

il. 1 J. Pankiewicz, *Portret Feliksa Jasieńskiego przy fortepianie*, 1908, Kraków, Muzeum Narodowe; za: Józef Pankiewicz. *Życie i dzieło. Artyście w 140. rocznicę urodzin* [kat. wystawy], Warszawa, I-III 2006, s. 52, poz. kat. 118.

# Józefa Pankiewicza *Portret Feliksa Jasińskiego przy fortepianie*. Reprodukcje i spojrzenia

Joanna Szczepińska-Tramer

Dwadzieścia lat temu Daniel Arasse opublikował swą otwarcie prowokacyjną książkę pt. *Le Détail* która, zgodnie z intencją autora, narobiła wiele hałasu<sup>1</sup>. Poświęcona była znacznej liczbie przez nikogo dotąd nie zauważonych szczegółów („detali”) odkrytych w analizowanych przez niego w ciągu długiego zawodowego życia obrazach. Niektóre z tych odkryć wpłynęły na zmianę interpretacji tych dzieł. Ja, ze swej strony, w moim długim zawodowym życiu, miałam okazję dostrzeżenia szczegółów dotąd przez nikogo nie zauważonych: ogromnego żółwia na pierwszym planie *Tryptyku z Modeny* El Greco<sup>2</sup>, nieznanego autobiograficznego tekstu w jednym ze szkicowników Teodora Géricault<sup>3</sup> czy lusterka, a nie wachlarza w *Japonce z wachlarzem* Józefa Pankiewicza<sup>4</sup>. W niniejszym tekście, dotyczącym wymienionego w tytule obrazu, pragnę zwrócić uwagę na jeszcze jeden taki szczegół, dotąd, jak się wydaje, nie dostrzeżony.

W przywoływanym już artykule z 2008 r. pisałam, co następuje:

W *Portrecie Feliksa Jasińskiego* z 1908 roku<sup>5</sup> [il. 1] jak w *Narcyzie* Caravaggia, mamy, podobnie jak tam, oddzielone tylko cieniutką linią krawędzi (stawu, fortepianu), dwa portrety modela: raz w popiersiu, i powtórnie, w tym samym obrazie, w formie odbicia jego twarzy i szyi w płaskiej tafli fortepianu. Jak Narcyz w tafli wodnej, tak, zdało by się, i Jasiński przegląda się w lśniącej powierzchni fortepianu. Tak jednak nie jest. Bardzo czytelne, odwrócone jak w figurach z kart do gry **odbicie** głowy modela wraz z początkiem zarysu ramion i gorsu z muszką białej frakowej koszuli – patrzy na widza. Grający na fortepianie Jasiński ma oczy zakryte powiekami; spuszczone, bo patrzy na klawiaturę – ale jego odbicie w lustrzanej tafli fortepianu podniosło powieki i patrzy prosto na nas<sup>6</sup>. Podobnie jak w dwu zachowanych fotografiach obrazu z 1908 r., zrobionych



<sup>1</sup> D. Arasse, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris 1992.

<sup>2</sup> J. Szczepińska-Tramer, *Encore quelques notes sur le panneau central du Triptyque de Modène du Gréco*. „Gazette des Beaux-Arts” 2002, nr z XI.

<sup>3</sup> Eadem, *Notes on Géricault’s Early Chronology*, „Master Drawings” 1982, nr 2.

<sup>4</sup> Eadem, *Józefa Pankiewicza epizod z lustrami*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2008, nr 3/4, s. 453.

<sup>5</sup> Kraków, Muzeum Narodowe, Muzeum Stanisława Wyspiańskiego.



<sup>6</sup> Próba z lustrem położonym na fortepianie wskazuje, że pianista patrząc na swoje ręce na klawiaturze – spogląda na nie również w odbiciu.

<sup>7</sup> Na jednej z nich (repr. w: J. Dmochowska, *W kręgu Pankiewicza*, Kraków 1963, s. 60) Pankiewicz, stojący w kitlu przed sztalugami, dotyka pędzlem podmalowanego już obrazu; druga (repr. w: E. Charazińska, A. Rudzińska, E. Milicer, A. Lewandowska, *Pankiewicz. Życie i dzieło. Artyście w 140 rocznicę urodzin* [kat. wystawy], Warszawa, Muzeum Narodowe, I-III 2006, s. XVII; dalej: katalog 2006) przedstawia obraz już bliski ukończenia, na sztalugach, wśród otaczających go w atelier mebli.

<sup>8</sup> J. Czapski, *Józef Pankiewicz. Życie i dzieło. Wypowiedzi o sztuce*, Warszawa 1936.

<sup>9</sup> A. Ligocki, *Józef Pankiewicz*, Warszawa 1973.

<sup>10</sup> Pani kustosz dr Kamili Podnieśńskiej i jej współpracownik z Muzeum Wypiańskiego w Krakowie, za ich nadzwyczajną pomoc i udział w moich poszukiwaniach składam w tym miejscu najserdeczniejsze podziękowania.

<sup>11</sup> Wydeptane gościńce literatury o „lustrze” i o „odbiciu”, której obszerny przegląd dała niegdyś M. Poprzęcka (*Obraz za szybą*, [w:] *Rzeczywistość – Realizm – Reprezentacja. Materiały Seminarium Metodologicznego SHS, Nieborów 26–28 października 2000*, red. eadem, Warszawa 2001) – a zwłaszcza o odbiciu, które jest *inne* niż to, co widzimy przed lustrem (mówimy tu tylko o lustrze *plaskim* jak w *Ménines*) dostarczają nam na ten temat znacznej liczby przykładów. Por. m.in. W. Benjamin, *Passages, 1935–1939*, wyd. fr. 1989; M. Foucault, *Les suivantes, przedmowa do Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris 1966; A. Minazzoli, *Le miroir et le regard dans la peinture de la Renaissance nordique*, Paris 1983; V. Stoichita, *L'instauration du tableau*, Paris 1993; M. Fried, *Between realisms. From Derrida to Manet*, „Critical Inquiry”, 1994, t. 21, nr. 1, s. 1 – 36 (polemika z J. Derridą); J. Miller, *On Reflection*, London 1998; H. Belting, *Le chef d'oeuvre invisible*, [wyd. oryginalne Munich 1998], wyd. francuskie: Nîmes 2000; F. Borel, *Le peintre et son miroir. Regards indiscrets*, Tournai 2002; A. Mailet, *Le miroir noir. Enquête sur le côté obscur du reflet*, Paris 2005; M. Roussillon-Constanty, *Méduse au miroir: esthétique romantique de Dante Gabriel Rossetti*, Grenoble 2008 i wiele innych, a także – nie do pominięcia – przegląd reprodukcji w <http://wodka.over-blog.com/archive-05-2006.html> (data dostępu: 12 IV 2012).

w momencie, gdy był on w trakcie malowania, a z których model spogląda na nas swym jedno- lub dwuokim odbiciem”<sup>7</sup>.

