

Kamilla Najdek

Słowo i obraz : studium z fenomenologii obrazu literackiego

Sztuka i Filozofia 20, 87-110

2001

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Kamilla Najdek
(Warszawa)

SŁOWO I OBRAZ. STUDIUM Z FENOMENOLOGII OBRAZU LITERACKIEGO

Nie ma literatury, która obywa się całkowicie bez obrazów. Tworzą je opisy, układy liter, niekiedy przywołują je poszczególne słowa, nasuwające szeregi wizualnych skojarzeń. Teoria literatury od Lessinga po Lukácsa, w obrazie – a szczególnie w obrazie budowanym na zasadzie koniunkcji atrybutów, określających prezentowany przedmiot – upatrywała element obcy sztuce słowa, z istoty czasowej, sztuce, której żywiołem jest akcja. Lessing był wręcz przekonany, że nie jesteśmy w stanie na podstawie poetyckich metafor opisujących piękną kobietę odtworzyć jej prawdopodobnego wyglądu. Aby uzmysłwić sobie proporcje jej ciała – twierdzi – musielibyśmy dysponować danymi liczbowymi. Literatura musi zatem uciekać od opisów, aby oddać charakter przedmiotu czy wrażenie postaci. Tak na przykład reakcja starców wyobraża piękno Heleny trojańskiej wyraźniej niż wszelkie detaliczne opisy.

Ów lessingowski wątek powrócił z nową siłą w myśli Lukácsa. W jego słynnym artykule *Beschreiben oder Erzählen*, poświęconym sztuce opisywania i opowiadania, rozbudowany, szczegółowy i w gruncie rzeczy statyczny obraz wyścigów z *Nany Zoli* przeciwstawiony został zwartej, dynamicznej opowieści o wyścigu, upadku z konia i reakcji Anny Kareniny z powieści Tołstoja – scenie, która stanowi punkt zwrotny akcji. W tych dwóch skrajnie różnych formach odkrył Lukács dwa typy narracji, określające stanowisko narratora wobec kreowanego świata. Naturalistyczny, nie zaangażowany opis wiąże się, jak wykazuje, z brakiem zrozumienia, poddaniem się czystej produkcji, podczas gdy opowiadanie porządkuje świat, nadaje mu sens.

Opozycja opis/opowiadanie, jakkolwiek zachowuje ważność, nie wystarczy do analizy poezji wizualnej i konkretnej, tzw. „form mieszanych”, takich jak kolaż, posługujący się wyrazem jako znakiem graficznym, czy *nouveau roman*, gdzie opowieść wyłania się ze zgęszczonych opisów. Stąd pojawiają się próby odejścia od klasycznego ujęcia problematyki

obrazu. Tak np. Klaus Scherpe¹ stawia pytanie o miejsce obrazu w strategii powieści modernistycznej, a Roland Barthes odnajduje obraz w przestrzeni słów (*S/Z*). Poniższe rozważania poświęcone są statusowi ontycznemu obrazu w bardzo specyficznej formie literackiej, a mianowicie w biografii. Są zapisem poszukiwań kategorii, które pozwoliłyby adekwatnie opisać zjawisko wizualizacji, dlatego zostaje tutaj przyjęta metoda, polegająca na stałym ruchu pomiędzy literaturą a teorią, który odzwierciedla swoiste „dopasowywanie”, „rozszerzanie” istniejących rozwiązań teoretycznych do obserwowanych tekstów.

Cechą wyróżniającą biografie literackie jest fakt, że pojawiają się w nich obrazy-ilustracje, które nie są stworzone na potrzeby tekstu. Inaczej zatem niż w przypadku ilustrowanych powieści czy opowiadań, słowo musi w nich reagować na zadany obraz. Pozwala to zaobserwować mechanizm tekstualizacji widzenia. Tak słowo, jak obraz należy traktować w nich jako teksty, opowiadające i przedstawiające. Po to jednak, aby obraz mógł być postrzegany jako forma opowiadania, musi stać się elementem dialogu z tekstem i z czytelnikiem.

Słowa i obrazy, zestawione w ilustrowanej książce, tracą autonomię i oddziałują inaczej niż czytane z osobna. Zmienia się sposób, w jaki je postrzegamy, toteż ważność kategorii związanych z realizacją wyobrażeń literackich i plastycznych, wypracowanych przez estetykę, ulega ograniczeniu. Zmysłowa bezpośredniość wrażenia wzrokowego mać się w zetknięciu z wyobrażeniem obrazu wytwarzanego przez słowo, z drugiej strony obraz, uzupełniając słowny opis, ogranicza osobistą realizację literatury, która zasada się na obrazach pamięci. Komplikują się ponadto stosunki przestrzenne i czasowe: obraz-ilustracja staje się elementem czasowej sztuki, jaką jest literatura, dialog z obrazem daje literaturze możliwość konstruowania wyobrażeń przestrzennych. Ponadto inna jest postawa semantyczna wobec obrazu: walory malarskie ulegają ograniczeniu, na plan pierwszy wysuwa się znaczenie.

Portret oglądany w galerii skłonni jesteśmy postrzegać przede wszystkim jako dzieło malarskie, możemy w szczególnych przypadkach abstrahować od osoby, którą przedstawia. Nazwisko Cecylii Gallerani, damy z gronostajem, blednie wobec nazwiska i legendy malarza. Patrząc na jej portret, widzimy *Damę z gronostajem* Leonarda da Vinci, utrwalony

¹ K. Scherpe, „Beschreiben, nicht Erzählen! Beispiele zu einer ästhetischen Opposition” (w:) U. Weisstein (red.), *Literatur und bildende Kunst: Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, Berlin 1992.

przez niego ułożenie ciała, jego odejście od sztywnych, dekoracyjnych układów fałd tkanin, charakterystycznych dla średniowiecza. W przypadku *Damy z gronostajem* wiedza, że obraz przedstawia historyczną postać, nie wnosi wiele do estetycznej przyjemności.

Portret malarski, umieszczony w książce, jest reprodukcją, możemy doszukiwać się w nim indywidualnych cech mistrza, ale nie doświadczymy ani kolorystyki, ani faktury płótna. Obraz jako ilustracja wymaga innego spojrzenia. O ile nie jest to grafika, staje się optycznie uboższy, ale bogatszy treściowo, ponieważ jego lekturę współokreślają informacje umieszczone w tekście. Brak autonomii może być cechą samego obrazu, podporządkowanego treści książki – tę sytuację analizuje Breon Mitchell² – może także wynikać z faktu umieszczenia go w książce; z tą sytuacją mamy do czynienia w ilustrowanych biografiami literackich. Dla przykładu: pozornie chaotyczny zbiór ilustracji w *Marbocie* Hildesheimera³, na który składają się obrazy Blake'a, Watteau, Giotto, Botticellego, van Eycka, Tintoretta i Rembrandta oraz portrety od Carla Friedricha von Rumohr i lorda Byrona począwszy, przez portret Ottilii von Goethe, Anny Marii Biardi, Teresy Guiccioli, Giacoma Leopardiego aż po wizerunki rodziny Marbot, nabiera znaczenia jako przedmiot oglądu portretowanej postaci oraz przez związek z jej losem. Czytanie portretów staje się w tej książce szczególnym doświadczeniem. Oto bezimienny portret kobiety. Przypisanie jej nazwiska, a wraz z nim losu Lady Marbot, sprawia, że widzimy ją jako tragiczną i namiętną. Kształt ciała młodej kobiety, jej rozchylony płaszcz, półprzymknięte powieki i lekko rozwarte usta czytamy przez opisany w powieści kazirodczy stosunek z synem, a nie, jak wymagałaby tego estetyczna percepcja dzieła malarskiego, jako portret romantyczny.

Ilustrowaną książkę⁴ można oglądać w dwojaki sposób: wertując strony w poszukiwaniu obrazów, które przerywają czarno-białą monotonię druku, albo, postępując za słowami, natrafiać na ilustracje, skupiać na nich spojrzenie, poszukiwać związku z opowieścią i wracać do widoku liter. W jednym i drugim przypadku ilustracja zatrzymuje wzrok

² B. Mitchell, „Das illustrierte Buch als Livre d'Artiste” (w:) *Literatur und bildende Kunst...*, op. cit.

³ O technice ilustracji Hildesheimer pisze w artykule „Über Sendaks Illustrationen zu Grimms Märchen” (w:) idem, *Schule des Sehens*, Insel Verlag, Frankfurt am Main–Leipzig 1997.

