

WOJCIECH SUCHOCKI

## TROP ZBIEGŁYCH BOGÓW

### PRZYCZYNEK DO *ŚLUBÓW* INGRESA I *WOLNOŚCI* DELACROIX

Historia sztuki poczyna się z prostego stwierdzenia podobieństwa dzieł. Jakby niegodne było roli podstawy dziedziny nauki – przechylone ku nienaukowej potoczności, w której „nie dające spokoju” podobieństwa oznaczają czeze wysilanie uwagi, pamięci i myśli wokół spraw trywialnych, naturalnych czy przypadkowych – przecież sprawdza słusność najtrwalszej z udzielanych jej adeptom rad: patrz na obrazy, oglądaj dzieła. Gdy staje wobec dzieła – uwaga historyka sztuki bezwiednie czyha na sygnał odesłania do dzieła innego. Ten zaś jest dla niego osobliwym i niezastąpionym źródłem wzruszeń i zadowoleń.

Ów przebłysk, dostrzeżenie w dziele czegoś innego, już widzianego, przypomina wszakże to niepozorne a przemożne doznanie, które w niepoliczonym pochodzie dzieł przykuwa go do jednego, tego oto – poza profesjonalnymi regułami selekcji i kalkulacji. Wobec dzieł znanych, bywa – spowszedniałych, odkrycie związku z innym dziełem przynosi odświeżenie tamtego zdumienia. To podobieństwo doznania potwierdza przecucie, że i tamto bierze się z dostrzeżenia zgodności – tyle że z czymś nigdy nie widzianym: tożsamości dzieła; że i tam w grę wchodzi mobilizacja pamięci – tyle że zmuszając do przemyślenia, czym jest ona sama, do sięgnięcia jej kresu: tożsamości własnej. Tak jakby stwierdzenie podobieństwa pobudzało tę samą skłonność, wprowadzało na drogę, którą można podążyć dalej, ku celowi w istocie tożsamemu. Emocje towarzyszące tej czynności przerastają proste czerpanie z magazynu doznań: przyzywany przez dzieło, nęcony odkryciem związku między dziełami – historyk sztuki staje wobec wyzwania, którego nie powinien przeoczyć ani tłumić. Jego niepodjęcie skaże na milczenie przebłysk historii, pozostawi niespełnionym Benjaminowe *oczekiwano nas na świecie*.

Trafności takiego umiejscowienia ogniska historyczności doświadczy zaś dojmująco, gdy podążając za tą podniętą, niepostrzeżenie lub w nagłym rozbłysku poczuje się powiernikiem – właśnie nim i wyłącznie nim. W zawieszającej czas, gorączkowej czynności, od wszczynającego ją mgnienia, przez wyteżone przeszukiwanie pamięci, po próbę rozeznania położenia, w które popadł – narastać będzie, wzmagana każdym nowym spostrzeżeniem, pewność uchylania zamkniętej dotąd tajni dzieła, aż po – powiedzmy i to – poczucie obecności twórcy, jego przychylnego spojrzenia. Uchwycone podobieństwo, nawiązanie, cytat, wskazanie na inne dzieło utwierdza tę pewność – jak milczący świadek, który może przemówić tylko przez niego – odkrywcę związku. Tak to musiało być! Przekonanie to odnosi się do przesłania, do sensu, który dzieła współtworzą, nawzajem dobywając go z siebie, w rozmowie, którą dosłyszał i przychodzi mu ją wysłowić. Do rozmaitych zdarzeń, okoliczności tak czy inaczej związanych z powstaniem dzieł odnosi się zaś o tyle, o ile ich koleje stają się czytelne w perspektywie otwieranej przez dzieła.

Im jednak wyraźniejsze rysy otwieranego świata, im bardziej oczywista pewność odkrycia, tym uporczywiej wkrada się zwątpienie – jak to możliwe, że przygodziło się to właśnie mi? Wnet je podsycą poczucie niemożności podzielenia się doświadczeniem, sprostania zadaniu powołującemu sytuację, roli „trzeciego” w rozmowie dzieł, który ma wysłowić jej treść. W trudnej drodze na stronę słowa gubi porażającą co dopiero oczywistość, grzęznąc na dodatek w kliszach dyskursu dyscyplinarnego. Wytwarza jeden z wielu przyczynków, w którym nie rozpoznaje też siebie, zachowując być może wspomnienie wzruszenia, które zrodziło ów oddalający się tekst, a ze wspomnieniem tym – gotowość na podjęcie raz jeszcze wyzwania.

A może właśnie czas byłby pozostawić za sobą wyzwania, przebłyski, mozoły, cały patetyczny opar, który spowił i udiwnił proste zabiegi historii sztuki. Podobieństwo dzieł – choćby go nie uznała za efekt trywialnego proceduru warsztatowego, niewart szczególnej uwagi – jest przecież dla niej właśnie z góry jakieś, świadectwem czegoś, na jeden z utartych sposobów wypełnia się historią. Domniemane wyzwanie nieznanego nie ma jak zaistnieć, nieuchwytnie dla sieci prawdopodobieństw czy prawidłowości, w którą historia sztuki taki związek łowi. Pozostające w pamięci doznanie związane jest, jak stwierdzenie podobieństwa ludzi, z poczuciem niezwykłości, nieprawdopodobieństwa, „niepodobieństwa”. To niepodobieństwo podobieństwa jest z góry uchylone, a obłaskawione podobieństwo pochwycone w ową sieć, w której mierzy się je wzorcami, wypracowanymi zbiorowym doświadczeniem historiografii artystycznej. Przywołując przeciwstawienie Ottona Pächta można byłoby rzec: podobieństwo traci niezwykłość po stwierdzeniu pokrewieństwa.

Te wzorce zależności przechowuje najbardziej rdzenne pasmo dyscyplinarnego słownika, wiążące znawstwo, krytykę stylu, geografie artystyczną, ikonografię, „wpływołogie” – aż po badania spod znaku dialogu i intertekstualności. Komparatystyka i wpływołogia objawiają moc swojego ugruntowania u „początku” najtrwalszego w tej dziedzinie postępowania – historycznego rozwiązania podobieństwa. Przypomnienie tamtego dzieła – do którego podobne jest to oto – jest w tej perspektywie rozładowaniem napięcia; albo też – chwilą rozejścia się dróg jego zachowania i obłaskawienia. Związane z owym trwającym mgnieniem poczucie odkrycia – nie zna potrzeby dowodu. Utarta droga jego uspołecznienia polega na potwierdzeniu przez to, co już znamy i przekształceniu w obowiązującą we wspólnocie badaczy postać odkrycia – „publikację”. Opublikowanie daje też inne zadowolenie, którego dotknąć można, być może, przez związek z wykonaniem pracy uszczelnienia w jakimś miejscu sieci czy łańcucha związków, a więc – w pewnym rozumieniu – sedna fachu.

