

# Wojciech Suchocki

---

## Koń, który mówi

---

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 4 (46), 171-186

---

1979

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

# Przyczynki

Wojciech Suchocki

## Koń, który mówi

Akwarela Piotra Michałowskiego, znana jako *«Wypadek w podróży»*, przedstawia, jak chcą piszący o niej dotychczas, wiejską scenę rodzajową. Sens jej w tym się jednak nie wyczerpuje. Koń z obrazka okazuje się zwierzęciem mówiącym i stwierdza: *«Oto miłosierny Samarytanin»*. Głos ten — jak zawsze w obrazie — słyszymy wyteżając wzrok i rozglądając się bacznie, ale nie tylko w pejzażu wsi podkrakowskiej, lecz — jak to czynił Michałowski — także wśród obrazów.

Może wtedy damy łatwiej wiarę kategorycznemu stwierdzeniu pusałego się na uboczu zwierzęcia, dowiemy się bowiem, że zdobyło należną kompetencję, kosztując uprzednio trawy przy drodze z Jerozolimy do Jerycha, co też uwiecznił Delacroix w malowanym w roku 1852 dla Beugnieta swoim *«małym» «Miłosiernym Samarytaninie»*<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Na temat tego obrazu zob. m. in. E. Delacroix: *Dzienniki*, T. 1. Wrocław 1968, s. 278—279 (obraz figuruje w A. Robaut: *L'Oeuvre complet d'Eugène Delacroix, peintures, dessins, gravures, litographies*. Paris 1885 — pod numerem 1191; wzmianka na s. 183 *Dzienników* odnosi się do szkicu do obrazu o tym samym temacie z 1850 r. — Robaut 1168). Identyfikacja tego pierwowzoru każe w kwestii datowania akwareli Michałowskiego przywrócić wiarę Mycielskiemu, opierającemu się na tradycji rodzinnej, i wbrew późniejszym sądom, wspartym na pobieżnej raczej analizie formalnej (zob. zwł. J. Zanoziński: *Piotr Michałowski. Życie i twórczość 1800—1855*. Wrocław 1965,

Stwierdzamy tym samym, że malując tę akwarelę uległ Michałowski obrazowej inspiracji, wchodzimy w krąg zagadnień «wplywologicznych»; możemy powiedzieć, że doszło do przejścia pewnego motywu, schematu kompozycyjnego, możemy też uściślić datowanie obrazu. Pokładamy jednak w zidentyfikowanym fakcie zależności (związku) dwóch dzieł dalej sięgające nadzieje; konieczne staje się dokładne zanalizowanie typu i znaczenia tego związku, aby nieostre pojęcie inspiracji ukonkretnić.

Zmierzając w tym kierunku powiemy, że opowiedziano nam dwa wydarzenia — różne, konkretne, «historyczne», zarazem jednak identyczne. Istota relacji każącej nam mówić o identyczności polega, jak się zdaje, na tym, że posłużono się dla opowieści czy też dla reżyserii sceny obrazowej modelem narracji wypreparowanym z innego obrazu, a zarazem odsyłającym do trzeciego tekstu — literackiego; wspólnym dla wszystkich trzech. Ponadto jednak w drugim z tych malarskich opowiadań posłużono się cytatem z pierwszego, który przy znajomości obrazu Delacroix — spełnia zwykłą rolę, zwracając uwagę na cytowane dzieło, na konieczność połączenia obu dzieł dla dalszej analizy ich związku.

Cytat — do jego sugestywności jeszcze wrócimy — zwraca naszą uwagę na związek «Wypadku w podróży» (il. 1) z obrazem «Miłosierny Samarytanin» (il. 2), a więc także dalej, na źródło literackie za nim stojące — na ewangeliczną przypowieść (Łk 10, 25—37); inicjuje głębszą analizę tego związku. Podejmując ją na poziomie oznak i funkcji będących elementami narracji<sup>2</sup>, ustalamy jednolitość struktury we wszystkich trzech przypadkach (przy czym w obrazie «Miłosierny Samarytanin» można to uznać za wynik «ilustracyjności» obrazu w stosunku do przypowieści). Zarówno w przypowieści, jak i w obu obrazach wiążącym elementem kontekstu wydarzenia

---

s. 71), zgodzić się, że może to być „utwór ostatni, ostatnia rzecz, jaką według pamięci córek artysta na kilka tygodni przed śmiercią wymalował (...)” (J. Mycielski: *Sto lat dziejów malarstwa w Polsce, 1760—1860*. Kraków 1897, s. 381). Jeśli obraz Delacroix został prędko zreprodukowany, Michałowski zapoznał się z nim być może tą drogą. W wypadku wykluczenia tej możliwości trzeba przyjąć, że artysta wyjeżdżał w ostatnich trzech latach życia do Paryża, czego nie odnotowano — z braku danych — w dotychczasowych opracowaniach.

<sup>2</sup> Poziom ten będzie istotny dla naszej analizy porównawczej. Na temat jednostek narracji zob. m. in. R. Barthes: *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań*. „Pamiętnik Literacki” 1968 z. 4.

jest droga<sup>3</sup>. Aktorami opowiadania są: poszkodowany i udzielający pomocy (wiąże ich kluczowy moment opowiadania) — ten ostatni dysponuje zwierzęciem jucznym; poza nimi występują dwie jeszcze postaci, których odrębność jest podkreślona w dwóch zasadniczych aspektach: odmiennej roli w akcji (przechodzenie mimo, oddalanie się, przypatrywanie się) i przynależności do innej grupy społecznej (w przypadku przypowieści — różnica narodowościowa i stan duchowny, co w obrazie zostało wyraźnie podkreślone kostiumem, podobnie jak różnica klasowa w «Wypadku»).

