

HOMO RIDENS VERSUS HOMO SAPIENS



STEFAN CZYŻEWSKI

O śmiechu powiedziałem: „Szaleństwo”,
a o radości: „Cóż to ona daje?”

Eklezjastes, 2. 2.¹

Przedstawiona w tytule opozycja śmiechu i myślenia jest nieco prowokacyjnie sformułowaną tezą wyjściową do późniejszych szczegółowych rozważań, które z założenia doprowadzić mają do jej odwrócenia...

Czy opozycja ta istnieje realnie, czy jest tylko efektem problematyzowania refleksji intelektualnej nad tematem zachowań człowieka? Jest to pytanie równie aktualne, co retoryczne. Próbując jednak znaleźć punkt wyjścia, należy przywołać jeszcze jeden stan, w jakim może znaleźć się ludzki umysł – płacz. Łatwo zauważyć, że czas trwania umysłu w poszczególnych stanach: „myślenia” (nazwijmy go *neutralnym*), „płaczu” (nazwijmy go *elegijnym*), i „śmiechu” (nazwijmy go *weselnym*) jest proporcjonalnie zróżnicowany. Można sformułować konkluzję o znacznej przewadze czasu trwania tego pierwszego stanu względem zarówno drugiego, jak i trzeciego. Łatwo również zauważyć uniwersalność tej ogólnej konstatacji – uniwersalność w sensie indywidualnym i społecznym; dominującą doraźnie, jak też występującą procesualnie w historii, gdzie – z natury rzeczy – podlega ona różnorodnym modyfikacjom. Łatwo zauważyć także oczywiste spolaryzowanie emocjonalne, jakie zajmuje jednostka względem owych trzech stanów, ze zdecydowaną preferencją *stanu weselnego*. Praktyka doświadczenia codziennego nasycona jest jednak dominacją *stanu neutralnego*... dodać należy, że „na szczęście” *stan elegijny* występuje również stosunkowo rzadko jak i – tu „niestety” – *stan weselny*.

Z powyższych rozważań płynie dość oczywisty wniosek, że wszędzie tam, gdzie jest to możliwe i na wszelki możliwy sposób człowiek będzie unikał bycia w stanie *elegijnym*; starając się opuszczać również *stan neutralny*, będzie poszukiwał możliwości osiągnięcia *stanu weselnego*.

Na początku ważna uwaga porządkowa. Pojęcia oznaczające poszczególne stany mają charakter operacyjny w niniejszym tekście i pełnią rolę pewnego rodzaju skrótów myślowych wobec poszczególnych zagadnień. W rzeczywistości zakres, w jakim występują – to znaczy od jakiegoś nieokreślonego progu minimum do jakiegoś nieokreślonego ich maksimum – jak i dynamika przejść pomiędzy poszczególnymi poziomami wydają się być niemożliwe do sproblematyzowania. Uwaga ta obowiązuje również względem działania kategorii *ridens* i *sapiens*, których zakres funkcjonowania może przybrać – jeśli zastosujemy matematyczne określenia – poziom od „0” do „∞”... Łatwo wyobrazić sobie „śladowy” poziom śmiechu, który zachodzi tylko w umyśle, czyli bez uzewnętrznienia w mimice twarzy. Trudniej wyobrazić sobie „śladowy” poziom myślenia, pojmowany jako umysłowa kontrola nad rzeczywistością. Niemożliwe do wyobrażenia wydają się ich maksymalne ekwiwalenty w nieskończoności.

Pomimo że śmiech jest specyficznie ludzką formą wyrazu psychicznych zachowań, pomimo że jest zachowaniem, które aprobujemy i często świadomie wywołujemy, to w historii kultury można spotkać także krytykę tego zachowania. Mimo obecności tej krytyki historia literatury od zarania jest przecież również historią komedii, a ilość jej gatunkowych odmian wypełnia opisem kilka szpalt słowników literaturoznawczych². Arystoteles w *Poetyce* jest jednak dość powściągliwy i zdecydowanie więcej uwagi poświęca tragedii i kategorii *katharsis* niż komedii. *Komedie [...] jest naśladowczym przedstawieniem ludzi gorszych, lecz bynajmniej nie w aspekcie wszelkich ich wad, a tylko w zakresie brzydoty, której częścią jest śmieszność. To, co śmieszne, jest przecież związane z jakąś pomyłką lub z bezbolesnym i nieszkodliwym oszpecceniem, czego wymownym przykładem, żeby nie szukać daleko, jest brzydka i powykrzywiana, lecz nie wyrażająca bólu, maska komiczna*³.

Wiązanie *brzydoty* ze *śmiesznością* jest ważnym tropem istniejącym w historii śmiechu, ale należy to rozumieć nieco szerzej. Po

pierwsze, jako rodzaj reakcji na „oswojenie odmienności”, reakcji innej niż strach, który następuje po przekroczeniu bariery zagrożenia i dotyczy sytuacji znacznie rzadszych, ale też zarazem niechcianych – jeśli się wydarzą, mimo że unikane, często mają tragiczne skutki. Po drugie, poprzez tego rodzaju śmiech wyrażana jest własna przynależność do „normy” (podświadome autodowartościowanie) i równoczesna izolacja od „odmienności”. Dodać należy, że ten trop realizowany jest głównie poprzez odmiany śmiechu plebejskiego. Jeszcze w drugiej połowie XIX wieku Hugo wykorzystał ten trop w powieści, której bohaterowi w dzieciństwie handlarze dziećmi zniekształcili twarz, aby rozśmieszał ludzi na jarmarkach⁴. Występowanie odmian śmiechu plebejskiego zostało w kulturze sformalizowane przez instytucję *karnawału* i w tej postaci temat ten obecny jest niemalże w całej literaturze, choć w różnych wersjach. Między innymi pisał o tym przekonująco Bachtin⁵, wprowadzając pojęcie „karnawalizacji literatury”. *Karnawalizacja to według niego główny przejaw ludowej kultury śmiechu, wyrastający ze zwyczajów i tradycji karnawału. Polega ona na zawieszeniu (lub zakwestionowaniu) praw rządzących „normalnym” światem*⁶. Interesujące jest to, że właśnie literatura (głównie dramat) i, jak to określał Aleksander Jackiewicz, jej zwizualizowana forma – film⁷, są zdecydowanie najczęściej eksploatującymi komizm dyscyplinami sztuki. Dzieje się tak dlatego, że obie te dyscypliny rozwijają struktury narracyjno-czasowe, które umożliwiają procesualne zaistnienie i narastanie komizmu. W porównaniu z nimi aczasowe malarstwo – poza specyficznymi wyjątkami – można by wyłączyć z grupy mediów eksploatujących komizm. Należy jednak dodać, że rysunek i grafika, zwłaszcza w formie karykatury, częściowo tę nieobecność komizmu w plastyce niweluje.

Śmiech może być efektem wielu przyczyn, związanych z różnymi sytuacjami międzyludzkimi komunikowanymi w żartach i następującymi jako finał działań różnych osób; działań, które same

niekoniecznie muszą być śmieszne. Stosunek krytyczny do takich reakcji emocjonalnych, niezależnie od ich przyczyn, opiera się na braku zdolności podmiotu generującego ten typ reakcji do rozumnego stosunku do rzeczywistości. Czy rzeczywiście śmiech jest mniej rozumnym zachowaniem, typowym dla środowisk w jakimś sensie wyodrębnionych, reprezentujących ograniczony (w znaczeniu – zamknięty) typ światopoglądu? Środowisk plebejskich czy niedostatecznie wykształconych? Stosunkowo łatwo taki sąd sformułować, ale trudniej jest go obronić.

Trudność ta wynika z olbrzymiej złożoności zjawiska, które nie ma jednolitego charakteru dla wszystkich. Wystarczy przywołać np. komedie z Busterem Keatonem, Flipem i Flapem czy inną *crazy comedy* albo np. środowiskowo aprobowane dowcipy, aby łatwo wykazać brak uniwersalności kategorii komizmu. Historia literatury dostarcza wielu przykładów zarówno prozy, jak i dramatu, które również nie spełniają kryterium uniwersalności. *Lizystrata* Arystofanesa, *Mieszczanin szlachcicem* Molière'a czy *Pan Jowialski* Fredry, pomimo ich znaczenia dla historii literatury, nie są przykładami humoru uniwersalnego. Analogicznie jest z plebejskim humorem Rabelais'go i wieloma poematami heroikomicznymi obecnymi w całej historii literatury... Bez przytaczania większej liczby przykładów łatwo zakwestionować uniwersalność komizmu. Nie wszyscy śmieją się na „głupich” komediach i z „głupich” dowcipów, zwłaszcza tych, które łatwo zaklasyfikować do zbioru niespełniającego tak zwanych norm „dobrego wychowania”.

Pejoratywnie zabarwiona ocena śmiechu jako typu ludzkiego zachowania wynika jeszcze z innego uwarunkowania. Jak już wyżej zostało powiedziane, *stan elegijny* i *stan weselny* są niestandardowe dla ludzkiego zachowania; są swego rodzaju „odstrojeniem” normy wyznaczonej przez *stan neutralny* – są emocjonalne w ich istocie, czyli trudne do kontroli, nie są racjonalne. Historia malarstwa portretowego,

zwłaszcza w odmianie portretów oficjalnych i spersonifikowanych, dostarcza tylko przykładów *stanu neutralnego*, w jakim znajdują się osoby portretowane...⁸ Na marginesie – można zaryzykować tezę, że to fotografia, zwłaszcza jej dynamiczny w XX wieku rozwój i upowszechnienie („plebejskość”), wylansowała portret z uśmiechem jako standard.

Panuje powszechnie wiara, że zdrowy rozsądek – ekwiwalent *stanu neutralnego* – nigdy nie zakłóca obrazu świata dostarczonego jednostce przez zmysły; *stan elegijny* i *stan weselny* są natomiast zakłóceniami tego obrazu. Tu uwaga konieczna, gdyż dotyczy zagadnienia odmiennego od treści niniejszego tekstu i niezwykle obszernego, co usprawiedliwia brak dalszego rozwijania tego wątku. Ów obraz świata z konieczności należy rozumieć jako zespół identyfikacji i klasyfikacji danych zmysłowych zestereotypizowanych w danej grupie społecznej, na danym szczeblu rozwoju jej kultury. Chodzi tu o zakres normy wyznaczanej przez *stan neutralny* i dalej, o progi swego rodzaju od niej „odstrojenia”.

Złożoność problematyki zachowań ludzkich, w kontekście tematyki niniejszego tekstu, była na przestrzeni dziejów przedmiotem zainteresowania filozofów i badaczy kultury. Należy przywołać choćby dwudziestowiecznych: Bergsona⁹ i Huizingę¹⁰. Jednocześnie należy nadmienić, że ich teksty nie uprościły tej skomplikowanej problematyki.

Z jednej strony mamy Rabelais'ego, który w inwokacji do *Gargantui* i *Pantagruela* deklaruje: *Lepiej śmiechem jest pisać niż łzami. Śmiech to szczerze królestwo człowieka*¹¹ i maksymę paryskiej Opery Komicznej: *castigat ridendo mores*¹², jak również staropolskie przysłowie: *Dobry żart tynfa wart*¹³; z drugiej strony zaś np. zapiski Michaiła Zoszczenki z listów i notatek, wymownie zatytułowane *Piękno nigdy nie bywa śmieszne*¹⁴. Mamy też Biblię – *Bo czym trzaskanie cierni [płonących] pod kotłem, tym jest śmiech głupiego*¹⁵. Kohelet w innym miejscu bardziej radykalnie stwierdza: *Lepszy jest smutek niż śmiech*¹⁶. Dziś przymiotnik „lepszy”

zamienilibyśmy prawdopodobnie na „bardziej dostojny” czy „mądry”, itp. Wielokrotnie w *Biblii*, a zwłaszcza w *Nowym Testamencie*, występuje kategoria *radości*, która jest doświadczeniem osobistego spotkania Boga w wierze, ale nie ma to nic wspólnego z kategorią *śmiechu*. *Nowy Testament* przedstawia Chrystusa płaczącego, ale brak jest sytuacji, w których śmiałyby się... Idealistyczny charakter tekstów biblijnych, odczytywanych jako normatywne wyznaczniki ludzkich zachowań, sprawia, że zawsze były i są bardzo odległe od doświadczeń życia, w którym obok siebie występują wspomniane wyżej trzy stany: *weselny*, *neutralny*, i *elegijny*. To sąd ogólny, pomijający wewnętrzne różnicowania kardynalne i niuanse odmienności w obrębie każdego z tych pojęć.