⁴ Książka drukowana, manuskrypt, gdzie każda litera może być dziełem sztuki, rządzi się innymi prawami.

i przerywa proces lektury. Ta chwila zatrzymania i konfrontacji słowa pisanego ze zdjęciem bądź reprodukcją wnosi dystans do recepcji tekstu. Bezpośredni ogląd sprawia, że czytelnik może uznać obrazy literackie za trafne bądź chybione, a przede wszystkim porównuje własną wrażliwość z wrażliwością pisarza. Jest to zarazem moment zetknięcia dwóch sposobów widzenia, bezpośredniego wrażenia wzrokowego i wyobrażenia. Umiejętnie wykorzystany, kieruje uwagę na pewność widzenia w ogóle. W takich biografiach, jak *Josephine Kühna*, *Marbot Hildesheimera*, czy *Keller Muschga* to, co dane, przedstawione, odsyła wyraźnie ku oryginałowi, temu, co nie jest dane. Zakres pytań, związanych z czasem percepcji, przesuwa się zatem z przeciwstawienia form obrazowania na ich równoległe funkcjonowanie w ramach jednego dzieła. Momentem zatrzymania jest, przy szerszym rozumieniu obrazu, jak definiuje go Herder, również biografia jako całość, jako swoiste wyobrażenie człowieka. W mocy pozostaje niewątpliwie definicja obrazów literackich jako rozwijających się w czasie i przedstawień plastycznych jako widzianych w jednej chwili.

Na różnicy w czasie percepcji buduje opozycję sztuk przedstawiających i kunsztu słowa Lessing w *Laokoonie*. Wychodząc od niej, definiuje też tematykę „malarstwa” (w tym plastyki) i poezji. Zatrzymaniu w czasie przedstawienia plastycznego odpowiada chwila utrwalona dla wieczności, natomiast czasowości poezji – działanie, stąd Lessing niechętny jest opisom literackim. Jego siła przekonywania okazała się tak wielka, że rozróżnienie między ogarnianiem jednym spojrzeniem wyobrażeń plastycznych a progresywną percepcją poezji podejmuje jeszcze na początku XX wieku Roman Ingarden⁵. Koncepcja Lessinga wydawała się niewystarczająca głównie ze względu na to, że nie doceniała tematu w obrazie. Po wydaniu *Laokoona* z różnych stron dochodziły głosy krytyczne. W 1769 roku młody Herder wypowiada fundamentalną krytykę tego dzieła. Pierwsza część jego *Kritische Wälder – nota Bene* poświęcona Lessingowi – zawiera cenne uwagi na temat elementów wspólnych i różnic między literaturą a malarstwem, a także zagadnień dotyczących czasu i przestrzeni w obrazach literackich i plastyce. Jeszcze pół wieku później Schelling zabierze głos w dyskusji, zwróci uwagę na niedostateczność

⁵ We współczesnej polskiej myśli estetycznej Lessing nie odgrywa istotnej roli, o czym świadczy liczba prac na jego temat. Obok Ingardena, kontynuującego myśl Lessinga, ukazała się praca habilitacyjna Elidy Marii Szaroty (w języku niemieckim) i tylko jedno jeszcze większe opracowanie – książka Jolanty Maurin-Białostockiej, która wydana została w cyklu tekstów źródłowych do dziejów teorii sztuki.

rozwiązań Lessinga dla malarstwa historycznego⁶ i przeciwstawi jej własną filozofię sztuk plastycznych.

Herder wzbrania się przed przeciwstawianiem spostrzeżeniowego obrazu malarskiego i wyobraźniowego obrazu poetyckiego. Píše:

„Malarstwo oddziałuje nie tylko przestrzennie, jako ciało, ale i w przestrzeni, dzięki jej właściwościom, które wykorzystuje dla własnych celów (...). Poezja natomiast, nawet jeśli nie działa w przestrzeni, tzn. przez kolory i figury, to nie wynika z tego jeszcze, że nie oddziałuje przestrzennie, tj. że nie potrafi odmalować ciał dających się zobaczyć i posiadających określony kształt. To nie wynika wcale ze sposobu jej oddziaływania; oddziałuje ona bowiem na ducha, a nie przez następujące po sobie brzmienia słów. Malarstwo działa przez kolory na wzrok, poezja przez znaczenie słów na niższe władze duszy, szczególnie na fantazję. A skoro działanie fantazji zwykliśmy zawsze nazywać oglądem, to i poezję możemy nazwać malarką dla fantazji, o ile unaocznia jej jakiś obraz; każdy zaś wiersz jako całość jest całością dzieła sztuki”⁷.

W jednym i drugim przypadku chodzi o obrazy, które docierają do postrzegającego podmiotu różnymi drogami (malarstwo łączy oczy, poezja duszę) i na różne sposoby (nie ma jednej recepty na dzieło sztuki). Porównywanie słowa z kolorem czy rozwoju w czasie z zatrzymaniem chwili nie wnosi, według niego, nic istotnego. Inaczej niż Lessing, który malarstwo i literaturę rozumie jako sposoby przedstawiania rzeczy nieobecnych, tak że pozór wydaje się rzeczywistością, i który zajmuje się budowaniem owego pozoru w malarstwie przez przedstawianie kształtów w przestrzeni, w poezji zaś tworzenie ciągów wydarzeń, Herder zachowuje szerokie pojęcie obrazu, nie wiążąc go z materialną podstawą, lecz z **wyobrażeniem**⁸. Chociaż sam nie posługuje się pojęciem wyobrażenia, to

⁶ Por. mowa *O stosunku sztuk plastycznych do przyrody* z roku 1807.

⁷ J.G. Herder, *Kritische Wälder, Erstes Wäldchen*. Koncepcję tę Herder zawdzięcza niewątpliwie Harrisowi, jakkolwiek nie wymienia go w tekście. Jest to, jak zauważyła Elida Maria Szarota we wspomnianej wyżej książce, typowe dla tego erudyty, który przyswajając sobie szereg idei, wiąże je we własnym systemie w spójną całość, niejako zapominając, skąd pochodzą.

⁸ Wprawdzie trudno na podstawie Laokoona określić precyzyjnie leżące u jego podstaw pojęcie obrazu, ale z obszernych opisów można wywnioskować, że sztuki przedstawiające kierują się do zmysłu wzroku, literatura natomiast odwołuje się do większej ilości zmysłów. A przecież, jak zauważył Ingarden, Lessing musiał dostrzec, że w obu tych sztukach istnieje coś, co umożliwi naoczność, zmysłową obecność przedstawionych przedmiotów. Krytyczną analizę Lessingowskiej koncepcji obrazu zamieścił w artykule *Lessinga Laokoon*. Píše m.in.: „Nie mogąc się oprzeć na znacznie później przeprowadzonych analizach doświad-

jego analiza tworzenia mitu za pośrednictwem rzeźby i poezji, na nie właśnie wskazuje. Na przykładzie greckich przedstawień bogów i bohaterów dowodzi, jak rzeźbiarz czerpie z poezji, przedstawiając mityczne sceny i jednocześnie własną interpretacją współtworzy mit, stając się tym samym poetą. Obraz w jego ujęciu to nie tylko to, co widzimy, ale i to, co rozumiemy.

Herder poddaje krytyce ideę wiecznego i abstrakcyjnego piękna przedstawień plastycznych, podkreśla dynamikę piękna obrazu i czyni przedmiotem namysłu następstwo w czasie (sukcesję) opowieści poetyckiej. Przyjmując tezę o jednoczesnym oddziaływaniu wszystkich elementów składowych w malarstwie⁹, podaje w wątpliwość zasadność przyjmowania momentu i wieczności oraz rozciągnięcia w czasie jako podstawy rozróżnienia sztuk. Jego argumentacja opiera się na stwierdzeniu, że znaki, jakie zestawia ze sobą Lessing, mają zasadniczo różny charakter. Naturalnemu stosunkowi znaków w malarstwie i rzeźbie nie odpowiada przypadkowy stosunek znaku i znaczonego w języku. Dlatego uznaje, że należy raz jeszcze zastanowić się nad czasowym charakterem dzieła literackiego.

Literatura, twierdzi Herder, tym różni się od utworów muzycznych, sztuki zasadzającej się na następstwie w czasie, że odwołuje się tak do zmysłu wzroku, jak i słuchu. Warstwę brzmieniową i wizualną słowa pisanego traktuje jako przezroczystą, podporządkowaną znaczeniu i sile bezpośredniego oddziaływania na wyobraźnię. Jest przekonany, że obrazy tworzone przez literaturę mają charakter zmysłowy, pisze nawet o zmysłowej doskonałości, charakteryzującej wyłącznie mowę poetycką. Uznaje, że jako twór językowy literatura rozwija się w czasie, przy czym – podobnie jak później Ingarden – rozwój ten rozumie jako zmiany wyobrażeń, a nie nawarstwianie kolejnych słów.

Przyjęcie koncepcji różnych form naoczności powoduje, że obraz poetycki może być równie doskonały jak przedstawienie plastyczne – mimo że nie daje porównywalnego wyobrażenia przestrzennego. Na przykładzie pieśni Homera Herder pokazuje powstawanie obrazów poetyckich,

czenia zmysłowego, nie może wiedzieć, że czynnikiem tym są tzw. dziś «wyglądy» przedmiotów danych w spostrzeżeniu zmysłowym, rekonstruowane następnie w wyobrażeniu i wyznaczane w dziele przez odpowiednie jego składniki. (...) Wyglądy te stanowią – z czego Lessing znów nie zdaje sobie sprawy – środek przedstawienia przedmiotów, odmienny od «znaków» językowych, choć od «znaków» tych pochodny” (R. Ingarden, *Studia z estetyki I*, PWN, Warszawa 1957, s. 359–373).

