

PRZEKŁADY

MICHAEL BRÖTJE

OBRAZ JAKO PARABOLA. O PEJZAŻACH GUSTAWA COURBETA*

Cechą znamioną dzieł sztuki jest to, że mimo upływu wieków zachowują dla oglądu nieustanną aktualność, zarówno w tym, jak się jawią, jak w tym, co stwierdzają. O tej ich ważności „wiemy” przed i poza wszelkim racjonalnym wyjaśnianiem — w poza-pojęciowym widzeniu wytwarza się między Ja i dziełem niezachwiana zgoda co do immanentnej konsekwencji i nasycenia znaczeniem jego takiego oto ukształtowania. Sztuka wydobywa na jaw prawdę, której nie można osiąść i utrzymać w inny sposób niż tak właśnie — w porozumieniu wzrokowym, które wymaga Ja i za nie odpowiada.

Nauka, która uzależnia „rozumienie” dzieła sztuki od znajomości towarzyszących mu okoliczności historycznych, naraża się na to, że przez wyspekulowane sprowadzenie znaczenia dzieła do tego, co zaszło w przeszłości w sytuacji ideowej, politycznej i społecznej odbiera mu jego aktualną obecność, wymagającą odniesienia do osoby, i autonomię znaczeniową jego wyglądu. Wykładni ukierunkowanej historycznie podlega dziś w coraz większym stopniu także twórczość Gustawa Courbета. Obok obrazów figuralnych także przedstawienia pejzażowe zostały ostatnio określone jako przetworzenia wyobrażeń społecznych: „Właśnie rzekomo niepolityczne pejzaże można pojąć jako nośniki sporów społecznych”.¹ Wbrew temu przyjdzie poniżej wykazać, że obrazy Courbета zawdzięczają swoją nieustanną aktualność immanentnemu ich wyglądowi znaczeniu parabolicznemu, którego odbiorca doświadcza — w procesie widzenia — jako wytłumaczenia sensu własnej doczesnej egzystencji.

Podstawową tematykę swojej twórczości artystycznej sprowadził Courbet w obrazie *Zakochani* (il. 1) do być może najbardziej zwięzłej formuły. Polega ona na tym, że obraz uprzytamnia widzowi dwa różne, wzajemnie sprzeczne, sposoby postrzegania treści. Oglądane ze stanowiska widza postaci znajdują się w przestrzennej izolacji: męż-

* Michael Brötje, *Das Bild als Parabel. Zur Landschaftsmalerei Gustave Courbets*. w: Wolfgang Kemp (Hrsg.), *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*. Du Mont Buchverlag, Köln 1985. s. 225 – 252. Jest to przez autora skrócona i przeredagowana wersja artykułu pod tym samym tytułem, opublikowanego w „*Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*” 23 (1979), s. 75 – 106.

¹ K. Herding, *Egalität und Autorität in Courbets Landschaftsmalerei*. „*Städel-Jahrbuch*” NF 5 (1975), s. 159.

czynna wychyla głowę w przód, ku widzowi — kobieta odchyła w tył od swojego towarzysza i od widza. Natomiast rozważane w stosunku do płaszczyzny obrazu postaci znajdują się w nierozzerwalnej jedności: obie głowy stapiają się (połączeniem konturów przez włosy unoszące się nad czołem mężczyzny) w formę płaszczyznową, dopełnioną przez ciągłość kierunku kołnierzy. Widz popada przed obrazem — a oznacza to centralny temat dzieł Courbета — w konflikt widzenia, zaś za jego przyczynę uznaje samego siebie, jako że jeden z dwóch sposobów widzenia wynika z jego potrzeby znalezienia w widzeniu bezpośredniego związku z postaciami, tzn. przebadania tego co przedstawione ze względu na jego stosunek do niego, do widza. Ta wzrokowa potrzeba ustalenia relacji przestrzennych prowadzi do przeciwnego skutku (odizolowanie postaci od siebie) niż ten, który wynika z odniesienia postaci do płaszczyzny niezależnie od ich stosunku do widza (ich najściślejsza więź). Konflikt widzenia wynika więc z przeciwstawienia w ujmowaniu sensu świata dwóch zasadniczo różnych poziomów postrzegania: uwikłanego przestrzennie, związanego z Ja widzenia odbiorcy, w którym usiłuje on treść obrazu objaśnić na sobie samym i związanego z płaszczyzną widzenia obrazowego, w którym odbiorca ujmuje treść nie ze względu na siebie, lecz jej stosunek do drugiej instancji, do płaszczyzny obrazu. Rzecz jasna oba poziomy postrzegania tematyzują zarazem dwa różne pola czasowe: z jednej strony odnośnię-się przedstawienia do Teraz widza, stojącego właśnie, obecnie przed obrazem, z drugiej — rozwijanie-się przedstawienia w obrębie płaszczyzny obrazu od prawej strony ku lewej za sprawą formalnej kontynuacji mężczyzny przez kobietę w ukierunkowanym układzie wznoszącym się od prawej strony przez ramiona i głowę mężczyzny i ku lewej znów opadającym, dopełnionym przez skierowanie spojrzeń i przez układ rąk. Wstępnym warunkiem połączenia pary we wspólnym skierowaniu w przyszłość jest więc płaszczyzna, podczas gdy Teraz warunkuje odizolowanie poszczególnych postaci. Już to wystarczy by dostrzec, że Courbet bynajmniej nie przedstawia tematu w takiej postaci, która dla widza jest „rozumiała sama przez się”, a w sobie jednoznaczna, lecz z konfliktem widzenia wiąże unacznienie różnych poziomów sensu, które w kontraście wspólnoty i izolacji odwołują się do zasadniczych przeznaczeń ludzkiego istnienia.

Zasadą przewodnią obrazów Courbета jest więc wykazanie jak konkretny i rozstrzygający jest problem widzenia samego — nie obiektywność tego co przedmiotowe w jego byciu—oto, lecz najwyższa subiektywność postrzeżeń wymagań człowieka wobec tego co przedmiotowe. Świat ukazuje się w obrazach Courbета nie taki, jaki jest, lecz taki, jaki jawi się wtedy, kiedy staje się projekcją roszczeń i sprzeczności Ja, kierującego spojrzenie na jakieś vis-à-vis. Obrazy te są dla widza „realistyczne” tylko dlatego, że umożliwiają w tym co widzi ukazanie się jemu samemu jako momentowi działającemu w rzeczywistości i rzutowanie na powrót na siebie. Dopiero te założenia umożliwią zrozumienie obrazowo-artystycznych kryteriów wyboru i faworyzowania określonych motywów i fragmentów pejzażowych, jak choćby wielokrotnie podejmowanego przez Courbета tematu otworu jaskini — tu reprezentowanego przez obraz *Źródło Loue* (il. 2).

Przedstawienie rozpoczyna się przy lewym brzegu obrazu ścianą skalną, która, zwłascza w górnych partiach, nie umożliwi widzowi jednoznacznej oceny jej oddalenia od powierzchni obrazu, a przeto widziana jest w powiązaniu z płaszczyzną obrazu. Zgodnie z tym oddana jest nie jako konkretna, namacalna powierzchnia skały, której przestrzenne uwarstwienia i występy mogą być „obmacane” okiem, lecz jako zredu-

kowana do tych danych swojego wyglądu, które postrzega się tylko jako ogólne struktury formalne ruchu na płaszczyźnie. Przedstawiona jest nie ściana skalna jako obiektywne vis-à-vis zakrzepłej w sobie skamieliny, lecz tylko subiektywne wrażenie wzrokowe, wywoływane przez ścianę skalną wtedy, kiedy uwarunkowana jest przez postrzeżenie związane z płaszczyzną. Widz doświadcza ściany skalnej jako substancjalnego zgęszczenia potencjalnych możliwości ruchu swoich oczu wzdłuż płaszczyzny, tzn. jako rzutowania uwarunkowań swojego widzenia w stan wyglądu tego co widzi. Odnosi się to także do przedstawienia wszystkich pozostałych partii skał w obrazie, przy czym kryteria nadawania przestrzenności, np. w obszarze sklepienia jaskini, nie uchylają pokrewieństwa tego sposobu zjawiania się z płaszczyzną, owszem wzmagają konflikt między nim a widzeniem przestrzennym.

Na pierwszym planie po lewej stronie mostek służy ofiaruje widzowi „platformę”, którą może on uznać za pozycję wyjściową dla otwarcia przestrzennej rozciągłości płaszczyzny wody w głąb jaskini; mostek ten rzutuje stanowiska widza przed obrazem w obręb przestrzeni obrazu. Dwa pionowe słupy zaznaczają przy tym punkty przyłożenia torów wzroku widza, które posyła on nad płaszczyzną wody, aby określić głębie jaskini w stosunku do zajmowanego stanowiska. Jednak jaskinia nie dostarcza żadnych danych wzrokowych, na których spojrzenie mogłoby się „wesprzeć”: usiłowanie widza, by ze swojego rzutowanego na pierwszy plan, określonego przez Teraz stanowiska ostatecznie ustalić wzrokową relację wobec jaskini, spełza na niczym. Równocześnie to związane z Ja, przestrzenne widzenie popada w głębi jaskini w konflikt z postrzeganiem związanych z płaszczyzną ruchów partii skalnych od lewej ku prawej stronie, które stopniowo zmieniają znaczenie samej jaskini w związane z płaszczyzną otwarcie w prawo. W wyniku tej zmiany widz musi poniechać traktowania mostku jako rzutowania swojego stanowiska w przestrzeń obrazu — ostatecznie traci możliwość wytworzenia związku przestrzennego między sobą i głębią. Dobitnie wskazuje na to odbicie kolejnego filara skalnego na powierzchni wody: po raz pierwszy jakiś obiekt z głębi jaskini rzuca widzowi „odpowiedź” na jego usiłowania ustanowienia wzrokowego związku z przestrzenią, lecz „odpowiedź” ta odbija tylko subiektywną potrzebę widzenia związanego z Ja znalezienia związku wybiegającego w przód ponad płaszczyzną wody — chodzi o niespełnioną „chimerę” widzenia, której nie odpowiada konkretna rzeczywistość. W związku z tym na pierwszym planie brak jakiegoś nawiązującego motywu, na który potencjalnie można byłoby przedłużyć kierunek odbicia.

Dopiero przy samym prawym brzegu obrazu w stopniowanym ciągu grzbietów fal dochodzi do głosu biegnące w głąb poprzeczne powiązanie przestrzeni, które można przeciwstawić wyjściu formacji skalnych z przestrzeni obrazowej w prawo. Ważne jest przy tym, że to stopniowanie przebiega od tyłu do przodu, tzn. przeciwnie do pierwotnego kierunku spojrzenia widza w głąb jaskini po lewej stronie. Jest ono przeto doświadczane jako alternatywa dla daremności tamtego spojrzenia: podczas gdy w obszarze jaskini woda jako żywioł przyrody w istocie ruchliwy dla widzenia pozostaje uparcie nieruchoma i „niema”, to po prawej stronie w grzbietach fal zaczyna coraz bardziej sama z siebie mówić, staje się niejako „słyszalna”. Ten przełom z bezruchu w ruchliwość pozwala doświadczyć ulotności upływającego czasu wbrew początkowemu umocowaniu widza w określonym Teraz przez związek wzrokowy z mostkiem po lewej stronie, z którego usiłował wytworzyć ustalony w czasie związek z jaskinią. Prze-

łom ten wskazuje na to, co pozostaje, po uznaniu niemożliwości umocowania świata w jakimś określonym Teraz: na moment przemijalności.

Tak więc przedstawiony w obrazie wycinek przyrody bynajmniej nie zachowuje dla widza w nieobowiązującej neutralności miejsca interesującego co najwyżej ze względu na swoją geologiczną pierwotność, które Courbet oddał z godną podziwu malarzką wrażliwością. Staje się zaś dla widza, jako ustawiczny wynik rzutowania konfliktu między jego związanym z Ja widzeniem przestrzennym a widzeniem związanym z płaszczyzną, odzwierciedleniem jego subiektywnego stosunku do świata. Stosunek ten sam w sobie przemierza określony proces doświadczenia, od daremnych usiłowań ustalenia określonego przez Teraz stosunku do świata do „uznania” przemijalności w czasie, do którego dochodzi tam, gdzie sam postrzegany świat, rozwijający się na płaszczyźnie w prawo, opuszcza obraz wkraczając w niewidoczną już przyszłość.

Ten proces doświadczenia czy też nauki widzenia jest istotną nicią przewodnią, określającą immanentny rozwój wszystkich obrazów Courbета. W obrazie *Brzeg Doubs pod Maison-Monsieur* (il.3) widz uzyskuje oparcie dla dążącego w głąb widzenia przestrzennego w strefie brzegu po lewej stronie z przodu, od której wychodząc usiłuje wytworzyć ponad rzeką związek z leżącym po przeciwnej stronie pejzażem. Tę wzrokową łączność udaje się nawiązać, gdyż porównanie wykazuje, że droga po tamtej stronie koresponduje z brzegiem z przodu: jak droga w głębi prowadzi ku domowi, tak linia brzegu z przodu wiedzie ku łodzi. Droga urywa się niedaleko domu, a więc nie otwiera bezpośredniego doń dostępu, choć na wpeł przesłonięty przez wał ziemny, rzuca on poprzez wodę odbicie w kierunku widza czy też w kierunku łodzi. Odbicie to rozplywa się jednak zanim zwiąże się z łodzią — osiagają ją tylko pojedyncze, przesunięte wobec siebie refleksy. Ponownie w urojonym wytworze spojrzenia, w odbiciu, podjęta jest subiektywna potrzeba widzenia związanego z Ja, potrzeba wytworzenia w poprzek kierunku rzeki „stojącego” w czasie na osi przestrzennej związku z vis-à-vis, i w ten sposób nawiązania z nim wiążącego stosunku znaczeniowego.

Tym vis-à-vis jest dom, którego wyosobnienie w krajobrazie podkreśla funkcjonalne znaczenie miejsca zamieszkiwania człowieka w świecie i schronienia w czasie. Ponieważ wzrokowy dostęp w głąb przestrzeni po drugiej stronie domu zagradza widzowi ściana góry, jego spojrzenie jest odrzucone przez odbicie domu na łódź, której znaczenie funkcjonalne, przeciwnie, ujmuje powierzenie się człowieka wpływającemu czasowi. Znaczenie to staje się nieuchronnym doświadczeniem wzrokowym dlatego, że po utracie brzegu z przodu widz zmuszony jest przeskoczyć wzrokiem na łódź, której wspólny z rzeką kierunek horyzontalny niepowstrzymanie prowadzi spojrzenie od domu i jego odbicia w prawo, tam, gdzie woda wyslizguje się z przestrzeni obrazu w prawo i ku przodowi i odmawia wszelkim próbom ustalenia na niej spojrzenia.

W ten sposób dążące w głąb widzenie przestrzenne zmuszone jest między lewą a prawą stroną obrazu do „odwrócenia”: podczas gdy po lewej stronie spojrzenie przeskakuje z przodu na drogę w głębi, ignorując przy tym przeciwległy brzeg jako linię oddzielającą od krajobrazu po drugiej stronie, to z prawej strony spojrzenie wyslizguje się z przestrzeni obrazu po płaszczyźnie wody bez możliwości jakiegokolwiek zaczepienia, przy czym teraz przeciwległy brzeg „uznany” jest za wiążącą granicę, na której bezpośrednio wznoszące się ściany gór wzbraniają jakiegokolwiek przestrzennego wnikięcia. Proces uczenia się widzenia związanego z Ja przebiega więc od próby po-

wiązania z drugim brzegiem, wraz z domem jako potencjalnym miejscem „ustalenia” człowieka w czasie, przez powrót ku przodowi do łodzi za sprawą odbicia jako świadectwa subiektywnej nierealności takiej próby nawiązania, przez uprzytomnienie czasu — upływającego w przeprowadzeniu spojrzenia przez łódź na prawo (skierowanie łodzi w lewo oznajmia opór widzenia wobec tego przeprowadzenia), aż do uznania na koniec przeciwnego brzegu za ostateczną odmowę dostępu na drugą stronę, czego konsekwentnym wynikiem jest to, że spojrzenie musi wyjść z przestrzeni obrazowej po otwartej płaszczyźnie wody ku przodowi.

Temu odwróceniu związanego z Ja widzenia odbiorcy, które w procesie uczenia się ulega załamaniu, odpowiada odwrócenie krajobrazu na drugim brzegu w jego formalnym rozwoju na płaszczyźnie: podczas gdy z lewej strony z góry pasma skalne „spadają” na dom, nie dosięgając go jednak, jodły wznoszą się bezpośrednio od domu w prawo w górę, przekraczając przy wyjściu z przestrzeni obrazowej w prawo wysokość szczytu góry po lewej stronie. Odwrócenie to jest nie tylko formalne, lecz także treściowo—znaczeniowe: w miejsce nieożywionej, rozpadającej się optycznie materii skalnej, która od lewej strony z przeszłości naprowadza na dom jako miejsce przeznaczenia Teraz na przeciwko widza, wkraczą po prawej stronie jodły jako nośniki życia w przyrodzie, rozwijając się od domu w otwartą przyszłość w prawo. Ważne, że dolna jodła styka się czubkiem z formalną granicą konturu góry, która dla widza jest widoczna tylko tak długo, jak długo łódź z przodu wiąże widzenie — obie rozpoczynają się i kończą równocześnie. W obrębie tego nawiązania łodzi do konturu góry, tworzącego rodzaj ramy, oko dokonuje „wyważenia” między związkiem domu przez odbicie z łodzią i związkiem jodły obok domu z konturem góry — jest to jedyna chwila w rozwoju obrazu od strony lewej do prawej, w której związane z Ja, przestrzenne widzenie na pierwszym planie i związane z płaszczyzną widzenie krajobrazu osiągają stadium „równowagi”. Dom osiąga przy tym znaczenie instancji pośredniczącej, bowiem zarówno odbicie jak jodłę można do niego odnieść. Samo zaś wyważenie kończy się u góry wyjściem jodeł ponad granicę kontury góry, a u dołu wyjściem spojrzenia na wolną płaszczyznę wody — a więc rozdzieleniem dwóch torów rozwoju widzenia, które niegdyś przez dom pozostawały ze sobą w kontakcie, zaś przy prawym brzegu obrazu na całej wysokości jego płaszczyzny są od siebie oddzielone.

Fiasko związanego z Ja, szukającego dostępu widzenia odbiorcy obejmuje więc także doświadczenie postępującej utraty kontaktu tego widzenia z rozpoczynającym się przy domu rozwojem jodeł, który przez swoją odwrotność w stosunku do ześlizgującej się, nieożywionej materii skalnej po lewej stronie oznajmia nową, zrodzoną przez żywy wzrost przyszłość. Wymuszone przez spojrzenie na pustą płaszczyznę wody po prawej stronie wyprowadzenie widzenia przestrzennego z krajobrazu, tzn. z widzialnego świata, wiąże się z poznaniem wzrokowym nieodwołalnego odwrotu od tego, co w świecie tym ma przyszłość. W takim razie zaś fiasko widzenia związanego z Ja każe widzowi przywołać to przeznaczenie istnienia, które w upływającym czasie wyjmuje Ja ze świata i odmawia mu wszelkiego udziału w jego przyszłości: własną śmierć. Wprawdzie przeznaczenie to nie jest jako takie uobecnione tematycznie, lecz dla Ja zawarte jest w widzeniu — w subiektywnym żalü związanym z utratą świata, z niepodobieństwem pozostania z nim w trwałym związku znaczeniowym. Nieodwołalność rozbratu z jodłami jako nośnikami przyszłości staje się obiektywną pewnością widzenia przy dobitnie wy-

stępującej krawędzi skalnej na zboczu góry po prawej stronie. Odwraca ona wznoszące się od domu w prawo pasma zbocza, dzięki którym widz początkowo usiłuje jeszcze towarzyszyć rozwijaniu się jodeł w prawo i w górę, jako „nieprzekraczalna” bariera w kierunku opadającym w prawo, który sprowadza spojrzenie na powrót do płaszczyzny wody. Zaś powyżej tej bariery bezkierunkowy, plamiasty twór skały nie pozwala na jakikolwiek kontakt wzrokowy z jodłami powyżej.

Dokładna analiza obrazu Courbета, która nie zadowala się orzeczeniem treściowego stanu rzeczy i jego literackim objaśnieniem, lecz usiłuje uchwycić immanentne procesy kształtowania obrazowego, pozwala jasno wykazać, że obraz ma „w pogotowiu” znaczenie przenośne, dostępne dla widza w zależności od zmieniających się warunków widzenia. Dla sposobu malowania Courbета znamieny jest ten niezwykle fenomen, że w nadawaniu kształtu tematowi nie ogranicza się on do jakiegoś wciąż tego samego modusu widzenia, a zatem do charakteryzowania obiektu — świata jako zjawiającego się nie wiąże więc z powszechnym znaczeniem w sobie — lecz poprzez treści ukazuje „dzieje” zmieniających się modalności wzrokowych, których tematem jest widz czy też spełnianie się jego istnienia w jego zmieniającym się stosunku do świata. Sam krajobraz ukazuje się jako obiektywnie ujęty, charakterystyczny pod względem geograficznym wyciniek natury — w tej pozornej niewinności swojego wyglądu, która doprowadziła do sformułowania tezy, że Courbet uprawiał niewartościującą obserwację przyrody. Skryte w tym krajobrazie dzianie się sensu może się otworzyć przed odbiorcą tylko w widzeniu jako procesie uczenia się, tzn. tylko przy założeniu, że doświadcza on samego siebie jako obiektu uwzględnianego w tym dzianiu się sensu, który za jego prawdę musi poręczyć swoim subiektywnym istnieniem. Tym samym zaś obraz uzyskuje dydaktyczną funkcję paraboli, „która sprawia, że jakaś prawda lub jakiś ogólny fakt staje się przekonujący i przejmujący przez przedstawienie jakiegoś faktu lub zmyślenie jakiegoś zdarzenia, które reprezentuje inną strukturę przedstawieniową lub uprzytamnia innego rodzaju związek między przyczyną i skutkiem lub powodem i następstwem, a więc dopiero w wyniku wnioskowania przez analogię rodzi się dla świadomości słuchacza lub czytelnika prawda, o którą w istocie chodzi. Tym różni się parabola od bajki, która jakąś prawdę lub związek między powodem a następstwem ilustruje przykładem właśnie tego związku. Założeniem paraboli jest to, że mówi się wyraźnie, z jakim obiektem związana jest prawda, o którą chodzi, lub że to ze struktury paraboli w jakiś sposób bezpośrednio wynika”.

Definicję tę, odnoszącą się z konieczności do paraboli jako gatunku literackiego — bowiem to, że dzieła sztuk plastycznych mogą także mieć charakter paraboli, nie zostało, jak się wydaje, dotąd wzięte pod uwagę — właśnie ze względu na obrazy należy w pewnym istotnym punkcie skorygować: „prawda, o którą w istocie chodzi” bynajmniej nie staje się treścią świadomości czy też myśli, lecz jako treść wzrokowa pozostaje bezpośrednio przeżyta rzeczywistością. Szczególna, przed wszelkim interpretacyjnym rozjaśnieniem świadomości w pełni dostępna widzeniu intensywność przesłania obrazów Courbета polega właśnie na tym, że sam świat w swoim wyglądzie stał się w nich parabola, a nie jedynie służy za „pobudkę”, by ją sobie w myśli ułożyć. (Co dotyczy w gruncie rzeczy także paraboli literackiej tam, gdzie stała się zasadą kształtowania artystycznego.) Jednak kryterium „dowodowe” możliwości przeniesienia literackiego pojęcia paraboli na obrazy Courbета polega w istocie na tym, że obie — pa-

rabola obrazowa i literacka — przestrzegają tej samej zasady organizacyjnej, oparte są o ten sam podstawowy wzorzec formalny. Ten podstawowy wzorzec formalny to wzorzec „odwrócenia”, którego obowiązywanie w obrazach Couberta można stwierdzić zarówno dla widzenia przestrzennego, związanego z Ja, jak dla widzenia związanego z płaszczyzną. Parabola literacka (np. przypowieść o synu marnotrawnym lub kolista parabola Lessinga) również dokonuje „odwrócenia”, sprawiając, że wprowadzona na początku sytuacja narracyjna powraca na końcu, wszelako teraz w znaczeniu nie tylko istotnie innym, lecz wyraźnie przeciwnym. Wykładni sensu sytuacji początkowej przeciwstawia się na końcu alternatywna w zasadzie takiej samej sytuacji końcowej. To nastawienie paraboli na „alternatywne odbicie” — którego strukturalna zgodność z matematyczną krzywą paraboliczną jest uzasadniona dopiero przez tę równość tego co połączone — pociąga za sobą z koniecznością trójczłonowość kompozycji całości: jeśli parabola nie ma się rozłamać na dwie „odpychające się” połowy, to sytuacja początkowa i końcowa musi się odnosić do jakiegoś obszaru pośredniego, dzięki któremu alternatywnie określone znaczenia mogą być poddane wzajemnemu wyważeniu, który przedstawia zatem sytuację ambiwalencji, w której samo odwrócenie pozostaje do rozstrzygnięcia. Ta sytuacja ambiwalencji oznacza zatem to miejsce paraboli, w którym przez otwarcie pola decyzji zwraca się ona do widza lub czytelnika z żądaniem, by wnioskując przez analogię — tzn. odnosząc do określonej sytuacji samego widza lub czytelnika jako rozstrzygającego kryterium — pojął „prawdę, o którą w istocie chodzi”, a przeto wyrazistość i wewnętrzną logikę odwrócenia. Parabola — co odróżnia ją istotnie także od alegorii — jest dydaktyczną figurą narracyjną poznania samego siebie o tyle, o ile wymagane ustanowienia analogii, to zaś znaczy — „znalezienie prawdy”, może się widzowi powieść tylko wtedy, kiedy swoje uwikłanie sytuacyjne w obliczu obrazu przyjmie za kryterium rozstrzygające w alternatywnym wyważeniu znaczeń między sytuacją początkową i końcową.

W obrazie *Brzeg Doubs pod Maison-Monsieur* to ustanowienie analogii dokonuje się przez rzutowanie stanowiska widza na łódź, w wyniku którego widz uznaje swoją sytuację za analogiczną do sytuacji łodzi, która tak samo jak on, opornie odnosi się do upływającego czasu. Zarazem łódź, na przejściu od brzegu z przodu po lewej stronie do pustej płaszczyzny wody po prawej stronie, uzyskuje wraz z horyzontem góry funkcję kłamry, w obrębie której dochodzi do wyważenia widzenia związanego z Ja (odbicie) i widzenia związanego z płaszczyzną (jodły).

W przeciwieństwie do paraboli alegoria nastawiona jest na to, co to, co przedstawione symbolizuje samo do siebie. Prezentuje przedmioty jako oglądowe nośniki tego, co uchodzi za powszechne treści doświadczenia, co wprawdzie musi być również przez odbiorcę pojęte w widzeniu, jednak jako obiektywnie ważne nie wymaga indywidualnego istnienia jako instancji rozstrzygającej. Siedemnastowieczne przedstawienie *Vannias* odsyła do przemijalności wszelkiego bytu i w odesłaniu to włącza wyraźnie także widza. Pejzaż Courbета odsyła widza do jego sytuacji poznawczej naprzeciw świata — przemijalność jest przeto doświadczana jako przeznaczenie przez indywidualny los śmierci. Alegoria otwiera przed widzem jakieś określenie sensu świata jako całości, a zatem umożliwia mu dostąpienie jedności sensu ze światem — parabola odmawia widzowi dostępu do sensu jaki miałby mieć świat sam z siebie i w akcie poznania-samego-siebie odrzuca go do własnego, indywidualnego istnienia.

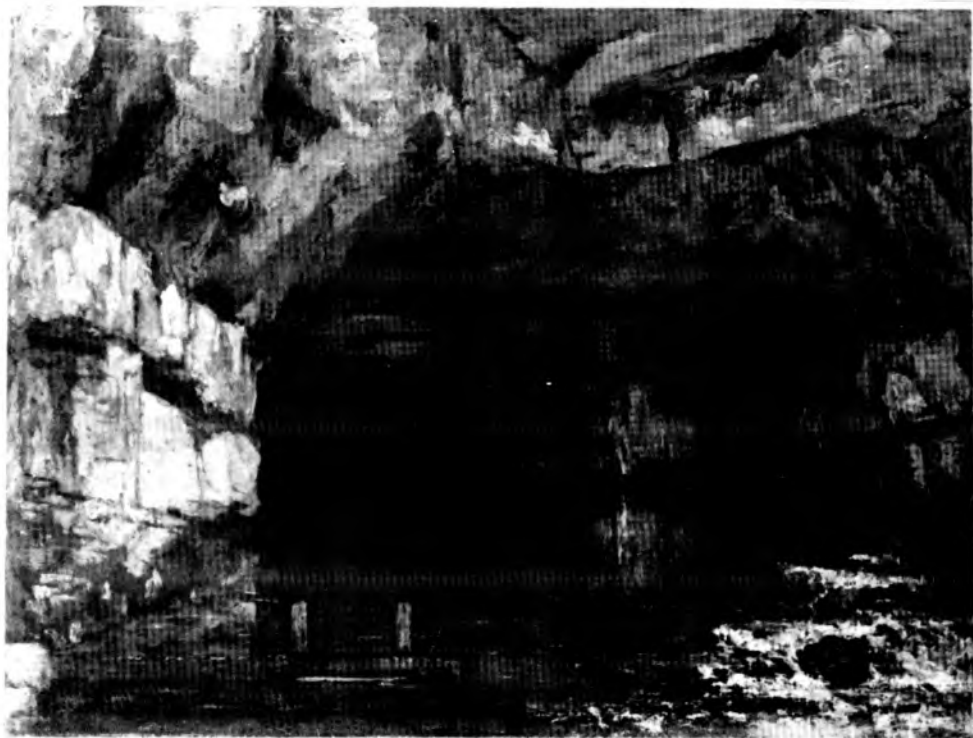
Obrazy Courbeta zasadniczo przestrzegają w swojej budowie opisanych warunków strukturalnych parabol: dokonują pewnego „odwrócenia”, i to zarówno w odniesieniu do widzenia przestrzennego jak do widzenia związanego z płaszczyzną, zaś początkową i końcową sytuację tego odwrócenia odnoszą do środkowego obszaru ambiwalencji. W obrazie *Moza pod Freyr* (il.4) ten obszar ambiwalencji leży w przestrzennym rozwarciu kulisy utworzonej przez góry na przeciwległym brzegu — między prawie równoległymi wewnętrznymi konturami wielkiej ściany skalnej po lewej i ściany skalnej po prawej stronie — zaś odwrócenie ukazują drzewa po lewej i po prawej stronie: po lewej stronie drzewa stoją na tamtym brzegu — po prawej przeszły na ten brzeg (odwrócenie przestrzenne), po lewej stronie drzewa są formalnie włączone w płaszczyznę większej od nich ściany skalnej — po prawej uwolniły się z tego związku i same osiągnęły wysokość ściany skalnej po lewej stronie (odwrócenie płaszczyznowo-formalne).

Poznawczy proces widzenia dokonuje się — zgodnie z kierunkiem biegu rzeki od lewej strony ku prawej — w następujących fazach. Tam gdzie drzewa i ściana skalna wchodzi od lewej strony w przestrzeń obrazową, drzewa rzucają odbicie przez wodę ku widzowi, a przeto wywołują jego subiektywną potrzebę wzrokową ustanowienia z nimi jakiegoś związku. Niepowodzenie tego ustanowienia bierze się stąd, że po stronie widza brak brzegu jako momentu nawiązania i stąd, że w widzeniu związanym z płaszczyzną widz musi te drzewa podporządkować ścianie skalnej. Skoro ów związek z płaszczyzną się dokonał, spojrzenie uwalniane jest z obszaru odbicia i przez ścianę skalną przekazywane dalej w prawo; równocześnie z przodu pojawia się brzeg, którego przebieg coraz bardziej narzuca widzowi kierunek wzroku równoległy do rozwoju skał na drugim brzegu w prawo. Wbrew temu wymuszaniu ruchu spojrzenia przez linię brzegu, widz usiłuje, ze stanowiska zajętego przed krajobrazem w czasowym Teraz, uzyskać „stojący” związek z otwarciem skał po tamtej stronie, które, jak się zdaje, umożliwiłoby jego widzeniu związanemu z Ja jakiś przestrzenny dostęp. W obrębie tego otwarcia spojrzenie natrafia jednak na formacje skalne, które przeszkadzają dalszemu ustaleniu wzajemnych relacji przestrzennych obu konturów skalnych ograniczających otwarcie po bokach (a przeto samemu postrzeganiu tego otwarcia). Bowiem te formacje skalne muszą być widziane w związku płaszczyznowym na przemian wespół albo z lewą albo z prawą ścianą skalną: albo z lewą ścianą skalną w łączącym je wydzielaniu spiczastych, wybiegających w dół segmentów przestrzeni — albo z prawą ścianą skalną we wznoszącym się w prawo zwarciu płaszczyzny skały. Skutkiem tego jest totalna ambiwalencja widzenia związanego z Ja i widzenia związanego z płaszczyzną: nie sposób pogodzić wydzielenia „stojącego” otwarcia skały ze względu na widza i obopólnych, nie-stojących związków w obrębie samej kulisy skalnej. Rozstrzygnięcie, które wydobywa z tej sytuacji ambiwalencji, przynosi odbicie zacienionej skały w wodzie po prawej stronie. Przeprowadza ono spojrzenie widza na ten brzeg, który, jako biegnący w prawo, został przez nie zanegowany w daremnej próbie przeskakującego rzekę nawiązania do otwarcia skały. Odbicie to, wraz z motywem po raz pierwszy na pierwszym planie biegnącym równoległe do płaszczyzny obrazu, cieniem drzew, wyodrębnia przestrzeń, w głąb której wiodą już tylko cienkie pasma brzegu, które teraz oddzielają przestrzennie płaszczyznę wody od widza i wiążą ze ścianą po drugiej stronie. Tym samym widz zmuszony jest faktycznie uznać niemożliwość związanego z Ja ustalenia związku z vis-à-vis skał właśnie przez widzenie związane z Ja: cień drzew odbiera widzowi

1. Gustave Courbet, Zakočani, 1844, Lyon,
Musée de Beaux-Arts.



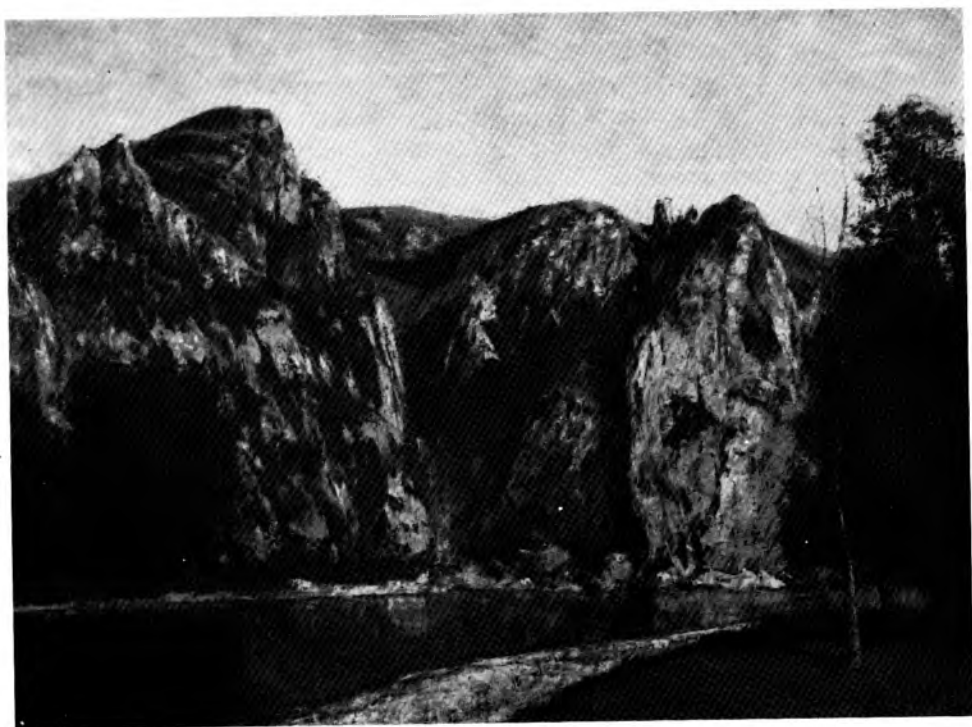
2. Gustave Courbet, Žródlo Loue, 1864,
Hamburg, Kunsthalle.





3. Gustave Courbet, Brzeg Doubs pod Maison-Monsieur, 1877, miejsce przechowywania nieznane.

4. Gustave Courbet, Moza pod Freyr, 1856, Lille, Musée de Beaux-Arts.





5. Gustave Courbet, Skaly Etretat, 1869, Wuppertal, Von der Heydt-Museum, fot. Studio van Santvoort.

rzekę jako obowiązujący dotąd powód jego usiłowań przeskoczenia przestrzeni wzrokiem i pozostawia mu z przodu już tylko pustą łąkę, na której stoi obumarłe drzewo. Na to faktycznie dokonane uznanie ściany skalnej za przestrzennie dla widza niedostępne vis-à-vis ona sama „reaguje” rozświetleniem, które uzmysławia jej znaczenie odwrócenia w stosunku do ciemnej płaszczyzny odbicia drzew w wodzie po lewej stronie — jak za sprawą tej płaszczyzny odbicia rozbudzone zostały u widza po raz pierwszy subiektywne potrzeby skierowanego poza rzekę nawiązania, tak tu w procesie uczenia się swojego widzenia widz osiąga wyrzeczenie się tej potrzeby. Wskutek tego wyrzeczenia dostępne staje się dla niego teraz to, co na początku było mu odmówione: drzewa przechodzą na ten brzeg. Pozostają wszelako w mocy przesłanki poznawcze, które umożliwiają to odwrócenie, gdyż grupa drzew pozostaje w nierozzerwalnym, płaszczyznowo-formalnym związku ze skałami po tamtej stronie, podejmuje ich dotychczasowy rozwój i wyprowadza z przestrzeni obrazowej w prawo. Wprowadzenie to — przez równą wysokość z pierwszymi skałami po lewej stronie — przywołuje na pamięć raz jeszcze sytuację początkową, którą znamionowała dominacja martwej materii skalnej nad drzewami jako nośnikami życia. Tu natomiast one dominują nad skałami, a przeto ukazują swoją siłę życiową jako warunek pozwalający im przezwyciężyć przeszłość i otworzyć możliwość zdolnej do życia przyszłości.

Zatem w tej samej chwili, w której drzewa przechodzą na brzeg przestrzennie dostępny dla widza, musi on je „oddać” w widzeniu immanentnemu, płaszczyznowemu rozwojowi krajobrazu, a co za tym idzie przekazać przyszłości, w której sam nie ma udziału. Jego udział — w momencie wymykania się grupy drzew w prawo — wychodzi mu naprzeciw w postaci obumarłego drzewa, jedyne w całym obrazie motywu, który „odpowiada” na jego widzenie związane za Ja, wykonując — w kierunku przeciwnym do niepojętego rozwoju krajobrazu w prawo — po łące przestrzenny krok ku niemu. To obumarłe drzewo odsyła widza do przeznaczenia śmierci, do tej chwili, która ostatecznie odmawia Ja udziału w przyszłości i z umykania czasu świata pozwala powrócić do samego siebie. W ten sposób obraz poprzez stacje swojego rozwoju staje się dla widza parabolą o spełnieniu jego istnienia, jawiącego mu się przez poznanie jego obecnej sytuacji: po lewej stronie spojrzenie na przeszłość, do której żywego spełnienia (drzewa) dostęp nie jest już możliwy — poznanie nieprzezwyciężalnego rozbrotu świata i Ja na przeciwko otwarciu skalnego — spojrzenie na wymykającą się przyszłość po prawej stronie, która objawia pewność własnej śmierci.

Odwrócenie jako zasada tworzenia prowadzi Courbeta do preferowania określonych podstawowych typów układu obrazu. Obok wielu przykładów zastosowania typu podziału treści na wzniesione równoległe do płaszczyzny obrazu, zagradzające spojrzenie tło i stwarzający oddalenie przestrzenne pierwszy plan, szczególnie często występuje typ — realizowany przez Courbeta w niewyczerpanych wariacjach na temat pejzażu, portretu i martwej natury —, który polega na rozwijaniu treści obrazu z sytuacji początkowej — dobitnie widzianej z bliska w sytuację końcową — dobitnie widzianą z oddali. Typ ten znalazł szczególnie jasne sformułowanie w przedstawieniu *Skal Eiretat* (il. 5).

Widz zostaje najpierw postawiony po lewej stronie wobec ściany skalnej tworzącej niespokojny układ płam, a umieszczone w niej drzwi wskazują na ukryte wgłębienie. Drzwi, dzięki swojej funkcji, stanowią rzeczowe poświadczenie konkretnego wkrocze-

nia człowieka w przyrodę, które po raz pierwszy wywołuje w widzeniu w zarodkowej formie rozziw między pragnieniem i zagrozeniem dostępu. Stojącemu w punkcie, zatrzymanemu w dążeniu do wnętrza, a przeto odbieranemu negatywnie umocowaniu spojrzenia na drzwiach przeciwstawiony jest wychodzący od skały, równoległy do płaszczyzny obrazu podział czy też „otwarcie” rozwoju krajobrazu w prawo: u góry formalna ciągłość pasma trawy wiedzie do następnej skały, u dołu biegnący od drzwi, porośły trawą segment pierwszego planu zaznacza rosnące oddalenie przestrzenne od tych dwóch skał.

Równoległe do zaznaczonej w segmencie pierwszego planu ścieżki, na wysokości drzwi po nich następująca, a więc przejmująca ich wartość orientacyjną wypukłość skały wskazuje w prawo na dwa kolejne wgłębienia, tym razem stojące otworem, chociaż nieprzeniknione. Usiłując ustanowić między tymi wgłębieniami a odpowiadającymi im kształtami dzielącymi barierę rumowiska, towarzyszącą zrazu ścieżce, przeskakującą przestrzeń, „stojące” przyporządkowanie, spojrzenie widza popada w nasilającą się sprzeczność z leżącym między nimi, narastającym w prawo pasmem wody i piasku. Problematyczność zaspokojenia potrzeby rozporządzania, właściwej widzeniu związanemu z Ja, wywołana na początku tylko w związku ze świadectwem pewnego zachowania się człowieka w świecie, przeradza się teraz w konflikt wobec samej postaci w jakiej świat się zjawia: niemożliwa jest mediacja między ustalonymi w czasie możliwościami uporządkowania krajobrazu pod względem oddalenia w przestrzeni i jego obiektywnym, równoległym do powierzchni obrazu i rozciągniętym w czasie rozwijaniem się w prawo.

Konflikt ten kulminuje w następnym „otwarcu widoku” między końcem rumowiska a wciągarką. Z jednej strony widz może przez to otwarcie określić piętrzące się pionowo, odpowiadające mu szerokością pasmo skały jako ustalone w czasie, wyodrębnione swoje vis-à-vis, jako stojące po drugiej stronie otwarcia w podobnie wyprostowanej postawie, na swoim miejscu utwierdzone wobec czasu Ja — przy czym spojrzenie pomija zupełnie instancję płaszczyzny obrazu. Z drugiej strony to pasmo skały jest kulminacyjną wartością równoległego do płaszczyzny obrazu rozwoju kulisy skalnej od strony lewej ku prawej, która w stopniowym wznoszeniu się i upodabnianym do płaszczyzny geometryzowaniu swoich form przywołuje teraz górny i prawy brzeg obrazu jako odpowiadające jej formalnie, „przeciwległe” wartości ramowe, a przeto płaszczyznę obrazu jako ostatecznie obowiązującą, wszechogarniającą instancję porządkową. Ta zjawiskowa dwuznaczność pasma skały zmusza w ten sposób widza do uznania, że jakkolwiek przyroda sama, od wewnątrz, poniekąd emfaticznie rozwija się i wznosi w postaci kulisy skalnej, to wobec nigdy „nieosiągalnej”, transcendującej świat i absolutnie obowiązującej wielkości płaszczyzny obrazu jako odniesienia, nawet „zbliżając się” do niej z maksymalną znaczeniową intensywnością, zawsze przedstawia tylko uwarunkowane czasowo, niedoskonałe zagęszczenie substancji, i że on, widz, w swoim własnym, zewnętrznym i — w egzystencjalnym „porównaniu” z monumentalnym pasmem skały — nawet emfaticznie wzmocnionym utwierdzeniu Teraz wobec przyrody, znajduje się z tą wielkością odniesienia w nieuniknionej sprzeczności, tzn. w stosunku wzajemnego wykluczania. Subiektywnie usprawiedliwione „zastąpienie” tej wielkości, jaką jest ogarniające świat otwarcie płaszczyzny obrazu, przez wewnątrzświatowe, uzasadnione przedmiotowo otwarcie widoku między końcem rumowiska

a wciągarką — umożliwiła szukającemu przystępu Ja potwierdzone egzystencjalne porównanie z przyrodą w postaci tego oto pasma skały. Przyroda jednak, we własnym, obojętnym wobec widza rozwoju ponad tym właśnie pasmem skały, „porównawczo” odsyła z powrotem do płaszczyzny obrazu, która — jako ostatecznie obowiązująca instancja poznawcza dla obiektywnego, związanego z czasem bycia-sobą świata — przywołuje znów ważność otwarcia widoku, a zarazem odrzuca Ja na odgradzoną pozycję zewnętrzną, tzn. w wyobcowanie ze świata.

Z tego koła wzajemnego wykluczania się wyabsolutyzowanych instancji odniesienia, jakimi są Ja i płaszczyzna obrazu, nie można się ani wycofać ani wydobyć postępując naprzód — można je przełamać tylko przez odwołanie przesłanek jego powstania, tzn. przez „załamanie” napięcia wzrokowego wynikającego z wiodących dotąd, subiektywnych i obiektywnych roszczeń do obowiązywania. To „załamanie” konkretyzuje się w obrazie w następującym nagle — bez formalnego czy faktycznego przejścia — opadającym łuku skalnym. Uwalnia on kulisę skalną ze sztywnej, aklamatywnej konfrontacji z granicami obrazu, a także uwalnia spojrzenie widza — przez dokonujące formalnego przeskoku, tzn. wywołane subiektywnie przedłużenie jego kierunku na dziób leżącej na piasku łodzi — ze sztywnego umocowania na „otwarcium” i vis-à-vis pasma skały. Jak przyroda, wykazując ujawnianą w łuku materialną kruchość i przemijalność, zatracą pretensję do znaczącej patrycypacji w absolutnym charakterze płaszczyzny obrazu, tak i widz zrzuca się teraz dowartościowującego Ja pojednania się z przyrodą, przekazując to pojednanie łodzi, której naturalne, instrumentalne znaczenie dla ludzi polega na przemierzeniu w czasie, tzn. przyswojeniu płaszczyzny morza.

Łódź staje się przeto dla widza znaczącym momentem integrującym dotąd oddzielne, przeciwstawione — przez otwarcie widoku — postulaty ważności Ja i przyrody: „łapie” wychodzący ze wznoszącego się pasma skały opadający ruch łuku i „zastępuje” w obrazie widza, który zrzuca się urzeczywistnienia swojej zewnętrznej pozycji. Przeniesiona w ten sposób subiektywnie na łódź dwojaka funkcja zastępcza nie jest jednak przez nią spełniona. Bowierni ani nie udaje się — przez odwrócenie kierunku łuku skalnego opadającego z góry z lewej strony we wznoszący się w górę w prawo krótki maszt — ponowne „wzniesienie” wybiegające ponad horyzont w wolną płaszczyznę nieba, ani widz nie jest w stanie zrealizować wskazującego w morze, diagonalnego skierowania łodzi i swoich, związanych z nim oczekiwań pojednania — jako że łódź jest teraz formalnie odpychana przez występujące coraz silniej, białe grzbiety fal i wbrew swojemu diagonalnemu skierowaniu wpisana w równoległy do płaszczyzny, horyzontalny ruch spojrzenia. Przez to narastające załamywanie się fal — w którym coraz bardziej dochodzi do „głosu” upływ czasu (nie przypadkowo rozpoczyna się ono ściśle pod zawieszającym czas pasmem skały i jest przeciwne do niego skierowane) — widz zmuszony jest do poniechania również łodzi jako zastępczego momentu pojednania.

Wobec dominującego teraz, niepowstrzymanie wyprowadzającego z obrazu w prawo pasma złożonego z morza, kipieli i plaży, spojrzenie jest w stanie znaleźć oparcie już tylko w punkciku żaglówki na horyzoncie. W tym miejscu, dokładnie na horyzoncie, łódź ta wskazuje na „bycie-jedną-nad-drugą” stref ziemi i nieba — przeto prowadzące do niej, przekraczające morze, drążące przestrzeń nastawienie spojrzenia podając na

nią zmienia się raptownie w zupełnie przeciwstawne dokonanie przestrzeniowe: w zespoleniu tych stref w jednolitą rozciągłość pejzażu w obrębie pola obrazowego, przed którym, jak przed urojoną ścianą, spojrzenie musi powstrzymać swoje drażące przestrzeń dążenie do otwarcia. To rozpościeranie się przestrzeni pejzażu wewnątrz płaszczyzny obrazu ukazane jest z pełną konsekwencją przez urzeczywistnione teraz doprowadzenie linii granicznej plaży ściśle do dolnego prawego rogu obrazu — dzięki czemu brzegi obrazu stają się miarodajnymi wartościami orientacyjnymi dla wszystkich wewnątrzobrazowych podziałów. A więc dokładnie w tej chwili, w której otwierająca świat obecność człowieka w jego obrębie kurczy się do minimum, maximum osiąga dla widza przekazanie tego świata totalności płaszczyzny obrazu. Wzajemnie uwarunkowaną nieodwołalność tych ustaleń postrzeniowych ukazuje wprost sąsiedztwo żagłówki i prawego brzegu obrazu: już ledwie widoczny, jakby gasnący ślad człowieka sprawia, że tym określeniem świata, które pozostaje jest jego odesłanie do transcendującej świat instancji płaszczyzny obrazu, która widzowi odmawia jekiegokolwiek przystępu, a przeto odrzuca go w skończoność własnego istnienia.

Dotychczasowe analizy obrazów pokazały, że procesy doświadczenia czy też procesy widzenia w konflikcie między widzeniem przestrzennym, związanym z Ja i widzeniem związanym z płaszczyzną wciąż kończą się tym, że odbiorca musi w widzeniu sam siebie wyjąć z przestrzeni obrazu bądź też rozwój pierwszego planu go z niej wyprowadza, a zarazem jako pozostające określenie treści obrazu doświadczane jest jej związanie z płaszczyzną. Ten rozwój treści obrazu nie mógłby zaś pretendować do roli wiążącej dla widza, gdyby sam obraz nie mógł przedłożyć warunku, ze względu na który może on przebiegać tylko tak a nie inaczej, choćby z odwrotnym skutkiem. Obraz musi przeto dawać pewien powód oglądowy, który objaśnia bezwzględną konieczność paraboli w tym specyficznym dla niej przebiegu. Tym oglądowym powodem jest historycznie niezmiernie doniosła, lecz nie dająca się wyprowadzić z uwarunkowań historycznych, koncepcja ujęcia obrazu u Courbета, która przenika jego dzieło aż do najdrobniejszych szczegółów i łączy je — jako powszechne stylotwórcze znamię sztuki XIX wieku — z jego współczesnymi: ujęcie przestrzeni jako nieskończoności.

Ponieważ warunki unaocznienia nieskończoności były już kilkakrotnie rozważane w ramach innych prac³, przyjdzie tu powtórzyć tylko podstawowe tezy. Nieskończoność w sobie nie może być unaoczniona przez konkretną, mierzalną przestrzeń — np. przez jej wielką szerokość, głębokość czy jej otwarcie na boki — ponieważ zgodnie z definicją swojej istoty przekracza z zasady każdą widzialną i wyobraźalną, realną wielkość przestrzenną. Nieskończoność jako wartość absolutna, nieosiągalna dla konkretnego świata w jego rozciągłości, nie może być w tym świecie wzrokowo wykrywalna. Przeto na nieodzownie ograniczonym wycinku przestrzeni nie można jej wysnuć z jego zdolności do ilościowego rozszerzania się — jako że możliwe w wyobraźni ciągle rozsuwanie granic przestrzeni kończy się wszak zawsze w obrębie świata, bez możliwości dokonania „przeskoku” w przekraczającą świat nieskończoność —, lecz

² Meyers Conversations-Lexikon, Leipzig (Wien 1896 (wyd. 5), hasło Parabel.

³ Michael Brötje, *Ingres in seinem Verhältnis zu Raffael und Michelangelo*. „Giebener Beiträge zur Kunstgeschichte” III (1975), s. 240; tenże, *Die Gestaltung der Landschaft im Werk C. D. Friedrichs und in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*. „Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen” 19 (1974), s. 48 n.

tylko jako właściwość jakościową, jako zawsze i wszędzie obowiązujące określenie jej istoty: jeśli przestrzeń ma w sobie możliwość nieskończonego, to ma ją także w najmniejszym wycinku i w każdym dowolnym ograniczeniu. Nieskończoność nie jest czymś wtórnym, pochodnym — w tym także jako wyobrazalna wielkość, którą można napotkać „po tamtej stronie” granic obrazu — lecz, jeśli w ogóle „istnieje”, czymś poprzedzającym wszelkie zmysłowe zjawianie się i wszechobecny: jest przedustawną totalnością.

W postrzeżeniowym kontekście obrazu jest tylko jedna jedyna wartość oglądowa, która spełnia warunki obowiązującej a priori, absolutnej wielkości odniesienia dla wszystkich momentów treściowych, a przeto może unaocznić totalność nieskończoności: to sama ograniczona płaszczyzna obrazu. Wprawdzie we wszystkich epokach dziejów sztuki, za sprawą zasad formalnego kształtowania, płaszczyzna ta uzyskiwała znaczenie stanowiącej sens, absolutnej podstawy odniesienia dla treści, jednak dopiero malarstwo XIX wieku nadało jej oglądową jakość nieskończoności, pozwalając ukazać się jej jako pozbawionej wewnętrznych napięć, homogenicznej wielkości rozciągłości, której własna jakość pozwala oprzeć się określaniu i modyfikowaniu przez przedstawione na niej treści, a przeto reprezentuje wobec nich nieuchwytnie, beczasowo-absolutne bycie przestrzeni. Podczas gdy w malarstwie aż po okres baroku otaczające obraz granice wciąż uznawano za konstytutywne wartości wyjściowe dla formalnej organizacji treści, które w swojej postaci były przeto określone pozytywnie przez stosunek do nich, co sprawiało, że nawet najmniejszy wycinek przedstawionej przestrzeni mógł być wciąż zjawiskowym modelem powszechnej, idealnej jedności sensu świata, to malarstwo XIX wieku odbiera treściom obrazu możliwości przywrócenia w swoich strukturach formalnych wszechstronnego związku z otaczającymi granicami obrazu (które dla ich powołania stanowią potencjalne wartości odniesienia), a przeto zawładnięcia płaszczyzną obrazu jako ramową jednością sensownej organizacji ich samych. Ta strukturalna nierozporządkalność granic obrazu dla wytworzenia systemu porządku wewnątrzobrazowego ma oglądowe uzasadnienie w tym, że przypisaną im rolę jest konstituowanie samodzielnej, istotnej wielkości przestrzennej (wycinka płaszczyzny obrazu), która poprzedza treści obrazu jako totalność oglądowa, która pozostaje nieosiągalna, tzn. której przy ich pomocy nie można nigdy powtórnie uzyskać. Między treścią i płaszczyzną obrazu nie ma już stosunku organizacyjnego współdziałania, sensownej korespondencji, lecz stosunek przypominający zarazem nienawiść i miłość: z jednej strony przedmioty w swoim ukształtowaniu formalnym są bezpośrednio pokrewne płaszczyźnie obrazu, są niejako zdane na nią w realizacji samych siebie — z drugiej strony jednak właśnie dlatego muszą podlegać jakiejś nadrzędnej instancji bytowej, która wyraźnie unika jakiegokolwiek definitywnego, określonego czasowo połączenia z nimi. Dopiero przez to „negatywne” porównanie udaje się malarstwu XIX wieku unaocznić ów nieubłagany, przypominający zarazem miłość i nienawiść, stosunek negacji skończoności i nieskończoności, który nieuchronnie odnawia się sam z siebie ad infinitum, skoro konkretny wycinek przestrzeni jako skończony usiłuje nieskończoność przestrzeni niejako unieważniać, podczas gdy ta, jako wielkość beczasowa, przekraczająca trwaniem wszelki byt, postuluje znikomość tego co skończone, w jego skupieniach o określonym trwaniu.

W obrazach Courbета „negatywny” stosunek treści i płaszczyzny obrazu ustanowiony jest przez zasadę odwrócenia, która dopuszcza oglądowe porównanie ich obu

tylko pod tym warunkiem, że treść podnosi niezdolność do wytworzenia wewnętrznej jedności (dla widza udokumentowaną w konflikcie widzenia) do roli kryterium swojego formalnego rozwoju na płaszczyźnie obrazu od jednego jego brzegu do drugiego. W odwróceniu tym nie dochodzi do pojednania brzegów obrazu przez to, co składa się na jego wnętrze (jak byłoby w przypadku całościowej, jednolitej organizacji formalnej), lecz pozostają one nierozporządnymi granicami rozpostartej płaszczyzny przestrzeni, która jako niedotykalna, zamknięta w sobie i dostępna tylko dla oglądu, istotowa wielkość przestrzeni, dokumentuje jej nieskończoność w przeciwieństwie do jej przemijających, skończonych treści.

