

O alegorii w 2 poł. XIX wieku

*

MARIA POPRZĘCKA

W sztuce XIX stulecia, skutkiem utraty „znaczącego środka” lub „ideologicznego centrum”, zaniknął uniwersalny język alegoryczny, ów wcześniej ogólnie przyjęty system konwencji przedstawieniowych, skodyfikowany w ikonologiach i emblematykach. Stwierdzenie to jest jednym z podstawowych, do jakich doszły badania nad ikonografią sztuki dziewiętnastowiecznej¹. Co więcej, stwierdzenie to stanowi, jak się zdaje, zobiektywizowanie poglądów i subiektywnych przekonań, z jakimi na swoją epokę spoglądali ludzie tamtego czasu².

Oznaki kryzysu starego systemu alegorycznego, jego odrzucania, nieprzydatności lub niewystarczalności dla wyrażania nowych aktualnych treści, a także gwałtowne poszukiwania nowych formuł — wszystko to widoczne jest wyraźnie już w sztuce lat Wielkiej Rewolucji Francuskiej. „Ikonologia” rewolucyjnego kalendarza, oprawa świąt rewolucyjnych, nieprzeliczone ryciny upamiętniające wydarzenia, które wyznaczały główne etapy rewolucji — te i inne jeszcze dziedziny składają się na obraz o nieraz zaskakujących zderzeniach tradycji i inwencji. Obraz, w którym stare wzory Gravelota i Cochina walczą o lepsze z postulowanymi przez Winckelmanna i Caylusa „nowymi” alegoriami antycznymi, współzawodnicząc z odziedziczoną po hieroglifikach skłonnością do symboliki „egipskiej”, z zapożyczeniami z ikonografii chrześcijańskiej, czy z wręcz bezceremonialnymi modyfikacjami obrazów religijnych na przedstawienia o treści rewolucyjnej³.

¹ Pierwszy zauważył to J. Huizinga *Kleines Gespräch über die Themen der Romantik*. W: *Wege der Kulturgeschichte. Studien*. Monachium 1930, s. 378-390. Szczególnie interesujący pogląd na przyczyny upadku i zaniku alegorii oparty na wyodrębnieniu dwóch tradycji symbolizowania: arystotelesowskiej i neoplatonickiej, wyraził E. H. Gombrich *Icones Symbolicae. The Visual Images in Neo-Platonic Thought*. „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes” t. 11, 1948, szczeg. s. 163 i 187 n. (w znacznie rozszerzonej wersji: *Icones Symbolicae. Philosophies of Symbolism and their Bearing on Art*. W: *Symbolic Images. Studies in the art of the Renaissance*. Londyn 1972, s. 123-195). Podstawowe późniejsze pozycje: H. Sedlmayr *Verlust der Mitte*. Salzburg 1948 i W. Hofmann *Art in the Nineteenth Century*. Londyn 1961. Por. też L. D. Couprie *De allegorie in der negentiende-eeuwse realistische kunst*. W: *Opstellen voor H. van de Waal*. Amsterdam-Lejda 1970, s. 28-44.

² Jako fakt oczywisty jest to stwierdzone w haśle *Allégorie*. W: *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle*. T. 1. Paryż 1865. Por. też L. Nochlin *Realism*. Harmondsworth 1971, s. 53 n.

³ Np. obraz Fèvre’a *Męczeństwo św. Urszuli* (Muzeum w Tours) w czasie rewolucji został przemieniony na *Uwolnienie Francji*, a później na *Zgodę i Dyrektoriat kładące kres Terrorowi*. Por. B. Lossky *Une image religieuse mutée*

Potrzeba znajdowania alegorycznych form dla nowych treści była tak silna, że nie tylko Komitet Ocalenia Publicznego rozpisowywał konkursy na projekty *Pomnika Ludu Francuskiego*, jaki miał stanąć pośrodku paryskiego Pont-Neuf, lecz nawet wybór gatunku drzew, które miano posadzić przed kolumnadą Luwru, aby tam symbolizowały naukę i sztukę, stał się przedmiotem konsultacji komisji „uczonych obywateli” powołanej przez ministra spraw wewnętrznych. „Uczni obywatele” zgodni byli co do tego, że symbolem nauki winien być cedr libański, lecz już wybór drzewa-symbolu sztuki wzbudził dyskusje (opublikowane następnie w „Le Moniteur” z dnia 2 Floreala roku VII), które nie rozstrzygnęły czy ma to być platan czy akacja, żarnowiec czy lipa. Co się natomiast tyczy projektów na pomniki *Ludu Francuskiego* oraz *Ludu Miażdżącego Despotyzm*, wystawiono je na wystawach w roku IV i V, żaden z nich jednak nie zyskał powszechnego uznania⁴.

Sytuacja w tej dziedzinie niewiele się zmieniła po upływie pół wieku, gdy w roku 1848 ogłoszony został konkurs otwarty na alegoryczną figurę *Republiki*. Champfleury tak ironizował na temat jego wyników: „cóż to była za wystawa! Pokazano Republiki różowe, zielone, żółte; Republiki, którym przydano atrybuty z 1789 roku: zerwane łańcuchy, trójkąt równości, różgi liktorskie, tablice praw; Republiki w jedwabnych sukniach, w szlafrokach, w stroju narodowego gwardzisty. Artyści sądzili naiwnie, że słowo «konkurs» załatwia wszystko, że ono darzy talentem i rodzi entuzjazm. I ledwie ogłoszono w «Le Moniteur», że postać najbardziej typowa zostanie wybrana spośród wszystkich innych, malarze zabrali się do pracy. «Nuże — mówili do pierwszej lepszej dziewczyny — rozepnij suknię, chwyć pikę, nasuń czerwoną czapkę na ucho.»⁵ Jednocześnie jednak, zwłaszcza w drugiej połowie wieku, teatry, opery, muzea, biblioteki, akademie sztuk pięknych, gmachy miejskie i rządowe, pawilony wystaw światowych pokrywano rzeźbiarskimi i malarskimi dekoracjami, których alegoryczny charakter nie budzi wątpliwości; place miast uświetniają się pomnikami, jakże często o formie personifikacji, a cmentarze zapełniają się okazałymi grobowcami o alegorycznej dekoracji rzeźbiarskiej.

Natomiast w dziewiętnastowiecznej krytyce artystycznej i w ówczesnej literaturze o sztuce spotykamy raz po raz ataki na alegorię. Od zarania romantyzmu po symbolistyczny schyłek wieku zarzucano alegorii konwencjonalność — nie do pogodzenia z romantycznym indywidualizmem, i jednoznaczność — nie do pogodzenia z symbolistycznym dążeniem do rozluźniania sfery znaczeń. Ten niechętny stosunek, jaki do alegorii żywiło dziewiętnastowieczne piśmiennictwo, prze-

en allégorie révolutionnaire. „Gazette des Beaux-Arts” t. 66, 1965, s. 180. Wiele podobnych przykładów przytacza J. Rénouvier *Histoire de l'art pendant révolution*. Paryż 1863, szereg, cz. 3: *Sujets*, rozdz. *Allégorie*, s. 392-415, m.in. rycina *Pèlerinage au patron de la Liberté* będąca powtórzeniem z niewielkimi zmianami dewocyjnej grawiury *Pèlerinage à Saint Nicolas*.

⁴ Rénouvier, *op.cit.*, s. 399-340.

⁵ Champfleury *Historia karykatury nowoczesnej*, cyt. wg *Daumier w oczach własnych i oczach przyjaciół*. Oprac. P. Courtion. Tłum. J. Guze. Warszawa 1967, s. 54 n. Na temat konkursu: A. Boime *The Second Republic's Contest for the Figure of the Republic*. „The Art Bulletin” t. 53, 1971, s. 68-83 oraz uzup. list J. Foucart i J. Lacambre w „The Art Bulletin” t. 54, 1972, s. 120 n.

trwał długo w historii sztuki wieku XIX. W przeciwieństwie do bogatej literatury o symbolizmie, alegoria do niedawna zbywana była pejoratywnymi ogólnikami⁶.

Zagadnienie wydaje się mimo wszystko warte zainteresowania. Zacząć trzeba od wyraźnego określenia i odgraniczenia alegorii oraz symbolu, przy czym dla uściślenia tych pojęć konstruowanie różnych możliwych definicji nie wydaje się najwłaściwsze⁷ — lepiej posłuży rozpatrzenie znaczeń historycznych, tych mianowicie, które odnoszono lub którymi obdarzano alegorię i symbol w XIX wieku: „Symbolizm mówi rzeczy, których inną drogą równie doskonale nie dałoby się wyrazić, i — by go rozumieć — potrzeba tylko instynktu właściwego; podczas gdy Alegoria mówi rzeczy, które wypowiedzieć się dają równie dobrze, a może i lepiej, na inne sposoby, i ona — by być rozumianą — wymaga z kolei odpowiedniej wiedzy”⁸. Tak William Butler Yeats określał różnicę znaczeń alegorii i symbolu, oraz dyspozycji warunkujących ich przyswojenie. Vigie-Lecocq zaś w odniesieniu do odmienności metod stwierdzał: „Alegoria idzie od świata abstrakcyjnego do świata konkretnego czyli materializuje ideę i jej obraz. W alegorii widzimy następstwo dwóch żywiołów, czyli analizę — w symbolu jest współczesność, czyli synteza”⁹. Na podobną różnicę wskazywał Mallarmé: „Nazwać jakiś przedmiot znaczy odebrać trzy czwarte przyjemności poetyckiej, która polega na stopniowym odgadywaniu; zasugerować — to dopiero ideał”¹⁰. Oczywiście to alegoria nazywa, a symbol sugeruje. I na koniec cytata z Maeterlincka: „Symbol jest alegorią organiczną, wewnętrzną: korzenie jego giną gdzieś w ciemnościach, alegoria jest symbolem zewnętrznym: korzenie ma w świetle, ale szczyt jej jest jałowy i zwiędły”¹¹. Przytoczone zdania, zaczerpnięte z wypowiedzi programowych, nie są wolne od stronniczej niechęci do alegorii, o czym wyżej była już mowa. Jednakże dzięki tej stronniczości różnica między alegorią a symbolem w rozumieniu symbolistycznym rysuje się tym jaskrawiej, tak w zakresie formy i znaczeń, jak metod i funkcji. Alegoria jest więc tu rozumiana jako przedstawienie, służące unaocznianiu treści abstrakcyjnych („materializuje ideę i jej obraz”), które mają odniesienie do określonego spójnego zespołu idei („korzenie ma w świetle”). Alegoryzacja dokonuje się sposobem ujętym w pewną konwencję, co wymaga znajomości tej konwencji, ale tym samym gwarantować ma jednoznaczne odczytanie wyrażonych poprzez alegorię treści.

⁶ Por np. hasło *Allegorie* J. Helda. W: *Reallexicon zur deutsche Kunstgeschichte*. T. 1. Stuttgart 1937, s. 347 i cyt. artykuł Couprie.

⁷ Por. A. Ławniczakowa *Próba klasyfikacji przedstawień symbolicznych w dziełach sztuk plastycznych*. W: *Sztuka około 1900*. Warszawa 1969, s. 194-199. Najbliższa tu przyjętemu rozumieniu terminu jest definicja alegorii jako „symbolu zinterpretowanego semantycznie, a więc takiego, któremu na gruncie pewnej wiedzy możemy przyporządkować przedmiot teoretyczny lub dziedzinę teoretyczną denotowaną jednoznacznie przez predykat lub ciąg predykatów języka dyskursywnego”.

⁸ W. B. Yeats *Wstęp do „Księgi obrazów”*, cyt. wg *Moderniści o sztuce*. Opr. E. Grabska. Tłum. R. Jabłkowska. Warszawa 1971, s. 302.

⁹ Vigie-Lecocq *Poésie contemporaine 1884-1896*, cyt. wg I. Matuszewski *Słowacki i nowa sztuka*. Warszawa 1902, s. 281.

¹⁰ W odpowiedzi na ankietę J. Hureta, cyt. wg *Moderniści o sztuce*. Tłum. M. Żurowski, op.cit., s. 252.

¹¹ Cyt. wg S. Ossowski *U podstaw estetyki*. Warszawa 1949, s. 191. Ukazanej tu różnicy rozumienia terminów alegoria-symbol odpowiada mniej więcej proponowany przez Ossowskiego podział na symbole z wyraźną interpretacją i nie przeznaczone do wyraźnej interpretacji. Tamże, s. 190.

Problem tkwi wszakże w tym, że — jak już stwierdzono — w sztuce XIX w. brak zarówno tych utartych i obiegowych konwencji, jak i „znaczącego środka”, tj. owego zamkniętego systemu idei, stanowiącego odniesienie dla treści wyrażanych drogą alegoryczną. Pomimo to, twórczość plastyczna o charakterze alegorycznym jest obfita. Posługując się dostarczoną przez nią — nie zawsze artystycznie świetnym — materiałem, można wyjaśnić przynajmniej niektóre metody alegoryzacji. Można odczytać sposoby, którymi twórcy — pozbawieni już możliwości jakie wcześniej dawał skodyfikowany język alegoryczny — nadawali swym dziełom znamiona alegorii. Można ukazać, jak twórcy ci dążyli do zapewnienia swym dziełom powszechnego zrozumienia i odbioru tych właśnie alegorycznych znaczeń. Można dostrzec zabiegi, do jakich uciekali się artyści, żeby tworzone przez nich wyobrażenia zyskiwały rangę alegorii — rangę niemałą w powszechnym odczuciu, mimo pejoratywne oceny teoretyków.

Ażeby to wyjaśnić, trzeba się oprzeć na materiale faktycznych dokonań, pozostawiając na uboczu wypowiedzi krytyków i ich teoretyczne postulaty; trzeba skupić uwagę bardziej na typach ujęć formalnych, niż na zagadnieniach szczegółowych tematów i treści alegorycznych; trzeba przy tym rozpatrywać nie tylko przykłady rozwiązań nowatorskich, lecz również owe realizacje przeciętne, które odwoływały się w swych obiegowych treściach do znaczeń potocznie rozumiałych.

W wieku XIX metody alegoryzacji kształtowały się na ogół pod wpływem historyzmu tak brzemiennego w następstwa we wszystkich dziedzinach ówczesnej sztuki, przy czym w kształtowaniu alegorii obok historyzmu współuczestniczył tradycjonalizm. Sprawił on, że znaczna większość ówczesnych przedstawień alegorycznych stanowiła prostą kontynuację alegorii wcześniejszych, zwłaszcza siedemnasto- i osiemnastowiecznych. Dziedzina szczególnie tradycjonalną wydaje się rzeźba pomnikowa i dekoracyjna. Tradycjonalizmu tego nie można rozpatrywać jedynie w kategoriach inercji ikonograficznej. Monumenty wznoszone na miejskich placach i zdobiące gmachy publiczne, jako przeznaczone do publicznego oglądania, miały być potocznie zrozumiałe, ujęcia zaś tradycyjne, zgodne z wizualnymi nawykami twórców i odbiorców, zdolne były tę zrozumiałość zapewnić. Ponadto bardziej godne i stosowniejsze w znaczeniu *decorum* wydawało się obrazowanie treści ogólnych poprzez formy alegoryczne, legitymujące się dostojnym rodowodem i budzące choćby niejasne skojarzenia ze sztuką dawną.

Jules Dalou, rzeźbiarz mający w swym dorobku sporo dzieł realistycznych, zwracał się w pomnikach do klasycznego repertuaru alegorycznego. W paryskim Ogrodzie Luksemburskim pod popiersiem Delacroix wieniec i palmę składa *Prawda unoszona przez Czas*, a scenie tej przyklaskuje Apollo (il. 1). W całej grupie brak jakichkolwiek świadomych odstępstw lub nieświadomych uchybień od określonego tradycją charakteru postaci i ich atrybutów¹². W innym pomniku tegoż rzeźbiarza: *Tryumf Republiki* (projekt na konkurs w 1879 r., wzniesiony

¹² Na ten temat G. de Tervarent *Veritas and Iustitia triumphant*. „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes” t. 7, 1944, s. 96-101, tamże wcześniejsza literatura.

1. Jules Dalou, Pomnik Delacroix. Paryż,
Ogród Luksemburski



2. Jules Dalou *Tryumf Republiki*, proj. 1879 r.,
wyk. 1899. Paryż, Place de la Nation

20 lat później na Place de la Nation w Paryżu¹³), pomimo pewnych ustępstw na rzecz nowych formuł (kowal jako personifikacja Pracy), ogólny nałot tradycjonalizmu jest jeszcze silniejszy. Sama postać Republiki ujęta została w konwencji wykształconej po roku 1789 (czapka frygijska i różgi liktorskie jako atrybuty).



3. Guido Schmitt *Bismarck jako kowal niemieckiej jedności*, 1867 r., miejsce nieznanne

Wóz tryumfalny zaprzężony w lwy i otaczające go personifikacje należą jednak całkowicie do religijno-politycznego arsenału motywów alegorii barokowej. Ta monumentalna grupa (il. 2), to niemal *Tryumf Eucharystii* Rubensa, a rubensowska stylizacja potęguje jeszcze to podobieństwo.

Odmienny typ przedstawień alegorycznych powstał w wyniku przekształcenia ikonograficznego. Mowa tu mianowicie o reinterpretacji starego typu przedstawień i o nadaniu mu nowego znaczenia, co — jak wskazywano — występowało

już w sztuce dawniejszej¹⁴. W obrębie ikonografii dziewiętnastowiecznej, jak to wielokrotnie podkreślano w toku jej badań, proces ten przebiegał zwykle na drodze sekularyzacji wyobrażenia religijnego, lub aktualizacji — mitologicznego¹⁵. Przykładem niech tu będzie obraz Guida Schmitta: *Bismarck jako kowal niemieckiej jedności* (il. 3). Jest to niewyszukana transpozycja popularnego, zwłaszcza w sztuce barokowej, tematu: *Tetyda prosząca Wulkana o broń dla Achillesa*¹⁶. Wulkan-Bismarck, ujęty portretowo, w kowalskim fartuchu i z zakasanyimi rękawami, podaje miecz z napisem „unitas” złotowłosej Tetydzie-Germanii w pikielhaubie na głowie. Podobieństwo do przedstawień kuźni Wulkana wzmaga się przez umieszczenie sceny nie we wnętrzu zwykłego warsztatu kowalskiego, lecz w skalnej pieczarze niby w wergilińskiej kuźni Wulkana.

Jeszcze inną metodą alegoryzacji, najjaskrawiej ujawniającą kryzys tego sposobu obrazowania, jest połączenie *genru*, realistycznie ujętego obrazu ze współczesnego życia, z tradycyjną personifikacją. Samo zastosowanie tej mechanicznej metody bynajmniej nie przesądzało o słabości dzieła — to nią posłużył się Delacroix, malując *Wolność wiodącą lud na barykady*. Ta sama metoda dawała jednak rezultaty, które nie bez racji mogły pobudzać lekceważącą niechęć wobec alegorii. Bywało bowiem, że wynik zderzenia dziewiętnastowiecznych realiów z istotami z ikonologicznej *imagèrie* stawał się po prostu śmieszny. Tak właśnie na obrazie Alberta Maignan: *Fortuna*, na którym przed zrujnowanym *bourgeois*, samotnie opuszczającym rozgorączkowany tłum giełdy, ulatuje na swej uskrzydłonej kuli ślepa, złowroga Fortuna-Occasio¹⁷ (il. 4).

Chociaż nie przejętą bezpośrednio z tradycji obrazowej, to jednak typową dla dziewiętnastowiecznego historyzmu metodą było posługiwanie się tematami historycznymi w celu nadania obrazom charakteru przenośni. Nie chodzi tu o malarstwo historyczne typu wyłącznie anegdotycznego czy ilustracyjnego. Z elementów czysto opisowych budowano bowiem czasami wielkie całości, które nie tylko składały się na narrację, lecz miały zarazem stanowić alegoryczny obraz Ludzkości, Cywilizacji, Postępu. Taką próbą stworzenia alegorii są wielkie cykle historyczne „od początków ludzkości do naszych dni”, popularne zwłaszcza w sztuce monumentalnej. Najlepszy przykład stanowi cykl *Historii Ludzkości*, zaprojektowany przez Paula Chenavarda dla paryskiego Panteonu. Cykl, gdyby został zrealizowany — czemu na przeszkodzie stanęła ponowna konsekracja świątyni — byłby największym dziewiętnastowiecznym zespołem dekoracyjnym: 111 obrazów, 5 mozaik i 6 posągów miało się składać na ten ogromny, równoległe rozwijany obraz życia człowieka i życia ludzkości¹⁸. Niezależnie od niepowodzenia

¹⁴ J. Białostocki *Tradycje i przekształcenia ikonograficzne*. W: *Teoria i twórczość*. Poznań 1961, s. 143 nn.

¹⁵ J. Białostocki, op.cit., s. 145; — tenże *Ikonografia romantyczna*. W: *Romantyzm*. Warszawa 1967, s. 57-86, tamże wcześniejsza literatura.

¹⁶ A. Pigler *Barockthemen*. T. 2. Budapeszt 1956.

¹⁷ O przedstawieniach Fortuny-Occasio por. M. Karpowicz *Fortuna i Sztuka*. W: *Sarmatia Artistica*. Warszawa 1968, s. 199-210, tamże literatura.

¹⁸ Projekty Chenavarda, ich zamierzoną lokalizację na ścianach Panteonu, treść, wreszcie ideowe podłoże, z którego artysta czerpał swe historiozoficzne koncepcje omawia szczegółowo J. C. Sloane *Paul Chenavard*. „The Art Bulletin” t. 33, nr 4, 1951, s. 240 nn. Podstawą dla rekonstrukcji układu i interpretacji są konsultowane z malarzem opisy T. Gautiera (1848) i T. Silvestre'a (1855).



4. Albert Maignan *Fortuna*, 1895 r. Reims, Musée Saint-Denis

5. Artur Grottger *Ludzie czy szakale* z cyklu *Wojna*, 1866-1867. Wrocław, Muzeum Śląskie



samego dzieła, przykład ten raz jeszcze ukazuje, jak trudne było tworzenie nowych, a zarazem powszechnie zrozumiałych alegorii. Chenavard, szukający wizualnych środków dla wyrażenia złożonych, filozoficzno-historycznych treści, zdolny był tylko do wyobrażenia korowodu postaci i wypadków historycznych,



6. Constantin Meunier. *Kowal*, fragm.
z *Pomnika Pracy*, 1893-1905

w których współczesny człowiek miał znaleźć inspirację dla przyszłego społecznego odrodzenia. I właśnie za taką metodę alegoryzowania, a nie samą koncepcję ideową krytykował tę „sztukę filozoficzną” Baudelaire¹⁹.

W dziewiętnastowiecznym malarstwie historycznym występuje drugi jeszcze sposób nadawania obrazom historycznym treści przenośnej. Jest nim wprowadzenie w ramy sceny historycznej postaci jasnovidzących świadków, przyjmujących jakby rolę chóru greckiego, którzy swą obecnością nadają przedstawieniu sens głębszy i ogólniejszy. Takimi postaciami są przyglądający się orgii Germanie na obrazie Thomasa Couture'a *Rzymianie czasów upadku*, Dürer we *Wjeździe Karola V do Antwerpii*, wreszcie Stańczyk w *Holdzie pruskim* Jana Matejki²⁰.

¹⁹ J. C. Sloane *Baudelaire, Chenavard and „Philosophic Art”*. „The Journal of Aesthetic and Art Criticism” t. 13, nr 3, 1955, s. 285-299.

²⁰ Na postaci „jasnowidzących świadków” w nieco innym kontekście zwraca uwagę Hofmann, op.cit., s. 424.

Rolę chóru greckiego pełnią nie zawsze rzeczywisci lub prawdopodobni świadkowie wydarzeń, lecz czasem także personifikacje albo postacie wymyślone. Takim pomysłem o dantejskim rodowodzie są postacie Artysty i Muzy, które Artur Grottger wprowadził do cyklu *Wojna* (il. 5), chcąc, jak sam pisał, „przejść od tematów realnych do transcendentalnych”²¹.

Znamiona alegorii nadawano także poprzez historyzację stylu. Antykizacja, czy ogólniej — klasycyzacja formy była tu wyjściem najczęstszym, prostą drogą do osiągnięcia łatwego patosu. Często taką właśnie formę nadawano tematom nowym, bez tradycji. Constantin Meunier postać robotnika z *Pomnika Pracy* uczynił „antycznie naga” (il. 6). Nobilitacji tematu służyły też inne formy stylowe, np. renesansyzm, a zwłaszcza rafaelowskie czy weneckie formy, w jakie często ujmowano alegoryczne wyobrażenia Sztuki, przejmując także dla tego tematu ikonograficzny typ *Sacra Conversazione*²².

Daleko idącym przekształceniem tradycyjnego pierwowzoru, polegającym w zasadzie także na sekularyzacji, jest kompozycja obrazu w formie tryptykowej, trójdzielnej, ze sceną główną ujętą jakby we dwa skrzydła boczne. Na tej zasadzie skomponowana została „allégorie réelle” — *Atelier* Gustava Courbета²³. Przykład Courbета, którego świadomym zamierzeniem było stworzyć „alegorię realną”, nie jest bynajmniej jedyny. Taki sam układ odnajdujemy w obrazie Matejki *Polonia*²⁴ (il. 7). Podobnie wyraźnie wyodrębniono tu scenę centralną (w znaczeniu zarówno ideowym jak formalnym) — „kuźnię męczeństwa”, zakuwanie w kajdany personifikacji Polski i po obu stronach skonfrontowane ze sobą dwie grupy: ciemniejszych i ofiar. Podział jest bardziej niż u Courbета jednoznaczny, lecz w obu przykładach jest to coś w rodzaju „przekroju społeczeństwa”. Podobnie bowiem, jak wskazano na zawarte w courbetowskiej alegorii naczelnie postacie-tematy sztuki XIX w., tak w *Polonii* odnaleźć można przewodnie motywy polskiej ikonografii martyrologicznej: wdowa z dzieckiem, ranny powstaniec, ksiądz.

Wszystkie wymienione wyżej sposoby alegoryzowania, choć stopień ich zależności od tradycji był bardzo różny, kształtowały się bądź pod wpływem, bądź w powiązaniu z historyzmem. Istniała jednak metoda, która była swoistą reakcją przeciw historyzmowi. Była nią całkowita „ahistoryczność”, osiągnana przez najdalej posuniętą redukcję konkretności (np. w scenerii i stroju) oraz sprowadzenie obrazu do motywu lub motywów o znaczeniu podstawowym. Metoda ta polegała nie na idealizacji, lecz na ujednocinaniu, na eliminacji szczegółów na rzecz tego co ogólne, powszechne. Takimi „bezczasowymi”, a w zamierzeniu nawet „ponadczasowymi” obrazami są niektóre alegoryczne realizacje Puvis de Chavannesa. Jego *Praca* (il. 8), jedno z ogromnych malowideł stanowiących dekorację muzeum w Amiens, to scena grupująca w symetrycznej kompozycji o wyraźnie

²¹ List z dn. 14 IX 1866, cyt. wg J. Bółoz-Antoniewicz *Grottger*. Warszawa-Lwów [1910], s. 354. O ewolucji tego pomysłu A. Potocki *Grottger*. Lwów 1907, s. 177, 195.

²² Por. V. Plagemann *Zur Kunsthistorien Malerei*. „Alte und Moderne Kunst” t. 14, nr 3, s. 2-12.

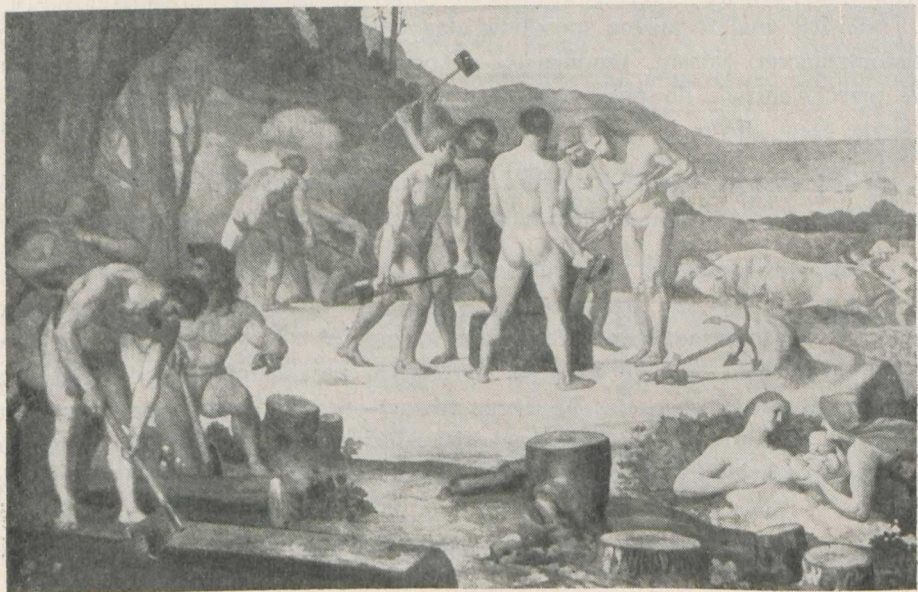
²³ Zauważył to już Michel, op.cit., s. 562, następnie Hofmann, op.cit., s. 19. Na ten temat: K. Lankneit *Das Tryptychon als Pathosformel*. Heidelberg 1959.

²⁴ Na podobieństwo to zwrócić uwagę M. Porębski.



7. Jan Matejko *Polonia*, niedok. 1864 r. Kraków, Muzeum Czartoryskich

8. Pierre Puvis de Chavannes *Praca*, 1863 r. Amiens, Musée de Picardie





9. Ford Madox-Brown *Praca*, 1852-1865. Manchester, Manchester Art Gallery (replika w Birmingham)

wyodrębnionych polach kilka nagich postaci, wykonujących proste gesty, umieszczonych w ubogim i sumarycznie ujętym pejzażu. Rzecz znamienita, że właśnie Puvis de Chavannes był jedynym malarzem, którego alegorie nie budziły sprzeciwu symbolistów.

Niewiele znaleźć można sposobów alegoryzowania wolnych od tradycji czy historyzującego balastu. Trudniej też o konkretne przykłady takich rozwiązań. W przeciwieństwie do przedstawień, wyrażających tradycyjne myślenie alegoryczne, czego ilustracji dostarczały z powodzeniem dzieła artystów przeciętnych i tuzinkowych, w tym wypadku zwrócić się trzeba do twórczości artystów wybitnych, a w każdym razie dalekich od standardowej produkcji akademicko-salowej.

Podstawową metodą tworzenia nowych alegorii wydaje się łączenie współczesnych, realistycznie traktowanych postaci w arealnym, wymaginowanym układzie. Na tej zasadzie oparta została cytowana już w innym aspekcie „allégorie réelle” Courbeta. Jeszcze bardziej wyrazistym przykładem jest obraz Forda Madoxa-Browna: *Praca* (il. 9), obraz równie jak poprzedni ważny z punktu widzenia kształtowania się nowej alegorii realnej. Odnajdujemy w nim ponownie motyw jasnowidzących, którymi tym razem są inspiratorzy dzieła: Thomas Carlyle i Charles Maurice, sportretowani jako obserwatorzy sceny głównej.

kowany formalnie i trudny do odczytania bez literackiego komentarza. Taki wyczerpujący komentarz pozostawił sam Madox-Brown²⁵. Jest to nie tylko opis, lecz jednocześnie wyjaśnienie zarówno rzeczywistego, społecznego charakteru poszczególnych postaci i realiów, jak i ich metaforycznego znaczenia, przepleciony ponadto osobistymi poglądami i uwagami dotyczącymi powstania dzieła. Komentarz stanowi tym samym osobliwe połączenie społecznej analizy w duchu Carlyle'a²⁶ z tradycyjną, autorską eksplikacją obrazu o zawilej symbolice, porównywalną niemal do *Raggionamenti* Vasariego. Tak jak w obrazie, tak i w komentarzu pasja do socjologicznej penetracji konkretnych zjawisk i postaci, oraz do wierności w ich odtwarzaniu, ściera się z dążeniem do nadania im znaczenia przenośnego i zarazem ogólnego. Na przykład przyznając, że dla nadania „większej prawdziwości charakterom” niektóre postacie w obrazie są portretami określonych osób, Madox-Brown natychmiast zastrzega się, że jego celem było „nakreślić typy, a nie indywidualności”. Komentarz stanowi więc świadectwo „konfliktu alegorii i rzeczywistości”, a inaczej mówiąc: konfliktu metonimicznego przedstawiania i metaforycznego znaczenia²⁷. Co przy tym najbardziej znamienne, to sam fakt potrzeby takiego właśnie komentarza, on bowiem najdobitniej określa alegoryczne dążenia twórcy²⁸. Dzieło zaskakujące, niejasne przez swą nowatorską ikonografię, niespójne przez połączenie natarczywie realistycznego detalu i oczywistego nieprawdopodobieństwa całej sceny, Madox-Brown starał się uczytelnić, tłumacząc je kolejno w obu skłóconych warstwach: rzeczywistości i alegorii. Uciekając się do wyjaśnień, poszukiwał wyjścia z zawartego w obrazie przeciwieństwa między dosłownym obrazowaniem a przenośnym znaczeniem²⁹.

Odmianą rozpatrywanego sposobu tworzenia alegorii jest wprowadzenie do realistycznie ujętego obrazu rzeczywistości — arealnych w danym kontekście szczegółów. Przykładem takiego postępowania jest dzieło naśladowcy Madoxa-Browna, Williama Bell Scotta: *Żelazo i Węgiel* (il. 10); obraz należy zresztą także do historycznego cyklu. Przedstawia wnętrze parowozowni Stevensona, do której wprowadzono dzieci. Na samym froncie zaś umieszczono symboliczną martwą naturę skomponowaną z technicznego wykresu lokomotywy, młotka i róży. Arealny szczegół bywał czasami aluzją do tradycyjnej alegoryki. Przesądzał on wtedy o alegorycznym charakterze dzieła. Belgijski rzeźbiarz De Groot alegorii *Pracy*, przedstawionej pod postacią robotnika, dał w ręce zwykły kilof i zwój — tradycyjny atrybut postaci starotestamentowych³⁰ (il. 11).

²⁵ W kat. wyst. 1865, przedr. w *Realism and Tradition in Art 1848-1900*. Opr. L. Nochlin. New Jersey 1966 s. 95-100.

²⁶ Na marginesie można zauważyć jak wiele dziewiętnastowiecznych alegorii, a zwłaszcza „alegorie rzeczywiste” przedstawia „przekrój społeczeństwa”. Poszczególne postacie są tu obarczone rolą reprezentowania całych klas lub grup społecznych. Grupy skonfrontowane są antagonistycznie: pracujący — wyzyskiwacze; kaci — ofiary; sprzymierzeńcy — wrogowie. Świadectwem mogą być cytowane tu, z tak różnych pobudek powstałe obrazy jak *Atelier Courbeta*, *Polonia Matejki*, *Praca Madoxa-Browna*.

²⁷ Takie określenia, powołując się na R. Jacobsona, proponuje Nochlin *Realism*, op.cit., s. 182.

²⁸ Madox-Brown nie jest tu wyjątkiem. Puvis de Chavannes, choć operujący repertuarem znacznie bliższym tradycyjnej alegorii, także posługuje się komentarzami, por. opis Alegorii Literatury, Nauki i Sztuki, półkole w amfiteatrze Sorbony 1887-1889, cyt. *Realism and Tradition...*, s. 27-29.

²⁹ R. Ironside, *J. Gere Pre-raphaelite Painters*. Londyn 1948, pl. 1-3.

³⁰ G. Ferguson *Signs and Symbols in Christian Art*. Nowy Jork 1961, s. 180.

10. William Bell Scott *Żelazo i Węgiel*,
1864 r. Wallington Hall, Northumber-
land



11. De Groot *Praca*, 1881. Westybul
dworca w Tournai

Powyższe metody tworzenia alegorii zostały określone jako wolne od bezpośredniego ciężenia tradycji czy historyzmu. Nie znaczy to tym samym, że były to metody nowe. Nienowym był także „konflikt alegorii i rzeczywistości”, choć realizm (rozumiany tu jako kierunek sztuki XIX w.) nadał mu szczególną ostrość. Dylemat pojawił się — mówiąc w największym uproszczeniu — wraz ze zwycięstwem realistycznej koncepcji sztuki, już w momencie odejścia od średniowiecznego myślenia alegorycznego, od konwencji artystycznych wspartych na symbolicznym traktowaniu obrazów³¹. Sztuka późnego średniowiecza, renesansu i baroku ukazuje sporo sposobów godzenia realistycznych konwencji przedstawiania rzeczywistości z symbolicznym znaczeniem. Bywała to „symbolika utajona”, maskowanie symboli pod powłoką rzeczywistych przedmiotów, która pojawiła się we włoskim *Trecento*, a stała się zasadą ogólną w malarstwie niderlandzkim XV w.³² Metodę tę kontynuowało siedemnastowieczne malarstwo holenderskie. Posługiwał się nią także Hogarth, u którego każdy niemal przedmiot coś „znaczy”, a aluzje, niewymyślne zresztą, zawsze znajdują racjonalne usprawiedliwienie³³. Barokowy aparat mitologiczno-alegoryczny ujęty i rozpowszechniony przez ikonologiczne podręczniki był także narzędziem do przekładania pojęć abstrakcyjnych na przyjęte formy malarskie. Najprostszym jednak sposobem było dawanie wyobrażeniom, pozbawionym wewnętrznej spójności i zgodności z rzeczywistym obrazem świata, objaśniającego „klucza”, najczęściej w postaci komentarza, legendy, napisu. Wreszcie jeszcze jedna możliwość uprawdopodobnienia nie-realnej przerośni, to przedstawianie ich pod postacią snów, wizji, objawień.

Konflikt alegorii i rzeczywistości nie jest więc specyficznym problemem sztuki XIX w. Pojawił się nie wraz z realistycznymi programami, lecz łącznie z definicją obrazu jako okna otwierającego się na świat zewnętrzny. Z tej perspektywy inaczej też wyglądają dziewiętnastowieczne dzieła pozornie wolne od tradycji i historyzmu w sposobie alegoryzowania. „Alegorie realne” są albo zbiorem rzeczywistych postaci w układzie niezgodnym z potocznym odbiorem świata zewnętrznego i dlatego wymagają objaśniającego „klucza”, komentarza — albo też operują „symboliką ukrytą”. Przykładem takiego rozwiązania może być dzieło prerafaelity Holmana Hunta *Przebudzona świadomość* (il. 12), opatrzone zresztą komentarzem autorskim, wyjaśniającym genezę powstania obrazu³⁴. Bardziej jednak od niego znaczący jest list Ruskina do wydawcy „*Timesa*”³⁵, w którym Ruskin wskazuje na symboliczne znaczenie przedmiotów zapelniających wiktorianańskie wnętrza, gdzie upadła dziewczyna doznaje „przebudzenia świadomości”. Wszystkie „fatalnie nowe” meble i bibeloty mają swą symboliczną funkcję, niemal jak sprzęty w scenach *Zwiastowania* Mistrza z Flémalle czy van Eycka. Tylko że

³¹ E. H. Gombrich *Imagery and Art in the Romantic Period*. W: *Meditations on a Hobby Horse*. Londyn 1963, s. 122 nn.

³² E. Panofsky *Rzeczywistość i symbol w malarstwie niderlandzkim XV wieku*. „*Spiritualia sub metaphoris corporaliis*”. Tłum. K. Kamińska. W: *Studia z historii sztuki*. Warszawa 1971, s. 133 n.

³³ Gombrich, op.cit., s. 122.

³⁴ Cyt. wg *Realism and Tradition...*, s. 109.

³⁵ List z dn. 25 V 1854, cyt. wg jw., s. 126 n. O alegorii i symbolu u prerafaelitów por. też cyt. wypowiedź Yeatsa, op. cit., s. 302 n.

naturalizm malarzy niderlandzkich nie był świecki. Korzenie jego tkwiły w przekonaniu, że przedmioty materialne są to „*spiritualia sub metaphoris corporalium*”. Dopiero znacznie później przekonanie to zostało odrzucone lub zapomniane³⁶. Nastąpiło to właśnie w sztuce XIX w. i na tym, a nie na samej realistycznej



12. Holman Hunt *Przebudzona świadomość*, 1854 r. Londyn,
Zb. Anderson

konwencji przedstawiania, polega istota dziewiętnastowiecznego konfliktu alegorii i rzeczywistości. Sztuka w XIX stuleciu nie tylko nie miała gotowego zasobu formuł alegorycznych. Realizm tej sztuki nie opierał się na wierze w inne, jak tylko materialne istnienie przedmiotów. I dlatego tak trudno było jej nadać obrazowi rzeczywistości rolę „metafory ucieleśniającej rzeczy duchowe”.

Powyżej próbowano wyliczyć, na pewno nie wyczerpująco, różnorakie możliwości alegoryzowania. Zarówno te obciążone tradycją, jak i te będące wyrazem dążenia do stworzenia obrazów alegorycznych środkami, które jeśli nawet nie były całkiem nowe, to w każdym razie nie polegały na przekształcaniu historycznych wzorów. Jest to oczywiście tylko jeden z aspektów zagadnienia. Pominięto



13. Paul Chenavard *Palingeneza społeczna*, 1855 r. Lyon, Musée des Beaux-Arts

14. Gustave Courbet *Atelier*, 1855 r. Paryż, Luwr



niemal całkowicie tematykę i treści dziewiętnastowiecznych alegorii oraz wzajemne zależności treści i form. Pominięto także czysto literackie sposoby tworzenia alegorii, jak choćby posługiwanie się tematem historycznym jako parabolą. Takie, bardzo zawężone, postawienie zagadnienia pozwala mimo to na poczynienie jeszcze jednego rodzaju spostrzeżeń. Nawiązując do artykułów Ernsta Gombricha można jeszcze zastanowić się, jakie czysto wizualne jakości służyły przede wszystkim dla przenośnego obrazowania wartości³⁷.

Uderzającą cechą większości przedstawień jest symetria. Symetryczne są: *Wolność na barykadach* Delacroix, *Tryumf Republiki* Dalou, *Praca* Puvis de Chavannesa i tryptykowe obrazy Courbeta i Matejki. Co więcej, symetria jako forma szczególnie sugerująca wrażenie wieczystości, niezmienności, a także jako swego rodzaju *decorum* narzuca się malarzom bardzo dalekim od tradycyjnego myślenia alegorycznego; przykładem niech będą dekoracyjne malowidła ścienne Edvarda Muncha dla auli uniwersytetu w Oslo³⁸.

Obok symetrii szczególnym majestatem i hieratycznością zdają się odznaczać w odczuciu twórców układy streficzne. Właśnie taki układ nadał Chénavaud kompozycji *Palingeneza społeczna*, stanowiącej podsumowanie historiozoficznego systemu zawartego w cyklu *Historia Ludzkości* (il. 13; obecnie tylko 3/4 pierwotnej całości, dolna część obcięta, znana jest dzięki opisowi Théophile'a Gautier). Formalno-ideowy podział streficzny jest tu przestrzegany ściśle. Najwyższa strefa, to Chrystus-Logos (wyznaczający jednocześnie szczytowy punkt osi symetrii w obrazie), po jego bokach zgromadzono personifikacje cnót oraz bóstwa mitologii śródziemnomorskiej i północnej. Niżej, po obu stronach eklektycznego *Pomnika Jedności Religii* ustawiono postacie ze Starego Testamentu i starożytności, obdarzone profetyczną siłą wymowy. Kolejną strefę tworzą bohaterowie schyłku starożytności, Ojcowie Kościoła i święci; tu jedyny, świadomy i obarczony symbolicznym znaczeniem wyłom w rygorystycznym podziale: postać Matki Boskiej schodzi ze schodów, łączących Stary i Nowy Testament. Dalsze strefy odpowiadają wielkim epokom historycznym: średniowieczu, czasom nowożytnym i współczesnym. Ta ostatnia strefa nie zachowała się — ukazywała ona upadek ludzkości, ogólny kataklizm, pożogę, z której wyłania się feniks, zapowiedź odrodzenia; feniks zamyka jednocześnie oś symetrii obrazu³⁹. W dziele Chénavauda wskazać można bez trudu, nieukrywane zresztą, malarskie, a głównie rafaelowskie pierwowzory. Pomimo to, wybór symetryczno-streficznego układu dla wyobrażenia, któremu nadawano ogromną doniosłość, świadczy o wiązaniu z tymi formami szczególnego *decorum*.

Ernst Gombrich w artykule o wizualnych metaforach wartości wskazuje na takie jakości, jak „szlachetna prostota”, „czyste linie”, „powściągliwość”⁴⁰.

³⁷ Artykuły zebrane w tomie *Meditations on a Hobby Horse*, loc.cit., szczeg. *Visual Metaphors of Value in Art* oraz *The Cartoonist Armoury*.

³⁸ Por. R. A. Boe *Edvard Munch's Murals for the University of Oslo*. „The Art Quarterly” t. 23, 1960, s. 233 oraz O. Benesch *Hodler, Klimt und Munch als Monumentalmaler*. „Wallraf-Richartz-Jahrbuch” 1962, s. 333.

³⁹ Sloane *Paul Chénavaud*, ..., s. 240.

⁴⁰ Gombrich *Visual Metaphors of Value in Art*, ..., s. 16-23.

Są to sposoby tworzenia metafor nie poprzez identyfikację, lecz przez negację. Również te sposoby możemy odnaleźć w rozpatrywanych przykładach. Razem z ahistoryzmem, o którym była wyżej mowa, szedł na ogół w parze redukcjonizm formalny, świadomie mający na celu nadawanie przedstawieniu dostojności, a formom — roli przenośni. W *Pracy* Puvis de Chavannesa z prostotą motywów współgra oszczędna, prosta, powściągliwa forma.

I wreszcie ostatnie spostrzeżenie dotyczy, służących alegoryzacji, nowych form malarskich, niezgodnych z przyjętą konwencją przedstawiania rzeczywistości. W *Atelier* Courbeta (il. 14) przestrzeń przedstawiona została w sposób osobliwy, nie podlegający zasadom perspektywy zbieżnej. „Jedyny błąd polega na dwuznaczności: niebo na obrazie wygląda jak niebo prawdziwe”⁴¹. Ten „błąd” zauważony przez Delacroix nie jest jedyną plastyczną „dwuznacznością” obrazu. Pejzaż na sztalugach nie tylko jest „jak prawdziwy” — jest realniejszy niż pracownia malarza. Wizja jest bardziej rzeczywista niż rzeczywistość⁴². Całe tło obrazu jest niejasne, sprawia wrażenie nieukończenia lub czegoś w rodzaju zniszczonych fragmentów malowideł ściennych albo tandetnej dekoracji teatralnej, spłowiałej, tylko miejscami czytelnej, porzuconej gdzieś na zapleczu sceny⁴³. Przestrzeń, istniejąca wśród tych kulis, nie jest ani zamknięta ani otwarta, jest nieuchwytna, nieokreślona. To ostatnie słowo nie należy już jednak do słownika alegorii, lecz jest słowem wybranym symbolizmu. Zresztą *Atelier* było z tego punktu widzenia analizowane przez Sâr Péladana⁴⁴. Albowiem poszukiwanie odmiennych, nieznanych, niepokojących, indywidualnych form plastycznego wyrazu — choć sporadycznie służyć mogło alegoryzacji — stanowiło naczelną metodę odżegnującego się od alegorii symbolizmu.

⁴¹ E. Delacroix *Dzienniki*. Tłum. J. Guze i J. Hartwig. T. 2. Warszawa 1968, s. 141 (3 VIII 1855).

⁴² Hofmann, *op.cit.*, s. 18.

⁴³ Obraz nb. służył jako kurtyna teatralna zanim wszedł do zbiorów Luwru. Michel, *op.cit.*, T. 8, cz. 2, s. 562.

⁴⁴ Hofmann, *op.cit.*, s. 18.