



Symbolika *Portretu Adama Asnyka z Mużą* Jacka Malczewskiego

Michał Haake

il.1 J. Malczewski, *Portret Adama Asnyka z Muzą* (1894–1897). Fot. Fundacja im. Raczyńskich przy Muzeum Narodowym w Poznaniu

Przedmiotem rozważań jest symbolika obrazu Jacka Malczewskiego *Portret Adama Asnyka z Muzą*, powstałego w latach 1894–1897 [il. 1]¹. Wola przemyslenia tej kwestii nie oznacza, że uznaje się z góry istnienie treści symbolicznych w tym dziele, a jedynie to, że uwzględnia się miejsce, jakie twórczość Malczewskiego zajmuje w dyskursie historii sztuki, traktującej obraz polskiego malarza jako egzemplifikację XIX-wiecznego symbolizmu. *Portret Adama Asnyka z Muzą* przedstawia tytułowe postaci siedzące przy stole oraz wizyjny korowód w tle i w górnej partii obrazu. W powszechnym przekonaniu, podzielanym także przez autorów opracowań naukowych, to właśnie wprowadzanie przez Malczewskiego do obrazów motywów fantastycznych i wyimaginowanych, towarzyszących także wielu portretowanym przezeń postaciom, jest zabiegiem konstytuującym symboliczną poetykę jego dzieł. W zakresie twórczości portretowej omawianemu obrazowi przypisuje się rolę inicjującą tę strategię².

W celu przebadania zasadności rozpoznania tego, jak i innych obrazów Malczewskiego jako symbolicznych nie jest konieczne odwołanie się do jakiejś definicji symbolu i symbolizmu, ponieważ wówczas postępowaniu interpretacyjnemu groziłoby projektowanie na dzieło sensów w niej zawartych, innymi słowy – eksponowanie w pierwszej kolejności, a być może, wyłącznie tych cech artefaktu, które w jakiś sposób odnoszą się do uprzednio zgromadzonych danych, czy to je potwierdzając, czy im przecząc. Jeżeli nawet udałoby się w toku pracy uniknąć tego rodzaju presji, to tym bardziej rozpoczynanie interpretacji od określenia tła teoretycznego okazałoby się zbędne.

Postulat powrotu do dzieła samego oznacza dla mnie analizę jego wizualności, ponieważ jedynie ona – jako całość, gdyż we fragmentach może być wynikiem zapożyczeń, cytowania *etc.* – stanowi cechę właściwą wyłącznie temu, tu oto, dokonaniu. Postawienie pytania o symboliczność dzieła i jednocześnie wysunięcie postulatu koncentracji na nim samym zakłada wszelako ścisłe powiązanie symboliczności ze zjawiskową postacią dzieła. Rodzi się wątpliwość, czy założenie takie byłoby możliwe, gdyby nie istniała teoria dopuszczająca tego rodzaju powiązanie, a zatem, czy postulat prowadzenia interpretacji wolnej od perspektywy teoretycznej nie jest *de facto* bałamutny. Ale wniosek taki byłby niestuszny. Jeżeli bowiem pytamy o to, czy dzieło malarskie ma wymiar symboliczny, to cecha ta musi być powiązana z jego wizualnością, bo funkcjonuje ono jako wizualność, konstytuuje się wraz z powołaniem do istnienia jego postaci

¹ Na temat tego obrazu pisałem także w pracy *Portret w malarstwie polskim u progu nowoczesności* (Kraków 2008, s. 291–303, 311–319), traktującej w znacznej mierze o jego związkach z twórczością Tycjana oraz Jana Matejki (m.in. z obrazem *Wernyhora*). W niniejszym tekście korzystam w pewnym stopniu z tamtejszych ustaleń dotyczących struktury obrazowej, ale też modyfikuję je i obszernie uzupełniam. Ponadto weryfikuję uwagi na temat ikonografii, zasadniczą część poświęcam zaś nieopracowanej wtedy problematyce symboliczności, jak również odnoszę się do kilku ważnych interpretacji dzieła Malczewskiego, opublikowanych w międzyczasie.

² A. Ławniczakowa, *Jacek Malczewski* [katalog wystawy], Poznań 1968, s. 38; *eadem*, *Jacek Malczewski. Wystawa dzieł z lat 1890–1926*, Poznań 1990, s. 8; K. Nowakowska-Sito, *Między Wawelem a Akropolem. Antyk i mit w sztuce polskiej przełomu XIX i XX wieku*, Warszawa 1996, s. 30–32.

zjawiskowej. Uwaga ta dotyczy jakiegokolwiek własności, którą chcielibyśmy rozważać w związku z obrazem malarskim – czy to będzie alegoryczność, czy realistyczność, metaforyczność, czy jeszcze coś innego. Kierując się tymi przesłankami, w niniejszej interpretacji obrazu Malczewskiego wychodzę od weryfikacji dotychczasowych wyjaśnień jego symboliczności na podstawie wizualnych cech dzieła.

Jak wspomniano, za główny czynnik fundujący symboliczność obrazów polskiego malarza uważa się przedstawianie postaci imaginacyjnych³. W przypadku konterfektów cel tego zabiegu widziano w dookreśleniu osobowości portretowanej osoby: „W swych bardzo licznych portretach Malczewski snuje nieraz na temat modeli jakieś własne poematy, które chcąc pełniej wyrazić, wprowadza obok portretowanych inne jeszcze figury dodatkowe, rzeczywiste lub fantastyczne, kładzie im do rąk jakieś godła i znaki, domalowuje w tłach różne akcesoria symboliczne”⁴. Rozważając status widmowych figur, domniemywać można, z jednej strony, że uosabiają one świat przeżyć i doświadczeń portretowanych osób (co pozwala badaczom zaliczać dzieła Malczewskiego do tzw. portretów duszy), z drugiej natomiast, że figury te stanowią część wyobraźni zbiorowej, określającej kulturę, do której przynależy model, personifikują dziedzictwo duchowe, z którego czerpie i z którym się mierzy. Omawiany obraz wydaje się unaoczniać obie te możliwości. W związku z tym, iż rozciągnięty powyżej postaci poety i Muzy korowód wywodzić się ma z utworu Asnyka *Sen grobów*⁵, właściwy byłby sąd, że zobrazowana została triada o charakterze przyczynowo-skutkowym, rozwijająca się od pierwszego planu w głąb i od dołu do góry, składająca się z postaci twórcy, budzącej się w jego umyśle zdolności poetyckiej kreacji, uosabianej przez Mużę, oraz jej rezultatu. Jednocześnie zaś postać Muzy, będąca trwałym motywem w ikonografii poety, mogłaby być traktowana jako element tradycji, określający ideową ramę bycia poetą (w tym przypadku uformowaną najsilniej przez dorobek romantyzmu, zwłaszcza twórczość Juliusza Słowackiego). W literaturze przedmiotu spotykamy jednak rozpoznanie więzi między głównymi elementami obrazu, które podważa taką konstatację: „Adamowi Asnykowi wiersz dyktuje Muza w krakowskim stroju. Chaos myśli widoczny w tle porządkuje właśnie powstający poemat”⁶. Zatem albo widmowy korowód jest owocem twórczości poetyckiej, albo materia dopiero poddawana literackiej obróbce. Nie sposób przywołać argumentu rozstrzygającego, które z tych wyjaśnień jest prawomocne, co pozwala zwątpić w zasadność ich obu.

Wątpliwości budzą także inne propozycje wyjaśnienia relacji między postacią poety, Mużę a korowodem. Wyrażano pogląd, że należą one do dwóch odmiennych typów przestrzeni: iluzyjno-przestrzennej oraz nieuchwytniej i wizyjnej⁷, lub do „czasu narracji” i „dekoracji”⁸. Rozróżnienia te posłużyły Dorocie Kudelskiej do przeciwstawienia dekadentyzmu siedzącego „w dość nonszalanckiej pozie, z papierosem w ręce” poety, którego twórczość obejmowała także erotyki, patriotycznym wątkom jego wierszy⁹. Na mocy tej opozycji autorka ostatecznie uznaje obraz Malczewskiego za przykład cechującej dzieła wielu młodopolskich arty-



³ Wskazano także na rolę budowania przez Malczewskiego przestrzeni przedstawień w powoływaniu jakości symbolicznych. A. Ławniczakowa, *Jacek Malczewski...* (1968); W. Juszczyk, *Malarstwo polskie. Modernizm*, Warszawa 1977; *idem*, *Narracja i przestrzeń w malarstwie Jacka Malczewskiego (Notatki z wystawy poznańskiej)*, [w:] *idem*, *Fakty i wyobrażenia*, Warszawa 1979. Do kwestii tej odniosłem się w pracy: M. Haake, *op. cit.*, 291–311.

