

# Wpływowo residua

Originalveröffentlichung in: Jarzewicz, Jarosław ; Pazder, Janusz ; Żuchowski, Tadeusz J. (Hrsgg.): *Historia sztuki dzisiaj. Materiały 58 Ogólnopolskiej Sesji Naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Poznań, 19-21 listopada 2009, Warszawa 2010, S. 37-46*  
Online-Veröffentlichung auf ART-Dok (2023), DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00008226>

WOJCIECH BAŁUS

## I

Historia sztuki w ogóle, a polska w szczególności, nie jest specjalnie skora do refleksji nad stosowanymi przez siebie fachowymi terminami. Słowem, które bardzo często pojawia się w tekstach pisanych i wypowiedziach ustnych badaczy, jest „wpływ”. Pojęcie to odnajdujemy w biografjach artystów, używa się go chętnie w analizach ikonograficznych, ale również w rozważaniach nad przemianami stylowymi oraz w studiach nad związkami kulturowymi pomiędzy różnymi krajami i regionami. „Wydaje się – konstatował już ponad dwadzieścia lat temu Oskar Bätschmann – jakbyśmy właściwie nie posiadali żadnego innego słowa poza »wpływem«, aby określić relację dwóch podmiotów w historii. Każde powiązanie – ludzi między sobą, tekstów z obrazami, idei z obrazami itd. – określa się po prostu jako »wpływ«<sup>1</sup>”.

## II

Porządek z kategorią wpływu starał się uczynić przed ponad trzydziestu laty Göran Hermerén<sup>2</sup>. Za wpływ uznał on sytuację, w której twórca dzieła Y zastosował rozwiązanie *a* w wyniku kontaktu z dziełem X. Szwedzki badacz przyjął więc jako warunek *sine qua non* bezpośrednie spotkanie artystów ze sobą lub zetknięcie się autora „przejmującego” jakiegoś elementu z dziełem wcześniejszym, które go zainspirowało. Sugerował też konieczność bardzo precyzyjnego dookreślenia natury podobieństw, odnajdywanych pomiędzy porównywanymi pracami, w celu wykluczenia bądź przypadkowych koincydencji, bądź powierzchownych analogii, bądź wreszcie pomyłek badaczy. Zdawał sobie sprawę, że w twórczości zachodzić mogą zwykle zbiegi okoliczności, gdy dwaj mistrzowie, pracujący w odizolowanych środowiskach,

<sup>1</sup> O. Bätschmann, *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik*, Darmstadt 1986, s. 112.

<sup>2</sup> G. Hermerén, *Influence in Art and Literature*, Princeton 1975.

namalują czy wyrzeźbią zbliżone do siebie kompozycje, czy układy postaci. Wiedział też, że nie wszystkie podobieństwa wynikają z bezpośredniego kontaktu z „pierwowzorem”, gdyż elementem pośredniczącym mogły zawsze okazać się kopie, rysunki, ryciny, naśladownictwa czy jakieś zaginione obecnie dzieła. Bilans podobieństw i różnic pomiędzy zestawianymi obrazami lub budowlami powinien zdecydowanie przeważać na korzyść zbieżności. Hermerén przyjmował również istnienie wpływów „negatywnych”, a więc swoistych reakcji obronnych na zobaczone rozwiązania artystyczne, owocujących odrzucaniem lub przekształcaniem pomysłów zastosowanych w obejrzanych pracach.

### III

Szwedzki badacz postawił historii sztuki bardzo wysoką poprzeczkę. W praktyce, jak pisał Stanisław Czekalski, „tego, czy w danym wypadku podobieństwo dzieł jest skutkiem wpływu czy też nie, czy zatem występuje tu zależność genetyczna, czy nie występuje – nie sposób prawomocnie rozstrzygnąć”<sup>3</sup>. W określaniu związków pomiędzy obrazami, rzeźbami i budowlami rzadko kiedy potrafimy bowiem ustalić zaistnienie bezpośredniego, fizycznego kontaktu artysty z pierwowzorem, a bilans podobieństw i różnic jest bardzo labilny. Fakt ten jednak wcale nie przeszkadza nadal posługiwać się pojęciem wpływu.

