

równocześnie przez tę ludność kształtowanej. Na koniec pozostaje mieć tylko nadzieję, że wydawnictwo to stanie się silnym impulsem dla dalszych badań.

Rafał OCHEŃDUSZKO

STANISŁAW CZEKALSKI, *Intertekstualność i malarstwo. Problemy badań nad związkami międzyobrazowymi*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2006, 471 ss., 173 il.

Książka Stanisława Czekalskiego *Intertekstualność i malarstwo. Problemy badań nad związkami międzyobrazowymi*¹ jest pierwszym tak obszernym opracowaniem problemów dialogu międzyobrazowego w badaniach historii sztuki, które zaistniało w nauce polskiej. A zatem już z tego powodu książka jawi się jako pozycja ważna, ale o wartości tekstu Czekalskiego decyduje nie pozycja prekursorska, ale solidność i jasność prowadzonego wywodu, konsekwentna droga badacza biegnąca od krytycznego relacjonowania definicyjnego pojmowania pojęć związanych z (różnorodnymi) aspektami intertekstualności, poprzez przedstawienie podejmowanych na gruncie odmiennych założeń metodologicznych prób badań nad dialogiem sztuk wizualnych aż po samodzielne – autorskie interpretacje związków obrazowych ujawnianych przez wybrane dzieła Jana Matejki. Czekalski przyjmuje jasny i niemal klasyczny trójpodział tekstu, podział, który przywołuje (podświadomie?) dialog z wielokrotnie przyswajaną i modyfikowaną przez historię sztuki triadą heglowską (teza, antyteza, synteza). Rozbicie, pęknięcia w klasycz-

nym układzie dyskursu pojawiają się dopiero wewnątrz poszczególnych części i rozdziałów. Dzięki zniesieniu podstawowej opozycji binarnej chaos – ład, układ klasyczny – dowolny strumień refleksji i cytatów Czekalski oddał specyfikę języka intertekstualności, jednocześnie nie zatracając ciągłości i logiki prowadzonego wywodu. Czytelnik jednocześnie ma poczucie bycia interpretatorem współkreującym (każdy, a więc i aktualnie czytany) tekst, a zarazem tok dyskursu daje mu wrażenie kroczenia ku wiedzy (rozumianej jako *epistémé*) nawet, jeżeli poczucie pewności rozumienia jest dane tylko na chwilę.

Pierwsza część złożona z dwóch rozdziałów przedstawia modele funkcjonowania badań intertekstualnych przede wszystkim w dziedzinie literatury oraz wskazuje uprawomocnienie ich rozszerzenia na dziedzinę wizualności, a zatem tytułowe medium malarstwa. Rozdział drugi stanowi specyficzne wprowadzenie w problem „wplywologii”, czyli wciąż ponawianych przez historyków sztuki poszukiwań genezy form i treści zawartych w specyficznej grupie artefaktów nazwanych dziełami sztuki. Re-wizję funkcjonowania pojęcia obrazu rozpoczyna poznański badacz od Derridiańskiego gramatologicznego ujęcia stosunku *signifié* i *signifiant*², w którym zostaje poddana dekonstrukcji tradycyjna droga referencji od znaczącego ku znaczonemu, a w konsekwencji ustalenia stosunku pierwotności i nadrzędności znaczonego. Pojawiająca się w koncepcjach Derridy swobodna gra znaczeń toczy się pomiędzy tekstami/obrazami „umykając kontroli nadrzędnego centralnego sensu” rozumianego tak jako intencja podmiotu wypowiedzi, jak i twórcy dzieła. Znaczenie znaku może,

¹ Publikacja łączy wcześniej drukowane teksty autora z nowymi podejmującymi podobne problemy badawcze.

² J. Derrida, *O gramatologii*, przeł. B. Banasiak, Warszawa 1999.

więc „dyseminować”, rozpleniać się, pozostawiać ślady, szczepy, nie podlegając ograniczeniom nadrzędnego *signifié*. Jako warunek konieczny pojawia się już nie określony zewnętrzny wobec tekstów/obrazów punkt odniesienia, ale powtórzenie, iteracyjne odsyłanie wewnątrzobrazowe. Zatem zarówno tekst, jak i obraz nie są czytelne (zrozumiałe), ponieważ odsyłają ku zewnętrznej wobec nich rzeczywistości, prawdzie czy intencji autora, ale dzięki powtarzaniu już znanych schematów tekstowych/obrazowych. Obraz przywołuje obraz, jego działanie senso-produktywne rozgrywa się wewnątrz sfery obrazów. Rola autora zostaje ograniczona do stworzenia (materialnego?) zapisu czy to literackiego, czy też wizualnego. Jednocześnie proces ciągłych repetycji nie prowadzi do zatarcia, ale do wyeksponowania różnicy. Powtórzenie zakłada istnienie podobieństwa, a zatem w tym, co rozpoznajemy jako podobne, musi zawierać się inne, na takie rozumienie gry intertekstualnej pozwala wyeksponowana przez myśl Derridiańską zasada iteracji oraz wspomniana już przez de Saussure’a anagramatyczność.

Dyskusję nad możliwościami ujawniania związków wewnątrzobrazowych przenosi Czekalski na grunt malarstwa, przywołując słynną polemikę Martina Heideggera i Meyera Schapiro dotyczącą interpretacji obrazu Vincenta van Gogha *Stare buty ze sznurówkami*. Jednak autora *Intertekstualności i malarstwa* nie interesuje dawny spór filozofa i historyka sztuki, ale jego wykładnia przedstawiona przez Jacques’a Derridę. Czekalski będzie wielokrotnie powracał do owej pary (?)³ butów, ukazując coraz to odmienne ciągi dialogowe, które w wypadku

³ Jeżeli uznamy, że van Gogh ukazał dwa lewe buty, to zarówno interpretacja Heideggera, jak i Meyera Schapiro nie znajdują uza-

wspomnianego dzieła stają się swoistymi farmakonami, fascynującymi truciznami, narkotykami powodującymi plenię się znaczeń coraz dalszych od dzieła i jego (uśmierconego na mocy wyroków intertekstualności) autora.

Kolejne podrozdziały, w których Czekalski przedstawia i poddaje ocenie krytycznej rozumienie teorii języka w myśli Heideggera, Lacana, Kristevy, Barthes’a i de Saussure’a oraz funkcjonowanie intertekstualności w badaniach semiotyki i semiologii, zawierają niewątpliwie starannie nakreślone podstawowe dla omawianego problemu tezy, a nawet swoiste pobocza teorii, ale wyraźnie widziane poprzez filtr Derridiański.

Wskazana na początku perspektywa gramatologiczna nie jest jedyną wykładnią odczytania przywoływanych tekstów, mimo to jawi się jako (negowany przez Derridę) środek porządkujący. Kolejne teorie językowe poszukujące wyjścia z mimetycznej pułapki językowych reprezentacji owocują w myśli Barthes’a koniecznością powiązania tekstu z lekturą (sam tekst nie istnieje), a w koncepcjach Derridy zanurzeniem człowieka/interpretatora we wszechogarniającym tekście, poniekąd zastępującym tradycyjne pojęcie rzeczywistości. Roland Barthes w swych teksto-logicznych wypowiedziach wykorzystuje część ustaleń Julii Kristevy dotyczących funkcjonowania fono- i genotekstu, przede wszystkim akcentuje proces wytwarzania sensu w tekście w trakcie lektury, sensu, który przed od-czytaniem jest zawarty w tekście jedynie *in statu nascendi*. Derridzie bliska była teoria znaku rozwinięta przez Charles’a S. Peirce’a. Znak działa na interpretatora w sposób produktywny i wywołuje asocjacje z przedmiotem. Czytelność znaku nie odnosi się tylko do

sadnienia, za to pojawiają się nowe pola dialogu wewnątrzobrazowego.