Późniejsze reprodukcje wprowadzają tu jednak pewne zamieszanie. Jedną z nich jest czarno-biała fotografia autorstwa S. Muchy, reprodukowana na s. 44 wydanej w 1936 r. monografii Pankiewicza pióra Józefa Czapskiego<sup>8</sup>. Nad szerokim, ciemnym półkolem półotwartych oczu odbicia widać jaśniejszy, wypukły kształt opuszczonej powieki. Podobnie na wykonanych przed 1968 r. znakomitych czarno-białych fotografiach z moich zbiorów, ze stemplem Pracowni Fotograficznej Muzeum Narodowego w Krakowie [il. 2] (bez autora, zapewne Zbigniew Malinowski). Jedyne wyraźnie widoczne na fotografii oko odbicia ma – chyba – powiekę opuszczoną. Tak samo na czarno-białej reprodukcji zdjęcia autorstwa Malinowskiego w Krakowie, zawartej na s. 67 wydanego w 1973 r. *Pankiewicza Alfreda Ligockiego*<sup>9</sup>. Ale nie na najnowszej, barwnej reprodukcji *Portretu Feliksa Jasieńskiego* wykonanej przez Piotra Ligiera i Krzysztofa Wilczyńskiego w Warszawie, zamieszczonej w katalogu wystawy Pankiewicza w 2006 roku (poz. kat. 118) owo jedyne wyraźnie widoczne oko modelu odbite w tafli fortepianu jest tu bez żadnej wątpliwości **otwarte**.

W tej sytuacji odbyta jesienią 2011 wycieczka do Krakowa pogłębiła tylko nasze zmieszanie. Zdjęty ze ściany<sup>10</sup> i oglądany w różnych oświetleniach, pod różnymi kątami i nachyleniami, a w końcu nawet postawiony „do góry nogami”, omawiany obraz w sposób wyjątkowo złośliwy odsłonił swoją „prawdziwą naturę”: dla części osób obecnych przy tej operacji odbicie Jasieńskiego w tafli fortepianu miało oczy zamknięte, a dla innych – otwarte. Lub półotwarte – ale czy patrzące? Czy spod półotwartej powieki odbicia sączy się na nas – czy nie – spojrzenie? Dyskusja. Tak, jakby „miały rację” (były „prawdziwe”) wszystkie wymienione tu fotografie.

Czy taki był zamiar malarza? Namalować tak, żeby już na zawsze nie było wiadomo? Zostawić ten margines? Do kogo Jasieński się w nim zwraca? Czy też może – i raczej – chodzi o to, by zobaczyć, jak obraz, daleko od swego powstania, nadal, już samodzielnie, funkcjonuje, i co on nam o tym, co nam w tym momencie rzeczywistością się wydaje – mówi?

Stajemy więc od tej chwili wobec trzech pytań: jedno dotyczy obrazu, drugie – jego reprodukcji wraz z poprzedzającą ją fotografią. Trzecie zaś odnieść się musi do nas wszystkich, tzn. do widza, i do naszego w tym wszystkim na obraz patrzenia.

To znaczy – dla obrazu: zamierzonej przez artystę (czy nie), formy dekonstrukcji dzieła za pomocą stworzenia (lub pozostawienia) jego dwuznaczności polegającej na pytaniu, czy ten portret w końcu „patrzy” na widza – czy nie? Nawet – a może zwłaszcza – jeśli dzieje się to za pośrednictwem lustra?<sup>11</sup> Pytania te są ze wszech miar kluczowe, zarówno dla sensu, dla „wymowy” dzieła, jak i ze względu na wszystko, co w toku jego analizy dotyczyć może relacji widz-obraz-artysta. A może malarz po prostu nie zauważył tej sprawy? Niedbalstwo? Drugie z pytań dotyczyć musi statusu, jaki ma wobec dzieła jego fotografia i, w następnym etapie, zrealizowana za jej pomocą reprodukcja.



il.2 J. Pankiewicz, *Portret Feliksa Jasińskiego przy fortepianie*, odbitka fotograficzna czarno-biała, przed 1964, Pracownia Fotograficzna Muzeum Narodowego w Krakowie, klisza nr IV/695.

Co do pierwszego, pytamy: czy dwuznaczność ta jest umyślna? U artysty tak zimnego, tak intelektualnego, tak do znudzenia w swym dziele wymierzonego i uporządkowanego, jakim był Pankiewicz<sup>12</sup> – ten rodzaj „figla”, niepewności, dekonstrukcji, dyslokacji tekstu jest prawie nie do pomyślenia. U Witolda Wojtkiewicza, u Jana Stanisławskiego – tak. U Pankiewicza – nie. Tak, ale znając go takim, jakim był, jeszcze mniej prawdopodobne wydaje się, że „nie zauważył”. Ani on sam, ani nikt z osób towarzyszących powstawaniu dzieła? Więc co?

Skoro musimy pogodzić się z faktem, że nasza sytuacja jest **chwiejna** (bo **niewykluczone**, że oryginał i fotografie z epoki patrzą na nas, a niektóre reprodukcje – nie), moglibyśmy się odwołać do powszechnie znanej z logiki i z nauk ścisłych operacji, jaką jest przyjęcie roboczo za pewnik domniemania (hipotezy roboczej, *conjecture*), które ma tę tylko cechę, że nie jest wykluczone<sup>13</sup>. Może nam jednak posłużyć za podstawę do dalszych rozważań.

Przyjmijmy więc, że dekonstrukcja ta i wynikające z niej pozostawienie widza w niepewności – przez otwarcie przestrzeni zakłóceń i perturbacji dla wszelkiego dającego się jej przypisać statusu, przez odkrywanie i afirmację stworzone po to, by, jak by powiedział Jacques Derrida, pozwolić nadejść Innemu – była przez artystę zamierzona. A więc obraz, w swej wersji oryginalnej, za pośrednictwem odbicia w lustrze – „patrzy”.



<sup>12</sup> Na ten temat zob. w szczególności A. Lewandowska, *Aspekty techniczno-technologiczne w obrazach Józefa Pankiewicza*, [w:] katalog 2006.

<sup>13</sup> „A working hypothesis is a hypothesis that is provisionally accepted as a basis for further research in the hope that a tenable theory will be produced, even if the hypothesis ultimately fails. Like all hypotheses, a working hypothesis is constructed as a statement of expectations, which can be linked to the exploratory research purpose in empirical investigation and is often used as a conceptual framework in qualitative research” (definicja za: Ch. S. Peirce’em, J. Deweyem i starymi wydaniem *Oxford Dictionary*), [http://en.wikipedia.org/wiki/Working\\_hypothesis](http://en.wikipedia.org/wiki/Working_hypothesis). (data dostępu: 11 III 2012).



