

Paweł Taranczewski
Paulina Tendera

Rozmowy o malarstwie

The Polish Journal
of the Arts and Culture
MONOGRAFIE

UNIwersytet Jagielloński
Akademia Ignatianum

**Rozmowy
o malarstwie**

**Paweł Taranczewski
Paulina Tendera**

Rozmowy o malarstwie

**The Polish Journal
of the Arts and Culture**

MONOGRAFIE

**UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI
AKADEMIA IGNATIANUM**

The Polish Journal of the Arts and Culture
Czasopismo jest wydawane w ramach serii „Estetyki i Krytyki”
www.pjac.uj.edu.pl

MONOGRAFIE
TOM V

Katedra Porównawczych Studiów Cywilizacji, Uniwersytet Jagielloński
ul. Grodzka 52, II p., 31-044 Kraków, www.psc.uj.edu.pl

Publikacja finansowana ze środków Katedry Porównawczych Studiów Cywilizacji
Uniwersytetu Jagiellońskiego i Akademii Ignatianum w Krakowie

Recenzenci:

prof. dr hab. Włodzimierz Szymański, prof. dr hab. Władysław Stróżewski

Zespół redakcyjny:

Agata Świerżowska (red. naczelna), Bożena Prochwicz-Studnicka (z-ca red. naczelnej),
Agnieszka Kowalska (sekretarz), Paulina Tendera, Marcin Lubecki

Redakcja naukowa:

Paulina Tendera

Redakcja językowa:

Marcin Lubecki

Opracowanie typograficzne, skład, korekta i projekt okładki:

Katarzyna Migdał

Na okładce wykorzystano dzieło Pawła Taranczewskiego pt. *Paryża V* (1995),
„Nautilus” Galeria i Dom Aukcyjny, ul. św. Jana 12, 31-018 Kraków, www.nautilus-art.pl

Fotografia Pawła Taranczewskiego na obwolucie:

Beata Bigaj

Współpraca wydawnicza:

Wydawnictwo Nowa Strona, ul. Łagodna 85/26, 43-300 Bielsko-Biała
www.wydawnictwonowastrona.pl, e-mail: biuro@nowastrona.net.pl

ISBN 978-83-938885-6-6 | ISBN 978-83-7614-245-6

© Copyright by Paweł Taranczewski & Paulina Tendera

© Copyright by Katedra Porównawczych Studiów Cywilizacji UJ

© Copyright by Wydawnictwo Nowa Strona

Kraków 2016

Spis treści

<i>Przedmowa</i> (Paulina Tendera)	7
ROZDZIAŁ I	
Wokół <i>Dialektyki twórczości</i> i innych prac Władysława Stróżewskiego	25
ROZDZIAŁ II	
Wokół pism Romana Ingardena	61
ROZDZIAŁ III	
Kilka słów o rozumieniu	73
ROZDZIAŁ IV	
Definicja a istota sztuki	87
ROZDZIAŁ V	
Zagadnienia formy	101
ROZDZIAŁ VI	
Paweł Florenski i technika malarska	113
ROZDZIAŁ VII	
Ontologia dzieła sztuki	129
ROZDZIAŁ VIII	
Kwadrat Kandinsky’ego	137
ROZDZIAŁ IX	
Płaszczyzna obrazu	161
Bibliografia	191
Indeks nazwisk	195
Indeks rzeczowy	199

Przedmowa

Pod koniec marca 2015 roku zakończyłam cykl rozmów z Profesorem Pawłem Taranczewskim. Nasze spotkania odbywały się w prywatnej pracowni Profesora. Pytałam o sprawy niekoniecznie bezpośrednio związane ze sztuką, jednak takie, które – jak się zdaje – wywarły istotny wpływ na jego malarstwo oraz myśl o nim, a także okazały się bardzo znaczące dla jego postawy życiowej. Opowiadał mi o rzeczach ważnych i o drobiazgach – zmieszanych we wspomnieniach. Interesowało mnie, co wpłynęło na jego koncepcję sztuki i filozofię, a przede wszystkim – samo malarstwo. Z rozmowy wyłaniał się powoli zestaw retrospekcji i obrazów. Zbierając je, zachowałam formę wywiadu, następnie uzupełniłam jego treść o opracowanie naukowe w postaci cytatów i przypisów, które pozwolą Czytelnikowi odnaleźć źródła naszych inspiracji w literaturze filozoficznej. Z rozmowy wyłaniają się trzy główne wpływy, które oddziaływały na Profesora: dom ojca chrzestnego – Jerzego Struszkiewicza, dom rodzinny, a w nim ojciec Waław, wreszcie Władysław Stróżewski i filozofia.

Podziękowania za dostęp do prac malarskich Profesora Pawła Taranczewskiego kieruję w stronę pracowników Galerii i Domu Aukcyjnego „Nautilus” z Krakowa oraz Pani Marty Taranczewskiej, której udało się skatalogować niemal wszystkie prace Profesora. Pani Marta jest niezastąpioną skarbnicą wiedzy dotyczącej biografii artystycznej męża.

Serdeczne podziękowania składałam recenzentom naukowym książki, Profesorowi Władysławowi Stróżewskiemu oraz Profesorowi Włodzimierzowi Szymańskiemu. Publikacja nie ukazałaby się bez pomocy Profesor Marty Kudełskiej, dzięki której mogę zajmować się w życiu rzeczami, które uważam za

ważne i piękne. Książka zawdzięcza swój ostateczny kształt Panu Marcinowi Lubeckiemu i Pani Katarzynie Migdał.

Publikacja została sfinansowana ze środków Katedry Porównawczych Studiów Cywilizacji Uniwersytetu Jagiellońskiego oraz Wydziału Filozoficznego Akademii Ignatianum w Krakowie.

* * *

Ojcem Pawła Taranczewskiego był znany artysta malarz Wacław Taranczewski¹, ale to nie tylko on odsłonił przed synem malarstwo i sztukę. Paweł urodził się w 1940 roku w Krakowie. Miejsce narodzin było właściwie przypadkowe, gdyż jego matka, Wanda z Hryniewieckich Taranczewska (1902–1958), uciekając z Poznania przed wojskami niemieckimi, właśnie tutaj znalazła schronienie. Tułaczkę brzemiennej Wandy i innych członków rodziny – przez Warszawę, Drybus koło Żyrardowa – powrót do Poznania i ostateczną ucieczkę do Krakowa opisała jej matka Zofia z Buynowskich Hryniewiecka (1879–1954) w *Pamiętniku*, który znajduje się w archiwach rodzinnych. Dlaczego uciekli do Krakowa? Bo tu mieszkała siostra Zofii Hryniewieckiej, Maria z Buynowskich Struszkiewiczowa (1884–1954), zwana Marylą. Mężem Marii był Jerzy Struszkiewicz². Ich dom był stabilny i w miarę zamożny. Struszkiewicz był nie tylko inżynierem, ale i artystą. Malarstwa uczył się w Paryżu – zachował się jego szkicownik z czasów studiów w Académie Julian ze świetnymi studiami aktów i postaci (obecnie znajduje się on w Muzeum Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie). Jego mieszkanie pełne było obrazów i rysunków, albumów i książek – biblioteka była ogromna. Mieszkali przy ulicy Studenckiej 17, gdzie wuj Jerzy nadbudował dwa najwyższe piętra kamienicy dla swojej rodziny. Na niższym z nich ciocia Maryla prowadziła pensjonat. Piętra owe gospodarz nadbudował na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych

¹ Wacław Taranczewski (1903–1987), polski malarz związany z nurtem koloryzmu, w latach 1948–1970 profesor malarstwa sztalugowego i dekoracyjnego w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, autor wielu cykli malarskich i polichromii kościelnych.

² Jerzy Struszkiewicz (1883–1948), krakowski architekt, profesor i pierwszy dziekan Wydziału Architektury najpierw przy Akademii Górniczo-Hutniczej w Krakowie, potem na Politechnice Krakowskiej.

ubiegłego wieku. Jego projektu jest także Klinika Ginekologiczna przy ulicy Kopernika w Krakowie (*notabene* Paweł w niej się urodził). Po pierwszej wojnie światowej Struszkiewicz związał się artystycznie z modernizmem, którego wyrazem może być zaprojektowany wraz z Maksymilianem Burstinem budynek Towarzystwa Ubezpieczeniowego „Feniks” przy ulicy Basztowej 15 w Krakowie – dom, w którym Paweł Taranczewski mieszka dziś z żoną Martą. Struszkiewicz należał do tak zwanego drugiego rzutu krakowskiej szkoły architektury, przyjaźnił się także z artystami.

Pensjonat i mieszczące się nad nim mieszkanie Struszkiewiczów były oddzielone od dolnej części kamienicy metalowymi drzwiami i oszkloną ścianą biegnącą wzdłuż balustrady schodów, co sprawiło, że ta część klatki schodowej stała się przestrzenią prywatną. Na jej ścianach wisiały stare, pięknie oprawne sztychy. Paweł zapamiętał portrety jakichś polskich dostojników, władców i konny portret z podpisem „Generał Jan Skrzynecki”. W mieszkaniu wszystko dla niego było „stare” – wszystkie niemal przedmioty robiły wrażenie: wisząca w salonie karabela, podróżna sekretera pełna tajemniczych skrytek otwierających się za naciśnięciem ukrytej śrubki, rysunek fragmentu portalu w Chartres autorstwa Stanisława Wyspiańskiego, małe *Wnętrze* Olgi Boznańskiej³, litografia Stanisława Kamockiego⁴: *Mały Rynek z kościołem św. Barbary*, niewielka grafika przedstawiająca Jacka Malczewskiego⁵ z dedykacją dla pana domu, karykatura tegoż à la Kazimierz Sichulski, duży obraz rodzajowy ze szkoły monachijskiej: *Chłopka przy piecu kuchennym obierająca ziemniaki*, portret ciotki Katarzyny „przez Weissą malowany”, także inne obrazy i miniatury nieznanych autorów. Ponoć roczny Pawełek darzył szczególną sympatią sylwetkę cesarzowej Marii Teresy – brał ją za wizerunek Matki Bożej i nazywał Bożą.

W oszklonej serwantce spoczywała japońska porcelana stołowa, w szufladzie srebrny herbowy serwis na dwanaście osób. Na komodach i szafkach, także na podłodze, stały porcelanowe wazy na kwiaty. W hallu ścianę wypełniał secesyjny wieszak na płaszcze i kapelusze, porcelanowy pojemnik na laski i parasole, na ścianach wisiały rogi myśliwskie – przypominające róg Wojskiego – a na kamiennej półce nad kaloryferem stał telefon pamiętający czasy Franciszka Józefa.

³ Olga Boznańska (1865–1940), polska malarka okresu modernizmu związana ze szkołą monachijską, szczególnie znana z portretów, pracowała w Paryżu, Monachium, Krakowie.

⁴ Stanisław Kamocki (1875–1944), polski malarz pejzażysta, profesor krakowskiej ASP.

⁵ Jacek Malczewski (1854–1929), polski malarz, przedstawiciel symbolizmu, uczeń Jana Matejki, współzałożyciel Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka” (wraz z Teodorem Axentowiczem, Józefem Mehofferem i Stanisławem Wyspiańskim).

Ogromna biblioteka Struszkiewiczów miała zapewne wpływ na wybór zawodu przez ich córkę Katarzynę, która poświęciła się intrologatorstwu: konserwacji i oprawie starodruków. Po wojnie pracowała u Roberta Jahody (1862–1947). O tym, że Kasia działała w ruchu oporu, Paweł dowiedział się ze wspomnień Władysława Bartoszewskiego⁶. Zarówno ona, jak i jej kuzynka, Eleonora „Ela” Herdegen (1913–2003), która jako chemiczka produkowała w Warszawie bomby, na temat swej działalności okupacyjnej milczały.

Pierwsze dwa lata życia spędził Paweł u Struszkiewiczów, w otoczeniu sztuki – z jej obecności nie mógł sobie wówczas zdawać sprawy, a jednak na niego oddziaływała. Naturalnie wszystkie te rzeczy, meble, obrazy i bibeloty nie były tak wiekowe, jak sądził. Dla dziecka wszystko to było odwieczne, sięgało czasów niepamiętnych. Na pierwsze, mgliste wspomnienia z dzieciństwa nakładają się obrazy późniejsze, powojenne, uzupełniane o szczegóły widziane już z perspektywy dojrzałego obserwatora. Dlaczego to mieszkanie było tak ważne dla Pawła? Jego nienaruszone piętnem wojny wnętrze oraz żyjące w nim „odwieczne” osoby tworzyły aurę zakorzenienia, trwałości i stabilności życia rodzinnego. Aurę częściowo złudną, bo przecież większość mieszkańców to byli uciekinierzy.

Paweł odwiedzał mieszkanie przy Studenckiej po wojnie, od początku lat pięćdziesiątych, gdy zamieszkał w Krakowie na stałe – ojciec jego został powołany na Katedrę Malarstwa Monumentalnego w krakowskiej ASP i w 1950 roku sprowadził z Poznania rodzinę. Pawła fascynowała aura „odwieczności” mieszkania: drewniane belkowanie stropu salonu i biblioteki, meble, bibeloty, grafiki, obrazy, także wyposażenie kuchni z ogromnym piecem kuchennym na węgiel, stojącym pod równie dużym, zajmującym większą część pomieszczenia okapem. A piec musiał być duży, bo służył do przygotowywania posiłków dla wielu stołowników – mieszkańców pensjonatu oraz rodziny przygarniętej przez Struszkiewiczów na czas wojny.

W kuchni królowała gospodyni, prawa ręka cioci Maryli, Paulina Bieda, a właściwie dla wszystkich po prostu Naniunia. Niska, drobna, trzymała mocną ręką całe gospodarstwo i wszystkich domowników, począwszy od najstarszych, do pojawiających się co pewien czas najmłodszych, jak Paweł, a później córki Kasi po mężu Mazurkiewiczowej.

Na czas wojny Struszkiewiczowie przygarnęli nie tylko Wandę Taran-czewską z synkiem, ale także licznych krewnych, których zawirowania wojny pozbawiły własnych domów, mieszkań, a często całego dobytku. Mieszkańcy tego przedziwnego domu, który miał być ich przejściowym przystankiem,

⁶ W. Bartoszewski, *Życie trudne, lecz nie nudne*, Kraków 2010, s. 170.

w większości pozostali w nim do śmierci – do przedwojnia nie było powrotu, a w nowym systemie własne mieszkanie było nieosiągalne. Dom Struszkiewiczów zaludnił się rodzinami związanymi pokrewieństwem, lecz nie można było tego nazwać „komunałką”. Każda z rodzin zajmowała jeden pokój, zagospodarowując jednocześnie pewną część przestrzeni wspólnej mieszkania. Każda, mając gospozię, prowadziła własną kuchnię, każda emanowała niepowtarzalną atmosferą. Wszystkie pokoje stanowiły odrębne światy, a Paweł lubił się w nie zagłębiać. Na Studencką zjechali z całym dobytkiem Herdegenowie: Irena siostra Maryli z mężem Ferdynandem⁷ i wnukiem Leszkiem⁸. Zachowała się fotografia z sierpnia 1941 roku: na balkonie stoi Leszek, przed nim Naniunia trzyma na ręku Pawła, obok stoi Kasia Struszkiewiczówna.

Po wojnie młody Herdegen, późniejszy aktor i poeta, przez jakiś czas przyjaźnił się ze Sławomirem Mrożkiem. Leszka, dom przy Studenckiej 17 i jego atmosferę wspomina dramatopisarz w *Baltazarze*, a w opowiadaniu *Nos* relacjonuje związaną z przyjacielem scenę, w której grupa uczniów dręczy żydowskiego chłopca o fikcyjnym nazwisku Cwibelsztejn. Któregoś dnia

[...] wszedł do klasy kolega, którego nazwisko pamiętam i wymienię. Nazywał się Leszek Herdegen. Wysoki blondyn o urodzie wymarzonej przez niemieckich teoretyków ras, brał udział w powstaniu warszawskim, siedział w więzieniach niemieckich i z nich uciekał, miał ojca na Zachodzie, psa i piękną narzeczoną, nosił kurtki z amerykańskiego demobilu, palił papierosy, jeździł na rowerze i mówił autentycznym i doniosłym barytonem. [...] Był „swój”, najbardziej „swój”, jak tylko być można. Zobaczywszy co się dzieje, Leszek zbladł, a potem zaczął krzyczeć. [...] Obrzucał oprawców Cwibelszteina najgrubszymi przekleństwami i wyzwiskami, ale co dziwniejsze, również i słowami takimi jak: nikczemność, podłość, hańba, wstyd. Nikt mu się nie przeciwstawił, nie opierał, nie próbował nawet protestować⁹.

Leszek skończył szkołę aktorską, grał w teatrze i filmie. Starszy o jedenaście lat kuzyn oraz Sławomir Mrozek, którego Paweł z nim widywał i – bywało – dostępował zaszczytu zamienienia z autorem *Postępowca*¹⁰ kilku słów, imponowali mu – byli to artyści!

⁷ Irena z Buynowskich (1881–1963) i Ferdynand (?–1954) Herdegenowie.

⁸ Leszek Herdegen (1929–1980), polski pisarz i aktor filmowy, uczestnik powstania warszawskiego.

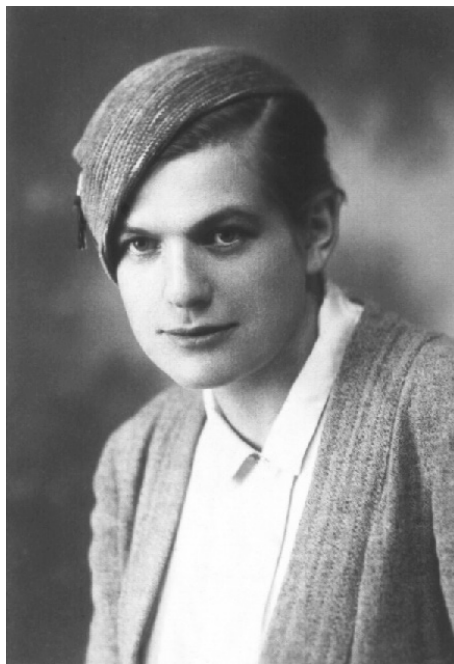
⁹ S. Mrozek, *Nos*, [w:] idem, *Tango z samym sobą*, Warszawa 2009, s. 116.

¹⁰ *Postępowiec* – rubryka satyryczna w czasopismach autorstwa Sławomira Mrożka, także wydania książkowe zebranych tekstów.

Paweł zapamiętał swoją cioteczną prababkę Zofię Rupprechtową¹¹, która zabawiała go karcianymi figlami. Po upadku powstania warszawskiego w mieszkaniu przy Studenckiej pojawiła się Eleonora „Ela” Herdegen, ciocia Leszka, którą za udział w powstaniu odznaczono Krzyżem Walecznych. Mieszkała w nim przez wiele lat. W najmniejszym, bardzo wąskim pokoju mieszkała samotna ciocia Lila, czyli Maria Choróbska (1897–1977), osoba otoczona aurą pewnej tajemniczości – do wybuchu wojny była sekretarką przy ambasadorze RP w Berlinie (na ten temat raczej milczała), znała biegle francuski i angielski, nie mówiąc o niemieckim (przed pierwszą wojną ukończyła żeńską szkołę zakonną w Austrii), w którym to języku po wojnie nie wypowiedziała ani jednego słowa. Po 1945 roku gościem w mieszkaniu przy ulicy Świerczewskiego, późniejszej ulicy Studenckiej, był jej brat Jerzy Choróbski (1902–1986), twórca polskiej neurochirurgii, doktor honoris causa Uniwersytetu McGill w Montrealu i Akademii Medycznej w Warszawie. Wuj był też kawalerem orderu *Virtuti Militari* za rok 1939 i kilku odznaczeń powstańczych. Paweł opowiada, jak w warszawskim mieszkaniu przy ulicy Czerwonego Krzyża, w gabinecie wuja, wpatrywał się w jego fotografie w towarzystwie światowych sław medycyny, zwłaszcza na zdjęcie, na którym koledze wuja – w todze profesorskiej i birecie – angielska gwardia królewska oddaje honory wojskowe, i dodaje z żalem: „Polska tak nie szanuje swoich uczonych, a nawet – ustami niektórych polityków – nimi pomiata”. Podziw dla wuja wcześniej wzbudził w Pawle kult nauki i mądrości. Był on dlań niewątpliwym autorytetem.

Paweł urodził się w styczniu 1940 roku w Klinice Ginekologicznej przy ulicy Kopernika w Krakowie, zaprojektowanej przez ojca chrzestnego. Poród był bardzo ryzykowny, gdyż matka Pawła od dzieciństwa poważnie chorowała na serce. Komplikacje po cesarskim cięciu wydłużyły czas pobytu matki i syna w szpitalu do kwietnia. Reżim szpitalny, jak na owe czasy zrozumiały, dla małego człowieka był okrutny. Gdyby po porodzie wrócił z matką do domu, byłby z nią cały czas. Matka mówiła Pawłowi, że zapewne te pierwsze rozłęki wytworzyły u niego konieczność nieustannej jej obecności. On sam pamięta, jak kurczowo trzymał się matki oraz to, że stale musiała być w zasięgu jego wzroku. Bał się panicznie, gdy odchodziła, nawet do drugiego pokoju. Ten lęk pamięta do dziś. Mówiono w domu, że wytworzyła się między nimi „niewidzialna pępowina” – uprzedzał jej działania, zgadywał myśli, wiedział, co matka czuje. Przeżycia dziecka może i wpłynęły na formowanie się tej sfery wrażliwości, na pewno jednak przez pierwsze pięć lat życia matka była dla

¹¹ Zofia ze Skarbków Borowskich Rupprechtowa, siostra Eleonory Budzisz-Buynowskiej.



Fot. 1. Wanda z Hryniewieckich Taranczewska

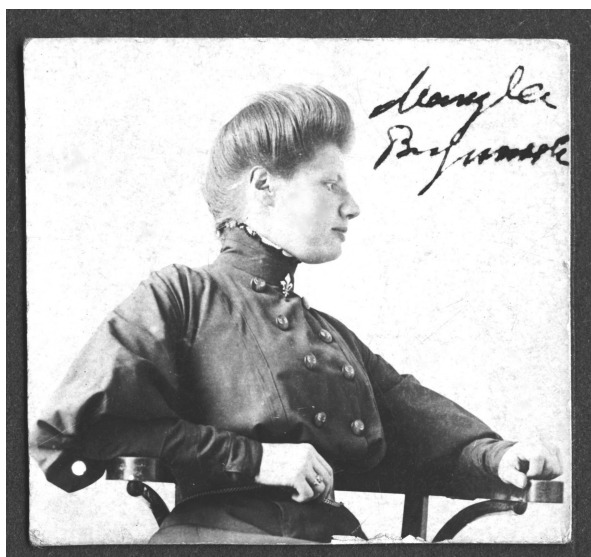
Wszystkie zaprezentowane w *Przedmowie* fotografie pochodzą z archiwum rodzinnego prof. Pawła Taranczewskiego.



Fot. 2. Maria z Buynowskich Jerzowa Struszkiewiczowa, 1909



Fot. 3. Jerzy Struszkiewicz, 1909



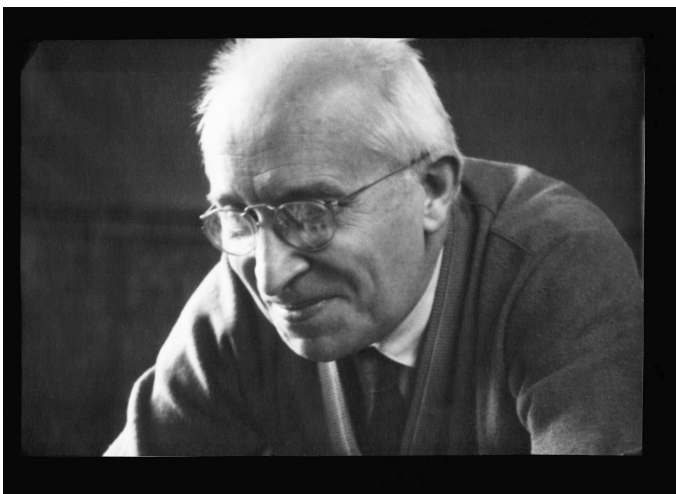
Fot. 4. Maria z Buynowskich Jerzowa Struszkiewiczowa



Fot. 5. Jerzy Struszkiewicz z córką Katarzyną, Zakopane 1938



Fot. 6. Od lewej: Leszek Herdegen, Paulina Bieda, Paweł Taranczewski,
Katarzyna Struszkiewiczówna, 1941



Fot. 7. Waław Taranczewski, 1965



Fot. 8. Marta i Paweł Taranczewscy z Eugenią Umińską, 1964



Fot. 9. Marta Taranczewska, z domu Tarnowska-Umińska, 1963



Fot. 10. Eugenia Umińska, 1970

Pawła całym światem. Ojca z nimi nie było. Został w Poznaniu. Wytworzona dziecięca bliskość przełożyła się później na obopólne zaufanie. Matka była przepełniona słodyczą i twarda zarazem.

Relacje między rodzicami Pawła były trudne, a powody po temu różne... Poznali się i pobrali w Poznaniu w 1937 roku. Wacław, olśniony urodą i postacią Wandy, doprowadził do ślubu w ciągu trzech miesięcy. Wanda była zawodową nauczycielką. Pracowała jako nauczyciel prywatny i krótko w szkole sióstr Sacré Coeur, z której musiała zrezygnować ze względu na zły stan zdrowia. Od dawna chorowała na serce – były to powikłania po przebytej w dzieciństwie anginie, objawiające się niedomykaniem zastawek serca. W chwili ślubu ta trzydziestopięcioletnia kobieta była już rencistką. Niespełna dwa lata później wybuchła druga wojna światowa. Byli wtedy młodym małżeństwem. Krótko doświadczali radosnych początków związku. Wojna rozdzieliła małżonków i sprawiła, że nie mieli czasu dobrze się poznać – Wacław został w Poznaniu, by opiekować się swymi rodzicami, staruszkami. W mieście tym, należącym do *Reichu*, okupacja była bardziej uciążliwa niż w Generalnym Gubernatorstwie. Wanda, jak wiemy, trafiła do Krakowa, a potem do Rozwadowa koło Stalowej Woli i do wsi Iwkowa koło Brzeska, gdzie ją i syna zastał koniec wojny. Ojciec i syn poznali się w czerwcu 1945 roku. Paweł miał ponad pięć lat, Wacław i Wanda ponownie spotkali się po wielu latach. Wrócili do Poznania i – jak mawia Paweł – „jakoś to szło”. Mieszkali „przy Rybakach”, w dawnym małym mieszkaniu dziadków Taranczewskich, potem w odzyskanym z trudem przedwojennym mieszkaniu przy ulicy Sienkiewicza 21. Mieszkanie z końca lat trzydziestych, na trzecim piętrze, było wygodne, duże i jasne, z wymarzoną pracownią malarską dla Wacława. Tam przeniosła się cała rodzina. Tu udało się stworzyć atmosferę artystyczną. W domu gościli artyści – poznańscy przedwojenni koledzy, przyjaciele ojca, ale i koleżanki matki, uciekinierzy z Warszawy po powstaniu. Częstym gościem był Zdzisław Kępiński, historyk sztuki, autor najlepszego jak dotąd tekstu o Wacławie Taranczewskim, a także ważnych publikacji o impresjonizmie, dyrektor Muzeum Narodowego, do którego Paweł często zachodził, oglądając z zachwytem galerię malarstwa holenderskiego.

Pięcioletni okres 1945–1950, gdy Wacław Taranczewski objął posadę dyrektora Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Poznaniu, był pełen napięć. Nadchodzący socrealizm wpływał na atmosferę na uczelni i w środowiskach artystycznych. Dyskusje na temat nowej, upolitycznionej formy sztuki trwały w szkole, w domu i w kawiarni. Paweł pamięta zażarte dyskusje, w których padało słowo „socrealizm”. Wacław bojkotował go, ale na jednej ze zbiorowych wystaw, przymuszony, pokazał realistyczny portret syna Pawła. Podczas

trwającej inwazji socrealizmu Radio Wolna Europa podało, że „tylko Taranczewski wysoko trzyma sztandar sztuki polskiej”. Matka powtórzyła Pawłowi te słowa z dumą, choć ich konsekwencje w czasach stalinowskich mogły być dla męża niebezpieczne.

W opowiadaniu Pawła przewijają się wspomnienia wczesnego obcowania z malarstwem. Na ścianach mieszkania przy ulicy Sienkiewicza wisiały nie tylko obrazy ojca, ale także obrazy pędzla Tytusa Czyżewskiego: portret czytającej Magdaleny Potworowskiej („Magi”), portret syna Piotra Potworowskiego („Gugi”) z misiem na kolanach. Wisiały też trzy zdeponowane u ojca „holendry” – pejzaże, po których Paweł wędrował myślami.

Współżycie w domu z ojcem malarzem formowało syna niekiedy zaskakująco. Pod koniec lat czterdziestych Wacław malował obraz, całą postać, chyba świętego Antoniego, realizując zlecenie kościelne. Do pracowni wpadł któryś ze znajomych malarzy i ojciec – chcąc być może zabawić gościa – wręczył Pawłowi paletę i pędzel, zachęcając do położenia kilku plam w dole płótna, na sukni świętego. Paweł wspomina, że pierwsze intuicyjne pociągnięcia wypadły trafnie, szybko jednak zaczął plamy „zagniatać” i przestraszony, że obraz zepsuł, oddał ojcu paletę. Ten odebrał ją bez słowa, jednak plamy, które położył syn, nie usunął. Paweł miał wtedy nieco mniej niż dziesięć lat.

Innym razem ojciec projektował scenografię do przedstawienia *Carmen* w Operze Poznańskiej. Paweł pamięta makiety kolejnych fragmentów utworu rozstawione w pracowni ojca. Fascynował go zminiaturyzowany, sztuczny świat teatru. W jednej ze scen ojciec pozwolił mu przykleić do jakiegoś słupa maleńką chorągiewkę, której później nie usunął. Jak ważna była dla Pawła ojcowska akceptacja, świadczy fakt, iż to błahe wydarzenie pamięta do dziś. Niedawno okazało się, że Wacław Taranczewski wziął też udział w konkursie na dekoracje i kostiumy do baletu *Swantewit* Piotra Perkowskiego. Projekty pokazano ostatnio na krakowskiej wystawie „Świat opery”.

Powojenne relacje ojca i matki Pawła były trudne. Czas wojny odcisnął na obojgu swe piętno. Wacław w czasie wojny pochował oboje rodziców. Musiał walczyć o utrzymanie siebie i trojga dzieci swojej siostry zagazowanej w obozie. Był udręczony.

Przejścia wojenne pogorszyły stan zdrowia Wandy i jej choroba stała się dla Wacława dużym ciężarem. Po krótkim okresie poprawy, pod koniec lat czterdziestych przyszło pogorszenie. Matka Pawła znalazła się w Szpitalu Przemienienia Pańskiego należącym do sióstr Szarytek. Wacław, wdzięczny za opiekę nad żoną, namalował siostronom obraz ołtarzowy, który można zatytułować „Rozesłanie szarytek”. Obraz ten nadal znajduje się w kościele klasztornym. Po wyjściu ze szpitala Wanda nie wróciła już do zdrowia.

Choroba pogłębiała się, zadając jej okrutne cierpienia. Zmarła w 1958 roku w Krakowie.

Pod koniec lat czterdziestych ojciec Pawła został powołany do Krakowa. Wprawdzie prowadził zajęcia w poznańskiej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych, jednak powołany na Katedrę Malarstwa Monumentalnego krakowskiej ASP zaczął także dojeżdżać do Krakowa. Połączenie kolejowe Poznań–Kraków – dziś jeszcze uciążliwe – zaraz po wojnie było fatalne. Wielogodzinna jazda nocą w zatłoczonych wagonach sprawiała kłopoty na dłuższą metę niemal nie do zniesienia. Postanowiono przeprowadzkę do Krakowa. Usilne starania o przydział komunalnego mieszkania z puli miasta ze względu na stan zdrowia żony nie dały rezultatu. Jedynym wyjściem była zamiana mieszkania na drodze prywatnej. Był rok 1950. Ojciec zamienił mieszkanie z krakowskim profesorem prawa, co w jakimś sensie miało gwarantować uczciwość transakcji. Obydwa mieszkania miały być, zgodnie z deklaracjami dotychczasowych właścicieli, komfortowe. W praktyce okazało się, że „komfortowe” w poznańskim rozumieniu znaczy co innego niż w krakowskim. Standard mieszkania krakowskiego miał się nijak do standardu mieszkania w Poznaniu. Taranczewscy dostali mieszkanie na Prądniku, na tyłach Szpitala im. Narutowicza, przy ulicy Księdza Siemaszki 13b, daleko od centrum i prawie bez dostępu do komunikacji – autobus jeździł rzadko i był przepełniony do granic możliwości. Mieszkanie mieściło się w dwupiętrowym szeregowcu. Było prymitywne, bez ciepłej wody, z huśtającymi się podłogami wspartymi na drewnianym stropie, opalane centralnym ogrzewaniem etażowym, do którego piec znajdował się w piwnicy. Paweł dobrze pamięta i piwnicę, i piec, który psuł się, wygaszał nocą, a kaloryfery nie trzymały ciepła. Nierzadko rano w mieszkaniu były minusowe temperatury. Ojciec zajęty sprawami artystycznymi i uczelnianymi co jesień zrzucał na kilkunastoletniego Pawła obowiązek załatwienia ponadprzydziałowego węgla i koks, umówienia wozaków i zniesienia tej zdobyczy do piwnicy, która nie miała okna od strony ulicy. Paweł znosił te kilka ton węgla i koks na własnych plecach – najpierw schodami w górę, potem w dół. Z węglem, koksem i piecem ojciec walczył do końca pobytu przy ulicy Siemaszki.

Paweł wielokrotnie zastanawiał się, czy ojciec dobrze zrobił, przenosząc się do Krakowa. Pozostając w Poznaniu, byłby tam do końca życia czołową postacią życia artystycznego, w Krakowie był zaś jednym z wielu malarzy, przyćmiony żywym w tym mieście kultem artystów należących do „Sztuki”. Jeśli weźmie się pod uwagę, że życie artystyczne Poznania, żywe po wojnie, powoli stawało się mniej intensywne, a wojenni rozbitkowie – jeden po drugim – opuszczali to miasto, można przyjąć, że decyzja o przeniesieniu się do Krakowa – mimo wszystko – ostatecznie była trafna.

W mieszkaniu przy ulicy Siemaszki, w jednym z pokoiów, ojciec miał pracownię z widokiem na sad, która jednak nie zapewniała mu skupienia potrzebnego do pracy: za ścianą była kuchnia, z której dochodziły rozmowy i szcęknięcie garnkami, pracownię od przedpokoju oddzielały szklane drzwi, niedające żadnej izolacji od domowych hałasów. Mimo to ojciec Pawła namalował w tej pracowni szereg znakomitych obrazów.

Dla Wandy Taranczewskiej przeprowadzka do Krakowa nie była spełnieniem marzeń. W Poznaniu zostawiła wiele przedwojennych przyjaciółek i brata z rodziną. W nowym miejscu nie miała nikogo bliskiego. Czuła się samotna mimo rodziny na Studenckiej. Była już obłożnie chora i nie wychodziła z mieszkania na Prądniku. Leżała lub siedziała w fotelu. Mogła liczyć głównie na pomoc ludzi obcych – pielęgniarek i gosposi, a w ostatnim okresie także siostry Marii, która znalazła się w Krakowie wyrzucona z Gdańska przez Urząd Bezpieczeństwa. Nie miała niczego poza koszulami nocnymi, czerwonym szlafrokiem, w którym portretował ją mąż, starą przedwojenną torebką i albumem z rodzinnymi zdjęciami. Wada serca, którą dziś można zoperować, pogłębiała się i praktycznie była nieleczone. Złe krążenie powodowało wodną puchlinę, a ziołowe preparaty nie pomagały. Wkrótce potem umarła. Ojciec był tą sytuacją przytłoczony. Wiele wysiłku włożył w opiekę nad Wandą. Była to niekończąca się walka o lekarzy i medykamenty w Polsce nieosiągalne, kupowane na czarnym rynku lub sprowadzane po cenach zachodnich. W mieszkaniu na stałe przebywała pielęgniarka, a także gosposia. Ojciec pracował na to wszystko ponad siły, podejmując latem wymagające ogromnego wysiłku prace przy kościelnych polichromiach, nigdy nie wyjeżdżając na wakacje. Paweł miał wtedy siedemnaście lat. Wspomina po latach: „chwała Bogu, że byłem jeszcze wtedy za młody, by zrozumieć to wszystko, co się wokół mnie działo”. Lepiej widzieli to koledzy odwiedzający go czasem, którzy po latach opowiedzieli mu swoje wrażenia. Dla Pawła była to szara codzienność, ciągnąca się przez całe jego dzieciństwo i wczesną młodość. Będąc „wewnątrz”, nie miał dystansu do domowej sytuacji, która rzucała cień na relacje ojca z matką. Wacław Taranczewski mawiał: „małżeństwo to jest zadanie, obowiązek”. Na barkach ojca spoczywał ciężar ponad jego siły. Po ponad półwieczu wieloletnia asystentka i współpracowniczka Wacława Taranczewskiego, Janina Kraupe-Świderska¹², opowiedziała Pawłowi, że gdy Wanda zmarła, Wacław wszedł do kawiarni „Warszawianki”¹³ i rzekł po francusku:

¹² J. Kraupe-Świderska (ur. 1921), malarka krakowska, inspirowana kulturą Wschodu, tworzy dzieła malarskie i grafiki abstrakcyjne, uprawia sztukę ezoteryczną.

¹³ Kawiarnia „U Warszawianek” przy ulicy Sławkowskiej 23 skupiała artystów, głównie z kręgu Grupy Krakowskiej. Bywał w niej między innymi Tadeusz Kantor, Jonasz Stern,

„Ma femme est morte et je suis libre” – moja żona zmarła, jestem wolny, czyli: zdjęto ze mnie ciężar, który był ponad moje siły.

Kiedyś Wanda powiedziała synowi, że cierpienie i chorobę składa Bogu w ofierze za niego i za męża. Paweł wyznał: „Za tym, że nie poszedłem na marne, że nie zszedłem na złą drogę, kryje się ofiara życia mojej matki”. Także z tej ofiary – mówi Paweł – płynie jego szacunek do kobiet, zasada, której stara się trzymać w życiu.

W latach gimnazjalnych młody Taranczewski czytał literaturę romantyczną: Adama Mickiewicza, trochę Juliusza Słowackiego, *Powieści gotyckie* Waltera Scotta, wplecione w historię powieści przygodowe Aleksandra Dumasa i Henryka Sienkiewicza, także Karola Bunscha, Józefa Ignacego Kraszewskiego, Wacława Gąsiorowskiego. Czytał dużo, choć niekoniecznie lektury obowiązkowe – nie przerobił Stefana Żeromskiego. W bibliotece ojca znalazł i przeczytał pogryziony przez szczeniaki egzemplarz *Zagadnień i kierunków filozofii* Kazimierza Ajdukiewicza, a także *O budowie obrazu* Romana Ingardena – tekst zamieszczony w drugim tomie *Studiów z estetyki*, który autor ofiarował ojcu Pawła z dedykacją. Czytał też książkę, której tytuł *Mistrzowie dawni*¹⁴ wprowadzał go w rodzaj transu. Zwłaszcza drugie słowo tytułu: „dawni”, otwierało przed nim jakiś nieoczekiwany, nieskończony horyzont.

Matka, jeszcze w Poznaniu, naciskała na naukę języka angielskiego. Syn miał nauczycieli prywatnych, bo w poznańskiej szkole nie uczono angielskiego, w krakowskiej Podstawówce nr 7 przy ulicy Szlak też nie. W V Liceum im. A. Witkowskiego wybrał łacinę i dopiero po studiach dorobił niemiecki i francuski. Znajomość języków wpłynęła na poszerzenie jego horyzontów. Paweł pamięta chwile, gdy książki, w których dotąd oglądał tylko ilustracje, nagle ujawniły sens swoich słów i zdań. Francuski przyszedł przed niemieckim: zaczął się go uczyć po wpływie rodziny żony. Językiem tym dobrze posługiwała się teściowa, Eugenia Umińska, znana skrzypaczka, która rozmawiała i korespondowała po francusku także w sprawach zawodowych. Znajomość francuskiego wyniosła z domu – jej ojciec, frankofon i frankofil, studiował w Genewie literaturę, był kawalerem Legii Honorowej odznaczonym za polsko-francuską współpracę kulturalną.

Po niemiecku biegle mówił ojciec, który przed pierwszą wojną uczęszczał w Poznaniu do niemieckiego wówczas Gimnazjum św. Marii Magdaleny. Matka ojca była polskojęzyczną rodowitą Ślązaczką, ale dobrze знаła niemiecki.

Maria Jaremianka, Jerzy Nowosielski, Janina Kraupe. Ojciec Pawła wpadał tam sporadycznie, przesiadując głównie u Noworolskiego na rogu Sławkowskiej i Pijarskiej.

¹⁴ E. Fromentin, *Mistrzowie dawni*, tłum. J. Cybis, Wrocław 1956.

Wacław mówił o swej matce: „to byli autochtoni ślascy”, a Paweł ma jej polski modlitewnik. Na Dolnym Śląsku spletały się trzy tradycje: polska, czeska i niemiecka. Babka Taranczewska¹⁵ sięgnęła do tradycji czeskiej i ochrzciła syna imieniem Wacław – od króla Czech. Ojciec Pawła był dumny z „królewskiego imienia”. Kultura niemiecka, zwłaszcza muzyczna, była w domu rodzicielskim obecna. Ojciec w dzieciństwie śpiewał w chórze katedralnym prowadzonym przez księdza Gieburowskiego, uczył się gry na skrzypcach, wielbił Jana Sebastiana Bacha. W jego bibliotece stały książki w języku niemieckim – o sztuce i filozoficzne. Obecność kultury niemieckiej miała też zabawną stronę: Paweł pamięta, że rodzice spierając się mówili po niemiecku, by on nie mógł ich zrozumieć (matka również знаła niemiecki z domu). Paweł cenił język niemiecki i studiując filozofię, uczył się go intensywnie. Później szlifował go w Niemczech.

Młody Taranczewski początkowo chciał studiować historię, interesował się też malarstwem i rzeźbą, ale o studiowaniu historii sztuki nie myślał. Mając za ojca znanego malarza, żyjąc wśród obrazów, wybór ścieżki edukacji miał być „naturalnie” ten sam, Paweł jednak interesował się historią i początkowo to właśnie ją chciał zgłębiać. Ostatecznie o wyborze kierunku studiów przesądziło wydarzenie, które Paweł považył się przyrównać do olśnienia opisanego przez Kandinsky’ego na moskiewskiej wystawie impresjonistów.

Otóż na rok przed maturą Paweł zachorował i, leżąc przez trzy miesiące w łóżku, przeglądał książki z reprodukcjami dzieł sztuki, szczególnie rzeźb i rysunków Michała Anioła oraz obrazów i rysunków Leonarda da Vinci. Zainteresowania te nie były powierzchowne, jednak nie aż tak głębokie, by poświęcić się studiowaniu historii sztuki renesansu. Pewnego dnia zdarzyło się coś, co można uznać za klasyczny przykład przeżycia wartości i rozumienia. W bibliotece ojca od zawsze leżały popularne monografie malarzy: Jacques’a-Louisa Davida, Jeana-Auguste’a-Dominique’a Ingresa, Gustave’a Courbета, Eugène’a Delacroix, Jeana-Baptiste’a-Camille’a Corota, Édouarda Maneta, Claude’a Moneta, Vincenta van Gogha, Henriego Matisse’a... Widząc, że Paweł nudzi się w łóżku, matka dała mu owe albumy do przejrzania, dokładając gruby tom zatytułowany *La peinture moderne*, wydany przez Alberta Skirę w 1953 roku, z reprodukcjami obrazów na obwolucie, w tym portretu pani Matisse z 1905 roku znanego jako *Zielona linia*¹⁶. Obrazy olśniły Pawła, głównie płótna impresjonistów i postimpresjonistów, ale i van Gogha, i Matisse’a – zwłaszcza owa *Zielona linia*. Oszłomił go kolor. Tego dnia nagle

¹⁵ Waleria z Mendów Taranczewska (1868–1941).

¹⁶ *Portret madame Matisse*, (1905), 40,5 × 32,5 cm, Statens Museum for Kunst, Kopenhaga.

otwarło się przed nim malarstwo, odsłaniając coś, czego dotąd nie przeczuwał. Reprodukacje obrazów, widziane już dawniej, znane, teraz były inne – widzenie ich było nowe i olśniewające. Postanowił zostać malarzem. Po chorobie, na gwiazdkę, dostał od ojca kasetę z farbami olejnymi Karmańskiego oraz kilka pędzli i na niewielkich tekturkach namalował pierwsze obrazki. Wkrótce potem zagruntował naciągnięte na prymitywne blejtramy płótno i namalował pierwsze prace. W mieszkaniu wiszą do dzisiaj dwie z dziesięciu prac przedłożonych komisji do oceny przed egzaminem wstępnym na ASP jako tak zwana teczka. Egzamin zdał i został przyjęty.

Pierwszy rok studiów był wspólny dla wszystkich studentów. Zajęcia z rysunku odbywały się na parterze, w „Szóstce”¹⁷, oświetlonej od góry amfiteatralnej sali z dzielącymi rzędy ławek poręczami, o które opierano deski rysunkowe. Na dole sali na podium stał model i od rana odbywały się zajęcia z rysunku. „Szóstka” spełniała też funkcję integracyjną. Wspominał ją Andrzej Wajda, opowiadając, jak na rysunku wieczornym siadywał koło starszego malarza, kolegi Stanisława Wyspiańskiego. Mówił, że czuł wtedy następstwo pokoleń i ciągłość tradycji – poprzez starszego kolegę „dotykał” Wyspiańskiego. Czuł za sobą pokolenia artystów następujące po sobie, jedno po drugim, przenoszące etos i ideały krakowskiej Akademii. Wówczas jeszcze wiedziano, kto był czyim uczniem: Wojciecha Weissza, Józefa Mehoffera, Jana Matejki itd. Owa ciągłość budowała ducha uczelni od wielu lat. Dziś została mocno nadwyrężona. „Szóstki” już nie ma. Wydziały są rozproszone i prowadzą własną politykę. Lata temu usunięto z budynku Akademii przy placu Matejki prywatne pracownie profesorów, a przecież ich obecność miała niebagatelne znaczenie dla młodych adeptów sztuki. Paweł wspomina, że ojciec zapraszał do pracowni studentów. Mogli oni patrzeć mistrzowi na ręce, niekiedy pomagać przy pracy – usunięcie pracowni profesorów z Akademii zerwało cenną i delikatną nić łączącą mistrza z uczniem.