Związki między obydwojma obrazami idą dalej jeszcze. Ta sama «kanoniczna» niejako struktura narracji zostaje bowiem przez Delacroix rozbudowana o pewne elementy «apokryficzne», których pojawienie się jest jednak — w stosunku do tekstu przypowieści — «dowolnością konieczną», wynikającą z malarskiej ilustracji czy przekładu tekstu literackiego (przekładu w wybranej tu konwencji obrazowania)<sup>4</sup>. Wizualizacja tekstu wymaga podjęcia konkretnych, samodzielnych decyzji, zwłaszcza w wypadkach, gdy pewne elementy istotne charakteryzowane są w tekście ogólnie lub wzmian-

---

<sup>3</sup> Oto tekst przypowieści (w przekładzie z *Wulgaty* ks. E. Dąbrowskiego), tworzący w ewangelii całość znaczącą wraz z kontekstem, w jakim został wypowiedziany (Łk 10): „<sup>25</sup> A oto pewien biegły w Zakonie powstał, doświadczał go i rzekł: Nauczycielu co mam czynić, abym osiągnął życie wieczne? <sup>26</sup>A on rzekł do niego: W Prawie co napisano? Jako czytasz? <sup>27</sup>A on odpowiadając rzekł: Będiesz miłował Pana Boga twego ze wszystkiego serca twego i ze wszystkiej duszy twojej, i ze wszystkich sił twoich i ze wszystkiej myśli twojej, a bliźniego twego jak siebie samego. (Powt. Pr. 6, 5). <sup>28</sup>Rzekł mu: Dobrześ odpowiedział. Czyń to a będziesz żył. <sup>29</sup>On zaś, chcąc się usprawiedliwić, rzekł do Jezusa: A któż jest moim bliźnim? <sup>30</sup>Jezus zaś, podejmując pytanie rzekł: Człowiek pewien zstępował z Jeruzolimy do Jerycha i wpadł między złoczyńców, którzy go też złupili, i rany zadawszy odeszli, zostawiając na pół umarłego. <sup>31</sup>I zdarzyło się, że kapłan pewien zstępował tąż drogą i, ujrawszy go, minął, <sup>32</sup> Także i lewita, będąc blisko miejsca i widząc go, minął. <sup>33</sup> A Samarytanin pewien zdążając drogą, przechodził obok niego i ujrawszy go, użalił się nad nim. <sup>34</sup> I przybliżywszy się zawiązał rany jego, nalewając oliwy i wina, posadził go na swe juczne zwierzę i zawiózł do gospody i pielegnował go. <sup>35</sup> A nazajutrz wyjął dwa denary i wręczył je właścicielowi gospody, mówiąc: Miej nad nim pieczę, a cokolwiek ponadto wydasz, ja gdy się wrócę oddam tobie. <sup>36</sup> Któryż z tych trzech zdaje ci się być bliźnim tego, co wpadł między złoczyńców? <sup>37</sup> A on rzekł: Ten, który mu miłosierdzie okazał. I rzekł mu Jezus: Idź, a czyń i ty podobnie”.

<sup>4</sup> Spostrzeżenie to może mieć — jak się zdaje — ogólniejsze znaczenie dla analizy struktur obrazowych, zwłaszcza związanych z literackim pierwo-

kowane zaledwie (tu np. «zwierzę juczne»). Wiele z tych elementów «wizualizacji» przypowieści podejmuje Michałowski. Będzie to dotyczyło po pierwsze wyboru momentu przypowieści, który został namalowany, do którego ją doprowadzono, czy też z perspektywy którego uchwycono jej przebieg. Tak jak Delacroix wybiera Michałowski moment «udzielania pierwszej pomocy» — ratujący nachyla się nad poszkodowanym; w obu obrazach jego pozycja jest niemal taka sama. Odpowiada to w tekście przypowieści fragmentowi: «i ujrawszy go uzałił się nad nim. I przybliżywszy się zawiązał rany jego, nalewając oliwy i wina, (...)»<sup>5</sup>. Podobnie też do Delacroix w drugim planie ukazuje dwie postaci mijające, z których jedna jest odwrócona, druga przygląda się scenie. Obok wskazanych ścisłych nawiązań istnieją poważne różnice między obydwoma obrazami, decydujące dla odrębności, integralności akwareli. Dopiero rachunek związków i różnic pozwala uchwycić znaczenie «Wypadku w podróży».

Delacroix rozgrywa obraz jednym zasadniczym posunięciem. Jest nim wyznaczenie biegnącego w głąb po ukosie pasma — drogi, które ma zarówno zasadnicze znaczenie dla budowy głębi obrazu, jak i pozwala wiernie i jasno przeprowadzić opowieść, a zarazem zhierarchizować z punktu widzenia etycznej wykładni jej poszczególne elementy. Zaczyna zgodnie z kierunkiem czytania od prezentacji — po lewej i na pierwszym planie — dwóch zasadniczych postaci, wydzielonych dobitnie: przez zwartość sylwety i wyrazistość gestu pretendujących do trwania jako grupa alegorii «miłosierdzia». Dalej dopiero, w głębi, na drodze ukazuje to, co się już wydarzyło — tych, którzy widzieli (odwrócenie głowy lewity), ale minęli.

