literaturą lub jak literatura – skupiła się na narracji, którą chciała osiągnąć za pomocą gestu, pozy, następstwa czasu, wiele zapożyczając od teatru. Gdy po modernistycznym okresie milczenia, narracja wraca do sztuki – zwykle nie wymaga ani znajomości literatury, ani starych konwencji ikonograficznych⁹⁷⁴. Artyści świadomi Lessingowskiego odcięcia obrazu od akcji, raczej symulują narrację niż rzeczywiście opowiadają, a nadanie sensu takim obrazom pozostawiają odbiorcy. Dawna *storia* zamienia się dziś często w „story”, małą opowiastkę bez ambicji poznawczych, opowiadaną dla rozrywki i koniecznie prywatną. Często jednak pod jej pozorną lekkością ukryta jest metanarracja – opowieść o sztuce i wtedy świadomość ikonograficzna i znajomość sztuki niezbędna jest dla jej rozpoznania.

Współczesną sztukę, gdy obserwujemy ją w kontekście stosunku do świadomości i tradycji ikonograficznej można podzielić na dwa nurty. Pierwszy, wykorzystując obrazy tak zaczerpnięte z tradycji sztuki jak i współczesnej ikonosfery, szczególnie mass mediów, zdaje się prezentować obecny stan umysłu bombardowanego obrazem. Jakby J.Huizinga pisząc słowa: „cały świat stał się obrazem (...) sama myśl mogła już teraz udać się na spoczynek(...)”⁹⁷⁵, miał przed sobą ekran telewizora. Koniec tego zdania wyjaśnia jednak, że dotyczy ono świata średniowiecznego: „wyobrażenie świata było tak nieruchome, tak zastygłe, jak katedra, która śpi w świetle księżyca”. Dziś rzeczywistość zasłonięta jest obrazem: migotliwym, zmiennym, wirtualnym. Ikonografia dawna, razem z całą świadomością znaczeń stała się równorzędnym, równie migotliwym, reprodukowalnym obrazem jak obraz z ekranu telewizora. W przewrotny sposób spełnia się koncepcja André Malraux o *Muzeum Wyobraźni*. Jak zauważa D.Crimp, autor tego pomysłu biorąc za narzędzie realizacji swego szczytnego celu ukazania potęgi ludzkiego talentu fotografię, nie przewidział skutków tego przedsięwzięcia. Przede wszystkim fragmentaryzując (np. przez pokazanie detali) dzieło i wyciągając je z kontekstu pozbawia je pierwotnego znaczenia, dalej zestawiając obok siebie dzieła odległe i odmienne, uzyskuje wprawdzie możliwość formalnego porównania, poszukiwania stylu, narusza jednak heterogeniczność sztuki, a przede wszystkim pozwala przemówić samej fotografii. Dziś już dobrze wiemy, że fotografia nie jest przezroczystym medium, obiektywnym zapisem rzeczywistości, ale specyficznym, odrębnym językiem wypowiedzi. Tak więc *Muzeum bez ścian* nie jest muzeum sztuki, ale „fototapetą” – symulacją. Tak zhomogenizowana, zreprodukowana, a więc pozbawiona oryginalności sztuka, może dziś stanowić materiał do generowania kolejnych obrazów. Oczywiście możemy w tej

⁹⁷² Tamże, s. 188.

⁹⁷³ Tamże, s. 188.

⁹⁷⁴ Oczywiście są artyści nawiązujący do literatury, ale ci zwykle posługują się nie narracją, lecz symbolem, np. K.M.Bednarski w *Moby Dicku*.

⁹⁷⁵ J.Huizinga, *Jesień średniowiecza*, wyd. 3, Warszawa 1974, s. 252.

mozaice obrazów poszukiwać głębszych sensów, będzie to jednak zabieg interpretacyjny, a nie rozpoznanie.

Świadomość ikonograficzna w tym nurcie zamienia się w magazyn obrazów, czy „fotograficzną pamięć”. Pamięć taka nie gra jednak roli, którą rezerwował dla niej Robert E. Mueller tworząc koncepcję mnemestetyki, gdzie w pamięci-muzeum kumulowane są doświadczenia wywołane przez dzieła sztuki i zapewniają im nieśmiertelność⁹⁷⁶. Wręcz odwrotnie, każdy obraz tak dzieło sztuki jak i fotos czy reklamowy plakat, staje się tylko pożywką dla następnych, jest przedmiotem gotowym, do dalszej obróbki. Im bliżej XXI wieku, tym ta tendencja jest wyraźniejsza. W polskim malarstwie młodego pokolenia, np. grupy *Ładnie* czy wielu innych artystów, wszystko może być obrazem zwłaszcza to, co już jest obrazem⁹⁷⁷ – okładki płyt, ulotki reklamowe, kadry z filmów, stare malarstwo i kicz religijny, komiks, fotosy pism kobiecych a nawet instrukcja użycia tamponu. Gdy „naturalnym” środowiskiem malarza nowoczesnego było miasto, to środowiskiem współczesnych jest świat przetworzonych przez media elektroniczne obrazów.

Drugi nurt, krytyczny broni sztuki przed flirtem z ideą, która przekształciła się w ideologię lub mit. Niejednokrotnie używa do tego celu świadomości ikonograficznej, by za jej pośrednictwem zdekonstruować zastany porządek. Mity narzucają pewien uogólniający, nie znoszący dyskusji wzorzec, sztuka krytyczna zaś podważa to, co uznawano za pewne, ironizuje, ośmiesza, wytrąca z równowagi, analizuje, dąży do rozwarstwienia, albo nazywa mit po imieniu. Wchodzi więc w konflikt z tradycją ikonograficzną, która miała charakter scalający, Panofsky uważał przecież dzieło za syntezę idei, treści i formy. Świadomość znaczenia użytego tematu czy przedmiotu jest dla efektu sztuki krytycznej bardzo ważna, bez jego rozpoznania – nie byłoby dekonstrukcji⁹⁷⁸. Stąd zwykle nie sięga do motywów ikonograficznych znanych tylko koneserom sztuki, lecz wybiera te najbardziej jeszcze żywotne – symbole narodowe, religijne, najbardziej popularne obrazy (jak np. *Olimpia* Maneta), ale i znaki firmowe, czy portrety gwiazd filmowych, by zderzając je z odmiennymi znaczeniami, stawiając w obcym kontekście, wytrącić widza z nawyku „łatwego” rozpoznawania znaczeń, a co dociekliwszym podpowiedzieć co najmniej kilka innych rozwiązań. Sztuka krytyczna rozbija także mity modernizmu – zwłaszcza mit o milczeniu sztuki. Tak jak teoretycy nadają znaczenia „milczącemu” modernizmowi, tak samo i artyści wykorzystując, cytując, przetwarzając modernistyczne dzieła, sugerują ich pozaobrazową treść. Zaznaczyć jednak trzeba, że ani jedni, ani drudzy nie proponują innego, trwałego i całościowego modelu znaczeniowego. Ich celem nie jest zastąpienie jednego porządku innym, wprowadzenie nowej reguły, ale zdekonstruowanie tego pierwszego, kwestionowanie jego zasadności⁹⁷⁹. Przypomnijmy – zadaniem sztuki (a coraz częściej także teorii i krytyki) jest zadawanie pytań, a nie dawanie odpowiedzi.

⁹⁷⁶ R.E. Mueller, *Mnemestetyka: teoria pojmująca sztukę jako mnemonikę doniosłych aktów świadomości*, [w:] *Eidos sztuki*, red. M. Gołaszewska, Kraków 1988, s. 232.

⁹⁷⁷ Wystawa Pawła Łubowskiego w Galerii 261 przy ASP w Łodzi zatytułowana była *Obrazy obrazów*.

⁹⁷⁸ Przypomnijmy, że wśród postaw wobec mitu Roland Barthes wymienia też demistifikatorską – gdy mit zostaje rozszyfrowany, odebrany za oszustwo. Por. R. Barthes, *Mitologie*, Warszawa 2000, s. 260.

⁹⁷⁹ Stąd krytyka modernizmu Rosalind Krauss, która odnajduje zasadę „kraty”, jest postrzegana jako z gruntu modernistyczna.

W jaki więc sposób badać współczesną, figuralną sztukę, która niewątpliwie generuje znaczenia pozaobrazowe? Ikonografia nie jest już efektywnym narzędziem, nie ma możliwości weryfikacji poprawności interpretacji, jest bezradna wobec rozplenienia się znaczeń i zdystansowania się do nich samego twórcy, badanie źródeł i wędrówek motywów nie stworzy spójnego obrazu uniwersum ikonograficznego. Takie uniwersum nie istnieje, wielość obrazów, tekstów, wydarzeń rozprasza odbiorców na małe grupki wspólnych zainteresowań czy jednorazowych doświadczeń. To za mało by powstała tradycja. W zamian można tropić odniesienia, analizować, porządkować, porównywać – i temu służą badania intertekstualne.

Ten stan jednak nie musi być jednak trwały. Zauważmy, że w naszych rozważaniach ciągle pojawia się wątek kontekstualizacji sztuki. Wyjątek sztuki polskiej lat 80-tych potwierdza możliwość zaistnienia takich zewnętrznych warunków, które obudzą lub zmuszają artystę do odnalezienia zerwanej łączności z odbiorcą za pomocą właśnie ikonografii. W czasie, gdy pisane są te słowa, w świecie rośnie niepokój związany z zaskakującym zderzeniem wolności, liberalizmu i demokracji z fundamentalizmem i terrorem. Wszystko staje się możliwe, reakcje społeczne są nieprzewidywalne a pragnienie bezpieczeństwa i stabilności może okazać się silniejsze od umiłowania wolności. Jak zareaguje na te wszystkie zawirowania sztuka, okaże się już niebawem.

Na koniec jednak wróćmy do myśli Aby Warburga, od której rozpoczęliśmy nasze rozważania o świadomości ikonograficznej. W przeciwieństwie do metody E.Panofsky'ego, której nie można efektywnie przedłużyć na sztukę nowoczesną i współczesną (z pewnymi wyjątkami oczywiście), koncepcja A.Warburga ukazuje swą niesłabnącą aktualność i staje się coraz bardziej popularna⁹⁸⁰. Zainteresowanie nie tyle motywem ikonograficznym, co znaczeniem ludzkiego gestu, zbliża dociekania A.Warburga i do współczesnych interdyscyplinarnych badań ludzkiego ciała i gestu⁹⁸¹, jak i do żywo interesującej się tymi problemami sztuki współczesnej. I choć setki lat dzielą nas od pogańskiego antyku i Renesansu, to jednak ujawnione przez A.Warburga mechanizmy powstawania sztuki wydają się wciąż obecne. Nie chodzi tu jednak o rozpoznanie we współczesnej sztuce symbolicznych gestów i zlokalizowanie ich źródła w sztuce dawnej, lecz raczej o ukazanie, jak dziś artysta, za pomocą zupełnie odmiennych środków może uruchomić podobne procesy osvajania lęków i dystansowania się do nich poprzez symbol – obraz, a co więcej przeanalizować je i uświadomić widzowi. Z drugiej zaś strony podążając za myślą A.Warburga, można wiele powiedzieć o twórczości niektórych współczesnych artystów i wysunąć pewne przypuszczenia dotyczące trwałości symbolu przechowywanego w ludzkiej pamięci.

Zobrazowany gest symboliczny, co zaskakujące, rzadko zajmował teoretyków sztuki i badaczy, którzy raczej widzieli w nim wyraz emocji, narzędzie prowadzenia

⁹⁸⁰ Myśl Warburga odkrywana jest dziś podobnie jak Waltera Benjamina, często są zresztą ze sobą porównywani. Por. M.Rampléy, *The Remembrance of Things Past. On Aby M. Warburg and Walter Benjamin*, Wiesbaden 2000 i tenże, *Archives of Memory: Walter Benjamin's Arcades Project and Aby Warburg's „Mnemosyne Atlas”*, [w:] *The Optic of Walter Benjamin*, ed. A.Coles, London 1999.