⁴ T. Szydłowski, *Jacek Malczewski*, Warszawa 1925, s. 18.

⁵ Z. Parvi, *Z Salonu Krakowskiego*, „Przebieg Tygodniowy” 1897, nr 24, s. 286; J. Puciata-Pawłowska, *Jacek Malczewski a romantyzm*, [w:] *Romantyzm. Studia nad sztuką 2 połowy wieku XVIII i wieku XIX*, red. J. Białostocki, Warszawa 1967, s. 92, przyp. 8. Autorka powołuje się na maszynopis W. Juszczyka *Asnyk i Malczewski. Widmowy krąg jest określany także jako „aluzja do patriotycznych idei jego wierszy”* (D. Kudelska, *Dukt pisma i pędzla. Biografia intelektualna Jacka Malczewskiego*, Lublin 2008, s. 753).

⁶ T. Grzybowska, *Świat obrazów Jacka Malczewskiego*, Warszawa 1996, s. 36.


⁷ W. Juszczyk, *Narracja i przestrzeń...*, s. 147.

⁸ D. Kudelska, *op. cit.*, s. 753.

⁹ Na związek dokonanej przez Malczewskiego charakterystyki poety z jego erotykami wskazał wcześniej W. Suchocki (*Mówiąc chronić*, [w:] *Historia sztuki po Derridzie. Materiały seminarium z zakresu teorii historii sztuki*. Rogalin, kwiecień 2004, red. Ł. Kiepuszewski, Poznań 2006, s. 153–154) czego jednak Dorota Kudelska nie odnotowuje.

il.2 F. Kostrzewski, *Lirnik ukraiński*; drzeworyt na podstawie rysunku autora. Ilustracja na podstawie fotografii K. Beyera („Tygodnik Ilustrowany” 1861, t. 1, s. 96)



 ¹⁰ D. Kudelska, *op. cit.*, s. 750–754.

¹¹ D. Suchocka, Jacek Malczewski. *Portret Adama Asnyka z Muzą*, [w:] *Uroda portretu. Polska od Kobera do Witkacego*, pod. kier. P. Mrozowskiego i A. Rottermunda, red. D. Galas, Warszawa 2009, s. 274, 276.

stów modernistycznej *coincidentia oppositorum*, „szukania równowagi między osobistą i intelektualną niezależnością a obowiązkiem wobec zbiorowości”¹⁰. Jednakże ustalenia te nie odnoszą się chociażby do tego, że głowa Asnyka, pomniejszona względem tułowia i nóg, znajduje się na tle ksiąg i kart, których osiągnięciem dematerializacja wiąże je ściśle z wizyjnym korowodem, a związek ten w sposób ewidentny podważa zasadność przypisywania postaci poety jedynie strefie dolnej. Funkcji ksiąg nie objaśnia wszakże również ich niedawne określenie „duchowym» tłem »aureoli«”¹¹. Na księgach i obok nich leżą białe, bezwładnie rozrzucone karty papieru. Nie wydaje się, by prezentowały one nieład piarskiej pracowni. Pokrywają woluminy niczym swoista skorupa, która ulega przerwaniu jedynie u góry po prawej stronie. Obrazowa funkcja kart to ujęcie ksiąg w formę będącą zaprzeczeniem owalu, w prostokątny

blok o kształcie horyzontalnym, korespondującym z rozciągłością stołu. Błat mebla jest równie jak księgi oraz karty jasny i niejako zamglony, dlatego – odbierając księgom „wyłączność” na roztaczanie świetlistości – wprowadza optyczną konkurencję dla potencjalnej aureoli, tworząc odniesienie w stosunku do niej dobitnie przeciwstawne. Do wyjaśnienia sensu tych zależności przyjdzie powrócić.

Do wymienionych dołączyć można także propozycję lektury posiłkującej się fragmentem poświęconego poecie artykułu z 1887 r.: „Poezje Asnyka [...] musiały stać się odbiciem tak przeszłości, do której twórca ich sercem należy, jak terażniejszości w swych zmiennych i mieniających się przejawach”¹². Konstatacja ta wydaje się umożliwiać identyfikację widmowego korowodu, złożonego z postaci bachicznych, kosynierów i skutych kajdanami sybiraków, ze sferą przeszłości, a samego poetę uznać za należącego zarówno do przeszłości (poprzez księgi), jak i do terażniejszości (m.in. za sprawą współczesnego stroju). Choć propozycja ta jawi się jako pod pewnymi względami bardziej uzasadniona niż poprzednie, ponieważ obejmuje większą liczbę danych (strefa górna – korowód, strefa dolna – fotel i korpus postaci, strefa pośrednia – głowa poety oraz księgi), to jednak nie tłumaczy m.in. funkcji pełnionej przez Mużę. O postaci tej słusznie pisano, że jest „sama w sobie posprzeczana: górą dziewczynę wiejską, a dołem postaci antyczną boginię przypominająca”¹³. Cech tych nie sposób przecież wyjaśnić jako rezultat przynależności Muzy w jej górnej partii do przeszłości, a w dolnej do terażniejszości. Z przeprowadzonego tu przeglądu wynika potrzeba większej niż dotąd pieczołowitości w rozpoznawaniu rzeczywistych, gdyż zakorzenionych w strukturze wizualnej, relacji między postaciami a korowodem, staranności pozwalającej uniknąć podporządkowywania obrazu ustaleniom dokonywanym niezależnie do niego.

Poza wszystkim, kwestia relacji między Asnykiem a figurami imaginacyjnymi i jej narzucająca się identyfikacja jako inspiracji poetyckiej skłania do zastanowienia się, czy taka interpretacja w ogóle wymaga przywołania problematyki symboliczności i czy je motywuje. Dlaczego obraz Malczewskiego miałby mieć wartość symboliczną, a nie być – po prostu – przedstawieniem sceny budzenia twórczej weny?

Na tak sformułowane pytanie najbardziej poręczną odpowiedzią, potwierdzającą słuszność dociekania treści symbolicznych, jest wskazanie na występowanie na obrazie tych aspektów zaprezentowanej sytuacji i tych przedmiotów, którym tradycja kulturowa przypisuje wartość symboliczną. Są to: muzyka (poeta zdaje się jej nasłuchiwać) oraz noszony przez Mużę sandał ze skrzydłami. Wystarczy przypomnieć popularny w XIX-wiecznej kulturze, a wywodzący się zarówno z tradycji antycznej, jak i pism Friedricha Schillera, Arthura Schopenhauera czy Friedricha Nietzschego pogląd, że muzyka stanowi najczystsza formę sztuki, pozwalającą najpełniej przezwyciężyć uwikłanie egzystencji w świat materialny i – tak jak symbol – otwierającą na świat ducha¹⁴. Nie jest mi znany tekst, który kwestionowałby to, że Muza trzymająca lirę korbową gra na niej¹⁵. Polega to na równoczesnym kręceniu korbą i naciskaniu klawiszy.



¹² Z. S(?)nicki [?], *Poeci i komediopisarze. Adam Asnyk*, „Kłosa” 1887, t. XLV, nr 1151, s. 84.

¹³ A. Jakimowicz, *Jacek Malczewski i jego epoka*, Warszawa 1970, s. 166. Autor podaje za obserwacjami współczesnych Malczewskiemu. Por. Z. Parvi, *op. cit.*, s. 286.

¹⁴ O recepcji myśli Schopenhauera w polskiej kulturze zob.: J. Tuczyński, *Schopenhauer a Młoda Polska*, Gdańsk 1969. Obszerne opracowanie tematu: M. Trześciok, *Pieśni drzemią w każdej rzeczy. Muzyka i estetyka wczesnego romantyzmu niemieckiego*, Wrocław 2009.

¹⁵ Także niżej podpisany wyraził wcześniej taki pogląd. W literaturze poświęconej dziełu Malczewskiego instrument jest niekiedy błędnie określany jako teorbán, do czego autor niniejszego studium również się przyczynił (M. Haake, *op. cit.*, s. 297).



¹⁶ D. Suchocka, *op. cit.*, s. 276.

