

Literacki styl odbioru obrazów

*

MARIA POPRZĘCKA

Przekonanie o „literackości” dziewiętnastowiecznego malarstwa jest jednym z tych potocznych sądów historii sztuki, które zdają się tak oczywiste, że nie szuka się dla nich uzasadnień. Przekonanie to nie wynika z samego faktu częstego czerpania tematów do obrazów z literatury, gdyż od późnego antyku po wiek XVIII przeważająca część europejskich sztuk przedstawiających wyobrażała tematy zaczerpnięte z tekstu pisanego, a głównym zadaniem malarza czy rzeźbiarza pozostawało przetłumaczenie słów na formy widzialne¹. Jednak w wieku XIX sięganie po tematy obrazów do poezji czy literatury pięknej stało się tak częste, że upatruje się w nim jeden z najistotniejszych rysów artystycznych epoki², w której wszystko „ciąży ku literaturze”³. Wspólnota tematyczna jest może najłatwiej zauważalnym, ale chyba nie najważniejszym znamieniem literacko-malarskich powinowactw. O tym, że związek między literaturą a sztukami plastycznymi w ubiegłym stuleciu wyczuwany jest jako szczególnie bliski, przesądza także charakter ówczesnego życia artystycznego, mnogość literacko-malarskich przyjaźni, liczniejsi niż dawniej *peintres-poètes* łączący w swej twórczości sztukę słowa i obrazu. Innego rodzaju przyczyną, dla której odbieramy dziewiętnastowieczne malarstwo jako szczególnie bliskie literaturze, jest niezwykła obfitość słownego komentarza, jaka mu towarzyszy. Chyba nigdy, ani przedtem, ani potem, nie pisano tyle na temat aktualnego malarstwa⁴. Ową „słowną otoczkę” sztuk

¹ M. Schapiro *Words and Pictures. On the Literal and the Symbolic in the Illustration of a Text*. The Hague-Paris 1973, s. 9.

² T. Reff *Degas and the Literature of his time*. W: *French 19-th Century Painting and Literature. With special referance to the relevance of literary subject-matter to French painting*. Manchester 1972, s. 182.

³ W. Juszcak *Zastona w rajskie ptaki albo O granicach „okresu powieści”*. Warszawa 1981, s. 10.

⁴ Por. dane liczbowe cytowane przez H. Morawską *Francuscy pisarze i krytycy o malarstwie 1820 - 1876*. Warszawa 1977, t. 1, s. 25.

plastycznych tworzy wówczas nie tylko krytyka artystyczna, lecz także sama literatura, która w stopniu przedtem nie spotykanym podejmuje tematykę artystyczną, opisowo lub metaforycznie przedstawiając proces tworzenia, kreując artystów i imaginacyjne dzieła lub wplatając artystyczną rzeczywistość do powieściowej fikcji. Niezwykły jest też w ubiegłym stuleciu rozkwit poezji „nachylonej” ku innym sztukom⁵, przede wszystkim ku sztukom plastycznym. Opisów, odwołań i skojarzeń z obrazami i rzeźbami jest w ówczesnej poezji tyle, że próbowano nawet rekonstruować prywatne *musée imaginaire* niektórych poetów⁶. Poezja dąży do malarskiego obrazowania, tak jak malarstwo do, różnie pojmowanej, poetyckości. Inspiracje są wzajemne i towarzyszy im wciąż poświadczana intencja do upodobniania sztuk, do ich symbiozy i zespolenia. Związki malarstwa i literatury w XIX w. stanowią bowiem część szerszego zagadnienia — jednego z naczelných w ówczesnej myśli o sztuce — jakim była idea wspólnoty sztuk, przewijająca się w różnych sformułowaniach przez całe stulecie.