⁹⁸¹ Badania mowy ciała są dziś rozwijane przez psychologię, socjologię, etnografię, antropologię, a przecież problemy ciała żywo interesują dziś także filozofów, historyków, kulturoznawców.

narracji, wreszcie element kompozycyjny obrazu⁹⁸². Wpisany był w ikonografię jako nośnik określonych uczuć, powtarzany przez kolejnych artystów według zasady *decorum*. By uzasadnić pojawienie się danego gestu w obrazie szukano jego pierwowzoru i starano się ujawnić artystyczne zapożyczenia. Nie tłumaczono więc ich pojawiania się stanem umysłowości epoki, wynikiem starcia irracjonalnego z racjonalnym, lecz ikonograficzną konwencją. Nie traktowano więc gestów jako *pathos formulae*. Przypomnijmy, że ten termin [Pathosformel] stworzył A. Warburg na określenie zobrazowanego gestu człowieka, zawierającego ładunek psychicznej energii płynącej z pierwotnego przeżycia⁹⁸³. Człowiek pierwotny, emocjonalnie odbierając niezrozumiały świat zewnętrzny, uruchamia „orientacyjne” mechanizmy obronne poprzez „fobiczny odruch”, ten zaś zapisuje się w pamięci jako obraz. Rytualne gesty naśladujące przyrodę i przez to racjonalizujące przyczyny zjawisk, odbijają się w pamięci jako obrazy, niosące ukrytą energię lęku i wędrują utajone przez epoki i kultury. Takie *pathos formulae* mogą być przywołane w obrazie przez artystę, i w zależności od jego talentu i szczególnej wrażliwości, budzą dionizyjskie moce, bądź stają się symbolem opanowującym fobie, albo też pustym znakiem-alegorią. Symbol jest więc wynikiem zrównoważenia między tym co racjonalne, a co naturalne, artysta malujący gest, już go nie wykonuje, lecz poszukując dla niego formy – oczyszcza i zamienia w obraz. Zwycięstwo rozumu może jednak pozbawić go symboliczności, a jak gest zamienił się w pusty znak, pokazał doskonale G. Courbet. Racjonalny wiek XIX stłumił bowiem gest: „Wyższa klasa ludzi w Wiktoriańskiej Anglii traktowała gestykulację jako działanie naturalne i stąd jako prymitywne – pisze M. Herzfeld. Jako cecha okresu dzikości w ewolucji człowieka i w istocie jako jedyna *expressive recourse* prawdziwych dzikich (...) stała w zupełnym kontraście do precyzyjnego języka ludzi wykształconych, szczególnie Europejczyków, których różnorodność językowa była znakiem ich transcendentnej jedności”⁹⁸⁴. Dlatego też ograniczano gestykulację, kontrolowano emocje, co świadczyło o ucywilizowaniu i wysokiej kulturze osobistej⁹⁸⁵. Giorgio Agamben zauważa, analizując XIX-wieczne studia psychiatryczne chorób związanych z „lapsesem czynności”⁹⁸⁶, że ówczesne mieszczaństwo zgubiło swoje gesty, przestało być panami swego sposobu poruszania się, i choć nie podaje przyczyny tego zjawiska, ukazuje jego skutki w sztuce⁹⁸⁷. „Ludzie, którzy tracą niewymuszoność swoich ruchów, mają obsesję gestów. Być może nie jest dziełem czystego przypadku, że właśnie w tym samym czasie, kiedy ludzie stracili – jeżeli można tak powiedzieć – swoje zewnątrz, oddają się swemu wewnątrz, oddają się psychologii. Można tu przytoczyć wiele przykładów: jeżeli

⁹⁸² „Historia wzruszy widzów jeśli przedstawieni na obrazie ludzie okażą swe uczucia jak najwyraźniej” – pisał L.B. Alberti i wyjaśniał, że wzruszenia poznajemy z gestów. Dodawał jednak, że w każdym ruchu należy dążyć do wdzięku i piękna, a najwięcej wdzięku i życia nadają ciałom ruchy skierowane ku górze. L.B. Alberti, *O malarstwie*, [w:] *Myśliciele, kronikarze i artyści o sztuce. Od starożytności do 1500.*, red. J. Białostocki, wyd. II, Warszawa 1988, s. 381 i 380.

⁹⁸³ Dokładnie ta tematyka jest omówiona w I części, rozdz. I.

⁹⁸⁴ M. Herzfeld, *Anthropology Through the Looking Glass: Critical Ethnography in the Margins of Europe*, Cambridge 1987, s. 136, cyt. za: M. Brocki, *Język ciała w ujęciu antropologicznym*, Warszawa 2001, s. 61.

⁹⁸⁵ Por. M. Brocki, op. cit., s. 61.

⁹⁸⁶ Badania Gillesa de la Tourette, J. M. Charcota i A. Depica ukazały psychiczne choroby ujawniające się błędnymi, nie efektywnymi ruchami i gestami, np. histeria czy apraksja.

⁹⁸⁷ G. Agamben, *Teoria gestu: czyste środki*, [w:] *Estetyka na świecie*, red. M. Gołaszewska, Kraków 1997, t. V, s. 137.

przyjrzyć się sztuce końca wieku, sztuce zwanej *pompierską*, jej dzieła przejawiają obsesję gestu, koncentrują się na nim, na tym, co ludzie wówczas tracili”⁹⁸⁸. Idąc tym totem G.Agamben jednak źle interpretuje badania A.Warburga, uważając, że „koncentrowały się one na gestach rozpatrywanych jako zwierciadło pamięci historycznej, na sporze o przyznawane mu przeznaczenie i na wysiłkach artystów i filozofów (którzy zdaniem Warburga ocierali się o obłąd) zmierzających do uwolnienia się od tego przeznaczenia, aby uwolnić gesty ze sfery wyobrażeń”⁹⁸⁹. „W całej historii sztuki obecne jest wołanie, krzyk o uwolnienie wyobrażeń w ich gestach, o przywrócenie ruchu wyobrażeniom”⁹⁹⁰ - pisze Agamben, nie zdając sobie sprawy, że dla A.Warburga to właśnie zamiana gestu w obraz była najwyższym stopniem „unieszkodliwienia”, przeobrażenia jego mocy. Tyle tylko, że resztki gestów człowieka cywilizowanego już takiej mocy nie posiadały. Do czasu, gdy nie artyści, ale politycy odkryli ich symboliczną moc i wykorzystali w swoim interesie. Zauważmy, jakim narzędziem w rękach totalitaryzmu stał się gest, postawa, mimika. Nie miejsce tu na dociekania, co było przyczyną tak powszechnej, społecznej akceptacji przerysowanego gestu, który stał się rytuałem, faktem jednak jest, że pod płaszczykiem racjonalności i historycznego uzasadnienia, gesty obudziły najczarniejsze moce dionizyjskie.

Sztuka zaś w XX wieku straciła umiejętność opanowywania niszczących sił za pomocą symbolicznego obrazu. Tradycja awangardowa skierowała uwagę twórców w rejony gestu artystycznego, a nie obrazowania gestu jako takiego. Mógł to być gest wyboru – jak u Duchampa, czy później gest malarza – jak u Pollocka⁹⁹¹. Analizy konceptualne gestu pozbawiały go symboliczności i zamieniały w pusty znak⁹⁹².

A jednak co jakiś czas pojawia się artysta szczególnie uwrażliwiony na gest i staje się wyrazicielem zbiorowej pamięci – nośnika symboli. Zwrócić uwagę chcielibyśmy tu na twórczość Zofii Kulik z lat 90-tych. Artystka ta poprzez wykorzystanie postaci ludzkiej w konkretnej, znaczącej pozie, uruchamia wszystkie mechanizmy orientujące lęk w stronę obrazu. Od 1987 roku tworzy z fotografii duże kompozycje oparte na konkretnym, ornamentalnym wzorze. Specyfiką tych prac jest to, że użyte w nich fotografie przedstawiają m.in. nagich mężczyzn w ekspresyjnych pozach zaczerpniętych ze sztuki dawnej, lub ze współczesnych mediów, przede wszystkim telewizji. Zwykle te postaci wyposażone są dodatkowo w przedmioty: kij, draperię, sztandar, sznur. Obok nich występują tu fotografie budynków, np. Pałacu Kultury czy Bramy Brandenburskiej, ludzkich tłumów, ale także roślin, np. ostu, czaszek, pocisków, grotów, różnych narzędzi jak widelec, nożyczki itp. Wszystkie te fotografie – „kwatery” o standardowych wymiarach 50x60 cm, starannie dobrane, ułożone są w wielkie kompozycje o wyraźnym, symetrycznym układzie, wzorowanym na maswerkach, ołtarzach, perskich dywanach. Tak zrealizowane prace wpisują się w wiele współczesnych dyskursów dotyczących totalitaryzmu,

⁹⁸⁸ Tamże.

⁹⁸⁹ Tamże, s. 138.

⁹⁹⁰ Tamże, s. 139.

⁹⁹¹ O geście artysty por. m.in. B.Frydryczak, *Między gestem a dyskursem. Szkice o teorii sztuki*, Warszawa 1998.

⁹⁹² Można tu przytoczyć przykład cykliów fotograficznych Z.Dłubaka, *Gestykulacje*, gdzie gesty, kiedyś symboliczne, utrwalone na pomnikach i nagrobkach, przez powtórzenie i zestawienie w fotografii pozbawione są pierwotnego znaczenia.

władzy i zniewolenia, feminizmu, mass mediów, języka sztuki i jej udziału w manipulowaniu człowiekiem itp. My jednak spójrzmy, jak sprawdza się tu myśl A.Warburga o *pathos formulae*.

Zofia Kulik wykorzystuje wszelkie symboliczne gesty związane z rytuałami władzy: defilowanie, salutowanie, prezentowanie broni, *Heil Hitler*, gest V i inne. Obudzoną, irracjonalną moc ukrytą w tych gestach natychmiast rozbraja poprzez ich serializację, zamianę w ornament. Poprzez płaski obraz wydaje się je neutralizować, ale jednak ów ornament, ta struktura, w którą gesty są wpisywane jako „martwy materiał”, także może nieść za sobą znaczenia związane z rytuałem – gdy jest to np. forma ołtarza czy gotyckiego okna. Prace Z.Kulik działają więc wciąż na granicy między lękiem a oswojeniem. „Boję się sama siebie – tego, że tak dobrze czuję i potrafię zobrazować poddaństwo - mówi artystka. (...) Akceptując >>podporządkowanie<< jako swój problem i temat, pełna strachu i nienawiści wobec sytuacji, w której występuje przymus podporządkowania się – mszczę się artystycznie, chwytając za każdą broń (symboliczną i formalną), używaną przeciwko mnie”⁹⁹³. W ten sposób ukazuje nam się niejednoznaczność tak gestu jak i konstrukcji, w którą jest wpisany. Utkany z ludzkich ciał dywan może nieść najbardziej przerażające asocjacje, a może być odbierany jako „zwycięstwo dobroci, triumf >>ręcznej robótki<<, która zamieniała totalitaryzm w >>dywan fotograficzny<<”⁹⁹⁴. Kontekst ustanawia znaczenie symbolu, i to także jest dziś podstawowym wnioskiem w badaniach nad gestem symbolicznym. Moshe Barasch porównując motyw ikonograficzny z *pathos formula*, wskazuje na intencjonalną jednoznaczność tego pierwszego (potwierdzaną przez atrybut), a niejednoznaczność drugiej. *Pathos formula* jest pozbawiona artykulacji, ten sam dramatyczny gest może pojawić się w różnych przedstawieniach o odmiennej tematyce. Gest nie wskazuje na konkretną emocję – treść (jak chcieli akademicy), lecz na jej natężenie. Można dodać – natężenie zawsze tego samego lęku. Sami czasem, nie znając kontekstu, mamy trudność z rozpoznaniem, czy ktoś się śmieje czy płacze. Podobnie jest z gestami konwencjonalnymi, obdarzonymi różnymi znaczeniami, w zależności od kultury narodu czy grupy społecznej⁹⁹⁵. Uniwersalność prac Z.Kulik polega więc na tym, że używa ona symboli utrwalonych w pamięci zbiorowej, ale ich znaczenia konkretyzują się dopiero w odbiorze, na zasadzie skojarzenia tego, co zbiorowe i tego, co indywidualne.

Bardzo ważnym elementem koncepcji A.Warburga jest dystans. Zamiana gestu rytualnego w obraz powinna być wynikiem dystansowania się artysty wobec pierwotnego lęku, który wywołał ten gest. I tu podaje A.Warburg przykład techniki *en grisaille* (malarstwo monochromatyczne naśladowujące płaskość). „*Grisaille* umożliwiło opanowanie antycznych formuł patosu, nie poddając się ich działaniu i jednocześnie zachowując pierwotną energię zawartą w obrazie”⁹⁹⁶. Z.Kulik używa czarno-białej fotografii i nie ukrywa charakterystycznych elementów strukturalnych tego medium, jak ziarno czy format arkusza papieru, co możemy

⁹⁹³ Kwiekulik, „Exit” 1991, nr 5, s. 150-161.

⁹⁹⁴ J.Marciniak, *Sztuka jest bronią bezbronną. O wystawie „Broń symboliczna” Zofii Kulik*, http://www.arka.katowice.opoka.or...ka/IS/rec_bron_symboliczna.htm, z dn. 20.09.1999.

