

DWA MODELE INTERTEKSTUALNOŚCI: WALISZEWSKI I JANISCH

Intertekstualność¹ rozumianą jako świadomy dialog artystyczny zwykło się uznawać za dwudziestowieczną, jeśli nie wręcz ponowoczesną innowację. Większość kojarzy ją z nowymi dzikimi, transawangardą czy nowojorską sceną lat 80. – a więc z tymi zjawiskami, które składają się na popularny obraz postmodernistycznej sztuki. Odnosi się wręcz wrażenie, że tak jak postmodernizm nie może istnieć bez intertekstualności, tak dla wielu intertekstualność nie może istnieć poza postmodernizmem. Skąd bierze się to złudzenie? Jedną z jego przyczyn bez wątpienia jest powszechność w sztuce ostatnich dziesięcioleci szczególnie demonstracyjnych strategii intertekstualnych – tym bardziej uderzająca, jeśli punktem odniesienia uczyniło się karykaturalne wyobrażenie modernizmu jako epoki greenbergiańskiej autonomii. Inną przyczyną może być fakt, że dopiero od niedawna dostępny jest język, który pozwala ten rodzaj zjawisk identyfikować. Mam tu na myśli język, który zrodził się z krytyki oryginalności, autonomii i mocnego autorstwa – a więc instancji, których obecność na horyzoncie piszącego skutecznie dotąd przesłaniała dialogiczny wymiar sztuki. Najistotniejszym źródłem tego złudnego wrażenia jest jednak rzeczywista zmiana, jaka w pewnym momencie dokonała się

¹ Pojęciem intertekstualność obejmuję wszelkiego rodzaju relacje łączące jedną wypowiedź artystyczną z innymi wypowiedziami oraz kodami i konwencjami, podług których wypowiedzi te są budowane. W niniejszym tekście pojęcie to odnoszę na ogół do relacji będących efektem rozmyślnego działania, równocześnie jednak wychodzę z założenia, że intertekstualność jest zjawiskiem wielopoziomowym i że jeden z jej poziomów stanowią te związki i zależności, które istniejąc poza świadomością autora, stanowią ontologiczną podstawę każdej wypowiedzi. Jeśli chodzi o pozostałe pojęcia związane z intertekstualną problematyką – takie jak cytat, zapożyczenie, przywłaszczenie (*appropriation*), aluzja, pastisz etc. – są one tutaj rozumiane w zgodzie z językowym uzusem.

w intertekstualnej praktyce. Można powiedzieć, iż złudzenie to jest ekspresją ogólnego odczucia, że w dwudziestowiecznym dziele dialog z zasobami kultury artystycznej odbywa się na zupełnie innych zasadach niż w dziełach epok wcześniejszych. Kłopot w tym, że chociaż różnica jest widoczna, pytanie, co miałyby o niej stanowić, nadal pozostaje bez zadowalającej odpowiedzi.

Dla Kristevej i Barthes'a, którzy są autorami koncepcji intertekstualności i którzy rozważają ją jako zjawisko zasadniczo ahistoryczne, ewentualna zmiana ma charakter modalny. Najogólniej rzecz biorąc, polega ona na przesunięciu od intertekstualności rozumianej jako immanentna cecha tekstu, działającej poza świadomością tak autora, jak i odbiorcy, do uświadomienia sobie owej intertekstualnej natury tekstu, uświadomienia przekładającego się na intertekstualność praktykowaną jako jawna i prześlana strategia artystyczna². Jak gdyby dalekim echem tej koncepcji jest, utrzymywany zwłaszcza przez badaczy sztuki współczesnej, pogląd mówiący o przejściu od bezrefleksyjnej, motywowanej praktycznymi względami eksploatacji artystycznego dziedzictwa do manifestacyjnego z nim dialogu. O ile dawniej, sugeruje się, dziedzictwo to było eksploatowane w sposób, by tak rzec, nienachalny, bez troski o to, czy fakt ten zostanie przez widza wychwycony, czy też nie, o tyle teraz nawiązania do niego mają charakter znaczących demonstracji³. Artyści niemal zawsze tworzyli podług dzieł i reguł dawniejszych, czerpiąc z owego źródła motywy, tematy, trafne rozwiązania, a niekiedy całe kompozycje. Jednak niegdyś zapożyczenia nie były eksponowane i na ogół pozostawały niezauważone bez straty dla zrozumienia sensu dzieła. Od pewnego momentu, natomiast, stają się demonstracyjne i pominać je, jeśli chce się dzieło zrozumieć, nie sposób. Różnica ta, jak się przy tym utrzymuje, jest rezultatem fundamentalnej różnicy celów. Otóż, sztuka dawna chciała uchodzić za „bezpośredni analog do zaobserwowanego zjawiska”⁴ lub – co dotyczy zwłaszcza wieku XIX – za rezultat „niewinnego spojrzenia”⁵. W związku z tym wzorowanie się na dziełach innych nie mogło być traktowane inaczej jak tylko jako „pomoc warsztatowa” – użycie dobrych, sprawdzonych roz-

² Por. R. Barthes, *From Work to Text*, (w:) tegoż, *Image – Music – Text*, London 1977; J. Kristeva, *Desire in language: a semiotic approach to literature and art*, New York 1980; teźże, *Revolution in Poetic Language*, New York 1984.

³ Powyższy pogląd, choć rzadko wyrażany wprost, stanowi tło wielu tekstów, zwłaszcza tych, które usiłują opisać specyfikę sztuki ponowoczesnej. Jako przykład niech posłuży esej A. Moeglin-Delcroix, *Gry pamięci, gry luster, o kilku cytatach w grafikach pop artu*, tłum. L. Brogowski, „Obieg” 1992, nr 11-12, s. 5-6.

⁴ L. Steinberg, *The Glorious Company*, (w:) *Art about Art*, kat. wystawy, Whitney Museum of American Art, New York 1978, s. 14.

⁵ Por. R. Shiff, *Representation, Copying, and the Technique of Originality*, „New Literary History”, vol. 15, 1983/4.

wiązań – a zatem jako działanie, z którym autor nie widzi zazwyczaj powodu się afiszować. Sztuka współczesna zaś pragnie poza wszystkim kierować uwagę na siebie samą, eksponuje zatem zapożyczenia, gdyż te, ujawniając nieuchronną wtórność, „sztuczność” i mediatyzacyjny charakter artystycznej reprezentacji, utrudniają potraktowanie obrazu jak okna otwierającego się na zewnętrzną wobec niego (fizyczną, duchową, psychiczną itp.) rzeczywistość. Słowem: intertekstualność epok minionych ma charakter genetyczny, jest zabiegiem formalnym związanym z procesem tworzenia, a intertekstualność dwudziestowieczna jest procederem semantycznym i funkcjonuje w planie komunikacji. W pierwszym przypadku, mówiąc w uproszczeniu, „forma” przytoczenia pozostaje nadal tylko „formą”, „treść” nadal „treścią”, w drugim – przytoczenie jako całość zostaje, w akcie wtórnej semiozy, przeniesione w sferę treści. Artysta nowożytny (a także dziewiętnastowieczny) cudze dzieło lub cudzą konwencję „używa”, artysta współczesny natomiast je „przywołuje”⁶. Miał kierować uwagę widza na to, co przywłaszczony obraz przedstawia, kieruje jego uwagę na samo przywłaszczenie i na czynność przywłaszczania.

Mimo iż twierdzenia takie brzmią przekonywająco, w istocie trudno byłoby je obronić. Nie da się bowiem nowożytnej (a tym bardziej dziewiętnastowiecznej) intertekstualności sprowadzić wyłącznie do pragmatycznego wykorzystywania wcześniejszych dokonań, nie da się ówczesnego twórcy opisać jedynie jako sprawnego rzemieślnika traktującego przeszłość niczym podręczny magazyn gotowych form i pomysłów. Powody, dla których ówczesny twórca sięgał po cudzą własność, były daleko bardziej złożone. Jednym z nich mógł być na przykład zamiar wpisania się w cenioną tradycję, pragnienie ukazania siebie jako prawowitego spadkobiercy wielkiego historycznego dziedzictwa czy jako mistrza godnego podjąć wyzwanie swoich sławnych prekursorów. Motywy tego rodzaju wykraczają poza rzemieślnicze aspiracje, czy zatem artyście, który się nimi kierował, wolno odmawiać świadomości intertekstualnego – jak byśmy go dzisiaj nazwali – wymiaru własnej praktyki?⁷ I czy w związku z tym zapożyczenia, które dzisiaj odczytujemy jako niejawne (czyli: niemanifestacyjne), były takimi już w zamyśle, jeśli to właśnie ich rozpoznanie pozwalało dostrzec szczególny kunszt zapożyczającego i gwarantowało uznanie jego praw do sukcesji (lub rywalizacji)? A może popularna wizja

⁶ Nawiązuję tu do dokonanej przez D. Wilsona i D. Sperbera filozoficznego rozróżnienie między „użyciem” i „przywołaniem”. Ujmując rzecz w dużym skrócie, badacze ci twierdzą, iż „użycie wyrażenia odsyła do tego, do czego odnosi się to wyrażenie”, podczas gdy „przywołanie wyrażenia odsyła do niego samego”. Por. D. Sperber, D. Wilson, *Ironia a rozróżnienie między użyciem a przywołaniem*, tłum. M. B. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 1, s. 273.

⁷ Por. L. Steinberg, *Other Criteria*, London-New York 1972, s. 72, R. Shiff, op. cit., s. 334-336.





1. Nieznany rytownik kręgu Tycjana, *Parodia Grupy Laokoona wg Tycjana*, ok. 1525-1545, wł. Gabinet Rycin Biblioteki Naukowej PAU i PAN w Krakowie

ówczesnej intertekstualności to tylko złudzenie będące rezultatem przykładania dzisiejszej miary realizmu do twórczości (i form jej recepcji), która, wierna ideałowi *imitatio*, niesprzecznie łączyła przekonanie o mimetycznym statusie obrazu z postulatem naśladownictwa arcydziełnych wzorów?

Wyrażenie podziwu dla dokonań wielkich poprzedników, zaznaczenie swej przynależności do cenionej tradycji czy wreszcie demonstracja sztuki (pokazanie, że potrafi się malować *tak jak* Rafael, Michał Anioł i Tycjan razem wzięci) to przy tym nie jedyny ideowy „naddatek” uzyskiwany za pomocą zapożyczeń. Dowodów na to dostarcza każda niemal epoka i każda dziedzina sztuki. W średniowiecznej architekturze, na przykład, są nimi liczne nawiązania do sakralnych budowli Ziemi Świętej, Rzymu czy Rawenny. Nawiązania te mają znamiona jawnych gestów symbolicznych, a ich celem jest przypomnienie o historycznej ciągłości i jedności instytucji Kościoła. Jeszcze częściej cytaty i aluzje pełniące podobną znaczeniowo-twórczą rolę pojawiają się w malarstwie i grafice czasów nowożytnych. Słynna Tycjanowska parodia *Grupy Laokoona* (il. 1) dowodzi tego w sposób nad wyraz jaskrawy, nie jest jednak jedynym nowożytnym dziełem,

w którym cytowania nie da się wytłumaczyć inaczej jak tylko podjętym świadomie dialogiem z artystyczną przeszłością⁸. W tym kontekście nie można również pominąć twórczości nazareńczyków i prerafaELITÓW, w której odniesienia do dawnego malarstwa mają charakter nieomal programowy. Zwłaszcza w przypadku tych ostatnich przesadną ostrożnością byłoby zakładać, że przywołując stylistykę *quattrocenta*, stylistykę już wówczas anachroniczną, a przez to z góry uniemożliwiającą jej dyskretne użycie – nie liczono na wychwycenie historycznych aluzji. W odniesieniu do restytucyjnej praktyki prerafaELITÓW można wręcz mówić o wtórnej semiozie, albowiem konwencja (język wczesnorennesansowego malarstwa) zostaje przez nich przywołana w funkcji znaku (zagubionej w zlaicyzowanym wieku XIX religijności i etycznej prostoty). Podobnie „znakowy” charakter dałoby się zresztą, jak sądzę, przypisać wielu innym formom ubiegłowiecznego historyzmu i eklektyzmu. A ponadto, czy nie tak właśnie należałoby patrzeć na eklektyzmy epok wcześniejszych (np. szesnastowiecznych bolończyków), tzn. widząc w nich nie tylko „używanie” mistrzowskich formuł, ale także „przywoływanie” ich jako znaków mistrzostwa?