Wszelako sytuacja otwiera się na inne pojmowanie historyczności. Ten, kto dostrzegł związek dzieł, wysławia rozmowę prowadzoną ponad czasem, przełamującą oddalenie, przetwarzającą odstęp czasowy w napięcie między punktami widzenia, które tę rozmowę umożliwia i prowadzi. Nade wszystko – zgłębiając ten związek może iść za mgnieniowym poczuciem uchylania tajemnicy pozostając w polu podobieństwa jako sposobu wskazywania obrazów, wybierania partnera, artykułowania ich świata jeszcze przed wysłowieniem, kiedy to obrazy współoświetlając się wydobywają z siebie nawzajem, wobec tego, kto dostrzegł ich podobieństwo, rysy nieprzeczuwane, właściwości niedostrzegalne poza tym związkiem. Emocjonujące jest to zwłaszcza wtedy, gdy dotyczy dzieł, które znamy tak dobrze, że przestajemy je widzieć. Jak człowiek postawiony w nowej sytuacji – ujawniają nieznane cechy. Swoiste *experimentum crucis*.

Spróbuję zdać sprawę<sup>1</sup> z tego, jaki sens poczyna się wyłaniać z dwóch znanych obrazów, kiedy zainteresowanie nimi odświeża spostrzeżenie związku każdego z nich z innym dziełem; złożyło się tak, że są to obrazy dziewiętnastowieczne, przywołujące równie znane obrazy szesnastowieczne. Usiłuję wysłowić początek drogi ku sensowi, prowadzącej przez zarysowujący się wspólny obszar, zwięźle zapowiedziany w tytule. Chęć możliwie dokładnego zapisania tej drogi sprawia, że poza granicami szkicu pozostaje dyskusja z dotychczasowymi interpretacjami, odniesienia do biografii artystów czy losów dzieł, a także – skutek skupienia uwagi na

<sup>1</sup> Jest to przysposobiony do druku tekst odczytu pt. *Malarz w czasie marnym*, który wygłosiłem w kwietniu 1988 roku na posiedzeniu Komisji Historii Sztuki Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, a którego tezy przedstawiłem w sierpniu 1989 roku uczestnikom NEH Summer Institut *Theory and Interpretation in Visual Arts* w Rochester.



Ryc. 1. Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Śluby Ludwika XIII*, 1824, Montauban, Katedra. Repr. ryc. 1-12 R. Rau



Ryc. 2. Lorenzo Lotto, *Madonna Różańcowa*, 1539, Cingoli, San Nicolo

obrazach Ingesa i Delacroix – wyzyskanie sposobności, jaką uchwycenie związku międzyobrazowego daje odświeżeniu sensu obrazów szesnastowiecznych, zinterpretowanych przez tamte.

Obraz Jeana-Augusta-Dominique’a Ingesa *Śluby Ludwika XIII* z 1824 roku (il. 1) łączy się z reguły ze sztuką Rafaela, zwłaszcza z *Madonną Sykstyńską* i *Madonną da Foligno*, a ze względu na tożsamość tematu –

z obrazem Philippe'a de Champaigne. Związek polegający na „dosłownym” przytoczeniu fragmentu innego dzieła łączy go zaś z *Madonną różańcową* Lorenza Lotta, namalowanym w 1539 roku obrazem z kościoła św. Mikołaja (poprzednio w kościele św. Dominika) w Cingoli (il. 2). Z obrazu tego zacytował Ingres ręce klęczącej postaci, a także jej pozę i umiejscowienie w polu. Wszczęte tym spostrzeżeniem porównanie obu dzieł odsłania szerszy zakres wspólnoty. Obraz przedstawia sytuację w ważnych punktach podobną. Chodzi zwłaszcza o chwilę nawiązania bądź próby nawiązania kontaktu mimo zhierarchizowania wiązanych nim osób, przy czym po jednej stronie tego związku w obu obrazach występuje ta sama osoba, a raczej grupa: Maria z dzieciątkiem Jezus. Właśnie ta rozległość odniesień pozwala dobitnie dostrzec różnice, a przez to – uchwycić niektóre rysy szczególne obrazu Ingresa.

Wybierając zagadnienie charakteru kontaktu między postaciami, związek obrazów naprowadza na to właśnie, co, jak się zdaje, ma dla ich przesłań znaczenie rozstrzygające. Jeśli w ogólnym określeniu obrazu Lotta zwrócimy uwagę na podjęcie formuły *sacra conversatione*, to nie po to, by go ikonograficznie zaklasyfikować; określenie to, przez pojęcie rozmowy, zbliży nas do tego, co w obrazie, zwłaszcza w konfrontacji z dziełem Ingresa, szczególnie uderza. Jest to – najzwyczajniej mówiąc – spełnienie kontaktu. Przesycające obrazowe dzianie się, a ważne także dlatego, że mówi o sposobie pojmowania Boga, ognisko unaocznienia uzyskuje w sposobie przedstawienia więzi między Marią a św. Dominikiem. Udziałem tak skierowanego wzroku staje się intensywne doznanie tego, co dzieje się między wyciągniętymi ku sobie dłońmi, a dalej – postaciami związanymi tym gestem. Swoją niezwykłą, poruszającą, przykuwającą uwagę i zapadającą w pamięć jakość *Pathosformel* gest ten zawdzięcza połączeniu retorycznej siły z naturalną swobodą działania, kryjącemu tamtą w tej, a ujawnia jako patos nieklamany, prawdę – przez rzadki dar wzruszenia. W samym geście szczególnego znaczenia nabiera odstęp między dłońmi – to on „chwytą czas” w obraz. Więż ma się ku spełnieniu; w puste miejsce między dłońmi, ujętymi w dopełniających się gestach, wsuwa się różaniec o kształcie dobitnie ciężącym (także ze względu na kontrast z otoczeniem) a delikatnie zawieszonym, który „za chwilę” spłynie jak kropla w dłoń Dominika, gotową na jego przyjęcie swoim, odpowiadającym mu, kształtem. Owa „chwila” to mgnieniowy odstęp między różańcem a palcami, podejmujący – z sytuacyjną modyfikacją – temat powołany w *Stworzeniu Adama* Michała Anioła.

Charakter gestu współokreśla się ze sposobem bycia uczestniczących w zdarzeniu postaci: pomost wyciągniętych rąk łączy zwrócone ku sobie głowy, tłumaczy pozę Marii i Dominika, który cały jest tym gestem. Jego sytuacja ruchowa wydaje się przez to prostsza, ale zarazem bardziej reto-

ryczna od bardziej złożonego ruchu Marii. Wyrwana z obrazowego otoczenia jego postać mogłaby budzić wątpliwości co do „naturalności” umieszczenia w przestrzeni, jawiąc się wówczas jako wynik ugody między wymaganym przez przedstawioną akcją zwrotem ku Marii, a wystarczającym, tj. przynajmniej profilowym ukazaniem postaci oraz uprzywilejowaniem przestrzeni obrazowej widzowi. Piramidalna dyspozycja całości dwuznaczność tę osłabia, nadając konieczność usytuowaniu postaci jako jej części, a także żywotnym i naturalnym ruchom i pozom, podyktowanym właśnie kontaktem między nimi.

