

Krzysztof Lipowski

Przekroczyć *ut pictura poesis*. Próba nowego odczytania obrazów Bronisława Linkego w oparciu o projekt metodologiczny W.J.T. Mitchella

*Nasza lektura dawnych tekstów i obrazów
jest nieuchronnie przeobrażana przez nasze
doświadczenia z telewizją i kinem.*

W.J.T. Mitchell

Zagadnienia „słowo/obraz” w ujęciu W.J.T. Mitchella

W słynnym artykule noszącym tytuł *Zwrot piktorialny (The Pictorial Turn)* z roku 1992 amerykański badacz William J. Thomas Mitchell wystąpił z postulatem, jak zauważa Hans Belting, „postlingwistycznego i postsemiotycznego ponownego odkrycia obrazu”². W artykule tym amerykański badacz pisze, że: „kluczowym posunięciem w rekonstrukcji ikonologii jest porzucenie nadziei na naukową teorię oraz etap starcia pomiędzy «ikoną» a «logosem» w odniesieniu do zagadnień takich jak współzawodnicstwo malarstwa, literatury oraz sztuk pokrewnych. [...] Podstawowy argument mojej *Iconology*³ polegał na tym, że sama nazwa owej «nauki o obrazach» niesie piętno antycznego podziału i głębokiego paradoksu, który nie może zostać wymazany spośród jej działań”⁴. W przywołanych zdaniach nie tylko pobrzmiewa echo dekonstrukcjonizmu, ale też krystalizuje się wyraźna opozycja między „ikoną” a „logosem”, którą w książce *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation* (1994) Mitchell będzie się starał przezwyciężyć.

W *Picture Theory* zagadnieniu słowo/obraz poświęcony jest rozdział noszący tytuł: *Wychodząc poza porównanie: obraz, tekst i metoda (Beyond Comparison: Picture, Text, and Method)*⁵. Eksplikowany projekt metodologiczny obejmuje swym zasięgiem nie tylko „sztuki siostrzane”, czyli malarstwo i literaturę, ale także film i fotografię, jednym słowem – media.

Jak wyznaje autor na początku rozdziału *Wychodząc poza porównanie: obraz, tekst i metoda*: „jeden z moich celów polega na tym, by otworzyć tradycyjne problemy międzyartystycznego porównania na nowe opisy”⁶. Mitchell rozpoczyna swe rozważania od

krytyki metody komparatystycznej badania sztuk siostrzanych, stwierdzając, że: „zbyt dużych fal metoda ta nie wywołuje”⁷. Mogłoby się wydawać, że „europejska semiotyka” oferuje alternatywę względem pragmatyzmu amerykańskiego modelu międzyartystycznego porównania. Tak jednak nie jest – i jak pisze Mitchell: „wyzwanie polega na tym, by całą problematykę obraz/słowo [...] napisać na nowo i znaleźć krytyczne postępowania, które pomogą zaostrzyć sens połączeń”⁸. Dla amerykańskiego badacza dominujące tropy w rodzaju: czas i przestrzeń, konwencja i natura, ucho i oko, nie stanowią stabilnej podstawy dla studiów nad słowem i obrazem. Przedmiot badań, jakim jest obraz/tekst, należy traktować jako: „dosłowną materialną konieczność, dyktowaną przez konkretne formy aktualnych praktyk reprezentacji”⁹.

Jak zatem Mitchell proponuje badać relację słowo/obraz? W zarysie metodologicznego projektu czytamy: „można i trzeba zejść z drogi pułapce porównywania. Najważniejsze, czego można się nauczyć, badając złożone dzieła, jak np. Blake’a [...] to to, że porównywanie nawet w przypadku studiowania relacji obraz–tekst¹⁰ nie jest koniecznym warunkiem postępowania [podkr. to i następne Mitchella – K.L.]”¹¹. Dla amerykańskiego naukowca porównywanie sztuk siostrzanych (czyli na przykład znajdowanie podobieństw i różnic między wierszami i obrazami) jest: „nie-tematem bez rzeczywistej metody i prawdziwego obiektu badań. [...] Problem obraz/tekst nie jest samym czymś, co zostaje skonstruowane «pomiędzy» sztukami, mediami albo różnymi formami reprezentacji, lecz jest nieuniknionym problemem wewnątrz pojedynczych sztuk i mediów¹². Krótko mówiąc, wszystkie sztuki są «złożone» (składają się z tekstu i obrazu); wszystkie media są mixed media, które łączą różne kody, dyskursywne konwencje, kanały i sensoryczne i kognitywne modusy”¹³.

Pisząc o mieszanym charakterze mediów, Mitchell opiera się na ustaleniach Jacques’a Derridy. Badacz przyznaje, że przekonanie Derridy o dwuznacznym statusie pisma jako obrazu/słowa jest jednym z dwóch głównych tematów jego *Grammatologii*¹⁴. Dla Mitchella, podobnie jak pisanie wkracza na pole wizualnej reprezentacji, tak też: „czyste, wizualne reprezentacje inkorporują tekstualność¹⁵ w sensie całkiem dosłownym. I odwrotnie, czyste teksty, skoro tylko są w widzialnej postaci drukowane bądź pisane, inkorporują całkiem dosłownie wizualność. Medium pisma dekonstruuje w każdym przypadku, czy z perspektywy tego, co wizualne bądź werbalne, możliwość czystego obrazu lub czystego tekstu. [...] Pismo jest, w swej fizycznej graficznej formie, nierozłącznym zszyciem tego, co wizualne i werbalne. Pismo jest samym ucieleśnieniem «obrazosłowa»”¹⁶. Mitchell znosi konsekwentnie określenia „wyłącznie” obrazowe i „wyłącznie” tekstualne.