Intertekstualny przełom definiuje się jednak nie tylko przeciwstawiając współczesny sensotwórczy cytat niegdysiejszym formalnym i utylitar-nym zapożyczeniom. Dzisiejsze cytowanie bywa opisywane również w sposób nieomal odwrotny, jako swobodna gra z fragmentami wcześniejszych dzieł i konwencji, gra wyobcowująca przywłaszczone fragmenty z ich pierwotnego kontekstu, pozbawiająca je znaczenia, ujmująca wizualne dziedzictwo jako ogólnodostępny „bank obrazów”, których nikt nie ma prawa mienić się autorem i które w związku z tym można dowolnie eksploatować (skoro autor – instancja wiążąca dzieło z jedynym, „prawdziwym” sensem – zostaje uznany za tegoż dzieła produkt nie zaś za producenta). Bürger sugeruje, że o ile artysta epok minionych traktuje motywy zaczerpnięte z twórczości swoich poprzedników jako „obdarzone znaczeniem”, o tyle dwudziestowieczny *alegorysta* używa ich jako „czystego materiału”⁹. Współcześni twórcy cytujący języki sztuki przeszłości nie trosz-

⁸ Takich interpretacji dostarcza zwłaszcza nowsza historia sztuki. Por. M. Baxandall, *Patterns of intention: on the historical explanation of pictures*, New Haven-London 1985; N. Bryson, *Tradition and Desire: From David to Delacroix*, Cambridge-New York 1984; tegoż, *Vision and Painting. The Logic of the Gaze*, London 1991; D. Carrier, *Principles of Art History Writing*, The Pennsylvania State University Press 1993; R. S. Nelson, *Appropriation*, (w:) *Critical Terms for Art History*, red. R. S. Nelson, R. Shiff, Chicago 1996; L. Steinberg, *The Glorious...*, op. cit.; R. Wollheim, *Painting as an Art*, London 1987; Copier, *créer: de Turner à Picasso: 300 oeuvres inspirées par les maîtres du Louvre*, kat. wystawy, Musée du Louvre, Paris 1993; *Creative Copies. Interpretative Drawings from Michelangelo to Picasso*, kat. wystawy, The Drawing Center, New York 1988.

⁹ P. Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis 1984, s. 64.

czą się o ich pierwotną integralność i związek z określonymi treściami. Sensy są dowolnie zmieniane. Pierwotne całości rozbijane i fałszowane. Przywoływane obecnie dawne style malarskie rozważa się, powiada Oliva, „jako «*objet trouvés*», opróżnione z zawartości semantycznej i wszelkich odwołań metaforycznych”¹⁰. Takie, nazywane niekiedy postmodernistycznym, cytowanie rozrywa związki między znaczącym i znaczącym, sprawiając, iż powstałe prace są czystą symulacją, „bez widocznego znaczenia i funkcji (...), prace te nie przynoszą żadnych transcendentnych znaczeń, stają się przedmiotem pośród przedmiotów, wytwarzając jedynie efekt estetyczny”¹¹.

Przyjmując, że dwudziestowiecznego (lub ponowoczesnego) artystę wyróżnia dezynwoltura w podejściu do treści wnoszonych przez cytaty, zakłada się milcząco, że dawniej nawiązywanie do cudzych dzieł odbywało się z uwzględnieniem ich ideowego uposażenia i polegało na jego stosownym przeniesieniu do nowego kontekstu. Jak się jednak wydaje, ani współczesne cytowanie nie odbywa się z zupełnym lekceważeniem pierwotnych sensów cytowanego materiału, ani też sztuka epok minionych nie zawsze posługiwała się przytoczeniami w zgodzie z ich uprzednią „zawartością semantyczną”. Trudno oprzeć się wrażeniu, że ów dwubiegunowy model to efekt zestawienia ze sobą nie tyle dawnych i obecnych przejawów intertekstualnych zależności, ile raczej ich jednowymiarowych dyskursywnych reprezentacji. Historia któregośkolwiek z popularnych ikonograficznych motywów jednoznacznie pokazuje, że z zapożyczonymi elementami nader często obchodzono się w podobny sposób, w jaki budowniczy wczesnośredniowiecznych katedr postępowali z fragmentami rzymskich bądź greckich budowli – tzn. bez troski o ich pierwotne funkcje i znaczenie. Z drugiej strony, nie trzeba szczególnej dociekliwości, by w dziełach wielu współczesnych „repetytorów” dostrzec coś więcej niż beztroską zabawę „na ruinach muzeum” czy bezmyślną grabież w „magazynach historii sztuki”. Niemal każda interpretacja prac takich czołowych intertekstualistów, jak Duchamp, Picabia, Rauschenberg, Warhol czy Sherrie Levine dowodzi, że przywłaszczanie dzisiejsze to zazwyczaj przemyślana gra z wypowiedziami poprzedników lub też ze sposobami, w jakie są one czytane. Gra ta zaś może się toczyć tylko dzięki temu, że dzieło, które się przywołuje, nie jest traktowane jako „opróżniony z zawartości semantycznej” materiał, ale jako nośnik konkretnych znaczeń, również tych, które nadaje dziełu kontekst jego odbioru. Czy zresztą arty-

¹⁰ A. B. Oliva, *Points d'histoire récente*, (w:) *Nouvelle Biennale de Paris 1985*, Milan-Paris 1985, s. 52. Cytat za: G. Sztabiński, *Eklektyzm a postmodernizm*, (w:) *Sztuka i estetyka po awangardzie a filozofia postmodernistyczna*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa 1994, s. 28.

¹¹ A. Erjavec, *Przednia i wsteczna straż: awangarda i retrogarda*, (w:) *Awangarda w perspektywie postmodernizmu*, tłum. i red. G. Dziamski, Poznań 1996, s. 41.

sta sięgający po powszechnie znane arcydzieła lub kanoniczne konwencje, które w zbiorowej wyobraźni uruchamiają niemal automatycznie ciąg bardzo określonych skojarzeń, może nie troszczyć się o związek swych założeń ze społecznie usankcjonowanymi treściami?

W rzeczy samej, współczesny twórca rzadziej przypomina barbarzyńskiego nomadę, częściej zaś wyrafinowanego dekonstrukcjonistę wyposażonego w rozległą wiedzę z historii sztuki i historii jej percepcji. Jeśli rozrywa on „związki między znaczącym a znaczącym”, to nie po to, by zademonstrować dziewiczą ignorancję „nowego dzikiego”. W jego wydaniu jest to raczej świadomy proces wywracania na nice naszych interpretacyjnych nawyków, rozbrajania percepcyjnych przyzwyczajzeń, rewizji utrwalonych wyobrażeń na temat przeszłości (i przeszłości sztuki), wreszcie rearanżacji zbiorowych mitów i symbolicznych porządków. Jeśli artysta taki przywdziewa kostium barbarzyńcy – wzorem Duchampa proponującego, by użyć Rembrandta jako deski do prasowania – to jest to na ogół zamierzony akt intelektualnej prowokacji skierowanej przeciw estetycznym kanonom i zastanemu rozumieniu takich pojęć, jak dzieło, sztuka, tradycja czy oryginalność.

Czy zresztą – skoro już jesteśmy przy Duchampie – dorysowanie Giocondzie wąsów i koziej bródki miałyby jakikolwiek sens, gdyby ów gest trafiał w semantyczną próżnię? Czy moc owego gestu nie wynika raczej z faktu, iż jest on precyzyjną odpowiedzią na treści, w jakie nasza kultura wyposażyła obraz Leonarda? Czy zatem mamy tutaj do czynienia z procederem „wymazywania” znaczeń, czyniącym z cytowanego dzieła plastyczny materiał gotowy poddać się każdej obróbce, czy też raczej z sytuacją, w której związek tegoż dzieła z określonymi treściami wpływa na sposób, w jaki zostaje ono przez cytującego potraktowane? W powszechnej świadomości portret Mony Lizy funkcjonuje po pierwsze jako realizacja ideału kobiecego piękna, po drugie zaś jako wzór wyznaczający standardy sztuki wysokiej. A skoro tak, czy można sobie wyobrazić celniejsze spostonowanie idealnej kobiecości niż to dokonane za pomocą wąsów, tego „stuprocentowo” męskiego atrybutu, i czy ów rabelaisowski dowcip nie wydaje się najwłaściwszym środkiem kompromitacji bałwochwalczej czci oddawanej artystycznemu *sacrum*?

Wątpliwości podobne do tych, które budzą obie propozycje rozróżnienia dawnej i nowej intertekstualności, nasuwa również trzecia, a mianowicie propozycja, by uznać, że tym, co decyduje o specyfice dzisiejszych praktyk intertekstualnych, jest nade wszystko ich rezultat – nowy rodzaj całości. Miałyby ją cechować, a zarazem odróżniać od całości będącej postulatem epok wcześniejszych, przede wszystkim fragmentaryzacja zamiast totalizującego zestrojania, niespójność zamiast koherencji,

równowartościowość wszystkich elementów zamiast hierarchii, dyskontynuacja zamiast ciągłości, wreszcie eksponowanie różnic i rozdźwięków zamiast unifikującej harmonii. „Gra kawałkami” – stwierdza lapidarnie Baudrillard – „to jest ponowoczesność”¹². Twórczość współczesna jawi się tutaj jako symptom kultury, która neguje bezwzględną ważność wszelkich porządkujących norm i hierarchii, odrzuca obraz świata (i człowieka) jako „jedności” (kosmosu), a chaos przyjmuje nie tylko jako bardziej prawdopodobny model ludzkiej rzeczywistości, ale także jako stan pożądany ze względu na jego otwartość, niezdeterminowanie i nieograniczoną potencjalność. Heterogeniczna konstrukcja dzisiejszego dzieła sztuki jest tedy refleksem dzisiejszego światobrazu – świat przedstawia się bowiem jako obłądna synchronia znaków, mitów i idei pochodzących z różnych czasów i różnych kultur¹³. Jak pisze Jencks – „każdy, zwłaszcza w społeczeństwie informacji, jest rodzajem niewiarygodnie szalonego quiltu”, i dodaje – „stąd artystyczne formy kolażu, eklektyzmu czy hybrydyzacji”¹⁴.

Co prawda w sugestii, jakoby fragmentaryczność dzieła była symptomem dzisiejszej epoki, niepokojąco pobrzmiwają echa heglowskiego *Zeitgeistu*, nie to jednak w całej tej propozycji budzi najpoważniejsze wątpliwości. Problematyczna jest przede wszystkim jej ekskluzywność, która poza nawiasem współczesnej intertekstualności pozostawia zjawiska niewątpliwie decydujące o jej obliczu. Mam tu na myśli prace – a nie są one wyjątkami – w rodzaju monochromatycznej repliki *Ostatniej wieczerzy* Warhola, mechanicznej „reprodukcji” *Śniadania na trawie* Alaina Jacqueta czy też wiernych „kopii” sztandarowych dzieł modernizmu Sherrie Levine i Mike’a Bidlo. Ponieważ prace te są niemal tożsame z tym, co zapożyczają, całość pozostaje wizualnie nie mniej jednorodna niż np. w nowożytnych naśladownictwach arcydzieł włoskiego renesansu. Czy to jednak oznacza, że i jedno, i drugie są rezultatem tej samej intertekstualnej praktyki? Czy mimo tego, iż powiedzmy, kopiowanie przez Levine modernistycznych obrazów warsztatowo nie różni się od pracy osiemnastowiecznego kopisty, w obu przypadkach relacja do „oryginału” ma takie samo znaczenie? Oczywiście, zgodzić się z tym nie sposób i to z wielu powodów, z których bodaj najważniejszym jest ten, że w przeciwieństwie do dawnych kopii, „kopie” współczesne czynią ze swej relacji do oryginału jeden ze swych centralnych problemów. Nie „używają” go, lecz „przywołują”.