Jesteśmy świadomi np. takich zachowań ludzkich, które w rezultacie zakłopotania wywołują reakcję przykrywającą owo zakłopotanie śmiechem, który redukuje stres i rozładowuje sytuację. Śmiech ten wówczas ma charakter zastępczy, obronny i, co warto podkreślić, nie powodują go śmieszne sytuacje. Istnieje, ale ma raczej sztuczny charakter, jest on bowiem wyrazem – co interesujące – bezradności.

„Normalny” śmiech króluje jako reakcja na komizm w tym celu zorganizowany, wytworzony w języku danej dyscypliny artystycznej. Tak rozumiany komizm jest jednym z rodzajów przeżycia estetycznego, a jego oddziaływanie – jak się przyjmuje – jest ograniczone tylko do obszaru sztuki¹⁷. Dla pojawiających się samoistnie w różnych międzyludzkich sytuacjach elementów powodujących śmiech zarezerwowano nazwę *śmieszność*. Konstrukcyjny charakter tak wydzielonego komizmu pociąga za sobą aprobatę konwencji, w jakiej sytuacja komiczna jest zrealizowana. Podkreślić tu należy siłę tej konwencji, która bardzo często nie odnosi się do realiów zewnętrznych, często ignoruje przyczynowo-skutkowy bieg wydarzeń, wszelkie prawa fizyki i logiki, rządzi się własną *licentia poetica*.

Teza o komizmie jako rodzaju przeżycia estetycznego i ograniczenie jego funkcjonowania do obszaru sztuki pociąga za sobą

konsekwencje przyjęcia twierdzenia, że funkcjonowanie sztuki powiązane jest z eksploataowaniem kategorii *sapiens*. Jest to pozorna sprzeczność z doktryną Huizingi, który istnienie sztuki wiąże z formami kategorii *ludens*. *Zabawa i gra leży, jak już stwierdziliśmy, poza granicami rozsądku życia praktycznego, poza sferą konieczności i korzyści*¹⁸. Huizinga akcentuje rodzaj kulturotwórczych motywacji ludzkich działań, jednocześnie jednak podkreśla brak praktycyzmu w tych działaniach – na początku swego tekstu stwierdza: [...] *zabawa nie jest rozumna*¹⁹. Jeżeli przyjąć takie twierdzenie, to należy zastrzec, że określenie „nierozumna” powinno być rozumiane jako równoważne pojęciu „emocjonalna”, czyli poza kontrolą rozsądku, niezgodna z codziennym doświadczeniem.

A sztuka? Trudno przyjąć, że też nie jest rozumna... nawet częściowo, istnieje przecież nieformalny podział twórców na intuicjonistów i intelektualistów. Jednak funkcjonowanie sztuki nie może być wyabstrahowane od oparcia o funkcjonowanie kategorii *sapiens*, gdyż wynika to – a nie trzeba tego udowadniać – z konwencyjności sztuki oraz wszystkich jej hipotetycznych i zrealizowanych, często spektakularnych sproblematyzowań. Dotyczy to dzieł – zarówno *ex ante*, jak i *ex post*, jak również procesów ich funkcjonowania – zarówno po stronie twórcy, jak i odbiorcy (niniejszy tekst dotyczy praktycznie tylko odbiorcy).

Mniej radykalny sąd uwzględniałby dwa etapy w percepcji sztuki: inicjujący (racjonalny), kiedy ujawnia się konieczne rozumienie konwencji (*sapiens*) i przeżywający (emocjonalny), kiedy, zwłaszcza w jego finale, ujawnia się funkcjonowanie kategorii *ridens*. Aby procedura ta przebiegała bez zakłóceń, oczywista jest konieczność posiadania przez odbiorcę szeregu kompetencji – zarówno ogólnych, typu kulturowego, dzięki którym następuje rozumienie i akceptacja konwencji, jak i szczegółowych, typu warsztatowego, dzięki którym dyskurs twórca-odbiorca otwiera się na płaszczyźnie metajęzykowej.

To jest w obszarze sztuki szczególny rodzaj działań, które, eksploatując kategorię *sapiens*, również eksploatują kategorię *ludens*, ale na niejako wglębny poziomie – występuje ona tu jako kategoria wtórna. Działania te odnoszą się bowiem nie do prostej reakcji *psyche* generującej stan emocjonalny typowy dla kategorii *ridens*, lecz umożliwiają zaistnienie tego stanu, generowanego jako efekt procesów inteligibilnych. Działania te – jak to wyżej zostało wspomniane – adresowane są do wyodrębnionej i stosunkowo niewielkiej liczby odbiorców, tych tylko, którzy w sposób świadomy zdolni są uruchomić kategorię *ridens*, jako rezultat *ratiocinatio*. Końcowy efekt odbioru jest stanem emocjonalnym analogicznym jak dla kategorii *ridens*, ale w tym przypadku funkcjonującej na podstawie oddziaływań z innych źródeł. Stan ten charakteryzowany jest przez szczególny sposób jego osiągania; jest wynikiem koniecznego przekroczenia prostej reakcji *psyche*, przekroczenia rozszerzonego o formy działania innej kategorii, kategorii *intelligens*.

Logika całości dotychczasowych uwag, przeprowadzonych od bardzo ogólnych do szczegółów selektywnie wypreparowanych, wymaga w tym miejscu obudowania przykładami. Dla klarowności wводу pochodzić one będą z jednego tylko medium – malarstwa. Ta dyscyplina sztuki jest trwale obecna w historii kultury śródziemnomorskiej, z czytelnym i powszechnie akceptowanym procesem ewolucyjnym funkcji, jakie pełniła w historii.

Przykłady te jednak, aby udowodnić powyższy model, zostały arbitralnie dobrane i należy zastrzec, że ani nie wyczerpują całości istniejącego zbioru, ani nie tworzą zbioru wewnątrznie zamkniętego. Selekcja tych przykładów przeprowadzona została poprzez wyodrębnianie takich obrazów, które realizują funkcje dodatkowe względem – w danym momencie rozwoju malarstwa – funkcji podstawowych. Chodzi o rodzaj uporządkowania naddanego, czyli że obraz realizuje funkcje: przedstawiającą, poznawczą, estetyczną, itd. na

poziomie podstawowym, wyznaczonym przez konwencje kulturowe. Poziom ten zostaje wzbogacony rozszerzeniami tych funkcji, czytelnymi dla odbiorców posiadających odpowiedni poziom kompetencji. Rozgrywa się to na obszarze, na którym głównie następuje przekraczanie oczywistych (obowiązujących) form konwencji – na obszarze formy. Najciekawsze, że to, co rzadkie, niecodzienne, czego jest mało, jest także tym, co stanowi przeciwieństwo wobec zestereotypizowanego systemu oczekiwań odbiorcy. Ta sytuacja stwarza paradoks percepcyjny.

Paradoksy to wypowiedzi sprzeczne z powszechnym mniemaniem – mówi tytuł anonimowego dzieła opublikowanego w Paryżu w 1553 roku. Para-doxa przeciwstawiają się doxa. Szokują, atakują zmysł wspólny. Paradoks jest więc sprawą odbioru. Zwracał na to uwagę już Arystoteles w jednym z fragmentów Poetyki: uczucia wzbudzone przez tragedię, mówi, są tym bardziej gwałtowne, im bardziej wydają się sprzeciwiać opinii powszechnej (para ten doxan). Paradoks wywiera większy wpływ na widza, słuchacza czy też, ogólnie mówiąc, odbiorcę niż norma. Każdy paradoks należy do techné. Zachęca odbiorcę do sprawdzenia prawdziwości twierdzenia oraz do ujawnienia mechanizmu, który je umożliwił²⁰.

Ten nieco długi cytat usprawiedliwiony jest nie tylko tym, że jego treść jest kwintesencją zasady doboru przykładów w niniejszym tekście, lecz także tym, że spina starożytność, renesans i współczesność poprzez nadanie wysokiej rangi *odmienności* – kluczowej dla istnienia sztuki kategorii.

Przykłady zebrane zostały w trzech zasadniczych grupach, w obrębie których dominują wspólne cechy charakterystyczne, różne dla poszczególnych grup, lecz równocześnie wszystkie wskazują *odmienność* przykładów od „mainstreamu” malarstwa w dziejach kultury. Zastrzec należy, że zarówno wydzielenie grup, jak i predestynacja do nich poszczególnych przykładów są arbitralnie. W bardzo obfitej literaturze dotyczącej tego tematu²¹, przywołującej często te same przykłady, można spotkać odmienne ich interpretacje. Perspektywa

niniejszego tekstu faworyzuje osiągnięcie w danym przykładzie *odmienności*²² sfunkcjonalizowanej do zaistnienia pola dla kategorii *intelligens* – stąd usprawiedliwienie dla owej arbitralności.

**AUTOTEMATYZM, CZYLI MALARSTWO O OBRAZACH,
MALARZU I MODELU**

MALARSTWO O OBRAZACH...

Wstępne zawężenie grupy przykładów tylko do malarstwa, którego tematem są inne obrazy, pociąga za sobą oddzielenie malarstwa przedstawiającego proces malowania, jak również konwencję obrazu jako przedmiotu (te przykłady będą w następnej grupie). Tak określona grupa przykładów jest zestawem, w którym „gra z formą” skutkująca *odmiennością*, jest prowadzona w stosunkowo niewielkim zakresie. W przypadku tych obrazów można odnieść powierzchowne wrażenie, że pierwszoplanowo dominuje ich zawartość treściowa, ale jednak jest to jednak specyficzna – właśnie ze względu na temat – odmiana formy malarstwa.

Historia malarstwa dostarcza tu wielu przykładów. Od śladowego zaistnienia obrazu w obrazie jako np. elementu tła, poprzez obraz/y istniejące jako temat obrazu, do obrazu będącego rodzajem rekwizytu pełniącego rolę w narracji. Wydzielenie takich „podgrup” uniemożliwia szeregowanie przykładów według porządku chronologicznego²³. Nie jest on tu jednak konieczny – tekst nie ma charakteru studium historycznego. Daty powstania obrazów podane w przypisach stają się źródłem istotnej, choć oczywiście i nie najważniejszej informacji. Otóż tworzenie obrazów, których tematem są inne obrazy, jest praktycznie obecne w historii malarstwa nowożytnego od jej początku.

Najwięcej jest przykładów, w których obrazy występują jako elementy tła. Czasem jest to rzeczywiście śladowa obecność obrazu, nawet tylko jako jego fragment, odcięty krawędziami płótna, np.: Jan Vermeer, *Młoda kobieta przy szpinecie*²⁴, Henri Matisse, *The Red*

Room²⁵; czasem obecność ta jest zmarginalizowana poprzez przyjęte rozwiązanie kompozycyjne: Pieter de Hooch, *Interior of a Ditch House*²⁶, Richard Hamilton, „*Just What Is it That Makes Today's Homes So Different, So Appealing?*”²⁷; czasem zmniejszona jest ich czytelność na skutek przyciemnienia i niższego poziomu opracowania szczegółów względem tematu głównego: Wiliam Hogarth, *Modne małżeństwo*²⁸, Francisco Goya, *The Family of Charles IV*²⁹. W tej podgrupie istnienie obrazu w obrazie nie jest szczególnie wyeksponowane – jest on po prostu elementem scenerii. W wielu sytuacjach percepcyjnych może zostać wręcz niedostrzeżony.

