

## *Maria Poprzęcka* Flaxman 1793 - Picasso 1903

206 Wiosną 1903 roku, w czasie swego ostatniego pobytu w Barcelonie, Picasso namalował obraz *La Vie* uznany za najbardziej enigmatyczne z jego młodzieńczych dzieł. Obraz przedstawia parę nagich kochanków oraz stojącą naprzeciw nich matkę z dzieckiem śpiącym w ramionach. W tle, pomiędzy grupami postaci, widoczne są dwa obrazy ustawione jeden na drugim, na których naszkicowane są nagie, skurczone postacie, co konkretyzuje miejsce jako pracownię malarską.

W cyklu ilustracji do *Iliady* wykonanych przez Johna Flaxmana w 1793 roku znajduje się rycina *Pożegnanie Hektora z Andromachą*. Wyobraża ona małżonków w pożegnalnym uścisku i stojącą nie opodal piastunkę z dzieckiem. Tłem jest widoczna w oddali, sumarycznie potraktowana architektura.

W obu wyobrażeniach: Flaxmana i Picassa, bardzo zbliżony jest układ postaci — dwie zastygłe w bezruchu grupy mężczyzny z garnącą się do niego kobietą i kobiety z dzieckiem. Zasadnicza różnica polega na stosunku figur do otaczającej je przestrzeni. Flaxman ujmuje scenę z dystansu, pozostawiając po bokach duże partie pustego tła. Picasso kadruje z bliska, ciasno, obcina marginesy, tak iż postacie zdają się nie mieścić w wyznaczonych im ramach.

Oto zasadnicze podobieństwo i zasadnicza różnica. Inne, dostrzegane w miarę porównywania obu przedstawień, są już mniej istotne. Grupy mężczyzny z kobietą i kobiety z dzieckiem nie stoją w jednej linii. U Flaxmana ta druga jest nieco cofnięta (co tłumaczy jej drugorzędna rola piastunki); u Picassa — ledwo dostrzegalnie wysunięta ku przodowi. Sama postać kobiety z dzieckiem jest w obu wypadkach bardzo podobna: twarz ujęta ściśle z profilu, ciało niemal frontalnie. Taki

sam jest układ spowijającej kobietę szaty — u góry zawiniętej wokół rąk, niżej zwisającej prostymi fałdami do stóp. Tylko dziecko przedstawione jest inaczej. U Flaxmana siedząc na ręku piastunki obejmuje jej szyję, u Picassa śpi przytulone do piersi. Więcej różnic wykazuje grupa mężczyzn i kobiety. Najważniejsza — u Picassa są oni nagi. Kobieta Picassa tym samym gestem kładzie rękę na ramieniu mężczyzny i składa na nim głowę, tylko jakby przesunęła się, przeszła od jego lewego do prawego ramienia, odsłaniając tym samym swój profil. Zdumiewający szczegół: kobieta „przechodząc” puściła rękę mężczyzny, która pozostała na wpół otwarta, w dziwnym, niewytłumaczalnym geście, jakby właśnie przed chwilą wysunięto z niej dłoń. Wreszcie inaczej w obu przedstawieniach skierowane są spojrzenia. Flaxmanowski Hektor spogląda na Andromachę, piastunka na żegnających się małżonków. U Picassa nagi mężczyzna i kobieta z dzieckiem patrzą sobie w oczy, matka uporczywym, mężczyzna umykającym spojrzeniem, i linia ich spojrzeń jest linią największego napięcia w obrazie. Ta ostatnia uwaga wybiega już poza założone tu porównanie samego tylko elementarnego układu obu przedstawień, z pominięciem ich techniki, stylu i ekspresji.

207

Porównywanie form i wyobrażeń należy do jednej z podstawowych czynności historyka sztuki. Na dostrzeganiu i udowodnianiu podobieństw i odmienności oparty jest cały akademicki kurs historii sztuki ujmujący jej dzieje w style, szkoły, artystyczne kręgi. Znaczna część wysiłku tradycyjnej historii sztuki skierowana była i jest na wyszukiwanie i wskazywanie modeli, wzorów, klisz stanowiących źródła badanych form. W sumie pozwala to widzieć sztukę europejską jako wielki ciąg tradycji wyobraźniowej i formułować przekonanie, iż „sztukę rodzi przede wszystkim sama sztuka”<sup>1</sup>.

W znacznie węższym zakresie takie porównanie jak przeprowadzone powyżej jest także jedną z bardziej rutynowych czynności historyka sztuki, wykonywanych dla wykazania istnienia „źródła”, „graficznego pierwowzoru” dla analizowanego obiektu. W badaniach nad sztuką dawną są to niezliczone przykłady świadomego lub nie zamierzonego, a nawet skrywanego korzystania z warsztatowych wzorników, rytowniczo powielanych dzieł mistrzów, ilustracyjnej grafiki. Zazwyczaj zapożyczenia takie traktuje się jako coś oczywistego we wszelkiej sztuce tradycyjnej, przestrzegającej konwencji i kanonów, wreszcie po prostu wtórnej i słabej. Zaskoczeniem bywa odnalezienie pierwowzoru dla dzieła wybitnego artysty. Romantyzm wszczepił przekonanie, któ-

<sup>1</sup> Z. Kępiński, *Impresjonizm u źródeł swych obrazów*, Wrocław 1976, s. 8.

rego nie chcemy czy nie możemy się pozbyć, że wielkie twórcze indywidualności wyróżnia właśnie wyobrazeniowa inwencja, że dzięki nim powstają modele, którymi karmi się potem sztuka pozbawiona tej obrazotwórczej siły, sztuka, której rolą już nie jest kreacja, lecz kontynuacja. Takim też zaskoczeniem było początkowo stwierdzenie, iż z graficznych, często nieswietnych wzorów, korzystali wielcy nowatorzy sztuki XIX wieku. Teraz wiadomo już, że Goya czerpał zarówno ze starych kompendiów emblematycznych i ikonologii, jak i propagandowych, ulotnych druków, Constable z ilustracji do podręcznika dla malarzy amatorów, Courbet z prowincjonalnych klepsydr, impresjoniści z obrazków w brukowych pismach, z fotografii i innych, podrzędnych materiałów wizualnych, które ofiarowywała doskonaląca się technika reprodukcji. Osobnym zagadnieniem jest programowe korzystanie z popularnego obraznictwa przez awangardę początków XX wieku.

Twórczość Picassa, „wielkiego przedstawiciela historyzmu”<sup>2</sup>, będąca stałym dialogiem z tradycją, badana od strony źródeł, objawia rozległe i fascynujące muzeum wyobraźni<sup>3</sup>. Czy jest w tym muzeum miejsce dla ryciny Flaxmana? Nazwisko Flaxmana wymienia się w związku z twórczością Picassa dopiero w kontekście jego ilustracji do *Metamorfoz* Owidiusza, w których Picasso podjął Flaxmanowską tradycję konturowych rysunków do dzieł autorów grecko-rzymskich<sup>4</sup>. Zestawienie wypada zresztą na niekorzyść Flaxmana, którego sztywnym konturom Alfred Barr przeciwstawia giętką, nieskrępowaną kreskę Picassa. Porównanie jest zatem bardzo ogólne, w niniejszym zaś wypadku chodzi o zbieżność dwóch konkretnych wyobrażeń. Zwykle przyjętą w takich wypadkach metodą postępowania jest znalezienie jakiejś nici wiążącej te tak podobne, a przecież tak odmienne obrazy. Wnikając w ikonosferę twórcy, rekonstruując jego wizualne możliwości szuka się choćby wątlego świadectwa tego, iż artysta „mógł widzieć” wyobrażenie, które świadomie lub bezwiednie przyjął za podstawę własnego dzieła.

Takie postępowanie wobec artysty dwudziestowiecznego jest całkowicie chybione. Artysta żyjący w naszym stuleciu „mógł widzieć” wszystko. Nie tylko całą artystyczną przeszłość, którą udostępniła historia sztuki, muzea i reprodukcje. Także wszelkie wyobrażenia niear-

<sup>2</sup> Z. Ostrowska-Kębtłowska, *Historyzm w architekturze XIX wieku* [w:] *Interpretacja dzieła sztuki*, Warszawa—Poznań 1976, s. 109.

<sup>3</sup> W odniesieniu do okresu błękitnego: A. Blunt, P. Pool, *Picasso. The formative years. A study of his sources*, London 1962.

<sup>4</sup> A. H. Barr, *Picasso. Fifty years of his art*, New York 1946, s. 158.

tystyczne, egzotyczne lub pospolite, które estetyczny liberalizm pozwolił „zobaczyć”, a przemożna potrzeba innowacji — wykorzystać w twórczości<sup>5</sup>.

Pytanie nie powinno zatem brzmieć: czy artysta „mógł widzieć”, lecz dlaczego wśród tysięcy wyobrażeń, jakie przesunęły się przed jego oczyma, wybrał właśnie to jedno. Lecz i to pytanie wydaje się w wypadku obrazu Picassa bezzasadne. Wszystko, co wiemy o tym obrazie i o jego powstawaniu, świadczy o głęboko osobistym charakterze tego dzieła<sup>6</sup>. Szkice do obrazu (jeden na liście precyzyjnie go datującym) ukazują tylko parę nagich kochanków, tło jest bardziej jednoznacznie określone jako pracownia, obrazy stoją na sztalugach, a mężczyzna ma wyraźne rysy autoportretowe. W ostatecznej wersji obrazu Picasso zastąpił własną twarz rysami młodego malarza hiszpańskiego Casagemasa. Śmierć Casagemasa w paryskiej kawiarni w lutym 1901 roku, samobójstwo bardzo w stylu *peintre maudit*<sup>7</sup> stało się dla Picassa bodźcem do namalowania kilku obrazów — zarówno „dokumentalnych” portretów zmarłego na marach, jak wizyjnej *Évocation*, nasuwającej skojarzenia z *Pogrzebem hr. Orgaza El Greca*. Zamiast autoportretu mamy więc „nekromancki” (jakby powiedział Adolf Basler) portret przyjaciela, która to zmiana musiała wiązać się ze zmianą ogólnej koncepcji obrazu.

209

Fakt, że obraz wyrósł z osobistych przeżyć, z wstrząsu wywołanego bliskim zetknięciem ze śmiercią, nie musi wcale dowodzić, że u źródeł jego formy nie stoi jakieś widziane uprzednio wyobrażenie. Jest zresztą w *La Vie* bezsporny cytat z cudzego dzieła: dolne płótno w tle powtarza rysunek van Gogha *Sorrow*<sup>8</sup>. Obraz konstytuują dwie grupy: mężczyzna z kobietą i kobieta z dzieckiem (w tym zresztą tkwi zasadnicze podobieństwo z ryciną Flaxmana). Otóż te dwie grupy to połączone w jednym wyobrażeniu dwa motywy przewijające się przez cały okres błękitny: „uścisk” i „macierzyństwo”. Dzięki temu zresztą obraz staje się syntezą całego tego okresu, jego zamknięciem i podsumowaniem.

<sup>5</sup> Na trontispisie cyt. książki A. Blunta i P. Pool jest fotografia Picassa siedzącego na tle słomianej maty. Za matą pozatykane są fotografie, reprodukcje, pocztówki, jest tam *Mona Liza* i Rubens, i zdjęcia kiczowatych piękności — mała próbka ikonosfery młodego Picassa.

<sup>6</sup> Por. A. Blunt, P. Pool, op. cit., oraz P. Daix, G. Boudaille, *Picasso. The Blue and Rose Period. A Catalogue Raisonné of the Pictures 1900—1906*, New York 1967, s. 58 nn., poz. kat. IX. 13.

<sup>7</sup> Raport policyjny szczegółowo opisujący wydarzenie przytaczają w części dokumentacyjnej P. Daix, G. Boudaille, op. cit.

<sup>8</sup> A. Blunt, P. Pool, op. cit., il. 118.

Tak więc pytanie, czy Picasso „mógł widzieć” ilustracje Flaxmana do *Iliady* i czy „wpłynęły” one na jego obraz, jest pytaniem niepotrzebnym. To, czy je widział, czy nie (bo oczywiście mógł), jest bez znaczenia dla genezy obrazu, który wyrasta przede wszystkim z współczesnej twórczości samego Picassa. Argumentacja ta ma na celu nie obronę romantycznie pojmowanej „oryginalności” Picassa, bo to pojęcie jest do jego twórczości całkowicie nieprzystawalne. Porównanie ryciny Flaxmana i obrazu Picassa nic nam nie mówi o zależności artysty, wiele natomiast o sytuacji historyka sztuki współczesnej, dla którego zawodne mogą się okazać proste i sprawdzone metody badawcze jego dyscypliny.

210 Zestawienie Flaxman — Picasso nie jest więc jeszcze jedną z Picassowskich konfrontacji z tradycją, tych konfrontacji, którym André Malraux, pisząc je z wielkiej litery, nadawał rangę wydarzeń dziejowych. Pozostaje jednak nadal sprawa przekonywających podobieństw obu przedstawień. Rozpatrywać je można jednak nie z punktu widzenia zależności i oddziaływania, lecz jako dwa niezależne wyobrażenia, których wspólnym mianownikiem jest zbliżony układ form. Takie zestawienie stanowi dogodny punkt obserwacji, ostrzej wydobywa pewne cechy obrazu, budzi wreszcie różne pokusy interpretacyjne.

Pierwsza możliwość porównań to porównanie „stylu”. Pozornie trudno o lepszy materiał do szkolnego ćwiczenia stylistycznego, o bardziej dobitny przykład opozycji: rygorystyczny klasycyzm — ekspresjonistyczny modernizm. Okazuje się jednak, iż zasadniczy kontrast linearyzmu Flaxmana i malarskości Picassa wynika przede wszystkim z różnic technologicznych. Idąc dalej tropem Wölfflinowskich przeciwstawień widzimy, że już stosunki przestrzenne zakłócają prosty, opozycyjny schemat. Układ figuralny jest w obu wypadkach płasko-źnowy, niemal jednoplanowy i choć, jak powiedziano na wstępie, przestrzeń jest u Flaxmana rozległa, a u Picassa ciasna, w obu wyobrażeniach jest ona niejasna, a nieliczne określające ją elementy są dwuznaczne.

Porównanie „stylu” jest ponadto tym trudniejsze, że obraz Picassa wcale nie jest stylowo jednolity. Sztynna, bryłowata postać kobiety z dzieckiem malowana jest chropawo, masywnym fałdom szaty i topornym stopom przydaje jeszcze ciężaru grubo smarowana farba i czarny kontur. Sposób malowania pary kochanków bliski jest już lekkim przecierkom okresu różowego, a podkreślany przez wszystkich wpływ El Greca wyraża się przede wszystkim w uwysmukleniu kształtów, miękkości modelunku, manierycznym wyszukaniu gestów. Akty są niemal akademickie (Barr nie wahał się porównać *La Vie* do salono-

wej „machiny”<sup>9</sup>), matka — ekspresjonistyczna. Swą stylową niespójnością obraz zapowiada późniejsze o cztery lata *Panny z Avignonu*, gdzie poszczególne partie płótna dokumentują stopniowe narastanie stylistycznego przełomu.

Wyraźniejsze i liczniejsze opozycje rysują się na płaszczyźnie ikonograficznej. Po pierwsze, Flaxmanowską ilustrację tekstu literackiego zastąpiło wyobrażenie, za którym nie stoi żadna werbalna eksplicacja, które nie jest obarczone funkcją przekładania określonych wersów na formy wizualne<sup>10</sup>. Inaczej zatem wygląda sprawa odbioru. Dla właściwego zrozumienia ryciny wystarczy znać *Iliadę*, można nic nie wiedzieć o Flaxmanie. Odczytania obrazu nie zapewni żaden tekst, natomiast chcąc go pojąć, trzeba znać ówczesne życie Picassa, jego przyjaźnie i miłości, jego emocje i stany psychiczne, ponadto wczuć się w nastroje katalońskiego modernizmu. W obrazie bohaterów *Iliady* zastąpili anonimowi misérables, których życiowej kondycji można się tylko domyślać. Artysta? Modelka? Podobnie w miejsce homeryckich niepodważalnych imperatywów moralnych otrzymujemy moralne przesłanie sugestywne, ale niejasne i niejednoznaczne. Rycina Flaxmana, ilustrując konkretny moment eposu, jest osadzona w diachronicznej narracji. Niemniej przedstawiona na niej scena pożegnania, nawet pozbawiona literackiego dopowiedzenia, sama sytuuje się w czasie, implikuje jakiegoś „przedtem” i „potem”, jest cezurą zamykającą dawną, a otwierającą nową epokę w życiu bohaterów. Obraz Picassa jest zamknięty w swoim własnym czasie, a raczej swojej własnej beczasowości, i to potęguje jego wyczuwalny, alegoryczny charakter.

Jest godne uwagi, że przy analogicznym motywie rycina Flaxmana i obraz Picassa należą do zupełnie różnych kręgów ikonograficznych. Scena pożegnania jest tematem, który dopiero miał mieć swoją wielką przyszłość w sztuce XIX wieku, znajdując niezliczone realizacje w pożegnaniach patriotycznych, melodramatycznych, sentymentalnych. Obraz Picassa ma za sobą wielowiekową tradycję ikonograficzną cyklicznych przedstawień życia ludzkiego. Piszący o *La Vie* wskazywali na popularność tego tematu w malarstwie przełomu wieków, cytując przede wszystkim Muncha, lecz także Tooropa, Klingera, Klimta<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> A. H. Barr, op. cit., s. 26.

<sup>10</sup> Wskazuje się tylko na literackie wpływy mogące skłonić Picassa do podjęcia tej tematyki: *Noa-Noa* Gauguina (P. Daix, G. Boudaille, op. cit., s. 60), *Maeterlincka*, *Piosenkę niekochanego* Apollinaire'a (A. Blunt, P. Pool, op. cit., s. 20).

<sup>11</sup> A. Blunt, P. Pool, op. cit., s. 21.

Wszystkie te obrazy są symbolistycznymi przekształceniami przedstawień etapów życia ludzkiego i tym samym należą do wielkiego kręgu wyobrażeń vanitatywnych. Zmiany wprowadzone przez Picassa są wszakże bardzo znaczne. Zamiast ujęcia cyklicznego, jest konfrontacja młodości i dojrzałości, erotyzmu i macierzyństwa czy może — co tak bliskie byłoby duchowemu klimatowi przełomu wieków — miłości i śmierci<sup>12</sup>. Mężczyzna ma przeciw rysy nieżyjącego. W jego pracowni zaskoczyła go nie skrzywdzona kobieta, lecz śmierć. To przed jej wzrokiem nie ma ucieczki. Czy więc obraz zatytułowany *Życie* jest obrazem *Śmierci*? Jeśli tak, to ta *Śmierć*, znów zgodnie z obsesjami epoki, jest zarazem *Narodzinami*, przynosi kres, ale i nowe życie.

212 Dla umiejscowienia obrazu Picassa w ikonograficznej tradycji istoty jest jeszcze jeden element — tło. To jeden więcej przykład tylekroć analizowanego problemu pracowni artysty jako miejsca kultowego (tu w dodatku pracownia zajęła miejsce antycznej świątyni, która u Flaxmana była tłem sceny pożegnania). Spomiędzy wielu zeszlówiecznych realizacji tego tematu nasuwa się jedna, dość zaskakująca analogia — z *Atelier Courbeta*. Podobieństwo leży nie tyle w samych obrazach, ile w intencjach ich powstania. Obaj młodzi artyści — Courbet i Picasso — sumują tymi dziełami swe dotychczasowe doświadczenie artystyczne i życiowe. Obaj zrywają z doraźną tematyką współczesną i podejmują trud stworzenia obrazu alegorycznego. Obaj swoje „alegorie” umieszczają w malarskim atelier, chociaż Courbet treścią swojej czyni idee artystyczne, społeczne (czy, jak dowodzą ostatnio, masonskie), Picasso zaś — filozoficzne i moralne. Obaj w centrum swych kompozycji umieszczają „obraz w obrazie”. Obaj wreszcie — co jest już analogią z płaszczyzny badawczej — pozostawiają dzieła wciąż prowadzące do interpretacji.

Jeśli raz jeszcze powrócimy do porównania ryciny Flaxmana i obrazu Picassa, zauważymy, że nastąpiło tam zupełne odwrócenie rangi poszczególnych postaci. U Flaxmana jest dwoje złączonych poże-gnalnym uściskiem bohaterów: Hektor i Andromacha. Piastunka z dzieckiem jest tylko biernym świadkiem sceny, jej rola statysty jest pomocnicza, ograniczona do dopowiedzenia sytuacji żegnającej się pary — Hektor żegna nie tylko kobietę, żegna życie rodzinne. U Picassa postać

<sup>12</sup> A. Blunt, P. Pool, op. cit., poz. 115 wskazują na podobieństwo postaci matki do *Śmierci* ze sztuki Maeterlincka. Skoro mowa o porównaniach teatralnych, nie sposób nie zauważyć, że scena z *La Vie* wyrwana z ikonograficznej tradycji stałaby się tylko sceną z trywialnego melodramatu — kochankowie zaskoczeni przez opuszczoną i skrzywdzoną matkę.

kobiety z dzieckiem, niezależnie od tego, jak zostanie zinterpretowana, jest kluczowa dla dramaturgii obrazu. To ona jest źródłem konfliktu, ona wnosi niepokój i uczucie zagrożenia, tak silnie emanujące z obrazu. Ona sprawia, że obraz odbieramy jako pełne napięcia przeciwstawienie. Miłości i śmierci? Życia i śmierci? W scenie pożegnania nie ma żadnego konfliktu, jest wynikające z moralnych nakazów poddanie się przeznaczeniu. Ekspresja obu wyobrażeń jest skrajnie różna, chociaż ich statyczny układ pozostał nie naruszony, nie zmieniła się żadna postawa, żaden gest, pozostał nawet ten sam kierunek spojrzenia, zmieniło się tylko jego natężenie. Ten sam motyw okazuje się nie tylko formą innego tematu ikonograficznego, lecz odbiciem zupełnie innej sytuacji archetypicznej.

Próba ustalenia zależności między ryciną Flaxmana a obrazem Picassa wiodła do wniosku o odmiennej sytuacji historyka sztuki współczesnej. Zawodność wypróbowanych metod nie jest oczywiście różnicą jedyną. Każdy z zasygnalizowanych wyżej problemów można by rozwijać, obudowywać przypisami, każdy bowiem ma wielką „literaturę przedmiotu”. Największą oczywiście sam Picasso. Zwracano uwagę, że 213  
chęć wyczerpania „stanów badań” sprawia, że historia sztuki staje się historią swoich własnych poglądów<sup>13</sup>, że, jak sztuka współczesna, jest coraz bardziej autotematyczna. W wypadku Picassa, paradoksalnie, takie niebezpieczeństwo nie grozi, bo „stan badań” jest praktycznie nie do ogarnięcia. Smuga cienia, jaka, mimo ostatnich wystaw, zdaje się padać na sztukę Picassa, jest chyba spowodowana inflacją słów, jakie na jej temat napisano. Historyk sztuki współczesnej podejmuje więc nie tylko wybór przedmiotu i metody badań. Podejmuje też ryzyko, że nieświadomie będzie pokonywał przebytą już drogę. Lecz jeśli nie sposób poznać wszystko, można próbować określić rozpiętość punktów widzenia, uświadomić sobie granice, w których zamykają się możliwe interpretacje. W wypadku *La Vie* jednym biegunem tych możliwości może być doświadczenie Rudolfa Arnheima, któremu wypreparowane z obrazu zarysy służą do ilustracji tezy, że „wspólny kontur może być postrzeżeniowo dwuznaczny”<sup>14</sup>, i to, co mogło się zdawać mglistą reminiscencją figurki prehistorycznej Wenus, okazuje się fragmentem złączonych ciał kobiety i mężczyzny. Za najdalszą opozycję tego ab-

<sup>13</sup> K. Kalinowski, *Zagadnienia interpretacji „Św. Teresy” Berniniego (Na marginesie artykułu: W. Ranke Berninis „Heilige Teresa”)* [w:] *Interpretacja dzieła sztuki*, op. cit., s. 167.

<sup>14</sup> R. Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, tłum. J. Mach, Warszawa 1978, s. 230.



strakcyjnego „ćwiczenia oka” można uznać fragment eseju Carla Junga o Picassie, przywołujący motywy tego obrazu: „Picasso zaczyna od jeszcze przedmiotowych obrazów utrzymanych w tonach niebieskich, w niebieskiej barwie nocy, światła księżyca i wody, błękitu Tuat, egipskiego świata podziemnego. On sam umiera, a jego dusza zjeżdża na koniu do świata pośmiertnego. Codzienne życie czepia się go jeszcze, upomina go podchodząca do niego kobieta z dzieckiem. Kobieta jest dla niego zarówno dzień, jak i noc, co psychologicznie rzecz biorąc oznacza jasną i ciemną duszę (animę). Ciemna siedzi czyhając nań w niebieskim zmierzchu i budząc patologiczne przeczucia...”<sup>15</sup>.

Jak w tej skali problemów mieszczą się pytania o podobieństwo *La Vie* z klasycystyczną ilustracją do Homera? Czy źródła ich pokrewnej formy należałoby szukać w jakimś dalekim, wspólnym pierwowzorze? Czy może raczej w obiegowych formułach ekspresyjnych, którymi „wizualna retoryka” sztuki europejskiej posługuje się jak utartymi zwrotami? Pomnożą one tylko pytania, których tyle prowokuje ten tajemniczy obraz błękitny tajemniczym błękitem.

<sup>15</sup> C. G. Jung, *Archetypy i symbole*, tłum. J. Prokopiuk, Warszawa 1976, s. 492 n.