Wacław za pośrednictwem matki przekazał, że przyjmie Pawła do swojej pracowni, która uchodziła za elitarną. Syn praktycznie nie miał wyboru, choć teoretycznie mógł pójść do pracowni prowadzonej przez Hannę Rudzką-Cybisową¹⁸ lub Czesława Rzepińskiego¹⁹, czy przez kogokolwiek innego. Trafił więc pod opiekę dydaktyczną i artystyczną ojca. Może byłby to i słuszny

¹⁷ „Szóstka” – amfiteatralna sala na parterze budynku ASP przy placu Matejki, w której rysowali wszyscy studenci pierwszego roku.

¹⁸ Hanna Rudzka-Cybisowa (1897–1988), polska malarka tworząca w ramach kapizmu i koloryzmu, wykładowca i profesor Wydziału Malarstwa ASP w Krakowie.

¹⁹ Czesław Rzepiński (1905–1995), malarz, przedstawiciel koloryzmu, profesor ASP w Krakowie.

wybór, bo starszy Taranczewski uchodził za dobrego pedagoga... ale nie dla swojego syna. Nie mogli się porozumieć, mimo iż Paweł, zapatrzony w ojca, chłonał każde jego słowo i całą postawę artystyczną. Rodzic tego nie dostrzegając i aż nazbyt często wypominał Pawłowi, że „nie chce słuchać” i że „to, co robi, nie ma sensu”. Niekiedy jednak padały słowa aprobaty, wskazujące dalsze kroki malarskie, lub magiczne słowo „zostaw”, które oznaczało uznanie tego, co syn zrealizował na płótnie, a zarazem przecięcie jakichkolwiek prób dalszej pracy, które mogłyby zniweczyć osiągnięty rezultat. Dziś Paweł wie, że nie zawsze był on wart utrzymania. Płótno należało „ciągnąć” dalej.

Niektóre prace znajdowały uznanie w oczach innych pedagogów. Na przeglądzie wydziałowym po czwartym roku rektor Rzepiński nagroził pejzaż Pawła. „Będzie Pan kiedyś bardzo dobrym malarzem” – powiedział doń na stronie. Ojciec nagrody nie uznał. Dlaczego, można się jedynie domyślać. Paweł, ufając ojcu, nie uwierzył Rzepińskiemu. Nie uwierzył, że jego praca była godna tej nagrody.

Sprawy komplikowały się z roku na rok. Wacław z jednej strony uznawał talent syna i popierał jego wybór, z drugiej chciał, by prace Pawła były od razu „doskonałe”, jakby zapominał, że do takiego stanu dochodzi się latami. Syn musiał natychmiast dorównać ojcu rangą. Nieustanne krytyki, złośliwe uwagi, negowanie, odrzucanie doprowadziły do tego, że Paweł na wiele lat uwierzył, iż brak mu talentu, wyczucia koloru, konsekwencji w pracy. Jako mały chłopiec uchodził za cudowne dziecko. Później, na studiach, zdaniem ojca się nie sprawdził. Po długim czasie rodzic powiedział mu: „nie chciałeś słuchać”, a przecież słuchał, czekał na każde jego słowo i przyjmował każdą krytyczną uwagę. Ówczesna asystentka ojca, Janina Kraupe, po wielu latach powiedziała mu, że ojciec go niszczył.

Paweł twierdzi, że mimo nieporozumień od swojego ojca nauczył się niemal wszystkiego, i to nie tylko w pracowni na ASP, ale też podczas prac przy kościelnych polichromiach, które wykonywał razem z nim lub tylko pod jego kierownictwem. To ojciec nauczył go szeroko rozumianego warsztatu, budowania obrazu, mimo że świadomość malarską Paweł posiadał znacznie później. Wielu jego uwag z początku nie rozumiał, dopiero z czasem pojmował, o co w nich chodziło. Rodzic wskazał kierunki i drogi, po których syn poszedł dalej. Zainteresował się także tym, co nauczyciel nazywał „gramatyką malarstwa” związaną z wiedzą o kolorze – nie będąc zresztą w sformułowaniu tym oryginalny.

Ojciec był dla Pawła nienaruszalnym, absolutnym autorytetem, a jego wiedza malarska była niepodważalna. Przewyższała – w jego mniemaniu – wiedzę każdego innego malarza. Nabrać do niego dystansu i lepiej zrozumieć jego złożone poglądy na sztukę pozwoliła mu dopiero filozofia.

Studia na Akademii zakończył Paweł w pracowni malarstwa prowadzonej przez ojca, wieńcząc je dyplomem. Następnie wyjechał na kilka miesięcy do Francji, by poduczyć się francuskiego i trochę popracować. Kilka miesięcy po powrocie ożenił się i wyprowadził z domu rodzinnego. Mawia, że gdyby nie żona i teściowa, nic by z niego nie było. To one pozwoliły Pawłowi wyrwać się spod wpływu ojca także dlatego, że pozwoliły mu skończyć drugie studia – filozofię na Uniwersytecie Jagiellońskim – co świadczy o wielkoduszności obu pań i żywej przez nie trudnej nadziei, że wykształcenie to pozwoli Pawłowi utrzymać rodzinę. No bo jakież były perspektywy bezpartyjnego absolwenta filozofii na początku lat siedemdziesiątych?!

Pawła Taranczewskiego – obok malarstwa – prowadziła filozofia. Interesowała go niemal od zawsze. Majaczyła przed nim od końca lat czterdziestych, gdy w bibliotece ojca – zaciekawiony – znajdował książki po niemiecku (wiedział, że filozoficzne), których nie rozumiał. Niepokoiła go w gimnazjum przy lekturze pogryzionego przez psy tomiku Ajdukiewicza i podczas studiów na ASP, zajęła poważniej po ich ukończeniu.

Emerytowany Roman Ingarden był wówczas jeszcze aktywny na forum Polskiego Towarzystwa Filozoficznego. Paweł chodził na wszystkie jego odczyty, co Ingarden tolerował, choć nie lubił, gdy na sali obecni byli ludzie spoza Towarzystwa. Jednocześnie razem z zaprzyjaźnionym Karolem Tarnowskim studiowali prywatnie u Stefana Swieżawskiego: przerabiali zadane lektury i zdawali egzaminy. Chodzili też na wykłady z filozofii wieku dwudziestego prowadzone przez księdza Józefa Tischnera w salce nad zakrystią kościoła św. Anny. Ingarden, Swieżawski, Tischner to postaci, które wywarły na Pawła zasadniczy wpływ. Regularne studia podjęli z Tarnowskim w drugiej połowie lat sześćdziesiątych na Uniwersytecie Jagiellońskim, gdzie czołową postacią stał się dla nich Władysław Stróżewski.

Filozofia dała Pawłowi dystans do wielu spraw, możliwość zrozumienia tego, o czym niejasno mówili malarze, także ojciec, w trakcie korekt – już to wykładając, co myślą na temat malarskiej logiki budowy obrazu, już to rzucając zwięzłe uwagi. Paweł pamięta do dziś obszernie wywody ojca o budowie przestrzeni obrazu kolorem, o budowaniu kolorem formy, o tłumaczeniu widzianego motywu na wartości malarskie. Pamięta słowa ojca wskazującego palcem prawy dolny róg obrazu: „tu się coś zaczyna”. Co miało się tam zaczynać, wtedy nie rozumiał. Dziś wie, że ojciec zobaczył, iż w tym narożniku zawiązała się wartościowa relacja barw, która może zapoczątkować rozwiązanie kolorystyczne całego płótna. Zanim powstała ta relacja, płótno było tylko pokryte, pomalowane, założone farbą – nie namalowane. Lektura *Farbenlehre* Johanna Wolfganga Goethego, którą ojciec także studiował, pozwoliła Pawłowi zrozumieć myśl rodzica, pomogła mu

pojąć jego korekty. Czytanie tekstów teoretycznych Johanna Ittena, Wassilya Kandinskiego, Paula Klee, Josefa Albersa, Kazimierza Malewicza... z którymi zetknął się pod koniec studiów filozoficznych i po nich, także wiele pomogło. Wspomnieć tu należy także naukę o harmoniach i dysharmoniach barw Witkacego zawartą w *Nowych formach w malarstwie*. Teksty tych malarzy pozwoliły Pawłowi zrozumieć również sens „gramatyki malarstwa”, o której mówił ojciec. Jednak dopiero filozofia, szczególnie myśl Władysława Stróżewskiego o wartościach i nadwartościach, sprawiła, że zaczął pojmować, o co chodzi w malarstwie i o co chodzi jemu samemu. Koło się domknęło. Studia filozoficzne nie były czasem dla malarstwa straconym. Bez nich byłby epigonem ojca, nieudolnym Wacławem Taranczewskim. Dzięki filozofii i Władysławowi Stróżewskiemu uwierzył, że to, co robi, ma sens, i wyzwolił się spod wpływu rodzica.

Ojca i syna zbliżył po latach rozpad drugiego małżeństwa Wacława. Konflikt z żoną pogрузił go w ciężkiej depresji. Wymagał stałej opieki i Paweł wziął go do siebie. Przymusowe poniekąd życie pod jednym dachem pozwoliło Pawłowi ponownie się z nim porozumieć oraz zrozumieć wiele jego zachowań. Pojął, że okupacja spędzona w Poznaniu, czyli w *Reichu*, o wiele cięższa niż ta w Generalnym Gubernatorstwie, zdruzgotała mu psychikę, że po wojnie choroba matki nałożyła na jego barki krzyż niemal nie do udźwignięcia. W mieszkaniu przy Basztowej sporo rozmawiali, namalowali nawet wspólnie kilka obrazów. Podczas sześcioletniego pobytu ojca w jego domu Paweł uświadomił sobie, że w myśleniu o malarstwie powinien nawiązać do jego myślenia nie tyle podejmując – jak Kossakowie – te same tematy, lecz raczej pracując nad widzeniem malarskim i autonomicznym rozumieniem praw obrazu.

* * *

Książka, którą oddajemy w ręce Czytelników, ma kilka źródeł. Bierze się z wieloletniej praktyki dydaktycznej i przemyśleń Profesora Pawła Taranczewskiego, które spisywane były w wielu artykułach, notatkach, czasem publikowane, a czasem nie. Dziś wyjmowane są z biurka. Treści zawarte w książce rozwijają się systematycznie, pierwsze z nich pochodzą z początku lat dziewięćdziesiątych. Wtedy wydana została książka *O płaszczyźnie obrazu*²⁰,

²⁰ P. Taranczewski, *O płaszczyźnie obrazu*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1992.

do której tu często nawiązujemy. Wiele z problemów poruszanych w tamtej publikacji znajduje rozstrzygnięcie lub przynajmniej uszczegółowienie w niniejszej, nowej pozycji. Zauważalna jest duża konsekwencja, z jaką Paweł Taranczewski kontynuuje wybrane przed laty zagadnienia.

Drugim autorem książki jest dr Paulina Tendera, filozof nurtu platońskiego i estetyk, pracownik naukowy Katedry Porównawczych Studiów Cywilizacji na Uniwersytecie Jagiellońskim, zajmująca się malarstwem, sztuką współczesną, transkulturową, ale przede wszystkim sztuką i filozofią światła. Jest autorką książki *Od filozofii światła do sztuki światła* (Kraków 2014) o związkach metafizyki światła ze sztuką. Autorzy niniejszej publikacji spotkali się po raz pierwszy w 2014 roku w domu Profesora Władysława Stróżewskiego, którego myśl i nauka powiązały ich drogi filozoficzne.

Paulina Tendera

ROZDZIAŁ I

Wokół *Dialektyki twórczości* i innych prac Władysława Stróżewskiego

Rozpoczynamy dłuższą rozmowę, która z założenia ma dotyczyć sztuki, malarstwa i filozofii oraz innych zagadnień, które w kontekście twórczości uznamy za ważne. W zasadzie nasza rozmowa ma przedstawić punkt widzenia Profesora na istotne zagadnienia związane z procesem twórczym. Będziemy mówić o filozofii sztuki i estetyce, będziemy też powracać i odnosić się do tekstów Profesora, które opublikowane zostały w „Kwartalniku Filozoficznym”, „Episteme” czy „Znaku”. Konieczność taka wiąże się z ciągłością Pańskich poszukiwań filozoficznych i jednocześnie konsekwencją w doborze przedmiotu badań – mówię o zagadnieniach koloru, obrazu itd. Możemy zacząć od spraw podstawowych – od doświadczenia obrazu i od tego, w jakiej relacji do twórczości artystycznej pozostawać może lub powinna refleksja filozoficzna.

Stoję przed sztalugą z ustawionym na niej płótnem. Problemy malarskie – jak chce Józef Czapski²¹ i inni malarze jego pokolenia – rozstrzygam z paletą w rękę. Ale również czytając teksty pióra artystów, a także filozofów. Lektura jednych i drugich pozwala mi zrozumieć siebie – malarza i malowany

²¹ Józef Czapski (1896–1993), malarz, rysownik i eseista urodzony w Pradze, zmarł w Maisons-Laffitte (Francja), autor i współautor wielu książek poświęconych tematyce sztuki. Por. [online] <http://culture.pl/pl/tworca/jozef-czapski> [dostęp: 20.02.2016].

obraz. Także obrazy, które spotykam w życiu. Wśród wielu najróżniejszych dzieł sztuki – najszerzej pojętej i dziś raczej niemożliwej do zdefiniowania – interesuje mnie malarstwo, widząc wokół i doceniając sens innych artystycznych aktywności, jemu w naszej rozmowie pragnę się przyjrzeć.

Czy to dziwaczne? Przecież wielu malarzy nie chce słyszeć o rozumieniu siebie, rozumieniu obrazu, a tym bardziej o filozofii; nie tylko nie jest im ona do niczego potrzebna, ale także przeszkadza, utrudnia malowanie. Z ust wielu kolegów słyszałem potępienie filozofii jako dyscypliny szkodliwej dla sztuki i malarstwa.

Jednak tenże sam Czapski, jego kolega Jan Cybis²², a dawniej, nie sięgając nadto głęboko w przeszłość, artyści tacy jak van Gogh, Signac, Gauguin, Mondrian, Kandinsky, Klee... i inni czytali i pisali o sztuce i malarstwie teksty godne najwyższej uwagi. Niektórzy interesowali się filozofią – w tym estetyką – będąc przede wszystkim malarzami.

Spisywałem te myśli, którymi dzisiaj się zajmujemy, przez lata, inspirując się tekstami filozofów: Romana Ingardena, Władysława Stróżewskiego, Józefa Tischnera, Rudolfa Arnheima i tekstami malarzy: Wassilya Kandinsky'ego, Paula Klee, Władysława Strzemińskiego... oraz rozmowami z moim ojcem Wacławem²³ i Janem Świdorskim²⁴. Spisywałem, bo mam skłonność do pisania, ale i dlatego, że chciałem zrozumieć sam siebie, sens tego, co robię, sens samej mojej egzystencji, bo malarstwo nie było dla mnie zajęciem, tylko sposobem życia. Do refleksji byłem bardziej skłonny dlatego, że znalazłszy się na pierwszym roku krakowskiej ASP, spotkałem się z poglądami artystycznymi kolegów, które były odmienne od moich. Koledzy ci utworzyli potem grupę i nazwali ją Wprost. Inspiracją dla nich były poglądy na sztukę Andrzeja Wróblewskiego, mnie fascynowało malarstwo włoskiego renesansu i malarstwo francuskie – głównie końca XIX wieku, a zwłaszcza impresjonizm, no i Vincent van Gogh. To był rok pierwszy. Potem wielu ogłosiło koniec malarstwa, a więc powiedziało mi: „to, co jest ci drogie, nie ma sensu, malując przegrywasz życie!”.

²² Jan Cybis (1897–1972), polski malarz, krytyk i nauczyciel, ukończył krakowską Akademię Sztuk Pięknych pod kierunkiem między innymi Józefa Mehoffera i Józefa Pankiewicza, inspirował się postimpresjonizmem, współtworzył grupę kapistów, autor książki *Notatki malarskie – dzienniki 1954–1966* (Warszawa 1980).

²³ Wacław Taranczewski (1903–1987), polski malarz kolorysta, od 1948 roku profesor krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, kierował Katedrą Malarstwa Dekoracyjnego, od 1945 roku Prezes Związku Polskich Artystów Plastyków.

²⁴ Jan Świdorski (1913–2004), polski malarz i teoretyk sztuki, absolwent Wydziału Malarstwa krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, prowadził pracownię malarstwa, przez krótki czas pełnił również funkcję rektora. Odznaczony między innymi Krzyżem Kawalerskim Orderu Odrodzenia Polski.

Musiałem określić sam dla siebie swą artystyczną pozycję. Zacząłem zastanawiać się nad tym, co doprowadziło moich kolegów z roku do innego niż mój poglądu na malarstwo i co kazało innym artystom ogłosić koniec malarstwa. Chciałem wiedzieć, czy to, co robię, nie jest aby puste, tak jak dla żyda czy chrześcijanina obrzędy pogańskie. Pogańskie wtajemniczenia w misteria mogą wyglądać wspaniale, jak na freskach w Villa dei Misterii, ale są puste... Albo tak, jak dla ortodoksyjnego marksisty burżuj czy obszar-nik mimo swej inteligencji i sprawności należeli nieuchronnie do przeszłości i byli wewnętrznie wydrążeni, martwi. W pewnym sensie sprawa szła i idzie o to, czy aby nie wyznaję przypadkiem fałszywej religii, czy nie służę martwemu bogu – malarstwu.

Można się bez takiej refleksji obyć. Można zmieniać się zgodnie z nakazami kolejnych artystycznych mód, można – tylko malując – iść uparcie jakąś odkrytą przez siebie na początku drogą i dojść do zadziwiających rezultatów, nie oglądając się na boki i nie słuchając tego, co mówią inni. Moje potrzeby innych uzasadnień niekoniecznie świadczą o sile, raczej o słabości ducha, który potrzebuje podpórek...

Świadczą także o odruchu obronnym. Uzasadnionym o tyle, o ile inne doktryny artystyczne były agresywne i rościły sobie pretensje do wyłączności. Nieuzasadnionym, jeżeli pchał mnie i zamykał w kryjówce, takiej, jaką opisał Tischner – której mur buduje resentyment. W tym wypadku byłoby to utwierdzanie malarstwa przez podważanie i poniżanie stanowisk przeciwnych.

A dziś?

Dziś – po latach, przebywszy szmat drogi, oczywiście nieskończonej, bo skończoną być nie może – widzę, że pisząc broniłem się wprawdzie przed agresją innych stanowisk, ale i przed grożącym mi resentymentem, który płodzi iluzję wartości, wplątuje w samooszustwo bez wyjścia, dlatego że nie jest ono widoczne jako takie.

Jaką rolę w Pana poszukiwaniach artystycznych i filozoficznych odegrał prof. Stróżewski i jego poglądy?

Władysława Stróżewskiego *Dialektyka twórczości* i *Wokół piękna* pozwoliły mi lepiej zrozumieć powołanie malarza i je określić wewnątrz sztuki dzisiejszej – przynajmniej tej widocznej „na powierzchni”, w galeriach eksponujących tak zwaną sztukę aktualną. „Tak zwaną” – bo aktualna jest także sztuka powstająca w ukryciu, której nie widać w galeriach. Zresztą każde określenie

aktualności zakłada rozumienie czasu. Jeżeli to, co aktualne, jest zarazem nowe, musimy wiedzieć, co to przeszłość, a także – co to nowość. Chodziło mi więc o znalezienie takiego miejsca, które jest miejscem malarstwa i tylko malarstwa, i które nie może być zajęte przez nic innego ani też wyparte, choć... może być i bywa zapomniane. Stróżewski, dając wizję ogólną sztuki, nie mówi nic o konkretnych zjawiskach w sztuce drugiej połowy XX wieku i początku XXI wieku.

To znamienne dla jego pism. Mam na myśli fakt, że Profesor Stróżewski uprawia rodzaj czystej filozofii. Z jego pism dowiemy się wiele o wartościach estetycznych, tymczasem w kwestii ich zastosowania, poza nielicznymi przykładami, pozostajemy zdani na własne wyczucie i własne możliwości widzenia piękna.

Bo chodzi mu o coś całkiem innego. O co? Sądzę, że o „estetykę z góry”, estetykę filozoficzną. Chce rzucić światło na twórczość i sztukę w ogóle. Stróżewski buduje tło ontologiczne twórczości, które wyróżnia *Dialektykę* wśród innych tekstów na ten temat dlatego, że twórczość artystyczną rozpatrywano zazwyczaj w kategoriach psychologii lub fenomenologii świadomości.

Czym wyróżnia się w takim razie „estetyka z góry” w ujęciu Stróżewskiego?

Stróżewski modyfikuje Ingardenową teorię idei, intencjonalizując idee związane z twórczością. Są to rozważania niezwykle interesujące. Chodzi o to, że takie idee – inaczej niż na przykład idee geometryczne – są częściowo wytwarzane przez artystę i działają potem jako idee regulatywne.

W latach sześćdziesiątych XX wieku pojęcie sztuki poszerzyło się. Jednak granica między sztuką a nie-sztuką wprawdzie się przesunęła, ale nie znikła. Stróżewski pisze: „W sztuce wolno absolutnie wszystko, ale w granicach określonych koniecznością jej idei. Jeżeli ta zostanie przekreślona czy porzucona – zrodzi się antysztuka, kierowana radykalnie odmienną ideą naczelną”²⁵. I dalej:

Wolność panująca w sztuce dopuszcza możliwość jej zagłady. Dlaczego rezultat jej nicestwienia nadal nazywa się sztuką? Nie istnieje wszak konieczność aksjologicznej nicości. Może więc trzeba wreszcie wypowiedzieć tę prawdę: sztuka odchodząca od konieczności wypływającej z sensu i wartości [podkr. P. T.] traci swą tożsamość. Może rzecz jasna stać się czymś innym: działaniem, produkcją, nawet rodzeniem – ale nie sztuką²⁶.

²⁵ W. Stróżewski, *Dialektyka twórczości*, Kraków 1982, s. 284.

²⁶ Ibidem, s. 286.

Alternatywa ta przeciwstawia sztukę antysztuce. Nie chodzi tu o to, co pod nazwą „antysztuka” pojawiło się w drugiej połowie XX wieku w Europie i Stanach Zjednoczonych, czyli o te postawy i realizacje, które „udając”, że sztuką nie są, pozostawały nadal w jej polu. Stróżewskiemu chodzi raczej o to, co rzeczywiście sztuką nie jest – choćby ze względu na swą ontyczną budowę, lub o to, co jest wartościom artystycznym czy estetycznym obojętne lub nawet wrogie. W „spór o istnienie sztuki” wdawać się tu nie mogę, wystarczy, jeśli powiem, że Stróżewski, głęboko przekonany o jej istnieniu, stanął po stronie sztuki, i to wielkiej sztuki. Ale uwaga: stanął w teorii; nie wolno bez szczegółowych krytycznych analiz, powołując się tylko na Stróżewskiego, nazwać niczego sztuką czy antysztuką. Antysztuka w idei to dla Stróżewskiego non-sens i antywartość, sprzeciw wobec aksjologicznej konieczności. Tymczasem protest tak zwanej antysztuki, czyli tego, co pojawiło się pod tym hasłem, jest skierowany często przeciw kłamstwu sztuki pozornej.

Sztuka pozorna, antysztuka, musi różnić się jakąś istotową cechą od sztuki prawdziwej. Sprawa ta musi być weryfikowana filozoficznie, skoro na tym gruncie ją podejmujemy. Nie chcę zaprzeczyć tu znaczeniu innych dróg analizy dzieła i jego oceny (intuicji itd.), po prostu koncentrujemy się teraz na filozofii. Innymi słowy, czy za pomocą narzędzi filozoficznych można odróżnić sztukę od antysztuki lub nie-sztuki? Jak je od siebie odróżnić? Jak zastosować metodę Stróżewskiego?

Jak dziś odróżnić sztukę od nie-sztuki? Czy jest dziś możliwa definicja sztuki? Jest definicją zdanie: „kwadrat jest to równoległobok równoboczny prostokątny”. Analogicznie, czy da się powiedzieć: „sztuka jest to...”, podając dalej *genus proximum* i *differentiam specificam*?

Wedle Władysława Stróżewskiego definicja sztuki nie jest dziś możliwa. Wolno nam co najwyżej sformułować warunki, które spełnić musi jakiś byt, aby można go było uznać za dzieło sztuki. Są to: warunki ontyczne (przede wszystkim wytwór człowieka, nie natury), semantyczne i aksjologiczne. Pytanie o to, czy jej dawniejsze określenia są definicjami, pozostawiam na boku. Chcę więc wiedzieć, co to sztuka, ponieważ interesuje mnie sztuka współczesna, która jest trudna lub wręcz niemożliwa do zdefiniowania, powinienem więc najpierw zapytać: „co to jest współczesność?”. Pytanie „co to jest współczesność?” stało też przed prowadzącymi galerie, w pewnym momencie bowiem nie wystarczył już termin „galeria sztuki współczesnej” i sięgnięto po termin „galeria sztuki aktualnej”.

Nie będę jednak rozmyślał nad tym, jak rozumieć „współczesność”, ani wgłębiał się w rozważanie zasadności odróżnienia współczesności od aktualności. Zainteresowanych odsyłam do tekstu Krzysztofa Michalskiego *Czas, świadomość, rzeka czasu z tomu Zrozumieć przemijanie*²⁷.

Ale być może sztuka współczesna to ta, która dzieje się wokół nas, którą spotykamy w galeriach? Jednak *prima facie* sztuką jest nie tylko to, co znajdujemy w galeriach, z tego choćby powodu, że nie ma w nich wszystkich sztuk: obok instalacji – także architektury, malarstwa, rzeźby, literatury, muzyki, filmu, teatru... chociaż znajdziemy realizacje, które chciałyby być wszystkim, współczesne wcielenia *Gesamtkunstwerku*. *Gesamtkunstwerk* w języku polskim tłumaczy się jako syntezę sztuki. To nurt myślowy i artystyczny, w którym poszukuje się wspólnego języka wszystkich sztuk. Są to takie próby, w których malarstwo, rzeźba, literatura, muzyka, film, teatr niejako się mieszczą, próby, za pośrednictwem których chciałoby się raczej budować horyzont, wewnątrz którego może pojawić się każda sztuka: ta już znana i ta jeszcze nieznaną, choć możliwą...

Taki horyzont dany jest poprzez konkretne realizacje, z których jedne są oczywiste, drugie nie (gdy status dzieła zależy tylko [!] od interpretacji). Są i takie dokonania, które budzą zachwyt jednych i sprzeciw drugich, albo takie, które przez jednych uważane są za manifestację wolności artysty, za konieczną transgresję, a przez drugich za obrazę religii i moralności. Słyszymy przy tym z ust jednych: „to jest sztuka”, z innych zaś: „to nie jest sztuka”, lub: „to sztuka, ale bluźniercza, prowokacyjna”. Wielu sądzi, że niedopuszczalna.

Jaki jest Pana stosunek do tych dzieł?

Rozumienie tych spraw odsyła do rozumienia *Zeitgeistu*. Próbę rozumienia może podjąć krytyk, jeśli jednak w latach dwudziestych ubiegłego wieku starczyłoby mu wiedzieć, co się dzieje w Paryżu, to w czasach dzisiejszych powinien znać całą światową produkcję artystyczną, by niczego nie pominąć. Czy wolno mówić o istnieniu jednego *Zeitgeistu*? Może wystarczy ograniczyć się do Europy? Jakkolwiek by nie było, krytyk nie uchroni się przy tym od przedrozumienia, musi bowiem wiedzieć, co pozwala mu pewne zjawiska wybrać, a inne odrzucić. Można naturalnie powiedzieć za Marią Anną Potocką, że artysta ma zawsze rację, każda teoria jest ograniczeniem sztuki, zniewoleniem artysty²⁸ – wystarczy więc, jeśli wiem, że to oto jest wytworem artysty

²⁷ Por. K. Michalski, *Zrozumieć przemijanie*, Warszawa 2011.

²⁸ Por. M. A. Potocka, *Estetyka kontra sztuka. Kompromitacja założeń estetycznych w konfrontacji ze sztuką nowoczesną*, Warszawa 2007.

i on uznaje owo coś za dzieło sztuki. Jednak problem jedynie przemieszcza się o jeden stopień wstecz: choć wiemy już, gdzie szukać dzieła sztuki, nie wiemy jednak, gdzie szukać artystów. Oczywiście tam, gdzie są dzieła sztuki – czyli w galeriach. Czy we wszystkich? Oczywiście nie! Tylko w galeriach wiodących! Które to są? – przecież „wszyscy” wiedzą! „Wszyscy” wiedzą, że galeria X jest wiodąca, a galeria Y nią była, ale już nie jest. Zatem dzieło sztuki to coś, co zostało „przetestowane” w wiodącej galerii. Można tak myśleć dalej i nadal nie rozumieć, o co chodzi. Drogę krytyka pozostawiam więc innym.

Nawet poglądy, które wydają się filozoficzne – typu „artysta ma zawsze rację” lub „teoria ogranicza” – nie są filozofią. Zbyt szybko stają się przestarzałe i nieaktualne. Są kalkami kiedyś wypowiedzianych ważnych słów. Są też nudne, bo artystom nikt już niczego nie zabrania. Oczywiście nie oznacza to, że spada na nas obowiązek wspierania wszystkich działań. My jako widzowie też robimy, co chcemy. Doniosłość wypowiedzi o artyście, jakoby mógł on wszystko, wiele traci z uwagi na fakt, że jest to krytyka, a nie filozofa. Innymi słowy, jest ona wyrwana z kontekstu teoretycznego, dotyczy przypadkowego dzieła sztuki i właściwie niewiele znaczy. Krytyka działa bardzo powierzchownie. Na szczęście nie musimy chyba wszyscy uprawiać krytyki?

Wydaje się, że lepiej podążyć drogą filozofa, a jeszcze lepiej – estetyka. Zanim jednak nią ruszę, muszę zdać sobie sprawę, że i tutaj sytuacja nie jest klarowna – wszak Władysław Stróżewski omawia dylematy estetyki współczesnej w tekście pod tym samym tytułem. Dylematów jest sporo, a jednym z nich jest sprawa definicji sztuki, z której wielu ostatnio rezygnuje, zarzucając wysiłek – splecionego z definicją – odróżniania dzieła od nie-dzieła. Pojawiają się też kłopoty związane z odnalezieniem sensu sztuki i określeniem sensu w sztuce, z funkcją sztuki. Ostatecznie Stróżewski odrzuca definicję i formułuje warunki, które musi spełnić coś, aby być dziełem. Dzieło sztuki trzeba będzie zatem wykryć na innej drodze niż definicja.

To zagadnienie wiąże się z wcześniejszym, do którego możemy teraz wrócić. Odnosi się ono do rozumienia „współczesności”. Jak mówić o współczesności? Czym jest tu „współczesność”?

Miara współczesności? Najprościej przyjąć idealizację, jaką jest czas astronomiczny, i powiedzieć, że współczesne jest to wszystko, co zachodzi w jednym dniu i o jednej godzinie. Trudności nie znikają, bo – jak wiadomo – istnieją różne strefy czasowe. Można sięgnąć do czegoś, co zwano duchem

czasu. Może jednak chodzi o czas bycia. Bycie osadza się w dziele. Jednak osadza się ono różnie. Kościół św. Anny w Wilnie powstał na przełomie wieków XV i XVI w stylu gdańskiego gotyku. We Włoszech panował już wtedy renesans. W czasach nam bliższych: Claude Monet – impresjonista – umiera w 1926 roku w Giverny i do końca maluje, tymczasem przełom wieków XIX i XX widzi rozkwit secesji w Austro-Węgrzech, *Jugendstil* w Niemczech, *Art Nouveau* we Francji i Belgii, *Modern Style* w Anglii. Czy *Art Nouveau* jest współczesne malarstwu Claude’a Moneta? *Portret Gertrudy Stein* Pabla Picassa powstaje w 1906 roku, inicjując rozwój kubizmu. Dalej: polska sztuka zaangażowana czy krytyczna czasu Solidarności i stanu wojennego rozwija się równolegle ze sztuką w Stanach Zjednoczonych – czy jest jej współczesna? Jeśli współczesność pojmujemy tak, jak popularne zestawienia wydarzeń dziejowych, to powiemy, że Paul Cézanne (1839–1906) był współczesny Janowi Matejce (1838–1893). Czy aby na pewno? Trzeba więc prze-myśleć sprawę współczesności. Nie rezygnując z przyjmowanej powszechnie chronologii, za współczesne sobie uznaję jednorodne albo zbliżone zjawiska artystyczne – w tym sensie kubizm nie jest współczesny postimpresjonizmowi, a polska sztuka krytyczna stanu wojennego sztuce obecnej w Stanach Zjednoczonych. Jaka sztuka jest mi współczesna? Ta, w której polu działania uczestniczę. W tym sensie nie jest mi współczesny Licheń, ale współczesna jest mi architektura Arata Isozaki. Oczywiście kryją się tu pułapki, bo czy jest mi współczesny klasztor Debre Damo w Etiopii czy monastyr Bet Maryam w okolicy Bahar Dar na półwyspie Zege? Przecież w ich polu uczestniczę. Trzeba więc narzucić na uczestnictwo „zwykłą” chronologię i przyjąć, że współczesna mi jest sztuka końca XX wieku i początku XXI wieku – jak powiedziałem: ta, która dzieje się wokół mnie.

Wróćmy do zagadnienia dzieła sztuki. Co może odpowiedzieć nam, że mamy do czynienia z dziełem sztuki, że przed nami jawi się właśnie coś artystycznie wartościowego?

Aby rozpoznać i wyróżnić dzieło sztuki, odwołam się do doświadczenia, które z konieczności jest moje. Ja doświadczam czegoś, co dane jest mi jako dzieło sztuki. To, czego doświadczam i jak – zależy ode mnie, od mojej paidei. Od stopnia osobistej dojrzałości, własnego rozwoju. Myślę tu także o rozwoju duchowym: doświadczenie – szeroko pojęte (moje) – jest jednak inne niż to, które mają moi koledzy ze studiów na ASP, bo różni się nasza paideja. Dalej: czego innego i inaczej doświadczałem w dzieciństwie, czego innego i inaczej w wieku dojrzałym, czego innego i inaczej na starość, a jeśli istnieją dzieła

sztuki, których doświadczam od dzieciństwa aż po dzień dzisiejszy – choćby niektóre płótna i rysunki Rembrandta, *Sąd ostateczny* Memlinga czy prace Mondriana – to doświadczałem ich w różnych czasach inaczej. W dwóch pierwszych przypadkach mój podziw zmieniał się, w trzecim – przeszedłem od obojętności, poprzez niezrozumienie i odrzucenie, do rozumienia (z pewnością niedefinitywnego) i do ogromnego uznania. Rozumienie było postępowaniem drogą ku malarstwu Mondriana, głównie jednak przejściem już to przez abstrahowanie, już to w akcie ideaacji od pełnego fenomenu nie tyle do istoty rzeczy, ile do elementów plastycznych, elementów obrazu takich jak linia prosta i łuk czy plama i do ich wzajemnych powiązań. Mondrian patrzy na morze i w ruchu fal dostrzega szereg linii pionowych i poziomych, które pozwalają utworzyć kompozycje malarską; patrzy na jabłoń i wydobywa z niej w szeregu kroków krzywe tworzące spłot, strukturę. Struktury takie mogą być proste i złożone, mogą rozwijać się przez podział jak komórka lub ewoluować jak fraktal.

Wydaje się więc, że doświadczenie sztuki jest z natury dynamiczne, procesualne i zależne od wielu czynników. Mimo to prowadzić ma do jednego celu: uznania czegoś za dzieło sztuki dzięki odczytaniu wartości. Co leży u źródeł doświadczenia estetycznego sztuki lub też jakie czynniki współtworzą doświadczenie estetyczne?

Nie tu jest miejsce na analizowanie, powtarzam za Ingardenem: spotkanie wartości, w które wpleciony jest czas i miejsce spotkania, oraz proces rozumienia wartości. Pamiętam jednak, że Heidegger i jego uczniowie nie chcą wartościować. Sztuka wedle Heideggera należy do wydarzenia. Píše on przecież:

Oszacowanie czegoś jako wartości sprawia, że to, co wartościowane, staje się wyłącznie przedmiotem ludzkiej oceny. Ale przedmiotowość nie wyczerpuje tego, czym coś jest w swym byciu, i to tym bardziej, jeśli przedmiotowość ma charakter wartości. Wszelkie wartościowanie, nawet wtedy, gdy wartościuje pozytywnie, stanowi subiektywizację. Nie pozwala ono bytowi – być. Pozwala jedynie na to, by byt miał ważność jako przedmiot. Dziwne usiłowanie, by wykazać, że wartości są obiektywne, samo nie wie, co robi²⁹.

Czy jednak „wszelkie wartościowanie [...] stanowi subiektywizację”? Jeżeli narzucam czy wręcz imputuję dziełu wartość, to jest to subiektywizacja i ograniczenie, które więzi i nie pozwala byciu istoczyć się w dziele; jeśli

²⁹ M. Heidegger, *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, tłum. K. Michalski et al., Warszawa 1977, s. 111.

jednak dostrzegę ją w gronie innych wartości, zespoloną z nimi i przez nie prześwieconą we wzajemnej interakcji – widzę blask wartości, która – analogicznie do światła – poprzez obraz Memlinga, Rembrandta, Mondriana niejako prześwieca i modalizuje się, przybiera oblicze Memlinga, Rembrandta, Mondriana. Widzę wartość obrazu, jedną, kilka – ale możliwości dostrzeżenia innych nie wykluczam. Sponuję, że odsłonią się przede mną w trakcie obcowania z tym dziełem, nie od razu – po latach, w toku rozwijającego się rozumienia go. Poza tym pamiętam, że obraz pod wartość nie podpada, jak pojęcie podpada pod pojęcie bardziej ogólne, ale że w wartości partycypuje, uczestniczy w jej blasku.

Tym sposobem wchodzimy w obszar rozważań nad ontologią dzieła sztuki. Są one dla Stróżewskiego bardzo ważne obok zagadnień aksjologicznych, ściśle z aksjologią korespondują. W doświadczeniu, które Pan Profesor opisuje, te związki też wydają się silne.

Ostatecznie dzieło sztuki wyróżnia się, wyodrębnia się dla mnie ze względu na wartość – wartość sztuki (Ingarden i Stróżewski powiedzą: ze względu na wartość artystyczną). Wartość dzieła musi być jednak przeze mnie wybrana, uznana, potwierdzona (w spotkaniu i estetycznym przeżyciu wzbogaconym rozumieniem). Czy dzieło sztuki ma w sobie naturalną konieczność istnienia? Raczej nie. Ale z tego, że nie ma, nie wynika, że wartość jego jest słabsza od innych wartości. To, że beze mnie, bez mojego uznania, dzieła te mogłyby przestać istnieć, wzmaga moją za nie odpowiedzialność. Jest w dziele zawarte wezwanie: nie zniszczysz mnie. Jakimś wstępnym sprawdzianem tego, czy mam do czynienia z dziełem i wartością, jest pytanie: „czy stworzenie go wymagało ofiary?”, „czy broniłbym dzieła przed zniszczeniem?”. Jeżeli ono coś dla mnie znaczy – tak, jeśli nie...

Sprawy te należy rozstrzygać każdorazowo indywidualnie. Nie ma „dzieła sztuki w ogóle” i wpisanej weń ogólnej normy: „nie niszczyć dzieła sztuki w ogóle”. Dzieło i jego wartość nie dadzą się ująć w system. Próba ujęcia w system prowadzi do akademizmu i generuje przemoc, do wywierania której dzieło bywało i bywa używane. Nie wolno danej w doświadczeniu wartości czynić normą i posłużyć się nią do tworzenia przepisu na robienie „właściwej, słusznej sztuki” – jak to czynił socrealizm, ale czyni także tzw. sztuka aktualna. *Notabene* wywodzenie normy z faktu jest logicznym błędem! Dzieła muszą powstawać i być odbierane, potwierdzane w duchu wolności od zniewoleń tak politycznych, jak i ekonomicznych, koteryjnych czy salonowych. Ja potwierdzam dzieło, dzieło potwierdza mnie, nie ma jednak estetyki normatywnej, nie można odpowiedzieć

na pytanie, jak tworzyć i co tworzyć. Wiem tylko, że dzieło jest zwyczajstwem nad pustką.

Myślę więc, że nikt nie jest w stanie i nie może mi powiedzieć: „to oto jest dziełem sztuki, a to nie”. Wiem jedynie, że dzieło musi być właśnie dziełem, czyli artefaktem, że musi coś dla mnie znaczyć, a to dlatego, że ma wartość. Wartość mam daną w doświadczeniu. Ona porusza mnie, ale zarazem muszę ją nieustannie potwierdzać. Wyróżnienie dzieła sztuki nie jest ostateczne. Memling, Rembrandt, Mondrian wyróżnieni – potwierdzają się, inne dzieła innych artystów – nie. W młodości były dla mnie dziełami sztuki, dziś nie są.

Hans Memling, Rembrandt, Piet Mondrian... dają się rozumieć, bo dzieła te tworzone były w obliczu wartości³⁰. Wartości takich sztuce współczesnej często brakuje. Dominuje w niej brak wartości, ich świadome podważenie i zanegowanie. Jeśli mówimy o wartościach inspirowanych filozofią Władysława Stróżewskiego, to warto też przypomnieć, że mówi on jednak o wartościach obiektywnych. Nie bez powodu tak silnie identyfikowany jest z filozofią platońską. W sztuce współczesnej są wartości, ale przeważa w nich relatywne ich rozumienie. Jeśli wartość jest podstawą rozumienia dzieła sztuki, to jak zrozumieć sztukę współczesną? Dodajmy jeszcze, że rozumienie (skoro już użyliśmy tego słowa) musi się opierać na jakimś obiektywnym elemencie, co do którego następuje (po)rozumienie. Współcześnie mówi się czasem o sztuce zaangażowanej intelektualnie, ale rozszerza się jej znaczenie na wszelką sztukę emocjonalną. Tymczasem warto chyba ustalić, że pokazywanie swoich emocji i współ-przeżywanie cudzych nie jest jeszcze rozumowaniem.

Na tak sformułowane pytanie nie odpowiem, bo jest to pytanie o normę, ukryte jest w nim bowiem pytanie: „Jak powinno się rozumieć sztukę współczesną?”. Tego nie wiem, a nawet myślę, że odpowiedzi nie ma, bo nie jest możliwa. Jeśli jednak jest to pytanie o *modus* rozumienia, albo – lepiej – o drogę i kierunek rozumienia, to odpowiedź mogłaby wyglądać tak: nie ma jednego rozumienia, nie ma jednej drogi rozumienia sztuki współczesnej, bo nie ma jednej sztuki współczesnej i nie ma jednej współczesności. Nie mogę szukać drogi rozumienia prowadzącej do czegoś takiego jak „sztuka współczesna w ogóle”, mogę szukać drogi do jej konkretnych realizacji. Zbliżając się do którejkolwiek z nich, muszę rozstrzygnąć dla siebie, czy stoję wobec dzieła, czy nie.

³⁰ Por. P. Tendera, W. Rubiś, *Artistic Thinking – Thinking on the Essence (The Self-Portrait of Rembrandt van Rijn)*, „Estetyka i Krytyka” 2014, nr 34 (3), s. 101–120.

Inni chcą rozstrzygać za mnie, mówiąc: „to oto tutaj (w galerii, w muzeum, w podręczniku historii sztuki) jest dziełem”, albo: „wszyscy uważają, że to jest dzieło”, albo: „w tym czymś w pewien szczególnie sposób istoczy się bycie”. Nie należy ich słuchać! Jest raczej tak, że porusza mnie w szczególnie sposób coś, co się wydarza, jakieś światło lub mrok, i przymusza, zachęca, aby to wydarzenie i to poruszenie zrozumieć. Mogę tego, co mnie porusza, nie móc zrozumieć z powodu braku paidei, albo nie chcę rozumieć, odrzucić, i to z różnych powodów. Jednym z nich jest ignorancja, czyli brak paidei. Mówię o paidei, a nie o wykształceniu czy erudycji, bo wykształcenie i erudycja same są dalece niewystarczające. Ostatecznie paideja jest swoistym subiektywnym warunkiem możliwości doświadczenia – w tym wypadku – sztuki, także współczesnej. Jaka ma być ta paideja? Pytam tym samym o podmiot doświadczający sztuki. Jak jest on zbudowany?

Dzieła nie rozumiem, jeśli znajduję się poza jego przestrzenią czy polem, w którym muszę uczestniczyć. Dzieło nie jest rozumiane przez tych, którzy nie uczestniczą w jego polu, są poza nim. Jest tak zresztą z każdą sztuką, nie tylko współczesną. Mogę nie uczestniczyć w polu wyznaczonym przez *Jabłoń Mondriana*. Jakies dzieło porusza mnie, jednak muszę to potwierdzić, a potwierdzam je w czasie. Coś się jako dzieło sztuki potwierdza, coś – chociaż mnie poruszyło – nie.

Są więc dzieła, które się dla nas potwierdziły, i takie, które się nie potwierdziły... a mimo to pozostają dziełami sztuki? Przecież chodzi nam o jakiś obiektywizm.

Spotykam coś, co potwierdziło się dla mnie, ale ktoś pyta: „czy to jest sztuka?”, „czy to jest dzieło sztuki?”. Jednocześnie wskazuje coś innego, co nie potwierdziło się dla mnie, ale potwierdziło się jemu, i mówi mi o tym, chce mnie do tego czegoś przekonać, sprawić, abym to uznał za dzieło. Co zrobić z jego głosem, a także z tym czymś, co on uznaje za dzieło sztuki, które się dla niego potwierdziło? W tym ostatnim przypadku muszę zapytać samego siebie, czy aby czegoś nie przeoczyłem, czy on nie zwraca mi uwagi na coś, co powinienem uwzględnić, co powinienem dostrzec – pozwolić temu czemuś przemówić. Zwrócenie uwagi może doprowadzić do zrozumienia, o co tu chodzi, ale niekoniecznie do potwierdzenia wartości. Rozumiem coś, ale jest mi to obojętne, nie potwierdzam tego, czasem odrzucam. Może też doprowadzić do odsłonięcia i uznania wartości, która dotąd była mi nieznana.