źródłowego, pierwotnego *signifié*, ale powstaje na skutek związku z innymi znakami oraz sferą przekonań, mniemań (*doxa*) interpretatora. W konsekwencji domysł co do wykrycia wzoru obrazowego staje się kolejnym znakiem, interpretowanym przez badacza źródłowe i powstaje przeświadczenie badacza o genetycznej zależności obrazu Y od X. Nawiązując do pewnych twierdzeń Peirce'a, Derrida rozwija swą teorię iterowalności, w której czytelność powstaje na skutek iteracji, znaczenie powstaje w rozpoznaniu powtórzeń, śladów innego. Znika zależność od źródłowego *signifié*, *signifiant* zyskuje sens w drodze wpływu, jaki wywiera na odbiorcę, a więc ów sens jest zależny od pamięci tekstowo/obrazowej czytelnika. Nietrudno zauważyć, iż w ten sposób swoista kreacja znaczenia zostaje przeniesiona z autora na czytelnika-odbiorcę. Znaczenie może być odczytywane tylko jako wciąż kształtujący się proces, nie zaś jako ustalenie stałej (patrz zgodnej z intencją autora) interpretacji.

Zarysowany schemat dekonstrukcyjnego podejścia do tekstu przenosi Czekalski na niwę historii sztuki, której zarzuca przede wszystkim trwanie przy mimetycznym modelu interpretacji. Według poznańskiego badacza „rekonstrukcje artystycznej genezy dzieł realizują na swój sposób paradygmat lektury transcendentalnej”, czyli bez wiarygodnych przesłanek wiążą doznania badacza z umysłem autora (s. 69). Krytyka metody genetyczno-formalnej podejmowana jest niewątpliwie słusznie. Zrodzona z ducha nowoczesnego racjonalizmu historia sztuki stara się wciąż aspirować do odkrywania jedynej prawdy, jednocześnie podkreśla hierarchiczną opozycję oryginału (źródła) i powtórzenia. Dzieło powstałe „pod wpływem”, wskazanym na mocy często niedookreślonego stopnia podobieństwa, świeci tylko światłem odbitym, którego źródłem jest wzór/

oryginał. W omówionych częściach swej książki Stanisław Czekalski zajmował się przede wszystkim badaniem tekstu literackiego, choć wielokrotnie zaznaczał odmienną rolę medium obrazowego, to nie wskazał relacji przekładu teorii językowych na dzieła wizualne. Interpretator tekstu Czekalskiego w efekcie lektury może odnosić wrażenie, iż translacja, utekstowanie obrazu następuje w sposób naturalny na mocy teorii językowych i filozoficznej (czy raczej gramatologicznej) refleksji Derridy. Kiedy pojawia się owa przemiana? Kiedy wizualność zbliża się do semantycznych wartości tekstu? Wydaje się, iż do tych kwestii Czekalski zbliża się dopiero w rozdziale poświęconym mechanizmom „wpływologii”, jednak nie zajmuje jasnego stanowiska wobec problemu owej transgresji, przekroczenia przez obraz wizualności i wkroczenia w sferę tekstu.

Poznański historyk sztuki krytykę stosowania w naszej dziedzinie pojęcia wpływu rozpoczyna od prac Görana Hermeréna analizujących wspomniane pojęcie i jego logiczne przesłanki. Szwedzki badacz neguje deterministyczne używanie terminu, czyli jednoznaczne wskazywanie genetycznej zależności dzieła Y od X. Mechanizm wpływu, choć zawsze pozostaje podporządkowany logice przyczynowo-skutkowej, to jednak można w nim wyróżnić wpływy pozytywne i negatywne, czyli czerpanie wzorów z określonych dzieł i unikanie związków z innymi. Obraz jest zależny tak od innych dzieł znanych twórcy, jak i od jego własnych koncepcji. Te pozornie oczywiste stwierdzenia Hermerén udowadnia na podstawie analizy możliwych (choć niekoniecznych zdaniem Szweda) związków *Rozstrzelania cesarza Maksymiliana Maneta* i *Rozstrzelania powstańców madryckich Goi*. Czekalski, by pokazać jałowość odnajdywania domniemanych wzorów, pokrywa siatką

odniesień *Sen Courbeta*. Wskazane liczne podobieństwa do wielu przedstawień nie dowodzą wcale, iż malarz wykorzystał je jako cząstkowe wzory dla swego dzieła. Mozolne wyliczenie domniemanych zapożyczeń doprowadziło donikąd. Czy zatem logocentryczne koncepcje wychodzące z założenia, że dzieło jest strukturą koherentną, rzeczywiście prowadzą do rekonstrukcji genezy obrazu, czy raczej są subiektywnie uwarunkowanymi kreacjami badaczy? Nierozstrzygalność sporów toczonych wokół zawartych w „tekstach” obrazu nawiązań do koncepcji wzorczych (czyli dzieł wskazywanych przez badaczy jako świadomie wykorzystywane przez twórcę) przedstawia Czekalski na podstawie starcia dwóch skrajnych interpretacji genezy obrazu Girodeta-Triosona *Śpiący Endymion*. Tym razem Czekalski pomija kontrowersje płciowej niedookreśloności ujęcia postaci Endymiona, a koncentruje uwagę na dwu tropach zaczerpniętych z pism Hermeréna – wielości wzorów pozytywnych stworzenia dzieła przeciw jednemu wzorowi negatywnemu (?). Starcie koncepcji dwu badaczy, Rubina i Crowa⁴, prowadzi jedynie do wniosku, że nie ma możliwości logicznego zaprzeczenia którejkolwiek z hipotez, obie nie znajdują pewnego potwierdzenia, żadna jednak nie może być jednoznacznie odrzucona, o wskazaniu genezy dzieła decydują (arbitralnie?) jedynie presupozycje badaczy. Za Hansem Georgiem Gadamerem (reprezentantem chłodno przez

⁴ J.H. Rubin, *Endymion's Dream as a Myth of Romantic Inspiration*, „Art Quarterly”, Spring 1978; T. Crow, *Observation on Style and History in French Painting of the Male Nude, 1785–1749*, w: *Visual Culture: Images and Interpretation*, red. N. Bryson, M.A. Holly, K. Moxey, Hanover–London 1994; tenże, *Emulation. Making Artists for Revolutionary France*, New Haven–London 1995.

autora ocenianej hermeneutyki) Czekalski wskazuje, że „tego, co dane, nie da się oddzielić od interpretacji” (s. 92). Nawet element kontekstowy jest wytwarzany przez strategie interpretacyjne. Rozważane na podstawie relacji wzorczych wskazania genetyczne reprezentantów tak zwanej instytucjonalnej historii sztuki (np. Erwina Panofsky’ego) są oparte na chwiejnych podstawach subiektywnego doboru zestawianych podobieństw i faktów wskazujących możliwość wykorzystania wzoru. Domniemane pierwowzory uzasadniające proveniencję dzieła można mnożyć, tworząc długie ciągi zawarte w skomplikowanych, ale nieweryfikowalnych konstrukcjach myślowych. Pojęcie wpływu porządkuje linearny układ podobieństw, jednocześnie ustala niezmienną relację hierarchiczną pomiędzy dziełem Y a pierwotnym wobec niego dziełem X, źródłem zapożyczenia. Autor Y na zawsze traci swą niezależność, staje się dłużnikiem twórcy dzieła X. Czy jednak ów układ opozycji oryginał/wzorzec – powtórzenie/odwzorowanie można zmienić na drodze interpretacji intertekstualnej?