Przykłady obrazów podgrupy drugiej, w których obraz/y istnieje/ją jako temat, zaczęły być bardzo popularne od początku wieku XVII. W wielu z nich temat ten jest dodatkowo podkreślany tytułem, co stanowi interesującą tautologię, gdyż na niektórych obrazach przedstawianych jest ponad 40 (sic!) obrazów, np. dzieło Davida Teniersa Młodszego *Arcyksiążę Leopold Wilhelm w swojej galerii obrazów w Brukseli* zawiera 47 obrazów³⁰ – ich dominacja tematyczna jest pierwszoplanowo czytelna. Liczba przedstawianych obrazów nie jest tu jednak kryterialna, a tytuł dopowiada szczegóły informacji dotyczącej kontekstu prezentowanej sytuacji. Ponad 40 obrazów przedstawił także Willem van Haecht w dziele *Galeria Corneliusa van der Gheesta*³¹, podobnie Henry Singelton w pracy *Członkowie akademii podczas walnego zgromadzenia*³². W trakcie oglądania tych obrazów następuje pewnego rodzaju dyskomfort percepcyjny. Wynika on z naturalnego uwarunkowania procesu percepcji, w którym istnieje tendencja do hierarchizacji poszczególnych elementów obrazu, która faworyzuje twarz/postać człowieka względem innych elementów. Dyskomfort ten jest efektem atrakcyjności wizualnej namalowanych obrazów, których ilość, jak również czytelność ich szczegółów, konkuruje z postaciami na obrazie będącymi *de facto* jednak ważniejszymi. W XIX-wiecznej wersji tego tematu zjawisko to już nie występuje.

Francis-Joseph Heim w obrazie *Karol X wręczający odznaczenia na Paryskim Salonie*³³ przedstawił w planie ogólnym sytuację we wnętrzu, stosując klucz warsztatowy polegający na przyciemnieniu górnych partii obrazu (tj. tam, gdzie powieszono są obrazy) i rozjaśnieniu twarzy postaci, nadając im w ten sposób prymarność percepcyjną. Warto dodać, że obraz ten ma wymiary 173 x 236 cm.

Najciekawsze w grupie „malarstwo o obrazach” są obrazy podgrupy trzeciej, na których obraz jest rodzajem rekwizytu pełniącego główną rolę w narracji, czasem nawet stając się jedynym tematem. Przykłady można znaleźć zarówno bardzo odległe – np. Annibale Carracci, *Autoportret*³⁴ z około 1590 roku, przedstawiający obraz stojący na sztalugach, będący autoportretem malarza – jak również bardziej współczesne: René Magritte, *La Révolution*³⁵, gdzie dominuje obraz przedstawiający chmury na niebie – również umieszczony na sztaludze na tle fragmentu ciemniejszego muru. Oba przykłady prezentują rozwiązanie twórcze dające się odczytać jako wręcz manifestacja powodu powstania obrazu, jakim jest przedstawienie namalowanego drugiego obrazu. Oczywiście, obrazy te należą do odmiennych epok i poetyk oraz obciążone są absolutnie odmiennymi konotacjami. Pierwszy jest *de facto* autoportretem Carracci’ego i... obrazu, drugi jest w surrealistycznym stylu pytaniem o konwencję malarstwa przedstawiającego. Jednak zestawienie w niniejszym tekście akcentuje tylko jedną rzecz wspólną – obraz jako temat obrazu.

Nie jedyny, ale też pierwszoplanowy motyw – pomimo pewnej kolizji z tytułem – istnieje np. w *Widoku Toledo*³⁶ El Greca, gdzie na tle odległego widoku miasta silnie oddziałujący pierwszy plan stanowi trzymany w rękach (jakby pokazywany widzowi) plan Toledo. Także w *Interior in the Morning*³⁷ Fausto Pirandella głównym motywem obrazu namalowanego w surrealistycznej poetyce jest przeskalowany obraz, będący wydartą z gazety fotografią.

Typowy przykład *obrazu* jako rekwizytu w obrazie stanowi dzieło Canaletta *Plac przed kościołem San Giacomo di Rialto w Wenecji*³⁸, gdzie przedstawiona jest scena rodzajowa plenerowej wystawy/sprzedazy malarstwa. Obrazy będące rekwizytami (tylko cztery) o wielkości mniejszej niż postać człowieka, umieszczone, co prawda, w lewym dolnym mocnym punkcie kompozycyjnym, są trudno dostrzegalne wśród olbrzymiej ilości szczegółów totalnego planu placu, z fasadą kościoła sięgającą około połowy wysokości obrazu.

Z innych powodów ciekawe jest rozwiązanie dokonane przez Maksa Ernsta w dziele *Dzień i noc*³⁹. Sześć wewnętrznych obrazów przedstawia kontynuacyjnie tę samą treść, co cały obraz, czyli istnieją dlatego, że wydzielają je ich namalowane ramy. Ernst wzmacnia wizualną odrębność tych obrazów poprzez ich rozjaśnienie i zwiększenie w nich nasycenia koloru. Jest jeszcze siódmy obraz, tak samo wydzielony, lecz nie kontynuuje on rzeczywistości obrazu głównego, ukazując rodzaj jej lustrzanego odbicia.

Spektakularny w tym kontekście jest obraz Diego Velazqueza *Chrystus w domu Marty i Marii*⁴⁰. Tu, ze względu na przyjęte rozwiązanie podwójnej sytuacji narracyjnej, należy podkreślić czas jego powstania, datowany na rok 1620. Przedstawia on dwie rzeczywistości: jedną, wyznaczoną przez podwójny portret postaci na pierwszym planie i rekwizyty typowe dla wnętrza kuchennego (scena rodzajowa) i drugą, którą stanowi treść obrazu umieszczonego w głębi na ciemnej ścianie. Treść ta jest faktycznie w pełni czytelną ilustracją tytułu obrazu głównego – przedstawia Chrystusa i dwie siostry. Pola powierzchni obu obrazów są w stosunku do siebie w proporcji 80% do 20%, ale rozjaśnienie wewnętrznego obrazu, zarówno w stosunku do okalającej go ciemnej ściany (znaczące – tylko skąd na nim tak dużo światła?), jak i w stosunku do postaci i rekwizytów pierwszego planu, wymusza preferencję percepcyjną dla sytuacji opisywanej przez tytuł. Wspomniane wyżej podkreślenie daty powstania obrazu wydaje się uzasadnione.

Wielość stosowanych w dziejach malarstwa sposobów umieszczenia obrazów w obrazach zda się graniczyć z ilością tego typu przypadków. Powyższe przykłady zostały wybrane – jak to już zostało zastrzeżone – arbitralnie, jednak z próbą selekcji tych obrazów, w których umieszczony wewnątrz obraz pełni funkcję „samozwrotną”. Oznacza to, że oglądanie całego obrazu z uwagą i zrozumieniem powoduje tematyzację wewnętrznego obrazu, spełniając warunek konieczny dla założeń niniejszego tekstu.

MALARSTWO O MALARZU...

Tematyka ta jest praktycznie zawsze obecna w historii malarstwa; realizowana w różnorodnych formach i wariantach, swoje apogeum miała w XVI i XVII wieku. W czasach, kiedy malarze zaczęli w praktyce stosować osiągnięcia świadomości medium⁴¹.

Dla potrzeb niniejszego opracowania pominięta zostanie bardzo duża grupa portretów i autoportretów malarzy, przedstawiających poszczególne sylwetki w zbliżeniach. Portrety te nie różnią się formą od portretów innych osób i dopiero szczegółowa wiedza kontekstowa pozwala na wyodrębnienie podobizn malarzy. Jako przykłady zostaną użyte obrazy przedstawiające portrety sytuacyjne, w których jeśli postać malarza jest w planie bliskim, to umieszczona jest w szerszym otoczeniu wnętrza pracowni, najczęściej podczas malowania. Obrazy te stają się niejako portretem malarza i równocześnie portretem malarstwa i procesu malowania.

Pośród wielu możliwych przykładów można znaleźć takie, które noszą cechy przedstawień obiektywnych i niespersonifikowanych. W tej grupie prezentowana jest sytuacja malarska na zasadzie rozszerzonego autotematyzmu.

Zacząć wypada od rysunku Dürera *Rzemieślnik wykonujący perspektywiczny rysunek leżącej kobiety*⁴², sprawiającego wrażenie li tylko ilustracji problemu, który w owych czasach nie był tak oczywisty – a więc od rysunku o funkcji definitywnie informacyjnej.

Zdecydowana większość przykładów w tej grupie realizuje funkcje informacyjne – przedstawia, jak wygląda wnętrze pracowni i proces malowania, ale nie jest to funkcja dominująca. Znacznie ważniejsze są wszelkie inne funkcje malarstwa, od czysto dekoracyjnej po ekspresyjną. Prezentacje te są przedstawieniami sytuacji ogólnych, nienacechowanych personalnie, nie są związane z żadnym konkretnym obiektem, a jeśli nawet, to nie jest to istotne – jest on anonimowy. Oto kilka przykładów, które prezentują sceny rodzajowe w pracowniach: Jan Mien-se Molenaer, *Scena w atelier*⁴³, Michiel Sweerts, *Pracownia malarska*⁴⁴; sceny z zarejestrowanym procesem malowania: Joos van Craesbeeck, *Scena w atelier*⁴⁵, Pieter van Laar, *Karczma dla artystów w siedemnastowiecznym Rzymie z karykaturami na ścianie*⁴⁶, także Adriaen van Ostade, *Malarz w pracowni*⁴⁷ i wiele innych.

Ciekawą grupę stanowią już nie tak licznie reprezentowane obrazy, na których malarz przedstawia innego malarza w trakcie malowania. Tu również możliwy jest przekrój historyczny: Niklaus Manuel Deutsch, *Święty Łukasz malujący Madonnię*⁴⁸; Auguste Dominique Ingres, *Rafaël i La Fornarina*⁴⁹; Édouard Manet, *Monet malujący w łodzi*⁵⁰. W stosunku do tych obrazów trudno byłoby udowodnić tezę o obiektywizmie ich przedstawiania, trzeba natomiast podkreślić fakt spersonifikowania bohatera.

Historia malarstwa na przestrzeni dziejów dostarcza przykładów autoportretów, które można nazwać pośrednimi. Chodzi o taką obecność malarza, która nie wynika z jego przynależności do świata przedstawianego na obrazie. Realizowana jest ona w postaci niejako efektu ubocznego, poprzez odbicia w lustrzanych powierzchniach przedmiotów przynależących do świata obrazu. Do przykładów tej grupy należy jeden z najsłynniejszych obrazów, ikona kultury europejskiego malarstwa – *Portret małżonków Arnolfinich*⁵¹ Jana van Eycka. Warto podkreślić rok powstania – 1434, w kontekście stanu ówczesnej wiedzy o optyce i geometrii wykreślnej. Pośrodku ściany, za bohaterami, wisi wypukłe lustro, w którym obja się wnętrze

i ich postacię tyłem, a dalej, w głębi lustrzanego odbicia, znajdują się słabo czytelne dwie inne postaci (świadczenie zaślubin?) z których jedną jest van Eyck. Autor obrazu *nie jest tu obecny (to znaczy w lustrze) jako „malarz”, ale jako „świadek”*⁵². Nad lustrem bowiem widnieje napis „Jan van Eyck był tutaj”⁵³. Odbicie malarza, najczęściej w wypukłym lustrze lub powierzchni szklanej, jest w dziejach malarstwa stosunkowo popularne, np. Pieter Claesz, *Martwa natura ze szklaną kulą*⁵⁴ z początku XVII wieku czy Hannah Höch, *Szklane naczynia*⁵⁵ z roku 1927.

Największą liczbę przykładów tej grupy stanowią autoportrety bezpośrednie, to jest takie, w których autor obrazu portretuje siebie w sytuacji, która w całości tworzy świat przedstawiony obrazu. Oto kilka przykładów tego rodzaju, poczynając od ewenementu, jakim jest jedyna kobieta w tym zmaskulinizowanym świecie – Marie-Louise Elisabeth Vigée-Lebrun, *Autoportret*⁵⁶, obraz nieco idealizowany kompozycją i spojrzeniem młodej malarki skierowanym do widza, nie na sztalugi.