Tym, co zwraca uwagę w obrazie Delacroix, jest uderzająca «ekonomiczność» rozwiązania z punktu widzenia jednoczesnego spełnienia warunków: organizacji plastycznej, osadzenia opowieści w określonym kontekście przestrzennym, wierności tekstowi, ekspozycji wykładni etycznej. Wspomniana nieunikniona «apokryficzność» obrazu została sprowadzona do minimum; dotyczy to również ujęcia konia.

---

wzorem, choćby w takich aspektach, jak — z jednej strony — możliwość bezpośredniej konfrontacji dwóch systemów znaczeniowych, mediów: językowego i obrazowego, po drugie — zwrócenie uwagi na obszar „konieczny” i zarazem „dowolny” w dziele jako szczególnie czuły na uwikłania historyczne, kontekstowe obrazu.

<sup>5</sup> Por. przyp. 3, zd. 33—34.

Miejsce, które zajmuje on w obrazie (bliskie jego geometrycznemu centrum), może — w zależności od organizacji całości — eksponować jedno ze swych potencjalnych znaczeń, w tym wypadku — neutralność, podatność na przyporządkowania. Wykorzystując tę możliwość, Delacroix rozwiązuje jednocześnie szczegóły ukształtowania figury konia tak, że łączy ona wiele wymagań na różnych poziomach organizacji obrazu. Wybiera więc ujęcie «pasący się koń od przodu», gdyż — po pierwsze — jest to ujęcie minimalizujące obszar zajmowany przez sylwetę konia w polu obrazowym, po drugie — jego konkretne (tu) rozwiązanie pozwala związać «zwierzę juczne» — jak każe przypowieść — z grupą «miłosierdzia», przede wszystkim zaś z Samarytaninem, jednocześnie zaś pozostawić je na uboczu (zajęcie własną, niezależną czynnością). Rozwiązanie plastyczne realizuje wspomniany związek (i podkreśla względną «neutralność») przez przyrównanie zarysu sylwety do pionów i poziomów ramy — w przeciwstawieniu do kierunków dominujących w obrazie — i przeprowadzenie kierunku ukośnego jako «echa» sylwety Samarytanina. Nawiązując do tego obrazu — dzieła prezentującego wydarzenie o znacznym ładunku dramatycznym, zacytował z niego Michałowski ten właśnie fragment:

«tymczasem jego objuczony gnadosz oddał się spokojnie skubaniu przydrożnej trawy».

Ta próba werbalizacji cytatu malarskiego zwróci naszą uwagę tym, że nie zawiera wszystkich możliwości i funkcji, jakie spełniał on w swojej pierwotnej formie i mimo że jest w zasadzie lapidarna — nie opisuje wielu elementów — wydaje się i tak zbyt rozgadana, «apokryficzna», zwracająca na siebie uwagę w nacechowanej powagą malarskiej opowieści.

Spokój, który w niej podkreślono, wynikał w obrazie Delacroix z zestrojenia sposobu istnienia konia jako elementu plastycznego z jego funkcją na poziomie narracyjnym. (W zestawieniu z przypowieścią zostaje ona jeszcze wzbogacona — obok uprawnienia swego wystąpienia zyskuje koń funkcję jakby «projekcyjną», jest niejako ekwiwalentem tej części przypowieści, która nie zmieściła się w obrazie, zapowiada dalszy ciąg).

Zacytowany przez Michałowskiego — fragment ten zostaje prze-funkcjonalizowany. Spróbujmy najpierw odpowiedzieć, dlaczego

właśnie «pasącego się konia od przodu» przenosi do swojego obrazu. W pewnych bowiem warunkach, jak się zdaje, fragment ten może stać się najbardziej charakterystycznym, niezwykłym w obrazie Delacroix i wobec tego — dalej — najbardziej przydatnym do roli zogniskowania więzi między dwoma dziełami jako ich wspólny (ale zależny) element. Dzieje się tak wtedy, gdy wyrwiemy konia z plastycznego kontekstu obrazu Delacroix z jednej strony, i odetniemy od literackiego zaplecza przypowieści — z drugiej. Przystają wówczas istnieć opisane powyżej relacje, zapewniające «właściwe miejsce» konia w opowieści, konieczność zaś obrazowej konkretyzacji staje się podstawą dla zamiany go w samoistny temat. Wyrwanie z kontekstu — podobnie jak w próbie «werbalizacji cytatu»<sup>6</sup> — powoduje, że wyciszone dotąd elementy teraz, w usamodzielnionej strukturze, uzyskują znaczenie. Teraz także powrót do obrazu, traktowanie konia jako tematu konkurującego, przyrównywalnego (koń nie jest już niejako «w odwodzie», ale «obok») aktywizuje nowy obszar konotacji, wychodzący od przeciwstawności dramatyzmu i spokojnego «robienia swojego», mającej charakter toposu. (To «pole topiczne»<sup>7</sup> — uprzedźmy — zostanie przez Michałowskiego na powrót uchylone.) Z drugiej strony okazuje się, że koń ma — porównywalne z grupą «miłosierdzia» — walory «znakowe», o których decyduje zwartość, wyrazistość struktury plastycznej, a także nowość ujęcia (zarówno w kontekście ikonograficznym wyobrażeń przypowieści o miłosiernym Samarytaninie, jak i konia). Cechy te wydają się zasadnicze dla „mnemotechnicznej” zdolności konia-cytatu.