W dalszej części rozdziału *Wychodząc poza porównanie: obraz, tekst i metoda* autor polemizuje z mocno zakorzenionym przekonaniem o czystości malarstwa¹⁷, wskazując na moralny charakter tychże zarzutów¹⁸, jak też odpowiada na ewentualne zarzuty dotyczące wizualności w literackim dyskursie¹⁹.

Dla amerykańskiego badacza złożeniu „obraz/słowo” towarzyszy heterogeniczna konstrukcja składająca się z przedstawienia i dyskursu. Czystość zatem, obrazu od słowa, jak i słowa od obrazu, jest utopijna i niemożliwa. Owa decentralizacja obrazu ma dla Mitchella kilka praktycznych konsekwencji: „anuluje konieczność porównywania, które towarzyszy modelowi jasno zróżnicowanych systemów [...] oraz pozwala na krytyczne otwarcie się na rzeczywistą pracę nad reprezentacjami i dyskursem”²⁰.

W dalszej części swego metodologicznego projektu Mitchell formułuje pytania, które, w związku z jego koncepcją tego, co wizualne i werbalne, należałoby postawić: „Nie istnieje przymus, [...], by porównywać to, co namalowane, z tekstem, nawet jeśli istnieje

przykład, że tekst bezpośrednio (albo pośrednio) w obrazie jest reprezentowany. Na czym jednak zależy, to to, by wyszukać [odpowiedzi na pytanie – K.L.], jaki rodzaj tekstualności namalowany obraz wyznacza (lub zataja) i w imieniu jakich wartości. Widocznym dostępem do «tekstu na namalowanym obrazie» jest pytanie o tytuł. Jaki rodzaj tytułu jest na obrazie, gdzie jest on zlokalizowany (w środku, na zewnątrz lub na obrazowej ramie)? [...] Dlaczego wiele współczesnych obrazów zostaje nazwanych «Bez tytułu»²¹.

W dalszej części swych rozważań Mitchell przytacza różne rodzaje tekstualności obecne w malarstwie: „Obraz, który (obok innych przedmiotów) przedstawia tekst (otwartą książkę na holenderskim obrazie); obraz, na którym słowa i litery nie są przedstawione na powierzchni obrazu, lecz na nim wpisane, jak na chińskich kaligraficznych krajobrazach albo na wielkich płótnach Anzelm Kiefera; obraz w rodzaju klasycznego obrazu historycznego, który niczym filmowa stopklatka lub epizod z teatralnej sztuki przedstawia pewne wydarzenie z historii; obraz, w którym słowa «odzywają się» do obrazu [...] (Magritte’a napis: «To nie jest fajka»); obraz, który jest skomponowany wokół językowego «znaku pisma» – coś w rodzaju hieroglify lub ideogramu, jak u Paula Klee; lub też obraz, który unika każdego ozdobienia, referencji, narracyjności albo czytelności na korzyść czystej, nie dającej się odczytać wizualności»²².

Badacza analizującego związki pomiędzy obrazem a słowem powinno, zdaniem Mitchella, zainteresować: „wejście języka w piktorialne pole (bądź też jego zniknięcie z niego). [...] Teksty, które do takiego porównywania z obrazem nadają się, nie muszą sięgać daleko po historyczne lub systemowe analogie. One znajdują się już w obrazie, i może najgłębiej wtedy, gdy są całkowicie nieobecne, gdy wydają się niewidoczne i niesłyszalne. [...] Z drugiej strony wizualne reprezentacje, które pasują do określonego dyskursu, nie potrzebują być importowane: one są ze słowami immanentnie związane, składają się na jego tkankę z opisu, narracyjnego «widzenia», przedstawionych obiektów i miejsc, są w metaforach»²³.

Zaproponowany projekt metodologiczny nie jest zakończony. Autor sugeruje, by przedstawiony model „obraz/słowo” postrzegać nie jako szablon, lecz rodzaj dźwigni. Jednak najlepiej, zdaniem Mitchella, „byłoby opisać ten problem jako teoretyczną figurę²⁴, coś na kształt *différance* Derridy, jako miejsce dialektycznego napięcia»²⁵.

Otwarcie się na heterogeniczny charakter obrazu, rozumianego jako „obrazotekst”, oznacza otwarcie się na obrazy, które są czymś więcej niż tylko nośnikami znaczenia. W dyskursywnej analizie staje się konieczne ujęcie wielopłaszczyznowości odbioru i – co z tym się wiąże – zbadanie, w czym tkwi tak naprawdę siła obrazów.

Metodologiczny projekt obraz/tekst Williama J. Thomasa Mitchella, otwierając liczne pytania, wyznacza też nowy obszar poszukiwań, podobnie jak projekt antropologii obrazu Hansa Beltinga, próby przeformułowania historii sztuki podejmowane przez Horsta Bredekampa czy też proponowany przez Gottfrieda Boehma *Iconic Turn*.

