

POLEMIKI

WOJCIECH BAŁUS

JAK SIĘ POLEMIZUJE MŁOTEM (HERMENEUTYCZNYM)

Michał Haake zainteresował się moją książką¹. To cieszy. Nie ma bowiem dla autora nic gorszego, niż kompletny brak odzewu po opublikowaniu jakiejś pracy. Michał Haake nie napisał jednak recenzji, lecz polemikę. Polemika jest wyzwaniem do dyskusji. To cieszy mnie mniej, gdyż dyskusje takie często zamieniają się w jałowe przerzucanie się argumentami wątpliwej wagi i jakości. Postanowiłem jednak zabrać głos, aby doprecyzować własne stanowisko metodologiczne, a także, by odeprzeć zarzuty, które są w moim przekonaniu niesłuszne, czy wręcz krzywdzące.

Michał Haake napisał tekst bardzo spójny. Uznał, że moje *Figury losu* są – jak głosi tytuł jego polemiki – „wprowadzeniem do hermeneutyki”, że zdradzają one „wyraźne ambicje uprzystępnienia i upowszechnienia problematyki hermeneutycznej” (s. 139)². Zestawił więc moje poczynania z założeniami i praktyką hermeneutycznej metodologii i w wyniku tego zabiegu przeprowadził druzgocącą krytykę książki. Efektem stało się wyprowadzenie mojej osoby z hermeneutycznych salonów, spektakularnie zaznaczone w tytule użyciem gry słownej (a może gry pisma) *w(y)prowadzenie*. Nastąpiło to w niezbyt – jak dotąd – hermeneutycznie aktywnej Stolicy, choć „prace z zakresu historii sztuki, inspirujące się hermeneutyką historyczno-artystyczną, są systematycznie publikowane w czasopiśmie «Artium Quaestiones», wydawanym przez Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza” (s. 139, przyp. 1). Polemika nabrała zatem *centralnego* znaczenia – jakiegoś *ergon* wobec po- znańskich czy krakowskich „marginesów”. Ja też chciałem odpowiedzieć

¹ M. Haake, *W(y)prowadzenie do hermeneutyki. O nowej książce Wojciecha Bałusa* (W. Bałus, *Figury losu*, TWiAPN Universitas, Kraków 2002), „Ikonotheka” 18, 2005, s. 139-151.

² Strony cytowań z tekstu Haakego zapisuję w nawiasach kolistych, natomiast miejsca przytoczeń z *Figur losu* w kwadratowych.

centralnie, i Czcigodna Redakcja „Ikonotheiki” była mi przychylna³, niestety proces produkcyjny pozwalałby na opublikowanie moich wynurzeń dopiero za dwa lata, co nadałoby całej dyskusji status „musztardy po obiedzie”. Dlatego skorzystałem z hermeneutycznych łamów „Artium Quastiones”, które to pismo wobec akurat szczęśliwiej się toczącego procesu produkcji, itd....

Kołem napędowym krytyki Michała Haakego stało się przeświadczenie, że „zadaniem badawczym, jakie we wstępnych uwagach książki” postawiłem „zarówno sobie, jak i historii sztuki jako dyscyplinie badawczej, jest uzgodnienie tradycji «hermeneutyczno-fenomenologicznej» z «szeroko rozumianą tradycją ikonograficzną»” (s. 139). Niestety, ani wzmiankowane powyżej „uprzystępnienie i upowszechnienie problematyki hermeneutycznej”, ani wypracowanie metodologii badań nie było zadaniem, jakie sobie postawiłem. Metoda jest dla mnie jedynie narzędziem, czyli tym, co poręczne i niezawodne⁴, natomiast za „zadanie badawcze” zawsze uznaję interpretację zjawisk artystycznych, w przypadku tekstów zebranych w *Figurach losu* – bo trzeba mieć świadomość, że tom ów zawiera (z dwoma wyjątkami) przedruki prac dawniejszych – głównie interpretację pojedynczych obrazów. Zadania te precyzuję we wstępie do całej książki i do jej obu części jako „pytania o tożsamość” indywidualną i zbiorową (s. 7, 11-13, 93-94), co Polemista świadomie odsuwa na margines (s. 139).

Michał Haake nie doczytał także króciutkiego wyznania metodologicznego, uczynionego przeze mnie we wstępie do książki. Napisałem bowiem: „Zastosowane w poszczególnych rozdziałach metody badawcze sprowadzić można do trzech (liczebniki podkreślam teraz – W.B.). Z jednej strony inspiracją moją był nurt hermeneutyczno-fenomenologiczny, uzupełniony estetyką recepcji, z drugiej natomiast szeroko rozumiana tradycja ikonograficzna. Dwie pierwsze z metod, czy raczej postaw, zmuszają do wytrwałego patrzenia na obraz, nakazują przemówić samemu dziełu, by poznawszy tajniki jego budowy, odnaleźć zawarte w formie znaczenia. Trzecia daje możliwość osadzenia dzieła w kontekście kulturowym określonej epoki dziejowej” (s. 8). Oznacza to, że po pierwsze, nie przyznaję się do ortodoksyjnego stosowania hermeneutyki, a jedynie do inspiracji nią, czyli – zgodnie z sensem łacińskiego *inspiro* – do tchu, natchnienia, zaczynu myślowego, jaki jej zawdzięczam. Po drugie, nic nie wspominam o chęci programowego uzgodnienia hermeneutyki z ikonologią (do relacji pomiędzy obydwoma postawami powrócę poniżej) i po trzecie, myśl moja wiele zawdzięcza estetyce recepcji. Właściwie na tym

³ Za co Jej w przypisie serdecznie dziękuję.

⁴ Tu następuje wyraźne mrugnięcie okiem w stronę Martina Heideggera.

mógłbym zakończyć odpowiedź Michałowi Haakemu, dodawszy jedynie, iż sprzeniewierza się on fundamentom hermeneutyki. Jak bowiem sam napisał, „nasze rozumienie świata winno opierać się na pozwalaniu rzeczom być tym, czym są” (s. 140). Dla hermeneutyki oznacza to postawę rozumiejącą, czyli uparte zestawianie znaczenia każdego fragmentu tekstu z jego całością i weryfikację pojmowania całości poprzez sens poszczególnych fragmentów. Koło hermeneutyczne (czy – jak chcą inni – spirala hermeneutyczna) dlatego nie jest błędnym kołem, że stale konfrontuje „przesady” i wyniki rozumowania z tekstem w jego szczegółach i totalności i tym samym kontroluje poprawność interpretacji, odsłaniając niejasną na początku istotę dzieła. Tak przynajmniej uczono mnie dwadzieścia parę lat temu na studiach filozoficznych. Mój Polemista natomiast sądzi, że raz powzięte przekonanie o metodologii Bałusa wymaga jedynie wykazania niezgodności owego konstruktu z założeniami hermeneutyki historyczno-artystycznej. Może więc tytuł polemiki czytać należy jako „wyprowadzenie” mnie (na siłę) z mojego własnego *milieu* „do hermeneutyki”?

W *Figurach losu* nie wyłożyłem *explicite* metodologicznego *credo*. Był to mój błąd, za który przychodzi mi teraz zapłacić. Postaram się go więc naprawić tutaj. Michael Brötje napisał: „Dla artysty płaszczyzna obrazu jest nieprzekraczalnym, a więc *absolutnie* obowiązującym *a priori* wszelkich miar kształtowania, którymi na nowo wyłania, stwarza rzeczywistość – jako możliwą tylko *obrazowo*. Dopiero nacechowane najściślej, „logiczną” konsekwencją wzajemne uwarunkowanie płaszczyzny obrazu i jawiącej się sceny pozwala obrazowi dojść *do siebie*, do swego istotowego spełnienia”⁵. Artysta nie jest więc całkowitym „panem” tworzenia. Choć zdaniem niemieckiego badacza „stwarza” on nowy, obrazowy świat, całkowity i dopełniony w każdym pojedynczym dziele sztuki, to jednak akt twórczy jest właściwie jedynie heideggerowskim „dobywaniem ze źródła”, czyli odkrywaniem istoty, wyłaniającej się wespół z działaniem artysty – „dochodzeniem dzieła do siebie”. W ten sposób obraz staje się czymś więcej niż tematem i treścią lub sumą cech stylowych. Zastyga w absolutną jedność, w całość będącą nierozzerwalnym splotem poszczególnych części ze sobą i z płaszczyzną obrazu, nieprzekładalną na język dyskursywny „obrazowością” obrazu (*Bildlichkeit* Gottfrieda Boehma – nie „*Bildniskeit*”, jak pisze Haake, s. 141), w której poszczególne figury i motywy definiują się i określają w stosunku do siebie i do pola obrazowego, wyjawiając w ten sposób swój „sens bycia”.