Badania tych wszystkich malarsko-literackich powiązań są bardzo żywe, aczkolwiek ich podstawy metodologiczne wciąż się dyskutuje. Przegląd stanowisk w tej kwestii odzwierciedlałby bez mała wszystkie postawy współczesnej humanistyki. Rozpatrywanie pograniczy i korespondencji sztuk prowadzić bowiem musi do konfrontacji dyscyplin badawczych, do prób wzajemnego zapożyczenia narzędzi i metod. Innymi słowy, pytanie o możliwość wzajemnego „oświeclania się” sztuk nieuchronnie pociąga za sobą pytanie o możliwość wzajemnego „oświeclania się” nauki o sztuce i nauki o literaturze.

Niezależnie, a czasem wręcz nieświadomie wobec tych metodologicznych sporów, pisze się wiele o wzajemnych związkach malarstwa i literatury, zwłaszcza o tych, które noszą bardziej zewnętrzny, tematyczny lub społeczny charakter. I tak znamy, acz w różnym stopniu, dzieje dziewiętnastowiecznej bohemy⁷, przeróżne powiązania personalne, dzieje malarsko-literackich przyjaźni. Niezliczone są prace na temat poetyckich i literackich inspiracji malarstwa — od drobnych przyczynków odkrywających nieznaną źródła jakiegoś obrazu, poprzez studia nad wędrówkami wątków, motywów i tematów, aż po syntetyczne zarysy⁸. Sporo jest opracowań poetyckiej i literackiej krytyki arty-

⁵ Określenie E. Balcerzana *Poezja jako semiotyka sztuki*. W: *Pogranicza i korespondencje sztuk*. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1980, s. 81.

⁶ Postuluje to J. Seznec *Literature and the Visual Arts in Nineteenth-Century France*. Hull 1963, s. 5. Przykładem takiego opracowania może być J. Jack Keats *and the Mirror of the Art*. Oxford 1967.

⁷ H. Kreuzer *Die Boheme. Beiträge zu ihrer Beschreibung*. Stuttgart 1968; — L. Culley *Artists life-styles in nineteenth century France and England: the dandy, the bohemian and the realist*. Diss. Stanford University 1975.

⁸ Np. L. Hautecoeur *Littérature et peinture en France du XVII^e au XX^e siècle*. Paris 1942; — L. Hourticq *L'art et la littérature*. Paris 1946. — H. A. Hatzfeld *Literature through Art. A New Approach to French Literature*. New York 1952; — Seznec, op. cit.

stycznej⁹, dużo studiów dotyczy literackiej inspiracji malarstwem¹⁰ i literackich wcieleni artystów¹¹.

Tutaj chcę zwrócić uwagę na jeszcze jeden aspekt „literackości” dziewiętnastowiecznego malarstwa, a mianowicie na sposób, w jaki było ono odbierane. Wydaje się, że aspekt ten nie został doceniony nie tylko w poruszonym tu zakresie sztuki ubiegłego wieku. Kilkanaście lat temu Hans Robert Jauss w głośnym wystąpieniu *Historia literatury jako wyzwanie rzucone teorii literatury*¹² oskarżył metodologię nauki o literaturze o obracanie się w zamkniętym kręgu estetyki wytworzenia i przedstawiania oraz postulował odnowienie dyscypliny przez wsparcie tradycyjnych metod estetyką recepcji i badaniem wzajemnego oddziaływania twórczości i odbioru. Bardzo wiele uwag Jausa, choć sformułowanych na podstawie stanu badań i dla potrzeb studiów literaturoznawczych, odnieść można do historii sztuki. Podobne zarzuty, jak na przykład uleganie złudzeniom „obiektywizmu historycznego” czy „ukryty heglizm”, wysuwano zresztą pod adresem historii sztuki skądinąd¹³. Historia sztuki ma co prawda na swoim koncie takie badania, jak śledzenie recepcji poszczególnych dzieł, rekonstrukcje ich „życia” wśród przemian smaku artystycznego, ich mitologię¹⁴, lecz prace te, zwykle o faktograficznym charakterze, porównywalne są do „krzywych statystycznych bestsellerów”. Są raczej kroniką sukcesów i porażek dzieł i ich twórców i w gruncie rzeczy to one, a nie ich odbiór, są przedmiotem zainteresowania. Można tu także przytoczyć, uprawiane szczególnie w niemieckiej historii sztuki, ujawnianie manipulacji sztuką i tendencyjnych deformacji odbioru¹⁵ — wszystko to jednak nie zmienia faktu, że spomiędzy trzech czynników warunkujących istnienie i funkcjonowanie sztuki, jakimi są twórca, dzieło i odbiorca, najmniej wiadomo nam o tym ostatnim. Tu zresztą rysuje się bardzo znaczna różnica między naszą dyscypliną,

⁹ Bardzo bogatą literaturę przedmiotu podaje Morawska, op. cit.