Powróćmy do pytania o jego funkcje w akwareli Michałowskiego i do analizy jej struktury, aby wyznaczyć istotne różnice w stosunku do obrazu Delacroix. Łatwo dostrzegamy w «Wypadku w podróży» kilka elementów — w kontekście opowieści modelowej — «apokryficznych» (powóz zaprzężony w konie, pies). Pozostawiając ściślejsze określenie ich znaczenia na później, od razu odnotujemy, że nie naruszają one struktury narracyjnej, wzbogacają ją jedynie o elementy — mówiąc generalnie — uhistoryczniające, zwracające

<sup>6</sup> Podobnie również jak dzieje się z każdym dziełem funkcjonującym poza „macierzystym” kontekstem.

<sup>7</sup> Termin użyty przez U. Eco (zob. *Pejzaż semiotyczny*. Warszawa 1972, zwł. s. 245–247).

uwagę na jednostkowy charakter wydarzenia, działające analogicznie jak kostiumy postaci funkcjonalnie istotnych.

Sledząc dalej różnice w stosunku do obrazu Delacroix stwierdzamy, że scena została inaczej wyreżyserowana; dokonano przesunięć; konia — na prawo i na pierwszy plan, grupy «miłosierdzia» — w centrum, «tych, którzy minęli» — na lewo i ściśle grupując. Przesunięcia te wiążą się z odmienną zasadą plastycznej organizacji obrazu. Jeśli nawet w obu wypadkach obserwujemy istotność kierunków ukośnych w dyspozycji obrazu, to mają one różne znaczenie: u Delacroix kierunek ten zestrojony z następstwem jednostek narracyjnych, z budową głębi obrazu, z czasowym aspektem opowieści nie daje się uchwycić w kompozycyjnych jakościach linearnych. U Michałowskiego natomiast są one wyraźniejsze, na skutek nałożenia się linii dyspozycyjnych i konturowych, dzięki czemu szkielet kompozycyjny ujawnia się jako wiązka trzech głównych linii zbiegających się w miejscu, gdzie umieszczono łeb konia. Jednocześnie podobny jak u Delacroix (z odwróceniem stron) zabieg — przeciwstawienie uchylania pierwszego planu rozbudowaniu kompozycji w głąb — dał odmienny efekt. Po pierwsze — plan pierwszy nie został faktycznie otwarty — pies po lewej jest znacznie mocniejszym elementem od szaty po prawej u Delacroix, a ponadto paralelnym do konia, symetryzującym niejako pierwszy plan (kolorystycznie i tematycznie: zwierzę — zwierzę). Po drugie — przestrzeń nie otwiera się płynnie w głąb, a «przeskakuje» na drugi plan (powóz) — jest to także efekt uogólnienia i «estradowości» pejzażu. W efekcie, w odróżnieniu od obrazu Delacroix, akwarela Michałowskiego nie tyle rozwija w czasie, w tonie patetycznym opowieść, ile prezentuje wydarzenie, funkcje postaci zwierając w jednym momencie, a jednocześnie nie dając tak wiążącego «porządku czytania» obrazu. Ujęcie przez to eksponuje — relatywnie — pierwiastek «anegdotyczny»<sup>8</sup>.

Po ogólnej, porównawczej charakterystyce akwareli Michałowskiego trzeba zatrzymać się dłużej nad kilkoma cechami o szczególnie istotnym znaczeniu dla integralności dzieła. Po pierwsze — zwraca-

<sup>8</sup> Cechy te (anegdotyczność, rozbudowanie narracji, estradowość „teatralna”, prezentacyjność) byłyby na ogół nietypowe dla twórczości Michałowskiego, co mogłoby stanowić argument — pojawiający się w innym kontekście: struktury twórczości — przemawiający za silnym oddziaływaniem zewnętrznego elementu — pierwowzoru.



cające naszą uwagę względne «rozgadanie» obrazu wiąże się — jak już wskazywano — z jego realizacją jako sceny jednostkowej, «historycznej», «autentycznej», «powszedniej (pies), bądź też łączy to wymaganie z podkreśleniem w nowym, uprawdopodobnionym niejako kontekście oznak i funkcji postaci istotnych z punktu widzenia modelu narracyjnego (kostium, wprowadzenie powozu z końmi)<sup>9</sup>. Jedynie koń jest elementem zarazem uhistorycznionym i identycznym (wizualnie) jak w obrazie Delacroix. Do niego też — tym razem w akwareli Michałowskiego — raz jeszcze powracamy. Stwierdziliśmy, że spełnia on tu rolę »wejścia w obraz« — na zasadzie eksponowania i mediatyzacji jego funkcji, zasadzie związanej z pewnym napięciem między plastycznym a narracyjnym porządkiem obrazu. Organizacja obrazu narzuca jakby w stosunku do konia odwrotne następstwo niż w dziele Delacroix: tam wyłączenie, tu — włączenie w obraz. Ogólnie polega to na możliwości jakby wielorakiego porządkowania obrazu — była o tym mowa. Koń ukazany w ramach pierwszego planu jest jego najbardziej ku przodowi wysuniętym elementem. Hierarchizacja i symetryzacja pierwszego planu jest względna — decyduje o tym plan drugi, który spinając lewą część obrazu wyodrębnia konia, a dalej osłabia kulminację grupy centralnej i ujawnia szkielet kompozycyjny, którego punktem ogniskowym jest łeb konia. Związek ten wsparty jest nikłymi zmianami w organizacji samej figury konia, nadającymi jej tendencję dośrodkową. Obraz jest więc tak zbudowany, żebyśmy mogli «usłyszeć głos konia».