Heurystyczna przydatność tego terminu bierze się z podstawowej, niemal bezrefleksyjnej czynności, jaką jest dla historyka sztuki zestawianie ze sobą obrazów, rzeźb i budowli. Historia sztuki „począyna się [...] z prostego stwierdzenia podobieństwa dzieł”, pisał Wojciech Suchocki<sup>4</sup>. Patrząc na jeden obiekt, przywołujemy w pamięci całe muzeum wyobraźni. To ono pozwala nam oglądany obraz lub rzeźbę datować i przypisać określönemu autorowi. Dzieła sztuki dla badaczy nie istnieją w oderwaniu, zawsze stanowią element większej całości – ciągu stylistycznego, *oeuvre* pojedynczego artysty, dorobku warsztatu czy strzechy budowlanej. Wystarczy przypomnieć sobie te traumatyczne chwile, gdy stawaliśmy wobec zabytku, który wydawał się nam do niczego niepodobny. I te radosne momenty olśnienia, gdy wreszcie udawało się odnaleźć jakiś ślad podobieństwa – coś, co było znajome.

„Ślad – zauważał Emmanuel Lévinas – nie jest zwykłym znakiem, ale pełni także funkcję znaku. Może posłużyć za znak. [...] Wychodząc od śladów, jakie pozostały, historyk odkrywa dawne kultury jako horyzont naszego świata. Wszystko umieszcza się w pewnym porządku, w jakimś świecie, w którym każda rzecz ujawnia inną lub ujawnia siebie w uzależnieniu od

<sup>3</sup> S. Czekalski, *Intertekstualność i malarstwo. Problemy badań nad związkami między obrazowymi*, Poznań 2006, s. 75.

<sup>4</sup> W. Suchocki, *Mówić dziejowo*, [w:] *Historia a system*, materiały Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Nieborów, październik 1996, red. M. Poprzęcka, Warszawa 1997, s. 71.

niej”<sup>5</sup>. Ślad nie jest zwykłym znakiem, bo nie pozostawia się go z intencją znaczenia. „Śladowy” sens konstytuuje się niejako obok innych, zamierzonych znaczeń danego przedmiotu. Układ kompozycyjny obrazu, jego koloryt, sposób kładzenia farby, gesty, użyte motywy służą świadomie kreacji samego przedstawienia – artystycznej ekspresji, ujęciu tematu, wartościom malarskim. Podobieństwa do innych dzieł odkrywane są jedynie jako swoisty naddatek, niezależny od wymowy treściowej, walorów estetycznych czy biegłości pędzla. Nie na darmo Carlo Ginzburg zestawiał metody analityczne Giovanniego Morellego z powieścią detektywistyczną: historyk sztuki, niczym Sherlock Holmes, łapie artystę na szczegółach, które ten „odpuścił”; na znamionach, które stały się śladami, bo nie zostały zatarte i zdradziły rękę autora<sup>6</sup>.

## IV

Według *Nowego słownika języka polskiego* wpływ to „oddziaływanie, sugestia”<sup>7</sup>. Najogólniej zatem mówiąc, sens interesującego nas terminu można sprowadzić do relacji zachodzącej pomiędzy dwiema osobami, dwoma obiektami, zjawiskami lub procesami, z których jeden (jedna, jedno) oddziałwał (oddziaływała, oddziaływało) na drugi. Stosunek ten wymaga istnienia czynnika aktywnego i pasywnego. Wynika to wprost z semantyki czasownika „wpływać”<sup>8</sup>. Rzeka wpływa do morza, zachowując się aktywnie względem wielkiego, ale tylko „przygarniającego” ją oceanu. Statek wpływa do portu, czyli zmienia położenie, porusza się, podczas gdy port jedynie daje mu schronienie, pozwalając na wkroczenie w obręb zamknięty falochronami. Pieniądze wpływają na konto, które biernie powiększa swój stan. Słowo „wpływ” bazuje na czasowniku „wpływać”, zamieniając go w metaforę, jakich – zdaniem językoznawstwa kognitywnego – mnóstwo jest w naszym codziennym języku i bez których nie potrafilibyśmy się porozumiewać<sup>9</sup>. W słowie tym czynnik aktywny oddziałuje na podobieństwo statku czy rzeki, wkraczając w umysł lub ciało drugiego człowieka, w formę obrazu albo w przebieg procesu. Dykcjonarz powiada, że określenia „oddziałać, oddziaływać”, tłumaczące sens terminu „wpływ”, oznaczają: „podziałać w jakiś sposób, odbić się na kimś, na czymś”<sup>10</sup>. Wpływ zatem nie jest prostym wynikiem kontaktu, lecz relacją, która zmienia osobę, obiekt, zjawisko czy proces, na który oddziałuje druga osoba, zjawisko etc. „Podziałać” może lekarstwo,

<sup>5</sup> E. Levinas, *Ślad Innego*, [w:] *Filozofia dialogu*, tłum., wybór i oprac. B. Baran, Kraków 1991, s. 226.