Ów splot czynników z rozmaitych „poziomów struktury” obrazu decyduje o szczególnym wyrazie grupy Marii z Jezusem. Składa się on na to, co nazwać można otwartością tej grupy, ta zaś sprawia, że nie dominacja – jakby oczywista – stanowi jej główny rys, ale uczestniczenie w zdarzeniu, bycie w związkach, spajanie akcji. Wieńczenie piramidy, umieszczenie na osi i w centrum obrazu nie wiąże, nie usztywnia, nie unieruchamia grupy przede wszystkim dlatego, że czynniki te wyzyskuje ona zgodnie z głównym wątkiem akcji – kontaktem – i to właśnie wzmacnia jego pierwszoplanowość oraz naturalność i oczywistość ruchów, póz, gestów. Oś obrazu, powyżej Marii wyraźnie poprowadzona, w obrębie grupy jest „synkopowana”. Środek obrazu, przypadający w miejscu plastycznie „neutralnym”, poniżej piersi Marii, staje się osią obrotu przeciwstawnych poruszeń. Oba czynniki ustanawiają obszar spojenia przeciwnych, krzyżujących się zwrotów, osadzenia ruchów wybiegających w przestrzeń, penetrujących ją. To, co grupę ogranicza – zarazem łączy ją z innymi; kształt, jaki przybiera tyleż wynosi ją ponad inne, co służy więzi z nimi. Boki piramidy są nie tyle granicami, co wyznaczają pasma, tory, którymi ruch biegnie, w których więź się realizuje. Od skłonionej ku Dominikowi głowy Marii wybiega chusta, ręka, dłoń. Jak Maria głowę, tak Jezus całe ciało skłania ku Eksuperancjuszowi, a tkanina okrywająca tron i lilia Katarzyny Sieneńskiej łączą jego wyciągniętą rękę z podnoszonym ku niemu modelem Cignoli (co do określenia uczestników rozmowy nie ma w literaturze przedmiotu jednomyślności). Wreszcie – wyraz grupy Marii i Jezusa zasadza się na postrzeganej jako oczywista niesprzeczności serdecznego kontaktu matki i dziecka oraz ich obojga z innymi. Bycie sobą i bycie z innymi, jako aspekty współkonstituujące własny sposób ich bycia – to właśnie narzuca się z naoczną oczywistością. Stąd jakby familiarna atmosfera panująca w scenie, rozciągana na charakter więzi matki i dziecka, obowiązuje także poza przedstawioną sytuacją, a przez sposób bycia w niej „przetestowany”.

Powracając do obrazu Ingresa poprzez to, co ma w nim być cytatem z dzieła Lotta, stwierdzamy, że ujęcie wyciągniętych ku Marii rąk zostało



Ryc. 3. Ingres, *Śluby Ludwika XIII*, fragment

w nim zmienione tyle, ile było trzeba, by mogły uchwycić koronę i berło; można rzec – zostały one wsunięte w dłonie Dominika (il. 3, 4). A jednak insygnia trzymane są, zdaje się, zbyt lekko jak na ich ciężar, nie tylko domniemany, ale też „widziany”. Być może chodzi o pokazanie usiłowania wydzwignięcia ich najwyżej, jak to możliwe. Potwierdzałoby to wzmożenie efektu wyciągania rąk przez podniesienie ramion, zmniejszenie ugięcia rąk, zwężenie i wydłużenie pasm, jakie zaznaczają na płaszczyźnie i „podłączenie” do nich reszty sylwety przez biel odwinętego brzegu płaszcza i kołnierza. Mimo odwrócenia całej postaci nieco bardziej w głąb, głowa nie tylko nie przysłania bardziej lewego ramienia, nie tylko nie rysuje się na jego tle, podporządkowując je sobie, ale, cofnięta i ukazująca niewielki fragment twarzy w silnym skrócie, tworzy dokuczliwą sytuację hierarchicznej niejasności między głową, ręką i koroną, co wobec wyrazistości gestu jemu oddaje pierwszeństwo w określaniu sensu ruchu i czynności postaci.

Działanie takie wzmaga owo „podłączenie” reszty postaci do wyciągniętych rąk; biel, która gra tu zasadniczą rolę, zanikając przy prawym konturze sylwety, pojawia się znów u dołu, co daje efekt ściągania,



Ryc. 4. Lotto, *Madonna Różańcowa*, fragment

a przez to – przy wychyleniu do przodu – stwarza sytuację chwiejności, a raczej trudnej do utrzymania skrajności ruchu. Misternie ułożona w tej partii szata nie ukazuje zarysu stóp i nie współtworzy wyraźnego cokołu – jak u Dominika Lotta – lecz ostatecznie podcina stabilność postaci, fałdą biegnącą wskroś sylwety, a wyprowadzoną z rogu pola. Jej kierunek nawiązuje do tego, który wytycza berło. Gdyby zaś ta część miała mieć charakter cokołowy, to o osobliwej tektonice: w rogu pola bowiem rozciągnięciu i załamaniu szaty wzdłuż poziomego brzegu odpowiada niemal ściśle ukształtowanie wzdłuż brzegu pionowego, gdzie ze szatą zlewa się fragment kłęcznika czy krzesła. Ta symetryzacja w sposób widoczny znosi tektonikę „naturalną”, prowadzi oś w kierunku prawej ręki króla, a nadto przywiązuje go do brzegów pola, a nawet – zmieniając w strzałę dopasowaną do rogu – tyleż przytwierdza doń, co celuje poza pole, wiążąc czynniki z różnych „poziomów struktury” dzieła.

Wszystko to sprawia, że poza króla, na pozór oczywista, okazuje się niejasna, a zarazem zyskuje na dramatyzmie. Gest niby rytualny, symboliczny, konwencjonalny, jest najpierw udosłowniony, a potem skrajnie wysiłony, a przy tym – niejednoznacznie skierowany. Król, zwrócony

w głąb – przecież ani w przestrzeni ani w płaszczyźnie nie kieruje się ku Marii. U Lotta „kompromisowe” usytuowanie w przestrzeni nie przeszkodziło spełnieniu kontaktu – ani przyjmowaniu, ani ofiarowaniu. Odmienność kompozycji obrazu Ingesa odbiera tę możliwość. Ku Marii biegnie tylko wzrok króla. Choć mało widoczne – jest to z pewnością najważniejsze – i znamienne.

Jednak i w tym punkcie napotykamy dwuznaczność. Król wznosi wzrok ku Marii – jest to tyle niewątpliwe, co ledwie widoczne. Widoczne doskonale jest zaś co innego – to, że „ma na muszce” inny obiekt: oko jest punktem przyłożenia kierunku już wspomnianego, prowadzonego przez berło, a dalej stopę anioła i fałdy jego szaty do punktu rozbłysku na złoconym obrzeżu odsuwanej zasłony. Gdyby więc linia ta nie biegła wskroś anioła, można by powiedzieć, że ukazuje możliwość pośrednictwa w kontakcie. Lecz anioł nie nadaje się na mediatora; szczególna poza, w jakiej jest ukazany, zamyka go w sobie, kierunkuje do wewnątrz. Na zewnątrz wybiega tylko spojrzenie, skierowane na drugiego anioła, ten zaś, patrząc na króla, zamyka koło kontaktu – pozornego, bez wzajemności, „za plecami”. Lecz berło wskazuje przecież mimo anioła gdzie indziej – wielorako ku granicy: dotyka (tak jak korona) poziomej osi pola – granicy dwóch stref płaszczyzny, celuje w zasłonę – granicę dwóch stref przestrzeni, panią początku i końca widowiska.

Nie sposób poprowadzić tu dalej opisu choćby równie szczegółowego. Jednak ostatnie spostrzeżenia pozwalają już wypowiedzieć słowo, które – jak myślę – zbliża nas ku temu, co unaocznia obraz Ingesa w perspektywie, którą dobitnie narzuca, a którą utwierdza związek z obrazem Lotta – w perspektywie kontaktu, więzi między postaciami: daremność. Zapytajmy przeto jeszcze, jaki ma w niej udział sposób bycia w obrazie Marii z Jezusem.