Wielu artystów wykonywało swoje autoportrety kilkakrotnie; wielu w sytuacjach „pozamalarskich”. Dla potrzeb niniejszego tekstu ważne są te autoportrety, które są również portretami malarstwa. Wszyscy wielcy malarze należą do tej grupy twórców. Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *Pracownia Rembrandta*⁵⁷ – malarz w planie pełnym, z dystansu, spogląda na niewidoczny dla widza obraz na sztaludze; i inny jego autoportret, w technice akwaforty, swobodny, w bliskim planie, tym razem z żoną, spontanicznie naszkicowany (rylec w lewej ręce): *Rembrandt and His Wife Saskia*⁵⁸.

Oficjalna sytuacja dworskiego malarza, jakim był Diego Velazquez, przedstawiona została na obrazie *Panny dworskie*⁵⁹ – następnym przykładzie ikonizacji kulturowej obrazów. Podobnie słynne są: Jan Vermeer van Delft, *Pracownia własna*⁶⁰; Francisco Goya, *Autoportret*⁶¹ czy Gustave Courbet, *The Artist's Studio*⁶².

Powyższe obrazy namalowane są w konwencji realistycznej, dostarczają zatem informacji o szeroko pojętym malarstwie i materialnych kontekstach jego funkcjonowania. Ten typ malarstwa nie wyczerpuje zagadnienia autoportretu. Trudno wyobrazić sobie autoportret w malarstwie abstrakcyjnym i ze zrozumiałych względów jest to niemożliwe, ale w przedstawiającym malarstwie surrealistycznym temat autoportretu nie jest obcym. Salvador Dalí i jego *Impression of Africa*⁶³ oraz *The Ecumenical Council*⁶⁴ to tylko dwa przykłady twórczości autoportretowej genialnego surrealisty. Namalowane z rozmachem bezgranicznej wyobraźni, zachowują wręcz hiperrealistyczne podobieństwo do autora. Inny z wielkich surrealistów – René Magritte – tak werystycznego podobieństwa nie zachowuje: w *Attempting the Impossible*⁶⁵, realizuje nie podobieństwo fizyczne, ale poetycki ekwiwalent stanu emocjonalnego.

MALARSTWO O MODELU...

Portret jest jednym z najbardziej skonwencjonalizowanych głównych toposów malarstwa. Dowód takiego twierdzenia jest prosty i oczywisty, gdyż wynika z konieczności dostarczenia za pośrednictwem obrazu wizualnych informacji o modelu. Podobieństwo, jak twierdził już Michał Anioł, nie jest jednak warunkiem *sine qua non*. – [...] *Za tysiąc lat i tak nikt nie będzie znał różnicy*.⁶⁶ Podobnie sądzono w XVIII wieku i później. Podstawową funkcją portretu wydaje się być jego „zastępczość” (to nie znaczy podobieństwo) względem modelu, czyli respektowanie reguł konwencji formalnych i stosowanie estetyki zapewniającej realizm odwzorowania. Dla porównania: w pejzażu – także jednym z głównych toposów malarstwa – stopień skonwencjonalizowania nie jest już tak wysoki. Wystarczy porównać malarstwo Johna Constable’a i Williama Turnera. Obaj w tym samym okresie tworzyli pejzaże, lecz w różnych estetykach, co skutkowało bardziej realistycznymi obrazami Constable’a i bardziej emocjonalnymi (by

nie użyć określenia – abstrakcyjnymi) Turnera. Takich różnic w obrazowaniu nie ma w malarstwie portretowym. Tu obowiązuje realizm przedstawienia, choć nie jest konieczne – raz to jeszcze podkreślmy – podobieństwo.

W kontekście założeń niniejszego tekstu przykłady odstępstw od reguł portretowania wydają się tym bardziej cenne. Pomimo powyższych zastrzeżeń, historia portretowania dostarcza szereg tyłuż różnorodnych, co nietypowych elementów, które zaświadcza o bogactwie i wielorakości form malarstwa portretowego. Do jednych z najciekawszych należą dość nieliczne portrety wielokrotne. Umieszczano na jednym obrazie kilka wizerunków tej samej osoby, w tej samej skali, jednocześnie: *en face* i z profilu. Kilka przykładów tego typu stanowi tu bardzo wartościowy materiał: Lorenzo Lotto, *Potrójny portret złotnika*⁶⁷; Philippe de Champaigne, *Potrójny portret kardynała Richelieu*⁶⁸; Anton van Dyck, *Potrójny portret Karola I*⁶⁹; Hyacinthe Rigaud, *Potrójny portret matki*⁷⁰ i nieco odbiegające w metodzie konstrukcji portretu: Tycjan, *Alegoria roztropności*⁷¹ (trzy postacie – dziad, ojciec, syn) i Francis Bacon, *Trzy studia do portretu Isabel*⁷² (faktycznie tryptyk).

Jeżeli w portrecie wielokrotnym realizowano całościowo podobieństwo niejako „na wyższym poziomie”, to można by zapytać, dlaczego jest on tak rzadki. Odpowiedź jest prostsza niż mogłoby się wydawać. Otóż na poziomie werystycznym wielokrotność w portrecie ewokuje pytanie o tożsamość modelu, banalnie sprowadzone do kwestii: „która to z przedstawionych postaci?” – nie zostaje więc spełnione kryterium „zastępczości” które się rozmywa.

Poza formą portretów wielokrotnych istnieją także pojedyncze przykłady odstępstw od reguł portretowania, równie ciekawe, czasem spektakularne.

Tycjan w *Portrecie arcybiskupa Filippa Archinta*⁷³ zastosował niecodzienne rozwiązanie, jakim jest przysłonięcie portretu w połowie

pionową półprzezroczystą zasłoną (jest ona bardzo realistycznie namalowana). Zasłona została wprowadzona jako metafora faktu śmierci arcybiskupa w trakcie wykonywania portretu. Nie do końca ma to znaczenie, czy odbiorca wie o tym. Ulegamy sile wyrazu plastycznego i niecodzienności inscenizacji.

Obok akademickiego nurtu portretowania, w XX wieku malarze modernizmu ostatecznie przestali respektować funkcję „zastępczości” portretu względem modela, a surrealiści (Magritte, Dalí) przesunęli funkcje portretu na dotychczas nieznanne obszary. Portret malarski stał się bardziej świadectwem afiliacji do danego kierunku i portretem swego twórcy, niż portretem modela! Przykłady takich obrazów: René Magritte, *Powielanie zabronione*⁷⁴ (model tyłem stojący przed lustrem, w którym widoczne jest, jego odbicie, także z tyłu) i Salvador Dalí, *Dalí odwrócony plecami malujący Galę odwróconą plecami*⁷⁵ (tu tytuł wyjaśnia wszystko) dostarczają przekonujących argumentów, aby tezę tę udowodnić.

METAJĘZYKOWOŚĆ, CZYLI MALARSTWO O KONWENCJI OBRAZU I MALOWANIA

Ta grupa prac wydaje się najciekawsza, ale należy nadmienić, że ich atrakcja intelektualna, by zaistnieć, wymaga wysokiego poziomu kompetencji różnego typu: od warsztatowych (związanych z malarstwem), poprzez kulturowe (sankcjonujące normy i konwencje – nie tylko malarstwa), po filozoficzne (konstituujące wiedzę o poznaniu zarówno zmysłowym, jak i umysłowym). Ponadto wymagana jest także aktywność dyskursywna i ciekawość poznawcza.

Bartolomé Estebán Murillo, w obrazie *Początki malarstwa*⁷⁶, przedstawia inscenizację antycznej przypowieści o powstaniu malarstwa jako tworzeniu obiektów zastępujących ich oryginały. Pliniusz podaje, że w Koryncie, [...] *garncarz, i to za sprawą córki, która zakochana w pewnym młodzieńcu, gdy ten wybierał się w daleką drogę, cień jego*

*twarzy rzucony przez światło latarni zakreślił na ścianie konturami.*⁷⁷ Murillo ilustruje czynność obrysowywania cienia, ale umieszcza na obrazie jeszcze kilka postaci w takich pozach, jakby komentowały obserwowane wydarzenie. Rozwiązanie zastosowane przez Murilla można interpretować w ten sposób, że odkrycie możliwości kopiowania nie pozostało tylko sprawą garncarza Butadesa, jego córki i jej ukochanego, stało się znane i dostępne innym ludziom, kulturom i cywilizacjom.

Problematyzacja tych zagadnień jako kwestii do dyskusowania i rozstrzygalnych na płaszczyźnie dyskursu językowego jest czymś oczywistym. Murillo jednak dokonuje tego poprzez malarstwo, traktując te zagadnienia jako „wewnętrzne”, w konsekwencji stosując dyskurs metajęzykowy.

Innym kardynalnym zagadnieniem jest kwestia konwencji obrazu. Od czasu renesansu była ciągle obecna, ale dyskusja również odbywała się głównie na płaszczyźnie dyskursu językowego. Jeszcze w czasach przełomu XIX i XX wieku problem był aktualny. Większość akceptowała treść słynnego sądu Maurice'a Denisa: *Pamiętać, że obraz, zanim stanie się koniem bitewnym, nagą kobietą lub jakąkolwiek inną anegdotą, jest przede wszystkim powierzchnią płaską pokrytą farbami w określonym porządku*⁷⁸. Odrębność obrazu jako przedstawienia odbicia rzeczywistości i obrazu jako przedmiotu jest trudna do wyrażenia innymi środkami niż język, ale czy nie jest możliwa? Odpowiedzi „na tak” należy szukać w drugiej połowie XVII wieku, kiedy Cornelius Norbertus Gijsbrechts namalował obraz *Druga strona obrazu*⁷⁹, zwracając poprzez malarską wypowiedź uwagę na materialność formy podawczej obrazu. *Jak obraz może przedstawiać swój spód? Jak wyobrażenie może stanowić zarazem katalog swej własnej zawartości? Jak obraz może przedstawiać inny obraz?*⁸⁰ Pytania referowane przez Stoichitę są w zasadzie retorycznymi, ciągle powtarzаныmi. *Motyw odwróconego płótna ma swych zwiastunów. Można ich odnaleźć w inscenizacji pracy*

nad wyobrażeniem [...]. U Pietera Claesza, u Rembrandta czy Velázquezesa autorska autorefleksja implikowała dyskurs o obrazie jako przedmiocie, o obrazie jako nośniku wyobrażenia, o odwróconym płótnie jako negatywie będącym tematem obrazu⁸¹.

W końcu lat 60. polski malarz Jerzy Krawczyk przyłączył się do pytających, malując obraz *Kompozycja z filiżanką*⁸² – obraz, który mógł powstać u twórcy dojrzałego, świadomego zarówno warsztatowych, jak i filozoficznych możliwości malarskiego medium. *Pracowite doświadczenia warsztatowe: perspektywiczne i światłocieniowe prowadziły do osiągnięcia doskonałej iluzji trójwymiarowości, różnic faktury i właściwości materii przedmiotów, jak w Kompozycji z filiżanką (il. 69), gdzie dotykalna wydaje się sucha chropawość drewna blejtramu, elastyczność i swoista apretura płótna czy szeleszcząca wiotkość nalepionych na blejtramie zapisanych kartek papieru* – napisała o artyście Bożena Kowalska⁸³.

Tematyka ta w wizualnie spektakularny sposób eksploatowana jest w pracach Eschera, np. *Drawing hands*⁸⁴, gdzie dwie dłonie nawzajem się rysują. Stworzony z nierealnego przedstawienia obraz o dużym ładunku atrakcji wizualnej wytwarza rodzaj intelektualnego zapętlenia: „co przedstawia co?” oraz, „co jest przez co przedstawiane”?

Konwencja malowania i istnienie materialnej formy podawczej obrazu nie wyczerpują problematyki określonej w tytule niniejszego rozdziału: *Metajęzykowość, czyli malarstwo o konwencji obrazu i malowania*. Równie istotne są tu zagadnienia granicy obrazu i jego braku ciągłości poza jego polem, czyli problemy *ramy*. To nie tyle skomplikowany, co niezwykle obszerny zestaw problemów i można zaryzykować tezę, że rozwiązywany przez artystów w analogiczny sposób, niezależny od diachronii. We wszystkich poniższych przykładach dyskurs środkami malarskimi z konwencją ramy polega na włączeniu jej, tj. jej obrazu – zazwyczaj fragmentarycznie – do pola przedstawienia obrazowego. Skutkuje to interesującym percepcyjnie doświadczeniem – na obrazie ramy namalowane są wchodzące na

nią elementy świata przedstawionego obrazu. Wytwarza to poczucie połączenia obcych sobie części przedstawiania obrazowego – obrazu ramy i obrazu świata przedstawionego.