<sup>6</sup> C. Ginzburg, *Der Jäger entziffert die Fährte, Sherlock Holmes nimmt die Lupe, Freud liest Morelli – die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst*, [w:] idem, *Spurensicherungen. Über verborgene Geschichte, Kunst und soziales Gedächtnis*, tłum. K. F. Hauber, Berlin 1983, s. 61–96.

<sup>7</sup> *Nowy słownik języka polskiego*, red. E. Sobol, Warszawa 2003, s. 1145.

<sup>8</sup> Ibidem.

<sup>9</sup> G. Lakoff, M. Johnson, *Metafory w naszym życiu*, tłum. T. P. Krzeszowski, Warszawa 1988.

<sup>10</sup> *Nowy słownik języka polskiego*, op. cit., s. 569.

nagroda, kara lub alkohol. Jeśli o alkoholu wolno jeszcze powiedzieć, iż faktycznie wpływa on w nasze trzewia, to nagroda fizycznie wpływa jedynie na nasze konto, czyli zasila jakąś realność zewnętrzną względem naszej cielesności. Istotne jest natomiast to, że w obu przypadkach zostajemy odmienieni wewnętrznie: alkohol zawłaszcza nasz układ nerwowy, a pieniądze – morale. Dlatego w leksykonie dodano jeszcze mocniejsze stwierdzenie: „odbić się na kimś, na czymś”. Alkohol odbija się na naszym wyglądzie i zachowaniu, zażywanie lekarstw odbija się na naszym zdrowiu, *honores mutant mores*, zaś z karami jest tak, jak śpiewał Jan Kaczmarek: „Osobnik, co wyleciał z pracy, zamiast rozpaczać i żałować, / Prędko to sobie wytłumaczy, no wreszcie nie muszą już tu pracować”.

Wpływ często jest nieświadomy. Tak tłumaczy losy człowieka i jego temperament astrologia, która zapewne najwcześniej zaadaptowała na własne potrzeby interesujące nas słowo<sup>11</sup>. Stawianie horoskopów wskazuje na konieczny i niemożliwy do odwrócenia związek między chwilą narodzin danej osoby a pozycją gwiazd i planet na niebie w tym właśnie momencie. Urodzeni pod wpływem Saturna musieli stać się melancholikami. Także alkohol, lekarstwa i narkotyki działają w organizmie niezależnie od naszego rozumu i woli. Czyny popełnione w afekcie, czyli pod wpływem silnego uczucia, takie jak mordowanie teściowej siekierą lub absurdalny ożenek, również zakładają częściową niepoczytalność. Jak narkotyków oddziałują osobowości medialne: Savonarola na Florentczyków czy Michael Jackson na fanów w całym świecie. Wpływ intelektualny to „zalanie” naszego rozumu przez myśl silnej osoby, a więc swoista duchowa presja, zmuszająca do skorygowania własnych poglądów i postaw życiowych.

Przeprowadzona analiza pokazuje, że od strony semantycznej pojęcie wpływu ma bardzo określone znaczenie. Zgodnie z uzusem językowym wpływ pojawia się wtedy, gdy w stosunku dwóch elementów aktywną rolę odgrywa genetycznie pierwszy, podczas gdy drugi, przyjmujący, pozostaje pasywny. Oddziaływanie takie zakłada jednocześnie udział w całym procesie elementu nieświadomości lub świadomości ograniczonej. W ten sposób sformułowane wnioski te nie pasują do teorii stworzonej przez Hermeréna. Szwedzki badacz, przyjmując prostą relację kontaktu artystów i dzieł, czynił aktywnym i świadomym swoich czynów twórcę obrazu lub rzeźby obarczonej wpływem, nie zaś wzorzec, który wszak mógł być albo dawno zmarłym artystą, albo artefaktem, z natury pozbawionym zdolności działania. Wyniki rozważań semantycznych nie wydają się natomiast sprzeczne z analizą stylistyczną, w której odnalezione ślady mogą być oczywistym rezultatem pasywności artysty i pochłonięcia jego indywidualności przez pracowniane nawyki, chętnie stosowane rozwiązania kompozycyjne, dominujące w jakimś czasie i miejscu sposoby wyrażania ekspresji i prowadzenia narracji, modę, napotkanych geniuszy, czy też oglądane arcydzieła. W takiej sytuacji – paradoksalnie – stroną aktywną stają się właśnie „pierwowzory” – obrazy, rzeźby, szkoły i zmarli (bądź żywi) twórcy.