Jeśli świadectwa odbioru obrazu (przywołuje je Robert Rosenblum) określają zachowanie Marii jako aroganckie czy zgoła podające w wątpliwość jej niewinność, to właśnie odczytują charakter odzewu na próbę nawiązania kontaktu. Jej twarz unieruchomiona przez regularność i umieszczenie ściśle na osi, zwierza w sobie to, co charakteryzuje całą grupę. Jej więź z dzieckiem określa ruch do wewnątrz, którego sens sytuacja rozwiązuje nie jako tok czynności, ale jej przerwanie, co króla stawia w roli intruza. Kontakt z dzieckiem ma więc charakter incydentalny, nic nie mówi o więzi poza tą właśnie chwilą, a zarazem dojmująco konieczny, jakby zastygły. Ta osobliwość oddziaływania grupy naprowadza wraz z wcześniejszymi spostrzeżeniami na uchwytną swoistość dzieła. Jej czynnościowa niejasność – jakby ustawienie głowy, ruch rąk, usadowienie Marii wzięte były z przedstawień rozmaitych czynności – podporządkowuje udział w zdarzeniu konsekwencji wzoru płaszczyznowego, w któ-

ry grupa jest ujęta. Wzór ten ulega skłonności do frontalizacji, redukowania kierunków biegnących ukośnie w głąb, prowadzenia konturów jak najprościej, by dobitnie określić postaci jako płaszczyzny – części płaszczyzny obrazu. Wiąże się to z ujęciem przestrzeni, której – jak to ujmuje Michael Brötje – doświadczamy w obrazach Ingesa przez jej określenie w oglądzie jako ustalonej między granicami obrazu płaszczyzny, wielkości z istoty różnej od skończoności przedmiotów składających się na treść obrazu i do nich niesprowadzalnej, co możliwym, a zarazem nadrzędnym czyni doświadczenie nieskończoności przestrzeni<sup>2</sup>.

Jak w przypadku króla, a szczególnie uderzająco aniołów, tak i tu wygląd postaci charakteryzuje przebieg wydzielanego przez nie pasma płaszczyzny, rządzonego zasadą, której wzrokowa dobitność dominuje nad treściowym celem działania. Ponieważ wyrażające się w tej zasadzie zachowanie odnosi postaci do otaczającej przestrzeni niezależnie od uwikłania w zdarzenie, z owego zdarzeniowego punktu widzenia zachowanie to wygląda osobliwie. Charakterystyczna dla postaci Ingesa pasywność, krzyżujące się w obrębie postaci ruchy odwrotu od otoczenia, składające się na obraz zniewolenia, odzwierciedla nierozwiązywalną sprzeczność między uwarunkowanym przestrzennie i czasowo istnieniem postaci a przestrzenią, która jako beczasowo-nieskończona jest dla nich zupełnie nieosiągalna<sup>3</sup>. Sprzeczność ta dotyczy króla; gest, który jest nade wszystko wybieganiem na zewnątrz, próbą związku z przestrzenią, ujawnia niewzruszone, obrazowe podstawy swego fiaska. Wzmaga to poczucie daremności działania, którego oczywisty sens niweczy ponadto wystąpienie granicy niewidocznej, a niemożliwej do przekroczenia. Ujęty w pasmo strzelające poza pole, a zarazem dobitnie wpasowany w kąt (jak w upiornym filmie z efektami specjalnymi, wlokąc za sobą wyciągnięte ręce jak kilwater) wyjeżdża niby za jednym podmuchem z przestrzeni, za którą z drugiej strony zapadnie zasłona, pozostawiając ją pustą – a przecież opuścić jej nie może.

Lecz te znamiona niespełnienia usiłowań króla możemy odczytać inaczej – jako zmianę charakteru gestu, celu działania: rezygnację z tego, który ujawnił swą niestosowność, na rzecz innego – patrzenia. Jakby powtórzenie gestu z obrazu Lotta wykazało niemożność powtórzenia zdarzenia, więzi, przekazania czegokolwiek w kierunku przeciwnym – niemożność, która zmienia go w gest prośby o trwanie, o przedłużenie wizji. I choć odpowiedzialny za to anioł pozostaje poza możliwością kontaktu, wizja jeszcze trwa i dzięki obrazowi jesteśmy wraz z królem jej

<sup>2</sup> M. Brötje, *Ingres in seinem Verhältnis zu Raffael und Michelangelo*. „Giesener Beiträge zur Kunstgeschichte” B. III, 1975, s. 250.

<sup>3</sup> Tamże, s. 248, 253.



Ryc. 5. Eugène Delacroix, *Wolność wiodąca lud*, 1831, Paryż, Luwr

świadkami; jakby to artysta wysłuchał wyladowanego w tym geście wołania, czyniąc mgnienie nieustającym. Takie pojęcie gestu inaczej też określa zachowanie Marii; jest naturalne, godne, może nawet wstydlive jako zachowanie kogoś, kto wie, że jest oglądany. Wszelako: *tu zaszła zmiana*. Tematyzując bycie oglądanym, obraz odsuwa nas od udziału w zdarzeniu na dystans świadomości patrzenia, postrzegania, na dystans – estetyczny.

Wznoszenie się w obrazie ku Marii to określanie wzrokowej kontemplacji jako jedyne go możliwego kontaktu z nadprzyrodzonym, to tematyzowanie patrzenia samego i wzrokowych jakości obrazu, pojmowanych w kategoriach podziałów płaszczyzny i ich odniesienia do niezmiennego w swoim sposobie bycia pola. Wskazanie na zasłonę – to przejście do górnej strefy obrazu, w której ta konfrontacja „czystych” podziałów z polem jest dobitna, i sfinalizowanie doznania jako nadrzędnego wobec treści, oglądowego doświadczenia nieskończoności.

Homogeniczna w sobie forma płaszczyznowa grupy, otoczona przez wzajemnie homogeniczne wartości płaszczyznowe przestrzeni, jawi się jako rozpięta między



Ryc. 6. Tycjan, *Pieta*, 1573-1576, Wenecja, Akademia

nimi. Przestrzeń jako płaszczyzna o własnej wartości formalnej, przeciwstawia postaciom własną określoność, określona jako nieskończona przestrzeń nie podlega przywłaszczeniu przez czasowe, skończone działanie postaci. Odwracając się od przestrzeni zewnętrznej, zwierając w sobie (wszystkie kierunki wskazują do wewnątrz, żadna z postaci nie wybiega wzrokiem w przestrzeń) grupa zachowuje się zupełnie zgodnie z wykazanymi warunkami jej istnienia, ma przeto wyraz znaczenia i konieczności<sup>4</sup>.

Jednak pytanie, na które obraz Ingresa naprowadza – nie jest jeszcze dosłyszane. Z pewnością, pewien rodzaj więzi z Bogiem okazuje się niemożliwy – już niemożliwy. Różnicy w charakterze kontaktu ukazanego w obu dziełach nie objaśni łatwo wiedza o tym, że w jednym ukazano obcowanie świętych, a w drugim usiłowania śmiertelnego. Choć w obrazie

<sup>4</sup> O tondzie *Caritas*, tamże, s. 253.



