

MAREK ZGÓRNIAK

## ODPOWIEDŹ

Nie zamierzam współzawodniczyć z Michałem Haake na grząskim polu egzegezy pism Michaela Brötjega. W artykule publikowanym w poprzednim numerze Foliów<sup>1</sup> wspomniałem o nich w związku z nadinterpretacjami, które moim zdaniem dość często trafiają się ostatnio w polskich pracach z zakresu historii sztuki. Staralem się pokazać, że zjawisko to dotyczy także innych dziedzin humanistyki, ale w naszej branży nie zostało jeszcze należycie rozpoznane. Również za granicą nadinterpretacje przynoszą nieraz środowiskowy sukces, co błyskotliwie wykazał w niedawno wydanej książce Roger Kimball, analizując prace kilkorga profesorów historii sztuki z amerykańskich uczelni<sup>2</sup>.

Zapewne odczytania tekstów Brötjega mogą być rozmaite, bo do natury tych tekstów (w każdym razie w polskiej, dostępnej dla mnie wersji), należy pewna niejasność. Michał Haake sądzi np. (na s. 112), że myślę się pisząc, iż w ostatnich pracach niemieckiego autora „kluczową rolę przyznano [...] geometrycznym granicom obrazu; [że] są one «podniesione do rangi ważności czegoś nieprzekraczalnego, [...] to znaczy absolutnego. [...] Zastępują [...] metafizyczny absolut»”<sup>3</sup>. Mój adwersarz twierdzi, że „pełne sformułowanie

Brötjega odnosi się do [...] obrazu Malczewskiego, nie zaś do jakiegokolwiek obrazu” (s. 113). W innych miejscach dowodzi, iż oddziałuje w ten sposób na widza „nie jakikolwiek obraz, ale obraz, będący dziełem sztuki” (s. 112), bo „należy rozróżnić relację płaszczyzny i przedstawienia w jakimkolwiek malowidle [podkr. MZ] od relacji płaszczyzny i przedstawienia w dziele sztuki” (s. 113). Uzupełnienie cytatu z Brötjega o ostatnie zdanie akapitu wskazuje, że istotnie nie chodzi w nim tylko o obraz Malczewskiego, ale o każde dzieło sztuki malarskiej: „Oto dlaczego, – «wyjaśnia» swe spostrzeżenia Brötje – w sferze fenomenalnej, sztuka zawsze była pokrewna religii”<sup>4</sup>. Tego rodzaju uogólnienia i dystynkcje uważam właśnie za arbitralne. Ich przyjęcie dostarczyłoby wprawdzie – oprócz odpowiedzi na różne nurtujące ludzką pytaniami – poręcznej i długo dotąd poszukiwanej definicji sztuki, lub może tylko „sztuki prawdziwej”: w odróżnieniu od kiczu, sztuki słabej lub akurat w danym momencie niemodnej, na miano prawdziwej sztuki zasługiwałyby obrazy oddziałujące na świadomego widza w sposób zdefiniowany przez Michaela Brötje! Sam autor rozumie jednak, że jego teorie można przyjąć tylko połowicznie, że „właściwe

<sup>1</sup> M. Zgórnjak, „Dziolocentryzm” wobec faktów. O kilku interpretacjach obrazów Rodakowskiego i Mehoffera, *Folia Historiae Artium S.N.*, 10: 2005, s. 161–171.

<sup>2</sup> R. Kimball, *The Rape of the Masters. How political correctness sabotages art*, San Francisco 2004. Na książkę tę trafiłem po napisaniu wspomnianego wyżej artykułu. Mimo publicystycznego charakteru i zawartej w podtytule tezy, nadmiernie ciężkiej na rozumowaniu autora, jest ona odkrywczą i z wielu wzglę-

dów godna polecenia. Przedmiotem analizy Kimballa jest m.in. twórczość M. Frieda, D.M. Lubina, S. Alpers i G. Pollock.

<sup>3</sup> Zgórnjak, *o.c.*, s. 163; cytat wewnętrzny z 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 (Rogalin. 17–18 grudnia 1998)*, Poznań 2002, s. 119–120.

<sup>4</sup> Brötje, *o.c.*, s. 120.

duszy doznanie przeżycia płaszczyzny obrazu jako instancji (na podobieństwo) [? – M.Z.] absolutu jest dla krytycznej świadomości niewykonalne”<sup>5</sup>.

Badanie tego rodzaju wywodów należy do historii idei (ewentualnie do historii mentalności), mnie zaś jako historyka sztuki interesują konkretne rezultaty poznawcze wynikające z badania dzieł sztuki. Analizy oparte na arbitralnie wybranych wizualnych aspektach obrazów, prowadzone w pewnym oderwaniu od faktów, dostrzegłem m.in. w artykule Michała Haakego o Rodakowskim i zgodnie z deklaracją we wstępnym przypisie<sup>6</sup> uznałem je za inspirowane przede wszystkim twórczością Brötjego. Obecnie autor twierdzi (s. 119), że elementy swej metody zaczerpnął od Rudolfa Arnheima. Podczas pierwszego czytania myślałem raczej o wpływach „ikoniki” Maxa Imdahla, ale teraz dla tej analizy „sił pola obrazowego” (a głównie dolnej jego części) widzę jeszcze jedną, starszą, a przy tym rodzimą analogię: rozprawę Henryka Struvego o *Grunwaldzie* Matejki. To właśnie Struve już w r. 1879 rozważał podobną „symbolikę linii” kończyn (ludzkich i zwierzęcych):

„Jego prawe ramię wzniesione, aby uderzyć w Mistrza zakrwawionym już niejedną ofiarą toporem, wraz z samym tym toporem oraz wyprężona prawa noga – w przedłużeniu swym stanowią prawie jedną linię z owym ramieniem lewym, które silną dłonią schwyciło Mistrza w bliskości serca”<sup>7</sup>.

„Rzucamy spojrzenie przypadkowo na jedną z najodleglejszych części rozbieżnej grupy, na lewą tylną nogę konia mistrza. Ona jest wyprężona i przez to występuje niejako z ram zamykających ową grupę. Ale linia jej wyprężenia nagli oko natychmiast do zwrotu ku środkowi, a w przedłużeniu swoim schodzi się znowu ze wszystkimi powyższymi liniami na piersi Wielkiego Mistrza”<sup>8</sup>.

Sposób, w jaki tę rozprawę parę lat później zreferował Stanisław Witkiewicz<sup>9</sup>, mógł być kolejnych

<sup>5</sup> Tamże, s. 121.

<sup>6</sup> M. Haake, *Jednostka wobec historii. „Portret generała Henryka Dembińskiego” Henryka Rodakowskiego*, Artium Quaestiones, 12: 2001, s. 25, przyp. 2.

<sup>7</sup> H. Struve, *Obraz Jana Matejki „Bitwa pod Grunwaldem”*, Kłosy, 1879, nr 714. Podaję za S. Witkiewicz, *Sztuka i krytyka u nas*, wstęp i komentarz M. Olszaniecka, Kraków 1971, s. 807 [komentarz].

<sup>8</sup> Tamże, s. 72.

<sup>9</sup> S. Witkiewicz, *Malarstwo i krytyka u nas* [1884–1885] [w:] Tenże, *Sztuka i krytyka u nas...*

<sup>10</sup> Zob. M. Zgórniak, „Arts & Humanities Citation Index” i jego przydatność dla historii sztuki. Referat wygłoszony

autorów zniechęcić do naśladowania, ale najwidoczniej stało się inaczej.

W pełni zgadzam się z Michałem Haake, że z omawianymi przeze mnie pracami można się łatwo zapoznać (s. 109). Zamiast więc brnąć w dalszą polemikę na temat trudnej sztuki czytania obrazów, upomnę się tylko o prawidłową interpretację kilku szczegółów mego prostego tekstu. Na s. 163 napisałem mimochodem, że „popularność Brötjego w Polsce jest lokalną osobliwością” i poparłem tę opinię informacją, że w najnowszym (wówczas) indeksie cytowań (Arts & Humanities Citation Index, za r. 2003) odnotowano tylko dwie powołujące się na niego prace, czyli liczbę dość znikomą. Michał Haake na tej podstawie twierdzi, że posługuję się „argumentacją o charakterze statystycznym” (s. 118) i że popularność jest dla mnie tożsama z jakością (s. 110 i 119). Nic podobnego! Doskonale wiem, że w humanistyce liczba cytowań nie jest przesłanką do oceny jakości, ale nie widzę powodu, by ją ignorować<sup>10</sup>. Zainteresowany tematem, sięgnąłem obecnie do kumulacji indeksów cytowań za lata 1979–2006. W świetle tej kwerendy można powiedzieć, że wyniki roku 2003 – aczkolwiek skromne – były dla popularności Michaela Brötjego mało miarodajne, bo w ciągu 28 lat istnienia indeks notuje tylko cztery prace zawierające odesłania do jego twórczości. Troje niemieckich autorów zajmujących się C.-D. Friedrichem (P. Maisak, R. Zimmermann i H. Dickel) powołuje się na artykuł Brötjego o tym malarzu z r. 1974, a jeden badacz Courbeta (G. Winter) – na artykuł o Courbecie z roku 1979<sup>11</sup>. Bibliografie specjalistyczne (Répertoire d’Art et d’Archéologie i Bibliography of the History of Art) za lata 1973–2006 nie wykazują ani jednej recenzji jego prac oprócz artykułu Mariusza Bryła. Nie odnotowana w tych bibliografiach ani w indeksie cytowań recenzja publikowana w niemieckim czasopiśmie po ukazaniu się książki *Der Spiegel der Kunst* traktuje

w styczniu 1988 na sesji *Zastosowanie informatyki do badań nad historią sztuki i architektury*, zorganizowanej w Radziejowicach przez Uniwersytet Warszawski, nie drukowany, umieszczony w styczniu 2007 na stronie internetowej <http://users.uj.edu.pl/~zgorniak/publikacje>. Rozmaite teoretyczne i historyczne aspekty indeksów cytowań omawia na swojej stronie internetowej ich twórca, Eugene Garfield ([www.garfield.library.upenn.edu](http://www.garfield.library.upenn.edu)).

<sup>11</sup> A&HCI uwzględniła tylko pojedyncze czasopisma polskie, a więc nie odnotowuje przekładu tego artykułu w Artium Quaestiones (6: 1993), ani drukowanego tamże artykułu M. Bryła, ani innych polskich prac, gdzie Brötje cytowany jest w przypisach.

metodę Brötjego z dużą rezerwą<sup>12</sup>, a jedyna znana mi recenzja jego najnowszej książki, odszukana w internecie, jest wobec koncepcji intuicyjnego rozumienia sztuki bardzo krytyczna<sup>13</sup>. Powyższe fakty i opinie – choć ignorowane przez apologetę<sup>14</sup> – nadal pozwalają twierdzić, że popularność Brötjego w Polsce jest lokalną osobliwością. Popularność Michaela Frieda, wyrażającą się liczbą 260 cytowań jednej tylko książki (*Absorption and theatricality*, 1980) również uważam za osobliwość, tyle że o szerszym zasięgu<sup>15</sup>.

Drugi szczegół, na który chciałbym zwrócić uwagę, dotyczy sformułowanych rzekomo przeze mnie na s. 161 „ogólnych postulatów badawczych” (s. 117). Michał Haake przypisuje mi ich autorstwo, a następnie z nimi (i ze mną) polemizuje. W rzeczywistości – jak wyraźnie napisałem – zalecenia te sformułował przed dziesięcioma laty Henryk Markiewicz podczas dyskusji o nadinterpretacjach w badaniach literackich. Moja rola ograniczyła się do zreferowania części tej dyskusji i do autorskiego stwierdzenia, że niektóre z owych postulatów mogą zainteresować historyków sztuki. Nigdzie nie twierdzę, że trzeba je bezrefleksyjnie przyjąć, ale uważam, że historykom sztuki nie zaszkodzi świadomość, iż podczas głośnej metodologicznej polemiki historycznoliterackiej ktoś takie postulaty sformułował. Podniesiona przez Haakego „wątpliwość pierwsza”, dotycząca

wnioskowania ze szczegółów obrazu, które wydają się drugorzędne, z pewnością nasuwa się nieraz historykom sztuki w codziennej praktyce pisarskiej i rozmaicie bywa przez nich w różnych sytuacjach rozstrzygana<sup>16</sup>. Metodologiczna refleksja może moim zdaniem zyskać dzięki wiedzy o tym, co się dzieje w pokrewnych naukach. Dla jasności podkreślam więc ponownie, że nie jestem autorem artykułów Markiewicza, nie proponuję też – mimo że tak twierdzi Michał Haake – „analizy formalno-stylowej zgodnej z zasadami przedstawiania w danym okresie historycznym” (s. 118). Uważam jednak, że znajomość estetyki i artystycznego kontekstu epoki jest w naszym zawodzie raczej przydatna niż szkodliwa. Nie „proponuję utopii, że na dzieło można patrzeć oczami artysty i jemu współczesnych” (s. 118; byłaby to zresztą mało satysfakcjonująca postawa), ale sądzę, że rekonstrukcja takiego spojrzenia – będąc jednym z celów badawczych – może wiele o dziele sztuki powiedzieć. I wreszcie – choć wykracza to poza wąsko pojmowaną historię sztuki – podobnie jak Michał Haake nie sprowadzam „treści bycia człowiekiem do dróg intelektu” (s. 118). Obstawiam jednak przy tym, że w nauce intelekt i krytycyzm są potrzebne.

W jeszcze jednej sprawie zgadzam się z Michałem Haake. Napisałem w moim tekście, że przykłady nieszczęśliwych zastosowań pomysłów Brötjego, rozwijanych w oderwaniu od historycznego konteks-

<sup>12</sup> B. Jänicke pisze m.in.: „Jeśli, jak wymaga tego koncepcja Brötjego, wyeliminuje się z interpretacji historyczność, tzn. moment historyczny, w jakim znajduje się odbiorca, oraz okoliczności wokół powstania dzieła, to nie ma już konieczności zauważenia i uświadomienia sobie własnych uprzedzeń i presupozycji. Jednak, właśnie przez to, nie można nad nimi zapanować zupełnie, i stale są obecne w sądach interpretatora. Propozycja Brötjego, by cofnąć się do istotowej a tym samym ahistorycznej postawy odbiorcy, która miałaby być warunkiem koniecznym prawdziwego doświadczenia sztuki, sięga zdecydowanie zbyt płytko. Z jednej strony przedświadoma dyspozycja oglądającego ma być wymogiem, którego spełnienie pozwoli zrozumieć «totalność sensów» dzieła sztuki, z drugiej (jakiś) uzyskany na drodze oglądu sens ogólny ma być dowodem, że odbiorca przyjął «prawidłową» postawę. Ponieważ Brötje buduje swoją koncepcję na tautologicznej, a przez to niespójnej strukturze argumentów, żadna interpretacja zmierzająca do przedświadomego poznania totalności sensów dzieła sztuki nie może być poddana krytyce. W systemie tym bowiem błędne zrozumienie dzieła sztuki, względnie dowolne nadanie mu jakichś sensów, nie może zostać ani wykluczone ani sproblematyzowane, gdyż każdej próbie krytyki określonej interpretacji już z góry odebrano kryterium świadomej intersubiektywnej weryfikowalności” – B. Jänicke, *Der Spiegel der Kunst, Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, t. 35, 1990, s. 244. Przetłumaczył T. Szybisty.

<sup>14</sup> Recenzent pisze m.in.: „Niemał na każdej stronie autor wychodzi z założenia, że efektem jego nabytej intuicji i niezwykle szczegółowej praktyki oglądu dzieła sztuki będzie bezpośrednia, a więc logiczna «ewidentność». Dlatego też wyniki przemyśleń Brötjego nie poddają się weryfikacji intersubiektywnej” i kończy pytaniem: „Skoro autor tendencyjnie składa wszystko w ręce «działającego intuicji JA», po co mu jeszcze historia sztuki?”. M. Kröger, [rec.] M. Brötje, *Bildsprache und intuitives Verstehen* (Hildesheim 2001), [www.kunstbuchezeiger.de/de/themen/rezensionen/125/](http://www.kunstbuchezeiger.de/de/themen/rezensionen/125/) (5 I 2007).

<sup>15</sup> W swoich pracach o Brötjem M. Haake obie te recenzje pomija milczeniem. Zob. M. Haake, *Zapośredniczenie i granica obrazu. Przyczynek do badań nad egzystencjalno-hermeneutyczną nauką o sztuce Michaela Brötje* [w:] *Obraz zapośredniczony*, red. M. Poprzeczka, Warszawa 2005; Tenże, *Pisarstwo Michaela Brötje na przejściu od hermeneutyki do dekonstrukcji* [w:] *Historia sztuki po Derridzie*, red. Ł. Kiepuszewski, Poznań 2006; a także tekst drukowany wyżej w tym numerze Foliów.

<sup>16</sup> Warto jednak zauważyć, że kolejna (i bardziej kontrolersyjna) książka Frieda, *Courbet's Realism* (1990), osiągnęła już znacznie słabszy wynik (50 cytowań).

<sup>16</sup> Przykładem może być teza Jarosława Krawczyka, że „najsilniejszych znaczeniowo elementów obrazów Matejki należy szukać na peryferiach kompozycji”, zaproponowana nie jako powszechna reguła, ale jako wskazówka do interpretacji dzieł konkretnego artysty (a nawet określonego

tu, znajdziemy „w pracach [...] Michała Haakego” (s. 164). Autor z goryczą pisze, że użyciem liczby mnogiej wprowadzam czytelnika w błąd (s. 119). Po ponownym przejrzaniu kilku artykułów stwierdzam obecnie, że istotnie nie o wszystkich można to powiedzieć. Inny charakter ma np. studium o Matejkowskiej *Joannie d'Arc*, drukowane w materiałach seminarium w Rogalinie<sup>17</sup>. Przyznaję się do pomyłki, dodam jednak, że to właśnie analiza położenia nóg gen. Dembińskiego, z którą po raz pierwszy zetknąłem się w r. 2000 podczas sesji naukowej w Krakowie, tak silnie utkwiała mi w pamięci, że zaciążyła na intuicyjnej recepcji referatu wysłuchanego rok później przed obrazem Matejki.

\*

Tekst drukowany w Foliach sprowokował jeszcze jednego polemistę. W tomie 17 *Artium Quaestiones* profesor Wojciech Suchocki broniąc swoich uczniów publikuje krytyczny *Głos z „pewnych kręgów”*<sup>18</sup>. Choć mój artykuł zgodnie z tytułem dotyczył konkretnych interpretacji obrazów Rodakowskiego i Mehoffera, głos ten prezentuje nieco inny zestaw zagadnień, poczynając od wspomnienia mojej dość już starej książki o *Matejce w Paryżu* (1998). Zawiera wiele uwag na temat teorii metodologii, a jest też ciekawy z punktu widzenia jej praktyki.

Podobnie jak Michał Haake, również Wojciech Suchocki przypisuje mi poglądy, których nigdy nie głosiłem, np. że sztuka jest (zawsze?) „naśladownictwem czy też odtwarzaniem rzeczywistości” (s. 408), albo że „wyizolowany aspekt «położenia modelu» może być uznany za nieistotny dla znaczenia portretu” (s. 410). Cytowane na s. 411 moje stwierdzenia, zdaniem Suchockiego „układające się w znamieny blok”, są w rzeczywistości wyjęte z kilku stron tekstu (s. 163-165), a sztuczne zblokowanie

pozbawia je pierwotnej funkcji i sensu. Z polemiki zniknęły niemal wszystkie odniesienia do omawianych przeze mnie prac o Rodakowskim i Mehofferze. Zdanie przytoczone na s. 413 z pominięciem początku i z opuszczeniem dwóch fragmentów środka sugeruje, że za szkodliwe dla amatorów uważam wszelkie „poszukiwanie w obrazach ukrytych znaczeń”. W oryginale zdanie to sumowało ewidentne potknięcia konkretnej autorki, omówione przeze mnie na s. 166-168, i wprowadzało do kolejnej kwestii, związanej z lekceważeniem źródeł (m.in. z niestarannym wykorzystaniem cytatów, s. 168-169). Profesor Suchocki używa swej konstrukcji, by ironicznie przypisać mi wynikającą z niewiedzy fałszywą „troskę o nie mącenie w głowach niefachowców” i „wywoływanie widma «szarego człowieka»”. Odkrycie, że jego „metodologia” dopuszcza tak radykalną preinterpretacyjną obróbkę materiału, wykraczającą poza zwykle wyrwanie z kontekstu, jest dla mnie przykrą niespodzianką.

Sądziłem najpierw, że przemilczenie zauważonych przeze mnie usterek, owych „pomyłek i zbłądeń”, które przecież mogą zdarzyć się każdemu, wynika z przyjętej taktyki polemicznej. Przy powtórnym czytaniu zauważyłem jednak fragment świadczący, iż zdaniem profesora Suchockiego okazji do mej „zjadliwości” dostarczyły „rzetelne analizy obrazów”; Profesor (choć też „belfer”, s. 409) dostrzega w nich tylko „stylistyczną chropawość” (s. 410). Muszę więc uznać, że pomyliłem się pisząc (na s. 167), iż wyrobiony czytelnik będzie trafnie szacował prawdopodobieństwo zbyt dowolnych interpretacji. Okazuje się, że bywa inaczej, i to nie tylko w przypadku pomysłów w zasadzie nieweryfikowalnych, ale również w sytuacji udokumentowanego mijania się z faktami. Szkoda, że mój artykuł potraktowano nie jako normalną krytykę, która może pobudzić do refleksji, lecz jako atak, który trzeba w całości odeprzeć.

typu jego obrazów: rozbudowanych scen historycznych). Zob. J. Krawczyk, *Malarstwo historyczne Matejki. Układy odniesienia*, *Biuletyn Historii Sztuki*, 47: 1985, s. 236 i zvl. 243 (streszczenie francuskie); Tenże, *Matejko i historia*, Warszawa 1990, s. 170 i n.

<sup>17</sup> M. Haake, „Joanna” i „Grunwald” [w:] „Dziewica Orleańska” Jana Matejki. *Materiały II seminarium Instytutu Historii Sztuki UAM i Muzeum Narodowego w Poznaniu (Rogalin. 9–10 listopada 2001)*, Poznań 2003.

<sup>18</sup> W. Suchocki, *Głos z „pewnych kręgów”*, *Artium Quaestiones*, 17: 2006, s. 407–414.