Według Czekalskiego teoria intertekstualności nie rewiduje własności dzieł, nie rozgranicza części zapożyczonych od oryginalnych pomysłów autora, ale kwestionuje istnienie własności autorskiej (s. 97). Struktura znacząca zaczyna należeć do wszystkich interpretatorów, odbiorców dzieła. Wymieniane przez badaczy sposoby wprowadzania zapożyczeń (reminiscencje, cytaty, aluzje) pretendują do bycia rekonstrukcją intencji artysty, są zaś „w istocie produktem lektury tekstu czy obrazu, lektura zaś łączy własności dzieła z tym, co »już czytane« albo »już widziane« po stronie czytelnika/ widza” (s.111–112). Intertekstualne badanie dzieła jawi się w tym świetle przede wszystkim jako dekonstrukcja postaci autora. Twórca milknie i zaczyna mówić samo dzieło,

jednak nasuwa się pytanie, czy interpretacja języka dialogu międzyobrazowego nie prowadzi do daleko posuniętej dowolności? Jakie doświadczenie, ślady w pamięci odbiorcy umożliwiają uznanie interpretacji za prawomocną i prawdopodobną?

Wizualna dyseminacja, sensoproduktywna gra międzyobrazowych skojarzeń niewątpliwie uniemożliwia arbitralne wskazanie źródła dzieła i pewnej genezy artystycznej, ale czy ta lewitacja obrazu w „byciu obrazowym” stanie się drogą do budowania nowego dyskursu historii sztuki czy też zaowocuje mnogością nieweryfikowalnych subiektywnych interpretacji niekonieczne wzbogacających tradycyjnie rozumianą wiedzę lub pogłębiających rozumienie ikonosfery?

Drugą część *Intertekstualności i malarstwa* Stanisław Czekalski poświęcił krytycznej prezentacji i interpretacji międzyobrazowej historii sztuki, czyli refleksji historyczno-artystycznej wybranych badaczy od połowy ubiegłego stulecia po czasy współczesne. Powstałe w połowie wieku XX koncepcje badań nad sztuką były w dużej mierze krytyką kategorii stylistycznych i rozwinięciem bądź negacją ikonologii. Czekalski zauważa próby włączenia dialogu obrazowego do praktyki historii sztuki w pismach strukturalistycznych Hansa Sedlmayra, jak i swoistej historii rzeczy Georga Kublera. Poglądy obu badaczy są przedstawiane w świetle intertekstualności, a więc krytyki logocentrycznego systemu relacji natura – sztuka, wzór – powtórzenie. Wydaje się, że Czekalski, podejmując dziś ponowną interpretację krytyczną rudymenarnych prac dwudziestowiecznej historii sztuki, decyduje się na zgubne powtarzanie oczywistości. Jednak pozornie znane tezy stawiane przez autora *Kunst und Wahrheit*⁵, jak też

⁵ H. Sedlmayr, *Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte*, Hamburg 1958.

tezy twórcy *Kształtu czasu*⁶ są powtarzane przez kolejne pokolenia teoretyków sztuki często bez refleksji. Poznański badacz nie przewartościowuje prac wspomnianych autorów, ale wskazuje ich drogi ku lub od interpretacji intertekstualnej. Sedlmayr wyraźnie zaakcentował znaczenie „języka” poszczególnego dzieła, jednak na stałe połączył je ze świadomym działaniem autora. Kubler, choć wpisał dzieła w ciągi powtórzeń i pozwolił na zaliczenie jednego dzieła do różnych ciągów w zależności od poszukiwanego elementu podobieństwa rozwiązania artystycznego problemu, to zachował hierarchiczną strukturę deprecjonującą serię replik, które jedynie partycypują w doskonałości (domniemanego) dzieła pierwszego (które też może być w innym ciągu jedynie repliką). „Przedmiot artystyczny w ujęciu Kublera przybiera postać »mozaikowej całości cech« o zróżnicowanej genezie, należących do odrębnych ciągów form i w związku z tym mających różny wiek »systemowy«” (s. 122). Jeżeli porządkujemy dzieła sztuki ze względu na podobieństwo rozwiązania problemów artystycznych, to należałoby wstępnie ustalić, jakie problemy artystyczne miał autor, odwołując się do konkretnego dzieła. Tu już popadamy w sferę presupozycji, sądów uznawanych za prawdziwe na mocy wielokrotnej ich prezentacji. Dalej w badaniach ukazujących wewnątrzobrazowe powiązania posunął się Ernst Gombrich. Sformułowane przez niego przede wszystkim w *Sztuce i złudzeniu*⁷ tezy przenoszą rozważania nad przekazem dzieł sztuki w sferę języka. Czekalski uznaje propozycje Gombricha za kreację

⁶ G. Kubler, *Kształt czasu. Uwagi o historii rzeczy*, przeł. J. Hołówka, Warszawa 1970.

⁷ E. Gombrich, *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawienia obrazowego*, przeł. J. Zarański, Warszawa 1981.

swoistego leksykonu malarstwa, quasi-językowego kodu czy zbioru schematów pozwalających na „przetłumaczenie widoku rzeczywistości na jej rozpoznawalny obraz”. Takie założenie głęboko tkwi w tradycyjnym modelu mimetycznym, celem malarza jest wierne oddanie natury, jednak – by owa reprezentacja była czytelna – musi on się odwołać do utrwalonego zasobu artystycznych modeli przedstawieniowych. Gombrich stwierdza, że malarz „raczej widzi to, co maluje, niż maluje to, co widzi”⁸, a zatem wierne ukazywanie rzeczywistości postrzeganej zmysłowo poddane jest działaniu konwencjonalizujących ujęć sztuki. Jednak dialog międzyobrazowy według Gombricha zawsze jest podporządkowany dążeniu do przedstawienia świata rzeczywistego, zachowana zostaje pionowa oś referencji. Wprowadzone przez Gombricha odniesienia do językowych koncepcji de Saussure’a nakazują rozumienie sztuki jako wizualnego języka, który ujmuje „całość zjawisk za pomocą własnego słownika form (...) osadzonego w ramach trwałych schematów” (s. 126). Wyeksponowana zostaje pozycja obserwatora, który potrafi nie tylko określić zastosowane schematy obrazowe, czyli od-czytać ślady związków międzyobrazowych, ale i obiektywnie ocenić relacje pomiędzy rzeczywistym przedmiotem i jego artystyczną wizualizacją. Pojawia się znów wiara w możliwość jasnego ustalenia genezy dzieła, czyli podporządkowania dzieła Y pierwotnym wobec niego wzorom X oraz nadrzędnemu pierwowzorowi naturalnemu. Jednak trudno wskazać, co artysta zaczerpnął bezpośrednio z rzeczywistości, a co zostało przefiltrowane przez schematy sztuki. Gombrich wpisuje odbiór obrazu w sferę doświadczeń i przedsądów wizualnych towarzyszących obserwatorowi, wskazuje

⁸ Tamże, s. 87.

na sposób kształtowania przez dostępne nam obrazy przeświadczeń o prawdziwym wyglądzie zjawisk, ale jednocześnie obdarza interpretatora zdolnością spojrzenia z zewnątrz, wynurzenia się ze świata obrazów i dokonania jego obiektywnego uporządkowania. Malarz tworząc obraz, z konieczności odwołuje się do znanych mu schematów przedstawieniowych, zaś „historyk sztuki ma prawo doszukiwać się w przeszłości źródeł leksykonu poszczególnego artysty”⁹.