⁵ M. Brötje, *Między miejscami tworzenia – sztalugą i rajem: wizja dziejów ludzkości. O ujęciu obrazowym „Melancholii”*, tłum. W. Suchocki, (w:) „*Melancholia*” Jacka Malczewskiego, red. P. Juskiewicz, Poznań 2002, s. 119.

Zgadzam się z takim pojmowaniem obrazu. Jednocześnie jestem przekonany, że skrótowy opis procesu twórczego, dokonany przez Brötjega, pomija jeden niezwykle ważny aspekt. Zwrócił na niego uwagę w książce *Dialektyka twórczości* Władysław Stróżewski. Pisał on: „początek procesu «nastawiony» jest na jego koniec”⁶. Artysta zatem malując, realizuje zamierzony cel. Nie oznacza to wcale, że koniec procesu twórczego w pełni zdeterminowany jest przez początek. „W aspekcie rozgrywającego się właśnie procesu ani początek, ani koniec nie są w swej istotnej treści ustalone w sposób całkowicie jednoznaczny. Jeśli gdziekolwiek, to właśnie tu teza o *istoczeniu* się istoty znajduje swe najpełniejsze potwierdzenie: w trakcie procesu twórczego działania dzieło *staje się w swej istocie*, która na początku procesu mogła być jedynie częściowo przewidziana”⁷. Artysta stawia sobie pewien cel – stawia go sam lub stawia mu go zamawiający. Cel ten może być różny: wewnątrzobrazowe, abstrakcyjne dociekanie istoty harmonii barw lub geometrycznej zabudowy płótna, oddanie nastroju lub uczuć, ukazanie sceny religijnej, pejzażu, czy jakiegokolwiek innej anegdoty. W każdym jednak przypadku zabudowa płaszczyzny obrazu podejmowana będzie ze względu na to zadanie i dzięki temu zawsze pojawi się w gotowym dziele jako „tematyzowana”. I choć w trakcie pracy nastąpić mogą nawet daleko idące korekty czy zmiany pierwotnej koncepcji oraz ulepszenia wynikające z roszczeń stawianych przez płaszczyznę obrazu, idea dzieła stale kierować będzie działaniami artysty. Pisałem o tym w ostatnim tekście *Figur losu* (s. 190-195). Oznacza to, że np. analizując płótna Matisse’a odnajdziemy w przedstawionym świecie realizację celów malarza: prymat konstrukcji formalnej, a w doborze kolorów „nierealistyczne” dążenie do wewnętrznej harmonii, natomiast zabiegi formalne nigdy nie wysuną się na plan pierwszy w dziełach nazareńczyków. Na zgodność celu pracy twórczej z zastosowanymi środkami zwracali uwagę sami artyści. Przywołany Matisse zauważał: „Nie można rozpatrywać celu malarza w oderwaniu od jego malarskich środków, a środki malarskie muszą być tym pełniejsze (co nie znaczy, że bardziej skomplikowane), im głębsza jest jego myśl. Nie jestem w stanie rozgraniczyć odczuwania życia i sposobu, w jaki to wyrażam”⁸. Budowa obrazu i zastosowane środki wyrazu artystycznego służą więc zgodnie ukazaniu idei dzieła, są uzewnętrznieniem wewnętrznej intencji twórcy. Dlatego analizy struktury używam jako narzędzia służącego do docierania do intencji dzieła, będącej zmateriałizowaną na płót-

⁶ W. Stróżewski, *Dialektyka twórczości*, Kraków 1983, s. 231.

⁷ Ibidem, s. 231-232.

⁸ Cyt. za: C. Geertz, *Sztuka jako system kulturowy*, (w:) tegoż, *Wiedza lokalna. Dalsze eseje z zakresu antropologii interpretatywnej*, tłum. D. Wolska, Kraków 2005, s. 103.

nie intencją twórcy – i w tym wycinku swej postawy badawczej nawiązuję do koncepcji Michaela Baxandalla. Nie przekonują mnie natomiast stwierdzenia, że najważniejsze w dziele sztuki jest „istoczenie się prawdy bycia”⁹. Zamiast na „wyistaczaniu” (ποίησις), koncentruję się na przyczynowości: *causa finalis*, zawierającej w sobie tworzywo i formę (*causa materialis* i *causa formalis*) oraz przyczynie najważniejszej – twórcy (*causa efficiens*). Wykorzystując Heideggera przeciw Heideggerowi, cytuję: „Układaniu przez mistrza zawdzięczają trzy uprzednio wymienione sposoby zawinięcia (czyli przyczyny – W.B.) to, że, i to, jak ukazują się i wchodzą w grę przy wydobywaniu”¹⁰.

Dzieło sztuki tworzone jest dla widza. Oznacza to, że zawarte są w nim wskazówki naprowadzające na właściwy odbiór. Obecnie składam się najbardziej do przyjęcia w tym względzie propozycji Umberto Eco, dotyczących modelowego autora i modelowego odbiorcy. Szczególny rodzaj „wpisania” widza w obraz, a więc wyznaczenia mu sposobu odbioru, prezentuje malarstwo XIX wieku. Poprzez odpowiednie konstruowanie perspektywy, ustalony zostaje w nim punkt, z jakiego modelowy widz oglądać powinien przedstawioną scenę. Ta konstrukcja służy otwarciu określonego stylu odbioru, którym zazwyczaj jest styl literacki. W moim przekonaniu powiązanie koncepcji Wolfganga Kempa dotyczącej perspektyw wewnątrzobrazowych z ustaleniami Marii Poprzęckiej z jej książki *Czas wyobrazony*, wsparte analizą wewnętrznych relacji formalnych w obrazie, stwarza szkielet postępowania pozwalający na owocne analizowanie malarstwa XIX stulecia – w Polsce włącznie z dziełami młodopolskimi.

W tym miejscu dostrzegam istotną rolę badań ikonograficznych. Michał Haake oburza się na moje stwierdzenie, że analiza wizualna jest „z gruntu ahistoryczna” (s. 8) i podpira się długim wywodem Hansa-Georga Gadamera dotyczącym stopienia horyzontów dzieła i badacza oraz ideą powtórzenia jako sposobem istnienia dzieł sztuki (s. 149). Wszystko to święta prawda i nie zamierzam podawać jej w wątpliwość. Moje obiekcje nie dotyczą filozoficznej teorii hermeneutyki, lecz historyczno-artystycznej praktyki. Gdy Michael Brötje w swej analizie *Melancholii* Jacka Malczewskiego z „wewnątrzobrazowych, oglądowych współzależności” postaci kobiety w czerni z oknem, parapetem i ogrodem wyprowadza tezę, że jest ona pośredniczką, trzyma się założeń swojej metody. Nazwanie jej jednak Marią, nawet z zaznaczeniem, że chodzi o analogię, o pomoc w zrozumieniu sensu postaci, jest już wprowadze-

⁹ Szeroko ten pogląd uzasadnia W. Suchocki, *W miejscu sumienia. Śladem myśli o sztuce Martina Heideggera*, Poznań 1996.