Zarysowaną sprzeczność można wyjaśnić, wskazując na dwa różne sposoby uprawiania historii sztuki. Gdy głównym przedmiotem badań dyscypliny czyni się sztukę w jej totalności, istotne stają się wielkie procesy stylotwórcze, cywilizacyjne zróżnicowania krajów i narodów, dzieje autonomicznych sposobów widzenia oraz potężne prądy duchowe, które kształtowały i kształtują całe epoki. Tadeusz Dobrowolski pisał w metodologicznym tekście na temat „analogii”: „Ustalono np., że w okresie renesansu dawcą wartości były przede wszystkim Włochy, w ciągu zaś w. XIX Francja. Za style w pełni oryginalne i samodzielne uznał Herbert Read tylko antyk grecki i gotyk, bo romanizm, renesans, barok i neoklasycyzm były zjawiskiem wtórnym i szukały pożywek w antyku, a tylko sztuka grecka, z kolei zaś dopiero gotyk, wypracowały formy całkowicie nowe, chociaż i one zawdzięczały niemało czasom przeszłym”<sup>12</sup>. W takim ujęciu „geneza, początek, sposób powstawania, rodzenia się jakiegoś zjawiska, faktu, przedmiotu, formy, organizmu, struktury itp. stanowi rdzeń zarówno badań historycznych, jak przyrodniczych”<sup>13</sup>. Cały impet naukowego wyjaśniania kieruje się ku sprawie ogólnym, w których przypadki pojedyncze nie są interesujące, o ile nie stanowią elementu szerszego procesu dowodzenia. Zajmując się jakimś artystą, pisał Dobrowolski, „trzeba ustalić za pomocą odkrytych analogii, co twórca zawdzięczał przeszłości, tradycji, swemu mistrzowi, szkole”<sup>14</sup>. I nie dajmy się zwieść dalszym słowom, że chodzi o docieczenie niepowtarzalności czy jedyności jakiegoś malarza lub rzeźbiarza („co zawdzięczał sobie, swoim własnym siłom kreacyjnym”<sup>15</sup>). Powinno się śledzić, kontynuuje badacz, „różnorodny wpływ, jakim artysta ulegał”, ale dlatego, że „dopiero skrupulatne odważenie wartości odziedziczonych i nabytych oraz wartości nowych, ujawnionych w dziele, prowadzi do właściwej oceny osobistego wkładu twórcy w historię sztuk”<sup>16</sup>. Celem pracy ma więc być pokazanie procesu dziejowego, w którym pojedynczy człowiek odgrywa jedynie rolę trybiku w wielkiej, uniwersalnej maszynie. Uogólniając pojedyncze przypadki, historia sztuki powinna formułować, na podobieństwo pozytywistycznie zorientowanych nauk ścisłych, prawa i twierdzenia powszechne. Koncepcji takich powstało sporo. Max Dvořák twierdził, że sztuka jest wyrazem zmieniających się światopoglądów, które odciskają się w formie i ekspresji dzieł, żłobiąc ich znamiona stylowe. Gottfried Semper obstawał przy tym, że kształty obiektów i charakter dekoracji wynikają ze zmian technicznych, materiałowych i stosowania uniwersalnych zasad estetycznych, zaś ich typologia jest pochodną pełnionych przez nie

<sup>12</sup> T. Dobrowolski, *Analogie (metoda analizy porównawczej w historii sztuki)*, „Zeszyty Naukowe UJ, Prace z Historii Sztuki”, 9, 1971, s. 7.

<sup>13</sup> Ibidem, s. 7.

<sup>14</sup> Ibidem, s. 6–7.

<sup>15</sup> Ibidem, s. 7.