<sup>14</sup> Np. niektóre z prac amerykańskiego fotografa J.-P. Witkina (zob. jego wystawa pokazana wiosną 2012 w paryskiej Bibliothèque nationale).

Do tego przekonania skłania nas w szczególności fakt, że Pankiewicz dokonał podobnej operacji jeszcze raz, w tym samym 1908 r., w obrazie *W lustrze. Japonka II* (katalog 2006, poz. 121), o którym obszernie pisałam w 2008 roku. Proponowałam wówczas odwrócić kolejność powstania trzech obrazów z serii *Japonka*, wszystkich z 1908 r., sugerowaną w katalogu wystawy 2006 (poz. kat. 119: *Japonka*, nr 120: *Japonka z wachlarzem*, 121: *W lustrze. Japonka II*), w których osobiście widziałam obraz ewolucji malarza, idącej od poz. 121, tj. w pełni realistycznego studium twarzy modelki odbitej w lustrze i spoglądającej na nas przez to odbicie (to jedyny obraz z tej serii, który, jak *Portret Jasieńskiego*, za pośrednictwem odbicia „patrzy”), przez poz. 120, w której nie ma jednak tytułowego wachlarza, a jest, w pół drogi między lustrem a już nieprzedstawiającą plamą koloru – małe okrągłe lustro, w nim zaś niewyraźnie majaczy domyślne odbicie twarzy, aż po poz. 119, gdzie lustra w ogóle już nie ma, bo zmieniło się w jeszcze jedną plamę koloru na japońskim parawanie. Czyli: pokazane przez malarza w trzech wersjach tego samego obrazu, przejście od jeszcze niemal fotografii po czyste studium linii i koloru i od jeszcze obecnego spojrzenia do jego zupełnej likwidacji. Spoglądający na nas za pośrednictwem odbicia *Portret Jasieńskiego* byłby więc, wewnątrz tej ewolucji, dokonany w tym samym roku jej uprawnionym etapem.

Oprócz woli artysty jest także wola fotografa. Wszystkie znane nam zdjęcia tego obrazu mają charakter dokumentalny; to znaczy, że zostały, na miarę możliwości osób fotografujących i możliwości technicznych, jakimi rozporządzano między 1908 a 2006 r., wykonane w celu jak najwierniejszego oddania (przekazania) wyglądu przedstawianego dzieła i temu celowi powinny być całkowicie podporządkowane. Musimy więc wykluczyć z naszych rozważań możliwość wszelkich świadomych i zamierzonych kreatywnych ingerencji ze strony fotografa. Nie mówiąc już o zdjęciu jako samodzielnym dziele sztuki, nawet wtedy, gdy wyrasta ono z twórczej modyfikacji dzieła sztuki dawnej<sup>14</sup>. Pozostają konsekwencje wynikłe z tego, że obraz nie jest fotografią, a fotografia – obrazem, czyli odmienności medium, w konsekwencji zaś – języka, jakim się posługują.

A zmiany mniej lub bardziej niezamierzone, przypadkowe? Stopień „otwartości” (lub „zamkniętości”) oka widocznego w odbiciu zależy tu bezpośrednio od stopnia rozjaśnienia (lub nie) reprodukowanej odbitki. Samej fotografii bądź jej – wtórnej – reprodukcji. A także od szerokości ciemnego półkola uchylonego oka poniżej jasnej powieki, w niektórych przypadkach dającego możliwość wyobrażenia sobie „kierunku” spojrzenia. Ponadto: na to, co nam przekazuje reprodukcja, wpływa przecież oświetlenie obrazu w momencie wykonywania poprzedzającej ją fotografii; rozpiętość kolorystyczna reprodukcji, nigdy nie równa z oryginałem; i na koniec, autorska inwencja wykonującego reprodukcję, jeśli oddzielimy ją (jak tego chce Rosalind Krauss, o czym dalej) od samego aktu zrobienia zdjęcia. Reprodukacja, której istnienie i benjaminowskie „upowszechnienie” skazuje oglądających na kontakt z jedną tylko z dwu ewentualnych wersji obrazu: tę z obrazem obdarzonym spojrzeniem – albo tę z obrazem „ślepy”.

Czy taki **błąd**, niezauważony przez fotografującego, mógł się zdarzyć?

Jakkolwiek by było, po obejrzeniu obrazu pozostaje niezbitym fakt, że podwójna możliwość percepcji, jaką daje ten **zespół** fotografii – bo pojedyncze podają, każda z osobna, tylko jedną z tych dwu wersji jego lektury – jest adekwatna do realnego, „podwójnego” czy „dyskusyjnego” wyglądu dzieła. Czyli do „podwójności” tego, co obraz do nas mówi.

Tym samym wracamy do od dawna zadawanego pytania: czy późniejsza, mechaniczna reprodukcja może w jakikolwiek sposób wstecznie oddziaływać na dzieło, które za jej pośrednictwem oglądamy? Na samo dzieło, to z 1908 r., ponieważ dotyczy refleksji nad jego rzeczywistością – i na nas samych wobec niego, ponieważ dotyczy zmiany charakteru naszego z nim kontaktu, jego w naszych oczach sensu i zrozumienia, tj. naszego w jego byciu udziału. A zatem: w jakim stopniu reprodukcja, nawet mechaniczna, **żyje**. I w jakim stopniu, przez swoje pośrednictwo, używa ona – czasem zmienionego – życia obrazowi. A także: ilu widzów zachowa w pamięci *Portret Feliksa Jasińskiego przy fortepianie* taki, jakim go zna jedynie z reprodukcji, czyli, dla niektórych z nich, pozbawiony spojrzenia?

Skoro mowa o reprodukcji i o obrazie, posłużymy się jeszcze jednym przykładem. O *Lekcji muzyki (Dziewczyna przed wirginatem)* Johannesa Vermeera van Delft, (ok. 1662–1664, The Windsor Castle, kolekcja królowej) pokazanej na wystawie Vermeera w haskim Mauritshuis w 1996 r.<sup>15</sup> [il. 3] pisano, że głowa odwróconej do nas tyłem dziewczyny ustawiona jest wobec wiszącego na ścianie na wprost niej lustro frontalnie – ale jej twarz widoczna tylko w odbiciu w tym lustrze jest lekko zwrócona w stronę stojącego obok niej mężczyzny. Wspomniał o tym już Victor Stoichita na końcu obszernego przeglądu obrazów, w których między sceną przed obrazem a jej odbiciem w lustrze zachodzą wyraźne różnice: „*Le fait que, dans le miroir, la dame tourne légèrement la tête, ne peut être que la suite d'un jeu optique que le peintre propose au spectateur*”<sup>16</sup>. (Powieki dziewczyny w tym odbiciu są, oczywiście, spuszczone, bo patrzy ona na klawiaturę – zob. przypis 3). W recenzji z przywołanej wystawy Joanna Pollakówna pytała: „Czy malarz zapomniał o lustrze, które nie nadążyło za zmianą jego zamiarów? Czy też, kiedy ze spokojną pewnością wyważył swój system pionowych i poziomych linii okien [...] – ta krnąbrność lustra była mu już obojętna?”<sup>17</sup>. Podobnie Alexandre Pham pisał: „*La scène qui y [tj. w lustrze] est reproduite est totalement différente de ce que nous avons décrit auparavant. La tête s'est déplacée vers le maître. Le miroir renvoie l'image des pieds de la chaise placée derrière le tapis...*”<sup>18</sup> etc. A w małym przewodniku dołączonym do katalogu omawianej wystawy Ariane van Suchtelen pisze: „*Dans le miroir au-dessus de l'instrument, nous voyons qu'elle tourne son visage vers le gentilhomme qui est près d'elle*”<sup>19</sup> [il. 4]. O czymś podobnym pisał niegdyś Michel Foucault<sup>20</sup>.