¹⁷ F. Kostrzewski, *Lirnik ukraiński* (1861); rysunek na podstawie fotografii K. Beyera, drzeworyt, [w:] „Tygodnik Ilustrowany” 1861, s. 96; H. Lipiński, *Lirnik* (1876, MNK); K. Pochwalski *Lirnik przed chatą* (1889, MNW); M. E. Andriolli, *Lirnik ukraiński* (drzeworyt; „Ziarno” 1911, nr 43, s. 853). Obraz Malczewskiego został zreprodukowany pt. *Dumka* w pracy A. Heydela *Jacek Malczewski. Człowiek i artysta* (Kraków 1933, s. 96). W zbiorach MNW znajduje się rysunkowy szkic do tego obrazu, także przedstawiający lirnika z dłonią zacisniętą na korbie instrumentu (*Studium sceny ze ślepym lirnikiem*, ok. 1877, nr inw. Rys. Pol. 5701 MNW). Nie jest piszącemu wiadome, czy wyrabiano liry umożliwiające kręcenie korbą lewą ręką.

¹⁸ K. Lipka, *Instrumenty muzyczne na obrazach Jacka Malczewskiego*, [w:] *Muzyka w obrazach Jacka Malczewskiego. Materiały z konferencji zorganizowanej przez Akademię Muzyczną im. Fryderyka Chopina w Warszawie w 150. rocznicę urodzin malarza*, red. T. Grzybkowska, Warszawa 2005, s. 90.

¹⁹ W 1895 roku Maignan otrzymał Legię Honorową.

²⁰ T. Grzybkowska, *Wprowadzenie*, [w:] *Muzyka w obrazach...*, s. 8. Przytoczyć trzeba także opinię T. Kobierzyńskiego (*Archetyp melancholii w malarstwie Malczewskiego*, [w:] *Muzyka w obrazach...*, s. 111), że „instrumenty pojawiające się na obrazach nie grają, [...] istnieją nie dla uszu, a dla oczu”. Ma ona jednak charakter ogólny i jako taka jest niezgodna z wieloma dziełami artysty, gdyż byłoby ryzykowne twierdzić, że np. faun na obrazie *Zasłuchana. Portret Marii Balowej słuchającej muzyki fauna* (1909) nie gra na flecie. Wartość tej tezy osłabia także fakt, że każdy namalowany instrument, również ten używany zgodnie z przeznaczeniem, z pewnością jest też dla oczu.

²¹ Na obrazie *Prawo* z 1903 r. „flet fauna wabi artystę tak silnie, że odwraca się od śmierci, zasłuchany w życiodajną melodię starożytnego świata”; z kolei na obrazie *Nieznana nuta* „satyr gra na flecie swoją melodię staremu malarzowi, Stanisławowi Bryniarskiemu” (T. Grzybkowska, *Rola muzyki w obrazach Jacka Malczewskiego*, [w:] *Muzyka w obrazach...*, s. 20, 30-31).

²² *Ibidem*, s. 26.

²³ T. Grzybkowska, *Wprowadzenie...*, s. 8.

Pierwsze wydobywa jednostajny dźwięk – muzyczne tło utworu, drugie – jego melodię. Prosi się, by do obserwacji Doroty Suchockiej, iż Muza kręci jedynie korbą¹⁶, dodać, że wygrywanie melodii i dopełnianie w ten sposób muzycznego tła jest realizowane w kreacji poetyckiej. Jednakże opinia, iż poeta na obrazie Malczewskiego słucha muzyki, nie daje się utrzymać, ponieważ Muza wcale na lirze korbowej nie gra. Użycie tego instrumentu wymaga oparcia go na kolanach oraz uchwycenia korby wszystkimi palcami prawej dłoni, co poświadcza zarówno ówczesne dzieła innych malarzy, przedstawiające postać lirnika, jak niezachowany obraz Malczewskiego z 1878 r. – *Ślepy lirnik* [il. 2, 3]¹⁷.

Krzysztof Lipka zauważa, że sposobowi trzymania korby przez Muzę brak „pietyzmu, z jakim grający zabiera się do instrumentu”¹⁸. Nie chodzi jednak o brak dbałości, ponieważ gest ten w ogóle nie zapowiada żadnej gry, choćby wykonywanej od niechcienia. Muza opiera czy też zahacza o korbę dwa palce (wskazujący i środkowy), a jej ręka wygięta w łuk ciąży bezwładnie ku dołowi i nie wprawia korby w najmniejszy choćby ruch. Bezwład ręki koresponduje z zachowaniem postaci, która wydaje się w ogóle nie zwracać ku poecie z zamiarem przekazania mu twórczego impulsu. Muza spogląda osowiale, a może obojętnie, mimo poety i nieco w dół, co czyni dzieło Malczewskiego przeciwieństwem głośnego w okresie powstania *Portretu* płótna Alberta Maignana *Zielona Muza* (1895), ukazującego postać kobiecą, uosabiającą inspirację płynącą z popularnego trunku, w bezpośredniej, fizycznej i gwałtownej relacji z poetą [il. 4]¹⁹. (Różnica ta jest tyleż dobitna, ile zastanawiające podobieństwo między obrazami wynikające z usytuowania motywu krzesła na pierwszym planie, stołu w głębi, rozrzuconych kartek i skośnych desek podłogi, jak również wizyjności górnej strefy.) Na obrazie Malczewskiego nie rozbrzmiewa muzyka i nie ona staje się nośnikiem treści symbolicznych.

Szereg interesujących obserwacji na temat roli instrumentów w malarstwie Malczewskiego zawdzięczamy Teresie Grzybkowskiej; pośród nich – i taką, iż „bohaterowie obrazów artysty: nimfy, satyrowie, pastuszkowie, wreszcie – on sam, trzymają te instrumenty tak, że nie można z nich wydobyć żadnego dźwięku”²⁰. Uwzględniając tę opinię w niniejszych rozważaniach, trzeba jednak zaznaczyć, że nie jest ona zbyt czytelna w kontekście sformułowania, iż „na obrazach Malczewskiego panuje melancholia i poetycka cisza, taka, jaka zapada tuż po zakończeniu lub oczekiwaniu na muzykę”, ponieważ sformułowanie to sugeruje skuteczne wykorzystanie instrumentów, a także w kontekście szeregu interpretacji, mówiących o postaciach grających muzykę²¹. Obserwacji tej zresztą autorka do omawianego obrazu nie odnosi, pisząc, że „Adam Asnyk słucha muzyki, jaką dziewczyna w ludowym stroju wydobywa z liry korbowej”²². Wątpliwości budzą także rozważania autorki na temat symboliczności instrumentów w dziełach Malczewskiego. Z jednej strony, konstatuje Grzybkowska, iż „bohaterowie obrazów artysty [...] trzymają te instrumenty tak, że nie można z nich wydobyć żadnego dźwięku. Instrumenty muzyczne są więc symbolami uczuć”²³, co wskazuje, że właśnie brak muzyki pozwala określić instrumenty jako symbole. Z drugiej strony,

twierdzi, że właśnie „posłużenie się archaicznymi instrumentami, wydającymi pierwotne przejmujące dźwięki” czyni z nich „symbole emocji”²⁴, co oznacza, iż elementem symbolizującym jest dźwięk, i czyni tę opinię sprzeczną z poprzednią uwagą. Zgodzić się można częściowo z konkluzją Lipki, że „instrumenty Malczewskiego bynajmniej nie mają być używane do grania, tylko służą jako rekwizyty sygnalizujące głębszą niż rzeczywistość sytuację”. Ale już twierdzenie, że „służą one do gry pozaziemskiej” to abstrahowanie od obrazu²⁵.

Drugim elementem wskazanym jako symboliczny jest uskrzydłony sandał opinający prawą stopę Muzy. Przypominając o podjętej przez Perseusza wyprawie przeciwko Meduzie, po której zwycięzca ofiarował swe sandały Hermesowi, pełnić ma funkcję symbolu „zwycięstwa wbrew rachubom”²⁶. W przypadku omawianego obrazu wykładnię tę wypada odnieść do uosabianego przez kosynierów w widmowym fryzie czynu zbrojnego, mimo militarnej przewagi zaborcy niekoniecznie – w świetle proponowanej symboliki – skazanego na klęskę. Przed przyjęciem tej interpretacji powstrzymuje jednak szereg aspektów: umieszczenie skrzydeł tylko przy jednej nodze Muzy oraz kontekst otaczających je przedmiotów i ich wzajemna relacja strukturalna.