⁹ Por. J.G. Herder, „Kritische Wälder” (w:) Th. Matthias (red.), *Herders Werke. Erster Band*, Bibliographisches Institut, Leipzig–Wien, s. 234 i nast.

ich **stawanie się** (np. szereg działań związanych z powstaniem tarczy Achillesa) i utrwalanie w pamięci. Znajduje w nich jeden z możliwych, doprowadzony do doskonałości schemat obrazowania, w którym wszystkie obrazy i opowieści dają ciąg wzmacniających się wrażeń, ponieważ zbudowane są w jednolitym stylu, jakby na jednej nucie. W obrazach tych raz pojawiają się nowe elementy, innym razem nie, poszczególne fragmenty powracają i przyczyniają się do dalszego malowania. Aby uzmysłowić owo malowanie słowem, posługuje się metaforą tańca i muzyki: „Każdy obraz Homera jest jakimś muzycznym malarstwem; podany ton drży jeszcze przez chwilę w uszach, a kiedy gaśnie, zaczyna drgać ta sama struna, poprzedni dźwięk powraca wzmacniony; wszystkie łączą się w pełnym głosie obrazu. W ten sposób Homer przewycięża ograniczenie swojej sztuki, to mianowicie, że jej oddziaływanie zanika niejako z każdą chwilą; tak utrwała każdy zarys obrazu”¹⁰.

Ratując dla literatury możliwość wizualizacji, Herder rezerwuje znaczenie czasu (chwili) dla sztuk plastycznych. Dzieło malarskie przeznaczane dla jednego spojrzenia, „jednokrotnej pełnej przyjemności”, w czym jest niewątpliwie bardziej radykalny od Lessinga, który ma na uwadze raczej wielokrotny ogląd. Sztuki wizualne w jego ujęciu nie tylko powinny poddawać się rozumieniu w jednej chwili, ale też zatrzymują na chwilę, wbijając się w pamięć¹¹.

Istnieje więc zarówno u Lessinga, jak i u Herdera jakiś moment zatrzymania, właściwy nie tylko światu odzwierciedlanemu przez malarstwo – to zatrzymanie Roland Barthes nazywa symbolicznie „zamrożeniem”, albo też zatrzymaniem na obrazie, uwięzieniem na krótką chwilę wzroku na magicznej płaszczyźnie. W odniesieniu do poezji Herder woli posługiwać się kategorią przestrzeni. Unika w ten sposób występującego w *Laokoonie* skojarzenia – następstwo w czasie: działanie, ale nie docenia znaczenia stopniowej konkretyzacji obrazów literackich. Problem ten rozwinię Roman Ingarden.

Pisma estetyczne Ingardena dają rozbudowaną filozofię obrazu, wychodzącą od fenomenologii postrzegania. Zawiera się ona w takich pracach, jak *O poznaniu dzieła literackiego*, *O budowie obrazu czy w Kilku uwagach o sztuce filmowej*. „Obraz” pojawia się w nich w znaczeniu

¹⁰ Ibidem, s. 253.

¹¹ Tę cechę zaobserwować można w Hildesheimera *Mozarcie*, książce zawierającej portrety niektórych osób, o których mowa jest w tekście. Zadaniem umieszczonych w niej ilustracji jest korygowanie wyobrażeń powstałych w trakcie lektury, ale wzrok przesuwają się po nich nieomal tak gładko jak po kartach biografii.

malowidła, tj. rzeczy wiszącej na ścianie¹², przedmiotu percepcji estetycznej¹³ oraz naocznego wyobrażenia, jakie występuje w realizacji dzieła literackiego.

W przypadku malarstwa obraz wiąże się z typem postrzeżenia, odbiegającym od złożonej percepcji naturalnej, gdzie bodźcom wzrokowym towarzyszy smak, zapach, dotyk przedmiotu (w malarstwie widzimy morskie fale, ale nie odczuwamy ich jako mokrych). *Sujet* obrazu – to, co możemy oglądać jako zawsze niezmiennie – dany nam jest poznawczo wyłącznie wzrokowo, twierdzi Ingarden. Oglądanie obrazu nie jest tożsame z prostym spostrzeżeniem, wymaga bowiem przejścia od bezpośrednich danych wzrokowych (plam barwnych) do przedmiotu przedstawionego, przy czym przy naocznym ujmowaniu malowidła nigdy nie zanika peryferyjna świadomość obecności malowidła.

Sposób wykładu Ingardena oraz poruszane przez niego zagadnienia nawiązują bezpośrednio do koncepcji Lessinga: oto w paragrafie 10. studium o budowie obrazu „Obraz a dzieło literackie” jest mowa o różnicach środków przedstawienia. Przeciwnieństwem procesu tworzenia obrazu w medium językowym, na którym ufundowane jest dzieło literackie, jest podobnie jak w *Laokoonie*, momentalność malarstwa, polegająca z jednej strony na uchwytywaniu przedstawionego przedmiotu w jednym momencie, z drugiej zaś na całościowym postrzeganiu obrazu malarskiego. *Studia z estetyki* wprowadzają wprawdzie – za Husserlem – dodatkowy czynnik związany z dynamiką patrzenia na obraz, a mianowicie składanie elementów w całość. „Obraz” oznacza w tym wypadku to, co postrzegane wzrokiem jako całość. Ingarden nie rozwija w tym kontekście problemu rozumienia dzieła sztuki malarskiej, nie dostrzega też jego dynamiki związanej z logiką konstrukcji, napięcia między poszczególnymi elementami i plamami barwnymi. Wędrowkę wzrokiem po płótnie przypisuje kontaktowi z malowidłem. Kiedy błądzimy po barwnych plamach – twierdzi – nie ujmujemy jeszcze adekwatnie obrazu. Ten pozostaje niezmienny.

¹² Malowidło stanowi według Ingardena jedynie materialną podstawę obrazu. We wstępie do *O budowie obrazu* czytamy: „Rzecz ta jest jedynie przedmiotowym realnym warunkiem konkretnego oglądania i istnienia «obrazu» jako dzieła sztuki malarskiej, przy czym oczywiście muszą być spełnione jeszcze różne warunki podmiotowe, jeśli ów «obraz» ma być nam *dany*” (R. Ingarden, *Studia z estetyki*, PWN, Warszawa 1958, t. II, s. 7).

¹³ Nie ma, jak uważa Ingarden, jednoznacznego przełożenia barwnych plam malowidła na obraz jako przedmiot estetyczny. Jeśli widzowi brak odpowiedniego nastawienia, zobaczy jedynie „pstro pomalowaną rzecz”. Por. R. Ingarden, „Stosunek obrazu i malowidła” (w: idem, *Studia z estetyki*, t. II, op. cit., s. 71).

Nawet jeśli przystajemy przy różnych jego szczegółach, doborze barw, kształtach czy ujęciu ruchu, „zdajemy sobie sprawę, że to jedynie nasz sposób wykorzystywania wartości przedstawionych w obrazie ulega pewnym przemianom, ale to nie obraz sam się przez to zmienia”¹⁴.

Obok zagadnienia czasu w związku z percepcją obrazu, studium *O budowie obrazu* rozwija problem czasu przedstawionego. Podejmując sformułowany przez Lessinga wątek czasu i ruchu w sztukach plastycznych, Ingarden wprowadza rozróżnienie między obrazami z tematem literackim i abstrakcyjnymi. Jego zdaniem, obraz jako twór momentalny może, ale nie musi wskazywać na moment czasowy. Píše: „Przedmioty te są zawsze przedstawione tylko w pewnej chwili swego domniemanego bytu, o ile w ogóle dochodzi do ujawnienia w obrazie momentu czasowego. Zachodzi to w obrazie tylko tam, gdzie przedstawione jest pewne zdarzenie, a więc w obrazach z tematem literackim. Jest to zawsze tylko pewna terażniejszość, najwyżej z pewną perspektywą na przeszłość w obrazie”¹⁵.

Skoro biografie posługują się plastycznymi wyobrażeniami postaci historycznych, nie tylko ujęciami portretowymi, należałoby zadać dodatkowo pytanie, w jakim sensie odbiorca może widzieć zdarzenie na obrazie jako obecne.

Scenka rodzajowa wokół Schuberta w *Ballspiel in Atzenburg* Schobera/Schwinda/Mohna przedstawia rozbawione towarzystwo na łące przed zamkiem, panie i panów grających w piłkę przy dźwiękach skrzypiec oraz grupkę przyjaciół – pośród nich Schuberta – na trawie. W tej grze, w zawieszonyj w powietrzu piłce jest terażniejszy czas zabawy, o którym píše Roman Ingarden. Nie wyczerpuje to wszakże stosunków czasowych sztychu. Terażniejszość obrazu nie pokrywa się z terażniejszością odbiorcy: aż nazbyt wyraźnie dostrzegamy obcość strojów i sposobu spędzania czasu. Identyfikacja postaci w siedzącej grupce – Schubert, Vogl, Schwind, Kraißl – wprowadza wraz z nazwiskami dodatkowo historyczną legendę, która odsyła do przeszłości. O Schubercie, znajdującym się w centrum kompozycji, można powiedzieć co najwyżej: „tak mógł wyglądać, takim przedstawili go przyjaciele”, ale nie: „oto on”. Czas obrazu to coś więcej niż przedstawiany moment, czas zamrożony. Jest to także napięcie między tym, co postrzegane jako obecne a obecnością, której już nie ma.

