

Peter Burke

# **Naoczność**

**Materiały wizualne  
jako świadectwa historyczne**

Tłumaczenie  
**Justyn Hunia**

Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego

# Wprowadzenie do wydania polskiego:

## „Przestuchując naoczego świadka”<sup>1</sup>

Na początek pozwolę sobie na garść ogólnych uwag na temat możliwości zaistnienia współpracy, a przynajmniej dialogu, między historykami sztuki i innymi historykami (czyli historykami *sensu stricto*). Przeszłość można prezentować za pomocą rozmaitych środków przekazu: wystaw, filmu, wykładu ustnego czy druku. Wystawy i film mają tę przewagę, że komentują obrazy za pośrednictwem obrazów. W poniższym tekście bardziej skupię się jednak na wykorzystaniu obrazów w historii pisanej oraz na potrzebie przekładania słowa pisanego na język filmu i *vice versa*. Czytelnik z pewnością dostrzeże paradoks powszechnego stosowania metafor osadzonych w sferze werbalnej właśnie do podkreślenia samodzielności sfery wizualnej.

Część badaczy historii politycznej interesuje się obrazami od dziesięcioleci. Weźmy na przykład zaistniałą przed przeszło trzema dekadami współpracę Johna Elliotta z historykiem sztuki Jonathanem Brownem nad książką *Palace for a King*<sup>2</sup>. Ta publikacja znakomicie ilustruje możliwość owocnego współdziałania przedstawicieli obu specjalności.

Współpraca i dialog są możliwe, ponieważ zainteresowania historyków sztuki i historyków tradycyjnych zazębiają się. Obie strony zajmują się obrazami jako zjawiskiem historycznym, opowieścią o ich powstaniu, ich recepcją i oddziaływaniem. Wspólne jest im zaciekawienie ideą „sztuki”, na przykład historią kolekcjonerstwa, a także kształtowaniem się takich rodzajów plastycznych jak portret<sup>3</sup>. Mimo to pod pewnymi względami sfery zainteresowań obu grup rozchodzą się. Z jednej strony, jak swego czasu zauważył Ivan Gaskell, historycy sztuki przejawiają pewne zainteresowania pozahistoryczne. Są nie tylko historykami, lecz także krytykami i znawcami<sup>4</sup>. Koneserzy sztuki są historykami w szerokim znaczeniu, zakładającym zaabsorbowanie pytaniem natury historycznej: „kto wykonał konkretny obraz?”. Na to pytanie odpowiadają, zarówno sięgając do intuicji, jak i poszukując dokumentów. Intuicji żadną miarą nie odrzu-

cam i jestem pod dużym wrażeniem dokonań Fritsa Duparca, dyrektora Domu Maurycego (Królewskiej Galerii Malarstwa Mauritshuis) w Holandii, który przypisał autorstwo pewnych obrazów siedemnastowiecznemu artyście Carelowi Fabritiusowi (odbierając tym samym Vermeerowi status autora niektórych dzieł). W ostatnim czasie ta atrybucja Duparca zyskała potwierdzenie dzięki odkryciu niewidocznego dotąd podpisu<sup>5</sup>. Z drugiej strony, coraz liczniejszy krąg historyków *sensu stricto*, w tym specjaliści od historii politycznej, przejawia skłonność do posługiwania się obrazami jako świadectwami historycznymi<sup>6</sup>. Przykładem tego jest niedawno opublikowana książka Vica Gattrella, *City of Laughter* (2006), który bada dzieje osiemnastowiecznego Londynu na podstawie rycin Gillraya, Rowlandsona i innych. Podobne studia biorą w nawias bądź usuwają na margines kwestię „sztuki” lub walorów estetycznych, częstokroć wysuwając istotne wnioski z prac artystów, którzy nie byli specjalnie wybitni. Pytanie o to, czy jakość estetyczna obrazu ma znaczenie, gdy bierze się pod uwagę jego użyteczność jako świadectwa, jest interesujące i jednocześnie trudne. Stoję na stanowisku, że przeważnie owa jakość jest nieistotna, aczkolwiek istnieją pewne wyjątki od tej reguły.

Niniejsza książka stanowi ogólny przegląd praktyki stosowania obrazów wizualnych jako świadectw historycznych, praktyki, która znajduje egzemplifikację w innych publikacjach z serii „Picturing History”. Wersja angielska niniejszej książki ukazała się w 2001 roku. Fascynuje, choć nieco niepokoi fakt, że od tego czasu w tej dziedzinie tak dużo się wydarzyło. Wydaje się, że każdego dnia gazety i telewizja coraz częściej powołują się na wartość historyczną przedstawień obrazowych. W świecie akademickim rośnie zainteresowanie studiami nad „kulturą wizualną”<sup>7</sup>. W naukach historycznych stale pojawiają się nowe opracowania poświęcone świadectwom wizualnym, na przykład wykorzystaniu filmu<sup>8</sup>. Poza kręgami akademickimi fotografie od dawna były poważnie traktowane w sądach, na przykład w procesach norymberskich, procesie Adolfa Eichmanna i Klause Barbiego, a w ostatnim czasie – Slobodana Miloševića<sup>9</sup>. Można też sądzić, że wzrasta zainteresowanie przedstawieniem fotograficznym jako świadectwem. We wrześniu 2005 roku angielski dziennik „The Guardian” wprowadził codzienną rubrykę „Świadek naoczny”, na którą składa się dwustronicowa kolorowa fotografia. Pokazywane w prasie i telewizji zdjęcia poniżanych przez strażników irackich żołnierzy bądź przyjmowania łapówek przez południowoamerykańskich urzędników skutkowały procesami sądowymi<sup>10</sup>. Szczególnie dużą wartość przedstawiają nagrania wideo. Na przykład w 1991 roku przypadkowy świadek sfilmował pobicie Afroamerykanina Rodneya Kinga przez policjantów z Los Angeles, co wywołało oburzenie opinii publicznej<sup>11</sup>. W życiu codziennym umieszczane w skle-

pach, bankach czy miejscach publicznych kamery wideo często umożliwiają identyfikację włamywaczy i zabójców.

Zainteresowaniu wartością dowodową fotografii powinna, rzecz jasna, towarzyszyć świadomość ich niedostatków oraz niebezpieczeństw, płynących z polegania na ich świadectwie. Wiarygodność zdjęć była przedmiotem dyskusji już w XIX wieku<sup>12</sup>. Dwa najpoważniejsze ograniczenia fotografii opisuje się jako „fragmentaryczność”, innymi słowy: konieczność wyboru wyrwanego z kontekstu fragmentu większej całości, i „zastygłość”, czyli redukcja ruchu do nieruchomego obrazu (rzecz jasna, wyjątkiem jest obraz ruchomy)<sup>13</sup>. Do zagrożeń płynących ze stosowania świadectw fotograficznych należy niewątpliwie przeinaczenie i manipulacja. Niektóre przypadki tego typu znajdują się w centrum uwagi mediów i dotyczy to nie tylko obrazów współczesnych, lecz także dawniejszych. Na przykład 23 sierpnia 2004 roku w audycji „Today Programme” na antenie radia BBC omówiono wiarygodność fotografii dokumentujących ekspedycję Ernesta Shackletona na biegun południowy. Manipulacja jest jednak zaledwie skrajnym przypadkiem ogólniejszego zjawiska, któremu nadaje się miano „postprodukcji” fotografii, to znaczy jej obróbki i retuszu w konkretnym celu, na przykład umieszczenia jej w albumie czy w czasopiśmie<sup>14</sup>.

Niniejsza książka podejmuje próbę nakreślenia ujęcia wyważonego. Z jednej strony kładzie nacisk na autonomiczność i samoistność świadectwa obrazowego, czym stawia się w opozycji do poglądu głoszącego, że obrazy jedynie ilustrują to, co już wiemy z tekstów. Z drugiej akcentuje potrzebę krytyki źródeł wizualnych. Oba punkty zostały szczegółowo omówione i opatrzone garścią świeżych przykładów. Niektóre problemy historyczne są naświetlane bardziej przez obrazy niż przez teksty – przykładem tego jest problem renesansowego indywidualizmu. Upowszechnianie się portretu i autoportretu wskazuje, że epoka ta stała pod znakiem pogłębiania się samoświadomości, stanowiącej znamię „indywidualizmu”. Innym znakiem szczególnym tego zjawiska jest zaabsorbowanie niepoważnością jednostki. W tym kontekście z niemłą konsternacją odkrywamy, że sławna *Kronika świata*, skompilowana pod koniec XV wieku przez norymberskiego lekarza Hartmanna Schedela i zilustrowana między innymi przez nauczyciela Dürera, Michaela Wolgemuta, wykorzystywała te same drzeworyty do portretowania różnych postaci. Na przykład ta sama podobizna przedstawia Homera, proroka Izajasza, Hipokratesa, Terencjusza, średniowiecznego prawnika Franciscusa Accursiusa i renesansowego filozofa Francesca Filelfa. Można dowodzić, że ta księga jedynie kontynuuje średniowieczną tradycję przedstawiania raczej typów niż indywidualów. Tymczasem przeszło 50 lat później anonimowe ilustracje zamieszczone w słowniku biograficznym szwajcarskiego humanisty Heinricha Pantaleona parokrotnie reprodu-

kowały ten sam wizerunek dla zilustrowania różnych osób, w tym humani-  
sty Gemmy Frisiusa, a nawet samego Albrechta Dürera (!), a więc malarza,  
którego liczne autoportrety świadczą o jego obsesyjnym zainteresowaniu  
własnym wyglądem (nie mówiąc już o tym, że z tego powodu jego twarz  
była powszechnie rozpoznawalna<sup>15</sup>).

Kolejna trudność stojąca przed historykami odrodzenia wiąże się  
z czymś, co możemy nazwać „wyobrażeniem przeszłości”. Na ile humaniści,  
artyści i inni postrzegali wcześniejsze epoki jako obdarzone właściwym so-  
bie charakterem, jako – można by rzec – odmienne kultury? Czy spoglądali  
na przeszłość jak na „obcy kraj”? Teksty epoki mówią niewiele o tej kwestii  
bądź zgoła nic, co się często zdarza, gdy przedmiotem dociekań okazuje  
się raczej założenie niż idea, innymi słowy coś, co jest przyjmowane za  
pewnik i tym samym nie jest świadomie wyrażane. Poza tym artyści byli  
zmuszeni dokonywać wyborów, na przykład między portretowaniem staro-  
żytnych Rzymian ubranych na modłę współczesnych Włochów a badaniem  
rzymskiego stylu ubierania się i uzbrojenia, czego głośnym przykładem jest  
Mantegna<sup>16</sup>. Obrazy mogą dostarczać historykom wiadomości tam, gdzie  
teksty milczą. Zilustrujmy tę kwestię na przykładzie zaczerpniętym z sie-  
demnastowiecznej polityki. Włoski pisarz Virgilio Malvezzi był i jest lepiej  
znany w Hiszpanii niż w Wielkiej Brytanii. Mimo to angielskie tłumacze-  
nie jego dzieła  *Davide Perseguitato* ukazało się w Londynie w 1647 roku,  
a więc gdy szkoccy prezbiterianie wydali Karola I Stuarta zwolennikom  
parlamentu, z którym monarcha prowadził wojnę. Ta książka jest pozba-  
wiona zwyczajowej przedmowy bądź słowa wstępnego do czytelnika, co  
podczas trwania wojny domowej niewątpliwie było podyktowane względa-  
mi politycznymi. Mimo to frontyspis przedstawiający Dawida grającego na  
harfie jest nader wymowny – broda i wąs Dawida przywodzą na myśl Ka-  
rola I. Zamieszczony pod harfistą ustęp z Księgi Psalmów, „Nie dotykajcie  
moich pomazańców”, wzmacnia przesłanie, które uplastycznia i unaocznia  
jeszcze odnośna ilustracja. A przy tym w razie potrzeby artysta i wydawca  
mogliby powiedzieć, że owo podobieństwo nie było zamierzone. Niejedno-  
znaczność komunikacji wizualnej bywa niekiedy korzystna.

Sięgając po dobrze znaną metaforę prawną, John Ruskin stwierdził swe-  
go czasu, że zawarty w fotografii przekaz jest do przyjęcia pod jednym wa-  
runkiem: że przejdzie wszechstronną weryfikację, to znaczy że potwierdzą  
go zeznania świadków strony przeciwnej. Poniżej chciałbym podjąć kilka  
kroków w tym kierunku. Z myślą o wywołaniu debaty zaprezentuję dziesięć  
punktów, *sui generis* przykazań, a właściwie wstępnych dyrektyw krytyki  
źródeł.

Pierwsze: *Ustal, czy dany obraz jest rezultatem naocznej obserwacji, czy  
też pochodzi od innego obrazu. W ostatnim czasie historycy sztuki prowadzą*

dyskusję nad rangą „interobrazowości” (*interpictoriality*), czy też – nazwij-  
my to – „interwizualności”, koncepcjami wzorowanymi na idei „intertekstu-  
alności” w ujęciu Julii Kristevej i innych literaturoznawców<sup>17</sup>. Moim zdaniem  
istotne jest rozróżnienie dwóch rodzajów interwizualności. Pierwszy to tak  
zwane cytaty wizualne<sup>18</sup>. U ich podłoża leży założenie, że widz zna pewne  
istniejące wcześniej obrazy. Przykładowo na niektórych portretach swojego  
autorstwa Joshua Reynolds aluzyjnie przywołuje bądź „cytuje” wcześniejsze  
portrety pędzla Antona van Dycka. Nawiązania do wykonanych przez fla-  
mandzkiego mistrza portretów króla Karola I i jego bliskich nobilitują modeli  
porównaniem do rodziny królewskiej, a zarazem stanowią szumną deklara-  
cję artysty, który kreuje się na nowego van Dycka. Na wiedzy oglądającego  
opiera się też parodia, toteż w badanych przez siebie źródłach wizualnych  
i literackich historycy kultury muszą uświadamiać sobie możliwość obecno-  
ści efektu satyrycznego<sup>19</sup>. W innych przypadkach artysta żywi intencję prze-  
ciwną, licząc, że widz nie rozpozna źródła. Skrajnym przypadkiem jest obraz  
wykorzystany wtórnie, najczęściej drzeworyt bądź rycina, który w pierwot-  
nym kontekście był bardziej na miejscu niż w nowym. Inne przypadki często  
określa się mianem plagiatu. W *Żywotach najslawniejszych malarzy, rzeźbia-  
rzy i architektów* Giorgio Vasari przytoczył cierpką uwagę Michała Anioła na  
temat obrazu przedstawiającego „scenę złożoną z fragmentów wybranych  
z innych rysunków i obrazów. [...] Michał Anioł oświadczył, [...] że nie  
wie, co będzie na Sądzie Ostatecznym, kiedy każdy artysta pozbiera i przy-  
niesie swe dzieła, a szczególnie, co będzie z tym obrazem, z którego nic nie  
pozostanie”. W wykorzystywaniu obrazów przez historyków na pierwszy  
plan wysuwa się użycie stałych motywów, czyli toposów, w tradycji Zachodu  
częstokroć wywodzących się ze sztuki antyku, co wielokrotnie unaoczniał  
Aby Warburg i jego następcy. Na przykład renesansowe sceny batalistyczne  
częściej mają źródło w starogreckich bądź starorzymskich przedstawieniach  
o tematyce militarnej niż w naocznej obserwacji zdarzeń, jakie przedstawia-  
ją – w tym przypadku bitew. Współcześni widzowie zapewne zdawali sobie  
z tego sprawę, lecz dziś konwencje wizualne są odmienne i historycy mogą  
dać się zwieść. W praktyce rozróżnienie między cytatem a plagiatem bądź  
użyciem toposu jest nierzadko zadaniem niełatwym i co najwyżej może być  
postrzegane jako różnica ilościowa, a nie jakościowa. Mimo to nie ulega  
wątpliwości, że warto o nim pamiętać.