To, co usłyszeliśmy, potwierdza dalsza analiza: porządkujemy obraz według wyraźnie wyodrębnionych jednostek narracyjnych, co spycha konia na ubocze, jako dwojako symetryczny element «flankujący» grupę «miłosierdzia»; istotna staje się akcja wewnątrz tej grupy i między nią a grupą drugoplanową (oś okazuje się również wiązać narrację). I tu w szczegółach również dostrzegamy istotne różnice w stosunku do obrazu Delacroix. Trafność rozwiązania grupy «miłosierdzia» narzuciła się co prawda Michałowskiemu (powró-

<sup>9</sup> Tu też wspomnieć trzeba o technice wykonania i formacie dzieła; kontekst sztuki Michałowskiego (a także ogólnie przyjęte konwencje) pozwoliłyby wiązać te elementy bardziej ściśle z cechami narracyjności i powszedniości ujęcia (uchwytnie są podziały tematyczne, a także dotyczące organizacji plastycznej między akwarelą a obrazem olejnym), a także — w innym aspekcie — intymności czy nieoficjalności.

cił do niego po innych próbach w szkicach — il. 3)<sup>10</sup>, co dotyczy szczególnie postaci udzielającego pomocy, ale pewne zmiany, które wprowadził, osłabiły jej patetyczny wyraz (dotyczy to usytuowania grupy «na przejściu» — kontur włącza się w linie kompozycyjne — i w miejscu tylko względnie dominującym, dalej — typu kontaktu między postaciami: brak przeciwstawienia, współdziałanie leżącego, oddalenie i odwrócenie twarzy, wreszcie — dramatycznie nieporównywalnych symptomów poszkodowania u leżącego). Spośród wielorakich relacji, w jakie zmiany te są uwikłane, istotny w efekcie wydaje się aspekt «powszedniości», w którym mają swój udział. Pora określić, z jakiego typu konstrukcją retoryczną mamy tu do czynienia. Ogólnie moglibyśmy powiedzieć, że wszystkie trzy teksty razem tworzą metaforę; dla jej zbudowania Michałowski posługuje się cytatem malarskim, który zwraca uwagę na «Samaritanina» Delacroix i pozwala zanalizować dalsze związki z tym obrazem, dalej zaś, jako trzeci człon, przywołuje stojący za nim tekst ewangelicznej przypowieści i pozwala ustalić jednolitość wszystkich trzech na poziomie struktury narracyjnej. Ze względu na jednolitość tej struktury możliwe jest nadanie akwareli metaforycznego sensu bez znajomości jej związku z obrazem Delacroix, jednak w ten sposób — poprzez cytat i dalsze związki — metaforyczny sens zostaje uprawniony, przeniesiony ze sfery potencjalnej do intencjonalnej, ze sfery do zrealizowania w recepcji do sfery zrealizowanej w strukturze — przy spełnieniu pewnych warunków. Jest to bowiem typ metafory «ukrytej», «zapośredniczonej», wymagającej erudycji wizualnej i znajomości ewangelii. W tym właśnie zapośredniczeniu tkwi jej szczególne znaczenie. Jeden z jego aspektów niech uzmysłowi nam wielce interesujący fragment jednego ze szkiców do akwareli (il. 3), ukazujący niejako paradygmatyczny wariant «zapośredniczenia», gdzie — obok prób z grupą «miłosierdzia» — szkicuje Michałowski jednoznacznie retoryczny gest, stanowiący możliwość uogólnienia akcji między postaciami, gest miłosierdzia, «pomocną dłoń». Rezygnuje jednak z tej możliwości i jest to rezygnacja znacząca. W ten sposób bowiem nie wprowadza żadnego dysonanisu w «anegdotyczność», narracyjność, powszedniość wydarzenia

---

<sup>10</sup> Zob. rysunek będący jednym z dwóch zidentyfikowanych studiów do akwareli, Warszawa, Muzeum Narodowe. Rys. pol. 6146/14. Drugie — studium psa — w tychże zbiorach. Rys. pol. 6336.

i stwarza możliwość niezakończonego odczytania obrazu właśnie jako «wiejskiej sceny rodzajowej»<sup>11</sup>. Jednak ta konsekwentna powszechność będzie właśnie warunkować odczytanie powszechnego sensu poprzez «zapośredniczoną» metaforę. Znaczenie «okrężnej drogi» na tym się nie kończy. Michałowski wyłania z dzieła Delacroix sens, który nie został w nim bezpośrednio wypowiedziany, jedynie może ewokowany przez konstrukcję grupy «miłosierdzia», sens, o który «zredukowana» została ewangeliczna przypowieść, który pojawia się wtedy dopiero, gdy od dzieła Delacroix przejdziemy do jego literackiego źródła. W każdym razie, stawiając się obok obrazu, akwarela przypisuje mu taki zawężony sens. W ten sposób oba obrazy razem wzięte stanowią dopiero pełną ilustrację przypowieści: właściwie przypowieści i jej wykładni etycznej, jej istotnego niejako sensu, obraz Michałowskiego zaś spełnia, rzecz można, funkcję krytyczną w stosunku do dzieła Delacroix.

Odwołując się do przypowieści, akwarela kładzie nacisk na modelowy sposób postępowania, który został tam zaproponowany, a w wydarzeniu, które przedstawia — zrealizowany oraz na pytanie, kogo należy uważać za bliźniego. Poprzez wypreparowany, identyczny model narracji, a więc też model działania, mówiąc «Oto miłosierny Samarytanin», mówi: «Oto ten, który czyni podobnie» i «Oto twój bliźni».

Droga poprzez przypowieść i obraz pozwala nie tylko zrealizować metaforyczny sens dzieła, ale także zaangażować w jego przekazanie podwójny autorytet: religijny i artystyczny. Na swoje widzenie wydarzenia autor nakłada niejako podwójny raster — sztuka jest obserwacją natury, notacją wydarzeń, ale trafia do niej tylko to, co uprawnione ideologicznie i artystycznie.