Morze czerwonego koloru

„Uwielbiał morze i kiedy pierwszy raz po wojnie zobaczył je znowu, odbyło się to z rytuałem upragnionego a intymnego spotkania»²⁶ – wspomina na kartach *Notatek* żona Bronisława Linkego. Motyw akwaticzny w twórczości tego artysty pojawiał się często na małych kartkach papieru, by później trafić do rąk przyjaciół. Jest jednak też

Linke autorem obrazu, gdzie wspomniane uwielbienie morza połączone zostało z tematyką katastroficzną, której środki wyrazu artysta wypracował do perfekcji. To obraz noszący tytuł *Morze krwi* z roku 1952, inspirowany prozą Alfreda Kubina. Obraz ten, wraz z namalowanymi później pracami pt. *Cyrk* i *Autobus* tworzą apokaliptyczny tryptyk, składający się na narrację o końcu ludzkości.



Morze krwi (1952) (ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie)

Spróbujmy odczytać *Morze krwi* przy pomocy metodologicznego projektu W.J.T. Mitchella, próbując przekroczyć tym samym formułę *ut pictura poesis*. Zgodnie z tym, co amerykański badacz zapisał w rozdziale *Wychodząc poza porównanie: obraz, tekst i metoda* (*Beyond Comparison: Picture, Text, and Method*), analizę obrazu Linkego należy rozpocząć od tytułu. Albowiem to właśnie tytuł jest: „widocznym dostępem do «tekstu na namalowanym obrazie»”²⁷. Odautorski tytuł, umieszczony na odwrocie obrazu, brzmi: *Morze krwi*. Patrząc na obraz, powinniśmy wiedzieć, że głównym wehikułem znaczenia

jest właśnie morze, a nie gwałtowna nawałnica, jak można by domniemywać. Tytuł, który każe nam odnieść się do widocznej na obrazie czerwieni, jest też według Mitchella punktem wyjścia i miejscem wejścia języka w piktorialny obszar. Jednakże piktorialne pole dla Mitchella jest jednocześnie „obrazotekstem” (lub według innego tłumaczenia – „tekstem obrazowym”²⁸). Określenie obrazu jako „obrazotekst” (lub „tekst obrazowy”) oznacza, że w trakcie analizy obrazu uruchamiane są w świadomości odbiorcy modusy wchodzące z językiem w kontaminację (lub też wynikające zeń); zatem nie tylko to, co wizualne, posiada znaczenie. Posiadają je także: słowa, odgłosy, zapachy, ale też czas, narracyjność. Pojęcia te są, jak pisze Mitchell, „lingwistycznymi lub tekstualnymi elementami obrazu”²⁹ i zostały inkorporowane przez obraz.

Jak zatem mogłaby przebiegać percepcja obrazu *Morze krwi*? Tu już musimy się odwołać się do Mitchellowskich tropów. Zgodnie z tym, co generuje „heterogeniczne pole” piktorialne, odbiór obrazu przebiega na kilku płaszczyznach jednocześnie. Można je wyłonić, udzielając odpowiedzi na poniższe pytania, których kolejność jest nie mniej istotna niż treść:

1. Co widzimy? (warstwa prymarna)
2. Co słyszymy?³⁰
3. Jaki zapach czujemy?
4. Co czytamy?

Ad 1. Linke usytuował odbiorcę nad brzegiem „oceanu krwi”. Widzimy zatem, jak fale wyrzucają na brzeg między innymi fragment ludzkiego szkieletu, zwłoki niemowlęcia, odrąbaną głowę, kadłub ludzkiego ciała. Na piasku leżą liczne monety o starzej powierzchni, szabla i okrwawiona butelka, widoczne są też wciśnięte w piach figurki ołowianych żołnierzyków. Wydobywająca się z wody ludzka ręka trzyma drzewce sztandaru. Obok białego w przybrzeżny piasek karabinu kołyszą się na falach ludzkie głowy. Artysta starannie odtworzył też fakturę fal, zaś nad linią horyzontu umieścił warstwę spiętrzonych, kłębiących się ciemnych chmur.

Ad 2. Słyszymy plusk ciężkich, przybrzeżnych fal i dalekie odgłosy zbliżającej się nawałnicy. Percepcja obrazu przypomina percepcję filmowej stopklatki – widzimy i słyszymy jednocześnie. Oglądamy obraz, któremu przyporządkowana jest ścieżka dźwiękowa.

Ad 3. Czujemy odór rozkładających się ciał i zapach krwi przemieszany ze słonym zapachem morza.

Ad 4. Czytamy na przykład nominały na papierowych banknotach i monetach, przypięty do zwłok niemowlęcia numer identyfikacyjny, autorską sygnaturę z datą, która widnieje w prawym dolnym rogu („B. W. Linke 1952”).

W przypadku obrazu *Morze krwi* trudno mówić o narracyjności. Zgoła odmiennie rzecz się przedstawia, gdy oglądamy na przykład obraz Bronisława Linkego pt. *Cyrk*³¹. Tu na scenie *theatrum (circus) mundi* przeróżne postaci zostają wprzęgnięte przez Linkego w dynamiczny krąg zdarzeń. Tymczasem *Morze krwi* jest obrazem statycznym i afabularnym. W świadomości *współczesnego* odbiorcy konstruowany jest wielomedialny odbiór, w którym wszystkie cztery płaszczyzny dochodzą jednocześnie do głosu. Można zatem zaszeregować *Morze krwi* do grupy obrazów, które w Mitchellowskim modelu „obraz/tekst”: „niczym filmowa stopklatka lub epizod z teatralnej sztuki przedstawiają pewne wydarzenie z historii”³².



