

MAREK ZGÓRNIAK

„DZIEŁOCENTRYZM” WOBEC FAKTÓW. O KILKU INTERPRETACJACH OBRAZÓW RODAKOWSKIEGO I MEHOFFERA

Nieuprzedzonego czytelnika współczesnych prac z zakresu historii sztuki często zaskakują proponowane przez autorów rozbudowane interpretacje i analizy obrazów, prowadzone w oderwaniu od historyczno-kulturowego kontekstu i trudne do weryfikacji. Jeśli ów czytelnik ma za sobą staż pedagogiczny i poprawiał kiedyś prace uczniowskie lub studenckie, to odruchowo sięga po korektorski ołówek, by zakwestionować najbardziej arbitralne pomysły. Rzecz ciekawa, że zjawisko to w niewielkim tylko stopniu interesuje polskich historyków sztuki uprawiających refleksję metodologiczną; w dostępnej literaturze nie odnajdziemy wielu śladów dyskusji na ten temat. Wprost przeciwnie, można odnieść wrażenie, iż właśnie prace o ambicjach metodologicznych są obciążone największą (czy raczej nadmierną) swobodą intelektualną.

Problem niesprawdzalnych teorii i naciąganych interpretacji jest dobrze znany przedstawicielom innych dziedzin humanistyki. Już przed dziesięcioma laty Henryk Markiewicz usiłował stworzyć katalog przesłanek dla odrzucenia wywodów historycznoliterackich publikowanych w myśl zasady, że „jeśli autora nie ma – wszystko jest dozwolone”¹. Krakowski uczyony podaje przykłady wątpliwych interpretacji semantycznych, w tym również wyjaśnień sensów alegorycznych i symbolicznych, dla których zresztą wskazuje jedynie „ogólnikowe za-

lecenie, by nie interpretować figuratywnie [tzn. przenośnie – MZ] tekstu, który nie kieruje ku takiemu postępowaniu uwagi odbiorcy”².

Jak zauważa Markiewicz, „w sytuacjach, gdy poszukiwanie sensu figuratywnego w zasadzie jest uprawnione, reguły falsyfikacji proponowanych sensów również trudne są do ustalenia, bo – jak wiadomo – pod jakimś względem każdy przedmiot może kojarzyć się z każdym innym przedmiotem. Toteż najczęściej można mówić nie tyle o falsyfikacji, co o stwierdzeniu arbitralności wskazanego tematu figuratywnego”³. Spośród kilkunastu wymienionych dalej sytuacji, które powinny skłaniać do odrzucenia interpretacji, historyków sztuki mogą zainteresować np. następujące: ekstrapolacja na całość utworu jego sensów lokalnych, wnioskowanie uogólniające ze szczegółów marginesowych i irrelevantnych, ignorowanie konwencji gatunkowych, stosowanie wnioskowania objawowego w sposób arbitralny i/lub ahistoryczny, wyjaśnianie stanów rzeczy w świecie przedstawionym przez koncepcje wyprowadzone z zewnątrz, zwłaszcza obce macierzystemu kręgowi kulturowemu utworu, bezpodstawne przypisywanie utworowi znaczeń przenośnych, a także arbitralna deszyfracja tematu znaku figuratywnego, zwłaszcza w sprzeczności ze znaczeniem globalnym utworu⁴. Jak podsumowuje swoje uwagi Markiewicz, na gruncie historii litera-

¹ H. Markiewicz, *O falsyfikowaniu interpretacji literackich* [w:] Tenże, *Dopowiedzenia. Rozprawy i szkice z wiedzy o literaturze*, Kraków 2000, s. 77–101; wcześniej drukowane w *Pamiętniku Literackim*, 87: 1996, z. 1, i w: *Wiedza o literaturze i edukacja. Księga referatów Zjazdu Polonistów (Warszawa 1995)*, Warszawa 1996. Użyte w tytule słowo „falsyfikowanie” należy

rozumieć jako „dyskwalifikację”, a nie podatność na falsyfikację w sensie Popperowskim, mimo że Markiewicz się na Poppera powołuje (na s. 78).

² Tamże, s. 89.

³ Tamże.

⁴ Tamże, s. 97.

tury często zamiast interpretacji czy eksplicacji spotykamy się z semantyczną implikacją albo ingresją, dopisywaniem sensów na marginesie badanego dzieła. Autor stawia pytanie o ilościowe i jakościowe granice tej semantycznej ingresji, bo „można przecież napisać cały traktat filozoficzny, użytkując byle jaki tekst, czy raczej w tym wypadku – pretekst, nawet jedną liniijkę byle jakiego tekstu, choćby najbanalniejszego”⁵. Celują w tym zwolennicy hermeneutyki; cudzy tekst – jak pisze Markiewicz za Janiną Abramowską – „bywa dla nich rodzajem pożywki, na której hodują własne kultury myślowe, tworząc rodzaj palimpsestu”⁶.

Zdroworozsądkowe uwagi Markiewicza spotkały się z krytyką Andrzeja Szahaja w artykule ogłoszonym pod nieco mylącym tytułem *Granice anarchizmu interpretacyjnego*⁷. Poznańsko-toruński autor, uczeń Jerzego Kmity, twierdzi mianowicie, że o ważności interpretacji nie decyduje jej stosunek do badanego tekstu czy dzieła, lecz przede wszystkim istnienie wspólnoty kulturowej, skłonnej daną interpretację zaakceptować⁸. Powołując się na autorytet uczonych anglosaskich, Richarda Rorty’ego, Stanleya Fisha i Hilarego Putnama, których myśl stanowi zresztą przedmiot jego osobnych publikacji⁹, Szahaj dowodzi, że wprowadzone niegdyś (nb. przez badaczy poznańskich) rozróżnienie interpretacji historycznej i adaptacyjnej jest pozorne, bo interpretacja uwzględniająca historyczny kontekst utworu nie jest w gruncie rzeczy możliwa, ponieważ wiedza o historii jest nieosiągalna. Przeszłość jest rzekomo takim samym tekstem jak wszystkie inne teksty kulturowe i podlega takim samym konstrukcjom wynikającym z partykularnej interpretacji, a więc „nie istnieją jakiegokolwiek ograniczenia interpretacji, które same nie są rezultatem interpretacji”, powiada Szahaj za S. Fishem. „Nie mamy żadnego uprzywi-

leowanego, bezpośredniego dostępu do przeszłych kontekstów kulturowych”, a zatem każda interpretacja jest adaptacyjna, a „wszystkie odczytania są jednostronne”¹⁰. Autor odnotowuje wprawdzie, że większe szanse na społeczne uznanie mają interpretacje tekstów liczące się z kontekstem historycznym, ale wiąże to tylko „z wciąż powszechnym, stanowiącym element świadomości potocznej, przekonaniem, że nauka historii może nam powiedzieć, jak było naprawdę”¹¹. Z artykułu wynika, że Andrzej Szahaj tego przekonania nie podziela. W perspektywie tzw. wewnętrznego realizmu H. Putnama dostępna rzeczywistość ma charakter kulturowy, a „prawda staje się czymś raczej kulturowo czy społecznie kreowanym, nie zaś odkrywanym”. Dlatego każda interpretacja może mieć jedynie lokalną i względną ważność, związaną z istnieniem jakiejś interpretacyjnej społecznej wspólnoty¹².

Zarysowaną powyżej różnicę stanowisk, doprecyzowaną w dalszej polemice¹³, której nie będziemy tu referować, można określić jako dyskusję teoretyków z praktykami interpretacji. Przekonanie teoretyków o równoważności rozmaitych odczytań i pomysłów (byle tylko były one dla kogoś przekonujące, ciekawe, wygodne, podniecające, znaczące, „czy wreszcie nawet i prawdziwe w s e n s i e k o n s e n s u a l n y m”)¹⁴, pomijanie intencji autora badanego dzieła i lekceważenie macierzystego (historycznego) kontekstu utworu, wydają się wobec ich własnej twórczości pewną niekonsekwencją, na co zwrócił uwagę Stefan Morawski, pisząc, iż Andrzej Szahaj „ucieszy się zapewne, że jego dyskurs znajdzie komentatorów, których uzna za właściwych, czyli takich, którzy trafiają w jego intencję i wskaźniki znaczeniowe zawarte w jego przesłaniu”¹⁵. Kontrowersyjny artykuł Szahaja uznałbym za godny uwagi nie jako receptę na metodę naukowego

⁵ Tamże, s. 99–100.