Drugie: *Obrazy należy umiejscawiać w ich tradycji kulturowej, w tym  
w regułach bądź konwencjach przedstawieniowych. W kręgu nowej dyscypli-  
ny badań nad wizualnością (visual studies) ukuto termin picturacy (w wol-*

\* Tłum. pol. za: Giorgio Vasari, *Żywoty najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*.  
7, tłum., wstępem i objaśnieniami opatrzył Karol Estreicher, Warszawa-Kraków 1988, s. 205  
(przyp. tłum.)

nym tłumaczeniu: „umiejętność tworzenia i interpretacji obrazów”) i coraz częściej stosuje się określenie *visual literacy*, „kompetencja wizualna”. Wolałbym mówić o „kompetencjach wizualnych” w liczbie mnogiej, gdyż na różnych obszarach geograficznych i w różnych epokach obowiązuja różne konwencje obrazowe. Istnieje wiele odmiennych kodów bądź dyskursów wizualnych – Michael Baxandall nazywa je „oczami epoki” (*period eyes*), a Jonathan Crary i inni – „reżimami wzrokowymi” (*scopic regimes*)<sup>20</sup>. Do przykładów różnorodności konwencji wizualnych należą: obecność bądź brak perspektywy, zainteresowanie – bądź jego brak – podobieństwem jednostek, konwencje narracyjne, na przykład przedstawianie tej samej postaci kilkakrotnie w tej samej scenie w celu ukazania upływu czasu, wreszcie założenie, że postaci o niższym statusie społecznym należy ukazywać jako mniejsze rozmiarami niż osoby stojące wyżej od nich w hierarchii społecznej. Istnienie różnych reżimów bywa szczególnie łatwe do zaobserwowania, ilekroć dochodzi do spotkania między nimi, co na przykład nastąpiło w szesnastowiecznym Meksyku i siedemnastowiecznych Chinach<sup>21</sup>.

Trzecie: *Ceteris paribus, im bardziej dany szczegół jest oddalony od pierwszego planu, tym większa szansa, że jest wiarygodny, a to dlatego, że artysta nie umieszcza takiego elementu po to, aby coś udowodnić*. Dla zilustrowania tej reguły przytoczmy dwa przykłady z historii miast, oba pochodzące z osiemnastowiecznego Londynu. Opublikowany w 1752 roku miedzioryt Thomasa Bowlesa z pomnikiem upamiętniającym pożar miasta ukazuje pacholki oddzielające drogę od chodnika, co miało zabezpieczać przechodniów przed przejeżdżającymi pojazdami. Na akwareli Paula Sandry ze sceną z Covent Garden widzimy rodzaj „postoi taksówek” dla lektyk.

Czwarte: *Badaj recepcję, a w szczególności kolejne zastosowania obrazów w celu ujawnienia ich dawnych funkcji*. W ostatnim czasie francuski historyk Christian Delage szczegółowo rozpatrzył przypadek głośnego uścisku dłoni Hitlera z Pétainem, który uwieczniła współczesna fotografia i film<sup>22</sup>. Tym samym powracamy do spostrzeżenia na temat omówionej już powyżej kwestii „postprodukcji” obrazów, spostrzeżenia, które odnosi się zarówno do obrazów i drzeworytów, jak i do fotografii.

Piąte: *Bądź wyczulony na możliwość manipulacji, w tym manipulacji cyfrowej*. Nie jest to dla nas rzecz nieznaną:

Fotografie ukazujące Nicolae Ceaușescu na lotnisku z zagranicznymi dygnitarzami zawsze robiono w skróconej perspektywie, by upewnić się, że wygląda on na co najmniej tak samo wysokiego jak towarzyszące mu osoby. Często było to bardzo trudne, toteż zachodziła konieczność znaczącego retuszowania tych zdjęć<sup>23</sup>.

I tym razem należy baczyć na drobne szczegóły. Część specjalistów była przekonana, że przekazane redakcji „Daily Mirror” fotografie ukazujące

przypadki maltretowania Irakijczyków przez brytyjskich żołnierzy zostały sfałszowane. Koronnym dowodem na to był typ widniejącej na zdjęciu ciężarówki, którego ponoć w owym czasie w Iraku nie używano<sup>24</sup>.

Szóste: *Bądź świadom pośrednika/pośredników*. Kto stworzył dany obraz? Czy ten ktoś znajdował się w dogodnym miejscu, z którego mógł obserwować to, co ukazał? W przypadku artystów specjalizujących się w batalistyce należy zapytać, czy byli blisko czy daleko od pola bitwy? Czy chrześcijańscy mężczyźni ukazujący muzułmańskie kobiety w swych domach rzeczywiście zostali wpuszczeni do wnętrza, czy też posługiwali się opisami osób trzecich? Dla nas, oglądających, artyści należą do tych pośredników, którzy mogą mieć na uwadze jakieś doraźne cele, polityczne bądź estetyczne. Wymownym przykładem prywatnych ambicji pośrednika jest poddanie Bredy uwiecznione przez Velázqueza na jego sławnym obrazie *Las Lanzas* (znanym także jako *Poddanie Bredy*). Dlaczego na tym płótnie widać tak wiele lanc? Choć ta broń występowała powszechnie na polach bitewnych epoki, miała znikome zastosowanie podczas oblężeń. Próba odpowiedzi na to pytanie zaowocowała wnikliwymi dociekaniem na temat tajemnicy tego obrazu, pod wpływem których Luis Diez del Corral porzucił swój pierwotny zamiysł, przypuszczalnie z pobudek estetycznych, tworząc arcydzieło, a jednocześnie pozostawiając mylący obraz owego wydarzenia<sup>25</sup>.

Siódme: *Podobnie jak w wypadku dokumentów pisanych, co dwa obrazy, to nie jeden*. Do badania obrazów można zastosować praktykowaną przez włoskiego historyka literatury Gianfranca Continiego metodę dociekania wariantów<sup>26</sup>. Zestawmy na przykład zamieszczane w brytyjskiej prasie codziennej fotografie królowej Anglii i reprodukcje spotykane w gazetach zagranicznych. Zdjęcia publikowane w Wielkiej Brytanii zawsze ukazują Elżbietę z szacunkiem, z kolei fotografie w prasie zagranicznej często są bardziej zbliżone do konwencji ukrytej kamery, uwieczniając monarchinię w „niestosownej” chwili. Ten kontrast niesie tę korzyść, że unaocznia proces selekcji bądź cenzury, jaki dokonuje się każdego dnia, lecz zbyt łatwo umyka z pola widzenia. Warianty pozwalają nam uzmysławiać sobie to, co nieobecne, jak w przypadku dwóch wersji namalowanego przez Velázqueza przedstawienia infanta Baltazara Carlosa w szkole jeździeckiej, które różnią się obecnością obserwującej całą scenę postaci Gaspara de Guzmána hrabiego Olivares.

Jeśli zachowały się szkice, historyk ma wszelkie dane po temu, by analizować istotność „ulepszeń” widocznych na ostatecznych wersjach rysunków bądź obrazów malarskich. Porównując szkice Walencji autorstwa Antona van den Wyngaerde i jego akwarelę z około 1563 roku o tej samej tematyce, stwierdzamy, na co zwrócił uwagę Richard Kagan, że niektóre ulice uległy „poszerzeniu i wyprostowaniu”<sup>27</sup>. Wydana niedawno monogra-

fia poświęcona twórczości szwedzkiego artysty Erika Dahlbergha ilustruje z kolei ten problem bardziej szczegółowo, zestawiając różne wykonane *in situ* szkice miast Szwecji z rycinami opublikowanymi w okazałych tomach zatytułowanych *Suecia Antiqua et Hodierna*. W drodze ze szkicownika do publikacji książkowej niektóre budynki zyskały na wysokości, stając się bardziej majestatyczne i potężne. Oto ilustratywny i dobrze udokumentowany przykład wspomnianej w punkcie czwartym praktyki „postprodukcji”. Te poprawki w zamyśle artysty miały ukazywać Szwecję w dobrym świetle w oczach wysoko urodzonych odbiorców oraz olśniewać cudzoziemców bogactwem i poziomem cywilizacyjnym Szwecji, oddając w ten sposób przysługę „imperialnym ambicjom” tego kraju. Obrazy, podobnie jak teksty, mają właściwą sobie retorykę, a wspomniane ilustracje można określić mianem wizualnych panegiryków<sup>28</sup>. W ostatnich dziesięcioleciach historycy miasta coraz częściej sięgają do źródeł obrazowych – ważne jest, by robili to ostrożnie<sup>29</sup>.

Ósme: *Bądź świadom kontekstu obrazów, a właściwie kontekstów*. Istnieje na przykład kontekst materialny: wizerunki, które często oglądamy dziś w muzeach, należy sobie wyobrazić w ich pierwotnym miejscu, dajmy na to w kościele bądź pałacu. Nasze widzenie portretów w istotnym stopniu zmieni się, jeśli będziemy mieli świadomość, że w szesnasto- i siedemnastowiecznej Europie portrety te najczęściej wieszano w grupach. Taka forma prezentacji wskazuje, że podstawową funkcją portretu było w owym czasie nobilitowanie rodzin bądź posiadaczy określonych urzędów, nie zaś indywidualistów (co sugerowali niektórzy historycy odrodzenia<sup>30</sup>). Dochodzi do tego kontekst kulturowy, społeczny i polityczny. Porównanie tworzonych w XVII wieku holenderskich obrazów malarskich przedstawiających wnętrza domów ze współczesnymi spisami inwentarzowymi ujawnia, że na tych obrazach często znajdują się przedmioty, na przykład żyrandole, które w rzeczywistych domach były rzadko spotykane. Dziś wiemy, że dywany to rekwizyty stanowiące część wyposażenia pracowni, gdyż ten sam dywan pojawia się na kilku obrazach konkretnego artysty<sup>31</sup>. Artyści upiększali wnętrza domostw swoich patronów w taki sam sposób, w jaki van den Wyngaerde i Dahlbergh uatrakcyjniali szkicowane przez siebie miasta, bądź w jaki Tycjan idealizował wygląd swojego modela, cesarza Karola V (którego wysuniętą do przodu dolną szczękę ambasadorowie Wenecji mało pochlebnie opisywali w raportach do senatu).

Dziewiąte: *Bądź świadom wzajemnego oddziaływania obrazu i świata pozaobrazowego*. Na przykład członkowie mafii żywo interesują się filmami o mafii i oglądając na ekranie Roberta de Niro i innych aktorów przyswajają sobie właściwe sposoby ubierania się i gesty<sup>32</sup>. Dobrze udokumentowany przykład dotyczy związków Hollywoodu z meksykańskim generałem Pan-

cho Villą<sup>33</sup>. W 1914 roku Villa podpisał kontrakt z Mutual Film Company. Wytwórnia ta nakręciła film fabularny o życiu Villi, w którym zagrał on samego siebie. Ubrano go w mundur, który nosił na planie filmowym; krążyły nawet pogłoski, że na potrzeby filmu miał on odtwarzać stoczone przez siebie bitwy: nocne natarcia kręcono za dnia, by uzyskać jaśniejszy obraz.

Dziesiąte: *Reguła ostatnia głosi, że nie ma żadnych reguł*. Wynika to z różnorodności obrazów i rozmaitości pytań, jakie historyk może postawić odnośnie do nich. Istnieją wszelako pewne nawracające problemy, które sprzyjają uogólnieniom, niezależnie od tego, czy uznamy je – wzorem Michaela Baxandalla – zaledwie za „wskazówki”, czy też podniesiemy je do rangi „zasad”. Tak czy owak, powyższe dziesięć „przykazań” należy rozwijać, dopracowywać i uszczegółowić. W istocie zaprezentowałem je po to, by wywołać taki właśnie odzew.

# Wprowadzenie: świadećstwo obrazów

Ein Bild sagt mehr als 1000 Worte.  
(Jeden obrazek wart jest tysiąca wydrukowanych słów).

*Kurt Tucholsky*

Niniejsza książka dotyczy przede wszystkim użycia obrazów wizualnych (*images*)<sup>\*</sup> w charakterze świadectwa historycznego. Powstała zarówno po to, aby zachęcić do korzystania z takich świadectw, jak i z zamiarem ostrzeżenia potencjalnych użytkowników przed czyhającymi na nich pułapkami. Ostatnie pokolenie historyków wydatnie poszerzyło krąg swoich zainteresowań, włączając do niego nie tylko historię polityczną, procesy ekonomiczne i struktury społeczne, lecz także historię mentalności, życia codziennego, kultury materialnej, ciała itd. W tych stosunkowo nowych dyscyplinach mogą prowadzić badania tylko dlatego, że nie ograniczają się do źródeł tradycyjnych, takich jak oficjalne dokumenty tworzone przez administrację i przechowywane w archiwach.

Z tego powodu coraz częściej sięga się do zbioru świadectw, w którym obrazy sąsiadują z tekstami literackimi i przekazami ustnymi. Weźmy dla przykładu historię ciała. Przedstawienia obrazowe dają nam wgląd w zmieniające się wyobrażenia na temat zdrowia i choroby, a jeszcze większe znaczenie mają jako świadectwo ulotnych kanonów piękna bądź ewolucji zainteresowania kobiet i mężczyzn swoim wyglądem. I w tym przypadku historia kultury materialnej, omawiana w rozdziale piątym, praktycznie byłaby niemożliwa, gdyby nie świadectwo obrazów. Ich wartość poznawcza wnosi także duży wkład w historię mentalności, co zostanie pokazane w rozdziałach szóstym i siódmym.

---

<sup>\*</sup> Angielskie słowo *image* tłumaczę w niniejszej książce jako „obraz”, a czasem, żeby nie mylić go z obrazem malarskim (ang. *painting*) lub ze względów stylistycznych, jako „obraz wizualny”, „przedstawienie obrazowe” bądź „przedstawienie plastyczne” (przyp. tłum.).