Cyrk (1955-1958) (ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie)

zmierzył się, tworząc prace do cyklu *Kamienie krzyczą*. Co mogło jeszcze motywować artystę do pracy nad tym obrazem?

Bronisław Linke nie dowierzał temu, co oferowała doktryna socrealistyczna. Mamy prawo przypuszczać, że pod koniec roku 1951 wyzbył się też wszelkich złudzeń dotyczących nowej władzy. Przytoczmy raz jeszcze wypowiedź Marii Dąbrowskiej zapisaną w jej *Dziennikach* w dniu śmierci Linkego: „Ignacy Witz [...] sfałszował życiorys Bronka, pisząc: «Okres wojny spędził w ZSRR». Spędził – ale na srogim zesłaniu. Wrócił, nienawidząc Rosji i rosyjskiego systemu. Takim pozostał mimo współpracy rysunkowej z «Trybuną Ludu» (niedzielnny dodatek). Przypuszczam, że nikt inny współpracy mu nie ofiarował. [...] Broniek był cały czas antyrosyjski i antykomunistyczny, ponieważ był przeciw totalizmowi»³⁷.

Pracując nad obrazem *Morze krwi*, artysta nie mógł wyrazić w sposób jednoznaczny tego, co zamierzał. Nie tylko ze względu na cenzurę – skrajne zaostrzenie w tym czasie terroru spowodowało, że Linke był zmuszony wypracować własny, sobie tylko znany kod. Jak zauważa W.J.T. Mitchell, tytuł ma umożliwić dostęp do tego rodzaju tekstualności, który obraz skrywa³⁸. Tytuł *Morze krwi*, który w znaczeniu przenośnym oznacza: „wielką ilość, mnóstwo, ogrom, bezmiar”³⁹, skłania odbiorcę do spoglądania

Skoro już wiemy, „jaki rodzaj tekstualności namalowany obraz wyznacza”³³, pora rozważyć zagadnienie, które także porusza Mitchell: jaki rodzaj tekstualności obraz zataja i w imieniu jakich wartości³⁴. W tym miejscu konieczne jest przywołanie historycznego kontekstu *Morze krwi*. Jest październik 1951 roku, w Polsce czas tak zwanej stalinizacji życia. To trudny okres dla twórców, artystyczne swobody zostają drastycznie ograniczone. To czas, jak pisze Anda Rottenberg, „wdrażania socrealizmu w Polsce” i „ideologizacji życia artystycznego”³⁵. W tym czasie Linke „tworzy” niemalże wyłącznie³⁶ rysunki do prasy, ściśle współpracując z „Trybuną Wolności”. Jednakże 23 października artysta znów siada nad płótnem, by dokładnie po czterech miesiącach (23 lutego 1952 roku) ukończyć pracę. To czas, w którym powstawało *Morze krwi*. Zapytajmy jednak, czy praca ta zawiera wyłącznie pacyfistyczne przesłanie? Wszak z antywojenną tematyką Linke

na obraz z podejrzliwością. Ukazane na obrazie liczne przedmioty wyrzucone na brzeg przez morze koloru czerwonego możemy odczytać *à rebours* – jako elementy składające się na symbolikę zła komunistycznego systemu, systemu, który rozlał się szeroką falą na Polskę. „Morze goryczy” zatem przelało się – obraz możemy odczytywać jako artystyczną odpowiedź na rzeczywistość lat 1949–1952.

Autobus jako dzieło radykalnie heterogeniczne

Po roku 1956 Bronisław Linke wyraźnie poszukuje nowej formuły, prawdziwie indywidualnego klucza do wyrażenia współczesności w formie alegorycznej. Maluje obraz pt. *Autobus*, w którym przedstawił charakterystyczny dla dziewiętnastowiecznych alegorii „przekrój społeczeństwa”⁴⁰. W rezultacie ustanowił nową alegoryczną reprezentację dla rzeczywistości PRL-u końca lat pięćdziesiątych – stał się nią popularny w tych czasach środek komunikacji autobus. Jest to jednak alegoria dość nietypowa.



Autobus (1959-1961) (ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie)

Zwróćmy uwagę, że wszyscy pasażerowie tego wehikułu mają zamknięte oczy, z wyjątkiem małego, nagiego dziecka siedzącego na kolanach matki. Pokazana en face twarz dziecka szuka spojrzenia widza, rozwarłe szeroko oczy i ręce wyrażają przestрах i opuszczenie. To twarz-medium, która wymaga od oglądającego współdziałania, współodczucia tragizmu sytuacji. Widniejące na obrazie dziecięce oblicze jest wyraźnym *alter ego* malarza. Taki wniosek możemy wysnuć na podstawie analizy jednego ze szkiców do wcześniejszego obrazu pt. *Cyrk*, na którym artysta zanotował: „w rogu autoportret/ dziecko?”⁴¹. Zapis ten opatrzył znakiem wykrzyknienia i obwiodł ramką. W wizerunkach dzieci (widoczne są one również na przykład na obrazach pt. *Nalot* i *Beztroska*) autor ukrył zatem siebie samego.