Ryc. 7. Delacroix, *Wolność wiodąca lud*, fragment



Ryc. 8. Tycjan, *Pieta*, fragment

Lotta wysunięty spod szaty czubek stopy Marii przekracza ku świętym granicę wynoszącego ponad nich podwyższenia, a u Ingesa odskakuje jak porażony na najdalsze od wyciągniętej korony miejsce chmurnego cokołu, to może jego obraz miał pokazywać to samo. Wszak jest jeszcze Bóg, kult, ołtarz, obraz, a przecież poczucie zmiany jest przemożne. Odłóżmy próbę sformułowania tego pytania, dopuszczając rozpoznanie przypadku, który być może prowadzi także w jego pobliże.

Obraz Eugeniusza Delacroix *Wolność wiodąca lud* (il. 5) należy do owych dzieł, które znamy tak dobrze, że przestajemy je widzieć, których „oczywiste” znaczenie wbite zostało przez sprowadzenie ich do roli ilustracji „historycznej”, znanej od dzieciństwa. Pobudkę ożywiającą widzenie przynosi i tym razem dostrzeżenie związku z innym obrazem, a jego prześledzenie odsłania rysy dzieła tyle nieprzeczuwane, co odnoszące się ciekawie do biografii twórcy czy dziejów obrazu – o czym nie będzie tu mowy. Zrazu przez tak dobrze znaną postać Wolności obraz Delacroix kieruje ku innemu sławnemu dziełu: jest to *Pieta* Tycjana z Akademii Weneckiej, malowana w latach 1573-1576, ostatnie wielkie jego dzieło (il. 6). W pierwszym spojrzeniu może szczególnie zwraca uwagę postać św. Marii Magdaleny (il. 8), ukazana w niezwykle dynamicznej pozie, której sens – jak i całego obrazu – nie został dotąd, zdaje się, pieczołowicie rozważony. Pozę tę podejmuje Delacroix (il. 7); modyfikuje ją, rzecz jasna, włączając w nowy kontekst, lecz przede wszystkim rekwizytem i to jak gdyby czyniąc coś, do czego obraz Tycjana zaprasza, co – z tej perspektywy – spełnia gest, w jakim ukazana jest Magdalena. Znając *Wolność*, widzimy nieomal w obrazie Tycjana sztandar i karabin: prawa ręka Magdaleny sięga, zda się, po łaskę Mojżesza, tworzącą z szatą właśnie jakby odwrócony sztandar, lewa „sięga” po kontur postaci Marii, zwracając uwagę na grę bliskich, lustrzanych konturów postaci i tła. Mamy więc do czynienia z podjęciem, a zarazem przekształceniem gestu o tradycji z pewnością antycznej, tyle że nie do końca rozpoznanej, choć głos zabierali wielcy materii tej znawcy (godna rozpatrzenia wydaje mi się zwłaszcza jego bliskość gestowi Pedagoga z historii Niobe).

Związek między obrazami nawiązują więc postaci szczególnie w nich uderzające. Potwierdzenie wagi tego nawiązania dla obrazu Delacroix uzyskujemy stwierdzając drugie, podobnie bliskie powtórzenie: postać mężczyzny klęczącego czy raczej dźwigającego się u stóp *Wolności* (il. 9) – to lustrzany obraz postaci z obrazu Tycjana, określanej na ogół jako Józef z Arymatei (il. 10) (niekiedy, dawniej, jako św. Hieronim; sens tej postaci jest chyba bardziej złożony i związany z epitafijnym przeznaczeniem obrazu). Wystarczy to, by nas przekonać o złożonym charakterze związku, zwłaszcza że nie wyczerpuje to zbieżności. Pozwala zarazem wysunąć pierwsze przypuszczenie, co do sensu, jaki obraz Delacroix uzyskuje

w świetle odniesienia do *Piety*. Mówiąc zwięźle: jawi się jako obraz, z którego uszedł Bóg. Jest to najbardziej uderzający, a zarazem jakby mechaniczny skutek przejścia polegającego, z grubsza biorąc, na zsunięciu postaci, co oznacza usunięcie spomiędzy nich postaci Boga wcielonego i jego matki, na dosunięciu obu przejętych postaci z obu stron do pionowej osi obrazu, na której w obrazie Tycjana znajduje się właśnie grupa matki i syna. Efekt tej operacji uderza zwłaszcza w sytuacji postaci klęczącej, która zderza się z Wolnością, w osobie której gest oddawania czci nie znajduje odzewu.

Czy zabieg ten oznacza ubóstwienie Wolności? Eliminujące przesunięcie stwarza raczej sytuację konkurencyjności, braku w obecności, wyparcia czy też wypełnienia pustki, uzurpacji, antyubóstwa. Sam wygląd Wolności unaocznia jej dwoistość w wyniku charakterystyki zarazem dobitnie cielesnej i idealno-antykizującej. Zasadnicza dla napięcia jej ruchu modyfikacja wzoru: zwrot głowy, ukazuje profil antyczno-grecki, a może raczej – Flaxmanowski. Tak dobrze znany gest Wolności określilibyśmy pewnie chętnie jako pełen wyrazu. Lecz co właściwie wyraża? Pozą i odzieniem przywołując Samotracką Nike – nie ma nic zgoła z chłodu marmuru. Przefiltrowany bodaj przez barokową rzeźbę kroczący kontrapost łączy, ze swej natury, ruchy o różnym sensie i kierunku, których nie wyczerpuje marsz naprzód. Sensów tych poszukując, musimy opuścić klęczącego u stóp Wolności, tak jak ona go mija, nie patrząc – znamienne – dokąd idzie, lecz za siebie, jakby szukając tych, co pójdą za nią. Jej wzrok pada na postać, w której upatruje się z reguły autoportretu Delacroix, a którą nazwijmy artystą. Ma on, w przeciwieństwie do innych, niewielkie pole przed sobą. Lecz czy wyboru? Raczej unaocznia ono wahanie, nie tak żwawe podążanie z prądem naprzód. I może ono właśnie przykuwa uwagę Wolności, na niego patrzy, jemu, zda się, demonstruje flagę. Zwrot ten i sposób trzymania flagi osłabiają wyrazistość kroczenia, wzmagają zaś moment przewodzenia – jest to marsz baczący na to, ilu i kogo zagarnia. Lecz niejednoznaczność jej zachowania zawiniona jest na innej jeszcze płaszczyźnie. Wolność, powiedzmy tak, sama łopecze jak sztandar, uwiązana od oświetlonej strony do osi obrazu i rozpuszczona od ciemnej. Tam, podejmując wspomniany, tycjanowski temat zespolenia przez grę konturów i tła, tworzy wraz z wymachującym pistoletami gawroszem rodzaj najeżonego agregatu bojowego.