⁹⁹⁵ Por. M.Brocki, *Język ciała w ujęciu antropologicznym*, Cz. IV *Gesty symboliczne*, Warszawa 2001.

⁹⁹⁶ J.Szczuka, *MNEMOSYNE sztuka jako organ społecznej pamięci*, „Roczniki Humanistyczne”, 1998, T. XLVI, z. 4, s. 146.

uznać za element dystansu⁹⁹⁷. Ten dystans pojawia się też w sferze przedstawienia, gdy np. pozostawiony, nie wykadrowany ekran telewizora ujawnia źródło danego obrazu. Wszystkie gesty i pozy są powtórzeniem tego, co już w kulturze obrazowej się pojawiło. „Ja niczego nie wymyślam- wyjaśnia Z.Kulik. Cały czas posługuję się formami wizualnymi, które już na świecie istnieją i istniałyby beze mnie. Po prostu nie chcę dodawać nic nowego, a zresztą, jak wiadomo wszystko już było. Również nie oceniam używanych faktów wizualnych. Ja je zestawiam. One nawzajem się komentują”⁹⁹⁸. Artystka nie poddaje się działaniu *pathos formulae*, ale to nie oznacza, że pozbawia je mocy, wręcz przeciwnie, jak sama przyznaje: „hieratyczność i usztywnienie formalne powodują, że obrazy nabierają mocy, ich zadaniem jest >>widza<< ukorzyć i rzucić na kolana”⁹⁹⁹. A.Warburg obawiał się odrodzenia irracjonalnych sił, które przez człowieka pierwotnego zamknięte zostały w micie. Ten gest racjonalizacji, w każdej chwili może być uchylony, gdy mit staje się rzeczywistością¹⁰⁰⁰, a tak stało się w totalitaryzmie.

Tu pojawia się ciekawy i intrygujący wątek porządku. A.Warburg uważał, że obraz -symbol prowadzi do uporządkowania świata, walczył z monstrami chaosu. Z.Kulik nie ma już takich złudzeń: „Centryzm, symetria, porządek, figuralny ornament, narzucenie sobie pewnych już istniejących wzorów struktur (pomniki, medale, mandale, dywany i bramy), które staram się wypełnić własnym **szaleństwem** [podkr. A.G.-T] – oto formotwórcze zasady komponowania”¹⁰⁰¹. Gdy temu porządkowaniu ulega przede wszystkim człowiek, to sam fakt porządkowania może stać się monstrum: „Nie pokazuje indywidualnego człowieka; człowiek to drzazga, którą rozdrabnam dowolnie i powielam, a z nich buduję kompozycję”¹⁰⁰² – prowokująco stwierdza autorka prac. W czasach, którymi zajmował się A.Warburg- w starożytności i renesansie, obrazotwórcza moc pozostawała w rękach artystów, i to dawało społeczeństwu dużą dozę bezpieczeństwa. Dziś obrazy wymknęły się spod kontroli, stały się niebezpiecznym narzędziem w rękach manipulantów i szaleńców. Z takich właśnie obrazów Zofia Kulik tworzy swój *Atlas Mnemozyne*¹⁰⁰³. Jest on doskonałą analizą języka władzy. Sama artystka mówi, że jej sztuka jest „próbą odpowiedzi na pytanie, jakim językiem budowane są relacje między jednostką a władzą, jak używane są do tego media. (...) Staram się pokazać (...) jak wykorzystano formy sakralne w propagandzie totalitarnej, czy też w jaki sposób używano na przestrzeni wieków draperii”¹⁰⁰⁴.

Jeszcze jeden element łączy Z.Kulik z koncepcją warburgiańską – szaleństwo, co podkreśliliśmy w jej wypowiedzi. To obraz jest sposobem na opanowanie własnego szaleństwa i szaleństwa historii.

⁹⁹⁷ Por. A.Szymczyk, *Znikający punkt. Struktura w pracach Zofii Kulik*. Zwróćmy uwagę, że to co w interpretacji intertekstualnej byłoby uznane za dyskurs czysto artystyczny – poziom „meta”, w kontekście warburgiańskim może być dostrzegane w zupełnie innym znaczeniu.

⁹⁹⁸ P.Sarzyński, *Natchnienie jest mi obce, Rozmowa z Zofią Kulik, laureatką nagrody Paszport „Polityki”*, „Polityka” nr 6, 8 luty 1997, s. 49.

⁹⁹⁹ *Kwiekulik...*

¹⁰⁰⁰ Stąd niechęć Warburga do rozwoju awiacji, która urzeczywistnia mit o Ikarze. Por. cz. I, rozdz. I.

¹⁰⁰¹ *Kwiekulik...*

¹⁰⁰² Tamże.

¹⁰⁰³ Dlatego wydaje się, że to właśnie porównanie jej prac do Atlasu Mnemozyne jest trafniejsze niż np., Merzbau Schiwtersa. Por. cz. II, rozdz. II.

¹⁰⁰⁴ P.Sarzyński, op. cit., s. 49

Warto wspomnieć, że twórczość i artystyczna postawa Z.Kulik przybliża nam także problem alegorii. Kompozycja *Wspaniałość siebie* pokazana na wystawie *Polonia Polonia* w 2000 roku w Zachęcie, jest w pełni alegoryczna, jednocześnie świetnie analizuje język alegorii. W niepodległej Rzeczypospolitej nie heroiczna personifikacja walczącej Polonii, ale właśnie Polonia- Królowa staje się bohaterką kulturową. Taka Figura wcielać powinna wartości tworzące siłę zbiorowości, uosabiać społeczny a nawet kosmiczny porządek¹⁰⁰⁵. I oto sztuczna, bo złożona z geometrycznych elementów, postać kobiety- królowej o niewzruszonej twarzy samej artystki, z koroną z piór. Odziana jest bogato – lecz ornamentem zdobiącym jej szaty są znów męskie postaci w różnych pozach. Nad nią z dwu stron widnieje sierp i krzyż, w rękach zaś zamiast jabłka i berła trzyma ogórek i dmuchawiec. W ten sposób Z.Kulik ukazuje ironicznie cały majestat współczesnej, schizofrenicznej *Regina Poloniae*, a robi to za pomocą starej broni - alegorii. Wszystkie wymienione przez M.Porębskiego cechy postawy alegorycznej tu odnajdujemy: skłonność do gigantyzacji, rozcinanie i przeciwstawianie, uproszczenia. Koło Fortuny zamienia tu królewskie berło w kaduceusz - ogórek. Któż lepiej od artystki mógłby zanalizować tak mit Polonii jak i sam język alegorii. Jeśli więc we współczesności możemy dopatrywać się alegorii, to ta zdystansowana alegoria Zofii Kulik jest najlepszym przykładem, najbliższym jej tradycyjnego znaczenia, choć ironicznie przekształconym.

Twórczość tej artystki w obecnym kształcie nie byłaby chyba możliwa bez jej wcześniejszych działań, w dużej mierze badających także problem symbolicznego gestu. W duecie z Przemysławem Kwiekiem w latach 70-tych i 80-tych stworzyła Pracownię Sztuki Działań, Dokumentacji i Upowszechniania. Ich praca już wtedy skupiała się na ujawnianiu działania mechanizmów represji, ujawniania znaczeń gestów, przedmiotów, działań, za pomocą, jak pisze Jerzy Truszkowski: „tworzenia złożonych zespołów wizualnych bazujących na elementach symbolicznych, budowanych z niekonwencjonalnych materiałów”¹⁰⁰⁶. To właśnie ten „performerski” okres twórczości umożliwił artystce ujawnienie mocy gestu i znaku¹⁰⁰⁷.

Dochodzimy w ten sposób do niezwykle ważnego nurtu sztuki, który znów ujawnia gest z całą jego złożonością, a jest to performance. W tej niezwykle różnorodnej twórczej aktywności odnajdujemy i wycelowane przeciwko kulturze gesty wywołujące irracjonalne moce w rytuałach akcjonistów wiedeńskich, jak i rytualne gesty Jerzego Beresia łączące archetypy z symboliką religijną i narodową, czynione w przekonaniu o misyjnej roli sztuki. Są także performances ujawniające symbolikę w tym, co przez codzienną powtarzalność zagubiło swe duchowe znaczenia. „Performance jest bowiem szczególną strategią uczenia nas właściwego patrzenia na wszelkie nasze codzienne czynności”¹⁰⁰⁸ - twierdzi Klaus Groh. I tu warto przywołać działalność Zbigniewa Warpechowskiego, który obdarzony jest niezwykle intuicją,

¹⁰⁰⁵ M.Masłowski, *Gest symbol i rytuały polskiego teatru romantycznego*, Warszawa 1998, s. 18.

¹⁰⁰⁶ J.Truszkowski, *Zofia Kulik Wielokrotnie naświetlane fotografie*, „Exit” 1996, nr 3, s. 1258.

¹⁰⁰⁷ O duecie Kwiekulik por. m.in. Kwiekulik, „Exit” 1991, nr 5, s. 150-161, J.Truszkowski, *Poetyzacja pragmatyki*, „Exit” 1998, nr 3, s. 1748-1749, M.Michałowska, *Kwiekulik i rzeczywistość*, „Opcje”, 2001, nr 1, s. 48-52.

¹⁰⁰⁸ K.Groh, *Teoretyczna idea sztuki performance*, [w:] *Peformance. Praca zbiorowa*, oprac. G.Dziamski, H.Gajewski, J.St.Wojciechowski, Warszawa 1984, s. 63

umysłowym napięciem¹⁰⁰⁹, które owocuje ujawnieniem symbolu w czynnościach bezpośrednich, codziennych i pragmatycznych jak i w symbolicznych, które uległy konwencjonalizacji. W trakcie akcji przedmioty, gesty, działania ujawniają swą symboliczność i są racjonalizowane, energia przez nie wywołana nie jest niszcząca, lecz budująca. Oto jak G.Sztabiński opisuje proces uświadamiania sobie symboliczności gestów w trakcie akcji Z.Warpechowskiego: „Performance rozpoczęło otwieranie okrągłej puszki z rybami w oleju. (...) Zachowywał się jak każdy z nas podczas przygotowywania posiłku. Gdy wyciągnął całe wieczko, podniósł blaszkę do góry. Olej spływał z niej widocznymi kroplami. I w tym momencie normalna, bezpośrednia czynność w świadomości widzów (a być może samego performerera) zaczęła uzyskiwać sens symboliczny. Okrągła blaszka stała się hostią. (...)Potem przystąpił do dalszej części performance. Wykorzystywał w niej różne inne przedmioty związane z czynnością jedzenia.(...) W pewnym momencie połowę talerza zbliżył do szyi. Powstał wówczas obraz wywołujący ponownie wyraźne skojarzenia kulturowe. Przecież to wyobrażenie misy z głową świętego Jana Chrzciciela po ścięciu – pomyślałem”¹⁰¹⁰. Artysta nie moralizuje, nie uczy, nie tworzy nowych symboli, ale wywołuje już istniejące, przechowywane w zbiorowej pamięci i uświadamia je sobie jak i widzom. Udowadnia, że w dalszym ciągu za pomocą wizualizacji, bez słów, można odnaleźć kulturową wspólnotę opartą na symbolu. Ale też, na tle innych artystów (także performerów) Z.Warpechowski coraz częściej występuje jako obrońca tej wspólnoty. Może głębokim powodem jego gestów stał się lęk o sztukę i szerzej -o kulturę?