Myślę, że często rozumienie sztuki dzisiejszej kierowane jest nie tam, gdzie trzeba. Jest trochę tak, jakbym oczekiwał od twierdzenia Pitagorasa

tego, że będzie kolorowe, i stwierdziwszy, że nie jest, miał do niego pretensje o to, że jego twierdzenie jest niezrozumiałe. Myślę, że rozumienie sztuki dzisiejszej powinno być rozumieniem nie tyle jej struktury, ile raczej strony znaczeniowej. Trudność polega na tym, że znaczenie owo często „wisi w powietrzu”. Ktoś bardzo chce powiedzieć mi coś ważnego, ale robi to nieudolnie. Powiedzmy, buduje instalację o głębokim moralnym przesłaniu – ale kulawo, projektuje i realizuje happening w zamierzeniu doniosły, ale banalnie, maluje obraz „ociekający” patriotyzmem, ale kiepski. Powraca znane powiedzenie: „dobrze namalowana głowa kapusty ma większą wartość niż źle namalowana głowa Madonny”, ale – trzeba dodać – dobrze namalowana głowa Madonny jest jednak więcej warta od dobrze namalowanej głowy kapusty – ze względu na treść. Znaczenie jest w stanie unieść jedynie dobry obraz czy jakiegokolwiek inne dobre, a więc wartościowe dzieło sztuki. Znaczenie chce być rozumiane. Wobec dzieł sztuki dzisiejszej trafna jest postawa hermeneutyczna, która uwzględnia odczuwanie i estetyczne przeżycie, ale w trwającym nieustannie dialogu z dziełem. Akty rozumienia przeplatane są aktami kontemplacji. Powraca sprawa paidei i wrażliwości. Ktoś może być pracownikiem muzeum w Sukiennicach i nigdy nie dostrzec wartości *Zawala* Chmielowskiego, można być proboszczem kościoła Mariackiego w Krakowie i – jak ks. Jacek Łopacki – nie widzieć wartości ołtarza Wita Stwosza. Paideja konieczna jest również po to, by rozumieć, na przykład, powstającą dziś sztukę krytyczną i odróżnić kicz od dzieła sztuki.

Czego mamy więc szukać w tym czymś, co uznałam za dzieło sztuki?

Powiedziałem: tego, co mi ono mówi, ale mówi w sposób szczególny, używając artystycznej formy. Mam więc szukać prawidłowości, szukać formy i jej zawartości. Nie chodzi o szukanie formy już znanej. Znam na przykład kanon Polikleta związany z grecką formą ciała mężczyzny i, widząc rzeźbę Giacomettiego, odrzucam ją, bo nie ma formy – naturalnie, tej mi znanej. Stawiając pytanie o to, czy coś jest dziełem sztuki, pytam, czy ma formę, starając się ją wydobyć, a także wydobyć jej wartość. Forma ta może mnie zaskoczyć i muszę być na zaskoczenie przygotowany. Muszę pozwolić się zaskoczyć. Paideja polega tu na wyrobieniu otwartości na zaskoczenie, a nie na wiedzy o klasycznym czy jakimkolwiek innym kanonie i mierzeniu nim tego, co dane. Porusza mnie więc coś, przed czym stoję, i pytam o artystyczność formy, o jej wartość. Pytam także o kontekst, a nawet sytuację, której znajomość jest niezbędna. Coś może mieć formę i sens tu i teraz i tylko tu i teraz, muszę więc owo tu i teraz znać, aby rozumieć. Albo uznać.

Mogę jednak ulec złudzeniu. Tu i teraz dane jest mi coś, co biorę za sztukę, co jednak się nie potwierdzi. Lub przeciwnie – odrzucam coś, co okazuje się sztuką. Iluzje takie może wytwarzać tak zwany *art world* i instytucje sztuki³¹. Niejeden kamień odrzucili w tej dziedzinie budujący, który stał się kamieniem węgielnym, niejeden wstawiono w fundament budowli, która się nie ostała.

Nadal wydaje mi się, że poruszamy się na gruncie subiektywizmu, choć zastrzegamy, że w doświadczeniu sztuki zajść może pomyłka, przez co wskazujemy na istnienie cechy obiektywnej. Jak bronić się przed złudzeniem i błędnym odbiorem sztuki?

Obroną przed złudzeniem jest dialog uznawania i potwierdzania. Ostatecznie mój dialog, bo nieuchronna jest chwila, gdy drugiego trzeba będzie porzucić i pozostać sam na sam z czymś, czego wartość odkryłem. Ostatecznie Rembrandt jest moim Rembrandtem. Ostatecznie to ja uczestniczę w performansie czy daję się ogarnąć instalacji; to ja patrzę na powstały wczoraj obraz czy rzeźbę, ja patrzę, ja słucham, ja uczestniczę.

Rozumiem to, co uznaję za sztukę w dialogu uznawania i potwierdzania, i w dialogu tym odkrywam, że to coś nią jest lub nie. W dialogu rozpraszam iluzję: tę, która chce mi coś wmówić, oraz tę, która chce mnie zwieść. Powoli buduję moje muzeum wyobraźni, moją kolekcję wyobraźni. Masowość pewnych odmian sztuki niczego tu nie zmienia.

Na sztukę współczesną można wreszcie rzucić okiem od strony jej tworzenia. W potoku górskim leżą otoczaki. Bronisław Chromy³² wydobywa kilka i wiąże z sobą w „owcę”. Otoczak – poza tym, że związane go z innymi – nie zmienia się, nie jest poddawany żadnej obróbce. Mogę wyeksponować otoczak w galerii lub w muzeum minerałów, bądź w muzeum archeologicznym, reprodukcować zdjęcie otoczaka na okładce książki, jak Stanisław Salij czyni to na okładce książki Cezarego Wodzińskiego³³, umieścić go w japońskim ogrodzie zen... Wszędzie zmienia on znak, zmienia znaczenie, każdorazowo

³¹ Więcej na temat pojęcia *art world* i instytucjonalnej teorii dzieła sztuki: E. Bogusz, *Sztuka i krytyka według Arthura C. Danto*, „Estetyka i Krytyka” 2002, nr 2 (3), s. 1–32; L. Sosnowski, *Sztuka, historia, teoria. Światy Arthura C. Danto*, Kraków 2007; G. Dickie, *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*, Ithaca, NY 1974.

³² Bronisław Chromy (ur. 1925), polski rzeźbiarz, malarz, rysownik i poeta, profesor krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, autor między innymi rzeźby smoka wawelskiego umieszczonej przy wejściu do smoczey jamy w Krakowie.

³³ Por. C. Wodziński, *Między anegdotą a doświadczeniem*, Gdańsk 2007.

inaczej. Otoczak w *Owcy Chromego*, eksponowany w ogrodzie zen, galerii czy muzeum, na okładce Salija ma inne znaczenie. Problem jest znany od czasu *Fontanny Duchampa*. Zmiana znaczenia różnicowałaby zatem dzieło i nie-dzieło: otoczek w potoku nie jest dziełem sztuki, bez względu na swe własności. Wybór japońskiego ogrodnika, Chromego, Salija, mineraloga czy archeologa – ze względu na jakieś własności – czyni go bądź dziełem, bądź centrum medytacyjnego skupienia, bądź muzealnym eksponatem. Na wyborze można poprzestać, ale wybór to mało – to spełnianie przez owo coś warunku, jak się zdaje, jednego z warunków, które musi spełnić, aby być dziełem. Bycie wytworem – niekoniecznie sztuki.

Otoczek został wybrany i zainstalowany gdzieś ze względu na pewne własności. On i one w konsekwencji wyboru zmieniły znak – otoczek na dzieło lub eksponat. Czy to wystarczy? Witkacy opisał continuum: od kupy liści po dzieło czystej formy. Uważam, że sam wybór nie czyni jeszcze kupy liści dziełem, że kupa liści nigdy dziełem nie będzie – właśnie z braku formy.

Możemy postawić pytanie: „czy chodzi w niej tylko o odczuwanie?”. Też, lecz naturalnie nie tylko. Sztuka współczesna oczekuje dialogu rozumiejącego, i to nastawionego na jej znaczenie. To nie wyklucza przeżywania, także estetycznego. Chociaż wartości tej sztuki bywają nieoczekiwane, dochodzimy do nich inaczej niż stając w obliczu Leonarda da Vinci. Doświadczenie tej sztuki nie obejdzie się bez wartościowania, oceny i sądu wartościującego³⁴. Słowo „przeżywanie” przypomina stare i ostatnio wyklęte pojęcie „przeżycia estetycznego”. Otóż coraz bardziej jestem przekonany, że jeśli sztuka współczesna coś mi mówi, to mówi tak, że w żaden inny sposób tego powiedzieć się nie da – zatem przemawia w sposób artystyczny. W przeciwnym razie mógłbym owego przesłania na przykład wysłuchać lub je przeczytać. Artystyczność jednak wężiej lub szerzej pojęta udziela się nam w estetycznym przeżyciu, wewnątrz którego dokonuje się jej interpretacja. Sprawę estetycznego przeżycia trzeba przemyśleć na nowo, rezultat interpretacji jest niepewny. Naszkicowałem drogę. Czy coś spotkam na tej drodze? Czy coś mnie porusza? Jaka wartość? Czy z tego, co jest mi dane dziś, co mnie porusza, coś wybieram? Czy mi się to potwierdza? Czy to rozumiem? Zatem: czy wybieram coś, co uznaję i potwierdzam jako dzieło sztuki współczesnej? Czy rozumiem sztukę współczesną? Jak ją interpretuję? Na te pytania tu i teraz nawet nie próbuję odpowiadać, wymagają one analiz konkretów. O sztukę pytać

³⁴ R. Ingarden, *Uwagi o estetycznym sądzie wartościującym*, [w:] idem, *Przeżycie, dzieło, wartość*, Kraków 1966, s. 39; idem, *Wartościowanie a ocena*, [w:] idem, *Istnienie i wartość*, Kraków 1982, s. 112.

może także ktoś, kto chce jakoś określić, zrozumieć swoją własną sprawność. Co ja właściwie robię? Czy to jest sztuka, czy coś innego?

Czy pytając, co robię i czy jest to sztuka, nie wracamy znów do przywołanego już pytania o definicję?

Definicja sztuki w ogóle nie jest chyba możliwa. Muszą wystarczyć „warunki Stróżewskiego”. Możliwe są jednak definicje sztuk poszczególnych: architektury, malarstwa, rzeźby, spektaklu, filmu. Jaką mają postać? To przedmiot osobnych rozważań dziedziny badawczej zwanej *Kunstwissenschaft* w odróżnieniu od estetyki (rozdzielenie to wprowadził Max Dessoir). Bliskie mi jest jednak pojęcie formy artystycznej, artystycznie wartościowej postaci – *Gestalt*. Na razie tyle tylko mogę powiedzieć. Co pozwala mi rozstrzygnąć, że mam do czynienia z artystyczną formą, a nie jakąkolwiek? Nie mówię o bezformiu, które może się okazać inną formą (na przykład informel).

Sztukę można określić z zewnątrz w rozważaniach metasztuki – i to robiono. Mówię: sztuka to coś, co ma formę artystyczną. Ale co to takiego forma artystyczna? To także można określić z zewnątrz – w metarozważaniach. Czy mamy tu *regressus*, a może raczej trzeba dialogu potwierdzania i odrzucania, który próbowałem przedstawić?

Wchodząc w ten regres, możemy dojść do istoty. Jeśli ona oczywiście istnieje. To ciekawe zagadnienie ontologii dzieła sztuki. Stróżewski często podejmuje tę kwestię. Czy u niego znajdziemy odpowiedź na to pytanie?

Badając twórczość artystyczną, Stróżewski przyjmuje metodę ontologicznego opisu, a rozumienie ontologii przejmuje od Ingardena, wedle którego bada ona zawartość idei i czystych możliwości idealnych. Wedle Ingardena jednak w zawartości idei nie pojawia się dialektyczne napięcie czy dialektyczne bieguny opozycji, zaś wedle Stróżewskiego proces twórczy przez takie bieguny jest konstytuowany. Filozofię twórczości Stróżewskiego porządkuje i czyni zrozumiałą analiza *Determinizmu i konieczności*, w świetle której pozostałe badania odnajdują swoje miejsce.

Najpierw jednak trzeba zdać sobie sprawę z tego, co Stróżewski mówi o dialektyce, dialogu i co rozumie przez bycie i nicość. *Dialektyka* Stróżewskiego nie jest dialektyką Hegla. Hegel bowiem przyjmował w punkcie wyjścia identyczność momentów sprzecznych, które miały wewnętrzną moc stawiania się dzięki immanentnej im negacji. Heglowi do rozwoju pojęcia niepotrzebny jest trzeci, zewnętrzny w stosunku do Bytu i Nicości czynnik. Zdaniem

Stróżewskiego byt i nicość (radykalna nicość) nie są tym samym. Byt pojawia się na skutek działania czynnika trzeciego, stojącego poza bytem i nicością: absolutu. Na niższych piętrach rozumienie dialektyki Stróżewskiego bliższe jest Mikołajowi z Kuzy. W tym sensie proces twórczy jest jednością, w której wyróżnić można pary dialektycznych przeciwieństw. O tym właśnie traktuje rozdział *Jedność procesu twórczego*. Metoda opisu jest także dialektyczna: tematyzując moment opisywany, przesuwa jego przeciwieństwo w tło, nie traci jednak z oczu pozostałych momentów, które utrzymuje w horyzoncie widzenia jako na razie zanegowane. Nie znaczy to, że w *Dialektyce* nie pojawiają się alternatywy. Stosunek ten zachodzi niewątpliwie między wartością i antywartością, sensem i nonsensem, sztuką i antysztuką. Nie są to przeciwieństwa związane dialektycznie, które badamy tematyzując jeden z biegunów, lecz alternatywy wymagające decyzji i wyboru jednego z jej członów. W świecie dialektycznych przeciwieństw obowiązuje więc swoista logika tematyzacji, tematu i tła. Dialog wedle Stróżewskiego różni się od dialektyki. Mówiąc obrazowo, dialog przebiega między źródłem przeżyć czy strumienia przeżyć twórczych a ich przedmiotem czy celem, natomiast przeciwieństwa dialektyczne znajdujemy, dokonując niejako poprzecznych przekrojów tego strumienia. „Byt jest dla Stróżewskiego w sposób istotny «bytem» ku wartościom”³⁵ – pisze w recenzji książki *Istnienie i wartość* Karol Tarnowski. W bycie zawarty jest apel o dopełnianie go nieustannie pozytywnymi wartościami, a dopełnianie to dokonuje się dla człowieka, choć niekoniecznie przez człowieka. Moment możliwości zawarty w bycie zakłada nicość, która dana nam jest pośrednio jako niebyt w nieuprzedzonym doświadczeniu: esencjalnym, egzystencjalnym i aksjologicznym.

Nas interesuje przede wszystkim doświadczenie egzystencjalne i aksjologiczne. Doświadczenie egzystencjalne niebytu wiąże się z doświadczeniem nowości, ta natomiast z momentem nieredukowalności czy niesprowadzalności. Na podkreśleniu tego momentu zależy Stróżewskiemu szczególnie, bowiem chce zaznaczyć, że tego, co jest w dziele nowe, nie da się sprowadzić do wpływów czy do jakichkolwiek czynników pozytywnych działających w trakcie powstawania dzieła. Aksjologiczne doświadczenie nicości kulminuje „w odczuciu niemocy, niewiary w sens wszelkich poczynąń, w przeżyciu maksymalnego rozprzężenia”³⁶. Trojako poświadczana n i c o ść jest kluczowa w rozważaniach Stróżewskiego nad sztuką. Wolno powiedzieć, że jego kon-

³⁵ K. Tarnowski, *Istnienie i wartość Władysława Stróżewskiego*, „Znak” 1983, nr 342/343, s. 973.

³⁶ W. Stróżewski, *Istnienie i wartość*, op. cit., s. 85.

cepcja bytu jest e k s t a t y c z n a, to zaś, ku czemu ekstaza ma sięgać, widoczne jest właśnie poprzez nicość. W przypadku sztuki nicość jest oknem na wartości, również widziane w swoistej ekstazie, które wzywają artystę do realizacji. Nicość Stróżewskiego warunkuje możliwość twórczości artystycznej, a więc umożliwia pojawienie się nowego dzieła, a także zobaczenie wartości, ku którym twórczość ma się zwrócić. Dalej: zasadnicze pytanie dialektyki twórczości: „dlaczego nie istnieje coś, co mogłoby lub powinno być?” jest także niejako „widoczne poprzez nicość”. W samym faktycznym bycie nie ma powinności! Mimo że jest on otwarty na wartości, jego postulatyność nie jest jeszcze powinnością. Zatem doświadczenie niebytu jest ostateczną podstawą przeświadczenia o możliwości bycia inaczej. Świat, dziedzina dziedzin³⁷, jest „niegotowy”, widać w nim potrzebę pomocy w urzeczywistnianiu logiki jego rozwoju. Stąd świat jest miejscem, gdzie pojawić się mogą dzieła sztuki. Ale gdyby szczególna „pustka” nie wołała niejako o dopełnienie, działania twórcze byłyby niemożliwe. Możliwa jest dwojaka interpretacja tego wołania.

Po pierwsze, otoczenie aksjologiczne pustki jest takie, że niemal wskazuje, co ma się w jej miejsce pojawić. Sytuację tę określa powiedzenie: „tu aż się o to prosi”. Jest tak, gdy mamy do czynienia z już rozpoczętym dziełem, którego zasady budowania znamy, wiemy już, jak mamy postępować, w jakim iść kierunku. Wówczas często bywa tak, na przykład w malarstwie, że aż się prosi postawić tę właśnie płamę w tym oto miejscu, tak właśnie, a nie inaczej poprowadzić dalej kreskę itd. „Aż się prosi” nabiera stopniowo coraz bardziej imperatywnego tonu w miarę zagęszczania dzieła, aż zmienia się w „musi”. Innym przypadkiem jest dodawanie nowych dzieł do już istniejących w ramach określonej szkoły. Na przykład dodanie jeszcze jednego pejzażu barbizońskiego do już namalowanych bądź dodanie jeszcze jednego zasypanego piaskiem samochodu do już zasypanych. Wypełniamy wówczas lukę, którą trzeba było zapłacić, lub mechanicznie dodajemy kolejne, nowe realizacje do już zaistniałych. Z wypełnieniem luki mamy do czynienia w przypadku kościoła św. Anny w Wilnie, który jest według Stróżewskiego właśnie wypełnieniem jeszcze jednej, dotąd niezrealizowanej możliwości, nie zaś po prostu anachronizmem.

Po drugie, zupełnie odrębna sytuacja pojawia się, gdy nie ma jeszcze żadnego otoczenia lub jest ono aksjologicznie tak słabe, że właściwie nie wywiera żadnego wpływu na artystę. Wielkie odkrycia artystyczne wkraczają w taką swoistą pustkę otoczenia. Wówczas wartości, przeświecając przez nicość, są jakby wołaniem skierowanym do Abrahama, głosem w pustce, za którym artysta powinien pójść.

³⁷ Por. idem, *Dialektyka twórczości*, op. cit., s. 68.

Jak artysta „widzi” te wołające go wartości?

Według Stróżewskiego są one dane świadomości twórczej w akcie poznawczym, wydaje się jednak, że rolę odgrywa tu również serce, które podpowiada artyście, jak i czym ma zapłacić pustkę. Wartości przemawiają do artysty również poprzez serce.

A jak Profesor rozumie to „serce”?

Termin „serce” nie pojawia się w tekście Stróżewskiego. Mówi on o twórczym, źródłowym, archicznym ja, z którego twórczość wytryska i które jest jej warunkiem. W tym właśnie ja, niemal się z nim identyfikując, kryje się moc działania, moc w sensie *dynamis*, możność wolnego czynu. Twórczość artystyczna musi być bowiem wolna, jednak wolność ta – paradoksalnie – sprzęgnięta jest z koniecznością, która tu nie jest, jak zazwyczaj, przeciwieństwem, ale szczególnym zniesieniem i dopełnieniem możności (owej *dynamis*). Twórca nie tylko może, lecz niejako musi działać.

Serce widzi przede wszystkim wartość, którą widzenie ekstatyczne odsłania. Widzenie wartości angażuje wrażliwość aksjologiczną człowieka, a określa ją skala wartości, którą artysta dostrzega i aprobuje i wedle której sam stara się siebie dopełnić w swym człowieczeństwie. Relacja między widzeniem a wartością ma strukturę dialogiczną, nie zaś dialektyczną. Otóż skala wartości decyduje o indywidualności artysty – rozświeśla i uzasadnia akty akceptacji i odrzucania, a także zdolność oceniania, które towarzyszą twórczemu procesowi. Ostatecznie artysta jest odpowiedzialny za dostrzeżenie i wprowadzenie w świat nowych wartości. W tym zadaniu jest zasadniczo samotny, bowiem nikt nie jest mu w stanie podpowiedzieć, gdzie i jakich wartości ma szukać, nawet wówczas, gdy inspiruje się cudzą twórczością. Bowiem jeśli chce być oryginalny, a więc jeśli chce być prawdziwym artystą, musi te cudze wartości odkryć sam dla siebie. Ostatecznie jednak kryterium doboru i hierarchizacji wartości musi znaleźć w sobie samym. Czy jest to skrajny subiektywizm aksjologiczny? Nie! Przede wszystkim chodzi o wartości artystyczne, a nie etyczne, dalej zaś o ich pewną idealną hierarchizację, która obowiązuje. Artysta musi jednak sam wybrać te wartości, które go interesują. Nikt tego za niego nie robi. Odpowiada również za to, czy daje posłuch wewnętrznej konieczności, czy tworzy na jej wezwanie i czy w nim samym jest ona jakby organem „czującym” wartości, odpowiedzialny jest zaś za podjęcie lub niepodjęcie powołania. Powołanie to ma strukturę dialogiczną, i to w biblijnym sensie dialogu. O ile dialog grecki był rozmową dwóch osób, która powinna

była przebiegać według praw logiki i doprowadzić do konkluzji, o tyle dialog biblijny rozwija się między wezwaniem i odpowiedzią na wezwanie. Dialog taki ma doprowadzić do zjednoczenia woli odpowiadającego z wolą tego, który wzywa. Powołującym jest wartość, „a jej realizowanie staje się przedmiotem powołania”³⁸. Od realizacji powołania nie ma już odwrotu, staje się ona obowiązkiem. Stróżewski wyraźnie określa, o jaką wartość chodzi:

[...] powołanie artysty to służba wartości, którą od wieków utożsamiano z pięknem. Rozumiano je różnie. Ale najbardziej nawet fragmentaryczne piękno czegoś ma moc ukazywania czegoś „więcej” [...] Owo „więcej” zdaje się nie kończyć nigdy, ale na pewno prowadzić do tego ideału, w którym piękno spokrewnia się z prawdą i dobrem: współtworzy triadę wartości najwyższych³⁹.

Droga, którą opisuje Pan Profesor, jest wyraźnie skorelowana z drogą duchowego rozwoju w rozumieniu niekoniecznie chrześcijańskim. Czy bycie artystą jest dla Pana tym samym co (świadome?) wstąpienie na drogę duchowego rozwoju?

Analogia drogi artysty do drogi duchowego rozwoju nasuwa się sama. Droga artysty również wymaga rozstrzygnięcia między pójściem za antywartością, antysensem, antysłowem a pójściem za wartością, sensem i słowem, ma swoje etapy, wymaga ascezy i pracy przygotowawczej, oczyszczającej pole dla zstępujących wartości, czasem wymaga heroizmu... Droga ta jednak nie prowadzi do świętości, nawet jeśli sam artysta jest wewnętrznie dojrzały. Innymi słowy, czy idąc drogą sztuki, można stać się do tego stopnia człowiekiem, by człowieczeństwo stało się godne przyjęcia łaski, czy też trzeba porzucić sztukę, by stać się tej łaski godnym, jak to uczynił Adam Chmielowski?⁴⁰ Warunkiem możliwości tworzenia jest wolność podbudowana widzeniem, która ujawnia się dzięki daniu posłuchu wewnętrznej konieczności. Zewnętrzny determinizm, stawiając tamę wolności, ogranicza odpowiedzialność, która wiąże się z wolnością o d tego, co już zostało wyeksploatowane i już nie zaowocuje, oraz z wolnością d o stworzenia nowego dzieła, za wartość którego twórca także jest odpowiedzialny. Wartość bowiem jest darem dla innych. Nie jest więc artysta (jako artysta) odpowiedzialny za swe zaangażowanie czy stosu-

³⁸ Ibidem, s. 176.

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ Adam Hilary Bernard Chmielowski, znany jako święty Brat Albert (1846–1916), polski malarz i zakonnik, założyciel zgromadzenia albertynów i albertynek, malarstwo studiował w Warszawie i Monachium, znana jest jego praca *Ecce Homo* (1879), kanonizowany przez papieża Jana Pawła II w 1989 roku.

nek do aktualnych problemów społecznych lub politycznych, choć wartości tych spraw również może stać się przedmiotem twórczości – na przykład stała się ona przedmiotem twórczości moich kolegów z grupy Wprost. Przedtem – Andrzeja Wróblewskiego.

Rozwińmy jeszcze kwestię determinizmu i wolności. Jak Pan Profesor zapatrauje się na tę kwestię w aspekcie ogólnie pojętej twórczości artystycznej?

Proces twórczy jest napiętnowanym jednością procesem intencjonalnym określonym z jednej strony przez aksjologiczne *a priori*, z drugiej przez tworzone właśnie dzieło sztuki. Aksjologiczne *a priori* to pewien zasób wartości wypełniających twórcze ja oraz cel, do którego dąży. Właśnie owo ja przeświecone wartościami proponuję nazwać sercem artysty. Aksjologiczne *a priori* nie jest statyczne. Ja wzbogaca się wartościami, dostrzegając jednocześnie nowe wartości – jest to, innymi słowy, rozwój artysty. Tak pojęte aksjologiczne *a priori* to swoista synteza Kanta z Husserlem.

Determinizm odnosi się przede wszystkim do sfery faktów. Stwierdzić, że coś jest zeterminowane, znaczy wykazać, że coś, co się faktycznie rozgrywa, przebiega w ściśle określony i nie dopuszczający żadnych wyjątków sposób [...] To, co zeterminowane, zeterminowane jest jednoznacznie i nieodwołalnie⁴¹.

Choć w *Dialektyce* autor pisze na temat determinizmu więcej, sprawę tę pozostawimy na boku.

„Doświadczenie konieczności wiąże się najściślej z poszukiwaniem tego, co być *musi* ze względu na wartość, którą się pragnie zrealizować. Idea konieczności podporządkowana jest idei wartości – i to odróżnia ją zasadniczo od idei determinizmu”. Są to zatem dwie różne idee, których zawartość wyklucza się wzajemnie. „Konieczność aksjologiczna jest tedy przedmiotem poszukiwania, wyboru i ostatecznej afirmacji”⁴².

Taka konieczność zakłada wolność, która wchodzi w istotę konieczności jako jej moment konstytutywny. Konieczność jest koniecznością zaakceptowaną w sposób wolny. Jeżeli przypomnimy jeszcze jeden istotny moment konieczności (mianowicie widzenie wartości), za którym mamy pójść, nasuwa się nieodparta analogia z *fronesis* Sokratesa.

⁴¹ W. Stróżewski, *Dialektyka twórczości*, op. cit., s. 268.

⁴² Ibidem, s. 270.

Jeszcze przed sensem dzieła pojawia się u Stróżewskiego sens w świecie i sens świata, chyba także sens bytu. W dialogu ze światem odsłaniają się coraz to nowe sensory rzeczywistości, a odsłanianie to prowadzi do pytania o nadawcę sensu. Byt i świat – poznawane – otrzymują ostateczny sens. Przy czym sens jest z jednej strony wykryty, z drugiej – niejako nadany⁴³. Stróżewski idzie dalej. Myślę, że chce pokazać, jak sens elementarny zmienia się pod wpływem działania innych sensów. Chce ujawnić swoistą dialektykę sensów, choć termin ten nie pojawia się w tekście.

Sens artystyczny jest wynikiem interakcji sensów. Ma ona miejsce w literaturze przez metaforę, my natomiast przyjrzymy się bliżej tej sprawie na przykładzie malarstwa. Sens, podstawowy, związany w obrazie z warstwą plam barwnych, jest sensem artystycznym obrazu. W warstwie tej mamy do czynienia między innymi z tak zwanym zestawieniem, to znaczy z połączeniem dwóch lub więcej kolorów, które działają wzajemnie na siebie. Samo jednak działanie kolorów na siebie, sama interakcja barw – temat i tytuł monumentalnego dzieła Josefa Albersa – nie jest jeszcze zestawieniem. Staje się nim dopiero w chwili, gdy interakcja kolorów zostanie osadzona w obrazie we właściwym miejscu. Wówczas nabiera ona wartości ze względu na obraz. Wtedy ujawnia się zasadność takiego oto pytania o sens: „dlaczego te właśnie kolory zostały położone obok siebie tu, w tym obrazie?”. Odpowiedź brzmi wówczas: „bo ich interakcja ujawnia się dopiero w tej właśnie całości i w tym miejscu”.

Drugim pytaniem o sens nie jest pytanie o sens w sztuce, ale o sens sztuki. Brzmi ono: „dlaczego jest sztuka?”, „dlaczego jest dzieło sztuki?”. Odpowiedzi na to pytanie są różne. Powtórzmy za Stróżewskim, że nie chodzi tu tylko – jak chciał Ingarden – o wzbogacanie świata o nowe wartości. Sprawę tę pozostawmy na razie otwartą.

Jeszcze kilka słów o sensie artystycznym i symbolicznym. Sens artystyczny dzieła sztuki jest jego sensem podstawowym. Wszystkie inne sensory muszą być w nim zakorzenione, równocześnie przenika on jakoś wszystkie pozostałe płaszczyzny sensu. Z płaszczyzny czysto artystycznego sensu w obrazie, która kryje się w warstwie plam barwnych, emanują pewne możliwości ukonstytuowania się sensów wyższego rzędu, i to emanują bezpośrednio z tej właśnie warstwy, sensory więc nie układają się w obrazie piętrowo. Między innymi ukonstytuować się może sens symboliczny, który jest w obrazie w pełni uzasadniony. Stróżewski – wbrew Ingardenowi – broni racji istnienia tego sensu. O ile Ingarden – mówiono mi – na posiedzeniach Sekcji Estetyki Towarzystwa

⁴³ Por. *ibidem*, s. 81.

Filozoficznego sprzeciwiał się ikonologii, o tyle Stróżewski uważa, że nie tylko sama wrażliwość estetyczna jest potrzebna w kontakcie ze sztuką malarską. Jest głęboko przekonany i upiera się przy tym, że potrzebna jest także zdolność jej rozumienia. Interesującą doktrynę rozumienia zarysowała też Danuta Gierulanka⁴⁴ – *notabene* najbliższa współpracowniczka Ingardena. Będzie jeszcze o tej doktrynie mowa. Teraz wystarczy powiedzieć, że jeżeli widz nie dysponuje zdolnością rozumienia, to pewne tajemnice, pewne głębie obrazu pozostaną dlań całkowicie nieodkryte.

Jest tu mowa o rozumieniu sensu, czy może o rozumieniu wartości?

Pytanie o wartość może być sformułowane dwojako: można pytać o jakąś wartości lub o jej wielkość. W pierwszym przypadku pytanie mogłoby brzmieć: „czy ten obraz jest piękny, czy też tylko ładny?”, „czy obraz jest dramatyczny, czy też pełen wdzięku?” itp. W drugim przypadku pytanie brzmiałaby inaczej: „czy obraz ten jest dziełem wybitnym, miernym, czy też może jest nieudany?”. Pytania te zakładają i obecność wartości w dziele, i ich doświadczenie. W *Dialektyce* obecna jest jednak także swoiście genetyczna problematyka wartości, mianowicie opis tego, jak wartości pojawiają się w dziele. A dlatego nie „genetyczna”, bez żadnych przydawek, lecz „swoiście genetyczna”, bowiem nie stawia się pytania o to, skąd przychodzą wartości ujawniające się w dziele, lecz jedynie o to, jak się one tam pojawiają. Stróżewski widzi sposób pojawiania się wartości w dziele sztuki analogicznie do sposobu pojawiania się życia mistycznego w duszy ludzkiej. Człowiek przez ascezę przygotowuje grunt na przyjęcie życia bożego, którego zstąpienie i rozwój są od niego niezależne. Jak życie boże zstępuje do duszy, tak zstępuje wartość w dzieło. Tu znów napotykamy ową niesprowadzalność, którą Stróżewski tak bardzo pragnie podkreślić. Praktyka artystyczna potwierdza tezę Stróżewskiego, że opracowując dzieło artysta nie „robi” wartości – absurdem byłoby na przykład „robienie” piękna – stara się tylko postępować sumiennie i pracować odpowiedzialnie w warstwie sensu artystycznego w nadziei, że w dziele jego w pewnym momencie pojawi się wartość. Kunszt polega na tym, by nie przeoczyć momentu pojawienia się wartości i dalszą, zbędną już pracę nie „zagnieść” dzieła. Wydaje się

⁴⁴ Danuta Gierulanka (1909–1995), krakowska matematyk i filozof, związana z Uniwersytetem Jagiellońskim, tłumaczka dzieł Edyty Stein i Edmunda Husserla, uczennica Romana Ingardena.

wprawdzie, że pewne wartości można wykreować⁴⁵, w szczególności wartości hierarchicznie niższe. Pełna, najwyższa wartość przychodzi jednak sama, jakby z zewnątrz. Niemniej podczas pracy wartość należy mieć stale przed oczami, i to w dwojaki sposób⁴⁶: albo równolegle doświadczać możliwości artystycznych i wartości, wiedzieć, że dana wartość, aby mogła zaistnieć w dziele, wymaga zrealizowania pewnych określonych warunków (które nie są jednak gwarancją owego zaistnienia); albo też widzieć wartości nowe, dotąd nikomu nieobjawione, i widzenie to uczynić początkiem i źródłem pracy artystycznej.

Jeśli możliwe jest już widzenie i rozumienie wartości i artysta potrafi otworzyć się na łaskę, która go spotyka – łaskę widzenia wartości – pozostaje wybrać odpowiedni środek wyrazu, by ją urzeczywistnić.

Tak w pierwszym, jak i w drugim przypadku kryterium doboru wartości znajduje się w artyście⁴⁷. Ostatecznie jednak wartości znajdują swój *situs* w dziele sztuki. Czym jest więc dzieło sztuki wedle Stróżewskiego? Myślę, że autor *Dialektyki* zgodziłby się z tym, że dzieło jest jakby odsłoniętą kurtyną na świat sensu i wartości, tak jednak odsłoniętą, że wartości i sens widoczne poprzez dzieło nabywają jakości ściśle indywidualnych, których zobaczenie umożliwia to i tylko to dzieło. Zatem wprawdzie ważna jest sama twórczość, wprawdzie ważna jest ekspresja treści duchowych artysty, jednak koniec końców nie chodzi ani o twórczość, ani o ekspresję, ale o dzieło, któremu wszystko inne jest podporządkowane. Chodzi o dzieło, w którym akt twórczy kulminuje. Sposób pisania Stróżewskiego o wartościach może sugerować ich atomistyczną koncepcję. Tak jednak nie jest. Wskazuje na to rozprawa *Transcendentalia i wartości* w tomie *Istnienie i wartość*. Może wartości są modalnością transcendentaliów załamujących się niejako w dziele sztuki?

Stróżewski podkreśla prymat dzieła. Poświęca mu osobny rozdział *Dialektyki*. Akt twórczy kulminuje w dziele. To słowo pada w obecnej sytuacji sztuki, gdy awangarda lat ostatnich negowała dzieło, wartość, twórcę, oryginalność itp. – wszystko to, co ma dla Stróżewskiego zasadniczą wagę. Nie przesądzając niczego na temat dokonań tej awangardy, można przyjąć, że *Dialektyka* jest zajęciem stanowiska – jeśli tak wolno powiedzieć – w sporze między

⁴⁵ Por. W. Stróżewski, *Dialektyka twórczości*, op. cit., s. 344.

⁴⁶ Por. ibidem, s. 347.

⁴⁷ Por. ibidem, s. 167.

metafizyczną a nominalistyczną koncepcją dzieła sztuki. Koncepcją, nie sztuką. Co do sztuki samej, nie można niczego wyrokować bez gruntownej analizy krytycznej. Dla zrozumienia nominalistycznej koncepcji sztuki kluczowe jest pojęcie performatywu wywodzące się od Johna Austina. Performatyw, czyli wypowiedź spełniająca, jest wypowiedzią, którą – w odróżnieniu od konstatacji – stosuje się w celu dokonania czynu. „Wypowiedzieć ją, to dokonać czynu, czynu, który zapewne nie mógłby być dokonany, przynajmniej z taką dokładnością, w żaden inny sposób. Oto niektóre przykłady. Nazywam ten statek «Liberté». Przepraszam. Witam Cię. Radzę Ci to zrobić”⁴⁸. Stróżewski dopowiada, że w wyniku spełnienia tego rodzaju czynności językowej „pojawia się jako jej rezultat (wytwór) pewien nowy stan rzeczy, zawdzięczający swój sens właśnie owej czynności”⁴⁹. Otóż nadanego przez performatyw sensu nie znajdujemy w bycie! Jeśli więc Bainbridge orzekł, że dźwig jest dziełem sztuki, to wypowiedź nadająca temu przedmiotowi status dzieła jest właśnie performatywem⁵⁰. W dźwigu, przynajmniej dla Bainbridge’a, nie ma nic, co usprawiedliwiałoby ten akt. Witkacy zaś powie inaczej: dźwig, podobnie jak lokomotywa, którą fotografował, zawiera w sobie pewne elementy formy, która staje się czystą formą dopiero w dziele sztuki⁵¹. Zdaniem Stróżewskiego, podobnie jak zdaniem Witkacego, w przedmiocie musi istnieć podstawa upoważniająca do zaliczenia go do dzieł sztuki, a podstawą tą jest ostatecznie wartość artystyczna i artystyczny sens. Sens ten musi być także dialektyczny, w przeciwnym razie dojdzie do takich konsekwencji, jakie wyprowadził Strzemiński w rozprawie *Unizm w malarstwie*: przyjąwszy, że obraz musi być wewnętrznie niesprzeczny, a przeciwieństwa biorąc za sprzeczności, krytykował przestrzeń barokową jako niemożliwą, bo sprzeczną z płaskością płaszczyzny obrazu. Tymczasem przestrzeń barokowa jest momentem dialektycznym, znajdującym się między dwoma biegunami napięć: bryłowatością i płaskością formy. Niekiedy wydaje się, że sensy w obrazie są sprzeczne i że nie ma w nim jedności, tymczasem trzeba te sensy ująć jako dialektyczne przeciwieństwa... Dialektyczna jest na przykład czysta forma Witkacego jako jedność w wielości, jest więc czymś między czystą jednością a czystą wielością.

⁴⁸ J. L. Austin, *Performatywy i konstatacje*, [w:] M. Hempoliński, *Brytyjska filozofia analityczna*, Warszawa 1974, s. 235.

⁴⁹ Por. W. Stróżewski, *Dialektyka twórczości*, op. cit., s. 87.

⁵⁰ *Introduction*, [w:] *On Art, Artists' Writings on the Changed Notion of Art after 1965*, ed. G. de Vries, Cologne 1974, s. 28.

⁵¹ S. I. Witkiewicz, *Nowe formy w malarstwie*, Warszawa 1974.

Wspomniał Pan Profesor o awangardzie. Pana stanowisko w jej sprawie zbliżone jest do stanowiska Stróżewskiego?

Z *Dialektyki* można wydobyć pewną koncepcję awangardy. Można ją pojmować dwojako: albo jako radykalizację pewnych wyodrębnionych zagadnień artystycznych, albo jako permanentną odnowę prowadzącą sztukę ku pełni wartości. Pierwszą postawę można by określić jako heretycką, drugą – jako twórczą ortodoksję. Herezja, radykalizując pewne postawy, rzuca światło na ortodoksję i pomaga jej w samookreśleniu. Ortodoksji nie należy utożsamiać z akademizmem, istnieje bowiem także akademizm herezji. Stróżewski wydaje się zwolennikiem ortodoksyjnej awangardy, nie zaniedbując jednak herezji, którym się z zainteresowaniem przygląda. Herezją będzie na przykład postawienie w twórczości tylko na improwizację lub tylko na kalkulację czy też na samą spontaniczność lub na całkowitą kontrolę twórczego procesu. Na czym polega nowość w nurcie ortodoksyjnej awangardy? Trzeba zacząć od tego, że nowość nie jest możliwa w każdym świecie: świat monistyczny i statyczny wyklucza pojawienie się w nim czegoś nowego. Toteż w świecie Parmenidesa nowość nie jest możliwa, ale i monizm dynamiczny Heraklita wyklucza jej pojawienie się⁵². Nowość możliwa jest jedynie w świecie pluralistycznym. Wszelką nowość poprzedza jednak nowość stworzonego świata⁵³. W przypadku *creatio ex nihilo* nowość ta jest radykalna, odwołuje się do negacji przekreślającej lub sprzeczności zachodzącej w pełni między byciem i niebyciem. Jednak obok najbardziej skrajnej sytuacji teoretycznej, w której absolut o radykalnej mocy twórczej po prostu powołuje do istnienia byt od niego różny, mamy do czynienia z dwoma innymi koncepcjami *creatio ex nihilo*⁵⁴. W pierwszej, neopłatońskiej, absolut emanuje z siebie świat, a niebyt i nicość immanentnie określają świat wobec absolutu. Nicość jest stale możliwym horyzontem procesu emanacji. W drugiej Demiurg z Platońskiego *Timajosa* buduje świat z materii na wzór idei – tutaj nowość jest relacją tworzywa i idei. Ta ostatnia sytuacja jest najbliższa koncepcji twórczości Stróżewskiego, w której twórca opracowuje materiał, będąc kierowany ideą dzieła (w przypadku Stróżewskiego ideą o statusie innym niż idea platońska). Jest to przypadek mniej radykalny. Akt twórczy odwołuje się do różnicy między tworzywem i ideą, a także między dziełem i światem, w który wkracza. Nowość pojawia się też dzięki interpretowaniu świata przez wytwory intencjonalne, jakimi

⁵² Por. W. Stróżewski, *Dialektyka twórczości*, op. cit., s. 61.

⁵³ Por. ibidem, s. 102.

⁵⁴ Por. ibidem, s. 59.

są dzieła sztuki⁵⁵. Dzieła sztuki są więc ontycznie nowe, a ponadto sprawiają, iż niejako na tle świata realnego zjawia się coś wzbogacającego rzeczywistość. Przede wszystkim odnawia się sam świat, który dany jest poprzez dzieła sztuki inaczej niż w potocznym doświadczeniu bezpośrednim. Świat jest z jednej strony jakby przesłonięty dziełami sztuki, dostęp do niego staje się poprzez nie pośredni, z drugiej jednak strony dzięki nim odsłania się w nieprzewidywanych dotąd kształtach. O awangardzie możemy więc mówić wówczas, gdy dzieło nie jest po prostu jeszcze jednym dziełem sztuki dodanym do już istniejących i pozostających w ramach konwencji (nowy obraz Jerzego Kossaka powiększa jedynie zbiór obrazów Jerzego Kossaka, nie jest nowatorski). Nowość musi sprzęgnąć się z nowatorstwem, dla którego dialektycznym przeciwieństwem jest perfekcjonizm. Awangarda ma miejsce tam, gdzie dochodzi do jedności dialektycznej tych momentów. Wówczas dzieło takie „budzi najwyższy podziw i uznanie”⁵⁶. Przy czym nowe, które dochodzi tu do głosu, to przede wszystkim wartość. Jeżeli wartość jest nieobecna, nie może ujawnić się sens. Brak wartości artystycznej w dziele uniemożliwia pojawienie się w nim artystycznego sensu. Jeżeli w kompozycji figuralnej przedstawione postacie nie są odpowiednio artystycznie potraktowane, jeżeli nie ucieleśniają wartości, nie może pojawić się w tym dziele sens wyrazowy czy metafizyczny, lecz jedynie karykatura sensu. Dzieło rości sobie pretensję do sensu, którego nie ma. Kicz religijny nie jest w stanie unieść sensu religijnego, do którego ujawnienia pretenduje, i dlatego jest żałosny. Kicz taki urąga sensowi, uwłacza mu. Jego udawany sens, sens na niby, jest jakby diabelską parodią sensu prawdziwego. Między sensem i wartością istnieje, jak się zdaje, związek konieczny. Jeśli pojawia się w dziele wartość, wraz z nią pojawia się sens; sens domaga się wartości.

Jeśli chcielibyśmy teraz w kilku zdaniach podsumować, to w jakim sensie Dialektyka twórczości jest książką szczególnie Panu bliską?

Czytając *Dialektykę* czułem, że książka proponuje mi coś więcej niż tylko analizy teoretyczne, że jest ona w pewnej mierze artystycznym programem, dlatego właśnie, że jest filozofią! Oczywiście nonsensem byłoby malować z *Dialektyką* w rękę, ale uświadomienie sobie zagadnień twórczości ma sens i doprowadza do oczyszczającej umysł i porządkującej wyobraźnię malarską malarskiej gnozy. Przemyślenie *Dialektyki* przede wszystkim

⁵⁵ Por. ibidem, s. 107.

⁵⁶ Por. ibidem, s. 336.

otwiera oczy i wyobraźnię, porządkuje jej zagadnienia, potem wreszcie daje poczucie siły, która nie jest pewnością siebie, ale przeświadczeniem, że sta-
nęło się na gruncie mocnym, choć nieogarnionym. Gnoza ta leczy dlatego,
że formuje umysł, przełamuje ślepotę na wartości i twórczość, domagając się
autentycznego, pełnego widzenia, a nie wąskiego i sekciarskiego w gruncie
rzeczy trzymania się tego, co aktualne. Dalej Stróżewski uczy artystę za-
uważać, co się dzieje w jego własnej świadomości i wyobraźni, daje funda-
ment medytacji o sztuce, bo *Dialektyka* jest jakby *Medytacjami* Kartezjusza
o pierwszych w dziedzinie sztuki zagadnieniach. Posługując się *Dialektyką*
jak podręcznikiem medytacji, uczymy się widzieć. Książka Stróżewskiego
jest programem o tyle, o ile odnawia świadomość artystyczną i wyobraźnię
nie przez podsuwanie nowych tematów, ale pokazując plan sfery, w której ar-
tysta się porusza, unaoczniając mu ją jako sferę wszechstronnie otwartą. Poza
tym – nie dając przepisów na twórczość – pokazuje, że twórczość artystyczna
jest potrzebna i bytowi, i światu.

Stróżewski wyraźnie przełamuje pogląd na filozofię, jakoby była dla sztuki systemem restrykcyjnym. Nie mówię tu o jego własnej filozofii, która jako obiektywistyczna, narzuca jakieś normy, choćby w postaci powiązania sztuki z wartościami. Moim zdaniem to nie musi wcale przeszkadzać czy ograniczać, ale w tej kwestii powinni wypowiedzieć się artyści. Chodzi mi raczej o to, że sama refleksja nad sztuką nie może być zagrożeniem dla sztuki.