¹⁰ Wiele takiego materiału szczegółowego przynoszą prace zbiorowe: *Bildende Kunst und Literatur. Beiträge zum Problem ihrer Wechselbeziehungen im 19. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main 1970; — *French 19-th Century Painting and Literature...*; — *The Artist and Writer in France. Essays in honour of Jean Seznec*. London 1974; — *Images of Romanticism. Verbal and visual affinities*. Wyd. K. Kroeber. New Haven 1978.

¹¹ Np. S. M. Wingfield *Art and Artists in Balzac's Comédie Humaine*. Chicago 1937; — M. Beebe *Ivory Towers and Sacred Founts: The Artist as Hero in Fiction from Goethe to Joyce*. New York 1984. — Szczególnie wiele opracowań poświęcono roli sztuk plastycznych i postaciom artystów w dziele Prousta. Cytuje je J. T. Johnson Jr. *Proust's Early Portraits de peintres*. „Comparative Literature Studies” t. 4, 1967, nr 4, s. 397 - 408.

¹² H. R. Jauss *Historia literatury jako wyzwanie rzucone teorii literatury* [1970]. Tłum. R. Handke. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*. T. 3. Kraków 1976, s. 104 - 147.

¹³ E. H. Gombrich *W poszukiwaniu historii kultury* [1969]. Tłum. A. Dębnicki. W: *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce*. Warszawa 1976, s. 302 - 345.

¹⁴ Np. R. Mc Mullen *Mona Lisa — The Picture and the Myth*. Boston 1975.

¹⁵ Np. B. Hinz „Jeździec Bamberski”. Tłum. S. Michalski. W: *Pojęcia, problemy, metody...*, s. 346 - 367; — tegoż *Dürers Gloria. Kunst, Kult, Konsum*. Berlin [W] 1971 (katalog wystawy).

w której postulat „historii sztuki z perspektywy widza”¹⁶ nie został dotychczas postawiony, a literaturoznawstwem, w którym właśnie ostatnia dekada przyniosła tak znaczne zainteresowanie tą problematyką, iż ostatnio mówi się o jej banalizacji¹⁷. Badania dotyczące odbioru dzieła literackiego, roli czytelnika w różnorodnych jej przejawach i wszelkich typów sytuacji komunikacyjnych stały się nawet — jak twierdzi Michał Głowiński — polską specjalnością, a to dzięki teoretycznej podbudowie, jaką stanowi Ingardenowska teoria konkretyzacji¹⁸. W jakim stopniu rozpatrywanie odbioru sztuk plastycznych może korzystać z tego dorobku? Wydaje się, że przy wszystkich odmiennościach przedmiotu badań — zarówno tworzywa, jak sytuacji komunikacyjnych — czerpanie z doświadczeń literaturoznawstwa niesie tu mniejsze ryzyko, niż np. przejmowanie modelu językowego do analizowania sztuk wizualnych.