Czytanie obrazu łączy się w naturalny sposób z czasem przeszłym. Ta właściwość zbliża go do biografii: konkretyzacje i techniki uobecniania budują zawsze na świadomości obcowania ze zdarzeniami minionymi.

¹⁴ R. Ingarden, „Obraz a dzieło literackie” (w:) idem, *Studia z estetyki*, t. II, op. cit., s. 93.

¹⁵ Ibidem, s. 90.

Jest to zarazem cecha odróżniająca wyrażenia plastyczne od fotografii. W *Ballspiel in Altenburg* Leopold Kupelwieser wymachujący cylindrem i otwierający ramiona w geście przywitania jest jak najbardziej na miejscu, postrzegamy go jako część przedstawionego świata, podczas gdy, jak zauważył Kracauer, przodkowie w ubraniach z epoki na starych fotografiach wzbudzają zdziwienie. Sztuka fotograficzna w jego rozumieniu zdolna jest jedynie uchwycić coś z powierzchni rzeczy, a skupiając się na wyglądzie, pomija towarzyszące osobie wspomnienie. W ten sposób zamiast osoby wzrok chwyta zewnętrzną warstwę wyglądu dowolnie wymiennego manekina w kostiumie: „Tam stoją lalki prezentujące historyczne kostiumy; babcia na fotografii też jest takim archeologicznym manekinem, który ma pokazać, jak wyglądały kostiumy w owych czasach. Tak a tak ubierano się wtedy (...). Wnuki śmieją się z szaty, co po ulotnieniu się noszącej ją postaci pozostała sama na placu boju, niczym usamodzielniona dekoracja, brak w tym śmiechu szacunku, a w ogóle dziewczęta ubierają się dzisiaj inaczej. Śmieją się i wzdragają zarazem. Wydaje im się, że poza ornamentem kostiumu, z którego zniknęła babcia, dostrzegają chwilę przeszłego czasu, czasu, który przemija bezpowrotnie”¹⁶.

Przeciwstawiając literaturę sztukom wizualnym, *Obraz a dzieło literackie* wskazuje na różnice w miejscach niedookreślenia. W malarstwie są one liczniejsze, to bowiem, twierdzi Ingarden, co literatura wyraża bez trudu (stany emocjonalne, własności psychiczne), z natury rzeczy musi w nim pozostać niedookreślone. Natomiast z punktu widzenia sposobu istnienia malarstwo znajduje się w lepszej sytuacji niż literatura: „określa sposób **jednoznaczny co najmniej podłoże** wrażeniowe warstwy wyglądowej”, czyli coś, co – jak napisał w *O poznawaniu dzieła literackiego* – jest najstarszą stroną literatury. Lektura w ujęciu Ingardena przypomina zajmowanie pozycji świadka, uczestniczącego w kolejnych zdarzeniach dzieła. „Widzenie” czy „słyszenie” różni się zasadniczo od doświadczenia empirycznego jako szczególna forma wyobrażenia uobecniającego przedmioty. W paragrafie „Aktualizowanie i konkretyzowanie wyglądków”, konkretyzacje uzależnione są z jednej strony od schematów wyglądkowych narzucanych przez dzieło, z drugiej – od doświadczeń konkretnego czytelnika. Poniższy wyjątek pozwala uzmysłowić sobie, o jakiego typu obrazie pisze Ingarden: „W dziele samym wyznaczone są tylko wyglądy uschematyzowane, pewne schematy wyglądkowe, i to takie, jakie mogą być zawarte *in concreto* w wyglądkach doznawanych przez **dowolny** ludzki

¹⁶ S. Kracauer, „Die Photographie” (w:) idem, *Ornament der Masse*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1977, s. 22–23.

podmiot spostrzegający. Każdy zaś czytelnik jest pewnym **określonym** podmiotem o szczególnych własnościach sposobu spostrzegania i specjalnej strukturze psychicznej (...). Gdy chodzi o wyglądy przedmiotów, których nie zna z dotychczasowego doświadczenia, zwykle albo w ogóle nie aktualizuje odpowiednich wyglądnów, albo też zastępuje je wyglądnami przedmiotów podobnych. Wskutek tego, nawet przy osobnym wysiłku czytelnika, dość rzadko dochodzi choćby do częściowej rekonstrukcji tych wyglądnów, które powinny być aktualizowane przy całkiem wiernej percepcji dzieła literackiego. Aktualizowanie i konkretyzowanie warstwy wyglądnowej jest przeto na ogół może najbardziej niedoskonałą składową percepcji dzieła literackiego, ku wielkiej szkodzie zwłaszcza jego estetycznego ujęcia”¹⁷.

Jakkolwiek w studium *O poznawaniu dzieła literackiego* Ingarden przejmuje Husserlowskie rozróżnienie między *Gegenwärtigung*, formą postrzegania przysługującą kontaktom z przedmiotami empirycznymi, a *Vergegenwärtigung*, przypisaną sytuacji, kiedy podmiot obcuje z przedmiotami intencjonalnymi, pomija on znaczenie wizualizacji właściwej literaturze.

Recepcja powieści przypomina w jego interpretacji uczestniczenie w widowisku filmowym¹⁸, a zatem podczas lektury powinno się odbywać aktualizowanie obrazu odpowiednio do oglądania sekwencji zdjęć. Podobieństwo to wiąże się z czasową strukturą sztuki literackiej i filmowej z jednej strony, i z żywą obecnością przedmiotów z drugiej: dzięki zaktualizowanym wyglądnom przedmioty nabierają plastyczności i wyrazistości, przez co „wzmaga się pozór bezpośredniego obcowania czytelnika z nimi”. Różnicę między postrzeganiem obrazu w literaturze i filmie wyznacza głównie nieciągłość widzenia w trakcie lektury¹⁹. (Analogicznie do owego oglądania obrazów czytelnik przeżywać ma wrażenia akustyczne, zapachowe itd., zaliczane tutaj do warstwy wyglądnów.) Jeśli postać

¹⁷ R. Ingarden, *Studia z estetyki*, t. I, op. cit., s. 41.

¹⁸ Poniekąd widowisko teatralne i filmowe są według niego najbliższe literaturze. Por. R. Ingarden, „O budowie obrazu”, op. cit.

¹⁹ W paragrafie 12. *O poznawaniu dzieła literackiego* autor pisze o braku *continuum* wyglądnowego w trakcie lektury i jego „przerywanej postaci”, występującej w procesie lektury mniej lub bardziej wyraziście. Jest to uwaga istotna ze względu na wyobrażenia postaci literackich. Zdaniem Ingardena, „Tam, gdzie wyglądy rzadziej występują i są od siebie więcej izolowane, dokonuje się nieraz pewna ich **stabilizacja**. Przy lekturze wytwarzają się pewne – że się tak wyrażę – stereotypowe formy wyglądnów, przy których pomocy uobecniamy sobie występujące w dziele przedmioty. Zamiast żeby zależnie od okoliczności inaczej wyobrażać sobie np. pewną osobę, wyobrażamy ją sobie stale w takich samych wyglądnach...”. (R. Ingarden, „O poznawaniu dzieła literackiego” (w:) idem, *Studia z estetyki*, t. I, op. cit., s. 45–46).

literacka porusza się ulicą Paryża, to prawidłowe odczytanie tekstu zakładałoby przywołanie we wspomnieniu odpowiednich paryskich ulic (przy założeniu, że nazwy ich zostaną podane).

W takich biografiach, jak *In tausend grünen Spiegeln* Christy Moog, *Schubert* i *Hölderlin* Petera Härtlinga, *H – Protokoll* Klaus Stiller, owa „filmowość” obrazu literackiego stanowi element konstrukcyjny wypowiedzi. Christa Moog przenosi aktualne doświadczenia na fragmenty scenariuszy możliwego filmu o Katherine Mansfield, Klaus Stiller montuje monolog z fragmentów wypowiedzi Hitlera, w tym również utrwalonych na taśmie filmowej, Peter Härtling tworzy nie tylko hipotetyczne obrazy zdarzeń o charakterze filmowym – technikę tę zapoczątkował w *Hölderlinie* – ale transponuje też sceny z rysunku na literacki „film”, stanowiącego synonim zwodzenia, ale i iluzji rzeczywistości.