Tak, a powyższe usprawiedliwia również motto: wprawdzie analizy pozo-
stają ciągle w sferze ontologii, otwiera się jednak przed nami wizja nowej
estetyki nie jako teorii czegoś gotowego, ale jako programu twórczości.
Dlaczego zaś nowa metafizyka? Chyba z tych samych powodów: Stróżew-
ski (poza tym, że opisuje) daje program rozwoju i odnowy bytu i świata
dzięki twórczości. Naczelną intuicją filozoficzną Stróżewskiego jest ujęcie
powstałego *ex nihilo* bytu świata jako *elan* ku aksjologicznej pełni, plerom-
ie. *Elan* ten jednak nie byłby możliwy bez twórczości i artystów. Stróżew-
ski widzi więc byt w jego drodze powrotnej do absolutu, która jest drugą
częścią neoplatońskiego cyklu bez pierwszej, ponieważ byt powstał *ex ni-
hilo*, a w neoplatonizmie jest emanacją absolutu. Byt wraca do absolutu po-
przez wysiłek twórczy człowieka, najpierw artysty, na wszystkich piętrach
jego działania. Twórczość ciągnie byt i świat ku aksjologicznej pleromie,
jest ona awangardą tego dążenia. W tym przewodzeniu bytowi w drodze
powrotnej do absolutu widzę najgłębszy cel pracy twórczej, malowania
obrazów, sens awangardy artystycznej. Stróżewski będzie konsekwentnie

będzie preferował sztukę bliższą ideału i pełni, a więc nie sztukę schodzącą w dół ku ciału i ziemi, ku mrokom nieokreślonych przeżyć, ku niejasnym dźwiękom muzyki konkretnej, lecz sztukę posługującą się materiałem bliższym idei – a więc malarstwo stosujące kolor, muzykę używającą dźwięku oczyszczonego, literaturę słowa, nie bełkotu. Ów kierunek w górę odmienny jest od dość rozpowszechnionego dziś kierunku w dół. Dążenie ku pleromnie jest swoiste, bowiem ruch ten nie tylko nie jest zasługą samego bytu, ale nadto nie jest prostą konsekwencją twórczego działania. Pamiętamy, że twórczość przygotowuje jedynie grunt na przyjęcie wartości, które zstępują w dzieło jak łaska, przynajmniej w przypadku wartości wyższych. Skoro tak, to można mówić, że Stróżewski sformułował charyzmatyczną koncepcję kultury – przynajmniej jej części.

Myśl Stróżewskiego pozwala mi zrozumieć samego siebie, ale i malarstwo, bo nawiązuje do metafizyki oraz fenomenologicznej ontologii, i to właśnie zawarta w niej filozofia (przy jednoczesnej nieobecności krytyki artystycznej, a także historii, socjologii oraz psychologii sztuki) świadczy o jej doniosłości. Filozofia – jak wiadomo – formułuje twierdzenia ogólne. Jeśli tak, to Stróżewski mówi ogólnie o każdej sztuce i każdym dziele powstałym, istniejącym czy mającym się dopiero narodzić, nie zaś konkretnie o obrazach Rembrandta, van Gogha, Mondriana, o *tactile sculpture*, sztuce gejowskiej, sytuacjonizmie, o muzyce Bacha, Lutosławskiego, Cage’a, Pendereckiego, o pisarstwie Miłosza, Gombrowicza itd.

Czyni to, stawiając najpierw pytanie o istotę dzieła sztuki. Każde dzieło sztuki musi być znaczącym i wartościowym artefaktem. Wartość estetyczna jest tu z wielu względów kluczowym pojęciem, ponieważ ostatecznie, jeśli coś nie jest wartościowe – nie jest dziełem, mimo różnych deklaracji artystów i teoretyków sztuki.

Stróżewski *tacite* zakłada, że wartości istnieją. Wartość pojmuję w duchu zabarwionej neoplatonisko metafizyki klasycznej. Zastanawia go tylko, w jakim sensie można mówić o wartości dzieła sztuki i jakie wartości są w nim zawarte. Wartości są w dziele dane, a wartościowanie nie jest arbitralne! Wartościowanie artystyczne wymaga wiedzy i mądrości, nie tylko wyczucia i intuicji. Wie o tym każdy uczący sztuki, zajmując postawę, która umożliwia mu dotarcie do artystycznych wartości pracy studenta. Na tym poziomie odbioru korekta pracy polega na sprawdzeniu, na ile jest ona zgodna z przyjętymi założeniami, które nie są dowolne (bo akademickie) i posiadają wartość studyjną, dydaktyczną. Wartościowanie estetyczne możliwe jest dopiero dzięki prawidłowo rozwiniętemu przeżyciu estetycznemu, na które otwiera nas dzieło.

W tej filozofii sztuki, którą proponuje profesor Stróżewski, a którą również Pan Profesor popiera, kryje się z jednej strony filozoficzna zamkniętość na dowolność i przypadkowość, z drugiej zaś – wielka otwartość na wielość i różnorodność wartości, które mogą być urzeczywistnione w dziele.

Na różne wartości różne są odpowiedzi. Na piękno spontaniczną i adekwatną odpowiedzią jest zachwyty. Piękno przymusza do zachwyty. Tu kryje się odwieczny *crux aestheticorum* – jednego zachwyca to, drugiego tamto. Stróżewski szuka czegoś ograniczającego dowolność wpadania w zachwyty i wykrywa moment konieczności w tym, co zachwyty wywołuje. Zachwyty wywołać może tylko doświadczenie (czy lepiej dostrzeżenie), że coś jest dokładnie takie jak i tak jak być powinno, że dochodzi do swoistego zjednoczenia idealności i faktyczności. Na tym polega potwierdzenie zgodności z kanonem w rzeźbie klasycznej – powinność wyznacza kanon, który jest idealny i ogólny; faktyczny jest ten oto posąg z marmuru, urzeczywistniający idealność kanonu. Istotny jest jeszcze sposób owego zjednoczenia, nie każda bowiem rzeźba realizująca kanon jest piękna.

Dla Ingardena i Stróżewskiego przeciwieństwem zachwyty jest wstręt. Jest on spontaniczną i adekwatną reakcją w obliczu ohydy, brzydoty⁵⁷. Powstają dziś dzieła sztuki, które są ohydne, wprowadzie nie dla samej ohydy, ale rzekomo po to, by wskazać na wartości moralne. Jakże? Jeżeli – według Stróżewskiego – piękno estetyczne partycypuje w nadwartości, w pięknie transcendentalnym, to ohyda estetyczna (urok szatana!) partycypuje w podwartości, w ohydzie infernalnej. Czy powstają dzieła tak radykalnie ohydne? Częstsze są chyba przypadki mieszane. Co do mnie, to nie mam wątpliwości, że ohyda estetyczna istnieje, a wstręt, jaki odczuwamy, wchodząc z nią w kontakt, wywołuje w nas swoisty dreszcz obrzydzenia.

Drzwiami, które prowadzą do budowanego przez Stróżewskiego gmachu, jest dla mnie rozprawka *Wartości estetyczne i nadestetyczne*, której brak partnerki zatytułowanej *Wartości estetyczne i podestetyczne*, ponieważ tymi ostatnimi wartościami (pomimo ich częstego występowania) autor *Wokół piękna* zajmuje się marginalnie, bowiem krąży „wokół piękna”, a nie „wokół ohydy”. Problem ohydy jeszcze przed drugą wojną światową – szydę – „poruszył” Witkacy w rysunku zatytułowanym *Dokładne mierzenie ohydy życia*, a naukowo opisem ohydy zajął się Winfried Menninghaus⁵⁸.

⁵⁷ Zob. W. Menninghaus, *Wstręt. Teoria i historia*, tłum. G. Sowinski, Kraków 2009.

⁵⁸ Ibidem.

Stróżewski – nawiązując do Ingardena – nazywa wartości związane z dziełem sztuki artystycznymi, a pojawiające się w przedmiocie estetycznym – estetycznymi, jednak to rozróżnienie nie zadowala go, szuka dystynkcji rozstrzygających i znajduje je w samych wartościach. Wartość artystyczna odsyła mianowicie do pary predykatów: dobre/złe, estetyczna zaś do pary: piękne/brzydkie. Na przykład wartością artystyczną jest złota proporcja. Rządzona nią świątynia dorycka lub rzeźba klasyczna jest „dobra”, proporcjonalna. Proporcją jest także kanon oparty o moduł. Przeżywając estetycznie proporcjonalną świątynię lub rzeźbę, doświadczam harmonii. Harmonia jednak jest już wartością estetyczną ukonstytuowaną w procesie estetycznego przeżywania. Harmonia odsyła do piękna. Patrząc na świątynię, widzę harmonijne piękno. Inaczej jest w przypadku dzieł, które nie są tworzone zgodnie z regułą złotego podziału. Są one dobre lub złe ze względu na inne kryteria, co nie oznacza, że pojawia się od razu odsyłająca do brzydoty dysharmonia. Nie zostaje przy tym rozstrzygnięte, czy dysharmonia jest antywartością, czy raczej wartością pozytywną. Przecież po dysharmonie, dysonanse w malarstwie sięgali Kandinsky i Witkacy, jednak ich obrazy są pozytywnie wartościowe.

Stróżewski unika radykalizmu. Nie jest tak, że coś jest proporcjonalne albo nieproporcjonalne, harmonijne albo dysharmonijne. Istnieją możliwości pośrednie, rozpięte i uporządkowane w sekwencje na osi między skrajnościami: harmonią a dysharmonią, jasnością a niejasnością, pięknem a brzydotą. Widzę tu analogię nie tyle do sekwencji dźwięków na klawiaturze, ile do skali barw układających się między jakościami przeciwnymi, które z grubsza nazwać można: czernią i bielą, czerwienią i zielenią, oranżem i błękitem, żółcieniem i fioletem. Analogia ta jednak każe mi powątpiewać, że wspomniana oś wyznaczana jest przez linię prostą. Jakości wartościowe i wartości nie są rozpięte na osi między dwoma biegunami – na przykład od piękna do brzydoty. Zgadza się, że ta i inne osie łączą opozycyjne bieguny, jednak myślę, że jakości wartościowe i wartości oplatają się wokół nich na kształt wrzeciona bez wyraźnie wyznaczonych granic. Radykalne bieguny byłyby jednością, o ile przeciwieństwa wartości naczelných (na przykład ohyda) mogą w ogóle stanowić taką jedność. Jednak między nimi znajdują się jakości mnogie i niekoniecznie zhierarchizowane. Na myśl przychodzi mi tutaj budowa analogiczna do budowy świata wartości u Stróżewskiego – kanon totalności Paula Klee⁵⁹.

⁵⁹ P. Klee, *Das bildnerische Denken*, Band 1, Basel–Stuttgart 1971, s. 488.

Kanon totalności sugeruje jednak istnienie hierarchii, choć może nie radykalnej i raz na zawsze ustalonej.

Według Klee biel to analogon piękna estetycznego, w którym zupełnie brak brzydoty (ohydy); czerni to odpowiednik estetycznej brzydoty, w której brak piękna. Model ten pokazuje, że w miarę, jak oddalamy się od piękna, „domieszka” ohydy rośnie; ohyda obecna jest we wszystkich wartościach pośrednich, tyle że w różnym stopniu. Podobnie piękno. W każdej wartości estetycznej piękno w różnych proporcjach miesza się z brzydotą. W środku, miejscu szarości, proporcje piękna i ohydy są zrównoważone. Stróżewskiego interesują rejony, w których jak najmniej brzydoty. Zajmuje się on przecież pięknem, ale jego teoria pozwala zająć się drugim końcem wrzeciona – rejonami sztuki sięgającej po wartości kontestacji, blasfemii, sztuki pragnącej odsłonić moralną nośność szpetoty (ostatnio na przykład ciała ludzkiego).

Trudno przyjąć, że jakiegokolwiek ludzkie ciało może stać się kiedykolwiek urzeczywistnieniem czystej szpetoty. To stanowisko przeciwne chrześcijańskiemu pojmowaniu świętości człowieka jako tworu Bożego. Wracając jednak do kwestii poruszanych przez profesora Stróżewskiego, problematyczne i dyskusyjne będą chyba zawsze próby (nawet trafne) zastosowania hierarchii wartości do oceny konkretnych dzieł sztuki.

Widać, że dla Stróżewskiego, z czym całkowicie się zgadzam, istnieje hierarchia wartości. Pojmuje ją jednak co najmniej dwojako. Wolno nam – co nie budzi wątpliwości – porównywać świątynie doryckie i stawiać Partenon nad Herajonem w Paestum. Wolno hierarchizować obrazy Claude’a Moneta z jednego okresu, czy jednak hierarchizacja wartości jego całego *oeuvre* jest dopuszczalna? Stróżewski zapewne chciałby też porównywać pod względem wartości sceny z życia św. Franciszka Giotta i komiks poświęcony tej samej tematyce, ustawiając freski Giotta wyżej w hierarchii. Wartość fresków Giotta jest dlań wyższa od wartości komiksu. Stróżewski, opowiadając się za odróżnieniem sztuki wysokiej i niskiej, dostrzega między tymi biegunami stopnie pośrednie.

Model wrzeciona, porządkujący jakości wartościowe i wartości artystyczne bądź estetyczne wokół osi, pozwala uniknąć z jednej strony rozproszenia wartości (coś jest dobre ze względu na szeroko pojętą, ale jedną wybraną jakość pozytywnie lub negatywnie wartościową: proporcjonalność, podziały, chaotyczność, deformację, coś jest estetyczne ze względu na piękno, *sacrum*, harmonię lub ze względu na szpetotę, demoniczność, dysharmonię),

a z drugiej strony – redukcjonizmu uznającego tylko jedną wartość. „Odsyłanie ku czemuś” Stróżewski wyjaśnia, sięgając do teorii partycypacji. Uczestnictwo wartości artystycznych polega na odsyłaniu do tego, co dobre lub złe. Wartości estetyczne partycypują ostatecznie w pięknie lub brzydocie. To wartości biegunowe decydują o estetyczności danej wartości, „są one partycypowane” w przeciwieństwie do tkwiących w dziele czy estetycznym przedmiocie wartości partycypujących. Piękno, z którym mamy tu do czynienia, jest pięknem estetycznym. Może ono (choć nie musi) być podporządkowane czemuś, co je przerasta. Może odsyłać ku pięknu transcendentalnemu, może – wedle Rilkego – być „przerażenia początkiem”, może – wedle Norwida – służyć zmartwychwstaniu. A „przerażenie” (*mysterium tremendum*) i „zmartwychwstanie” (*mysterium fascinans*) są wartościami wyższymi niż estetyczne.

To odsyłanie ku transcendentalnemu pięknu nie zawsze ma miejsce. Przykładowo, w *Portrecie Madame de Pompadour* Bouchera z monachijskiej Pinakoteki eleganckie piękno wyczerpuje się w obrazie i nie należy go z tego powodu deprecjonować. Sztuka najnowsza, przywołując wartości moralne (jak to się dzieje w przypadku niektórych dzieł videoartu), odsyła do nadwartości, którą jest transcendentalne dobro. Wartości nadestetyczne oraz estetyczne dane są „wprost” w dziele, ale jednocześnie przekraczają je, transcendują. Wartość nadestetyczna stoi, w pewnym sensie, poza dziełem. Dzieło jest tylko jednym z możliwych „miejsz” jej realizacji. Wskazuje na nią jak znak, jak przezroczyste medium, konieczne po to, by wartość nadestetyczna stała się widoczna. Różnice między wartościami a nadwartościami przedstawia Stróżewski w następujący sposób: dzieło, któremu przysługuje wdzięk, samo jest wdzięczne, natomiast dzieło, któremu przysługuje świętość, groza czy tragiczność, samo nie jest święte, groźne czy tragiczne. Bez wartości estetycznych nie ma dostępu do wartości nadestetycznych. Wartości estetyczne przekraczają same siebie i wskazują na coś, co do nich nie należy, ale co bez nich nie mogłoby się ujawnić. Wartości nadestetycznych doświadczamy, przeżywając zachwyt. Stróżewski krąży wokół piękna, omijając biegun przeciwny, choć podkreśla, że mówiąc o pięknie, nie wolno zapominać o jego przeciwieństwie. Autor pisze tu o obrazach Bacona.

Użył Pan Profesor sformułowania, że wartości estetyczne partycypują ostatecznie w pięknie i brzydocie. Możliwość partycypacji w brzydocie wskazuje na jej realne istnienie. To dość nieplatońskie. Jeśli to prawda, że piękno jest warunkiem wstępnym istnienia wartości nadestetycznych, jeśli w ogóle samego piękna nie będziemy traktować jako wartości nadestetycznej, to pojawiają się kolejne warunki sztuki wysokiej.

Lektura *Wokół piękna* dała mi asumpt do ponownego przemyślenia definicji i teorii piękna autorstwa Tomasza z Akwinu. Stróżewski sytuuje koncepcję średniowiecznego filozofa w trzeciej fazie rozwoju teorii piękna, tam, gdzie szuka się jego subiektywno-obiektywnych warunków. Widać jednak, że wśród cech, które wedle św. Tomasza charakteryzowały byt, pojawiają się takie, które należą do dzieła sztuki, i takie, które związane są z jego odbiorem. Przypomnę definicję i teorię piękna. „*Pulchra enim dicuntur, quae visa placent*”⁶⁰ – to definicja piękna. Teorię wyrażają słowa: „*Ad pulchritudinem tria requiruntur: primo quidem integritas, sive perfectio [...] et debita proportio, sive consonantia. Et iterum claritas*”⁶¹. *Pulchra*, czyli piękne indywidua, podobają się wewnątrz wizji, akceptacja czy upodobanie byłyby więc momentem noematycznym. A wizja? Jest ona złożonym aktem świadomości. To nie „rzut oka” czy nawet „omiatanie spojrzeniem” jakiegoś indywiduum, w tym dzieła sztuki. Widzieć – powiedzmy *Doryforosa* Polikleta – znaczy w intelektualnej intuicji uzyskać wgląd w rządzącą budową formy posągu proporcję (*proportio*), a więc w porządkujące go stosunki ilościowe; oznacza dostrzeżenie proporcji stosownej (*debita*), czyli zgodnej z normą, którą w tym przypadku jest kanon Polikleta, ale także zgodnej z wewnętrzną prawidłowością tego oto dzieła. *Debita proportio* odsyła do pierwszego członu przeciwieństwa dobre – złe. Stosunki ilościowe (wartość artystyczna) pozwalają ukonstytuować się w przedmiocie estetycznym jakościom wartościowym takim jak *integritas perfectio* czy *consonantia*, a wreszcie wartości pełnej blasku, pełnej *claritas*, wartości zwanej *pulchritudo*. *Integritas perfectio* oraz *consonantia* to jakości wartościowe wymagane do tego, by w dziele sztuki pojawiło się *pulchritudo* odsyłające ostatecznie do tego, co piękne.

Integritas zaś to czysta forma, jakość formalna, jedność w wielości, która na dodatek ma być formą harmoniczną (*consonantia*). *Perfectio*, czyli doskonałość, to także wartość estetyczna, prawdopodobnie również formalna. Tomasz z Akwinu między *debita proportio* a *consonantia* stawia *sive*, co znaczy po polsku „czyli”, sugerując, że pojęcia te są synonimiczne. Jednakże *consonantia* (po grecku „harmonia”) to nie *proportio*, choćby tylko dlatego, że jedna należy do kategorii jakości, a druga – ilości. Nie mówiąc już o tym, że *proportio* to wartość artystyczna, a *consonantia* – estetyczna. *Sive* nie jest tu więc zasadne. *Consonantia* ujawnia się w przedmiocie estetycznym dzięki proporcji zrealizowanej w dziele. I jeszcze *claritas* – jest to ewidentna wartość estetyczna. W dziele nie ma blasku, konstituuje się on dopiero w estetycznym przedmiocie. Czy *claritas* jest także jakością formalną?

⁶⁰ Tomasz z Akwinu, *Summa Theologicae*, I, q. 39, a. 8.

⁶¹ Ibidem.

Ale Tomasz podkreśla też dualność piękna, a claritas wiąże z pięknem metafizycznym (poza odniesieniami metaforycznymi do blasku gwiazd, które u niego spotykamy itd.). Tomasz kreśli przed nami metafizyczną koncepcję sztuki (jest ona szczególnie skoncentrowana na wartościach intelektualnych), ale też zwraca uwagę na znaczenie doświadczenia estetycznego, biorąc pod uwagę jego stronę subiektywną.

Zarysowuje się tu pewna struktura hierarchiczna: *pulchritudo* byłaby jakością postaciową, podbudowaną przez trzy momenty jakościowe: *integritas*, *perfectio* i *consonantia*. Natomiast *claritas* byłaby jakością wartości nazwanej *pulchritudo*. *Pulchritudo*, piękność czegoś, wspiera się na jakościach formalnych i sama jest formalna. Jeśli *claritas* byłaby także jakością formalną, piękność jakiegoś indywiduum byłaby formalną pięknnością formy tego indywiduum. Tomaszową teorię piękna trzeba by jeszcze uzupełnić o *necessitas*, wskazaną przez Stróżewskiego konieczność wiążącą wszystkie momenty piękna. Adekwatna odpowiedź (*placet* – tu wzięte rzeczownikowo – na piękne indywiduum, dzieło sztuki wcielające *pulchritudo*) byłaby więc możliwa dopiero wewnątrz takiej *visio*, która jest rozwiniętym, pełnym przeżyciem estetycznym formy przepojonej koniecznością. Przeżycie estetyczne i to, co się na nie składa, to osobny temat do przemyśleń.

Czy Stróżewski jest w takim razie obrońcą zagrożonych wartości?

On jedynie odsłania warunki, jakie muszą być spełnione, aby „sztuka była sztuką”. Tworzy ekstatyczną estetykę filozoficzną skierowaną ku pięknu, zapraszając czytelników (w tym artystów) do przebycia wytyczonej przez niego drogi. Józef Tischner zaprojektował i w dużej mierze stworzył filozofię dobra, natomiast Władysław Stróżewski buduje analogiczną filozofię piękna. Interesująca jest wizja bytu, którą taka estetyka zakłada.

Broni więc może etosu artysty?

Tak, bo piękno realizuje, sprowadza w dzieło artysta. Stróżewski ujawnia nie wprost, że jest nim najpierw artysta genialny. Tylko on bowiem zdolny jest w pełni zrealizować postulaty przezeń sformułowane. Właśnie postulaty! Ponieważ jest to także estetyka normatywna. Nie jest to jednak normatywność starożytnej, opartej na kanonie, estetyki greckiej czy też estetyki ikony. Normą dla Stróżewskiego jest normatywność ideału, który domaga się arcydzieła, tak jak swoistą normą jest oczekiwanie, aby ktoś tworzył dzieła wcielające

wysokie, otwierające się na nadwartość, wartości, podobnie jak normą jest postulowanie piękna, które – za Norwidem – prowadzi do zmartwychwstania.

Czy to estetyczny intelektualizm?

Postawę Stróżewskiego można by nazwać duchowym arystokratyzmem, ale i swoistym dandyzmem. On wie, co dobre, co najlepsze, nie staje zakłopotany wobec tandety, sztuka niska go nie interesuje. Woli to, co wykwintne, wyrafinowane, doskonałe. Przekonuje wszystkich, aby dążyli do osiągania oraz realizowania tej doskonałości. Wyznaję, że estetyka Władysława Stróżewskiego porządkuje mi wyobraźnię malarza i myślenie o sztuce (nie odwrotnie!), a także zachęca do przekraczania samego siebie i podejmowania prób stworzenia arcydzieła, należy wszak pamiętać, że podejmując je, nie wolno o arcydziele myśleć!

ROZDZIAŁ II

Wokół pism Romana Ingardena

W swoich teoretycznych poszukiwaniach często odnosi się Pan Profesor do pism filozoficznych Romana Ingardena. Które z tych pism są dla Pana najważniejsze? Jakie zawarte w nich tezy i treści?

Dwie rozprawy poświęcił Ingarden *eksplicite* malarstwu: *O budowie obrazu*⁶² i *O tak zwanym malarstwie abstrakcyjnym*⁶³. W pierwszej zawarta jest trafna i inspirująca wizja obrazu jako tworu wielowarstwowego, co zostało pogłębione w rozprawie drugiej. Mówiąc o obrazie, malarz często nie wie, o czym mówi i z jakiego typu rzeczywistością ma do czynienia. I wiedzieć nie musi, jeżeli jednak coś w tej sprawie stwierdza, bywa, że zadaje gwałt malarstwu. Nie wystarczy powiedzieć, że obraz malarski jest wytworem, który można rozpatrywać pod różnymi kątami. Przykładów dostarczają badania historyków sztuki czy estetyków. Ingarden daje malarzowi do myślenia, mówiąc mu, że przestrzeń, w której działa, nie jest realna. Czyni to w szeregu kroków, wychodząc od obrazów, w których namalowano szeroko pojęte przedmioty przedstawione tak, że to, co umieszczone w obrazie, jest możliwie bliskie temu, co dane w spostrzeżeniu natury. Głowa ludzka jest głową, jabłko jabłkiem, drzewo drzewem. Niemniej już tu okazuje się, że owe przedmioty, często nawet iluzjonistycznie

⁶² Por. R. Ingarden, *O budowie obrazu*, [w:] idem, *Studia z estetyki*, t. 2, Warszawa 1966; samodzielne wydanie: idem, *O budowie obrazu. Szkic z teorii sztuki*, Kraków 1946.

⁶³ Por. idem, *O tak zwanym malarstwie abstrakcyjnym*, [w:] idem, *Studia z estetyki*, t. 3, Warszawa 1970 (szczególnie część III).

przedstawione, są inne niż te prawdziwe. Nie można ich wziąć do ręki, przedstawić, obejrzyć z drugiej strony. Przedmioty te – powie Ingarden – zostały przedstawione przez wyglądy, a jednak są to przedmioty, nie atrapy! W obrazie obecna jest postać ludzka. Mimo że namalowano ją na przykład *en face*, nie mamy do czynienia z maską, ale z ludzkim ciałem. Ingarden, odróżniając postać od wyglądu, poprzez który została ona przedstawiona, *rozwarstwia eo ipso* obraz, grupując niejako wyglądy w jednej strefie, różnej od strefy, w której znajdują się te przedstawione przedmioty. Ta strefa, czyli w terminologii Ingardena warstwa wyglądów, ma przedziwną moc uobecniania rzeczy (!) i to nie tylko wtedy, gdy owe wyglądy malarz potraktował iluzjonistycznie czy realistycznie. Rzecz obecna jest również, a czasem nawet pełniej, wówczas, gdy wygląd zrekonstruowany został ekspresjonistycznie lub tak, jak to się dzieje w kubistycznych portretach Picassa czy Braque’a. Oczywiście, że w każdym z tych przypadków rzecz jest uobecniata na innej drodze, w inny sposób, niemniej jest obecna. Uobecnianie rzeczy w obrazie poprzez wyglądy to wielki temat medytacji malarskiej i to w trzech znaczeniach: medytacji nad konkretnymi obrazami, medytacji nad istotą obrazu i medytacji nad samym malowaniem, czyli medytacji przed płótnem z pędzlem i paletą w rękę.

Według Ingardena warstwa wyglądów *podbudowuje* warstwę przedmiotów przedstawionych, które ze swej strony tworzą też swoistą sferę. Która warstwa jest dana najpierw patrzącemu na obraz, zależy od malarskiego potraktowania wyglądów, słowami Ingardena – od sposobu ich rekonstrukcji. Na przykład w obrazach Ingesa dana jest najpierw postać lub rzecz. Wyglądu rzeczy trzeba dopiero szukać. W niektórych obrazach ekspresjonistycznych wygląd najpierw rzuca się w oczy, przy czym na pierwszy plan wysuwa się jego swoista agresywność i wszystko, co się z tym wiąże. Sfera wyglądów i przedstawionych przez nie przedmiotów sygnalizuje już, że obraz nie utożsamia się z podłożem, na którym jest namalowany.

Ingardena interesują w dalszym ciągu wyższe warstwy obrazu⁶⁴. Jeśli więc przedstawione w obrazie postacie czy przedmioty są wzajemnie powiązane tak, że pojawia się między nimi jakiś tematyczny związek, że mamy daną scenę czy akcję, wówczas jest to obraz o temacie literackim. Jeżeli ów temat literacki ilustruje zarazem jakiś moment dziejów, wówczas w obrazie dany jest temat historyczny. Uwagi te wystarczą chyba, by pokazać, że obraz rozpięty jakby na szkielecie formalnym (w sensie Ingardena) jest przedmiotem innym niż realny. Przedmiot taki nazywa Ingarden *intencjonalnym*.

⁶⁴ Por. A. Szczepańska, *Budowa obrazu*, [w:] eadem, *Estetyka Romana Ingardena*, Warszawa 1989, s. 111–118.

Uwagi Ingardena są bardzo cenne i inspirujące dla filozofa, a jakie mają znaczenie dla artysty malarza i w ogóle twórcy?

Konsekwencja dla malarza jest niebanalna. Malarza tworzącego, poruszającego się w sferze bytu intencjonalnego, nie obowiązują prawa świata realnego, a otwarta przed nim przestrzeń jest polem nowych możliwości, których realizacja poddana jest innym niż realne prawom. Tu intuicja malarska znajduje też swoje potwierdzenie.

U podłoża wyglądown znajdują się w obrazie plamy barwne, które pierwotnie uchodziły, wedle Ingardena, za odpowiednik dat wrażeniowych. W rozprawie *O budowie obrazu* plamy te są jedynie wspomniane. Nie jest tam jeszcze wyjaśnione, czy należą one do podobrazia, do tego, na czym obraz został namalowany, a co Ingarden nazywa malowidłem. Dopiero w rozprawie *O tak zwanym malarstwie abstrakcyjnym* Ingarden zdecydowanie włącza plamy barwne do obrazu pojmowanego jako przedmiot intencjonalny mający swój fundament w rzeczy, w podobrazu czy malowidle. Obraz nie jest jednolity. Wyróżniając w nim plamy barwne, wyglądy czy przedmioty zdobywam świadomość jego rozwarstwienia. Świadomość ta pozwala mi poruszać się w jego przestrzeni. Malując przedmioty w martwej naturze, muszę pamiętać, że tak naprawdę nie maluję przedmiotów, lecz porządkuję plamy barwne w taki sposób, aby ukonstytuował się wygląd przedmiotu. Plamy barwne są dla mnie tematem świadomości, wygląd pozostaje w tle.

Teoria Ingardena jest bardzo precyzyjna, może więc sprawiać wrażenie restrykcyjnej (może taka faktycznie być) i autorytatywnej. Jest też nieco skomplikowana, na przykład poprzez mnożenie warstw, wielopoziomowości dzieła sztuki, także przez konieczność przeprowadzenia konkretyzacji dzieła sztuki, co nie jest jego swobodnym doświadczeniem. W jakim stopniu teoria Ingardena wpasowała się w Pana intuicje malarza praktyka?

Praca malarza pociąga za sobą potrzebę modyfikacji ingardenowskiego opisu warstw obrazu. W jego potencjalnie uwarstwioną przestrzeń wkraczam za pomocą techniki malarskiej, która wiąże obraz z podłożem, a zarazem każe przyjąć miejsce jej pierwotnego zakorzenienia, które zgodnie z tradycją można nazwać płaszczyzną obrazu. Pojęcie płaszczyzny obrazu wywodzi się z *Traktatu o malarstwie*⁶⁵ Albertiego i rozumiane jest tam geometrycznie. Malowanie zaś

⁶⁵ Por. L. B. Alberti, *O malarstwie*, tłum. L. Winniczuk, oprac. M. Rzepińska, Wrocław 1963.

poucza, że płaszczyzna obrazu jest polem intencjonalnym czy intencjonalną przestrzenią, w którą malarz wprowadza obraz, wyczuwając wszystkie potencjalności płaszczyzny obrazu opisane między innymi przez Kandinsky'ego. Stąd w doświadczeniu malarskim obraz nie tyle znajduje się na płaszczyźnie, ile raczej wkracza w jej obręb i stapia się z nią tak, że ona wchłania go jakby i ogarnia. Technika malarska ze swej strony przesycą sobą cały obraz, wszystkie jego zaktualizowane warstwy, a także płaszczyznę obrazu, spajając je w nierozdzielalną jedność. Technika malarska jest nadto pośrednikiem wiążącym obraz z jego fundamentem bytowym. Obraz zaś jest w swym bytowym fundamencie poprzez sens techniczny zakotwiczony. Nieco innymi słowy, cały obraz, wszystkie jego warstwy mieszczą się w ogarniającej je przestrzeni płaszczyzny obrazu. Płaszczyzna obrazu ogarnia sobą jego strukturę formalną wraz z jej zawartością.

Przemyślenie tych spraw daje malarzowi wiedzę o ograniczeniach malarstwa, wyznacza zakres tego, co i jak można w malarstwie powiedzieć. Wyznacza na przykład to, że odejście od płaszczyzny, porzucenie jej przestrzeni intencjonalnej, jest rezygnacją z malarstwa *sensu stricto*.

Praktyka malarska zmusza więc do wzbogacenia ingardenowskiego opisu obrazu o leżącą najniżej, a zarazem najbliższą malowidła, płaszczyznę obrazu, która jednak nie jest warstwą w ingardenowskim sensie, a także o technikę malarską, ściślej – o jej sens, wiążący niejako obraz z malowidłem. Praktyka ta zmusza także do jednoznacznego uznania plam barwnych za warstwę obrazu, o czym zresztą sam Ingarden dość wyraźnie mówi w rozprawie *O tak zwanym malarstwie abstrakcyjnym*.

Kształtowanie plam barwnych jest dla malarza z oczywistych względów istotne. Są one w obrazie niezbywalne, a prawami rządzącymi tą warstwą zajmowało się wielu malarzy, by wymienić choćby Wassilya Kandinsky'ego, Johanna Ittena, Paula Klee czy Witkacego. Wyobraźmy sobie jakiś obraz historyczny, następnie obraz bez tematu historycznego, jedynie z tematem literackim, dalej obraz tylko przedstawiający przedmioty; pozbadźmy się przedmiotów i postawmy sobie przed oczyma jakąś kompozycję barwną w najszerszym sensie, a więc nie tylko kompozycję geometryczną, ale – poprzez przypadki pośrednie – również i taką, która pojawiła się w tzw. *action painting*, czy wreszcie śladową „kompozycję” ogromnych obrazów, w których widać tylko jedną barwę, ewentualnie tu i ówdzie nieco tylko zmodyfikowaną. W tym ostatnim przypadku – mimo że znikła kompozycja w sensie Kandinsky'ego, Mondriana czy Witkacego – pozostaje barwa, która zdaje się stać niejako na pograniczu między barwą powierzchniową, będącą wynikiem pomalowania jakiejś rzeczy, a barwą już istniejącą w intencjonalnej przestrzeni płaszczyzny obrazu. Ostatni przypadek jest skrajny. Plama barwna ani nie jest tu elementem kompozycji

malarskiej, ani nie podbudowuje żadnych wyglądów, ale prezentuje niejako samą siebie, nie mał identyfikując się z malowidłem. Balansuje na granicy między pomalowaniem a malowaniem, tylko dzięki subtelny zabiegom artysty nie dając się sprowadzić do czystego pomalowania rzeczy. Ingarden nie brał możliwości takiego typu malarstwa pod uwagę, ale nie znaczy to, że nie mieści się ona w ramach jego poszerzonej teorii obrazu. Świadomość tego, że plama barwna nie jest barwą powierzchniową, wynikiem prostego pomalowania rzeczy, i że jest już w przestrzeni intencjonalnej obrazu, nie pozwala – w tej niemal zerowej sytuacji – na identyfikację obrazu z malowidłem. Farba może prezentować samą siebie, nie jest jednak i nie będzie jakością malowidła tak długo, jak długo zabiegi artysty każą nam przypuszczać, że mamy do czynienia z obrazem, a nie z rzeczą. Fundament bytowy, nawet mocno eksponowany, wysuwany na plan pierwszy, nigdy nie stanie się obrazem, a obraz – nawet zredukowany do minimum – nie zamieni się w rzecz.

Filozofia Ingardena pozwala zatem malarzowi, nawet w skrajnych przypadkach, utrzymać świadomość tego, że porusza się on w przestrzeni innej niż realna, że operując realnymi farbami, przebywa wśród jakości i energii barwnych w intencjonalnej przestrzeni obrazu.

Jeżeli wpatrzymy się w taki jednobarwny obraz, utrzymując jednocześnie aktywność intuicji jego przeżywania, zaczną się nam odsłaniać jakości wartościowe związane z daną barwą. Jakości takie omawiał Kandinsky w swej teorii barwy. Są to na pewno jakości emocjonalne, ale czy tylko emocjonalne? Myślę, że w obrazach tych jest *implicite* zawarta teoria piękna Plotyna. Działa jakość barwna, a nie stosunek jakości. Jakość ta działa na zmysły, jednak w owym zmysłowym działaniu kryją się wartości duchowe.

Plotyn kładł nacisk przede wszystkim na jedność, która miała się wyrażać w dziele. Ale w jego koncepcji emanacyjnej dzieła sztuki nie są wyraźnie oddzielone od reszty bytów. Wręcz przeciwnie, wydaje się, że zasada pochodząca od Prajedni jest dokładnie taka sama dla każdego bytu. To nade wszystko zmierzanie do jedności⁶⁶. Czy teoria dzieła Kandinsky'ego zmierza w tę stronę?

Tam, gdzie obraz nie jest tylko jedną plamą barwną, wielość plam jest w różny sposób powiązana. Charakter tych związków jest dla malarza w najwyższym

⁶⁶ Por. D. Dembińska-Siury, *Problem piękna i sztuki w Enneadach Plotyna*, „Studia Filozoficzne” 1989, nr 7–8 (284–285), s. 55; J.-M. Narbonne, *Action, Contemplation and Interiority in the Thinking of Beauty in Plotinus*, [w:] *Neoplatonism and Western Aesthetics*, ed. A. Alexandrakis, New York 2002, s. 6.

stopniu interesujący. Na przykład wyjaśnienie tego, co się właściwie dzieje, gdy połączenie barw z obojętnego staje się wartościowe, czyli zmienia się w coś, co niekiedy – chociaż mylnie – nazywano w pracowniach „zestawieniem”, zaś w teorii barwy harmonią bądź dysharmonią barw (dysharmonia nie jest bynajmniej negatywnie wartościowa). Jeżeli na płaszczyźnie obrazu znajdują się, powiedzmy, dwie plamy o barwie A i B, to barwy te zawsze działają na siebie wzajem (pozostają w relacji symetrycznej). Barwa A działa na barwę B, a barwa B na barwę A. Oddziaływanie takie nazywa się symultanicznym. Z tego jednak, że dwie barwy pozostają ze sobą w związku symultanicznym, nie wynika wcale, iż związek ten jest wartościowy, że jest harmonią bądź dysharmonią dwóch barw (pewne światło na tę sprawę rzuca Ingardena analiza formy stosunku, a także jego analiza idei). Z chwilą, gdy barwa wychodzi ze względnej izolacji, w której zamyka ją pokrycie jednym kolorem ogromnej powierzchni, i staje obok drugiej barwy, stają się one członami stosunku połączonymi więzią. Człony stosunku tworzą jedność nie tylko funkcjonalną (poprzez wzajemne oddziaływanie na siebie), ale również harmoniczną w chwili, gdy pojawia się trzeci czynnik jakościowy, który obie barwy niejako obejmuje i przenika, pozostawiając zarazem nienaruszoną swoistość i jakościową odrębność każdej z nich. Obie barwy przeświecają przez ów trzeci czynnik, który ma w nich swoją podstawę, a jednocześnie obejmuje je i odgrywa rolę panującą w powstałej na tej drodze całości. Nadaje to owej całości jednolite piętno jakościowe i czyni ją wartościową. Jednością harmoniczną – wśród barw – może być harmonia lub dysharmonia kolorów. Stwarza to pewne zamieszanie terminologiczne, ale chodzi tu po prostu o to, że jedność dwóch plam, niezależnie od tego, czy jest dla widza harmonią, czy dysharmonią, może być w obrazie wartościowa dodatnio. O jej wartościowości rozstrzyga jednak oko malarza.

W tym przypadku jedność zawdzięczamy chyba wyłącznie zmysłom. Oko sprawia, że z tradycyjnej koncepcji piękna jako harmonii wyłonić się może jedność, którą postrzegamy. Choć oczywiście ostatecznie ocenia to umysł...

Oko to jednak nie jest sędzią absolutnym. Co najmniej pewne harmonie bądź dysharmonie barwne znajdują oparcie w stosunkach między czystymi jakościami barwnymi w zawartości rodziny idei barw w taki sposób, że zawartość ta jest jakby regulatorem połączeń barw *in individuo*. Dla zrozumienia tych spraw kluczowa jest Ingardenowska teoria idei. Malarz może zdać sobie sprawę z tego, czym jest idea i jak jest zbudowana, może także przejść medytacyjną drogę od barw indywidualnych, danych w spostrzeżeniu wzrokowym, do zawartości idei.

O jakie uwagi Ingardena w szczególności chodzi?

Ideę według Ingardena rozpatrywać można na dwa sposoby: po pierwsze, ze względu na jej idealny sposób istnienia, czyli ze względu na to, co przysługuje jej właśnie jako idei. Nie jest ona ani realna, ani indywidualna. Jest niezmienna, pozaczasowa, ogólna. Po drugie, ma pewną zawartość, ze względu na którą jest prawzorem wszystkich swych indywidualnych egzemplifikacji.

Jak stosować to w praktyce?

Weźmy konkretną, indywidualną farbę rozłożoną na podłożu w postaci plamy. Po prostu plamę barwną. Do stałych zawartości idei owej farby należy to, że jest ona przedmiotem typu realnego, który posiada określone własności, między innymi barwność. Dana barwność farby jest jej naturą konstytutywną, bowiem wymusza wszystkie inne własności farby, które ze względu na barwność są dobrane i skomponowane. Wszystko w farbie służy jakości barwnej. Do zmiennej zawartości idei danej farby należy to, że może ona istnieć realnie, i to w wielu plamach, a także możliwość jej istnienia w jakimś momencie i miejscu.

W zawartości idei farby konkretyzuje się jakość barwna, którą możemy wydobyć i przenieść do zawartości idei danej barwy, na przykład do zawartości idei czerwieni danego odcienia. Dotarcie do idei „czerwieni w ogóle” wymaga kolejnego przechodzenia od idei szczegółowych do bardziej ogólnych. Do zawartości idei danej barwy, oprócz idealnej konkretyzacji czystej jakości barwnej, należy jeszcze energia tej jakości i swoiste napięcie, domagające się niejako swego dopełnienia. W ten sposób idealne konkretyzacje jakości prostych wiążą się ze sobą w trójelementową strukturę, którą uzupełniają na wyższym pięttrze konkretyzacje podstawowych mieszanek. Energia barwy nie jest wpływem danej barwy na widza (tym zajmuje się psychologia barwy), chodzi tu raczej o immanentną barwie moc, której konkretyzacja wchodzi w zawartość idei. Barwa i jej energia są nierozdzielny stopem, nie można bowiem oddzielić jednej od drugiej. Nie ma energii barwy bez barwy, nie ma też barwy bez energii, stąd energia barwy jest stałą zawartością jej idei i nie może zostać uzmienniona.

Pewne jakości idealne w zawartości rodziny idei barw związane są ze sobą stosunkiem dopełniania. Są one idealnym regulatorem harmonii barwnych powstałych z połączenia odpowiednich indywidualnych jakości barwnych farb malarskich. Są one jednak tylko regulatorem, bowiem harmonia jest uwarunkowana z drugiej strony danym naocznie działaniem jakości barwnych na siebie wzajem i jako taka podlega osądowi oka malarza. W przypadku

harmonii barw dopełniających łatwo zilustrować zależność farba – idea. Jeśli bowiem zieleń Veronesego położona obok kraplaku tworzy z nim harmonię, to jest ona z jednej strony uwarunkowana działaniem jakości barwnych tych farb na siebie, a z drugiej oparta jest o związek dopełniania w zawartości rodziny idei. Jeżeli dla oka para ta zasadniczo sobie wystarcza, a barwy ją tworzące stanowią zamkniętą w sobie jedność, której elementy potęgują wzajemnie działanie, to w zawartości rodziny idei owa para jakości dopełnia się i przeciwstawia, a także znajduje się w węzłowych punktach tej rodziny. Takich „węzłowych punktów” nie ma poza rodziną idei. Wydaje się, że Ingarden nie przewidywał możliwości, jakie wnieść może jego własna teoria idei do wyjaśnienia harmonii barw, które nazwał „akordami”. Oto, co pisze na ten temat:

Zjawiskiem donioślejszym, ale bardzo trudno dającym się ująć pojęciowo, jest tzw. „akord barw” (dwu lub więcej plam w obrębie jednej płaszczyzny ułożonych). [...] Jak się zdaje, zarysowuje się możliwość określonej jakości akordu z chwilą, gdy dana jest jedna z barw, i to zarysowanie się wyznacza pozostałe, początkowo nie zrealizowane jakości barw stanowiących inne człony akordu, lecz jak się *in concreto* dokonuje ich wykrycie, tego na razie nie wiemy. Tu pierwotna intuicja artysty jest dotychczas ostatecznym czynnikiem ich wyłazeczności⁶⁷.

Wgląd w zawartość rodziny idei, o której była mowa, pozwala dostrzec tylko ogólny schemat możliwych harmonii czy akordów, a także ogólny schemat wartości. Prawidłowości w rodzinie idei (na przykład dopełniania) nie gwarantują ani harmonijności, ani wartościowości połączenia dwóch barw w obrazie, nie stanowią więc przepisu, którego zastosowanie zapewniałoby wystąpienie akordów barwnych w obrazie tak, że byłoby z góry wiadomo, iż będą one trafne.

Nie gwarantują tym samym zaistnienia dzieła sztuki...

Zawartość rodziny idei barw i jej wewnętrzne związki nie są takim kanonem, z którym zgodność gwarantowałaby wartość obrazu. Są natomiast kanonem o tyle, o ile pozwalają przewidywać pewne harmonie (akordy) barwne w obrazie, a także o ile uniemożliwiają dowolne operowanie barwami w obrazie. Rodzina idei co najwyżej podpowiada, podsuwa rozwiązania, jednak wgląd w jej zawartość nie zastąpi bezpośredniej intuicji malarskiej. Poucza o tym mechaniczne stosowanie połączeń barw, które wedle przewidywań powziętych na podstawie schematów w zawartości rodziny idei powinny być w obrazie

⁶⁷ R. Ingarden, *O tak zwanym malarstwie abstrakcyjnym*, op. cit., s. 203.

harmoniami, a jakże często nie są. Myślę więc, za Ingardenem, że barwna kompozycja obrazu zależy ostatecznie od malarza, z tym uzupełnieniem, iż kieruje się on jakoś tym, co „widzi” w zawartości rodziny idei barw, ewentualnie kontroluje tę kompozycję *ex post* w oparciu o zawartość tej rodziny.