Oto kilka przykładów takich rozwiązań: Mathew Pris, *Król i architekt odwiedzający budowę katedry (król Offa w opactwie St Albans)*⁸⁵ – namalowana rama, a stopy postaci i korona króla na niej; Jan van Eyck, *Zwiastowanie*⁸⁶ – prawe skrzydło anioła rzuca cień na ramę; Filippo Lippi, *Madonna s młodzieńcem i dwumia aniołami*⁸⁷ – rama widoczna tylko w górnej części obrazu, postacie zasłaniają ją, co sprawia wrażenie, że są przed nią; Luca Signorelli, *Dante Alighieri*⁸⁸ – w iluzji trójwymiarowości książka leży na namalowanej ramie; Jan Gossaert (zwany Mabuse), *Portret młodego mężczyzny*⁸⁹ – rama jest namalowana, a nakrycie głowy postaci i jej ramiona na ramie – jakby przed nią; Domenichino, *Apollo zabija cyklopów*⁹⁰ – namalowany arras z obramowaniem, a na pierwszym planie, jakby przed nim, postać; Salvador Dalí, *Cannibalism of Objects*⁹¹ – rama jako poszerzenie pola obrazu i ciągłość treści obrazu przedstawiona na niej – pozornie jakby jej nie było.

W większości powyższych przykładów rama zobrazowana jest jako element planu drugiego, przez co pozornie powiększone zostaje wrażenie przestrzenności w całym obrazie. Nie wyklucza to istnienia w tych realizacjach kwestii rozgrywania ramy jako konwencjonalnej granicy „obrazu i już nie obrazu”.

Sam obraz, nie tylko jako przedmiot, ale także jako kopia rzeczywistości, też jest przecież ustanowiony mocą konwencji kulturowej. Jego ikoniczność jest czymś tak oczywistym, że przechodzimy do porządku dziennego nad faktem, iż zastępczość poprzez podobieństwo do rzeczywistości jest motywowana tożsamością wyglądom, ale konstytuuje się ona na materialnej bazie obrazu jako przedmiotu. Tu wkracza właśnie konwencja kulturowa. Poziom ikoniczności nie był w dziejach jednakowy i niezmienny. Zależał od poziomu rozwoju

kulturowego i wyznaczającego go zespołu norm – np. perspektywa intencjonalna *versus* perspektywa zbieżna do punktu. Zależał także od rozwoju technologii. Tu rewolucyjna zmiana jakościowa wynikająca z własności fizycznych farb olejnych, które, poprzez spowolniony względem temper proces schnięcia, umożliwiły efekty laserunkowe i malowanie z wyższym stopniem czytelności szczegółów. Zapanował powszechny zachwyty efektami *trompe l'œil*. Starożytny mit o rywalizacji Zeuksisa i Parrazjosa nabrał nowej aktualności. Maniera ta stała się wręcz „sztuką dla sztuki”...

Historycznie znów dominuje wiek XVII, np.: Adriaen van der Spelt, Frans van Mieris, *Martwa natura trompe l'œil z girlandą kwiatów i zasłoną*, [Zasłona Parrazjosa]⁹²; Juan de Espinoza, *Martwa natura z winogronami*, [Winogrona Zeuksisa]⁹³; Samuel van Hoogstraten, *Martwa natura „trompe l'œil”*⁹⁴; Jean François de le Motte, „*Trompe-l'œil*” z *martwą naturą wanitatywną*⁹⁵; Cornelius Norbertus Gijsbrechts, „*Trompe-l'œil*” z *martwą naturą wanitatywną*⁹⁶; William Harnett, *Starocie*⁹⁷. We wszystkich tych przykładach (a jest ich znacznie więcej) zrealizowana została perfekcyjnie ta technika malarska. *Mamy tu do czynienia z obrazami będącymi trompe-l'œil, które funkcjonują jako udawana rzeczywistość. Obrazy te ujawniają, że są jedynie „materią” (płótnem, ramą, farbami itd.), choć w rzeczywistości owo ujawnienie jest kłamstwem: ujawnienie to „przedstawiane” jest przez obraz*⁹⁸. *Trompe-l'œil* było wyzwaniem warsztatowym, a jego osiągnięcie nobilitowało malarza. Na szczęście malarstwa nie zdominowało.

Problem: „obraz przedmiotu, czy przedmiot, jaki referowany jest przez obraz jako przedmiot”? Ten pozorny kalambur pojęciowo-logiczny pozostał długo na uboczu historii jako nienajważniejszy dla burzliwie rozwijającego się malarstwa. W XX wieku twórczo podjął go René Magritte – najpierw umieszczając na obrazie fajki napis „Ceci n'est pas une pipe” zaprzeczający iluzji przedstawienia⁹⁹, potem na drugim, późniejszym obrazie, ten sam napis umieścił już na tabliczce

namalowanej jako przykręcona śrubami do tła obrazu fajki¹⁰⁰, dokonując zrównania iluzjonizmu, czyli nieprawdziwości; obrazu i tekstu. Po raz trzeci wrócił do tego tematu, umieszczając na obrazie sztalugi, na których znajduje się obraz fajki z pierwszego przypadku (ale tym razem tło jest czarne, nie szare jak w przypadku pierwszym). Całość namalowana jest na tle szarej ściany, na której również, nieco z boku, namalowana jest druga, większa fajka, cała szara, ale dzięki światłocieniowi również iluzyjna¹⁰¹. Tym razem nie wierzymy ani obrazowi, ani tekstowi, ani malarstwu – wszystko jest iluzją... *The sense of exactitude is not obstacles to a pleasure in inexactitude*¹⁰².

PARADOKS PERCEPCYJNY, CZYLI MALARSTWO O PATRZENIU NA OBRAZY

Powyżej opisany paradoks iluzji przedstawiania, badany metafizycznie przez Magritte'a, kontynuowany był przez artystę jeszcze wielokrotnie. Podejmowany był jednak z pewnym przesunięciem akcentów w podziale odpowiedzialności za wrażenie iluzji, za istnienie nieprawdy na obrazie i paradoks wiary w autentyczność przedstawienia obrazowego. Odpowiedzialnością za taki stan rzeczy Magritte obciąża w znacznej mierze odbiorcę – w szeregu obrazów konstruowanych według schematu wyznaczonego przez umieszczenie na nich obrazu przedstawiającego pejzaż i okna, przez które pejzaż ten jest widoczny. Oba pejzaże, mając wspólną linię horyzontu, referują zaokienny pejzaż, uzupełniając się. Powstało wiele takich obrazów: m.in.: *A Human Condition*¹⁰³; *Dola człowieka*¹⁰⁴; *Wezwanie ze szczytów*¹⁰⁵.

Magritte, mimo że przynależy do surrealizmu, pozostawia nieco z boku psychoanalizę, zajmuje się kondycją ludzkiej percepcji, deklarując dobrze znane z czasów Gijsbrechtsa wyznanie: [...] *cała owa skomplikowana gra pomiędzy malarstwem a rzeczywistością adresowana jest do wzroku. To wzrok ma się przekonać o marności malarstwa*¹⁰⁶. Spektakularne obrazy, ujmujące w takiej perspektywie zagadnienia

percepcji wizualnej, Magritte namalował pod koniec swej twórczości – *The Blank Cheque*¹⁰⁷ i *The Promenades of Euclid*¹⁰⁸. To są obrazy niezwykle, można zaryzykować określenie ich jako wanitatywnych dla malarstwa, ale też dla ludzkiej percepcji.

Szerzej patrząc na złożoność funkcji surrealizmu w malarstwie XX wieku, nietrudno zauważyć olbrzymią odległość krańcowych punktów horyzontu owej złożoności. Z jednej strony spekulatywne intelektualnie obrazy Magritte'a (powyżej przywołane); z drugiej – psychoanalityczne w swym rodowodzie obrazy *stanów, w których ulegają zawieszeniu wszelkie świadome czynności umysłu*¹⁰⁹. Tę drugą pozycję zajęło wielu surrealistów, m.in.: Jean Arp, Giorgio de Chirico, Marcel Duchamp, Max Ernst, Yves Tanguy, by wymienić tylko najśłynniejszych¹¹⁰, ale wyjątkowe miejsce pośród nich zajmuje Salvador Dalì. W jego niezwykle bogatej i zróżnicowanej twórczości, nasyconej efektami nieograniczonej wręcz wyobraźni, obok silnie reprezentowanej tendencji zrywania z konwencjami i tradycją oraz stosowania poetyki kpiny i prowokacji znajduje się jeszcze miejsce na eksploatację pola tak dobrze zagospodarowanego przez Magritte'a – pola psychofizjologii widzenia. Szereg prac Dalego w tym nurcie można lapidarnie określić jako kilka obrazów w jednym. Należą do nich m.in.: *Apparition of Face and Fruit Dish on a Beach*¹¹¹, *Slave Market with the Disappearing Bust of Voltaire*¹¹² oraz absolutnie unikatowy *The Image Disappears*¹¹³. Ostatni z nich jest interesującym wyzwaniem percepcyjnym – patrząc na niego, z trudem odczytujemy warstwę ikonyczną. Dostrzegamy albo portret, albo, w nie do końca rozpoznanej przestrzeni, wyodrębniamy osobę upozowaną tak, jak na obrazie Vermeera *Czytająca list*. Interesujące jest to, że jeśli „ustalimy rozpoznanie”, to zmienić je możemy tylko wolicjonalnie – nie dzieje się to automatycznie i przypadkowo. Tego typu gry z mechanizmami percepcji były dość popularne od drugiej dekady XX wieku, w czasie rozwoju badań eksperymentalnych w psychologii. Efekty

ich przeniknęły do sztuki i literatury. *The Image Disappears* ma swój odpowiednik w rysunku W. E. Hilla *My Wife and My Mother-in-law*¹¹⁴, również eksperymentujący z podwójnością obrazu.

Zagadnienia te w wymiarze obsesyjnym opanował jako nieomal jedyny obszar swojej twórczości Mauritius C. Escher, holenderski malarz i grafik. Prawie wszystkie swoje prace poświęcił prezentacji relacji elementów graficznych, stanowiących treść obrazu wraz z postrzeganiem ich przez człowieka. Kiedy oglądamy jego grafiki, nasze mechanizmy psychofizjologii wystawiane są na ciężką próbę. *Sky and water I*¹¹⁵ oraz *Waterfall*¹¹⁶ to najbardziej znane przykłady takich działań. Escher jest klasą dla samego siebie. Jego twórczość jest wyjątkowa, zwłaszcza jeśli weryfikujemy ją poprzez oddziaływanie na aparat postrzegania odbiorcy. Rudolf Arnheim drobniawo badał analogiczne problemy. *Podobnie rozsądne nastawienie dominuje w percepcji. Porównania, powiązania i podziały odnoszą się do rzeczy niezależnych i oderwanych; będą dokonywane tylko wtedy, gdy układ jako całość dostarczy odpowiedniej podstawy. Podobieństwo jest wstępnym warunkiem dostrzeżenia różnicy*¹¹⁷.

Wiele informacji merytorycznych i faktograficznych mamy do dyspozycji obcując z obrazami przywołanymi jako przykłady w całym powyższym tekście. Sporo z tych informacji jest możliwe do zauważenia po kilkukrotnym wnikliwym obejrzeniu obrazów; wielu niestety nie dostrzeżemy, nawet po rozległych lekturach na te tematy, rozszerzających nasze kompetencje. Nie dostrzeżemy bowiem, pomimo coraz to doskonalszych reprodukcji poligraficznych, że oglądamy kopię, nie oryginał. Fizycznie jest to kwestia materiału nośnika – płótno *versus* papier lub ekran LCD – ale także skali wielkości, koloru, jasności, ilości szczegółów, itp. No, a Benjaminowska aura autentyczności? Przecież jest ona wciąż aktualna!