Sposób trzymania sztandaru, oś obrazu – dotykamy momentu, który dopowiada charakterystykę Wolności, lecz zarazem prowadzi do odrębnego tematu, otwiera inną perspektywę. Sposób pojawiania się sztandaru w obrazie, sposób jego trzymania, nie jest byle jaki, lecz taki właśnie, wybrany. Jaki jest jego sens? Choćby to, że sztandar nie mieści się w obrazie, że drzewce spotyka brzeg pola nieomal dokładnie w połowie jego dłu-





Ryc. 9. Delacroix, *Wolność wiodąca lud*, fragment

gości, na osi, ze drzewce i ręka, wyprostowana i widoczna od strony zacięnionej, a więc doznawana jako ciemne pasmo, tworzy ostry kąt, utworzony przez odcinki o równej długości i lustrzanym odchyleniu od osi, celujący w górę. Szczególny wyraz tego gestu, tak ideowo ważnego, niesienia sztandaru, unaocznia ograniczenie bezkonkurencyjnego, zdawałoby się, panowania Wolności, tematyzuje działanie siły należącej do porządku innego, ukrytego, a jednak nie pozostającego bez wpływu na bieg zdarzeń, wikłający przedstawionych ludzi. W akcji bierze udział brzeg i oś obrazu, zawłaszczając i przytwierdzając sztandar, który Wolność, w zależności od skierowania widzenia, już to niesie, już to – czepia się go.

Jest to moment ważny dla sensu obrazu, a zwłaszcza postrzegania tego, co dzieje się w jego lewej połowie. Dla charakterystyki Wolności oznacza kolejne napięcie, otwiera pole sensów między przywłaszczeniem a służbą, zwłaszcza zaś zawiesza ruch między parciem naprzód a trwaniem. Ten pomnikowy składnik nie tylko wzmacnia niezwykle nasycenie



Ryc. 10. Tycjan, *Pieta*, fragment

znaczeniem tej postaci, ale też określa jej stosunek do dolnej partii obrazu, cokołowej w tej perspektywie. Ze strefy tej, przypominającej pomniki tryumfalne, na których zapelniali ją pobici bądź przedstawienia alegoryczne, dźwiga się ku Wolności znana już postać, teraz przywodząca na pamięć np. wdzięcznych zwyciężonych z *Bitwy pod Ilawą* Grosa. Poza tym panuje tu śmierć. Sposób ukazania poległych po obu stronach i leżących tu jak w Mickiewiczowskiej „rozjemczej mogile”, szokował współczesnych, a i dziś określiłibyśmy go jako brutalny. Wskazywano, że środki dla takiej prezentacji czerpał Delacroix z dzieł Géricaulta i Goi. Lecz na trop tego, co w tym przedstawieniu śmierci najbardziej wstrząsające, jej odczłowieczenia, naprowadza odwołanie się w obrazie do innego jeszcze dzieła. Jedna z ilustracji Flaxmana do *Iliady* przedstawia wleczenie za rydwanem zwłok Hektora (w owej kilkakrotnie przez Flaxmana powtarzanej pozie podwójnego przełamania ciała w zygzak, głową w dół). Pozostaje on bohaterem. Inaczej tu. To, co łączy scenę z *Okropnościami* Goi – odarcie – odnosi się i do tej sfery. Przygotowane przeniesieniem pozy na

współczesne pole bitwy w „reporterskim” ujęciu masakry w Jaffie przez R. K. Portera, staje się odarciem nie tylko z heroizmu, lecz z człowieczeństwa po prostu, przejmująco ukazany przez odwrócenie ludzkiego porządku: hierarchii ciała, jego ułożenia, odziania i obnażenia; porządku przypominanego przez postać Chrystusa w *Piecie*<sup>5</sup>.

Na takim to cokole stoi Wolność, wywyższona ponad tę strefę na tyle, że dopuszczając jej ruch do przodu skłonni jesteśmy go widzieć jako jej przekroczenie. Inaczej inni – stają przed granicą, wobec której rozmaicie się zachowują. Nie dostrzegając jej jako takiej, przekracza ją gawrosz – bez namysłu, robiąc coś oczywistego. Idzie nie tylko obok Wolności, ale przed nią, daje przykład i tym, którzy za nią podążają i nam, bo na nas patrzy. Czy rzeczywiście jest to ta postać, którą tak dobrze znamy – i kochamy? W każdym razie – nikt oprócz niego nie jest tu dzieckiem. Hm.

Nie jest nim na pewno artysta. Obserwowany przez Wolność patrzy w siebie. Coś go powstrzymuje w marszu – lecz czy ma wybór? Za nim – pracy tłum i jego *pars pro toto* tuż za plecami, w pozie niemal bliźniaczej, ale uniesioną szablą wszczynający ruch nie tylko dalej podjęty i wyladowany przez gawrosza, ale zapędzający, zamierzający się – na kogóż to? Przed nim – ostatnie tchnienie i śmierć. Włączony w ciąg kolejnych faz ruchu, znajduje się jakby w pracującym w lewej połowie obrazu kole, a przecież – coś go powstrzymuje. Nie jest to tylko ten skrawek wolnej przestrzeni, który, jako jedyny, ma przed sobą. Coś jeszcze – przekątne pola obrazowego. Artysta jako kształt zbudowany jest na obrazie wokół pionowego pasma, które od przekrzywionego cylindra do zgiętego kolana wcisnięte jest między linie przed nim się zbiegające. Wpisaniu między nie, blisko punktu przecięcia, zawdzięcza także swój szczególny wyraz postać klęcząca. Inny porządek, wywołany już przez sposób ukazania sztandaru, i tu się ujawnia. Kontakt ze sztandarem nawiązuje artysta i w inny sposób.

Na zaciśnięte na karabinie ręce zwrócilibyśmy uwagę tylko jako na element, który wraz z wyrazem twarzy ukazuje zaciętość czy determinację postaci, gdyby nie to, że – gdzieś już je widzieliśmy. Czy nie są to ręce Mojżesza z *Piety* (il. 11, 12)? Mojżesza, z którym jeszcze Kandinsky porównywał artystę? Ręce te nie dźmierzą laski, którą można wydobyć wodę ze skały, by napoić spragnionych, ani wziętych od Boga praw; nie dźmierzą też sztandaru. Ręce – artyści, Wolności... Niby te same, a przecież czego innego się imają, co innego w nie wpada, co dopuszczają, jako swoją możliwość. *Tu zaszła zmiana*. Przyjrzenie się im, pytanie o ich sens, przestaje zakrawać na czystą dowolność, a zajmowanie się sposobem noszenia cylindra nie jest już może co najwyżej zabawne. W ukształtowaniu obra-

<sup>5</sup> Na Flaxmanowskie elementy przedstawienia wskazywano, nie pisano za to, zdaje się, o znaczeniu grafik Portera, nie tylko dla tego obrazu Delacroix, ale np. *Rzezi na Chios*.

zu spostrzegamy bowiem moment konkurowania o sztandar: artysta i sztandar jako kształty skłaniają się ku sobie, odpowiadają sobie jako lustrzane kształty przecięte linią, wreszcie drzewce sztandaru dąży do połączenia z karabinem albo też postrzegane jest jako oderwane odeń, a raczej – odcięte szablą, tu właśnie podejmującą znany już gest, a pochwyconą przez powiewającą przepaskę Wolności.

Jest więc artysta szczególnym uczestnikiem działania. Wybrany przez Wolność, sam na nic nie patrząc, ogarnia jakby całość uwarunkowań, przybiera postawę, będącą unaocznieniem pytania: co ja tu robię? – które za niepozorną, spowszedniałą formą kryje, jak to nie raz bywa, podstawowy, egzystencjalny niepokój. Jest jedynym refleksyjnym uczestnikiem pochodu, który – odwrócony od katedry i *city*, które za chwilę przysłoni dym i kurzawa – podąża tam, gdzie idzie się przez śmierć, której nagość odkrywa człowiek ukazany przy lewym brzegu obrazu – jako nie-ludzką, a więc już-nie-śmierć.