Uświadomienie sobie możliwości tak wielopłaszczyznowego spojrzenia na obraz otwiera przed malarzem jakieś nowe perspektywy?

Być może owocne dla malarza byłoby przemyślenie następującej sprawy. W rozprawie *O tak zwanym malarstwie abstrakcyjnym* mowa jest o uchwytowaniu w „wyobraźniowej intuicji” samej jakości akordu barw, zanim jakości barw podbudowujące ten akord zostały w obrazie zrealizowane⁶⁸. Intuicja ta pozwala przeczuć elementy obrazu jeszcze przed jego namalowaniem. Ta intuicja całości ulega korekturom podczas malowania. Decyzje malarskie powzięte na jej podstawie mogą potwierdzić zawarte w niej przewidywania lub im zaprzeczyć. Intuicję tę znajduję w wyobraźni.

Rozszerzeniem intuicji samej jakości akordu barw byłaby intuicja całości obrazu w pełnej polifonii struktury formalnej, wartości i sensów obrazu. Byłaby ona jedynie przeczuciem takiej pełni, zdolnym jednakże kierować pracą malarską zarówno mobilizując artystę do pracy, jak i korygując jego poczynania w jej trakcie.

Wielkim tematem medytacji malarskiej, i to zarówno z pędzlem w ręku, przy płótnie, jak i podczas rozmyślań nad obrazem, są prawa współwystępowania, względnie wykluczania się, wartości w obrazie, których Ingarden szerzej nie omawia, sygnalizując jedynie problem i dostarczając materiał do jego przemyślenia między innymi w rozprawie *Zagadnienie systemu jakości estetycznie doniosłych*. Eksperymentując w wyobraźni i przed płótnem, badać można, które z wymienionych jakości mogą z sobą współwystępować, które współwystępować muszą, które zaś wykluczają się wzajem. Są to problemy konkretne i pojawiające się w każdej pracy artystycznej, a więc i malarskiej. W każdej chwili przecież decydujemy, co nam wolno wprowadzić do obrazu, a czego nie wolno. Nawet czysta ekspresja, sięgająca spontanicznie w najbardziej ukryte strefy wnętrza malarza i wydobywająca je na zewnątrz w jakimś akcie pierwotnej erupcji, jest wolna jedynie na wstępie, potem już trzeba postępować konsekwentnie, aby utrzymać ów pierwotny, spontaniczny charakter obrazu, aby nie popaść w drobiazgowość, w studiowanie szczegółów. Spontaniczny, konwulsyjny gest egzystencjalny Pollocka musi być kontynuowany,

⁶⁸ Ibidem, s. 204.

nie może nagle przejść w kombinatorykę Mondriana, nie może się zmienić w konstruktywizm. Malarstwo „dzikie” musi być konsekwentnie „dzikie”. Sięgając po zespoły „dzikich” wartości odcina się *eo ipso* od wartości harmonii, ładu itp. Mówiąc obrazowo, malarz przystępuje do pracy, chwytając jakby koniec ogromnej tkaniny, której istnienie zaledwie przeczuwa, widząc jedynie niewielki narożnik. Dalszy wysiłek polega jakby na konsekwentnym wydobywaniu tkaniny na światło dzienne. Może się zdarzyć, że po drodze napotka róg innej tkaniny – od niego tylko zależy, czy porzuci pierwszą, czy też przy niej pozostanie.

Ostatnio podjęto próby łączenia różnych światów, różnych tkanin, w jednej płaszczyźnie obrazu, naruszając jedność obrazu i konsekwencję postępowania. Jednak nie całkowicie, bo łączenie takie ma jakąś metajedność naczelną i rządzi się także metakonsekwencją. Czy wolno postawę taką nazwać dekonstruktywną? Nie wiem. W każdym razie sprawa łączenia różnych konwencji jest palącą.

Ingarden może dać tu malarzowi wiele do myślenia, jeżeli ten zechce wniknąć – podobnie jak w przypadku harmonii barw – w idealne prawa łączenia i wykluczania wartości i utrzymywać na nich nieustannie duchowe spojrzenie.

W rozprawie Zagadnienie systemu jakości estetycznie doniosłych Ingarden idzie jeszcze dalej w swoich rozważaniach.

W tej rozprawie rysuje się pokrewny temat medytacji. Ingarden pisze mianowicie o wysokości (względnie niskości) wartości⁶⁹, w czym kryje się również sprawa ich hierarchizacji. Hierarchizacji czy hierarchii wartości Ingarden *explicitie* nie rozważa, niemniej problem istnieje i pojawia się stale w praktyce malarskiej. Ma z nim do czynienia także krytyk, który przecież wartościuje, ocenia i hierarchizuje: jakaś praca jest dlań lepsza, inna gorsza, jedna bardzo dobra, druga kiepska... Oczywiście malarz nie stawia tej sprawy jawnie, niemniej jej istnienie odsłania różne odmiany redukcjonizmu w sztuce, tam gdzie artysta powstrzymuje się nawet przed próbą zrealizowania jakichkolwiek wartości, nie będąc pewnym ich istnienia. Otóż medytacja nad doborem jakości wartościowych czy ich ewentualną hierarchią chroni umysł malarza przed pochopnym uleganiem pokusie redukcjonizmu, ukazując mu możliwość dążenia do wartości najwyższych, jakby do przeciwstawienia sztuce minimalnej sztuki – by tak rzec – maksymalnej. Ponadto, rozmyślanie takie

⁶⁹ Idem, *Zagadnienie systemu jakości estetycznie doniosłych*, [w:] idem, *Studia z estetyki*, t. 3, op. cit., s. 288.

strzeże przed zawieszeniem owych wartości w próżni, jak to często bywało i bywa w malarstwie, które chce mówić o wielkich sprawach, zapominając jednocześnie o wartościach podstawowych.

Ingarden po prostu pozwala nam zdać sobie sprawę z istnienia otwartej, potencjalnej pełni możliwości malarskich. Nie prowadzi to bynajmniej do indyferentyzmu: można tak, ale można inaczej. Myślę, że otwarcie takiego pola możliwości jest najważniejszą ofertą Ingardena dla malarza.

Aby rozumieć obraz, nie należy też lekceważyć rozważań drugiej części *Sporu o istnienie świata*, czyli ontologii formalnej: wyróżnienia i opisanie różnych pojęć formy, opisu formy idei, formy stosunku, problematyki całości i części i ich stosunków. To, co jest w obrazie, jest albo jego częścią, albo momentem⁷⁰. Poza kwestią stosunku w związku z problematyką barwy spraw tych nie będę podejmował.

Przed laty Walter Biemel powiedział mi, że jego zdaniem Ingarden wiąże jakości wartościowe z obrazem tak, jakby je nań naklejał, i że mówienie o wartościach w sztuce jest dziedzictwem neokantyzmu i dziś nie ma już sensu.

Jak rozumieć taką opinię?

Zdaniem Biemla wartościowanie zawęża, zamyka obraz w wąsko pojętej szufladzie. Powiedzieć o obrazie, że jest piękny, to represjonować to, co jest przez piękno wykluczone. Nowsza filozofia – idąc za Heideggerem, a także za Nietzsche – między innymi także tak zwana dekonstrukcja, jest wartościowaniu niechętna. Mówi się, że orzekanie jakości wartościowych i wartości o dziele sztuki ogranicza je, zawęża jego działanie. Sztuka jest czymś więcej niż wartość artystyczna czy estetyczna. Wartościowanie pozbawia sztukę „wszelkiej godności”, uprzedmiotawia, subiektywizuje, nie pozwala dziełu być dziełem. Wszak powiedzieć, że pejzaż *Zawale* namalowany przez Adama Chmielowskiego jest tak a tak wartościowy, to zamknąć go w martwych kategoriach, które obraz ten przekracza. Powiedzenie, że *Zawale* jest metafizyczne, to poniżenie *Zawala*. Dzieło sztuki przekracza wartościowanie.

⁷⁰ Część to coś, co można efektywnie wydzielić z całości. Na przykład wyjąć część maszyny celem naprawy. Moment zaś to coś, co można w jakiejś całości wyróżnić, jednak nie można go z niej wydzielić. Na przykład barwę jabłka można wyróżnić, nie można jej jednak od jabłka oddzielić. Wydaje się przy tym, że obraz malarski nie ma części, które można zeń wydzielić. Jabłko w martwej naturze Cezanne’a można wyróżnić, ale nie można go „wyjąć”, nie naruszając obrazu. Naturalnie wyjęcie części z maszyny narusza jej integralność, jednak inaczej niż „wyjęcie” jabłka z martwej natury.

Broniąc wartościowania, posłużę się metaforą światła: światło może oświetlać i przeświećlać. Oświetla przedmiot, a przeświećla witraż lub wodę w szklanym naczyniu. Oświetlenie wydobywa, wyróżnia pewne partie przedmiotu, pewne jego strony, inne pozostawiając w cieniu, usuwając poza centrum, na margines, a wreszcie je eliminując. Liczy się to, co oświetlone, to, co nieoświetlone – nie. Jeżeli powiemy, że wartość oświetla dzieło, wówczas pojmujemy ją restryktywnie. Takie wartościowanie rzeczywiście poniża dzieło, sprowadza je, redukuje do wartości. Pewne miejsca dzieła, pewne jego partie są przez wartość niejako punktowo oświetlone, inne pozostają w cieniu. Wydaje się, że dzieło sprowadza się do partii oświetlonych. Partie te spychają na margines wszystko, co nieoświetlone. Represjonuje się i nawet odrzuca te części i momenty dzieła, które pozostają poza kręgiem światła rzuconego na dzieło przez wartość, która je oświetla. W przypadku, gdy związek wartości z dziełem pojmujemy jako przeświećlanie, czyli że wartość przesycą sobą dzieło, ogarnia je, przepromienia, wówczas wartościowanie nie będzie już oświetlaniem punktową latarką danego dzieła, ale wydobywaniem niuansów widocznego w nim światła, dostrzeganiem i różnicowaniem gry światła wartości promieniujących z dzieła, przez dzieło. Wartościowanie jest próbą nazywania tych aspektów ogarniającego dzieło światła, które się w dziele załamują, bynajmniej go nie wyczerpując. Słowo ma doprowadzić do zobaczenia wartości w dziele. Nie wolno go pojmować restrykcyjnie, lecz raczej ogarniająco. Powiedzieć na przykład o obrazie, że jest piękny, to nie to samo, co powiedzieć, że jest prostokątny.

Ingardenowi – tak myślę – bliższe byłoby pojmowanie związku wartości z obrazem na sposób taki, w jaki światło przenika, przeświećla naczynie z wodą. Symetria, harmonia, otwartość, niepełność, dysharmonia, piękno wreszcie przenikają cały obraz, przesycają go. Odmienny sposób pojawiania się tych wartości w różnych obrazach tłumaczy się tym, że obraz niejako modalizuje światło wartości, które go przenika, załamuje je, różnicując tym samym.

Słowa Biemla świadczą chyba o niezrozumieniu wagi sądów estetycznych, może zbyt pośpiesznie i lekko dziś wypowiedzianych. Z punktu widzenia filozofii mówienie o pięknie jest rzeczą trudną (mówi tak Platon w dialogu Hippiasz Większy). A gdybym powiedziała, że mówienie o jakimś obrazie, iż jest piękny, poniża piękno samo?

Zgodziłbym się z tym powiedzeniem, jeżeli piękno obrazu jest sprowadzaniem piękna samego do piękna obrazu; nie zgodziłbym się, jeżeli piękno obrazu partycypuje w pięknie samym, czyli w nim uczestniczy.



Paweł Taranczewski, *Dachy Krakowa*, 2005, olej na płótnie, 160 × 200 cm.
W zbiorach prywatnych



Paweł Taranczewski, *Dom*, 2004, olej na płótnie, 100 × 130 cm.
W zbiorach prywatnych



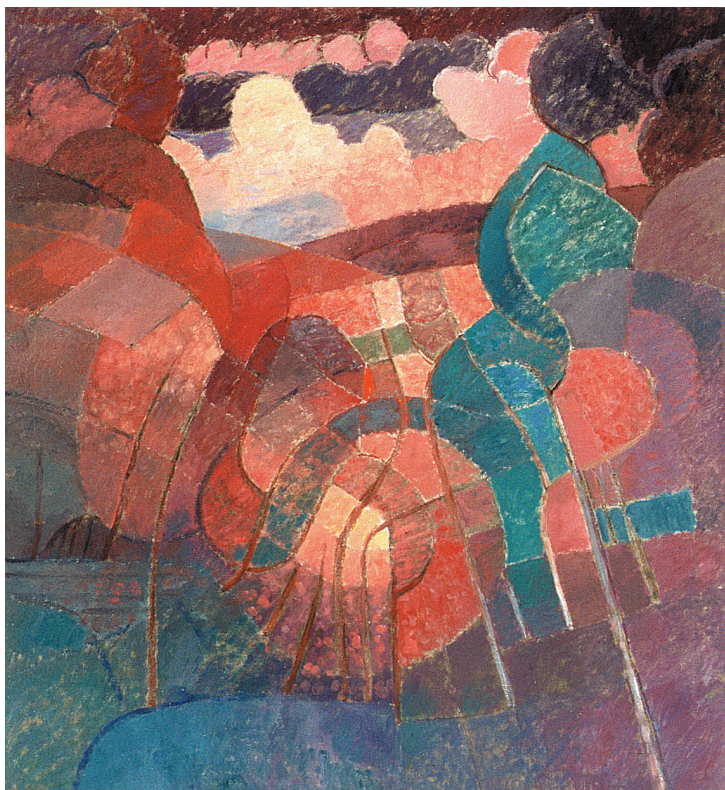
Paweł Taranczewski, *Draperia 3*, 1994, olej na płótnie, 150 × 120 cm.
W zbiorach prywatnych



Paweł Taranczewski, *Martwa natura z owocami*, lata 60., olej na płótnie, 80 × 60 cm.
W zbiorach prywatnych



Paweł Taranczewski, *Odessa*, lata 60., olej na płótnie, 80 × 100 cm.
W zbiorach prywatnych



Paweł Taranczewski, *Paryż*, ok. 1995, olej na płótnie, 130 × 120 cm.
W zbiorach prywatnych

ROZDZIAŁ III

Kilka słów o rozumieniu

W tradycyjnych koncepcjach sztuki oraz teoriach filozoficznych bardzo ważne jest pojęcie rozumienia. Można się dziwić, że to właśnie współczesna sztuka nazywana jest niekiedy „sztuką intelektualnie zaangażowaną”. Takie jej pojmowanie było przecież ważne zawsze. Nie ograniczamy się do rozumienia tego pojęcia wyłącznie w granicach hermeneutyki, gdyż jest ono kategorią ogólną. Chodzi o ogólny pogląd, jakoby rozumienie stało u podstaw wszelkiego piękna i sztuki. W dużym stopniu odróżnia to sztukę wysoką od popularnej, choćby nawet mocno promowanej, w której do głosu dochodzą doświadczenie zmysłowe i prosty komunikat, który tak naprawdę nie wymaga rozumienia w sensie filozoficznym, a jej celem – i nic w tym złego – pozostaje rozrywka.

Rozumienie to sprawa przede wszystkim hermeneutyki. Nie wolno pominąć monumentalnej rozprawy Hansa-Georga Gadamera. Rozwinięta przez Erwina Panofsky’ego ikonografia i ikonologia zajmowała się rozumieniem znaczeń w obrazach, jednak o rozumieniu dowiedziałem się najwięcej od Danuty Gierulanki – o której dziś wie się tyle, że tłumaczyła na polski *Idee czystej fenomenologii* Husserla, rozprawę doktorską Edyty Stein *O zagadnieniu wczucia* oraz niemieckojęzyczne dzieła Romana Ingardena, które także przygotowywała do wydania. Jej znakomita rozprawa *Zagadnienie swoistości poznania matematycznego*⁷¹ jest dziś mało znana. Tytuł utrudnia poszukiwanie w książce

⁷¹ D. Gierulanka, *Zagadnienie swoistości poznania matematycznego*, Warszawa 1962.

analizy rozumienia, a jest ta analiza niezwykle interesująca. Gierulanka bada trzy strony czy modusy rozumienia: rozumienie sensu, struktury całości i roli poszczególnych elementów wewnątrz tej całości. Krótko – rozważa rozumienie sensu, struktury i roli.

Przybliżmy w takim razie jej rozważania na temat rozumienia. Mogą one być dla nas inspirujące.

Widzę obraz, na którym jedna z przedstawionych postaci siedzi, przed nią zaś klęczy druga. Wnoszę więc, że osoba siedząca pod jakimś względem przewyższa klęczącą. Aby zinterpretować jako króla osobę, przed którą klęczy człowiek w zbroi, muszę spełnić akt rozumienia. Aby rozpoznać, że postać nie jest królem krasnoludków, tylko portretem władcy – Zygmunta Starego w *Hołdzie pruskim* Jana Matejki, muszę coś wiedzieć i o krasnoludkach, i o historii Polski. *Notabene*, aby uznać widziany przedmiot za obraz, też muszę dysponować pewną wiedzą, muszę go umieścić w horyzoncie dzieł sztuki.

Jeżeli widzę coś i interpretuję to jako kamień, otoczek z Dunajca, rozpoznałem już, że nie jest to atrapa, która wygląda jak kamień, ale nim nie jest. Aby zinterpretować kamień jako dzieło sztuki, muszę uwzględnić kontekst, miejsce, gdzie kamień jest mi dany. Jeżeli dany mi jest w muzeum geologicznym, jest eksponatem, przykładem tatrzańskiego granitu; jeżeli dany jest w muzeum archeologicznym, jest eksponatem, narzędziem kamiennym. Jeśli jednak ktoś znajdzie taki kamień na brzegu Dunajca, podniesie go, zaniesie do galerii wystawiającej rzeźbę w kamieniu i odpowiednio wyeksponuje, wówczas interpretuję kamień jako eksponat – dzieło sztuki. Jego znaczenie i wartość pozostawiam tu na boku. Kamień pozwala się interpretować różnorako, jednak nie dowolnie. Trudno byłoby mi uznać go za konia lub lokomotywę. Wyeksponowanie w galerii raczej uniemożliwia stwierdzenie, że znalazł się on w niej przypadkowo, chociaż sposób eksponowania może być taki, że uniemożliwia jednoznaczne rozpoznanie sensu kamienia w galerii, sens ten jest nierozstrzygalny ostatecznie.

Wyniesienie Hołdu pruskiego z galerii nie narusza jego wartości i statusu dzieła sztuki. W ten sposób wracamy jednak do stwierdzenia, że to artysta decyduje o tym, co jest, a co nie jest dziełem sztuki. Ja się z tym twierdzeniem jednak nie mogę zgodzić...

Hołd pruski Jana Matejki dany jest od razu jako obraz – niezależnie od tego, czy wisi w galerii w Sukiennicach, czy leży częściowo zwinięty w piwnicy, czy też stoi oparty o ścianę jakiegoś magazynu.

Patrząc wiem, że patrzę na obraz, znając historię polskiego malarstwa wiem także, że jest to obraz namalowany przez Jana Matejkę i że przedstawia hołd pruski. Konstatacje te wymagają z pewnością stosunkowo szerokiego przedrozumienia, którym nie będę się teraz zajmował. Patrzę więc na *Hołd pruski*. Ów hołd sprzed wieków jest tematem historycznym i literackim obrazu, a także nazwą, tytułem.

Stojąc przed *Hołdem pruskim* stwierdzam, że postaci na pierwszym planie powinny być namalowane całe, że ich „obcięcie” skraca perspektywę i powoduje „walenie” się na mnie centralnej sceny i „wypadanie” z obrazu pierwszego planu. Widzę, czego domaga się obraz – dodania u dołu co najmniej tyle samo płótna, ile zajmuje kompozycja. Rozbudowanie planu pierwszego odsunęłoby całą scenę w głąb przestrzeni przedstawionej, monumentalizując ją jednocześnie. Oko obserwatora – pozostając na wysokości stopnia, na którym klęczy książę elektor Albrecht Hohenzollern – byłoby wprowadzone w obraz, omiatając spojrzeniem kłębiący się u stóp podestu tłum. To wszystko nie jest mi jednak dane bezpośrednio, choć jest mi dane *n a o c z n i e*, w *w y o b r a ż n i*.

To, że patrzę na obraz, jest już wynikiem rozumienia. Identyfikując postać na tronie z diademem (Czapką Monomacha, koroną?) na głowie, postulując rozszerzenie pierwszego planu, spełniam akty rozumienia *sensu* przedstawionej postaci i przedmiotu na jej głowie, struktury kompozycyjnej obrazu i roli elementów kompozycji w jej całości. To wszystko wydaje się pozostawać w zgodzie z tym, co pisze Gierulanka:

Rozumienie to poznawcze ujmowanie czegoś w sposób istotnie pośredni. Rozgrywa się ono, gdy 1. jest nam bezpośrednio dane coś takiego, co nas wyprowadza poznawczo poza siebie samo, wskazuje na coś innego, odnosi się doń czy je sugeruje lub każe się poprzez siebie jeszcze czegoś doszukiwać, i gdy 2. idąc za tymi wskazaniem czy sugestiami, odkrywamy coś nowego w stosunku do tego, co było *explicite* bezpośrednio dane. Wtedy poprzez to, co bezpośrednio dane, ujmujemy poznawczo coś, co leży poza nim, coś takiego, co pozostaje wprawdzie w obrębie własnego bytu tego, co bezpośrednio dane, ale zarazem jest w stosunku do niego o tyle nowe, iż nie było w nim dane *explicite*, w pełni naoczności, lecz tylko jakoś się zarysowywało i wymagało wydobycia na jaw za jego pośrednictwem i na jego tle⁷².

To, co ma być rozumiane, a potem to, co się zrozumiało, jest dane naocznie. Mamy więc *n a o c z n o ś ć*:

- a) *s p o s t r z e ż e n i o w ą*,
- b) *w y o b r a ż e n i o w ą* (poszerzony plan pierwszy *Hołdu* mam dany w wyobraźni, jednak potrzebę jego rozumiem, rozumiejąc kompozycję całości),

⁷² Ibidem, s. 61.

- c) intelektualną, intuicję rozumową w sensie Kartezjusza,
- d) tego, do czego się w rozumieniu zdobywa dostęp.

W rozumieniu więc coś się przede mną odsłania, coś, co przedtem było skryte. Pobrzmiewa tu wprowadzie nuta heideggerowska, aczkolwiek podobne tezy formułował Roman Ingarden (wiem o tym od Władysława Stróżewskiego), tak więc myśl Gierulanki związana jest jednak z Ingardenem, nie z Heideggerem. Wyróżnia ona trzy odmiany rozumienia, o których wspomniałem wyżej. Piszę:

Odróżniam trzy odmiany rozumienia, jakby trzy kierunki, w których może ono iść – zależnie od sytuacji i od rodzaju tego, co jest bezpośrednio dane, a także od formalnego typu związku pomiędzy tym, co dane bezpośrednio, a tym, co poprzez nie poznawczo ujęte, czyli zrozumiane. Są to następujące odmiany: (1) rozumienie sensu, czyli intencji albo znaczenia tego, co dane; (2) rozumienie struktury pewnej całości budowanej przez konstytutywne momenty dane w sytuacji wyjściowej; (3) rozumienie roli (charakteru), jaką to, co dane, odgrywa w pewnej szerszej całości, w kontekście czy konsytuacji⁷³.

O tym, że *Hold pruski* jest dziełem sztuki malarskiej, decyduje jego artystyczna wartość. Myślę, że otoczek jest przez artystę wybierany ze względu na jego własności artystycznie doniosłe, choć trudniej to zauważyć na pierwszy rzut oka.

Każda z tych trzech odmian rozumienia z powodzeniem może być zastosowana do analizy dzieła sztuki. Może nam to dać jednak bardzo różne konsekwencje dotyczące pojmowania (rozumienia!) sensu i istoty dzieła sztuki. Spróbujemy przeanalizować kolejno te sposoby rozumienia. Jak opisać rozumienie sensu?

Bezpośrednio dany jest pierwszy człon relacji oraz sama relacja, która jest znana. W *Holdzie pruskim* Matejki na pierwszym planie po prawej rycerz w hełmie z piórami na czarnym rumaku trzyma w ręku przedmiot, dana jest też relacja znaczenia tego przedmiotu. Wiemy, że on znaczy, bo cały obraz jest tak namalowany przez Matejkę, że pozwala, a nawet każe pytać o znaczenie przedstawionych przedmiotów. Rozumieniu zadane jest to, co ów przedmiot znaczy. Otóż przedmiot w ręku rycerza to buzdygan, oznaczający władzę wyższego dowódcy. Ktoś powie, że przedmiot najpierw trzeba zinterpretować jako buzdygan, a potem zrozumieć jego sens, to jest władza wojskowa. Jednak buzdygan i władza to sensy nierozdzielne. Docieramy do nich, znając kontekst.

⁷³ D. Gierulanka, op. cit., s. 61–62.

W przypadku drugiego wyróżnionego przez Gierulankę znaczenia pojęcia rozumienia, rozumienia struktury, przykładem może być uchwycenie związku baranka i Ukrzyżowanego lub Jana Chrzciciela i Ukrzyżowanego w scenie Ukrzyżowania w retabulum Grünewalda z Isenheim. Rozumieniem struktury będzie uświadomienie sobie związków barw w scenie Ukrzyżowania. Człony relacji są dane, relacja jest rozumieniu zadana.

A rozumienie roli?

Gierulanka pisze, że „dane jest bezpośrednio coś, co sugeruje pewien ogólny typ relacji, w jakiej mogłoby ono jako pierwszy jej człon pozostawać z czymś innym, co stanowiłoby dlań szerszy kontekst czy, ogólniej, konsytuację”⁷⁴. Na przykład na obrazie dane są dwa przedmioty, których współdanie na tym właśnie obrazie, w takiej sytuacji i w określony sposób każe pytać o ich wzajemny stosunek. W ołtarzu Grünewalda z Isenheim w scenie narodzenia Najświętszej Marii Pannie towarzyszy kwitnący krzak róży. Obecność w tej scenie róży obok postaci Najświętszej Marii Panny każe pytać o związek między nimi i przypuszczać, że róża wydobywa jakieś znaczenie Marii, a Maria – róży. Pomocne okazuje się wezwanie litanii: *rosa mystica – ora pro nobis*. Róża pełni funkcję wyjaśniania, eksplikowania sensu postaci Najświętszej Marii Panny. Gierulanka pisze dalej:

Jeżeli prócz tych danych bezpośrednich [NPMaria] rozporządzamy znajomością pewnych możliwych szerszych kontekstów (wezwania litanii) [...], które nie są wprawdzie aktualnie naocznie dane, lecz występują tylko jakby w tle, jako zasób wiedzy na razie nie zaktualizowanej, to pod wpływem naocznych danych aktualnych może się dokonać zaktualizowanie jednego odpowiedniego kontekstu. Przy tym równocześnie owa relacja ogólna (rola róży) konkretyzuje się w postaci wyznaczonej przez ten właśnie kontekst relacji, tak iż poznajemy nadrzędną całość. W niej to dane coś [NPMaria] nabiera charakteru członu powiązanego szczegółowo określoną relacją z określonym szerszym kontekstem. Równocześnie wzbogaca się także nasza znajomość owego przedtem może powierzchownie znanego kontekstu, przynajmniej co do jego części (róży) i jej roli w nim⁷⁵.

Splata się to naturalnie z rozumieniem sensu – i róży, i Marii. Przede wszystkim zachęca nas do takiego odczytania kontekst. Róża rośnie w ogrodzie otoczonym murem, którego drzwi są zamknięte: jest to *hortus conclusus*, symbol *virginalis conceptus* Najświętszej Marii Panny. Róża w tym ogrodzie to *Rosa*

⁷⁴ Ibidem, s. 63.

⁷⁵ Ibidem.

Mystica, którym to imieniem wzywamy Najświętszą Marię Pannę, odmawiając litanię loretańską. Znaczenie wezwania analizuje interesująco ks. Józef Kutnik. Przytaczam jego tekst:

Dotychczasowe inwokacje drugiego, „historiozoficznego” wątku Litanii [*Vas insigne devotionis*] (przypominam: wążek pierwszy, „dogmatyczny”; wążek drugi, „historiozoficzny”; wążek trzeci, „eschatologiczny”) – z wyjątkiem wezwania „Przyczyno naszej radości” – brały podstawę do metafory z dziedziny rzemiosła artystycznego. Dalsza ich część bierze się z dziedziny budownictwa: wieża, dom, arka, brama. Między tymi dwiema grupami, na ich styku, stoi osamotniona pozornie inwokacja z odmienną podstawą metafory: róża. Czy jest rzeczywiście osamotniona? Czy zakłóca ciąg metaforycznej asocjacji? Przeciwnie. Właśnie łączy obie grupy wezwań. Z jednej strony dlatego, że róża jest także artystycznym wytworem sztuki ogrodniczej, uprawianej w starożytności, średniowieczu i czasach nowożytnych, z drugiej – że szczepione róże uszlachetniają niejako przestrzeń mieszkalną człowieka, jego środowisko życiowe. Co więcej: wezwanie to wiąże się bezpośrednio z inwokacjami poprzedzającymi: „naczynie”. Różę wkłada się do naczynia – wazonu, które ją należyście eksponuje. W ten sposób metafora róży spaja kompozycyjnie wezwania poprzedzające z następującymi. Jest to psychologiczna motywacja kompozycyjna na zasadzie kojarzenia wyobrażeń. Właściwą analizę tego wezwania powinna poprzedzić dygresja z zakresu historii kultury, która pomoże w jego należyтым zrozumieniu.

Cywilizacje pogańskie rzuciły cień na różę – i w ogóle na kwiaty. Róża była mianowicie jednym z głównych gatunków kwiatów sprofanowanych w kulcie i orgiach seksualnych. Wieńcami z róż ozdabiano bożki i ich czcicieli. Na osławionych ucztach Nerona na biesiadników padał deszcz różany. Dlatego to starożytność chrześcijańska była wobec róż i innych kwiatów bardziej niż powściągliwa. Trzeba było wiele czasu i wysiłków Ojców Kościoła, aby z róży i w ogóle z kwiatów znikło piętno pogańskich wieków.

Zwrot nastąpił około roku 1100, kiedy to róża uzyskała powszechne prawo obywatelstwa w symbolice chrześcijańskiej mistyki. Powstała wówczas chrześcijańska legenda o róży, której zadaniem było wyparcie legend greckich i perskich. Oto krew Chrystusowa miała spłynąć na rosnący pod krzyżem mech, a on, skropiony Boską Krwią, przemienił się w czerwoną różę. Dopiero od tej chwili róża mogła stać się symbolem Matki Najświętszej; czerwona — symbolem jej siedmiu boleści, biała — Jej dziewictwa. Św. Bernard, gorliwy propagator kultu maryjnego i nowej mistyki, pierwszy nazwał Najświętszą Pannę Marię różą w przeciwieństwie do Ewy – ciernia. Wtedy to poczęła się rozwijać modlitwa różańca, uplecionej z róż-zdrowasiek. Kiedy zaś papież Grzegorz XII w roku 1573 ustanowił uroczystość Matki Bożej Różańcowej i zatwierdził odnośny formularz mszalny, symbol róży otrzymał sankcję liturgiczną. Wtedy mianowicie po raz pierwszy zastosowano tekst Księgi Mądrości Syracha w antyfonie na ofiarowanie: „Rozkwitłam jak róża rosnąca nad strumieniem wody” (Ekl. 39, 17). W owym czasie zresztą Litania Loretańska miała już od dawna inwokację *Rosa mystica* – „Różo mistyczna”, która się w niej znalazła pod wpływem mistyki św. Bernarda i pobożnych praktyk św. Dominika.

Łacińskie słowo *rosa* oznacza w sensie jednostkowym krzew różany i sam kwiat róży, w sensie zbiorowym – dużą ilość róż, wieniec z róż.

Najświętsza Panna Maria, krzew różany zaszczerpiony przez Boga, aby mógł wypościć obiecaną gałązkę, właśnie dzięki temu zaszczerpieniu i dzięki tej gałązce, która z niego wyrosła, zakwitła nowym, uszlachetnionym kwieciami. Jest to róża wyhodowana dla Bożego ogrodu [i w Bożym ogrodzie – *hortus conclusus*], dla królestwa Bożego. W połączeniu słów *Rosa mystica* przydawka *mystica* ma analogiczne znaczenie jak w połączeniu *Corpus Christi mysticum*, a więc tajemniczy, ukryty. Jezus w swej mowie pożegnalnej powiedział apostołom przypowieść o krzewie winnym, o jego latoroślach i o niebieskim ogrodniku (J 15, 1–8). Św. Paweł rozwinął potem naukę o mistycznym Ciele Chrystusa, o połączeniu głowy z członkami i członków między sobą, o wszczepieniu członków w to Ciało, o jego jedności i ustroju. Przez analogię winnego krzewu z obrazem róży i przez interpretacje nauki św. Pawła o Ciele Mistycznym wezwanie do Panny Marii jako Róży mistycznej przedstawia Ją jako matkę nowego Bożego plemienia w nowym Raju Wiecznego ogrodnika. Ogrodem, w którym rośnie ten krzew różany, jest Kościół Boży. Sam Bóg troszczy się o ten Ogród, o krzew winny i krzew różany w nim rosnący i dla ich ochrony wystawił wieżę strażniczą. Droga takiej wyobraźniowej asocjacji wezwanie to wiąże się bezpośrednio z następnymi, które za podstawę metafory mają wieżę (Wieżo Dawidowa — Wieżo z kości słoniowej)⁷⁶.

Jednak i to nie wyczerpuje sprawy. Georgij Gurdżijew⁷⁷ uważa, że obrócona o 180 stopni suknia Marii ma kształt płatków róży. Podstawę korony kwiatu zdaje się tworzyć mały Jezus, a zwłaszcza jego pieluszki. Suknia w lustrzanym odbiciu jeszcze bardziej przypomina koronę kwiatu róży.

Perspektywa rozumienia poprzez rolę, strukturę i sens wyraża współgranie ze sobą wielu stron dzieła sztuki. Z pewnością zachodzi tu ich niesprzeczność, jeśli nie komponowanie pełni rozumienia dzieła poprzez jedność wylaniającą się z wielości jego stron.

Interesujące są także interpretacje postaci towarzyszących Narodzeniu. Najświętsza Maria Panna siedzi przed niewielką kaplicą w stylu gotyckim. Kaplicę wypełniają aniołowie grający na instrumentach podobnych do tych, które możemy oglądać w muzeum św. Hildegardy w Bingen. Wśród aniołów są jednak postacie mroczne. Głowę jednej z nich zdobią pawie pióra – symbol pychy. Postać ta brana jest za wizerunek Lucyfera. Z kaplicy wychyla się promieniejąca niewiasta w płomienistej koronie, która – wedle wizji św. Brygidy Szwedzkiej – symbolizuje dziewictwo Najświętszej Marii Panny. Nie jest moim zamiarem

⁷⁶ Ks. J. Kutnik, *Litania loretańska*, Kraków 1981, s. 159.

⁷⁷ Georgij Iwanowicz Gurdżijew (1870–1949), ormiański teozof.

pełna interpretacja całego poliptyku, zresztą dokonali jej inni. Interesujące natomiast są drogi rozumienia tego obrazu. Warto sięgnąć w tym celu do zapomnianej pracy Danuty Gierulanki *O rozumieniu tekstu* – do części drugiej wspomnianej wyżej książki *Zagadnienie swoistości poznania matematycznego*⁷⁸ z 1962 roku. Autorka podaje w niej teorię rozumienia, która obejmuje tak nauki humanistyczne, empiryczne, jak i te posługujące się metodami matematycznymi oraz samą – tytułową – matematykę.

Rozumienie tekstu jest tradycyjnie łączone z hermeneutyką, na przykład wspomnianego wyżej Gadamera. Czy tu obraz ma zadziałać jak tekst? Ma być narracją?

Róża interesuje nas w obrazie Grünewalda dlatego, że – parafrazując Gierulankę – jest nam dana bezpośrednio tak, że wyprowadza nas poznawczo poza siebie, wskazuje na coś innego, odnosi się do tego czy to sugeruje, a nawet każe się poprzez siebie jeszcze czegoś doszukiwać. Idąc za tymi wskazaniem, sugestiami czy nawet nakazem – jak u Grünewalda – odkrywamy coś nowego w stosunku do tego, co jest explicite, bezpośrednio dane. Poprzez bezpośrednio w obrazie daną różę ujmujemy poznawczo coś, co leży poza nią, co pozostaje wprawdzie w obrębie sfery własnego bytu tego, co bezpośrednio dane, ale zarazem jest w stosunku do niego na tyle nowe, iż nie było w nim dane explicite, w pełni naoczności, lecz tylko jakoś się zarysowywało i wymagało wydobycia na jaw za pośrednictwem róży i na jej tle⁷⁹. Ściśle mówiąc, bezpośrednio dana jest jedynie realna róża. Aby była nam ona dana w obrazie, muszę już rozumieć sens czerwonej plamy, że jest to namalowana róża. Dzieje się tak na podstawie relacji mimesis. Plama „naśladuje” różę. Plama jest tak namalowana, że każe (a nie jedynie sugeruje, jak na przykład na niektórych płótnach Claude’a Moneta) widzieć w niej różę. Jednocześnie róża ta symbolizuje Najświętszą Marię Pannę, kwiat mistyki. Gierulanka nazwie to rozumieniem sensu. Dana jest róża i relacja bycia sensowną. Sam sens jednak nie jest dany. Dopiero poprzez różę zdobywam do niego dostęp

⁷⁸ Data ukazania się wyników badań prowadzonych od lat przez Gierulankę jest o tyle istotna, że sztandarowe dla tzw. zwrotu hermeneutycznego dzieło Hansa-Georga Gadamera *Wahrheit und Methode* ukazało się w 1960 roku, a w Polsce odkryto je znacznie później. Badania Gierulanki i ich wyniki są więc pionierskie. Mam na myśli objęcie rozumieniem nie tylko poznania naukowego – tak w humanistyce, jak i naukach matematycznych i zmatematyzowanych – ale i rozumiejącego bycia w świecie. Ów wątek egzystencjalny nie jest u Gierulanki wyraźny, jednak obecny i od *Sein und Zeit* Heideggera niezależny.

⁷⁹ D. Gierulanka, op. cit., s. 61 i n.

poznawczy i jest on czymś w stosunku do róży nowym, innym na przykład u Boznańskiej, innym w obrazie Grünewalda. Sens zadany rozumieniu zależy od miejsca, w którym znajduje się róża, w tym przypadku od obrazu, a także od sposobu namalowania, najszerszej – od stylu malarstwa. Róża u Boznańskiej nie ma i nie może mieć sensu *rosa mystica*. Takie jej zrozumienie byłoby nadinterpretacją.

Zależność sensu przedmiotu od stylu malarstwa niech zilustruje jeszcze jeden przykład. Weźmy dwa obrazy: *Małżeństwo Arnolfinich* van Eycka i *Krzeseł Gauguina* van Gogha. W obu namalowana jest płonąca świeca. U van Eycka – wedle Panofsky'ego – symbolizuje ona Bożą Opatrzność, świadka zawieranego małżeństwa, u van Gogha symbolizuje Gauguina, który opuścił Żółty Dom po ataku choroby gospodarza. Świeca symbolizuje obecność Gauguina, którego *in persona* już tu nie ma. Świeca w obrazie van Gogha nie może symbolizować Opatrzności Bożej, bo styl obrazu to wyklucza.

Podobnie różę na płótnie Boznańskiej rozumiemy inaczej niż różę w retabulum Grünewalda – ze względu na styl tych obrazów oraz kontekst przedmiotowy, w którym pozostają. Róża u Grünewalda rośnie w „zamkniętym ogrodzie”, obok Najświętszej Marii Panny trzymającej Dzieciątka Jezus. Interpretujemy zatem jej sens jako *rosa mystica*. Jest ona tym drugim – dołąd nam nieznanym – członem relacji „znaczenia”. Róża znaczy. Jednak zrozumienie tego, co ona znaczy, zakłada nie tylko zrozumienie sensu płamy czerwieni jako róży, ale i powiązanie jej z kontekstem i zrozumienie wskazanej przez malarza struktury. Tak ten rodzaj rozumienia nazywa Gierulanka. Grünewald namalował w scenie Narodzenia wiele przedmiotów, jednak nie z każdym róża pozostaje w relacji. Powiązana jest na pewno z miejscem, w którym rośnie, czyli z „zamkniętym ogrodem”, i Najświętszą Marią Panną. Dana jest więc róża, ogród i Najświętsza Maria Panna. Ich współdanie w takim obrazie, w tej sytuacji i w określony sposób skłania nas do poszukiwania relacji między nimi. Znajdąc sens „zamkniętego ogrodu” i „róży” oraz zinterpretowawszy postać niewiasty z dzieckiem na kolanach jako Najświętszą Marię Pannę z Jezusem, wiążemy je z sobą i uchwytujemy relację między nimi. Wtedy odsłania się naszemu poznaniu nadrzędna w stosunku do dwóch członów całość, pewne tych członów sprzężenie o określonym charakterze, w przypadku Grünewalda pewien fragment struktury znaczeniowej retabulum z Isenheim. W przypadku rozumienia struktury tym, co rozumiane, jest relacja między elementami sensu, która jednak może być prawidłowo ujęta dopiero wtedy, gdy zrozumiemy rolę Najświętszej Marii Panny i róży – a także „zamkniętego ogrodu”, w którym róża rośnie. Róża w scenie Narodzenia, przez samą swą obecność i przez to, że rośnie w „zamkniętym ogrodzie”, dana

jest w taki sposób, że „sugeruje pewien ogólny typ relacji, w jakiej mogłaby jako pierwszy człon pozostawać z ogrodem i NPMarią, które stanowiłyby jej szerszy kontekst czy, ogólniej, konsytuację”⁸⁰. Róża w tym miejscu jest jakby niezupełna. Nie tłumaczy się sama przez się tak, jak tłumaczy się w ogródku przed domem. Także cała scena sugeruje ten ogólny typ relacji.

Jest to typ relacji między częścią a całością czy pomiędzy momentem odgrywanym jakąś rolę w „kontekście” całości a tym „kontekstem”. [...] Jeżeli prócz tych danych rozporządzamy znajomością pewnych możliwych szerszych kontekstów, które nie są wprawdzie aktualnie naocznie dane, lecz występują tylko jakby w tle, jako zasób wiedzy na razie nie zaktualizowanej, to pod wpływem naocznych danych aktualnych może się dokonać zaktualizowanie jednego odpowiedniego [podkr. P. T.] kontekstu⁸¹.

Róża może, jak wiadomo, znaczyć co innego w kontekście gnozy różokrzyżowców, co innego w kontekście *Roman de la rose*, poematu zaczętego około 1235 roku przez Guillaume’a de Lorris i dokończonego przez Jeana de Meuna. Tu róża ma sens wyznaczony przez miłość dworską zwaną po niemiecku *Minne*. Sens róży w retabulum Grünewalda jest religijny. Wprawdzie owo dzieło bywa interpretowane w duchu gnozy, ale nie tu miejsce, by interpretację tę roztrząsać. Rola róży w związku z Najświętszą Marią Panną

[...] konkretyzuje się w postaci wyznaczonej przez [scenę Narodzenia] tak, iż poznajemy nadrzędną całość. W niej to [róża] nabiera charakteru członu powiązanego szczegółowo określoną relacją [wydobycia na jaw tego, co tkwi *in nuce* w osobie NPMarii] z szerszym kontekstem [sceny Narodzenia]. Równocześnie wzbogaca się także nasza znajomość [...] owego kontekstu⁸².

Obraz ten pokazuje, jak różne znaczenia pojęcia rozumienia przeplatają się ze sobą i wzajemnie warunkują. W hermeneutyce jest to rozumienie dynamiczne, pogłębiające się, przybliżające nas do prawdy.

Róża w retabulum z Isenheim ujawnia złożoność rozumienia, na które składają się różne wzajemnie warunkujące się akty, które Danuta Gierulanka opisała jako rozumienie sensu, struktury i roli. Przyjrzyjmy się im raz jeszcze. Istotą rozumienia jest przejście od tego, co *explicite* dane, do tego, co w rozumieniu się ujawnia. To, co *explicite* dane, staje się pośrednikiem (medium), przestaje być tematem spostrzeżenia i zmienia się w tło w stosunku do tego, co jest

⁸⁰ Ibidem, s. 63.

⁸¹ Ibidem.

⁸² Ibidem.

rozumiane czy – odpowiednio – zostało zrozumiane. To, co *explicite* dane, zawiera w sobie jakiś imperatyw, który nie pozwala nam przy tym czymś pozostać i każe się poprzez siebie jeszcze czegoś doszukiwać. Wspomniane już odmiany rozumienia to: (1) rozumienie sensu, intencji albo znaczenia tego, co *explicite* dane; (2) rozumienie struktury całości konstituowanej przez momenty *explicite* dane; (3) rozumienie roli (charakteru), jaką to, co *explicite* dane, odgrywa w szerszej całości, kontekście czy sytuacji.

A więc kierunek, w którym pójdę, starając się zrozumieć to, co *explicite* dane, zależy od: (a) sytuacji, w której coś jest *explicite* dane (realnie czy w dziele sztuki), (b) rodzaju tego, co jest *explicite* dane (twarz, rzecz, barwa, plama barwna na obrazie, przedmiot przedstawiony na obrazie), (c) formalnego typu związku, relacji (związek jest relacją) pomiędzy tym, co *explicite* dane, a tym, co zrozumiane (związek, relacja oznaczania czy znaczenia, relacja wyrażania...).

Z jednej strony mamy daną Najświętszą Marię Pannę, z drugiej – wezwania litanii loretańskiej. W wezwaniach tych Panna Maria niejako wychodzi z ukrycia i ukazuje swe wielorakie aspekty. Wezwania nierozpoznane są jej atrybutami, rozpoznane w litanii stają się aspektami. Każde wezwanie tematyzuje jeden z atrybutów i, czyniąc zeń aspekt, koncentruje się na nim. W litanii Najświętsza Maria Panna jest dana niejako poprzez te czterdzieści dwa aspekty, które ujawniają jej atrybuty. Inne atrybuty stają się aspektami w ikonach: Hodegetria, Oranta, Eleusa... I tu, i tam pozwalają one przyjrzeć się Jej i Ją rozumieć, aczkolwiek nigdy do końca. Róża wydobywa, ujawnia jeden z jej atrybutów i czyni zeń aspekt – nazwany *rosa mystica*. Ma on swe miejsce w litanii loretańskiej jako wezwanie. Najświętsza Maria Panna wchodzi z różą w relację. Ona i róża to nosiciele stosunku, którego wykładnikiem w Marii jest jej bycie mistycznym kwiatem, w róży zaś ten jej sens, który wskazuje na szczyt życia duchowego, jego pełny rozkwit. Wydaje się, że nie mamy tu do czynienia z metaforą: „Najświętsza Maria Panna jest jak róża”. Wezwanie *rosa mystica* jest raczej analogiczne do wezwania „ojcze” skierowanego do kapłana i zakonnika. Wezwanie zwraca się ku tej jego stronie, która zwrócona jest ku mnie – synowi owego ojca. Najświętsza Maria Panna nie jest jak róża, ona jest różą w jednym ze swych aspektów wyliczonych przez litanie. W scenie Narodzenia rozumiemy Marię poprzez różę i różę poprzez Marię. Kwiatem misterium Marii jest róża, misterium róży jest Maria. Róża ujawnia, że misterium Marii ostatecznie rozkwita różą i za nią się kryje. Maria ujawnia, że róża ma swoją tajemnicę, jest kwiatem mistycznym, jej poznanie skłania do medytacji i do kontemplacji *mysterium* – w tym przypadku *mysterium* Najświętszej Marii Panny. *Mysterium*, czyli coś, co

nigdy nie będzie poznane bezpośrednio, poznajemy niejako poprzez różę i tylko poprzez różę.