⁶ J. Abramowska, *Jednak autor! Skromna propozycja na okres przejściowy*, Teksty Drugie, 1994, nr 2, s. 51; cyt. za Markiewicz, o.c., s. 100.

⁷ A. Szahaj, *Granice anarchizmu interpretacyjnego*, Teksty Drugie, 1997, nr 6, s. 5–33 (polemika z Markiewiczem zvl. na s. 15–17).

⁸ Tamże, s. 19, 22, 25.

⁹ A. Szahaj, *Ironia i miłość. Neopragmatyzm Richarda Rorty’ego w kontekście sporu o postmodernizm*, Wrocław 1996 (rozprawa habilitacyjna); Tenże, *Neopragmatyzm Hilarego Putnama*, Przegląd Filozoficzny, 1998, nr 1, s. 91–107; Tenże, „*Nie ma niczego poza interpretacją*”, *tako rzecze Stanley Fish*, Er(r)go, 2001, nr 1, s. 79–83.

¹⁰ Szahaj, *Granice anarchizmu...*, s. 13–15.

¹¹ Tamże, s. 15.

¹² Tamże, s. 18–19.

¹³ W związku z artykułem A. Szahaja *Teksty Drugie* (1997, nr 6 i 1998, nr 4) opublikowały *Dyskusję o granicach anarchizmu interpretacyjnego* zawierającą wypowiedzi m.in. Z. Baumana, H. Markiewicza, S. Morawskiego, M.P. Markowskiego, J. Kmity oraz W. Kalagi, K. Rosner, K. Bartoszyńskiego, E. Możejki, A. Zybortowicza i A. Szahaja. Przebieg tej dyskusji jest obecnie (w roku akademickim 2004/5) tematem zajęć dra B. Czajkowskiego dla studentów kulturoznawstwa na Uniwersytecie Wrocławskim (zob. www.kulturoznawstwo.uni.wroc.pl).

¹⁴ Szahaj, *Granice anarchizmu...*, s. 27. Podkreślenie MZ.

¹⁵ S. Morawski, *O zdradliwej swobodzie interpretacji*, *Teksty Drugie*, 1997, nr 6, s. 61.

badania tekstów i obrazów, lecz jako diagnozę sytuacji w niektórych gałęziach humanistyki. Można się zgodzić z poglądem, że walka o uznanie, która toczy się także w nauce, sprzyja formułowaniu radykalnie nowych (choć niekoniecznie rozsądnych) interpretacji¹⁶. Wystąpienie Andrzeja Szahaja zachęca do takiego właśnie działania¹⁷. Również w polskich badaniach nad sztuką strategia nadinterpretacji przynosi czasami środowiskowy sukces, o czym świadczą np. niektóre przyznane w ostatnich latach nagrody im. Dettloffa. Brak naukowej dyskusji sytuację tę utrwała.

Przykładem naukowej mody sprzyjającej nadinterpretacjom są sformułowane ćwierć wieku temu i znane na gruncie polskiej historii sztuki koncepcje niemieckiego autora, Michaela Brötje. Popularność Brötjego w Polsce jest lokalną osobliwością¹⁸, trudną zresztą do wyjaśnienia. Jego poglądy, określane jako „egzystencjalno-hermeneutyczna nauka o sztuce”¹⁹, zasługiwałyby raczej na miano estetyki metafizycznej. Jak to ujmuje referent tekstów Brötjego, Mariusz Bryl, zdaniem niemieckiego autora „kontrolowana refleksja nad dziełem [plastycznym] jest całkowicie zbędna, nieprzydatna dla właściwego, tj. oglądowego, doświadczenia dzieła”. „Apel dzieła do nas” rzekomo „nie polega na tym, by rozumieć je pojęciowo”, a „dyskursywna interpretacja dzieł sztuki jest dla ich właściwego doświadczenia” niepotrzebna²⁰. Źródłem niedostatków współczesnej historii sztuki są według Brötjego odniesienia tej nauki do historii. „Pod naciskiem jej autorytetu [...] analiza [staje się] narzę-

dziem sondowania i kojarzenia”²¹. „Nauka, która uzależnia «rozumienie» dzieła sztuki od znajomości towarzyszących mu okoliczności historycznych, naraża się na to, że [...] odbiera mu jego aktualną obecność”²². W miejsce historii Brötje wprowadza wątek metafizyczny, trudne do weryfikacji założenie, że odbiorca doświadcza dzieło „jako wytłumaczenie sensu własnej doczesnej egzystencji”²³. Jak to wyjaśnia Bryl, „płaszczyzna obrazu staje się synonimem oglądowym horyzontu metafizycznego, absolutu”, ponieważ „do istotowej dyspozycji człowieka należy nakierowanie na absolut”²⁴. „Płaszczyzna obrazu jest zatem projekcją owej poruszającej nas wewnętrznej «przyczyny» – jest skierowanym na zewnątrz wizualnym utwierdzeniem naszego intuicyjnego dążenia do absolutu”²⁵. Intencja, trafnie określona przez Bryla jako „powrót do metafizyki”²⁶, występuje także w ostatnich utworach Brötjego. Kluczową rolę przyznano w nich geometrycznym granicom obrazu; są one „podniesione do rangi ważności czegoś nieprzekraczalnego, [...] to znaczy absolutnego. [...] Zastępują [...] metafizyczny absolut”²⁷. Autor dowodzi tej intuicji za pomocą rozbudowanych analiz, z reguły negujących zamiary artysty i historyczny kontekst, a niekiedy nawet i czasowe następstwo faktów²⁸.

Jak wyżej wspomniano, założenia Michaela Brötjego są mocno arbitralne: niemożliwe do udowodnienia i niepodatne na falsyfikację (w sensie Popperowskim). Nie wiadomo mianowicie, jakie fakty mogłyby na gruncie tej teorii doprowadzić do jej zakwestionowania. Czy np. ma dla niej zna-

¹⁶ Szahaj, *Granice anarchizmu...*, s. 21.

¹⁷ Przytoczmy z artykułu A. Szahaja jeszcze kilka stwierdzeń zachęcających do nadinterpretacji: „pojęcie «obiektywności interpretacji» [...] jest pojęciem zwodniczym” (s. 20). „Ograniczenia interpretacyjne znajdują się po stronie odbiorcy, nie zaś po stronie tekstu” (s. 22). „Określić jakąś interpretację jako nadinterpretację da się zatem jedynie lokalnie, a także tymczasowo” (s. 23).

¹⁸ Wskazuje na to np. mała liczba cytowań jego prac w literaturze zagranicznej. Arts and Humanities Citation Index (AHCI) za r. 2003 odnotowuje tylko dwa cytowania prac Brötjego (oba w publikacjach niemieckich), czyli niewiele w porównaniu z wynikami takich historyków sztuki, jak R. Arnheim (22), O. Bätschmann (23), A. Boime (12), N. Bryson (24), M. Fried (46), M. Schapiro (26) czy F. Haskell (52). Popularny w środowisku poznańskim M. Imdahl także powoływany jest tylko dwukrotnie (wyłącznie przez Niemców). Filozofowie i metodolodzy, obowiązkowo cytowani w Polsce i na świecie, uzyskują oczywiście znacznie lepsze wskaźniki: H. Bloom – 110, J. Derrida – 471, M. Merleau-Ponty – 110, P. Ricoeur – 209. Należy odnotować, że AHCI nie uwzględnia w sposób miarodajny cytowań w czasopiśmie polskich.

¹⁹ M. Bryl, *Płaszczyzna, ogląd, absolut. Inspiracje hermeneutyczne we współczesnej historii sztuki*, Artium Quaestiones, 6: 1993, s. 71, 77.