Założeniem dla badania zjawiska odbioru musi być przyjęcie tezy, że dzieło stanowi swoisty akt komunikacji¹⁹ — i tę tezę można bez większych korekt przenieść do sztuk przedstawiających. Podobnie też jak fakt odbioru nie jest bezpośrednio dany historykowi literatury, lecz trzeba go zrekonstruować na podstawie pewnego rodzaju tekstów, tak samo recepcję sztuk plastycznych można dopiero odtworzyć opierając się na świadectwach odbioru. Zacząć więc trzeba od ich określenia. I tu już wyłaniają się bardzo istotne różnice. W dziedzinie literatury podstawowe teksty, które pozwalają się interpretować jako świadectwa jej odbioru, formułowane są, przy całej ich różnorodności²⁰, w tym samym systemie językowym co sama literatura. Transkrypcje, jakimi są ilustracje czy teatralne lub filmowe adaptacje utworów, są dla literaturoznawcy wyrazistym, lecz ograniczonym świadectwem²¹. Natomiast świadectwa odbioru obrazów są zasadniczo dwojakiego rodzaju. Jedne kształtowane są w obrębie języka sztuk plastycznych, inne — formułowane w języku werbalnym. Pierwszą grupę stanowią różnego rodzaju transpozycje obrazów, pastisze, karykatury, plastyczne aluzje, cytaty i parafrazy, a przy szerokim rozumieniu — wszelkie naśladownictwa, jak też stylizacje. I tak Van Gogh pozostawił malarzkie świadectwo swego odbioru Delacroix, Wyspiański — *Grunwaldu* Matejki, Picasso — Velázquezowskich *Las Meninas*. Druga grupa — i tę w praktyce raczej jesteśmy skłonni traktować jako podstawowe

¹⁶ Por. H. Weinrich *O historię literatury z perspektywy czytelnika* [1967]. Tłum. R. Handke. „Teksty” 1972, z. 4, s. 157-168.

¹⁷ J. Sławiński *Odbiór i odbiorca w procesie historyczno-literackim*. „Teksty” 1981, nr 3, s. 5.

¹⁸ M. Głowiński *Odbiór, konotacje, styl*. W: tegoż *Styl odbioru*. Kraków 1977, s. 29.

¹⁹ Tamże, s. 30.

²⁰ Systematykę świadectw odbioru literatury podaje M. Głowiński *Świadectwa i styl odbioru*. W: tegoż *Styl odbioru*, s. 117 nn.

²¹ Tamże, s. 124 n.

świadczenia odbioru — to teksty zwerbalizowane. Jest to dziedzina bardzo rozległa i różnorodna. Składają się na nią głównie teksty dotyczące sztuki bezpośrednio, zarówno „profesjonalne”: teoretyczne, historyczne, krytyczne, eseistyczne, jak też wszelkiego typu „prywatne” opisy i impresje zawarte w dziennikach, wspomnieniach, notatkach z podróży. Należą też do nich autoświadectwa, komentarze artystów do własnych dzieł oraz poezja i literatura „mówiące o sztuce”²². Swoistą odmianę świadectw odbioru stanowią wtórnie nadawane wyobrażeniom tytuły i nazwy²³. Innym typem świadectw odbioru są wszelkiego rodzaju teksty, które choć nie odnoszą się do sztuki bezpośrednio, pozwalają jednak odtworzyć stosunek do niej, myślenie na jej temat, jej oddziaływanie itp. Do tej grupy należą też świadectwa świadomie organizowane, m.in. statystyczno-socjologiczne ankiety pozwalające wnioskować np. na podstawie frekwencji muzealnej. Są wreszcie jeszcze jednego rodzaju świadectwa odbioru dzieł sztuk plastycznych, które przypominają o odmiennym od literatury przedmiocie badań. Obrazy czy rzeźby z racji swego tworzywa posiadają nie tylko jednostkowy byt materialny, ale także swoją materialną, częstokroć bardzo wysoką wartość i o ich odbiorze świadczą także ceny osiągane na aukcjach, w muzealnych zakupach itp. Oba ostatnie typy świadectw zwykle sprowadzają się jednak do czysto ilościowych informacji i ich przydatność do badania odbioru jest ograniczona.