<sup>16</sup> Ibidem, s. 7 [podkreślenie moje – W. B.].

funkcji. W myśl teorii Riegla, przeciwstawiającego się semperianom, sprwadającym genezę sztuki do dominacji materii i jej obróbki, zdobienie było niezależne od czynników fizycznych, podlegając stałemu rozwojowi, który poddany był jedynie wewnętrznej logice przekształceń formalnych. Siłą napędową stawał się w takiej sytuacji wewnątrzartystyczny impuls ciągłego twórczenia, popęd zmuszający do kreacji coraz to nowych dzieł, czyli *Kunstwollen*. Wreszcie – zdaniem Heinricha Wölfflina – autonomiczna sztuka mogła się rozwijać i przekształcać dzięki dialektyce wewnętrznych i zewnętrznych impulsów, stymulujących przemiany od widzenia linearnego do malarskiego (wewnętrzne prawo teorii widzenia), a następnie umożliwiających, za pomocą czynników zewnętrznych, czyli duchowości rodzącej się epoki, nadejście kolejnej fazy linearnej. Przy takim uprawianiu historii sztuki wpływ staje się czymś oczywistym. Jest on elementem wielkich ruchów dziejowych, zdobyczy technicznych, determinujących kształty naczyń i budowli, zmian wewnątrz *Kunstwollen*, oddziałujących na zasady widzenia i budowę formy artystycznej, albo kolejnego światopoglądu odbijającego się w dziełach sztuki. Zawsze w takich przypadkach wpływ jest niczym domino: zaczyna się od jakiegoś pierwszego poruszenia i zmienia, zabarwia, zawłaszcza twory kolejne, coraz młodsze. Płyne od elementu genetycznie pierwszego ku następnym, a więc zgodnie z logiką semantyki samego słowa.

Taki sposób pojmowania dziejów sztuki, jako nieprzerwanego, organicznego i immanentnego procesu, w którym różnorakie determinanty powodują kolejne zmiany sposobów artystycznej wypowiedzi, nie liczy się z poszczególnymi artystami i pojedynczymi „kaprysmi”<sup>17</sup>. *Individuum est ineffabile* – można za Arnoldem Hauserem przypomnieć scholastyczną formułkę. Nie na darmo koncepcję Wölfflina ohrzczoneo mianem *Kunstgeschichte ohne Namen*, zaś dzieje formalnych problemów obrazowania w ujęciu Riegla i młodego Dvořáka nazwano *Kunstgeschichte ohne Kunstwerke*<sup>18</sup>. W bardziej szczegółowych analizach ważniejsze okazywały się generalne impulsy i nurty artystyczne niż specyfika pojedynczych dzieł. Skoro ustalono, „że w okresie renesansu dawcą wartości były przede wszystkim Włochy”, wystarczyło skonstatować obecność takich wpływów w polskiej czy węgierskiej sztuce, by wykonać zadanie badawcze. „Wpływ »archeologii sztuki i krytycyzmu naukowego« na rozwój architektury sakralnej w dobie popowstaniowej” oznaczał zmianę w formie budowanych wówczas kościołów, spowodowaną rozwojem badań nad dziejami dawnych stylów<sup>19</sup>. Bezpośrednie relacje pomiędzy budowlami i wynikami badawczych dociekań nie stanowiły już przedmiotu szerszego zainteresowania. Wpływ w tak pojmowanej historii sztuki był czynnikiem ponadindywidualnym, pochodną artystycznego popędu, powszechnych sił stylotwórczych, wymogów techniki lub „ducha

<sup>17</sup> A. Hauser, *Filozofia historii sztuki*, tłum. D. Danek, J. Kamionkova, Warszawa 1970, s. 135.

<sup>18</sup> L. Kalinowski, *Max Dvořák i jego metoda badań nad sztuką*, Warszawa 1974, s. 21.