Skrzydła znajdują się przy prawej nodze Muzy, wysuniętej w stronę widza i postaci Asnyka, wraz z drugą nogą odsłoniętej przez podwinięcie spódnicy aż po uda, a zarazem przykrytej zwiewną, przeźroczystą tkaniną. Woal opada poniżej nóg i sięga dolnej krawędzi obrazu, tworząc rozciągłość, do której skrzydła przynależą optycznie, a której znaczenie wizualne wynika również stąd, że odnosi się ona do postaci poety, ponieważ jest ukształtowana równolegle do jego sylwetki. Pisząc o tej ostatniej, Wojciech Suchocki zauważa jej „zaciśnięcie w podkowiastym kształcie oparcia” fotela, jej „pochwycenie, okolenie, wzięcie w kleszcze, okucie w fotel”²⁷. W związku z tym trzymany przez poetę niewielki papieros, będący „jedynym nieznacznym, lecz dobitnym przekroczeniem zwartego konturu postaci”, może pełnić funkcję „wskazania ku Muzie”, a szczególnie „ku miejscu, gdzie jej osłonięte woalem udo [chodzi o prawe udo – M. H.] znika pod owiniętą spódnicą”²⁸. Wygląd postaci wyraża w ten sposób, zdaniem badacza, skrepowanie egzystencji poety nałogiem oraz wskazuje na istotny udział wątków erotycznych w jego wierszach.

Biorąc pod uwagę ten przypomniany przez Suchockiego aspekt twórczości Asnyka, a zarazem odnotowaną wcześniej osowiałość Muzy, można zapytać, czy zobrazowanej sytuacji nie opisuje trafnie fragment z przywołanego już tekstu o krakowskim poecie: „Muza jego [Asnyka – M. H.], pomimo że u ramion nosi lotne skrzydła, wydaje się leniwa, bo znużona nadmiarem bólu i smutku; nie rwie się [Asnyk – M. H.] do przeobrażeń, chociaż namiętność ku nim pociąga, bo jak sam powiada:

Próżnom się stworzyć sferę życia silił,
Sen mi był życiem, przebudzenie męką,
I zza obłoków chyląc się niechętnie,
Patrzałem na świat łzawo, choć namiętnie”²⁹.



²⁴ T. Grzybkowska, *Rola muzyki...*, s. 30.

²⁵ K. Lipka, *op. cit.*, s. 93.

²⁶ D. Suchocka, *op. cit.*, s. 276.

²⁷ W. Suchocki, *op. cit.*, s. 153.

²⁸ *Ibidem*, s. 153–154.

²⁹ Z. S(?)nicki, *loc. cit.*

Zniechęcenie Muzy, o którym mowa w zacytowanym przed chwilą opisie, znajdowałoby wyraz w rezygnacji z gry. Jednak gdyby poprzestać na powyższym opisie, to ze względu na dostrzeżoną już przynależność skrzydeł do diagonalni, jaką tworzą przesłonięte welonem nogi Muzy, trzeba by odnieść skrzydła do owej sfery namiętności, co nie ma raczej uzasadnienia. A zatem należy pogłębić analizę sytuacji wizualnej rozgrywanej się w strefie dolnej.

Wyzyskując obserwację uczonego, niech wolno będzie odnotować, że usytuowanie dłoni poety na wysokości nóg Muzy krępowanych woalem wiąże się z jednoczesnym wskazywaniem przez papieros ku miejscu, gdzie tkanina rozchyła się i odsłania lewe kolano. Kieruje to uwagę na te fragmenty dolnych kończyn Muzy, które przesłonięte nie są, a więc – oprócz owego kolana – także na obie stopy. Wysunięcie stopy odzianej w sandał spod tkaniny widzieć trzeba jako próbę osiągnięcia przez dotykanie bliskości z poetą, uniemożliwianej powyżej przez woal, i w tym kontekście rozważyć symbolikę skrzydeł. Nie wydaje się, by wysiłek Muzy znajdował spełnienie, ponieważ jej prawa noga, oparta na wewnętrznej, a zatem nie dającej oparcia części stopy, jest przez to usztywniona i równie znieruchomiała jak ręka zwieszona na korbie liry. Bezwład kończyn odbiera użyteczność tak instrumentowi, jak skrzydłom, unieważnia ich przeznaczenie. Z kolei odsłonięcie lewej stopy uwypukla jej ściśle zespolenie z czarną nogą taboretu. Jest ona elementem tej samej długości, co usytuowany w pobliżu papieros trzymany przez poetę, również jak on drobnym, a ze względu na brak kolorystycznego zharmonizowania z całością obrazu – tak samo „drażniącym”, bo niejako niepotrzebnie przyciągającym oko. Intensyfikację wizualnej wartości tego elementu stanowi druga, przednia noga mebla, która optycznie „dociska” leżące na ziemi skrzydło, znajdujące się w porządku płaszczyznowym pod nią. Jednocześnie pionowy akcent tej nogi ma swoją analogię w zwisającej ze stołu i opadającej na ziemię zielonej draperii. Na mocy tych zależności skrzydło jest wprowadzone w stan porównania z ociążałością i bezwładem draperii, a przy tym – dobitnie związane z poziomem podłogi, „poniżone”.

Należy zatem zapytać o to, jaką funkcję pełnią lira korbowa i skrzydła, skoro pierwsza nie służy muzycznej inspiracji, a drugie wydają się wyzute ze swej potencji symbolicznej, i rozważyć, czy taka kondycja skrzydeł jedynie potwierdza to, co powiedziano o znużeniu Muzy i o rezygnacji przez nią z gry na lirze, czy też jest nośnikiem innego znaczenia.

Skrzydła przymocowane do stopy Muzy stanowią część daleko bardziej, niż to zostało dotąd określone, skomplikowanej struktury obrazowej. W jej obrębie odgrywają rolę porównywalną z rolą liry korbowej. Oba te elementy wiążą się bowiem z miejscem, w którym leżące na stole po lewej stronie zielone sukno sięga części blatu zajmowanej przez księgę. Muza trzyma lirę tak, że dociska i napręża sukno, wpisując je we wspomniany układ diagonalny. Już napinając je, odnosi się Muza do Asnyka, gdyż układa brzeg materiału równoległe do prawego ramienia poety. Zwrócenie się ku poecie na tej osobliwej drodze ma kulminację wraz z tym, jak usytuowanie liry zespala krawędź sukna i białą kartę



il. 3 J. Malczewski, *Ślepy lirnik (Dumka)*, (1878, zaginiony). Fot. za: A Heydel, *Jacek Malczewski. Człowiek i artysta*, Kraków 1933, s. 96

papieru, która unosi się ku górze, formuje się w szpic i kieruje ku twarzy Asnyka. Relacja ta pozwala odnaleźć „użyteczność” instrumentu. Zwrócenie karty na prawo i jej oglądowe wyróżnienie staje się tym dobitniejsze i pierwszoplanowe, im wyraźniejsze jest optyczne przyporządkowanie pozostałych przedmiotów pisarskich lirze korbowej. Dzieje się to za sprawą ich swoistej dematerializacji, kontrastującej z haptycznością liry, a także ich ułożenia w sposób, który w całości przypomina instrument (równoległe do liry ustawienie prostokątnych przedmiotów: kałamarza i lichtarza, analogia między świecą a figurką zdobiącą lirę, umieszczenie naczynka z tuszem przed kałamarzem, niejako od frontu całego zestawu, sprawiające, iż, tak jak lira, jest on zwrócony do poety). Wpływ na wyróżnienie dociskanej instrumentem karty ma także skierowanie w lewo zarówno pióra, jak i dwóch znajdujących się za nią kart papieru, niczym zagle osłaniających akcesoria pisarskie, ponieważ względem tych akce-



³⁰ O związku z tej grupy ze znajdującą się w Akademii Weneckiej Tycjanowską *Piętą*, której jest parodią, oraz powstałym równocześnie obrazem Malczewskiego *Widzenie pisarzem gdzie indziej* (M. Haka, *op. cit.*, s. 300–301).

soriów dociskana karta wyznacza przeciwstawne napięcie kierunkowe. Zarazem wszystkie wymienione elementy tworzą konfigurację osobliwie przypominającą żaglowiec, w którym ułożona w szpic karta pełni funkcję dziobu. Już to przysuwany jest on ku poecie, już to napiera na księgi i przewraca je, a przy tym inicjuje pochłanianie ułożonych równo woluminów przez wprowadzające chaos karty.

Skrzydło u stopy Muzy odnosi się do omawianego miejsca dlatego, że sytuuje się na przeciwnym do karty końcu ciągłości tworzonej ze zwiewnej tkaniny i zielonego sukna. Przy tym, jako analogiczne do niej kształtem, jest z nią przez spojrzenie widza porównywane. Sens tego zabiegu wyłania się ze zwrócenia w przeciwne strony leżących na ziemi skrzydeł i uniesionej karty, a polega na skonstrastowaniu bezwładu pierwszych z dynamiką drugiej.

Znaczenie skierowania karty ku Asnykowi można określić jedynie poprzez dalsze przyjrzenie się jej funkcji obrazowej. To, że skierowanie to ma miejsce powyżej stołu, odnosi czyn Muzy do wizyjnego korowodu, który rozciąga się równoległe do blatu. Najdobitniej odniesienie to zaznacza się po lewej stronie, za pośrednictwem innego atrybutu Muzy – zielonej wstążki z motywem kwiatowym. Wzlatując nad stołem, prowadzi wstęga od głowy postaci ku pierwszej od lewej grupie korowodu, tworzonej przez starca, szybującego anioła, kobietę w czarnym welonie oraz przytrzymywane na jej kolanach ciało młodzieńca³⁰. Wstążka zbliża się do nagiej nogi leżącej postaci na wysokości miejsca, w którym dostrzec można bardzo słabo zaznaczoną obręcz kajdan. Z jej kształtem wyraźnie koresponduje uformowanie końcowego odcinka wstęgi, ponieważ przyjmuje ona tam półkolisty kształt, równy szerokości nogi. O ile obręcz kajdan jest ledwie zarysowana, o tyle wstęga jawi się jako wyrazista i haptyczna, zyskując cechy tej pierwszej i przejmując jej funkcję. Analogiczna, oparta na upodobnieniu zależności między dwoma przedmiotami zachodzi między kartą skierowaną ku głowie poety a ostrzem oręża, które trzyma kosynier nacierający powyżej, usytuowanym dokładnie nad ową kartą i równoległe do niej, a także równym jej długością. Kosynier przyłącza się do Muzy, przewracając księgi (o czym można wnioskować z faktu, że jedynie od miejsca zetknięcia się postaci kosyniera z książkami oraz przy kartach-żaglach i karcie dociskanej przez lirę są one w nieładzie, natomiast zarówno po stronie lewej, jak na prawo od głowy poety stoją uporządkowane). Woluminy przechodzą optycznie w rozjaśnione czoło Asnyka, wizualizując czyn zbrojny jako rzecz podsuwaną mu z inspiracji Muzy do przemyślenia.

Powstaje pytanie, czy w relacji tej zawiera się wysuwany przez Muzę postulat, aby dzieło pisarskie (karta, księgi) traktować jako oręż w walce narodowo-wyzwoleńczej. Przeczy temu już zaskorupienie ksiąg w bezwładnie rozrzuconych kartach. Przeczy także przyjrzenie się, na kogo kosynier naciera: „odcina” kosą głowę swego towarzysza, trzymającego sztandar. Postać ze sztandarem zarówno przynależy do widmowego korowodu, jak też szczególnie się w jego obrębie wyróżnia, gdyż jest nieco cofnięta. Ponadto, podobnie jak poeta, prezentuje typ refleksyjny, co ot-

wiera możliwość ich porównywania. W odniesieniu do dekapitacji ujawnia się powód umiejscowienia liry korbowej nie na kolanach Muzy, lecz na blacie stołu. Oprócz tego, że na podobieństwo atakującego kosyniera Muza mierzy ostrzem karty w oblicze poety, jego głowa jest „odcinana” blatem stołu, zupełnie jak głowa postaci ze sztandarem – ostrzem kosy. Wyjaśnia się w ten sposób także sens zdeformowania „aureoli” z ksiąg przez jej podporządkowanie rozciągłości stołu za sprawą skorupy z kart. Jednocześnie kosynier naciera na spętaną kajdanami grupę młodzieńców. Kosa mierzy w głowę pierwszego z nich, znajdującego się dokładnie powyżej głowy poety. Skierowanie karty w stronę Asnyka oznacza zatem także wprowadzenie go w stan analogiczny do udręczenia ubezwłasnowolnionych postaci. Inspiracja niesiona przez Muzę, której spojrzenie zdaje się poetę ignorować, jest formą uwięzienia (wstążka) i ostrzem skierowanym przeciw poecie. Jest też przeciwieństwem tego, co mogłyby symbolizować skrzydła u nóg Muzy.

Możliwość uwolnienia się spod tej presji rysuje się wraz z niemal dokonanym rozbiciem skorupy kart przez pionowo ustawione księgi po prawej stronie stołu i po prawej stronie głowy poety – prezentujące się przez to jako owoc przemyśleń. Wyznaczają one dobitną orientację pionową, przeciwną orientacji horyzontalnej wprowadzanej za sprawą kart. Oznaczają także ukierunkowanie ku górze, przeciwstawne do ukierunkowania w dół, jakie jest związane z elementami strefy dolnej (nogi taboretu, opadające zielone sukno). Zwrócenie w górę pionowo stojących tomów wiąże się też ze zmianą zachowania jednej z postaci widmowego korowodu, znajdującej się dokładnie powyżej tych woluminów. W przeciwieństwie do swoich towarzyszy, umieszczonych na diagonalu, postać ta sytuuje się frontalnie, prostuje się i unosi głowę do góry. Uwolnienie się spod dyktatu Muzy zachodzi jednak przede wszystkim dzięki optycznemu „dostawieniu” pionowych woluminów do prawego brzegu obrazu. O ile zarówno karty, jak i blat stołu zdają się wykraczać poza obraz, o tyle księgi zyskują odniesienie do jego granicy i do pola obrazowego, jako równoległe do niego i powtarzające jego proporcje prostokąt. Muza oraz meble (taboret i stół) wyznaczają przestrzeń przedstawienia, natomiast księgi przywołują porządek płaszczyzny dla oka z gruntu różny od przestrzenno-przedmiotowego – instancję „innego”.

W kontekście podanej interpretacji warto przytoczyć wcześniejszą niż obraz wypowiedź Malczewskiego, związaną z wyprawą artysty do Grecji i Azji Mniejszej: „Hellada przede mną – jakże jej spokój i rytm nie ma zamieszkać w moim ciele, gotyckim co prawda, ale młodym jeszcze. Może figury wyobraźni mojej już się pozbędą czoł pomarszczonych i pochylonych i rąk szarpiących niewolnicze kajdany – i oczu osłupiałych z przerażenia”³¹. Występowanie wymienionych motywów w późniejszej twórczości malarza służy – co potwierdza szereg obrazów – unaocznieniu związanego z nimi brzemienia³². Większość z tych szarpiących niewolnicze kajdany postaci odziana jest w rosyjski szynel wojskowy. Jak wykazuje Kudelska, szynel ten odnosi się zarówno do opresji zewnętrznej, jak i do własnej, ukrytej przed światem słabości twórcy, tego, co „bywa



³¹ A. Heydel, *op. cit.*, s. 111.

³² Inaczej niż autorka *Między Akropolem a Wawelem*, która w kontekście tego cytatu stwierdza, że wyrażone w nim marzenie nie zostało zrealizowane z powodu nieusuwalnej „sprzeczności własnych dążeń i niemożności uwolnienia swojej sztuki spod brzemienia narodowego kontekstu” (K. Nowakowska-Sito, *op. cit.*, s. 24), sądzę, iż obrazy Malczewskiego słowom tym nie przeczą, lecz je w pełni potwierdzają.



il.4 A. Maignan, *La Muse verte* (1895, Musée de Picardie, Amiens); za: <http://commons.wikimedia.org>; data dostępu: 24.05.2011)

najbardziej bolesne i najgłębiej skrywane [...]”, do „rozterek natury artystyczno-egzystencjalnej”³³.

Obraz Malczewskiego ukazuje, jak wraz z tym, co poecie jest zadane do myślenia, unieważnieniu ulega tradycyjna symbolika. Kontekst dla tej zależności stanowi wiersz *Szkic do współczesnego obrazu, ofiarowany Jackowi Malczewskiemu*, napisany przez Asnyka 6 III 1895 pod wpływem wizyt w pracowni malarza. Poeta krytykował w tym utworze porzucenie problematyki narodowowyzwoleńczej i realistycznej („Ale was rany nasze nie zabolą, / I trud żywota obcy nam, o trutnie!”) przez artystów oddających się sztuce symbolicznej, tonących „w lubieżno-mitycznej ekstazie...”³⁴. Obraz Malczewskiego można zatem traktować również jako polemikę z sądem poety, która zarówno unieważnia zarzut poświęcenia się kreacji symboli, jak też problematyzuje funkcję czynu zbrojnego, tak w zbiorowej, jak i indywidualnej wyobraźni (to ostatnie ze względu na fakt, że może ona prowadzić także do zniewolenia duchowego). W szerszym wymiarze interpretacja niniejsza zbliża się do wygłoszonych już opinii, że malarstwo Malczewskiego kwestionuje tradycyjną symbolikę: „Byłoby nieporozumieniem, gdyby przypisywało się Malczewskiemu uwięzienie w tej symbolicznej mowie, która odpowiadała jego czasom. Wiele jego obrazów, prawie wszystkie przedstawienia samego siebie w symbolicznych uwikłaniach objawiają jego powątpiewanie w nośność symboli. Symbole są drażniące, drażnią i zbijają z tropu, gdy w obrazach Malczewskiego wszczynają dialog z ludźmi. Psychologiczna, emocjonalna gęstość zagłusza symboliczno-literackie aluzje Malczewskiego. [...] Malczewski nie ufa symbolom jako intelektualnym, porządkującym przekształceniom nadprzyrodzonych związków [...]”³⁵.

Wszakże unieważnienie symboliki dokonuje się tylko w stosunku do jej formuły konwencjonalnej, przez którą rozumiem taki związek między obrazem a ideą, który jest jednoznaczny. W przypadku symboliki tego rodzaju dany motyw może wprawdzie symbolizować różne rzeczy (np. dąb – zarówno nieśmiertelność, jak i odwagę), a także znaczenie danego motywu – ulegać zmianie w zależności od kontekstu kulturowego (czaszka symbolizowała i pobożność, i próżność), jednak pozostaje ono zawsze zrozumiałe i odpowiada pojęciu. Natomiast omówione dzieło pozwala, wbrew rozpowszechnionemu sposobowi wyjaśniania sensu symbolicznego różnych elementów na obrazach Malczewskiego, pytać o prawomocność tych sposobów myślenia o symbolu, które podkreślają będącą istotą wypowiedzi symbolicznej niekonwencjonalność.

Możliwość tę otwiera fakt, iż przesłanie *Portretu Adama Asnyka z Muzą* nie wynika z cech figur i przedmiotów składających się na przedstawienie, lecz konstytuuje się w doświadczeniu relacji między nimi a płaszczyzną obrazu. Ze względu na to, że płaszczyzna ta niejako przenika przedstawienie, że jest wartością „wszechobecną, współdaną w każdym bycie”³⁶ jawiącym się w obrazie, to sens nie istnieje poza obrazem, jako niezależna od niego, skądinąd znana wykładnia, lecz wyłania się na gruncie jedności tego, co zmysłowe, i tego, co pozazmysłowe. Godząc się na uproszczenie kwestii, wskazać chcę – do przyszłego namysłu – na



³³ D. Kudelska, *op. cit.*, s. 738-756. Autorka podąża za uwagami K. Daniłowicza-Strzelbickiego (*Z dziejów artysty, „Wędrowiec”* 1900, nr 25, s. 498-499), który już w 1900 r. łączył „sygnały zniewolenia” (mundur, kajdany, zamknięte przestrzenie pracowni) „przede wszystkim z rozterkami natury artystyczno-egzystencjalnej, bez jakichkolwiek historyczno-patriotycznych skojarzeń”.

³⁴ A. Asnyk, *Szkic do współczesnego obrazu, ofiarowany Jackowi Malczewskiemu*, [w:] *idem, Pisma*. Układ i objaśnienia F. Hoesick, t. III, Warszawa 1924, s. 171.

³⁵ T. Osterwold, *Malczewski. Kunst als Brücke zum Menchen*, [w:] *Malczewski* [katalog wystawy] Stuttgart-Kiel-Duisburg 1980, s. 20.

³⁶ M. Brötje, *Der Spiegel der Kunst. Zur Grundlegung einer existential-hermeneutischen Kunstwissenschaft*, Stuttgart 1990, s. 21.



³⁷ Należy pamiętać o jej istotnej zależności od romantyzmu angielskiego (zwl. pisarstwa S. T. Coleridge'a). Kompetentny zarys dziejów pojęcia symbolu w literaturze polskiej – zob. J. Sokolski, *Słownik barokowej symboliki natury. Tom wstępny. Barokowa księga natury*, Wrocław 2000, s. 7-79.

³⁸ H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, przeł. B. Baran, Kraków 1993, s. 96-97, 98, 101; Do takiego wniosku dochodzi także J. Sokolski (op. cit., s. 14).

³⁹ Tego zdania był jeszcze A. Hauser (*Sozialgeschichte der Kunst*, München 1958, s. 446).

⁴⁰ Ich rozróżnienie i przeciwstawienie sobie w kontekście teorii symbolu przez H. Hofstättera (*Symbolizm*, Warszawa 1987, s. 29-35) jest z wielu względów nieprzekonywujące.

⁴¹ F. W. J. Schelling, *Filozofia sztuki*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1983, s. 78. W stosunku do malarstwa Schelling pisał: „Malarstwo jest na wskroś symboliczne wtedy, kiedy wyraża absolutną ideę w tym, co szczególne, w taki sposób, że owa idea i ta szczególność stanowią absolutne jedno” (*ibidem*, s. 260).

⁴² K. W. F. Solger, *Vorlesungen über Ästhetik*, Leipzig 1829, s. 129 (wznowienie: Darmstadt 1969). Por. B. Grunert, *Solgers Lehre vom Schönen in Ihrem Verhältnis zur Kunstlehre der Aufklärung und der Romantik*, Marburg 1960, s. 92-125; M. Diederichs, *Kunst und Wirklichkeit in den ästhetischen Schriften K. W. F. Solgers*, München 1971, s. 73-84.

⁴³ H.-G. Gadamer, *Alegoria i symbol*, [w:] *Symbole i symbolika*, oprac. M. Głowiński, Warszawa 1990, s. 102.

⁴⁴ *Symboliści w sztukach plastycznych*, „Przegląd Tygodniowy” 1892, nr 24, z 30 V, s. 290-291.

⁴⁵ E. Cassirer, *Problem symbolu i jego miejsce w filozofii*, [w:] *idem*, *Symbol i język*, wybór, przekład i wstęp B. Andrzejewski, Poznań 2004, s. 47-65. (*Das Symbolproblem und seine Stellung im System der Philosophie*, „Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft” 1927, Bd. 21, s. 295-312). Istotę symbolu oddaje użyte przez M. Merleau-Ponty'ego (*Fenomenologia percepcji*, przeł. M. Kowalska i J. Migasiński, Warszawa 2001, s. 229) określenie „parole parlante”, oznaczające stan, w którym „intencja znaczeniowa znajduje się w stanie rodzenia”. Do najważniejszych nurtów filozoficznych XX w., w obrębie których podjęto problem symbolu, należą: neokantyzm (m.in. E. Cassirer), fe-

zbieżność tego rozpoznania poetyki dzieła polskiego malarza z proponowanym w szeregu XIX-wiecznych prac teoretycznych rozumieniem symbolu jako jedności czynnika zmysłowego i pozazmysłowego (duchowego, idealnego). Wykładnia ta wywodzi się z tradycji platońskiej, po części także z prób odróżnienia symbolu od alegorii, a aktualizowana była również w filozofii XX stulecia. Koncepcja zmysłowo-ideowej jedności symbolu silny wyraz znalazła w spuściznie Johanna Wolfganga Goethego, określającej nie tylko epokę, do której przynależy twórczość Malczewskiego³⁷, gdyż inspirowane pismami niemieckiego poety rozszerzenie pojęcia symbolu do wymiarów ontologicznie uniwersalnej kategorii upowszechniło się na tyle, że w wiekach XIX i XX jego rozumienie w dziedzinie estetyki, nie tylko niemieckiej, właściwie nie uległo przemianom o charakterze zasadniczym³⁸. (Nieprawdziwa jest bowiem teza, że dopiero symboliści z generacji Stéphane'a Mallarmégo odkryli różnicę pomiędzy symbolem a alegorią³⁹.)