Przy całej różnorodności wymienionych tu, na pewno nie wszystkich typów świadectw odbioru, jedno jest im wspólne. Wszystkie one „wysławiają” to, co zostało przekazane w systemie odmiennym od języka naturalnego. Są zatem transkrypcją, to znaczy przeniesieniem utworu z jednego systemu znaków w obręb drugiego²⁴. Stosując dalej terminologię semiotyczną należałoby powiedzieć, że większość podstawowych świadectw odbioru sztuk plastycznych stawia ich interpretatora wobec problemu transmutacji, co oznacza, że „tekst uformowany w granicach jednego systemu (np. malarstwa) i rekonstruowany w materiale innego systemu (np. poezji) traci specyficznie malarskie i uzyskuje specyficznie poetyckie właściwości”²⁵. Problem ten pociąga za sobą wszystkie wątpliwości, jakie wiążą się z przekładalnością bądź nieprzekładalnością systemów semiotycznych²⁶, co, jak wiadomo, jest przedmiotem kontrowersji nawet wśród badaczy o zbliżonej, se-

²² Na ten temat Balcerzan, op. cit., s. 21 - 39.

²³ O tytułach (tam utworów muzycznych) jako świadectwach odbioru: M. Głowiński *Literackość muzyki — muzyczność literatury*. W: *Pogranicza i korespondencje sztuk*, s. 68.

²⁴ Rozumienie terminu wg Głowińskiego *Świadectwa i style odbioru*, s. 124.

²⁵ Balcerzan, op. cit., s. 28.

²⁶ Przedstawienie, często sprzecznych, opinii w tym przedmiocie wymagałoby osobnego artykułu. Kilka przykładów odmiennych sądów: Balcerzan, op. cit., passim; — A. Kowalczykowa *O wzajemnym oświetlaniu się sztuk w romantyzmie*. W: *Pogranicza i korespondencje sztuk*, s. 179; — Juszcak, op. cit., s. 56 n.

miotycznej orientacji. Oczywiście, nie ta sprawa jest tu przedmiotem rozważań, nie sposób jednak jej nie podnieść, jako że wyłania się ona już z prostego zestawienia świadectw odbioru, jakimi dysponuje historyk sztuki.

Powracając do omawianego tu zakresu sztuki wieku XIX stwierdzić trzeba, że najważniejszym świadectwem jej odbioru jest krytyka artystyczna. Miejsce krytyki wśród świadectw odbioru dzieł plastycznych jest szczególne. Jako gatunek istniejąca krócej od innych, dostarcza ona jednak materiału bardzo obfitego. Rzecz jednak nie w liczebności tekstów i nawet nie w tym, że krytyka jako swobodniejsza forma wypowiedzi wyraziściej ujawnia metody konkretyzacji²⁷. Wśród cech krytyki wyróżnionych przez Wiesława Juszcza, którymi są: czasowa tożsamość z artystycznym utworem, do jakiego się odnosi, „bezinteresowna” wobec niego postawa, posługiwanie się językiem naturalnym jako jedynym narzędziem, rola pośrednika między dziełem a odbiorcą²⁸ — chcę zwrócić uwagę na konsekwencje tej ostatniej. Krytyka nie tylko ocenia, ale też sugeruje swe oceny oglądającej i czytającej publiczności. Jest zarazem świadectwem odbioru, jak też instrumentem jego kształtowania. Nie tylko odtwarza, ale też postuluje określony stosunek do sztuki²⁹. Krytyka z założenia ingeruje w sferę doznań estetycznych odbiorcy. Sama będąc wynikiem aktywnej recepcji, ma na celu uaktywnienie odbioru innych. Dopowiada, sufluje, nastreja, podsuwa skojarzenia. Tworzy, a w każdym razie dąży do tworzenia „stylów odbioru”.

Jeden z tych stylów został tutaj nazwany „stylem literackim”. Określenie „literacki” nie zostało tu wprowadzone jako potoczna, dość zresztą nieprecyzyjna kategoria wartościująca (tak jak zwykło się komplementować pewne teksty, że są one „literacko” napisane; ten komplement można zresztą odnieść do nierzadko „pięknopisarskiej” krytyki). Rzecz też nie w częstym odwoływaniu się do dzieł literackich, będących tematycznym źródłem obrazu. Chodzi tutaj o sposób tworzenia specyficznych dyspozycji odbioru, ukierunkowywania recepcji przez wprowadzenie do opisu i analizy obrazu elementów właściwych literaturze, a malarstwu niedostępnych.