¹⁰ M. Heidegger, *Pytanie o technikę*, tłum. K. Wolicki, (w:) idem, *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, oprac. K. Michalski, Warszawa 1977, s. 228-229.

niem bardzo określonego kontekstu kulturowego. Podobnie jest z nieosiągalnym dla wirujących postaci ogrodem, który nazwany zostaje rajem utraconym, Edenem. Operowanie cudzysłowem jest tylko próbą zawieszenia dosłowności identyfikacji, nie zaś wykluczeniem skojarzeń dostępnych wyłącznie dla ludzi wychowanych w tradycji chrześcijańskiej. Brötje bez żadnego wahania określa siedzącego przy sztalugach mężczyznę jako malarza, a przecież profesja sflaczałej na stołku osoby nie jest możliwa do odczytania z wewnątrzobrazowej struktury, a jedynie dla cywilizacji, w której artysta maluje na płótnie naciągniętym na krosna, nie zaś na ścianie jaskini. Także unikanie identyfikacji poszczególnych postaci zgodnie z kliszami oczywistymi dla każdego Polaka jest w gruncie rzeczy tyleż próbą nadania obrazowi sensu uniwersalnego, co i przykrytą płaszczykiem wyższych racji nieoczywistością lokalnego kontekstu kulturowego. O Marii, apostołach, raj i artyście mówić można, o powstańcach i zesłańcach – nie. Klucz bierze się z zawartości głowy interpretatora, z jego bezkrytycznego oparcia się na „wiedzy potocznej”, która wydaje się całkiem naturalna, przezroczysta (czyli bezzalożeniowa), praktyczna, ogólnie dostępna i swojskie „aforystyczna”¹¹ (por. dość wątpliwe teologicznie dywagacje na temat Chrystusa i apostołów¹²). Nie inaczej jest i w przypadku „modelowego” odczytania *Martwej natury* Cézanne’a. Gdy autor pisze, że „przepływ energii prostokąta (...) przypomina intuicyjnie (w sposób racjonalnie nieuchwytny) elementarny proces – wzbierającą płynną magmę, żarzącą i pulsującą od ciemnych plam wybuchającego gazu światła”¹³, pojęciami intuicji i racjonalnej nieuchwytności „zagłaskać” pragnie źródłową nieoczywistość skojarzeń, zakładając przyjęcie z góry, że wybuchy gazu i wzbieranie magmy, to procesy elementarne – początkowa, fermentacyjna faza stworzenia, „która potencjalnie nosi w sobie wszystkie stające się twory”¹⁴. Także cała „bajeczka” o tapecie przechodzącej w dzbanek i roztopieniu się świata pomiędzy dziurkami od klucza komody zakłada milczące przyjęcie tezy, że świat się rozwija, że powstał w wyniku procesu i że jego przeznaczeniem jest bliżej nieokreślone rozmycie się. Kreationista miałby kłopoty z takim pojmowaniem płótna. Muszę zresztą dodać, że po dawnych, znakomitych analizach twórczości C.D. Friedricha czy *Śmierci Marata* J.-L. Davida, Brötje popadł w dość naiwną „narratologiczną” manierę, całkowicie nieadekwatną do takich dzieł, jak martwa natura. Nie znajduję żadnego powodu, by strukturalne powiązania poszczególnych ele-

¹¹ C. Geertz, *Myśl potoczna jako system kulturowy*, (w:) idem, op. cit., s. 92-98.

¹² M. Brötje, *Mędzy miejscami tworzenia...*, s. 124-125, 126.

¹³ Idem, *Obraz jako stworzenie*, tłum. M. Haake, (w:) *Obraz zapośredniczony*, red. M. Poprzęcka, Warszawa 2005, s. 114.

¹⁴ Ibidem, s. 115.

mentów obrazu, definiujące się nawzajem i w stosunku do absolutnych granic dzieła, w sposób konieczny odczytywać należało jako swoistą sekwencję „wydarzeń”. Obraz tym różni się od tekstu literackiego, że prezentuje się w swej totalności i można próbować znaleźć taką formułę opisu, która zredukuje do minimum literacki styl odbioru całkowicie Nieliterackich płócien, nawet jeśli interpretacja ma spełniać funkcję jedynie „apofatyczną” i słowami nieprzystającymi do wizualnej autoprezentacji płótna naprowadzać na to, co bezpośrednio odbieramy wzrokiem oraz „duszą”.

Brötjem kieruje antyikonologiczna „fobia”. Dla mnie nie ma nic zdroźnego w badaniu zgodności odczytania wewnątrzobrazowej struktury i narracji z wypowiedziami artysty i krytyków, czy z poszukiwaniem tradycji obrazowej dla określonych scen lub postaci. Nie niszczy to „pojedynczości” dzieła, a jedynie wynika z akceptacji prostego faktu, że cały nasz język, w tym język wizualny jest kulturowo uwarunkowany. Nie oznacza to niczego więcej, jak tylko realizację gadamerowskiej idei „zmieszania” horyzontów i zrozumienia tego, co początkowo obce. W tym sensie widzę zasadność konfrontowania analizy struktury dzieła z rozważaniami ikonograficznymi.

Dążąc do ukazania nieskuteczności podejmowanych przeze mnie zabiegów interpretacyjnych, Michał Haake podaje w wątpliwość większość zawartych w *Figurach losu* odczytań obrazów.

We wczesnym tekście, pisanym około roku 1988 i dotyczącym *Wieczornej modlitwy rolnika* Artura Grottgera, celem moim była odpowiedź na pytanie, jak temat dzieła, zawarty w tytule (zawsze mającym fundamentalne znaczenie dla XIX-wiecznego malarstwa¹⁵), zrealizowany został w obrazie. W artykule znalazło się trochę lapsusów, jak np. przypisywanie postaci na obrazie aktywnego widzenia, podczas gdy w rzeczywistości należało by mówić o scenie prezentującej się modelowemu odbiorcy, umieszczonemu nieco poniżej postaci oracza. W swej interpretacji wskazywałem na rolę „otwartego” nieba i dookreślenie sceny za pomocą sylwety kościoła. Elementy te, wraz z postawą chłopca (gest złożonych na piersi rąk może być gestem modlitewnym, co udokumentowałem odwołaniem do literatury przedmiotu), składają się na całość, która odpowiada tradycji obrazowania modlitwy.

Nie zgadzam się z twierdzeniem Michała Haakego, że „położenie postaci chłopca wobec pionowej osi obrazu nie tyle odsuwa postać na prawo, jak twierdzi Bałus, ile optycznie sytuuje w centrum”. Zdaniem Polemisty „dzieje się tak, gdyż w doświadczeniu wizualnym oś zostaje przesunięta

¹⁵ Na ten temat: M. Poprzęcka, *Czas wyobrażony. O sposobach opowiadania w polskim malarstwie XIX wieku*, Warszawa 1986, s. 67-72.

na lewo wskutek ciemnej, pionowej krawędzi pagórka oraz wąskiego rozwarcia chmury dokładnie ponad nią” (s. 142). Otóż oś geometryczna obrazu, o której pisałem, jest całkowicie niezmienna, powstaje bowiem wskutek przecięcia prostą prostopadłą punktów środkowych wyznaczonych na poziomych krawędziach płótna. Nie ma ona żadnej mocy „odsuwania” elementów przedstawionych w dziele, natomiast one zawsze pozostają w jakiejś relacji do osi geometrycznej. Oś wizualna, o której pisze Haake, rzeczywiście istnieje. Jej odległość na lewo od osi geometrycznej jest identyczna, jak rolnika od tej samej prostej na prawo. Kształtuje się w ten sposób układ symetryczny, i to on, nie zaś niemożliwe do wykonania „przesunięcia” elementów dzieła, decyduje o wyznaczeniu poszerzonego centrum obrazu. Trzeba jednak zauważyć, że dostrzeżona przez Michała Haakego linia kompozycyjna ma swoiście „negatywowy” charakter, sugerują ją bowiem uskok terenu i otwór w chmurze. Pomiedzy tymi dwoma otwarciami / uskoki nie ma żadnego pionowego akcentu. Dokładnie na odwrót dzieje się w przypadku postaci ludzkiej: wypełnia ona płaszczyznę pomiędzy pagórkiem a chmurą, delikatnie „wginającą” się nad jej głową. Z tego względu sylwetę chłopca odbieramy „substancjalnie”, a „oś Haakego” jako brak. Symetria układu zostaje zachwiana, co sprawia, że usytuowanie rolnika w zdwojony sposób odbieramy jako asymetryczne – na prawo od osi pionowej i tym samym jako odnoszące się do lewej strony obrazu.

Nie za bardzo też widzę, sugerowane przez Adwersarza, podobieństwo pomiędzy pługiem a rozwarciem chmur (s. 142); to drugie nie przypomina bowiem w żaden sposób trapezu (chyba, że Michał Haake zna jakiś „trapez owalny”).

Najwięcej uwagi Polemista poświęcił analizie *Polowania na jelenia* Maksymiliana Gierymskiego. Uważa on, że wiele moich stwierdzeń „wskazuje (...) na dążenie do zgodności z przyjętą tezą, co powoduje zamknięcie doświadczenia oglądowego na samoprezentacyjny wymiar dzieła” (s. 143). I tak „obraz (...), po pierwsze, nie pozwala na wyróżnienie «teraźniejszości» jako części izolowanej od «przeszłości». Krzaki po lewej stronie nie «zamykają się bez śladu», a więzi z przeszłością nie musi ukazywać motyw drogi (sytuacja ta jest w zasadzie identyczna, jak na innym obrazie Gierymskiego *Scena myśliwska* z 1872 r.). W tym miejscu widnieje także podpis artysty – ślad jego aktywności w teraźniejszości. Po drugie, obraz ukazuje także przenikanie się przestrzeni «teraźniejszości» z przestrzenią «przyszłości» – poniżej drzewa, w punkcie, który Autor uznaje za graniczny” (s. 144). Jeśli zarzuca się komuś zamknięcie „na samoprezentacyjny wymiar dzieła”, trzeba precyzyjnie udowodnić, dlaczego tak się dzieje. Obraz Gierymskiego oglądałem w kilońskiej Kunsthalle przez wiele godzin. Jeśli napisałem, że „krzaki zamykają się

bez śladu”, to dlatego, iż namalowane zostały w „kryjący” sposób, bardzo gęsto, bez prześwitów między gałęziami i liśćmi, nie sugerując żadnej możliwości przejścia pomiędzy nimi. Michał Haake swojego przeciwnego stanowiska niczym nie uzasadnił. Równie gołosłowne jest jego stwierdzenie, że „więzi z przeszłością nie musi ukazywać motyw drogi”, bo uwaga, iż „sytuacja jest w zasadzie identyczna”, jak w *Scenie myśliwskiej* niczego nie dowodzi. Autor nie sprecyzował, o jaką sytuację mu chodzi: zamykanie się krzaków? brak drogi? (wątpliwe) podobieństwo kompozycyjne? ręcznikowy format płótna?

Jest rzeczą oczywistą, że motyw drogi nie musi ukazywać więzi z przeszłością. Z tego, że nie *musi* wynika jednak logicznie jedynie to, że *może*. Droga jest bardzo istotnym motywem w obrazach Gierymskiego. W przywołanej przez Polemistę *Scenie myśliwskiej* z warszawskiego Muzeum Narodowego ślady przybyłych z lewej strony dwóch myśliwych widoczne są aż do krawędzi płótna, pozwalając na rekonstrukcję przebytej przez nich drogi. W warszawskim i poznańskim *Wyjeździe na polowanie* kawalkada podąża wysadzaną drzewami aleją, u której początku widnieje w obrazie warszawskim zameczek myśliwski. Pełna śladów droga jest istotnym składnikiem narracji w *Patrolu powstańczym*, wskazując na przemarsz nią w niedalekiej przeszłości oddziału wojska. Ślady w *Nocy* wyraźnie znaczą przebytą przez konia i wóz trasę¹⁶. Gierymski przywiązywał więc wagę do czasowego *continuum* zawartego w motywie śladów na drodze i kilońskie *Połowanie na jelenia* jest w tym względzie niezwykle. W obrazie nie da się określić, skąd myśliwi przybyli, nie ma bowiem ich śladów, widać jedynie – pozwolę sobie zacytować fragment *Figur losu* – „osuwające się, i przez to niedostępne, piaszczyste zbocze” (s. 111). Także krzaki zamykają się, również nie sugerując istnienia żadnej drogi.

Podpis artysty nie należy do rzeczywistości obrazu i dlatego nie uważam, że należy go analizować. Koncepcje Michaela Frieda w tym względzie zupełnie mnie nie przekonują. Jeśli jednak Polemista upiera się, że sygnatura Gierymskiego mieści się w części nazwanej przeze mnie „przeszłością”, to się myli. Wystarczy spojrzeć na publikowany w książce schemat kompozycyjny, by się przekonać, że leży ona u początków „teraźniejszości”, podpira więc jedynie uwagę Michała Haakego o działaniu malarza w jakimś *hic et nunc*. Wreszcie zauważone w centralnej części płótna przenikanie się „teraźniejszości” i „przyszłości” nie pozostaje w sprzeczności z moimi wywodami, bo napisałem, że na obrazie „*jedynie powrót* (podkreślam teraz – W.B.) do tego, co minione, jest niemożliwy”

¹⁶ Obrazy reprodukowane są przez Halinę Stępień, *Maksymilian Gierymski. Obraz i słowo*, Warszawa 1983, kolejno: il. 22, 23, 24, 50, 53.

(s. 112), natomiast przyszłość, choć niejasna, stanowi ważny element obrazu i wizualizacja przejścia do niej jest wręcz konieczna.

W dalszej kolejności Polemista nie zgadza się z przyznaniem wieśniakowi roli modelowego odbiorcy. Tłumaczy to tak: „Odróżnienie widza («wszechwiedzącego narratora», do tej sprawy powrócę poniżej – W.B.) od modelowego odbiorcy ma się dokonywać za sprawą linii cienia, którą Bałus traktuje jako tor spojrzenia stojącego w oddali wieśniaka. Dzięki tej linii widz zyskiwałby możliwość dostrzeżenia tego, czego nie widzi wieśniak, któremu pełnię widoku przesłaniają drzewa i krzaki. Problem w tym, że linia ta nie prowadzi spojrzenia widza ku sylwetce jelenia, lecz ku miejscu poniżej niej. Nie może przez to pełnić roli wizualizacji fatum ani «ucieleśniać» (wizdowi i artyście – M.H.) myśli o nieuchronnym końcu polowania” (s. 144-145).

Wieśniaka uznałem za wyobrażenie modelowego odbiorcy z dwóch powodów. Po pierwsze, w *Polowaniu na jelenia* widz zaprogramowany jest jako obserwator stojący niedaleko od kawalkady myśliwych, tak, że trasa ich przejazdu nie przecina zajmowanego przez niego miejsca. Taką samą pozycję, tyle że po drugiej stronie konnych, zajmuje wieśniak. Po drugie, chłop „ucieleśnia (...) akt patrzenia” (s. 113), jest więc *par excellence* figurą widza. Michał Haake twierdzi, że za figurę modelowego odbiorcy uznać należy jeźdźca, który wskazuje towarzyszom kierunek ucieczki jelenia. Otóż nie może on być modelowym odbiorcą, gdyż jest elementem narracji, a logika budowy dzieła wskazuje, że – jak napisałem powyżej – widz obserwuje całą scenę z boku. Zdaniem Polemisty „postać owego jeźdźca zyskuje ponadto szczególne płaszczyznowe wyróżnienie dzięki umieszczeniu w siatce drzew (drzewo pochylone po lewej stronie postaci i proste po jej stronie prawej) analogicznej do tej, w którą wpisuje się na odległym planie figura jelenia” (s. 145). Postać jeźdźca faktycznie wpisana jest w drzewa, jednak nie dwa, lecz trzy. To po lewej rzeczywiście pochylone jest w lewo. Po prawej drzewa są przeplecione, jedno ma przebieg analogiczny do opisanego powyżej, drugie jest skierowane lekko w prawo (nie jest zaś całkiem proste, jak napisał Polemista). Sylwetka jeźdźca przegięta jest zgodnie z przebiegiem drzew pochylnych w lewo, układ tylnych nóg konia równoległy jest do trzeciego drzewa. Cała ta sekwencja wiąże się w ten sposób zarówno z niecką, jak i „tunelem”. Umieszczenie jeźdźca w siatce drzew wyróżnia go w całym obrazie, nie dodaje mu jednak żadnej więcej wartości ponad tę, którą mu przypisałem. Przeplecione drzewa są po prostu podkreśleniem jego podwójnego skierowania: ruchu w głąb, za jeleniem, i jednoczesnego zwrotu w tył, ku uczestnikom kawalkady pozostającym w niecce. Myśliwy jako typowa „figura zawiasowa” Maxa Imdahla zapewnia narracji polowania płynny przebieg pomimo „zahamowania” i dezorientacji kawalkady przy

prawej granicy niecki. Natomiast jeleń umieszczony jest pomiędzy dwoma prostymi drzewami, w pewnej odległości od kolejnych dwóch przeplecionych drzew, co nie pozwala w żaden sposób łączyć jego obrazowej sytuacji z postacią wskazującego dalszą drogę jeźdźca.

W obrazie odróżniłem modelowego odbiorcę, który widzi jedynie fragment sceny (bez uciekającego jelenia) od wszechwiedzącego narratora, „prezentującego” całość wydarzenia. Michał Haake uważa, że oddzielenie to nastąpiło „za sprawą linii cienia”, którą rzekomo miałem traktować „jako tor spojrzenia stojącego w oddali wieśniaka”. W książce napisałem jednak inaczej: „wieśniak patrzy za uciekającym jeleniem. Ale zarośla, które znajdują się pomiędzy nim a zwierzęciem, są na tyle wysokie, że uniemożliwiają mu dostrzeżenie go” (s. 113). Pod uwagę brałem więc linię wzroku, wyznaczoną przez dłoń, którą chłop osłania oczy. Jest ona równoległa do linii cienia, lecz położona od niej wyżej, przez co celuje w jelenia. Przebieg granicy światła służył mi natomiast jako jeden z elementów dowodu na to, że w strukturze obrazu zawarte jest przeświadczenie, iż zwierzę nie ujdzie pogoni. „Zwrot ku przyszłości zawarty jest w motywie ręki myśliwego, wskazującego na «tunel» i biegnącego w nim jelenia. Również główne linie kompozycyjne obrazu prowadzą w prawo i przecinają się w miejscu, gdzie namalowana została ofiara polowania. Myśliwi znajdujący się w niecce jadą dokładnie w kierunku, w którym ucieka jeleń. Również dwaj jeźdźcy w «tunelu» poruszają się dokładnie po tej samej prostej, co i biegnące zwierzę. Linia wyznaczająca na dalszym planie obrazu granicę pomiędzy światłem i cieniem także nakierowana jest na jelenia (*nakierowana*, nie zaś dokładnie trafiająca! – W.B.). Wreszcie sposób ułożenia rzadkich chmur (stratusy) jest taki, że od górnej krawędzi obrazu zdają się one poruszać diagonalnie w głąb, znów zgodnie z ruchem jelenia, by zbić się w chmury kłębiaste ponad lasem, ku któremu zmierza ofiara i pościg. A zatem *logika budowy obrazu* (podkreślam teraz – W.B.) wskazuje jednoznacznie, że jeleń nie ma żadnej szansy, by uciec pościgowi. Przebieg linii (to jest *genetivus pluralis* – W.B.) ma w sobie coś z fatum: ucieleśnia (on, czyli *przebieg wielu linii*, bo orzeczenie odnosi się do podmiotu zdania – W.B.) myśl o nieuchronnym końcu polowania, w którym zwierzę zostanie złapane i zabite” (s. 112-113). Cytat ten chyba w sposób jednoznaczny pokazuje, że kwestia „fatum” ma dla mnie znacznie głębsze zakorzenienie w strukturze obrazu, niż przywołana przez Michała Haakego linia cienia, której rolę Polemista przecenił, źle odczytując składnię napisanego przez mnie zdania i zapominając (?) o reszcie mego wywodu.

Kolejne, niezbyt klarowne dywagacje, wiążą się z problemem ukaazywania śmierci w obrazie. Autor stawia tu kilka tez. Po pierwsze, „wymiar obrazu jako dzieła sztuki ujawnia się tym, że uzmysławia sens

egzystencji widza” jako bycia-ku-śmierci „niezależnie od czasowej bliskości śmierci” (s. 145). Michał Haake przyjmuje jako pewnik filozoficzny pogląd Heideggera, że człowiek to *Sein-zum-Tode*, a nasz kres jest „nieprzekraczalny”. W nawiasie jako podstawę swych sądów podaje nie tylko „hermeneutykę ontologiczną Heideggera”, ale i „egzystencjalno-hermeneutyczną naukę o sztuce Brötjega” (tamże). Pomijając już, że nauka o sztuce nie jest polem właściwym do rozwijania autorytatywnych stwierdzeń na temat ludzkiej egzystencji i jej skończoności, zauważyć należy, iż koncepcja *Sein-zum-Tode* nie jest prawdą akceptowaną przez wszystkich i co najwyżej należeć może do kulturowego oraz światopoglądowego wyposażenia określonego człowieka. Nie chodzi mi tu o prosty fakt skończoności ludzkiego bytu, lecz o specyficzne pojmowanie śmierci, która dla Heideggera rzutuje na modalność egzystencji *Dasein* (bycie autentyczne, a więc godzenie się na kres i nieautentyczne, czyli ucieczkę od owej prawdy). Dodajmy też, że istnieją ludzie, dla których śmierć nie jest *ultima thule*, lecz wybawieniem lub przejściem do prawdziwego istnienia.

Po drugie, zdaniem Haakego, to elementarne doświadczenie zawiera się w relacji do granicy płótna: „granica obrazu jest dla jeźdźca nieprzekraczalna, podobnie jak dla widza od początku bytującego «ku śmierci» nieprzekraczalny jest własny kres” (tamże). Otóż fakt ukazania jeźdźca koło drzewa odnoszącego się swym kierunkiem do bocznej krawędzi obrazu nie naprowadza na fenomen śmierci. W ujęciu Heideggera kres jest „możliwością niemożliwego”¹⁷, a drzewo prostą „faktycznością”, która przeciwstawia się wolności *Dasein* i jedynie wskazuje na jego bytową ograniczoność (np. niemożność przeniknięcia przez drzewo)¹⁸. Jak mi się wydaje, stanu „możliwości niemożliwego” doświadczamy czasem w snach, w których zagraża nam śmiertelne niebezpieczeństwo. Uciekając przez pościgiem czy lawiną, znajdujemy się w sytuacji bez wyjścia, bez *możliwości* jej zmiany. Gdy następuje przebudzenie, przeżywamy to, co *niemożliwe*: oto wyjście jednak się znalazło, jednak za cenę całkowitego opuszczenia sennej rzeczywistości. Obraz jest – tu w pełni zgadzam się z Brötjem – absolutny w tym sensie, że jego realność nie może wykroczyć poza granice płótna. Granice te są horyzontem. Horyzont zaś jest takim szczególnym kresem, który przesuwają się wraz z ruchem kogoś znajdującego się wewnątrz. Nie można sobie wyobrazić dojścia do horyzontu, można je jedynie obserwować u innych. Śmierć jest naszym osobistym wyjściem poza horyzont. Na obrazie musiałoby to oznaczać przekroczenie

¹⁷ M. Heidegger, *Bycie i czas*, tłum. B. Baran, Warszawa 1992, § 50 (s. 352).

¹⁸ K. Tarnowski, *Faktyczność i negatywność u M. Heideggera*, „*Analecta Cracoviensia*” 13, 1981, s. 74-81.

wszystkich granic naraz, bo taka jest logika płaszczyzny jako absolutu, że jej totalność potwierdzona jest jedynie zamknięciem z każdej strony. W przeciwnym razie wszystko, co dotyka krawędzi płótna, naznaczone byłoby sensem umierania.

Zresztą śmierć, by pozostać przy rozważaniach wychodzących od Heideggera, można zasugerować na obrazie inaczej, np. przez oddanie towarzyszących jej znamion: trwogi, czy „pustoszenia”¹⁹. Ale można też dokonać tematyzacji końca, np. przez znikanie (kogoś, czegoś) za *namalowanym* horyzontem lub przez beznadziejną ucieczkę, kiedy to nie chodzi o doświadczenie egzystencjalne, lecz o pewność kresu. Dlatego ścigany jeleni może być metaforą ludzkiego przeznaczenia.

Przedmiotem ataków Polemisty jest również podjęta przeze mnie w kilku tekstach, m.in. w interpretacji obrazu Gierymskiego, próba dotarcia do przeżyć i stanów duchowych malarzy. Michał Haake z całą surowością piętnuje to postępowanie, twierdząc, że nie jest ono zgodne z regułami metodologicznymi Umberto Eco i Michaela Baxandalla. Oczywiście, że ma Pan rację! Wszak sam napisałem, że w los artysty możemy „wniknąć o tyle, o ile intencja twórcy przelała go w dzieło, czyli w formę i zakorzenioną w niej ikonografię” (s. 94, por. także: s. 127 i 150-151). Jednocześnie „jestem jednak przekonany, że zdarzają się dzieła, w których odnaleźć można ślady czy «epifanie» empirycznego autora” (s. 115). Wiem, że takie poczucie jest właściwie niemożliwe do uzasadnienia, dzielę je jednak z innymi badaczami, np. Otto von Simsonem, do którego się odwoływałem (s. 115-116). Dlatego napisałem: „Zdarza się czasem jednak tak, że Los zawarty zostaje w obrazie jakby mimochodem, gdyż zbyt ciężył artyście w chwili tworzenia. To niebezpieczna dla badacza droga, grzech kardynalny «subiektywizmu». Warto jednak pójść nią aż do końca, nawet za cenę oskarżeń o «nadinterpretację». Gwarantem powodzenia będzie bowiem jedno: «czytanie» dzieła. Dopóki nie odstępimy od struktury obrazu, dopóty wyciągane wnioski nie będą tworem imagi-nacji badacza” (s. 94). Struktura obrazu Gierymskiego dopuszcza moim zdaniem jego interpretację jako przeświadczenia o nadciągającym ku malarzowi końcu. Pozwolę sobie raz jeszcze zacytować samego siebie. Artysta „nie zobrazował w *Polowaniu na jelenia* ostatniego akordu pościgu. Podobnie jak w liście do Dziekońskiego, zatrzymuje się on przed pokazaniem literalnego wyobrażenia śmierci. Punkt ciężkości przesuwają tym samym na fakt pościgu za ofiarą. Takie ujęcie tematu dzieła pozwala na smakowanie teraźniejszości. Myśliwi właśnie pędzą przez las. Wielu z nich, także i wieśniak, nie dostrzega jelenia. Ale fatum przez to

¹⁹ Kategorie te analizuje, wychodząc od Heideggera, J. Tischner, *Prolegomena do chrześcijańskiej filozofii śmierci*, (w:) tegoż, *Świat ludzkiej nadziei*, Kraków 1992, s. 273-281.

nie znika. Podczas gdy «zwykły» odbiór obrazu koncentruje się na tym, co wydarza się aktualnie, drugi punkt zbiegu perspektywicznego otwiera przyszłość, a więc to, co w sposób nieunikniony nastąpi, a co jasne jest jedynie dla wszechwiedzącego narratora. Przeświadczenie o nieuniknionym nadejściu śmierci kieruje ręką malarza, choć nie maluje on samej postaci «kostuchy» czy faktu odejścia, i choć czyni on ze śmierci tabu i wypędza ją z przestrzeni teraźniejszości. Jeleń jednak nie ma szansy na ucieczkę. Jego los jest przesądzony. Także dla Maksymiliana Gierymskiego zabrzmi halali i odrąbiona zostanie stosowna fanfara. Atak śmierci jest w *Polowaniu na jelenia* jedynie kwestią czasu” (s. 118). Zarzutów Michała Haakego nie przyjmuję i nadal pozostaję przy swojej interpretacji obrazu.

Śladów przeżyć artysty mój Adwersarz nie odnajduje także w *Widokach na Kopiec Kościuszki* Stanisława Wyspiańskiego. Polemista pisze: „struktura *Widoków na Kopiec Kościuszki* Wyspiańskiego zostaje określona jako wyraz «dążenia do kopca» (...). Taka interpretacja ukazanej drogi pozostaje jednak w niezgodzie z tendencją widzenia, jaką kształtuje w najobszerniej analizowanej wersji podporządkowanie przedstawienia przekątnej, biegnącej z lewego górnego do prawego dolnego narożnika pola obrazowego. Podporządkowaniu temu poddane jest także drzewo, które Autor traktuje jako płaszczyznową kontynuację drogi. Zgodnie z psychologią percepcji Rudolfa Arnheima [na którego Bałus także się powołuje (...)], podporządkowanie elementów przedstawienia przekątnej «opadającej» prowadzi ich ogląd ku dolnej partii obrazu. Lektura obrazu Wyspiańskiego mogłaby zatem równie dobrze wyglądać tak, że spojrzenie biegnie ze wspólnej dla drzewa i kopca przestrzeni nieba ku dołowi, a z pewnością tendencja ta współkształtuje na równych prawach wybieganie spojrzenia w stronę kopca. Takie znaczenie drogi wzmacnia się na inny sposób w tych wersjach, w których kopiec sytuuje się niemal w połowie wysokości pola obrazowego, przez co jest odnajdywany przez spojrzenie już na początku. W tych wersjach ujawnia się przy tym jako znaczące zespolenie drzewa z granicą pola, uzmysławiając przebiegającemu drogę spojrzeniu odniesienie do tego, co nieprzekraczalne, a zatem absolutne. Decydując się na wywiedzenie z budowy obrazu stanu ducha artysty, można by (sic!) równie poprawnie wywieść przeciwną konkluzję – o wycofaniu się artysty u schyłku życia ku sobie, pogodzenia z tym, co nieprzekraczalne. Wobec dociekań Bałusa możliwość ta w rezultacie oznacza nieprawomocność ujawnienia intencji artysty na drodze analizy hermeneutycznej obrazu” (s. 148).

Moje odczytanie pasteli Wyspiańskiego zakładało w punkcie wyjścia dwa fakty: określenie miejsca modelowego odbiorcy wysoko ponad drogą i nasypem oraz wynikające stąd automatyczne napotkanie przez wzrok

najbardziej rzucającego się w oczy fragmentu, czyli znajdującego się w połowie wysokości płaszczyzny obrazów lub wyżej, masywu wzgórza św. Bronisławy z kopcem. Tak rozpoczyna się analiza serii: „Pejzaż ujęty jest z wysokiego punktu widzenia. Najsilniej zaznaczonym elementem wszystkich wersji jest równoległy do poziomych krawędzi obrazu, ciemny w swej dolnej partii, masyw wzgórz z wypiętrzeniem Kopca Kościuszki” (s. 156). Kluczowa rola horyzontalnego pasma, rozcinającego płaszczyznę obrazu, widoczna jest we wszystkich wersjach, także i tej, którą Michał Haake określa jako „najobszerniej analizowaną” (il. IV). Nasyp kolejowy, droga i drzewo nie tworzą w ten sposób swobodnie przebiegającej przekątnej, lecz sprzężone są „od zawsze” z poziomym masywem. Skoro wzrok – co przyznaje sam Michał Haake – już na początku napotyka kopiec, a jednocześnie modelowy widz umieszczony jest w sporym oddaleniu od pomnika, droga odbierana jest jako pomost pomiędzy odbiorcą a celem widzenia. W ten sposób jest rzeczą naturalną, że odczytujemy drogę i nasyp jako wybiegające od modelowego odbiorcy ku kopcowi, a więc jako tory, po których biegnie wzrok.

Spróbujmy jednak pójść za sugestiami Michała Haakego. W pionowej wersji (il. IV) Polemista proponuje rozpocząć analizę od „wspólnej dla drzewa i kopca przestrzeni nieba ku dołowi”. Delikatnie zaznaczone chmury rozciągają pas nieba w poziomie. Wzrok natrafia więc w oczywisty sposób na dalszą horyzontalną płaszczyznę, czyli masyw wzgórza św. Bronisławy. Kopiec w tej lekturze nie gra żadnej roli, jest bowiem zbyt mały, by przełamać prymat poziomego ukształtowania omawianej części obrazu. Mocna linia zamykająca poziomo od dołu las u podnóża masywu kończy odczytywanie tej części pastelu. Zdezorientowany wzrok szuka punktu oparcia, powraca więc z powrotem do partii nieba. Z niej przeskakuje na wychodzące ponad masyw wzgórz pionowe drzewo. Spływając po jego lekkiej krzywiźnie w dół, napotyka najpierw nasyp, następnie drogę jezdnią, wreszcie pionowe pnie kolejnych drzew. Wszystkie te elementy „rozjeżdżają się” od drzewa i nie wiadomo, za czym pójść, by podążać ku dolnej krawędzi obrazu. Całość jawi się w ten sposób jako całkowicie niespójna i niezorganizowana. Kopiec traci jakiegokolwiek znaczenie, podobnie jak nasyp i droga. Lektura wewnętrznych relacji elementów pozostaje w rażącej niezgodzie z poczuciem ładu i wewnętrznego uporządkowania, jakie ma się przy pierwszym, całościowym oglądzie pasteli Wyspiańskiego, a przecież „przedrozumienia” w toku hermeneutycznych uściśleń sensu ignorować nie wolno!

Czy taka lektura pozwala na postawienie wniosku, iż artysta wycofał się do wnętrza swego ja? W żadnym wypadku. Po pierwsze, Michał Haake nigdzie nie zaznacza, że ruch w dół, to ruch ku widzowi i artyście. Miejsce odbiorcy nie jest przez Polemistę w żaden sposób zdefiniowane

i określone. Po drugie owo odcinające się od świata ja musiałoby być w jakikolwiek sposób na obrazie zasugerowane. Takich sugestii można się dopatrzeć we wczesnych pracach artysty, w *Werandzie* czy *Widoku z okna pracowni na mury miejskie*²⁰. W pierwszym ciasne wnętrze otwiera się na zalane słońcem podwórko. Nie widać prowadzących w dół schodów, jedynie poręcz sugeruje ich istnienie. Otwór zaprasza do wyjścia, ale dolna jego krawędź, pozbawiona widocznych stopni, wydaje się być początkiem przepaści. Takiej konstatacji zdaje się przeczyć poręcz, tyle tylko, że wzrok odbiera ją bardziej jako przeszkodę w swobodnym penetrowaniu podwórza, niż pomoc w schodzeniu w dół. Wynika to stąd, że wszystkie dalsze zarysy płotów i murów są równoległe do pionowych bądź poziomych krawędzi otworu wyjściowego, a przebieg poręczy jest ukośny. Obraz ukazuje zatem zamknięcie w ograniczonym ze wszystkich stron wnętrzu i strach przed opuszczeniem bezpiecznej, choć ciemnej kryjówki, przeplatany tęsknotą za tym, co na zewnątrz. Można go więc uznać za figurę ja, lękającego się opuścić własne *splendid isolation*. W *Widoku z okna pracowni na mury miejskie* widoczne okno z ramami i szybami odcina swobodny dostęp do świata na zewnątrz, również wizualizując wewnętrzne zamknięcie. Natomiast w *Widokach na Kopiec Kościuszki* nie ma żadnej zamkniętej przestrzeni, ku której zmierzałyby linie sugerujące wycofywanie się ze świata.

W pastelach, w których wysokie drzewo styka się z lewą pionową krawędzią pola obrazowego Michał Haake dopatruje się swego ulubionego „odniesienia do tego, co nieprzekraczalne, a zatem absolutne”. Nie rozumiem jednak, dlaczego ów fakt miałby prowadzić do konkluzji o „wycofaniu się artysty u schyłku życia ku sobie, pogodzeniu z tym, co nieprzekraczalne”? Jak przebiegać ma owo wycofanie? Od drzewa nasypem i drogą po przekątnej w prawo w dół? Toż to wycofywanie napotyka kolejną granicę, a nie żadne ja! I dlaczego miałyby to być wycofywanie się? Czy lektura od lewego górnego rogu ku prawemu dolnemu to w jakikolwiek sposób gwarantuje? Czy można uznać początek lektury przy drzewie i krawędzi obrazu za wyraz uświadomienia sobie granic? Przecież dla Brötjego odnalezienie elementu przylegającego do granicy jest dla oka sygnałem do „wejścia” w przestrzeń obrazu, a więc do „otwarcia” lektury, nie zaś jej ograniczenia! A co zrobić z *Zadymką*, gdzie opad śniegu zaznaczony został długimi liniami, spływającymi ukośnie w dół od prawej ku lewej (il. V)? Czy i tu pójść możemy od drzewa nasypem w dół? Czemu nie w górę? A jak czytać pastel (il. 43), w którym przebieg nasypu i drogi znajduje lustrzane odbicie w układzie chmur? Jako intelektualno-duchowy szpagat Wyspiańskiego? Michałowi Haakemu brak tak podkre-

²⁰ Oba dzieła reprodukuje J. Wałek, *Świat Wyspiańskiego*, Warszawa 1994, s. 48-49.

ślanego przez Wojciecha Suchockiego „wytrwania w opisie”²¹, a przy tym zbyt ponosi go chęć udowodnienia za wszelką cenę, że to ja nie umiem patrzeć na obrazy. Krytyki Polemisty odnośnie do pastelii Wyspiańskiego nie przyjmuję.

Najbardziej Michał Haake mija się z moimi wywodami roztrząsając zawartość tekstu o *Ecce Homo* Adama Chmielowskiego. „Tymczasem – pisze on – rozdział *Figur losu* poświęcony *Ecce Homo* Chmielowskiego prowadzi do konkluzji, że obraz ten «jest materialnym dowodem i świadkiem przemiany Adama Chmielowskiego w Brata Alberta» (s. 136). Jest tu mowa o intencji artysty, gdyż docieka się, dlaczego obraz Chmielowskiego został nieukończony. (...) Przecenieniem teorii Baxandalla jest jednak próba «hermeneutycznej» analizy obrazu na podstawie okoliczności jego powstania. Okoliczności te, wedle teorii Baxandalla, ukazują jedynie problemy, przed którymi stał artysta, tworząc dzieło. Przeto obraz traktuje się jako świadectwo rozwiązywania tych problemów, jednak ich analiza nie jest w żaden sposób równoznaczna z wyłonieniem przesłania dzieła, o które pyta hermeneutyka” (s. 146-148). Polemista w zdecydowany sposób upraszcza i fałszuje moje postępowanie badawcze. Już w pierwszych zdaniach rozdziału napisałem: „Bo przecież fakt niedokończenia jakiejś pracy zawsze intryguje, zmuszając do szukania przyczyn zaniechania działań tak w materii wewnątrzartystycznej (niedokończenie jako zabieg świadomy, niedokończenie jako wyraz niemocy oddania środkami malarskimi tego, co chce się przedstawić, wreszcie niedokończenie jako wyraz zmiany stylu czy zainteresowań artysty), jak i pozaartystycznej (zmienne koleje losu twórcy i towarzyszące temu duchowe rozterki)” (s. 120). W słowach tych nie ma mowy ani o hermeneutyce, ani o koncepcji Baxandalla. Niedokończenie obrazu traktowane jest jako *fakt* historyczny, „materialny”, co pozwala chyba na postawienie pytania o przyczyny tego stanu. Mogą mieć one charakter „wewnątrzartystyczny”, czyli odnosić się do *poglądów* artysty na temat sztuki (*non finito* jako stan satysfakcjonujący estetycznie), braku właściwych środków malarskich do oddania rzeczywistości sakralnej lub zmiany programu artystycznego i stylu wypowiedzi. Mogą też wynikać z uwarunkowań zewnętrznych. Tekst mój w przeważającej części jest próbą zrozumienia postępowania Chmielowskiego na podstawie analizy poglądów malarza na sztukę sakralną, duchowych aspektów trapiącej go melancholii, a wreszcie pojmowania przez niego istoty sztuki.

W te rozważania wpleciona jest interpretacja obrazu. Tylko w owym fragmencie tekstu odwołuję się do inspiracji hermeneutycznych i baxan-

²¹ Zob. też uwagi Oskara Bätschmanna na temat *Anschauung* w: tegoż, *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik. Die Auslegung von Bildern*, Darmstadt 1986, § 45 (s. 131).

dallowskich (co w przypadku tych drugich odnotowuję *explicite* na s. 127). Interpretacja ta służy odpowiedzi na pytanie, „co powoduje, że obraz z ubiczowanym Chrystusem jest dziełem sakralnym. Czy zatem – i jak – zrealizował Chmielowski przekład religijnego doświadczenia na język form malarskich?” (s. 126). Analiza struktury dzieła pokazuje, że jego sakralny charakter zawiera się w ukazaniu podwójnej natury Chrystusa: ludzkiej, podporządkowującej Zbawiciela otaczającej go, „ziemskiej” architekturze i boskiej, niezależnej od wszelkich relacji z gmachem pretorium. W ten sposób stwierdzam, że Chmielowski po wielu wcześniej nieudanych próbach stworzył wreszcie niezwykle dzieło religijne. Zdaniem Michała Haakego moje wnioski w tym względzie są nieprawdziwe. „Autorowi umyka (...) znamieny fakt, że wokół głowy Chrystusa kształtuje się zarys aureoli – znak jego (sic!) boskości – który staje się zarazem częścią podziałów architektonicznych. Zależność ta czyni zarysowany dualizm bezpodstawnym” (s. 147-148). To prawda, że fragmenty aureoli pokryte zostały złotem w partiach dokładnie wyznaczonych przez granice elementów architektonicznych. Wynikało to z procedury technicznej, gdyż nimb widoczny na tle belkowania czy pilastra mógłby zostać zaznaczony laserunkowo dopiero w ostatniej fazie malowania dzieła. Polemista nie widział chyba jednak obrazu w oryginale. Dostrzegłby wtedy niezawodnie zarówno błyszczące złote bliki pomiędzy splotami korony cierniowej dokładnie w partii architektonicznej, jak i rysunek zewnętrznej krawędzi aureoli swobodnie przecinający architrav, arkadę i kapitel pilastra, a także silne lśnienie wykonanych partii nimbu, w zdecydowany sposób optycznie odcinające głowę Zbawiciela od tła²².

Jeśli Chmielowski od czasów monachijskich stawiał sztuce zadania religijne i wreszcie zaczął tworzyć dzieło, które wydawało się spełnieniem jego marzeń o „natchnieniu” do malowania obrazów religijnych, to dlaczego *Ecce Homo* pozostało niedokończone? Odpowiedź moja brzmi: „Gdy artysta zaczął malować *Ecce Homo*, wydawało się, że młodzieńcze ideały wypełniają się realnym kształtem. Sztuka i sens życia połączyły się w twórczości o tematyce religijnej. Po chorobie religijny sens egzystencji objawił się inaczej: nie w malarstwie, lecz w czynie – w służbie innym ludziom” (s. 134). Ten wniosek nie wynika ani z analizy struktury obrazu, ani z pytania o „intencje obrazu”. Wypływa on z roztrząsania problemów historycznych, duchowych i teoretyczno-artystycznych.

Michał Haake krytykuje wszystko, co się da w mojej książce. Słusznie zauważa, że niefortunnie użyłem słowa dekonstrukcja (s. 150, przyp. 12), choć na swoje usprawiedliwienie dodam, że nie chodziło mi o do-

²² Wyraźnie w tym ostatnim przypadku zaznacza się bezradność płaszczyznowej lektury obrazu wobec warstwy kolorystycznej dzieła, na co zwracał uwagę, recenzując książki Maxa Imdahla, Tadeusz Żuchowski („Artium Quaestiones” 4, 1990, s. 133).

słowne, lecz metaforyczne zastosowanie tego terminu, co zaznaczyłem cudzysłowem. Twierdzi także, że moje niezrozumienie hermeneutyki wychodzi w analizie teorii sztuki i praktyki artystycznej Witkacego. „Tajemnicę» dzieła sztuki, jego niesprowadzalność do niczego poza nim samym, Autor traktuje jako wynik opozycji treści i formy. Mija się to z dążeniem hermeneutyki, która przesłanie dzieła upatruje w realizowaniu się jego formalno-treściowej tożsamości” (s. 150). Polemista myli tu rekonstrukcję koncepcji Witkiewicza z moimi poglądami. Otóż autor *Nienasyceń* pisał, że w Czystej Formie „życiowe składniki stanowią (...) element drugorzędny” oraz, że „w malarstwie podobieństwo części kompozycji do pewnych przedmiotów będzie nadawać im napięcia kierunkowe” (zob. s. 186). Stąd wyprowadziłem wniosek odnoszący się do koncepcji Witkacego, że „rzeczą tematu dzieła” jest w niej „wspomagać układ formalny” (s. 186). Natomiast ja (jako Bałus) w pełni akceptuję zasadę „formalno-treściowej tożsamości” sztuki. Wynika to chyba jednoznacznie z podsumowania omawianego rozdziału: „«Literacki» i mimetyczny bezsens obrazów Witkacego prowadzi do stwierdzenia, że poza formą nie mają one żadnego *znaczenia*. Natomiast pojmowane jako forma właśnie, sięgają *metafizycznej głębi* – obrazują fundamentalne misterium: Tajemnicę Istnienia” (podkreślenia wprowadzone teraz – W.B.; s. 187). Treścią obrazów Witkiewicza nie jest sens tematu literackiego, lecz bezpośredni ekwiwalent ontologicznego fundamentu świata. Forma i tak pojęta filozoficzna treść są jednością.

Michał Haake protestuje też przeciwko mojej wizji *Kardynała* Henryka Rodakowskiego. Tym razem nie podoba mu się, że obrazowi temu zarzuciłem wewnętrzną sprzeczność pomiędzy koncepcją portretową a narracyjną. Milczeniem pominię słowa Polemisty: „Autor (czyli ja – W.B.) przyjmuje, że Rodakowski w ogóle nie dostrzegał sztuczności dokonywanego zabiegu, tylko chciał stworzyć rodzaj żywego obrazu” (s. 149), bo wcześniej użył on zbyt wielu argumentów, by dowieść, iż do intencji malarza nijak nie ma dostępu. W swej analizie wskazywałem na sposób perspektywicznej konstrukcji dzieła, wyznaczający modelowemu widzowi określone usytuowanie względem namalowanej sceny. Posadowienie odbiorcy na wysokości ambony, tuż przy kaznodziei, tłumaczyć by się mogło jedynie portretowym charakterem obrazu. Rodakowski nie uwiecznił jednak żadnego konkretnego duchownego. Mało tego, jego bohater wyraźnie wygłasza kazanie, na co wskazuje retoryczny gest prawej ręki. W tym widzę pęknięcie koncepcji obrazu. Jeśli bowiem dzieło ukazuje kazanie, to miejsce modelowego odbiorcy jest na posadzce kościoła, a nie, co świadomie założył malarz (świadomie, bo tak a nie inaczej skonstruował perspektywę obrazu), wysoko w przestrzeni nawy głównej. Na tym polega moim zdaniem sprzeczność perspektywicznej koncepcji

obrazu z poczuciem malarskiego realizmu sceny narracyjnej. By tego doświadczyć, obraz Rodakowskiego wcale nie musi wisieć w rzeczywistym kościele, jak chce Michał Haake. Mało tego, punkt zbiegu perspektywicznego narzuca powieszenie go na wysokości oka realnego odbiorcy, a więc w sposób zbliżony to tego, który przyjęli organizatorzy wystawy w Wiedniu w 1873 r. Dodam jednocześnie, że argument wystawienniczy nie ma właściwie żadnej mocy dowodowej i odsyłam mego Polemistę do lektury ostatniego rozdziału *Udziału odbiorcy* Wolfganga Kempa, gdzie wyczerpująco omówione zostały nagminne w XIX wieku praktyki wieszania obrazów kompletnie bez zwracania uwagi na wewnętrzną organizację perspektywiczną płócien²³.

Czas na podsumowanie. Wojciech Suchocki często przytacza słowa Zdzisława Kępińskiego „pan magister jest na etapie metodologii”. Mówią one, że młodzińska postawa („pan magister”) wiąże się z większym zaufaniem do teorii i jej ortodoksyjnego stosowania, niż z doświadczeniem i otwarciem na wieloaspektową rzeczywistość sztuki. Michał Haake przyjął względem mojej książki aprioryczny punkt widzenia i konsekwentnie go rozwinął. Zdaję sobie sprawę, że zmylić go mogło moje „milenie o metodzie”, niemniej jednak nie zadał sobie trudu, by zrozumieć zaprezentowane w książce podejście do malarstwa. Tym samym właściwie zmarnował szansę na rzetelną dyskusję metodologiczną, która polskiej historii sztuki bardzo by się przydała. Jednak jeszcze więcej martwi mnie zaprezentowany w polemice fakt pośpiechu i niechlujstwa w odczytywaniu struktury dzieł. Krytyków „hermeneutycznego” podejścia do historii sztuki nie brak, a ich naczelnym argumentem jest przekonanie o zupełnej dowolności w odkrywaniu „rzekomych” wewnątrzobrazowych porządków. Michał Haake dał im do ręki poważny atut na rzecz prawdziwości owego twierdzenia. Gdy polemizuje się młotem, odpryski lecą daleko i zazwyczaj nie tam, gdzie byśmy chcieli. Nawet, jeśli używa się „młota hermeneutycznego”.

²³ W. Kemp, *Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*, München 1983, s. 103-120.