Ten aspekt wydaje się szczególnie interesujący, gdyż poprzez analizę struktury retorycznej w «Wypadku» otrzymujemy wskazówki kierujące nas do kontekstów, do których odwołać się przyjdzie w dalszych badaniach nad twórczością Michałowskiego. Po pierwsze — artysta poprzez sposób, w jaki jego obraz wiąże się z «Samarytaninem» Delacroix, wydaje się wręcz kategorycznie formułować warunek istnienia jego sztuki: «Dopiero gdy postawicie mnie w kontekście (wielkiej) s z t u k i, wtedy będziecie mogli mnie odczytać i zobaczyć, jak widzę świat. Moja sztuka nie istnieje bez

<sup>11</sup> Korzystała z tej możliwości historia sztuki od Mycielskiego począwszy.

tamtej». Odnajdujemy tu szczególne uprawnienie porównawczych badań nad genezą tej twórczości, badań, które jak się zdaje — a wstępne nawet sondáže potwierdzają to w pełni — mogą stanowić początek nowego, pełniejszego zobaczenia malarstwa Michałowskiego<sup>12</sup>.

Z drugiej strony «Wypadek w podróży» opisywany z pozycji chrześcijańskich — jest niejako wypełnieniem kardynalnego przykazania miłości. Zawiera interesujący ideologicznie element: różnica społeczna i narodowościowa między Samarytaninem a kapłanem i lewitą uaktualniona zostaje w przeciwstawieniu chłop — szlachcic<sup>13</sup>. W przypowieści jest to moment istotny: w odpowiedzi na pytanie, kogo uważać za bliźniego, ustala wyłączne kryterium etyczne — czynienia dobra, ponad wszelkimi podziałami społecznymi. Akwarela jest więc również pewną aktualną wypowiedzią społeczną, ujawniającą stawianie przez Michałowskiego równości społecznej na płaszczyźnie miłości bliźniego, które z kolei działanie społeczne opierało na współczuciu i realizowało w formie gestu filantropijnego (potwierdzenie takiego rozumienia kwestii społecznej przez Michałowskiego znajdujemy w jego listach i przekazach o jego działalności<sup>14</sup>). Jednocześnie «pełny sens» dzieła przeznaczony jest dla adresata «uczonego w piśmie i sztuce».

Powtórne rozejrzenie się wśród obrazów pozwala stwierdzić, że również «Samarytanin» Delacroix ma swój pierwowzór, autorstwa Balthazara van Cortbemde (il. 4)<sup>15</sup>. Dzieje tematu są przebogate i wskazując z jednej strony na ten właśnie obraz, z drugiej — możemy śledzić przekształcanie się typu ujęcia

<sup>12</sup> Badania te mogą mieć aspekt ogólniejszy, prowadzić w kierunku określenia funkcji tradycji artystycznej dla nowych rozwiązań czy do rozważań nad „strukturą wyobraźni” — por. zarysowane tu perspektywy w pracy Z. Kępińskiego: *Impresjoniści u źródeł swych obrazów*. Wrocław 1976, zwł. s. 8—9; por. też E. H. Gombrich: *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. London 1960.

<sup>13</sup> W rozwiązaniu alternatywy mieszczanin — szlachcic, dotyczącej przynależności stanowej obserwatora sceny, idę tu za Mycielskim (*op. cit.*).

<sup>14</sup> Zob. wspomnienia córki Michałowskiego Celiny — *Piotr Michałowski. Rys życia, zawód artystyczny, działalność w życiu publicznym*. Z papierów rodzinnych zebrał N. N... Kraków 1911.

<sup>15</sup> Jest to jedyny sygnowany obraz tego artysty. zob. U. Thieme, F. Becker: *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*. T. VII. Leipzig 1912, s. 478.

kompozycyjnego, układy wyborów momentu przypowieści, przejmowanie elementów pozowania postaci z innych tematów itp. Trzeba by tu jednak puścić się na szlaki długie i splątane, acz frapujące, choćby dlatego, że nieznanne; nie sposób ich jednak przemierzyć w ramach krótkiego szkicu, nie ten zresztą aspekt badań porównawczych jest jego przedmiotem<sup>16</sup>.

Delacroix zaufał przedstawieniu wydarzenia przez siedemnastowiecznego Flamanda, z drugiej zaś strony ono właśnie skłoniło go do opowiedzenia o nim raz jeszcze, wywołało «pragnienie wypowiedzi». Niewielkie na pozór zmiany przesądziły o powstaniu obrazu o odmiennym zupełnie sposobie oddziaływania.

«Zdarza się w praktykach malarzy o postępowych tendencjach, że ujęcie obrazowe w jakimś sławnym dziele przeszłych czasów nasywa im pomysł podjęcia nie tylko tematu, ale i osnowy kompozycyjnej dla ukazania jak przedstawione tam wydarzenie, akcja, czy też problem rysują się w świetle prawdy głębszej i pełniejszej niż ta, która dostępna była poznaniu dawnych epok. (...) Jeżeli biorą jakieś rozwiązania z przykładów dawnej sztuki, to wybór oznacza z jednej strony dostrzeżenie tam problemu, który można zaktualizować, a stawiając w wersji zaktualizowanej tym samym posunąć obiektywnie naprzód rozwój sztuki»<sup>17</sup>.