²⁰ Tamże, s. 75–76.

²¹ Tamże, s. 77.

²² M. Brötje, *Obraz jako parabola. O pejzażach Gustawa Courbeta*, przeł. W. Suchocki, Artium Quaestiones, 6: 1993, s. 85.

²³ Tamże.

²⁴ Bryl, *o.c.*, s. 73.

²⁵ Tamże, s. 74.

²⁶ Tamże, s. 79.

²⁷ M. Brötje, *Między miejscami tworzenia – sztalugą i rajem: wizja dziejów ludzkości. O ujęciu obrazowym „Melancholii”* [w:] „Melancholia” Jacka Malczewskiego. Materiały seminarium Instytutu Historii Sztuki UAM i Muzeum Narodowego w Poznaniu, Poznań 2002, s. 119–120.

²⁸ Symptomatyczne jest stwierdzenie, w którym dzieło wcześniejsze świadomie zostaje uznane za konsekwencję późniejszego: „Chociaż obraz *Melancholia* powstał na krótko przed *Błędnym kołem* [...] to jednak w stosunku do niego jest konsekwentnym rozszerzeniem koncepcji tematyki obrazu”, tamże, s. 120.

czenie, że istnieją odbiorcy sztuki, którym płaszczyzna i geometryczna granica obrazu nie nasuwają myśli o absolicie lub o śmierci? Ze teoria Brötjega jest jedynie rzeczą wiary, zauważyła niedawno Izabela Kowalczyk²⁹, pomysłowo i wnikliwie testując jej badawczą przydatność. Autorka posłużyła się przelożonym na język polski artykułem Brötjega o pejzażach Courbета i parodiując zawarte tam rozumowanie zastosowała je do zupełnie innego obrazu: *Dziewicy Orleańskiej* Matejki. Uzyskany rezultat – metafizyczne i egzystencjalne wnioski – okazał się bardzo zbliżony, co uprawnia do stwierdzenia, że wywody Brötjega wynikają nie tyle z konkretnych dzieł, co raczej z uprzednio przyjętych założeń, i są „rozważaniami z gruntu ideowymi, światopoglądowymi”³⁰. Wnoszą więc niewiele do wiedzy o obrazach, więcej natomiast mówią o psychice i poglądach badacza.

Z teorii Brötjega zazwyczaj nie tylko sprawy metafizyczne inspirują polskich autorów, lecz bodaj częściej wysilone analizy oderwane od historycznego kontekstu, w których perspektywa widza miesza się z perspektywą artysty. Przykłady takiego podejścia znajdziemy w pracach młodego historyka sztuki ze szkoły poznańskiej, Michała Haakego. Publikując obszerny artykuł o portrecie generała Dembińskiego Henryka Rodakowskiego (1852), Haake już na wstępie podkreśla, że będzie analizował obraz „poza towarzyszącymi jego powstaniu kontekstem historycznym i tradycją artystyczną”, i wyjaśnia swoją metodę powołaniem się na autorytet Brötjega³¹. Polemizując z odczytaniem portretu Dembińskiego jako wizerunku „wodza zwyciężonej armii”, Autor szuka pierwowzorów obrazowych i zauważa, że „postać generała różni się od wskazanych bez wyjątku przykładów ikonograficznej tradycji «zadumanej postaci» przynajmniej w dwóch podstawowych dla omawianego obrazu aspektach: kierunku spojrzenia oraz ułożenia nóg siedzącego”³². Nie wyjaśniono, dlaczego właśnie te dwa aspekty należy uznać za podstawowe, lecz konsekwentnie zyskują one ten status w dalszym ciągu artykułu. Spojrzenie generała zajmuje zresztą w owej hierarchii raczej drugorzędne miejsce, bo mowa o nim

tylko na kilku stronicach (s. 36, 51–52, 71, 73 i 78). Autor stwierdza, że „dzięki niemożliwości sprecyzowania tego, co właściwie wyraża spojrzenie Dembińskiego, postać może osiągnąć swego rodzaju pustkę – «milczenie» (*die Stummheit*), wskazane przez Boehma jako jeden z wyróżników szczególnego gatunku, jakim jest portret”³³. Więcej miejsca poświęcono ukladowi nóg (s. 35, 36, 40, 44, 50, 51, 55, 56, 61, 65, 71, 76, 77, 79); ponadto Autora zajmuje związane z tym zagadnienie „sposobu siedzenia” (s. 50–51). Czytelnik dowiaduje się np., że „skierowanie nogi w prawo dokonuje się «w oparciu» o przekątną «opadającą», biegnącą pod zgiętym kolanem”; że „postać dokonuje wysiłku wysunięcia nogi niejako poza przebieg przekątnej, wskazując zarazem poprzez uformowanie nogi w partii buta w czub na granicę pola obrazowego jako granicę dojścia” [sic]³⁴. Jak przystało na ucznia Brötjega, Haake zwraca uwagę na krawędź obrazu, a konkretnie na „wyjście ku granicy pola obrazowego – skierowanej tam nogi generała”³⁵. Twarz portretowanego wzmiankowana jest dość sporadycznie (np. s. 36, 51), nieco częściej głowa wsparta na dłoni (s. 26, 36, 40, 52, 65). W pamięci czytelnika tekst o Rodakowskim pozostaje przede wszystkim artykułem o „szerokim rozwarciu” (s. 36), „«wyciągniętym» wykroku” (s. 71) lub – inaczej mówiąc – „znacznym rozkroku” (s. 51). Zgodnie z niejasną deklaracją metodologiczną³⁶, śledząc podobieństwo wizualne między obrazami Haake raczej nie troszczy się o to, czy przywoływane dawniejsze dzieła mogły być polskiemu artyście znane. Niekiedy domniemany związek między nimi jest zresztą trudny do rozszyfrowania. Czytamy np., że „obraz Rodakowskiego ustanawia podobieństwo [? – MZ] z litografią Géricaulta” przedstawiającą żebraka (z r. 1820). Podobieństwo to „konkretyzuje się” oczywiście „w sposobie rozrzucenia nóg, jednej, zgiętej, ku przodowi w stronę widza, drugiej w bok ku prawej granicy pola”³⁷. W wyniku dalszej analizy sytuacja się komplikuje, a nawet zaciera: „W zestawieniu z żebrakiem Dembiński zdaje się odwracać od przeszłości, unosząc, usztywniając się i zaciśkając jedną dłoń ku sobie [sic]. Drugą dłonią daje

²⁹ I. Kowalczyk, *Plótno niczym czysta, niewinna dziewczyna*, [w:] *Twarzą w twarz z obrazem*, red. M. Poprzęcka, Warszawa 2003, s. 109–123 (zwl. s. 120).

³⁰ Tamże, s. 120–121.

³¹ M. Haake, *Jednostka wobec historii*. „Portret generała Henryka Dembińskiego” Henryka Rodakowskiego, *Artium Quaestiones*, 12: 2001, s. 25–84 (zwl. s. 25).

³² Tamże, s. 32, 35–36.

³³ Tamże, s. 73 (w cytacji poprawilem pisownię słowa w języku niemieckim). Chodzi o pracę G. Boehm, *Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance*, München 1985 (s. 26).

³⁴ Tamże, s. 56.

³⁵ Tamże, s. 65.

³⁶ Tamże, s. 35.

³⁷ Tamże, s. 76.

się «chwycić» dla wydzwignięcia ku górze za pionowy kamień widoczny u Géricault [sic] przy ścianie budynku, a przypominający zarysem i solidnością szablę z frędzlem”³⁸. Choć postaci z dwóch obrazów najwyraźniej omyłkowo zamieniły się miejscami, Haake broni swych interpretacji – polegających jego zdaniem na „uchwyceniu genezy dzieła w świetle jego struktury” – rzekomo bardziej skutecznych niż „rekonstrukcja struktury dzieła w świetle jego genezy”³⁹.