Aby Warburg zainteresowany był nie tyle badaniami sztuk plastycznych, co ogólną nauką o kulturze [*Kulturwissenschaft*] a ikonografią traktował jako pomocną i ważną, ale nie jedyną metodę. Wychodził bowiem poza granice gatunków i poza granice dyscyplin. Sztuka XX wieku także przekroczyła wszelkie ramy gatunkowe, rozszerzyła pole swych zainteresowań, wykorzystwała nowe media, zatarła granice między kulturą wysoką i niską. Obserwacja takiej sztuki prowokuje do ciągłego dostosowywania, ulepszania i rozszerzania narzędzi badawczych. A.Warburg staje się patronem badań interdyscyplinarnych, studiów nad kulturą wizualną, a przede wszystkim antropologii kulturowej, gdyż swoje dociekania kierował ku jednemu celowi – poznaniu psycho-historii człowieka „w walce o osiągnięcie rozwagi”¹⁰¹¹. Artysta jawił mu się jako ten, który ma łagodzić „odwieczne sprzeczności tkwiące w naturze ludzkiej”, prowadzić człowieka od mitycznej do naukowej orientacji¹⁰¹². Czyż współczesna sztuka nie jest wciąż uwikłana w ten sam spór między mitem a rozumą? Nawet jeśli nowoczesność proklamowała autonomię sztuki, jej wyzwolenie od mitu i symbolu, jak wykazuje dzień dzisiejszy, a wiedział to także Warburg, wszystko zależy od kontekstu. Gest artysty ujawniający wspólną wszystkim ludziom pamięć symboli, może być właśnie tym niezwykle pożądanym dziś pomostem między sztuką dawną a

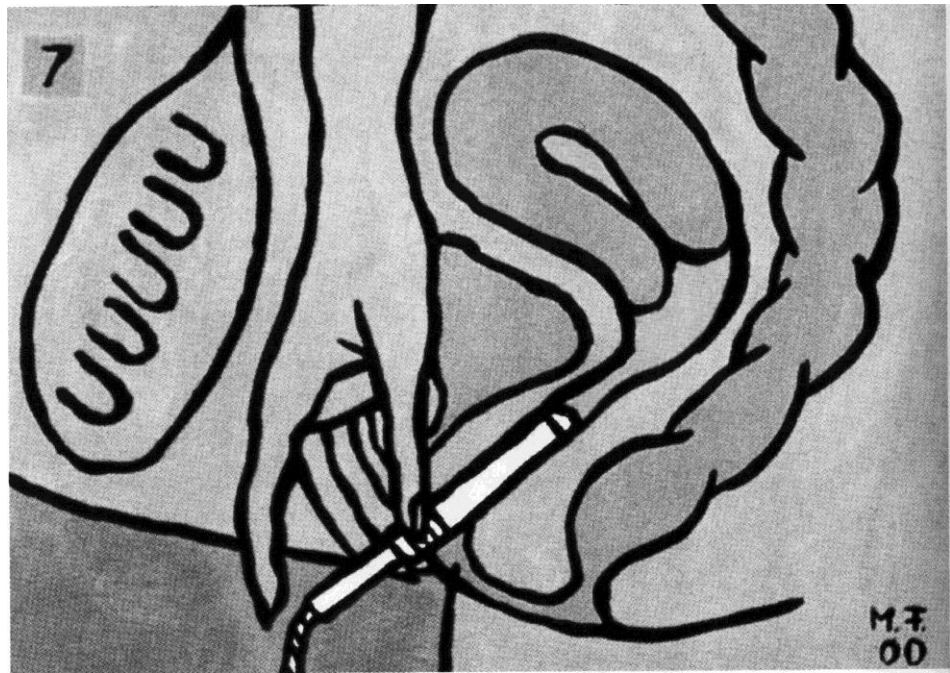
¹⁰⁰⁹ W swych książkach opisuje stan napięcia, w jakim znajduje się przed performance, także zmiany zachodzące w nim podczas i po akcji. Por. Z.Warpechowski, *Podręcznik*, Warszawa 1990.

¹⁰¹⁰ G.Sztabiński, *Działanie i sens twórczości Zbigniewa Warpechowskiego*, „Exit”, 1996, nr 1, s. 1148-1149.

¹⁰¹¹ A.Warburg, cyt. za: J.Szczuka, „*Per monstra ad sphaeram*”. *Aby Warburg i jego biblioteka*, „Konteksty”, 1999, nr 1-2, s. 28.

¹⁰¹² Tamże.

współczesną, tu więc może, a nie w samej ikonografii należy szukać metody badań sztuki jako ludzkiej natury.



il. 97. Marek Firek, *Ćwiczymy samogłoski – 7*, 2000



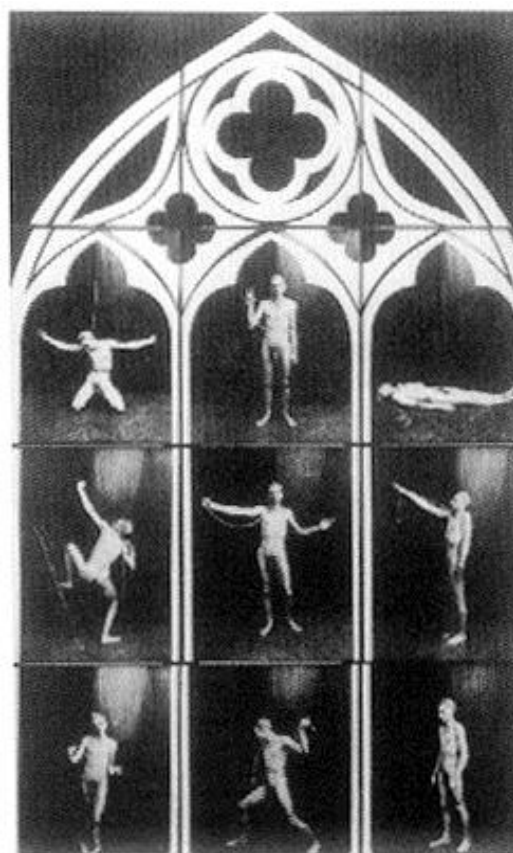
il. 98. Marcin Maciejowski, „*Radosław Kałużny bardzo dba o wyleczoną, niedawno nogę, dbując przed treningiem specjalistyczny masaż.*”, 2000



il. 99. Zofia Kulik, *Wspaniałość siebie (II)*, 1997



il.100. Z. Kulik, *Autoportret* 1999



il.101. Z. Kulik, *Gotyk Między-narodowy*, 1987-8

Spis ilustracji

- il. 1. Atlas Mnemosyne, tablica A
- il. 2. Atlas Mnemosyne, tablica C
- il. 3. Kefisodotos, *Eirene z Plutosem*, ok. 375
- il. 4. Dekoracje na marginesie, m.in. Lew i Strzała, *Psalterz Bardolf-Vaux*, pocz. XIVw.
- il. 5. Sceny z cyklu Jonasza, Chrzest Chrystusa, postacie pasterza, rybaka, filozofa i orantki, sarkofag rzymski, poł. III w.
- il. 6. *Alegoria ziemskiej miłości*, tkanina francuska z XVI w.
- il. 7. *Alegoria niebiańskiej miłości*, tkanina francuska z XVI
- il. 8. *Hieroglifiki z I księgi Herapolla*
- il. 9. *Hieroglifiki z II księgi Herapolla*
- il. 10. *Dociekanie*, wg C.Ripa *Ikonologia*
- il. 11. *Historia*, wg C.Ripa *Ikonologia*
- il. 12. *Naśladownictwo*, wg C.Ripa *Ikonologia*
- il. 13. *Piękno*, wg C.Ripa *Ikonologia*
- il. 14. Jean Audran, *Henryk IV wybiera sobie przyszłą żonę*, miedzioryt wg. Rubensa
- il. 15. Giambologna, *Porwanie Sabinki*, 1579
- il. 16. Philip Otto Runge, *Lekcja słowika*
- il. 17. Caspar David Friedrich, *Klasztor w śniegu*, 1817-19
- il. 18. Arnold Böcklin, *Wyspa umarłych*, 1886
- il. 19. Franz Stuck, *Wiek pary*
- il. 20. Albert Maignan, *Fortuna*, 1895
- il. 21. Paul Chenavard, *Palingeneza społeczna*, 1855
- il. 22. Gustaw Klimt, *Filozofia*, 1899-1907
- il. 23. Gustaw Klimt, *Medycyna*, 1900-1907
- il. 24. Gustave Courbet, *Atelier artysty albo alegoria realna*, 1854-55
- il. 25. Gustave Courbet, *Pogrzeb w Ornans*, 1849
- il. 26. Tycjan, *Bachus i Ariadna* 1522-1523, fragment
- il. 27. Gustave Courbet, *Kapiące się*, 1853
- il. 28. Edouard Manet, *Śniadanie na trawie*, 1863
- il. 29. Marcantonio Raimondi, *Sąd Parysa*, rycina wg Rafaela, 1514-1518
- il. 30. Henri Matisse, *Radość życia*, 1905-6
- il. 31. Pablo Picasso, *Panny z Avignon*, 1907
- il. 32. Robert Delaunay, *Hommage à Blériot*, 1914
- il. 33. Giacomo Balla, *Merkury przechodzący przed słońcem*, 1914
- il. 34. Edgar Degas, *Kobiety na tarasie kawiarni*, 1877
- il. 35. Robert Delaunay, *Czerwona wieża*, 1909
- il. 36. George Grosz, *Pogrzeb, dedykowany Oskarowi Panizza*, 1917-18
- il. 37. James Abbott McNeill Whistler, *Nokturn w Czerni i Złocie: spadające race*, 1874
- il. 38. Donald Judd, *bez tytułu*, 1967
- il. 39. Ad Reinhardt, *Obraz abstrakcyjny*, 1952
- il. 40. Paul Klee, *Rewolucja wiaduktu*, 1937
- il. 41. Pablo Picasso, *Gitara, nuty i kieliszek*, 1912

- il. 42. Pablo Picasso, *Butelka Suze*, 1912
- il. 43. Kazimierz Malewicz, *Czarny kwadrat i czerwony kwadrat*, 1915
- il. 44. wykres Alfreda Barra
- il. 45. Jasper Johns, *Krytyk widzi*, 1961
- il. 46. John Heartfield, *Znak hitlerowskiego pozdrowienia*, 1932
- il. 47. John Heartfield, *Dowód racjonalizacji*, 1932
- il. 48. Kazimierz Malewicz, *Autoportret*, 1933
- il. 49. Balthus, *Ulica*, 1933
- il. 50. Roy Lichtenstein, *A teraz moi mili za Francję*
- il. 51. Eric Fischl, *Bad Boy*, 1981
- il. 52. Paweł Kowalewski, *Nim kur zapieje trzykroć się mnie zaprziesz Piotrze*, 1985
- il. 53. Peter Blake, *A Bigger Splash*, 1967
- il. 54. Cindy Sherman, *bez tytułu*, 1982
- il. 55. Cindy Sherman, *bez tytułu*, 1982
- il. 56. Robert Longo, *Wojny korporacji*, 1982
- il. 57. Robert Rauschenberg, *Centennial Certificate*, Metropolitan Museum of Art, 1969
- il. 58. Robert Rauschenberg, *Alegoria*, 1959
- il. 59. Chuck Close, *Autoportret*, 1968
- il. 60. Andy Warhol, *Twenty Jackies*, 1964
- il. 61. Claudio Bravo, *Kuszenie św. Antoniego*, 1984
- il. 62. Sigmar Polke, *Obóz*, 1982
- il. 63. Anselm Kiefer, *Drogi ludzkiej mądrości: Bitwa w Lesie Teutoburskim*, 1978
- il. 64. Marek Sobczyk, *Polonia, Bolonia, Dysleksja*, 2000
- il. 65. Włodzimierz Pawlak, *Położ się koło mnie*, 1983
- il. 66. Jarosław Modzelewski, *Wczasowicz w Kołobrzegu, sen*, 1999
- il. 67. Nicole Eisenman, *Ye Ol Ear Shoppe*, 1995
- il. 68. Cindy Sherman, *bez tytułu #216*, 1989
- il. 69. Yasumasa Morimura, *Monna Lisa in its Origin*, 1998
- il. 70. Yasumasa Morimura, *Bodegón (Gruszki z nosami)*, 1992
- il. 71. Yasumasa Morimura, *To My Little Sister: For Cindy Sherman*, 1998
- il. 72. Yasumasa Morimura, *Portret (Futago)*, 1988-1990
- il. 73. Komar, Mielamid, *Narodziny realizmu socjalistycznego*, 1982-3
- il. 74. Peter Blake, *Spotkanie albo Dobrego dnia Panie Hockney*, 1981-3
- il. 75. William Wilkins, *Postacie z pejzażem*, 1978
- il. 76. David Salle, *Dylemat Lampwicka*, 1978
- il. 77. Rob Scholte, *Krzyk*
- il. 78. Peter Steir, *Serie Breughela (Vanitas stylu)*, 1982-3
- il. 79. Ann i Patrick Poier, *bez tytułu*, 1984
- il. 80. Muriel Castanis, *Stojąca postać w kapturze*, 1983
- il. 81. Peter Halley, *Blue Prison*, 2001
- il. 82. Peter Halley, *Red Cell*, 1988
- il. 83. Art and Language, *Portret Lenina w stylu Pollocka*, 1979
- il. 84. Mark Tansey, *Action painting*, 1984
- il. 85. Roy Lichtenstein, *Żółte i zielone pociągnięcia pędzlem*, 1966
- il. 86. Rob Scholte, *Mondrian revisited*
- il. 87. Paweł Susid, *Stażewski i Strzebiński myślą mi się*

- il. 88. Leszek Sobocki, *Spotkanie I*, z cyklu *Wizyta*, 1983
- il. 89. Marian Kępiński, *Sacrum*, 1984
- il. 90. Łukasz Korolkiewicz, *13 grudnia 1981 rano*, 1982
- il. 91. Wystawa *Znak Krzyża*, 1982, instalacja Jerzego Kaliny *Ostatnia wieczerza*
- il. 92. Wystawa *Niebo nowe i ziemia nowa?* 1985 *Ognisko miłości* Jerzego Beresia, w głębi *Golgota* Jerzego Tchórzewskiego
- il. 93. Ryszard Grzyb, *Matka Boska z kokardkami*, 1990
- il. 94. Szymon. Wł. Urbański, *Stacja Solidarność*, 1987
- il. 95. Ryszard Woźniak, *Czerwony rogalik codziennie na śniadanie*, 1983
- il. 96. Ewa Ciepielewska, *Ali Agca*, 1985
- il. 97. Marek Firek, *Ćwiczymy samogłoski – 7*, 2000
- il. 98. Marcin Maciejowski, „*Radosław Kałużny bardzo dba o wyleczoną nogę*”, 2000
- il. 99. Zofia Kulik, *Wspaniałość siebie (II)*, 1997
- il. 100. Z. Kulik, *Autoportret*, 1999
- il. 101. Z. Kulik, *Gotyk Między-narodowy*, 1987-8

Bibliografia

- Agamben G., *Teoria gestu: czyste środki*, [w:] *Estetyka na świecie*, t. V, red. M. Gołaszewska, Kraków 1997.
- Ankersmit F.R., *Historiografia i postmodernizm*, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1998.
- Apollinaire G., *Kubiści. Rozważania estetyczne*, Kraków 1959.
- Applewhite J., *Postmodernist Allegory and the Denial of Nature*, „The Kenyon Review”, Winter 1989, vol. 11*.
- Areopagita Pseudo-Dionizy, *Pisma teologiczne II. Hierarchia niebiańska, hierarchia kościelna*, Kraków 1999.
- Argan G.C., *Ideology and Iconology*, „Critical Inquiry”, Winter 1975, nr 2.
- Art after Modernism. Rethinking Representation*, red. B. Wallis, wyd. IV, New York 1989.
- Art History and its methods. A critical anthology*, red. Eric Fernie, London 1995.
- Art in Theory 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas*, red. Ch. Harrison, P. Wood, wyd. XII, b.m.w., 2001.
- Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, oprac. E. Grabska i H. Morawska, wyd. III, Warszawa 1977.
- Ashmore J., *Some Differences between Abstract and Non-objective Painting*, „Journal of Aesthetic”, 1954-1955, t. XIII.
- Awieriencew S., *Symbolika wczesnego średniowiecza (Zarys problemu)*, [w:] *Symbole i symbolika*, red. M. Głowiński, Warszawa 1990.
- Bakula B., *Obrazy w obrazach. O pewnym metatekstowym zjawisku kultury*, „Artium Questiones” 1990, t. IV.
- Bal M., *Reading Rembrandt. Beyond the Word-Image Opposition*, Cambridge, 1991.
- Balbus S., *Między stylami*, wyd. II, Kraków 1996.
- Bałus W., „*Mundus melancholicus*”. *Melancholiczny świat w zwierciadle sztuki*, Kraków 1996.
- Barasch M., *Imago Hominis. Studies in the Language of Art*, Wiena 1991.
- Barthes R., *Mitologie*, Warszawa 2000.
- Barthes R., *Śmierć autora*, „Teksty Drugie”, 1999, nr 1-2.
- Bätschmann O., *Historia sztuki na przejściu od ikonologii do hermeneutyki*, „Artium Questiones” 1986, t. III.
- Baudelaire Ch., *O sztuce. Szkice krytyczne*, red. J. Guze, Wrocław 1961, s. 203.
- Baudrillard J., *Procesja symulakrów*, [w:] *Postmodernizm, Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1998.
- Baumgarth Ch., *Futuryzm*, Warszawa 1987.
- Baxandall M., *Prawda a inne kultury. Chrzest Chrystusa Piera della Francesca*, „Artium Questiones”, 1991, t. V.
- Bell C., *The Aesthetic Hypothesis*, [w:] *Art in Theory 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas*, red. Ch. Harrison, P. Wood, wyd. XII, b.m.w., 2001.
- Bell D., *Kulturowe sprzeczności kapitalizmu*, Warszawa 1994.
- Benjamin W., *Dramat tragiczny i tragedia*, „Literatura na świecie”, 1995, nr 3.
- Benjamin W., *Narrator. Rozważania o twórczości Mikołaja Leskova* [w:] tenże, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, oprac. H. Orłowski, Poznań 1996.

- Benjamin W., *Park centralny*, [w:] tenże, *Anioł Historii, Eseje, szkice, fragmenty*, oprac. H.Orłowski, Poznań 1996.
- Berefelt G., *On symbol and Allegory*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism”, 1969, nr 2.
- Berger J., *O patrzeniu*, Warszawa 1999.
- Bernhardt M.L., *Sztuka grecka IV w. p.n.e.*, wyd. II, Warszawa 1992.
- Białostocki J., *Symbole i obrazy w świecie sztuki*, Warszawa 1982.
- Białostocki J., *Historia sztuki wśród nauk humanistycznych*, Wrocław 1980.
- Białostocki J., *Ikonografia romantyczna*, [w:] *Romantyzm. Studia nad sztuką drugiej poł. XVIII i wieku XIX*, Warszawa 1967.
- Białostocki J., *Pięć wieków myśli o sztuce*, Warszawa 1959.
- Białostocki J., *Posłowie*, [w:] E.Panofsky, *Studia z historii sztuk*, Warszawa 1971.
- Białostocki J., *Refleksje i syntezy ze świata sztuki. Cykl drugi*, Warszawa 1987.
- Białostocki J., *Teoria i twórczość. O tradycji i inwencji w teorii sztuki i ikonografii*, Poznań 1961.
- Białostocki J., *Wprowadzenie do ikonosfery XIX wieku*, „Kultura i społeczeństwo”, 1986, t. XXX, nr 3.
- Blasted Allegories. An Anthology of Writings by Contemporary Artists*, red. B.Wallis, New York – London 1987.
- Blunden MiG., Daval J.L., *Malarstwo impresjonistów*, Warszawa 1994.
- Bogucki J., *Od rozmów ekumenicznych do Labiryntu*, Warszawa 1991.
- Bogucki J., *Pop-Ezo-Sacrum*, Poznań 1990.
- Brocki M., *Język ciała w ujęciu antropologicznym*, Warszawa 2001.
- Bryl M., *Czy samobójstwo historii sztuki? O BILDWISSENSCHAFT, bałkanizacji, polskim kontekście i suwerenności sztuki*, „Rocznik Historii Sztuki”, 2001, t. XXVI.
- Bryl M., *Hans Belting – prorok końca? Wokół tezy o końcu historii sztuki*, [w:] >>Już się ma pod koniec starożytnemu światu..<<. Zmierzch, schyłek, upadek w historii sztuki, red. M.Poprzęcka, Warszawa 1999.
- Bryl M., *Historia sztuki na przejściu od kontekstualnej Funktionsgeschichte ku antropologicznej Bildwissenschaft*, „Artium Questiones”, 2000, t. XI.
- Bryl M., *Między wspólnotą inspiracji a odrębnością tradycji: niemiecko- i anglojęzyczna historia sztuki u progu trzech ostatnich dekad*, „Rocznik Historii Sztuki”, t. 24, 1999.
- Bryl M., *New Art History: nauka, polityka, obyczaj*, „Artium Questiones”, t. VII, 1995.
- Bryl M., *Płaszczyna, ogląd, absolut. Inspiracje hermeneutyczne we współczesnej historii sztuki*, „Artium Questiones”, 1993, t. VI.
- Brzozowski S., *Legenda Młodej Polski. Studya o strukturze duszy kulturalnej*, Wrocław 1910.
- Buchloh B.H.D., *Figures of Authority, Ciphers of Regression. Notes on the Return of Representation in European Painting*, [w:] *Art after Modernism. Rethinking Representation*, red. B.Wallis, wyd. 4, New York 1989.
- Buczyńska H., *Cassirer*, Warszawa 1963.
- Bürger P., *Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis 1984.
- Busza J., *Skaleczona sztuka*, „Uwaga”, 1988, nr 3.

- Caroll D., *Reguły gry*, [w:] *Postmodernizm w perspektywie filozoficzno-kulturoznawczej*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa 1991.
- Cassirer E., *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, Warszawa 1971.
- Clark T.J., *The Conditions of Artistic Creation*, [w:] *Art History and its methods. A critical anthology*, red. Eric Fernie, London 1995.
- Clayson H., *Painted Love. Prostitution in the French Art of the Impressionist Era*, London, 1991.
- Collins B.R., *Modern Romance „American Art”*, Summer 2003, vol. 17*.
- Courbet G., *List otwarty do uczniów* [w:], *Malarze mówią o sobie, o swojej sztuce, o sztuce innych*, oprac. J. Guze, Karaków 1963.
- Crimp D., *On the Museums Ruin*. London 1993.
- Curtius E.R., *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, Kraków 1997.
- Czapliński P., *Nieepicki model prozy w literaturze najnowszej*, „Teksty Drugie”, 1996, nr 5.
- Czekalski S., *Awangarda i mit racjonalizacji: fotomontaż polski okresu dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 2000.
- Czerni K., *Kryzys sztuki zaangażowanej? Notatki na marginesie kilku wystaw*, „Znak” 1986, nr 2-3.
- Czerwiński M., *Magia, mit, fikcja*, Warszawa 1975.
- Czerwiński M., *Samotność sztuki*, Warszawa 1978.
- Danielewicz I., *Wydarzenia współczesne a idea narodu w sztukach plastycznych. Francja, Niemcy, Polska w kon. XVIII i 1 poł XIX w.*, [w:] *Tematy, tradycje i teorie w sztuce doby romantyzmu*, red. J. Białostocki, Warszawa 1981.
- Delacroix E., *Dzienniki*, cz. 1 1822-1853, Gdańsk 2000.
- Didi-Huberman G., *Dialektik des Monstrums: Aby Warburg and the symptom paradigm*, „Art History”, November 2001, vol. 24, nr 5*.
- Diers M., Girst T., *Warburg and the Warburgian Tradition of Cultural History*, „New German Critique”, Spring/Summer 1996*.
- Douglas Ch., *Behind the Suprematist Mirror*, „Art in America”, september 1989.
- Düchting H., *Wassily Kandinsky 1866-1940. A Revolution in Painting*, Köln 2000.
- Duda-Gracz J., *Kalendarium Golgoty Jasnogórskiej*, Częstochowa-Jasna Góra 2001.
- Durand G., *Wyobrażenia symboliczne*, Warszawa 1986.
- Duvall J.N., *Troping history: Modernist Residue in Fredric Jameson's pastiche and Linda Hutcheon's Parody*, „Style”, Fall 1999, Vol. 33*.
- Dziamski G., *Co po nowoczesności? Dwie perspektywy postmodernizmu* [w:] *Postmodernizm. Teksty polskich autorów*, red. M.A. Potocka, Kraków 2003.
- Dziamski G., *Rehabilitacja alegorii. Benjaminowski motyw w refleksji nad sztuką współczesną*, [w:] *„Drobne rysy w ciągłej katastrofie”. Obecność W. Benjamina w kulturze współczesnej*, Warszawa 1993.
- Dziamski G., *Szkice o nowej sztuce*, Warszawa 1984.
- Eco U., *Na marginesie Imienia Róży*, [w:] tenże, *Imię Róży*, wyd. IV, Warszawa 1991.
- Eco U., *Sztuka i piękno w średniowieczu*, Kraków 1997.
- Elger D., *Expressionism. A Revolution in German Art*, Köln 1989.
- Eliade M., *Sacrum-mit-historia, Wybór esejów*, oprac. M. Czerwiński, Warszawa 1974.
- Eliot T.S., *Tradycja i talent indywidualny*, [w:] *Teoria badań literackich za*

- granicę*, t. 4, cz. III, red. S. Skwarczyńska.
- Evdokimov P., *Sztuka ikony. Teologia piękna*, Warszawa 1999.
- Ferretti S., *Cassirer, Panofsky and Warburg. Symbol, Art and History*, London 1989.
- Filipkowska H., *Młodopolska idea „sztuki dla sztuki” wobec francuskich pierwowzorów*, [w:] *Porównania. Studia o kulturze modernizmu*, red. R. Zimmand, Warszawa 1983.
- Forster K., *Aby Warburg's History of Art: Collective Memory and the Social Mediation of Images*, „Daedalus”, 1976, vol. 105.
- Foster H., (Post)modernistyczne polemiki, „Magazyn Sztuki”, 1995, nr 1.
- Foster H., *Re: Post*, [w:] *Art after Modernism. Rethinking Representation*, red. B. Wallis, wyd. 4, New York 1989.
- Foucault M., *To nie jest fajka*, Gdańsk, 1996.
- Fox H., *Avant-Garde in the 80's.*, „An Art & Design Profile, The post-Avant-Garde Painting in the Eighties”, 1987, vol. 3, nr 7/8.
- Fried M., *Art and Objecthood*, „Artforum”, summer 1967, nr 5.
- Fried M., *Manet in His Generation, The Face of Painting in the 1860's*, „Critical Inquiry”, Autumn 1992.
- Frydryczak B., *Między gestem a dyskursem. Szkice o teorii sztuki*, Warszawa 1998.
- Frydryczak B., *Świat jako kolekcja. Próba analizy estetycznej natury nowoczesności*, Poznań 2002.
- Gablik S., *Has Modernism Failed?*, London 1997.
- Gadamer H.G., *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, Warszawa 1993.
- Gadamer H.G., *Symbol i alegoria*, [w:] *Symbole i symbolika*, red. M. Głowiński, Warszawa 1990.
- Gärtner H., *O romantycznej ikonografii Caspara Davida Friedricha*, [w:] *Ikonografia romantyczna*, red. M. Poprzęcka, Warszawa 1977.
- Gaston R.W., *Ervin Panofsky and the classical tradition*, „International Journal of the Classical Tradition”, Spring 1998, vol. 4.
- Gibson A., *Abstract Expressionism's Evasion of Language*, „Art Journal”, fall 1988*.
- Gieysztor - Miłobędzka E., *Historia sztuki dzisiaj – stan dyscypliny*, [w:] *Dokąd zmierza współczesna humanistyka?*, red. T. Kostyrko, Warszawa 1994.
- Gieysztor - Miłobędzka E., *Historia – System: „Czas i historia wielobarwnym kobiercem dziejów” (Nowa Historia)* [w:] *Historia a system. Materiały Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, red. M. Poprzęcka, Warszawa 1997.
- Głowiński M., *O intertekstualności*, „Pamiętnik Literacki”, 1986, t. LXXVII, z. 4.
- Goethe J.W., *Maximen und Reflexionen*, Werke Leipzig 1926.
- Golka M., *Mit jako zwornik kultury i polityki*, [w:] *Mity. Historia i struktura mistyfikacji*, red. Z. Drozdowicz, Poznań 1997.
- Gołomszok I., *Totalitarne iskusztwo*, Moskwa 1994.
- Gombrich E., *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, London 1970.
- Gombrich E., *O sztuce* (wg wyd. 16), Warszawa 1997.
- Gombrich E., *Obraz wizualny*, [w:] *Symbole i symbolika*, red. M. Głowiński, Warszawa 1990, s. 336-337.
- Gombrich E., *Symbolic Images. Studies in the Art of the Renaissance*, London 1972.
- Gombrich E., *The Diversity of the Arts. The Place of Laokon in the Life and*

- Work of G.E.Lessing*, [w:] tenże, *Tributes. Interpreters of our Cultural Tradition*, Oxford 1984.
- Gombrich E., *Tyrania sztuki abstrakcyjnej*, „Kresy” 1993, nr 16.
- Grabska E., *Apollinaire i teoretycy kubizmu w latach 1908-1918*, Warszawa 1966.
- Gralińska-Toborek A., „*Cóż po artyście w czasie marnym*”, „Biuletyn Instytutu Pamięci Narodowej”, 2003, nr 10, s. 57-60.
- Gralińska-Toborek A., *Dylematy i paradoksy wyborów artystycznych*, „Tygiel Kultury”, 1999, nr 4-6.
- Gralińska-Toborek A., *Sacrum: an Issue of the Avant-garde, or of Postmodernity*, *Bulletin de La Société des Sciences et des Lettres de Łódź*, 1998 r., vol. XLVIII.
- Gralińska-Toborek A., *Wycieczka do obozu wroga. Rozmowa ze Zbylutem Grzywaczem*, „Tygiel Kultury”, 2001, nr 10-12.
- Greenberg C., *Abstrakcja, przedstawieniowość i tak dalej*, „Kresy” 2001, nr 3.
- Greenberg C., *Awangarda i kicz*, [w:] *Kultura masowa*, oprac. Cz. Miłosz, Kraków 2000.
- Groh K., *Teoretyczna idea sztuki performance*, [w:] *Peformance. Praca zbiorowa*, oprac. G.Dziamski, H.Gajewski, J.St.Wojciechowski, Warszawa 1984.
- Guilbaut, *Jak nowy Jork ukradł ideę sztuki nowoczesnej. Ekspresjonizm abstrakcyjny, wolność i zimna wojna*, Warszawa 1992.
- Guzlowski J.Z., Eddy Y.S., *Studies on the Modern Novel and the City: A Selective Checklist*, „Modern Fiction Studies”, 1978-9, t. 24.
- Halley P., *On Line*, [w:] *Blasted Allegories. An Anthology of Writings by Contemporary Artists*, ed. B. Wallis, New York – London 1987.
- Hasenmueller Ch., *Panofsky, Iconography, and Semiotics*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism”, spring 1978, vol. 36.
- Heller R., *Kandinsky and Traditions Apocalyptic*, „Art Journal”, spring 1983*.
- Hermerén G., *Representation and Meaning in the Visual Arts. A study of Iconography and Iconology*, Lund 1969.
- Herzweld M., *Antropology Through the Looking Glass: Critical Ethnography in the Margins of Europe*, Cambridge 1987.
- Hofstätter H.H., *Symbolizm*, Warszawa 1987.
- Holly M.A., *Panofsky and the Foundations of Art History*, London 1984.
- Honnef K., *Contemporary Art*, Köln 1990.
- Hughes R., *The Shock of the New*, New York, 1991.
- Huizinga J., *Jesień średniowiecza*, wyd. 3, Warszawa 1974.
- Icons of Art. The 20-th Century*, red. J.Tesch, E.Hollmann, New York 1997.
- Ikonografia romantyczna*, red. M.Poprzęcka, Warszawa 1977.
- Interview with Charles Jencks*, „An Art & Design Profile The Post-Avant-Garde Painting in the Eighties”, 1987, vol. 3, nr 7/8.
- Iversen M., *Retrieving Warburg's Tradition*, „Art History”, December 1993, vol. 16, nr 4*.
- Jameson F., *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne*, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R.Nycz, Kraków 1998.
- Jameson F., *Reflections on the Brecht-Lukács Debate*, [w:] *Art in Theory 1900-*

2000. *An Anthology of Changing Ideas*, red. Ch.Harrison, P.Wood, wyd. XII, b.m.w., 2001.
- Janicka K., *Światopogląd surrealizmu*, Warszawa 1985.
- Janion M., *Czas formy otwartej. Tematy i media romantyczne*, Warszawa 1984, s. 27.
- Janion M., *Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975.
- Jastrzębowska E., *Sztuka wczesnochrześcijańska*, Warszawa 1988.
- Jauss H.R., *Powaga i żart w średniowiecznej alegorii*, „Pamiętnik Literacki”, t. LXVI, 1975, z. 4.
- Jawłowska A., *Postmodernizm – apolityczność czy inna polityczność sztuki?* [w:] *Oblicza postmoderny. Teoria a praktyka uczestnictwa w kulturze współczesnej*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa 1992.
- Jencks Ch., *Post-modernism, The New Classicism in Art and Architecture*, London 1987.
- Jencks Ch., *The Emergent Rules*, [w:] *Postmodernism. A Reader*, red. T.Docherty, London, 1993.
- Jencks Ch., *The Post-Avant-Garde*, „An Art & Design Profile, The Post-Avant-Garde. Painting in the Eighties”, 1987, vol. 3, 7/8.
- Joonsung Yoon, *Seeing his Own Absence. Culture and Gender in Morimura's Photographic Self-Portraits*, „Journal of Visual Art Practice”, 2001, vol. 1*.
- Juszczak W., *Postimpresjoniści*, wyd. 3, Warszawa 1985.
- Juszczak W., *Zasłona w rajskie ptaki*, Warszawa 1981.
- Kalinowski L., *Ikonologia czy ikonografia? Termin ikonologia w badaniach nad sztuką Erwina Panofsky'ego*, „Zeszyty Humanistyczne Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z Historii Sztuki”, 1972.
- Kalinowski L., *Model funkcjonalny przekazu wizualnego na przykładzie renesansowego dzieła sztuki* [w:] *Renesans, Materiały SHS*, Warszawa 1976.
- Kalinowski L., *Pojmowanie sztuki w średniowieczu* [w:] *Wit Stwosch w Krakowie*, red. L.Kalinowski, F.Stolot, Kraków 1987.
- Kandinsky W., *O duchowości w sztuce*, Łódź 1996.
- Kandinsky W., *Punkt i linia a płaszczyzna. Przyczynek do analizy elementów malarskich*, Warszawa 1986.
- Kandinsky W., *Sztuka dzisiejsza jest żywotna bardziej niż kiedykolwiek*, [w:] *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, oprac. E.Grabska i H.Morawska, wyd. III, Warszawa 1977.
- Kaniewska B., *Metatekstowy sposób bycia*, „Teksty Drugie” 1996, nr 5.
- Kasperowicz R., *Berenson i mistrzowie Odrodzenia*, Kraków 2001.
- Kazimierska-Jerzyk W., *Artysta postmodernistyczny – demaskator pozornych diagnoz kiczu*, [w:] *Kicz, jarmarczność, tandeta w kulturze masowej XX wieku*, red. L.Rożek, Częstochowa 2000.
- Każdy chłopiec boi się inaczej - z Mirosławem Bałką rozmawia Bożena Czubak*, „Magazyn Sztuki”, 1998, nr 19.
- Kemp W., *Walter Benjamin i Aby Warburg*, „Artium Questiones”, 1984, t. II.
- Kępińska A., *Nowa sztuka. Sztuka polska w latach 1945-1978*, Warszawa 1981.
- Kępiński Z., *Impresjoniści u źródeł swych obrazów*, Wrocław 1976.
- Kleiner J., *Reprezentatywność, symboliczność, alegoryczność (Próba nowej konstrukcji pojęć)*, [w:] *tenże, Studia z zakresu teorii literatury*, wyd. 2,

- Lublin 1961.
- Kołąkowski L., *Obecność mitu*, Kraków 1981.
- Komorowski M., *Pejzaż czy sceneria romantyczna – obraz F.A.Elsassera*, [w:] *Ikonaografia romantyczna*, red. M.Poprzęcka, Warszawa 1977.
- Komza M., *Żywe obrazy. Między sceną, obrazem i książką*, Wrocław 1995.
- Konstieniewicz G., *Ot Mone do Picasso. Francuska żywopis wtorej połowiny XIX wieku – naciała XX wieku w Ermitaże*, Leningrad 1989.
- Kostyrko T., *Erwina Panofsky'ego „koło metodyczne”*, [w:] *Wartość, dzieło sens. Szkice z filozofii kultury artystycznej*, red. J.Kmita, Warszawa 1975.
- Kostyrko T., *O pojęciu sztuki abstrakcyjnej*, „*Studia Estetyczne*” 1972, t. IX.
- Kosuth J., *Sztuka po filozofii*, [w:] *Zmierzch estetyki- rzekomy czy autentyczny?* oprac. S. Morawski, t. II, Warszawa 1987.
- Kotula A., Krakowski P., *Sztuka abstrakcyjna*, Warszawa 1973.
- Kowalska B., *Boguckiego biblia pauperum*, „Projekt”, 1991, nr 4.
- Kowalska B., *Polska awangarda malarska 1945-1980. Szanse i mity*, Warszawa 1988.
- Kowalska B., *Twórcy-postawy. Artyści mojej galerii*, Kraków 1981.
- Krajewski M., „*Gruppa*”: *pomiędzy, czyli nigdzie*, [w:] *Awangarda w perspektywie postmodernizmu*, red. G.Dziamski, Poznań 1996.
- Krauss R.E., *A view of Modernism*, [w:] *Art in Theory 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas*, red. Ch.Harrison, P.Wood, wyd. XII, b.m.w., 2001.
- Krauss R.E., *Oryginalność awangardy*, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R.Nycz, Kraków 1998.
- Krauss R.E., *The Grid*, [w:] *taż, The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, London 1994.
- Królikiewicz G., *Terytorium ruin. Ruina jako obraz i temat romantyczny*, Kraków 1993.
- Krzemień S., *Realizm: narodziny pojęcia i krystalizacja doktryny*, „*Estetyka*” 1962, nr 3.
- Krzyżanowski J., *Alegoria w prądach romantycznych*, „*Przegląd Humanistyczny*”, 1962, t. 6.
- Kuczyńska A., *Odlamki rozbitych luster. Ukryty i jawny sens alegorii w myśli renesansu*, „*Sztuka i Filozofia*” 1998, nr 15.
- Kulczycki, M., *Mity w życiu człowieka*, [w:] *Polska myśl polityczna XIX i XX wieku*, tom IX. *Polskie mity polityczne XIX i XX wieku*, Wrocław 1994.
- Kultermann U., *Neue Formen des Bildes*, Tübingen 1975.
- Kultura Zrzuty 1981-1987*, red. M.Janiak, Warszawa 1989.
- Kuspit D., *Sztuka abstrakcyjna w Ameryce*, „*Kresy*”, 2001, nr 3.
- Kwiekulik, „*Exit*” 1991, nr 5.
- Labuda A.S., *Wrocławski ołtarz św. Barbary i jego twórcy. Studium o malarstwie śląskim połowy XV wieku*, Poznań 1984.
- Lash S., *Dyskurs czy figura?* [w:] *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. T.Nycz, Kraków 1999.
- Le Goff J., *Kultura średniowiecznej Europy*, Warszawa 1995.
- Leighen P., *Picasso's Collages and the Threat of War, 1912-13*, „*The Art Bulletin*”, December 1985, vol. LXVII, no. 4*.
- Lessing G.E., *Laokon czyli o granicach malarstwa i poezji*, oprac. J. Maurin-

- Białostocka, Wrocław 1962.
- Leszkowicz P., *Ucieczka od erotyki. Seks jako strategia sztuki krytycznej. Szkic o polskiej sztuce krytycznej w latach 1960-1980. Władza – sztuka-seks*, [w:] *Sztuka a erotyka*, Łódź 1994, s. 445-471.
- Levine F.S., *The Iconography of Franz Marc's „Fate of Animals”*, „The Art Bulletin”*.
- Levine S., *Five Comments*, [w:] *Blasted Allegories. An Anthology of Writings by Contemporary Artists*, ed. B. B. Wallis, New York – London 1987.
- Leymarie J., *Fowizm*, Warszawa 1993.
- Lucie-Smith E., *Art of the 1930s. The Age of Anxiety*, London 1985.
- Lucy-Smith E., *Symbolist Art*, London 1991.
- Liotard F., *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy*, Warszawa 1997.
- Liotard J.F., *Odpowiedź na pytanie: co to jest postmodernizm?*, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1998.
- Łepkowski K., *Baśń i legenda w sztuce niemieckiego romantyzmu*, [w:] *Tematy, tradycje i teorie w sztuce doby romantyzmu*, red. J. Białostocki, Warszawa 1981.
- Łuszczek D.K., *Inspiracje religijne w polskim malarstwie i grafice 1981-1991*, b.m.w., 1998.
- Małkowska M., *Ziemniaczany trans*, „Rzeczpospolita”, 15.02.2001, s. 6.
- Manifesty romantyzmu 1790-1830. Anglia, Niemcy, Francja*, red. A. Kowalczykowa, Warszawa 1995.
- Markiewicz H., *Odmiany intertekstualności*, „Ruch Literacki”, 1988, z. 4-5.
- Markowski M.P., *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, Gdańsk 1999.
- Masłowski M., *Gest, symbol i rytuały polskiego teatru romantycznego*, Warszawa 1998.
- Mathew G., *Byzantine Aesthetics*, London 1963.
- Matuszewski I., *Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze*, wyd. 4, oprac. S. Sandler, Warszawa 1965.
- McCloskey B., *George Grosz and Communist Party. Art and Radicalism in Crisis 1918-1939*, New Jersey 1997.
- Meidner L., *Instructions for Painting Pictures of the Metropolis*, [w:] „*Art in Theory 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas*”, ed. Ch. Harrison, P. Wood, 2003.
- Merlau-Ponty M., *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, Gdańsk, 1996, s. 65.
- Michalski J., *Urywamy się na wolność (i transformujemy)*, „Znak” 1998, nr 12, s. 4-16.
- Michalski S., *Jan Białostocki a ewolucja historii sztuki po roku 1945*, [w:] *Ars longa. Prace dedykowane pamięci Profesora Jana Białostockiego*, Warszawa 1999.
- Michalski S., *Nowa Rzeczowość- ikonografia, funkcje, historia recepcji*, [w:] *Sztuka dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa 1982.
- Mikina E., *Nie-do-mowa*, [w:] *Co słyszeć. Sztuka najnowsza* [kat. wyst.] red. M. Sitkowska, Warszawa 1989.
- Mitchell J.W.T., *Interdisciplinarity and visual culture*, „Art Bulletin”,

- December 1995, vol. 77*.
- Mitchell W.J.T., „*Ut Pictura Theoria*”: *Abstract Painting and the Repression of Language*, „*Critical Inquiry*”, winter 1989, vol. 15.
- Mitchell W.J.T., *Iconology. Image, Text, Ideology*, Chicago-London, 1986.
- Moderniści o sztuce*, oprac. E.Grabska, Warszawa 1971.
- Morawińska A., *L'Abbé Du Bos o poezji i malarstwie*, [w:] *Słowo i obraz*, red. A. Morawińska, Warszawa 1982.
- Morawska H., *Francuscy pisarze i krytycy o malarstwie 1820-1876*, t. I. W poszukiwaniu nowoczesności, Warszawa 1977.
- Mueller R.E., *Mnemonetyka: teoria pojmująca sztukę jako mnemonikę doniosłych aktów świadomości*, [w:] *Eidos sztuki*, red. M.Gołaszewska, Kraków 1988.
- Myers B.S., *Modern Art in the Making*, New York 1959.
- Myśliciele, kronikarze i artyści o sztuce. Od starożytności do 1500*, oprac. J.Białostocki, wyd. II, Warszawa 1988.
- Namowicz T., *Wstęp* [w:] J.W.Goethe. *Wybór pism estetycznych*, Warszawa 1981.
- Neo czy pseudo – dyskusja*, „*Sztuka*”, 1981, nr 4.
- Niewęglowski A.W., *Nowe przymierze Kościoła i środowisk twórczych w Polsce w latach 1964-1996, (doświadczenia warszawskie)*, Warszawa 1997.
- Nowakowski A., *Arnold Böcklin. Chwała i zapomnienie*, Kraków 1994.
- Nycz R., *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, wyd. II. Kraków 2000.
- Nyczek T., „*Solidarność*” - najpopularniejsze dzieło sztuki, „*Sztuka*” 1981, nr 2.
- Odkrywanie modernizmu. Przeglądy i komentarze*, red. T.Nycz, Kraków 1999.
- Okoń W., *Alegorie narodowe. Studia z dziejów sztuki polskiej XIX wieku*, Wrocław 1992.
- Oliva A.B., *Superart*, Mediolan, 1989.
- Olszewski A.K., *Problem młodej generacji w malarstwie francuskim lat trzydziestych*, [w:] *Co robić po kubizmie? Studia o sztuce europejskiej pierwszej połowy XX wieku*, red. J.Malinowski, Kraków-Wrocław 1984.
- Ortega y Gasset J., *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*, Warszawa 1980.
- Osterwold T., *Pop Art*, Berlin 1989.
- Otto R., *Świętość. Elementy racjonalne i irracjonalne w pojęciu bóstwa*, wyd. II, Wrocław 1993.
- Owens C., *The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism* [w:] *Art after Modernism. Rethinking Representation*, red. B.Wallis, wyd. 4, New York 1989.
- P.H.Feist, *Człowiek wobec natury. O pewnym motywie sztuki romantycznej*, [w:] *Ikonografia romantyczna*, red. M.Poprzęcka, Warszawa 1977.
- Panofsky E., *Studia z Historii sztuki*, Warszawa 1971.
- Panofsky E., *The History of Art as a Humanistic Discipline* [w:] *Art History and Its Methods, A critical anthology*, red. Eric Fernie, London 1995.
- Parts S., *Klee 1879-1940*, Köln 2000.
- Piotrowski P., *Artysta między rewolucją a reakcją: studium z zakresu etycznej historii sztuki awangardy rosyjskiej*, Poznań 1993.
- Piotrowski P., *Autonomia, symbol, utopia. Awangarda i teorie transcendencji*

- formy, „Artium Questiones” 1986, t. III.
- Piotrowski P., *Dekada: o syndromie lat siedemdziesiątych, kulturze artystycznej, krytyce, sztuce – wybiórczo i subiektywnie*, Poznań 1991.
- Piotrowski P., *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań 1999.
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu (Biblia Tysiąclecia)*.
- Podoksik A., *Picasso. Ciągłe poszukiwania. Prace artysty w muzeach radzieckich*, Warszawa 1989.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, wyd. II, Kraków 1994.
- Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce*, red. J. Białostocki, Warszawa 1976.
- Pokorska M., „*Cibus Oculorum*”. Uwagi o teorii dzieła sztuki w „*Libri Carolini*”, „*Folia Historiae Artium*”, 1991, t. XXVII.
- Poprzącka M., *Akademizm*, wyd. II Warszawa 1980.
- Poprzącka M., *O alegorii w 2 poł. XIX wieku* [w:] *Sztuka 2 połowy XIX wieku*, Warszawa 1973.
- Poprzącka M., *Czas wyobrażony. O sposobach opowiadania w polskim malarstwie XIX wieku*, Warszawa 1986.
- Poprzącka M., *Gest, który nic nie wyraża*, [w:] też, *Pochwała malarstwa. Studia z historii i teorii sztuki*, Gdańsk 2000.
- Poprzącka M., *Sztuka i zasady. Śniadanie na trawie Édouarda Maneta w świetle akademickich reguł*, [w:] *Akademizm w sztuce europejskiej XIX wieku* [kat. wyst.], Muzeum Narodowe Warszawa 1998.
- Porębski M., *Ikonosfera*, Warszawa 1972.
- Porębski M., *Interregnum. Studia z historii sztuki polskiej XIX i XX wieku*, Warszawa 1975.
- Porębski M., *Kubizm. Wprowadzenie do sztuki XX wieku*, wyd. III, Warszawa 1986.
- Porębski M., *Styl epoki*, [w:] tenże, *Sztuka a informacja*, Kraków-Wrocław 1986.
- Porębski M., *Sybirskie futro wziął*, [w:] *Ikonografia romantyczna*, Warszawa 1977.
- Porębski M., *Z ikonograficznych problemów kubizmu*, [w:] *Treści dzieła sztuki*, red. M. Witkowska, Warszawa 1966.
- Postmodernizm. Antologia przekładów*, oprac. R. Nycz, Kraków 1998.
- Praz M., *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*, Warszawa 1981.
- Przybyszewski S., *Confiteor*, [w:] *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, wyd. III, Wrocław-Warszawa-Kraków 2000.
- Ragon M., *Czyste sumienie awangardy*, „*Literatura na świecie*”, 1988, nr 9.
- Rampley M., *Archives of Memory: Walter Benjamin's Arcades Project and Aby Warburg's "Mnemosyne Atlas"*, [w:] *The Optic of Walter Benjamin*, ed. A. Coles, London 1999.
- Rampley M., *From symbol to allegory: Aby Warburg's theory of art*, „*Art Bulletin*”, March 1997, vol. 79*.
- Rampley M., *The Remembrance of Things Past. On Aby M. Warburg and Walter Benjamin*, Wiesbaden 2000.

- Ricoeur P., *Symbolika zła*, Warszawa 1986.
- Robakowski J., *Dekada 1980-1990. Sztuka poszukiwania decyzji. Wybór tekstów*, Koszalin 1990.
- Robakowski J., *PST! Czyli sygnia nowej sztuki 1981-1984*, Warszawa 1989.
- Rodziński S., *Co się stało ze sztuką*, „Biuletyn ZPAP”, 1981, nr 1.
- Rosati G., Ferrari O., *Symbolism and Allegory. The Middle Ages* [w:] *Encyclopedia of World Art*, t. XIII.
- Rosenblum R., *The Origin of Painting: a Problem of Romantic Classicism*, „The Art Bulletin”, vol. XXXIX, december 1957.
- Rosenthal N., *Questions to a Broken Mirror*, [w:] *The Age of Modernism. Art in the 20th Century* [kat. wyst.], red. C.M.Joachimides, N.Rosenthal, Berlin 1997.
- Rosenthal N., *The Prototypical Triangle of Paul Klee*, „The Art Bulletin”, June 1982, vol. LXIV, nr 2*.
- Rosner K., *Narracja, tożsamość i czas*, Kraków 2003.
- Rosner K., *Narracja jako struktura rozumienia*, „Teksty Drugie”, 1999, nr 3.
- Rosner K., *Paul Ricoeur wobec współczesnych dyskusji o narracji*, „Teksty Drugie”, 2002, nr 3.
- Rottenberg A., *Polski barok współczesny*, „Zeszyty literackie” 1985, nr 11.
- Różanowski R., *Pasaże Waltera Benjamina. Studium myśli*, Wrocław 1997.
- Rueschmeyer M., Golomsthok I., Kennedy J., *Soviet Emigré Artists. Life and Work in the USSR and the United States*, New York-London 1985.
- Sarzyński P., *Natchnienie jest mi obce, Rozmowa z Zofią Kulik, laureatką nagrody Paszport „Polityki”*, „Polityka”, 8 luty 1997, nr 6.
- Sayers D.L., *O pisaniu i czytaniu utworów alegorycznych*, „Pamiętnik Literacki” 1975, t. LXVI, z. 3.
- Schelling F.W.J., *Filozofia sztuki. O stosunku sztuk plastycznych do przyrody. Bruno czyli o boskiej i naturalnej zasadzie rzeczy rozmowa*, Warszawa 1983.
- Scherpe K.R., *The City as Narrator: The Modern Text in Alfred Döblin's Berlin Alexanderplatz*, [w:] D.Bathrick, A.Huyssen, *Modernity and the Text: Revisions of German Modernism*, New York 1989.
- Schmidt P., *Aby M. Warburg und die Ikonologie. Mit einem Anhang Quellen zur Geschichte der Internationalen Gesellschaft für Ikonographische Studien von Dieter Wuttke*, Bamberg 1989.
- Schweizer N.R., *Tradycyjna pozycja „Ut Pictura Poesis”*, „Pamiętnik Literacki”, 1985, t. LXXVI, z. 3.
- Shepard R., *Problematyka modernizmu europejskiego*, [w:] *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. T.Nycz, Kraków 1999.
- Simon M., *Cywilizacja wczesnego chrześcijaństwa*, Warszawa 1981.
- Skubiszewski P., *O myśleniu alegorycznym w średniowieczu*, [w:] *Granice sztuki. Z badań nad teorią i historią sztuki, kulturą artystyczną oraz sztuką ludową*, Warszawa 1972.
- Sobaszek W., *Carl Gustaw Carus na rozstaju dróg romantyzmu*, [w:] *Tematy, tradycje i teorie w sztuce doby romantyzmu*, red. J.Białostocki, Warszawa 1981.
- Sobkiewicz L., *Alegoria, emblemat, denkbild. O emblematycznej prozie Waltera Benjamina*, [w:] *Sztuka i obraz sztuk. Obrazowanie wizualne a literatura i filozofia*, red. M.Kapustka, A.Pochodaj, Wrocław 1999.

- Sokolski J., *Barokowa księga natury. O europejskiej symbolografii wieku siedemnastego*, Wrocław 1992.
- Solane J. C., *Baudelaire, Chenavard, and „Philosophic Art*, „The Journal of Aesthetics & Art Criticism”, vol. XIII, March 1955.
- Stokłosa B., *Dualizm świata przedstawionego w malarstwie Marka Sobczyka*, „Obieg”, 1991, nr 1.
- Suchan J., *Dwa modele intertekstualności. Waliszewski i Janisch*, „Artium Questiones”, 2002, t. XIII.
- Suchocki W., *Mówić dziejowo*, [w:] *Historia a system. Materiały Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa 1997.
- Suleja W., *Mit „Solidarności”*, [w:] *Polska myśl polityczna XIX i XX wieku, T.IX Polskie mity polityczne XIX i XX wieku*, red. W.Wrzesiński, Wrocław 1994.
- Summers D., *Kontrapost: styl i znaczenie w sztuce renesansu*, „Pamiętnik Literacki”, 1985, z. 3.
- Symbole i symbolika*, red. M. Głowiński, Warszawa 1990.
- Symbolist Art Theories. A Critical Anthology*, red. H.Dora, Berkeley 1995.
- Szarota E.M., *O Winckelmannowskiej koncepcji alegorii*, „Estetyka”, 1961, t. II.
- Szczepańska-Tramer J., *O „Śniadaniu na trawie” Edouarda Maneta i o cytacie w malarstwie*, [w:] *Ars longa. Prace dedykowane pamięci Profesora Jana Białostockiego*, Warszawa 1999.
- Szczuka J., *„Per monstra ad sphaeram”*. Aby Warburg i jego biblioteka, „Konteksty” 1999, nr 1-2.
- Szczuka J., *MNEMOSYNE sztuka jako organ społecznej pamięci*, „Roczniki Humanistyczne”, 1998, T. XLVI, z. 4.
- Szklowski W., *Sztuka jako chwyt*, [w:] W.Skwarczyńska, *Teoria badań literackich za granicą*, t. II, cz. III, Kraków 1986, s. 10-28.
- Szkołut T., *Tradycja i twórczość – współczesne kontrowersje*, „Przegląd Humanistyczny” 1995, nr 5, s. 17-28.
- Sztabiński G., *Cytat i gra. Problemy postmodernizmu w sztukach plastycznych* [w:] *Postmodernizm po polsku?* red. A.Izdebska i D.Szajnert, Łódź 1998.
- Sztabiński G., *Działanie i sens twórczości Zbigniewa Warpechowskiego*, „Exit”, 1996, nr 1.
- Sztabiński G., *Obraz a idea. Fragment historii poszukiwania związku*, [w:] *Rozum w dziejach. Księga jubileuszowa Profesora Ryszarda Panasiuka*, Łódź 2001.
- Sztabiński G., *Problemy intelektualizacji sztuki w tendencjach awangardowych*, Łódź 1991.
- Sztabiński G., *The Dilemmas of presence. An Attempt to Understand Certain Aspects of Polish Art of the Seventies*. „Bulletin de La Société des Sciences et des Lettres de Łódź”, 1994, vol. XLIV.
- Sztabiński G., *Wystawa w świątyni*, „Nawa św. Krzysztofa”, 1985, nr 1.
- Tatarkiewicz W., *Historia estetyki*, t. II, *Estetyka średniowieczna*, wyd. IV, Warszawa 1989.
- Tatarkiewicz W., *Historia Estetyki*, t. III, *Estetyka nowożytna*, Wrocław 1971.
- Taylor B., *The Art of Today*, London 1995.

- Tematy, tradycje i teorie w sztuce doby romantyzmu*, red. J.Białostocki, Warszawa 1981.
- Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce 1700-1870*, oprac. E.Grabska, M.Poprzęcka, Warszawa 1974.
- Teoretycy, historiografowie i artyści o sztuce 1600-1700*, oprac. J.Białostocki, Warszawa 1994.
- Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500-1600*, oprac. J.Białostocki, Warszawa 1985.
- Tęsknota za złotym wiekiem. Igor Mitoraj*, [w:] W.Wierzchowska, *Autoportrety*, Warszawa 1991.
- Thoré-Bürger, *Nowe kierunki w sztuce XIX wieku. Wybór tekstów z lat 1838-1868*, oprac. H.Morawska i H.Ostrowska-Grabska, Wrocław 1972.
- Truszkowski J., *Zofia Kulik. Wielokrotnie naświetlane fotografie*, „Exit” 1996, nr 3.
- Turowski A., *Wielka utopia awangardy. Artystyczne i społeczne utopie w sztuce rosyjskiej 1910-1930*, Warszawa 1990.
- Ujma M., „Szkoła polska” w sztuce XX wieku, „Znak”, 1995, nr 9.
- Vlaminck de M., *Are we going back to the subject picture?*, „The Studio”, 1935, vol. 109.
- Waldman D., *Collage, Assemblage, and the Found Object*, New York, 1992.
- Wallis B., *Telling Stories: A Fictional Approach to Artist's Writings*, [w:] *Blasted Allegories. An Anthology of Writings by Contemporary Artists*, ed. B.Wallis, New York – London 1987.
- Wallis M., *Geneza i podstawy malarstwa bezprzedmiotowego*, „Estetyka” 1960, t. I.
- Wallis M., *O tytułach dzieł sztuki*, „Rocznik Historii Sztuki”, r. 1974, t. 10.
- Wallis M., *Sztuki i znaki. Pisma semiotyczne*, Warszawa 1983.
- Wallis M., *Świat sztuk i znaków*, „Estetyka” 1961, t. I.
- Wappenschmidt H.T., *Allegorie, Symbol und Historienbild im späten 19. Jahrhundert. Zum Problem von Schein und Sein*, München 1984.
- Wartość, dzieło, sens*, red. J.Kmita, Warszawa 1975.
- Wasilewski M., *Seks, pieniądze i religia. Rozmowy o sztuce brytyjskiej*, Poznań 2001.
- Welsch W., *Nasza postmodernistyczna moderna*, Warszawa 1998.
- Wiaźbiński Z., *Wirtuoz i ikonolog. Zagadnienie „historii” w sztuce manieryzmu*, [w:] *Treści dzieła sztuki*, red. M.Witkowska, Warszawa 1969.
- Wilde O., *Dialogi o sztuce*, Lwów 1906.
- Wilkoszewska K., *Wariacje na postmodernizm*, wyd. II, Kraków 2000.
- Wind E., *Traditional Religion and Modern Art Rouault and Matisse*, [w:] tenże, *Eloquence of Symbols. Studies in Humanistic Art* Oxford 1993.
- Wind E., *Warburg's Concept of Kulturwissenschaft*, [w:] tenże, *The Eloquence of Symbols. Studies in Humanistic Art* Oxford 1993.
- Włodarczyk W., *W poszukiwaniu istoty. Minimal-Art i konceptualizm*, [w:] *Sztuka świata*, red. I.Kunińska, t. X, Warszawa 1996.
- Wojciechowski A., *Czas smutku, czas nadziei. Sztuka niezależna lat osiemdziesiątych*, Warszawa 1992.
- Woźniakowski J., *Arabeska w literaturze i sztuce wczesnego romantyzmu*, [w:] *Pogranicza i korespondencje sztuk*, red. T.Cieślukowska i J.Sławiński, Wrocław 1980.
- Woźniakowski J., *Kilka uwag o symbolu i alegorii*, [w:] *Ikonografia*

- romantyczna, red. M.Poprzęcka, Warszawa 1977.
- Wronikowska B., *Poglądy Ojców Kościoła na sztukę w ciągu pierwszych stuleci istnienia Kościoła*, „Rocznik Humanistyczny” 1978, t. XXVI, z. 4.
- Wrzesiński W., *Polska mitologia polityczna XIX i XX wieku[w:] Polska myśl polityczna XIX i XX wieku, T.IX Polskie mity polityczne XIX i XX wieku*, red. W.Wrzesiński, Wrocław 1994.
- Zamora Lois P., *Clichés and Defamiliarization in the Fiction of Manuel Puig and Luis Rafael Sánchez*, „Journal of Aesthetic & Art Criticism”, Jun1983, vol. 41*.
- Zblewski Z., *Leksykon PRL-u*, Kraków 2000.
- Zeidler-Janiszewska A., *Między melancholią a żalobą. Estetyka wobec przemian w kulturze współczesnej*, Warszawa 1996.
- Zola E., *Słuszną walką. Od Courbetta do impresjonistów. Antologia pism o sztuce*, Warszawa 1982.
- Żadowa Ł., *Poszukiwania i eksperymenty. Z dziejów sztuki rosyjskiej i radzieckiej lat 1910-1930*, Warszawa 1982.

Katalogi wystaw

- 4xParyż*, red. U.Czartoryska, S.Zadora, Zachęta, Warszawa 1986.
- A Day in the Country. Impressionism and the French Landscape*, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles 1984.
- Akademizm w sztuce europejskiej XIX wieku*, Muzeum Narodowe, Warszawa 1998.
- Co słyszeć. Sztuka najnowsza*, red. M.Sitkowska, Warszawa 1989.
- Jarosław Modzelewski. Przegląd z malarstwa*, Bunkier Sztuki, Kraków, maj 2000.
- Marek Sobczyk, Dokładność i Doskonałość Obrazu*, Bunkier Sztuki, Kraków 2001.
- Polonia, Polonia*, Zachęta, Warszawa 2000.
- The Age of Modernism. Art in the 20th Century*, red. C.M.Joachimides, N.Rosenthal, Berlin 1997.
- Włoski belweder*, Zamek Ujazdowski, Warszawa 2001.

* - artykuły dostępne w internetowej bazie danych EBSCO: <http://search.epnet.com> lub <http://www.ebsco.com/home>