## Niewidoczność wizualnego?

Wydaje się, że historycy wciąż nie traktują świadectw wizualnych z należytą powagą, toteż w ostatnim czasie mówi się o „niewidoczności wizualnego”. Pewien historyk ujął to tak: „Historycy [...] wolą zajmować się tekstami i faktami politycznymi lub ekonomicznymi niż głębszymi poziomami doświadczenia, w jakie wnikają obrazy”, inny zaś wskazuje na wynikające z powyższego „lekceważenie obrazów”<sup>1</sup>.

W archiwach fotograficznych spotykamy stosunkowo niewiele historyków, zwłaszcza w porównaniu z liczbą historyków pracujących w archiwach dokumentów rękopiśmiennych i drukowanych. Niewiele też czasopism historycznych zamieszcza ilustracje, a kiedy to czynią, niewiele publikujących w nich autorów z tej możliwości robi użytek. Jeśli już historycy posługują się przedstawieniami plastycznymi, na ogół traktują je tylko jako ilustracje, reprodukując je w swoich książkach bez komentarza. Kiedy wreszcie ilustracje są w końcu omawiane w tekście, to częstokroć służą do ilustrowania wniosków, do jakich autor zdążył już dojść innymi sposobami, a nie do dostarczania nowych odpowiedzi czy stawiania nowych pytań.

Dlaczego musi tak być? W eseju o odkryciu fotografii epoki wiktoriańskiej nieżyjący już Raphael Samuel mianował siebie i innych historyków społecznych swojego pokolenia „wizualnymi analfabetami”. Ponieważ jego dzieciństwo przypadło na koniec lat czterdziestych XX wieku, stał się i pozostał – jak to ujął – człowiekiem „całkowicie przedtelewizyjnym”. Jego edukacja, zarówno szkolna, jak i uniwersytecka, była nauką czytania tekstów<sup>2</sup>.

Już jednak w owym czasie świadectwami wizualnymi posługiwała się część historyków, zwłaszcza tych specjalizujących się w okresach, z których zachowało się niewiele (jeśli w ogóle) dokumentów. Trudno byłoby na przykład pisać o prehistorii Europy, obywając się bez takich świadectw jak rysunki naskalne z jaskiń w Altamirze i Lascaux, z kolei dzieje starożytnego Egiptu byłyby znacznie słabiej poznane bez malowideł nagrobnych. W obu wypadkach obrazy wizualne są praktycznie jedynym dowodem takich form aktywności społecznej jak polowanie. Do obrazów poważnie podchodziła także część historyków zajmujących się późniejszymi okresami. Na przykład od dawna z materiałów graficznych korzystają badacze postaw politycznych, „opinii publicznej” bądź propagandy. Wybitny mediewista David Douglas orzekł niemal pół wieku temu, że tkanina z Bayeux była „źródłem pierwotnym do poznania dziejów Anglii”, które „powinno być badane równoległe z relacjami zamieszczonymi w *Kronice anglosaskiej* czy u Wilhelma z Poitiers.

Kilku historyków posługiwało się obrazami znacznie wcześniej. W pracy *History and Its Images* Francis Haskell (1928–2000) pisze, że malowidła w rzymskich katakumbach były badane w XVII wieku jako świadectwa wczesnej historii chrześcijaństwa (a w XIX wieku jako źródło do historii społecznej)<sup>3</sup>. Tkaninę z Bayeux (ilustracja 78) badacze traktowali poważnie już w początkach XVIII wieku. W połowie tego stulecia seria obrazów francuskich portów morskich pędzla Josepha Verneta (omawianych w rozdziale piątym) znalazła uznanie pewnego krytyka, który zauważył, że gdyby więcej malarzy brało przykład z Verneta, ich dzieła przyniosłyby pożytek potomności, bowiem „z ich obrazów dałoby się odczytywać dzieje obyczajów, sztuk i narodów”<sup>4</sup>.

Historycy kultury, Jacob Burckhardt (1818–1897) i Johan Huizinga (1872–1945), sami będący artystami amatorami, piszący – odpowiednio – o odrodzeniu i „jesieni średniowiecza”, swoje charakterystyki i interpretacje kultury Włoch i Niderlandów opierali na obrazach takich artystów, jak Rafael czy van Eyck, a także na tekstach z epoki. Burckhardt, który w swoich pracach zajmował się sztuką włoską, a następnie poświęcił się kulturze renesansu, widział w obrazach i zabytkach „świadków przeszłych etapów rozwoju ludzkiego ducha”, obiekty, „dzięki którym możliwe staje się odczytywanie struktur myślowych i przedstawieniowych określonej epoki”.

Huizinga z kolei w swoim wykładzie inauguracyjnym „Pierwiastek estetyczny w myśli historycznej”, wygłoszonym w 1905 roku na Uniwersytecie w Groningen, przyrównał rozumienie historyczne do „wizji” bądź „doznania” (także poczucia naocznego obcowania z przeszłością), przekonując, że „tym, co łączy studia nad historią z twórczością artystyczną, jest sposób tworzenia obrazów”. W późniejszym okresie opisywał on historię kultury w kategoriach wizualnych jako „metodę mozaikową”. W swojej autobiografii badacz wyznał, że zainteresowanie historią obudziło się w nim w latach chłopięcych pod wpływem zbierania monet, że średniowiecze pociągało go, gdyż wyobrażał je sobie jako okres obfitujący w „walecznych rycerzy w zdobnych piórach hełmach”, i że do odejścia od studiów nad Orientem do historii Niderlandów skłoniła go wystawa malarstwa flamandzkiego, jaką zobaczył w 1902 roku w Brugii. Huizinga był jednocześnie żarliwym zwolennikiem muzeów historycznych<sup>5</sup>.

Inny uczyony z pokolenia Huizingi, Aby Warburg (1866–1929), który zaczynał jako historyk sztuki w stylu Burckhardta, pod koniec kariery usiłował stworzyć historię kultury opartą zarówno na obrazach, jak i tekstach. Metodę tę kontynuował Instytut Warburga, którego pierwowzorem była biblioteka Warburga i który przeniesiono z Hamburga do Londynu po objęciu władzy przez Hitlera. Tak oto historyk odrodzenia Frances Yates (1899–1981), która pod koniec lat trzydziestych XX wieku była związana z Instytutem, mówiła



o sobie, że została „wtajemniczona w Warburgowską technikę stosowania przekazów wizualnych w charakterze świadectwa historycznego”<sup>6</sup>.

W latach trzydziestych źródłami obrazowymi i fotograficznymi posługiwał się także brazylijski socjolog i historyk Gilberto Freyre (1900–1987), który scharakteryzował się jako malarz historyczny w stylu Tycjana, a swoje traktowanie historii społecznej jako formę „impresjonizmu”, w znaczeniu „próby uchwycenia życia w ruchu”. Wstępując w ślady Freyre’a, amerykański historyk Brazylii, Robert Levine, opublikował serię fotografii, ukazujących życie w Ameryce Łacińskiej na przełomie XIX i XX wieku, opatrzonych komentarzami, które nie tylko osadzają te zdjęcia w kontekście, lecz także omawiają najważniejsze problemy wynikające ze stosowania tego rodzaju źródeł<sup>7</sup>.

Obrazy posłużyły za punkt wyjścia dwóm ważnym studiom Philippe’a Ariès’a (1914–1982) – „niedzielnego historyka”, jak określał sam siebie – pracom o historii dzieciństwa i historii śmierci, w których źródła wizualne były traktowane jako „świadectwo gustów i życia” na równi z „literaturą i dokumentami archiwalnymi”. Twórczość Ariès’a zostanie szerzej omówiona w jednym z kolejnych rozdziałów. Do wypracowanego przez niego stanowiska nawiązywali w latach siedemdziesiątych wybitni historycy francuscy, jak Michel Vovelle, który badał rewolucję francuską i poprzedzającą ją *ancien régime*, oraz Maurice Agulhon skupiający się głównie na dziewiętnastowiecznej Francji<sup>8</sup>.

Ów „zwrot obrazowy” (*pictorial turn*), jak określił to zjawisko amerykański krytyk William J.T. Mitchell, daje się także zaobserwować w kręgu kultury anglosaskiej<sup>9</sup>. Badacz ten przekonuje, że w połowie lat sześćdziesiątych Raphael Samuel i niektórzy współcześni mu uczeni zaczęli uzmysławiać sobie znaczenie fotografii jako źródła do poznania historii społecznej XIX wieku, pomocnego w konstruowaniu „historii oddolnej” (*history from below*), skupiając się na życiu codziennym i doświadczeniach zwykłych ludzi. Jeśli jednak za odbicie nowych tendencji w pisarstwie historycznym w świecie anglosaskim przyjmujemy wpływowy periodyk „Past and Present”, ze zdumieniem odkryjemy, że w latach 1952–1975 żaden z zamieszczonych w nim artykułów nie był opatrzony obrazami. W latach siedemdziesiątych we wspomnianym piśmie ukazały się dwa artykuły z ilustracjami, a w następnej dekadzie liczba ta wzrosła do czternastu.

Na to, że lata osiemdziesiąte były pod tym względem przełomowe, wskazuje także przebieg konferencji amerykańskich historyków zorganizowanej w 1985 roku i poświęconej tematyce „sztuki jako świadectwa”. To sympozjum, z którego sprawozdanie ukazało się w specjalnym numerze pisma „Journal of Interdisciplinary History”, wzbudziło tak ogromne zainteresowanie, że w niedługim czasie zostało uwiecznione w formie książkowej<sup>10</sup>. W późniejszym okresie jeden z jego uczestników, Simon Schama, zyskał roz-

głos dzięki korzystaniu ze świadectw wizualnych w opracowaniach poświęconych wachlarzowi zagadnień, od studium siedemnastowiecznej kultury holenderskiej, *The Embarrassment of Riches* (1987), po analizę zachodniego postrzegania krajobrazu w ciągu wieków, *Landscape and Memory* (1995).

Kolejnym przejawem tego zjawiska jest zainaugurowana w 1995 roku seria „Picturing History” wydawnictwa Reaktion Books, do której należy prezentowana tu praca. W najbliższym czasie interesujące może się okazać obserwowanie, jak historycy należący do pokolenia, które z komputerami i telewizją ma do czynienia praktycznie od kołyski i które od zawsze żyło w świecie nasyconym obrazami, będzie się odnosić do wizualnych świadectw przeszłości.

## Źródła i ślady

Zgodnie z panującym zwyczajem historycy określają swoje dokumenty mianem „źródła”, jakby żywili przekonanie, że czerpiąc wiedzę ze strumienia Prawdy sprawiają, że ich opowieści będą się zbliżały do początków i stawały się coraz czystsze. Metafora to sugestywna, ale też myląca, implikuje bowiem możliwość istnienia relacji o przeszłości, która nie byłaby skażona zapośredniczeniem. Można, rzecz jasna, studiować przeszłość, obywając się bez pomocy całego łańcucha pośredników, nie tylko żyjących wcześniej historyków, ale także porządkujących dokumenty archiwistów, zapisujących ją skrybów oraz świadków, których słowa utrwalano. Jak przed półwieczem wskazywał holenderski historyk Gustaaf Renier (1892–1962), pożyteczne byłoby zastąpienie koncepcji źródeł pojęciem „śladów” przeszłości w teraźniejszości<sup>11</sup>. Określenie „ślady” odnosi się do manuskryptów, książek drukowanych, budynków, mebli, krajobrazu (przekształcanego przez człowieka w toku gospodarczej eksploatacji) oraz wielu rozmaitych rodzajów przedmiotów plastycznych: obrazów malarskich, posągów, rycin czy fotografii.

Użycia obrazów przez historyków nie można i nie powinno się zacieśniać do „dowodów” w ścisłym znaczeniu tego słowa (co zostanie szczegółowo omówione w rozdziałach piątym, szóstym i siódmym). Należy także uwzględniać coś, co Francis Haskell nazywa „oddziaływaniem obrazu na wyobraźnię historyczną”. Dzięki malowidłom, posągom, rycinom itd. my, potomność, możemy się wgłębiać w doświadczenia niewerbalne bądź wiedzę minionych kultur (na przykład przeżycia religijne, co omawia rozdział trzeci). Uświadamiają nam one coś, o czym mogliśmy wiedzieć, a czego wcześniej nie traktowaliśmy poważnie. Krótko mówiąc, obrazy pozwalają nam na bardziej plastyczne „wyobrażanie sobie” przeszłości. Jak to ujął kry-

tyk Stephen Bann, fakt, że stajemy twarzą w twarz z obrazem, stawia nas „twarzą w twarz z historią”. Wykorzystanie obrazów w różnych okresach w charakterze obiektów kultu czy też środków perswazji bądź dla przekazywania informacji, bądź też dostarczania przyjemności, sprawia, że mogą one dawać świadectwo minionym formom kultu religijnego, wiedzy, wiary, rozrywki itd. Wprawdzie także teksty dostarczają cennych wskazówek, ale same obrazy dają najlepsze pojęcie o sile oddziaływania przedstawień obrazowych w życiu religijnym i politycznym dawnych kultur<sup>12</sup>.

W niniejszej książce rozpatrzę zatem zastosowanie rozmaitych rodzajów obrazu w charakterze, jak to się nazywa w żargonie prawniczym, „dopuszczalnego materiału dowodowego” w różnych dyscyplinach historii. Analogia prawnicza jest tu całkiem na miejscu. Było nie było, w ostatnich latach napadający na banki rabusie, stadionowi chuligani i nadużywający przemocy policjanci otrzymują wyroki skazujące na podstawie nagrań wideo. Policyjne fotografie miejsc przestępstwa stosuje się rutynowo w charakterze materiału dowodowego. W latach pięćdziesiątych XIX wieku nowojorska policja stworzyła „galerię łotrów”, dzięki której można było identyfikować złodziei<sup>13</sup>. Już przed 1800 rokiem francuskie policyjne rejestry karne w kartotekach osobowych głównych podejrzanych zawierały portrety osób notowanych przez policję.

Najważniejsza teza, jaką niniejsza książka ma obronić i zilustrować, głosi, że obrazy, tak jak teksty i relacje ustne, stanowią istotną odmianę świadectwa historycznego. Stanowią zapis aktu bycia naocznym świadkiem. Idea ta jest znana nie od dziś, czego dowodzi sławny obraz, *Portret małżonków Arnolfinich*, znajdujący się w zbiorach londyńskiej National Gallery. Portret ten był opatrzony inskrypcją *Johannes de Eyck fuit hic/1434* (Jan van Eyck był tutaj/1434), jak gdyby malarz był świadkiem zaślubin pary. Ernst Gombrich pisze o „zasadzie naocznego świadka”, innymi słowy o regule stosowanej przez artystów w niektórych kulturach, poczynając od starożytnych Greków, by przedstawić sytuację, którą mogli widzieć – z określonego miejsca i w określonej chwili – naoczni świadkowie, i tylko oni<sup>14</sup>.

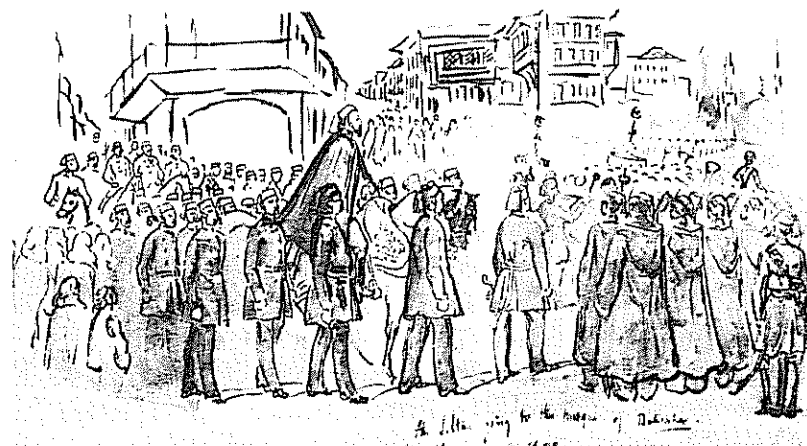
W podobny sposób w pewnym studium poświęconym obrazom Vittore'a Carpaccia (ok. 1465–ok. 1525) i jemu współczesnych wprowadzono określenie: „styl naocznego świadka”. Odnosiło się ono do widocznego w tych dziełach zamiłowania do detalu oraz marzenia artystów i ich patronów o „obrazie malarskim, który cechowałaby największa autentyczność, zgodna z panującymi kryteriami materiału dowodowego”<sup>15</sup>. Niekiedy teksty utwierdzają nasze wrażenie, że artysta stawiał sobie za cel danie wiernego świadectwa. Na przykład w inskrypcji zamieszczonej na odwrotnej stronie obrazu *Droga do wolności* (*Ride for Liberty*, 1862), przedstawiającego trzech niewolników na koniu: kobietę, mężczyznę i dziecko, ame-

rykański malarz Eastman Johnson (1824–1906) scharakteryzował swoje dzieło jako zapis „rzeczywistego zdarzenia z wojny secesyjnej, które widziałem na własne oczy”. Określenia w rodzaju „styl dokumentalny” bądź „etnograficzny” stosuje się także do charakterystyki podobnych obrazów z okresów późniejszych (zob. s. 36–38, 153–154, 162).

Wykorzystanie obrazów jako źródeł historycznych nastęrcza, ma się rozumieć, wiele poważnych trudności. Obrazy są świadkami niemymi, a ich świadectwo trudno przełożyć na słowa. Być może w zamyśle miały komunikować właściwe sobie przesłanie, lecz nierzadko historycy przeocząją je, by czytać „między wierszami”, i dowiadują się czegoś, co sami artyści przekazali nieświadomie. W oczywisty sposób procedura ta niesie z sobą zagrożenia. Aby wykorzystywać świadectwa obrazowe bezpiecznie, a tym bardziej skutecznie, trzeba – jak w przypadku innych rodzajów źródeł – mieć świadomość ich słabości. „Krytyka źródłowa” dokumentów pisanych od dawna stanowi trzon edukacji historyka. Tymczasem krytyka źródeł wizualnych wciąż znajduje się w powijakach, mimo że świadectwa obrazowe, podobnie jak tekstowe, nastęrczają problemów z kontekstem, funkcją, retoryką, zawodnością pamięci (czyli tym, czy wspomnienie następuje krótko czy długo po zdarzeniu), świadectwami z drugiej ręki itp., dlatego też niektóre obrazy dostarczają dowodów bardziej wiarygodnych niż inne. Przykładowo szkice, rysowane z natury (ilustracje 1, 2) i wolne od ograni-



Ilustracja 1. Eugène Delacroix, szkic obrazu *Kobiety algierskie*, ok. 1832, akwarela ze śladami grafitu, Luwr, Paryż



Ilustracja 2. Constantin Guys, szkic akwarelowy przedstawiający sultana udającego się do meczetu, 1854, kolekcja prywatna

czeń „wysokiego stylu” (*grand style*) (omawianego w rozdziale ósmym), są jako świadectwa bardziej wiarygodne niż obrazy dopracowywane później w pracowni artysty.

W przypadku dzieł Eugène’a Delacroix (1798–1863) tę kwestię ilustruje kontrast między szkicem *Dwie siedzące kobiety* a obrazem *Kobiety algierskie*, który cechuje się teatralnością i, inaczej niż pierwotny szkic, zawiera aluzje do innych obrazów.

W jakim stopniu i w jaki sposób obrazy dostarczają wiarygodnego świadectwa o przeszłości? Naturalnie niedorzecznością byłoby próbować formułować prostą, ogólnikową odpowiedź na to pytanie. Zarówno szesnastowieczna ikona Bogurodzicy, jak i dwudziestowieczny plakat ze Stalinem mówią coś historykom o kulturze rosyjskiej, lecz – pomimo pewnych intrygujących podobieństw – istnieją oczywiście ogromne różnice między tym, co te obrazy nam mówią, a tym, co przemilczają. Tę różnorodność obrazów, artystów, sposobów używania obrazów oraz ich postrzegania w różnych okresach zbywamy milczeniem na własne ryzyko.

## Rodzaje obrazów

Prezentowany tu szkic jest poświęcony raczej „obrazom” niż „sztuce”, które to określenie stopniowo wchodziło do użycia na Zachodzie w epoce odrodzenia, począwszy od XVIII wieku, w miarę jak estetyczna funkcja

obrazów zaczęła przyćmiewać inne sposoby wykorzystania tych obiektów. Każdy obraz, niezależnie od swych walorów estetycznych, może służyć za świadectwo historyczne. Mapy, iluminowane ryciny, wota (ilustracja 16), lalki w ubrankach czy terakotowi żołnierze złożeni w grobowcu pierwszego cesarza Chin – wszystkie te przedmioty przekazują badaczom historii jakies wiadomości.

Co więcej, trzeba brać w rachubę fakt, że rodzaje obrazów dostępnych na określonych obszarach geograficznych zmieniały się w poszczególnych epokach, a także uwzględniać dwie rewolucje w metodach tworzenia obrazów: nadejście obrazu drukowanego (drzeworyt, miedzioryt, rycina itp.) w XV i XVI wieku oraz wynalezienie obrazu fotograficznego (w tym filmu i telewizji) w stuleciach XIX i XX. Trzeba by opasłej książki, by skutki tych dwóch rewolucji rozpatrzyć ze szczegółowością, na jaką zasługują, lecz mimo wszystko w tym miejscu warto poczynić kilka uwag.

Zmieniał się na przykład wygląd obrazów. W początkach zarówno drzeworytu, jak i fotografii wizerunki czarno-białe zajmowały miejsce barwnych obrazów malowanych. Wdając się na chwilę w spekulacje, moglibyśmy pokusić się o stwierdzenie, że – podobnie jak wskazywano w odniesieniu do okresu przejściowego od przekazów ustnych do drukowanych – obraz czarno-biały jest, by przywołać słynne określenie Marshalla McLuhana, „zimniejszą” formą komunikacji niż bardziej iluzjonistyczny obraz barwny i zachęca oglądającego do większego obiektywizmu. Przy tym obrazy drukowane, podobnie jak później fotografie, można wytwarzać i rozpowszechniać znacznie szybciej niż obrazy malowane, dzięki czemu wizualne przedstawienia bieżących wydarzeń mogą docierać do oglądających, póki wciąż mają oni świeżo w pamięci przedstawiane na owych obrazach zdarzenia. To zagadnienie zostanie omówione w rozdziale ósmym.

Następna ważna kwestia, o jakiej należy pamiętać w kontekście obu wspomnianych rewolucji, to fakt, że utorały one drogę gwałtownemu wzrostowi liczebności obrazów dostępnych dla przeciętnego człowieka. Doprawdy trudno choćby wyobrazić sobie, jak niewiele obrazów znajdowało się w ogólnym obiegu w średniowieczu – iluminowane manuskrypty, jakie dziś znamy dzięki muzeom lub reprodukcjom, znajdowały się bowiem wówczas w rękach prywatnych, a szerokiemu ogółowi pozostawało oglądanie nastaw ołtarzowych i fresków w kościołach. Jakże zatem społeczne konsekwencje pociągnęły za sobą wspomniane dwa przełomy?

Za skutki wynalezienia druku powszechnie uważa się standaryzację tekstów i nadanie im trwałej formy. To samo dotyczy obrazów drukowanych. William M. Ivins Junior (1881–1961), nowojorski kurator grafiki, przekonywał o istotnym znaczeniu szesnastowiecznych rycin jako „ściśle powtarzalnych wypowiedzi obrazkowych”. Ivins wskazał na przykład, że

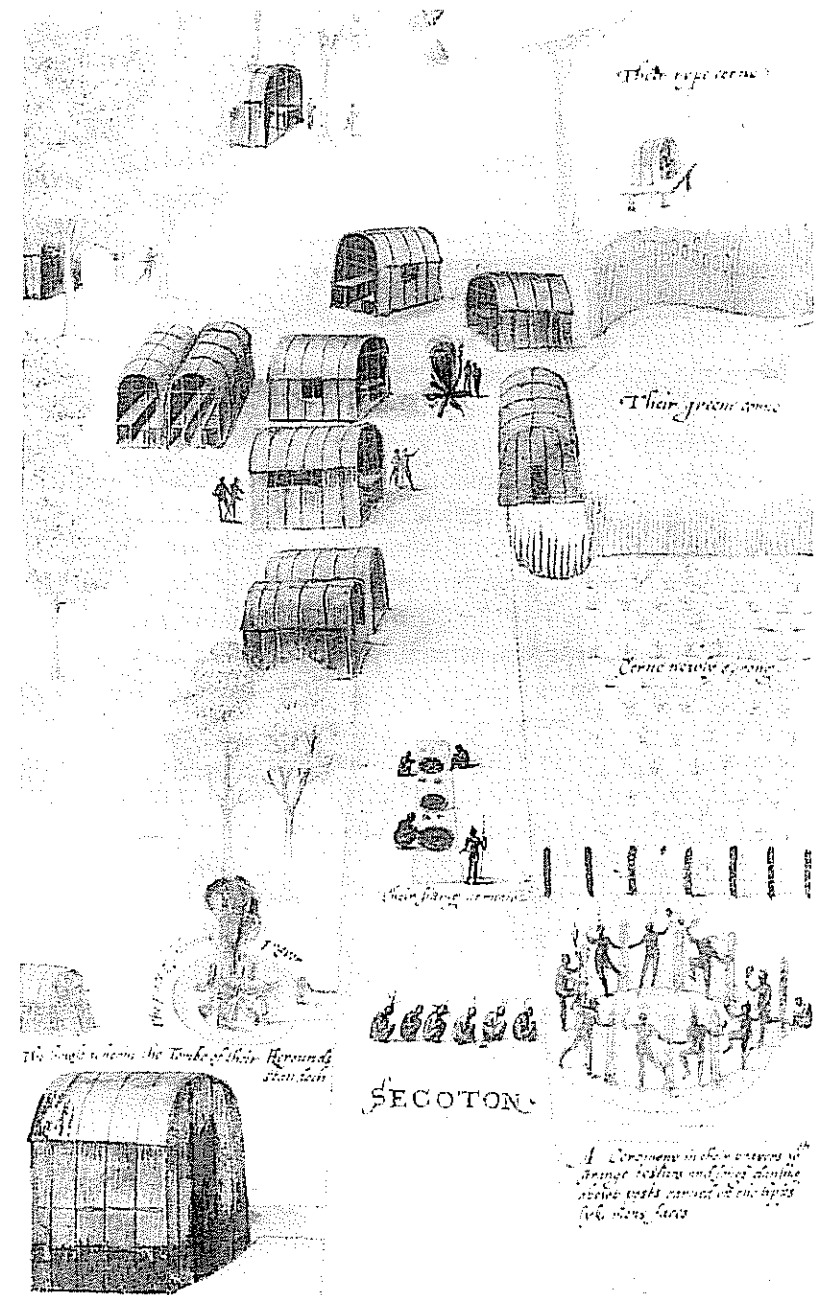
starożytni Grecy porzucili praktykę ilustrowania traktatów botanicznych z powodu niemożności tworzenia identycznych wyobrażeń tej samej rośliny w różnych rękopiśmiennych egzemplarzach tego samego dzieła. Poczynając natomiast od schyłku XV wieku zielniki regularnie ilustrowano drzeworytami. Mapy, które zaczęto drukować w 1472 roku, dają kolejny przykład tego, jak osiągnięta dzięki prasie drukarskiej powtarzalność ułatwiała przekazywanie informacji za pomocą obrazów<sup>16</sup>.

W znanym eseju z lat trzydziestych XX wieku marksizujący krytyk niemiecki Walter Benjamin (1892–1940) stwierdził, że w epoce fotografii dzieło sztuki zmieniło swoje znaczenie. Maszyna „egzystencję niepowtarzalną i jedyną zastępuje mnogością kopii” i wywołuje odejście od „wartości kulturowej” obrazu do „walorów ekspozycyjnych”. „W epoce reprodukcji mechanicznej obumiera właśnie aura dzieła sztuki”. Teza ta może budzić – i budzi – wątpliwości. Właściciel, dajmy na to, drzeworytu, może wysoko sobie go cenić jako jednostkowy obraz, zamiast myśleć o nim jako o jednej z wielu kopii. Siedemnastowieczne holenderskie obrazy domów i gospód dostarczają wizualnych świadectw, że drzeworyty i miedzioryty prezentowano na ścianach w sposób podobny do obrazów malowanych. Michael Kamilie wskazuje, że w czasach nam bliższych, w epoce fotografii, reprodukcje obrazu w rzeczywistości może mu przydać kolorytu, tak jak powielane fotografie przysparzają, a nie umniejszają, splendoru gwiazdki filmowej.

Jeśli pojedyncze obrazy traktujemy mniej poważnie niż nasi przodkowie – co wciąż nie zostało udowodnione – może to wynikać nie z samej reprodukcji, lecz z nasycenia świata naszych doświadczeń narastającą mnogością obrazów<sup>17</sup>.

„Nim przystąpisz do badania faktów, zbadaj historyka”, zachęcał swoich czytelników autor popularnego podręcznika *What is History?*<sup>18</sup>. Podobnie kogoś, kto zamierza korzystać ze świadectw obrazowych, można namawiać, by swoje zamierzenie zaczął od przestudiowania różnych intencji ich twórców. Względnie wiarygodne są na przykład prace powstałe przede wszystkim jako dokumenty, uwieczniające, dajmy na to, pozostałości po starożytnym Rzymie bądź estetykę czy obyczajowość egzotycznych kultur. Tak oto obrazy żyjącego w epoce elżbietańskiej Johna White'a (*floruit* 1584–1593), przedstawiające Indian z Wirginii (ilustracja 3), podobnie jak wyobrażenia Hawajczyków i Tahitańczyków będące dziełem rysownika towarzyszącego kapitanowi Cookowi i innym odkrywcom, powstały *in situ* właśnie z myślą o udokumentowaniu nowo odkrytych ziem. „Artyści ba-

<sup>16</sup> Tłum. pol. za: W. Benjamin, *Dzieło sztuki w epoce możliwości jego technicznej reprodukcji*, tłum. K. Krzemień, [w:] A. Helman (red.), *Estetyka i film*, Warszawa 1972, s. 155 (przyp. tłum.).



Ilustracja 3. John White, Szkic wioski Secoton w stanie Wirginia, ok. 1585–1587, British Museum, Londyn

talistyczni” posyłani na pola bitewne z zadaniem uwieczniania bitew i życia walczących żołnierzy (rozdział ósmy), działający od wyprawy morskiej Karola V na Tunis po amerykańską interwencję w Wietnamie, a być może nawet później, przeważnie są świadkami bardziej miarodajnymi, zwłaszcza jeśli bierze się pod uwagę szczegóły, niż ich koledzy po fachu pracujący wyłącznie w zaciszu pracowni. Wymienione w tym akapicie prace tego rodzaju możemy uznać za „sztukę dokumentalną”.

Zarazem jednak nierozsądnie byłoby przypisywać tym artystom reporterom „niewinne oko”, czyli spojrzenie całkowicie obiektywne, wolne od wszelkiego rodzaju oczekiwań bądź uprzedzeń. Zarówno dosłownie, jak i metaforycznie, podobne szkice i obrazy rejestrują pewien „punkt widzenia”. W przypadku White’a trzeba na przykład pamiętać, że był on osobiście zaangażowany w kolonizację Wirginii i mógł chcieć stworzyć pozytywny obraz tego miejsca, pomijając scenki z nagością, ofiarami z ludzi i wszystkim, co mogło zbulwersować potencjalnych osadników. Historycy wykorzystujący tego rodzaju dokumenty nie mogą sobie pozwolić na nieuwzględnienie możliwego wymiaru propagandowego (rozdział czwarty), stereotypowego postrzegania „Innego” (rozdział siódmy) ani też na przecoczenie znaczenia konwencji wizualnych przyjmowanych za naturalne w kręgu konkretnej kultury bądź w konkretnym gatunku, jak choćby obraz batalistyczny (rozdział ósmy).

Na poparcie tej krytyki niewinnego oka nie od rzeczy będzie przytoczenie przykładów przedstawień, w których wartość źródłowa obrazu jest, a przynajmniej wydaje się, względnie klarowna i jednoznaczna. Mowa o fotografiach i portretach.

## 1

## Fotografie i portrety

Wprawdzie fotografie mogą nie kłamać, ale kłamcy mogą fotografować.

*Lewis Hine*

Aby w pełni zrozumieć historię Włoch, trzeba uważnie oglądać portrety. [...] Z uwiecznionych na nich ludzkich twarzy zawsze można wyczytać jakąś część historii ich epoki, jeśli tylko się wie, jak ją czytać.

*Giovanni Morelli*

Pokusa realizmu, a ściślej – brania obrazu za realność, jest szczególnie silna w wypadku fotografii i portretów. Z tego powodu wspomniane rodzaje obrazów zostaną teraz poddane szczegółowej analizie.

### Realizm fotograficzny

Od pierwszych lat istnienia fotografii to nowe medium postrzegano jako pomoc historyczną. Na przykład George Francis w prowadzonym w 1888 roku wykładzie apelował o systematyczne kolekcjonowanie fotografii jako „najlepszego z możliwych zobrazowania naszych krain, budynków i sposobów życia”. Z punktu widzenia historyków problem w tym, czy – i w jakim stopniu – takim obrazom można ufać. Często mówi się, że „aparat nigdy nie kłamie”. W naszej „kulturze pstrykania zdjęć” (*snapshot culture*), w której tak wielu uwiecznia na błonie bądź matrycy swoje rodziny i wakacje, wciąż żywa jest pokusa, by traktować obrazy malowane jako odpowiednik takich fotografii i – co z tego wynika – by oczekiwać zarówno od historyków, jak i od artystów przedstawień realistycznych.

W istocie niewykluczone, że nasze rozumienie wiedzy historycznej jest kształtowane przez fotografię. Jak swego czasu zauważył francuski pisarz Paul Valéry (1871–1945), nasze kryteria prawdziwości historycznej poszerzyły się o pytanie: czy taki a taki fakt, będący przedmiotem opowieści, mógł zostać sfotografowany? Prasa codzienna od dawna stosuje fotografie jako poświadczenie autentyczności. Fotografie te, podobnie jak obrazy telewizyjne, przyczyniają się do zjawiska, które krytyk Roland Barthes (1915–1980) nazwał „efektem realności” (*L'effet de réel*). Na przykład w wypadku starych fotografii miast, zwłaszcza gdy ich powiększenia są umieszczane na ścianach, oglądający może mieć nieodparte wrażenie, że mógłby w daną fotografię wejść, by przechadzać się ulicami miasta<sup>1</sup>.

Problem z pytaniem Valéry'ego polega na tym, że implikuje ono kontrast między subiektywną narracją a „obiektywną” bądź „dokumentalną” fotografią. Pogląd ten jest powszechnie podzielany, a przynajmniej było tak do niedawna. Ideę obiektywności, wysuniętą przez pierwszych fotografów, uzasadniano tym, że na wystawionej na działanie światła płycie fotograficznej same obiekty pozostawiają ślady, toteż powstały w ten sposób obraz jest dziełem nie tyle ludzkich rąk, ile „ołówka natury”. Wyrażenie „fotografia dokumentalna” upowszechniło się w latach trzydziestych XX wieku w Stanach Zjednoczonych (nie długo po powstaniu terminu „film dokumentalny”) i oznaczało sceny z życia codziennego zwyczajnych ludzi, zwłaszcza biedoty, oglądane przez obiektyw przez takich fotografów, jak Jacob Riis (1849–1914), Dorothea Lange (1895–1965) czy Lewis Hine (1874–1940), który studiował socjologię na Uniwersytecie Columbia i nazywał swoją twórczość „fotografią społeczną”<sup>2</sup>.

Wszelako takie „dokumenty” (na przykład ilustracja 63) trzeba umieścić w kontekście. W przypadku fotografii nie zawsze przychodzi to łatwo, gdyż tożsamość modeli i fotografów nader często pozostaje nieznana, a same fotografie, które pierwotnie – w każdym razie dość często – wchodziły w skład jakiegoś cyklu, były i są wrywane z kontekstu przedsięwzięcia bądź albumu, w którym początkowo je prezentowano, i ostatecznie lądują w archiwach bądź muzeach. Mimo to w głośnych przypadkach, takich jak „dokumenty” tworzone przez Riisa, Lange czy Hine'a, można odczytać pewne informacje o kontekście społecznym i politycznym fotografii. Powstawały one jako materiały reklamowe w ramach kampanii reform społecznych podejmowanych przez takie instytucje, jak: Charity Organisation Society, The National Child Labour Committee czy California State Emergency Relief Administration. Z tego też powodu skupiały się one na takich tematach, jak praca dzieci, wypadki przy pracy czy życie w slumsach (fotografie miały podobny udział w akcjach likwidacji dzielnic nędzy w Anglii). Na ogół tego typu fotografie w zamiśle autorów miały przemawiać do sumień oglądających.

Tak czy owak dobór tematów, a nawet póź na pierwszych fotografiach często był podyktowany wzorcami stosowanymi w malarstwie, drzeworycie czy miedziorycie, z kolei fotografie powstające później cytowały fotografie wcześniejsze bądź nawiązywały do nich. Przesłanie niesie także tekstura fotografii. Przytoczmy Sarah Graham-Brown: „miękką sepia rozciąga niezmaconą aurę «rzeczy minionych», podczas gdy obraz czarno-biały może oddawać wrażenie surowej «rzeczywistości»”<sup>3</sup>.

Historyk filmu Siegfried Kracauer (1889–1966) swego czasu porównał Leopolda von Rankego (1795–1886), który przez długi czas był symbolem historii obiektywnej, z Louistem Daguerre'em (1787–1851), który żył w czasach mniej więcej mu współczesnych, by zauważyć, że historycy, podobnie jak fotografowie, przedstawiają te aspekty świata rzeczywistego, które świadomie wybrali. „Wszyscy wielcy fotograficy mieli swobodę wyboru motywu, kadru, ogniskowej, filtra, emulsji i ziarnistości odpowiednio do własnej wrażliwości. Czy nie tak samo było z Rankem?” Fotograf Roy Stryker w 1940 roku wyraził tę samą fundamentalną ideę: „Z chwilą, gdy fotograf obiera temat – pisał – zaczyna działać na podstawie osobistych sympatii, które są analogiczne do upodobań wyrażanych przez historyka”<sup>4</sup>.

Zdarza się, że fotografowie daleko wykraczają poza selekcję. Przed dekadą lat osiemdziesiątych XIX wieku, w epoce aparatów statywowych i dwudziestosekundowej ekspozycji, fotografowie – niezależnie od tego, czy pracowali w atelier, czy w plenerze – komponowali sceny, instruując modeli, gdzie mają stać i jak się zachowywać (podobnie wciąż robi się przy fotografiach grupowych). Scenki z życia codziennego tworzyli niekiedy, opierając się na powszechnie znanych konwencjach malarstwa rodzajowego, a zwłaszcza na holenderskich przedstawieniach gospód, chłopów, targów itp. (rozdział szósty). Wracając myślami do odkrycia fotografii przez brytyjskich historyków społecznych w latach sześćdziesiątych XX wieku, Raphael Samuel pisał, nie bez żalu, o „naszej całkowitej nieznajomości sztuczek wiktoriańskiej fotografii, zauważył, że „znaczna część tego, co tak pieczołowicie odtworzyliśmy i opatrzyliśmy tak drobiazgowymi (jak myśleliśmy) przypisami, była nieprawdziwa – malarska w genezie i intencjach, mimo iż dokumentalna w formie”. Tak oto, aby zrobić sławne zdjęcie dygocącego z zimna dziecka ulicy, fotograf O.G. Rejlander „zapłacił chłopcu z Wolverhampton pięć szylingów za pozowanie, odział go w łachmany i jak należy umazał mu twarz sadzą”<sup>5</sup>.

Niektórzy fotografowie dopuszczali się większych ingerencji niż inni, aranżując fotografowane obiekty i ludzi. I tak na przykład w zdjęciach z lat trzydziestych poświęconych tematyce biedy na amerykańskiej wsi Margaret Bourke-White (1904–1971), pracująca dla magazynów „Fortune” i „Life”, posunęła się dalej niż Dorothea Lange w ingerencji w fotografowaną rzeczy-

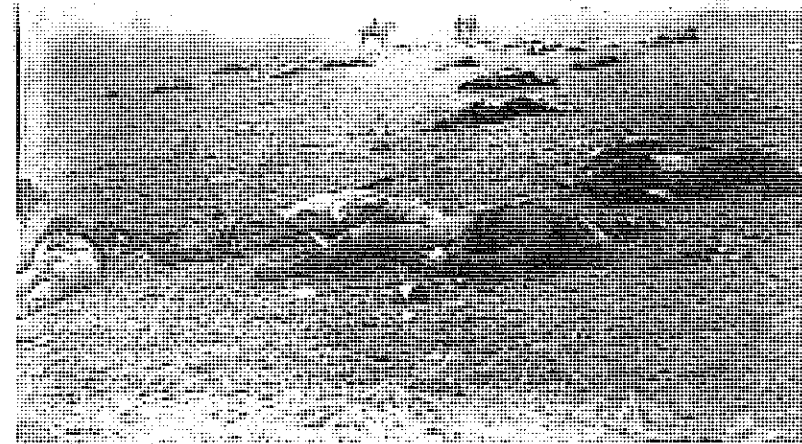
wistość. Niektóre „zwłoki” widoczne na fotografiach amerykańskiej wojny domowej (ilustracja 5) w rzeczywistości były „odgrywane” przez żywych żołnierzy, którzy zgodzili się pozować. Na podstawie podobnych zarzutów jest podważana autentyczność najslawniejszej fotografii hiszpańskiej wojny domowej, *Padającego żołnierza* Roberta Capy, po raz pierwszy opublikowanej w 1936 roku we francuskim czasopiśmie (ilustracja 4). Z tego i innych powodów utrzymuje się, że „fotografie nigdy nie są świadectwami historii: same są historyczne”<sup>6</sup>.

Opinia ta jest niewątpliwie zbyt surowa; podobnie jak inne rodzaje świadectw fotografie są i tym, i tym. Szczególną wartość przedstawiają na przykład jako świadectwo dawnej kultury materialnej (rozdział piąty). W przypadku fotografii ery edwardiańskiej, jak czytamy w historycznym wstępie do pewnego albumu, „widzimy, jak ubierali się bogaci, ich postury i obejście, rygorizm edwardiańskiej mody kobiecej, wymyślny materializm kultury, która wierzyła, że z zamożnością, statusem i mieniem powinno się otwarcie afiszować”. Określenie *candid camera* („ukryta kamera”, dosłownie: „obiektywny obiektyw”) trafia w samo sedno, choć obiektyw musi tkwić w czyichś rękach, a niektórzy fotografowie są bardziej obiektywni niż inni.

Nieodzowna okazuje się krytyka źródeł. Jak trafnie zauważył krytyk sztuki John Ruskin (1819–1900), jako świadectwo fotografie „są wielce



Ilustracja 4. Robert Capa, *Padający żołnierz*, 1936, fotografia



Ilustracja 5. Timothy O'Sullivan (negatyw) i Alexander Gardner (pozytyw), *Żniwo śmierci*, lipiec 1863, Gettysburg (*A Harvest of Death, Gettysburg, July, 1863*), plansza 36 ze *Szkicownika Gardniera ze zdjęciami z wojny* (*Gardner's Photographic Sketch Book of the War*), 2 tomy (Washington, DC 1865–1866)

przydatne, jeśli potrafisz je weryfikować”. Spektakularnym przykładem tego rodzaju weryfikacji jest stosowanie przez historyków – a uściślając, historyków średniowiecznego rolnictwa i monastycyzmu – fotografii lotniczej (pierwotnie będącej techniką rekonesansu wykorzystywaną podczas I i II wojny światowej). Zdjęcie lotnicze, „łączące informacje zawarte na fotografii z informacjami zaszyfrowanymi na planie” i rejestrujące różnice w ukształtowaniu powierzchni ziemi, które są niewidoczne z dołu, ujawnia układ pól uprawianych przez różne rodziny, lokalizacje opuszczonych wsi czy rozplanowanie opactw. Umożliwia ono rekonesans przeszłości<sup>7</sup>.

## Portret, lustro, forma symboliczna?

Tak jak w przypadku fotografii niejeden z nas odczuwa silną pokusę postrzegania portretów jako wiernych odwzorowań, kopii czy lustrzanych odbić modelu, czyli jego/jej wyglądu w określonym momencie. Tej pokusie należy się opierać z kilku powodów. Po pierwsze, portret malowany to gatunek artystyczny, który – tak jak inne gatunki – jest tworzony według zmieniającego się bardzo wolno systemu konwencji. Pozy i gesty modeli oraz rekwizyty lub przedmioty przedstawiane w ich sąsiedztwie opierają

się na schemacie i często są nasycone symbolicznym znaczeniem. W tym sensie portret to forma symboliczna<sup>8</sup>.