Przedstawiona w *Intertekstualności i malarstwie* analiza tez Gombricha niewątpliwie akcentuje pęknięcia teorii autora *Sztuki i złudzenia*, aporyczną strukturę relacji doświadczenia i percepcji wizualnej rzeczywistości, które koryguje dobór schematów oraz kodu obrazowanego gwarantującego wrażenie prawdziwości (naturalności) obrazu. Założenia te stały się przedmiotem krytyki Normana Brysona. Tezy i ustalenia tego ostatniego wyraźnie ukierunkowują drogę interpretacji zawartą w tej części tekstu Czekalskiego. Refleksje poznańskiego badacza nad teorią „repertuaru” Wolfganga Isera¹⁰ są właściwie uzupełnieniem teorii „schematu” Gombricha. Nowe aspekty związków międzyobrazowych ujawnia koncepcja tematu „ramowego” zaproponowana przez Jana Białostockiego¹¹, której Czekalski poświęca kolejny podrozdział. Wychodząc od badań ikonologicznych, polski uczony starał się wykazać istnienie archetypicznych, wspólnych całej ludzkości idei, które są powtarzane i przetwarzane w ramach stałych tematów niosących treści symbo-

⁹ Tamże, s. 362.

¹⁰ W. Iser, *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore 1978.

¹¹ J. Białostocki, *Temat ramowy i obraz archetypiczny: psychologia i ikonografia*, w: tegoż, *Teoria i twórczość. O tradycji i inwencji w teorii sztuki i ikonografii*, Poznań 1961, s. 160–168.

liczne, powtarzalne schematy formalne prowadzą także do procesu przechodzenia formuł obrazowych między odmiennymi tematami ikonograficznymi. Według Białostockiego przejęcie danego wzoru jest uzależnione od odnalezienia, rozpoznania w nim „ramowej” idei, „archetypami” obrazowymi okazują się konkretne dzieła uznane za nośniki istotnych treści. Stanisław Czekalski wykazuje niekonsekwencje i interpretacyjne pęknięcia teorii Białostockiego, przede wszystkim podkreśla, że w świetle koncepcji tematu „ramowego” „interpretacja odzwierciedla kluczową dla sensu dzieła intencję, że międzyobrazowe skojarzenia odbiorcy powtarzają mniej lub bardziej świadome międzyobrazowe skojarzenia twórcy, nie daje możliwości weryfikacji twierdzeń dotyczących ramowych analogii, które w przypadku stosujących ją w analizie danego obrazu mogą być rozbieżne” (s. 144). Jednak autor *Intertekstualności i malarstwa* podkreśla, że Białostocki nie traktował swych tez w sposób arbitralny, a nawet ostrzegał przed nazbyt literalnym ich od-czytywaniem. Jungowski w rodowodzie pewnik istnienia niezmiennej psychiki ludzkiej uznawał raczej za produktywną hipotezę niż prawdę ostateczną. Refleksje Białostockiego, mimo swych ideowych obciążeń, rozszerzyły poszukiwania związków intertekstualnych w historii sztuki, dialog międzyobrazowy nie łączył się tu z drogą odtworzenia intencji autora.

Badania Jana Białostockiego zamykają kolejny rozdział książki Czekalskiego, następny prowadzi czytelnika/interpreta-tora przez meandry rozważań metodologicznych historii sztuki w ostatnim dwudziestoleciu wieku XX. Autor stosuje tu specyficzny, jednak czytelny zabieg natury retorycznej; omawiane kolejno koncepcje Wolfganga Kempa, Michaela Baxandalla, Oskara Bätschamanna oraz Richarda Wollheima przygotowują do przedstawie-

nia teorii Brysona i Mieke Bal. Niemal do samego końca Norman Bryson pozostaje krytykiem/komentatorem, czyli jego myśl jawi się interpretatorowi jako czytelny element porządkujący i łączący ciąg dyskursu z wprowadzoną na początku książki Czekalskiego Derridiańską gramatologią, by dopiero w ostatnim rozdziale zaistnieć samodzielnie i to w świetle krytycznej oceny poznańskiego badacza. Pomysł kompozycji tekstu jest godny podziwu. Dyskurs z góry podporządkowany interpretacji teorii Brysona wprowadza nas na kolejne, głębsze poziomy rozumienia w rozdziale, który zarazem kończy rozważania nad intertekstualnym aspektem refleksji historyczno-artystycznej w XX wieku i przygotowuje czytelnika do wkroczenia w świat własnych interpretacji związków międzyobrazowych dokonanych przez Stanisława Czekalskiego.

Analizując wypowiedzi Wolfganga Kempa, poznański historyk sztuki wprowadza na arenę ogląd i interpretację stworzoną przez odbiorcę. Kemp uznał, iż obraz „iluzyjnie uobecnia przedstawienie (...) odnosząc je do obecności widza przed obrazem i włącza patrzącego w przedstawioną rzeczywistość” (s. 150). Teoria Kempa, jak wykazuje częściowo za Mariuszem Brylem Czekalski, jest wewnętrznie pęknięta¹², z jednej strony obraz iluzjonistyczny nie sugeruje referencji do tradycji obrazowej, z drugiej niemiecki badacz włącza skojarzenia międzyobrazowe we własną interpretację dzieła (czego ewidentnym przykładem jest analiza ryciny *Klatka niedźwiedzi* Adolfa Menzla). Główna myśl Kempa koncentruje się wokół tak zwanej estetyki recepcji. Wprowadza zatem swoiste dla estetyki „tu i teraz”, interpretując wizualizację jako „prezentację widzowi uobecnienia przedstawionej

¹² M. Bryl, *Obraz i widz. O nowej książce Wolfganga Kempa*, „Artium Questiones” 4, 1990, s. 140–151.

sceny”, związki międzyobrazowe zostają w ten sposób pominięte bądź marginalizowane, pamięć obrazowa interpretatora podporządkowana jest całkowicie naczności, „współobecności widzialnego i widza” (s. 158). Bliższy teorii intertekstualności jest kolejny badacz, którego poglądy analizuje Czekański – Michael Baxandall. W swej książce *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*¹³ autor przedstawia powstawanie obrazu jako drogę ku spełnieniu zamierzeń twórcy, drogę w pełni uwarunkowaną logiką przyczynowo-skutkową. Obraz jest rozumiany jako realizowany i osiągnięty cel (*charge*), sposób realizacji, a nawet dobór wyznaczonego celu jest podyktowany różnorodnymi warunkami kulturowymi (*brief*). Taki związek dzieła z jego przyczynami nazwał Baxandall „intencją obrazu”, termin ten ostatecznie wyklucza odtwarzanie intencji samego twórcy. Sztuka rodzi się ze sztuki; to hasło przyświecające dawniejszym badaczom podziela Baxandall. Twierdzi on, iż głównymi przyczynami kształtującymi dzieło artystyczne są związki z innymi dziełami sztuki, fakty pozaartystyczne jedynie wspomagają interpretację. Baxandall trzymając się ściśle drogi logicznego rozumowania, rekonstruuje związki obrazu z wykorzystanymi do jego stworzenia elementami kultury. Rozumie więc obraz jako precyzyjnie zorganizowaną celową, a zatem logiczną strukturę. Niebezpieczeństwo, jakie się w tym miejscu pojawia, podkreślone przez Czekańskiego, to poszukiwanie jednej bezwzględnie prawdziwej intencji obrazu, wykluczającej i negującej wszystkie inne. Dzieło sztuki według Baxandalla jest konstrukcją w pełni racjonalną. Stanisław Czekański wykazuje

¹³ M. Baxandall, *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven–London 1985.