Mamy do czynienia z drugą taką aktualizacją. Obie przekonują nas, jak pomocne, a nawet konieczne bywa łączne analizowanie zwróconych na siebie obrazów dla pełnego odczytania ich znaczeń. Jednocześnie porównanie obu pozwala raz jeszcze dookreślić odrębność, specyfikę związku «Wypadku w podróży» z «Samarytaninem» Delacroix.

Nie będziemy analizować wyrazistych związków między obydwojma ujęciami przypowieści o miłosiernym Samarytaninie, zatrzymamy

---

<sup>16</sup> Warto tu odnotować istnienie obrazu na ten sam temat, który — jedyny wśród znanych mi przedstawień przypowieści o miłosiernym Samarytaninie — wprowadza taką samą jak u Michałowskiego organizację pierwszego planu: w centrum — dwie główne postaci, po bokach — pies i koń. Jest to obraz Williama Hogartha z *St. Bartholomew's Hospital* w Londynie (1736 r.), repr. w F. Antal: *Hogarth und seine Stellung in der europäischen Kunst*. Dresden 1966, il. 123 (oryginał angielski: *Hogarth and his Place in European Art*. London 1962). Znajomość obrazu przez Michałowskiego jest prawdopodobna. Mieilibyśmy do czynienia wówczas z bogatą „konstelacją” *Wypadku w podróży*.

<sup>17</sup> Kępiński: *op. cit.*, s. 31, 33.

się *jedynie* nad jakościami nowymi, zmianami, jakie w stosunku do pierwowzoru wprowadza Delacroix. Pozwoli nam to stwierdzić, że kierunek przekształceń potwierdza generalnie wcześniejsze obserwacje dotyczące zasad budowy obrazu.

Odwrócenie kompozycji przez Delacroix może potwierdzać prawdopodobne wykorzystanie reprodukcji graficznej obrazu. W grupie dwóch głównych postaci zwraca uwagę zawarcie jej w bardziej jednoznacznym kształcie, dalej — zwrócenie postaci leżącej ku Samarytaninowi, przy jednoczesnym jej «obezwładnieniu», dzięki czemu jej cierpienie staje się bardziej «fizyczne», a nie «retoryczne», oraz zbliżenie głów i zwrócenie twarzy ku sobie, a także dodatkowe ich związanie ręką Samarytanina. Dzięki temu eksponowane jest nie «nalewanie oliwy i wina», ale samo «użalenie się», «okazanie miłosierdzia». Zadanie przekazania znaczeń emocjonalnych powierzone jest w większym stopniu organizacji plastycznej, a nie konwencjonalnej wymowie gestu. Także koń nie funkcjonuje na zasadzie współ-czucia wraz z Samarytaninem (jak u Cortbemdego), ale jest zajęty własną czynnością, jednocześnie zaś plastycznie związany z grupą; stanowi przejście do pozostałego fragmentu opowieści, zastępując wyrazisty podział (drzewo) w pierwowzorze. Silniejszemu ujawnieniu działań malarskich, «szkicowość» całości można z jednej strony widzieć jako zapisanie emocjonalnego stosunku do przedmiotu w sposób skonwencjonalizowany na gruncie estetyki szkicu<sup>18</sup>, pozwalające — z drugiej — na zminimalizowanie koniecznej «apokryficzności» przez spójne, pobieżne traktowanie szczegółu.

Zasada związku tych obrazów jest wyraźnie i istotnie odmienna od analizowanego poprzednio. Wymowa moralna tkwi po większej części w samym temacie. Polemiczna realizacja plastyczna uwydatnia jedynie współczesne i osobiste odczytanie, czy też sposób przekazania opowieści, zarazem bardziej «realny» i silniej eksponujący treści moralne. Przejmuje zatem na siebie jakby ciężar przekazu «właściwego». Znajomość pierwowzoru może być pomocna jako porównanie, nie jest jednak konieczna.

Inaczej u Michałowskiego. Tu konieczne jest współistnienie dzieł. Jeśli jego akwarela staje się moralitetem, to dlatego, że cytat, organizacja plastyczna, struktura narracji identyfikuje temat inny

---

<sup>18</sup> Na ten temat zob. A. Boime: *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*. London 1971.

jako istotnie ten sam, a współczesną lekturę przypowieści zastępuje współczesnym odnalezieniem «miłosiernego Samarytanina», tym samym dopowiadając jej sens egzemplaryczny, powtórnie abstrahując przykazanie, przez dokonanie pełnej, wydarzeniowej aktualizacji w błahym czynie — człowieka ze współczesnym piętnem «samarytańskości».

Istnieją pewne elementy, które mogą wskazywać na fakt znajomości przez Michałowskiego zarówno obrazu Delacroix — do którego się zasadniczo odnosi — jak i jego pierwowzoru. Elementy te, o charakterze aluzji plastycznych, wzbogacałyby dodatkowo „dialog”, czyniąc jego przedmiotem cały ciąg możliwości „aktualizacji”. Do tej grupy zaliczymy w akwareli podkreślane uprzednio, odmienne niż u Delacroix upozowanie dwóch głównych postaci — wykazujące z kolei wiele zbieżności z obrazem flamandzkim: odwrócenie leżącego ku widzowi i od ratującego, charakterystyczne uniesienie jednej ręki i ugięcie drugiej, różne ułożenie obu nóg, wreszcie pozycja udzielającego pomocy wykazująca tu zbieżność jeszcze dalej idącą niż w stosunku do obrazu Delacroix, dalej — «zwieńczenie» tej grupy sylwetą konia o podobnym, owalnym zarysie, czy wreszcie większe zbliżenie postaci obserwatora do głównych aktorów i bardziej wyraziste oznaki jej zainteresowania.