Autobus (fragment)

Jak wspominałem wcześniej, w figurze dziecka można dostrzec trawestację postaci „jasnowidzącego świadka”⁴². Obecność podobnych bohaterów nadawała obrazom zdecydowanie „sens głębszy, ogólniejszy”. Na obrazie pt. *Autobus* dziecko-medium nie tylko „widzi jasno”, ale zapewne przeczuwa, dokąd zmierza wehikuł. To postać o świadomości nieszczęśliwej, emblemat postawy Linkego – „doktora martyrologii” (jak zwykł siebie nazywać). Uwagę zwraca fakt, że Linke umieścił dziewczynkę na kolanach matki, tuż za szybą z napisem w języku francuskim, który oznacza: „wyjście awaryjne”.

W autobusie, pomiędzy wizerunkami Hitlera (znajduje się tuż za kierowcą-manekinem) i Stalina (na ostatnim siedzeniu), artysta umieścił osobliwy gabinet figur polskich. To postacie między innymi Bikiniarza, Kociaka czy Biurokraty⁴³. Takie rozmieszczenie na obrazie obu zbrodniarzy-dyktatorów koresponduje z przedwojenną, geopolityczną sytuacją Polski, która w roku 1939 znalazła się pomiędzy dwiema potęgami. W ten sposób Linke, ukazując metaforycznie rzeczywistość końca lat pięćdziesiątych, próbuje też wskazać genezę złożonej sytuacji politycznej czasu, w którym powstawał *Autobus*. Na obrazie tym artysta wyklada własną katastroficzną historiozofię – pasażerowie wehikułu, złapani w pułapkę Historii, tkwią zaklęszczeni w świecie, z którego nie ma ucieczki (to tłumaczy, dlaczego Linke umieścił postać dziewczynki obok szyby z napisem „wyjście awaryjne”).

Rozsypywanie znaczeń, rozsnuwanie światopoglądowej zasłony na obrazie Linkego może się jednakże odbyć tylko do pewnego stopnia. Wiele wskazuje na to, że sensu specyficznych detali, fantazyjnych i wizyjnych składników dzieła nie da się w ogóle wyjaśnić. Bronisław Linke nie pozostawił zapisków, które mogłyby pomóc w odpowiedzi na liczne pytania. Niemniej okazuje się, w myśl metodologicznego projektu W.J.T. Mitchella, że każdy obraz coś zataja⁴⁴ i w roboczych rysunkach odnaleźć możemy pewne interpretacyjne tropy. Niektóre z nich urywają się, inne, kontynuowane, znajdują swoje dookreślenie na obrazie. Oto fragment *Autobusu*, na którym widzimy trzy siedzące obok siebie postacie (kobietę i dwóch mężczyzn). Człowiek z lewej strony umieszczony został na autobusowym kole i ubrany jest w robociarski drelich oraz czapkę. W przypadku kobiety uwagę zwracają czerwone rękawiczki, zaś siedzący obok



Autobus (fragment)

niej młody człowiek beztrzesko pogwizduje i nonszalancko trzyma ręce na kolanach. Czym jest jednak bezforemny twór, który wyrasta z brzucha robociarza i jest połączony z jego rękami? To swoiste *crux interpretum*. Odbiorca rozpoznaje wprawdzie stojącego w postawie kopulacyjnej małego, białego pieska, oko, ucho, otwarte usta, zwierzęcy srom, kobiecy pośladek i ludzkie ekskrementy. Trudność jednak sprawia wykrzyście sensu konotowanego przez ów szereg. Czy dostępem do „tekstu na namalowanym obrazie”⁴⁵, jak pisze Mitchell, może być tytuł *Autobus*? Nie, ponieważ tytuł dotyczy, nazwijmy to umownie, ogólnego poziomu znaczeń obrazu, podczas gdy na poziomie szczegółowym znaczenia brak przekazu językowego ze strony artysty (o co zresztą trudno) uniemożliwia zrozumienie fragmentu obrazu. Próba rozszyfrowania sensu dokonuje się na poziomie szczegółowym i odautorska sugestia zawarta w tytule już nie wystarczy. Uważny obserwator mógłby zatem odnieść wrażenie, że dostrzega w tym fragmencie elementy jakiegoś prywatnego kodu Linkego. I na tym można by poprzestać.

Tymczasem mamy tu do czynienia, by użyć określenia Mitchella, z „rozłamem w reprezentacji”⁴⁶ i proponowany przez amerykańskiego badacza model „słowo/obraz” będzie ze wszech miar pomocny. Oto jeden ze szkiców poczynionych przez artystę do obrazu *Autobus*. Na kartce oznaczonej numerem 55 pojawiają się dwa szkice postaci „chama” lub według innego określenia Linkego: „robociarza”. Na pierwszym planie, tuż na wysokości głowy mężczyzny w roboczym ubraniu, malarz zapisał: „zamazana twarz/ ledwo widoczne rysy/brudny blondyn”. W głębi ta sama postać robotnika narysowana mniej starannie z dopiskiem na wysokości głowy: „cham”. Poniżej pojawiają się określenia: „w ucho”, „w oko”, „w mordę”, nieco wyżej zaś wyraz obwiedziony linią: „chamstwo”. Można zatem wnioskować, że budząca wstręt „narośl” wystająca z wnętrza robotnika stanowi wizualizację szeregu wulgaryzmów: „pies cię j...”, „ch... ci w oko, w ucho, w mordę, (w gębę)”. Wniosek ten wspiera także interpretacja niedwuznacznego i wulgarного gestu rąk robociarza.