sprzeczności zawarte w pracy Baxandalla i wyraźnie niejednoznaczny stosunek autora do znaczenia wewnątrzobrazowych podobieństw, i uznaje omawianą koncepcję badawczą za samodekonstrukcyjną. Obraz nie może być rozumiany jako konstrukcja funkcjonalna, nie urzeczywistnia on także tylko intencji autora, ale w kolejnych od-czytaniach ujawnia często odmienne odwołania i sens. Odmienne od Baxandalla próbował porządkować drogi związków genetycznych między obrazami Oskar Bätschmann, proponując zastosowanie do badań nad sztuką metod hermeneutycznych. Stanisław Czekański podejmując dyskusję z tezami Bätschmanna, pośrednio przedstawia swoje poglądy dotyczące hermeneutyki, jednak o ile badacz niemiecki wyraźnie odwołuje się do myśli Hansa Georga Gadamera, o tyle poznański historyk sztuki stara się unikać konfrontacji z filozoficzno-artystycznymi refleksjami Gadamera. Hermeneutyka w *Intertekstualności i malarstwie* jest od-czytywana przez pryzmat historii sztuki. Głównym zarzutem stawianym przez Czekańskiego wobec badań Bätschmanna jest brak możliwości wskazania zbioru dzieł, które mogły wpłynąć na powstanie dzieła, czyli mogły być bezpośrednio lub pośrednio znane autorowi (s. 169–171). Jednak należy pamiętać, iż metoda hermeneutyczna zakłada ciągłe rozszerzenie spektrum badań, mnożenie pytań, które często pozostają bez odpowiedzi i są zależne od zmieniającego się doświadczenia kulturowego odbiorcy. Swoistym grzechem Bätschmanna jest skłonność do retorycznej budowy tekstu, stosowania figury domknięcia (koła hermeneutycznego?), nawet kosztem pomijania faktów. Spojrzenie hermeneutyczne jawi się jako jednocześnie interpretacja prowadzona z obiektywizmem zewnętrznego obserwatora oraz ze świadomością wewnętrznego zanurzenia w sensie dzieła, rozumianego

jako logiczna całość. Zapożyczenia, ślady czy wzory zauważalne w analizowanym dziele nie pozwalają na prawidłowe odczytanie sensu dzieła, gdy nie zostaną powiązane z całościową, sensowną strukturą dzieła, to ona tłumaczy jego sens, ale i usprawiedliwia, wyjaśnia istnienie elementów zapożyczonych. Centrum porządkującym staje się więc struktura logiczna, gwarantująca sensowność, ale i oryginalność dzieła. Postulowana przez Bächtshanna racjonalna droga wpasowywania cytatów w z góry zaplanowaną całość nie znajduje jednak uzasadnienia w prowadzonych przez niego analizach określonych dzieł, jasną konstrukcją zawsze zakłócają przypadkowe, logicznie niezrozumiałe elementy wyraźnie czytelne w dziele. Zatem domniemana struktura całościowa jawi się jako rodzaj *simulacrum*, sztucznego tworu skonstruowanego przez badacza, owa konstrukcja reprezentuje, czyli zastępuje, samo dzieło.

Rozważania nad tekstami Richarda Wollheima¹⁴ pozwalają Stanisławowi Czekalskiemu na uwzględnienie kolejnego wątku czytania związków międzyobrazowych, nie tyle punktu odniesienia odbiorcy do dzieł poprzedzających powstanie analizowanego obrazu, ile właśnie dzieł od niego późniejszych, które jednak zaistniały w doświadczeniu interpretatora. Jak zauważa poznański historyk, pojawia się nieunikniona rozbieżność między horyzontami autora obrazu i wciąż zmieniającego się interpretatora. Wollheim stara się pogodzić te dwa punkty widzenia, rekonstruując „znaczenie historyczne” dzieła, oczywiście odczytane przez niego samego, co owocuje konstrukcją aporyczną. Czekalski jednoznacznie wskazuje, że podawane przez Wollheima źródła śladów

czy zapożyczeń są efektem współczesnej lektury dzieła i nie mogą pretendować do odtworzenia historycznego zamysłu artysty (s. 193).

Koncepcje kolejnych badaczy zauważających w sposób bardzo różny relacje międzyobrazowe służą Czekalskiemu do zbudowania „obrazu” praktyki historii sztuki, która wciąż żywi płonne nadzieje odtworzenia myśli artysty i stworzenia spójnej logicznej konstrukcji genezy dzieła, dyskredytując znaczenie odbiorcy. Badacze popadają przy tym w nierozwiązywalne spory, gubią się w symulacjach, które często są immanentnie sprzeczne. Układ pracy sugeruje (dobitnie) interpretatorowi tekstu, iż droga wyjścia z teoretycznego marazmu prowadzi poprzez lekcję myśli Derridańskiej ku teoretycznym założeniom prezentowanym przez Normana Brysona i Mieke Bal oraz własnym koncepcjom Czekalskiego. Czytelnie prowadzony od samego początku dyskurs przygotowuje odbiorcę na przyjęcie takiej tezy i logicznie wynika z poprzednich rozdziałów książki. Od ciekawych, choć wielokrotnie jałowych rozważań historii sztuki powracamy, ale już z zasobem pewnej wiedzy czy przekonań, do podstaw semiotyki i gramatologii. Swoiste, używając terminu Kierkegaarda, „powtórzenie w przód” pozwala na re-interpretację myśli Barthes’a, Derridy na podstawie znanych nam już analiz znanych dzieł (np. powrót *Butów* van Gogha i *Endymiona* Girodeta). Teoria Brysona wywiedziona z refleksji Barthes’a zawartej we wczesnych pracach autora *S/Z* została uzupełniona elementami Derridańskiej dekonstrukcji. Pojawiają się tu wszystkie elementy „źródłowe” refleksji samego Czekalskiego. Poznański historyk sztuki dostrzegając i wyraźnie akcentując znaczenie prac Brysona dla badań nad związkami międzyobrazowymi, zarzuca

¹⁴ Czekalski poddaje analizie książkę Wollheima, *Painting as an Art*, Princeton 1987.

twórcy *Vision and Painting*¹⁵ przekonanie o prostej translacji, a nawet wymienności obrazu na słowa. Teorie amerykańskiego uczonego starają się łączyć poszukiwanie w dziele śladów intencji autora z interpretacją odbiorcy, uwarunkowaną kulturowo. Bryson wyróżnia dwa poziomy obrazu – dyskursywny (tekstualny) oraz figuralny, niewątpliwie ten podział zbliża obraz do dualizmu znaku. Poziom dyskursywny odpowiada *signifié*, zaś figuralny *signifiant*, pierwszy odnosi się do percepcji umysłowej, drugi do cielesnej. Wydaje się, że o ile koncepcja poziomu dyskursywnego jest jasna (i tradycyjna), o tyle rozumienie poziomu figuralnego wymaga objaśnienia. Według Brysona odnosi się on do niedyskursywnej warstwy wizualności dzieła, do swoistej asemantycznej nadwyżki, która pozostaje po redukcji obrazu do tekstu. Czym jednak ma być ów odarty ze znaczenia, czysto oglądowy obraz? Na to pytanie Bryson nie daje jasnej odpowiedzi i koncentruje się na badaniach dyskursywnej, poddanej dekodowaniu, warstwy obrazu. Niestety nie wiadomo też, jak następuje tekstualne zastąpienie obrazu, czyli jak powstaje tekstowa reprezentacja dzieła wizualnego. Rozczytywanie „utekstowionego” dzieła zachodzi znów dwupoziomowo na drodze denotacji określonych kodem ikonograficznym (czyli proces denotacji „polega na skojarzeniu obrazu z innymi przedstawieniami, które w ramach tego kodu mogłyby go zastąpić” – s. 202), poziom konotacji jest wyznaczony sferą *doxa*, systemem przekonań w uznawanych ramach danego systemu kulturowego za prawdę. W teorii Brysona ważne miejsce zajmuje problem rozdziału obrazu od jego kontekstu polityczno-społecznego i ekonomicznego, a rzeczywistości artystycznej i właśnie połączeniu tych