Pomimo tego, co stwierdzono w cytowanych publikacjach, w wielkim katalogu Arthura K. Wheelocka żadnej wzmianki dotyczącej zmiany pozycji twarzy dziewczyny między nią samą a jej odbiciem w lustrze nie zna-



<sup>15</sup> Zob. Johannes Vermeer, red. A. K. Wheelock Jr. [kat. wystawy], La Haye, Mauritshuis, 1 III-2 VI 1996, poz. kat. 8.

<sup>16</sup> V. Stoichita, *L'instauration du tableau*, Paris 1993, s. 206.

<sup>17</sup> J. Pollakówna, *Po obejrzeniu wystawy Johannesa Vermeera. Światło i miara*, „Tygodnik Powszechny” 1996, nr. 23, s. 8–9.

<sup>18</sup> A. Pham, *Vermeer, la leçon de musique (1663)*, <http://www.classique-news.com> (18 VIII 2006; data dostępu: 18 I 2012).

<sup>19</sup> A. van Suchtelen, *Johannes Vermeer, Petit livre de textes*, La Haye 1996, poz. kat. 8.

<sup>20</sup> Zob. M. Foucault, *Les suivantes*, przedmowa do: *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris 1966, s. 19: „*Dans la peinture hollandaise, il était de tradition que les miroirs jouent un rôle de redoublement: ils répétaient ce qui était donné une première fois dans le tableau, mais à l'intérieur d'un espace réel modifié, rétréci, recourbé. On y voyait la même chose que dans la première instance du tableau, mais décomposée et recomposée selon une autre loi*”; Wyd. polskie: *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, przeł. T. Komendant, Gdańsk 2006, s. 21: „*W malarstwie holenderskim lustra tradycyjnie pełniły funkcje powielania: powtarzały one to, co raz już było na obrazie, ale czyniły to wewnątrz przestrzeni fikcyjnej, przemienionej, zawężonej, wygiętej. Widziało się w niej to samo co w pierwotnej płaszczyźnie obrazu, ale rozłożone i skomponowane ponownie, według innego prawa*”.



il. 3 J. Vermeer, *Dziewczyna przed wirginałem (Lekcja muzyki)*, ok. 1662-1664, Royal Collection. Her Majesty Queen Elisabeth II; za: Johannes Vermeer [kat. wystawy], Haga, Mauritshuis, III-VI 1996, s. 129 (poz. kat. 8).

leźliśmy<sup>21</sup>. Czyżby dlatego, że uważne obejrzenie doskonałej reprodukcji tego fragmentu obrazu w tymże katalogu (s. 131) [il. 5] pozwala stwierdzić, że gdy patrzymy na nią, a nie na to, co bezpośrednio obraz nam pokazuje, musimy dojść do wniosku, iż cytowani tu autorzy się mylili: wyraźnie widoczny na reprodukcji wypukły zarys prawego policzka widzianej od tyłu dziewczyny, a także wyraźne przesunięcie ku lewej przybrania na tyle jej głowy (zwłaszcza niesymetrycznie ustawione trzy białe brosze czy grzebienie) niezbicie wskazują, że jej głowa **przed lustrem**, podobnie jak jej odbicie, też jest zwrócona lekko ku prawej (ku mężczyźnie). Smuga brązowej farby, która w *Portrecie Jasińskiego* tworzyła cień (czy spojrzenie?) – w obrazie Vermeera oznacza, na lewo od przewiązanego różową wstążeczką pukla włosów, wypukłość zacienionego policzka widocznego po prawej stronie szyi i przeciwstawionego wklęsłemu konturowi jasnej szyi po lewej. Gdy oglądamy reprodukcję, dostrzegamy, że zarówno modelka, jak i jej odbicie zwracają głowę ku mężczyźnie. Pollakówna nie oglądała jednak reprodukcji, tylko oryginalny obraz, i to stojąc przed nim robiła swe notatki (byłam tego świadkiem). Van Suchtelen i Pham zapewne także. Czy zatem, wobec tego, co widziała autorka przewodnika po wystawie, co widzieli Stoichita, Pham i Pollakówna, wynika, że zamieszczona w wielkim katalogu ekspozycji reprodukcja ujawnia niewidoczne w obrazie szczegóły? (tak sądził Walter Benjamin – zob. dalej). Czy też, że reprodukcja **kłamie**?

Benjamin, do którego, gdy mowa o sztuce i reprodukcjach, nieuniknienie się zwracamy, pisał, że nie można nie dostrzec różnicy, jaką przeciwstawia obraz – reprodukcji; reprodukcji takiej jak te, jakie proponują pisma ilustrowane i kino<sup>22</sup>. Zwłaszcza gdy różnica owa polega na umasowieniu, udostępnieniu masom dzieła dotychczas przeznaczonego do konsumpcji indywidualnej. Nawet – stwierdza dalej Benjamin – jeśli upowszechnienie miało się wiązać z dopuszczeniem zmienności, *variabilité* dzieła. (O zachowaniu w pamięci odbiorców *Portretu Jasińskiego pozbawionego spojrzenia* wspomniałam wcześniej). Ok. roku 1900 – pisze dalej filozof – mechaniczna reprodukcja osiągnęła standard, który pozwolił jej nie tylko uczynić z dzieł sztuki swój przedmiot, ale przez to samo zmienić ich oddziaływanie i osiągnąć **autonomię** właściwą działaniom artystycznym. I dalej: po pierwsze reprodukcja mechaniczna odznacza się większą niezależnością od oryginału, niż reprodukcja ręczna. Np. **fotografia może ujawnić cechy oryginału niedostępne gołym okiem**, a to dzięki istnieniu obiektywu, który można regulować i dowolnie wybierać jego pole i który, dzięki zabiegom takim jak choćby powiększenie, chwytta widoki uchodzące naturalnemu widzeniu. Po drugie, zapewnia ona dziełu upowszechnienie, jakiego w oryginale jest ono pozbawione. **Reprodukcja odłącza rzecz reprodukowaną od domeny tradycji i ją aktualizuje**<sup>23</sup>. Tak m.in. aktualizuje ona dziś dla nas *Portret Feliksa Jasińskiego*. Albo *Dziewczyne przed wirginałem* Vermeera.