Między Najświętszą Marią Panną a różą zadzierzgnięta zostaje relacja, która jest swoistym przedmiotem wyższego rzędu nadbudowanym na osobie i kwiecie, w którym osoba i kwiat uczestniczą. Rozumienie rozwija się w obu kierunkach: dzięki róży rozumiem Marię, dzięki Marii rozumiem różę. Więż między nimi to rzeczzone misterium.

Rozumienie symbolu róży może ograniczać się do przestrzeni zamkniętego ogrodu (samego tego konkretnego przedstawienia), ale interpretacja tego symbolu może wykraczać – chyba słusznie – poza sam obraz. Z pewnością jest to czynność uzasadniona, ale ryzykowna dla prawdy o obrazie.

Istnieją inne jeszcze, płynące z ducha psychoanalizy, interpretacje róży występującej w sąsiedztwie Panny Marii z retabulum z Isenheim. Pozwalają one rozumieć Najświętszą Marię Pannę poprzez inne symbole znajdujące się w litanii loretańskiej. Są to na przykład *vas spirituale* czy *foederis arca*. W każdym jednak przypadku należy zrozumieć, jaki związek zachodzi między namalowanym przedmiotem (na przykład szklanym naczyniem z krystalicznie czystą wodą) a Najświętszą Marią Panną. Zrozumieć rolę, jaką ów przedmiot odgrywa w stosunku do Marii, i wreszcie sens, na który wskazuje czy do którego odsyła. Nie zamierzam, bo nie miejsce na to, interpretować retabulum z Isenheim. W języku polskim dostępne jest studium o Grünewaldzie i jego dziele autorstwa Wilhelma Fraengera⁸³. Problem hermeneutyczny ujawnia się w nim z całą mocą poprzez namalowane osoby i przedmioty, sposób ich namalowania i relacje, w których uczestniczą. Oto kilka przykładów. O ile wiem, nie wspomniano, że w retabulum Grünewald namalował trzy osoby boskie: Bóg Ojciec unosi się w chwale nad sceną Narodzenia, Duch Święty obecny jest w scenie Zwiastowania, Syn Boży wciela się w scenie Zwiastowania, rodzi w scenie Narodzenia, cierpi na krzyżu i zmartwychwstaje; przedstawiona jest więc tajemnica wcielenia Boga i tajemnica odkupienia człowieka. By to dostrzec, wystarczy zrozumieć strukturę obrazów.

Konieczność rozumienia ujawnia się naturalnie w całym obrazie, wskażę jednak raz jeszcze scenę Narodzenia, a w niej postać wychylającą się z niewielkiej gotyckiej świątyni, pełnej aniołów należących do różnych chórów (stwierdzenie to jest już rezultatem rozumienia!). Postać jest ukoronowana, a korona jej wygląda tak, jakby była złożona z języków ognia, z płomieni,

⁸³ W. Fraenger, *Matthias Grünewald*, tłum. K. Zalewska, Warszawa 1990.

jakby była płomienista czy ognista. Nie jest to korona królewska. Stwierdzenie to umożliwia sposób osadzenia korony na głowie postaci inaczej niż korony na głowach królów, bo z tyłu głowy, na potylicy, niby jakiś czepek. Głowa postaci otoczona jest kolistym nimbem żółtawym wewnątrz oraz czerwono-oranżowym na zewnątrz. Tuż nad postacią unoszą się dwa anioły, ewidentnie związane z nią kompozycyjnie. Anioły i postać tworzą jedność sensu kompozycyjnego i znaczeniowego. Oba anioły unoszą między sobą, ponad swymi głowami, koronę królewską; ponadto, prawy, ruchem takim, jakby chciał je ukazać, podtrzymuje berło monarsze, lewy wyciąga rozpostartą dłoń ku postaci, a ze wskazującego palca dłoni wytryskują ku niej dwa promienie światła: jaśniejszy i bledszy.

Do zadawania pytań zmusza podobieństwo postaci i Najświętszej Marii Panny, które widać dobrze po nałożeniu lustrzanego odbicia. Różnice rysów twarzy są minimalne. Podobieństwo to skłaniało badaczy, między innymi Wilhelma Fraengera, do stwierdzenia – za Taulerem – że postać wychylona ze świątynki to Najświętsza Maria Panna, myślę jednak, że ze względu na płomienistą koronę, różną od królewskiej, sens postaci w świątynce należy rozumieć jako Mądrość Bożą, która bywa utożsamiana z Najświętszą Marią Panną. Boska Sophia, czyli Najświętsza Maria Panna!

W naszym przypadku ważna jest nie tyle trafność interpretacji, ile to, że elementy przedstawione na obrazie są przedstawione tak, że zmuszają do szukania związków między nimi i pytania o ich sens⁸⁴.

⁸⁴ Ks. J. Kutnik, op. cit.; W. Fraenger, op. cit.

ROZDZIAŁ IV

Definicja a istota sztuki

Powracamy do zagadnienia definicji sztuki. Wydaje mi się, że nie tylko dlatego, iżbyśmy twierdzili, że definicję tę koniecznie trzeba znaleźć, ale by przypomnieć, że w sztuce, sztuce wysokiej, zarówno dawniej, jak i teraz, panują zasady. Pytając o zasady, możemy pytać też o definicję. Nie chcemy tu przywoływać zagadnień, które są już mocno wyeksploatowane przez filozofię, ale pragniemy sprawdzić, jakie intuicje zawarte są w książkach Władysława Stróżewskiego. Mam wrażenie, że Stróżewskiemu udaje się wyjść poza przyjętą we współczesnych dyskusjach alternatywę między definiowaniem a „bezprawiem” w sztuce. To próba wytyczenia drogi środka.

Owszem, czuję się przymuszony do stawiania tych pytań, bo chcę stanąć przed dziełem sztuki. Chcę także wiedzieć, kiedy przed nim stoję, a kiedy nie. Naturalnie obecność dzieła wyczuwam intuicyjnie, jednak sprawa nie jest tak prosta, nie jest bowiem dla mnie od razu jasne, czy na przykład wspańska panorama Tatr z Maruszyny jest dziełem sztuki, czy – choć imponująca i wzniosła – jednak nim nie jest. Poza tym nie każdy obraz jest dziełem sztuki i – ja przynajmniej – odczuwam potrzebę pytania o drogę do dzieła prowadzącą. Oto jak docieram do obrazu-dzieła sztuki, a najpierw do dzieła sztuki. Wszyscy zainteresowani sztuką są świadkami debaty na jej temat prowadzonej przez estetyków, teoretyków, krytyków i tworzących ją artystów. Oto kilka tematów tej debaty: (1) definicja sztuki, która umożliwia (2) odróżnienie sztuki od nie-sztuki, (3) doświadczanie sztuki, (4) jej wartościowanie i związana z tym (5) hierarchizacja dzieł sztuki oraz pytanie o to, czy wolno mówić

o sztuce niskiej i wysokiej⁸⁵. A jeśli wolno, to czy różnią się one całkowicie od siebie, czy też istnieje pomiędzy nimi jakieś „przejście”?

Namysł Władysława Stróżewskiego nad sztuką i twórczością wpisuje się w tę dyskusję, przybierając formę rozważań krążących bądź wokół dzieła, bądź wokół twórczości artystycznej. Stróżewski zabrał więc głos w dyskusji już to od zewnątrz: pisząc o dziele, jego doświadczaniu, o definicji sztuki, już to od wewnątrz: wnioskując w twórczość z punktu widzenia filozofującego artysty. Odróżnienie sztuki od dzieła sztuki nie jest we wspomnianej debacie wyraźne. Wygląda jednak na to, że debatujący, mówiąc „sztuka”, mają na myśli dzieło, wytwór, bądź proces twórczy, twórczość.

Przyjrzyjmy się więc pytaniu: „czy możliwa jest definicja sztuki?”. Wiąże się ono niekiedy z pytaniem o to, czy potrzebna jest definicja sztuki. Jak do tego zagadnienia z filozoficznego punktu widzenia podchodzi Pan Profesor, a jak Profesor Stróżewski?

Władysław Tatarkiewicz, a za nim Władysław Stróżewski cytują słowa Morisa Weitz:

Niepodobna podać koniecznych i wystarczających właściwości sztuki, dlatego jej teoria jest logicznie niemożliwa, a nie tylko faktycznie trudna [...]. Artyści zawsze mogą stworzyć rzeczy, jakich nie było, dlatego warunki sztuki nie mogą być wymienione w sposób wyczerpujący. [...] Podstawowe twierdzenie, że sztuka może być ujęta w realną czy jakąkolwiek prawdziwą definicję, jest stwierdzeniem fałszywym⁸⁶.

Podobnie sądzi William E. Kennick⁸⁷, uważając, że błędem tradycyjnej estetyki było usiłowanie zdefiniowania sztuki. Nieco inaczej wyraża się przywoływany przez Tatarkiewicza i Stróżewskiego Harold Rosenberg w wydanej w 1972 roku książce pod tytułem *The De-definition of Art*:

⁸⁵ Por. B. Dziemidok, *Główne kontrowersje estetyki współczesnej*, Warszawa 2002; *Wizje i re-wizje. Wielka księga estetyki w Polsce*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2007; M. Gołaszewska, *Estetyka i antyestetyka*, Warszawa 1984; M. Żelazny, *Estetyka filozoficzna*, Toruń 2009; W. Welsch, *Estetyka poza estetyką: o nową postać estetyki*, tłum. K. Guczalska, Kraków 2005 (są to oczywiście wyłącznie propozycje wybrane z ogromnej ilości ważnych pozycji dotyczących współczesnej estetyki).

⁸⁶ M. Weitz, *The Role of Theory in Aesthetics*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1956, Vol. XV, s. 27–35, cyt. za: W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 1975, s. 46–47.

⁸⁷ W. E. Kennick, *Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?*, „Mind” 1958, Vol. 67, No. 267, s. 317–334; por. W. Tatarkiewicz, op. cit., s. 47.

Aktualnie artysta, który porzucił sztukę, albo – co oznacza właściwie to samo – który uważa wszystko, co robi, za sztukę, uosabia głęboki kryzys ogarniający sztukę w naszej epoce. Malarstwo, rzeźba, dramat, muzyka przeżywają proces definicji. Natura sztuki stała się niepewna. Ostatecznie jest ona dwuznaczna (*ambiguous*). Nikt nie potrafi powiedzieć z pewnością, co jest dziełem sztuki albo, co ważniejsze, co dziełem sztuki nie jest⁸⁸.

Mamy też inne stanowiska w tej sprawie. Arthur Danto⁸⁹ zaproponował tak zwaną kontekstualną definicję sztuki. Pytanie o definicję znalazło swe miejsce także na łamach prasy codziennej. Tego, czy ekskrement jest sztuką lub czy sztuka jest ekskrementem, dotyczyła rozmowa opublikowana prawie cztery lata temu⁹⁰.

Właściwie skupiamy się tu na wypowiedziach niefilozoficznych i dość populistycznych.

Jednak stoją za nimi gazetowo uproszczone stanowiska filozoficzne, a poza tym wypowiedzi te irytują mnie bardziej niż wyważone teorie i prowokują do rozprawy. Nie umiem wyniośle przejść nad nimi do porządku – myślę: „czy ona ma rację?” i chcę sobie na to pytanie odpowiedzieć. „Nie, bo nie” mi nie wystarcza. Myślę, że w tej populistycznej wypowiedzi chodzi o to, czy obiekt banalny, wręcz „niski” i budzący u wielu wstręt⁹¹, może być sztuką (dziełem). Jeśli, jak sądzi Weitz, niepodobna podać koniecznych i wystarczających właściwości sztuki⁹², to pytanie o to, czy ekskrement jest, czy nie jest sztuką, pozostanie nierozstrzygalne. Dlatego Maria Anna Potocka (kierująca MOCAK-iem) w rozmowie z Anną Zielińską nie szuka takich właściwości i daje odpowiedź: ekskrement – cokolwiek – może być sztuką, jeśli tak zdecyduje artysta, bo „sztuką jest to, co robi artysta”, a „artystą jest ten, kto robi sztukę”⁹³.

Artysta, mówiąc: „ekskrement jest sztuką”, może sprawić, że tak się stanie. Oczywiście nie każdy ekskrement, tylko ten wskazany intencją mówiącego.

⁸⁸ H. Rosenberg, *The De-definition of Art*, London 1972, s. 12 [tłum. własne].

⁸⁹ Arthur Danto analizuje kontekstową definicję sztuki. Por. A. C. Danto, *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*, tłum. L. Sosnowski, Kraków 2005.

⁹⁰ *Kiedy kupa jest sztuką, a kiedy sztuka kupą?*, wywiad Anny Zielińskiej z Marią Anną Potocką, „Gazeta Wyborcza”, 25 lutego 2012 r., [online] http://wyborcza.pl/1,75410,11229684,Kiedy_kupa_jest_sztuka_a_kiedy_sztuka_kupa_.html [dostęp: 4.03.2016].

⁹¹ U koprofila czy koprofaga ekskrement nie budzi wstrętu, lecz raczej upodobanie.

⁹² M. Weitz, op. cit.

⁹³ *Kiedy kupa jest sztuką, a kiedy sztuka kupą?*, op. cit.

Nie widzę powodów, dla których mielibyśmy się na to zgadzać. Postawa taka jest dla sztuki ośmieszająca, tworzy działania niepotrzebne. Zgadza się na to?

Tak, ale – jak powiedziałem – „Nie, bo nie” mi nie wystarczy. Czy sam ten performatyw jest wystarczający? Myślę, że odpowiedzi szukać można, idąc co najmniej trzema drogami: (1) drogą rozważenia możliwości – odpowiednio – potrzeby definicji sztuki⁹⁴, (2) drogą doświadczenia prowadzącego do wykrycia czegoś, co wolno nazwać dziełem sztuki, i dalszego doświadczenia tegoż, oraz (3) drogą twórczości widzianej oczyma tworzącego artysty, której wytworem ma być dzieło sztuki – jak się okaże, pod pewnymi warunkami.

Prześledźmy więc te drogi.

Droga poszukiwania definicji sztuki – do wstąpienia na nią sprowokowały mnie słowa Weitza, Kennicka, Rosenberga oraz wspomniane pytanie o ekskrement, które nie jest dla mnie pytaniem akademickim, lecz egzystencjalnym. Sztukę określano czy definiowano w dziejach różnie, jednak artyści minionych wieków nie wystawiali filozofów na próbę, każąc im zastanawiać się, co zrobić z bytami, które *prima facie* za sztukę uznać trudno. Trudność z ekskrementem nie stanęła przed określającymi czy definiującymi myślicielami od starożytności po dziś dzień, jednak problem krył się niepodejmowany. Ujawniły go dopiero w XX wieku działania artystów (począwszy od Marcela Duchampa), którzy wstawiali najprzeróżniejsze byty do galerii, już to pytając za ich pomocą: „czy to jest sztuka?”, już to stwierdzając: „to jest sztuka”.

Czy jest możliwa definicja sztuki – definicja, która pozwalałaby rozstrzygnąć, czy dany obiekt jest sztuką, czy nią nie jest, która pozwalałaby odróżnić sztukę od nie-sztuki tak, jak definicja euklidesowej figury geometrycznej – na przykład trójkąta – pozwala odróżnić ją od innych figur? Zatem: czy można powiedzieć: „sztuka jest to...”, podając dalej *genus proximum* i *differentiam specificam*? Oczywiście można! Powiedzmy, że

⁹⁴ Karol Berger testuje byty. Są one sztuką, jeśli dadzą się jako sztuka użyć. Definicją sztuki – najprościej mówiąc – byłoby wówczas zdanie: „Sztuką jest to, co pozwala się użyć jako sztuka”. W tym rozwiązaniu kryje się jednak trudność: użycie czegoś jako sztuki zakłada wiedzę o tym, co to jest sztuka. Por. K. Berger, *Potęga smaku. Teoria sztuki*, tłum. A. Tenczyńska, Gdańsk 2008.

w swoich rozmyślaniach uznałem, że wiem, co jest sztuką, a co nią nie jest, i formułuję definicję lub formułuję ją wewnątrz jakiejś filozofii, nie sięgając do doświadczenia. W takim razie jeśli to, co się dzieje wokół mnie, nie spełnia tej definicji, to tym gorzej dla tego, co się wokół mnie dzieje (patrz akademizm).

Sztukę w dziejach definiowano także bardziej subtelnie, jednak problem daje o sobie znać. Daje o sobie znać także chwiejność proponowanych rozwiązań. Władysław Stróżewski – omówiwszy dotychczasowe definicje sztuki – dochodzi do przekonania, że żadna z nich nie jest zadowalająca, i powiada, że wolno nam podać nie tyle właściwości, ile warunki, które muszą być spełnione, aby można było coś uznać za dzieło sztuki. Są to: (a) warunki ontyczne (dzieło ma być wytworem człowieka, nie natury – panorama Tatr nie jest więc dziełem!), (b) semantyczne (wytwór ten musi coś znaczyć) i (c) aksjologiczne (musi być artystycznie wartościowy). Stróżewski przestał więc tutaj zajmować się sztuką, by zająć się dziełem, wytworem. Powyższe warunki nie mówią o sztuce, lecz o dziele sztuki. Jeśli dane jest mi coś, co te warunki spełnia, mniemam, że powstało to dzięki jakiejś sztuce. Wygląda na to, że warunki te wiążą sztukę ściśle z twórczością, której prawidłowości określa Stróżewski jako dialektykę. Dialektyka jest jakby powrotem do starożytnego określenia sztuki jako *recta ratio*. Podawszy warunki, jakie musi spełniać *factibile* (wytwór), bada Stróżewski *recta ratio* (sztukę). Jej *rationes* znajduje w dialektyce – rozumianej tak, jak ją przedstawia książka pod tytułem *Dialektyka twórczości*, w której zajmuje go sztuka jako twórczość.

Czy wspomnianej ekskrement warunki te spełnia? Czy istnieją jakieś *rationes* tej sztuki? Próba odpowiedzi domaga się dodatkowych rozważań.

Próba zdefiniowania, czym jest sztuka, ma ograniczone możliwości, ale działanie takie nie jest pozbawione ratio. Nie jest dla mnie uzasadniona rezygnacja z definicji sztuki dlatego, że nie wszyscy, lub nawet nie większość, są w stanie z daną definicją się zmierzyć lub na nią przystać. Postawa taka jest przynajmniej refleksyjna, krytyczna i wobec sztuki aktywna, co należy uznać za pozytywne i wartościowe. Jak rozumie Pan Profesor drogę doświadczenia?

Droga doświadczenia zakłada, że coś, co spełniałoby warunki Stróżewskiego, mogą wykryć na drodze mojego doświadczenia. Ja doświadczam czegoś – również rzeczzonego ekskrementu. Uznaję, że będę się tym czymś dalej zajmował lub to coś odrzucam. Jeśli tym czymś się zajmę, pytam o to, czy jest artefaktem, czy coś znaczy i czy jest wartościowe. To, jak doświadczam,

zależy od stopnia mojej dojrzałości, mojego własnego rozwoju. Myślę tu także o rozwoju duchowym w co najmniej dwóch znaczeniach: (1) okresów życia duchowego: oczyszczenia, oświecenia i zjednoczenia (o c z y s z c z e n i e doświadczenia dzieła z iluzji, z tego, co narzuca na nie epoka, duch czasu itp.; oświecenie to zrozumienie, o co w dziele chodzi; zjednoczenie to pełne uczestniczenie w jego wartości, jakby uwewnętrznienie dzieła) oraz (2) przemian związanych z wiekiem (przy założeniu, że się rozwijam, a nie cofam). Czego innego i inaczej doświadczałem w dzieciństwie, czego innego i inaczej w wieku dojrzałym, czego innego i inaczej na starość, a jeśli istnieją dzieła sztuki, których doświadczam od dzieciństwa aż po dzień dzisiejszy (choćby niektóre płótna i rysunki Rembrandta, *Sąd ostateczny* Memlinga, retabulum Wita Stwosza czy prace Moneta i Mondriana, *Faust* Goethego, *Msza h-moll* Bacha... itd.), to doświadczałem ich w różnych czasach inaczej.

Obrazy wymienionych artystów spełniają wszystkie warunki Stróżewskiego: są wytworami, znaczą i są wartościowe! Patrząc na nie, czytając czy słuchających spotykam wartości, które wplecione są w czas i miejsce spotkania oraz proces rozumienia dzieła. Dzieło wyróżnia dana mi wartość. W sprawie wartości pamiętam o słowach Heideggera:

Oszacowanie czegoś jako wartości sprawia, że to, co wartościowane, staje się wyłącznie przedmiotem ludzkiej oceny. Ale przedmiotowość nie wyczerpuje tego, czym coś jest w swym byciu, i to tym bardziej, jeśli przedmiotowość ma charakter wartości. Wszelkie wartościowanie, nawet wtedy, gdy wartościuje pozytywnie, stanowi subiektywizację. Nie pozwala ono bytowi być. Pozwala jedynie na to, by byt miał ważność jako przedmiot. Dziwne usiłowanie, by wykazać, że wartości są obiektywne, samo nie wie, co robi⁹⁵.

Decyzja lub chęć podporządkowania sztuki jakiejś zasadzie może być rozumiana co najmniej dwojako: albo jako bezpodmiotowe podporządkowanie (działa tu sama zasada, na przykład tradycja), albo jako podporządkowanie subiektywne. Czy Pana zdaniem „wszelkie wartościowanie [...] stanowi subiektywizację”?

Przypisując dziełu sztuki wartość, dokonujemy, o czym mówiłem wcześniej, jego subiektywizacji. Tym sposobem ograniczymy je i uniemożliwimy istnienie się w nim prawdy. Wartość mogę jednak dostrzec w grupie innych wartości. Mogę ją zobaczyć w pewnych powiązaniach, zespoloną z innymi. Powtórzmy raz jeszcze: inspiruję się Memlingiem, Rembrandtem, Monetem, Mondrianem,

⁹⁵ M. Heidegger, op. cit., s. 111.

Faustem Goethego, mszą Bacha. W tych dziełach „widzę” wartości. Niewykluczone, że dostrzegam zaledwie część z nich. Przyjmuję postawę otwartą i oczekuję kolejnych. Przypuszczam, że odsłonią się przede mną w trakcie oglądania dzieła, słuchania, czytania, w miarę coraz głębszego rozumienia jego sensu. Może nie od razu, nie przy pierwszym kontakcie, może upłynie sporo czasu, zanim zdolam je dostrzec. Warto też przypomnieć, że dzieło nie podpada pod wartość niczym pojęcie szczegółowe pod bardziej ogólne. Nie chodzi o prawo subsumpcji, lecz o partycypację. Dzieło uczestniczy w wartości.

Trudno powiedzieć tak o kiepskiej sztuce współczesnej albo o ekskrementach „artysty”.

Dzieła, zarówno te dawne, jak i współczesne, wyodrębniają się dla mnie ze względu na swoją wartość, mówiąc językiem Ingardena i Stróżewskiego – wyróżniają się spośród innych dzięki wartości artystycznej. Ta jednak musi być przez odbiorcę wybrana, następnie zaś uznana i potwierdzona w doświadczeniu estetycznym. Musi nastąpić spotkanie i właściwe, zwieńczone rozumieniem przeżycie. Raz jeszcze powtórzę: gdyby przyszło mi zmierzyć się z pytaniem o to, czy dzieło sztuki przechowuje w sobie naturalną konieczność istnienia, odpowiedziałbym przecząco. Ale też dodam: powinno ono istnieć ze względu na swą wartość. Jeśli chcę je chronić przed zniszczeniem, jeśli odpowiadam twierdząco na tę potrzebę, potwierdzam zarówno istnienie owej wartości, jak i to, że mam do czynienia z dziełem sztuki. To jest dzisiaj podstawowy sprawdzian, mający szczególnie dramatyczny wydźwięk w kontekście tego, co dzieje się na Bliskim Wschodzie.

Mówiłem o tym, że każdy z nas powinien się w tej kwestii oprzeć się na własnym doświadczeniu. Ogólnie pojęte dzieło sztuki nie istnieje. Nie można ani jego, ani też związanych z nim wartości ująć w system. Wszelkie tego rodzaju przedsięwzięcia są wyrazem nadużyć i zmierzają do akademizmu. To przemoc teorii nad twórczością. Ujęcie normatywne (z wyjątkiem tego, co zwiemy kanonem) grozi niebezpieczeństwem kreowania tak zwanej sztuki właściwej, jedynie słusznej. Znamy takie realizacje w obrębie akademizmu i tak zwanej sztuki aktualnej. Czym innym jest natomiast oczekiwanie, by dzieło reprezentowało wartość i było efektem jej oddziaływania na artystę. Rzecz w tym, by twórczość artystyczna realizowała się niezależnie od wpływów politycznych i ekonomicznych, niezależnie od salonowych oczekiwań, by tworzenie dzieła sztuki i jego odbiór odbywały się w duchu wolności.

Wbrew pozorom jednak, choć popieram Pana stanowisko, kanon jest bardzo silną restrykcją w stosunku do dzieła sztuki, szczególnie jeśli podamy tu za przykład kanony antyczne. Dochodzi do tego jakiś element wolnej woli?

Słowo „kanon” oznacza po grecku miarę. Tak, kanon jest restrykcyjny⁹⁶, jeśli ta miara jest narzucona przez jakąkolwiek władzę. Nie jest, jeśli wyłania się w trakcie pracy nad dziełem. Tak zresztą było chyba zawsze. Do kanonu – nawet w Egipcie – dochodzono, potem dopiero utrwał się on i ułatwiał pracę artystom. Jako zniewolenie kanon odczuwać zaczął chyba dopiero romantyzm, który walczył z akademizmem. Szukając dzieła, nie pytam o jego zgodność z kanonem, którym dysponuję. Dzieło wyróżniam i potwierdzam. Ja w hierarchizujących aktach osądu i tworzę moją hierarchię dzieł sztuki. Nie mogę wyróżnić czegoś takiego jak sztuka w ogóle, mogę szukać drogi do jej konkretnych realizacji. Zbliżając się do którejkolwiek z nich, muszę rozstrzygnąć dla siebie, czy stoję wobec dzieła, czy nie. Muszę wykryć immanentną mu wartość.

Bywa, że coś, co się wydarza, nieokreślony promień światła, niekiedy mrok, wywołuje we mnie pewne poruszenie. Jest ono zachętą, skłania ku sobie, chce być przyjęte i rozumiane. Ingarden powie: „porusza mnie szczególna wartość”. Mogę odrzucić ją z wielu powodów. Jednym z nich jest ignorancja, czyli brak wyrobienia (paidei). Mówię o wyrobieniu (o paidei), nie o wykształceniu albo erudycji, bo one, tak jak powiedzieliśmy wcześniej, po prostu nie wystarczają.

Mam więc dane w doświadczeniu coś, co mnie porusza, ale na poruszeniu tym nie mogę poprzestać. Nie jest ono ostateczne. Muszę je nie tylko nieustannie potwierdzać osądzaniem i hierarchizowaniem, lecz także rozumieć. Dzieła nie rozumiem, jeśli w nim nie uczestniczę. Sens dzieła nie jest rozumiany przez tych, którzy nie uczestniczą w jego wartości.

Zdarza się, że inni próbują mnie do czegoś nakłonić. Przekonują, że mam do czynienia ze sztuką, że w galerii, książce czy muzeum zaprezentowane jest dzieło. Mówią, że w powszechnej opinii jest ono uznane za wartościowe i że w owym czymś istoczy się bycie. Jednak nikt nie zwolni mnie z odpowiedzialności za wybór tego, a nie innego dzieła – niezależnie od epoki, w której powstało. Spotykam coś, co potwierdziło się dla mnie. Czy

⁹⁶ Jerzy Nowosielski twierdził paradoksalnie – słyszałem to z jego ust – że kanon wyzwala, ponieważ zwalnia go z szeregu rozstrzygnięć podjętych przez pokolenia artystów kanon tworzących i pozwala skoncentrować się z całą swobodą na malarskim wcieleniu kanonu – miał naturalnie na myśli kanon ikony.

jednak głos innych mogę całkowicie pominąć? Powinienem co najmniej wsłuchać się weń, zapytać samego siebie, czy czegoś nie przeoczyłem, czy aby nie zwraca mi on uwagi na coś, co powinienem uwzględnić, co powinienem dostrzec – czemu powinienem pozwolić przemówić. Zwrócenie uwagi może doprowadzić do odsłonięcia i uznania wartości, która dotąd była mi nieznaną. Najprostszym przykładem jest tu głos krytyków i historyków sztuki, którzy jednak, choć nie zawsze, pomagają widzieć.

Czego mamy szukać w tym czymś, co uznamy albo chcemy uznać za dzieło sztuki?

Powiedziałem: tego, co mi ono mówi, ale mówi w sposób szczególny, używając artystycznej formy. Cenię więc wartości formalne! Mam więc szukać prawidłowości, szukać formy i jej zawartości⁹⁷. Nie chodzi o szukanie formy już znanej. Znam wcześniej wspomniany kanon Polikleta związany z grecką formą ciała męskiego i widząc rzeźbę Giacomettiego, odrzucam ją, bo przecież nie ma formy – naturalnie znanej mi formy Polikleta. Pytając, czy coś jest dziełem sztuki, pytam, czy ma formę, starając się ją z tego czegoś wydobyć, a także wydobyć wartość tej formy.

Powstające dziś dzieła w zestawieniu z tymi, które tworzono dawniej, ujawniają inność i odrębność. Jednak próby ich rozumienia kierowane są często nie tam, gdzie trzeba. Przypomina to trochę przywołany przeze mnie wcześniej przykład z twierdzeniem Pitagorasa. Nie można mieć do niego pretensji, że jest ono niezrozumiałe, jeśli oczekuje się – wbrew rozsądkowi – iż będzie kolorowe.

Zatem: czy ekskrement jest sztuką? Czyli czy spełnia warunki Stróżewskiego? Pytam też: czy ma wartości formalne? Czy mogę na to pytanie odpowiedzieć bez wskazywania artysty? Przyjmijmy, że ekskrement uznany za dzieło jest swoistym wytworem, że ma jakieś znaczenie i jakąś związaną z nim wartość⁹⁸. Wówczas odpowiedź brzmiałaby: „Tak, jest dziełem sztuki w takim sensie, w jakim jest nim któryś z obiektów Duchampa, lecz nie jest dziełem w takim sensie, w jakim jest nią rzeźba Michała Anioła”. Ekskrement byłby więc dziełem sztuki, ale sztuki konceptualnej. Nie liczy się artystyczna wartość tego przedmiotu. Z pewnością nie można pytać o jego wartości formalne, lecz jedynie o artystyczną wartość tego, co sprawia on – artystycznie – w świadomości odbiorcy. Wraca więc wartościowanie i osąd,

⁹⁷ Zob. L. Wiesing, *Widzialność obrazu. Historia i perspektywy estetyki formalnej*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 2008.

⁹⁸ Por. *Merda d'artista*, obiekt Piera Manzoni zainspirowany Duchampem.

tyle że wartościujemy i osądzamy coś wewnątrz świadomości. Jest to coś wytworem świadomości. Pytamy o jego znaczenie i wartość artystyczną, bo sam fakt bycia dziełem sztuki konceptualnej nie przesądza o znaczeniu tego dzieła i jego wartości.

Pytanie: „czy ekskrement jest sztuką?” należałoby więc zmienić w pytanie: „czy ekskrement jest dziełem sztuki?” i „jaka sztuka czyni go dziełem?”. Otóż dziełem czyni go akt świadomości artysty, którego jest wytworem utrwalonym za pomocą niskiego, budzącego wstręt bytu. Wytwór ów z kolei ma czegoś dokonać w mojej świadomości odbiorcy. Powraca pytanie o to, czy wartość wytworu jest nikłą, a sens banalny, czy też przeciwnie, a także szersze pytanie o zależność sensu i wartości konceptualnego wytworu od kontekstu i czasu, w którym powstał. Być może potrzebny jest nowy namysł nad sztuką konceptualną. To, co właśnie powiedziałem, nie zmusza mnie jednak do doświadczenia i akceptacji tego rodzaju konceptualnego dzieła. Ono mnie nie interesuje.

Podsumujmy, co udało nam się do tej pory powiedzieć. Powróćmy do pytania wyjściowego. Jaką odpowiedź podpowiadają nam powyższe rozważania? Czy istnieje definicja sztuki?

Pytaliśmy także, czy taka definicja jest potrzebna. Definicja sztuki jest możliwa. Sformułowano ich wiele. Sztuka dzisiejsza ujawniła jednak niewystarczalność tych definicji, co doprowadziło Stróżewskiego do uznania definicji za niemożliwą i niepotrzebną oraz do sformułowania wymienionych wyżej warunków, które musi spełnić coś, aby być dziełem sztuki. Omówiłem z grubsza drogę prowadzącą do tych warunków oraz drogę wyróżnienia czegoś, co je spełnia. Trzecią z wymienionych na początku dróg podąża *Dialektyka twórczości*. Jest ona namysłem nad prawidłowościami sztuki jako twórczości.

Wymienię trzy drogi. Każdą z nich należałoby rozpatrzyć osobno. Dwie pierwsze nie są pozbawione pułapek. (1) Być może wybieram coś jako dzieło sztuki na podstawie przyzwyczajenia, a potwierdzanie się wyboru tylko je umacnia (zobacz: eksperymenty Fechnera z wyborem proporcjonalnego prostokąta); (2) może moje preferencje są preferencjami epoki i nie ma czystego doświadczenia dzieła; (3) może wreszcie wybrane dzieła są dziełami dla mnie – czy to wystarczy? Jeżeli nie zamierzam się dzielić z nikim moim doświadczeniem – wystarczy. Jeżeli jednak chcę, by ktoś jeszcze uczestniczył w tym doświadczeniu, poznał wartości, które i ja poznałem – nie wystarczy. Potrzebne jest wówczas zaproszenie do uczestnictwa. Podstawowym zaproszeniem jest: „chodź i zobacz” – bez wyjaśnień, potem może nastąpić dialog,

próby opisu, rozumienia itp. Ja uczestniczę w dziele i ktoś drugi w nim uczestniczy – nieco inaczej. Czy dialog (jaki, z kim?) jest możliwy?

Odnosnie do pułapki pierwszej możemy odpowiedzieć, że nie tworzymy kultury sami, w związku z czym jest słuszne i zrozumiałe, że odpowiadamy na podstawie przyzwyczajenia. Następnie zaś, w kwestii czystego doświadczenia dzieła sztuki, można powiedzieć, że nie jest nam ono do niczego potrzebne. Czyste doświadczenie dzieła sztuki byłoby doświadczeniem wyłącznie zmysłowym. Wiele obrazów straciłoby swą wartość w analizie wyłącznie na tym poziomie.

Namysł Władysława Stróżewskiego nad sztuką i twórczością wpisuje się w dzisiejszą dyskusję o sztuce, krążąc w umyśle filozofa już to wokół dzieła, już to wokół twórczości artystycznej, przybierając formę rozważań bądź o dziele, bądź o twórczości, i to, myślę, z punktu widzenia ukrytego w filozofie artysty. Oba rozważania się przenikają: dzieło wskazuje na twórcę i twórczość. Patrząc na twórczość, widzi Stróżewski wytwór twórczości, artefakt, dzieło sztuki, wreszcie sztukę, z której definiowania rezygnuje, wskazując jedynie warunki, które musi spełnić coś, aby być dziełem sztuki, warunki ontyczne, semantyczne i aksjologiczne.

Przeszliśmy tym sposobem „drogę doświadczenia”, kolejną jest „droga twórczości”.

Mówi się: „sztuką jest to, co robi artysta”. Stróżewski doda: „tak, ale jego wytwór musi spełnić pewne warunki”. To, co robi artysta, nie jest sztuką na podstawie jego *sic iubeo*. Decyduje w sposób wolny, lecz jego wolność nie jest dowolnością. Mówi się: „artystą jest ten, kto robi sztukę”. Stróżewski powie: „tak”, ale doda, że chodzi tu nie tyle o „robienie”, ile o „twórczość”, która także ma pewne prawidłowości.

Stróżewski chroni nas tym samym przed circulum in definiendo. Jest tu kilka warunków, które powinny być wzięte pod uwagę przez artystę.

Stróżewski wskazuje najpierw ontologiczny horyzont dla twórczości, sięgając do filozofii Romana Ingardena i jego opisu idei oraz opisu dzieła sztuki jako przedmiotu intencjonalnego *cum fundamento in re*. Modyfikuje jednak nieco Ingardenową charakterystykę idei związanych z twórczością oraz różnicuje związek dzieła z rzeczą. Wspomina o stronie semantycznej dzieła i rozwija problematykę jego wartości.

Mnie interesuje teraz wolność w sztuce pojętej jako twórczość (nie jako artefakt). Stróżewski pisze: „W sztuce wolno absolutnie wszystko, ale w granicach zakreślonych koniecznością jej idei [podkr. P. T.]. Jeżeli ta zostanie przekreślona czy porzucona – zrodzi się antysztuka, kierowana radykalnie odmienną ideą naczelną”⁹⁹ i dalej:

Wolność panująca w sztuce dopuszcza możliwość jej zagłady. Dlaczego rezultat jej nieistnienia nadal nazywa się sztuką? Nie istnieje wszak konieczność aksjologicznej nicości. Może więc trzeba wreszcie wypowiedzieć tę prawdę: sztuka odchodząca od konieczności wypływającej z sensu i wartości [podkr. P. T.] traci swą tożsamość. Może rzecz jasna stać się czymś innym: działaniem, produkcją, nawet rodzeniem – ale nie sztuką¹⁰⁰.

Stróżewski przeciwstawia więc sztukę antysztuce i staje po stronie sztuki wskazanej przez konieczność wypływającą z sensu i wartości. (1) Antysztuka to w wedle Stróżewskiego nonsens i antywartość, sprzeciw wobec aksjologicznej konieczności. (2) Antysztuka to co innego niż nie-sztuka; choćby dlatego, że druga jest ze sztuką sprzeczna, zaś pierwsza jest skierowaną przeciw sztuce jej dialektyczną opozycją. Należy więc odróżnić przeciwieństwo: sztuka – antysztuka od sprzeczności: sztuka – nie-sztuka.

Wzywa wartość, a jej realizowanie staje się przedmiotem wezwania. Od realizacji wezwania nie ma już odwrotu, staje się ona obowiązkiem. Stróżewski wyraźnie określa, o jaką wartość chodzi:

[...] powołanie artysty to służba wartości, którą od wieków utożsamiano z pięknem. Rozumiano je różnie. Ale najbardziej nawet fragmentaryczne piękno czegoś ma moc ukazywania czegoś „więcej” [...] Owo „więcej” zdaje się nie kończyć nigdy, ale na pewno prowadzić do tego ideału, w którym piękno spokrewnia się z prawdą i dobrem: współtworzy triadę wartości najwyższych¹⁰¹.

Interesujące byłoby zestawienie tego poglądu z dramatyczną wizją triady wartości u Józefa Tischnera. Doświadczenie aksjologiczne wskazuje na analogię między drogą artysty a drogą duchowego rozwoju oraz analogię między twórczością a ćwiczeniami duchowymi czy filozofią pojętą jako ćwiczenie duchowe¹⁰². Zakończę słowami Czesława Miłosza o Iosifie Brodskim:

⁹⁹ W. Stróżewski, *Dialektyka twórczości*, op. cit., s. 284.

¹⁰⁰ Ibidem, s. 286.

¹⁰¹ Ibidem, s. 176.

¹⁰² Zob. P. Hadot, *Filozofia jako ćwiczenie duchowe*, tłum. P. Domański, Warszawa 2003; idem, *Czym jest filozofia starożytna?*, tłum. P. Domański, Warszawa 2000.

[...] nie przypadkiem u podstawy wszelkich jego sądów o sztuce znajdujemy przekonanie, że jest ona ściśle hierarchiczna, i to w podwójnym sensie. [1] Każdy akt twórczy jest aktem eliminacji, jedno przyjmuje, drugie odrzuca. [2] Tak samo artysta musi być bezwzględny, kiedy odrzuca kierunki, style, dzieła uznane przez siebie za niższe [podkr. P. T.]¹⁰³.

Przeżyciem estetycznym zajmowałem się gdzie indziej. Wystarczy, jeśli powiem, że interesuje mnie obraz wartościowy. To wprawdzie banalnie brzmi, ale banalne nie jest. Chciałbym zwrócić uwagę na wartości formalne. Zajmowała się nimi tak zwana estetyka formalna¹⁰⁴. Najpierw jednak należałoby przyjrzeć się formie, z którą wartości te się wiążą.

¹⁰³ Cz. Miłosz, *Przedmowa*, [w:] J. Brodski, *82 wiersze i poematy*, t. 1, Warszawa 2013.

¹⁰⁴ Zob. L. Wiesing, op. cit.

ROZDZIAŁ V

Zagadnienia formy

Przyjrzyjmy się najpierw znaczeniu pojęcia „forma”. Posiada ono długą historię i oddziaływało na rozumienie sztuki. Dziś jest wieloznaczne. Rozumiane było bardzo różnie, poczynwszy od formy jako istoty danej rzeczy, niejako formy wewnętrznej, po formę wyłącznie zmysłową, ograniczoną nawet do obrysu rzeczy.

Termin „forma” jest wieloznaczny i dlatego trzeba – wraz ze Stróżewskim – przyjrzeć mu się bliżej¹⁰⁵. Forma to: (1) układ elementów, kompozycja, (2) forma symboliczna, (3) podłoże i warunek wartości artystycznych i estetycznych. Wartości wiążące się z formą dzieła to wartości formalne, ale niekoniecznie – na przykład ekspresja, choć przenika ekspresyjną formę dzieła, wartością formalną nie jest.

To współczesne rozumienie formy¹⁰⁶. W historii filozofii znajdujemy znaczne różnice między ujęciami poszczególnych filozofów. Czy artysta malarz powinien zmierzać do jasności wypowiedzi poprzez stosowanie wyraźnego (jednoznacznego) rozumienia formy? Czy jej rozumienie, wprowadzane wielokrotnie przez filozofów, może być dla niego inspirujące jako pewien obszar poszukiwań?

¹⁰⁵ W. Stróżewski, *O formie*, [w:] idem, *Wokół piękna*, Kraków 1994.

¹⁰⁶ Badania nad pojęciem formy w sztuce znacznie różnią się od siebie w obszarze filozofii w zależności od tego, jaki rodzaj twórczości będziemy analizować. Poniższe rozważania dotyczą przede wszystkim malarstwa. Współcześnie prowadzone są również badania nad znaczeniem formy i treści w muzyce. Por. P. Tendera, W. Rubiś, *World Music: A Transcultural Phenomenon*, [w:] *New Music Concepts. 2nd International Conference ICNMC 2016*, ed. M. Della Ventura, Milan 2016, s. 61–82.

Już na studiach miałem kłopoty z pojęciem formy i jego rozumieniem. Kiedy go używali, a ja nie wiedziałem, o co im chodzi. Dopiero studia filozoficzne pozwoliły mi się w tym zorientować.

Swoiście kwestię formy ujmował na przykład Arystoteles, który twierdził, że (1) forma decyduje o istocie rzeczy (jak idea u Platona), że (2) jest ona aktem konstytuującym cechy istotne, źródłem rozwoju rzeczy, ale i ostatecznym punktem dojścia rozwoju rzeczy – entelechią, jest zatem celem rzeczy i ich przyczyną. (3) Forma wreszcie to kształt, postać zewnętrzna, w tym znaczeniu to czwarty rodzaj kategorii jakości¹⁰⁷.

W rozważaniach o sztuce inspirujące są dla nas również przemyslenia Romana Ingardena, który poddaje analizie formę arystotelesowską i wyróżnia w niej radykalnie bezjakościowy moment: funkcję określania, samo określanie czegoś przez przysługiwanie czemuś. Ingarden podaje dziesięć pojęć formy: (1) określanie, funkcja określania, (2) określacz jako taki, (3) ogół stosunków (nie składników stosunków), (4) jak w przeciwieństwie do c o, (5) to, co stałe w przedmiocie, (6) to, co zmysłowo dane (treść: to, co myślowo domniemane), (7) czynnik przedstawiający lub wyrażający coś (treść: to, co wyrażone, przedstawione), (8) to, co „zadane” (treść: to, co dane), (9) wytwór (treść: tworzywo, materiał) oraz (10) wszelka prawidłowość.

Do rozważań Ingardena dołożyć można jeszcze uwagi estetyczne Władysława Tatarkiewicza, który wyróżnił: formę A: jest to układ części, struktura, układ rządzonej relacjami (forma A Tatarkiewicza to forma trzecia u Ingardena, czyli „ogół stosunków”); formę B: to, co bezpośrednio, zmysłowo dane, dźwięki słów (to forma szósta u Ingardena); formę C: granica, kontur przedmiotu (to forma ósma według Ingardena); formę D: istota pojęciowa przedmiotu, entelechia (jak nauczał Arystoteles, podobnie też forma druga u Ingardena); oraz formę E: wkład umysłu do poznawanego przedmiotu (to już efekt rozważań Kanta).

Między rozumieniem formy u Ingardena i Tatarkiewicza występują liczne korelacje, które możemy ująć w postaci tabelarycznej. Forma E Tatarkiewicza nie ma swego odpowiednika u Ingardena.

Stróżewski uważa, że wszystkie przypominane tu pojęcia formy znajdują zastosowanie w obszarze estetyki. Bliżej omówię pojęcie formy jako struktury.

¹⁰⁷ Odpowiednie fragmenty Stróżewski przytacza z *Metafizyki* i *Kategorii* Arystotelesa, zob. ibidem, s. 48.