Na jej progu, przed artystą, napotykamy znów tę postać, która, wraz z Wolnością, skierowała nas ku obrazowi Tycjana. Jej pierwowzór w tamtym obrazie jest częścią trójosobowej grupy, która ze zniewalającą trafnością odpowiada na wyzwanie ukazania w zwykłości postrzegalnych, zmysłowych ludzkich uczuć, póz, gestów, tego co nadzmysłowe, a tu – sensu zbawiennej ofiary Boga-człowieka. Udział, współcierpienie Marii ukazane jest nade wszystko jako zgoda, przyzwolenie na to, by stało się to, co się stało, jako ból dojrzały, znoszony z prostotą obejmującą i to, że nie jest on sprawą osobistą, przyzwolenie na oglądanie i jego i cierpienia, które jest jego sprawcą. Cierpienia – lecz już przewycięzonej śmierci: Chrystus spoczywa na kolanach Matki, lecz jego głowa, przez nią podtrzymywana, zwraca się jakby własnowolnie ku klęczącemu, uzyskując tę niezwykłą jakość przemawiania w każdym czasie właśnie tym mgnieniowym przebłyskiem skinienia, wyszeptania „nic to”, ożycia, które ożywia, zwrócenia się ku śmiertelnemu z wieścią, która przynosi mu nieśmiertelność, przewodzi go przez granicę. Jego udział uwidacznia to mgnienie – przez napięte wyczekiwanie, zbliżenie głowy i to, że wskutek pograżenia twarzy w cieniu cały jest patrzaniem, uzyskuje ziszczenie obietnicy błogosławieństwa dla tych o czystym sercu.

Także w obrazie Delacroix klęczący zarysowany padającym na głowę i plecy światłem, z twarzą pograżoną w cieniu i niewidocznym spojrzeniem, działa swoim dramatycznym ruchem. Nie dane mu jest zajrzeć z bliska w jaśniejące, życiodajne oblicze. Jeśli i on znajduje się na przejściu, to w udosłownionym sensie; zniewolony i zaślepiiony przez Wolność, która na niego nie patrzy, choć ma go u stóp, lecz „zaliczywszy” mija, rozglądając się za kolejnymi wyznawcami. Zamiast wskrzeszenia mamy zaślepienie wiodące na zatrąte, rozdzielenie życia i śmierci, daremność ofia-



Ryc. 11. Delacroix, *Wolność wiodąca lud*, fragment

ry. „Już jest martwy”, dźwiga się na rękach z pobojowiska, by „raz jeszcze spojrzeć”, a „ostatniość” i beznadziejność jego ruchu wynika tyle z uchodzenia sił, co przejścia „bóstwa” mimo.

A przecież, o ile pada nań światło, zdolny jest jeszcze nawiązać kontakt, który ziszczając się zmienia charakter zdarzenia. Wzdłuż osi obrazu – która odróżnia też dwie strony akcji, stronę marszu, walki i groźby oraz stronę namysłu, zatrzymania, przez swą mgnieniowość i niweczenie naporem, zmienianego w osaczenie i przymus – klęczący osiąga więź ze sztandarem, więź najściślejszą, na planie, który sam sztandar otwiera, na który przeprowadza. Kolor, zadzierzgamc tę więź, zmienia charakter gestu. To nie tylko ślepe zapatrzenie w Wolność, ale też konwulsyjny ruch konającego z pragnie-



Ryc. 12. Tycjan, *Pieta*, fragment

nia i skwaru, co doczołgawszy się do źródła unosi się, wyciąga głowę, by, jeśli już nie napić się, to choć ochłodzić, ukoić – by spłynęło nań, spadło to, co jest życiem. I zostaje mu to dane: czerwien sztantaru spływa mu na głowę, spada jak martwy ptak, jak wspomnienie o locie i w zestroju sztantarowej triady unosi go, pozwala jeszcze powstać, tworząc więź, która spycha Wolność na ubocze. Trudno mocniej podkreślić wagę koloru, więzi przezeń tworzonej, której nie zniweczy cięcie szabli – owszem, i ona znajdzie się w obrębie przyciągającego promieniowania tak wyniesionego w powadze sztantaru, w orbicie konkurowania o sztantar, pochwycona czy też fechtująca z przepaską Wolności – bo to więź innego rzędu, na planie, którego to cięcie się nie ima. Rozterki intelektualisty ustępują pola te-

mu dramatowi ostatniego tchnienia, które jest zarazem przejrzeniem i spełnieniem, które jest iskrą nadziei w tumulcie marszu ku śmierci, już-nie-śmierci. Także dla niego flaga była tym, co najbliższe, tym, o co szło, co rozwija się poza uczipioną do niej Wolnością.

Także w stosunku do owego innego planu, do tego, skąd wszystko, co jawi się w obrazie, nieuchronnie bierze sens, z czego się wyłania, dostrzegamy różnicę, także tu zaszła zmiana w stosunku do przywołanych przez dzieła Ingesa i Delacroix dawnych obrazów. Wtedy „ukryte siły” pola, jakości nadawane składnikom otwieranego widoku przez pole, przez miejsce, jakie w nim zajmują, kryły się w nich, wchłonięte przez „oczywistość”, przystawalność obrazu i świata, a więc – jego przejrzystość. Możliwość „światoobrazu” związana była z rządzącym nim przekonaniem o jedności i ogarnialności świata. Sposobu jego unaoczniania dociekał Michael Brötje w związku z zasadami kształtowania siedemnastowiecznych pejzaży holenderskich. Unaocznienie to opiera się na możliwości sprowadzenia, wydobywanych przez umiejscowienie w polu, przeciwstawnych zachowań przedmiotów do jedności obejmującej je wszystkie przestrzeni – przez ich odniesienie do granic pola i zespolenie z nimi. Jedność przejawia się właśnie w tym, że każdy sposób zachowania w przestrzeni pociąga za sobą reakcję przeciwną. Dzięki temu to, co przedmiotowe, jako całość jest w stanie wytworzyć równowagę swoich przeciwieństw w obejmującej je jedności przestrzeni otwieranego widoku, który jawi się jako całość z istoty zamknięta. Malarstwo takie nie zna pola obrazowego jako jednorodnej płaszczyzny; nie mogąc jako takie uzyskać własnej wartości formalnej, pole jest tylko nośnikiem porządku, zespalającego linie i kierunki z brzegami obrazu.