Drugim autorytetem, do którego trudno tu nie sięgnąć, jest Rosalind Krauss. W swych tekstach poświęconych oryginalności dzieła odwraca ona i dekonstruuje tradycyjnie pojmowany prymat oryginału nad kopią,



<sup>21</sup> A. K. Wheelock Jr. pisał o tym wcześniej w: *Pentimenti in Vermeer's Paintings: Changes in Style and Meaning*, „Jahrbuch des Preussischen Kulturbesitzes” t. 4 (1987).

<sup>22</sup> W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936), wyd. fr. Paris 1997, s. 27. Wyd. polskie: *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, [w:] *Twórca jako wytwórca*, Poznań 1975.

<sup>23</sup> W. Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, <http://hypermedia.univ-paris8.fr/Groupe/documents/Benjamin/Ben3.html> (data dostępu: 11 XII 2011).



il. 4 J. Vermeer, *Dziewczyna przed wirginałem (Lekcja muzyki)*, fragment; za: *op. cit.*, s. 131.




wskazując na zależność tego pierwszego od tej drugiej; a zatem – jeśli pozwolimy sobie na rozszerzenie owej tezy – na zależność obrazu od jego reprodukcji. Znaczną uwagę poświęca też wspomniana autorka reprodukcji mechanicznej, ze względu na jej rolę zarówno w multiplikacji oryginału (Benjamin), jak i w wypieraniu mitu twórczej inwencji. Bliżej naszego pytania jesteśmy, gdy czytamy o uniezależnieniu się odbitki fotograficznej – a w naszym przypadku reprodukcji, tego ostatecznego etapu fotografii – od samego zdjęcia. I o tym, że najlepiej jest, gdy zdjęcie i odbitkę (oraz jej



il. 5 J. Vermeer, *Dziewczyna przed wirginałem (Lekcja muzyki)*, fragment; za: jw., s. 131.

reprodukcje) wykonano niemal równocześnie. Ale że najlepsze odbitki nie zawsze robi ten, kto robił zdjęcie. W dodatku fotografowie mogą już dziś reprodukować i po swojemu kadrować stare negatywy, często znacznie je doskonaląc<sup>24</sup>. Znowu mamy tu więc możliwość samodzielności i niezależności autorskiej reprodukcji fotograficznej, oddzielonej od samego aktu fotografowania. Tak docieramy do skrajnego przypadku tej niezależności, jakim są np. pirackie odbitki przezfotografowane i przerobione przez Sherrie Levine z **reprodukcji** fotogramów Edwarda Westona<sup>25</sup>. Tylko że

 <sup>24</sup> R. E. Krauss, *Oryginalność awangardy*, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1997, s. 404, 408.



<sup>25</sup> Zob. R. Schiff, *Originality*, [w:] *Critical terms for Art History*, red. R. S. Nelson, R. Schiff, Chicago-London 1996.

<sup>26</sup> Ph. A. Michaud, D. Cordellier, J.-P. Criqui, *Comme le rêve le dessin. Dessins italiens des XVIe et XVIIe siècles du Musée du Louvre. Dessins contemporains du Centre Pompidou* [kat. wystawy], Paryż, 16 II-16 V 2005.

<sup>27</sup> Zob. M. Bal, *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*, Chicago 1999.

<sup>28</sup> Zob. Ph. A. Michaud, D. Cordellier, J.-P. Criqui, *op. cit.*, s. 17: „A la lumière de cette hypothèse, le caractère provisoire et préparatoire de l'esquisse s'évanouit: inachèvements, répétitions, effacements n'apparaissent plus comme des manques”.

<sup>29</sup> Katalog Wheelocka zawiera wzmiankę o tym, że reflektografia w podczerwieni (*réflectographie infrarouge*) ujawniła, iż widoczna między krzestem a spódnicą dziewczyny *basse de viole* została przez malarza dorzucona na końcu (lub domalowana później). Gdyby to samo dotyczyło zmiany wypukłości policzka dziewczyny lub przybrania jej głowy, byłoby to zapewne również z tej okazji wspomniane.

tu porzuciliśmy już pytania o możliwość niezależności reprodukcji **mechanicznej** na rzecz przypuszczenia, że w zmianie spojrzenia lustrzanego odbicia Feliksa Jasińskiego z portretu Pankiewicza uczestniczyła świadomie ręka późniejszego artysty (fotografa). Tym samym porzuciliśmy teren reprodukcji i wkraczamy na obszar nowego, oryginalnego dzieła sztuki. A nie ono nas tu interesuje.

Wracając do istotnego zarówno dla Krauss, jak i dla Benjamin'a tematu niezależności późniejszej reprodukcji od wcześniej istniejącego oryginału i możliwości „zwrotnego” oddziaływania tej pierwszej – na ten drugi, np. przez danie widzowi szansy zobaczenia na reprodukcji rzeczy dotąd w obrazie nie zauważonych – i przez to nowej jego interpretacji, przypomnijmy jeszcze pokazaną w Paryżu wiosną 2005 roku wystawę *Comme le rêve le dessin* (Jak sen rysunek), prezentującą porównawczo zestaw włoskich rysunków z XVI–XVII w. i rysunki artystów z XX wieku<sup>26</sup>. Pomysł, który byłby klasyczny, gdyby nie to, że jego oś stanowiło objaśnianie rysunków dawnych za pomocą dzisiejszych. Czyli – jak u Krauss czy Mieke Bal<sup>27</sup> i jej komentatorów (David Carrier, Norman Bryson, Stanisław Czekalski) – oddziaływanie wstecz. Jeśli pominiemy fakt, że omawiana przez nas reprodukcja jest „mechaniczna”, tzn. w założeniu, bierna, a rysunek jest samodzielnym dziełem sztuki – analogia z reprodukcją narzuca się sama.

A także, co już uprzednio wielokrotnie podkreślano gdzie indziej, usamodzielnienie się i emancypacja tego, co przypadkowe. Jak piszą autorzy katalogu: „W świetle tej hipotezy prowizoryczny i przygotowawczy charakter szkicu znika: jego niedokończenia, powtórzenia, wykreślenia nie stanowią już braków”<sup>28</sup>. Podobnie jak, w *Portrecie Feliksa Jasińskiego* opuszczone lub podniesione powieki zależne od większego (lub mniejszego) zaciemnienia odbitki fotograficznej (efekt, który mógł być dziełem przypadku).

