

jest nieścisle, ale chciałbym jakoś zilustrować tezę, która wydaje mi się słuszna — żeby we wszelkich porównaniach różnych dziedzin twórczości, także wtedy, kiedy szukamy ich wspólnego mianownika ideowego, zwracać uwagę, czy rzeczywiście zestawiamy ze sobą analogiczne poziomy utworów literackich, plastycznych, muzycznych.

I punkt ostatni. Co by jeszcze warto było poruszyć? Wśród pól, których zupełnie nie ostrzelali, zauważmy bodaj dwa. Najpierw takie obrazy, które by można nazwać cyklami ilustracji do nieistniejących utworów literackich: bardzo je lubił wiek XVIII, przypomnijmy Greuze'a czy Hogartha. I po drugie, obrazy twórców obosiecznych, malarzy-poe-tów, takich jak Blake. W wieku XIX roi się od nich, ale to już następna epoka, więc może jeden z tematów następnej konferencji?

## MARIA POPRZĘCKA

Mieliśmy mówić o rzeczy paradoksalnej, tzn. o mowie obrazów, które są nieme. Przynajmniej dwa zagadnienia są tutaj odmienne: jedno, to jest materialna obecność słowa w obrazie w postaci napisów i inskrypcji, druga zaś, zupełnie odmienna, to zagadnienie „ut pictura poesis”. Są to dwa zupełnie różne zagadnienia, z którymi sztuka nowożytna, a także późniejsza, stale się borykała. Chciałabym nawiązać do wypowiedzi prof. Piotra Skubiszewskiego, który dokonał retrospekcji, pokazując, jak problem materialnej obecności słowa w obrazie wyglądał dawniej, przed epoką nowożytną. Wszystko, co powiedział, wydaje mi się słuszne, natomiast nie zgadzam się z konkluzją, tzn. oceną sztuki kontrreformacyjnej, o której była mowa w referacie Sergiusza Michalskiego (por. wyżej, s. 171 nn.). Zdaniem prof. Skubiszewskiego zmaganie się sztuki reformacyjnej z połączeniem słowa i obrazu było zmaganiem się z problemem wówczas przebrzmiewającym. Sztuka ta rzeczywiście ma charakter epigonalny, lecz nie sądzę, żeby działało się tak dlatego, iż sam problem był już nieistotny. Chyba jedynie przykłady, które tu oglądaliśmy, były słabe artystycznie. Sam problem natomiast nie wydaje się wcale przebrzmiały. Wręcz przeciwnie, dopiero z pojawieniem się Albertiowskiej definicji obrazu jako okna otwierającego się na świat zewnętrzny i z zapanowaniem iluzjonistycznej konwencji przedstawień, połączenie słowa i obrazu w ramach jednego wyobrażenia stało się prawdziwym problemem. Przez cały okres nowożytny problem ten jest bardzo żywoty i istnienie kiepskiej sztuki refor-

macyjnej wcale nie dowodzi, że stawał się marginalny. Ogromna przez cały okres nowożytny popularność emblematyki świadczy, że usiłowania połączenia *ars pictoria* i *ars poetica* były przez cały czas aktualne. Emblematyka była bowiem jednym z uprawnionych sposobów takich połączeń, poza tym emblemy umieszczane poza ramami właściwego iluzyjnego przedstawienia dawały mowę obrazom nie zakłócając ich wewnętrznej spójności. Problem przestał być istotny znacznie później, dopiero w wieku XIX. Wszystkie narzekania na inskrypcje w obrazach, o których mówił doc. Jacek Woźniakowski, a których tyle możemy znaleźć w osiemnastowiecznej literaturze o sztuce, doprowadziły w rezultacie do ostatecznego wyrugowania napisów. W dziewiętnastowiecznym malarstwie, tym prawdziwym, poważnym, rzeczywiście słowo materialnie wpisane w obrazy przestaje istnieć. Co wtedy przejmuje mowę obrazów? Przejmuje ją krytyka artystyczna lub inny, pisany komentarz do obrazu, co rozpoczyna się mniej więcej około połowy XVIII stulecia, wraz z pojawieniem się recenzji i *livrets* salonowych. To, co było przedtem w najrozmaitszych formach przemycane w obrazach w postaci inskrypcji, banderol, czy czasami zupełnie dyskretnych napomknień (czego klasycznym przykładem może być „Et in Arcadia ego” Poussina, gdzie śmierć „mówi” poprzez napis na grobowcu), tę samą mowę obrazów zaczyna przejmować albo tytuł, albo komentarz do obrazu zawarty w katalogu. Rzeczą charakterystyczną dla obrazów 2 poł. XVIII w. są tasiemcowej długości tytuły, zawierające całą przedstawioną na obrazie historię, czasem nawet dialogi czy monologi. Większość ówczesnych obrazów znamy dziś przecież pod tytułami nie pierwotnymi, lecz skróconymi. Te bardzo długie tytuły były wtedy mową obrazu, która z ram samego przedstawienia została wyeliminowana. Nieco później funkcje objaśniające pełnione przez tytuły i obfite komentarze w *livrets* przejęła krytyka artystyczna, która nie tylko opowiadała przedstawioną w obrazie historię i wyjaśniała jej sens, ale potrafiła nawet wkładać w usta malowanych bohaterów słowa, które niegdyś ulatywały z nich wypisane na dekoracyjnych splotach banderol.

Kiedy awangarda początków wieku XX, kubiści i surrealiści, zaczęli znowu wprowadzać materialne słowo w ramy obrazu, artyści stawali rzeczywiście wobec kompletnej *tabula rasa* przygotowanej przez wiek XIX. Jest dla mnie zdumiewające, że mimo wszystkich dwudziestowiecznych eksperymentów, które powinny nas przestawić na zupełnie inną estetykę, w gruncie rzeczy jeszcze ciągle tkwimy w kategoriach i kryteriach iluzjonizmu. To, co mówił Sergiusz Michalski, świadczy, że obrazy ocenia się jednak ciągle z tego punktu widzenia i niezgrabne łączenie słowa z obrazem odbieramy jako coś, co rozbija iluzjonistyczną spójność wyobrażenia. Jest to tym dziwniejsze, że do zupełnie innej poetyki i innych możliwości

zderzeń słowa i obrazu powinny nas przyzwyczać nie tylko eksperymenty typu kubistycznego i surrealistycznego. Powinna nas do tego przyzwyczać sztuka, przed którą nie możemy umknąć, tzn. komiks, który w nowej formie, i to tak całkowicie ostentacyjnie i beztrosko, przywrócił współlistnienie napisu i obrazu w ramach jednego wyobrażenia.