Tradycję takiego rozumienia symbolu tworzą zarówno niemiecki idealizm, jak i romantyzm⁴⁰. Jeden z inspiratorów ruchu romantycznego, Friedrich Schelling, pisał: „Wymaganiem absolutnego artystycznego przedstawiania jest: przedstawienie z **pełnym nierozróżnianiem** (*völlige Indifferenz*), w ten sposób mianowicie, że ogólne jest szczegółowym, a szczegółowe jednocześnie ogólnym, a nie oznacza je. [...] Znaczenie jest tutaj zarazem samym bytem (byciem), przemieszczone w przedmiot, jest z nim samym jednością”⁴¹. Tę rozkwitłą na przełomie XVIII i XIX w. (bo zrodzoną wcześniej) perspektywę myślową dobrze podsumowuje stwierdzenie Karla Solgera, padające w kontekście rozważań nad symbolicznością sztuki: „symbol jest istnieniem samej idei; jest rzeczywiście tym, co oznacza, jest ideą w jej bezpośredniej rzeczywistości, symbol jest zawsze prawdziwy, a nie jedynie ilustracją tego, co prawdziwe”⁴². Innymi słowy, o sensie symbolicznego dzieła sztuki nie stanowi „idea znaleziona poza właściwym dziełem sztuki”⁴³, przywiedziona ze źródeł filozoficznych czy literackich.

O cechującym symbolizm wyrażaniu się idei przez zmysłowe, które nie jest tej idei konwencjonalnym nośnikiem, lecz jej zaczynem, mówi także wprost autor tekstu *Symboliści w sztukach plastycznych* (1892): „Ponieważ w sztuce [...] przedstawienie bezpośrednie przedmiotu nie jest jej celem, zatem wszystkie elementy mowy malarskiej, jak linie, płaszczyzny, cienie, światła i barwy, stają się elementami abstrakcyjnymi, które można skombinować, zmniejszyć, powiększyć, przekształcić odpowiednio do ich własnej ekspresji, aby **dojść** [podkreśl. – M. H.] do celu ogólnego utworu, to jest wyrazić pewną ideę, pewną myśl”⁴⁴. Jak zauważa Jacek Sokolski, różne definicje XIX-wiecznego symbolizmu dają się zredukować do prostej, mieszczącej się całkowicie w rozumieniu Goethego formuły, wykorzystanej zarówno w myśli filozoficznej – symbol jako nośnik zmysłowy treści duchowej⁴⁵, jak i w literaturoznawstwie – symbol jako odpowiednik zmysłowy idei⁴⁶. Również Ryszard Nycz wpisuje wyznawaną przez symbolistów koncepcję sztuki w znacznie szersze ramy refleksji filozoficzno-estetycznej, przekraczające założenia *fin de siècle*'u⁴⁷.

Tę samą niezbywalność zmysłowego dla konstytucji ideowego wyraził w pięknej metaforze Malczewski: „Tymczasem wielka sztuka jest jak ocean głęboka. W głębi tkwi wielkość i majestat. Gdyby ocean nie był głębokim, nie byłby wspaniałym, pomimo swoich obszarów. Widok samej powierzchni jest nużący, a jeżeli wzrok na tej morskiej powierzchni tak długo może **pozostać** [podkreśl. – M. H.], to dlatego tylko, że pod falami, które dostrzega, przeczuwa niewidzialne fale. Ta głębia [...] idąca gdzieś w nieskończoność, ta jest udziałem prawdziwej sztuki”⁴⁸. Widoczne fale odsyłają do tych niewidzialnych, ale odsyłanie to odbywa się wraz z utrzymywaniem wzroku na powierzchni!

Metafory akwaticzne należą do najczęstszych środków literackiego wyrażania istoty życia i twórczości artystycznej. Szczególnie intensywnie wykorzystywane są motywy fali oraz morskiej bądź oceanicznej głębi ze względu na swą semantyczną pojemność. Do fal Antoni Lange porównywał i ludzką egzystencję, wskazując na jej nieuchronną przemijalność, i oczy ukochanej⁴⁹. Metaforą morskiej głębi posłużył się do nazywania kreacyjnych sił podmiotu: „Nie jestem liryk. We mnie biją wody / Jakichś tragicznych bezdeni posepnych”⁵⁰. Szczególnie interesujące jest użycie omawianych metafor w obrębie jednego utworu, gdyż pociąga za sobą określenie ich wzajemnej relacji. W wierszu Asnyka *Chór oceanid* „nieustanny wszech żywiołów spór” ujawnia się zarówno w „bezbrzeżnych głębiach” i „w ciemnym łonie mórza”, jak i „na fali wiecznie zmiennej i ruchomej”⁵¹. Malczewski natomiast rozróżnia między głębią a powierzchnią, wskazuje nie na ich zgodność czy tożsamość, lecz na napięcie, jakie między nimi zachodzi.

Cecha ta, mimo iż niniejszym jedynie zarysowana, każe przywołać także dotyczący zagadnienia istoty sztuki, słynny opis rzeźby *Laokoon* autorstwa Johanna J. Winckelmanna, a to dlatego, że służące wyrażeniu szczególnego charakteru posągów greckich motywy głębi oraz fal – powierzchni morza zostają również przez niemieckiego uczonego skonstruowane: „Powszechną i naczelną cechą rzeźb jest wreszcie szlachetna prostota i spokojna wielkość, tak w postawie, jak w wyrazie. Podobnie jak głębia morza zawsze jest spokojna, choć powierzchnia najbardziej się sroży, tak wyraz w posągach greckich przy wszelkich namiętnościach ukazuje duszę wielką i stateczną”⁵². W opisie *Laokoona* przeciwstawienie to nie jest jednak całkowite, ponieważ dusza „objawia się w twarzy Laokoona, i nie tylko w jego twarzy, mimo najgwałtowniejszych cierpień”. Podobnie Malczewski uznaje powierzchnię za nośnik tego, co istnieje pod nią, ale jedynie poprzez nią jest doświadczane. Oba te stanowiska dowodzą, iż jakakolwiek istotna treść dzieła sztuki plastycznej ujawnia się poprzez to, co jest do zobaczenia, w naoczności.

Choć trudno o bardziej złożoną i wieloaspektową kwestię od możliwości wizualizacji pojęcia nieskończoności w sztuce obrazowej, to nie sposób w odniesieniu do problematyki symbolu przynajmniej nie zaznaczyć związku tego pojęcia z podnoszonym i przez Goethego, i przez teoretyków symbolizmu zagadnieniem niewysławialności i nieokreśloności tego, co symbolizowane⁵³. Jak głosi jedna z Goethowskich maksym: „symbolika



nomenologia (M. Heidegger, M. Merleau-Ponty), filozofia egzystencji (K. Jaspers), hermeneutyka filozoficzna (H. G. Gadamer, P. Ricouer, P. de Mann), semiotyka (U. Eco).

⁴⁶ J. Sokolski, *op. cit.*, s. 14. Autor powołuje się na ustalenia M. Podrazy-Kwiatkowskiej (*Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1994, s. 22).

⁴⁷ R. Nycz (*Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001, s. 18) pisze: „od Novalisa, Schellinga i Hegla po Friedricha, Steinera, Dorna, Derridę i Lyotarda motyw niewyraźności – a w jego ramach zwłaszcza oksymoroniczna formuła »wyrażania niewyraźnego« – zdają się określać kluczowe cechy nowoczesnej twórczości, tyleż w jej szerokim rozumieniu, sięgającym od romantycznych antecedenencji po zmierzsch awangard, co – w mniejszym stopniu, w jej węższym znaczeniu – symbolistycznej sztuki przełomu XIX i XX wieku”.

⁴⁸ J. Malczewski, [Odpowiedź na ankietę], „Przegląd Powszechny” 1906, t. XC, s. 80. Przedruk: „Głos Narodu” 1929, nr 272 z 13 X.

⁴⁹ „Potracona życia falą / dusza moja łka [...] Błędne było życie moje / Błędny jego kres” (A. Lange, *Rozmyślenia*, cz. IV); „O fale – skąd wy macie taki blask zielony / Jak ten, co lśnił w jej oczach – zielonych jak morze?” (*Rozmyślenia* cz. XXII, IV [w:] *idem*, *Wiersze wybrane*, Kraków 2003, s. 18, 39).

⁵⁰ *idem*, *Rozmyślenia*, cz. VII, [w:] *ibidem*, s. 22.