ZAKOŃCZENIE – KATHARSIS RIDENS

Wspomniana w końcu części ogólnej tekstu teza, że w historii sztuki kluczowa jest odmienność oraz asekuracyjna uwaga o arbitralności wyboru przykładów według kryterium owej odmienności, sfunkcjonalizowanej do zaistnienia w percepcji pola dla kategorii *intelligens* – po powyżej przywołanych tak wielu przykładach wydają się usprawiedliwione. Jednak do zamknięcia zaprezentowanej w niniejszym tekście koncepcji konieczne jest jeszcze kilka uwag.

Nieco paradoksalnie, ale w tekście koncepcja odmienności jest nieznacznie limitowana, ograniczona do odstępstw od „mainstreamu” malarstwa pojmowanego jako konwencjonalne kopiowanie rzeczywistości. Dlatego też tak mało jest surrealizmu. Jest on bowiem świadomym zerwaniem z konwencjami i tradycją, wprowadza do praktyki poetykę kpiny i prowokacji, np. Marcel Duchamp, *L.H.O.O.Q.*¹¹⁸; także Max Ernst, *Matka Boska karcąca Dzieciątka Jezus w obecności trzech świadków: Andre Bretona, Paula Eluarda i Maxa Ernsta*¹¹⁹. Obrazy te nie odnoszą się w konwencjonalny sposób do rzeczywistości i swoją *odmienność* realizują poprzez kreację w oparciu nie o metodę prezentacji owej rzeczywistości, a o eksploatację kontekstu kulturowego poprzez kodowanie warstwy treściowej. Surrealizm jest bardziej skomplikowany i powyższe dwa przykłady nie wyczerpują jego odmian estetycznych. Znaczna ilość dzieł realizuje swoją odmienność poprzez kreację ich własnej rzeczywistości. Są to obrazy z tropami wywodzącymi się m.in. z psychoanalizy, np. Salvador Dalí, *Hallucinogenic Toreador*¹²⁰, określane jako „*etats seconds*”, stosujące *rozmaite manifestacje podświadomych, spontanicznych bądź automatycznych czynności umysłu stają się w nadrealizmie jeszcze przed jego ukonstytuowaniem się, podobnie jak mechanizm marzenia sennego, obiektem szczególnie silnego zainteresowania oraz pewnych eksperymentów*¹²¹.

Z bardzo zróżnicowanego dorobku malarstwa surrealistycznego przywołane w przykładach w tekście głównym zostały te obrazy,

które, mając odniesienie do rzeczywistości, w sposobie prezentacji tego odniesienia – czyli konwencji formalnych – wchodzi w dyskurs z przyzwyczajeniami percepcyjnymi.

Pominięty został także *op-art* – ważny w połowie lat 60. kierunek. Jego relacja do rzeczywistości jest – jak w zdecydowanej większości nurtów abstrakcyjnych – „pośrednia”. Wydawać by się mogło, że wiele z obrazów wyzwała w percepcji pole dla kategorii *intelligens*, jednak jest to niezmiennie percepcja ich własnej rzeczywistości. W stosunku do niej nie istnieją konwencje jej pokazywania, od których odstępstwo inicjowałoby tę kategorię. Przywołajmy choć kilka przykładów tych bardzo interesujących obrazów: Bridges Riley, *Fission (Rozszczepienie)*¹²²; Victor Vasarely, *Dwuznaczność*¹²³; Victor Vasarely, *Supernowa*¹²⁴. Ich względna nieadekwatność względem idei niniejszego tekstu sugerowana jest już nawet przez treść tytułu.

Wypada wspomnieć jeszcze o jednej grupie obrazów, która nie została omówiona w tekście. Współcześnie lokowane są one w nurcie neodadaistycznym, choć tak czystych przypadków jest niewiele. Należy do nich m.in. obraz Roberta Rauschenberga *Erased de Kooning Drawing*¹²⁵. Spektakularność jego wynika z akcji, w wyniku której powstał – jego tytuł dokładnie to określa. Jest to kompletnie inne działanie, bowiem podjęte na oryginale, niż słynne *L.H.O.O.Q.*¹²⁶ Marcela Duchampa. Rauschenberg przypomina raczej klasyczny przykład Eratostatosa (znanego także jako Herostrates), który podpalił świątynię Artemidy w Efezie, aby zyskać pamięć u potomnych...¹²⁷

Wymienione powyżej przykłady, które nie weszły do zbioru w tekście głównym, nie stanowią próby jego uzupełnienia – są raczej sygnałem, że może należałoby próbować go poszerzyć...

W stosunku do tych, które zostały omówione, mamy, oglądając je, przyjemność patrzenia i dostrzegania, myślenia i rozumienia; mamy satysfakcję i radość uśmiechu z odczytania intelektualnego żartu. Żart ten traktujemy jako dla nas przeznaczony, jego odczytanie

potwierdza akt komunikacji typu artystycznego pomiędzy twórcą a nami. Finalny rezultat *ratiocinatio* jest stanem emocjonalnym analogicznym jak dla kategorii *ridens*, lecz jest to jej specyficzna intelektualna forma możliwa do zaistnienia dzięki wykorzystaniu rozbudowanych kompetencji percepcyjnych, kulturowych i poznawczych jako pola dla wcześniejszego funkcjonowania kategorii *sapiens*.

Arystotelesowska *katharsis*, jako wstrząsający psychiką odbiorcy zespół reakcji emocjonalnych, w tym kontekście ulega rozszerzeniu i przybierając formę intelektualną powraca do pitagorejskich źródeł jej szerokiego rozumienia – do formy *katharsis ridens*.

SŁOWA KLUCZOWE: **HOMO RIDENS, HOMO INTELLIGENS, METAJĘZYKOWOŚĆ, ŻART INTELEKTUALNY, OBRAZ W OBRAZIE**

- 1 *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, wyd. III poprawione, Wydawnictwo Pallottinum, Poznań – Warszawa 1982, s. 736.
- 2 Patrz np. *Słownik terminów literackich*, red. Janusz Sławiński, Ossolineum 1976, s. 191–195.
- 3 Arystoteles, *Poetyka*, przekł. H. Podbielski, wyd. II, Ossolineum, Wrocław 1989, s. 17.
- 4 Victor Hugo, *L'Homme qui rit*, (Człowiek śmiechu), powieść wydana w 1869 roku.
- 5 Michaił Bachtin, *Rabelais i Gogol (sztuka słowa i ludowa kultura śmiechu)*, [w tegoż:] *Problemy literatury i estetyki*, przekł. W. Grajewski, Czytelnik, Warszawa 1982. Por. także, tegoż: *Twórczość Franciszka Rabelais'a a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, przekł. A. A. Goreniowie, Kraków 1975.
- 6 JO, *Karnawalizacja, Słownik wiedzy o literaturze*, http://www.edupedia.pl/words/index/show/528164_sownik_wiedzy_o_literaturze-karnawalizacja.
- 7 Aleksander Jackiewicz, *Film jako powieść naszego wieku*, „Odra”, 1963, nr 10. Koncepcja Jackiewicza ewoluowała na przestrzeni dziejów, bowiem zajmował się tymi zagadnieniami od wczesnych lat 50. – patrz: *Powieść na ekranie*, red. Aleksander Jackiewicz, Warszawa 1952.
- 8 Patrz np. *Historia portretu. Przez sztukę do wieczności*, red. Stefano Zuffi, Arkady, Warszawa 2001.
- 9 Henri Bergson, *Śmiech*, przekł. S. Cichowicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1977.
- 10 Johan Huizinga, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, przekł. M. Kurecka i W. Wirpsza, Czytelnik, Warszawa 1967.
- 11 François Rabelais, *Gargantua i Pantagruel*, przekł. T. Żeleński, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1959, tom I, s. 31.
- 12 Łac. maksyma napisana w XVII przez franc. poetę Jeana Baptiste de Santeuila: *śmiechem poprawia obyczaje*.

- 13** Samuel Adalberg, *Księga przysłów, przypowieści i wyrażenia przysłowiowych polskich*, Biblioteka Kórnicka, http://www.wbc.poznan.pl/dlibra/docmetadata?id=18873&from=&dirid-s=1&ver_id=436038 [dostęp: 09.02.2015].
- 14** Michał Zoszczenko, *Piękno nigdy nie bywa śmieszne*, „Pismo Literacko-Artystyczne”, nr 11–12, Kraków 1985, s. 107.
- 15** Eklezjastes, 7. 5. *Pismo Święte...* dz., cyt., s. 740.
- 16** Eklezjastes, 7. 3. tamże, s. 739.
- 17** Por. Mieczysław Wallis, *O przedmiotach komicznych*, [w tegoż:] *Przeżycie i wartość*. Wydawnictwo Literackie, Kraków 1968.
- 18** Johan Huizinga, dz. cyt., s. 225–226.
- 19** Tamże, s. 15.
- 20** Victor I. Stoichita, *Ustanowienie obrazu. Metamalarstwo u progu ery nowoczesnej*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 314.
- 21** Dość wspomnieć wykorzystywane w niniejszym tekście prace: V. Stoichity, E. H. Gombricha, M. Birda, S. Zuffi'ego, A. Sturgisa i innych.
- 22** Por. Horst, W. Janson, *Oryginalność jako kryterium doskonałości*, [w:] *Pojęcie, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce. Dwadzieścia sześć artykułów uczonych europejskich i amerykańskich*, wyb. Jan Białostocki, PWN, Warszawa 1976.
- 23** Porządek ten jest możliwy do odtworzenia, gdyż w opisie każdego przykładu podany będzie rok powstania obrazu i miejsce gdzie się obecnie znajduje. Brzmienie tytułu, technika itp. podawane są w wersji, jaka zastosowana jest w źródle wykorzystywanym w niniejszym tekście – stąd wszędzie adres bibliograficzny. Niestety, informacje te nie są względem siebie kompatybilne – w różnych źródłach stosowane są różne metody opisu.
- 24** Jan Vermeer, *Młoda kobieta przy szpinecie*, olej na płótnie, ok. 1670, [w:] *Mistrzowie malarstwa europejskiego, Galeria Narodowa w Londynie*, Arkady, Warszawa 1974, il. 108).
- 25** Henri Matisse, *The Red Room*, oil on canvas, 1908–9, Sacré-Cœur Paris, [w:] *French Painting. Second Half of The 19th to Early 20th Century. The Hermitage Museum. Leningrad*, Aurora Art Publishers, Leningrad 1975, il. 148.
- 26** Pieter de Hooch (Dutch School), 1629–1683, *Interior of a Ditch House*, National Gallery, London, ok. 1658, [w:] Milton S. Fox, *A Selection of The World's Great Masterpieces. The Library of Great Painters. Portfolio Edition*, Harry N. Abrams Publishers, New York, b. r. w.
- 27** Richard Hamilton, „Just What Is it That Makes Today's Homes So Different, So Appealing?”, collage, Kunsthalle, Tubingen, Germany, 1956, [w:] *Art The Definitive Visual Guide*, foreword by Ross King, Kindersley Dorling, Bridgeman Art Library, DK, London, New York, Munich, Melbourne, Delhi, b. r. w., s. 534.
- 28** William Hogarth, *Modne małżeństwo*, 1745, National Gallery London, [w:] Maria Rzepińska, *Siedem wieków malarstwa europejskiego*, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1979, s. 339.
- 29** Francisco Jose de Goya y Lucientes, *The Family of Charles IV*, oil, 1800, The Prado, Madrid, [w:] Frederick S. Wight, *Goya, The Library of Great Painters. Portfolio Edition*, Harry N. Abrams Publishers, New York 1954, s. 15.
- 30** David Teniers Młodszy (1610–1690), *Arcyksiążę Leopold Wilhelm w swojej galerii obrazów w Brukseli*, malowidło na miedzi 106 x 129, [w:] *Mistrzowie malarstwa europejskiego, Galeria Prado, Madryt*, Arkady, Warszawa 1974, il. 56.
- 31** Willem van Haecht, *Galeria Corneliusa van der Gheesta*, 1628, [w:] *Zrozumieć malarstwo; najważniejsze tematy w sztuce*, red. Alexander Strugis, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań, 2006, s. 6.
- 32** Henry Singleton, *Członkowie Akademii*