Wyjaśnia się przeto, jakie to właściwe, wykluczające się nawzajem wielkości odniesienia wszczynają konflikt widza w spotkaniu ze światem i określają jego proces uczenia się w dokonywaniu odwrócenia. Jest to własne Ja, które jako teraz właśnie obecne pragnie w widzeniu przestrzennym uzyskać dostęp do świata jako konkretnej skończoności i ustalić swój stosunek do niego, aby w ten sposób samemu sobie nadać jakiś sens w świecie; jest to nieskończoność, która wymyka się ustaleniu jakiegoś związku z Ja i której musi ono oddać świat w widzeniu związanym z płaszczyzną (tzn. w czasie). Skoro zaś świat warunkowany jest przez nieskończoność, to wobec niej jako ostatecznego przeznaczenia doświadczyć można tylko chwiejności wszelkich potrzeb ustalenia stosunku Ja do świata, wywołanych przez dążenie do usensowienia własnego istnienia. Znaczy to, że konflikt widzenia może się skończyć tylko ostateczną dominacją związania przedmiotów z płaszczyzną i załamaniem się widzenia związanego z Ja. W tym załamaniu się Ja musi zrzec się świata, kontynuując związany z płaszczyzną rozwój w przyszłości, w której Ja nie może już uczestniczyć, bowiem w konfrontacji z nieskończonością nieodwołalnie odrzucone jest w finalność własnego, czasowo ograniczonego istnienia. Stematyzowanie w procesie widzenia obu określających je momentów: Ja i nieskończoności, pociąga za sobą nieuchronnie to, że widz doświadcza we wszystkich obrazach Courbeta wciąż takiej samej końcowej sytuacji odwrócenia, w której widzenie związane z Ja pozbawione jest związku z dalszym, płaszczyznowym rozwojem treści, jako dokonanego za sprawą nieskończoności oddzielenia czasu swojego istnienia od czasu przyszłości, a przeto jako odesłania do własnej śmierci jako trwałego przeznaczenia. Ponieważ doświadczenie to jest immanentną konsekwencją samego procesu widzenia, by się urzeczywistnić w obrazie nie potrzebuje koniecznie „motywu śmierci” (takiego jak obumarłe drzewo w *Mozie pod Freyr*) — znajduje oglądowe oparcie w subiektywnych, emocjonalnych jakościach wyrazowych i wyglądownych, które dla widza rzeczy uzyskują pod wpływem tego doświadczenia wzrokowego: w izolacji poszczególnych przedmiotów od związanego z płaszczyzną tła, w rosnącej nieostrości przedmiotów, niejasności ich stosunków przestrzennych, w odciąganiu spojrzenia od „nośników życia”, takich jak drzewa czy sarny, od historycznych narzędzi człowieka, takich jak łódzie, od rozświetlanej dali przez wymykający się pierwszy plan, w rozpadzie cielesności materii, ztracie wertykalnej energii pięcia się wzwyż, w rosnącej, udaremniającej samo poznawcze widzenie ciemności. Zasadniczy rys rezygnacji powszechnie właściwy dziełom Courbeta, momenty wyrazowe niewzruszonej powagi lub tłumionego smutku, nieodmiennie obecne w ich wyglądzie — także i właśnie wtedy, gdy same przedmioty uwydatniają zmysłowe piękno i żywość formy

— odsyłają do oglądowego znaczenia paraboli, które ukazuje widzowi świat jako dla niego z góry stracony, przekraczający jego teraźniejszość.

Obrazy Courbета tematyzują świat przedmiotowy jako nieustannie zmieniający się, zmysłowy, uzyskujący zjawiskową postać wynik konfrontacji między subiektywnością człowieka i obiektywnością nieskończoności, emocjonalną zdolnością Ja do utożsamienia się i niewzruszoną neutralnością absolutu, czasową marnością jednostki i bezczasowością przestrzeni. Tym, co człowiek wnosi do tej konfrontacji i dzięki czemu może się utwierdzić w swoim byciu wobec „negatywnego” przebiegu paraboli, jest jego zdolność uczynienia świata organem odbijającym jego zdolność emocjonalnego przeżywania, obdarzenia jego właściwościami zmysłowych jakości wyrazowymi, a przeto uchronienia go przed zupełną bezsensownością. Ta zdolność emocjonalnego przeżywania nie jest jakąś niestosowną płaszczyzną reakcji na obrazy Courbета, sposobną do sprowadzania sztuki do poziomu kiczu, lecz wymaganiem od widza udziałem w spełnieniu się ich jako sztuki. Udział ten poświadcza swoistość człowieka wobec nieskończoności o tyle, o ile w żalu po utraconym świecie rozwija on w nim jednak to bogactwo wyrazu, które świat zawdzięcza nie samemu sobie, lecz indywidualnemu bogactwu przeżyć człowieka.

Przedstawione analizy mają wykazać, że źródłem wymowności obrazów Courbета jest immanentna, niezwykle złożona, logika ich ukształtowania. Wbrew pozornej oczywistości i naturalnej bezpośredniości wielu tematów jego pejzaży stawiają one wysokie wymagania gotowości i wrażliwości postrzegawczej widza — swoje znaczenie artystyczne otwierają tylko przed odbiorem uznającym konflikt widzenia i cierpliwie przemierzającym stację paraboli. Absolutna wyrazistość, jaką uzyskują one w przebiegu paraboli, czyni przeto zbyteczną wszelką wnoszoną z zewnątrz interpretację. Parabola ta, jako dostępny tylko dla widzenia proces poznania tego, jak spełnia się ludzkie istnienie w spotkaniu ze światem, nie potrzebuje wyjaśnienia z zewnątrz — odesłania do historycznych form przedstawiania czy idealnych celów nie mogą nic do niej dodać, nie czynią jej jaśniejszą. Czy Courbet chciał się opowiedzieć swoimi obrazami za zmianami społecznymi lub zademonstrować dążenie regionów „do samostanowienia i niezależności w ramach federacji”⁴, czy namalował je jako wkład w urzeczywistnienie demokratycznej formy społeczeństwa czy z zachwytu pierwotnym pięknem natury — wszystko to nie dotyczy swoicie artystycznych jakości wymowy dzieł.

Z pewnością można wskazywać na cechy obrazów Courbета uwarunkowane tym, co przynosiły ze sobą jego czasy, lecz nie zmienia to faktu, że w swojej immanentnej logice oglądowej przekraczają one to uwarunkowanie, odnosząc każdy występujący w nich zmysłowy moment wyglądu i związane z nim znaczenie postrzeniowe do tego co je a priori wiążąco określa, a co samo nie tylko pretenduje do ponadczasowej ważności, lecz także posiada ją dla widza: do nieskończoności. W tym odniesieniu świata jako paraboli do biegunowości Ja i nieskończoności obraz konstituuje się w teraźniejszości każdego widza na nowo jako wolna od przesłanek historycznych, autonomiczna rzeczywistość, która może się otworzyć tylko w widzeniu, a przeto podnosi je do roli jedynej i najwyższego organu poznania. Dla otwarcia tej rzeczywistości

⁴ Herding, op. cit., s. 172.

widzenie musi zaczynać się zawsze od czegoś, co jest poza wszelkim sensem, absolutnie uprzednie, od nieskończoności — wiedza o realiach historycznych lub własne indywidualne predyspozycje nie mogą mu w niczym pomóc, przeciwnie, powodują tylko pochopne wyrokowanie, a przeto blokowanie immanentnej konstytucji bytowej i totalności sensu dzieła. W tym zaś stopniu, w jakim konstytuowanie tej rzeczywistości przy nieskończoności jako warunku wstępnym spełniane jest przez odbiorcę w widzeniu, także on sam jest w nim zawarty jako przewidywany obiekt poznania. Obrazy Courbета czerpią swoją nieustanną, żywą aktualność nie stąd, że jako wytwory należące do historycznej spuścizny rozsiewają wokół siebie aurę minionych czasów, lecz stąd, że poprzez parabolę umożliwiają widzowi poznanie samego siebie w swoim stosunku do świata.

Przetłóżył Wojciech Suchocki