<sup>19</sup> A. Majdowski, *Studia z historii architektury sakralnej w Królestwie Polskim*, Warszawa 1993, s. 117–125.

czasu". Jak rzeka, wpadając do morza w nieunikniony sposób zabarwia słoną wodę, tak wpływ artystyczny odciskał się na każdym i wszędzie. Nie oznaczało to oczywiście automatycznego wartościowania dzieł wpływających jako lepszych. Zmuszało natomiast do poszukiwania genealogii dla wszystkich wytworów pędzla i dłuta. Stąd na przykład *Melencolia I* Dürera, niemająca jako całość żadnych precedensów, musiała znaleźć się w ciągu rozwojowym obrazowania melancholii, otoczona przez gromadę marnych zazwyczaj rycin, iluminacji i obrazów, które „wpłynęły” na norymberskiego malarza. Analiza porównawcza pozwoliła tyleż na ukazanie nowatorstwa miedziorytu, co i na wpasowanie go w odpowiednie miejsce procesu dziejowego. Podobnie Dobrowolski zestawiał obraz Józefa Pankiewicza *Przed toaletą* (1915) z *Nagą czytelniczką* Roberta Delaunaya (1915), by wytłumaczyć, dlaczego deformacje na płótnie Polaka różnią się od sposobów obrazowania, stosowanych przez artystę w tym samym czasie i nieco wcześniej. Wniosek, jaki badacz wyciągnął z owego porównania, brzmiał: „należy przypuścić”, że na Pankiewicza „oddziaływał francuski kolega. Pod jego wpływem kształtowała się zapewne tzw. kubistyczna faza polskiego malarza”<sup>20</sup>.

## VI

Drugi sposób uprawiania historii sztuki zakłada, że głównym celem badań jest rozumienie pojedynczych wytworów artystycznych. W takim ujęciu wielkie narracje historyczne tracą swą wagę i ostrość, a fale wpływów, określane i definiowane z dużej perspektywy, poddane zostają krytycznemu osądowi. Wychodząc od konkretnego dzieła sztuki, w sposób nieunikniony natrafiamy na trudności zanalizowane przez Hermeréna. Czy Dürer widział ryciny, które rzekomo miały na niego wpłynąć? A jeśli widział, to jak je wykorzystał? I ile z oglądanych ilustracji wywarło na niego jedynie wpływ „negatywny”? Czy „kubistyczna faza” u Pankiewicza narodziła się wskutek „uległości” w zetknięciu z obrazem Delaunaya? A także, czy faktycznie był to, jak sugeruje gramatyczna struktura wypowiedzi Dobrowolskiego, proces toczący się poza wolą i świadomością artysty, czy zatem rzeczywiście „faza kształtowała się” sama? Zindywidualizowanie problematyki artystycznego oddziaływania wymusza stawianie pytań, dla historii sztuki rozumianej jako historia s z t u k i właściwie nieistotnych – pytań o rolę świadomości twórczej w zapożyczaniu czegokolwiek z przeszłości.

Włączenie artystycznego „ja” w rozważania na temat zależności dzieł jednych twórców od drugich stało się podstawą książki Harolda Blooma. Określił on romantyczną i poromantyczną postawę dominującą wśród poetów jako „lęk przed wpływem”. Uciekając od presji tytanów z przeszłości, ich spadkobiercy błędnie odczytują dawne dzieła, „by oczyścić dla siebie pole

<sup>20</sup> T. Dobrowolski, op. cit., s. 41.

wyobraźni<sup>21</sup>. Nowi poeci odnoszą się więc świadomie do dokonań poprzedników i podejmują z nimi dialog w celu uniknięcia sytuacji, o której pisał Dobrowolski, a więc bezwiednej uległości wobec jakiegoś wycinka tradycji. Ta relacja młodych ze starymi może, zdaniem amerykańskiego badacza, przyjąć sześć postaci, określonych greckimi terminami<sup>22</sup>. *Clinamen* to „odchylenie” od wzoru wyznaczonego przez prekursora w celu stworzenia czegoś lepszego. *Tessera* ma na celu dopełnienie i antytezę poprzez zachowanie terminów pojawiających się w jakimś wierszu przy jednoczesnym nadaniu im innego sensu. *Kenosis* polega na wyrzeczeniu się indywidualności, ale jedynie w tym celu, by za pomocą własnego utworu strącić z piedestału dzieło poprzednika. *Demonizacja* to przejęcie mocy pierwowzoru, „by uogólnić i zatrzeć”<sup>23</sup> jego oryginalność. *Askesis* jest przeciwieństwem kenozy: „późny poeta dokonuje tu aktu separacji: wyzbywa się części swojego ludzkiego i wyobraźniowego bogactwa po to, by oddzielić się od innych, łącznie z prekursorem. Dokonuje tego w swoim wierszu, ustawiając go w takiej pozycji względem wiersza macierzystego, by ten także przeszedł *askesis*: w rezultacie bogactwo prekursora także wydaje się mniejsze”<sup>24</sup>. W końcu w późnej twórczości pojawia się *apophrades*, czyli powrót zmarłych, kiedy to adept pisze utwór robiący wrażenie najbardziej charakterystycznego dzieła prekursora.