Weźmy jako przykład fragment recenzji z wystawy w warszawskiej Zachęcie w 1882 r., w którym Henryk Sienkiewicz tak pisał o obrazie Stanisława Witkiewicza:

„Obraz przedstawia trzech jeźdźców zbrojnych w dubeltówki i szable, jadących szeroką, wiejską drogą. Krajobraz jest zimowy. Drogę rozrobiły kopyta końskie, ale na postronnych pagórkowatych polach

²⁷ Głowiński *Świadectwa i style odbioru*, s. 120.

²⁸ W. Juszcza *Dwie krytyki: „krytyczna” i „komentująca”*. „Teksty” 1972, nr 4, s. 39.

²⁹ Tak jak „mówiąca o sztuce” poezja — por. Balcerzan, op. cit., s. 120.

leżą jeszcze śniegi obfite. Zmierzcha się. Tylko zorze rzucają na owe śniegi blaski czerwone i rozświecają za jeźdźcami szeroką, smutną przestrzeń, zamkniętą na dalekich planach zaroślami i lasem. Jak okiem dojrzeć — ani wsi ani osady. Pusto, głucho! Zda ci się, że słyszysz chłupotanie końskich nóg po błocie i cichą rozmowę tej pikiety. Natura o każdej porze dnia i nocy ma właściwy sobie nastrój, jakąś własną duszę, którą tylko prawdziwy artysta odgadnąć i odczuć potrafi. Zimowym zmierzchem, gdy śnieg oświecony zorzą daje blaski fioletowe, a noc ma zapaść pogodna, bywa w owych blaskach, w owym zaciszeniu się natury, w pustoszy pól i w mrocznych masach lasów coś uroczystego i tajemniczego zarazem...”³⁰.

Chociaż nie możemy tego tekstu zestawić z obrazem (nieznany), nie można wątpić, że tylko wstępny opis odnosi się do tego, co w obrazie rzeczywiście mogło być przedstawione. Dalej jest już mowa o tym, czego w nim na pewno być nie mogło: chłupotu końskich nóg po błocie, cichej rozmowy jeźdźców, pogodnej nocy, która zapadnie po zgaśnięciu wieczornej zorzy. W tych kilku zaledwie zdaniach przywołane są dwa elementy, których brak malarstwu: dźwięk, ów przyszłowiowy głos, którego tylko brakuje, aby obraz był „jak żywy”³¹, oraz czasowe *continuum*. Tekst Sienkiewicza jest zresztą bardzo powściągliwy, może dlatego, że odnosi się do krajobrazu, który mniej prowokuje do fabularyzacji niż obraz historyczny czy nawet rodzajowy. Owczesna krytyka dostarcza bez liku przykładów podobnych, gdzie jednak ten sam zabieg dokonywany jest znacznie bardziej natchalnie, gdzie w usta bohaterów wkłada się całe tyrady i gdzie obszernie opowiada się o tym, co było przedtem, i co też nastąpi po zobrazowanym wydarzeniu, i dlaczego. Poza umiarkowaniem, zaletą recenzji Sienkiewicza jest, że przynosi ona dalej uogólniającą refleksję, rozpoczętą, nie wiem czy świadomie, parafrazą Horacjańskiej *ut pictura poësis*:

„Ci Trzej jeźdźcy — to cały poemat. Zapominasz, że jesteś w galerii — siadasz i poczynasz myśleć. Widzisz za nimi las i zorzę wieczorną, a przed nimi drogę niezmiernie daleką, wiodącą nie wiadomo dokąd... Wyobraźnia twa pracuje dalej sama — mimo woli tworzysz jakąś powieść, jakiś niedokończony poemat. Potem myślą ulatujesz wstecz — uogólniasz, a potem pytasz sam siebie, jakim sposobem dzieło sztuki mogło być taką podniętą i tak rozegrać w tobie wszystkie struny myśli, wyobraźni i uczuć”³².