Tab. 1. Forma i materia według Romana Ingardena i Władysława Tatarkiewicza

Ingarden			Tatarkiewicz			
Forma		Materia	Forma		Materia	
F1	niejakościowa funkcja okre- ślania	jakościowe uposażenie przedmiotu				
F2	czynnik określający – jakościowy	to, co określane	D	istota pojęcio- wa entelechia (Arystoteles)	D	to, co przypadkowe w przedmiocie
F3	ogół stosunków	składniki	A	układ części	A	elementy, składniki
F4	jak (coś istnieje, dzieje się, robi itp.)	co (istnieje, dzieje się, robi)				
F5	to, co stałe w przedmiocie	to, co zmienne w przedmiocie				
F6	to, co zmysłowo, bezpośrednio dane	to, co myślowo domniemane	B	to, co bezpośrednio zmysłowo dane – barwy, dźwięk słów	B	treść słów
F6a	czynnik przedstawiający, wyrażający coś	to, co przedsta- wione, wyrażone				
F7	to, co „zadane”, to, co mamy osiągnąć na pod- stawie danego	to, co dane, zastane (neokantyzm)				
F8	przedmiot, wytwór wytwor- zony z surowca	„tworzywo”, „materiał”	C	kontur przed- miotu	C	materiał
F9	wszelka prawidłowość przedmiotu, procesu postać	brak formy, bezszałość				

Źródło: opracowanie własne.

Pojęcia formy i struktury są bliskoznaczne.

Strukturę będę tu rozumiał odpowiednio jako formę A u Tatarkiewicza i formę trzecią u Ingardena. Innymi słowy, będzie to układ części rządzony ściśle określonymi relacjami. To właśnie jest struktura. Stała jest tu relacja, wewnętrzna organizacja dzieła, czynnikiem organizującym jest bez wątpienia jego jedność. Zmienne są same części tworzące strukturę.

Formę rozumiemy tu jako jedność w wielości części lub momentów danego dzieła. Taka forma musi być według Witkacego czysta. Czyżby czysta forma Witkacego była strukturą? Forma pojęta jako struktura jest dwuznaczna. Po pierwsze, w malarstwie, to jedność, postać stała, kompozycja obrazu, w architekturze – elementy wymienne, zmienne. Po drugie, w muzyce, to składniki stałe (dźwięki) i stosunki między nimi rozumiane jako zmienne. Samą strukturę poznajemy, rozumiejąc ją. Wcześniej mówiliśmy o Gierulance, która pisze o „rozumieniu struktury”.

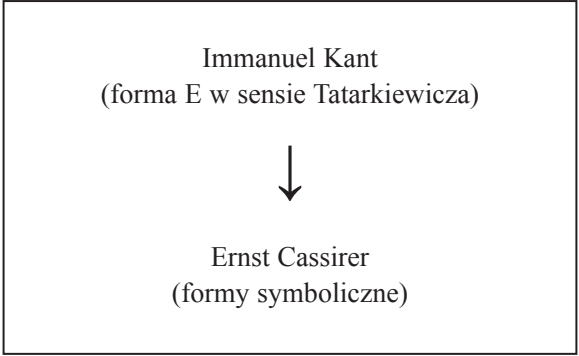
Do naszych uwag warto dodać jeszcze podział zaproponowany przez Karla Dahlhaus, wedle którego forma nie jest strukturą, lecz raczej kategorią gatunkową, niczym forma muzyczna, ogólna, wzór, *eidos* w arystotelesowskim rozumieniu. W tym znaczeniu forma może być postrzegana jako (a) schemat, gatunek, pewna „idea”, siła organizująca (*dynamis*): abstrakcja, na przykład „idea” sonaty, forma sonatowa; lub (b) jako forma w konkretnym dziele, szczegółowa konkretyzacja idei, konkret, na przykład realizacja formy sonatowej w *Sonacie b-moll* Fryderyka Chopina.

Postępując za intuicją Arystotelesa, należałoby uznać, że struktura to coś, co dotyczy szczegółu, abstrakcyjnych momentów, procesu kreacji i techniki kompozytorskiej, nie jej wytworu. Forma jako struktura prowadzi do systemu.

Jak zapatruje się na pojęcie formy współczesna filozofia sztuki i sama sztuka?

Z kantowskiego rozumienia formy, która jest identyczna z formą E w rozumieniu Tatarkiewicza, wyłania się Cassirerowska teoria form symbolicznych, która jest doniosła dla twórczości artystycznej (ryc. 1). Formy te podzielić możemy na (a) formy i kategorie poznawcze (na przykład w nauce) oraz (b) formy symboliczne, które konstytuują kulturę. Forma symboliczna Cassirera nie jest sprzeczna z formą – układem części, która może stać się formą symboliczną. Niektóre formy symboliczne mają estetyczny charakter, co odróżnia je od form znaczących w języku czy w naukach. Ujęcie Cassirera możemy przedstawić w postaci uproszczonej, tabelarycznej (tab. 2).

Ryc. 1. Forma według Immanuela Kanta i Ernsta Cassirera



Źródło: W. Stróżewski, *Wokół piękna*, Kraków 1994, s. 56–57.

Tab. 2. Znaczenie funkcji w dziele sztuki

„Prymat” funkcji nad obiektem w każdej dziedzinie przybiera nową postać	
funkcja poznawcza	mają organizowanie skierowane ku światu
funkcja myślenia językowego	
funkcja myśli mityczno-religijnej	obiektywny system sensu, obiektywna całość oglądu naocznego
funkcja intencji artystycznej	

Źródło: opracowanie własne.

Formę symboliczną podsumować możemy jako energię ducha wiążącą treść znaczeniową ze znakiem zmysłowym¹⁰⁸. Takie formy przedstawić można na szkicu tabelarycznym (tab. 3), pokazując występowanie wartości przeciwnych.

Mnożą się tu wielce skomplikowane zagadnienia formy. Możemy jakoś podsumować dotychczasowe rozważania dotyczące formy i odnieść je do praktyki artystycznej?

Po pierwsze, forma to istota danego rodzaju sztuki, na przykład forma klasyczna, forma romantyczna. W tym rozumieniu w sztuce pojęcie formy występuje bardzo często. Po drugie, istnieje forma „wewnętrzna” każdego dzieła (to ściślejszy sens pojęcia formy), która przeciwstawia się jego treści albo idei. No i po trzecie, forma to zewnętrzny, materialny kształt, „postać”, *Gestalt*. Ważne, żeby podkreślić, że forma jest sposobem ujmowania idei jako treści sztuki. Formy sztuki są ogólnymi momentami samej idei piękna.

W jakiej relacji pozostają idea (treść) dzieła sztuki i jego forma?

Jednym z lepszych przykładów pokazujących istnienie takiej relacji jest filozofia Georga W. F. Hegla. W jego przypadku możemy mówić o naprawdę ścisłej relacji między tymi dwoma elementami. Hegel wyróżnia sztukę symboliczną. To sztuka archaiczna, którą określa nieadekwatność formy w stosunku do treści. Treść dzieła w tym przypadku jest niejasna, nieokreślona, dlatego forma nie jest w stanie się do niej dostosować. Treść jest tu abstrakcyjna, a forma (postać) zaczerpnięta z naturalnego materiału zmysłowego. Sztuka symboliczna to przede wszystkim architektura, choć niezgodność treści i formy ujawnia się przede wszystkim w przedstawieniach ludzkiej sylwetki z elementami zwierzęcymi.

Treść jest zmysłowa, a forma ją wyrażająca musi jej odpowiadać. Idealną realizacją takiego wiązania treści i formy jest klasyczna rzeźba grecka. Ostatnią formą sztuki wyróżnioną przez Hegla jest sztuka romantyczna, która eksponuje treść duchową. Tu forma podporządkowana jest treści. Treść duchowa podporządkowuje sobie formę. Sztuka romantyczna osiąga pełnię w malarstwie, muzyce, a zwłaszcza poezji i jest ona najwyższym ucieleśnieniem sztuki właśnie ze względu na poezję, ponieważ sięga ona po fantazję i wyobraźnię, a te są konstytutywne dla wszelkiej twórczości artystycznej.

¹⁰⁸ Por. zagadnienie logiki oka Arnheima w: R. Arnheim, *Myślenie wzrokowe*, tłum. M. Chojnacki, Gdańsk 2011; idem, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, tłum. J. Mach, Gdańsk 2004.

Tab. 3. Dychotomie formy

FORMA poniższe rozróżnienia mają u podstaw implikacje estetyczne	
statyczna	dynamiczna
otwarta	zamknięta
ściśła (zwarta)	rozluźniona
pragmatyczna	autonomiczna, estetyczna

Źródło: opracowanie własne.

Tab. 4. Forma i akt twórczy

FORMA I AKT TWÓRCZY	
swoboda	rygor
FORMA A	jest czynnikiem dyscyplinującym, gwarantującym określony porządek, zapobiegający „rozchwianiu” powstającego dzieła
FORMA B	też dyscyplinuje
FORMA A lub C (u Kanta wiąże się ściśle z wartością)	forma A (układ części) lub B (kontur przedmiotu) – dyscyplinuje wyobraźnię – warunek konieczny i wystarczający piękna

Źródło: opracowanie własne.

O ile oczywiście można powiedzieć, że sztuka tak znacząco pochłonięta przez filozofię jest jeszcze sztuką. Hegel nie patrzył na zjawisko romantycznego ufilozoficznienia sztuki z pełną aprobatą, choć musiał je zaakceptować. Rodzi się tylko pytanie o to, kiedy jest jeszcze sztuka, a kiedy jest już filozofia. Czy na gruncie polskim pokazuje się jakieś szczególne połączenie treści i formy?

U Witkacego na przykład forma jest jednością w wielości, jest a-pragmatyczną konstrukcją „samą w sobie”. Czysta forma jest też treścią samego dzieła, zaś źródłem formy jest jedność „ja”. U tego malarza-filozofa mówić możemy też o działaniu formy. Czysta forma wywołuje „uczucia metafizyczne” i głębokie zadowolenie estetyczne. Bez wątpienia forma jako „czysta forma” jest wartością nadrzędną

Warto wspomnieć jeszcze o artyście mniej znanym niż Witkacy, o Zbigniewie Pronaszko, który pisał o stwarzaniu formy i jej wypowiedaniu w znakach, które w jakiś sposób poruszają, o formach ujmujących sumienie plastyczne oraz o nowej formie (odrzucającej naturę), która wydawała mu się dzika. Bez wątpienia jednak, parafrazując słowa Tadeusza Cybulskiego, pisać można o życiu mistycznym samej formy. Formizm pojawia się w roku 1917. Żyją wówczas i malują artyści „Sztuki”; Wyspiański żyłby, gdyby nie choroba. *Notabene* problematyka formy poruszała malarzy już przed pierwszą wojną.

Wracając do Pronaszki, forma nie jest dlań czysta, lecz emocjonalna, nasycona emocją. Pojawiają się tu hasła: „współtworzenie przez dzieło”, „im większe dzieło, tym większe pole”, „im człowiek inteligentniejszy, tym większego pola szuka”. I dalej, malarstwo nie jest wedle Pronaszki powrotem do natury, ale do obrazu. Píše: „Obrazem jest celowe, logiczne wypełnianie pewnymi określonymi formami pewnej przestrzeni, stanowiącej w ten sposób jednolity, niezmienny organizm”¹⁰⁹. Następnie: „formą nazywam konwencję, w jaką ujmuję dany kształt; kształtem wygląd jakiegokolwiek ciała w przestrzeni”¹¹⁰. Kształt jest wyrazem natury, jest zależny od okoliczności i otoczenia, przypadkowy, zaś forma jest stałą, jest wyrazem twórczości, ujęciem kształtów przez pewną konwencję, system.

Wedle Pronaszki obraz ma formę, gdy wszystkie jego obiekty mają formę, a forma ich jest jednolita, co więcej, gdy związek między obiektami jest ścisły i organiczny. Forma wytwarza zespoły jednego gatunku i sprowadza je

¹⁰⁹ H. Blum, Z. Pronaszko, *Album KAW*, Warszawa 1983, s. 66.

¹¹⁰ Ibidem.

do wspólnego mianownika. Kontur nie jest formą!¹¹¹ – co słusznie podkreśla artysta. Malowanie kształtów nie wyprowadza poza ramy naśladowania natury. Tylko poprzez formę prowadzi droga do konstrukcji i organizmu – istoty wszelkiej twórczości.

Forma jest tu rozumiana jako znak, analogon czy hieroglif... leży u podstaw twórczości.

Pronaszko z wielką mocą podkreśla różnicę między naturą a obrazem. Dla niego istnieje coś takiego jak *ż y c i e* obrazu – logika rządząca w bezwzględnym (absolutnym) związku form i plam. W obrazie nie ma procesów naturalnych, nie ma czasu naturalnego. Co ponadto? Obraz nie ma trawienia ani cyrkulacji krwi, natura zaś nie ma linii ani zależności form. Obraz polega jedynie na konstrukcyjności. Tematem mogą być tylko zagadnienia formy i barwy. Wykluczone są anatomia, perspektywa (przestrzeń w obrazie nie ma nic wspólnego z perspektywą), literatura (w tym alegorie, symbole, historiozofia).

Pronaszko twierdzi, że obraz tłumaczy się jedynie swoją mocą istnienia, a jest nią logika form i barw. Powstaje tajemniczość obrazu (czy chodzi mu o tajemnicę istnienia – trudno dociec). Dochodzi tu jeszcze kwestia koloru, zagadnienie, gdzie kończy się farba, zaczyna się kolor.

Obok Zbigniewa Pronaszki poruszaliśmy jeszcze kwestię rozumienia formy w ujęciu Romana Ingardena.

Wszystko, o czym pisze Pronaszko, musi być w obrazie ze sobą powiązane. Ostatecznie zawiązuje się na płótnie forma, którą za Ingardenem nazwę formą harmoniczną. Uważam wręcz, że sformułowane przez Ingardena w *Sporze o istnienie świata* pojęcie formy harmonicznego *id est* postaci, czyli *Gestalt*, znajduje tu pełne zastosowanie. Zadania, jakie tu przede mną stały, nie da się w pełni zrealizować. Postać jest postacią konkretnego obrazu, tego oto dzieła sztuki malarskiej, a dzieł, arcydzieł, jest bardzo wiele i nie mogą rościć sobie pretensji do ich wyczerpania.

Zadanie postawiłem sobie skromniejsze. Przyjmując rozważania o sztuce i malarstwie Romana Ingardena i Władysława Stróżewskiego, które starałem się przedstawić powyżej, próbuję zebrać to, co artyści i myśliciele stojący blisko malarstwa powiedzieli o jego artystycznym sensie: o płaszczyźnie obrazu, o jej immanentnej zawartości, o elementach budujących sens artystyczny

¹¹¹ Ibidem, s. 68.

obrazu (zwanych w pracowniach formalnymi). Pisano traktaty o malarstwie. Pisali je malarze, teoretycy, krytycy...¹¹² O kanonie mówić możemy od czasów starożytnego Egiptu¹¹³. To wszystko buduje wiedzę artystów o kolorze. W grę wchodzi niezliczone pisma malarzy na temat malarstwa. Wiedzę o rysunku znamy z podręczników elementów rysunku, najróżniejszych i bardzo licznych spisanych „szkół rysunku” – znanych już w wieku XVIII, XIX i XX. Z podręczników takich korzystał na przykład van Gogh.

Formę harmoniczną (postać – *Gestalt*) opisał Ingarden w *Sporze o istnienie świata*¹¹⁴. Jakości wartościowe przenikają zarówno elementy podbudowujące postać (na przykład konkretne zestawienie barw), jak i samą postać. Obraz może być na przykład pełen równowagi, statyczny czy dynamiczny – te jakości przenikają całość, postać. Przenikają przez nią również wartości najwyższe i nadwartości.

Poświęćmy chwilę uwagi na analizę tego podziału. Inspiracje ingardenowskie są bliskie Pana poszukiwaniom malarskim?

Rozprawa Ingardena *O budowie obrazu*, w której analizuje on formę obrazu w sensie formalnej ontologii, nadal godna jest uwagi. Od chwili, gdy tę rozprawę przeczytałem, przed laty, we właśnie wydanym tomie *Studiów z estetyki*¹¹⁵, trwa we mnie spór między sensem nadanym przez Ingardena słowu „budowa” a sensem używanym w niektórych pracowniach za czasów moich studiów malarskich w krakowskiej ASP. Ingarden analizuje budowę formalną obrazu malarskiego i jego sposób istnienia podobnie, jak czynił to, pisząc o dziele literackim czy utworze muzycznym. W pracowniach chodziło o podbudowujące postać elementy artystycznego sensu obrazu, i to tego najbardziej podstawowego, przy założeniu, że aspekt semantyczny i aksjologiczny obrazu są sprawą dalszą, że chcąc coś powiedzieć, należy wiedzieć, jak to zrobić, aby znaczenia i wartości były dobrze w obrazie umocowane, że najpierw należy zbudować obraz, pracując nad jego kompozycją, kolorem,

¹¹² Zob. *Myśliciele, kronikarze i artyści o sztuce: Od starożytności do 1500 roku*, red. J. Białostocki, Gdańsk 2001; *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce. 1500–1600*, red. J. Białostocki, Gdańsk 2007; W. Juszczak, *Malarstwo polskiego modernizmu*, Gdańsk 2004.

¹¹³ Zob. E. Panofsky, *Rozwój teorii proporcji jako odzwierciedlenie rozwoju stylu*, tłum. A. Kozak, [w:] idem, *Średniowiecze*, tłum. G. Jurkowlaniec et al., Warszawa 2001; J. Zrzavý, *Anatomia człowieka dla plastyków*, rozdz. VI: *O proporcjach ciała ludzkiego*, Warszawa 1961, s. 287.

¹¹⁴ Por. R. Ingarden, *Spór o istnienie świata*, t. 2, Warszawa 1987, s. 26, § 34, pkt. VI.

¹¹⁵ Por. idem, *Studia z estetyki*, t. 2, op. cit.

linią itd., bo znaczenie i wartość są od tych spraw zależne i jeżeli ma się coś do powiedzenia, to wyłonią się same. Pamiętam – wraz ze Stróżewskim – że obraz malarski musi być wytworem, aby był dziełem sztuki, że nawet najpiękniejszy krajobraz, człowiek, wnętrze czy układ przedmiotów dziełem sztuki nie jest. Pamiętam też, że obraz ma stronę semantyczną i aksjologiczną – także i to, iż znaczenia i wartości wiążą się ściśle z jego artystycznym sensem. W obrazach Braque’a na przykład pojawiają się litery i to, że nie jest to minuskuła karolińska czy antykwa z Łuku Tytusa, lecz czcionka używana we Francji przed 1914 rokiem do drukowania gazet, już ma znaczenie, które wpisuje się w pełny komunikat dzieła Braque’a. Użycie takich, a nie innych farb, charakter kresek, położenie farb... – znaczą.

Ingarden i potem Stróżewski pomogli mi zrozumieć, że w bycie istnieje miejsce na obraz. Miejsce to dane jest w doświadczeniu istniejących już obrazów, a jest nim płaszczyzna obrazu. Płaszczyzna obrazu jest pewną przestrzenią, w której obraz znajduje się na swoim miejscu. Tej płaszczyźnie obrazu pragnąłbym się przyjrzeć i opisać przynajmniej niektóre jej momenty istotne. Natomiast usprawiedliwić malarstwo może dopiero zawartość płaszczyzny obrazu, to, co się na niej czy w niej pojawia. Najogólniej – sens i wartość. Jak wiadomo, wartość usprawiedliwia istnienie tego, czego jest wartością. Sens, który ujawnia się tylko w malarstwie – nie gdzie indziej – oraz wartość, której blasku doświadczyć możemy jedynie w obrazie malarskim, usprawiedliwiają malarstwo.

Płaszczyzna obrazu objawia się czy ujawnia dopiero w trakcie malowania. Jerzy Wolff, malarz bliski kolorystom, określa to jako przemienianie się „płaszczyzny fizycznej” w „płaszczyznę malarską”, „artystyczną”. Pisze on:

A że malarz nim do pracy swej malarskiej się weźmie, ma przed sobą płaszczyznę: czy to płótna, czy tektury czy deski – że jest owa płaszczyzna terenem tutaj malarskiego działania – więc też wszystko się zaczyna od płaszczyzny koniecznie: naprzód zawsze fizycznej, potem w trakcie malowania malarskiej, artystycznej, w rezultacie płaszczyzny, która wreszcie sprawdzianem się staje ostatecznym, bezwzględny, artystycznej wartości dzieła sztuki malarskiej¹¹⁶.

O płaszczyźnie obrazu i jej zawartości oraz o budowie obrazu pisał też Rudolf Arnheim, pisali artyści tacy jak Wassily Kandinsky, Paul Klee, Josef Albers, Witkacy... oni też rozświetlili mi budowę obrazu. Powiedziałem to, patrząc na obrazy gotowe, już namalowane. Jednak nie jest to jedyna droga prowadząca do obrazu. Wolno bowiem spytać, co zostanie, jeśli obrazu nie weźmiemy pod uwagę.

¹¹⁶ J. Wolff, *Podróż kształcą*, „Tygodnik Powszechny” 1979, nr 28 (1590), s. 5.

ROZDZIAŁ VI

Paweł Florenski i technika malarska

Paweł Florenski wiele uwagi poświęcił sztuce, którą rozumiał w bardzo ścisły, powiedziałabym rygorystyczny sposób. Które uwagi Florenskiego weźmiemy tu szczególnie pod uwagę?

Jego podziały sensu. Sens artystyczny przeniknięty jest sensem technicznym. Inne jest znaczenie, inna wartość obrazu olejnego, inna – temperowego czy grafiki.

W zbiorze *Ikonostas i inne szkice*¹¹⁷ czytamy, że technika malarska i stosowane materiały nie mogą być dowolnie wybierane przez artystów, nie mogą być traktowane zamiennie. Florenski pisze tu o tak szczegółowych kwestiach, jak podkład, grunt, spoiwo i pigmenty.

Dodaje on następnie, że w tych środkach wyrazu, materialnych komponentach dzieła sztuki, przejawia się jego metafizyka. Same te materiały mają kontekst symboliczny i metafizyczny. Biorą one udział w odnoszeniu się dzieła do warstwy duchowej świata. Innymi słowy, ta warstwa duchowa współtworzona jest przez „materialne przyczyny”, w których tkwi głębokie odczucie rzeczywistości.

Artysta odnosi się też do historycznego uzasadnienia technik malarskich, które stanowią efekt działania „rozumu narodów i czasów” i są trzonem każdej epoki artystycznej.

¹¹⁷ Zob. P. Florenski, *Ikonostas*, [w:] idem, *Ikonostas i inne szkice*, tłum. Z. Podgórzec, Warszawa 1984, passim.

W kwestii płaszczyzny obrazu Florenski pisze, że tworzenie rozpoczyna się od wyboru podkładu pod malowidło. Wydaje się tylko, że nie jest on widoczny. Powierzchnia dzieła wpływa na sposób kładzenia farby i na efekt, który powstaje po jej nałożeniu – zmiany w podkładzie malarskim powiązane są ze stylistyką każdej epoki. Obrazy mogą charakteryzować się twardością lub miękkością, sprężystością, wiotkością, gładkością, szorstkością, mogą znacznie wchłaniać farbę itd.

Rozum artysty powinien tak głęboko wejść w materię dzieła, by zrozumieć tkwiące w nim stosunki sił, sens, potencjał, duchową strukturę. Rozum wyjawia poznaną strukturę dzięki sprawnej ręce, która urzeczywistnia ją na płótnie. Można nazwać to metafizyką płaszczyzny malarskiej. Metafizyka, która dla płaszczyzny jest stała i niezmienna, jest jej wartością obiektywną.

Metafizyka płaszczyzny malarskiej odnosi nas do wartości i sensów, które same posiadają charakter metafizyczny. Florenski wyprowadza metafizykę ze strony formalnej dzieła czy obrazu. Metafizyczne wartości przeświecają przez płaszczyznę obrazu.

Patrząc na obraz z punktu widzenia malarza, chciałbym przyjrzeć się bliżej płaszczyźnie obrazu. Pozostaje ona w relacji do powierzchni rzeczy. Stosunek płaszczyzny obrazu do powierzchni rzeczy w doświadczeniu malarza daje pewną pokusę identyfikacji tych dwóch elementów. Płaszczyzną obrazu interesuje się tak zwana estetyka formalna, nie zamierzam jednak pójść tą drogą.

Jak się zdaje, w doświadczeniu malarza płaszczyzna obrazu nie różni się od powierzchni rzeczy, na której malarz maluje. Powierzchnia ta ulega przemianom, o czym pisze Wolff¹¹⁸, nie odróżniając jednak radykalnie powierzchni rzeczy od płaszczyzny obrazu. Rozróżnienia tego nie znajdziemy również w tekście Kandinsky'ego¹¹⁹, nie znajdziemy *explicite, implicate* bowiem jest ono w jego rozważaniach zawarte. W każdym razie malarz może myśleć, że powierzchnia rzeczy jest tym miejscem wśród innych bytów, w którym znajduje się jego obraz, bo przecież malując nakłada on na tę rzecz farbę, dotyka jej, tę właśnie powierzchnię opracowuje, koloruje ją, dzieli, na niej pojawiają się elementy jego obrazu. Jeśli jednak będzie bardziej wnikliwy, być może zauważy, że malując porusza się po czymś, co ma jednak inny status niż powierzchnia.

¹¹⁸ J. Wolff, *Podróże kształcące*, op. cit., s. 5.

¹¹⁹ W. Kandinsky, *Punkt i linia a płaszczyzna. Przyczynek do analizy elementów malar- skich*, tłum. S. Fijałkowski, Warszawa 1986, passim.

Przeciw identyfikacji powierzchni rzeczy i płaszczyzny obrazu przemawia to, że powierzchnia rzeczy, na którą nakładam farbę, dana jest poprzez mnogość wyglądnów i prezentuje się różnie w zależności od kąta patrzenia. Płaszczyzna obrazu zaś dana jest malarzowi poprzez jeden tylko wygląd, i to wygląd wzrokowy. Ma ona pewien ustalony, niezmienny format, który może być, choć nie musi, przyporządkowany jakiejś umiarowej figurze geometrycznej. Wygląd ten nie zmienia się mimo zmiany – w pewnych granicach – punktu widzenia, w ślad za tym płaszczyzna obrazu pozostaje *constans*. Ponadto, powierzchnia rzeczy może być dana również w szeregu spostrzeżeń zmysłowych innych niż wzrokowe. Można jej dotknąć, ma pewien zapach itp. Mówiąc ogólniej: doświadczamy jej zgodnie z prawami zmysłowego doświadczenia rzeczy.

Wreszcie powierzchnia rzeczy jest izotropowa, nie ma w niej kierunków wyróżnionych: góry, dołu, lewej, prawej, środka, zatem tego wszystkiego, co jest obecne na płaszczyźnie obrazu.

Przeciwko identyfikacji powierzchni rzeczy z płaszczyzną obrazu przemawia też brak zainteresowania malarza samą powierzchnią rzeczy przy jednoczesnym zainteresowaniu tym, co jest w niej doniosłe ze względu na powstający czy też zamierzony obraz – jakby „fasadą” rzeczy. Malarza interesuje pewien dobór własności powierzchni, które mogą, lecz nie muszą być związane z istotą rzeczy, mają natomiast znaczenie ze względu na obraz. Zainteresowanie to zabarwia intencjonalnie wchodzącą w grę własność w pewien szczególny sposób, staje się ona bowiem nie tylko przedmiotem intencji wraz z poznawaną rzeczą, lecz przemienia się jednocześnie w przedmiot czysto intencjonalny, mający w rzeczy tylko swój fundament, a to dlatego, że jest ona doniosła – powiedzmy – z punktu widzenia warsztatu malarza czy nawet samego obrazu, a więc staje się już jakoś wartościowa. Może to być na przykład zachowanie się danej powierzchni po nałożeniu na nią farby, czyli jej stopień chłonności, jej twardość lub elastyczność, trwałość bądź kruchość itp. Są to niewątpliwie momenty materiału obecne później w obrazie i wpływające bezpośrednio lub pośrednio na ten materiał.

Materiał, a później materiał obrazu, jest czymś różnym od techniki malarskiej, która jako czynność jest umiejętnością sensownego doboru momentów materiału i operowania nimi, jako wytwór zaś jest wynikiem tych operacji przenikającym opracowane jakości, czyli właśnie materiałem obrazu. Stąd wolno powiedzieć, że materiał obrazu przesycony jest sensem technicznym oraz związaną z nim techniczną wartością, która usprawiedliwia sobą materiał obrazu. W celu lepszego wyjaśnienia tych spraw sięgnijmy do Ingardena i Stróżewskiego.

Zacznijmy więc od kwestii malowidła, powierzchni malowidła, stosunku fundowania oraz fundamentu bytowego obrazu, tak jak to rozumie Ingarden, Stróżewski i oczywiście Pan.

W sprawie samego Ingardena: termin „płaszczyzna obrazu” nie pojawia się w jego pismach, niemniej mówi się o „powierzchni deski lub płótna”¹²⁰, o „powierzchni malowidła”¹²¹, na której znajdują się plamy barwne¹²², a więc o czymś, co pokrewne jest raczej „płaszczyźnie fizycznej” w sensie Wolffa. Problematyka powierzchni malowidła nie interesowała bliżej Ingardena, zanalizowawszy bowiem formę obrazu, zajął się on stosunkiem obrazu i malowidła, szukając podstaw rzeczowych obrazu w jakościach malowidła obojętnych artystycznie i estetycznie. Sama powierzchnia malowidła, ewentualnie te jej jakości, które czyniłyby z niej płaszczyznę obrazu, nie stała się tematem jego dociekań.

Myślę jednak, że płaszczyzna obrazu jest *implicite* obecna w rozważaniach Ingardena i szukać jej należy tam, gdzie obraz spotyka się z rzeczą. Wedle filozofa obraz – ze względu na swój sposób istnienia – jest przedmiotem czysto intencjonalnym, któremu trwałość i dostępność zapewnia fundament bytowy, tak zwany przedmiot realny. W jego terminologii należałoby mówić raczej o przedmiocie indywidualnym, autonomicznym bytowo, jeśli zaś o realnym, to jedynie w przenośni. Trzeba bowiem pamiętać, że Ingarden, uprawiając ontologię, bada zawartość idei, co nie jest jeszcze metafizyką w tym znaczeniu, w jakim on ją pojmuje.

Fundament bytowy obrazu nazywa on malowidłem, stosunek obrazu do malowidła określa jako fundowanie, dokładniej: obraz jest w malowidle ufundowany, malowidło zaś jest fundamentem bytowym obrazu.

Nowe światło na ten stosunek rzucił Władysław Stróżewski w *Dialektyce twórczości*¹²³. Myśl jego wolno tu przywołać, kontynuuje ona bowiem w tym względzie myśl Ingardena, doprecyzowując ją niejako w opozycji do Étienne Gilsona. Stanowisko Gilsona stwarza trudności zarówno na gruncie metafizyki tomistycznej, jak i w obliczu danych doświadczenia. Chce on pozostać wierny swym założeniom, „nie fałszując równocześnie doświadczenia, które

¹²⁰ R. Ingarden, *O budowie obrazu*, op. cit., s. 11, 39, 40.

¹²¹ Ibidem.

¹²² Por. prace: idem, *O budowie obrazu. Szkic z teorii sztuki*, op. cit.; idem, *O tak zwanym malarstwie abstrakcyjnym*, „Estetyka” 1960, r. 1, s. 147–168; idem, *Wartości artystyczne i wartości estetyczne*, „Studia Estetyczne” 1982, nr 19, s. 194–214; idem, *Wykłady i dyskusje z estetyki*, red. A. Szczepańska, Warszawa 1981.

¹²³ W. Stróżewski, *Dialektyka twórczości*, op. cit., s. 90.

zmusza go do uznania swoistości sposobu istnienia dzieła sztuki”¹²⁴. Rozwiązanie Ingardena unika trudności, na które narażona jest koncepcja Gilsona¹²⁵. Trzeba jednak pamiętać, że Stróżewski raczej rozwija myśl Ingardena, nie stając na gruncie jego filozofii już choćby z tego względu, że Ingarden w ogóle nie mówi o dialektyce. Dla obu filozofów dzieło sztuki jest przedmiotem intencjonalnym, który dla swej trwałości wymaga podstawy bytowej, będącej także warunkiem możliwości dostępu doń przez innych. Stróżewski bardziej jednak akcentuje różność obrazu od jego bytowego fundamentu, a także nieredukowalność obrazu do fundamentu. Mimo odrębności, egzystencjalnej i formalnej, obraz nie łączy się ze swym fundamentem bytowym w taki sposób, że – mówiąc obrazowo – w jakimś miejscu fundament ten się „kończy”, a „zaczyna” dzieło sztuki. Dzieło jest raczej w swym fundamencie zapośredniczone. Stróżewski za Ingardenem – lecz bardziej wyraźnie i zdecydowanie – dopatruje się w materiale pośrednika między dziełem a jego fundamentem bytowym¹²⁶. Materiał z jednej strony jest „zakorzeniony” niejako w rzeczy, z drugiej zaś wchodzi w dzieło sztuki poznawczo ujęty „w postaci uchwytujących je treści percepcji zmysłowych”¹²⁷. Materiał staje się obiektywną podstawą fenomenu materiałowości, który nie odnosi się, według Stróżewskiego, do całości rzeczy – materiału, bo „dzieło «zagarnia» [...] ze swego fizycznego podłoża tylko jego część – tę mianowicie, która jest po prostu widoczna lub swymi jakościami «prześwieca» niejako poprzez pozostałe jakości i konstytuowane przez nie warstwy dzieła”¹²⁸. Wedle Stróżewskiego materiał odgrywa rolę fundamentalnej warstwy, podbudowującej wszystkie pozostałe warstwy dzieła sztuki¹²⁹. Materiał, a więc nie naga rzecz.

Materiał funduje dzieło sztuki, jest fundamentem, ale z tego nie wynika, że posiada fundamentalne znaczenie. Na przykład dzieło sztuki można utożsamić z przedmiotem intencjonalnym, a materiał dzieła traktować przygodnie. Jak to jest u Stróżewskiego?

Materiał ma wedle Stróżewskiego dwa aspekty: ontyczny i poznawczy. Poznawczo dany jest nam w obrazie fenomen materiałowości, ontycznie materiał jest podstawą tego fenomenu, a zarazem fundamentalną warstwą w dziele

¹²⁴ Ibidem, s. 94.

¹²⁵ Por. ibidem, s. 96.

¹²⁶ Por. ibidem, s. 100 (schemat).

¹²⁷ Por. ibidem, s. 96.

¹²⁸ Ibidem, s. 97.

¹²⁹ Por. ibidem, s. 99.

sztuki. Obraz zawiera w sobie pewne *quantum* materiału, którą to porcję nazwiemy materiałem obrazu. Jako taki ma on już pewien charakter intencjonalny, którego pozbawione jest tworzywo, coś, co może dopiero stać się materiałem, a dalej materiałem obrazu¹³⁰. Materiał obrazu różni od samego materiału to, że przesycony jest już sensem technicznym, jest już technicznie sensowny. Momenty materiałowe mogą tworzywu po prostu przysługiwać i jako takie zostać przez malarza zauważone i podjęte, mogą też być mu świadomie nadane przez odpowiednie preparowanie, którego szczególnym przypadkiem jest przyrządzanie gruntu i gruntowanie. Sam grunt jest już materiałem obrazu, to zaś, z czego został zrobiony, uznać należy za tworzywo. Jest tak dlatego, że własności gruntu wpływają istotnie na nałożoną na grunt farbę, a więc również na jej jakość barwną. Farba, z której chłonny grunt odciągnął spoiwo, będzie wyglądała matowo, farba z większą ilością spoiwa będzie błyszcząca, a połysk ten lub jego brak ma oczywiście wpływ na jakość barwną farby. Przed namalowaniem obrazu grunt – już materiał obrazu – antycypuje go, niejako oczekuje. Materiał obrazu ma dwoiste oblicze: nie jest rzeczą po prostu, nie jest też jednak wyłącznie wewnątrz obrazu. Jest w nim o tyle, o ile jest intencjonalny.

Zarówno w podjęciu, zauważeniu pewnych doniosłych własności tworzywa, w szczególności powierzchni rzeczy, jak i w preparowaniu go, w przypadku powierzchni – gruntowaniu jej, kryje się akt aneksji materiału przez tworzywo. Akt wydzielania pewnych jakości tworzywa i przydzielania im roli materiału – także na skutek technicznych zabiegów. Akt aneksji nie jest aktem dowolnym malarza, lecz aktem umotywowanym upodobaniem artysty w pewnych jakościach powierzchni rzeczy czy szerzej – tworzywa. Aneksja to nie tylko wybór pewnych jakości, to ich przyswojenie i jednocześnie „złamanie” istoty wybranego przedmiotu na rzecz tych tylko własności, które są ważne ze względu na obraz. Ostatnio Stróżewski zmodyfikował swe stanowisko, sięgając do starożytnej koncepcji *methexis*, *participatio*, czyli uczestnictwa. Obraz partycypuje mianowicie w swym podłożu, bytowym fundamencie¹³¹.

Pozostaje sprawa wyższości w porządku ontycznym. Co partycypuje w czym? Warstwa niższa lub szczegółowa (choć może lepiej zachować hierarchię ze względu na cel i wartość) partycypuje w wyższej. Obraz jest wyższą warstwą dzieła sztuki. Zatem czy podłoże partycypuje w obrazie?

¹³⁰ Ibidem, s. 100.

¹³¹ Idem, *Mimesis i methexis*, [w:] idem, *Wokół piękna*, op. cit.

Przesycający materiał sens techniczny i techniczna wartość wraz z tym materiałem, czyli materiał obrazu, pełnią funkcję pośrednika między obrazem a jego bytowym fundamentem. Materiał przesycony tym sensem, w funkcji antycypującego przykrywania rzeczy, stanowi maskę rzeczy. Nałożenie maski usuwa rzecz w cień, na plan drugi. Maską jest do rzeczy niesprowadzalna. Dlatego też akt nakładania maski na rzecz jest już aktem twórczym i osobowym, gra w nim bowiem rolę upodobanie malarza. Najniższym stopniem maskowania rzeczy jest wspomniany już wybór i aneksja pewnych jakości czy powierzchni, z którą są one związane. Akt ten przekształca powierzchnię w potencjalną płaszczyznę obrazu. Aneksja jako nakładanie maski jest aktem aksjologicznie nieobojętnym – choć tylko z uwagi na materiał.

Każda maska coś kryje i coś odsłania: odsłania to właśnie, że coś się za nią chowa, coś, co jest zamaskowane – w przeciwnym razie nie byłaby maską. Maską odsłania coś zamaskowanego. Świadomość maski zawiera świadomość tego, co zamaskowane. Stąd grunt – będąc maską – zasłania, ale i odsłania rzecz, którą maskuje. Grunt mówi coś o rzeczy zagruntowanej. Maskując, zakrywam wprawdzie jedne własności powierzchni, drugie jednak odsłaniam. Moja intencja gruntowania musi być nasycona znajomością techniki malarzkiej. Ponieważ grunt ma wpływ na nakładane nań farby, gruntowanie – będąc nakładaniem maski – jest jednocześnie elementarnym poziomem malowania obrazu. Malowanie przeciwstawia się pomalowywaniu rzeczy, pokrywaniu jej barwą li tylko powierzchnią, które jest ze względu na obraz aksjologicznie neutralne.

Malowanie byłoby więc intencjonalnym pomalowywaniem? To jeszcze za mało. W tej intencji musiałby się ujawnić cel transcendentny, na przykład wartość. Pomalowanie może być intencjonalne, ale w sposób niewykraczający poza zmysłową stronę dzieła sztuki (jego fasadę, jak to Pan wcześniej nazwał)?

Powierzchnia wzięta jako materiał (ewentualnie zagruntowana) antycypuje obraz, ale do jej istoty należy również format. Bowiem barwa – a materiał musi mieć jakąś barwę – „nie jest bez granic rozciągła. Nieograniczoną czerwień można jedynie pomyśleć bądź sobie wyobrazić. Gdy słyszymy słowo «czerwień», to czerwień ta w naszym przedstawieniu nie ma granic»¹³² – mówi Kandinsky. Zrozumiałe, że czerwień jakiejś powierzchni nie jest ani pomyślana, ani wyobrażona, mniemam jednak, że nieograniczoną barwę można

¹³² W. Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, Bern 1973, s. 66 [tłum. własne].

co najwyżej pomyśleć, na pewno nie wyobrazić sobie. W każdym razie Kandinsky wypukła istotnościowy stan rzeczy: niemożliwość występowania indywidualnej barwy bez granic – trzeba tu jeszcze dodać: w naszym polu widzenia czy nawet w wyobraźni. W określonym formacie granice te są już indywidualne i mają charakter aksjologiczny: format wyznacza płaszczyznę obrazu, wydziela ją z otoczenia, pełni więc funkcję kadru, jego boki zaś są w stosunku do siebie w pewnych proporcjach.

Różne dzieła sztuki w doświadczeniu estetycznym każą nam niejako przyjmować różne typy płaszczyzn obrazu. Czasem obraz jest światem zamkniętym w ramie i nie wykracza poza nią, czasem rama przynależy do obrazu (tak zbudowane są obrazy Seurata i Klimta), a czasem sam obraz wchodzi w naszą przestrzeń i naszą rzeczywistość.

Maska ograniczona formatem jest płaszczyzną obrazu gotową na jego przyjęcie. Jeśli nawet jakaś powierzchnia została tylko pomalowana, to nałożenie na barwę powierzchniową formatu powoduje „zmianę znaku” jakości zawartych wewnątrz formatu. Jakość barwna zamknięta formatem ma inny sens niż pokryta nią powierzchnia o nieokreślonych granicach. Format bowiem wyróżnia zawartą w nim jakość barwną, wydzielając ją z otoczenia oraz demonstrując barwę w nim zawartą przez swoistą ostentację. Format „mówi”: „patrz, oto barwa”. Taka ostentacja jest także momentem wartościowym formatu. Płaszczyzna obrazu jest więc maską zamkniętą formatem. Jako taka różni się ona od rzeczy, jest tworem intencjonalnym pojawiającym się niejako „przy” rzeczy, już elementarnie artystycznie wartościowym. Płaszczyzna obrazu jest intencjonalnym polem czy intencjonalną przestrzenią, w którą wprowadzany jest obraz. Stąd obraz nie tyle znajduje się na płaszczyźnie obrazu, ile raczej wkracza w jej obręb i stapia się z nią tak, że płaszczyzna wchłania go jakby i ogarnia. Obecny już na płaszczyźnie obrazu i przenikający materiał sens techniczny przesycą także cały obraz. Ów sens zawarty jest wraz z materiałem (już jako materiał obrazu), pośrednikiem zakotwiczącym obraz w jego bytowym fundamencie. Obraz ze swej strony jest w swym bytowym fundamencie przez materiał i sens techniczny zapośredniczony. Rzuca to nowe światło na stosunek fundowania i bycia fundamentem bytowym. O fundamencie bytowym powiemy więcej w związku z Ingardenowską koncepcją malowidła, problem maski i gruntu nakazuje jednak najpierw odróżnić dokładniej pomalowywanie czegoś od malowania.

Określmy więc bliżej tę różnicę.

Pierwszym momentem przekształcającym barwy powierzchniowe w barwy mające jakiś związek z obrazem jest intencjonalizacja pokrywanego barwą przedmiotu. Willi Baumeister pisze: „Jeżeli [...] przedmiot – jakiś twór natury, powiedzmy krzemień – pomalujemy, pokrywając materiał całkowicie lub częściowo, wówczas stwarzamy coś niematerialnego (por. pomalowane krzemienie z Mas-d’Azil)»¹³³. Pomalowywanie, które ma on na myśli, jest już przesyczone intencją nadania pomalowanej rzeczy nowej jakości wartościowej. Baumeister mówi o czymś niematerialnym, zatem – tak to można zinterpretować – przydaje przedmiotowi coś, co jest od niego różne egzystencjalnie i esencjonalnie. Osadza na przedmiocie realnym nowy, intencjonalny przedmiot.

Z wyższym stopniem pomalowywania mamy do czynienia w przypadku częściowego pokrycia rzeczy barwą. Baumeister mówi o *Teilweise Bedeckung*. Pojawiają się tu dalsze intencje, które wzbogacają czynność nakładania farby wówczas, gdy samo to nakładanie jest już generalnie przeświecone intencją aksjologiczną, czyli chęcią nadania rzeczy nowej wartości. Pokrywając jakąś powierzchnię, częściowo mogą dążyć do tego, by nowa, wprowadzona przeze mnie jakość barwna nawiązała „dialog” z barwą już znajdującą się na powierzchni rzeczy. Jeżeli mi się to uda, to barwa pierwsza przestanie być tylko pokryciem rzeczy, nawiąże bowiem „dialog” z barwą nową i wejdzie z nią w relację wartościowo nieobojętą. Relacja ta jest symetryczna. Dwie barwy położone w sąsiedztwie zawsze wpływają na siebie nawzajem, jednak ich relacja może być wartościowo obojętna lub – gdy jest „dialogiem” barw – już jakoś wartościowa.

Takie wartościowe położenie dwóch barw obok siebie nazywano w pracowniach zestawieniem. Ze względu na oswojenie malarzy z tym terminem nie należy przedwcześnie z niego rezygnować, aczkolwiek u filozofa budzić on może pewne zastrzeżenia. Termin „zestawienie” kojarzy mu się z najsłabszym typem jedności, z jednością faktyczną¹³⁴. Zestawieniem w tym znaczeniu byłoby zwykle umieszczenie we wzajemnym sąsiedztwie jakichkolwiek dwóch barw, które działają wprawdzie na siebie, ale oddziaływanie to jest aksjologicznie obojętne. W języku pracowni przeciwnie, zestawienie jest najmocniejszym typem jedności, którą nazwać można jednością harmoniczną¹³⁵, czyli taką, która obejmuje bezpośrednio bądź pośrednio sąsiadujące ze

¹³³ W. Baumeister, *Das Unbekannte in der Kunst*, Köln 1974, s. 83 [tłum. własne]. Pomalowywanie od malowania odróżniam zainspirowany tekstem Williego Baumeistera z tego tomu pt. *Von der Bemalung zur Malerei*.

¹³⁴ W. Stróżewski, *Dialektyka twórczości*, op. cit., s. 251–252.

¹³⁵ Ibidem.

sobą barwy, nadbudowując nad nimi trzecią jakość, którą nazwać można grą barwną. W zestawieniu – jedności harmonicznej – barwy podbudowujące partycypują.

O ile więc każde dwie barwy znajdujące się w sąsiedztwie pozostają ze sobą w jedności faktycznej, a także funkcjonalnej – działają bowiem na siebie nawzajem¹³⁶, to jednak nie każde dwie barwy związane są jednością harmoniczną, nie każde są – mówiąc językiem pracowni – zestawieniem. Oba omówione tu przypadki są dla Baumeistera przypadkami pomalowywania, dla nas są to elementarne przypadki malowania.