Szereg wizualizowanych wulgaryzmów składa się zatem na zawołowany tekst, który, jak pisze Mitchell, „znajduje się już w obrazie”. I być może jest to też owo miejsce, przez które język wkracza na teren piktorialnego pola⁴⁷. A jak wykrzyć znaczenie „obrazotekstu”? Siedzący na kole Historii robotnik jest jedną z tych postaci, które znajdują się na pierwszym planie. Poprzez tę postać i przypisany jej szereg wizualizacji Linke wyklada swój zdecydowanie negatywny stosunek do komunistycznego systemu. Wulgaryzmy wprowadzają w obręb niniejszej analizy antytetyczne ideologemy, jak na przykład dobro i zło czy zniewolenie i wolność.

Pasażerowie tego niezwykłego *dormitorium*⁴⁸ mieli pierwotnie podążać ku Nocy. W szkicach znajdujemy zapis: „przód noc – tył dzień”. Właściwa jednak Linkemu ironia dyktuje mu inne rozwiązanie. W szkicach pojawia się adnotacja: „poranek naszej ojczyzny” i ostatecznie ze znakiem wykrzyknienia Linke zapisuje: „Raczej – dzień!”.



Szkic do *Autobusu* (ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie)

Namalowany przez Linkego *Autobus* jest niewątpliwie wehikułem funeralnym, który po błotnistej drodze⁴⁹, niczym łódź przewożąca zmarłych, zmierza w kierunku Końca. To gorzka diagnoza polskiej rzeczywistości końca lat pięćdziesiątych. *Autobus*, ze względu na intensywny ładunek treściowy i emocjonalny, stał się, by użyć terminologii Jana Białostockiego, „obrazem ramowym”⁵⁰. Obraz ten odcisnął trwały ślad w wyobraźni niektórych późniejszych artystów i „zgodnie z działaniem ikonograficznej «gravitacji»”⁵¹, zapoczątkował cykl artefaktów⁵² dialogujących z rzeczywistością PRL-u.

Jednocześnie jest też obraz *Autobus* przykładem dzieła radykalnie heterogenicznego, w którym to, co widzialne, łączy się w różny sposób z tym, co werbalne. Przy czym obecność na płótnie tego, co werbalne, przejawia się na dwa sposoby. Na obrazie dostrzec bowiem możemy ów szereg wizualizowanych wulgaryzmów, które są przejawem „ukrytego tekstu” uruchamiającego ciąg określonych ideologemów, powiązanych ze światem wartości Linkego. Na płótnie są też obecne napisy w sposób substancjalny: wspomniany napis na szybie w języku francuskim, napisy na wódczanej etykiecie człowieka-butelki, imitacje biletów wstępu i gazety, z której wyłania się postać z uniesionymi rękoma. Ta heterogeniczność wynika ze szczególnego statusu słowa i obrazu w twórczym myśleniu Linkego. Jest też pochodną jego teorii obrazu i słowa, teorii nigdy przez artystę *explicitie* nie sformułowanej, a jednak ujawniającej się na płótnach.

Przypisy

- ¹ Tekst powstał w oparciu o pracę naukową pt. *Słowo na płótnie. O relacjach między obrazem a słowem w dziele Bronisława Wojciecha Linkego*, zrealizowaną jako projekt badawczy w latach 2008–2010, który sfinansowany został z grantu przyznanego przez Komisję Badań Naukowych.
- ² H. Belting, *Die Herausforderung der Bilder. Ein Plädoyer und eine Einführung*, [w:] *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, München 2007, s. 20.
- ³ W roku 1986 Mitchell opublikował książkę pod znanym tytułem *Iconology: Image, Text, Ideology*. Tak sformułowany tytuł sugerował, że autor pragnie wejść w dialog z projektem Panofsky’ego, także mającym w tytule słowo „ikonologia”. W książce tej widoczne są wpływy New Art History, dekonstrukcji, Critical Theory, badań genderowych i queerowych. *Iconology* spotkała się z aprobatą Rudolfa Arnheima i Nelsona Goodmana.
- ⁴ W.J.T. Mitchell, *Zwrot piktorialny*, [w:] „Kultura Popularna” 2009, nr 1.
- ⁵ Wszystkie cytaty z tego rozdziału według wydania niemieckiego: W.J.T. Mitchell, *Über den Vergleich hinaus: Bild, Text und Methode*, [w:] idem, *Bildtheorie*, hrsg. von Gustav Frank, Frankfurt am Main 2008, s. 136–171.
- ⁶ Ibidem, przypis 8, s. 140–141.
- ⁷ W.J.T. Mitchell, *Über den Vergleich...*, op. cit., s. 140.
- ⁸ Ibidem, s. 142.
- ⁹ Ibidem, s. 144.
- ¹⁰ W kwestii zapisu Mitchell czyni następującą uwagę: „Używam typograficznej konwencji kreski ukośnej, by «obraz/słowo» oznaczyć jako problematyczną szczylinę, jako rozłam lub pęknięcie w reprezentacji. Wyrażenie «obrazosłowo» oznacza złożone, syntetyczne dzieła (albo koncepty), które łączą obraz i tekst. Wyrażenie «obraz-słowo» z łącznikiem oznacza związki pomiędzy tym, co wzrokowe, a tym, co werbalne” (W.J.T. Mitchell, *Über den Vergleich...*, op. cit., przypis 10, s. 145).
- ¹¹ W.J.T. Mitchell, *Über den Vergleich...*, op. cit., s. 145.
- ¹² Dla amerykańskiego badacza telewizja, film czy spektakl teatralny są przykładami rzeczywistych połączeń słowa i obrazu, wykazujących strukturę obrazotekstu.
- ¹³ W.J.T. Mitchell, *Über den Vergleich...*, op. cit., s. 152.
- ¹⁴ Ibidem, s. 153.
- ¹⁵ Rudolf Arnhem w swojej książce pt. *Anschaliches Denken (Visual Tinking, 1969)* jeden z podrozdziałów opatruje tytułem: *Bilder sind Aussagen (Obrazy są wypowiedziami)*. Jednakże autor stawia znak równości pomiędzy obrazem a wypowiedzeniem w znaczeniu metaforycznym, pisząc: „Zarówno artyści, jak i uczący