¹⁵ N. Bryson, *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*, London 1983.

dwóch aspektów obrazu ma służyć pojęcie intertekstualności. Spoiwem procesu owej integracji ma stać się tekst i dyskurs, sam obraz przeobraża się na mocy decyzji badacza w dzieło literaturopodobne. Czekalski zauważa, że Bryson wikła się w wieloznaczność pojęcia tekstu i „kreśli przedziwną, paradoksalną charakterystykę tekstu jako bytu, który spłynąwszy z pióra pisarza w postaci werbalnego *signifiant*, słów na papierze (...) jest nieograniczonym przepływem czystej (...) bezcielesnej informacji językowej oraz dyseminacyjnym ruchem różnicy między znaczącymi, polem wzajemnego przenikania się różnych tekstów krążących po społecznym organizmie” (s. 205). Obraz malarski różni się od tekstu dzięki nieredukowalnej do niego części figuralności niepodlegającej procesowi intertekstualności, działającej bezpośrednio na ciało, zmysły odbiorcy. Powraca tu znów stary dualizm, opozycja binarna: cielesne (zmysłowe) – intelektualne (tekstualne). Stanisław Czekalski odwołując się do Derridy, stwierdza, iż figuralność podlega iteracji, a więc wpisuje się w ciąg związków intertekstualnych i pod tym względem obraz możemy czytać podobnie jak tekst, chociaż nigdy nie pojawia się przekształcenie tożsamościowe. Według poznańskiego badacza koncepcje Brysona są jedynie rozszerzeniem ikonologii (niestety ze wszystkimi niedostatkami tej metody). W praktyce badawczej Brysonowskie odsłanianie międzyobrazowych powiązań prowadzi do ciekawych wniosków, które jednak nie dadzą się uporządkować w przedstawionej przez badacza dyskursywnej strukturze obrazu. Odnajdywane w strukturach narracyjnych obrazów „rewizyjne przepracowania”¹⁶, różnorodne tropy międzyobrazowych skojarzeń narzucają w sposób arbitralny wzory i związki uznane przez Brysona za

¹⁶ Określenie stosowane przez Brysona.

prawdziwe. Określenie źródeł zapożyczeń następuje na mocy wyboru interpretatora, którego uzasadnieniem znów ma być świadoma decyzja twórcy obrazu, czyli powracamy do stałych aporematów teorii genetycznej. Zdaniem Czekalskiego Brysonowska recepcja teorii intertekstualności jest nie tylko powierzchowna, ale zarazem niekonsekwentna, cenna jako próba wskazania nowych dróg interpretacyjnych, ale mało poręczna jako narzędzie historii sztuki (s. 222).

Rozwinięciem, a jednocześnie przeciwstawnym ujęciem w stosunku do koncepcji intertekstualności przedstawianych przez Normana Brysona są badania współpracującej z nim Mieke Bal. Autorka przyjmuje „podejście radykalne zorientowane na recepcję”¹⁷. Polem interpretacji dokonanej przez poznańskiego historyka sztuki stała się książka Bal *Reading „Rembrandt”: Beyond the Word – Image Opposition*¹⁸. Budzące duże kontrowersje od-czytania dzieł Rembrandta dokonane przez holenderską badaczkę powstały na gruncie słynnej deklaracji Rolanda Barthes’a o śmierci autora. Z badań Bal intencje samego malarza zostały tak dalece wykluczone, iż zdecydowała się ona na zapis jego imienia w cudzysłowie, co poniekąd wprowadza nam nowy byt ukonstytuowany na mocy interpretacyjnej kreacji autorki. Można złośliwie zapytać: kim jest ów „Rembrandt” i co go łączy/dzieli od Rembrandta van Rijn? Według teorii Mieke Bal obraz zyskuje znaczenie w oderwaniu od oryginalnego kontekstu, o sensowności wskazywanych związków decyduje sam fakt zaistnienia potencjalnej możliwości powiązania różnorodnych źródeł zarówno obrazowych,

jak i literackich. Radykalizm od-czytania dzieła zostaje jeszcze wzmocniony przez wprowadzenie specyficznego spojrzenia czytelniczki, skazanej przez Bal na przekraczanie historycznego wymiaru dzieła, dążenie do jego re-interpretacji na drodze obalania logocentrycznych i przede wszystkim androcentrycznych schematów kulturowych. Zatem lektura dzieła jest z jednej strony subiektywna i dowolna, z drugiej naznaczona feministyczno-psychoanalitycznym piętnem. Karkołomne konstrukcje Bal wydają się nie do zaakceptowania, gdy *a priori* nie uznamy nacechowanych płciowością od-czytań za prawdziwe, bo odzierające znaczenie obrazu z nawarstwionych męskich dyskursów. Relacja krytyczna z badań Bal przedstawiona w *Intertekstualności i malarstwie* została poprowadzona z podziwu godną rzetelnością i precyzją, która pozwoliła autorowi dojrzeć pośród spiętrzonych paralogicznych struktur nadinterpretacji elementy warte głębszej refleksji. W pozornej dowolności skojarzeń odbiorcy określa Bal jednak pewne granice, kwestionuje Derridiańską „wolną grę” z tekstem i podkreśla, że lekturę dzieła warunkuje i ogranicza „społeczna rama” – swoisty bagaż kulturowo-politycznych obciążeń. „Ponieważ, nic bezwzględnie nie ogranicza znaczeń znaków, odpowiedzialność za to, jakie znaczenia wygrywiają, ma charakter wyłącznie społeczny”¹⁹. Jak stwierdza Czekalski, tak definiowana interpretacja jest wypowiedzią performatywną – nie konstatuje gotowego znaczenia, ale konstytuuje je wraz z tekstem (s. 241). W książce *Quoting Caravaggio*²⁰

¹⁷ M. Bal, *Reading „Rembrandt”: Beyond the Word – Image Opposition*, New York 1991, s. 5, cyt. za: Czekalski, s. 223.

¹⁸ Bal (przyp. 17).

¹⁹ M. Bal, *Light and Painting: Dis-semination Art History*, w: *Deconstruction and the Visual Arts: Art, Media, Architecture*, red. P. Brunette, D. Willis, Cambridge 1994, s. 57.

²⁰ M. Bal, *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*, Chicago 1999.

holenderska badaczka rozwija refleksje nad teorią pre-post(eryjnej) historii. Swoje radykalne poglądy przedstawia Bal, konstruując celowo wewnętrznie niespójne pojęcie preposteryjności, która cechuje sztukę zestawioną z historią. Na obszarze artystycznych działań człowieka to, co wcześniejsze styka się z tym, co późniejsze – lektura czasowo wcześniejszego od odbiorcy dzieła odbywa się poprzez skojarzenia z obrazami tak poprzedzającymi powstanie analizowanego dzieła, jak i od niego późniejszymi. Odczytanie obrazu jawi się więc nie jako uporządkowany ciąg genetycznych powiązań, ale jako halucynacyjna wizja, w której absurdalnie to, co późniejsze, buduje obraz tego, co wcześniejsze. Pozbawiony chronologicznego uporządkowania zespół danych pamięci wizualnej sprawia, że odnajdujemy obrazy późniejsze we wcześniejszych tylko na zasadzie subiektywnego doświadczenia i chwilowego przypomnienia. Odnajdywane „cytaty-ślady” w dziełach Caravaggia mają najczęściej charakter nieintencjonalny i logicznie nieuzasadniony, uprawomocniony jedynie skojarzeniami odbiorcy. Można pokusić się o metaforyczne odwrócenie poszukiwań „wpływologii”, interpretator nie tylko odnajduje podczas lektury związki intertekstualne, ale sam wpisuje swoje in-skrypcje w tekst dzieła. Preposteryjna, halucynacyjna historia obrazów według Mieke Bal niewątpliwie odwraca tradycje genetycznej rekonstrukcji dzieła, wprowadza widza-czytelnika w wielość zawartych w dziele heterogenicznych i niechronologicznych śladów obrazowych, tylko czy takie badanie jest jeszcze historią sztuki? Stanisław Czekalski podejmując za Bal wyraźny problem każdego odbiorcy – filtr własnych doświadczeń kulturowych (dodajmy: świadomych i nieświadomych preferencji artystycznych), zgadza się z holenderską autorką, że lektura obrazu