Analiza stanowiąca zawartość tego szkicu ujawnia kilka istotnych, jak się zdaje, zagadnień, które warto na końcu wyakcentować. Powstała w kontekście badań nad czynnikami genetycznymi twórczości Michałowskiego, poszukujących znaczenia jej «inspiracji» malarskich — kładzie nacisk na związki międzyobrazowe, traktuje więc oba obrazy łącznie jako znaczącą całość, co narzuca porządek analizy w obrębie każdego z nich z osobna. Charakter ujawnionych tu relacji prowadzi — co może najistotniejsze — ku takim próbom definiowania funkcji estetycznej dzieła sztuki, dla których punktem wyjścia jest właśnie traktowanie go jako domeny stosunków dialogowych<sup>19</sup>. Po drugie — charakter tych

<sup>19</sup> Por. przyp. 12. Por. także D. Danek: *O polemice literackiej w powieści*. Warszawa 1972, zwł. rozdz. 2 „O cytatach struktur (quasi-cytatach)”. Polemiczna problematyzacja zagadnienia zawarta w tej pracy może, jak sądzę, stanowić podstawę dla pełniejszego jego sformułowania na gruncie historii sztuki. Zasadniczym źródłem inspiracji autorki jest koncepcja dzieła literackiego M. Bachtina, zawarta w jego pracy *Problemy poetyki Dostojewskiego*: Warszawa 1970.

relacji przywodzi na myśl szczególne relacje obserwowalne w krytyce, istniejące między wypowiedzią krytyczną a krytykowanym dziełem, słowem — pozwala (jak wspomniano) traktować akwarelę Michałowskiego jako spełniającą szczególną funkcję — funkcję krytyczną w stosunku do obrazu Delacroix. Wyłania ona z obrazu tego sens, jak sformułowałby to Barthes<sup>20</sup>. Jego rozumienie krytyki jako specyficznego działania wobec dzieła wyznacza jej pewne reguły, dostarcza też pewnych pytań, na które powyżej odpowiadaliśmy, a więc: według jakich reguł krytyka dokonuje transformacji dzieła; w jaki sposób, w jakim kierunku krytyk kontynuuje metafory dzieła. Można by dalej — parafrazując Barthesa i zwracając się ku twórczości Michałowskiego w jej totalności — powiedzieć, że «pragnienie własnego języka» kładzie się jako zasadnicze nastawienie na obrazową «lekturę» Michałowskiego. Twórczość jego zaś daje się widzieć — w stopniu może wyjątkowym — w optyce polaryzacji utożsamienia i dystansu, zapisanych w obrazach wypowiedzi «tak należy malować» i «ja bym to namalował inaczej». Obraz rodzi się jako ujawnienie związku, a następnie przeciwstawienie dziełu, na które się wskazuje, własnej metody czy ideologii artystycznej<sup>21</sup>.

W tym świetle badania nad krytyką wydają się szczególnie płodnym źródłem pytań i problematyzacji zagadnienia. Problem krytyki malarstwa w malarstwie postawił wprost J. Sławiński<sup>22</sup>. Jego kolejne wypowiedzi na temat krytyki zawierają również rejestr podstawowych problemów historii krytyki, a także — najistotniejszy bodaj — postulat rekonstruowania przez nią języka krytycznego. W naszej sytuacji, gdy mamy do czynienia z realizacją specyficznego systemu budowania znaczeń, postulat ten będzie szczególnie intere-

<sup>20</sup> R. Barthes: *Krytyka i prawda*. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*. Kraków 1976 (II wyd.), a także tegoż autora: *Czym jest krytyka i Od nauki do literatury*. W: *Mit i znak*. Warszawa 1970.

<sup>21</sup> Por. fragment niniejszego szkicu na temat podwójnego rastra, sterującego widzeniem natury.

<sup>22</sup> W dyskusji z referatem W. Juszcza, zob. *Współczesne problemy krytyki artystycznej (materiały z sesji)*. Wrocław 1973. Por. także J. Sławiński: *Funkcje krytyki literackiej*. W: *Z teorii i historii literatury*. Wrocław 1963; idem: *Krytyka literacka jako przedmiot badań historycznoliterackich*. W: *Badania nad krytyką literacką*. Wrocław 1974. Na temat interesującego nas zagadnienia por. także w tymże zbiorze K. Bartoszyński: *Pogranicza krytyki literackiej* oraz K. Dybcia, T. Witkowski: *Wypowiedź poetycka jako akt krytyczny*.



*sujący. Zwrócić trzeba uwagę, że rozważamy sytuację szczególną m. in. w tym generalnym aspekcie, że przedmiotem badań jest integralne dzieło sztuki, pełniące tylko szczególną funkcję dialogową, «krytyczną» — z tym, że niezwykle istotną — a analiza tej funkcji posłuży nam jedynie do zrekonstruowania całości poetyki dzieła i twórczości.*

*Sygnalizuję te zagadnienia, aby wskazać na dziedziny, które — jak mi się wydaje — mogą otworzyć przed historią sztuki zajmującą się badaniem «inspiracji» obrazowych nowe perspektywy, postawić nowe pytania, poszerzyć ciasny jak dotąd krąg problemowy, sprowadzający się do rejestru artystów, z których czerpano, i zaczerpniętych motywów; pytania, które trzeba wziąć pod uwagę, zmierzając ku pełnemu zarysowaniu dziedziny «związków międzyobrazowych».*

*Być może mówiący koń odsłonił nam nieco z tych perspektyw.*