Po drugie, konwencjom gatunkowym przyświeca cel, a jest nim ukazanie pozującego w określony sposób, przeważnie w korzystnym świetle, aczkolwiek nie wolno zapominać, że Goya mógł mieć intencje prześmiewcze, malując sławny obraz *Rodzina Karola IV*. Żyjący w XV wieku książę Turbino, Federico III da Montefeltro, który stracił oko w turnieju rycerskim, zawsze był przedstawiany z profilu. O wysuniętej do przodu dolnej szczęce cesarza Karola V potomność dowiedziała się tylko dzięki niepocholebnym relacjom cudzoziemskich ambasadorów, malarze bowiem (między innymi Tycjan) tuszowali tę ułomność. Modele przed pozowaniem na ogół zakładają swoje najlepsze ubranie, toteż nierozsądne byłoby, gdyby historycy traktowali portrety jako źródło wiedzy o codziennym ubiorze.

Jest też prawdopodobne, że pozujący, zwłaszcza na portretach sprzed 1900 roku, starali się także robić dobre wrażenie, jeśli idzie o sposób zachowania się, wykonując odpowiednie gesty lub sprawiając, by zostali uwiecznieni w trakcie wykonywania niepospolicie eleganckich gestów. Portret jest zatem nie tyle malowanym odpowiednikiem „obiektywnego obiektywu”, ile zapisem czegoś, co socjolog Erving Hoffman opisał jako „prezentacja ja”: proces, w którym artysta i model przeważnie działają w porozumieniu. Konwencje autoprezentacji były mniej lub bardziej swobodne, zależnie od modelu/modelki i okresu. Na przykład w Anglii u schyłku XVIII wieku panowała, by tak rzec, „wystudiowana naturalność”. Można to zilustrować obrazem przedstawiającym sir Brooke’a Boothby’ego leżącego z książką na ziemi w leśnym uroczysku (ilustracja 51). Owa swoboda miała jednak pewne granice, czego dowodzi oburzenie, z jakim współcześni zareagowali na namalowany przez

Thomasa Gainsborough portret pani Thicknesse, która została ukazana z widocznymi pod spódnicą skrzyżowanymi nogami (ilustracja 6). Pewna dama skomentowała obraz tymi słowami: „Przykro by mi było, gdyby bliska mi osoba została przedstawiona w taki sposób”. Dla odmiany pod koniec XX stulecia taka sama poza, przyjęta przez księżną Dianę w sławnym portrecie Bryana Organa, może uchodzić za coś zupełnie zwyczajnego.



Ilustracja 6. Thomas Gainsborough, *Pani Philip Thicknesse, z domu Anne Ford (Mrs Philip Thicknesse, née Anne Ford)*, 1760, olej na płótnie, Cincinnati Art Museum

Przedstawiane w otoczeniu modeli akcesoria najczęściej służą wzmacnianiu ich autoprezentacji. Przedmioty te można postrzegać jako „rekwizyty” w teatralnym znaczeniu tego słowa. Antyczne kolumny symbolizują świetność starożytnego Rzymu, z kolei podobne do tronów krzesła przydają modelom majestatyczności.

Niektóre przedmioty symboliczne oznaczają konkretne role społeczne. Na iluzjonistycznym skądinąd portrecie pędzla Joshuy Reynoldsa trzymany przez modela ogromny klucz ma informować, że przedstawiony mężczyzna jest gubernatorem Gibraltaru (ilustracja 7). Pojawiają się tak-



Ilustracja 7. Joshua Reynolds, *Lord Heathfield, gubernator Gibraltaru (Lord Heathfield, Governor of Gibraltar)*, 1787, olej na płótnie, National Gallery, Londyn



że żywe rekwizyty. Na przykład w sztuce włoskiego odrodzenia ukazany na portrecie duży pies na ogół jest kojarzony z polowaniami, a więc także z arystokratyczną męskością, natomiast na portretach kobiet bądź par małżeńskich mały pies symbolizuje zapewne wierność (sugerując, że żona jest dla męża tym, czym pies dla człowieka)<sup>9</sup>.

Niektóre z tych konwencji przetrwały i uległy demokratyzacji w epoce portretu studyjnego, zaczynającej się w połowie XIX wieku. Maskując różnice między klasami społecznymi, fotografowie oferowali swoim klientom swoiste „tymczasowe uwolnienie od rzeczywistości”<sup>10</sup>. Portrety, zarówno malowane, jak i zdjęciowe, rejestrują nie tyle rzeczywistość społeczną, ile społeczne iluzje, nie zwyczajne życie, lecz zachowania upozowane. Mimo to z tego właśnie powodu dostarczają bezcennych świadectw każdemu, kto interesuje się historią kształtowania się nadziei, wartości i mentalności.

Takie świadectwa są szczególnie pouczające w przypadkach, gdy można badać portret w dłuższej perspektywie czasowej, a więc wychwytywać zmiany w sposobach przedstawiania tych samych ludzi, dajmy na to królów. Przykładowo portret Ryszarda II w Westminsterze ma niespotykane rozmiary, lecz wizerunek zasiadającego na tronie, ujętego frontalnie króla, z koroną na głowie i trzymającego w jednej dłoni berło, a w drugiej jabłko, był powszechnie spotykany na średniowiecznych monetach i pieczęciach. Sławny portret Ludwika XIV w szatach koronacyjnych pędzla Hyacinthe'a Rigauda (1659–1743), choć dziś może się wydawać sztywny, był świadomym krokiem w stronę swobody i naturalności, korona została bowiem w nim ukazana na poduszce, a nie na głowie króla, który na dodatek opiera się na berle, jakby było ono laską.

Portrety pędzla Rigauda zyskały rangę wzoru. Coś, co było wytworem inwencji, stało się konwencją. W ten sposób cykl francuskich portretów królewskich nawiązywał do stworzonego przez Rigauda wizerunku Ludwika XIV, ukazując Ludwika XV, Ludwika XVI (ilustracja 8) i Karola X Filipa wspartych w identyczny sposób na berle, być może dla uwypuklenia ciągłości dynastii bądź też zasugerowania, że kolejni władcy byli godnymi następcami Ludwika „Wielkiego”.

Po rewolucji lipcowej i zastąpieniu monarchii absolutnej monarchią konstytucyjną, nowy władca, Ludwik Filip, był natomiast rozmyślnie przedstawiany na skromną modłę, w mundurze Gwardii Narodowej zamiast w szatach koronacyjnych i bliżej poziomu oczu patrzącego niż było to powszechnym zwyczajem, aczkolwiek król w dalszym ciągu stoi na podium, wciąż mając za scenerię tron i zbyt kówną kotarę (ilustracja 9)<sup>11</sup>. Fakt, że artyści, modele i spora rzesza widzów zapewne znała poprzednie obrazy z tej serii, przydaje znaczenia najdrobniejszym nawet odstępstwom od pierwotnego wzorca.



Ilustracja 8. Joseph-Siffrede Duplessis, Ludwik XVI w szatach koronacyjnych (*Louis XVI en costume de sacre*), ok. 1770–1780, olej na płótnie, Musée Carnavalet, Paryż



Ilustracja 9. Francois Girard, akwatinta według oficjalnego portretu Ludwika Filipa pędzla Louisa Hersenta (oryginał wystawiony w 1831 roku, zniszczony w 1848 roku), Bibliothèque Nationale de France, Paryż

W XX wieku portret reprezentacyjny – pomijając takie świadome anachronizmy, jak portret Hitlera w kostiumie średniowiecznego rycerza (ilustracja 30) – uległ przeobrażeniom. Na przykład znajdujący się w Moskwie portret Stalina, *Poranek naszej ojczyzny* (1946–1948), pędzla Fiodora Szurpina, kojarzy dyktatora z nowoczesnością, symbolizowaną przez ukazane w tle traktory i słupy wysokiego napięcia oraz przez wschód słońca. Jednocześnie gatunek „portretu reprezentacyjnego” został zepchnięty w cień przez bieg wydarzeń w tym sensie, że w epoce opatrzonych autografami oficjalnych fotografii i ruchomego obrazu na szklanym ekranie w coraz większym stopniu uchodził za relikwyt przeszłości.

## Refleksja nad odzwierciedleniami

Obrazy malowane częstokroć przyrównuje się do okien i lusterek, a o przedstawieniach obrazowych przyjęło się mówić, że „odzwierciedlają” bądź „odbijają” świat widzialny lub rzeczywistość społeczną. Można by się nawet pokusić o stwierdzenie, że są niczym fotografie – wiemy już jednak, że zdjęcia nie stanowią idealnego odbicia rzeczywistości. W jaki sposób zatem fotografie mogą być wykorzystywane jako źródło historyczne? Odpowiedź na to pytanie – szczegółowo omówiona w dalszej części książki – można streścić w trzech punktach.

1. Dobra wiadomość dla historyków jest taka, że sztuka może dostarczać świadectw obrazujących przejawy rzeczywistości społecznej, które w tekstach są pomijane, przynajmniej w niektórych miejscach i okresach, jak w przypadku polowań w starożytnym Egipcie (zob. *Wprowadzenie*).
2. Zła wiadomość jest taka, że sztuka przedstawiająca nierzadko okazuje się mniej realistyczna niż się wydaje i raczej deformuje niż odzwierciedla społeczną rzeczywistość, przez co historycy niebiorący pod uwagę różnorodności intencji malarzy czy fotografów (nie wspominając o ich patronach i klientach) mogą się grubo mylić.
3. Wracając jednak do dobrych wiadomości, proces deformacji sam w sobie stanowi świadectwo zjawisk, do których poznania dąży wielu historyków: mentalności, ideologii i tożsamości. Wizerunek materialny, czyli dosłowny, to adekwatny znak mentalnego bądź metaforycznego „wyobrażenia” ja i innych.

Pierwszy punkt jest w miarę oczywisty, dwa następne zasługują z kolei na pewne uszczegółowienie. Paradoksalnie „zwrot obrazowy” dokonał się w historii w trakcie debaty, w której zakwestionowano obiegowe założenia

na temat związków między „rzeczywistością” a przedstawieniami (zarówno literackimi, jak i wizualnymi), w chwili, gdy określenie „rzeczywistość” coraz częściej ujmuje się w cudzysłów. W tym sporze krytycy tradycyjnych prawd przytoczyli „realistom” bądź „pozytywistom” kilka istotnych argumentów. Przykładowo zaakcentowali istotne znaczenie konwencji artystycznych oraz odkryli, że nawet styl znany w sztuce jako „realizm” posiada właściwą sobie retorykę. Zwrócili oni uwagę na ważność „punktu widzenia” na fotografiach i obrazach malarskich, punktu widzenia w dosłownym i metaforycznym znaczeniu tego określenia, oznaczającym zarówno miejsce w przestrzeni, z którego coś jest oglądane, jak i jakość, którą można nazwać „horyzontem umysłowym”.

Tak więc na pewnym poziomie przedstawienia obrazowe są źródłami niewiarygodnymi, czymś na kształt krzywych zwierciadeł. Ową niedogodność rekompensują jednak w ten sposób, że dostarczają pożytecznych świadectw na innym poziomie, dzięki czemu historycy mogą wspomnianą ułomność przekuć na atut. Na przykład obrazy stanowią niezbędne i zarazem zwodnicze źródło dla historyków mentalności, zainteresowanych milczącymi założeniami i świadomymi postawami. Obrazy wizualne są zwodnicze, ponieważ sztuka posiada sobie właściwe konwencje, podlega wewnętrznemu rozwojowi i jednocześnie reaguje na świat zewnętrzny. Świadectwo wizualne ma jednak kardynalne znaczenie dla historyków mentalności, a to dlatego, że obraz siłą rzeczy otwarcie mówi o kwestiach, które w tekstach częściej są pomijane. Przedstawienia obrazowe potrafią dawać świadectwo temu, co nie zostało wyrażone w słowach. Zniekształcenia i przeinaczenia spotykane w dawnych przedstawieniach to świadectwo niegdysiejszych punktów widzenia czy też „spojrzeń” (rozdział 7). Przykładowo średniowieczne mapy świata, jak sławna mapa z Herefordu ukazująca Jerozolimę w centrum świata, stanowią cenne świadectwo średniowiecznych wyobrażeń świata. Nawet sławny drzeworyt Jacopa de' Barbariego z początku XVI wieku przedstawiający Wenecję, na pierwszy rzut oka realistyczny, można interpretować – co zresztą się czyni – jako przedstawienie symboliczne, jako przykład „geografii umoralnionej”<sup>12</sup>.

Dziewiętnastowieczne wizerunki europejskich haremów (na przykład te malowane przez Ingres'a) zapewne nie powiedzą nam wiele – lub zgoła nic – o życiu codziennym w świecie islamu, lecz mają wiele do powiedzenia o świecie fantazji Europejczyków, którzy te obrazy tworzyli, nabywali bądź oglądali na wystawach czy w książkach (rozdział siódmy)<sup>13</sup>. Obrazy mogą więc umożliwiać potomnym wnikanie w zbiorową mentalność dawnych epok. Tak oto istniejący w Europie początków XIX wieku wizerunek pokonanego przywódcy symbolizował szlachetność bądź romantyczność przegranej, co stanowiło jeden ze sposobów, w jaki epoka ta postrzegała siebie

samą, a właściwie było jednym ze sposobów, w jaki widziały siebie pewne uprzywilejowane grupy.

Powyższa uwaga na temat elit wskazuje, że ze wszech miar mylące byłoby postrzegać sztukę jako prosty wyraz „ducha epoki” czy też *Zeitgeistu*. Historycy kultury często ulegają pokusie uznawania pewnych przedstawień obrazowych, choćby sławnych dzieł sztuki, za reprezentatywne dla okresu, w którym powstały. Pokusom nie zawsze należy się opierać, lecz ta obarczona jest założeniem, że okresy historyczne są na tyle jednorodne, by w taki właśnie sposób mógł je egzemplifikować jeden wizerunek. A przecież można się spodziewać, że w każdym okresie występowały kulturowe różnice i konflikty.

Można, rzecz jasna, skupić się na owych konfliktach, jak w wydanej w 1951 roku *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur* uczynił to Arnold Hauser (1892–1978)<sup>\*</sup>. Hauser dopatrywał się w obrazach malowanych licznymi odbiciami bądź wyrazów konfliktów społecznych, choćby między arystokracją a burżuazją bądź między burżuazją a proletariatem. W recenzji książki Hausera Ernst Gombrich zauważył, że takie ujęcie jest nadmiernie uproszczone, a wręcz nieprzyzwoicie redukcjonistyczne. Tak czy owak, przynosi ono większe korzyści jako objaśnienie ogólnych tendencji w twórczości artystycznej niż jako wykładnia konkretnych obrazów wizualnych<sup>14</sup>.