³⁰ H. Sienkiewicz *Wystawa Towarzystwa Zachęty* (pierwodruk: „Słowo” 1882, nr 149). Cyt. wg *Z dziejów polskiej krytyki i teorii sztuki*. T. 2. Warszawa 1961, s. 244.

³¹ E. H. Gombrich *Action and Expression in Western Art*. W: *Non-verbal Communication*. Cambridge 1972, s. 373.

³² Sienkiewicz, op. cit., s. 245.

„...Zapominasz, że jesteś w galerii [...] poczynasz myśleć [...] tworzysz jakąś powieść [...] myślą ulatujesz wstecz...” — wszystko to (łącznie z zastosowaną formą gramatyczną) służy takiemu ukierunkowaniu odbioru, dla którego sam obraz jest tylko początkowym impulsem, potem staje się właściwie zbędny („zapominasz, że jesteś w galerii [...] wyobraźnia twa pracuje dalej sama...”), a konkretyzacja doznań dokonuje się w sferze pozamalarskiej, właśnie w sferze powieści lub poematu. Krytyk podsuwa tu (jeśli nie wręcz narzuca) odbiorcy wypełnianie „miejsc niedookreślenia”³³ treściami wyrażalnymi środkami literackimi.

Sztuki przedstawiające zawsze usiłowały przekraczać ograniczenia swoich środków wyrazu³⁴ i wymuszać rezultaty sprzeczne z ich naturalnymi możliwościami³⁵. Przyjęte w wieku XIX realistyczne konwencje przedstawieniowe znacznie ograniczyły możliwości dawnych, umownych sposobów dawania „mowy” obrazom i przedstawiania upływu czasu. Takim skrępowanym konwencjami wyobrażeniom pierwszą pomocą w pokonywaniu niemożności malarstwa był tytuł, powszechnie wtedy stosowany i wstępnie ukierunkowujący odbiór³⁶. Pełniej i skuteczniej robiła to jednak krytyka. Ona wychwytywała i wdrażała odbiorcę do wychwytywania z obrazu tych sensów, które najłatwiej poddawały się werbalizacji. Ona też, rozwijając sugestie zawarte ewentualnie w tytule, tak kształtowała recepcję, aby widz współtworzył iluzję, której sam obraz stworzyć nie był zdolny. A zatem przede wszystkim iluzję rozciągniętej w czasie opowieści lub poematu.

Rzecz jasna, ten sposób odbierania obrazów możliwy był tylko w określonej epoce i określonej sytuacji kulturowej. Styl odbioru wynika bowiem z właściwości kulturalnych epoki, w której odbiór przebiega³⁷. Otóż społecznie określony system oczekiwań wobec sztuki, „horyzont oczekiwań” odbiorcy³⁸, był w ubiegłym stuleciu określony przez literaturę. Społeczna funkcja literatury — pisze Jausa — manifestuje się tam, gdzie „doświadczenie literackie czytelnika wchodzi w horyzont oczekiwań jego praktyki życiowej, kształtuje jego rozumienie świata, a tym samym oddziałuje na jego zachowanie społeczne”³⁹. Taką społeczną funkcję z pewnością pełniła literatura w wieku XIX. Nie dzięki arcydziełom, jakie stworzyła, lecz dzięki rozpowszechnieniu i zakorzenieniu obyczajowi czytania. „Wiedza uprzednia”,

³³ Termin o rozumieniu R. Ingardena, patrz zwłaszcza *O budowie obrazu. Obrazy z „tematem literackim”*. W: tegoż *Studia z estetyki*. T. 2. Warszawa 1966, s. 18 nn.

³⁴ Gombrich *Action...*, s. 374 nn.

³⁵ Balcerzan, op. cit., s. 26.

³⁶ O roli tytułu wektoryzującego odbiór zob. Juszcak *Zasłona w rajskie ptaki...*, s. 53.

³⁷ Głowiński *Odbiór, konotacja, styl*, s. 39.

³⁸ Termin przejęty z nauk społecznych do interpretacji historyczno-literackiej przez Jausa, op. cit., s. 139.

³⁹ Tamże, s. 138.

z jaką widz przystępował do odbioru sztuki, a jaka wynika zarówno właśnie z życiowej praktyki, jak znajomości norm, konwencji, gatunków, była ukształtowana w znacznym stopniu przez doświadczenia literackie, przez nawyki „lekturowe”. One utrzymywały przekonanie, że wszystko jest do opisanego i zrozumienia, kazały oczekiwać logicznego rozwoju wypadków, szukać w dziele „początku, środka i końca”. Nie pozwalały wątpić, że przedstawione wydarzenie musiało mieć swoje przyczyny i będzie miało swoje skutki. Jak u Sienkiewicza: „gdy śnieg oświecony zorzą daje blaski fioletowe — noc zapadnie pogodna”.

Literacki styl odbioru obrazów zdaje się raczej utrwalac „spowszechniały horyzont oczekiwań”, zmniejszac dystans między odbiorcą a dziełem, czynić je łatwiej strawnym, bardziej „kulinarnym”. Wzbogacający bowiem, także w dziedzinie artystycznej, jest moment zawiedzenia oczekiwań⁴⁰, a nie zaspokajanie przyzwyczajęń. Styl ten trzeba jednak rozpatrywać przede wszystkim jako element zesłowiecznej idei jedności sztuk, niekwestionowanej wiary w możliwość ich wzajemnej eksplikacji. Styl ten nie był zwykle sprzeczny z zamysłami twórców. Konflikt rodził się dopiero wtedy, gdy chciano odbierać w ten sposób dzieła programowo nie poddające się fabularyzacji ani słownym wyjaśnieniom. Jeśli jednak zgodzimy się, że „nie dzieła sztuki wzajemnie się oświetlają, lecz jedno przez drugie próbuje wyjaśniać odbiorca”⁴¹, że korespondencja sztuk jest przede wszystkim problemem odbioru, wtedy styl ten okaże się skutecznym sposobem spełniania marzeń o malarsko-literackiej wspólnotcie.

Style odbioru mają swoje „długie trwanie”, ich rozwój nie przebiega w sposób ciągły, mogą cofać się i powracać, łączyć z innymi stylami⁴². Czy literacki styl odbioru się przeżył? To świadectwo odbioru, jakim jest krytyka artystyczna, świadczyłoby o jego definitywnym zmierzchu. Obecnie żaden szanujący się krytyk nie będzie, bez narażenia się na śmieszność, snuł beletryzowanych opowieści o postaciach wyobrażonych na obrazach. Resztki tego stylu można znaleźć jeszcze w popularyzacji, w gawędach przewodników muzealnych wycieczek. Trzeba jednak pamiętać, że nie wiemy, jak odbiera obrazy nie pozostawiająca żadnych świadectw odbioru „milcząca większość”. Czyją myśl *Śmierć Ellenai* Malczewskiego kieruje ku losom Anhellego, ku jego wędrowce z Szamanem przez stacje sybirskiej męki, a kto, jak chciał Antoni Sygietyński, widzi tylko wielkie juchtowe buty, postrzępioną rogozę, lnianozłote włosy i puszystą lisiurę?⁴³ I jeśli do-

⁴⁰ Tamże, s. 115 nn.

⁴¹ Kowalczykowa, op. cit., s. 181.

⁴² Głowiński *Świadectwa i style odbioru*, s. 135.

⁴³ A. Sygietyński *Kalejdoskop artystyczny* (pierwodruk: „Prawda” 1883, nr 45). Cyt. wg *Z dziejów polskiej krytyki i teorii sztuki*, s. 289 n.

minuje ten drugi sposób, to czy oznacza to zwycięstwo stylu odbioru, o jaki walczyli Sygietyński i Stanisław Witkiewicz, czy zanik pewnego typu kultury literackiej? Czy zmienił się horyzont oczekiwań odbiorcy czy jego „kompetencja komunikacyjna”? Można w końcu spytać, jaki jest styl odbioru właściwy naszej epoce? Na to pytanie byłoby jednak równie trudno odpowiedzieć, jak określić styl samej epoki.