Jego biografię Franciszka Schuberta otwiera motyw o charakterze filmowym. Jest to pierwszy z *moments musicaux*, określających nastrój i tempo oraz interpretujących wydarzenia. Tytuł daje wskazówkę: „nie za wolno”, nakazuje zatrzymać się na obrazie, ale nie za długo, podobnie jak w następującym po nim rozdziale „Rodzenia w szkole” należy zatrzymać się na jakiś czas na wielu rodzeniach i wielu śmierciach w szkole, ale po to, aby zapoznać się ze scenami z dzieciństwa kompozytora. Do powieści o Schubercie prowadzi obraz, którego nie nazywa się ani nie opisuje. Narrator najpierw ustawia się naprzeciwko rysunku, pozwala mu na siebie oddziaływać, aż z czasem postaci z przedstawionej sceny zaczynają żyć jakimś nieprawdziwym życiem w surrealistycznej, niezrozumiałej przestrzeni: „Zjawia się mała postać. Narysowanemu światłu zawdzięcza nie zniekształcony cień (...). Niepokojny i zmieszany zwracam się do pana von Spauna, który laseczkę spacerową położył przed sobą w skos na stole ogrodowym, jako wyraźną granicę: przepraszam, czy panu równie trudno, jak mnie, rozstrzygnąć, czy znajdujemy się na dworze, czy w salonie? / (...). Aby mi wreszcie nikt nie przeszkadzał, siadam z tyłu. / I już nie rozpoznaję nikogo, ani Schobera, ani Vogla, ani Mayrhofera. Sufit, jak można się spodziewać, roztopił się w światło, powiewa jak przezroczysty żagiel. / I widzę, jak Schubert ze swym fortepianem wyjeżdża na łąkę, która przypomina ogromną misę, a mnie ogarnia strach, że mógłby wypaść z brzegu, ale jakaś młoda dama, być może Katarzyna Fröhlich, uspakaja mnie rzuconym mimochodem: brzegu nie ma. Niech pan raczej popatrzy na innych panów, co się z nimi dzieje. / Nie potrafię odgadnąć tej szarady”²⁰.

²⁰ P. Härtling, *Schubert. Dwanaście Moments musicaux i powieści*, przeł. J. Garewicz, WSiP, Warszawa 1999, s. 5–6.

Skupienie spojrzenia i uwagi na istniejącym obrazie – użycie słowa „szarada” pozwala domyślić się, że chodzi o rysunek Kupelwiesera pod tym samym tytułem – jest warunkiem wstępnym do przeżycia ożywionego obrazu. Całościowe postrzeganie spotyka się w tym momencie z nieciągłą wizualizacją literacką. Rezygnując z opisu, Härtling konsekwentnie przeciwstawia je sobie. Patrzenie na rysunek należy do rzeczywistości nieliterackiej – sygnalizuje ją pierwsze zdanie: „Scena była obrazem, rysunkiem”. W literaturze zaś musi pojawić się obraz ruchomy i nieciągły.

Wybór konwencji surrealistycznej dla pierwszego obrazu literackiego nie jest bez znaczenia. Ten ożywiony obraz, film, wprowadza mianowicie widzenie w niekontrolowane obszary. Narrator pozostaje niepewny nawet wtedy, gdy ktoś zapewnia go o bezpieczeństwie. Podkreślając quasi-rzeczywistość wzrokowych doznań, może wprowadzać w *Schubercie* więcej scen „uobecniających” niż w *Hölderlinie*, gdzie spojrzenie oscyloowało między aktualnym doświadczeniem a hipotetyczną, niekiedy podporządkowaną życzeniu, wizją przeszłości.

Fenomenologia Romana Ingardena, obejmująca w badaniach obrazu tak różnorodne zjawiska, jak literatura, malarstwo, teatr, film, pomija szereg istotnych zagadnień. Skoncentrowany na akcie postrzegania, Ingarden pomija kwestie związane z jego funkcją retoryczną. Nie zajmuje się konstrukcjami takimi, jak literackie impresje, świadomie deformujące opis, ani konwencjonalnym związkiem obrazu i pojęcia²¹.

Dla badań nad biografistyką istotny jest pewien szczególnie typ obrazowania, polegający na **zatrzymaniu akcji**.

Obok opisanych przez Ingardena nieciągłych „filmowych” wyobrażeń, które ukonkretniają opowieść, można dostrzec w dziełach literackich obrazy rytmizujące, zatrzymujące tok wypowiedzi, obrazy, które towarzyszyć będą dalszym słowom, wbijając się w pamięć i decydując o interpretacji dzieła. Ich sposób oddziaływania nie różni się od tego, jaki zakładają żywe obrazy: jest w nich przeciwstawienie bezruchu dynamicznej fabule, zaskakiwanie widza, wymuszenie koncentracji uwagi na tym, co istotne.

²¹ Wendy Steiner pokazuje to na przykładzie konwencjonalnych związków między wyglądem a charakterem. Kiedy biograf Elżbiety I pisze, że była blondynką o wysokim, myślącym czole i smukłej kibici, którymi to przymiotami obdarzyła ją sama natura, „Podstawową informacją, jaką tutaj zyskujemy jest jednak to, że Natura wszystkie te przymioty wzięła od romansowych heroin i dlatego właśnie królowa wydaje się być wspaniała i czystego ducha – tak jak każą normy określające wygląd kobiety z wysokiej sfery” (W. Steiner, „Portret w literaturze i malarstwie. Semiotyka gatunku”, *Punkt* 1978, nr 4, s. 179–185).

Pisarzem, który wyjątkowo często posługuje się obrazem dla rytmizacji lektury, i w ten sposób decyduje o tempie czytania, jest Peter Härtling. Efekt ten stosuje w biografii Hölderlina, Lenaua i Schuberta. W pierwszej z nich ruchome obrazy pokazują świat domniemany, sceny, które chciałby zobaczyć narrator. Zatrzymują ruch poznania, przeciwstawiając mu działanie wyobraźni. *Niembsch* w całości podporządkowany jest rytmowi tańców, poszczególne rozdziały informują o formach muzycznych, które należy z nimi kojarzyć (po *Preludium* następuje kolejno: *Rondo*, *Giga*, *Menuet-Gawot*, *Alemande*, *Bourree*, *Sarabanda*, *Burlesca-Air*). W *Schubercie* migawki o charakterze ruchomych obrazów, opatrzone wskazówkami co do tempa, dzielą, podobnie jak w *Hölderlinie*, główne rozdziały. Budowa zdań odpowiada przypisywanej im melodii. Dla przykładu *Moment musical II* składa się z krótkich zdań, szybkich, jakby urywanych: „Jeden dzień wystarcza ojcom pijarom by go odmienić, zrobić z niego ucznia konwiktu. Ma zapomnieć, kim był przed przyjściem. Ma być uczniem bożym i cesarskim. Ma śpiewać jak anioł. Na podziękę, na chwałę. Ma uczyć się służyć. Jego postępowanie ma się podobać. Widzisz siebie Schubert? Popatrz na siebie”²².

Funkcję żywego obrazu mogą pełnić fragmenty innych tekstów, cytowane, zaznaczone w tytule lub stanowiące podstawę prezentowanego świata wyobraźni. Oto na przykład w świecie współczesnej opowieści o Parcifalu, Adolfa Muschga *Der Rote Ritter*, sylwetki bohaterów odpowiadają typom psychologicznym wieku XX i uwikłane są w problemy obce średniowiecznej epice rycerskiej, ale akcja osnuta jest wokół obrazów-scen *Parzifala* Wolframa von Eschenbach. Stanowią one w tekście nie tylko ten rodzaj cytatu, jaki chętnie wykorzystuje proza postmodernistyczna, ale decydują też o wizualizacji powieści (umieszczamy ją w scenerii średniowiecznej, mimo że temat wskazuje na współczesność). Muschg przywołuje dawne obrazy niczym nie dokończone płótna, kontury, które trzeba wypełnić. Nakłada na epizody kolejne warstwy, eksperymentuje z perspektywą i światłem, tak że rozrastają się w monumentalne malowidła. Przy tym zamiłowaniu do detalu, czytelnik niechybnie straciłby z oczu całość, gdyby nie znany epos mistrza Wolframa. Praca nad obrazami przypomina w tej powieści Muschga analizę pojęcia, w której okazuje się, że wynik – w tym wypadku wyobrażenie doskonałości – tak dalece odbiega od punktu wyjścia, że właściwie należałoby poszukać innego słowa.

²² P. Härtling, *Schubert. Zwölf Moments musicaux und ein Roman*, Luchterhand Literaturverlag, Hamburg–Zürich 1992, s. 38.

Związek obrazu i wyobrażenia z pojęciem bada Barbara Markiewicz w książce *Żywe obrazy. O kształtowaniu pojęć przez ich przedstawienie*. Na podstawie filozoficznej retoryki Hegla pokazuje, jak kształtowanie się pojęć politycznych dokonuje się za pomocą obrazów, oraz że posługiwanie się obrazem jest dla dialektycznego ruchu myśli czymś więcej niż tylko figurą stylistyczną. Hegel buduje między pojęciem a obrazem dynamiczny i konieczny związek – autorka określa go jako „ruch właściwy” lub „grę” – polegającą na „wzbogacaniu się pojęcia przez obraz o nowe znaczenia i rozwoju obrazu przez odnowione pojęcie”.

Nie znajdziemy wprawdzie w *Żywych obrazach* definicji pojęcia „obraz”, zostaje on zaledwie przeciwstawiony „wyobrażeniu”, pozbawionemu cech wizualizacji (do świata wyobrażeń należy np. śmierć filozofa, zaraza, nowe barbarzyństwo), natomiast precyzyjniej określona jest kategoria żywego obrazu: jako widowiska silnie oddziałującego na opinię publiczną, wywołującego oczekiwane nastawienie, wzmacniającego obrazowe skojarzenia i czerpiącego moc działania z nastroju entuzjazmu.

Podstawowym założeniem prawidłowego odbioru żywych obrazów jest oczywistość związku między tym, co przedstawione a myśleniem pojęciowym. W rozdziale „Żywe obrazy” wprowadzającym w zamysł książki, autorka pisze: „Twórcy żywych obrazów w celu wytworzenia pewnego pożądanego sposobu myślenia, wykorzystywali już istniejące lub tworzyli nowe powiązania między obrazami i pojęciami, przy czym samo istnienie takich powiązań zakładali jako coś oczywistego. Od strony technicznej powiązanie to było realizowane jako połączenie tytułu i obrazu. To tytuł wyznaczał kierunek i sposób rozumienia, łączył w całość wszystkie elementy obrazu, niezależnie od tego, czy dokonywało się to przez alegorię, symbol czy metaforę”²³.

Owa formuła żywego obrazu oznacza zatem typ obrazu-sceny w słowie pisanym, który zatrzymuje lekturę, wbija się w pamięć, zbliżając się ku pojęciu. Błędem byłoby stawiać go na jednej płaszczyźnie z widowiskiem filmowym, gdzie poszczególne sekwencje, nawet rozciągnięte w czasie, wpisane są w stały ruch scen, nie dając tego efektu zatrzymania, z jakim mamy do czynienia w kontraście dynamicznej akcji i zatrzymania w obrazie.

Pewną pomoc w analizie biografii jako portretów łączących literaturę i sztuki wizualne można znaleźć u Wendy Steiner w artykule „Portret

²³ B. Markiewicz, *Żywe obrazy. O kształtowaniu pojęć przez ich przedstawienie*, IFiS PAN, Warszawa 1994, s. 11.

w literaturze i malarstwie. Semiotyka gatunku”²⁴. Autorka, jak wskazuje tytuł artykułu, traktuje sztukę portretu jako tworzenie znaku, co pozwala jej abstrahować od jego materialnej postaci i skoncentrować się na funkcji semiotycznej. Tak w przypadku literatury, jak i malarstwa portret jest określany zarówno przez normy estetyczne i normy podobieństwa. Po to, twierdzi, aby obraz mógł być portretem, należy założyć pierwowzór, do którego plastyczny wizerunek jest w jakiejś mierze podobny – stąd czynnikiem wyznaczającym sposób jego odbioru musi być występowanie denotatu, a nie desygnatu. Przedmiot portretu to realna osoba, która jest w jakiś sposób obecna w obrazie.

Założenie wspomnianego artykułu stanowi teza, iż wrażenie obecności w samym obrazie nie wynika wyłącznie z cech fizycznego podobieństwa. Obserwacja zmieniających się technik portretowania prowadzi do wniosku, że do złudzenia obecności dążyły głównie techniki renesansowe, wierne odtwarzanie wyglądu znika w sztuce współczesnej, zwłaszcza współczesne malarstwo uświadamia, że kryterium podobieństwa nie wystarcza już do analizy portretów, podobnie jak naśladowanie natury. Wobec zróżnicowanych technik i założeń portretowych, bezpieczne okazuje się według autorki podejście od strony indeksacyjnej natury portretu.

Powołując się na Peirce’a i zgodnie z jego nomenklaturą, stwierdza ona, że portret nie jest znakiem ikonicznym, tylko nieautonomicznym. Jego interpretacja zawsze odwołuje się do konkretnej egzystencji – stąd jedyna informacja, jakiej może nam udzielić dotyczy realnego faktu, i to faktu szczególnego rodzaju. Nie występują w nim związki czasowo-przestrzenne między „materialnym nośnikiem treści i denotatem obecnym we wskazaniu tak, jak ma to miejsce w przypadku innych indeksów (północny wiatr wieje – kurek wskazuje w kierunku północnym)”²⁵. Portret (indeks) najczęściej nie wskazuje bezpośrednio na przedstawioną osobę: rzadko oglądamy portret jednocześnie z pierwowzorem. Skoro więc nie mamy bezpośredniego porównania, powstaje pytanie, w jaki sposób przedstawiona osoba jest obecna w samym portrecie.

Niekiedy, zauważa Steiner, portret wychodzi poza czyste wskazanie, występuje w **zastępstwie** osoby: np. maski pogrzebowe reprezentowały podmiot po śmierci. Portrety mężów stanu reprezentują ich autorytet w trakcie uroczystości. Portret pełni wówczas funkcję **imienia własnego**, pośredniczącego pomiędzy osobą a obrazem i przynależącego zarówno

²⁴ W. Steiner, „Portret w literaturze i malarstwie...”, op. cit.

²⁵ Ibidem, s. 180.

do jednego, jak i do drugiego. W takich przypadkach denotat zdaje się unosić poza czasem i przestrzenią. „Ujawniają się wówczas elementy magii indeksalnej, których stopień nasilenia jest uzależniony od bezpośredniego nastawienia odbiorcy” – pisze w podsumowaniu owej symbolicznej obecności w portrecie²⁶.

Nie bez znaczenia jest tutaj rola tytułu: jeśli na wiecach nawet wątpliwej jakości portret może zostać rozpoznany jako wizerunek określonej osoby, to w wypadku przedstawień historycznych wiedza, że oto mamy do czynienia z portretem, pochodzi z wyjaśnienia portrecisty. Tytuł był niezbędny w przedstawieniach portretowych już w czasach, kiedy modne były przedstawienia alegoryczne, sugerował podwójne widzenie: realna postać, z charakterystycznymi dla niej cechami fizjonomii, przybierając konwencjonalne atrybuty uosabia określone pojęcie (Żądza, Lubieżność) lub boga (dziewiczność Artemidy, wdzięk Wenus). Jednocześnie podmiot utożsamia się z określonym typem. Tytuł staje się jeszcze ważniejszy, kiedy twórcy zarzucają próby wiernego oddania wyglądu na rzecz charakteru²⁷. Wendy Steiner definiuje go jako wygląd, chociaż dalszy wywód wskazuje raczej na osobowość: „Charakter – pisze – pominąwszy dwuznaczność samej kategorii – jest zazwyczaj pojmowany jako wygląd osoby, niezmienny przez całe jej życie. Otóż portret zmierza do ujęcia swego przedmiotu poza lub niezależnie od jednostkowych przypadków (...). W określonym momencie ludzkiego życia niemożliwe jest jednak wyeliminowanie przypadkowości, tak więc portret faktycznie odnosi się do podmiotu, który jest abstrakcją, uniwersalną zasadą, regułą. Indeksowość jako rezultat ostateczny portretu wydaje się być wówczas raczej rozcieńczoną własnością portretu”²⁸.

Cechą każdego portretu byłoby zatrzymanie, uchwycenie tego, co według zamysłu twórcy jest typowe dla danej osoby. Rekonstrukcja obrazu literackiego zbliżałaby się zatem do swoistego plastycznego myślenia, o którym wspomina Schelling. Zauważmy, iż zatrzymanie pojęciowe nie jest jednoznaczne z zamrożeniem czasu, charakterystycznym dla fotografii. Nawet jeśli portret literacki tworzy lista cech charakteru, wytwarza on w efekcie pojęcie odpowiadające całościowemu postrzeganiu obrazu.

²⁶ O tym, że podobne uobecnienie może mieć miejsce w piśmie, pisze Andrzej Nowicki. Por. A. Nowicki, *Portrety filozofów w poezji, malarstwie i muzyce*, Wydawnictwo Lubelskie, Lublin 1978, s. 10. Tutaj filozofia portretu zbudowana jest na innych założeniach. Człowiek zamyka się w dziele, nadając sobie niejako zewnętrzny kształt.

²⁷ Sztandarowym przykładem może tu być pracownia portretu Witkacego.

²⁸ W. Steiner, „Portret w literaturze i malarstwie...”, op. cit., s. 182.

Autorka „Portretu...” podąża innym tropem. Zastanawiają ją techniki indeksalne w malarstwie i literaturze. Obok technik związanych z całościowym ujęciem (konwencjonalne związki między wyglądem a charakterem, utożsamianie podmiotu ze swoim typem w wieku XVIII, indywidualizująca anegdota wieku XIX), wymienia mowę podmiotu. W cytowaniu autentycznych wypowiedzi pisemnych czy ustnych widzi bezpośrednio wskazanie na indywidualium; jest nawet tak, jak gdyby coś z podmiotu uobecniało się cielesnie w dziele sztuki. Dążenie do obecności podmiotu, bardziej niż perspektywa i interpretacja autora, wyznaczają też według niej charakter współczesnej sztuki portretu. Tendencję tę dostrzega już u pisarzy z początku wieków, np. w portretach Gertrudy Stein, opartych na bezpośrednim strumieniu świadomości: „Indeksowa natura portretu – twierdzi – nabrała charakteru cechy dominującej dzięki zastosowaniu tych późniejszych technik (anegdota, mowa niezależna, wywiad). Ponadto, portret słowny, oparty na mowie niezależnej podmiotu, wyposażony jest w istotną cechę ikonyczną: mowa tekstu jest podobna do mowy podmiotu. W tym wypadku portret literacki przejmując w istocie normy sztuk wizualnych, ponieważ występuje w nim raczej indeksalność ikoniczna niż symboliczna”²⁹.

Propozycja odczytania portretu jako znaku pozwala niewątpliwie wyodrębnić go spośród innych struktur znaczących oraz zwrócić uwagę na stosunek podmiotu do wyobrażenia wizualnego. Granica rozumienia, jak umieszcza ją Wendy Steiner, zatrzymuje się jednak na płaszczyźnie ikonograficznej, pozostawiając odłogiem szerokie pole ikonologii – żeby posłużyć się językiem Erwina Panofsky’ego³⁰. Analiza utrzymana w duchu Peirce’a pomija problematykę związaną z treścią portretu, różną od samego przedstawienia figuralnego.

Portret jest nie tylko znakiem (indeksem), ale jako dzieło sztuki również strukturą znaczącą. Jako taki winien być rozpatrywany zarówno od strony artystycznej, jak i ze względu na specyfikę obcowania z nim. Ten wielowarstwowy znak narzuca zgoła inny sposób czytania niż proste ikony informacyjne. Portret artystyczny wymaga widzenia interpretującego. Postrzeżenie naoczne w wypadku sztuk plastycznych i wizualizacja w trakcie lektury to zaledwie jeden z momentów obcowania z nim.

W odniesieniu do sztuk plastycznych problem interpretacji obrazu rozwija Panofsky w związku z opozycją ikonografia / ikonologia: „Jak

²⁹ Ibidem, s. 184.

³⁰ Na temat płaszczyzn rozumienia malarstwa wypowiada się Panofsky w artykule „Ikonografia i ikonologia” (w:) idem, *Studia z historii sztuki*, PIW, Warszawa 1971.

długo ograniczamy się do stwierdzenia, że słynny fresk Leonarda da Vinci przedstawia grupę trzynastu mężczyzn przy stole biesiadnym i że ta grupa przedstawia Ostatnią Wieczerzę, zajmujemy się dziełem sztuki jako takim, interpretując jego cechy kompozycyjne i ikonograficzne jako jego indywidualne właściwości i przymioty. Jeżeli jednak usiłujemy potraktować je jako dokument osobowości Leonarda lub kultury dojrzałego renesansu włoskiego czy szczególnej postawy religijnej, zajmować się będziemy dziełem sztuki jako objawem czegoś innego, co się wyraża w niezliczonej różnorodności innych objawów, my zaś interpretujemy jego cechy kompozycyjne i ikonograficzne jako bardziej szczegółowe objawy owego «czegoś innego»³¹.

Niezależnie od tego, czy obcujemy z malarstwem, rzeźbą czy literaturą, **obraz nieuchronnie zbliża się do opowieści** – nawet jeśli nie jest to obraz opowiadający.

Różne drogi oddziaływania obrazów sprawiają, że ilustracje zatrzymują uwagę swoją innością, i to także wówczas, gdy skłaniają do czytania i mówią o tym samym, co tekst. Twórcy biografii literackich, nawet jeśli nie włączają w opowieść materiałów dokumentalnych, wykorzystują tę polifonię, jednocześnie oswajając odmienność mediów. Christa Moog stosuje w narracji techniki filmowe, skłaniając czytelnika, by na podstawie scenariusza stworzył własną projekcję, Friedrich Dieckmann zaciera granice między widzianym a opowiadającym, Adolf Muschg pozorną obiektywność fotografii łączy z pozorną obiektywnością dyskursów w poszczególnych rozdziałach. W *Kellerze* zwraca uwagę równorzędne miejsce ilustracji: nie są to pojedyncze obrazki włożone w esej, ale odrębna opowieść. Stąd pytanie o oddziaływanie dokumentów w tej biografii – czy są one materiałem faktograficznym, czy mają jakieś znaczenie dla tekstu literackiego, czy też stanowią odrębny rozdział, który nie wymaga znajomości eseju.

Jest to zagadnienie interesujące ze względu na specyfikę literatury ilustrowanej. Zazwyczaj w literaturze pięknej występuje rycina bądź akwarela, natomiast fotografia pojawia się w wydawnictwach encyklopedycznych, podręcznikowych itd. Biografie literackie (tzn. powieść biograficzna, biografia upowieściowiona, powieść na motywach biograficznych oraz literackie eksperymenty biograficzne) z zasady nie posługują się ilustracjami.

³¹ Ibidem.

W *Kellerze* istnieje wspólny zamysł estetyczny i metodologiczny dla tekstu i ilustracji. Polega on na podkreśleniu perspektywizmu poznawczego oraz subiektywnego ujęcia dziejów.

W przedstawionej poniżej interpretacji proponuję przeczytać materiał dokumentalny zebrany w *Kellerze* jako zbiór fotografii – rodzaj albumu z kilkoma, wtrąconymi niejako dla dowcipu, karykaturami i opatrzonego komentarzami. Zgromadzone w nim dokumenty są podobne – wrażenie to wywołuje już kolorystyka – jak w czarno-białych fotografiach występują tu czerni, biel oraz odcienie szarości.

Tendencją do celowego zacierania różnic między obrazem olejnym, fotografią, akwarelą i rysunkiem widać w sposobie pokazywania portretów: trudno zorientować się, który z nich jest zdjęciem, a który obrazem. Pierwszy portret matki – surowy, prosty, o zatartym, ciemnym obrysie (zależnie od wydania bardziej lub mniej przypominającym ramę obrazu) – upodabnia się do zdjęcia, podczas gdy otoczona wyraźną, szeroką ramą fotografia Wilhelma Baumgartnera wygląda jak miniatura. Owalny kształt obrazu Elisabeth Keller-Scheuchzer powtarza się w bogatszym w szczegóły i – jak kazała ówczesna sztuka portretu fotograficznego – podporządkowanym malarskiej kompozycji zdjęciu Johann Kapp. Fotografie może przypominać również autoportret: choćby ten Rudolfa Mayera (rysunek i akwarela), który – choć zaznacza się na nim wyraźna linia ołówka – obrysem bliższy jest fotografii niż szereg postaci wyciętych ze zdjęć i umieszczonych na białym tle.

Wspólną cechą ilustracji, upodabniającą do siebie różnorodne obrazy, jest ponadto brak drugiego planu i wypełnionego tła: elementy dekoracji, najczęściej draperie (np. na portrecie Johann Kapp, Paula Heyse'a czy Heinricha Leuchtholda), nie wypełniają go, tak że spojrzenie koncentruje się na przedstawionej osobie. W ten sposób zachowana zostaje swoista czystość, przejrzystość obrazu, nawiązująca niewątpliwie do zamysłu biograficznego, zgodnie z którym nie wprowadza się więcej szczegółów, niż jest to konieczne.

W części eseistycznej portret literacki powstaje przez nakładanie się kolejnych perspektyw (warstw), w których poszczególne motywy powracają w różnych konfiguracjach. Materiał dokumentalny również dzieli się tematycznie³² na „Obrazy kobiet”, „Rysunki na marginesach”, portrety „Mężczyzn i przyjaciół” oraz „Portrety Kellera”, przy czym tematy fotograficzne nie pokrywają się z perspektywami eseju.

³² W niektórych wydaniach części ilustracyjne przypisuje się perspektywom rozdziałów.

Subiektywizm, a nawet pewna przypadkowość charakteryzuje dobór ilustracji. Możemy na przykład zapytać, dlaczego Muschg wybiera portret młodej Luizy Rieter i starej Marie Melos, skoro tę ostatnią poznał w czasach młodości, albo decyduje się umieścić mało znaną fotografię młodego Nietzschego, skoro w korespondencji Keller dziękuje za nadesłanie *Zaratustry*. Dlaczego raz wybiera fotografię, innym razem sztych (np. Eduarda Viewega). Odpowiedzi należy szukać w założeniu biograficznym *Kellera*. Technikę zastosowaną w tekście literackim dla podważenia prawdziwościowych roszczeń historiografii odnajdujemy w sposobie posługiwania się dokumentem niepisanym. Muschg wykorzystuje tutaj cechy typowe dla fotografii, jej przypadkowość, fragmentaryczność i bliskość cytatu, skrytość prawdy oraz jej *to jest to, właśnie takie!*

„To jest to, takie właśnie”, albo autorytatywne „tak było”, to pojęcia, które ukuł Roland Barthes dla wyznaczenia noematu Fotografii w klasycznej już pracy *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*³³. Mówią one o fotografii na przedłużeniu gestu (spójrz na chusteczkę zaciśniętą w dłoni starego Kellera, to on sam, który siadł na tym właśnie krześle – można by powiedzieć, wskazując na jego zdjęcie), o magicznym związku znaku i jego przedmiotu odniesienia, ale też wytykają gwałt zadany przedmiotom przez zatrzymanie i spłaszczenie egzystencji, tworzenie halucynacji, w której *de facto* doświadczamy nieistnienia.

Punkt wyjścia Barthes'a jest możliwie najprostszy: zapytuje bowiem o to, co rozpoznajemy na fotografii. Równie prosta wydaje się zrazu jego odpowiedź. Identyfikujemy na niej bezpośrednio utrwalone przedmioty, wiemy, że to od nich właśnie odbijało się światło. „Fotografia zawsze zabiera ze sobą owo odniesienie – czytamy – ona i ono, dotknięte tym samym miłosnym lub żałobnym znieruchomieniem, wpośród dziejącego się świata. (...) Fotografia należy do tej klasy przedmiotów, składających się z kilku warstw, gdzie nie można oddzielić od siebie dwu bez ich zniszczenia: to szyba i pejzaż, a także, czemu nie: Dobro i Zło, pożądanie i jego przedmiot”³⁴.

Postać na zdjęciu nie różni się na pierwszy rzut oka od swojego pierwowzoru, inaczej mówiąc: fotografia deformuje przedmiot w mniejszym stopniu lub inaczej niż obraz. Zwykle nie mamy wątpliwości, że twarz z fotografii odpowiada twarzy osoby, która stanęła przed kamerą,

³³ R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996, s. 10.

³⁴ *Ibidem*, s. 11 i nast.

podczas gdy oglądając dzieło malarza, postrzegamy portretowaną postać jako punkt odniesienia (dla nas i dla artysty), który znajduje się gdzieś poza znakiem, który wytwarza zaledwie złudzenie obecności. Relacja ta nie jest jednoznaczna z prawdziwością; nie jest prawdą, jakoby zdjęcie pokazywało twarz „prawdziwszą” niż obraz czy portret literacki.

Fotografii należałoby zatem przypisać atrybut obecności, portretowi – iluzję. Podążając tym tropem, zapytuje dalej Barthes, na czym polega obecność w owym „miłosnym lub żalobnym znieruchomieniu”, i jak świadomość czasu przeszłego zamkniętego w fotografii wpływa na jej recepcję. Skoro z jednej strony fotografia narzuca przeświadczenie, że oto obcujemy z realnym kształtem obiektu w takiej formie, w jakiej kiedyś zaistniał, z drugiej wiemy, że nie jest on samym przedmiotem, a tylko jego przypadkową migawką, doświadczamy niezwykłego pomieszczenia znaku wizualnego, rzeczywistości („to-co-było”) i prawdy („to jest właśnie to!”). W ten sposób fotografia działa przez emocje, które stają się gwarantem bytu, a tym samym przybliża się do obłędu – „szalonej prawdy”.

Istotą fotografii (fotografii nieartystycznej, nie poddanej rygorowi reguł estetycznych) jest absolutny i pierwotny realizm, który, jak sądzi Barthes, każe „powrócić do miłosnej i przerażonej świadomości samej istoty Czasu, przez działanie właściwego antidotum, odwracającego porządek rzeczy”³⁵. Realizm jest pochodną jej zdolności wiernego oddania wyglądu w określonej chwili i z określonej perspektywy, ale niekoniecznie zdolnością uchwycenia rzeczy taką, jaką jest.

Prawdę nie tyle szaloną, ile agresywną dostrzega w fotografii Susan Sontag. Fotografia według niej operuje na samej rzeczywistości, jest jakimś jej wyrwanym gwałtem fragmentem, całkowitym „teraz”, przeciwstawiającym się ewoluującemu w czasie naturalnemu doświadczeniu, migawką, której fotograf narzuca własną miarę.

Ten właśnie aspekt wydobywa Muschg, zestawiając nieprzystające do siebie w czasie podobizny i wypowiedzi. Zdziwienie prowadzi do doświadczenia przypadkowości i fragmentaryczności tego, co widziane. Album może co najwyżej sugerować jakieś historie. Zbierając fotografie, kolekcjoner przypomina o nich. Ponieważ nie opowiada w eseju o związanych z nimi wydarzeniach, sprawia, że stają się one częścią niedostępnej przeszłości. Gdzieś w tle pobrzmiwają legendy i anegdoty związane z przedstawianymi postaciami, znane z innych przedstawień biograficznych.

³⁵ Ibidem, s. 201.

Fotografia jako fragment wyrwany z przeszłości wpisuje się w Muschowski zamysł portretu niezamkniętego, składającego się z cząstkowych perspektyw, lepiej niż obraz malarzski. Dlatego słusznym posunięciem wydaje się fotografizacja akwareli i szkiców. Pozwala uzyskać nie tylko optyczną spójność, lecz także jednolity język skądinąd bardzo zróżnicowanego materiału ilustracyjnego.

Fotografia wiezie Rolanda Barthes'a do doświadczenia czasu, Susan Sontag natomiast do namysłu nad doświadczeniem obrazów. W eseju „Przedmioty melancholii”³⁶ autorka definiuje fotografię jako sztukę *par excellence* surrealistyczną, której jako jedynej udało się ostatecznie spełnić postulat zatarcia granic między sztuką a życiem. Zbieranie fotografii przypomina Benjaminowskie zbieranie cytatów, cząstek świata, którego jako całości nie da się już uratować. Samo zastosowanie fotografii nie odbiega od technik włączania cytatu w obszerniejszy kontekst.

Część dokumentalna w *Kellerze* jest w oczywisty sposób taką skarbnicą cytatów fotograficznych i literackich. O jej znaczeniu współdecyduje, inaczej niż w albumach wspomnianych przez Susan Sontag, literacka część biografii. Nie jest zatem tak, że losy Kellera stają się „tłumioną abstrakcją”, lecz jawią się jako zmaterializowany fragment przeszłości, który mimo dosłowności przedstawienia (fotograficznego realizmu) pozostaje zawsze w jakiś sposób niedopowiedzeniem.

Zbieraczem jest nie tylko ten, kto wkleja zdjęcia do albumu, ale i ten, kto je wykonuje. Ważnym wkładem Susan Sontag w myślenie o fotografii jest wykazanie jej szczególnego związku z historią. Przedmiot, twierdzi, utrwala się dla przyszłości ze świadomością tego, że w tym samym momencie przynależy już do przeszłości. Różnica między tradycyjnymi sztukami a fotografią polega na braku rozróżnienia między istotnym i błahym oraz niesystematycznym podejściu do zdarzeń, podyktowanym fascynacją tym wszystkim, co realne³⁷.

Fikcja literacka ucieka od realizmu fotografii jako sprzecznego z naturą opowiadania. Literatura – jak uczył Ingarden – tworzy pewien szkielet, który wymaga od czytelnika wypełnienia, realizacji. Musch od tego realizmu nie ucieka. Fotografia w jego albumie jest dokumentem, świadectwem czegoś, co zaistniało właśnie tak, jak widzimy. Zwraca natomiast uwagę na sposób istnienia dokumentu, jego znaczenie zmienia się w powiązaniu ze słowem, wplecione w porządek estetyczny.

³⁶ S. Sontag, „Objekte der Melancholie” (w:) idem, *Über Fotografie*, Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1980.

³⁷ Ibidem, s. 79 i nast.

Biografia Kellera nie tworzy obrazu świata ani nawet, ściśle biorąc, portretu pisarza. Buduje portret wprawdzie zamknięty artystycznie, ale wzbudzający przeświadczenie, że trudno pozostać przy oferowanych przez autora perspektywach. Spójność albumu, którą gwarantuje przede wszystkim osoba Kellera, nie ulega osłabieniu, jeśli stwierdzimy, że można dołożyć do niego jeszcze inne punkty widzenia i inne fotografie.

Ujęte w osobną księgę, następującą obok eseju, ilustracje znajdują się w bezpośrednim sąsiedztwie korespondencji i wierszy Kellera. Relacja słowo-obraz, którą odnosiliśmy dotychczas do eseju i umownego „albumu”, dotyczy również poszczególnych fotografii i towarzyszącego im pisma. Fotografie pozbawione są tła i wyrwane z wizualnego kontekstu; podobnie wyrwane z kontekstu są fragmenty listów. W ten sposób powstaje jednolita stylistyka przypadkowości. Wymowa pisma i obrazu potęgują się wzajemnie.

Jeśli dopełnienia obrazu szukamy w słowie i odwrotnie, to nie dlatego, żeby interpretować jedno przez drugie. Tekst nie opowiada o zdarzeniach związanych z powstaniem fotografii, a fotografia nie ilustruje scen, do których odwołuje się tekst. Przedstawione na ilustracjach osoby są adresatami, nadawcami listów bądź pisze się o nich do innych osób (nie ma np. wymiany korespondencji między Wagnerem a Kellerem). Potrzeba dopełnienia wynika z faktu posługiwania się ilustracją. Fotografia, oprócz tego, że wskazuje na osobę, właściwie nic nie znaczy. Umieszczona obok listu, niczym jego adresat, symuluje sytuację dialogu, który przebrzmiał, z postacią, której nie ma.