Położenie dwóch farb-kolorów obok siebie na płótnie zawsze pozwala wyłonić się obrazowi czy – by tak się stało – musi zająć między nimi jedność harmoniczna?

Aby rzucić jeszcze nieco światła na tę sprawę, sięgnijmy do Ingardena. Malowanie od pomalowywania odróżnia przede wszystkim intencja, z jaką spełniamy te czynności, przy czym nie jest wcale powiedziane, że ma to być intencja aksjologiczna. Z czystą intencją pomalowywania mamy do czynienia wówczas, gdy zamierzamy rzecz jedynie pokryć farbą. Od razu widać, że w gruntowaniu pomalowanie miesza się z malowaniem, a więc i obie intencje łączą się z sobą. Gruntując jakąś powierzchnię, zmierzamy do kreowania czegoś nowego, co nie jest do niej redukowalne. Grunt oczekuje obrazu. Jest w nim obecne napięcie skierowane niejako ku mającemu nań zstąpić obrazowi, napięcie wieloznaczne, które indywidualizuje się w miarę narastania obrazu. Jednak nie nieskończenie wieloznaczne, pewne bowiem cechy gruntu wyznaczają co najmniej techniczne cechy przyszłego obrazu. Była o tym mowa. Tu interesuje nas to, że wyznaczanie owo sprawia, iż gruntowanie jest elementarnym stopniem malowania. Zarazem jednak intencja pomalowywania nie znika w malowaniu, jako że obecna jest ona w każdym nakładaniu farby. Ponadto, coś jest pomalowane wówczas, gdy plamy barwne nie są zinterpretowane obrazowo¹³⁷. Oczywiście takie, które zinterpretowane obrazowo być mogą. Ingarden pisze:

Występowanie [...] plam barwnych w malowidle spełnia w tej rzeczy jakąś dziwną rolę, i to inną niż owe plamy barwne, które spotykaliśmy nieraz podczas wojny na autach i innych sprzętach wojennych [...]. W tym ostatnim wypadku służyły one do tego, żeby dana rzecz z dala widziana stawała się niewidoczną dzięki dostosowaniu jej

¹³⁶ Ibidem, s. 252.

¹³⁷ Por. R. Ingarden, *O budowie obrazu*, op. cit., s. 69 i 70.

barwy do otoczenia [...]. Z bliska widziane wydawały się niezwykłym pomalowaniem [podkr. P. T.] wozu, podobnie niezwykłym jak plamy barwne na malowidle, ale przecież nie prowadziły do widzenia żadnego obrazu¹³⁸.

Plamy barwne wedle Ingardena odgrywają na obrazie „dziwną rolę”, która zależy jeszcze od tego, z jakim obrazem mamy do czynienia. Na wozach bojowych odgrywają rolę wyłącznie maskującą, są pomalowaniem wozu.

Weźmy najpierw pod uwagę elementarną sytuację, w której interpretacja obrazowa plamy czy plam zależy wyłącznie od aktów intencjonalnych artysty. Powiedzmy, że dany jest zespół plam barwnych na ścianie, które pojawiły się tam przypadkowo jako zacieki lub wykwyty na murze. Czy zespół owych plam interpretujemy jako jakąś elementarną kompozycję, czy też nie, zależy od naszych aktów i tylko od nich. Dodajmy, że plamy te są takie, iż nie zawierają w sobie nic, co w jakikolwiek sposób umożliwiłoby interpretację obrazową. Jeżeli miałyby ona miejsce, byłyby całkowicie dowolna i zniknęłyby w chwili ustania obrazowo interpretujących aktów. Ewentualne nowe akty interpretacji obrazowej mogłyby narzucić na grupę plam całkiem nowy sens. Sens ten nie znajduje żadnej podstawy w ukształtowaniu plam. Jasne jest, że nie są one w żadnym razie pomalowaniem ściany. Może się jednak zdarzyć, że grupa plam daje asumpt do obrazowej interpretacji dzięki jakościom umożliwiającym konstytucję artystycznego sensu. Jeżeli jednak jakości te nie są plamom intencjonalnie nadane, nie może być mowy o pomalowywaniu. Zatem plamy na murze niezinterpretowane obrazowo nie mogą jeszcze uchodzić za pomalowanie muru.

Przykład w tekście Ingardena, który cytujemy poniżej, oraz inne uwagi rozsiane w jego pismach estetycznych pozwalają mniemać, że z pomalowaniem mamy do czynienia tylko wówczas, gdy plamy barwne jakiegś powierzchni są wynikiem świadomego nałożenia ich na rzecz w taki sposób, że interpretacja obrazowa nie jest w ogóle możliwa. Interpretacja obrazowa w sensie Ingardena! Zerowym stopniem pomalowania byłaby plama będąca wyłącznie barwą powierzchniową, pokrywająca całą daną powierzchnię. Plama czy plamy barwne nałożone tak, że możliwa jest choćby elementarna obrazowa ich interpretacja, zawierają w sobie już wytwór intencji malowania. Dopiero fundament bytowy takich plam może uchodzić za malowidło. Interpretację obrazową umożliwia przede wszystkim właściwa intencja odbiorcy:

[...] jeżeli u widza brak odpowiedniego nastawienia, które mu pozwala ukonstytuować lub, jeśli kto woli, zrekonstruować obraz na podstawie doznań dostarczonych mu przez malowidło dat wrażeniowych i jeżeli się w nim nie rozwinie przeżycie estetyczne

¹³⁸ Ibidem.

[...] – wówczas widzi tylko pewną pstro pomalowaną rzecz, której pomalowanie wydaje mu się niezrozumiałe, a może nawet do pewnego stopnia komiczne; jest wtedy ślepy na sam obraz: nie widzi go wcale lub też widzi jego poszczególne składniki, nie będąc zdolnym ukonstytuować go w jego pełni i w syntetycznej wielogłosowości¹³⁹.

Plama lub plamy barwne mogą być zinterpretowane obrazowo ze względu na funkcję prezentowania przedmiotów przedstawionych, oczywiście tylko w przypadku obrazów przedstawiających, co nie eliminuje ich jakości artystycznie doniosłych ani zawartego w nich wytworu intencji pomalowywania, plama barwna jest bowiem również barwą powierzchniową:

[...] np. pewna barwa w określonym powierzchniowym kształcie [podkr. P. T.] może spełniać pierwszą lub drugą lub obie funkcje. W pierwszym wypadku jest ona w swej jakości tak dobrana, że prezentuje twarz, a w szczególności czoło pewnego także przy jej pomocy przedstawionego człowieka, sama zaś jest w swej jakości i kształcie wartościowo neutralna. W drugim wypadku jest ona w swej jakości nie tylko tak dobrana, że może uchodzić za barwę czoła tego człowieka, lecz nadto, że tworzy – dzięki swej jakości, jasności i nasyceniu – pewną w danym miejscu obrazu występującą jasnożółtą plamę o określonym kształcie i przez to stanowi pewną określoną estetycznie wartościową jakość, która w mnogości estetycznie wartościowych jakości tego obrazu jest szczególnym akcentem i „gra” w jego całości. Nie jest zarazem konstrukcyjnym elementem wyglądu, nie odgrywa przy tym roli. Podobnie intensywnie niebieska plama, która przedstawia szatę danego człowieka, może być dzięki swej intensywnej niebieskości „piękna” i zawierać przez to w sobie estetycznie wartościową jakość, a nadto służyć jako moment silnie kontrastujący z czystą bielą innej plamy, obok leżącej, a kontrast ten może być w całości obrazu znowu momentem estetycznie wartościowym. Powstaje pytanie, czy obie te funkcje [prezentowania przedmiotów przedstawionych, wzbogacenia obrazu momentami estetycznie wartościowymi] muszą być w każdym elemencie barwy obrazu z sobą nieuchronnie połączone, czy też może być jedynie druga funkcja przez plamy barwne realizowana, bez spełniania zarazem funkcji prezentowania lub też przynajmniej brania w niej jakiegoś udziału. To jest zasadnicze zagadnienie możliwości malarstwa „abstrakcyjnego”¹⁴⁰.

Jak widać, nie interesują tu Ingardena intencje twórcze czy działania, których wytworem byłyby plamy barwne umożliwiające obrazową interpretację. Ogranicza się on do nastawienia patrzącego na obraz oraz do jakości plam barwnych, które umożliwiają interpretację obrazową.

¹³⁹ Ibidem, s. 70.

¹⁴⁰ Ibidem, s. 38.

Obecnie nie tylko w odniesieniu do sztuki współczesnej kategoria intencji stworzenia dzieła jest niezwykle ważna. Opiera się na tym konceptualizm, a także inne nurty. Czy zgadza się Pan Profesor w tym punkcie ze stanowiskiem Ingardena?

Mnie – w związku z Ingardenem – najbardziej interesuje towarzyszący tym sprawom problem malowidła. Jak się zdaje, malowidło pojawia się dopiero tam, gdzie plamy barwne mogą być lub są zinterpretowane obrazowo. Nie ma mowy o malowidle w przypadku tylko pomalowania, pokrycia farbą jakiejś powierzchni, nie jest też malowidłem wspomniany już wóz bojowy pokryty maskującymi plamami i nie jest nim tak długo, jak długo plamy te nie odkrywają jakiegoś sensu kompozycyjnego, a więc artystycznego. Ostatecznie rozstrzygają o tym związane ewentualnie z plamami jakości artystycznie wartościowe.

Przyjrzyjmy się teraz ponownie pomalowywaniu. Jeżeli powierzchnię o barwie A pokrywamy w całości barwą B, to cała powierzchnia zmienia barwę; barwę A likwidujemy całkowicie na rzecz nowej barwy B. Jeżeli pokrywanie powierzchni barwą B zmierza do nadania jej wraz z nową barwą (a także samej nowej barwie) szczególnego charakteru wartościowego, wówczas nakładanie barwy B jest zarazem nakładaniem maski na daną powierzchnię. Szczególnym przypadkiem takiego nakładania jest gruntowanie. W przypadku, gdy ograniczamy się jedynie do wyboru pewnych jakości powierzchni doniosłych ze względu na obraz, nie ma mowy o pomalowywaniu, mamy jednak do czynienia z nakładaniem na powierzchnię maski.

Zasadniczo chodzi więc o znajomość (znawstwo) materiału, w którym wykonać należy malowidło (dzieło sztuki). Czy pomalowanie płótna równałoby się „obłaniu” egzaminu z rzemiosła malarskiego?

Gruntowanie, które może sprawiać wrażenie pomalowywania jakiejś płaszczyzny, przesycone jest umiejętnością właściwego potraktowania materiału, a umiejętność ta należy do poetyki malarskiej. Ogólniej: poetyka ta to umiejętność „robienia” obrazu – począwszy od umiejętności technicznych po artystyczne. Potrzebne tu jednak będą dalsze rozróżnienia. Po pierwsze, umiejętności należy odróżnić od działania, następnie działanie (czynność) odróżnić trzeba od wytworu tej czynności, ostatecznie zaś umiejętności techniczne, działanie umiejętne odróżnić od poetyki pojętej jako kanon, przepis dla działań i nabywanych dzięki nim umiejętności.

Jeżeli przez działanie umiejętne rozumiemy działanie technicznie sensowne, czyli posługujące się materiałem zgodnie z rządzącymi nim prawami, zaś wytwór tego działania określimy jako sens techniczny, to część

poetyki malarskiej związana z operowaniem materiałem jest umiejętnością stwarzania technicznego sensu obrazu. Działanie technicznie sensowne powinno być zgodne z kanonem, zawartym *notabene* w podręcznikach techniki malarskiej¹⁴¹. Technicznie niepoprawne pomalowanie obrazu równałoby się „oblaniu” egzaminu z rzemiosła, co miałyby miejsce na przykład w sytuacji, gdyby farba zniszczyła płótno lub zaczęła od niego odpadać.

Najszerszą poetyką malarską byłby kanon postępowania we wszystkich sferach malarskiej twórczości. Jest to jednak szeroka problematyka, przekraczająca ramy naszej rozmowy. W sprawie techniki malarskiej możemy zaś wrócić jeszcze na chwilę do Ingardena.

Oczywiście, skupmy się na tym, co o technice malarskiej pisał Ingarden.

Aby uniknąć nieporozumień, przypomnijmy, że w tekstach Ingardena nie ma mowy o sensie technicznym ani o malarskiej poetyce, pojawiają się natomiast co najmniej dwa rozumienia techniki artystycznej: w pierwszym z nich technika jest sprawnością artystyczną, na przykład umiejętnością zręcznego rysowania¹⁴², w drugim jest właśnie umiejętnością operowania materiałem¹⁴³. W tym tekście posługujemy się wyłącznie drugim znaczeniem techniki.

Ingarden doceniał technikę malarską i rolę materiału w obrazie. Uwagi na ten temat rozsiane są w jego tekstach o malarstwie. W rozprawie *O budowie obrazu* pisze na przykład: „Istnieją estetycznie wartościowe jakości, które są ściśle związane z materiałem dzieła sztuki. W malarstwie mamy np. barwy «jaskrawe» i «łagodne», «nasycone» i «blade»”¹⁴⁴ itp., a gdzie indziej:

inna postać barwy, która pochodzi z zastosowanego przy rysowaniu lub przy malowaniu materiału, posiada jednak sama inne znaczenie przy konstytuowaniu się estetycznie wartościowych jakości. Farby matowe lub świecące, zwarte lub niejednolite wiodą z sobą przy ujmowaniu obrazu różne efekty estetyczne. Nawet więc wtedy, gdyby nie należało tym wtórnym cechom barw przypisać wagi jakości estetycznie wartościowych, posiadają one prawie zawsze (co należy jeszcze do innych momentów obrazu) pewną estetyczną doniosłość. Posiadają przeto pewną wartość artystyczną¹⁴⁵.

¹⁴¹ Por. M. Doerner, *Malmaterial und seine Verwendung im Bilde*, Stuttgart 1976; K. Welthe, *Werkstoffe und Techniken der Malerei*, Ravensburg 1977; W. Ślesiński, *Techniki malarskie, spoiwa organiczne*, Warszawa 1984.

¹⁴² Por. R. Ingarden, *Wykłady i dyskusje z estetyki*, op. cit., s. 307.

¹⁴³ Por. idem, *Wartości artystyczne i wartości estetyczne*, [w:] idem, *Studia z estetyki*, t. 3, op. cit., s. 277 i 282.

¹⁴⁴ Idem, *O budowie obrazu*, op. cit., s. 33.

¹⁴⁵ Ibidem, s. 41.

Owe wartości artystyczne o estetycznej doniosłości są właśnie wynikiem potraktowania materiału w jeden ze sposobów technicznie sensownych, aczkolwiek same nie należą, jak się zdaje, do technicznego sensu obrazu.

Dodajmy tu jeszcze kilka słów o fakturze. Najściślej związanym z maską elementem sensu technicznego, aksjologicznie w obrazie nieoobojętnym, jest faktura gruntu, ewentualnie powierzchni anektowanej na podobrazie. Rolę odgrywa tu wiele szczegółów: to, czy nałożę grunt raz, czy wielokrotnie w cienkich warstwach, tak jak to robiono, przygotowując deski pod ikony¹⁴⁶, czy położę go gładko, czy też nadam mu powierzchnię nierównomierną...

Ma to wpływ na plamy barwne, których jakość zależy od faktury gruntu. Oczywiście sama farba ma także swoją własną fakturę, która zależy od faktury gruntu. Można ją nakładać laserunkowo, wprost na grunt, a więc tak, że kolor gruntu prześwieca przez warstwę farby jak przez kolorową szybę. Jeżeli grunt jest biały i gładko wypolerowany, to farba położona na nim laserunkowo świeci jakby od wewnątrz, z obrazu emanuje wewnętrzny blask. Jeżeli rezygnujemy z laserunku i decydujemy się malować kryjąco, to farbę możemy kłaść różnie, jej warstwa może mieć różną grubość i różną powierzchnię. Każdy ze sposobów położenia, każdy rodzaj faktury – od gładkiej po rozbudowaną – kryje w sobie jakości wartościowe, takie na przykład jak blask barwy, którego nie należy utożsamiać z błyszczeniem czy połyskiem farby tłustej. Zarówno położenie laserunkowe, jak i kryjące zależy od gęstości farby i od gruntu. Na gruncie gładkim, polerowanym, położenie nawet dość gęstej farby olejnej, tak zwanej półpłynnej pasty, jest również prawie gładkie, a ślady pędzla są mało widoczne. Jeżeli natomiast półpłynną pastą malujemy na płótnie, wówczas położenie farby ma niemal fakturę podłoża, nieco tylko przytępioną przez dotknięcie pędzla. Gdy użyjemy gęstej farby olejnej – pasty, położenie jej kształtować można w dużym stopniu niezależnie od podłoża, zależnie zaś od użytego narzędzia. Inna jest powierzchnia farby impastowanej pędzlem, inna – impastowanej szpachlą, różnią się więc również ich faktury. Zależności te są zależnościami funkcjonalnymi.

We wszystkich przypadkach możliwa jest wielka liczba kombinacji wpływająca ze zmienności powiązanych – także funkcjonalnie – elementów: podłoża, gruntu, spoiwa, narzędzia, sposobu położenia. Nie są one aksjologicznie neutralne. Wszędzie tu występują jakości artystycznie wartościowe, a więc estetycznie nieoobojętne. W fakturze, w położeniu obecna jest również ręka malarza, a poprzez rękę cała jego artystyczna osobowość. Artystycznie wartościowe jakości faktury obecne są aktywnie w plamach barwnych.

¹⁴⁶ Por. P. Florenski, op. cit., s. 69 i n.

Sam termin „faktura” pojmować można szeroko bądź wąsko. W szerokim sensie każda powierzchnia ma jakąś fakturę. Wówczas „faktura” to tyle, co ukształtowanie owej powierzchni. W wąskim sensie faktura to ukształtowanie powierzchni nadane jej przez rękę, a jeszcze wężiej – przez rękę malarza. Wówczas faktura jest intencjonalnym ukształtowaniem powierzchni. Zarówno w pierwszym, jak i w drugim znaczeniu faktura może mieć wartość artystyczną, z tym że w pierwszym przypadku wartość ta jest jedynie zauważona, a w drugim jest powierzchni nadana. Faktura zawarta w płaszczyźnie obrazu warunkuje sobą tak zwaną materię malarską. Obszernie pisze o tym Jerzy Wolff, przytoczmy fragment:

Artystyczna bowiem malarska materia różni się od tego, co jest uważane za materię w sensie jedynie fizycznym, więc od materiału, jakiego użyto w pracy artystycznej: płótna czy papieru, farby czy ołówka. [Malarska materia] należy do strefy bytowania dzieła już nie fizycznego, lecz artystycznego czy estetycznego, gdy je rozpatrywać jako dzieło sztuki powiązane z widzem, alias konsumentem. Artystyczna malarska materia obrazu jest więc już produktem tej jakiejś przemiany, której dokonuje malarz na surowcu, jakim jest dlań farba kładziona na płótnie, drewnie czy papierze, razem zresztą z płótnem, drewnem czy papierem, bo przybiera ona artystyczną postać w tak ścisłej łączności ze swym podłożem, że ich się rozłączyć artystycznie nie da. Jest zaś ta przemiana czymś wprost zasadniczym, bo malarstwa nie ma, dopóki się farba nie przemieni w kolor¹⁴⁷.

O materii malarskiej wielokrotnie w rozmowach ze mną mówił malarz Jan Świdorski. Nazywał ją „substancją malarską” i czynił wręcz kryterium odróżniającym malarstwo od nie-malarstwa. Myślę, że sens terminów „materia malarska” i „substancja malarska” jest taki sam.

Rozumiem, że artysta wykonuje tu pewne czynności mające przemienić coś w materię malarską. Są to kroki intencjonalne.

Poczynając od aktu wyboru rzeczy, tworzywa na materiał, a więc jej aneksji, uznania pewnych jej własności za maskę, poprzez ewentualne czynne nakładanie maski doprowadzamy do wycofywania się rzeczy, krycia się jej poza maską. Wskutek tych operacji pewne jakości rzeczy uwalniają się niejako od związku z nią, wchodząc w nową strukturę ontyczną, która jako zapowiadana, przeczuwana, pojawia się w chwili aktu wyboru formatu. Dopiero bowiem wewnątrz formatu odkrywamy prawa opisane przez Kandinsky’ego¹⁴⁸.

¹⁴⁷ Zob. J. Wolff, *Materia malarska*, [w:] idem, *Wybrańcy sztuki. Szkice*, Warszawa 1982, s. 11.

¹⁴⁸ Zob. W. Kandinsky, *Punkt i linia a płaszczyzna...*, op. cit.



Paweł Taranczewski, *Paryja pierwsza*, 1995, olej na płótnie, 100 × 80 cm.
W zbiorach prywatnych



Paweł Taranczewski, *Planty*, 2003, olej na płótnie, 140 × 180 cm.
Muzeum Historyczne Miasta Krakowa



Paweł Taranczewski, *Planty zimą*, 2010, olej na płótnie, 140 × 180 cm.
W zbiorach prywatnych



Paweł Taranczewski, *Stara jabłoń II*, 2005, olej na płótnie, 160 × 140 cm.
W zbiorach prywatnych



Paweł Taranczewski, *Stary folwark tynieckiego opactwa*, 2011–2014,
olej na płótnie, 140 × 180 cm.
W zbiorach prywatnych



Paweł Taranczewski, *Orka*, 2005, olej na płótnie, 140 × 160 cm.
W zbiorach prywatnych

ROZDZIAŁ VII

Ontologia dzieła sztuki

Problematyka struktury lub też budowy dzieła sztuki zajmowała Romana Ingardena przez wiele lat. Trzeba też przyznać, że jego koncepcja dzieła wyróżnia się nie tylko na tle polskiej estetyki, ale również światowej fenomenologii. Zaczniemy nasze analizy od pojęcia fundamentu bytowego dzieła.

O fundamencie bytowym obrazu mówi Ingarden kilkakrotnie, przy czym różnie rozkłada akcenty. Zasadniczo jego wypowiedzi grupują się wokół dwóch motywów wiodących: poznawczego i ontycznego. Poddawszy obraz analizie ontologicznej, stwierdza Ingarden, że jest to przedmiot intencjonalny o budowie warstwowej, mający swój bytowy fundament w rzeczy zwanej przez niego malowidłem. Związek dwóch przedmiotów o odrębnych sposobach istnienia określa on jako fundowanie. Jednym członem relacji fundowania jest fizyczna podstawa obrazu zwana malowidłem (przedmiot materialny, płótno, deska, blacha itp. oraz rozłożone na nim układy pigmentów)¹⁴⁹, drugim jest obraz – przedmiot intencjonalny. Dalej mowa jest o plamach barwnych, które odgrywają kluczową rolę w „wiązaniu” obrazu z jego fundamentem bytowym. Myślę, że najlepiej wyjaśnia sprawę plam barwnych i odgrywane przez nie role następujące zdanie:

Na desce czy na płótnie jest pewna ilość substancji, które przez nas percypowane, gdy stają się obiektami naszego spostrzeżenia zmysłowego, wzrokowego, stanowią to, co się zwykle nazywa plamą barwną czy układem tych plam¹⁵⁰.

¹⁴⁹ R. Ingarden, *Wykłady i dyskusje...*, op. cit., s. 242.

¹⁵⁰ Ibidem, s. 291.

Otóż malowidło to tylko pigmenty i ewentualnie ich jakości barwne. Plamy barwne pojawiają się w chwili spostrzeżenia wzrokowego, którego przedmiotem jest malowidło, a ono musi być nadto dokonane w specjalnym nastawieniu. W taki specjalny sposób spostrzegający perceptor jest – obok malowidła – drugim fundamentem bytowym obrazu. W zależności od tego, czy dokonała się interpretacja obrazowa plam barwnych przez perceptora, czy też nie, unaoczniają one powierzchnię malowidła¹⁵¹ bądź też prezentują obraz. Mogą też być dane dla siebie, gdy intencja celuje tylko w nie, a nie w ich substrat, i jednocześnie nie zahacza o pełnioną przez nie rolę w obrazie. Plamy barwne inaczej prezentują obraz przedstawiający, inaczej abstrakcyjny. W przypadku obrazów przedstawiających spełniają one funkcję analogiczną do tej, jaką spełnia podłoże wrażeniowe wyglądom spostrzeżeniowych, które posiadam przy spostrzeganiu wprost rzeczy, a nie obrazów¹⁵². Plamy barwne nie są tu znakami. Są to „takie zjawiska wzrokowe, które obarczone są funkcjami ujawniania samoobecności przedmiotu, którego element wyglądowny stanowią”¹⁵³.

W obrazach abstrakcyjnych plamy barwne nie służą jako podłoże wrażeniowe doznawania wyglądom pewnej rzeczy, „są umyślnie tak dobrane, żeby do tego nie doszło”¹⁵⁴. Służą natomiast wprowadzeniu w doznanie barwnej harmonii. Są środkiem prowadzącym do powstania pewnej wzrokowej całości dla siebie, której finalna postać może być strukturalna, formalna, analogiczna do struktur muzycznych czy też jakościowa. Pewien zespół barw może mieć ostateczny jakościowy wydźwięk, który jak klamra obejmuje sobą całość obrazu¹⁵⁵. Układy plam barwnych obecne w obrazach abstrakcyjnych muszą również występować – choć w innej roli – w obrazach przedstawiających. Układy te można określić jako struktury wizualne, a to ze względu na wiążące je relacje, przede wszystkim zestawienia. Ingarden uważa, jak zresztą większość malarzy, że nieobecność zestawień powoduje, iż nie mamy do czynienia z dziełem sztuki malarskiej¹⁵⁶.

Zestawienia fundują więc, innymi słowy, dzieło malarskie, a stosunki plam barwnych, rozumiane formalnie, wyrażają intencjonalność relacji między nimi?

¹⁵¹ Ibidem, *O budowie obrazu*, op. cit., s. 11 i 40.

¹⁵² Por. idem, *Wykłady i dyskusje...*, op. cit., s. 242.

¹⁵³ Ibidem, s. 291.

¹⁵⁴ Ibidem, s. 296–298.

¹⁵⁵ Ibidem.

¹⁵⁶ Ibidem, s. 299.

Dwa oblicza plam barwnych, to, że zależnie od interpretacji mogą one być już to w obrazie, już to w malowidle, sprawiają, że są one na pograniczu czy też na styku dwóch przedmiotów o odrębnym sposobie istnienia i różnej formie. Ze względu na to, że obraz i wraz z nim malowidło dane są tylko odpowiednio nastawionemu perceptorowi, relacja fundowania – co podkreśla Ingarden, analizując przeżycie estetyczne – jest relacją intencjonalną. Widać to wyraźniej, gdy przyjrzymy się przejściu od obrazu do jego bytowego fundamentu, ewentualnie od fundamentu do obrazu. Przejście to wygląda inaczej w przypadku obrazu przedstawiającego, inaczej w przypadku abstrakcyjnego. Myśląc bardziej w kategoriach ontologii, Władysław Stróżewski mówi tu o *methexis*, czyli o partycypacji¹⁵⁷. Myślę, że relacja fundowania jest intencjonalnie ustanowiona, zaś związek fundowania raz ustanowiony w obrazie wolno nazwać partycypacją.

Tu tkwi najważniejsze przejście i jednocześnie różnica między malowidłem i obrazem?

Czysta percepcja samych jakości barwnych jako takich nie wystarcza do widzenia obrazów przedstawiających¹⁵⁸, muszę więc – patrząc na taki obraz – od razu nastawić się na spostrzeganie rzeczy przedstawionych w obrazie, podobnie jak postrzegam rzeczy realne w świetle¹⁵⁹. Najpierw więc muszę spostrzec świat przedstawiony w obrazie, a potem dopiero przejść mogę do plam barwnych, jednak nie dla nich samych, muszę bowiem uwzględnić ich artystyczne bądź estetyczne walory, jakości wartościowe. Wtedy też mogę spostrzec wiążącą je strukturę formalną bądź jedność jakościową. Przejście od plam barwnych do przedmiotów przedstawionych zależy od sposobu ich ukształtowania przez artystę. Ingarden powie: od sposobu rekonstrukcji wygląków.

Wraz z plamami barwnymi dana nam jest również powierzchnia malowidła¹⁶⁰, ale nie zawsze. W przypadku takiego typu obrazów jak *Źródło* Ingesa „powierzchnia przedmiotu (np. ciała dziewczyny przedstawionej w obrazie) jest sama w sobie widzialna, i to po pierwsze w ten sposób, że – przy trafnym nastawieniu widza – zupełnie nie widać powierzchni malowidła”¹⁶¹. Funkcja

¹⁵⁷ Zob. W. Stróżewski, *Mimesis i methexis*, op. cit.

¹⁵⁸ R. Ingarden, *Wykłady i dyskusje...*, op. cit., s. 295.

¹⁵⁹ Por. ibidem, s. 294.

¹⁶⁰ Por. idem, *O budowie obrazu*, op. cit., s. 11 i 40.

¹⁶¹ Ibidem, s. 42.

pokazywania przez wygląd odpowiedniego przedmiotu przedstawionego jest tym sprawniejsza, im mniej widoczna jest dla widza powierzchnia malowidła.

Plamy barwne jednak mogą być przez artystę tak potraktowane, że stanowią swoisty chaos, który ma być dopiero zinterpretowany przedmiotowo. Tak ma się sprawa w obrazach impresjonistycznych.

Różnica między przedmiotową a impresjonistyczną rekonstrukcją wyglądom polega na tym, że w pierwszym przypadku maluje się w obrazie tylko owe plamy, barwy i światła, które stanowią zmysłowe wzrokowe podłoże wyglądom, a więc dla widza pewną mnogość dat wrażeniowych; natomiast w drugim wypadku zrekonstruowany zostaje wygląd budujący się na tym podłożu w przedmiotowo zinterpretowanych jakościach, które mają przysługiwać odpowiedniemu przedmiotowi. Jeżeli widz poddaje się dostarczonym przez malowidło impulsom i, jak to w pierwszym wypadku zachodzi, sam rekonstruuje w przeżyciu odpowiedni wygląd, wówczas pojawia mu się w obrazie przedmiot przedstawiony w całej konkretności i pełni, lecz tylko w swej czysto wzrokowej postaci. W pierwszym wypadku natomiast, a więc np. u Rafaela lub Ingres, znajduje widz – jeśli tak można powiedzieć – pełne wyglądy i wystarczy, by ich jedynie doznał, a dociera przez to od razu do przejawiającego się przedmiotu¹⁶².

To jednak nie wyklucza możliwości dotarcia do plam barwnych, ich jakości wartościowych, wzajemnych powiązań, a dalej do powierzchni malowidła – również w tym typie malarstwa.

Plamy barwne niezinterpretowane obrazowo mogą być wzięte dla siebie. Są wówczas wyłącznie jakościami czegoś, co nie jest malowidłem, o malowidle bowiem może być mowa tylko w związku z obrazem. Plamy barwne są wzięte w ten sposób dla siebie wówczas, gdy uznajemy je za barwy powierzchniowe, a więc ewentualnie wynik pomalowania jakiejś rzeczy:

[...] barwy umieszczone na powierzchni malowidła są zawsze barwami powierzchniowymi, czyli barwami, jakie w codziennym życiu spotykamy na nieprzezroczystych rzeczach materialnych, „pokrytych”, jak się wyrażamy, pewnymi barwami, które mają ten swoisty charakter „pokrywania” pewnej powierzchni rzeczy. Dzięki temu każda z nich prezentuje sama siebie z pewną powierzchnią rzeczy, na której się rozpościera, a więc tym samym i samą rzecz¹⁶³.

Rzecz ta nie jest jeszcze malowidłem.

Plamy barwne mogą być wzięte dla siebie również w obrębie interpretacji obrazowej. Otwierają wówczas dostęp do malowidła, które związane jest

¹⁶² Ibidem, s. 45.

¹⁶³ Idem, *O tak zwanym malarstwie abstrakcyjnym*, op. cit., s. 179.

z obrazem, nie ma bowiem malowidła bez obrazu, jak nie ma obrazu bez malowidła. W tym przypadku plamy barwne występują *individualiter* jako jakości barwne malowidła. Mówi o tym Ingarden w dalszej części tekstu: „Jeżeli umieścimy na malowidle pewien barwny pigment, to naturalną funkcją barwy powierzchniowej, która w ten sposób powstaje, jest pokazywanie powierzchni malowidła”¹⁶⁴. Plamy barwne mogą również zostać zinterpretowane wyłącznie obrazowo. Wówczas – tak w obrazie abstrakcyjnym, jak i przedstawiającym – są ze sobą jakoś powiązane, powiedzmy przez zestawienia, tworzą także pewien układ, czyli kompozycję¹⁶⁵. Ów układ przełamuje charakter powierzchniowy barw i usuwa występowanie powierzchni malowidła¹⁶⁶.

Przypomnijmy teraz, że plamy barwne, będąc już wytworem działań artysty, przesycą sens techniczny, sens, który przesycą sobą cały materiał obrazu. Otóż powierzchnię malowidła nie tylko przełamuje kompozycja wiążąca plamy barwne, ewentualnie ich zestawienia, lecz także sens techniczny. W konsekwencji znika ona jakby z pola widzenia. Po zniknięciu powierzchni malowidła pozostaje przede wszystkim obraz, ale on nas tutaj nie interesuje. Dla nas ważne jest, że po zniknięciu powierzchni malowidła nie znika powierzchniowość w sensie maski i jej faktura, nie znika więc zawarty w nich sens techniczny. Nie znika także format, nie znika zatem płaszczyzna obrazu. Płaszczyzna obrazu ogarnia sobą sens techniczny, plamy barwne i ich związki oraz to wszystko, co się na nich nadbudowuje. Ogarnia więc sobą cały obraz.

Powiązane ze sobą w struktury wizualne i zinterpretowane obrazowo plamy barwne odgrywają już nową rolę i mają nowy sens, inny niż barwy powierzchniowe – jakości rzeczy. Jeżeli w strukturze podmiot własności-własność plamy barwne pełnią funkcję własności i mają sens własności, to po wyłamaniu się z tej struktury odgrywają już rolę szeroko pojętego elementu w strukturze obraz-element obrazu. Jest to już nowa rola w nowej strukturze, która także sprawia, że ich sens jest inny: mianowicie pojawia się coś, co nazwać można sensem artystycznym plam barwnych. Ów sens artystyczny jest zawsze indywidualny, zawsze wiąże się z danym indywidualnym obrazem.

¹⁶⁴ Ibidem.

¹⁶⁵ Por. idem, *Wykłady i dyskusje...*, op. cit., s. 299.

¹⁶⁶ Por. idem, *O tak zwanym malarstwie abstrakcyjnym*, op. cit., s. 198.

Myślę, że dla wielu osób, odbiorców sztuki, ważne jest zagadnienie relacji między sensem artystycznym a wartością artystyczną. Tu gdzieś może tkwić ważna zasada dzieła sztuki.

Jeżeli przywołamy wprowadzone przez Ingardena rozróżnienie wartości artystycznych i estetycznych, możemy sprecyzować, że o sensie artystycznym plam barwnych rozstrzyga ich artystyczna wartość, która ujawnia się jako szczególna kwalifikacja dzieła i nie należy do kategorii „przyjemności”. Wartość artystyczna powinna mieć podstawę we właściwościach samego dzieła. Artystyczna wartość „obecnością swą w dziele sprawia, iż ono należy do istności całkiem swoistego rodzaju, przeciwstawiającego się wszelkim innym twórcom kulturowym. Inaczej mówiąc: zupełny brak tego czegoś, co tu wartością artystyczną chcę nazwać, sprawia, że dany przedmiot przestaje być w ogóle dziełem sztuki”¹⁶⁷. W obrazie wartość artystyczna rozstrzyga o tym, czy na „najniższych piętach” mamy już do czynienia z artystycznym sensem w plamach barwnych, czy też tylko z pomalowaniem rzeczy, z barwą powierzchniową. Wartość rozstrzyga też o tym, czy opracowanie jakiegoś tworzywa jest materiałem obrazu, a zatem czy pojawia się w opracowaniu materiału sens techniczny. Wartość decyduje dalej, czy plamy barwne mogą być zinterpretowane obrazowo. O tym, czy w ogóle mamy do czynienia z obrazem, czy też z jakimś innym dziełem sztuki, rozstrzygają jakości artystycznie obojętne, jak: budowa formalna obrazu, jego warstwowość, brak rozciągłości quasi-czasowej przy jednoczesnej rozciągłości przestrzennej itd.¹⁶⁸

Najogólniej rzecz ujmując, wartość artystyczna jest tym, co usprawiedliwia obraz. W każdym razie „wartość artystyczna jest czymś, co w samym dziele występuje i w nim samym ma swe ugruntowanie bytowe”¹⁶⁹. W świetle powyższych wywodów wolno dodać, że wartości artystyczne dane są nie tylko w gotowym obrazie, lecz także już w doświadczeniu malar skim, poczynając od aktów aneksji, wyboru tworzywa na materiał, po jego opracowanie. Wszystkie te czynności lub akty dokonują się ze względu na jakieś jakości artystycznie wartościowe. Płótno dobieramy ze względu na jego grubość, spłot, gatunek włókna, deskę ze względu na jej jakość, podobnie pigmenty, spoiwa itd. Rzuca to dodatkowe światło na różnicę między tworzywem a materiałem: tworzywo jest jedynie potencjalnie artystycznie wartościowe.

¹⁶⁷ R. Ingarden, *Wartości artystyczne...*, op. cit., s. 274.

¹⁶⁸ Idem, *Zagadnienie systemu jakości estetycznie doniosłych*, op. cit., s. 289.

¹⁶⁹ Idem, *Wartości artystyczne...*, op. cit., s. 275.

Materiału nie wolno mieszać z jakościami materiałowymi w sensie Ingardena. Materiał jest elementem dzieła sztuki, w szczególności obrazu, jakości materiałowe występują w warstwie zrekonstruowanych wygląków w obrazie przedstawiającym, gdy widać, że „to jest drzewo, a tamto blacha, tamto wełna, a tamto jeszcze atlas itd.”¹⁷⁰.

Ingarden nie używa wprawdzie terminu „sens techniczny”, jednak mówi o jakościach wartościowych wiążących się z techniką, co potwierdza moje intuicje w tej sprawie. Mówi o jakościach, które „są przejawami doskonałości (lub niedoskonałości) samego [...] «rękodziela artystycznego», techniki artystycznej”¹⁷¹.

Porusza Pan ważną kwestię estetyczną. Mianowicie, czy dopiero w pewnym określonym tworzywie, na przykład klasycznym, tradycyjnie używanym do określonych dzieł, jak piaskowiec czy marmur w architekturze, w takim materiale, który po grecku można by nazwać „pięknym”, wyrazić się może treść dzieła sztuki? Być może to zagadnienie nie jest tak ważne dla malarstwa, jak na przykład dla architektury czy rzeźby?

Do pewnego stopnia może. W materiale farby olejnej jakoś wyraża się treść obrazów tak zwanych małych mistrzów holenderskich, Rembrandta, ale i Rubensa. Wyobraźmy sobie, co by było, gdyby obrazy te były namalowane chudą temperą?! Myślę o tym tak: W przesyconym sensem i wartością materiale obrazu obecne jest *quantum* tworzywa, które nie stało się materiałem obrazu, lecz jednak z danym obrazem jest związane. To *quantum* tworzywa jest aksjologicznie obojętne, a właśnie obojętne wartościowo tworzywo stwarza szansę utrzymania terminu „malowidło” w zmodyfikowanym znaczeniu: malowidłem byłoby więc aksjologicznie obojętne *quantum* tworzywa związane w danym indywidualnym obrazie z jego materiałem, czyli z materiałem obrazu.

W ślad za tym w formalnej budowie obrazu należałoby stworzyć miejsce na przesycający materiał sens techniczny, a więc na materiał obrazu. Przy czym materiał obrazu nie jest warstwą w obrazie, lecz czymś, co wszystkie jego warstwy przenika. Sens techniczny wraz z materiałem byłby właściwym pośrednikiem wiążącym obraz z malowidłem w zmodyfikowanym znaczeniu. Sens techniczny nie jest jeszcze materią malarską czy malarską substancją. Pojawiają się one w obrazie dopiero wówczas, gdy sens techniczny przeniknie ogół wypełniających obraz wartości. Sens techniczny jest artystycznie wartościowy!

¹⁷⁰ Idem, *Wykłady i dyskusje...*, op. cit., s. 240.

¹⁷¹ Idem, *Wartości artystyczne...*, op. cit., s. 275.

ROZDZIAŁ VIII

Kwadrat Kandinsky'ego

Kontynuuję temat opisu płaszczyzny obrazu pojętej jako intencjonalna przestrzeń sensu, miejsce artystycznego logosu. Chodzi mi o ukazanie obecnych w niej napięć. Przyjmijmy kwadrat jako format płaszczyzny obrazu, którą będziemy omawiać. W kwadracie bowiem najłatwiej wskazać napięcia, o które nam tutaj chodzi. Ponadto, okaże się, że występują one również w innych formatach umiarowych, a także nieumiarowych. Oczywiście zmiany formatu prowadzą do zmiany napięć na płaszczyźnie obrazu. Napięcia te, będąc zależne od formatu, są z nim powiązane funkcjonalnie. Ograniczenie do płaszczyzny obrazu o formacie kwadratu przyjmuję za Kandinskim, który *notabene* wskazuje na możliwość przyjęcia przez tę płaszczyznę innych formatów regularnych bądź nieregularnych – wręcz takich, które nie są już figurą geometryczną¹⁷². Także artyści stosunkowo niedawni nie ograniczają się do formatów regularnych¹⁷³. Płaszczyzna obrazu jest polem napięć niezależnie od obecności w niej obrazu. Kwadratowa płaszczyzna obrazu, jak powiedziano, jest przedmiotem intencjonalnym różnym od powierzchni rzeczy. Teraz chcemy wykazać, że jest ona także polem napięć. Zarysowują się tu dwie drogi postępowania: można rozpatrzeć kwadrat ingerując w niego, prowokując niejako jego intencjonalną wartość, ale można też podjąć analizę kwadratu bez takiej interwencji, poddając go jedynie intencjonalnej obróbce w wyobraźni – przynajmniej na początku.

¹⁷² W. Kandinsky, *Punkt i linia a płaszczyzna...*, op. cit., s. 156 i n.

¹⁷³ Por. D. Alberti, *Cadmium Yellow Light*, akryl, płótno, 198 × 213 cm; R. Joachims, *Japan 1981/2*, akryl, płyta malarska, 90 × 156 cm, „Kunstforum International” Bd. 85, Köln 1986, s. 289.

Pierwszą drogą poszedł Rudolf Arnheim, drugą Wassily Kandinsky. Wyniki ich badań są w pewnych punktach zbliżone, w pewnych zaś odmienne. Odmienne są podstawy czy założenia teoretyczne, które przyjmują: Arnheim jest bliski psychologii postaci, Kandinsky czerpie z teozofii Rudolfa Steinera i Heleny Bławatskiej, przede wszystkim jednak z doświadczenia malarza. Odmienne założenia nie niszczą jednak pokrewieństwa rozważań. To, o czym mówią, jest dane i tak długo, jak długo pozostajemy w obrębie tego, co dane, rozważania obu autorów pozostają zgodne. Różnica pojawia się z chwilą, gdy padnie pytanie o sens na przykład terminu „napięcie”. W ślad za Arnheimem wprowadzamy w obręb kwadratu krążek czarnej barwy (ryc. 2)¹⁷⁴.

Co zauważamy na tym obrazie?

Od razu widać, że krążek nie zawisł w próżni, że nie jest samotny, że wszedł w jakieś miejsce w całości i pozostaje w jakimś stosunku do boków i do środka kwadratu, od którego nie został po prostu odsunięty, zawarte bowiem jest w nim już pewne napięcie, i to napięcie dwojakie: jedno skierowane ku środkowi kwadratu, drugie ku jego krawędzi. Arnheim mówi obrazowo, że krążek wygląda tak, jakby był kiedyś na środku i chciał tam wrócić, i jednocześnie tak, jakby chciał uciec jeszcze dalej od niego.

Napięcia te są już jakościami wartościowymi, które malarz może, a nawet powinien uwzględnić malując.

Oprócz napięcia w krążku Arnheim wskazuje na przyciąganie – też wartościowe – obecne w kwadracie, w tym przypadku w jego centrum, którego „fizycznie w rycinie nie ma”¹⁷⁵. Żaden znak dany w prostym spostrzeżeniu wzrokowym nie wskazuje punktu środkowego, ten jednak, będąc niewidzialny, jest przecież obecny w kwadracie. Obecność w nim przyciągania, ujawnionego przez krążek, jest dla Arnheima wystarczająca do tego, by nazwać ów środek „niewidzialnym ogniskiem energii”¹⁷⁶, którego położenie jest ustalone przez kontur kwadratu. Jeśli jednak dla danego kwadratu istnieje tylko jedno centrum, to dla danego centrum wskazać można nieskończenie wiele kwadratów, toteż punktem wyjścia w ustalaniu kwadratu-płaszczyzny obrazu są dla nas jego boki, a nie centrum.

Dany kwadrat jest więc jednocześnie pusty i niepusty. Jego środek jest elementem ukrytej struktury, którą można badać za pomocą krążka. Jeśli zaczniemy przesuwając krążek po kwadracie, wyda się nam, że w niektórych miejscach spoczywa spokojnie, w innych zaś sprawia wrażenie, że wyraźnie dąży w jakimś

¹⁷⁴ R. Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa*, op. cit., s. 24–31.

¹⁷⁵ Ibidem, s. 25.

¹⁷⁶ Ibidem.

kierunku, jeszcze gdzie indziej jego położenie będzie niejasne i niepewne. Gdy środek krążka pokrywa się ze środkiem kwadratu, pozycja krążka jest najbardziej stała. Można powiedzieć, że środek kwadratu jest jakby *locus naturalis* krążka. Te własności kwadratu wykorzystuje malarstwo, by porównać choćby klasycyzm i ekspresjonizm!

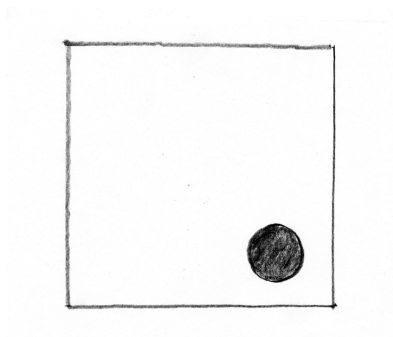
W rozważaniach Arnheima pojawia się dwuznaczność terminu „kwadrat”, której autor nie usuwa, przyjąwszy bowiem od razu jeden sens, pomija drugi, niepotrzebny. Mówi, że kwadrat jest jednocześnie pusty i niepusty. Można się z tym zgodzić o tyle tylko, o ile sprecyzujemy, że w pierwszym przypadku chodzi o kwadrat – przedmiot geometrii, pewien przedmiot idealny, w drugim zaś o kwadrat intencjonalny, płaszczyznę obrazu. