

MAREK ZGÓRNIAK
Kraków, Uniwersytet Jagielloński

Mehoffer, Wyspiański, Gauguin, Benjamin, Lenin e tutti quanti, czyli o potrzebie ograniczeń

Z satysfakcją odnotowuję, że mój artykuł wydrukowany przed kilkoma laty w wydawnictwie „Folia Historiae Atrium”¹ zainspirował Wojciecha Bałusa do zajęcia się na łamach XX tomu „Artium Quaestiones” portretem Konstantego Laszczki (1894, il. 1) Józefa Mehoffera², otrzymaliśmy bowiem erudycyjny tekst godny uważnej lektury, a obraz zyskał kolejną interpretację, pod niektórymi względami chyba bardziej udaną niż poprzednia³. Mniej mnie cieszy, że to akurat moja postawa metodologiczna budzi w kontekście Mehoffera „poważny niepokój” Autora (s. 231).

Podobnie jak w przypadku wcześniejszych polemik⁴, z trudem rozpoznaję w tym omówieniu własne poglądy. Zdaję sobie sprawę, że zadanie, jakie postawił przed sobą Wojciech Bałus – „wniknąć w ograniczenia i sprzeczności systemu” (s. 231), jakim rzekomo się kieruję – nie było łatwe. W moim przekonaniu metoda naukowa winna każdorazowo zależeć od przedmiotu i celu badań, i właśnie w konkretnym zastosowaniu można ją oceniać. Celem artykułu „Dziolocentryzm” wobec faktów było wskazanie – w konkretnych publikacjach – usterek i zbyt dowolnych interpretacji, czasem nieweryfikowalnych, czasem zaś sprzecznych z łatwymi do ustalenia faktami. Sądzę, że cel ten udało mi się osiągnąć, przekonałem bowiem wielu czytelników. Daleki jestem natomiast od dogmatycznego wyznawania jakiegoś systemu; podzielam też zdanie klasyka, że metoda względnie metodologia to jedna z tych rzeczy, które należy stosować względnie uprawiać, a nie głównie o nich mówić.

Zainteresowanych moimi poglądami odsyłam wprost do X tomu „Foliów”, bo tekst tam publikowany wyraża je lepiej niż interpretacje i dopowiedzenia zawarte w artykule Wojciecha Bałusa. W tym miejscu odniosę się tylko do czterech kwestii, zestawionych

¹ Marek ZGÓRNIAK, „«Dziolocentryzm» wobec faktów. O kilku interpretacjach obrazów Rodakowskiego i Mehoffera”, *Folia Historiae Artium*, Seria Nowa, t. 10: 2005 (wyd. 2006), s. 161-171. Niniejszy artykuł został ukończony w czerwcu 2010, do redakcji *Biuletynu Historii Sztuki* trafił w listopadzie 2011 r.

² Wojciech BAŁUS, „Józefa Mehoffera portret Konstantego Laszczki w pracowni albo o ograniczeniach «faktologii»”, *Artium Quaestiones* 20, 2009, s. 231-247.

³ Marta SMOLIŃSKA-BYCZUK, *Młody Mehoffer*, Kraków 2004, s. 117-122.

⁴ Wojciech SUCHOCKI, „Głos z «pewnych kręgów»”, *Artium Quaestiones* 17, 2006, s. 407-414; Michał HAAKE, „O dwóch różnych głosach w sprawie egzystencjalno-hermeneutycznej nauki o sztuce Michała Brötljega”, *Folia Historiae Artium*, Seria Nowa, t. 11: 2007 (wyd. 2008), s. 109-120; Marek ZGÓRNIAK, *Odpowiedź*, ibid., s. 121-124.

w punktach na s. 234 i rozwiniętych w dalszej części tekstu. Przypisanie mi większości z tych poglądów (nr 1, 2 i 4) jest nieporozumieniem.

Po pierwsze, lubię sztukę dla niej samej i dlatego nie traktuję uwikłania dzieła w historię artysty w sposób ekstremalny i nie uważam – jak sugeruje Wojciech Bałus – „badania dziejowych okoliczności powstania obrazu za elementarny cel historii sztuki” (s. 234). Elementarny, wstępny, obowiązkowy (jeśli stan źródeł na to pozwala) – tak, ale bynajmniej nie jedyny! Pisząc, że „lekceważenie źródeł i zaniedbanie ich krytyki wytrąca [badaczowi] z rąk podstawowe narzędzia, nie sprzyja prawdziwemu poznaniu obrazu”, wcale nie twierdzę – jak to ujmuje Bałus – że analiza źródeł może „zastąpić dogłębną analizę dzieła samego” (s. 246). Sądzę, że dzieło sztuki powinno być badane różnymi metodami i że wybiórcze traktowanie źródeł może prowadzić do potknięć i pomyłek, chociażby takich, jakie znalazły się w opracowaniu Smolińskiej, a które najwyraźniej nie zastanowiły Polemisty. Wyrażając sceptycyzm wobec użyteczności źródeł pisanych Bałus odwołuje się do postmodernizmu (s. 246), by przypomnieć, że w źródłach tych historyk ma do czynienia nie z faktami, lecz z opowiadaniem o nich. To prawda, lecz wiadomo o tym już od dawna. Z przesłanki tej wynika konieczność krytyki źródeł, a nie konieczność ich odrzucenia. Obowiązek krytyki źródeł dotyczy zresztą nie tylko tekstów, ale też samego dzieła sztuki: jego materialnej struktury, techniki malarskiej itp. Uwzględnienie różnych aspektów dzieła przynosi moim zdaniem pewniejsze i ciekawsze rezultaty niż oparcie się na samym „obrazie”, a tym bardziej na samej jego czarno-białej fotografii. Ustalenia technologiczne, historyczne, ikonograficzne i formalno-stylowe, dokonane ze znajomością kontekstu, procesów historycznych czy dziejów recepcji, często wzajemnie się weryfikują, co ułatwia dojście do prawdy.

Drugi „pogląd” przypisany mi przez Bałusa poniekąd wiąże się z powyższą kwestią. Z mojego stwierdzenia, że w monografii Mehoffera trafiają się nieścisłe daty i że brakuje wzmianek o faktach i okolicznościach istotnych dla zrozumienia poczynań artysty, autor *Ograniczeń „faktologii”* wyciąga szereg wniosków, których nie będę tu szczegółowo analizował. Wyjaśnię tylko, że nie uważam, iż „jedynie przytoczenie *wszystkich* podejmowanych przez artystę działań oraz umieszczenie ich na osi czasu zapewnić może poprawne wnioskowanie na temat przebiegu procesu twórczego” (s. 233). Nie zawsze byłoby to wykonalne i celowe. Sądzę tylko, że pominięcie niektórych dzieł, jak również niestaranne odczytanie tekstów i obrazów było w danym wypadku przyczyną usterek i zachwiania proporcji. W monografii młodego, rozwijającego się artysty, w dodatku – jak Mehoffer – malującego w tym czasie niezbyt wiele, wybiórcze traktowanie materiału i lekceważenie chronologii trudno byłoby uznać za pożądane, a książki pisanej z takim założeniem nie można by nazwać udaną monografią. Sądzę zresztą, że owe pominięcia nie były przez Autorkę zamierzone, skoro jej celem było „opisanie indywidualnego rytmu rozwoju artysty i stworzenie możliwie wielostronnego obrazu analizowanej twórczości”, a tekst został osnuty „wokół osi czasu”⁵.

Czwarty pogląd zrekonstruowany przez Wojciecha Bałusa jest absurdalny i dziwię się, jak można go było wywieść z mojego tekstu. „Zasady formalnej budowy obrazu są zarówno od realizmu, jak i symbolizmu całkowicie niezależne, gdyż podlegają obowiązującej w określonym czasie «estetyce kompozycji»” (s. 234). Asumptem do tej interpretacji było moje spostrzeżenie, że w omawianej książce odnośnie do portretu Laszczki „w ogóle nie

⁵ Marta SMOLIŃSKA-BYCZUK, „«Młody Mehoffer» – czyli o pisaniu monografii historyczno-artystycznej na początku XXI wieku”, [w:] *Prolegomena I. Materiały spotkania doktorantów historii sztuki*, Kraków 2005, s. 155, 157.



1. Józef Mehoffer, Portret Konstantego Laszczki w pracowni paryskiej, 1894. Warszawa, Muzeum Narodowe. Fot. M. Zgórniak, 2010 (stan sprzed konserwacji)

pojawiają się kwestie estetyki kompozycji, które w procesie tworzenia obrazu w czasach Mehoffera odgrywały podstawową rolę⁶. Nadal uważam to za dość istotny brak. Wymienione przeze mnie kryteria oceny stosowane w r. 1894 przez artystę dotyczyły przede wszystkim zagadnień formalnych, ale jest oczywiste, że każdorazowo – a zwłaszcza wobec sztuki schyłku XIX w. – należy kwestie formalno-stylowe rozpatrywać w kontekście realizmu i symbolizmu. Rozważenia także i tego aspektu zabrakło w przywołanych fragmentach monografii Mehoffera, jak również w artykule Wojciecha Bałusa.

Stosunkowo najbliższe mojemu tekstu jest założenie streszczone przez Bałusa w punkcie trzecim: „interpretacja wykraczająca poza sens dosłowny realistycznie zobrazowanych przedmiotów możliwa jest jedynie, gdy są ku temu w dziele jakieś – bliżej niesprecyzowane – specjalne przesłanki” (s. 234). Także jednak i ten pogląd nie jest zreferowany ściśle, napisałem bowiem coś innego: „czytelnik zastanawia się, czy z obecności na realistycznym płótnie jakiegoś zwyczajnego przedmiotu należy wyciągać wnioski o przenośnym znaczeniu dzieła⁷. Konieczności zastanawiania się nie uważam za zbędne ograniczenie, chodzi bowiem o mądry wybór sposobu interpretacji. Nie jest to zresztą koncepcja oryginalna. Nad sprecyzowaniem przesłanek do metaforycznego czytania obrazów i tekstów zastanawiało się już wielu autorów; do pozycji wymienionych na wcześniejszych etapach dyskusji można dorzucić klasyczną książkę Umberto Eco *Granice interpretacji*⁸ i wznowiony niedawno w języku polskim „czwórógłos” ze wstępem Stefana Colliniego⁹. Nieuzasadnione poszukiwanie treści symbolicznych niepokoi też polonistów¹⁰. Na gruncie historii sztuki próbę klasyfikacji owych przesłanek do interpretacji podjęła już przed laty Agnieszka Ławniczakowa¹¹.

⁶ ZGÓRNIAK, „Dzielocentryzm”..., s. 167.

⁷ Ibid., s. 166.

⁸ Umberto ECO, *The Limits of Interpretation*, Bloomington 1990.

⁹ Umberto ECO et al., *Interpretacja i nadinterpretacja* (1992). Przełożył T. Bieroń, wyd. 2, Kraków 2008.

¹⁰ Zob. np. Henryk MARKIEWICZ, „Przed teorią nie ma ucieczki”, *Znak* 653, 2009, s. 48.

¹¹ Agnieszka ŁAWNICZAKOWA, „Próba klasyfikacji przedstawień symbolicznych w dziełach sztuk plastycznych”, [w:] *Sztuka około 1900. Materiały sesji SHS*, Warszawa 1969, s. 193-207. Przypomnijmy fragment jej rozważań (s. 198-199): „nasuwa się pytanie, jaki jest powód tego, że o pewnych dziełach plastycznych mówimy, iż są symboliczne, że coś symbolizują. [...] wyróżnić można co najmniej kilka powodów i to bądź ze względu na funkcje semantyczne, bądź ze względu na funkcje syntaktyczne dzieła, przy czym najczęściej dwie te warstwy łącznie sugerują nam to, że dane dzieło jest reprezentacją jakiegoś abstrakcyjnego (teoretycznego) przedmiotu symbolizowanego. Podstawę symboliczną przyjmujemy: 1. kiedy w strukturę przedstawioną, zbudowaną z elementów będących przedstawieniami przedmiotów obserwowalnych, tzw. przedmiotów «rzeczywistych», zostaje wtrącony choćby jeden element, [...] który nie posiada odniesienia przedmiotowego w dziedzinie empirycznej przedmiotów obserwowalnych, 2. kiedy wszystkie elementy struktury przedstawionej są przedmiotami «imaginatywnymi» [...]. - Jednakże wiadomo z kolei, że występowanie w strukturze przedstawionej tzw. przedmiotów imaginatywnych nie jest warunkiem niezbędnym tego, żeby pewne dzieło traktować jako symboliczne. Istnieje znowu cały szereg dzieł malarskich, gdzie elementami struktury przedstawionej są wyłącznie przedstawienia przedmiotów obserwowalnych, a które zgodnie uważamy za symboliczne. - Spróbujmy z kolei wytłumaczyć przynajmniej pewne sposoby potraktowania elementów struktury przedstawionej w tego rodzaju dziełach, sposoby, które decydują o tym, że dzieła te stają się dla nas symbolem: 1. kiedy elementy struktury przedstawionej takie, które są przedstawieniem obserwowalnych przedmiotów, tworzą sytuację niezgodną z naszą wiedzą empiryczną; tworzą sytuację fikcjonalną, to znaczy taką, która nie posiada odniesienia przedmiotowego, 2. kiedy w sytuacji zgodnej z naszą wiedzą empiryczną następuje rozluźnienie związku między przedmiotami, preferowanie w określony sposób jednego bądź kilku przedmiotów w strukturze przedstawionej kosztem innych elementów. Obserwujemy zjawisko jakby względnej izolacji elementów czy podstruktur wobec siebie. Najczęściej wiąże się to ze sposobem kształtowania pewnych elementów czy pewnych podstruktur w sposób niezgodny z uprzednio przyjętą teorią malarską, 3. kiedy mamy do czynienia z takim przedstawieniem, w którym elementy struktury (przedmioty obserwowalne) zostały scharakteryzowane pod kątem pewnej przysługującej im cechy, własności wyróżnionej jako nadrzędna wobec innych własności”.

Nie wdając się w szczegóły podtrzymam pogląd, że nie każde sąsiedztwo elementów obrazowych „generuje sens przenośny”, jak zdaje się rozumieć myśl Oskara Bätschmanna Wojciech Bałus, wyciągając daleko idące wnioski z „bliskości, czy wręcz zrośnięcia się [na obrazie Mehoffera] ludzkiej sylwetki, drabiny i piecyka z rurą” (s. 241). Może już w tym miejscu warto zauważyć, że mimo niedookreślenia niektórych relacji przestrzennych¹² postać Laszczki bynajmniej nie „zrasta się” z przedmiotami. Mehoffer wystarczająco precyzyjnie zdefiniował plany, przynajmniej wokół głowy portretowanego, by było widać, że drabina znajduje się w głębi, a jej szczeble nie „wrastają” – jak pisze Bałus (s. 240) – w głowę artysty”. Wojciech Bałus kwestionuje szczegółową interpretację owej drabiny, zawartą w książce Marty Smolińskiej-Byczuk, jako symbolu możliwości „«pięcia się ku górze», ku obszarowi dostępnemu jedynie artyście w akcie tworzenia”, czyli „wspinania się” artysty ku innym jakościom¹³, i proponuje równie śmiałą interpretację własną, opartą na znaczeniu drabiny w alegorycznej kompozycji Dürera. Jak twierdzi, „ucięcie przez Mehoffera drabiny poniżej jej górnego końca czyni potencjalną po niej wspinaczkę – w ramach narzuconej przez obraz narracji – niejasną i niedookreśloną. Historia sztuki europejskiej zna jeden ważny przykład, w którym drabina ucięta została podobnie nielogicznie. To *Melencolia I* Albrechta Dürera” (s. 241). „Tak jak wygaszony piecyk nie działa i rura jest nieczynna, tak drabina [na obrazie Mehoffera] prowadzi donikąd i pozostaje całkowicie niedostępna” (s. 241-242). Otaczająca Laszczkę „realność najniższej rangi» [...] obrazuje niemożność wspinania się ku wyżynom sztuki” (s. 243).

Badacz przywołuje odczytanie Dürerowskiej drabiny „prowadzącej do nieznanego celu” jako metafory czynności ludzkiego umysłu dokonane w XVI w. przez Filipa Melanchtona i przypuszcza, że według mego rozumowania sytuuje ono nie tylko młodą poznańską badaczkę, ale również tego przyjaciela Lutra w gronie „nadinterpretatorów” (s. 241). Bynajmniej tak nie jest. Można się zgodzić, że drabina w sąsiedztwie określonych przedmiotów oznacza coś szczególnego w alegorii Dürera, ale wcale z tego nie wynika, iż podobną funkcję musi lub może ona pełnić na obrazie Mehoffera. Propozycja Bałusa, oparta na wskazówce odnoszącej się do innego (i jakże różnego!) dzieła, jest tak samo arbitralna, jak intuicyjne przypuszczenia Smolińskiej. Domyślamy się, że odzwierciedla ona „horyzont oczekiwań” interpretatora, który wcześniej zajmował się *Melancholią* Dürera¹⁴, przez co jednak nie wydaje mi się bardziej na miejscu w zastosowaniu do *Portretu Konstantego Laszczki*. Jestem zwolennikiem poglądu Umberta Eco, że istnieją kryteria „oszczędności”, na podstawie których jedne hipotezy wydadzą się ciekawsze od innych. Aby je uwiarygodnić, trzeba przyjąć jakieś założenia dotyczące twórcy i okresu historycznego, w którym powstało dzieło. Nie ma to nic wspólnego, jak zaznacza Eco, z badaniem intencji autora, lecz z pewnością oznacza badanie kontekstu kulturowego¹⁵, a także – dodajmy – zagadnień genologii i konwencji artystycznych.

Oparcie interpretacji tylko na subiektywnej grze skojarzeń, owej – jak by powiedział Eco – intencji widza, prowadzi do sytuacji, kiedy na jednakowych przesłankach budowane są odczytania wzajemnie sprzeczne i często bardzo skomplikowane, nie dające się wewnątrznie zweryfikować, jak choćby wspomniane wyżej pomysły Smolińskiej i Bałusa. W danym przypadku można by zaproponować jeszcze inne klucze. Nie ma np. powodu, by

¹² Tę niejasność zauważa SMOLIŃSKA-BYCZUK (*Młody Mehoffer...*, s. 118).

¹³ SMOLIŃSKA-BYCZUK, *Młody Mehoffer...*, s. 120-121.

¹⁴ Wojciech BAŁUS, *Mundus melancholicus. Melancholiczny świat w zwierciadle sztuki*, Kraków 1996.

¹⁵ ECO, *The Limits of Interpretation...*, s. 5; ECO et al., *Interpretacja i nadinterpretacja...*, s. 49. O „interpretacjach paranoicznych” zob. *ibid.*, s. 55.



2. *Honoré Daumier, Désillusion!*
 Et dire que j'ai passé quinze ans
 de ma vie à copier la jambe de
 l'Apollon du belvédère pour arriver
 à peindre un pain de sucre sur
 l'enseigne d'un épicier!.....
 j'espérais grimper autrement
 au sommet de l'échelle sociale.
Litogr., La Caricature, 5 III 1843

widzieć w drabinie jedynie sugestią „potencjalnego ruchu ku górze” (s. 240), jak w średniowiecznej „drabinie cnót monastycznych” (*Scala Paradisi*). Po drabinie można bowiem także schodzić: Drabina Jakubowa jest przykładem ruchu w obie strony. Przenosząc się stopniowo w czasy i artystyczne środowisko bliższe Mehoffera odnotujemy, że z drabiny można czasem spaść: zdarzyło się to młodemu Eugeniuszowi Delacroix¹⁶, gdy w nocy odwiedzał angielską pokojówkę swojej matki¹⁷. Wątek ten otwiera się na rozmaite interpretacje, w których należy unikać jednostronności, innym razem bowiem twórca *Rzezi na Chios* wchodził na drabinę w celach artystycznych, np. by skopiować głowy z *Wesela w Kanie Veronese'a*¹⁸. Na litografii Daumiera pt. *Rozczarowanie* (1843, il. 2)¹⁹ drabina, na którą wspina się niespełniony artysta malując sklepowe szyldy, jest ironicznym przypo-

¹⁶ Philippe BURTY, *Lettres de Eugène Delacroix (1815 à 1863)*, Paris 1878, s. XVII. Upadek z drabiny i związana z tym odpowiedzialność cywilna to pierwsze skojarzenie sprzedawców drabin i specjalistów branży ubezpieczeniowej.