- podczas walnego zgromadzenia, 1793, [w:] Michael Bird, *100 idei, które zmieniły sztukę*, tmc (Top Mark Centre), Raszyn 2012, s. 108.
- 33** Francis-Joseph Heim, *Karol X wręczający odznaczenia na Paryskim Salonie*, 1824, olej na płótnie, ok. 1825–1827, [w:] E. H. Gombrich, *O sztuce*, Arkady, Warszawa 1997, s. 497.
- 34** Annibale Carracci, *Awtoportret*, derewo, masło, ok. 1590, [w:] Muzei Mira. *Gosudarstwiennij Ermitaż, Leningrad*, Izdatelstwo „Izobrazitelnoie Iskusstwo”, Moskwa 1975, il. 24.
- 35** René Magritte, *La Révolution*, 1935, [w:] Jacques Dopagne, *Magritté*, Fernand Hazan Editeur, Paris 1977, il. 7.
- 36** El Greco, *Widok Toledo*, płótno, ok. 1609, Toledo, Muzeum El Greca, [w:] Andrés Székely, *Malarstwo hiszpańskie*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1977, il. 21.
- 37** Fausto Pirandello, *Interior in the Morning*, oil on cardboard, Pompidou Centre, Paris, 1931, [w:] *Art. The Definitive Visual Guide*, foreword by Ross King, Kindersley Dorling, Bridgeman Art Library, DK, London, New York, Munich, Melbourne, Delhi, b. r. w., s. 495.
- 38** Canaletto, *Plac przed kościołem San Giacomo di Rialto w Wenecji*, płótno, [w:] Michał W. Ałpatow, *Galeria Drezdeńska, Dawni mistrzowie*, VEB Verlag der Kunst Dresden, Arkady, Warszawa 1974, il. 238.
- 39** Max Ernst, *Dzień i noc, 1941–1942*, [w:] Leszek Brogowski, *Sztuka w obliczu przemian. Książka dla uczniów i nauczycieli plastyki w szkole średniej, a także dla miłośników sztuki*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1990, il. 76, s. 63.
- 40** Diego Velazquez, *Chrystus w domu Marty i Marii*, olej na płótnie, ok. 1620, [w:] *Mistrzowie malarstwa europejskiego. Galeria Narodowa w Londynie*, Arkady, Warszawa 1974, il. 85.
- 41** Bardzo ważne dla tej problematyki jest kluczowe studium: Victor I. Stoichita, *Ustanowienie obrazu. Metamalarstwo u progu ery nowoczesnej, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2011.
- 42** Albrecht Dürer, *Rzemieślnik wykonujący perspektywiczny rysunek leżącej kobiety*, [w:] Leszek Brogowski, *Sztuka w obliczu przemian...*, dz. cyt., il. 204, s. 182.
- 43** Jan Miense Molenaer, *Scena w atelier*, ok. 1631, [w:] Victor I. Stoichita, *Ustanowienie obrazu...* dz. cyt., il. 117, s. 283.
- 44** Michiel Sweerts, *Pracownia malarska*, olej na płótnie, ok. 1650, [w:] *Muzea świata, Rijksmuseum*, Amsterdam, Arkady, Warszawa 1985, s. 102.
- 45** Joos van Craesbeeck, *Scena w atelier*, ok. 1630, [w:] Victor I. Stoichita, *Ustanowienie obrazu...*, dz. cyt., il. 116, s. 282.
- 46** Pieter van Laar, *Karczma dla artystów w siedemnastowiecznym Rzymie z karykaturami na ścianie*, piórko i atrament na papierze, lawowany, Kupferstichkabinett Staatliche Museen, Berlin, ok. 1625–1639, [w:] E.H. Gombrich, *O sztuce*, Arkady, Warszawa 1997, s. 411.
- 47** Adriaen van Ostade, *Malarz w pracowni*, drzewo dębowe, 1663, (Drezno, Galeria), [w:] Michał W. Ałpatow, *Galeria Drezdeńska, Dawni mistrzowie*, VEB Verlag der Kunst, Dresden, Arkady, Warszawa 1974, il. 162.
- 48** Niklaus Manuel Deutsch, *Święty Łukasz malujący Madonnę*, olej, 1515, [w:] *Zrozumieć malarstwo; najważniejsze tematy w sztuce*, red. Alexander Strugis, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań, 2006, s. 256.
- 49** Jean Auguste Dominique Ingres, *Rafaël i La Fornarina*, 1811–1812, [w:] *Zrozumieć malarstwo...*, dz. cyt., s. 122.
- 50** Édouard Manet, *Monet malujący w łodzi*, 1874, [w:] *Zrozumieć malarstwo...*, dz. cyt., s. 258.
- 51** Jan van Eyck, *Portret małżonków Arnolfinich*, olej na desce dębowej, London, National Gallery, 1434, [w:] *Mistrzowie Malarstwa Europejskiego. Galeria Narodowa w Londynie*, Arkady, Warszawa 1974, il. 10.
- 52** Victor I. Stoichita, *Ustanowienie obrazu...*, dz. cyt., s. 224.
- 53** *Art. The Definitive Visual Guide*, foreword by Ross King, Kindersley Dorling, Bridgeman Art Library, DK, London,

- New York, Munich, Melbourne, Delhi, b. r. w., s. 144.
- 54** Pieter Claesz, *Martwa natura ze szklaną kulą*, lata 30. XVII w., [w:] *Zrozumieć malarstwo...*, dz. cyt., s. 225.
- 55** Hannah Höch, *Szklane naczynia*, 1927, *Zrozumieć malarstwo...*, dz. cyt., s. 225.
- 56** Marie-Louise Elisabeth Vigée-Lebrun, *Autoportret*, olej na płótnie, Uffizi, Florencja, 1790, [w:] Victor I. Stoichita, *Krótką historia cienia*, Universitas, Kraków 2001, il. 23, s. 80.
- 57** Harmenszoon Rembrandt van Rijn, *Pracownia Rembrandta*, około 1628, [w:] Victor I. Stoichita, *Ustanowienie obrazu...*, dz. cyt., s. 279.
- 58** Harmenszoon Rembrandt van Rijn, *Rembrandt and His Wife Saskia*, etching, 1636, [w:] *The Pushkin Museum of Fine Arts, Moscow, Rembrandt, Selected Etchings with a Complete Catalogue of the Collection*, Aurora Art Publishers, Leningrad 1978, il. 35.
- 59** Diego Velazquez, *Panny dworskie*, olej na płótnie, 1656, [w:] *Mistrzowie Malarstwa Europejskiego. Galeria Prado, Madryt*, Arkady, Warszawa 1974, il. 72.
- 60** Jan Vermeer van Delft, *Pracownia własna*, olej, płótno, Kunsthistorisches Museum, Wiedeń 1665–1670, [w:] *W kręgu sztuki. Vermeer Jan van Delft*, Arkady, Warszawa 1970, s. 40.
- 61** Francisco Goya y Lucientes, *Autoportret*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madryt, 1793–1795, [w:] *Historia portretu. Przez sztukę do wieczności*, Arkady, Warszawa 2001, s. 293.
- 62** Gustave Courbet, *The Artist's Studio*, subtitled *A Real Allegory of Seven Years of my Artistic and Moral Life*, oil on canvas, Musée d'Orsay, Paryż, 1855, [w:] *Art. The Definitive Visual Guide*, dz. cyt., s. 327.
- 63** Salvador Dalí, *Impression of Africa*, oil on canvas, Museum Boymans-van Beuningen (formerly Collection Edward James), 1938, [w:] Robert Descharnes, Gilles Neret, *Salvador Dalí 1904–1989. The Paintings 1904–1946*, Taschen, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo 1997, il. 672, s. 303.
- 64** Salvador Dalí, *The Ecumenical Council*, oil on canvas, Salvador Dalí Museum, St. Petersburg, Floryda, 1960, [w:] Robert Descharnes, Gilles Neret, *Salvador Dalí 1904–1989...*, dz. cyt., il. 1185, s. 530.
- 65** René Magritte, *Attempting the Impossible*, oil on canvas, Galerie Isy Brachot, Brussels-Paris, 1928, [w:] Meuris Jacques, *René Magritte 1898–1967*, Taschen, Köln, Lisboa, London, New York, Paris, Tokyo 1997, s. 82.
- 66** Cyt. za: Wojciech Sztyba: *Portret. Wszystko o...*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1976, s. 44. Autor podaje wiele interesujących szczegółów dotyczących poglądów na zagadnienie podobieństwa w portrecie w historii sztuki.
- 67** Lorenzo Lotto, *Potrójny portret złotnika*, Kunsthistorisches Museum, Wiedeń, ok. 1530, [w:] *Historia portretu*, dz. cyt., s. 136.
- 68** Philippe Champaigne de, *Potrójny portret kardynała Richelieu*, National Gallery, Londyn, 1642, [w:] *Historia portretu...*, dz. cyt., s. 136.
- 69** Dyck Anton van, *Potrójny portret Karola I*, Royal Collections H.M. Queen Elizabeth II, Windsor Castle, 1635, [w:] *Historia portretu...*, dz. cyt., s. 136.
- 70** Hyacinthe Rigaud, *Podwójny portret matki*, Luwr, Paryż, 1695, [w:] *Historia portretu...*, dz. cyt., s. 137.
- 71** Tycjan, *Alegoria roztopności*, National Gallery, Londyn, 1566, [w:] *Historia portretu...*, dz. cyt., s. 79.
- 72** Francis Bacon, *Trzy studia do portretu Isabel Rawsthorne*, 1965, [w:] *Zrozumieć malarstwo...*, dz. cyt., s. 141.
- 73** Tycjan, *Portret arcybiskupa Filippa Archinta*, Museum of Art, John G. Johnson Collection, Filadelfia, 1559, [w:] *Historia portretu...*, dz. cyt., s. 78.
- 74** René Magritte, *Powielanie zabronione (Portret Edwarda Jamesa)*, 1937, Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen, [w:] *Historia portretu...*, dz. cyt., s. 221.
- 75** Salvador Dalí, *Dalí odwrócony plecami malujący Galę odwróconą plecami*