Status klasyka, jakim cieszy się w pewnych kręgach Michael Brötje, powoduje, że młodzi autorzy zapewne czują się zobowiązani do korzystania z jego pism. Marta Smolińska-Byczuk w wydanej niedawno monografii pt. *Młody Mehoffer* umieszcza w wykazie dwie jego pozycje: wzmiankowany artykuł o pejzażach Courbeta oraz książkę *Der Spiegel der Kunst* (1990), manifest „egzystencjalno-hermeneutycznej nauki o sztuce”. W przypisach Brötje pojawia się tylko raz (i tylko z pierwszym tekstem), ale z rozpoznawalnym skutkiem. Autorytet niemieckiego badacza wspiera analizę wizerunku Konstantego Laszczki w jego paryskiej pracowni. Autorka powstrzymuje się od zreferowania faktów związanych z genezą obrazu, pisząc jedynie (bez podania źródeł), że Mehoffer malował ów portret od stycznia do 14 kwietnia 1894⁴⁰. Nie wspomina np. o tym, że obraz powstał z myślą o wystawie krajowej we Lwowie, ani o tym, że Mehoffer początkowo (w styczniu 1894) zamierzał wykonać na tę wystawę portret malarza Beniamina Danziga (Dauziga), również ukazanego w atelier w Paryżu, „ale Dauzig wymówił się, że nie ma czasu”⁴¹. Temat drugiego obrazu na lwowską wystawę Mehoffer określał wtedy jako „pracownia Laszczki przy wieczornym oświetleniu”, wewnątrz „oświetlone tylko światłem dobywającym się z pieca, które pada na drewniane stołki do modelowania, czerwoną firan-

kę – przy tym on sam siedząc przy piecu mając je – jak uosobienie smutku i ciemna”⁴². Autorka sygnalizuje w przypisie, że w finalnym dziele widać liczne zmiany w stosunku do pierwszych słownych zarysów kompozycji⁴³, ale nie zauważa, iż między tym opisem a realizacją minęło kilka miesięcy, bo – jak wynika z *Dziennika* artysty – malowanie portretu nie rozpoczęło się w styczniu, lecz dopiero 11 marca⁴⁴.

Notatki Mehoffera pozwalają na ustalenie chronologii jego prac w tym czasie, związanych głównie z wystawą we Lwowie; świadczą one zazwyczaj o długiej i żmudnej drodze od projektów i szkiców do ostatecznej realizacji. Od końca grudnia 1893 (gdy był u rodziny w Grybowie) Mehoffer planował wykonanie alegorii z figurą kobiecą⁴⁵; jej koncepcja ukształtowała się około 10 stycznia w Paryżu. Malowanie z modelki o imieniu Ella rozpoczęło się po 6 lutego, ale szło bez powodzenia i po kilkunastu dniach artysta stracił nadzieję na wysłanie obrazu do Lwowa. Ostatnia wzmianka o tej alegorii pojawia się w *Dzienniku* 13 marca⁴⁶, dwa dni po rozpoczęciu portretu Laszczki. Równocześnie Mehoffer miał na warsztacie inne projekty: z końcem stycznia rozpoczął portret Wandy Strażyńskiej⁴⁷ i otrzymał z kraju zadatek na obraz *Wniebowzięcie* dla kościoła w Kochawinie, który wkrótce zaczął szkicować w dużym formacie⁴⁸; ponadto na przełomie lutego i marca brał udział w konkursie szkolnym⁴⁹.

Smolińska-Byczuk pomija te fakty i okoliczności, które dla zrozumienia poczynań młodego Mehoffera byłyby skądinąd ważne, i koncentruje się na analizie wybranych dzieł, niekiedy dość swobodnej. Pisząc np. o scenerii portretu Laszczki nie odnosi jej do zachowanych opisów wnętrza pracowni rzeźbiarza, lecz arbitralnie przyznaje widocznym na obrazie przedmiotom znaczenie metaforyczne. Z relacji Antoniego Austena z r. 1896 wiemy, że

³⁸ Tamże, s. 78–79.

³⁹ Tamże, s. 82.

⁴⁰ M. Smolińska-Byczuk, *Młody Mehoffer*, Kraków 2004, s. 117 (Ars vetus et nova, XIII).

⁴¹ J. Mehoffer, *Dziennik*, oprac. J. Puciata-Pawłowska, Kraków 1975, s. 265 (10 I 1894).

⁴² Tamże.

⁴³ Smolińska-Byczuk, *o.c.*, s. 120.

⁴⁴ Mehoffer, *o.c.*, s. 275 (13 III 1894). Mehoffer kończył portret od 9 kwietnia, po kilkudniowej chorobie Laszczki, tamże (9 IV 1894).

⁴⁵ Szkic tej kompozycji znajduje się w rękopisie *Dziennika* z grudnia 1893, Mehoffer, *o.c.*, s. 260.

⁴⁶ Tamże, s. 264, 268, 269, 271, 275. Smolińska-Byczuk nie wspomina o tej pracy.

⁴⁷ Tamże, s. 266.

⁴⁸ Wykonanie kartonu przeciągnęło się na lipiec, a malowanie na sierpień i wrzesień 1894, po umówionym terminie ukończenia (1 VIII), tamże, s. 266, 268, 278–279, 291, 295–298; listy E. Skrochowskiego do Mehoffera, Bibl. Ossol. (Wrocław), rkp. 12793 II (*passim*). Smolińska-Byczuk nie wspomina o tym obrazie, znajdującym się niegdyś na zasuwie głównego ołtarza. Zob. J. K. Ostrowski, M. Wojcik, *Kościół parafialny p.w. Wniebowzięcia Najświętszej Panny Marii w Kochawinie* [w:] *Kościół i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 9, red. J. K. Ostrowski, Kraków 2001, s. 65, 70, 77.

⁴⁹ Mehoffer, *o.c.*, s. 268 (wtorek, 13 lub 20 II) i 274 (niejasny zapis bez daty, między 8 a 12 III).

pierwsza pracownia Laszczki w Paryżu była ciasna; następna była wprawdzie obszerna, ale ciemna: górne światło nie było dość silne dla prac pomniejszych. Z dalszego ciągu opisu wynika, że portret przedstawia rzeźbiarza już w tej dużej pracowni. Jak pisze Austen, „większa część pracowni rzeźbiarskich w Paryżu ma wygląd wozowni lub maneżu. Z konieczności rzeźbiarze muszą się lokować na parterze i zwykle zamieszkują specjalnie dla nich wybudowane wielkie parterowe baraki o cieniutkich ścianach, za pomocą jeszcze cieńszych przepierzeń podzielone na oddzielne pracownie. Do każdej z nich prowadzą drzwi prosto z dworu. Dobrze, jeśli który artysta zrobi z portyer rodzaj przedpokoiku, który trochę tamuje wiejące z dworu zimno [...]. W takiej pracowni zastajemy Laszczkę. Prawie pusta, bo tych kilka niezbędnych mebli ginie zupełnie po kątach, tylko żelazny piec z wielką rurą rzuca się w oczy”⁵⁰.

Widząc na obrazie kotarę Smolińska-Byczuk cytuje Victora Stoichitę, by stwierdzić, iż „obecność kotary sugeruje, że odsłanianiu/zasłanianiu podlega coś, co normalnie bywa ukryte, niedostępne dla wzroku, sekretne”. „Zabieg ten [? – MZ] – pisze dalej od siebie Smolińska – denotuje obraz jako obraz. [...] Obecność przesłaniającej/odsłaniającej tkaniny kieruje uwagę na ściśle obrazowe jakości przedstawienia i tą drogą skłania do postrzegania *Portretu Konstantego Laszczki* nie tylko jako wizerunku konkretnej postaci, ale także jako wypowiedzi na tematy ogólniejsze, związane z samą istotą tworzenia i rozumieniem kondycji artysty”⁵¹. Nawet pomijając wątpliwość, co w cytowanym tekście oznaczają „ściśle obrazowe jakości przedstawienia”, czytelnik zastanawia się, czy z obecności na realistycznym płótnie jakiegoś zwyczajnego przedmiotu należy wyciągać wnioski o przenośnym znaczeniu dzieła. Ukazanie we wnętrzu pracowni Laszczki składowych części tego wnętrza nie jest bowiem szczególnym „zabiegiem”. Metaforyczną funkcję,

której domyśla się Smolińska, mógłby równie dobrze pełnić inny przedmiot, np. malarskie sztalugi z obrazem, widoczne na szkicu do tegoż portretu, także reprodukowanym w książce⁵².

W dalszym ciągu rozważań nad portretem Laszczki czytamy: „Twórca [tzn. Laszczka] zasiada we wnętrzu pracowni w pobliżu pieca, w s a s i e d z t w i e, ogólnie rzecz ujmując, p r z e d m i o t o w o ś c i” [podkreślenie MZ]⁵³. Z kontekstu wynika, że chodzi po prostu o przedmioty widoczne na obrazie. Słowo „przedmiotowość” jest jednak potrzebne dla kolejnych wywodów, już mniej zrozumiałych: „Owa przedmiotowość za pośrednictwem kontaktu konstrukcji pieca z górną częścią pola obrazowego zostaje odniesiona do przyrodzonych właściwości malarstwa, dzięki czemu może wykroczyć poza swoją materialność i poddać się ocenie wedle kryteriów artystycznych, nie zaś jedynie potocznych”⁵⁴. W tym miejscu pojawia się nawiązanie do myśli Michaela Brötjego, stanowiące niejako *clou* tej analizy i punkt styczny z cytowaną wyżej pracą Michała Haakego: „Sam twórca [Laszczka] sięga butem granicy prostokąta przedstawienia, co z kolei – zdaniem Smolińskiej-Byczuk – sugeruje możliwość «wykroczenia» poza materialny porządek rzeczy i podporządkowania ich w procesie tworzenia kryteriom odmiennym niż te, znane z potocznej rzeczywistości”⁵⁵. Interpretację tę potwierdza zdaniem Autorki umieszczenie na obrazie drabiny: „podstawowe przeznaczenie drabiny – jako przedmiotu do wspinania się – konotuje możliwość «pięcia się ku górze», ku obszarowi dostępnemu jedynie artyście w akcie tworzenia”⁵⁶. Niestety nie wiemy, czy na galerii w pracowni Laszczki znajdował się składzik, czy też łóżko⁵⁷, ale w konkluzji podano już jako pewnik, że portret opowiada o poglądach Mehoffera na sztukę „oraz o losie twórcy – uwikłanego w przedmiotowość, ale dysponującego możliwością «wspinania się» ku innym jakościom”⁵⁸.

⁵⁰ A. Austen, *Artysty nasi w Paryżu*, IV, „Tygodnik Ilustrowany”, 1896, nr 36 (5 IX). W omówieniu tej relacji w książce J. Puciata-Pawłowska, *Konstanty Laszczka, życie i twórczość* (Siedlce 1980, s. 10) zamiast słowa „maneż” mylnie wydrukowano „muzeum”.

⁵¹ Smolińska-Byczuk, *o.c.*, s. 119.

⁵² Tamże, il. 66. Ten olejny szkic nie został w książce porównany z ostateczną wersją portretu.

⁵³ Tamże, s. 119.

⁵⁴ Tamże.

⁵⁵ Tamże, s. 119–120. Autorka powołuje się na artykuł M. Brötjego o pejzażach Courbeta i na pracę W. Suchocki „*„Sosterra” Michałowskiego*, *Artium Quaestiones*, 5: 1993.

⁵⁶ Tamże, s. 120.

⁵⁷ Można odnotować, że w pracowni, którą w pierwszym półroczu 1893 zajmowali wspólnie Mehoffer i Wyspiański przy Avenue du Maine 14, na galerii było łóżko Mehoffera (wchodziło się tam po żółtej drabince); miejsce do spania „na półce” było też w osobnej pracowni (n° 2), którą następnie wynajął w tym samym domu Wyspiański. Oprócz artysty miały tam wstęp modelki. Zob. S. Wyspiański, *Listy zebrane*, t. II: *Listy do Lucjana Rydla*, opr. L. Płoszewski i M. Rydłowa, Kraków 1979, 1, s. 225–226, 251, 253.

⁵⁸ Smolińska-Byczuk, *o.c.*, s. 121.

Pomysł, by od położenia buta portretowanego względem krawędzi płótna uzależnić przenośne znaczenie obrazu, jest przykładem nadinterpretacji, z którą chyba nie warto dyskutować. Gdyby przyjął ten klucz wyjaśniający, należałoby całą historię malarstwa portretowego napisać na nowo, zwracając uwagę na położenie modelu (a zwłaszcza jego dolnych kończyn) względem kadru. Byłoby to żmudne, choć niezbyt trudne. Tymczasem – odnośnie do portretu Laszczki – można stwierdzić, że w nakierowanej na ukryte treści analizie Smolińskiej-Byczuk w ogóle nie pojawiają się kwestie estetyki kompozycji, które w procesie tworzenia obrazu w czasach Mehoffera odgrywały podstawową rolę. Chodzi m.in. o takie wartości, jak wyważenie mas, efekt światłocieniowy, oddziaływanie plam i linii, czytelność sceny, oryginalność układu – kryteria zakorzenione w estetyce akademickiej, wedle których swoją pracę oceniał młody Mehoffer. W myśl tych zasad model powinien dobrze siedzieć w kadrze, a draperia nie musi pełnić funkcji symbolicznej, z pewnością odgrywa za to rolę w organizacji płaszczyzny: ukośna, miękka forma wzbogaca grę plam barwnych, przelamuje monotonię ortogonalnie biegnących linii i przydaje kompozycji pożądaną dynamikę. Zaslaniająca w pracowniach ówczesnych artystów drzwi lub część sypialną, draperia była zarazem tanią i efektowną ozdobą wnętrza⁵⁹ i tak właśnie – jako czynnik dekoracyjny – traktowana była zazwyczaj w ich malarstwie.

W książce o Mehofferze brakuje rzetelnej analizy formalno-stylowej, a czasem nawet zwykłego obejrzenia obrazów. Sposób malowania portretu Laszczki Autorka uznaje np. za „spowinowacony z akademickim warsztatem, widocznym także w realizmie przedstawienia, malarskim *fini*”⁶⁰. Nie sprecyzowano, o jakim akademizmie mowa, warto więc odnotować, że zdaniem Wojciecha Gersona obraz ten „więcej wygląda na zwykłe pracowniane studium niż na portret: studium też tylko jest”⁶¹. Po-

dobnie jak obraz Boznańskiej (kwalifikowany przez krytyka jako szkic), portret Laszczki nie spełniał akademickich norm warszawskich, w przeciwieństwie do prac mniej dziś znanych artystów: Kotowskiego i Austena. Zupełnie nie wiadomo, dlaczego o akademickim warsztacie świadczy według Autorki „problematyka modelunku światłocieniowego we wnętrzu oświetlanym dwoma źródłami jasności – żarem bijącym z piecyka i blaskiem padającym spoza granic kompozycji, gdzieś z okolic jej prawego górnego rogu”⁶². Na reprodukcji nie widać zresztą żaru z piecyka, a autorzy, którzy znali obraz w oryginale, piszą o piecu „wygasłym” i „niezapalonym”. Smolińska-Byczuk odnotowuje te relacje, ale uznaje za „sprzeczne z zamierzeniami Mehoffera, zafascynowanego problematyką wieczornego oświetlenia”⁶³. Nie wiadomo, czy na jej widzenie obrazu miałyby wpływ opinia księdza Skrochowskiego, nieobecnego w książce protektora i przyjaciela artysty. Chwalił on „portret młodego człowieka, który siedzi zmarznięty w dość zniszczonym paltocie przy żelaznym piecyku, w którym się nie pali”, bardzo sumienne „studium natury, traktowane szeroko bez szukania sztucznych efektów świetlnych, i z wielką wykonaną miarą”⁶⁴. Stan piecyka na obrazie łatwo wyjaśnić panującą w Paryżu pogodą⁶⁵, Smolińska-Byczuk ignoruje go jednak, bo założenie badawcze, „by każdy, nawet najpospolitszy przedmiot włączał się do gry znaczeń”⁶⁶, nadmiernie absorbuje jej uwagę, nawet kosztem rozpoznania przedmiotowych aspektów opisywanych dzieł.

Prezentowane przez Martę Smolińską usilne poszukiwanie w obrazach ukrytych znaczeń należy do dziedziny fantazji i nie podlega ścisłej weryfikacji; działa ono szkodliwie głównie na amatorów, bo wyrobiony czytelnik, świadomy pozanaukowego charakteru tej czynności, sam – na podstawie wiedzy ogólnej – szacuje prawdopodobieństwo poszczególnych pomysłów. Przykładem takiej sytuacji

⁵⁹ Zob. np. Mehoffer, listy z Paryża do matki, 12 III 1893 i 7 II 1894. Bibl. Narodowa, rkp. 7373, t. 2, k. 7 i nast. oraz 26–28; S. Wyspiański, *Listy zebrane*, t. III: *Listy do Karola Maszkowskiego*, opr. M. Rydłowa, Kraków 1997, s. 288–289; Tenże, *Listy zebrane*, IV: *Listy różne – do wielu adresatów*, opr. M. Rydłowa, Kraków 1998, s. 65, 75.

⁶⁰ Smolińska-Byczuk, *o.c.*, s. 120.

⁶¹ W. Gerson, *Wystawa konkursowa malarska* [w TZSP], „Kurier Warszawski”, 1895, nr 44 (z dodatkiem porannym), 13 II, s. 2.

⁶² Smolińska-Byczuk, *l.c.*

⁶³ Tamże.

⁶⁴ E. Skrochowski, *Pawilon sztuki na Wystawie Lwowskiej*, „Czas”, 1894, nr 185 (17 VIII).

⁶⁵ Zima 1893/94 była stosunkowo ostra, pracownię w cienkościennym baraku trzeba więc było w styczniu ogrzewać. Wiosną zrobiło się cieplej i gdy Mehoffer wykańczał portret, temperatura maksymalna od 7 do 10 kwietnia osiągnęła rekordową wartość 23,5 do 25 stopni, o paleniu w piecyku u oszczędnego rzeźbiarza nie było więc mowy. Zob. <http://la.climatologie.free.fr/intemperies/tableau5.html> (13 II 2005).

⁶⁶ Smolińska-Byczuk, *o.c.*, s. 121 (takie założenie twórcze Autorka przypisuje Mehofferowi).

może być interpretacja autoportretu Mehoffera z r. 1894, widniejącego na okładce omawianej książki (oraz na il. 70). Malarz przedstawił się na nim na tle swego dzieła, kartonu lub obrazu treści religijnej⁶⁷. „Poza obrębem projektu ustawionego za plecami pozostaje prawe ucho portretowanego”⁶⁸, który lekko skłonił głowę w kierunku lewego ramienia i zdaje się nasłuchiwać. Dla tropiciela UFO wyjaśnienie nasuwałoby się samo: młody artysta z uwagą wsłuchuje się w dobiegające spoza kadru głosy, ponieważ na podwórzu przed pracownią wylądował właśnie tajemniczy obiekt. Autorka książki sądzi inaczej: stykające się z neutralnym tłem „prawe ucho portretowanego [sygnalizuje] wsłuchiwanie się w «odgłosy» rzeczywistości innej niż obrazowa, ale istotnej w procesie kreacji”⁶⁹. Ocena takich interpretacji należy do czytelnika.

Gorsze skutki przynosi lekceważenie źródeł. Dość powiedzieć, że Autorka monografii młodego Mehoffera nie sięgnęła do jego świadectw z krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych. Zachowały się one w papierach artysty w Bibliotece Narodowej w Warszawie (nb. uwzględnionych w wykazie bibliograficznym na końcu książki)⁷⁰; ponadto ich kopie są łatwo dostępne w archiwum ASP. Gdyby to zrobiła, mogłaby np. bardziej rzetelnie ocenić prawdopodobieństwo wykonania przez Mehoffera podczas studiów w Krakowie, przed wyjazdem do Paryża w marcu 1891, pokaźnej, wielofigurowej olejnej kompozycji pt. *Papież Leon I przed Attyłą wodzem Hunów*⁷¹. Mehoffer był wtedy uczniem czwartego oddziału, w którym program nauki malarstwa obejmował jedynie odtwarzanie głów z natury; artysta radził sobie z tym zadaniem celująco⁷². Klasą kierował wówczas Józef Unierzyski, ani razu

nie wzmiankowany w książce. Autorka przyjęła błędnie (może za *Słownikiem artystów polskich*?⁷³), że po powrocie z Wiednia Mehoffer uczył się w szkole pod kierunkiem Matejki i Łuszczkiewicza, traktuje więc *Attyłę* jako najważniejszy „ślad początku”, który „musi wystarczyć za te wszystkie [wczesne] prace, które nie są obecnie znane; musi udźwignąć ciężar bycia «dziełem pierwszym», kumulującym w swoich ramach doświadczenia z dróg dotychczas przez Mehoffera przemierzonych i wskazać te czynniki, które w okresie krakowsko-wiedeńskim kierowały krokami młodego ucznia Matejki i Łuszczkiewicza”⁷⁴. Oparta na tym założeniu analiza obrazu, zajmująca ponad połowę I rozdziału (s. 40–62), jest w tej sytuacji nieprzekonująca.

Zdarzają się sytuacje, gdy wykorzystane bezkrytycznie teksty służą do uzasadniania dość niejasnych tez. Przykładem z omawianej książki może być analiza wczesnego autoportretu Mehoffera, ukończonego 6 lutego 1892, zajmująca w druku bitych dziewięć stron (s. 81–90). Po zwykłym i niekontrowersyjnym przytoczeniu wypowiedzi artysty, ilustrujących jego zmagania z obrazem (s. 81–82), Smolińska przystępuje do rozważań o naturze autoportretu, sięgając tym razem do publikacji kilku modnych autorów, m.in. Gottfrieda Boehma, Maurice’a Merleau-Ponty, Jacquesa Derridy i Michała Frieda. Wydaje się, że najbardziej zainspirował ją tekst Derridy z r. 1990, napisany do katalogu wystawy rysunków w Luwrze związanych z ikonografią ślepoty, pt. *Mémoires d’aveugle*⁷⁵. Analiza tematu ślepoty – nawracająca także w późniejszych pracach francuskiego autora, w poświęconych mu filmach⁷⁶ i w ich interpretacjach⁷⁷ – zwróciła już uwagę entuzjastów tzw. hermeneutyki w różnych

nieobecny
⁶⁷ Smolińska-Byczuk nie identyfikuje dzieła w tle. Sądzę, że może nim być ~~nie reprodukowany~~ w książce obraz do ołtarza w Kochawinie, nad którym Mehoffer w tym czasie pracował (obecnie zaginiony). Obraz na płótnie miał wymiary 2,16 × 1,46 m, kompozycja była zamknięta półkuliście. Zob. E. Skrochowski, list ze Lwowa do Mehoffera, 5 I 1894, Bibl. Ossol. (Wrocław), rkps 12793 II, s. 22.

⁶⁸ Smolińska-Byczuk, *o.c.*, s. 125.

⁶⁹ Tamże.

⁷⁰ *Papiery osobiste Józefa Mehoffera*, Bibl. Narodowa, rkps 7353 (świadectwa z Krakowa i Wiednia znajdują się w t. I). W wykazie bibliograficznym książki odnotowano te papiery na s. 263.

⁷¹ Ol. pl., 90 × 150 cm, własność Domu Aukcyjnego Polonia Art w Katowicach.

⁷² Bibl. Narodowa, rkps 7353 (świadectwo kursu IV z pierwszego semestru 1890/91).

⁷³ T. Adamowicz, I. Bał, *Mehoffer Józef* [w:] *Słownik artystów polskich*, t. 5, 1993, s. 466. Informacji o pedagogicznej działalności Unierzyskiego dostarczają protokoły posiedzeń grona profesorów SSP, m.in. ciekawa dyskusja ze stycznia 1895. Zob. Archiwum ASP w Krakowie, sygn. A 174, k. 15–16.

⁷⁴ Smolińska-Byczuk, *o.c.*, s. 40. *Attyli* Mehoffera poświęcam osobny artykuł.

⁷⁵ J. Derrida, *Mémoires d’aveugle, l’autoportrait et autres ruines*, Musée national du Louvre, Paris 1990.

⁷⁶ J. Derrida, *Lettres sur un aveugle* [w:] J. Derrida, S. Fathy, *Tourner les mots. Au bord d’un film*, Paris 2000.

⁷⁷ M. Delvaux, *Lettres pour un aveugle*, Frontières. Revue québécoise d’information, 14: 2002 (wersja online; dotyczy filmu *D’ailleurs. Derrida*, reż. S. Fathy, 1999); S. Barker, *The Abocular Hypothesis, Or „Drawing the Blind”*, 2003 (www.derridathemovie.com); dotyczy filmu *Derrida*, reż. K. Dick i A. Z. Kofman, 2002).

naukowych ośrodkach, np. na Uniwersytecie Europy Środkowej w Budapeszcie⁷⁸. Aby związać obraz Mehoffera z tą linią interpretacyjną, Marta Smolińska przedstawiła czytelnikowi „frapującą autorefleksję” malarza, rzekomo towarzyszącą narodzinom autoportretu, „dotyczącą odczuć, rodzących się w umyśle artysty w czasie kreowania na płótnie własnej postaci”⁷⁹. Są to przytoczone bezpośrednio po sobie (ze stosownymi przypisami) dwa fragmenty *Dziennika*: pierwszy zapisany 9 stycznia, drugi 17 lutego 1892 (a więc już po ukończeniu autoportretu): „Zacząłem obserwować samego siebie – samą istotę moją. Stan był trochę tylko odmienny – trochę niezwykajny – a już zwrócił uwagę tego drugiego ja, który zaczął obserwować”⁸⁰. «Co ja mam za usposobienie nieszczęśliwe – jak się zapatrzę, tak potem – jakbym oślepl – nie widzę nic. Jeszcze świeżo mam w myśli robotę mego portretu»⁸¹. Jak czytamy w komentarzu, „intensywne wpatrywanie się w siebie [...] wiedzie do swego rodzaju osłepnięcia, niewidzenia, zatracenia wrażliwości na formy i ustawicznego «psucia» obrazu”⁸². „Przy wszystkich podobieństwach – przekonuje nas Autorka – spojrzenie w lustro i spojrzenie na modela pozostają różniącymi się procesami. Własne oczy, namalowane w obrazie, wyznaczają ślepe miejsca (*Blindstelle*) autoportretu”⁸³. „Jak powinno się dowodzić, że rysownik jest ślepy?” stawia następnie pytanie, nie swoje jednak, lecz Derridy⁸⁴. Wydaje się, że nie odpowiada na nie, jeśli nie liczyć dłuższych cytatów z tego samego autorytetu, że np. „wpatrujące się oko równa się zwykle oku ślepcy, czasem oku umarłego”⁸⁵.

Analiza spójności logicznej i przesłania wszystkich przytoczonych przez Autorkę tekstów przekraczałyby zakres niniejszego artykułu, warto jednak zatrzymać się przy czterech zacytowanych zdaniach Mehoffera, które dały w książce asumpt do owych śmiałych rozważań.

Pierwszy fragment, odczytany w nieco szerszym kontekście, należy rozumieć inaczej niż sugeruje

Smolińska. Młody Mehoffer zapisuje swe wrażenia nie z pracy nad autoportretem, lecz z rozmyślań snutych w mieście, na rue de Rivoli, w drodze z wystawy szkiców na Champ-de-Mars. Ubolewa, że brak mu artystycznej samowiedzy, że trudno mu się zdobyć na ocenę wartości swych pomysłów i utworów. „Dziwne – pisze – mam ją [samowiedzę] – ale nie wtedy, jak komponuję. Przyjdzie mi myśl jakaś – uczucie – w tej chwili się łapię – i zaczynam siebie obserwować – jak ktoś obcy – ale to tylko ze względu na samego siebie mam ten dar”⁸⁶. Zaraz potem daje przykład tej własnej skłonności do introspekcji: „Ot, dzisiaj wracałem wieczorem [...], myślałem [...] o kompozycjach, które mam w myśli. [...] Trochę byłem podniecony i w tej chwili zamiast iść dalej, po tej drodze (może by naprawdę do czego mnie doprowadziła)⁸⁷ – zacząłem obserwować samego siebie – samą istotę moją. Stan był trochę tylko odmienny – trochę niezwykajny – a już zwrócił uwagę tego drugiego ja, który zaczął obserwować”⁸⁸. Jest oczywiste, że artysta pisze o obserwacji wewnętrznej, a nie o studiowaniu swojej fizjonomii.

Drugi wyrwany z kontekstu fragment w niewielkim stopniu dotyczy autoportretu, a jego wymowa jest wręcz przeciwna niż podano w książce. 17 lutego Mehoffer na gorąco notuje dramatyczne wrażenia z egzaminu wstępnego do paryskiej Szkoły Sztuk Pięknych i trudności w oddaniu fizjonomii modela: „dziś doprawdy już rozpacz mnie brała, płomienie biły na twarz, czułem je – robiło mi się gorąco – na rysowaniu konkursu. [...] Zacząłem jeśli nie zupełnie dobrze, to nieźle – i twarz modela, którego znam z Arts Décoratifs, a który tam zrobił mi tę samą historię zupełnie, co i tutaj – była dosyć uchwycona. – Tak samo było wtedy, zacząłem dobrze – zepsułem następnie – i dzisiaj całe dwie godziny męczyłem się i nie mogłem narysować głowy. Co ja mam za usposobienie nieszczęśliwe – jak się zapatrzę, tak potem – jakbym oślepl – nie widzę nic. Jeszcze świeżo mam w myśli robotę

⁷⁸ Zob. K. Kukla, *The Motif and the Metaphor of Blindness (Possibilities and Perspectives of Art-Historical Hermeneutics)*. [www.crc.ceu.hu/.../Kukla \(Syllabus 13696\)](http://www.crc.ceu.hu/.../Kukla%20(Syllabus%2013696)).

⁷⁹ Smolińska-Byczuk, *o.c.*, s. 83.

⁸⁰ Mehoffer, *Dziennik*, s. 103 (9 I 1892); Smolińska-Byczuk, *l.c.*

⁸¹ Mehoffer, *o.c.*, s. 120 (17 II 1892); Smolińska-Byczuk, *l.c.*

⁸² Smolińska-Byczuk, *l.c.*

⁸³ Tamże, s. 87 (z powołaniem się na Boehm, *Bildnis und Individuum...*, s. 232).

⁸⁴ Tamże (wg J. Derrida, *Aufzeichnungen eines Blinden. Das Selbstporträt und andere Ruinen*, München 1997, s. 46).

⁸⁵ Tamże. Smolińska widocznie uznaje to zdanie za bardzo istotne dla swojego tematu, bo ponownie przytacza je na s. 90.

⁸⁶ Mehoffer, *Dziennik*, s. 102 (9 I 1892).

⁸⁷ Tzn. zamiast myśleć dalej o kompozycjach.

⁸⁸ Tamże, s. 102–103.

mego portretu”⁸⁹. Jak wynika z tekstu, trudności w uchwyceniu formy i wyrazu twarzy dotyczą nie tylko wizerunków własnych, lecz w takim samym stopniu innych prac z modelu. Zawodowy model, rysowany najpierw w École des Arts décoratifs, a następnie na egzaminie w École des Beaux-Arts, sprawił mu dwa razy ten sam kłopot: twarz, najpierw dość dobrze uchwycona, uległa zepsuciu⁹⁰. Wywody o autoportrecie, oparte na wyrwanych z kontekstu i źle wyjaśnionych cytatach, okazują się więc niewiarygodne.

Patrząc na obraz Smolińska stawia sobie nieraz zaskakujące pytania. Nie ma wątpliwości, że Mehoffer na autoportrecie „tkwi na progu wtajemniczenia”⁹¹ (ponieważ widać za nim nieokreśloną materię w kwiatki), ale nie jest pewna, czy malując swoją fizjonomię korzystał z lustra. Ten pozorny problem pojawia się w tekście kilkakrotnie i nie od razu zyskuje rozstrzygnięcie. Najpierw czytamy, że intensywne „spojrzenie autoportretowe (*Selbstbildnisblick*) [...] prowokuje do stawiania pytań o obecność lustra jako narzędzia w trakcie przenoszenia własnego wizerunku do obrazu”⁹². Ponieważ „Mehoffer bez wątpienia kieruje przed siebie spojrzenie autoportretowe”, „także w przypadku tego dzieła pojawia się zagadnienie obecności zwierciadła”. Na s. 85 rzecz wydaje się wyjaśniona, ale jedynie pośrednio: „Młody adept malarstwa pisze w *Dzienniku* o osłepnięciu [...]. Na pewno spogląda na siebie w lustrze”. Stopień pewności jest widać zbyt mały, bo nieco dalej Autorka wraca do swych pytań: „Obecność zwierciadła jest sugerowana przez sposób namalowania oczu Mehoffera. Czy w obliczu tego spoglądania [...] można tę obecność lustra udowodnić?”⁹³ Dalsze rozważania, w których pomocni okazali się G. Boehm i J. Derrida, wciąż nie przynoszą ostatecznej odpowiedzi! „Wciąż [...] brakuje dowodu absolutnie niepodważalnego; wciąż użycie przez artystę zwierciadła wymaga potwierdzenia zakotwiczonego w samej strukturze obrazu”⁹⁴. W sukurs – wraz z pracami Rauppa i Michaela Frieda – przychodzi w końcu Autorce przedziałek na głowie malarza, widoczny na obrazie w lustrzanym odbiciu, po przeciwnej stronie niż na archiwalnym zdjęciu⁹⁵.

Potwierdzenie użycia lustra przez artystę zajęło w książce cztery strony druku, w tym 18 uczonych przypisów, zapewne całkowicie zbędnych. Dlaczego bowiem malarz miałby lustra nie używać? Wiadomo, że miał je w pracowni, bo nieco wcześniej malował się tam do lustra Wyspiański⁹⁶. Czyżby chęć „Junia”, by robić wszystko inaczej niż kolega, skłoniła go do szukania niezwykle sposobów? W grę mogła wchodzić chyba tylko fotografia, wydaje się jednak mało prawdopodobne, by zamiast w zwierciadło tygodniami wpatrywał się w zdjęcie, które zawiera przekaz o wiele uboższy. Trudno uwierzyć, że Marta Smolińska miała w tej kwestii wątpliwości, można więc przypuszczać, że celem rozważań o lustrze nie było wyjaśnienie treści związanych z obrazem, lecz raczej popis erudycji.

Merytoryczna ocena wywodów, w polskiej historyczno-artystycznej branży nie zawsze słusznie zwanych hermeneutyką, z pewnością nie jest łatwa. Wielu czytelników z góry więc z niej rezygnuje. Świadczy o tym np. publikacja w książce innych jeszcze stwierdzeń dotyczących własnego portretu malarza: „Mehoffer nie może spojrzeć sobie w twarz, mimo że jest najbliższej własnych doświadczeń i swojej istoty; nigdy nie zobaczy swoich siatkówek, dzięki którym widzi. Stąd konieczna jest obecność lustra”⁹⁷. Obdarzona dobrym wzrokiem, choć tak już czytana młoda Autorka może się nie orientować, że swoich (ani też cudzych) siatkówek nie da się zobaczyć nawet za pomocą lustra. Potrzebny jest do tego oftalmoskop, a przed badaniem – w celu poszerzenia źrenic – należy podać atropinę. Trudno jednak przypuścić, że nie wie o tym żadna z osób zaangażowanych w ocenę i obróbkę tekstu. Jeśli cytowany fragment trafił do druku, to chyba nie dlatego, że nikt go nie przeczytał. Sądzę, że nie zwrócono na niego uwagi, bo w książce jest więcej podobnie niejasnych wywodów, których sensu racjonalnie nie da się zweryfikować. Przyjęcie „hermeneutycznej” interpretacji obrazu, traktowanej przez autorów jako ciąg niczym nie skrępowanych skojarzeń, wymaga od czytelnika rezygnacji z nawyków krytycznych. Gdy w takich nawyków rezygnują recenzenci, redaktorzy i korektor, interpretacje przechodzą do druku.

⁸⁹ Tamże, s. 120.

⁹⁰ Mehoffer później przezwyciężył te trudności. W r. 1894 zanotował w związku z rysunkami Maszkowskiego: „i ja miałem chwilę, kiedy nie mogłem chwycić charakteru modelu – ale przynajmniej zdawałem sobie sprawę z tego mego stanu, a on sobie nie zdaje”, tamże, s. 279 (19 V 1894).

⁹¹ Smolińska-Byczuk, *o.c.*, s. 84.

⁹² Tamże, s. 85.

⁹³ Tamże, s. 87.

⁹⁴ Tamże.

⁹⁵ Tamże, s. 88.

⁹⁶ „W[yspiański] robi sobie olejno do lustra”, Mehoffer, *Dziennik*, s. 81 (13 XI 1891).

⁹⁷ Smolińska-Byczuk, *o.c.*, s. 86.

Przytoczone wyżej, zaczerpnięte z kilku publikacji przykłady pomyłek i błędzeń wskazują, że nadmierna koncentracja uwagi na dziełach, z pominięciem historyczno-kulturowego kontekstu, stawia badacza w trudnej sytuacji. Lekceważenie źródeł i zaniedbanie ich krytyki wytrąca mu z rąk podsta-

wowe narzędzia, nie sprzyja prawdziwemu poznaniu obrazu i powoduje, że publikowane wywody niewiele mają wspólnego z nauką. Pozostaną więc przede wszystkim świadectwem swych czasów, nie przybliżając nas, lecz oddalając od zrozumienia skomplikowanej materii sztuki.

"IMAGE-CENTRED" APPROACH VS. FACTS. ON SOME INTERPRETATIONS OF RODAKOWSKI'S AND MEHOFFER'S PAINTINGS

The author, referring to methodological discussions conducted by historians of literature, reflects on the problem of unverifiable theories and overinterpretations in the contemporary study of art. As an illustration, he lists Michael Brötje's publications (fashionable in Poland), which contain extended analyses that – as a rule – take no account of the artist's intention or of the work's historical background, sometimes ignoring even the chronological sequence of events. The author considers Brötje's assumptions as too arbitrary: they are impossible to corroborate and impervious to falsification (in the Popperian sense). It remains unclear which facts could eventually contradict them. Similar phenomena have recently occurred in Polish publications. The proposals contained in them are true only in a 'consensual' way: they are positively evaluated in certain milieus of specialists, even though they happen to contradict the testimony of sources and general knowledge. In the author's opinion, the formulation of radically new (though not necessarily reasonable) interpretations is given a boost by the battle for recognition

among scholars. In Polish research on art the strategy of overinterpretation sometimes results in local success, while the lack of scholarly debate reinforces this situation.

The author points to dangers of overinterpretation through the example of studies by two art historians from the Poznań circle devoted to Polish painting in the 2nd half of the 19th century. He claims that their concentration on certain arbitrarily selected visual aspects of the discussed paintings results in exaggerated subjectivity in their arguments. The rules and stages of source analysis are neglected in what concerns not only the work of art itself, but also the related sources. The written sources which could prove helpful e. g. in the reconstruction of the circumstances in which pictures originated are often overlooked, and so the painting analysed out of the historical and artistic context falls prey to the interpreter's unbridled activity. Instead of historical thinking about a work of art, the authors present their deepened impressions, which cannot be accepted as scholarly statements.