⁵¹ A. Asnyk, *Chór oceanid*, [w:] *idem*, *Pisma*, *op. cit.*, s. 139-140.

⁵² J. J. Winckelmann, *Myśli o naśladowaniu greckich rzeźb i malowideł*, przeł. J. Marin-Białostocka, [w:] *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce 1700-1870*. Wybór, przedmowa i komentarze E. Grabska, M. Poprzęcka, Warszawa 1974, s. 192.

⁵³ „Właśnie nieokreśloność jego znaczenia jest tym, co pozwalało na zwycięski rozkwit słowa i pojęcia symboliczności, gdy racjonalistyczna estetyka epoki Oświecenia uległa filozofii krytycznej i estetyce geniuszu” (H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda*, s. 98).



⁵⁴ „Die Symbolik verwandelt die Erscheinung in Idee, die Idee in ein Bild, und so, dass die Idee im Bild immer uneendlich wirksam und unerreichbar bleibt und, selbst in allen Sprachen ausgesprochen, doch unsussprechlich bliebe” (J. W. Goethe, *Schriften zur Kunst und Literatur*, Hrsg. von H. Steinhagen, Stuttgart 1999, s. 315. Tłum. za: J. W. Goethe, *Refleksje i maksymy*. Przeł., oprac. i wstęp J. Prokopiuk, Warszawa 1977, s. 208–209). „Prawdziwe dzieło sztuki, tak jak dzieło natury, pozostaje dla naszego rozumu zawsze nieskończone, choć zobaczone, poczone i oddziałujące, nie może zostać poznane, a jego istota i ranga nie może zostać uchwycona słowami” (J. W. Goethe, *Über Laokoon*, [w:] *idem*, *Schriften zur Kunst und Literatur...*, s. 101).

⁵⁵ S. Mallarmé, *Z odpowiedzi na ankietę J. Hureta: Evolution Littéraire [1891]*, [w:] *Moderniści o sztuce*. Wybór, oprac. i wstęp E. Grabska, Warszawa 1971, s. 252. Ankieta została ogłoszona w piśmie „Echo de Paris” 1891 (od 3 III do 5 VII).

⁵⁶ M. Brötje, *op. cit.*, s. 26.

⁵⁷ H. A. Fischer-Barnicol, *Die Präsenz in der symbolischen Erfahrung. Anmerkungen zu ontologischen Problemen der Symbolforschung*, „Symbolon. Jahrbuch für Symbolforschung” 1968, Bd. 6, s. 107–136.

przemienia zjawisko w ideę, ideę w obraz, i to tak, że idea w obrazie zawsze pozostaje działająca i (zarazem) nieosiągalna, i choć wypowiada się ją we wszystkich językach, pozostaje niewysłowiona”⁵⁴. Mallarmé pisał o sugerowaniu, które nie prowadzi do ustalenia treści. Przedmiot symbolizowany może być jedynie sugerowany, a zatem jego treść – jedynie przybliżana, lecz nie powinna być ostatecznie nazwana⁵⁵. Obraz malarski (a więc dotyczy to także dzieła Malczewskiego) staje się strukturą niewysłowioną zawsze wówczas, gdy widzeniu oferuje stanowiące bodziec do interpretacji relacje między przedstawieniem a płaszczyzną obrazu. Relacje te cechuje dokonujące się w widzeniu, „nieustanne wyrzekanie się przez płaszczyznę jej nienaruszalności przez elementy świata przedstawionego i jej na powrót cofanie się do siebie samej, milknięcie”⁵⁶. Zawsze bowiem tam, gdzie słowo próbuje określić stosunek danego elementu do płaszczyzny, odnosi go do instancji, która jest obecna zarówno w nim, jak i we wszystkich innych motywach, a zarazem nie daje się – doświadczana jako jednia – sprowadzić do sumy tych elementów. Mówiąc o związku danego motywu z płaszczyzną, nie można wysłowić nadrzędności sposobu bycia płaszczyzny względem świata przedstawionego. Zmysłowość obrazu: motywy, ale także barwy i faktura, zawsze odnosi do czegoś więcej niż ona sama, czegoś, czego sposób bycia pozostaje niewysławialny. Z tego względu przytoczone stwierdzenia, że sensem obrazu Malczewskiego jest ukazywanie martwoty dawnej symboliki, jak też problematyzacja czynu zbrojnego, będą zawsze nieadekwatnymi próbami pochwylenia idei, jaka wyłania się z relacji wizualnych zachodzących między przedstawieniem a płaszczyzną. Sam obraz potwierdza niekonieczność usiłowań jakiegoś bardziej precyzyjnego nazywania wyłaniających się idei. Jest to wizualizowane wraz z tym, jak logika oglądowa prowadzi do uwolnienia myśli poety i oczu widza od presji świata przedmiotowo przestrzennego przez uczynienie wiążącym dla nich odniesienie do „innego”.

Kwestia tego odniesienia każe przypomnieć trzeci – oprócz zagadnienia jedności zmysłowo-ideowej oraz niewysławialności – komponent konstytuujący symbol. Zmysłowa postać symbolu odsyła do sfery pozazmysłowej, która nie stanowi przyrodzonej cechy tej pierwszej, lecz jest w stosunku do niej „innym”. Rozpoznanie symboliczności dzieła sztuki jedynie na podstawie samych elementów rzeczowych i kolorów to wyłącznie całkowicie dowolne i umowne uzupełnienie dyskursywne. Jeśli bowiem danemu motywowi (np. świerkom na obrazach Caspara Davida Friedricha albo figurom tworzącym koło na obrazie *Błędne koło* Malczewskiego) przypiszemy znaczenie symboliczne tylko na bazie niego samego, to pozostajemy na gruncie niemożności dowiedzenia, że istotnie chodzi w danym przypadku o owo pozazmysłowe „coś więcej” niż tylko świerk czy krąg figur. Symbol to taka forma zmysłowości, która odnosi do czegoś ponadzmysłowego, co nie jest przyrodzoną cechą danej rzeczy, figury, postaci itp. Przykładowo, wbrew potocznym mniemaniom i powierzchownej wykładni, motyw czaszki ludzkiej nie jest symbolem śmierci, gdyż z samej swej istoty wiąże się ona ze śmiercią jako jej materialny ślad. Czerep stanowi co najwyżej znak śmierci⁵⁷.

Sens obrazu Malczewskiego jest czymś innym niż to, co pozornie jawi się przed oczami jako scena inspirowania poety przez Mużę. Konwencjonalny temat został bowiem w tym obrazie przedstawiony jako zawierający treści nie będące wobec niego immanentne. Znaczenia te byłyby jednak narażone na włączenie w dociekania nad generalną sytuacją kulturową, skutkujące wycofaniem się widza z doświadczania zmysłowo-treściowej jedności obrazu, gdyby nie fakt, iż są wpisane w odniesienie do tego, co w przypadku malarstwa ustanawia „inne” – płaszczyzny obrazu. Dzięki tym cechom obraz Malczewskiego jest żywym, realnym symbolem.

dr Michał Haake

Adiunkt w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu. Zajmuje się historią sztuki nowoczesnej i metodologią historii sztuki.

Summary

MICHAŁ HAAKE/ Symbolics of ‘Adam Asnyk with Muse’ by Jacek Malczewski

The essay’s goal is to interpret Jacek Malczewski’s picture «Adam Asnyk with Muse» (1894–1897) as the symbolic structure. The critical concerning to some previous analyses allows an author to indicate, that presented situation could not be described as poetic inspiration, because Musa does not play on the instrument, although she carries it, and the wings of Hermes, joined to her left leg, lost its symbolic potency. The way Muse holds the lyre is crucial, both visual as belonged to the narrative, for the picture. The instrument presses the sheet of paper, which picks up and, formed into the blade, is headed for Asnyk’s face. The meaning of the picture emerges from many planimetric relations between the figures, the persons und the subjects, and among them on the first place, from the visual resemblance of the sheet of paper, mentioned above, and the scythe held by the worrier in an unreal procession and placed just above the sheet. This analogy and the fact, that the worrier attacks the slaves being in pain, who are situated just above the poet, allows to compare him to the persons suffering from the loss of their political and individual independence. The intense analyse of the visual aspects of the picture leads to the conclusion, that an symbolic meaning of the picture is based on the opposition between the conventional scene, concerning to the iconography of the poet, and an ‘idea’ of an artistic creation conceived as the necessity to overcome and abandon the traditional, literary symbolism (the music, the wings of Hermes).