W historii sztuki prób tak dokładnego nazwania różnych form zależności pomiędzy starszymi i młodszymi artystami nie ma. Trzeba jednak przypomnieć, że aspekt świadomego odnoszenia się do dziedzictwa przeszłości podjął Wojciech Suchocki, wprowadzając pojęcie dialogu międzyobrazowego. Dialog ów pojawia się wtedy, gdy jeden twórca podejmuje krytyczną dyskusję z dziełami poprzedników lub rówieśników, wyrażając swój „stosunek do innego dzieła lub, poprzez nie, całości od niego obszerniejszej – stylu, manieri, nurtu”<sup>25</sup>. W kręgu Nowej Historii Sztuki miejsce wpływu zajęło słowo *appropriation* – przywłaszczenie, zaanektowanie. Przywłaszczenie jest aktem świadomym, wymaga bowiem dobrej znajomości tego, co chce się zaanektować, i aktywnej decyzji o celu, zasięgu i funkcji zamierzonego przejęcia<sup>26</sup>. Badacze transferu kulturowego pokazali, że relacje między ośrodkami dominującymi i peryferyjnymi wykraczają poza proste przyjmowanie rozwiązań wypracowanych w centrum. Recepcja jest jedynie pierwszą fazą procesu, który przechodzi następnie w transformację i multiplikację, dowodząc umiejętności pojmowania i przetwarzania wzorów przez środowiska

<sup>21</sup> H. Bloom, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, tłum. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków 2002, s. 49.

<sup>22</sup> Ich wyliczenie: H. Bloom, op. cit., s. 57–59, a pełna analiza: s. 63–197.

<sup>23</sup> Ibidem, s. 58.

<sup>24</sup> Ibidem, s. 58–59.

<sup>25</sup> W. Suchocki, *Z malarzkiego dialogu Piotra Michałowskiego*, [w:] *Problemy interpretacji dzieła sztuki i jego funkcji społecznych*, red. K. Kalinowski, Poznań 1980, s. 137–138.

<sup>26</sup> R. S. Nelson, *Appropriation*, [w:] *Critical Terms for Art History*, ed. R. S. Nelson, R. Shiff, Chicago-London 1996, s. 116–128.



zewewnętrzne<sup>27</sup>. Wreszcie francuscy mediewiści zajęli się analizą serii zbliżonych rozwiązań ikonograficznych i ikonograficzno-formalnych, zwracając uwagę nie na podobieństwa, lecz na różnice pomiędzy poszczególnymi rzeźbami lub obrazami, pozwalające na dookreślenie sensu pojedynczych *images*. „Tradycyjność sztuki” średniowiecznej, pisał Jérôme Baschet, „musi być rozumiana nie według pasywnej kategorii modelu, lecz w odniesieniu do aktywnego pojęcia »cytatu« (lub pewnej formy intertekstualności)”. Ważne jest przy tym, „aby analizować stawkę tych cytatów: odniesienie do tradycji może nieść w sobie walor ideologiczny, tworzyć pewną podstawę do rewindykacji politycznej (jak zawłaszczenie cesarskich symboli bizantyńskich przez królów normandzkich), wskazywać na zależność instytucjonalną (jak rozpowszechnienie się modeli rzymskich) lub pragnienie reformy duchowej i eklezjologicznej (poprzez cytowanie modeli starochrześcijańskich)”<sup>28</sup>. Wszystkie wymienione dociekania umożliwiły uzmysłowienie sobie złożoności i wielokształtności zagadnień, które dotąd topione były w jednym słowie-worku, czyli „wpływie”.

## VII

Brak krytycznej refleksji nad stosowanymi pojęciami, od czego zacząłem niniejsze wystąpienie, może mieć poważne następstwa. Posługując się kategorią wpływu na określenie wszelkich dostrzeżonych podobieństw między dziełami sztuki – podobieństw, które wykraczają poza nieumotywowane analogie – dokonujemy sporych uproszczeń w rozumowaniu. Z jednej strony zamykamy się na problematykę intencji artystycznej, a więc zagadnienie celu nawiązania w jednym obrazie do innego obrazu lub rzeźby. A przecież przez podobieństwo wyrażać się może *paragone* – próba współzawodnictwa czy dialogu z prekursorem; albo świadoma chęć kontynuacji pewnego rozwiązania artystycznego; lub sygnał dla kierunku interpretacji, bądź próba pastiszu, cytowania. Z drugiej strony sprowadzamy relacje między dziełami sztuki do organicznego modelu historii sztuki, w którym liczyły się tylko wielkie procesy, wymuszające stosowanie określonych zachowań, formuł obrazowych, dominant stylistycznych oraz prymat wybranych centrów artystycznych. Wraz z tą tradycją pojawia się pojęcie wpływu, rozumiane jako aktywne oddziaływanie „pierwowzoru” na uległego i pasywnego „obdarowanego”. „Historia sztuki – stwierdzał Baschet – musi więc tworzyć »serie genealogiczne«, w ramach których każde przedstawienie znajdzie swoje miejsce i swój sens. Wszelako uznajemy, że badanie »modeli«, szeroko akceptowane przez historię sztuki, często było zwodnicze, zwłaszcza kiedy produkcja

<sup>27</sup> A. Strohmeier, *Geschichtsbilder im Kulturtransfer: Die Hofhistoriographie in Wien im Zeitalter des Humanismus als Rezipient und Multiplikator*, [w:] *Metropolen und Kulturtransfer im 15./16. Jahrhundert*. Prag – Krakau – Danzig – Wien, hrsg. A. Langer, G. Michels, Stuttgart 2001, s. 65–84.

<sup>28</sup> J. Baschet, *Inwencyjność i seryjność średniowiecznych przedstawień wizualnych. W kierunku poszerzonej metody badania ikonografii*, tłum. J. Mackiewicz, „Konteksty”, 59, 2005, nr 3, s. 57.

przedstawień była traktowana w sposób pasywny, jako wyraz »wplywów«<sup>29</sup>. Określiwszy relację jako wpływ, można zakończyć postępowanie badawcze, gdyż wyjaśniona została geneza dzieła i odnalezione jego miejsce w łańcuchu przemian dziejowych. Czy jednak zrozumieliśmy w ten sposób obraz, rzeźbę, budowlę? Czy satysfakcja z wykonanej pracy nie jest pozorna? Co o obrazie Pankiewicza mówi stwierdzenie, że wyznacza on początek kubi-stycznej fazy w twórczości warszawskiego artysty? Czy słowa te w jakikol-wiek sposób przybliżają sens płótna? Wszak jedynie wstawiają dzieło do zamkniętej szufladki opatrzonej stylistyczną etykietką.

Wielkie narracje historii sztuki odeszły w cień. Nikt obecnie nie kruszy kopii o *Kunstwollen*, naturę gotyku czy zasady czystego widzenia. Ale w języku dyscypliny pozostało pojęcie wpływu. Stosowane bezrefleksyjnie, ożywia uśpioną maszynę, wikłając użytkownika w problematykę uległości, pierwszeństwa itd. Co gorsza, pozwala jednocześnie na uchYLENIE trudnych pytań o rodzaj zależności pomiędzy dziełami. Wpływ – to wpływ. Stwierdzo-ny nie wymaga dalszego postępowania. Termin wydobyty z głębi historycz-nych residuów dyscypliny zaczyna spełniać rolę środka nasennego. Pozwala na spokój w złudnym poczuciu dobrze spełnionego badawczego obowiązku, który jednak w rzeczywistości wywołany został przez wpływ *farmakonu*, jaki wpłynął w nasze trzewia. Ale – o czym wiedział Jacques Derrida – *farmakon* to zarówno lekarstwo, jak i zarazem trucizna<sup>30</sup>. Stosując omawiane pojęcie tyleż coś wyjaśniamy, co i zatruwamy możliwość głębszego rozumie-nia sztuki.

<sup>29</sup> Ibidem, s. 57.

<sup>30</sup> J. Derrida, *Farmakon*, tłum. K. Matuszewski, [w:] idem, *Pismo filozofii*, oprac. B. Ba-nasiak, Kraków 1992, s. 39–61.