odbywa się zawsze „tu i teraz” i nie może pretendować do odtworzenia historycznego znaczenia dzieła. Niestety zauważając nadużycia interpretacyjne Bal, Czekalski nie proponuje drogi weryfikacji odczytań. Cóż! Jak można stwierdzić stopień prawdopodobieństwa halucynacji? Związki stanowiska Bal z myślą krytyczną Waltera Benjamina, poglądami André Malreaux i późniejszym projektem hermeneutycznym Hansa Georga Gadamera świadczą o naukowych powiązaniach wewnątrztekstowych i tym bardziej akcentują subiektywizm propozycji Holenderki. Należy zgodzić się z wnioskami Stanisława Czekalskiego wyciągniętymi z lektury prac Mieke Bal: „Nigdy nie widzimy obrazu »samego«, ani tym bardziej »własnej« wizualnej genezy, lecz tylko obraz pochwycony w ramę halucynacji” (s. 253). Sformułowanie to efektowne, ale nie uzasadniające potrzeby zapisu indywidualnych halucynacji. Co więc sprawia, że owe halucynacje stają się obiektami intersubiektywnych dyskusji i badań? Jaka jest nadzieja autora na to, iż halucynogeny *farmakon* „jego tekstu” zatruje czy też odcisnie ślad na halucynacji innego interpretatora? Jak możliwe są intersubiektywne badania historii sztuki? Stanisław Czekalski przyjmując preposteryjną teorię, zaznacza, że akceptuje ją w swoim odczytaniu (co oczywiście nie oznacza, że zgodnie z intencjami autorki).

Ostatnią część swej książki poznański badacz poświęca tekstowemu ujęciu własnej lektury, zarówno samych dzieł Jana Matejki, jak i tekstów im poświęconych. Nim jednak poznamy intertekstualne ślady odczytane przez Czekalskiego u Matejki, powracamy do *Butów* van Gogha, odczytując je tym razem w świetle możliwych butów „artystycznych”, które mogły zaistnieć w ikonosferze mistrza Vincenta. Dyskurs Heidegger – Schapiro – Derrida zostaje przedłużony o kolejny człon (Czekal-

ski); wydaje się jednak, iż autor nie miał zamiaru dokonywania kolejnych dekonstrukcji czy też re-konstrukcji dzieła Van Gogha, ale przedstawienia swoich konotacji i badań na przykładzie ogólnie znanym. Bogatsza w pierwiastki sensoproduktywne wydaje się interpretacja obrazów Matejki: *Stańczyka*, *Kazania Skargi*, *Dziewicy Orleańskiej* oraz *Konstytucji 3 maja*. Mimo deklarowanych związków z teoriami Mieke Bal Czekalski nie unieważnia autora i nie bierze go w cudzysłów, toczony przez niego dyskurs nie tylko podległy jest zasadom logiki, ale stale potwierdzany faktami oraz tekstami wpływającymi na interpretacje obrazów. Czekalski buduje wielopoziomową konstrukcję interpretacyjną, w której istotną rolę odgrywają wiadomości historyczne dotyczące samego dzieła, jego autora, jak też ówczesnej recepcji ukazywanego tematu. Pojawia się również analiza tekstów współczesnych Matejce odbiorców oraz krytyczny wgląd w tekstowe struktury historii sztuki pretendujące do odtworzenia genezy dzieła. Nieobecna u Bal postać autora w interpretacjach Czekalskiego w dużym stopniu wyznacza tropy intertekstualnych nawiązań. Poznański badacz wprowadza nas w sferę przeświadczeń kreujących postać Matejki w wieku XIX, nie cofa się także przed prezentacją przekonań, zapatrywań i uprzedzeń autora. Pośród analizowanych dzieł najmniej efektownie przedstawia się międzyobrazowy dialog z kameralnym obrazem *Stańczyk*. Na tym przykładzie wyraźnie widać, iż procedury badań intertekstualnych sprawdzają się przede wszystkim wobec wielopostaciowych narracyjnych ujęć, w których dyskurs jest prowadzony wielowątkowo, a centrum porządkujące wyraźnie zmienia się zależnie od wyboru interpretatora. Szczegółowe badania nad lekturą pozy siedzącej postaci czy zasłony umieszczonej za nią są zwyczajnie nużące. Czekalski słusznie

gani aprioryczne wskazania wzorów i wynikające z nich ciągi dywagacyjne Teresy Grzybkowskiej²¹, proponując w zamian cały wachlarz równouprawnionych, możliwych, ale nieweryfikowalnych propozycji związków międzyobrazowych. Analiza *Kazania Skargi* ukazuje w pełni możliwości i sensoproduktywne działanie teorii intertekstualności. Stosowanie odmiennych punktów wyjścia prowadzi do budowania różnych symulacyjnych struktur obrazu, mamy tu do czynienia z polifonią znaczeń, która jednak nie wprowadza wrażenia chaosu i pełnej dowolności. W interpretacyjnych propozycjach Czekalskiego pojawia się obraz jako poddany iteracji i znaczeniowo zwielokrotniony. Poznański badacz wyzyskuje dane historyczne, wiedzę współczesnych o czasach i postaci Piotra Skargi, jednocześnie traktuje je jako postać historyczną oraz figurę retoryczną. Wiedzę wywiedzioną z tekstów konfrontuje z czysto formalnymi układami obrazu, przez co trudno w tym przypadku mówić o źródłach cytatów, ale należy używać preferowanego przez autora pojęcia śladów (w znaczeniu Derridańskim). Ciekawą propozycją jest także odczytanie nieudanego pod względem artystycznym dzieła Jana Matejki *Dziewica Orleańska*. Wielopłaszczyznowość, alegoryczność, a nawet rozgadanie Matejkowskiego przedstawienia wręcz prowokuje do wskazywania motywów łączących je ze spuścizną sztuki. Czekalski jednak nie poprzestaje na wyliczeniu (możliwości $n + 1$) śladów, a proponuje interpretację obrazu w kontekście odnalezionej w Joannie figury Marianny i pragnienia mistrza Jana przekazania obrazu narodowi francuskiemu. Staranna analiza zarówno tekstów

²¹ T. Grzybkowska, *Monachijskie impulsy malarstwa krakowskiego drugiej połowy XIX wieku*, w: *Sztuka Krakowa i Galicji w wieku XIX*, red. W. Bałus, Kraków 1991, s. 69–78.

z czasów Matejki, jak i przywoływanych „obrazów źródłowych” prowadzi autora do wniosku, iż *Dziewica Orleańska* była traktowana jako swoiste przesłanie kierowane do narodu francuskiego. Wątki międzyobrazowe ujawniają zarówno wyrazy czci oddanej sztuce francuskiej, jak też krytyczny stosunek konserwatysty Matejki do idei rewolucyjnych. Błyskotliwą interpretację dzieła Matejki i jego recepcji Czekalski kończy zdaniem nieco konfundującym czytelnika/czytelniczkę zaznajomioną z teoriami Mieke Bal: „Odkrycie figury Marianny (...) pozwala lepiej zrozumieć upór, z jakim Matejko obstawał przy powziętej idei ofiarowania swego dzieła narodowi francuskiemu” (s. 330). Czyż nie jest to stwierdzenie od-twarzające intencje uśmierconego i oddzielonego od dzieła autora?