- zrozumienia sztuki (Kunsterzieher), uczynią najlepszy użytek ze swych zdolności, jeśli wyjdą z założenia, że każda artystyczna działalność przedstawia sobą wypowiedzenie na temat czegoś. [...] Każda wizualna forma [...] wyowiada coś o naturze ludzkiego Dasein” (R. Arnheim, *Anschauliches Denken. Zur Einheit von Bild und Begriff*, z amerykańskiego przetłumaczył Autor, Köln 1985, s. 279).
- ¹⁶ W.J.T. Mitchell, *Über den Vergleich...*, op. cit., s. 153.
- ¹⁷ Mitchell pisze: „w malarstwie np. pojęcie czystości jest regularnie używane jako środek oczyszczający wizualny obraz z kontaminacji językowych [...]: słowa, zgiełk, czas, narracyjność lub arbitralne «alegoryczne» znaczenie, są «językowymi» lub «tekstowymi» elementami, które muszą zostać pominięte lub wyeliminowane” (ibidem, s. 155).
- ¹⁸ Teza, że „wszystkie media są mediami mieszanymi”, jest dla niektórych badaczy „zła” i trzeba się jej przeciwstawić w imieniu wyższych wartości estetycznych (ibidem, s. 155).
- ¹⁹ „Chodzi o to”, pisze Mitchell, „by przybliżyć się do języka jako medium, a nie jako system”, by potraktować język: „jako heterogeniczne pole dyskursywnych modusów” (ibidem, s. 156).
- ²⁰ Ibidem, s. 156.
- ²¹ Ibidem, s. 157.
- ²² Ibidem, s. 157–158.
- ²³ Ibidem, s. 158. Wkraczamy tu na teren psychologii odbioru badającej psychologiczne reakcje, które towarzyszą procesowi czytania. Obszar ten w latach sześćdziesiątych ubiegłego wieku stał się obiektem badań Rudolfa Arnheima, który w książce pt. *Anschauliches Denken* tak m.in. na ten temat pisał: „Język łączy się w zmienny sposób z innymi obszarami postrzegania, które służą myśleniu jako najważniejszemu medium. [...] Język wpływa na organizację myślenia, potwierdzając i przechowując uformowane przez spostrzeżenie pojęcia”. Autor nie stawia jednak znaku równości pomiędzy słowem a obrazem, stwierdzając, że słowa są jedynie samymi znakami. Jak pisze dalej Arnheim: „język nie składa się w pierwszej linii ze słów, tylko ze znaczeń” (R. Arnheim, *Anschauliches Denken. Zur Einheit von Bild und Begriff*, Köln 1985, s. 228, 232, 237).
- ²⁴ Badacz przy pomocy modelu „słowo/obraz” analizuje także w niniejszym rozdziale dwa historycznie i kulturowo odległe przykłady. Są nimi film Billy’ego Wildera pt. *Bulwar zachodzącego słońca* i *Wojna peloponeska* Tukidydesa. Jak pisze Mitchell, oba media (film i książka) zostały ze sobą zestawione nie po to, by je porównać, lecz: „by zwrócić uwagę na nadzwyczajną ogólność «obraz/słowa» jako figury dla heterogeniczności przedstawiania i dyskursu” (ibidem, s. 161–169).
- ²⁵ Ibidem, s. 170.
- ²⁶ A. Linke, *Notatki o Bronisławie Wojciechu Linkem, spisane 1963–1964*, maszynopis, włas. Muzeum Narodowe w Warszawie, s. 158.
- ²⁷ W.J.T. Mitchell, *Über den Vergleich...*, op. cit., s. 157.
- ²⁸ W niemieckim tłumaczeniu rozdziału pt. *Beyond Comparison: Picture, Text, and Method* użyte zostało słowo „Bildtext”.
- ²⁹ W.J.T. Mitchell, *Über den Vergleich...*, op. cit., s. 155.
- ³⁰ „To, że werbalny dyskurs na obrazie jest ewokowany przerośnię lub pośrednio, nie znaczy, że ewokacja jest bezsilna, że oglądający obraz nic nie «słyszy» i nic nie «czyta»” (W.J.T. Mitchell, *Über den Vergleich...*, op. cit., s. 154).
- ³¹ O obrazie *Cyrk* (ujmowanym jednak w innym kontekście) pisałem w artykule pt. *Nicość i trwoga. Bronisław Linke i Martin Heidegger – tożsamość egzystencjalnego kolorytu*, [w:] *Przekleństwo rzeczywistości. Rzecz o obsesji i fantazji*, pod red. A. Pawliszyn i K. Szalewskiej, Gdańsk 2009, s. 63–71.
- ³² W.J.T. Mitchell, *Über den Vergleich...*, op. cit., s. 157.
- ³³ Ibidem.
- ³⁴ Ibidem.
- ³⁵ A. Rottenberg, *Sztuka w Polsce 1945–2005*, Warszawa 2005, s. 37.
- ³⁶ Prace nad cyklem *Kamienie krzyczą* artysta przerwał po namalowaniu obrazu *Ruch oporu* (w kwietniu 1949 roku). Od maja do czerwca 1949 roku pracował jeszcze nad obrazem *Nowa Marszałkowska (z autoportretem)*.
- ³⁷ M. Dąbrowska, *Dzienniki powojenne 1960–1965*, wybór, wstęp i przypisy T. Drewnowski, t. 4, Warszawa 1996, s. 200.
- ³⁸ W.J.T. Mitchell, *Über den Vergleich...*, op. cit., s. 157.
- ³⁹ S. Skorupka, *Słownik frazeologiczny języka polskiego*, Warszawa 1974, t. 1, s. 457.
- ⁴⁰ Patrz przypis 26 na s. 261 w artykule Marii Poprzęckiej, *O alegorii w 2. poł. XIX w.*, [w:] *Sztuka 2. połowy XIX wieku*, Materiały Sesji Stow. Historyków Sztuki, Warszawa 1973.

- ⁴¹ *Szkice, pomysły i notatki do obrazu „Cyrk”*, włas. Muzeum Narodowe w Warszawie (luźne, nienumerowane kartki).
- ⁴² Maria Poprzęcka przywołuje postacie Stańczyka z *Holdu Pruskiego* oraz Artystę i Mużę z Grottgerowskiego cyklu *Wojna*. O tych ostatnich pisze: „Są oni obecni w każdej, nawet najbardziej drastycznej scenie cyklu, patrzą z trwogą na losowanie rekrutów, ze zgrozą na obdzieranie trupów na pobojowisku, zasłaniają oczy na widok profanacji świątyni. Ich obecność sprawia, że nie są to sceny konkretne, ale ogólne” (M. Poprzęcka, *Akademizm*, Warszawa 1989, s. 107).
- ⁴³ W szkicach odnajdujemy także wpis „NKWDista” i rysunki przedstawiające Chrystusa: „w pasiaku”, „w cierniowej koronie” i z gwiazdą Dawida na piersi. Tak szerokie spektrum postaci, będących reprezentantami społeczeństwa, jest typowe dla wielu dziewiętnastowiecznych alegorii. Interesująca byłaby też odpowiedź na pytanie: czego Linke na obrazie nie umieścił?
- ⁴⁴ W.J.T. Mitchell, *Über den Vergleich...*, op. cit., s. 157.
- ⁴⁵ Ibidem, s. 157.
- ⁴⁶ Ibidem, s. 166.
- ⁴⁷ Ibidem, s. 158.
- ⁴⁸ Wizualny kształt autobusu miał też w swojej końcowej części ulegać stopniowej dematerializacji. Według roboczych rysunków miał on przechodzić w „rozmażaną wybuchową plamę abstrakcyjną”.
- ⁴⁹ Błotnista droga, po której jedzie autobus, zawiera szereg znaczeń z pogranicza estetyki brzydoty. W szkicach odnajdujemy rysunki z podpisami: „kamień”, „ludzka kupa”, „gówna”, „gęby z rękami” czy też „kawalek czerwonego kutasa”.
- ⁵⁰ O pojęciu „tematu ramowego” pisze J. Białostocki w pracy *Symbole i obrazy w świecie sztuki*, Warszawa 1982, s. 35–40, 277–307.
- ⁵¹ Ibidem, s. 35.
- ⁵² O umocnieniu się nowej alegorii świadczą prace powstałe w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Są to obrazy Szymona Urbańskiego *Czerwony autobus* i *Szary autobus*, Włodzimierza Pawłaka *Czerwony autobus rusza w drogę dookoła świata*, przedstawienie Akademii Ruchu *Autobus*, wiersz K. Brakonieckiego *Autobus z opaską na ramieniu* czy piosenka J. Kaczmarek *Czerwony autobus* (cyt. za: A. Manicka, B. W. Linke, maszynopis, s. 94–95).

Summary

According to W.J.T. Mitchell the problem of relations between word and image should be re-defined, as all arts, as well as contemporary media are mixed: they consist of text and image. The pure independence of word from the image or the other way around is utopian and impossible. It is therefore a mistake to compare what is painted with literary text, even if such instances take place. We should rather search for the kind of textuality that is demonstrated (or latent) by the painting and in the name of which values.

The methodological project proposed by Mitchell allows for a different “reading” of two famous paintings by Bronisław Linke, *Morze krwi* and *Autobus*. If we compare the author’s text on the painting – the title – with what is represented we may come to the conclusion that the painting entitled *Morze krwi* (*The Sea of Blood*) is an artistic “answer” to difficult and complex reality of Stalinist period of Polish in 1949-1952. Similarly, in the child’s figure of the painting *Autobus* Linke presented himself as “clairvoyant witness”. We can also see a series of visual vulgarism coming out of the worker’s figure. It is through this figure and visualizations attributed to it Linke demonstrates his negative attitude towards communist system.