W obrazie Vermeera to stwierdzone przez czworo autorów „przekrzywienie” między domniemanym frontalnym wobec lustra ustawieniem głowy dziewczyny a jej zwróconym ku prawej odbiciem odbyłoby się więc (gdyby się odbyło) jeśli nie z woli, to w każdym razie, jak sądziła Polakówna, za wiedzą malarza. I jak w obrazie Pankiewicza, mogłoby być pojmowane albo jako tegoż malarza zamiar (czyli, również późniejszy, ale będący dziełem jego własnej ręki retusz, *repeint*<sup>29</sup>), albo jako błąd, uchybienie, niedoskonałość przypadku. Bądź też jako nasze (widza) złudzenie. Bądź znów jako zmiana dokonana później, w momencie realizacji reprodukcji, zewnętrzna i wobec malarza, i wobec dzieła; kiedy jest ona częścią późniejszego, „upowszechnionego” życia obrazu – samodzielnego i już do artysty nie należącego.

„Nowy paradygmat naszej dyscypliny przekreślił wiarę w możliwość obiektywnego, »prawdziwego« opisu badanej rzeczywistości i wprowadził wymóg stosowania metod weryfikacji danych [...], z jednoczesną akceptacją tego, że wszelkie zebrane relacje są zinterpretowanymi już doświadczeniami, emocjami, przeżyciami, wyrażonymi w ograniczającym nas zawsze języku. Badacz poznaje więc obraz rzeczywistości tego, kto ją

przeżył lub przeżywa (w naszym przypadku, patrzącego na obraz widza – J. S. - T.). Ma, naturalnie, szereg poznawczych narzędzi, które obraz ten pozwalają – w zgodzie z wymogami nauki – odtworzyć i zinterpretować tak, by spełnione mogły być podstawowe cele poznawcze, w tym cel nadrzędny: rozumienie” – pisała niedawno antropolożka Katarzyna Kaniowska<sup>30</sup>.

„Stosowanie metod weryfikacji danych, z jednoczesną akceptacją tego, że wszelkie zebrane relacje są zinterpretowanymi już doświadczeniami, wyrażonymi w ograniczającym nas zawsze języku”. Przyjmując, że weryfikację danych dotyczących obu obrazów mamy już za sobą, spróbujmy ustosunkować się do drugiej części cytowanego tu zdania, mówiącej o relacjach (dla nas: faktach, obrazach) już zinterpretowanych (w naszym przypadku przez reprodukcje), a wyrażonych w ograniczającym te reprodukcje ich własnym języku, odmiennym od języka obrazu. W tym miejscu możemy więc chyba wrócić do wielokrotnie tu już powtózonego pytania: jaka jest wzajemna relacja między obrazem a jego reprodukcją? I jaka jest jej wobec niego samodzielność i niezależność? Czy – i w jakim stopniu – obiekt fotograficzny może zobaczyć – i nam ukazać, jak to ma miejsce w obrazie Vermeera – rzeczy w normalnym widzeniu obrazu niedostrzegalne? A nade wszystko: czy – i w jakim stopniu – zmieniająca oryginał reprodukcja jest równie jak oryginał niezbywalną częścią dzieła, nadal żywą i tą, która poniesie dalej i jego powszechny odbiór i jego naukowe interpretacje?

Pozwólmy sobie na jedno jeszcze uściślenie. W obliczu dwu omawianych tu obrazów stoimy przed dwiema różnymi sytuacjami. Przy Pankiewicza *Portrecie Jasińskiego*, w którego przypadku ogląd reprodukcji i oryginału wskazuje, że oba są jednakowo niejasne, wolno nam mówić o, być może spowodowanej przez samego malarza, dekonstrukcji. U Vermeera obraz mówi jedno, a co innego – reprodukcja. Niewykluczone, że jest to nasza fałszywa interpretacja, bo źle (nie dość starannie) je oglądamy. Tym razem jednak nie może być mowy o dekonstrukcji, bo w oglądzie, który tu proponujemy, w tym, co dotyczy pozycji głowy dziewczyny (a nie pozostałych szczegółów, z których część, jak sztalugi malarza, nie bez powodu w odbiciu są dodane<sup>31</sup>), intencja malarza jest prosta: odbicie w lustrze pokazuje to, co widzimy przed obrazem. Tu jedynym wyjaśnieniem może być to, co napisał Benjamin: że reprodukcja niekiedy pokazuje więcej niż jesteśmy w stanie zobaczyć na obrazie. Bo jeśli nie, to reprodukcja kłamie... A wtedy, niewykluczone, że wolno by nam było mówić o symulakrum, jeśli przez ten termin, tak często (i nierzadko błędnie) od ponad 30 lat używany, rozumiemy spowodowane przez nowe środki techniczne i nowe media (do których reprodukcje przecież należą)<sup>32</sup> nie tylko promowane przez Benjamina upowszechnienie, lecz także „podwójność” („fałszywość”) kultury, w której żyjemy (sławny Jeana Baudrillarda przykład Disneylandu).

W grupie obrazów z lustrem, w których odbicie nie odpowiada (jest niewierne) temu, co przed nim stoi<sup>33</sup>, *Portret Feliksa Jasińskiego przy fortepianie* wydaje się obrazem szczególnym. Ponieważ w podjętej przez



<sup>30</sup> K. Kaniowska, *Spierajmy się*, „Tygodnik Powszechny” 2011, nr 32, s. 19.

<sup>31</sup> Powszechnie interpretowane jako sygnał obecności malarza w obrazie, sztalugi pojawiają się również na fotografii *Portretu Jasińskiego* autorstwa H. Virmarda (zob. J. Szczepińska-Tramer, *Józefa Pankiewicza epizod...*, s. 454–457). Zob. też już bezpośredni sygnał obecności artysty w dialogu z widzem, jakim jest autoportret malarza widoczny w odbiciu na Pankiewicza *Portrecie Adama Oderfelda* z 1902 roku (*ibidem*, s. 448–453).

<sup>32</sup> Czy odnosi się do reprodukcji następująca definicja symulakru: „Chodzi o podstawienie w miejsce rzeczywistości znaków rzeczywistości [...]. Homeostatyczna maszyna znakotwórcza, bezgrzeszna, programowalna, która oferuje wszystkie znaki rzeczywistości i [...] wszystkie jej perypetie” (J. Baudrillard, *Precesja symulakrów*, przeł. T. Komentant, [w:] *Postmodernizm...*, s. 177).

<sup>33</sup> Zob. przypis 16 (V. Stoichita).



<sup>34</sup> Chyba że uznamy, co też jest możliwe, że to właśnie ukazanie w obrazie głowy dziewczyny raz widocznej na wprost, a raz zwróconej ku jej towarzyszowi, sprawia, że ten zwrot dokonuje się właśnie przed nami, w naszej obecności, że jesteśmy tego świadkami. W takim rozumieniu ta właśnie zmiana, a nie jej brak, byłaby świadectwem wzrostu napięcia psychologicznego całej sceny.

malarza grze między odbiciem w lustrze a widzom, gdy portretowany spogląda jednocześnie na klawiaturę – i na słuchacza, gra dla siebie – ale i dla nas, tj. dla stojącego przed obrazem widza, oznacza to zarówno, że wychodzi z obrazu, jak i że tym samym widza do uczestnictwa w obrazie wciąga. Że za pośrednictwem **spojrzenia** znajdujemy się tu w obliczu **kontaktu**, więzi, porozumienia między tym, co jest w obrazie, a tym, co poza nim. Zabieg powszechny w tej epoce i dowód, że Pankiewicz, tak jak w *Portrecie Adama Oderfelda* i tu starał się – z sukcesem – mu sprostać.

Świadcami **spojrzenia-kontaktu**, ale istniejącego **wewnątrz obrazu**, między dziewczyną a stojącym obok niej mężczyzną (nauczycielem muzyki, mężem, kochankiem?) jesteśmy też, gdy mamy przed sobą obraz Vermeera. Podobnie jak w Edouarda Maneta *Barze w Folies-Bergère*, tym sztandarowym przykładzie „obrazów z przekreślonym odbiciem”, w którym przedstawiona *de face* i obojętna na wszystko dziewczyna za pośrednictwem swego odbicia w lustrze zwraca się do stojącego obok niej i widocznego tylko w tym odbiciu mężczyzny – klienta, i tu mamy w obrazie przed sobą kontakt między dziewczyną a jej partnerem. Tyle że u Vermeera żadnego „przekreślenia” nie ma. Stwierdzony przez nas zwrot głowy dziewczyny ku mężczyźnie, dokonany zarówno przed lustrem, jak i w odbiciu, wprowadza zmianę w możliwościach interpretacyjnych obrazu. Ukazując go dwukrotnie (w odbiciu i w „realu”), artysta unaocznia psychologiczny sens tej sceny<sup>34</sup>. Ale nie potrzebuje do tego pośrednika, mówi wprost, nie obciąża tą funkcją zwierciadła. W tym miejscu (na tym poziomie) nie ma u Vermeera sprzeczności ani zagadki, ani problemu. Natomiast w przypadku powstałego 250 lat później *Portretu Feliksa Jasieńskiego* pozostaniemy na zawsze przy pytaniu: czy jest w nim „zabawa z widzom”, czy jej nie ma?

Co z analizowanych tu szczegółów, z tych okruchów, wynika? Bezpośrednio dla dwu omówionych tu obrazów – łącząca je ważność **spojrzenia**. Przez nią: u Vermeera – pogłębienie lektury psychologicznej i kontaktu zachodzącego wewnątrz obrazu, u Pankiewicza – wychodzący poza obraz kontakt zewnętrzny, rozgrywka z widzom za pośrednictwem spojrzeń. W sensie bardziej ogólnym: potwierdzenie Benjaminowskiej tezy o tym, że reprodukcja może pokazać więcej niż obraz. Potwierdzenie przypuszczenia o sprzężeniu zwrotnym mogącym zachodzić między reprodukcją a obrazem (Krauss, Bal, katalog *Comme le rêve...*) i o jej na jego późniejsze istnienie oddziaływaniu. Oraz przypuszczenia o samodzielnym i niezależnym od obrazu istnieniu reprodukcji, która, podobnie jak obraz, ale już w swojej osobnej egzystencji, **żyje** i oddziałuje długo po swoim powstaniu.

Pisząc niniejszy artykuł, chciałam zobaczyć, jaka – w zastosowaniu do „mojego” obrazu (bo o prawach ogólnych, za Benjaminem, pisali już inni – jest rola (funkcja) **reprodukcji**: dla widza, dla odbiorcy, dla badacza. Jak, dwojako: bezpośrednio i za pośrednictwem reprodukcji – obraz ten może być dziś postrzegany? I w jakim stopniu pozostaje w mocy mój opis, zacytowany na początku tego studium? W świetle tego wszystkiego, co tu napisałam: myślę, że w pełni pozostaje.

Tym, co nas w tym artykule obchodzi, jest też dzisiejsze, samodzielne bycie **obrazu** i język (przekaz), jakim on dziś, w swej podwójnej postaci („otwarte” – „zamknięte”) do nas mówi. Co dawał widzowi do widzenia (podwójnie) kiedyś, co daje dziś, jak będzie (zawsze podwójny i „dający się do wyboru”) funkcjonował jutro? I jak będzie ewoluował język, jakim on, w swoim podwójnym byciu, do nas mówi?

Jako komentarz do dotychczasowych wywodów pozwolę sobie przytoczyć kilka zdań z cudzego tekstu, ponieważ wyjątkowo ściśle przystają one do tego, co ja sama w tym miejscu na temat *Portretu Jasińskiego* mam do powiedzenia.

Idzie o niedawny artykuł Cezarego Wąsa<sup>35</sup>: „Wydaje się, że pomoc słów nie ogranicza się jedynie do stwarzania czystego pozoru, lecz wytwarza też pewną namiastkę właściwości rzeczy, o której – korzystając z inspiracji filozofią dekonstrukcji – można powiedzieć, że tworzy pewną niewyraźną obecność” (dla nas: niewyraźną obecność spojrzenia, zwrócenia głowy) (s. 68).

„Owa niewyraźna obecność jest zawsze aspektem każdej pełnej obecności, ale też sama w sobie posiada pewną obecność. Gdy jest mowa o niewyraźnej obecności, to trzeba też wskazać na to, że została ona wytworzona i nawet jako pewna nieobecność – egzystuje. Niewyraźna obecność »jest« i jako taka stanowi odpowiednik wytworzenia nieobecności rzeczy, która także »jest«. Coś jest nieobecne, pozostaje jednak »coś«” (s. 68).

I dalej: „Teorie Eisenmana nie przypominają teorii naukowych, które tworzą wyjaśnienia i marginalizują rzeczy niemożliwe do wyjaśnienia, lecz są raczej historiami, które zaczynają od tego, co zmarginalizowane, niewiarygodne, niemożliwe do wyjaśnienia, i fascynujące” (s. 68).

„W architekturze Eisenmana w początku lat 80. XX w. architekt [dla nas: malarz w obydwu omawianych tu obrazach – J. S.-T.] traktowany był jako zaledwie inicjator procesów tworzenia, które samoczynnie produkują znaczenia” (s. 70).