Obraz Matejki nie zachwylił francuskich krytyków i – jak zauważa Czekalski – nie wiadomo, czy zastosowany przez Matejkę kod zostałby zrozumiany przez szerokie rzesze Francuzów, za to wiemy, że przez nielicznych odbiorców został on odrzucony. Jednak trudno orzec, czy dzieło i jego system sygnifikacji przynajmniej częściowo uniezależniły się od intencji autora, czy też współcześnie naniesiono na obraz dodatkową siatkę znaczeń (zgodnie z konstrukcją preposteryjną). Zdaniem Czekalskiego dobitnym przykładem wymknięcia się konotowanych znaczeń spod kontroli autora jest przedstawienie *Konstytucji Trzeciego Maja*, patos przechodzi tu w groteskę, a „iteratywność i recepcyjny efekt” nakazują rozpatrywać dzieło nie tylko jako gloryfikację podniosłego momentu w dziejach Polski, ale także jako swoiste ostrzeżenie przed skutkami rewolucji. Obraz Matejki jawi się jako anagram, pełen aluzyjnych podtekstów, sama Konstytucja staje się aktem utopijnym, nieodpowiadającym ówczesnym realiom. Trudno ocenić, czy rzeczywiście Matej-

ko świadomie obraz tryumfu ośmieszył i przywołał obrazowe konotacje klęski (*Rejtan*), nie można jednak zaprzeczyć, iż przedstawiona przez Czekalskiego droga skojarzeń jest przekonywująca, a zatem możliwa. Uciekając podczas analizy od intencji autora poznański badacz w podsumowaniu swych rozważań wiąże ambiwalencje wymowy *Konstytucji Trzeciego Maja* ze stanem psychicznym Matejki...

Czekalski kończy prezentację własnych koncepcji interpretacyjnych zdaniem: „Dla zrozumienia żaden artysta przeszłości, także Matejko, nie istnieje poza tekstem, zaś tekst znaczy, tworzy podmiot interpretowanych dzieł, doskonale się bez niego samego obywając” (s. 344). Prowadząc logiczny dyskurs z dziełami i ich śladami, Czekalski jednak cały czas dyskutuje postać autora i jego miejsce w Balowskich „ramach społecznych”.

W podsumowaniu *Intertekstualności i malarstwa* autor raz jeszcze podkreśla konieczność rewizji metod historii sztuki, a także wypowiedzi przedstawicieli tej dyscypliny. Nową drogą badań naukowych powinna być „pluralistyczna hermeneutyka”, wielogłosowa rozmowa, której efektem staje się wskazanie różnorodnych, nawet opozycyjnych interpretacji. Badacze jednak muszą stracić nadzieję odkrycia prawdy jedynej i zadowolić się wskazaniem prawdo-podobnych sensów dzieła.

Czekalski przyznaje, że jego odczytaniu dzieł wizualnych „matkuje” Mieke Bal i jej preposteryjna, halucynacyjna historia obrazów (s. 347). Jednak brak ryzykownych i skrajnie radykalnych wypowiedzi, do czego *explicite* przyznaje się autor, oddala koncepcje poznańskiego badacza od „uśmiercających” autora i celowo prowokacyjnych, jednostronnych teorii Bal. Wydaje się, że *Intertekstualność i malarstwo* jest przede wszystkim hołdem złożonym Jacques’owi Derridzie, którego myśl towarzyszy czytelnikowi przez całą

lekturę książki. Nie sędzę, że odwołanie do francuskiego gramatologa było nieświadome. Czekalski w sposób interesujący zaadaptował zawiłą myśl Derridy dla potrzeb historii sztuki, jednocześnie niejednokrotnie mętne wywody filozofa przełożył na język konkretnego logicznego dyskursu. Można dyskutować, czy poznański historyk sztuki słusznie pominął wielu innych, postmodernistycznych re-formatorów myśli humanistycznej, ale trudno zrozumieć nieobecność myśli Deleuze'a w omawianym wielokrotnie kontekście powtórzenia i różnicy, refleksje tego filozofa stały się już niemal kanonem nowego ujęcia problemów zależności między tekstami. Czekalski przyjmuje też niejako apriorycznie tradycyjną teorię *mimesis*, nie wskazując różnorodnych możliwości interpretacji tego pojęcia, choć kwestia ta poruszana jest obecnie chętnie tak przez literaturoznawców, jak i przez estetyków. Osiągnięcia refleksji estetycznej zostały przez autora całkowicie pominięte, mimo iż wielokrotnie podkreśla, że badania nad sztuką winny uwzględniać współczesny punkt widzenia, a więc punkt widzenia estetyki. Proponowana przez autora pre-post-teoria badań nad sztuką właściwie w jego własnych interpretacjach nie zaistniała, trudno zatem stwierdzić czy odkrywane w dziele ślady późniejszych od niego chronologicznie obrazów odnoszą się tylko do sztuki, czy też szeroko rozumianej wizualności (w tym oczywiście popkultury). Przywołane i dokonane przez Czekalskiego analizy związków intertekstualnych dotyczą przede wszystkim prac typowo narracyjnych powstałych w wiekach XVIII i XIX. Nasuwa się pytanie, jakie efekty daje zastosowanie teorii intertekstualności do obrazów z innych epok?

Przedstawione pytania i wątpliwości mają na celu nie tyle wskazanie mankamentów książki Czekalskiego, co

zaznaczenie uczucia pewnego niedosytu interpretatorki po lekturze. Najważniejszym problemem, który pozostał jakby zawieszony przez autora, jest mechanizm tekstualizacji wizualności. Czekalski, za Derridą, uznaje pantekstualność świata, nie uwzględnia jednak szerzej problemu opisu dzieła sztuki, aktu werbalizacji, który staje się zarazem reprezentacją, jak i słownym ekwiwalentem obrazu. Wydaje się, że tu właśnie wielopiętrowa konstrukcja mimetyczna skazuje badaczy na interpretację *simulacrum*, nowego tworu (czy może nowotworu) pokrywającego siecią pojęć strukturę wizualną.

Badania intertekstualne niewątpliwie mogą poszerzyć *spectrum* poszukiwań historii sztuki, ale nie wydaje się, by mogły stać się kierunkiem dominującym. Intertekstualność nie jawi się jako opozycja wobec tradycji badań genetycznych, istnieje przede wszystkim jako działanie dekonstrukcyjne, czyli posiłkuje się wcześniej kreowanymi teoriami, często rozbijając je w pył. Metoda poszukiwania związków międzyobrazowych pozwala na ponowne odczytanie tekstu dzieła, czy raczej tekstu historii sztuki. Trudno dziś z pewnością przewidzieć przyszłość badań intertekstualnych, można jedynie żywić nadzieję, że istotnie przewartościują one aparat pojęciowy historii sztuki, zmieniają tradycyjną relację opozycji wzór–powtórzenie, oryginał–naśladownictwo. Niestety rodzi się także obawa, że staną się nieuzasadnionymi, niesprawdzalnymi konstrukcjami retorycznymi.

Trudno mi powstrzymać się od refleksji, iż uśmierceni własnymi wyrokami (i rzeczywiście zmarli) autorzy Jacques Derrida i Roland Barthes są żywo obecni podczas lektury książki Stanisława Czekalskiego.

Małgorzata KIERKUS-PRUS