¹⁷ Romantyczny aspekt drabinki występuje np. na obrazach J.-H. Fragonarda *Niespodzianka* (1771-1773, Nowy Jork, Frick Collection) i Louisa Hersenta (około 1800, Dijon, Musée Magnin), w tych przypadkach jednak widoczne są tylko górne stopnie. Przesądziła o tym narracja i взгляды kompozycyjne. Z obrazów tego typu z czasów Mehoffera można wymienić *Drabinę* Julesa Girardeta, po której wspina się XVIII-wieczny malarz w pludrach (Salon des Champs-Elysées 1892, repr. w: *Art Français* 6, nr 271, 2 VII 1892).

¹⁸ BURTY, op. cit., s. 25. Zob. też Marek ZGÓRNIAK, *Pędzel Tycjana. Francuscy malarze i krytycy XIX wieku wobec weneckiego Cinquecenta*, Kraków 1995, s. 42.

¹⁹ *Désillusion! Et dire que j'ai passé quinze ans de ma vie à copier la jambe de l'Apollon du belvédère pour arriver à peindre un pain de sucre sur l'enseigne d'un épicier!..... j'espérais grimper autrement au sommet de l'échelle sociale....*, *La Caricature*, 5 III 1843 (oraz *Charivari*, 12 XII 1844).



3. Frédéric Bazille, Pracownia przy rue de La Condamine, 1870. Paryż, Musée d'Orsay

mnieniem niedostępnej dla niego „drabiny społecznej”. Jest wreszcie drabina (drewniane schodki) na obrazie może mniej „ważnym” w jakiejś absolutnej skali ważności niż rycina Dürera, ale pod niektórymi względami bliższym dziełu młodego artysty z Krakowa, a więc odpowiedniejszym jako materiał do wsparcia interpretacji: *Wnętrzu pracowni przy rue de La Condamine* (il. 3), namalowanym przez Frédérica Bazille’a w latach 1869-70, kilka miesięcy przed jego tragiczną śmiercią. Nie jest to zagadkowa alegoria, lecz obraz realistyczny. Określając go w ten sposób nie zakładam wcale – jak sugeruje Bałus (s. 235) – że malarz był „jedynie pasywnym rejestratorem zewnętrznej rzeczywistości”. Słowa „realistyczny” używam w zwykłym znaczeniu, przyjętym w historii sztuki. Podobnie jak u Mehoffera, drabina na płótnie Bazille’a jest ukazana bez górnego końca, w sposób, który Bałus nazywa nielogicznym. O ile wiem, nie uważa się tego za powód, by widzieć w niej metaforę „wspinania się” lub „niemożności wspinania się artysty ku wyżynom sztuki”, nawet jeśli jeden z przyjaciół Bazille’a (prawdopodobnie Zola) istotnie wspiął się już o kilka stopni i z góry spogląda na drugiego.

Podobnie ma się rzecz z piecykiem i rurą, które zwłaszcza od czasów Freuda kryją w sobie bogactwo potencjalnych znaczeń, niemal jak w grze słownej *tuyau de poêle*, do której porównano kiedyś praktykę interpretacji Lacana²⁰. Żelazny piecyk ze sterzącą do góry rurą widać po prawej stronie eleganckiej pracowni Bazille’a, co wskazuje, że nie

²⁰ Punktem wyjścia było wyznanie Lacana: „pas de mot à qui je ne puisse faire signifier n’importe quoi si ma phrase est assez longue”. François GEORGE, „Lacan ou l’effet ‘Yau de poêle’”, *Les Temps Modernes* 34, 1979, nr 395, s. 1799. Zob. też id., *L’Effet ‘Yau de poêle’ de Lacan et des lacaniens*, Paris 1979.



4. Frédéric Bazille,
Pracownia przy
rue Furstemberg,
1865-66. Montpellier,
Musée Fabre

należy go odczytywać jako symptom ubóstwa malarza, jak to na podstawie innego rozpalonego piecyka usiłował czynić Donat de Chapeaurouge (a za nim Bałus, s. 236-237) odnośnie do Delacroix. Do oceny hipotez wysnutych na podstawie obrazów, dotyczących np. finansowego statusu artysty w danym okresie („biedak Delacroix” – pisze Bałus na s. 239) przydatna jest znajomość realiów i rozmaitych faktów, których obraz nie zawiera. Warto np. wiedzieć, że sygnatura „Eug. Delacroix” na widoku kąta pracowni (*Coin d’atelier. Le poêle*, Luwr, inw. R.F. 2058) uchodzi za fałszywą, a prawdopodobnym twórcą tego malowidła był nie Delacroix, lecz Champmartin²¹. W świetle faktów trzeba nieraz odrzucić kuszące pomysły, np. o tym, że właśnie *Kąt pracowni (Piecyk)* „Delacroix” zainspirował Bazille’a do namalowania w latach 1865-66 wnętrza pracowni przy rue Furstemberg (il. 4), gdzie „obrazy wiszące na ścianach, kasetka z farbami, paleta i pędzle leżące niedbale na podłodze, wygodny fotel i rozpalony piecyk tworzą aurę spokoju i intymności”²². Jest faktem, że Bazille bardzo wysoko cenił Delacroix, a posiadanie pracowni w tym samym domu co zmarły dwa lata wcześniej mistrz mogło pobudzić to zainteresowanie. Jednak

²¹ Lee JOHNSON, *The Paintings of Eugène Delacroix. A Critical Catalogue*, t. 1, Oxford 1981, s. 242. Opinię, że obraz nie jest dziełem Delacroix, podtrzymał w korespondencji ze mną z 25 I 2010 Christophe Leribault, dyrektor muzeum Delacroix w Paryżu.

²² Dianne W. PITMAN, *Bazille: purity, pose, and painting in the 1860s*, University Park 1998, s. 51-53. Podobna atmosfera dostatku emanuje z *Wnętrza pracowni z piecykiem Caillebotte’a* z lat 1872-74 (zbiory prywatne).



5. Horace Vernet,
Autoportret
w pracowni
w Rzymie, 1835.
Petersburg, Ermitaż

nic nie wskazuje, by młody malarz – jak sądzi autorka jego monografii – mógł widzieć *Kąt pracowni* na pośmiertnej aukcji Delacroix²³, bo płótna tego na owej aukcji prawdopodobnie nie było²⁴.

Żelazny piecyk należał do zwykłego wyposażenia pracowni, jak to widać na wielu obrazach. Przydawał się do szybkiego ogrzania wnętrza, poprawiając komfort artysty, a zwłaszcza pracującego w bezruchu modela²⁵. W r. 1852 Delacroix, realizując dobrze płatne zlecenie w paryskim ratuszu i obawiając się kataru, prosił o wstawienie piecyka do sali, którą właśnie dekorował (Salon de la Paix); zależało mu, żeby piecyk zainstalować najpóźniej o 9 rano, niedaleko kominka, by rura nie utrudniała przesuwania rusztowań²⁶. Piecyków używano w pracowniach szkolnych – np. u J.-L. Davida (zob. obraz L.-M. Cochereau z r. 1813, Luwr) i w prywatnych – np. u Horacego Verneta, gdzie w r. 1821 oprócz gospodarza zmieścił się koń, dwa psy i dwudziestu trzech znajomych, głównie

²³ Ibid., s. 51.

²⁴ Zob. *Catalogue de la vente qui aura lieu par suite du décès de Eugène Delacroix. Hôtel Drouot, Paris 1864*. Piecyk pojawił się dopiero w związku z wystawą Delacroix w r. 1885, ale został usunięty z drugiego wydania katalogu jako nieautentyczny. JOHNSON, loc. cit.

²⁵ Zob. rysunek E.E. Leroux pt. *Frison*, 1894. *Catalogue illustré de peinture et sculpture. Salon de 1894*, tabl. 19.

²⁶ Eugène DELACROIX, *Nouvelles lettres*. Édition établie, annotée et commentée par Lee Johnson et Michèle HANNOOSH, Bordeaux 2000, s. 26-27. Mimo starań artysta nie uniknął kataru.



6. Jean-Baptiste Camille Corot, Nędza (Misère), Salon de la Société des artistes français, 1892 (repr. rysunku wg Catalogue illustré de peinture et sculpture. Salon de 1892, Paris 1892)

weteranów napoleońskiej armii, zajętych różnymi czynnościami, takimi jak czytanie, fechtunek i boks. Komin piecyka, choć umieszczony przez artystę w jednym z węzłów kompozycji, bezpośrednio za sztalugami z nie rozpoczętym płótnem, nie pojawia się w publikowanej analizie obrazu, choć skądinąd uwzględnia ona niemal wszystkie składowe elementy wnętrza²⁷. Piecyk zajmuje więcej miejsca w autoportrecie Verneta w pracowni w Rzymie z r. 1835 (Petersburg, Ermitaż; il. 5). O ile Laszczka „siedzi prawie że stykając się z oboma przedmiotami” (drabiną i piecykiem), a jego zapadnięta poza jest zdaniem Bałusa (s. 240) „w sprzeczności z potencjalnym ruchem ku górze, sugerowanym przez drabinę i rurę, służącą wszak do odprowadzania dymu do komina” (!), były dyrektor Akademii Francuskiej w Wiecznym Mieście przedstawił się w dosłownym zetknięciu z metalowym sprzętem, opierając się o niski piecyk tyłem. W kompozycji dużą rolę odgrywają rozmaite skosy (wielkie puste płótno, fragment konstrukcji dachu, postać artysty, rura oraz cybuch fajki). Produkcję dymu przejęła skośnie trzymana długa fajka, sam dymek zaś unosi się z niej do góry, a z ust artysty wypływa niemal poziomo w prawą stronę. Nie wiemy, co dzieje się w dwukrotnie załamanej rurze od piecyka, nie wprowadzonej w ścianę jak na widoku pracowni paryskiej, lecz „uciętej [...] nielogicznie” (Bałus o drabi-

²⁷ Zob. Nina M. ATHANASSOGLU-KALLMYER, „«Imago Belli»: Horace Vernet's 'L'Atelier' as an Image of Radical Militarism under the Restoration”, *Art Bulletin* 68, 1986, s. 268-280.

nie, s. 241) górną krawędzią płótna. W moim odczuciu piecyk i rura pełnią tu funkcje kompozycyjne i kolorystyczne, a ewentualne treści pozamalarskie związane są głównie ze zwykłym znaczeniem tych przedmiotów. Myślę też, że choć prócz artysty widać otoczenie i liczne akcesoria, obraz ten słusznie nazywa się nie „pracownią”, lecz „autoportretem w pracowni”, co potwierdza wypisana na dole dedykacja: „Souvenir d’amitié d’Horace Vernet au Comte de Fersen [Ferzen], Rome 1835”.

Spośród wielu wewnątrz pracowni z żelaznymi piecykami można wspomnieć jeszcze o prywatnej szkole Léona Bonnata, u którego później – już w państwowej École des Beaux-Arts – uczył się Mehoffer. W dokumentalnym obrazie Ottona Doerra z około r. 1867 (Drezno, Gemäldegalerie Neue Meister) pion kominu wraz z innymi pionami składa się na wizualny rytm, a sposób potraktowania lśniącej powierzchni rury oddaje efekt patrzenia pod światło. Metalowe piecyki ogrzewały modeli w Académie Julian, zarówno w pracowniach dla pań, co widać na znanym obrazie Marii Baszkircew z r. 1881 (Dniepropietrowsk, Muzeum Sztuki), gdzie lekko skośna rura trafia w górną krawędź pola, jak i w pracowniach męskich, co utrwalił Jefferson David Chalfant w r. 1891 (*Pracownia Bouguereau*, Fine Arts Museum, San Francisco), a przed nim Félix Vallotton w nie dokończonym ale podpisanym akcie ze zbiorów prywatnych (1885). Modelka znajduje się w bezpośrednim sąsiedztwie pieca (przy niestarannym oglądzie można by nawet sądzić, że na nim siedzi), a pionowa ciemna rura przecina obraz po stronie, w którą postać się zwraca. Czy wynika z tego, że kobieta jest uwięziona wśród „realności niskiej rangi” (cf. Bałus s. 243)? Zapewne tak, ale tylko w takim stopniu, jak większość postaci z realistycznych obrazów 2. połowy XIX w. Nastrój i ewentualne refleksje egzystencjalne biorą się w tego rodzaju malarstwie z bezpośrednio przedstawionej treści i z użytych zabiegów formalno-stylowych, a nie z akcydentalnych zbieżności między funkcją przedmiotów i domniemanym znaczeniem wykoncypowanym na zasadzie rebusu (drabina = wspinanie się na wyżyny sztuki, komin = ruch do góry). Podobnie o *Pracowni* Corota²⁸ nie powiedzielibyśmy, że komin od piecyka wyrasta z głowy lub wrasta w głowę siedzącej modelki (francuski artysta także zadbał o uniknięcie takiego wrażenia) i że wynikają z tego jakieś alegoryczne wnioski. Z pewnością jednak rzuca się w oczy kontrast między prostym i banalnym charakterem wnętrza (zwłaszcza użytkowych, technicznych sprzętów) a idealizowaną, poetycką postacią tajemniczej muzy²⁹. Z kolei w niektórych „fotograficznych” widokach dobrze prosperujących pracowni rzeźbiarskich, seryjnie malowanych około r. 1890 przez Edouarda Dantana, żelazne piecyki odgrywają taką samą rolę jak pozostałe sprzęty, tłumacząc się przede wszystkim swą funkcją.

Czym innym bywają piecyki wygasłe, zwłaszcza umieszczone w odpowiednio nędznej scenerii: stanowią składnik obrazów mizerialistycznych, jak w kompozycji *Zgryzota* (*Chagrin*) autorstwa Gustave’a Brun (1817-1881; Dole, Musée des Beaux-Arts). Często znajdują się w pracowniach ubogich artystów, zwykle na poddaszu, np. na obrazie Ottona Gennericha (ur. 1813), gdzie demonstracyjnie otwarte drzwiczki ukazują czarne wnętrza pieca, a zmarznięty malarz, grzejąc się w pościeli, usiłuje pracować³⁰. Uchyłone drzwiczki piecyka zauważymy także w pracy Jeana Camme wystawionej w r. 1892 pod tytułem *Nędza* (*Misère*, il. 6). Rura nie jest widoczna, o treści przesądza więc tytuł i melancholijna poza artysty wpatzonego w płótno na sztalugach. Na obrazie Julesa Blina z r. 1880

²⁸ Ok. 1865-68, Luwr, inw. R.F. 1974, inna wersja w National Gallery w Waszyngtonie.

²⁹ O „muzach” zob. Anthony F. JANSON, „Corot: tradition and the muse”, *Art Quarterly* 1, 1978.

³⁰ *Der arme Maler*, daw. w zbiorach prywatnych w Berlinie. Fot. sprzed 1940 na stronie www.bildindex.de.

o patetycznym tytule *Sztuka, nędza, rozpacz i szaleństwo* (Dijon, Musée des Beaux-Arts) piecyk stanowi wyposażenie niegdyś dostatniego, a teraz zaniedbanego wnętrza, w którym wychudzony artysta stąpa z rewolwerem w ręku po jednym ze swoich płócien w stylu barbizońskim³¹. Rekwizyty – kapelusz, stłuczona głowa z gipsu, wywrócone krzesło – zgodnie z intencją artysty próbują budować narrację, nie wiadomo jednak, czy na odczytanie sceny może mieć wpływ kształt i rozmiar rury od piecyka – wyjątkowo wąskiej i nisko załamanej. Być może jest tylko kwestią czasu, aż pojawi się interpretacja uwzględniająca tę sprawę. „Topos wygaszonego piecyka” – symptomu biedy – ilustrują litografie Daumiera przedstawiające paryskich artystów różnych specjalności, którzy bezskutecznie próbują się rozgrzać, opatrzone podpisami: „Drewno kosztuje, a sztuka się nie sprzedaje” i „Kiedy się już spaliło ostatnie sztalugi” (il. 7)³². Wersję dramatyczną (śmierć artysty w pracowni) eksploatował nieco później (od r. 1894/95) Antoni Kamiński, skądinąd znajomy Laszczki³³. Bohater noweli Kamińskiego, niespełniony rzeźbiarz, przenosząc swą pracownię do obory w Mokotowie, wstawił tam „same konieczne rzeczy: taborety, drobiazgi, «kawalety», stołki”, stare zwaliska otomany i – żelazny piecyk³⁴. Istnienie tego rodzaju ikonografii i literatury mogło mieć jakiś wpływ na proces twórczy, a przede wszystkim na recepcję obrazu Mehoffera. W tym właśnie kierunku zmierzała np. recenzja znanego krytyka Franza Servaesa w berlińskim tygodniku „Die Gegenwart”:

„Rzeźbiarz siedzi samotnie w pracowni. Pusta to i niewesoła klatka. Nie ma nic, co by podsycalo wyobraźnię, wszystko każe domyślać się biedy, niedostatku, wycieńczenia. Biedak, który tu króluje, siedzi przy wygasłym piecyku i marznie. Wdział paltot zimowy, na głowę nacisnął czerwony fez, założył nogę na nogę, ręce zacisnął na piersiach, spuścił głowę i cały w sobie się skurczył i zasklepił. Nie tylko ciało jego, ale i dusza marznie od wszystkiego niewesołego, co jest w nim i dokoła niego. Usta mają wyraz cierpki i zniechęcony, wyblakłe oko martwo patrzy przed siebie. Walczył on i cierpiał, i będzie dalej walczył i cierpiał. Ludzie będą dlań coraz bardziej obcymi, a sztuka coraz świetniejszą, a życie coraz smutniejsze i pustsze. Pewnego dnia cicho zgaśnie i świat nie będzie nawet znał jego nazwiska. Do takich rozmyślań pobudza obraz, znajdujący się w oddziale polskim, utwór Józefa Mehoffera, malarza dotychczas mi nieznanego. Technicznie nie przedstawia nic nadzwyczajnego. Namalowany jest rzetelnie i szczerze bez żadnych niespodzianek. Duchowo jednak jest o wiele głębszym i subtelniejszym od przeciętnych portretów. Malarz nie tylko schwycił zewnętrzną stronę człowieka, ale opowiada nam o jego życiu, o jego cierpieniach, pozwala zajrzeć do jego duszy”³⁵.

³¹ Nie wiadomo, czy obraz jest autoportretem. Artysta był Belgiem, w r. 1880 mieszkał w Paryżu i wystawił na Salonie akt śpiącej kobiety.

³² *Le bois est cher et les arts ne vont pas*, [w:] *Charivari*, 6 V 1833; *Paris l'hiver. Quand on a brulé son dernier chevalet!*, [w:] *Charivari*, 8 II 1845.

³³ Zob. Janina WIERCIŃSKA, „Antoni Kamiński, zapomniany dekadent”, *Biuletyn Historii Sztuki* 40, 1978, s. 165-192, zwł. od s. 176.

³⁴ Antoni KAMIŃSKI, *Wiosenny poranek. Z notatek lekarza waryatów. Z rysunkami autora*, Warszawa-Kraków 1907, s. 29. Nowela była też drukowana w *Tygodniku Ilustrowanym*, 1895. Na ilustracjach występuje piecyk oraz drabiny: zależnie od potrzeby ukazane w całości bądź u góry obcięte.

³⁵ Krytyk pisze dalej: „Cechuje to malarzy polskich, i cechuje w daleko wyższym stopniu niż niemieckich, że powierzchowność jest dla nich pustym kształtem, i że skwapliwie a z wyrafinowaniem zwykli szukać, co tam za tą powłoką kryć się może. W obrazie Mehoffera ten rys występuje szczególnie wybitnie i z całą samowiedzą. Dlatego dłużej przy nim się zatrzymaliśmy. Psychologia w malarstwie to jest żądanie, które się coraz silniej i dobitniej narzuca [...]”. Franz SERVAES, „O obrazie p. Mehoffera” [na wystawie w Berlinie.], *Czas*, 1895, 9 VI, s. 2. Jak odnotował Zenon PRZESMYCKI, Servaes docenił artystów z kręgu „Sztuki” wcześniej niż recenzenci polscy. „Nad dolą Mehofferowskiej dekoracji”, *Chimera* 7, 1904, s. 447; PRZESMYCKI, *Pro arte*, Lwów 1914, s. 281.



7. Honoré Daumier, Quand on a brulé son dernier cheval!
Charivari, 8 II 1845

Dopowiedzenie dalszego ciągu historii (aż po grób: artysta „cicho zgaśnie”) jest zabiegiem typowym dla XIX-wiecznej krytyki, znajdującej się wszak na pograniczu literatury pięknej. Recenzent pisze jednak wyraźnie, że obraz go „pobudza” do takich rozmyślań, a nie twierdzi, że są one w obrazie zawarte. Pierwsze zdania tekstu Servaesa, odczytanie dzieła – nazwijmy to za monografią młodego Mehoffera – jako „wizerunku artysty współczesnego, [...] przedstawienia warunków egzystencji paryskich adeptów sztuki”³⁶, są bliskie wspólnej części interpretacji Smolińskiej i Bałusa. Wojciech Bałus zauważa, że ten aspekt znaczenia obrazu jest w mojej polemice „kompletnie nieobecny” (s. 243). Tak jest istotnie, bo go nie kwestionuję. Sądzę natomiast, że niektóre inne elementy interpretacji Bałusa są nazbyt dowolne. Portret Laszczki może budzić u różnych widzów różne refleksje na temat życiowej i artystycznej sytuacji rzeźbiarza lub malarza, ale wiązanie ich z przypadkowo wybranymi aspektami przedmiotów i formy artystycznej wydaje mi się nie zawsze szczęśliwe. Fakt, czy widoczny jest górny koniec drabiny (s. 241-242), nie ma moim zdaniem wpływu na normalne oddziaływanie obrazu³⁷. Nie uważam, że gipsowe głowy „sugerują [...] ruch w górę”, mimo że „u dołu przedstawiona została rzeźba egipska”, a także bez względu na to, czy rzeźba u góry naprawdę jest „klasyczna” (s. 241). Przynależność stylowa gipsów (jakkolwiek by ją odczytywać i niezależnie od poglądów Winckelmann) nie uprawnia do stwierdzenia, że „stagnacja w pracowni Laszczki jest

³⁶ SMOLIŃSKA-BYCZUK, *Młody Mehoffer...*, s. 120.

³⁷ Tak samo w przypadku portretu rzeźbiarza J.-B. Huguesa autorstwa J.-J. Weerts (Salon des Champs-Élysées 1890, repr. w *Art Français*, 18 X 1890) i portretu malarza Henri Caina autorstwa Basile Lemeuniera (repr. w *Art Français*, 1892, nr 311), mimo że H. Cain sam był autorem obrazu pt. *Krótką drabinką* (1892).

[...] artystycznej natury, [a] bieda pracowni to metafora twórczej zapaści” (s. 241). Nie sądzę też, by Mehoffer – choć niezbyt wysoko stawiał wtedy twórczość Laszczki³⁸ – chciał tego rodzaju metaforę zawierać w dedykowanym mu portrecie. Powiązanie faktów, że „rura jest nieczynna” i że „całkowicie beczynny” pozostaje twórca (s. 241-242), wydaje mi się naciągane. Choć „nieczynna”, rura prezentuje się jednak całkiem okazale, „epatuje swym efektem realności” (s. 238) i wyraźnie góruje nad postacią rzeźbiarza, wykraczając poza ramy pola obrazowego bardziej zdecydowanie niż gospodarz pracowni. Wobec tego kontrastu równie uprawnione wydawać by się mogły rozważania o pozaartystycznej naturze jego impotencji. Wreszcie nie do końca rozumiem sens stwierdzenia, że „studia [Laszczki] uległy zahamowaniu” (s. 242). Czynny artysta nie musi być portretowany przy sztaludze lub kawalecie, bo twórczość jest też wynikiem pracy duszy i umysłu. Profesję rzeźbiarza wystarczająco określają charakterystyczne elementy atelier.

Uznając wskazane powyżej fragmenty interpretacji za rezultat woli twórczej, która czasem kieruje uczonego na literackie tory, zatrzymam się przy kilku drobnych kwestiach zasługujących na wyjaśnienie. Pierwszą z nich jest sprawa przynależności gatunkowej dzieła. Powołując się na rozróżnienia poczynione przez Wolfganga Kempa, Wojciech Bałus pisze, że w przypadku obrazu Mehoffera „niewątpliwie mamy do czynienia z «wnętrzem pracowni z portretem rzeźbiarza Konstantego Laszczki»”. Zdaniem Bałusa „wynika to jednoznacznie z miejsca zajmowanego przez namalowanego artystę w stosunku do otaczających go rzeczy” (s. 238). Dalej czytamy, że „jakby idąc za typologią Wolfganga Kempa, malarz nazwał swe dzieło nie portretem Laszczki, lecz «pracownią Laszczki», co też ostatecznie namalował” (s. 244). Kwestie gatunkowe są oczywiście do pewnego stopnia umowne, sądzę jednak, że aby pozostać w zgodzie z dotychczasową praktyką w tym względzie, słuszniej niż o *wnętrzu pracowni* (z portretem rzeźbiarza) byłoby jednak mówić o *portrecie rzeźbiarza* (w pracowni). Nie tylko dlatego, że Mehoffer tak właśnie nazywał swój obraz³⁹ i jako portret go wystawiał⁴⁰, ale i dlatego, że znakomicie ujęta postać Laszczki silniej przyciąga uwagę niż elementy wnętrza, namalowane nieco bardziej szkicowo i pospiesznie. Trafnie podsumował to Konstanty M. Górski: „Akcesoria, z wyjątkiem może zbyt bliskiej drabinki, są wyborne, ale strona duchowa jest jeszcze wybitniejsza. Ona to zamienia portret na bardzo znakomity, poważny, bardzo smutny obraz, obraz nędzy polskiego artysty, szukającego na paryskim bruku nauki, sławy – i chleba”⁴¹. To, że w przypadku malarstwa przedstawiającego uwaga widza często skupia się na twarzach, wynika z naturalnych mechanizmów ludzkiego postrzegania⁴². Nieliczne rekwizyty i inne elementy ciasnej pracowni Laszczki⁴³ nie stanowią więc na tyle mocnej

³⁸ Józef MEHOFFER, *Dziennik*. Opracowała i komentarzem opatrzyła Jadwiga PUCIATA-PAWŁOWSKA, Kraków 1975, s. 238-239 (22 IX 1893).

³⁹ „W sobotę rozpocząłem portret Laszczki. [...] ten portret Laszczki. [...] Robota portretów [panny Strażyńskiej i Laszczki] przewlekła się [...]. Portret Laszczki jest dobry [...]. Portrety już poszły. [...] portretów: Laszczki i panny Wandy. [...] list od Laszczki z wiadomością, że ktoś chce kupić od niego jego portret”. MEHOFFER, *Dziennik*, s. 275-276, 318, 324.

⁴⁰ *Katalog ilustrowany wystawy sztuki współczesnej we Lwowie 1894*, Lwów 1894, s. 20 (Portret pana K.L.); Janina WIERCINSKA, *Katalog prac wystawionych w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1860-1914*, Wrocław 1969, s. 229.

⁴¹ Konstanty M. GÓRSKI, *Polska sztuka współczesna 1887-1894 na Wystawie krajowej we Lwowie 1894 r.*, Kraków 1896, s. 54.

⁴² Semir ZEKI, „Trying to make sense of Art”, *Nature* 418, 2002, s. 919 (rec. książki Margaret Livingstone, *Vision and Art: The Biology of Seeing*, New York 2002). Zeki zauważa zresztą, że widz skupia się na twarzy, nawet jeśli jest tylko naszkicowana.

⁴³ Można w tym miejscu sprostować moje przypuszczenie („Dziolocentryzm...”, s. 166), że Laszczka został przedstawiony w pracowni opisanej latem 1896 przez A. Austena. Z katalogów Salonów wynika, że między wiosną 1895 a wiosną

konkurencji dla rzeźbiarza, aby można było powiedzieć, że obraz nie jest portretem. O klasyfikacji gatunkowej przesądza głównie poza portretowanego i jego zakomponowanie na płaszczyźnie płótna, a umiejscowienie w przestrzeni obrazu – np. „wciśnięcie w kąt pracowni” (s. 238) – jest mniej istotne. Stwierdzenie Bałusa, że Mehoffer nazwał swe dzieło «pracownią Laszczki», jest mylące, bo malarz określił w ten sposób nie gotowy obraz, lecz jego wczesną wizję. Przypomnę, że miała to być „pracownia Laszczki przy wieczornym oświetleniu”, wewnątrz „bardzo surowe – bardzo ponure – oświetlone tylko światłem dobywającym się z pieca, które pada na drewniane stołki do modelowania, czerwoną firankę – przy tym on sam siedząc przy piecu majaczeje – jak uosobienie smutku i ciemna”⁴⁴. Łatwo można sobie wyobrazić taką nastrojową scenę. Zdaniem Bałusa w stosunku do niej nie uległy zmianie w obrazie „właściwie żadne pryncypia” (s. 244). Wypada się z tym zgodzić, jeśli uznamy, że nie należy do nich np. oświetlenie i sposób potraktowania głównej postaci, która w istniejącym obrazie nie majaczy.

Widzenie jest procesem indywidualnym i trudno dyskutować o wrażeniach, zwróć więc tylko uwagę na pomyłki w odczytaniu sceny. Już Marta Smolińska-Byczuk miała trudności z odbiorem przestrzeni obrazu, pisząc o „specyficznym przedstawieniu ściany w tle – w centralnej partii znacznie ciemniejszej niż u dołu i na górze, co powoduje zachwianie klarowności relacji we wnętrzu. Ściana zdaje się dużo bliższa Laszczce niż wskazywałyby na to obecność mebla za kurtyną – stopniowo ku górze płaszczyznowość zaczyna dominować w tle, mimo sugerowania jego przestrzenności w dolnej partii”⁴⁵. To stwierdzenie jest w dalszej części tekstu podstawą dla wniosków, których nie będę tu referował. Wojciech Bałus odczytuje granicę walorów w tle jako „zdecydowaną, ciemną, poziomą linię lamperii”, która wraz ze szczeblami drabiny, „wrastającymi” rzekomo w głowę artysty, dodatkowo podkreśla unieruchomienie człowieka (s. 240). Nawet na czarno-białej reprodukcji w książce Smolińskiej widać, że pozioma linia nie jest lamperią, lecz krawędzią piętka, na które prowadzi drabina. Istnienie tej antresoli usuwa rzekomą niespójność przestrzenną i tłumaczy rozkład padającego z góry światła. Drugi szczegół mylnie odczytany przez Bałusa to położenie zasłony. Smolińska prawidłowo umieszcza ją w głębi (choć określenie „na trzecim planie” nie jest najzręczniejsze), Bałus zaś twierdzi, że modelowy widz ogląda Laszczkę „dlatego, że portiera została uchylona” (s. 238). Można to uznać tylko w sensie metaforycznym, lecz metafora taka byłaby niezgodna z przestrzennymi stosunkami przedstawionej sceny, proponuję więc z niej zrezygnować.

Nie rozumiem, jaki cel ma pytanie Wojciecha Bałusa o to, „skąd wiemy, że zasłona biegnie ukośnie” (s. 235). Odpowiedziałbym, że to widać. Bałus twierdzi natomiast, że kotara „ma diagonalny przebieg wyłącznie w relacji do prostokątnego obrysu podobrazia” (s. 235). Nie jest to ścisłe, bo przebiega ona skośnie również w stosunku do pionów i poziomów kompozycji oraz do pionów i poziomów znajdujących się poza obrazem. „W tym sensie dzieło – kontynuuje Bałus – jest absolutne. Jest absolutne jako ostateczny punkt odniesienia dla budujących jego kompozycję linii, plam i kształtów, szczególnie

1896 artysta przeprowadził się z avenue du Maine 14 na sąsiedni zaułek impasse du Maine 18 bis (obecnie jest to rue Antoine-Bourdelle, który miał tam atelier od r. 1884). Pracownia z obrazu Mehoffera jest więc „dawniejszą” (ciasną) pracownią Laszczki, prawdopodobnie już przy avenue du Maine 14 (cf. Stanisław WYSPIAŃSKI, *Listy zebrane*, t. 4, Kraków 1998, s. 493-494). Nie jest to położona tamże dawna pracownia Wyspiańskiego, z której rzeźbiarz korzystał dopiero od jesieni 1894 (do marca 1895). W okresie, kiedy powstawał portret Laszczki, Mehoffer miał pracownię przy impasse du Maine 18 bis (wynajął ją po przyjeździe z Krakowa w styczniu 1894).

⁴⁴ MEHOFFER, *Dziennik...*, s. 265.

⁴⁵ SMOLIŃSKA-BYCUK, *Młody Mehoffer...*, s. 117-118.

wypełniających obramioną granicami płaszczyznę. I jest absolutne jako całość nieznajdująca kontynuacji poza swymi granicami” (s. 235). Pisząc to, pomija zjawiska zachodzące w procesie percepcji, o których wspomina (cytowany przez niego w innym kontekście) Rudolf Arnheim. Chodzi m.in. o automatyczne uzupełnianie przez widza form przeciętych ramą i o to, że formy te sprawiają wrażenie otwartych, a „przestrzeń znajduje przedłużenie poza ramami obrazu”⁴⁶. Właśnie z końcem XIX w. upowszechnia się zwyczaj przecinania granicą płótna istotnych części kompozycji (np. głowy portretowanego), przez co oddziaływanie ramy staje się bardziej istotne.

Znaczenie wypowiedzi Bałusa komplikuje fakt, że w sprawie autonomii dzieła w jego geometrycznych granicach powołuje się on na tekst Kandinsky’ego (w przekładzie Stanisława Fijałkowskiego): „płaszczyzna obrazu – pisał Kandinsky – «jest ograniczona przez 2 linie poziome i 2 linie pionowe, które konstytuują ją jako twór samodzielny»” (s. 235). Zabieg Autora przypomina – *mutatis mutandis* – receptę Jerzego Hanuska, który przed laty radził krytykom sztuki, jak pisać, by tekst był trudno zrozumiały: „gdy widzisz kartkę papieru a na niej kreskę pionową i poziomą, pisz – *determinacja rysunku w postaci symetrycznie zarysowanej płaszczyzny mieści się w biegunowo odmiennych regulach pionu i poziomu*. Gdy artysta stał, a potem się położył, notuj – *jego transfiguracja z pozycji wertykalnej w pozycję horyzontalną w sposób totalny przeistoczyła uniwersum relacji łączących artystę z pozostałymi rzeczami i osobami znajdującymi się w galerii, zmieniając tym samym, w myśl hermeneutycznego koła, znaczenie zarówno całości sytuacji, jak i każdej jej części z osobna*. Nie zapomnij dodać, że problem, o którym piszesz, odsyła w *najmniej znany obszar metafizyki*”⁴⁷. Warto zauważyć, że *Grundfläche (GF)* Kandinsky’ego, przetłumaczona w polskiej edycji jako płaszczyzna obrazu, jest czymś innym niż płaszczyzna malarska. Kandinsky pisze wyżej⁴⁸, że chodzi mu o „materialną powierzchnię będącą podłożem treści obrazu”, czyli np. o powierzchnię deski lub płótna na krosnach. Dlatego np. w wydaniu angielskim użyto terminu *Basic Plane*, w odróżnieniu od *Pictorial Plane*. Na początku zdania przytoczonego przez Bałusa znajduje się u Kandinsky’ego nie „płaszczyzna obrazu”, ale „schematyczna PO” (*schematische GF*), co dodatkowo wskazuje, że cytat ten nie najlepiej się zgadza z wywodami o tym, iż dzieło „jest absolutne jako całość” (s. 235). Podobrazie nie jest bowiem całością dzieła, choć tę całość pod pewnymi względami determinuje, niezależnie – jak podkreśla Kandinsky – od działań artysty.

Nie wiadomo, czy cytując nieco hermetyczne dzieło Kandinsky’ego Bałus przyjmuje również inne jego tezy. Czy więc np. przydatna będzie dla odczytania *Portretu Laszczki* także kolejna, „synestetyczna” fraza? „Po tym, co zostało powiedziane na temat charakteru poziomu i pionu, podstawowy ton PO [płaszczyzny obrazu] sam musi się narzucać: dwa zimne oraz dwa ciepłe elementy ciszy są dwoma dwudźwiękami ciszy i spokoju; spokój = obiektywny ton PO wynika z obu dwudźwięków”⁴⁹. W artykule nie znajdujemy odpowiedzi na to pytanie.

Opublikowana w r. 1926 książka Kandinsky’ego *Punkt i linia a płaszczyzna jest kontynuacją jego wcześniejszych o paręnaście lat rozważań O duchowości w sztuce* (1911/

⁴⁶ Rudolf ARNHEIM, *The Power of the Center. A Study of Composition in the Visual Arts. Revised edition*, Berkeley 1983, s. 56-59, 178.

⁴⁷ Ewentualnie także dalej: „Pamiętaj: zamiast poznawczy pisz *noetyczny*, zamiast stwierdzający - *tetyczny*; przyswojenie to *internalizacja*, objaśnienie to *egzegeza*, własność to *atrybut* lub *akcydens*, przejaw to *modus*”. Jerzy HANUSEK, „Zmowa Hermesów, czyli smutny spadek po hermeneutyce”, *Arka* 35(5), 1991, s. 99.

⁴⁸ Wasyl KANDYŃSKI, *Punkt i linia a płaszczyzna* [1926]. Przełożył Stanisław Fijałkowski, Warszawa 1986, s. 127.

⁴⁹ *Ibid.*

1912), uwzględniających w większej mierze zagadnienie barwy i związków plastyki z muzyką. Dysponując obecnie kolorową reprodukcją *Portretu Laszczki* i chcąc w dalszym ciągu – jak to zapoczątkował Wojciech Bałus – opierać się w analizie obrazu na autorytecie rosyjskiego malarza, można by np. wybrać z jego tekstu jakąś uwagę na temat oddziaływania czerwieni⁵⁰; teoretycznie otrzymalibyśmy w ten sposób dodatkowy materiał dotyczący nie tylko kotary i fezu Laszczki, ale i całego dzieła. Byłoby to jednak moim zdaniem ryzykowne, m.in. dlatego, że jak zauważył Kandinsky, wszystkie poczynione w jego książce analizy kolorów „są bardzo prowizoryczne i wielce przybliżone. [...] Odcienie barw, podobnie jak tony w muzyce, są o wiele delikatniejsze, budzą subtelniejsze wzruszenia, czego nie da się opisać słowami”⁵¹. Choć zdaniem Kandinsky’ego właśnie „ton muzyczny ma bezpośredni dostęp do duszy”⁵², choć malarz pracując nad *Duchowością w sztuce* zajmował się Skriabinem⁵³, i choć o kompozytorze tym mówiono także w Bauhausie w latach 20. XX w.⁵⁴, za równie ryzykowne – choć kuszące – uznałbym wykorzystanie do analizy obrazu Mehoffera proponowanych przez Skriabina (i jego egzegetów) zestawień tonacji muzycznych i malarskich. Nie sugeruję więc np. następujących skojarzeń: C-dur = wola ludzka = czerwony (fez i kotara); G-dur = twórczość = pomarańczowy (słup za Laszczką); D-dur = radość = żółty (podłoga)⁵⁵. Sądzę bowiem, że pisma Kandinsky’ego i Skriabina, choć z wielu względów ciekawe, są jednak do analizy innych dzieł mało przydatne.

Na tej samej stronie (235) Wojciech Bałus nawiązując do mego tekstu stawia pytanie z zakresu estetyki: „skąd wiemy, że [...] model «dobrze siedzi w kadrze»”? Pisząc o tym kryterium oceny stosowanym zapewne przez Mehoffera i innych artystów w jego czasach, miałem na myśli nie tyle akademickie reguły (które wychodziły już z użycia), co przede wszystkim zadowolenie estetyczne. Odpowiedź byłaby więc następująca: widzimy, bądź czujemy (wiemy), czy model dobrze siedzi w kadrze. Wyjaśnienie tego mechanizmu nie jest jeszcze znane. Kilka lat temu sądzono, że satysfakcja estetyczna wiąże się głównie z aktywacją układów nagrody w korze oczodołowo-czołowej⁵⁶, obecnie wiadomo, że aktywują się wtedy także inne rejony mózgu, a jeszcze inne obszary biorą udział w wydawaniu sądu estetycznego⁵⁷. Stan wiedzy na ten temat poszerza się ostatnio błyskawicznie. Eksperymenty wykazały, że kobiety inaczej oceniają piękno niż mężczyźni⁵⁸, ponadto ocena ta zależy od semantycznego kontekstu⁵⁹. Wiadomo, że satysfakcja estetyczna jest

⁵⁰ Wasyl KANDYŃSKI, *O duchowości w sztuce* [1912]. Tłumaczył Stanisław Fijałkowski, Łódź 1996, 94-98, 110-112.

⁵¹ Ibid., s. 98.

⁵² Ibid., s. 64.

⁵³ Ibid., s. 60-62, 118. W r. 1912 Kandinsky przełożył na język niemiecki artykuł o Skriabinie (Leonid SABANEJEW, „«Prometheus» von Skriabin”, *Der Blaue Reiter*, 1912, s. 55-67).

⁵⁴ Clement JEWITT, „Music at the Bauhaus, 1919-1933”, *Tempo. New Series*, 213, 2000, s. 10.

⁵⁵ Cf. B. GALEYEV, I. VANECHKINA, *Was Scriabin a Synaesthete?* http://prometheus.kai.ru/skriab_hm (31 V 2010). Środkowe ogniwa analogii (stany ducha itp.), nie określone przez Skriabina jednoznacznie, są wynikiem interpretacji jego pism. W. Bałus nie sięga do pomysłów Skriabina; przytaczam je tutaj jako możliwą konsekwencję opierania się na autorytetach.

⁵⁶ Hideaki KAWABATA, Semir ZEKI, „Neural Correlates of Beauty”, *Journal of Neurophysiology* 91, 2004, s. 1699-1705.

⁵⁷ Zob. Thomas JACOBSEN et al., „Brain correlates of aesthetic judgment of beauty”, *NeuroImage* 29, 2006, s. 276-285.

⁵⁸ Camilo J. CELA-CONDE et al., „Sex-related similarities and differences in the neural correlates of Beauty”, *Proceedings of the National Academy of Sciences* 106, 2009, nr 10, s. 3847-3852.

⁵⁹ Ulrich KIRK et al., „Modulation of aesthetic value by semantic context: An fMRI study”, *NeuroImage* 44, 2009, s. 1125-1132.

częściowo uwarunkowana kulturowo, dzięki czemu upodobania dość szybko się zmieniają, zarówno w skali jednostkowej, jak społecznej. Historyk sztuki powinien te zmiany w swoich badaniach uwzględniać. Tymczasem Wojciech Bałus „dobre wykadrowanie” rozumie chyba jako wykadrowanie centryczne: „Centrycznie usytuowana postać jest taką jedynie względem granic płótna” (s. 235). Powołując się na książkę Rudolfa Arnheima *Power of the Center* pisze, że „umieszczenie najważniejszego elementu dzieła pośrodku pola obrazowego i podporządkowanie mu pozostałych składników formy jest jednym z dwóch przyrodzonych człowiekowi (nie tylko europejskiemu!) sposobów komponowania obrazu”. Zdaje mi się, że pogląd Arnheima jest nieco inny. Podział na dwa systemy widzenia i obrazowania (system centryczny i „kartercjański układ (siatka) współrzędnych”) faktycznie występuje we wprowadzeniu do tej książki, a także w jej recenzjach i streszczeniach. Zasadniczym tematem jest jednak działanie kompozycyjnego centrum, a drugi system (*Cartesian grid*) pojawia się w tekście sporadycznie (nb. w nowym wydaniu książki został przemianowany na „układ decentryczny”, *eccentric system*⁶⁰). Już na początku pierwszego rozdziału – w podrozdziale *The Center and the Middle* – Arnheim precyzuje, że tytułowe „centrum” to punkt ciężkości kompozycji, który bynajmniej nie musi znajdować się pośrodku. O położeniu wizualnego centrum decyduje wprawdzie punkt ciężkości pola obrazowego, ale zrównoważenie kompozycji polega na wzajemnym oddziaływaniu wszystkich jej centrów, mas i węzłów⁶¹. Zdaniem Arnheima elementarna logika wizualna dyktuje, by główny przedmiot był umieszczony pośrodku; zasada ta była przez wieki stosowana w wizerunkach bóstw i władców. Jednak na bardziej zaawansowanym poziomie twórczości układy symetryczne i oparte na wyraźnie zdefiniowanym centrum już nie zadowolają i punkt ciężkości kompozycji jest lokowany „decentrycznie”⁶². Widać to na przykładach analizowanych w książce, pochodzących w większości z epoki młodego Mehoffera.

Wśród nie do końca jasnych sformułowań z wielowątkowego artykułu Wojciecha Bałusa zwróciłbym jeszcze uwagę na sylogizm na s. 244-245. Pisze tam Autor w nowym akapicie: „Alois Riegl widział w nastroju treść sztuki jemu współczesnej. W czasach upadku wiary religijnej [...] jedynie sztuka uchwycić mogła krótkie doświadczenia jedności wszechrzeczy”. Po parozdaniowym rozwinięciu i przytoczeniu definicji „nastroju” według Riegla, Autor stawia tezę: „Jeśli nastrój jest wynikiem przeżycia jedności świata, to i odpowiadający mu obraz ową jedność musi manifestować”. To stwierdzenie staje się punktem wyjścia dla wywodów na temat *Portretu Laszczki* (s. 245), których wartość logiczną trudno ocenić. Poglądy Riegla na sztukę jemu współczesną są oczywiście ciekawe i zajmują niekwestionowane miejsce w dziejach nauki o sztuce, podobnie jak jego koncepcja „woli twórczej”. Omawia się je w podręcznikach⁶³, a przedmiotem szczegółowych badań jest też znaczenie i funkcja w tych poglądach pojęcia nastroju (*Stimmung*)⁶⁴. Trudno jednak byłoby dziś traktować teorie Riegla inaczej niż historycznie: sformułowana w r. 1899 diagnoza istoty sztuki nowoczesnej chyba nam już nie wystarcza. *Stimmung*

⁶⁰ David PARISER, „The Power of the Center: The New Version, by Rudolf Arnheim”, *Leonardo* 22, 1989, s. 447.

⁶¹ ARNHEIM, *The Power of the Center...*, s. 1-5, 64-66, 153.

⁶² Ibid., s. 72-73, 78-79 i passim.

⁶³ Zob. np. Moshe BARASCH, *Theories of Art. 3. From Impressionism to Kandinsky*, New York 2000, zvl. s. 158-160 (o *Stimmungu*).

⁶⁴ Hans-Georg v. ARBURG, „«Ein sonderbares Gespinst von Raum und Zeit». Zur theoretischen Konstitution von «Stimmung» um 1900 bei Alois Riegl und Hugo von Hofmannsthal”, [w:] K. Thomas (Hrsg.), *Stimmung. Ästhetische Theorie und künstlerische Praxis*, Berlin-München 2010, s. 13-33.

istotnie oznacza również harmonię⁶⁵, lecz nie wiemy, co Bałus ma na myśli pisząc o „odpowiadającym mu obrazie”: czy sądzi (za Rieglem?), że każdy obraz jest harmonijny i nastrojowy? Czy raczej, że każdy obraz harmonijny wyraża harmonię? Byłaby to zwykła tautologia. Oparcie rozumowania na autorytecie autora sprzed stu lat dodatkowo gmatwa sprawę. Sądzę, że pisma Riegla i Kandinsky’ego zasługują na badanie na gruncie historii kultury, ale w ograniczonym tylko stopniu mogą dziś służyć w pracy naukowej jako podstawa do objaśniania stanów rzeczy. Jałowość takiej metody rzuca się w oczy.

*

Po ukończeniu powyższego tekstu trafiłem na drugą publikację Wojciecha Bałusa nawiązującą do mego „*Dziolocentryzmu*”. W artykule pt. *Wyjście z cienia*⁶⁶ przystępując do odczytania obrazu Wyspiańskiego Bałus pisze: „Niejedyn zdrowo myślący historyk sztuki oburzyłby się, gdyby obrazek ów próbować głębiej interpretować. Nie szukając daleko, wystarczy wskazać na niedawny artykuł Marka Zgórniaka o znaczącym tytule «*Dziolocentryzm*» wobec faktów” (s. 32). Na poparcie tej tezy Autor przytacza dwa zdania z konkluzji mego tekstu o nadinterpretacjach obrazów Rodakowskiego i Mehoffera, dotyczące m.in. lekceważenia źródeł i zaniedbania ich krytyki. Wymowa cytatu nie powinna budzić wątpliwości, skorzystam jednak z okazji, by wyjaśnić, że nie „oburzam się” wcale i że nie występowałem przeciw interpretacjom jedynie „pogłębionym”, lecz przeciw interpretacjom wadliwym. Nigdzie też nie deklarowałem się jako zwolennik – jak to ujmuje Bałus – redukcji dzieła sztuki: „ani do okoliczności jego powstania, ani do opinii krytyków, ani do kulturowych realiów epoki” (s. 32). W zakończeniu swego artykułu Bałus pisze: „Marek Zgórniak zżymał się, że «z obecności na realistycznym płótnie jakiegoś zwyczajnego przedmiotu» trudno «wyciągać wnioski o przenośnym znaczeniu dzieła»” (s. 35)⁶⁷. Ten lekko spreparowany cytat wprowadza czytelnika w błąd. Nie pisałem bowiem i nie uważam, że trudno jest wyciągać wnioski o przenośnym znaczeniu dzieła. Wprost przeciwnie – uważam, że wyciąganie takich wniosków przychodzi niektórym autorom zbyt łatwo. Dlatego postulowałem, by interpretacji towarzyszyła możliwie wszechstronna refleksja.

W artykule Wojciecha Bałusa o obrazie Wyspiańskiego z Muzeum Narodowego w Krakowie, znanym dotąd pod tytułem *Weranda*, interesująca moim zdaniem jest sugestia, że chodzi o widok na podwórze z wnętrza paryskiej pracowni artysty przy avenue du Maine 14. Przemawia przeciw temu tylko fakt, że pracownie tam położone (w tym wspólna pracownia Mehoffera i Wyspiańskiego oraz pracownia nr 2, którą od połowy r. 1893 zajmował samodzielnie Wyspiański) mają obecnie przeszklone dwuskrzydłowe drzwi i przeszklone ściany, a wchodzi się do nich wprost z poziomu podwórza, bez schodków. Gdyby jednak przyjąć, że w czasach Wyspiańskiego było inaczej, to datowanie obrazu można by rozciągnąć na lata 1893-94, bo wtedy właśnie artysta mieszkał pod tym adresem. Wiadomość, że zajmował tam pracownię po Gauguinie (s. 32), jest tylko często powtarzaną plotką, nie wiadomo przez kogo wymyślona⁶⁸, i wymagałaby komentarza. O ile Wyspiański na pewno nie zajmował pracowni po Gauguinie, o tyle nie jest wykluczone,

⁶⁵ Zob. Leo SPITZER, *Classical and Christian Ideas of World Harmony. Prolegomena to an Interpretation of the Word „Stimmung”*, Baltimore 1963; BARASCH, op. cit., s. 159.

⁶⁶ Wojciech BAŁUS, „Wyjście z cienia”, *Konteksty*, 2009, nr 3, s. 32-35. Artykuł ukazał się wiosną 2010.

⁶⁷ W artykule o „dziolocentryzmie” fragmenty te znajdują się na s. 166; w niniejszym artykule przed odsyłaczem nr 7.

⁶⁸ Zauważył to już Leon PŁOSZEWSKI („Mieszkania paryskie Wyspiańskiego”, *Stolica*, 1969, nr 51-52, s. 15).



8. Stanisław Wyspiański, *Weranda*, 1894.
Kraków, Muzeum Narodowe

że w jego pracowni rysował lub malował. Być może tam właśnie powstał należący niegdyś do Stanisława Estreichera, zaginiony obecnie portret (głowa) modelki i przyjaciółki Gauguina, „Jawajki” Annah, a także odnaleziony niedawno rysunek jej aktu⁶⁹. W grę mogą wchodzić dwa miejsca: własna pracownia Gauguina przy rue Vercingétorix i atelier Raphaëla Collina przy impasse du Maine, gdzie od stycznia do marca 1894 Gauguin udzielał lekcji w ramach „kursów rysunku i malarstwa na Montparnasse”. Skape źródła wymieniają tylko kilku uczniów, w tym dwóch Finów (Halonena i Blomstedta), Szweda Osslunda, nieznanego z nazwiska Polaka (prawdopodobnie Ślewińskiego) i jednego malarza nieznanego narodowości⁷⁰. Fińskich uczniów przedstawił Gauguinowi Polak, wszyscy bywali w Cr merie Madame Charlotte i znali Vallgrena, sąsiada Wyspiańskiego, a pracownia szkolna mieściła się paręset metrów od avenue du Maine 14. Obecność Wyspiańskiego na tych kursach jest tylko niczym nie potwierdzonym przypuszczeniem i jeśli miała miejsce, to bardzo niedługo i sporadycznie: Wyspiański przyjechał do Paryża 20 marca 1894, a z końcem kwietnia Gauguin wyjechał wraz z Annah do Bretanii. Hipoteza ta mogłaby jednak wyjaśniać, jak powstała owa plotka łącząca Wyspiańskiego z pracownią Gauguina.

W każdym razie – jeśli krakowskie studium przedstawia widok z pracowni – należałoby zrezygnować w opisie (s. 32 i 34) ze słowa weranda i ewentualnie zaproponować także bardziej adekwatny tytuł, np. *Otwarte drzwi*. Miejsce drabinki z pracowni Laszczki zajęły w analizie Bałusa schodki, a sformułowania Melanchtona – teksty o drzwiach autorstwa Georga Simmela i Arnolda van Gennepa⁷¹. Zdaniem Bałusa „połączenie wnętrza z zewnątrz” na omawianym obrazie „nie jest bezproblemowe”. Ponieważ schodki są niewidoczne i widać tylko poręcz, Autor dowodzi, iż dolna krawędź otworu drzwiowego „wydaje się początkiem przepaści. Takiej konstatacji zdaje się przeczyć poręcz, tyle tylko że wzrok odbiera ją bardziej jako przeszkodę w swobodnym penetrowaniu podwórza niż jako pomoc w schodzeniu w dół”. Wynika to rzekomo stąd, że „przebieg poręczy jest ukośny” (s. 34). Nasuwa się pytanie, jaki inny przebieg zdaniem badacza miałaby mieć poręcz, skoro taki właśnie ukośny przebieg mają zazwyczaj schody, już od czasów starożytnych uważane za stosunkowo bezpieczną konstrukcję służącą do pokonywania różnicy poziomów.

Używana dotąd nazwa obrazu – *Weranda* – nawiązuje do pozytywnych skojarzeń, jakie zwykle budzi widok z wnętrza na rozświetloną słońcem zielen i architekturę. Mimo stosunkowo dużych wymiarów niedokończona kompozycja sprawia wrażenie studium – studium światła i koloru, próby uchwycenia wyglądu rzeczy i nadania im atrakcyjnej formy. Współgra z tym wrażeniem zacytowana przez Bałusa wypowiedź Wyspiańskiego z r. 1893: „każdą rzecz traktuję jako studium – i to maluję i przedstawiam, co mię «uderza», co mię «pociąga» lub co mi się «podoba»” (s. 34). Można też dostrzec w obrazie wpływ modnej wówczas estetyki japońskiej⁷². Zamiast tego badacz dowodzi (powołując się na trudno weryfikowalne

⁶⁹ O tym rysunku zob. Elżbieta CHARAZIŃSKA et al., *Jak meteor... Stanisław Wyspiański (1869-1907): artyście w setną rocznicę śmierci: katalog wystawy dzieł ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie*, Warszawa 2007, s. 204.

⁷⁰ Marja SUPINEN, „Paul Gauguin’s Fiji Academy”, *Burlington Magazine* 132, 1990, nr 1045, s. 269-271.

⁷¹ Cytowana uwaga Gennepa, zaczerpnięta z jego wydanej sto lat temu książki, odnosi się zdaniem Bałusa do „każdych drzwi” (s. 35). Przeczy temu reprodukowany tamże holenderski obraz, na którym drzwi nie są bynajmniej „granicą między światem zewnętrznym a domowym”. Gdyby jednak faktycznie dysponować tekstem pasującym do wszystkich drzwi, to oparcie analizy konkretnych dzieł malarskich na tak ogólnikowym materiale dawałoby prawdopodobnie rezultaty zbyt banalne.

⁷² Dlatego płótno znalazło się na wystawie w Muzeum „Manggha”. Zob. Anna KRÓL et al., *Widok z okna pracowni artysty na Kopiec Kościuszki. Inspiracje sztuką Japonii w twórczości Stanisława Wyspiańskiego*. Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Kraków 2007, s. 13.

uwagi Waltera Benjamina o archetypicznym bezpieczeństwie człowieka w łonie matki), że „wyjście niesie z sobą jakieś niebezpieczeństwo”, że przekroczenie progu może oznaczać „upadek w jakąś przepaść” (s. 34). Obraz zdaniem Bałusa „ukazuje [...] zamknięcie w ograniczonym ze wszystkich stron wnętrzu”, natomiast dla innego widza będzie on właśnie ukazywał otwarcie – otwarcie na jasną, słoneczną przestrzeń. Powtarzane z naciskiem uwagi o „wahaniu przed opuszczeniem bezpiecznej, choć ciemnej kryjówki”, o „możliwości zagrożenia” (s. 34), o „zagrożeniu upadkiem” (s. 35) świadczą, że obraz „uruchomił proces myślowy”, który zdaniem Autora nie jest ciągiem „niczym nie skrępowanych skojarzeń”, ale moim zdaniem jest w znacznym stopniu subiektywny. Nie jest zatem – jak chce Bałus – „ugruntowany w naszej ludzkiej naturze” (s. 35), lecz raczej w psychice konkretnego widza. Nie ujawnia więc wprost prawdy o dziele sztuki, lecz w pierwszym rzędzie niesie informację o predyspozycjach lub nastrojach interpretatora.