¹² *Gra resztkami (wywiad z Jeanem Baudrillardem przeprowadzony przez Salvatore Mele i Marka Titmarsh), (w:) Postmodernizm a filozofia, tłum. A. Szahaj, red. S. Czerniak i A. Szahaj, Warszawa 1996, s. 227.*

¹³ Por. A. B. Oliva, *The Italian Transavantgarde*, Milan 1980; K. Honef, *Irony – Travesty – Clownish Antics. Mannerism in Post-Avant-Garde Italy*, „Art and Design” 1989, nr 1-2.

¹⁴ *Interview with Charles Jencks*, „Art and Design” 1987, nr 7-8, s. 46.

Ani zatem fragmentaryczność, ani desemantyzacja zapożyczeń, ani, przeciwnie, ich znaczące przeniesienie na poziom treści nie stanowią o specyfice współczesnego dialogu artystycznego. Podstaw naszego przekonania, że coś się w tej dziedzinie zmieniło, należy zatem szukać gdzie indziej. Gdzie? – na to pytanie spróbuję odpowiedzieć, zestawiając ze sobą dwa obrazy: *Wyspę miłości* Zygmunta Waliszewskiego oraz *Monę Lizę w sleepingu* Jerzego Janischa. Dzieła te zestawiam przy tym nie dlatego, ponieważ sądzę, że lepiej niż inne reprezentują odmienne, dawną i nową, strategie intertekstualne, ale dlatego, że razem tworzą układ umożliwiający w miarę precyzyjne wyznaczenie granicy między tymi strategiami. Obydwa pochodzą z tego samego czasu – z lat trzydziestych XX w. – na obydwu wycisnął piętno ówczesny odwrót od radykalizmu pierwszej awangardy, w obu wreszcie zaznaczyły się wpływy polskiego koloryzmu. Na tle owych podobieństw tym wyraźniej ma szansę uwidocznić się istotna, a nie przypadkowa różnica w podejściu do artystycznej spuścizny.

PRZESZŁOŚĆ JAKO FIKCJA

Najogólniej mówiąc, *Wyspę miłości* (il. 2) można określić jako dwudziestowieczną wariację na temat *fêtes galantes*, popularnych w epoce rokoka przedstawień dworskich zabaw i miłosnych zalotów rozgrywających się na łonie natury. Tytuł obrazu Waliszewskiego bezpośrednio przywołuje jedno z bardziej znanych przedstawień tego rodzaju, a mianowicie *Odjazd na Cyterę* Watteau (il. 3). Kompozycja sceny nie tyle jednak nawiązuje do rokokowego malarstwa, ile do *Śniadania na trawie* Maneta (il. 4) i *Wiejskiego koncertu* Tycjana (il. 5). Zestawienie nagich kobiet z wystrojonymi mężczyznami w sielankowym otoczeniu jest pomysłem niewątpliwie zaczerpniętym z tych właśnie obrazów. Mniej lub bardziej dokładnymi zapożyczeniami są również niektóre pojedyncze motywy i postaci: jedna z kąpiących się powtarza pozę bohaterki drugiego planu *Śniadania na trawie*, aparycja mężczyzn przywodzi na myśl siedemnastowieczne malarstwo holenderskie, ułożenie ciała leżącej kobiety nawiązuje zaś do rozpowszechnionych w nowożytnej sztuce wizerunków nimf i bóstw rzecznych.

Mimo iż rozpoznanie owych zapożyczeń nie następuje trudności i nie nastęczało ich wówczas, kiedy *Wyspa miłości* powstawała, nie sądzę, by służyły one ustanowieniu dialogicznej relacji z konkretnymi obrazami. Nie chodzi tutaj o rekonstrukcję w wyobraźni odbiorcy dzieł Tycjana, Watteau czy Maneta, tylko o uruchomienie pewnej kulturowej kliszy – obrazu sielanki, beztróskiej zabawy rozgrywającej się w świecie wolnym



2. Z. Waliszewski, *Wyspa miłości*, 1935, wł. Muzeum Narodowe w Warszawie

od codziennych trosk i doczesnych problemów. Arcydzieła europejskiego malarstwa funkcjonują nie jako wzorce, których naśladowanie przynosi chlubę, bądź też jako strony w ideowym czy formalnym sporze, lecz przede wszystkim jako najbardziej narzucające się aktualizacje arkadyjskiego stereotypu. To decyduje, moim zdaniem, o odrębności sposobu, w jaki Waliszewski ujmuje artystyczną przeszłość i w jaki siebie względem tej przeszłości postrzega.

Odrębność tę, w pewnej przynajmniej mierze, kształtuje kult, jaki artysta żywi dla wielkich postaci historii. Jak pisze Tytus Czyżewski – „dla Waliszewskiego wielcy mistrzowie Odrodzenia czy najnowszego malarstwa francuskiego byli bohaterami, których czcił, jak Grecy czcili swoich bogów”¹⁵. Świadcstwo owej fascynacji można znaleźć w młodzieńczych kopiach dzieł dawnych mistrzów (m.in. Maneta i Watteau); o jej charakterze najwięcej mówi jednak kilka rysunkowych szkiców wykonanych w la-

¹⁵ T. Czyżewski, *Zygmunt Waliszewski*, „Wiadomości Literackie”, 1937, nr 47, s. 5.



3. A. Watteau, *Odjazd na Cyterę*, fragment, 1717, wł. Musée du Louvre, Paryż



4. E. Manet, *Śniadanie na trawie*, 1863, wł. Musée d'Orsay, Paryż, dar Etienne Moreau-Nélaton (1906)

tach 1914-1915. W szkicach tych Waliszewski sportretował największych europejskich malarzy, pośród nich, co znamienne, umieszczając również siebie (il. 6). Zapewne dowodzi to poczucia własnej wartości („O Rafałku marzył już jako dziecko – wspomina Czapski – i postanowił wówczas, że jeżeli nie będzie malował jak Rafał do 20 roku życia... to się zastrze- li!”¹⁶), lecz zarazem wskazuje na bardzo bezpośredni związek z malarstwem swoich poprzedników. Malarstwo to nie było dla Waliszewskiego sprawą zamkniętej przeszłości, ale wciąż żywym i aktualnym punktem odniesienia. „...przeszłość? – pisze Czapski w liście do żony artysty – Ależ dla niego nie było przeszłości, było malarstwo DZIŚ – ale również «dziś» był dla niego Soutin czy Douannier Rousseau, czy Bonnard – jak Cezanne, jak Veronese, Rafał, czy każde zjawisko wielkiej sztuki – zawsze każde po jakimś wymyka się z czasu”¹⁷. Jak potwierdzają świadectwa

¹⁶ J. Czapski, *O Zygmuncie Waliszewskim*, „Głos Plastyków” 1937, nr 1-7, s. 16.

¹⁷ Fragment listu J. Czapskiego do W. Waliszewskiej, z 24 lutego 1968. Cyt. za: W. Waliszewska, *O Zygmuncie Waliszewskim. Wspomnienia i listy*, Kraków 1972, s. 22.



5. Tycjan, *Koncert wiejski*, 1510-11, wł. Musée du Louvre, Paryż

bliskich i przyjaciół, więz, jaką odczuwał Waliszewski z malarstwem mistrzów, miała formę wyjątkowo osobistą i emocjonalną. „Wcielać się» (...) będzie Waliszewski w różne indywidualności sztuki dawnej i współczesnej, czerpać z nich podniety, transponować je, parodiować, współżyć z nimi na koleżeńskiej stopie...”¹⁸. Ze względu na ową skłonność do „wcielania się”, Mieczysław Wallis nazwał go „naturą bluszczową”, podkreślając jednak, iż „nigdy (...) nie był tylko naśladowcą Veronese’a, Watteau, Delacroix, zawsze transponował ich motywy po swojemu, tłumaczył niejako na język współczesnego malarstwa”¹⁹.

Oryginalność podejścia Waliszewskiego do historii uwidacznia się zwłaszcza na tle postaw reprezentowanych przez kapistów tworzących najbliższe środowisko artysty. Kapiści zmierzali wprawdzie do unowocześnienia sztuki, ale w ich przypadku nie wiązało się ono z totalnym odrzuceniem przeszłości. Wielu z nich kopiowało dzieła starych mistrzów,

¹⁸ M. Masłowski, *Zygmunt Waliszewski*, Warszawa 1962, s. 7.

¹⁹ M. Wallis, *Zygmunt Waliszewski*, „Wiadomości Literackie”, 1937, nr 26, s. 5.



6. Z. Waliszewski, *Grupa artystów od Giotta do Rousseau z autoportretem*, 1915, wł. Muzeum Narodowe w Warszawie

tam poszukując kolorystycznych i kompozycyjnych rozwiązań, a jak pisze Hanna Bartnicka-Górska, „utwierdzonym obyczajem filii stały się niedzielne wędrówki po Luwrze, podczas których Pankiewicz przeprowadzał bardzo fachowe i szczegółowe analizy oglądanych obiektów”²⁰. W przeciwieństwie do radykalnych awangardystów, członkowie Komitetu Paryskiego nie przeciwstawiali sobie historii i teraźniejszości. Przeszłość jawiła się im jako „wczoraj” sztuki nierozzerwalnie związane z jej dniem dzisiejszym. Dzieje malarstwa postrzegali jako stały proces doskonalenia formy, a swoją twórczość – jako naturalną konsekwencję osiągnięć wcześniejszych epok. Ich dewizą mogłyby być słowa Cezanne’a – „nie można zastąpić sobą przeszłości, można jedynie dodać do niej nowe ogniwo”²¹. Kapiści odrzucali jedynie paseistyczne naśladownictwo, wychodząc z założenia, że artysta winien podążać śladem wielkich poprzedników nie poprzez dosłowne przejmowanie ich języka, ale poprzez rozwinięcie (i modernizację) tego, co z aktualnej perspektywy może uchodzić za ich szczytowe osiągnięcie. Myślenie twórców z tego kręgu wydaje się być typowym przykładem modernizmu, o którym Victor Burgin pisze, że „widział tradycję w terminach wiecznej i postępującej ewolucji, gdzie nigdy nie mieściło się pytanie powrotu do wcześniejszych historycznie minionych etapów”²². W przypadku kapistów dążenie do unowocześnienia malarstwa nie tyle przy tym miało prowadzić do zastąpienia przestarzałych rozwiązań nowymi, ile tak naprawdę – do zastąpienia złej sztuki przez sztukę dobrą. Odcinając się od rodzimych korzeni – od twórczości anegdotycznej, historyzującej, dydaktycznej – pragnęli zaszczerpić nową polską sztukę na pniu „prawdziwej” tradycji, czyli tradycji europejskiego pikturalizmu²³. „Zdawaliśmy sobie sprawę – wyznawał Potworowski – że przywieziemy do Polski może nie najlepsze jeszcze obrazy, ale za to przywieziemy dużo kultury...”²⁴.

Waliszewski wprawdzie podzielał niechęć kolegów do polskiego malarstwa – marzył ponoć o spaleniu na krakowskim Rynku *Hołdu Pruskiego* – podzielał również ich przekonanie, że przeszłość nie jest „martwą literą”, niemniej to, jak postrzegał jej aktualność, wyraźnie go od nich różni-

²⁰ H. Bartnicka-Górska, *Zygmunta Waliszewskiego widnokrąg paryski*, „Biuletyn Historii Sztuki” t. 50: 1988, nr 3, s. 234.

²¹ P. Cezanne, *Correspondance*, red. J. Rewald, Paris 1937, s. 273.

²² V. Burgin, *Nieobecność obecności: konceptualizm i postmodernizm*, (w:) *Estetyka w świecie. Wybór tekstów*, t. 5, tłum. P. Kawiecki, red. M. Gołaszewska, Kraków 1991 (Skrypty Uczelniane UJ, nr 755), s. 155.

²³ „Jechaliśmy do Paryża – pisze Czapski – zbuntowani przeciw malarstwu polskiemu, przede wszystkim przeciw temu, co za malarstwo polskie było wówczas uważane, a więc jeszcze postmateriałizm i ogony impresjonizmu okraszone ludowością z niebieskim śniegiem i chłopkami w kolorowych chustkach”. J. Czapski, *Tło polskie i paryskie*, (w:) tegoż, *Patrząc*, Kraków 1983, s. 32.