- (nieukończony), Fundacio Dalí, Figueras, 1972–1973, [w:] *Historia portretu...*, dz. cyt., il. 219.
- 76** Bartolomé Estebán Murillo, *Początki malarstwa*, olej na płótnie, Muzeum National da Arta, Bukareszt, ok. 1660–1665, [w:] Victor I. Stoichita, *Krótką historią cienia*, dz. cyt., il. 7, s. 41.
- 77** Pliniusz Starszy, *Historia naturalna*, t. 1/2, wstęp, przekł. i komentarz Irena i Tadeusz Zawadzcy, Wrocław 2004, s. 441.
- 78** Maurice Denis, *Définition du néotraditionisme*. [w:] *Théories, 1890–1910*, Paris 1912. Cyt. za: *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, wybór i oprac. Elżbieta Grabska i Hanna Morawska, Warszawa 1969, s. 70.
- 79** Cornelius Norbertus Gijsbrechts, *Druga strona obrazu*, ok. 1670–1675, [w:] Victor I. Stoichita, *Ustanowienie obrazu...*, dz. cyt., il. 131, s. 319.
- 80** Victor I. Stoichita, *Ustanowienie obrazu...*, dz. cyt., s. 314.
- 81** Tamże, s. 318.
- 82** Jerzy Krawczyk, *Kompozycja z filiżanką*, olej, 1969, [w:] Bożena Kowalska, *Polska awangarda malarstwa 1945–1970. Szanse i mity*, PWN, Warszawa 1975, il. 69 przed s. 97.
- 83** Bożena Kowalska, *Polska awangarda malarstwa 1945–1970. Szanse i mity*, PWN, Warszawa 1975, s. 102.
- 84** Mauritius C. Escher, *Drawing hands*, lithograph, 1938, [w:] M. C. Escher, *The Graphic Work. Introduced and Explained by the Artist*, Taschen 1992, il. 69.
- 85** Mathew Pris, *Król i architekt odwiedzający budowę katedry (król Offa w opactwie St Albans)*, rysunek w kronice opactwa St Alban's, Trinity College, Dublin ok. 1240–1250, [w:] E.H. Gombrich, *O sztuce*, Arkady, Warszawa 1997, s. 205.
- 86** Eyck Jan van, *Zwiastowanie*, olej na desce dębowej, London, National Gallery, ok. 1435, [w:] Michael Bird, *100 idei, które zmieniły sztukę*, dz. cyt., s. 44.
- 87** Filippo Lippi, *Madonna s młodzieńcem i dwumia aniołami*, ok. 1465, Florencja, Galeria Uffici, [w:] *Iskusstwo wozrozdzenia*, Izdatielstwo „Izobrazitelnoje Iskusstwo”, Moskwa 1977, il. 34.
- 88** Luca Signorelli, *Dante Alighieri*, fresk, kaplica San Brizio w katedrze Orvieto, 1499–1502, [w:] *Historia portretu...*, dz. cyt., s. 232.
- 89** Jan Gossaert (zwany Mabuse), *Portret młodego mężczyzny*, pocz. XVI w., [w:] Victor I. Stoichita, *Ustanowienie obrazu...*, dz. cyt., il. 100, s. 246.
- 90** Domenichino, *Apollo zabija cyklopów*, 1605, [w:] Brogowski Leszek, *Sztuka w obliczu przemian. Książka dla uczniów i nauczycieli plastyki w szkole średniej, a także dla miłośników sztuki*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1990, il. 27, s. 32.
- 91** Salvador Dalí, *Cannibalism of Objects* (inscribed: *Meat Glass, Meat Aeroplane, Meat Spoon, Meat Watch, Meat Head*), Indian ink on paper, zbiory prywatne, wcześniej Collection Charles Hathaway, 1933, [w:] Robert Descharnes, Gilles Neret, *Salvador Dalí 1904–1989...*, dz. cyt., il. 467 s. 210.
- 92** Adriaen van der Spelt, Frans van Mieris, *Martwa natura trompe l'œil z girlandą kwiatów i zasłoną*, [Zasłona Parrazjosa], 1658, [w:] *Zrozumieć malarstwo...*, dz. cyt., s. 224.
- 93** Juan de Espinoza, *Martwa natura z winogronami*, [Winogrona Zeuksisa], 1630, [w:] *Zrozumieć malarstwo...*, dz. cyt., s. 224.
- 94** Samuel van Hoogstraten, *Martwa natura trompe l'œil*, 1666–1668, [w:] *Zrozumieć malarstwo...*, dz. cyt., s. 231.
- 95** Jean François de le Motte, „*Trompe-l'œil*” z *martwą naturą wanitatywną*, [w:] Victor I. Stoichita, *Ustanowienie obrazu...*, dz. cyt., il. 129, s. 315.
- 96** Cornelius Norbertus Gijsbrechts, „*Trompe-l'œil*” z *martwą naturą wanitatywną*, 1668, [w:] Victor I. Stoichita, *Ustanowienie obrazu...*, dz. cyt., il. 128, s. 313.
- 97** William Harnett, *Starocie*, 1892, [w:] *Zrozumieć malarstwo...*, dz. cyt., s. 224.
- 98** Victor I. Stoichita, *Ustanowienie obrazu...*, dz. cyt., s. 314.

- 99 René Magritte, *This is not a Pipe (Ceci n'est pas une pipe)*, oil on canvas, Los Angeles County Museum of Art, *Art. The Definitive Visual Guide*, foreword by Ross King, Kindersley Dorling, Bridgeman Art Library, DK, London, New York, Munich, Melbourne, Delhi, b. r. w., s. 478.
- 100 René Magritte, *Ceci n'est pas une pipe. Zdrada obrazów (To nie jest fajka)*, 1953, [w:] *Zrozumieć malarstwo...*, dz. cyt., s. 10.
- 101 René Magritte, *The Two Mysteries*, oil on canvas, Galerie Isy Brachot, Brussels-Paris 1966, [w:] Jacques Meuris, *René Magritte 1898–1967*, Taschen, Köln, Lisboa, London, New York, Paris, Tokyo 1997, s. 123.
- 102 Jacques Meuris, *René Magritte 1898–1967*, dz. cyt., s. 123.
- 103 René Magritte, *A Human Condition*, oil on canvas, National Gallery of Art, Washington, 1953, [w:] *Art. The Definitive Visual Guide*, dz. cyt., s. 478.
- 104 René Magritte, *Dola człowieka*, 1935, [w:] Leszek Brogowski, *Sztuka w obliczu przemian...*, dz. cyt., il. 23, s. 29.
- 105 René Magritte, *Wezwanie ze szczytów*, 1943, [w:] Michael Bird, *100 idei, które zmieniły sztukę*, dz. cyt., s. 70.
- 106 Victor I. Stoichita, *Ustanowienie obrazu...*, dz. cyt., s. 314.
- 107 René Magritte, *The Blank Cheque*, oil on canvas, National Gallery of Art, Washington, 1965, [w:] Jacques Meuris, *René Magritte 1898–1967*, dz. cyt., s. 64.
- 108 René Magritte, *The Promenades of Euclid*, oil on canvas (163 x 130cm), Collection Minneapolis Institute of Arts, The William Hood Dunwoody Fund, <http://www.artconnected.org/resource/5400/the-promenades-of-euclid> [dostęp: 09.02.2015]
- 109 Patrz przypis 110.
- 110 Por. Krystyna Janicka, *Surrealism, Style – Kierunki – Tendencje*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1975, tam zwłaszcza rozdz. *Elementy surrealistycznego światopoglądu*.
- 111 Salvador Dalí, *Apparition of Face and Fruit Dish on a Beach*, oil on canvas, Wadsworth Athenaeum, Hartford, Connecticut, 1938, [w:] Robert Descharnes, Gilles Neret, *Salvador Dalí 1904–1989*, dz. cyt., il. 691, s. 309).
- 112 Salvador Dalí, *Slave market with the disappearing bust of Voltaire*, oil on canvas, Salvador Dalí Museum, St. Petersburg, Florida, 1940, [w:] Robert Descharnes, Gilles Neret, *Salvador Dalí 1904–1989*, dz. cyt., il. 743, s. 331.
- 113 Salvador Dalí, *The Image Disappears*, oil on canvas, Fundación Gala-Salvador Dalí, Figueras, Gift of Dalí to the Spanish state, 1938, [w:] Robert Descharnes, Gilles Neret, *Salvador Dalí 1904–1989*, dz. cyt., il. 693, s. 310.
- 114 W. E. Hilla, *My Wife and My Mother-in-law*, opublikowany w Puck w 1915 roku. Na podstawie: James Monaco, *How to Read a Film*, Oxford University Press, New York, Oxford 1981, s. 124.
- 115 Mauritius C. Escher, *Sky and water I*, woodcut, 1938, [w:] M. C. Escher, *The graphic Work. Introduced and explained by the artist*, Taschen 1992, il. 13.
- 116 Escher Mauritius C., *Waterfall*, lithograph, 1961, [w:] M. C. Escher, *The graphic Work*, dz. cyt., il. 76.
- 117 Rudolf Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1978, s. 90.
- 118 Marcel Duchamp, *L.H.O.O.Q.*, rectified readymade, chromolitograph, 1919 (artist's replica 1964), [w:] Rudolf Kunzli, *Dada*, Phaidon, b. m. i r. w., s. 76.
- 119 Max Ernst, *Matka Boska karcąca Dzieciątko Jezus w obecności trzech świadków, Andre Bretona, Paula Eluarda i Maxa Ernsta*, 1926, (kolekcja Jeana Krebsa, Bruksela), [w:] Bernard Édina, *Klasyki sztuki. Sztuka nowoczesna, „Rzeczpospolita”*, HPS, Warszawa 2007, s. 90).
- 120 Salvador Dalí, *Hallucinogenic Toreador*, oil on canvas, Salvador Dalí Museum, St. Petersburg, Florida, 1968–1970, [w:] Robert Descharnes, Gilles Neret, *Salvador Dalí 1904–1989*, dz. cyt., il. 4, s. 9.
- 121 Krystyna Janicka, *Światopogląd surrealizmu. Jego założenia*

- i konsekwencje dla teorii twórczości i teorii sztuki*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1985, s. 101. Jest to określenie Bretona: *zbiornicze określenie rozmaitych stanów, w których ulegają zawieszaniu wszelkie świadome czynności umysłu. Obejmuje on zatem zarówno chorobowe stany alienacji mentalnej, jak analogiczne do nich, a będące czasem udziałem ludzi zdrowych, stany halucynacyjne lub hipnotyczne*, patrz przypis 18, tamże, s. 261.
- 122** Bridges Riley, *Fission (Rozszczepienie)*, 1963, [w:] Michael Bird, *100 idei, które zmieniły sztukę*, dz. cyt., s. 179.
- 123** Victor Vasarely, *Dwuznaczność*, obraz na płótnie, Galerie Denise Rene, Paryż, 1969, [w:] Patricia Fride, R. Carrassat, Isabelle Marcadé, *Style i kierunki w malarstwie*, Leksykon Wydawnictwa Larousse, Arkady, Warszawa 1999, s. 171.
- 124** Victor Vasarely, *Supernowa*, 1959, [w:] *Zrozumieć malarstwo...*, dz. cyt., s. 250.
- 125** Robert Rauschenberg, *Erased de Kooning Drawing*, collection Museum of Modern Art, San Francisco, 1953, [w:] Rudolf Kunzli, *Dada*, Phaidon, b. m. i r. w., s. 180.
- 126** Marcel Duchamp, *L.H.O.O.Q.*, rectified readymade, chromolitograph, 1919 (artist's replica 1964), [w:] Rudolf Kunzli, *Dada*, dz. cyt., s. 76).
- 127** Por. Julius S. Held, *Przeróbki i zniekształcenia dzieł sztuki* (tłum. Maria Klukowa), [w:] *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce...*, dz. cyt., s. 81.

Stefan Czyżewski

Homo Ridens Versus Homo Sapiens

The somewhat provocative idea of laughing and thinking as opposition was used in the title as the starting thesis for the article which then analyses the details. The result of the analysis will be the reversal of the thesis. Does this opposition really exist or rather it is merely the result of intellectual reflection on issues relating to human behavior? The question is both rhetorical and valid. The analysis of this issue is dominated by adoption of the perspective of homo ludens as the cultural basis of the human activity. Distant background for this essay is Huizinga's theory connected with

the ludic elements in all forms of human activity. The conclusion is that 'ludic equals cultural'. The essay does not include detailed polemics with the Great Dutchman. As starting point, however, it includes the idea of functioning of art through the use of sapiens element and the existence of ludens element only in some art forms. The functioning of art based on the sapiens category does not need the prove because it is based on artistic convention and all its hypothetical and real (often spectacular) problems connected with art – both ex ante and ex post. It is true in the context of art-producers and the consumers of art. The main idea of the essay is a the paradox : the sapiens category in the field of art includes a particular type of actions that also exploit, so to speak – in depth the ludens category, but the actions do not refer to a simple reaction generating emotional psyche typical to the ridens category. These activities are connected with the isolated and relatively small number of customers; only those, who are able to consciously open the ridens category as the result of ratiocinatio. The final effect is the same as an emotional state for ridens but in the second stage; the paradox lies in the result of exceeding the simple reaction of the psyche, extended to forms of the actions of intelligens category. The essay is based on the examples of paintings from metalinguistic images by Gijsbrechts, the automatism by Rubens and Velasquez, automatic-metalinguistic paintings by surrealists (Dali and Magritte), to obvious in this context op-art experiments, as conscious intellectual jokes. A slight widening of the background of these considerations form the examples from other fields of art, literature and film.

KEYWORDS: HOMO RIDENS, HOMO INTELLIGENS, METALINGUISTICS, INTELLECTUAL JOKE, PICTURES IN PICTURES