„Tytuł eseju [Eisenmana z 1987 r. – J. S.-T.] wykorzystywał inspirowane myślą Derridy, a popularne wśród amerykańskich dekonstruktywistów pojęcie *misreading*, oznaczające właściwość każdej interpretacji polegającą na jej nieostateczności, tymczasowości i rozmięciu się z opozycją prawda–nieprawda” (s. 72).

„Dzieło, odmawiając łatwego dostępu do swego wnętrza, inaczej ukierunkowuje zdolności poznawcze, zwracając uwagę na poznanie samo w sobie, na formy uświadamiania sfery przedmiotowej. Dla artysty i odbiorcy przyjemnością staje się opisywanie przygód intelektu w kontakcie z zewnętrżnością. W konsekwencji dzieła stają się zapisami refleksji nad świadomością, a nie nad przedmiotowością. Badany może też być sam zapis bądź narzędzie zapisywania” (s. 73).

„W zaprezentowanym kontekście pojawia się pytanie, które zadawano też dekonstrukcji: na ile takie działania na rzecz naruszeń czy zakłóceń są przejawem twórczej aktywności podmiotu, a na ile tylko odczytywaniem upowszechniającego się stanu świadomości” (s. 76). „Strategie



<sup>35</sup> C. Wąs, *Misreading... and Other Errors*. Peter Eisenman a dekonstrukcja, „Quart” 2011, nr 4.



<sup>36</sup> Ów „kawałek żółtej ściany” w dokładnie zidentyfikowanym przez Prousta „wypożyczonym przez muzeum haskie” obrazie (*Widok Delft*, ok. 1660–1661, Haga, Mauritshuis; zob. A. K. Wheelock Jr., *Johannes Vermeer...*, s. 120–127, poz. kat. 7), oczywiście, jak najbardziej **istnieje** (żółty kwadrat obok bramy miejskiej po prawej stronie obrazu). Niezmierna liczba interpretacji i komentarzy, które poświęcili mu zarówno znawcy dzieła M. Prousta jak i historycy sztuki, sprawiła jednak, że w części tekstów istnienie to się zatartło: np. u **Hansa Beltinga**, który, dokonawszy analizy tekstu Prousta i obrazu Vermeera i zamieściwszy w swej książce reprodukcję omawianego fragmentu, jednocześnie pisze: „*De manière hypnotisante et avec une intensité croissante, Proust évoque ce « petit pan de mur jaune », le forçant à être en dépit de son absence du tableau réel*” (*Le chef-d'œuvre invisible*, przeł. M. N. Ryan, Nîmes 2003, s. 303). Stąd nieporozumienia prowadzące aż do stwierdzeń, że „owego kawałka żółtej ściany w obrazie nie znajdziemy. Proust go wymyślił”.

<sup>37</sup> S. Freud, *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci*, Leipzig u. Wien 1910.

<sup>38</sup> J. Szczepińska-Tramer, *Wokół Tryptyku z Modeny El Greca*, [w:] *Twarzą w twarz z obrazem. Materiały Seminarium Metodologicznego SHS, Nieborów, 24–26 października 2002*, red. M. Poprzęcka, Warszawa 2003, s. 151–155. Obraz Leonarda, dziś przywrócony do świetności i rozstawiony dzięki wystawie „*La Sainte Anne, L'ultime chef d'œuvre de Léonard de Vinci*”, Paryż, Musée du Louvre, IV–VI 2012.

<sup>39</sup> G. Weitzman, *Colloque Daniel Arasse*, Paryż, Institut National d'Histoire de l'Art, 8–10 VI 2006.

naruszania pewności zastąpiły poszukiwania pewności, a w sytuacji kiedy niejawnie przyjmowana gra kulturowa mogła być zastąpiona tylko inną grą kulturową, przedmiotem uwagi stała się sama gra” (s. 77).

„Strategie, które można wyodrębnić w przypadku dekonstrukcji, polegają na wydobyciu organizujących myślenie pojęć, zakwestionowaniu ich hierarchii, wydobyciu elementów stłumionych (»tekstu drugiego«) i umożliwieniu osadzenia się w myśleniu wpływów czynników dotąd pomijanych” (s. 79).

A jeśli – i to jest, po „winie malarza” i „winie reprodukcji (fotografii)”, ostatnie nasze pytanie – to wszystko, o czym tu tak obszernie opowiadamy, jest „winą” niedoskonałości naszego spojrzenia i biorącej się z niej fałszywej interpretacji dzieła? Jeśli to wszystko: zwrot głowy dziewczyny przed wirginałem i spojrzenie Feliksa Jasieńskiego – tylko nam się zdawało? Istniejąca czy nie żółta ściana w *Widoku Delft* Vermeera, przed którą umarł Bergotte?<sup>36</sup> No, cóż: jedyne, co z tego wynika, to, że **zdać nam się mogło**. „Coś”, i „niewyraźna obecność”, o których pisze Wąs. A także „niepewność jest stanem stałym, chociaż stłumionym” (idem, *op. cit.*). Chciałabym, żeby mój artykuł tak właśnie został odczytany.

Kilka lat temu zdarzyło mi się mówić o błędzie popełnionym z powodu złego tłumaczenia tekstu Leonarda<sup>37</sup> (autorstwa Marie Bonaparte), przez ucznia i współpracownika Sigmunda Freuda w trakcie odczytywania treści *Św. Anny z Marią i Dzieciątkiem Jezus* da Vinciego<sup>38</sup>: to nie sęp, którego sylwetki Oskar Pfister dopatrywał się w obrazie, tylko kania usiadła na niemowlęcych ustach malarza; stąd kompletnie fałszywa nowa interpretacja obrazu. Błąd Pfistera z r. 1913 zauważył i sprostował dopiero w r. 1956 Meyer Schapiro. Dziś, za Gerardem Weitzmanem, myślę, że uczeń Freuda również miał rację, bo, jak w psychoanalizie, „błąd może mówić prawdę, a dokładność i prawda to nie jest to samo”<sup>39</sup> i nawet udowodniony, zawsze jest śladem **możliwości**. („Coś jest nieobecne, pozostaje jednak »coś« – pisał Wąs). Oczu otwartych – lub oczu zamkniętych. Twarzy zwróconej – lub twarzy skierowanej na wprost. Ujawnienie błędu w interpretacji nie jest już momentem, w którym historyk sztuki może z ulgą odłożyć pióro, myśląc, że zakończył pracę. Nieprawda. Historia dopiero w tym momencie naprawdę się zaczyna.

#### dr Joanna Szczepińska-Tramer

Była adiunkt w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego. Od r. 1969 mieszka stale we Francji. Była redaktor naczelna wychodzącej we Francji międzynarodowej publikacji *Répertoire d'Art et d'Archéologie*. Od r. 1993 na emeryturze. Zajmuje się malarstwem XIX i XX wieku. Autorka ok. 60 artykułów, opublikowanych w Polsce, we Francji, w Stanach Zjednoczonych i w Hiszpanii.