Są však inne sposoby omawiania potencjalnych związków między obrazami a kulturą (bądź kulturami czy też subkulturami), w której obrębie powstały. Co do świadectw obrazowych – ale też wielu innych rodzajów świadectw – świadkowie są najmniej wiarygodni, gdy mówią nam coś, czego oni sami – w tym przypadku artyści – nie wiedzą, że wiedzą. W głośnej dyskusji o miejscu zwierząt w społeczeństwie angielskim w epoce nowożytności Keith Thomas zauważył, że „na przedstawiających Cambridge miedziorytach Davida Longana z końca XVII wieku psy są wszędzie. [...] W sumie jest ich 35”. Coś, co rytownik i współcześni mu widzowie przyjmowali za rzecz oczywistą, staje się interesujące dla historyków kultury<sup>15</sup>.

## Uszy Morellego

Ten ostatni przykład ilustruje następną kwestię ważną zarówno dla historyków, jak i dla detektywów, mianowicie istotną rolę zwracania uwagi na szczegóły. Sherlock Holmes wyznał raz, że prowadzone przez siebie sprawa

<sup>\*</sup> 1951 rok to data angielskiego wydania tej książki, noszącego tytuł *The Social History of Art and Literature*. Zob. wyd. pol. A. Hauser, *Społeczna historia sztuki i literatury*, t. 1–2, tłum. J. Ruszczykówna, postłowie J. Starzyński, Warszawa 1974.

wy rozwiązywał dzięki baczeniu na najmniej istotne wskazówki i tropy, tak samo jak lekarz diagnozuje chorobę, biorąc pod uwagę pozornie błahe symptomy (co ma przypomnieć czytelnikowi, że twórca tej postaci, Arthur Conan Doyle, studiował medycynę). W swoim głośnym eseju porównującym podejście Sherlocka Holmesa ze strategią zastosowaną przez Zygmunta Freuda w *Psychopatologii życia codziennego*, włoski historyk Carlo Ginzburg uznał poszukiwanie nieistotnych tropów za paradygmat epistemologiczny, intuicyjną alternatywę dla analizy rozumowej. Wydaje się, że dawny kolega Ginzburga z Uniwersytetu Bolońskiego, Umberto Eco, nawiązuje do tegoż eseju w powieści *Imię róży* (1980), kiedy to zakonnik-detektywa, brata Wilhelma z Baskerville, przedstawia w chwili, gdy ten podąża tropem zwierzęcia. Podobną ideę wyraża język „śladów” zaproponowany przez holenderskiego historyka Gustaafa Reniera (*Wprowadzenie*)<sup>16</sup>.

Bacnym obserwatorem doniosłych detali, jak zauważył Ginzburg, był włoski znawca sztuki Giovanni Morelli (1816–1891). Uczony ten, legitymujący się wykształceniem medycznym, inspirował się – jak można domniemywać – pracą paleontologów, którzy próbują rekonstruować całe organizmy zwierząt z zachowanych szczątków kości, urzeczywistniając starożytną sentencję *ex ungue leonem* ([poznać] lwa po szponach). Morelli wypracował podobną metodę (określał ją mianem „eksperymentalnej”), służącą do identyfikowania autorów obrazów w przypadku kontrowersji wokół ich atrybucji.

Ta metoda, nazywana przez Morellego czytaniem „języka form”, polegała na starannym badaniu takich detali, jak kształt dłoni i uszu, przedstawianych przez każdego artystę – świadomie lub nie – w niepowtarzalny sposób. Pozwalała ona włoskiemu uczonemu identyfikować tak zwaną formę fundamentalną (*Grundform*) ucha bądź dłoni, dajmy na to u Botticellego czy Belliniego. Te formy można uznać za znamię autorstwa, które w przekonaniu Morellego stanowiły bardziej wiarygodne świadectwo niż dokumenty pisane. Conan Doyle mógł znać idee Morellego, a metoda włoskiego badacza fascynowała Jacoba Burckhardta.

Sławny szkic Aby'ego Warburga o sposobie przedstawiania ułożenia włosów i draperii przez Botticellego nie odsyła do Morellego, lecz można go postrzegać jako adaptację metody tegoż do celów historii kultury, adaptację, którą – jak sugeruje epigraf otwierający ów rozdział – Morelli by zaprobował. Ten właśnie model postaram się stosować w niniejszej książce, na tyle, na ile potrafię<sup>17</sup>.

Podobnie rozumował Siegfried Kracauer, kiedy twierdził, że na przykład analiza filmów niemieckich ujawniłaby na temat realiów życia w Niemczech coś, czego nie dałoby się uchwycić w innych źródłach. „Cały wymiar życia codziennego z jego nieskończone małymi poruszeniami i jego nie-

przelicznymi ulotnymi działaniami może ukazać tylko ekran; [...] filmy rozświetlają świat drobnostek, nieistotnych zdarzeń”<sup>16</sup>.

Interpretację przedstawień obrazowych na drodze analizy szczegółów nazwano „ikonografią”. Dokonania i problemy metody ikonograficznej zostaną rozpatrzone w następnym rozdziale.

## 2

## Ikonografia i ikonologia

Nasz australijski dzikus nie umiałby rozpoznać przedmiotu *Ostatniej Wieczery* – jemu obraz ten przekazałby tylko myśl o ożywionej biesiadzie’.

Erwin Panofsky

Nim podejmiemy próbę czytania obrazów „między wierszami” i używania ich w charakterze świadectwa historycznego, wielce roztropnie będzie zacząć od omówienia kwestii ich znaczeń. Ale czy znaczenia obrazów wizualnych można przełożyć na słowa? W poprzednim rozdziale była mowa o tym, że obrazy coś nam „mówią”. W pewnym sensie tak istotnie jest: obrazy są tworzone w celu komunikowania. W innym jednak sensie nie mówią nam nic, są nieodwołalnie nieme. Jak to ujął Michel Foucault: „To, co widzimy, nie mieści się nigdy w tym, co widzimy”<sup>17</sup>.

Obrazy, podobnie jak inne rodzaje świadectw historycznych, nie powstawały – przynajmniej w większości wypadków – z myślą o żyjącym w przyszłości historyku. Ich twórcy kierowali się sobie właściwymi intencjami i przesłaniami. Interpretacja tych przesłań jest znana jako „ikonografia” bądź „ikonologia”, które to terminy są używane synonimicznie, aczkolwiek, jak się przekonamy, niekiedy podlegają rozróżnieniu.

<sup>16</sup> Tłum. pol. za: E. Panofsky, *Ikonografia i ikonologia*, [w:] *Studia z historii sztuki*, wybór, oprac. i posłowie J. Białostocki, Warszawa 1971, s. 17–18 (przytłum.).

<sup>17</sup> Tłum. pol. za: M. Foucault, *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, tłum. T. Komendant, Gdańsk 2006, s. 22 (przytłum.).

## Idea ikonografii

Określenia „ikonografia” i „ikonologia” wprowadzono do historii sztuki w latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku. Ściśle jednak rzecz biorąc, zostały one wprowadzone ponownie, już bowiem wydany w 1593 roku sławny renesansowy leksykon obrazów pióra Cesarego Ripy nosił tytuł *Ikonologia*, termin „ikonografia” znajdował się z kolei w obiegu na początku XIX wieku. W latach trzydziestych XX wieku do użycia obu terminów przyłgnęło skojarzenie z reakcją przeciwko zasadniczo formalnej analizie obrazów malarskich w kategoriach kompozycji bądź barwy – kosztem tematyki. Praktyka ikonografii implikuje także krytykę założenia realizmu fotograficznego obecnego w naszej kulturze „pstrykania zdjęć”.

„Ikonografowie”, jak przyjęło się nazywać tych historyków sztuki, kładą nacisk na intelektualną treść dzieł sztuki, na zawartą w nich domyślnie filozofię bądź teologię. Niektóre z ich najgłośniejszych i najbardziej kontrowersyjnych twierdzeń odnoszą się do obrazów powstałych w Holandii między XV a XVIII wiekiem. Przekonują oni na przykład, że wychwalany realizm Jana van Eycka bądź Pietera de Hoocha (ilustracja 38) jest powierzchowny, kryjąc w sobie przesłanie religijne bądź moralne ukazywane za pomocą „zamaskowanego symbolizmu” przedmiotów codziennego użytku<sup>1</sup>.

Można by powiedzieć, że dla ikonografów obrazy malowane nie są tylko do patrzenia: są także do „czytania”. Dziś idea ta występuje powszechnie. Głośne wprowadzenie do filmoznawstwa nosi tytuł *How to Read a Film* (1977, „Jak czytać film”). Krytyk Roland Barthes (1915–1980) swego czasu wyznał z kolei: „Czytam teksty, obrazy, miasta, twarze, gesty, sceny itd.”. W rzeczywistości idea czytania obrazów ma długą historię. W tradycji chrześcijańskiej wyrażali ją ojcowie Kościoła, a w szczególności papież Grzegorz I Wielki (rozdział trzeci). Francuski artysta Nicolas Poussin (1594–1665) pisał o swoim obrazie przedstawiającym Izraelitów zbierających mannę: „przeczytajcie tę historię i ten obraz” (*lisez l'histoire et le tableau*). W tym samym duchu francuski historyk sztuki Émile Mâle (1862–1954) pisał o „czytaniu” katedr.

## Szkoła Warburga

Do sformowania się najślawniejszej grupy ikonografów doszło w Hamburgu w okresie poprzedzającym objęcie władzy przez Hitlera. W jej skład wchodził: Aby Warburg (1866–1929), Fritz Saxl (1890–1948), Erwin

Panofsky (1892–1968) i Edgar Wind (1900–1971) – wszyscy wymienieni byli uczonymi legitymującymi się gruntownym wykształceniem klasycznym i szerokimi zainteresowaniami w zakresie literatury, historii i filozofii. Do kręgu hamburskiego należał także filozof Ernst Cassirer (1874–1975) dzielący z nimi zainteresowanie jego przedstawicieli formami symbolicznymi. Po 1933 roku Panofsky wyemigrował do Stanów Zjednoczonych. Saxl, Wind – a nawet Instytut Warburga, o czym była już mowa – znaleźli z kolei schronienie w Anglii, w ten sposób szerzej upowszechniając wiedzę na temat metody ikonograficznej.

Głoszone przez grupę hamburską podejście do obrazów podsumował Panofsky. Uczynił to w głośnym eseju, opublikowanym po raz pierwszy w 1939 roku, w którym wyróżnił trzy poziomy interpretacji odpowiadające trzem poziomom znaczenia samego dzieła<sup>2</sup>. Pierwszym z tych poziomów był opis ikonograficzny zajmujący się „znaczeniem pierwotnym lub naturalnym” i polegający na identyfikowaniu naturalnych obiektów (takich jak drzewa, budynki, zwierzęta i ludzie) i zdarzeń (posiłków, bitew, procesji itd.). Drugi poziom to analiza ikonograficzna *sensu stricto*, odnosząca się do „znaczenia wtórnego lub umownego” (na przykład ustalenie, że przedstawiony posiłek to Ostatnia Wieczerza, a oglądana bitwa to Waterloo).

Ostatni, trzeci poziom to interpretacja ikonologiczna, odróżniana od ikonografii ze względu na to, że skupia się na „znaczeniu wewnętrznym”, innymi słowy, na „tych podstawowych zasadach, które odślaniają fundamentalną postawę narodu, okresu historycznego, klasy, przekonań religijnych lub filozoficznych, wartościowane przez pewną osobowość i skupione w jednym dziele”. To na tym poziomie obrazy stanowią dla historyków kultury użyteczne, nieodzowne wręcz źródło. Poziom ikonologiczny szczególnie żywo interesował Panofskiego w eseju *Architektura gotycka i scholastyka* (1951)<sup>3</sup>, w którym zgłębiał analogie między systemami filozoficznym i architektonicznym w XII i XIII wieku.

Te wyróżnione przez Panofskiego poziomy obrazowe korespondują z trzema poziomami literackimi wyodrębnionymi przez filologa klasycznego Georga Friedricha Asta (1778–1841), pioniera sztuki interpretacji tekstu („hermeneutyki”): poziomem dosłownym, czyli gramatycznym, poziomem historycznym (związanym ze znaczeniem) oraz poziomem kulturowym, dążącym do uchwycenia „ducha” (*Geist*) antyku i innych okresów. Innymi słowy, Panofsky i jego koledzy stosowali bądź adaptowali do badania obrazów swoiście niemiecką tradycję interpretacji tekstu.

<sup>1</sup> Tłum. pol. za: E. Panofsky, *Ikonografia i ikonologia*, s. 13 (przyp. tłum.).

<sup>2</sup> Wyd. pol. w: *Studia z historii sztuki* (przyp. tłum.).

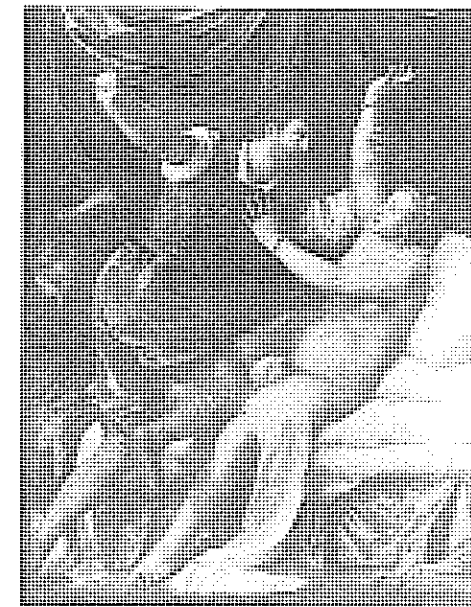
Czytelnicy winni pamiętać o tym, że późniejsi historycy sztuki, którzy przejęli termin „ikonologia”, niekiedy stosują go inaczej niż Panofsky. Przykładowo w przekonaniu Ernsta Gombricha ta nazwa odnosi się do odtwarzania programu obrazowego, co stanowi istotne zacieśnienie jego znaczenia i wiąże się z żywionym przez Gombricha podejrzeniem, że ikonologia Panofskiego była tylko innym mianem dążenia do odczytywania obrazów jako świadectwa *Zeitgeistu*. Dla holenderskiego uczonego Eddy’ego de Jongha ikonologia jest „próbą wyjaśniania przedstawień w ich kontekście historycznym, w powiązaniu z innymi zjawiskami kultury”<sup>3</sup>.

Panofsky kategorycznie utrzymywał, że obrazy są częścią większej kultury i nie mogą być rozumiane bez wiedzy o tejże kulturze, a zatem, przytaczając jego sugestywny argument: „Nasz australijski dzikus nie umiałby rozpoznać przedmiotu *Ostatniej Wieczery* – jemu obraz ten przekazałby tylko myśl o ożywionej biesiadzie”. Większość czytelników z pewnością znalazłaby się w podobnej sytuacji, gdyby obcowiała z metaforą religijną hinduizmu bądź buddyzmu (rozdział trzeci). By móc interpretować przesłanie, należy się zapoznać z kodami kultury.

Na analogicznej zasadzie, bez jako takiego obycia z kulturą antyczną, nie możemy odczytywać wielu zachodnich obrazów malarskich, wychwytywać odniesień do epizodów z mitologii greckiej bądź historii cesarstwa rzymskiego. Jeśli na przykład nie wiemy, że młodzieniec w sandałach i szpiczastym nakryciu głowy na *Wiosnie* Botticellego (*La Primavera*, ilustracja 10) to Hermes (czy też Merkury) lub że trzy tańczące dziewczęta to trzy Gracje, zapewne nie odgadniemy znaczenia tego obrazu (a nawet jeśli o tym wiemy, pojawią się inne problemy). Kiedy z kolei nie zdajemy sobie



Ilustracja 10. Detal ukazujący Merkurego i Gracje, Botticelli, *Wiosna*, ok. 1482, tempera na drewnie, Galleria degli Uffizi, Florencja

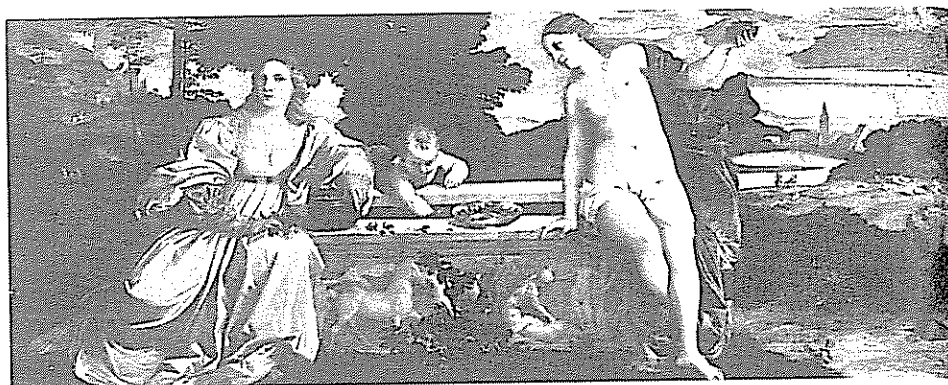


Ilustracja 11. Tycjan, *Gwałt na Lukrecji*, 1571, olej na płótnie, Fitzwilliam Museum, Cambridge

sprawy, że bohaterami sceny gwałtu zilustrowanej przez Tycjana (ilustracja 11) są królewicz Sekstus Tarkwiniusz i rzymska patrycjuszka Lukrecja, umyka nam sens tej historii, opowiedzianej przez rzymskiego historyka Tytusa Liwiusza w celu ukazania cnoty Lukrecji (która dla zniwoczenia wstydu odebrała sobie życie) i wyjaśnienia, dlaczego Rzymianie wygnali rodzinę królewską i założyli republikę.

## Metoda na przykładzie

Do największych dokonań szkoły Warburga należy interpretacja malarstwa włoskiego odrodzenia. Rozważmy tak zwaną *Miłość niebiańską i miłość ziemską* Tycjana (ilustracja 12). Na poziomie opisu preikonograficznego widzimy, na tle krajobrazu, dwie kobiety (jedną nagą, drugą ubraną), niemowlę i grobowiec służący za fontannę. Gdy przejdziemy w sferę ikonografii, stwierdzimy, że dla osoby obeznej ze sztuką odrodzenia rozpoznanie w dziecku Kupidyna powinno być, by tak rzec, dziecinnie łatwe, natomiast zupełnie inaczej przedstawia się kwestia odszyfrowania reszty obrazu. Ważnej wskazówki co do tożsamości obu kobiet dostarcza ustęp z dialogu Platona *Uczta*, mianowicie mowa Pauzanasza na temat dwóch Afrodyt: „niebiańskiej” i „wszetczej”, które filozof humanistyczny Marsilio Ficino



Ilustracja 12. Tycjan, *Miłość niebiańska i miłość ziemską*, 1514, olej na płótnie, Galleria Borghese, Rzym

zinterpretował jako symbole umysłu i materii, intelektualnej miłości i fizycznego pożądania.

Na poziomie głębszym, ikonograficznym, malowidło to doskonale ilustruje entuzjazm, jaki Platon i jego kontynuatorzy budzili w tak zwanym ruchu neoplatonickim włoskiego odrodzenia. Zarazem użycza ono ważkiego dowodu na znaczenie tego prądu umysłowego na początku XVI wieku w środowisku Tycjana w północnych Włoszech. Recepcja tego obrazu mówi nam coś także o historii postrzegania nagości, mianowicie o przejściu od gloryfikacji do podejrzliwości. We Włoszech początków XVI wieku (podobnie jak w Grecji czasów Platona) do rzeczy naturalnych należało łączenie miłości niebiańskiej z nagą kobietą, nagość postrzegano bowiem pozytywnie. W XIX wieku w wyniku zmian w pojmowaniu nagości, a zwłaszcza nagości kobiecej, dla widzów stało się oczywiste – można rzec, zgodne ze zdrowym rozsądkiem – że odziana Wenus symbolizowała wówczas świętą miłość, a nagą kobietę kojarzono z *profanum*. Częstotliwość występowania przedstawień nagiego ciała we Włoszech epoki renesansu, w porównaniu z ich rzadkością w średniowieczu, daje nam następną wskazówkę na temat zmian w postrzeganiu ciała w owych okresach.

Gdy wyjdziemy poza ramy interpretacji i skupimy się na metodzie, jakiej są odzwierciedleniem, nasuną się trzy kwestie. Po pierwsze, podejmując próbę rekonstruowania, jak to się często nazywa, programu „ikonograficznego”, uczeni nierzadko zestawiają obok siebie przedstawienia obrazowe rozdzielone przez okoliczności, obrazy malarskie, które w pierwotnym zamysle miały być czytane razem, lecz obecnie są rozproszone po muzeach i galeriach w różnych zakątkach świata.

Po drugie, ikonografowie muszą mieć zmysł obserwacji detalu, nie tylko po to, aby móc identyfikować artystów, o czym przekonywał Morelli (rozdział pierwszy), lecz także po to, by rozpoznawać znaczenia kulturowe. Morelli także zdawał sobie z tego sprawę i w dialogu, jaki napisał gwoźli objaśnienia swojej metody, stworzył postać sędziwego mądrego florentczyka, który mówi bohaterowi, że twarze ludzi na portretach ujawniają historię ich epoki, „jeśli tylko się wie, jak ją czytać”. Analizując *Miłość niebiańską i miłość ziemską*, Panofsky zwrócił uwagę na ukazane na drugim planie króliki i uznał je za symbole płodności. Wind skoncentrował się z kolei na reliefach dekorujących fontannę, przedstawiających między innymi chłostanego mężczyznę i nieokiełzanego konia, interpretując je jako odniesienia do „pogańskich obrzędów miłosnej inicjacji”<sup>4</sup>.

Po trzecie, ogólnie przyjęty wśród ikonografów tryb postępowania polega na zestawianiu tekstów i innych przedstawień obrazowych z obrazem, który interpretują. Niektóre teksty występują na samych obrazach, w formie etykiet i inskrypcji, czyniąc z obrazu – by przytoczyć określenie historyka sztuki Petera Wagnera – „ikonotekst”, który czytelnik może „czytać” zarówno literalnie, jak i metaforycznie. Dobór tekstów towarzyszących służy historykom klarowaniu znaczenia obrazu. Warburg w swojej interpretacji *Wiosny* Botticellego zauważył na przykład, że rzymski filozof Seneka kojarzył Merkurego z Gracjami, że renesansowy humanista Leon Battista Alberti zalecał malarzom, by Gracje trzymały się za ręce, oraz że – poczynając od epoki Botticellego – we Florencji znajdowało się w obiegu wiele medali z wizerunkiem Gracji<sup>5</sup>.

Skąd mamy pewność, że te zestawienia są właściwe? Czy artyści odrodzenia mogli znać mitologię starożytną? Ani Botticelli, ani Tycjan nie odebrali formalnego wykształcenia i jest mało prawdopodobne, by czytali Platona. Odpierając ten zarzut, Warburg i Panofsky sformułowali hipotezę humanisty-doradcy, który opracowywał artystom program ikonograficzny składający się ze skomplikowanych obrazów. Świadczenia dokumentalne takich programów są spotykane raczej rzadko, ale malarze włoskiego odrodzenia mieli kontakty z przedstawicielami humanizmu, Botticelli – z Marsillem Ficino, a Tycjan – z Pietrem Bembo. Uprawnione wydaje się zatem twierdzenie, że w twórczości tych artystów można dostrzec wiele aluzji do kultury starożytnych Rzymian i Greków.

## Metoda poddana krytyce

Metodzie ikonograficznej często zarzuca się, że jest zbyt intuicyjna, zbyt spekulatywna, by można było na niej polegać. Programy ikonograficzne zachowują się niekiedy w dokumentach archiwalnych, lecz przeważnie trzeba je zrekonstruować na podstawie samych obrazów, wobec czego znaczenie różnych pasujących do siebie elementów układanki, jakkolwiek żywe, jest raczej subiektywne. Jak można sądzić po niekończącej się sadze nowych interpretacji *Wiosny*, łatwiej zidentyfikować elementy obrazu, niż zgłębić logikę powiązań między nimi. Ikonologia jest jeszcze bardziej spekulatywna i istnieje ryzyko, że ikonologowie będą odkrywać w obrazach dokładnie to, o czym z góry wiedzieli, że w nich istnieje: *Zeitgeist*.

Metodę ikonograficzną można także krytykować za pomijanie wymiaru społecznego, jej niewrażliwość na kontekst społeczny. Intencją Panofskiego – znanego ze swojej obojętności, a nawet awersji wobec społecznej historii sztuki – było odkrywanie owego niepowtarzalnego znaczenia obrazu, bez pytania o to, dla kogo owo znaczenie jest takie, jakie jest. A przecież artysta, zlecający wykonanie dzieła patron i inni współcześni odbiorcy dzieła nie musieli spoglądać na dany obraz w ten sam sposób. Nie można zakładać, że idee zaprzętały ich wszystkich w takim samym stopniu jak humanistów i ikonografów. Na przykład król Hiszpanii Filip II zlecił Tycjanowi (ok. 1485–1576) namalowanie scen z mitologii starożytnej. Przekonująco dowodzi się, że Filip interesował się nie tyle neoplatonickimi alegoriami czy wyobrażeniami konkretnych mitów, ile obrazami pięknych kobiet. W swoich listach do króla Tycjan określał swoje obrazy mianem „poezji”, nie czyniąc żadnych odniesień do idei filozoficznych<sup>6</sup>.

Właściwie nierozsądnie byłoby przyjmować, że antyczne aluzje – których rozpoznawanie sprawiało taką radość Panofskiemu, samemu będącemu humanistą – doceniała większość widzów żyjących w XV i XVI wieku. Bywa, że teksty dostarczają cennych dowodów nieporozumień, na przykład sytuacji, gdy współcześni odbiorcy dzieła mylili jakiegoś boga bądź boginię z inną postacią lub gdy osoba więcej wiedząca o chrześcijaństwie niż o tradycji antycznej brała skrzydlatą Wiktoria za anioła. Jak ku swej konsternacji przekonywali się niekiedy misjonarze, ludy nawrócone na chrześcijaństwo zachowywały skłonność do postrzegania chrześcijańskich wizerunków przez pryzmat własnych tradycji, przykładowo identyfikując Matkę Boską z buddyjską boginią Guanyin lub z aztecką „matką bogów”, Tonantzin, czy też upatrywania w świętym Jerzym odpowiednika Oguna, zachodnioafrykańskiego boga wojny.

Inny problem związany z metodą ikonograficzną polega na tym, że jej zwolennicy często nie poświęcają dostatecznej uwagi różnorodności obrazów. Panofsky i Wind przejawiali bezbłędne wyczucie malowanych alegorii, lecz obrazy nie zawsze mają wymowę alegoryczną. Jak się przekonamy, kwestia tego, czy sławne siedemnastowieczne holenderskie scenki rodzajowe niosą ukryte znaczenie, wciąż budzi kontrowersje (rozdział piąty). Wyzwanie metodzie ikonograficznej rzucił James Whistler, który namalowany przez siebie portret liverpoolskiego armatora opatrzyl tytułem *Kompozycja czarna*, jak gdyby kierował się zamierzeniem nie przedstawieniowym, lecz czysto estetycznym. Konieczne może się okazać dostosowanie metody ikonograficznej do opisu malarstwa surrealistycznego, bowiem tacy twórcy jak Salvador Dali (1904–1989) odrzucali samą ideę spójnego programu i zamiast tego dążyli do wyrażania skojarzeń nieświadomego umysłu. O takich malarzach jak Whistler, Dali czy Monet (poniżej) można powiedzieć, że wymykają się interpretacji ikonograficznej.

Ta konstatacja prowadzi do ostatniego zarzutu pod adresem omawianej metody, mianowicie że jest ona zbyt literacka czy też logocentryczna (w tym sensie, że zakłada, iż obrazy ilustrują idee) oraz że uprzywilejowuje treść kosztem formy, humanistę-doradcę kosztem malarza bądź rzeźbiarza. Te przesłanki budzą wątpliwości. Wpierw, forma z pewnością jest częścią przesłania. Po wtóre, obrazy częstokroć nie tylko komunikują przesłanie *sensu stricto*, ale też wywołują emocje.

Co do ikonologii, wielokrotnie wskazywano na niebezpieczeństwa wpływające z założenia, że obrazy wyrażają „ducha epoki”; na tę możliwość zwracał uwagę Ernst Gombrich w swojej krytyce Arnolda Hausera i Johana Huizingi, a także Erwin Panofsky. Nierozsądnie byłoby zakładać homogeniczność kulturową epoki. W przypadku Huizingi, który z literatury i malarstwa epoki wysnuł obecność upodobania do makabry i aberracji w późnośredniowiecznej Flandrii, jako kontrprzykład często przywołuje się twórczość Hansa Memlinga (ok. 1435–1494), malarza, który w XV wieku cieszył się „powszechnym podziwem”, lecz nie zdradzał obecnych u kolegów po piędzlu „niezdrowych predylekcyj”<sup>7</sup>.

Krótko mówiąc, konkretnej metodzie interpretowania obrazów wypracowanej na początku XX wieku można zarzucać to, że pod pewnymi względami jest nazbyt precyzyjna bądź wąska, a pod innymi nazbyt nieściśła. Omawianie jej w kategoriach ogólnikowych niesie ryzyko zbagatelizowania różnorodności obrazów, a tym bardziej różnorodności pytań historycznych, na które można znaleźć odpowiedzi za pomocą obrazów. Historycy, dajmy na to techniki, i historycy mentalności podchodzą do obrazów, mając różne potrzeby i oczekiwania. Następne rozdziały skoncentrują się więc na takich dziedzinach życia, jak religia, władza, struktury społeczne i wydarzenia.