²⁴ H. Bartnicka-Górska, op. cit., s. 242.

ło. Ich pragnienie, aby zrobić „dobry”, „kulturalny” obraz, wykorzystując w tym celu zdobycze swoich poprzedników, nie było tym samym pragnieniem, które ożywiało jego intertekstualną praktykę. Przyczyna leżała, jak już sugerowałem, zapewne w odmiennym doświadczaniu przeszłości. Twórczość Cybisa, Rudzkiej czy Potworowskiego, podkreślmy to raz jeszcze, opierała się na poczuciu ciągłości historycznej i poczuciu bycia częścią tej historii. Twórczość Waliszewskiego natomiast każe myśleć o postawie bardziej ambiwalentnej, rozpinającej się między poczuciem kontynuacji a świadomością istniejącego dystansu. Brak widomych odniesień do sztuki wcześniejszej w kapistowskich obrazach, przy równoczesnym ich bogactwie w pracach Waliszewskiego, wbrew pozorom nie tylko nie zaprzecza tej opinii, ale przeciwnie – potwierdza ją. W malarstwie kapistów łączność z tradycją wyraża się bowiem nie przez cytaty, ale poprzez całościowe nawiązanie do pocezanne’owskiego pikturalizmu, a więc tego, co tę tradycję w ich mniemaniu wieńczyło. W tym tkwi przyczyna owej naturalności, z jaką przeszłość aktualizuje się w owej sztuce, płynnie i niezauważalnie przenikając się z terażniejszością. Oglądając akty, martwe natury lub portrety Nachta, Cybisa lub Potworowskiego, przechodzimy do porządku dziennego nad ich związkami z dawną ikonografią – są one dla nas po prostu przeźroczyste. Dystans między tym, co dzieła owych artystów wiąże z przeszłością, a tym, co umiejscawia je w czasie ich powstania, nie istnieje. I na odwrót – czytelność zapożyczeń w obrazach Waliszewskiego, będąca rezultatem eksponowania ich historyczności, wyraźnie ten dystans unaoacza. Stematyzowana tradycja jawi się tutaj jako „obcy wtwór”, powodując rozdźwięk między zapożyczonymi motywami a nowoczesną konwencją, w jakiej zostały ujęte. Zamiast naturalności charakteryzującej kapistowską kontynuację, mamy do czynienia ze sztuczną w pewnym sensie sytuacją reaktywowania, powtórnego uobecniania tego, co samo z siebie nie jest w oczywisty sposób obecne we współczesności artysty. Odnosi się wrażenie, że w przeciwieństwie do kapistów, pewnych swego miejsca we wspomnianej przez Potworowskiego „kulturze”, Waliszewski nie do końca jest przekonany, że świat, który przywołuje w swym malarstwie, jest – faktycznie – również jego światem. Pragnienie, aby stał się takim, niewątpliwie w znacznej mierze określa postawę autora *Wyspy miłości*, lecz już sam fakt otwartej wizualizacji tego pragnienia sytuuje jego sztukę poza nawiasem przywoływanej tradycji. Jak stwierdza Jerzy Wolf: „łatwo przyjdzie dojrzeć nam to pokrewieństwo, jakie Zygę łączy z tym rycerzem z Manchy, który z głową pełną prastarych romansów idzie w świat, by wskrzesić to, co było żywe pewnie kiedyś, ale powtórzone w formie tak anachronicznej wskrzesić się nie daje, skoro się duch czasu tak ogromnie zmienił”²⁵. I choć zarzut anachroni-

²⁵ J. Wolf, *Zygmunt Waliszewski*, Warszawa 1969, s. 29.

zmu zdecydowanie chybia celu, to jednak słowa Wolfa dobrze oddają owo pęknięcie, czy raczej „niedokonanie” określające stosunek Waliszewskiego do historii²⁶.

Jakie są źródła tego pęknięcia? Być może jest nim owa *anxiety of influence*, którą Norman Bryson za Haroldem Bloomem opisywał jako konglomerat przeciwstawnych motywacji psychicznych: uległości wobec autorytetu, chęci rywalizacji oraz obawy przed utratą własnej tożsamości²⁷. Mógłby za tym przemawiać zarówno fakt, że admiracja dla dawnej sztuki spotyka się u Waliszewskiego ze skłonnością do groteskowego lub ironicznego uprzedmiotowienia „wpływów”, jak i to, że przekonanie o własnej wartości jako artysty łączy on z potrzebą ciągłego jej egzaminowania (nieustanne poszukiwania w dziedzinie stylu tym m.in. można by tłumaczyć). „Jego kopie w Luwrze, jego transkrypcje, parodie, jego «według Tytjana», «według Delacroix», jego «à la manière de» mają coś z walki, a nie z erudycyjnego poddania się obcej dyscyplinie” – zauważa jeden z biografów artysty²⁸. Niezależnie jednak od tego, czy da się Waliszewskiemu przypisać ów rodzaj motywacji czy nie, intertekstualne pęknięcie można interpretować również jako efekt specyficznego spojrzenia na tradycję malarską. Tradycja ta w obrazach Waliszewskiego pojawia się zaś nie tyle jako historia osadzona w konkretnym czasie, nie tyle jako efekt przy czynowo-skutkowego ciągu wydarzeń, ile raczej jako znajdująca się poza czasem przestrzeń mitu. Przestrzeń, w której „realna” rzeczywistość wielkich artystów i pisarzy przenika się z rzeczywistością przez nich wykreowaną. Umiejscowione w jego malarstwie odsyłacze do kulturowego kanonu funkcjonują nade wszystko jako znaki mające uruchomić w wyobraźni widza obraz owej baśniowej krainy – krainy rycerskich romansów, renesansowych uczt, comedii dell’arte i rokokowej erotyki. Intertekstualne cytaty i aluzje nie służą Waliszewskiemu wyłącznie do zmanifestowania związków z cenionymi twórcami, do wskazania sztuki, z którą (lub przez opozycję do której) by się identyfikował. Ich celem jest, jak się wydaje, kreacja pewnej fikcji. Fikcji, czyli tego, co z natury rzeczy sytuuje się „po tamtej stronie”. Pęknięcie wyczuwalne w tym malarstwie byłoby tedy rezultatem nieprzystawalności dwóch światów: fikcyjnego – wolnego od codziennych dolegliwości świata beztroskiej zabawy i wiecz-

²⁶ Zarzut ten w istocie więcej, niż o sztuce Waliszewskiego, mówi o poglądach kolorystów, których Wolf jest przedstawicielem. Warto zwrócić uwagę, że Wolf nie krytykuje Waliszewskiego za przywiązanie do tradycji, ale za to, że ów tradycję próbuje przywoływać w formie „tak anachronicznej”. Za tym rozumowaniem stoi założenie, że właściwy kontakt z przeszłością może się opierać jedynie na jej kontynuacji w zgodzie z duchem czasu – tak jak czynili to właśnie kapiści.

²⁷ Por. N. Bryson, *Tradition and Desire...*, op. cit.

²⁸ M. Masłowski, op. cit., s. 15.

nego szczęścia – i świata realnego, postrzeganego zapewne przez pryzmat własnego cierpienia i wieloletnich zmagania z nieuleczalną chorobą. Mówiąc ściślej, pęknięcie to wynikałoby ze zderzenia eskapistycznych marzeń o powrocie do wymyślanego Złotego Wieku i świadomości, że powrót nie jest już możliwy. Cytowanie praktykowane przez Waliszewskiego miałoby zatem charakter tyleż wewnątrzartystyczny, co, by tak rzec, egzystencjalny.

Tak więc ironię towarzyszącą tej praktyce widzieć by należało nie jako odzwierciedlenie stosunku autora do przytaczanych artystów i zasłonę maskującą uległość wobec ich autorytetu, lecz jako zabieg ocalający owo nierzeczywiste „dawno temu”. Słowem – jako jedyną możliwość ożywienia wymyślanej przeszłości w sytuacji, gdy stosunek do tego, co dawne, tak bardzo się zmienił. Jak pisze David S. Kaufer, ironia pozwala „nadać podkreślić coś przez zaprzeczenie. Mówiąc ściśle, pozwala położyć nacisk na jakieś twierdzenie przez stwarzanie pozorów, że się twierdzeniu temu przeczy”²⁹. A zatem poddając zapożyczone motywy groteskowej deformacji, Waliszewski tylko pozornie odcinałby się od tradycji, podczas gdy tak naprawdę tym sposobem mógłby podtrzymywać jej ważność i aktualność. Ironiczna groteska stwarza bowiem rodzaj cudzysłowu, dzięki któremu przeszłość może pojawić się raz jeszcze – i to w obrębie modernistycznego paradygmatu niechętnego jakimkolwiek powrotom – nie stając się przy tym anachronizmem. Jak pamiętny kochanek z *Posto-
wia do Imienia róży* Umberto Eco wiedząc, że nie może powiedzieć po prostu „kocham cię rozpaczliwie”, ponieważ zdanie to nieuchronnie odsyła do wcześniejszych wypowiedzi – musi, by prawdę tych słów ocalić, podjąć jawną i ironiczną grę z owymi wypowiedziami; tak Waliszewski, zdając sobie sprawę, że Złoty Wiek jest nieosiągalny, a mimo to chcąc go dla siebie uratować, musi obrazy arkadyjskiego czasu podać z ironią. Tylko ironia może bowiem sprawić, że nawiązanie do dawniejszej sztuki nie będzie odczytane jako działanie regresywne i nowoczesność przyjmie ów projekt odzyskania utraconej – w rzeczy samej nigdy nie istniejącej – przeszłości.

Co jednak przemawia za tym, by tak właśnie rozumieć intertekstualność Waliszewskiego? Moim zdaniem, sygnałem ukierunkowującym lekturę intertekstualnej relacji – a więc tym, co w ślad za Riffaterrem należałoby nazwać interpretantem³⁰ – jest sposób przedstawienia męskich

²⁹ D. S. Kaufer, *Ironia, forma interpretacyjna i teoria znaczenia*, tłum. M. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 1, s. 318.

³⁰ Pojęcie interpretanta, zaczerpnięte z semiologii Charlesa Peirce’a, w ujęciu Riffaterre’a oznacza pewien czynnik „pośredniczący” między zapożyczeniem a jego nowym kontekstem i decydujący o sensie, jaki zapożyczeniu w nowym kontekście zostaje przypisany. Por. M. Riffaterre, *Semiotyka intertekstualna: interpretant*, tłum. K. i J. Falicy, „Pamiętnik Literacki”, 1988, z. 1.

bohaterów *Wyspy miłości*. Charakterystyczne kapelusze, kryzy, włosy opadające w lokach na ramiona, szpiczaste, hiszpańskie bródki – wszystkie te elementy kojarzą się, jak już wspomniałem, z obrazami siedemnastowiecznych mistrzów holenderskich i jako jedyne zapożyczenia jawnie eksponują swoją historyczność. Gdyby nie one, nic nie stałoby na przeszkodzie, by pozostałe nawiązania do malarskiej tradycji odczytać jako dowody naturalnej kontynuacji, takiej, z jaką mamy do czynienia w dziełach innych kapistów. To właśnie anachronizm męskich postaci, narzucając się patrzącemu jako obcy wtwór, pozwala ujawnić się przeszłości jako czemuś innemu od terażniejszości dzieła, czemuś, co od „dzisiaj” dzieła (którego to „dzisiaj” wizualnym korelatem jest forma) dzieli znaczący dystans. Co przy tym znamienne, postaci te nie wskazują na konkretne dzieło, lecz na ikonografię pewnej epoki, przez co mogą być postrzegane jako ogólny znak „dawności”. Dawność ta zestawiona z reprezentacjami „ducha” innych epok (rokokowej erotyki, renesansowej zmysłowości) traci przy tym konkretne czasowe wymiary, stając się, można powiedzieć, dawnością w ogóle. Zaś taki jej charakter – charakter czegoś w nieokreślony sposób odległego – wzmacnia dodatkowo fakt, iż jest ona zobrazowana za pomocą nieprzystających do niej form nowoczesnego malarstwa.