Odsyłając do „całości świata”, którego struktura podstawowa jest odzwierciedlona w jedności upostaciowania tego, co się każdorazowo jawi w swej jednostkowości, obraz ani nie wiąże się bezpośrednio z nieskończonością, ani nie dopuszcza przecucia czegoś takiego. Bowiem przedmioty zespolone w jedność, związane są z warunkami jej realizacji, obowiązującymi tam, gdzie materialny byt ustanawia się w przestrzeni: z kierunkami wymiarów przestrzeni samej. Orientując się podług tych zasadniczych kierunków, jednostkowy przedmiot partycypuje w wartościach powszechnych, przez które uzyskuje „porównywalność” z innymi przedmiotami (wbrew oddaleniu w przestrzeni), tak, że każda poszczególna wartość doznawana jest jako powszechne określenie bytowe, zarówno za sprawą swojego odniesienia do granic obrazu, jak wynikania z jedności, która potwierdza konieczność jej związku ze wszystkimi innymi kierunkami. Skoro w ten sposób w poszczególnym przedstawieniu kawałka świata to, co przedmiotowe uprawomocnia się przez odniesienie do nie związanych z treścią obrazu jego granic – pejzaż staje się modelem świa-

ta w ogóle, którego podstawową strukturę realizuje w sobie jako poszczególne przypadki. Jednak sam świat jest przeto określony jako skończona jedność, jako „całość świata”, która jest zorganizowana na tych samych warunkach, co doznawany jako z istoty skończony jego wycinek. Gdyby przestrzeń była nieskończona, poszczególne przedmioty nie mogłyby jawić się w niej jako „bohaterowie obrazu”, przedstawiać panujących ośrodków przestrzeni, członować jej. W swoim stosunku do nieskończoności wszelkie miejsca przestrzeni są wobec siebie równoważnościowe, ba, wymienne, ponieważ nie są w stanie określać tej, która nie ma ani granic, ani centrum. Nieskończoność w każdym miejscu z tą samą absolutnością umyka przyporządkowaniom<sup>6</sup>.

Różnica stanowiska, jakie dzieła Ingesa i Delacroix zajmują wobec tej istotnej inności pola, podziałów i hierarchii przez nie narzucanych, wobec koloru i otwieranego przezeń spektrum różnic i więzi, polega na tworzeniu dzieła jako utrzymywaniu napięcia tam, gdzie niegdyś panowała przejrzystość. Związana z następstwem w czasie, jawi się jako zmiana. U Ingesa wizerunek Boga ustępuje pozostawiając po sobie to, co Brötje określa jako unaocznienie nieskończoności; naprowadzając na ową istotną różnicę. U Delacroix świat zatrząskuje się przed Bogiem jak zasuwana kurtyna; oś obrazu pozostaje nie-widocznym śladem po jego wyparciu. Sens zachowań zmienia się; co innego wpada w ręce, gesty trafiają w próżnię. Pozostaje trop czegoś istotnie innego.

Nie patrz na mnie – mówi Maria z obrazu Ingesa. Przedstawienie ma się ku końcowi. Kurtyna opada. Epoka przystawalności obrazu i świata dobiega przesilenia. Czas oglądania Boga odchodzi w przeszłość i wspomnienie.

To, co wspólne dla obu notatek związków wydobytych z obrazowego dziennika i wstępnie tu rozważonych – to wskazanie na chwilę przesilenia się malowania wobec zadania spajającego dotąd sztukę Zachodu: ukazywania nadprzyrodzonego. Wspólnota czasu, osiągnięcia przez czas „świato-obrazu” chwili, w której nie ma w nim miejsca dla Boga. Przedstawianie jako narzędzie rozporządzania tyle go eliminuje, co przez eliminację tę upewnia się w sobie. Nie włada jednak dziełem. Usiłując się samo zdefiniować natrafia ono na trop czegoś, czego nie może przeciągnąć na stronę przedstawienia, co tym uporczywiej się ujawnia, im bardziej dzieło usiłuje wyczerpać świat, sięgnąć jego granicy. Staje się malowaniem samego malowania, w miejscu domknięcia definicji dotyka czegoś, co zdradza tylko tyle, że jest z istoty różne. Przywołajmy na koniec określenie tego czasu i miejsca w nim artysty.

<sup>6</sup> M. Brötje, *Die Gestaltung der Landschaft im Werk C. D. Friedrichs und in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*. „Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen” 19 (1974), s. 51-54.

Ten czas biedy, czas lichej, czas marny to epoka, „do której my też należymy”. Określa ją „niestawiennictwo Boga, «brak Boga», co oznacza, że żaden Bóg nie skupia już na sobie ludzi i rzeczy w sposób oczywisty i jednoznaczny i że nie składa już, takim skupieniem, dziejów świata pozwalając w nich przebywać ludziom. Wszelako brakiem Boga daje o sobie znać coś gorszego jeszcze. Nie tylko zbiegli bogowie i zbiegł Bóg, lecz w dziejach świata wygasł blask boskości. Czas nocy świata jest marnym czasem, gdyż marnieje coraz bardziej. Zmarniał aż tak, że nie potrafi rozpoznać, iż brak Boga jest właśnie brakiem”. Świat taki chyli się ku otchłani; trzeba koniecznie jej doświadczyć i sprostać, „trzeba by byli tacy, którzy siegają w otchłań”. Są to poeci. Są to „ci ze śmiertelnych, którzy [...] tropią trop zbiegłych bogów, idą za nim i w ten sposób wytropią dla pokrewnych im śmiertelnych drogę ku zwrotowi. Do istoty poety, który w takiej epoce jest naprawdę poetą, należy, że wskutek zmarniałości czasu problemem poetyckim staje się dla niego przede wszystkim sama twórczość i powołanie poety. Dlatego «poeci marnego czasu» muszą z rozmysłem tworzyć poetycką istotę poezji”<sup>7</sup>.

#### Źródła ilustracji:

- INGRES: Robert Rosenblum, *Jean-Auguste-Dominique Ingres*. Paris 1968, Editions Cersle d'Art, La Bibliothèque des Grandes Maîtres, tabl. 33.  
 LOTTO: Anna Banti, *Lorenzo Lotto*. Firenze [b.r.w.], Sansoni, il. 208.  
 DELACROIX: René Huyghe, *Delacroix*. London 1963, Thames & Hudson, tabl. XIII.  
 TYCJAN: Hans Tietze, *Tizian. Leben und Werk*. Wien 1936, Phaidon Verlag, il. 288.

#### TRACE OF RUNAWAY GODS, ON THE VOWS OF INGRES AND *LIBERTY* OF DELACROIX

#### Summary

The article, opening with some remarks on the role of relations between paintings in the study of art history, is an attempt at a careful look at two famous pictures: *The Vows of Louis XIII* by Ingres and *Liberty Leading the People* by Delacroix. The refreshing impulse which has given rise to this attempt is a relationship of the two pain-

<sup>7</sup> M. Heidegger, *Cóż po poecie?* Przeł. K. Wolicki, (w:) tegoż, *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*. Wybrał, opracował i wstępem opatrzył K. Michalski, Warszawa 1977, s. 168.

tings to two other ones, hardly less known: the *Madonna with the Rosary* by Lotto and Titian's *Pieta*. In the course of comparative analysis, first, the painting of Ingres is claimed to represent a futile attempt at establishing contact, so seminal and obviously successful in the case of Lotto, while the painting by Delacroix, compared with the work of Titian, reveals itself as the one from which God is gone. As a result of focusing attention on the causes of ambiguous expression of *dramatis personae*, "another order" is brought into play (the expanse of the pictorial field with its axes and edges which is immutable and inaccessible to representation) as something essentially different from everything that has been represented in the pictures, without which, however, the represented would not have appeared at all. The paintings by Ingres and Delacroix make us realize that difference, exploited in the other two pictures without any conflict. The meaning of the pictures is traced in the text until the moment when the essence of painting, revealing itself as a common theme of the works under consideration, suggests as a definition of the area which they all traverse the Heideggerian "trace of runaway gods."