MONA LIZA JAKO DZIEŁO SZTUKI

Mówiąc o nieprzystawalności – tej nieprzystawalności, która Wolfowi pozwoliła zobaczyć w Waliszewskim nowe wcielenie Don Kichota – jedno należy podkreślić: otóż zderzenie ze sobą elementów pochodzących z obcych sobie czasów i konwencji, mimo wszystko, nie prowadzi do naruszenia integralności dzieła. Mimo wyjściowej heterogenii użytych środków, obraz *Wyspa miłości* sprawia wrażenie jednorodnej całości. Dlaczego? Dzieje się tak, gdyż cytaty i aluzje nie służą aktualizacji cudzych wypowiedzi, nie pojawiają się jako głos w dialogu, a zatem nie są traktowane jako odrębne ośrodki generujące samodzielne znaczenia. Intertekstualność pełni tutaj rolę odmienną: chodzi raczej o to, by widz dzięki odniesieniom mógł zrekonstruować pewne obrazowe klisze i, nakładając je na siebie, otrzymać nowe, naznaczone autorskim piętnem, jednorodne wyobrażenie.

W przypadku następnego dzieła, niewielkiego gwaszu Janischa *Mona Liza w sleepingu* (il. 7), rzecz ma się zgoła inaczej. O ile Waliszewski układa swój obraz niczym puzzle – zestawiając ze sobą zastane reprezentacje, buduje własną (nad)reprezentację wyimaginowanej rzeczywistości

– o tyle Janisch, przywołując dzieła innych autorów (lub coś, co ma sprawiać takie wrażenie), przywołuje je jako dzieła sztuki, czyli jako cudzą mowę³¹ posiadającą swój własny, autonomiczny sens. Mówi o tym nie tylko sposób odwzorowania owych przytoczeń, ale także ich miejsce w narracyjnej strukturze obrazu.

Oś tej narracji, co sugeruje sam tytuł, a dopowiada centralne usytuowanie, stanowi sypialny wagon wraz z wypełniającymi go „ikonami” historii europejskiej sztuki. Oprócz tytułowej *Mony Lizy*, w oknach *sleepingu* można dostrzec abstrakcję geometryczną oraz posteczanne’owską martwą naturę z gitarą i butelką. Ponadto w jednym z okien pojawia się drapowana zasłona, za którą otwiera się widok na wnętrze przypominające teatralną scenę. Przestrzeń, w której wagon został umieszczony, jest w pewnym sensie powtórzeniem owego wnętrza – jest to równie teatralny krajobraz z ocieniającymi tor kolejowy drzewami i efektownym masywem górskim w tle. Ze względu na nieokreślony charakter niektórych jego elementów (konary drzew „odklejające się” od scenograficznego *panneau* i przekraczające ramy sceny) trudno jednak jednoznacznie stwierdzić, czy mamy tu do czynienia z teatralnym *trompe l’oeil* czy z rzeczywistym pejzażem. Można powiedzieć, że będąc sceniczną iluzją rzeczywistości, pejzaż ten równocześnie jest realnością, a zarazem realną przestrzenią, w której umieszczono scenografię.

Jak widać, tym, co zasadniczo różni *Monę Lizę w sleepingu* od *Wyspy miłości*, pomijając ową przestrzenną ambiwalencję, jest wyraźne zlokalizowanie intertekstualnych sygnałów. Podczas gdy w dziele Waliszewskiego „cudze” i „własne” przenika się wzajemnie na różnych poziomach – anegdota, kompozycji, poszczególnych motywów – to w obrazie Janischa cytat zostaje jednoznacznie wyodrębniony. Bierze się to stąd, że w *Wyspie miłości* zapożyczony jest zarówno zobrazowany świat, jak i sposób jego obrazowania, w *Mona Lizie*... natomiast zapożyczenia stanowią wyłącznie element świata obrazu. Nie są relacjami konkretyzującymi się w wyobraźni odbiorcy, lecz przedmiotami istniejącymi w równie naoczny sposób, co bryła kolejowego wagonu. Arcydzieło Leonarda, martwą naturę, geometryczną abstrakcję – wszystkie te malowidła Janisch cytuje dla nich samych, nie zaś jako wyobrażenia rzeczywistości pomocne w kreowaniu własnej wizji. U Waliszewskiego przytoczenia i aluzje wspierają się wzajem w tworzeniu iluzji anonimowej i nieokreślonej przeszłości, iluzji w istocie będącej nową jakością w stosunku do obrazów źródłowych. U Janischa przeciwnie – cytaty wzajemnie utwierdzają się w swojej pre-

³¹ „Cudzą mowę” (cudze słowo) rozumiem tutaj na sposób bachtinowski, tzn. jako wypowiedź zachowującą w nowym kontekście swą pierwotną tożsamość, swoją „podmiotowość” niezależną – przynajmniej częściowo – od podmiotu zapożyczającego. Por. *Bachtin. Dialog. Język. Literatura*, red. E. Czaplejewicz, E. Kasperski, Warszawa 1983.



7. J. Janisch, *Mona Lisa w sleepingu*, 1939, wł. Muzeum Narodowe w Warszawie

egzystencji jednostkowych dzieł sztuki. Ich konkretowi w niczym przy tym nie ujmuje fakt, że na dalszym planie winny być zapewne odbierane jako reprezentacje pewnych większych jednostek – np. sztuki muzealnej i współczesnej, sztuki mimetycznej i abstrakcyjnej – podobnie jak nic nie tracą na swej unikatowości dzieła pomieszczone w podręczniku historii sztuki, mimo iż funkcjonują w nim równocześnie jako *exempla* stylów, kierunków czy epok.

Samo w sobie przytaczanie istniejących obrazów jako dzieł sztuki nie jest jeszcze, rzecz jasna, czymś, co zasługiwałoby na szczególną uwagę. Gdyby tylko do tego miała się sprowadzać intertekstualność *Mona Lizy w sleepingu*, trudno byłoby się zgodzić ze stawianą tutaj tezą o jej innowacyjnym charakterze. Jak wiadomo, obraz jako dzieło – jako przedmiot będący elementem świata przedstawionego – pojawia się w sztuce co najmniej od renesansu, zaś w wieku XVII w ramach malarstwa rodzajowego wykształca się nawet osobna kategoria przedstawień, tzw. *Kunstkammern*, których wyłącznym tematem stają się rzeczywiste lub wyimaginowane kolekcje dzieł sztuki. Na czym zatem polega nowość intertekstualnych rozwiązań Janischa? Otóż, jak się wydaje, nie tyle na tym, czym stają się w nowym kontekście – a raczej czym pozostają – przytoczone elementy preegzystującej rzeczywistości artystycznej, ile na konsekwencjach, jakie ich pojawienie się temu kontekstowi przynosi. Jedną z naj-

ważniejszych konsekwencji jest zaś podważenie referencjalnego statusu obrazu. Wprawdzie, jak już powiedziano, przytaczane dzieła istnieją w *Mona Lizie w sleepingu* nad wyraz konkretnie, niemniej nie znaczy to wcale, że swą konkretnością umacniają realność i prawdziwość przedstawionego świata. Wręcz przeciwnie. Absurd ich obecności godzi bowiem w samą zasadę prawdopodobieństwa, a tym samym problematyzuje oparte na niej wyobrażenie obrazu jako okna na zewnętrzną rzeczywistość. Widok dawnych malowideł wiszących na ścianach pałacowych gabinetów, tak jak to ma miejsce w sztukmalerach, jest jak najbardziej naturalny, nasze przekonanie, że oto patrzymy na wycinek realnego świata, pozostaje zatem niezmałowane. Te same dzieła w oknach sypialnego wagonu rzuconego gdzieś w nieokreśloną przestrzeń sprawiają jednak, że przedstawiona rzeczywistość staje się mocno podejrzana, a dokładniej – podejrzana staje się sama przedstawieniowość obrazu. Obraz miast odsyłać do swego referenta, sam staje się referentem. Dzięki „przedmiotowej” obecności przytoczeń, sam ujawnia swoją przedmiotowość. Staje się tym samym podobny do kolażu, o którym Ryszard Nycz pisze – „zasada cudzystości tworzywa sprawia, iż także «własny» tekst autora podlega owemu «efektowi obcości», sytuując się na wspólnej z innymi płaszczyźnie wypowiedzi”³².

Mona Liza w sleepingu, a w zasadzie cały reprezentowany przez nią model intertekstualności, wiele zresztą wydaje się zawdzięczać kolażowej technice. To właśnie dzięki niej w dziele mógł się pojawić cudzy obraz nie jako fragment świata przedstawionego czy jako narzędzie modelowania reprezentacji tego świata, ale jako cudze słowo w całej swojej swoistości, jako „znaleziona” odrębna wypowiedź z własnym źródłem sensu lokującym się poza intencją „znajdującego” autora. W przeciwieństwie do wcześniejszych praktyk artystycznych, kolaż nie opiera się bowiem na obróbce preegzystującego materiału – nie polega na przetapianiu użytego tworzywa w nową całość będącą „wyrazem” autorskiej indywidualności – ale materiał ów podaje w stanie surowym. Akt twórczy jest tu sprowadzony do wyboru i zestawiania. „Autor kolażu – stwierdza Jerome Klinkowitz – ściąga w jedno miejsce przedmioty z różnych kontekstów i umieszcza je obok siebie, aby stworzyć coś nowego...”³³. I chociaż praca Janischa nie jest kolażem sensu stricto – zamiast wmontowywania gotowych przedmiotów, następuje ich malarskie odtworzenie – niemniej sposób zestawienia cytatów, zwłaszcza zaś pozostawienie im tak znacznej autonomii, najprawdopodobniej sięga korzeniami tej jednej z najważniejszych dwudziestowiecznych innowacji.

³² R. Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1993, s. 196.

³³ J. Klinkowitz, *Sztuka kolażu Davida Barthelme*, tłum. G. Cendrowska, „Literatura na Świecie”, 1984, nr 1, s. 64.

Oczywiście, cele, jakim służy kolażowe umieszczanie obok siebie przedmiotów o odległej proveniencji, mogą być zróżnicowane. Inne realizują *papier colles* kubistów, inne surrealistyczny kolaż, inne wreszcie montaż o charakterze agitacyjno-propagandowym. W przypadku pracy Janischa, ze względu na kontekst powstania, słuszne wydaje się rozważenie dwóch motywacji: postkubistycznej zasady kontrastu form Légera oraz surrealistycznego chwytu uniezwyklenia³⁴.

Mówiąc w uproszczeniu, zasada kontrastu form zrodziła się z żywiołowego przez Légera przekonania, że sztuka winna dawać świadectwo współczesnej, technicznej cywilizacji – jednak nie poprzez mimetyczne odwzorowanie, ale za pomocą własnych autonomicznych środków. Jednym z podstawowych środków miało być kontrastowe zestawianie przedmiotów o odmiennych walorach formalnych, w którym to zestawianiu widział Léger malarski ekwiwalent dynamizmu – cechy uznawanej przezeń za najważniejszą właściwość nowoczesnego świata. Dobrym przykładem realizacji tej zasady jest powstała w 1930 roku *Gioconda z kluczami* (il. 8), praca tym bardziej interesująca, że posługuje się czytelnym intertekstualnym odniesieniem, mało tego, odnosi się do tego samego modelu, co omawiane dzieło Janischa. Sam Léger tak pisze o powstaniu swego obrazu:

Szukałem kontrastu, przedmiotu najbardziej kontrastowego wobec pęku kluczy. Kobieta – mówiłem sobie – kobieta, głowa lub ciało kobiety. Dobra. Schodzę na ulicę, by zjeść obiad. I co widzę w witrynie księgarni przy Boulevard Montparnasse? Pocztówkę przedstawiającą Giocondę. To było właśnie to. Miałem już swój kontrast: Giocondę. Zrozumcie mnie dobrze, to nie z uwagi na ich walory plastyczne zbliżałem ze sobą te kontrastowe przedmioty, lecz po prostu dlatego, że dwa kontrastujące przedmioty dzięki temu potęgują swój walor, tak jak na wystawie sklepowej³⁵.

Zderzenie Mona Lizy z sypialnym wagonem na pozór jest zabiegiem bardzo podobnym (kto wie zresztą, czy to nie *Gioconda z kluczami* podsunęła Janischowi pomysł wykorzystania dzieła Leonarda). Tak jak w obrazie Légera, rzecz polega na skonfrontowaniu ze sobą przedmiotów o zupełnie odmiennej proveniencji, na przeciwstawieniu „twardej” techniki „miękkiej” kulturze. W istocie jednak, w odniesieniu do *Mona Lizy w śpiączce* o kontrastowości form w sensie légerowskim mówić raczej nie sposób. Kontrast Légera ma charakter konstrukcyjny, jest regułą organizu-

³⁴ Na temat związków sztuki Janischa i „artesu” (którego Janisch był współzałożycielem) z twórczością Légera i z surrealizmem patrz: P. Łukasiewicz, *Zrzeszenie Artystów Plastyków „artés” 1929-1935*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1975; tegoż, *Zrzeszenie „artés” i problem nadrealizmu*, (w:) *Sztuka XX wieku*, Warszawa 1971.

³⁵ Cyt. za: A. Ligocki, *Trzy spotkania ze światem widzialnym. Picasso – Matisse – Léger*, Warszawa 1967, s. 145.

jącą całą strukturę obrazu. Gioconda i pęk kluczy istnieją w jego dziele, ponieważ wspólnie tworzą pewien całościowy, dynamicznie równoważący się układ. W obrazie Janischa natomiast już same proporcje zestawianych elementów sprawiają, że takie zbalansowanie jest niemożliwe. Sleeping ze względu na swe centralne usytuowanie, ale i ze względu na wielkość, stanowi istotny moment kompozycji całości, obraz Leonarda zaś – od tej strony patrząc – zaledwie jeden z wielu barwnych akcentów. W przeciwieństwie do sytuacji stworzonej przez francuskiego malarza, kontrastowość układu złożonego z tych dwóch elementów działa tedy bardziej na płaszczyźnie semantycznej niż formalno-kompozycyjnej.

Różnica między intertekstualną praktyką Janischa a Légera wcale jednak nie na tym musi polegać. Można bowiem podejrzewać, że zderzając ze sobą takie, a nie inne motywy, Léger kierował się nie tylko względami formalnymi.

Giocondy Leonarda da Vinci nie lubił. – utrzymuje jeden z badaczy – Identyfikował ją z renesansem [„renesans włoski (Mona Liza XVI wiek)” – pisał], który uważał za epokę upadku sztuki (zarzucał mu „ducha naśladownictwa i kopię pięknego tematu”). *Gioconda* była dla niego w dodatku symbolem akademizmu – niby echo renesansu – w sztuce współczesnej („jedyną racją istnienia Szkoły Sztuk Pięknych jest niewolnicze naśladownictwo tej epoki”) i gustów konserwatywnych³⁶.

Słuszne zatem wydaje się przypuszczenie, że renesansowe arcydzieło zaistniało w obrazie Légera nie tylko w funkcji kontrastowego przedmiotu, ale także w funkcji znaku odrzucanej tradycji. Potwierdzają to modyfikacje, jakim uległ portret *Giocondy* w nowym otoczeniu, jak również sam charakter tego otoczenia:

umieszczona za pięknym w swej realistycznej i ostentacyjnej przedmiotowości, w swoim potencjalnym funkcjonalizmie pękiem kluczy, pod jednym z nich (rzuconym na jej pierś), poniżej smakowicie wyglądającego pudełka z namalowaną rybką, na tle wreszcie złotych chmur, niby na ołtarzu – *Gioconda* topornie odrobiona, bez koloru, zielonawa, z tępą twarzą wiejskiej cnotki, z mocno – znacznie mocniej niż na obrazie Leonarda – odsłoniętym płaskim dekoltem³⁷.

Patrząc na te deformacje, trudno uwierzyć w obojętny stosunek Légera do zapożyczonego portretu, trudno też dać wiarę jego deklaracjom o rzekomo wyłącznie formalnych motywach tego zapożyczenia. Raczej należałoby przyjąć, że, podobnie jak u Janischa, nie forma a dzieło jako całość (i jego kulturowy kontekst) jest przedmiotem (i przyczyną) intertekstualnego odniesienia i podstawą kontrastu.

³⁶ A. Jackiewicz, *Pęk kluczy w dziele Légera*, „Rocznik Historii Sztuki”, t. 11: 1976, s. 135.

³⁷ *Ibidem*, s. 136.



8. F. Léger, *Gioconda z kluczami*, 1930, wł. Musée National Fernand Léger, Biot

Nie znaczy to jednak, że w pracach obu tych artystów mamy do czynienia z intertekstualnością tego samego rodzaju. Léger swoim malarstwem głosił prymat terażniejszości nad historią, prymat codziennego życia nad wysoką kulturą, prymat zwykłego przedmiotu czy wytworu techniki nad auratycznym dziełem sztuki – i cytat w *Giocondzie z kluczami* podporządkowany jest tej zhierarchizowanej dychotomii. W *Mona Li-zie w sleepingu* natomiast cytowane dzieła ukazane są bez wyraźnego zhierarchizowania. Renesansowy portret (historia) odtworzony zostaje

z tą samą emocją, co nowoczesna abstrakcja (teraźniejszość), a oba te obrazy (sztuka wysoka) z tą samą emocją, co kolejowy wagon (przedmiot codzienny, wytwór techniki) – bez zniekształceń jawnie deprecjonujących którykolwiek z przedmiotów. Dzieje się tak, gdyż Janisch, w przeciwieństwie do Légera, nie sięga po „ikonę” akademickiej sztuki po to, by ośmieszyć ją samą, bądź też jej dzisiejszych admiratorów. Intertekstualność *Mona Lizy w śpiącej* okazuje się być zatem jak najdalsza od tej, która rządzi *Giocondą z kluczami*, i to niezależnie od tego, czy tą ostatnią podporządkujemy formalistycznej zasadzie kontrastu, czy też awangardowej krytyce tradycji i wysokiej kultury. Wiele natomiast wskazuje na to, że funkcjonuje ona jako surrealistyczny chwyt uniezwyklenia, a zatem jako działanie, którego podstawowym celem jest rewizja percepcyjnych przyzwyczajęń widza, czyli podważenie utartych sposobów widzenia rzeczywistości.

W sztuce takich surrealistów, jak Picabia, Ernst, Dali czy Magritte, przywoływanie fragmentów cudzych obrazów, zderzanie ich z elementami o zupełnie innej proveniencji i osadzanie w obcym kontekście – wszystko to służy wytrąceniu naszej wyobraźni z utartych kolein, w jakich zwykła się poruszać, rozbiciu narzucanych przez kulturę, stereotypowych oglądów świata, i w konsekwencji – uruchomieniu drzemiących w naszej podświadomości, niekontrolowanych przez racjonalny umysł zdolności poznawczych. Tylko dzięki temu możliwe jest bowiem dotarcie do ukrytej, „prawdziwszej” natury rzeczy.

Ponieważ – pisze Ernst – jak wiadomo, każdy „normalny” człowiek (nie tylko „artysta”) nosi niewyczerpany zapas obrazów pogrzebanych w swej podświadomości, (...) należy z tych wypraw w podświadomość wyciągać na światło dzienne nie sfałszowane (nie przefarbowane żadną kontrolą) przedmioty tam znalezione („obrazy”); ich powiązanie ze sobą można określić jako irracjonalne poznanie lub poetyckie zobiektywizowanie. Lautréamontowskie przypadkowe spotkanie parasola i maszyny do szycia na stole operacyjnym jest dziś powszechnie znanym i już prawie klasycznym przykładem tego odkrytego przez surrealizm fenomenu, że zestawienie dwóch (lub więcej) pozornie obcych sobie elementów na obcym im z natury terenie prowokuje najsilniejsze poetyckie napięcie³⁸.

Niewątpliwie zestawienie *Mona Lizy* z wagonem sypialnym przynależy do kategorii zdarzeń tego samego rodzaju, co „przypadkowe spotkanie parasola i maszyny do szycia”. Na jego surrealistyczny charakter wskazują dodatkowo tak charakterystyczne „chwyt” jak nieokreśloność przestrzeni, w której się owo spotkanie odbywa (pejzaż będący równocześnie teatralną atrapą), oraz ambiwalentna natura przedstawionych rzeczy (drzewo, które przypomina – jako że namalowane *chiaroscuro* – kamienną rzeźbę, nie przestając być zarazem żyjącą rośliną). Rozwiązania te znane są z twórczości

³⁸ M. Ernst, *Beyond Painting*, New York 1948. Cyt. za: A. Ligocki, *Plastyka współczesna. Na tropach jej przemian*, tłum. A. Ligocki, Warszawa 1968, s. 143-144.

czości innych surrealistów i były przez nich stosowane po to, by oddać logikę rzeczywistości snu, bardziej wiarygodną, ich zdaniem, od tej, która działa w realnym świecie. Również przytaczanie istniejących dzieł sztuki może być umieszczane w tej onirycznej perspektywie, skoro „śnimy także – jeśli tak można powiedzieć – kulturą”³⁹.

Mając zatem do wyboru – oczywiście, w ramach tego tekstu – postkubistyczny (légerowski) kontrast form i surrealistyczne (lautréamontowskie) uniezwyklenie, za potencjalny model kolażowej struktury *Mony Lizy...* należałoby uznać, jak sądzę, to ostatnie. Tym bardziej że to właśnie dopiero w surrealizmie kolaż przyjmuje postać, jaka mogłaby posłużyć za model intertekstualności Janischa. Omawiając twórczość Ernsta, Breton pisze:

W swoich „collage’ach”, pierwszych znanych nam jego pracach, postępował nie tak jak dotychczas [jak postępował kubiści – przyp. J. S.] według zasady kompensacji materii (papier pokryty farbą zamiast płótna pokrytego farbą, cięcie nożyc manifestujące swoją odmienność od uderzenia pędzla, klej dla fakturowania plam), ale umieszczał elementy posiadające same przez się względną niezależność...⁴⁰

Sam Ernst zaś stwierdza w sposób symptomatyczny:

Jako ostatni przesąd pozostała zachodniemu kręgowi kulturowemu bajka o twórczym charakterze pracy artysty. Do najważniejszych rewolucyjnych aktów surrealizmu należy gwałtowne zaatakowanie tego mitu za pomocą rzeczowych środków, jego unicestwienie oraz wykazanie z całym naciskiem czysto biernej roli „autora” w mechanizmie poetyckiej inspiracji, (...) Twórca może być jedynie obecny przy powstawaniu dzieła jako widz i śledzić jego fazy rozwojowe obojętnie lub żarliwie⁴¹.

O ile więc légerowska zasada kontrastu form, podobnie jak kubizm, którego jest konsekwencją, może prowadzić do rozbicia homogeniczności dzieła, o tyle dopiero surrealizm stwarza środowisko, w którym dzieło daje się potencjalnie pomyśleć jako heterogeniczna przestrzeń dialogu w miarę autonomicznych wypowiedzi. Taką przestrzenią jest zaś, przynajmniej w załączkowej formie, *Mona Liza w sleepingu*. I chociaż byłoby zapewne nadużyciem przypisywanie Janischowi świadomości „śmierci autora”, to jednak nie ulega wątpliwości, że cytowanie przezeń cudzych obrazów jako dzieł sztuki – z naruszeniem reguły prawdopodobieństwa mogącej nadać im walor realistycznej reprezentacji – jest wytworem kontekstu, w którym podwaliny mitu „mocnego autorstwa” zostały nieco już nadwątlone.

³⁹ M. Czerwiński, *Samotność sztuki*, Warszawa 1978, s. 133.

⁴⁰ A. Breton, *Surréalisme et la peinture*, „La Révolution Surréaliste” 1925, nr 4. Cyt. za: *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, tłum. Z. Bieńkowski, red. E. Grabska i H. Morawska, Warszawa 1969, s. 428.

⁴¹ M. Ernst, op. cit.

ALEGACJA

Gdybyśmy poprzestali na powyższej interpretacji, należałoby uznać, że tym, co różni *Mona Lizę w sleepingu* od *Wyspy miłości*, jest po pierwsze wyraźne wyodrębnienie cytatu, po drugie – ujęcie go jako obcego wtrętu, po trzecie – potraktowanie tego, co się cytuje, jako samoistnej wypowiedzi i po czwarte – a wiąże się to z tym, co po trzecie – uznanie wielogłosowości artystycznego komunikatu. Oczywiście, wielogłosowość jest także cechą malarstwa Waliszewskiego, jak zresztą każdej twórczości intencjonalnie intertekstualnej⁴², ale podczas gdy w jego obrazach ulega stłumieniu na skutek dążenia do indywidualizacji stylu, to w pracy Janischa manifestuje się w sposób otwarty.

Chcąc dotrzeć do tego, co w różnicy między tymi dziełami jest równocześnie różnicą między dawną a mówiąc umownie, dwudziestowieczną intertekstualnością, na dotychczasowej interpretacji poprzestać jednak nie sposób. W sztuce naszego wieku da się wskazać setki obrazów pozbawionych którejs z wymienionych właściwości, a mimo to bliższych intertekstualnej praktyce Janischa niż Waliszewskiego. Nie świadczy to o tym, że owe dystynkcje pozbawione są istotnego znaczenia, widzieć je jednak należy jako rezultat (nie obligatoryjny, lecz jeden z możliwych) tego, co o odrębności dzisiejszych form cytowania decyduje w sposób rzeczywiście prymarny, a mianowicie – jako rezultat odejścia od alegatywnego ujmowania tradycji. Alegatywnego, czyli takiego, które zasada się na uznaniu autorytetu przytaczanego dzieła oraz na poczuciu przynależności do tej samej co jego twórca wspólnoty kulturowej⁴³. Pośród wszystkich właściwości różniących omawiane obrazy właśnie alegacja lub jej brak jest zatem tym kryterium, które pozwala widzieć w owych dziełach reprezentację odmiennych intertekstualnych *modi*.

Wprawdzie stosunek Waliszewskiego do tradycji nie jest tak jednoznacznie podległy jak w przypadku typowych reprezentantów alegatywnej intertekstualności, niemniej wciąż jeszcze poczucie autorytatywności historycznych wzorów przeważa u niego nad przekonaniem, że przeszłość jest „martwą literą”. Mimo demonstrowania historyczności przytoczeń, a zatem mimo zaznaczania czasowego dystansu dzielącego własny język od języka przytaczanych zjawisk artystycznych, trudno powiedzieć, byśmy w przypadku jego twórczości mieli do czynienia raczej z zerwaniem niż z ciągłością. Dawność dzieł i konwencji, do których artysta się odwołuje, jest przekazywana w sposób czytelny – czego dowodzą liczne świa-

⁴² Czy wręcz – wg niektórych koncepcji intertekstualności – każdej wypowiedzi.

⁴³ Pojęcie „alegacja” jest tutaj używane w znaczeniu, jakie nadają mu nauki o literaturze. Por. S. Balbus, *Między stylami*, Kraków 1993, patrz zwłaszcza s. 110-124.

delecta odbioru – nie odnosi się jednak wrażenia, by przynależały one do wspólnoty kulturowej obcej autorowi, by ich świat był mu zupełnie obcy w swoich ideałach, wartościach i osiągnięciach. Arcydzieła określające wielką tradycję europejskiej sztuki wciąż pozostają zasadniczym punktem odniesienia tego malarstwa. W pewnym sensie, przesunięcie, które dokonało się w obrazach Waliszewskiego względem utrwalonych sposobów czerpania z tradycji, można zatem przyrównać – przy innych oczywiście odmiennościach – do przesunięć, jakie miały miejsce już wcześniej, np. do modyfikacji, której uległa recepcja *quattrocenta* w sztuce prerafaelickiej.

Jak wiadomo, artyści nowożytni postrzegali wczesny renesans jako fragment tej samej wspólnoty kulturowej, do której i oni przynależeli. Ich twórczość nie odwoływała się wszakże bezpośrednio do tamtej epoki, ponieważ uważano ją za preludium do prawdziwie wielkich i godnych naśladowania osiągnięć Rafaela, Leonarda i Michała Anioła. Innymi słowy, wczesnorenesansowe malarstwo stanowiło dla tej twórczości tradycję „bierną”, tzn. taką, którą uznaje się za własną, lecz której zarazem się nie uaktywnia i nie czyni punktem wyjścia dla swoich realizacji. Prerafaelici natomiast ujmowali *quattrocento* jako zjawisko w pewnym sensie dokonane, historycznie zamknięte, jako zapoznany wzorzec „autentycznej” sztuki, któremu późniejsze pokolenia się sprzeniewierzyły – a więc jako zjawisko *de facto* nie pełniące roli tradycji (nawet biernej) – i jako takie było przez nich ożywiane. W rezultacie nieuchronnie eksponowali dystans dzielący tę odkrywaną na nowo epokę od im współczesnych konwencji artystycznych. Równocześnie jednak obcość tych odniesień była częściowo neutralizowana przez fakt, iż zapożyczający nadal funkcjonowali w ramach wspólnoty kulturowej, do której źródeł odwoływała się również zapożyczana twórczość (antyku). Intertekstualność prerafaelicka wciąż miała charakter alegatywny, a różnica między nią i intertekstualnością neoklasyków czy większości artystów nowożytnych sprowadzała się do tego, że ta ostatnia była oparta na uległości wobec „naturalnego” autorytetu powszechnie uznawanej tradycji, podczas gdy ta pierwsza na uległości wobec autorytetu obranego, by tak rzec, arbitralnie. Można tedy powiedzieć, że w sztuce prerafaelitów uwidoczniło się przejście, używając słów Stanisława Balbusa, od alegacji oznaczającej powołanie się na cudze dzieło „ze względu na jego kulturową pozycję autorytetu” do alegacji oznaczającej nadanie cudzemu dziełu „rangi autorytetu przez sam fakt pozytywnego odwołania się do niego”⁴⁴.

Transgresja, jaka dokonała się u Waliszewskiego, bliska jest owemu przejściu, a tym samym – mimo zawartej w jego malarstwie ironii i po-

⁴⁴ S. Balbus, op. cit., s. 117.

zornego braku respektu dla przywoływanych dzieł – nie wiąże się z przekroczeniem horyzontu alegatywności⁴⁵. Nie wiąże się, gdyż posługuje się on intertekstualną strategią tak – przywołajmy jeszcze jedno poręczne sformułowanie Balbusa – „jakby to, do czego się odwoływał, było «po jego myśli»”⁴⁶. „Bezszwowe” wplecenie cytatu charakteryzujące malarstwo Waliszewskiego a także, zdaniem niektórych, cechujące dawne formy przywoływania tradycji – jest zatem tylko konsekwencją takiego alegatywnego nastawienia. Jest, by tak rzec, rezultatem współpracy cytującego i cytowanego wynikającej z faktu podobnego (przynajmniej w odczuciu tego, który cytuje) ukierunkowania ich intencji. Dzięki tej współpracy właśnie integralność dzieła nie zostaje naruszona nawet wówczas, gdy – jak w przypadku *Wyspy miłości* czy obrazów prerafaelickich – intertekstualne odniesienie staje się jawne czy wręcz manifestacyjne. Jeśli się je eksponuje, to nie po to bowiem, by dopuścić do głosu jakąś obcą i względnie autonomiczną instancję autorską, a jedynie po to, by wskazać obszar kulturowej wspólnoty, z którą cytujący chce się identyfikować, do której zgłasza swój akces, bądź też autorytetem której pragnie się podeprzeć. Owszem, w dziełach tych rysuje się pewne pęknięcie – skutek dystansu dzielącego przywoływany wzór i kontekst jego aktualizacji – ale też celem ich autorów nie jest „zlanie się” w jedno ze swymi autorytetami. Prerafaelici nie zamierzają udawać piętnastowiecznych florentczyków, Waliszewski zapewne nie myśli o sobie (choćby ze względu na poczucie własnej wartości) jako o nowym wcieleniu Watteau, Tycjana czy Maneta. Relacja łącząca tych twórców z ich poprzednikami przypomina raczej „spotkanie pokrewnych duchów, odkrycie przez późniejszego artystę stanu, który jest zarówno znajomy jak i stymulujący”⁴⁷. To zaś sprawia, że ich obrazy mogą otwarcie demonstrować obecność elementów obcej proveniencji, równocześnie nie tracąc nic ze swej jednorodności.

Zupełnie odmiennie rysuje się natomiast kwestia intertekstualności w przypadku *Mony Lizy w śpiączce*. O ile za sprawą alegacji cytaty i aluzje w obrazie Waliszewskiego ulegają bezkonfliktowemu zasymilowaniu, o tyle właśnie za sprawą jej braku dzieła przytoczone przez Janischa w pełni zachowują swoją odrębną tożsamość, pozostając enklawami obcego autorstwa – cudzym słowem. Zamiast współdziałania opartego na naturalnym pokrewieństwie (sztuka nowożytna), powinowactwie z wyborem (dziewiętnastowieczne historyzmy), bądź też tylko nostalgii za takim

⁴⁵ Alegatywność nie wyklucza pewnego dialogicznego napięcia, pod warunkiem wszakże, że dzieła biorące udział w dialogu powiązane są, jakby powiedział Bachtin, „stosunkiem zgodności”. Por. S. Balbus, op. cit., s. 118 i nn., H. Markiewicz, *Odmiany intertekstualności*, „Ruch Literacki”, 1988, z. 4-5, s. 258-259.

⁴⁶ S. Balbus, op. cit., s. 117.

⁴⁷ *Creative Copies...*, op. cit., s.14-15.

powinowactwem (Waliszewski), mamy tutaj do czynienia z tym, co za Riffaterre'em chciałbym nazwać *intertextual incompatibility* – a zatem z zasadniczą niemożnością sprowadzenia do wspólnego mianownika wypowiedzi postrzeganych jako reprezentacje zamkniętych systemów ideowo-estetycznych⁴⁸. Jakie są źródła owej niemożności? Otóż sztuka Janischa kształtuje się w sferze oddziaływania paradygmatu awangardowego, tym samym jej horyzont wyznacza między innymi przekonanie o utracie ważności niegdyś ustanowionych norm i konwencji, a co za tym idzie – świadomość „utruty «wspólnego języka», czyli wzajemnego wyobcowania stylów i «kodów» artystycznych”⁴⁹. Wprawdzie rozpad owej „wspólnoty językowej” – spajanej powszechnym kultem antyku – rozpoczyna się już w okresie romantyzmu (na skutek waloryzacji innych wzorców estetyczno-światopoglądowych: średniowiecznych, ludowych, egzotycznych), to jednak dopiero wiek dwudziesty przynosi jej radykalną atomizację. Dziewiętnastowieczny pluralizm łagodzony jest jeszcze przez fakt, iż mimo upadku tradycji jednej i powszechnej, sama instytucja tradycji ciągle zachowuje wagę autorytetu⁵⁰. Ostateczne „wyobcowanie stylów i «kodów» artystycznych” powstrzymuje nadal istniejąca wiara w możliwość „porozumienia się” z któryś z nich. Delacroix, Ingres, van Gogh, nawet Matisse, żywią jeszcze przekonanie, że niektóre przynajmniej osiągnięcia minionych epok nie straciły na swej aktualności, wciąż są w pewien sposób „współczesne”, bardziej własne niż cudze, a zatem wciąż istnieją podstawy, by do nich sięgać, by je kontynuować i przetwarzać. Chociaż poczucie uniwersalnej ważności jednego wzorca wraz z klasycyzmem odchodzi w przeszłość, niemniej nadal indywidualne pełnoprawnie przenika się w dziele z tym, co ponadjednostkowe. Dopiero awangarda ze swym progresywiźmem, emancypacyjnymi utopiami, duchem rewolty, krytyką status quo i faworyzowaniem nowości przyczynia się do definitywnego rozkładu wspólnego języka. Sztuka (kultura) staje się przestrzenią, w której na tych samych prawach funkcjonują różne „wspólnoty” – czy wręcz pojedyncze wypowiedzi – z których niemal każda realizuje własny „kod” i własny „styl”. Przyjęcie którejś z nich za autorytatywny wzorzec jest niemożliwe, ponieważ pluralizm oferty sprawia, iż wszystkie postrzegane są jako zjawiska partykularne. Owszem, można nadal żywić podziw dla dawnych mistrzów, można się doszukiwać w ich dziełach analogii z własną twórczością (tak jak to czynił Breton, gdy mówił o protosurrealizmie Boscha czy Goi), nie przekłada się to jednak na praktykę. Nie powtarza

⁴⁸ M. Riffaterre, *Semiotics of Poetry*, London 1978, s. 130.

⁴⁹ S. Balbus, op. cit., s. 161.

⁵⁰ Por. J. Białostocki, *Innowacja i repetycja*, (w:) *Oryginał. Replika. Kopia*, red. A. Ryszkiewicz, Warszawa 1971, s. 32.

się rozwiązań uznanych za kanoniczne, nie naśladuje podziwianej manier, nie akcentuje pokrewieństwa poprzez powtarzanie wybranych cech sztuki mistrza. Dzieje się tak, gdyż w świecie, w którym kultura przestaje być postrzegana jako *continuum* – kiedy jej obraz ulega rozbięciu, a zamiast „przejść” ujawniają się jedynie „pęknięcia” – alegatywne odniesienie intertekstualne po prostu traci rację bytu.

Odejścia od alegatywności, co należy wyraźnie podkreślić, nie da się przy tym sprowadzić do prostego antytradycjonalizmu. Jest to zjawisko zarówno bardziej złożone, jak i rozleglejsze, jego wyrazem jest nie tyle alienacja cytatów zaczerpniętych z dzieł powstałych w zamierzonych epokach, ile wręcz samo wyobcowujące cytowanie jako takie. Stąd też w *Mona Lizie w śpiączce* równie obcy, równie „nie po myśli” autora, jest portret reprezentujący stylistykę sprzed kilku stuleci, co obrazy będące realizacją stylistyk prawie mu współczesnych (postimpresjonizmu i geometrycznej abstrakcji). I nie ma przy tym większego znaczenia, czy postawę Janischa względem przytoczonych dzieł uznamy za pełną rewerencję, czy też za krytyczną. Czy jako bezcenne wartości kultury, czy jako przykłady odrzucanych przez autora konwencji – dzieła te są w tym samym stopniu na zewnątrz jego własnej estetyki. Całkiem podobnie jak na zewnątrz kubizmu znajdują się fragmenty tapet i gazetowe wycinki wmontowywane w *papier colles*, jak na zewnątrz *ready mades* Duchampa znajduje się suszarka do butelek czy pisuar i jak na zewnątrz mechanicznej sztuki Warhola znajduje się *Ostatnia wieczerza* Leonarda i szereg innych zawłaszczonych przezeń obrazów.

Ostatnia analogia odsłania jeszcze jeden istotny aspekt omawianego zjawiska. Otóż wyobcowanie intertekstualnego odniesienia wcale nie musi prowadzić do quasikolażowej fragmentaryzacji dzieła. Pod względem wizualnym *Ostatnia wieczerza* Warhola, stanowi, jak już wspomniano, twór w pełni integralny. Podobnie integralne są również tworzone przez Lichtensteina trawestacje obrazów Delacroix, Picassa czy Matisse’a („wyjęcie” z nich zapożyczonych elementów jest w zasadzie niemożliwe), nie mówiąc już o będących niemal idealnymi kopiami pracach Levine czy Bidlo. We wszystkich tych przykładach – a można by je mnożyć – obcość cytatów ujawnia się dopiero wówczas, gdy zestawimy pamięć ich pierwotnego kontekstu z kontekstem, w jakim wtórnie zostały osadzone. Jeżeli zatem wcześniej stwierdziłem, że o specyfice dwudziestowiecznej intertekstualności nie decyduje brak zestrojenia cytatów i niespójność cytującego dzieła, to teraz, nieco to stwierdzenie korygując, powiedziałbym, iż niespójność można uznać za jej wyróżnik pod jednym wszakże warunkiem – że dzieła nie utożsamimy z artefaktem, lecz rozumiemy je będziemy na sposób łotmanowski, tzn. jako wypowiedź wraz z kontekstem, w któ-

rym jest usytuowana⁵¹. Nawet jednak jeśli przystaniemy na taką korektę, winniśmy pamiętać, że aby jakiś istniejący obraz czy styl mógł się pojawić w takich heterogenicznych i alienujących układach, wpierv musi być odczuty jako zjawisko zamknięte, pozbawione przyszłości (takiej, jaką posiada wzór-autorytet odradzający się w swoich kolejnych naśladownictwach i transpozycjach) i nie do pogodzenia z nowym ukontekstowaniem. Słowem – alegatywna więź musi ulec zerwaniu.

Oczywiście, podział na alegatywną przeszłość i silnie zdialogizowaną terażniejszość cytatu jest podziałem w znacznej mierze umownym. Bez wątplenia dałoby się wskazać wiele dwudziestowiecznych i współczesnych obrazów, które przywołują dawne dzieła i konwencje tak, jak gdyby nigdy fakt atomizacji kultury nie miał miejsca i jak gdyby do zerwania naturalnej ciągłości języka/języków artystycznych nigdy nie doszło. Sądzę, że przykłady można by znaleźć zarówno w sztuce oficjalnej, jak i w sztuce sakralnej, zarówno w sztuce akademickiej, jak i w sztuce powstającej na potrzeby rynku. A zatem wszędzie tam, gdzie – choć z różnych względów – utrzymuje się władza autorytetu i zapotrzebowanie na sprawdzone wzorce. Decydując się na taki podział, chciałem jedynie zaznaczyć, że nowy rodzaj intertekstualności, 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. Oczywiście, stwierdzenie tego faktu wszystkiego w omawianej kwestii nie wyjaśnia, jednakże przyjęcie kryterium alegacji (lub jej braku) za podstawę poczynionego rozróżnienia posiada jedną istotną zaletę. Dzięki niemu historia sztuki nie zostaje podzielona na dziedzinę nieuświadomionych i pozbawionych znaczenia „wplywów”, przedmiot badań „źródłowych”, i dziedzinę w pełni świadomej i znaczącej dialogowości, przedmiot badań intertekstualnych, lecz jawi się jako przestrzeń, wprawdzie nierównomiernie nasycona intertekstualnością, ale jedna. A tylko patrząc na sztukę nową w oświetleniu sztuki dawnej (i na odwrót), czyli rozpatrując sztukę jako jeden przedmiot badawczy (co nie znaczy: jako „wspólny język”), możemy, jak sądzę, uchwycić sens takich istotnych zjawisk, jak tradycja i nowatorstwo, kontynuacja i zerwanie, spójność i niekoherencja czy autonomia i otwartość dzieła.

⁵¹ Por. J. Łotman, *Struktura tekstu artystycznego*, tłum. A. Tanalska, Warszawa 1984.

TWO MODELS OF INTERTEXTUALITY: WALISZEWSKI AND JANISCH

Summary

The aim of the present paper is to define the difference between past and contemporary intertextual strategies, since in the author's view the available explanations in this respect are insufficient. It is both insufficient to claim that the contemporary strategies are ostentatious and meaningful appropriations, and contend that the reverse is the case, i.e. that the contemporary appropriations ignore the meanings of the source material, while in the past those meanings determined the manner and function of appropriation. Likewise, the author does not quite believe that the uniqueness of the contemporary practice of intertextuality derives from its result – heterogeneous, non-hierarchical whole arranged as a collage. In order to shed light at the actual difference, and to point to the borderline separating the old and new intertextuality, he brings together two works of art which are close enough to each other both as regards the moment in time and the climate of origin to reveal crucial, and not secondary differences. These two works are *Island of Love* by Zygmunt Waliszewski of 1935 and *Mona Lisa in a Sleeping Car* by Jerzy Janisch of 1939.

Waliszewski's painting is a kind of twentieth-century variant of the *fetes galantes* – representations of court entertainments and wooing in nature, popular in the age of Rococo. Waliszewski's title alludes to one of the best known examples of those motifs in painting, i.e. Watteau's *Embarkation for Cythera*. The composition of the scene, however, refers not to the Rococo painting, but to Manet's *Dejeuner sur L'Herbe* and Titian's *Concert*, borrowing from those works an idea to combine nude women with elegant men in an idyllic surrounding. All those borrowings are easily recognizable, yet what really matters in this case is not a dialogue with specific masterpieces, but their use as examples of cultural cliches of the myth of Arcadia and evoking by them the realm of eternal happiness, which Waliszewski identified with the world of great European painting. His art testifies to his longing for that world, close and in his view still in a sense contemporary, yet separated from the present by an unbridgeable gap that turns it into fiction beyond his reach. Waliszewski's ambivalent attitude toward the history of painting is the reason why he could not continue the tradition in a "natural" way, as it used to be in the past, but that the only choice available to him was a sort of "artificial" continuation, reenactment of something that was no longer obviously present in the artist's own time. The "artificiality" of that situation corresponds to a gap inscribed in *Island of Love* – the historical borrowings to not match the language of modernist form into which they were transposed. Still, the gap is not deep enough to violate the integrity of the painting. Its coherence has been maintained, since the borrowings do not refer to other works approached as autonomous kernels of meaning, but contribute to a new meaningful whole.

The case of Janisch's *Mona Lisa in a Sleeping Car* is quite different. While Waliszewski arranges his painting as a puzzle (bringing together other representations, he constructs his own vision of mythic reality), Janisch, referring to the famous portrait by Leonardo and other paintings, brings them into play as works of art. By the same token, they function here as *speech of the other*, i.e. utterances which maintain their original identity and, at least in part, independence of the borrower's own intention. This is the reason why in Janisch's painting the borrowings have been distinctly marked, while in Waliszewski's work the borrowed and the original permeate each other on various levels. Janisch turns the borrowed works of art into objects in their own right, elements of the

represented world. However, since their placement (in the windows of a sleeping car abandoned in a surreal landscape) undermines the principle of verisimilitude, it also subverts the validity of the represented or, rather, the very character of the painting as representation. It ceases to be a window open onto the real world and resembles a collage composition of various realities.

Consequently, what makes *Mona Lisa in a Sleeping Car* different from *Island of Love*, as well as contemporary intertextuality from its past variants, is, first of all, a distinct marking of the borrowing as such, and second, its rendering as *speech of the other*. Still, these features ought not to be treated as ultimate characteristics of a new intertextual strategy, but as the results of what determines the difference between them in a genuinely primary way, i.e. of the exhaustion of an *allegative* approach to tradition. This approach recognizes the authority of the work which is referred to, and stems from the shared sense of belonging to the same cultural community.

Waliszewski's attitude toward tradition is not so unambiguously submissive as it is the case with most practitioners of the allegative intertextuality, nevertheless, he still respected the authority of historical models which were not to him just a "dead letter." Hence, even though the historical character of references foregrounded the temporal distance separating his painterly idiom from that of the visual intertexts, the intertextual relationship indicated continuity rather than rupture. To borrow a handy quote from Balbus, Waliszewski used the intertextual references "as if they 'stood in line' with his own thoughts." In other words, it was a kind of cooperation of the quoting with the quoted, rooted (at least from the point of view of the former) in similar directions of the authorial intentions. This resembles, as Haverkamp would put it, "a meeting of kindred spirits, the later artist's discovery of a state which is both familiar and stimulating." It was thanks to that sense of affinity that Waliszewski's painting could overtly expose the presence of alien elements, at the same time losing nothing of its integrity. By analogy, no such sense is the cause of total alienation and autonomization of references in the work of Janisch. This phenomenon is related to what may be called, after Riffaterre, "intertextual incompatibility," i.e. the fundamental impossibility of reducing to the common denominator several utterances identified with different ideological and aesthetic systems. That impossibility stems from the sense of loss of the "common language" of art which emerged under the influence of the paradigm of the avant-garde. As a result of the avant-garde revolt and the absolutization of innovation, art lost its cultural continuity and became a space in which various "speech communities" coexist as equal, following their own codes and styles. None of them can be accepted as an authoritative model because the plurality of the offer turns all of them into local and self-contained phenomena with no future, characteristic of all the models restored to life in their subsequent imitations.

Concluding, one might say that a new kind of intertextuality which appeared in the 20th c. is closely related to the loss of faith in, first, the unity of art as such, second, the universality of its images and idioms by which that unity was guaranteed, and third, that because there are models (and common property), they should be put into use. Modern artists ceased to believe that since art is based on unity, the use of models does not lead to the split with the work of art dividing it into the original and the alien.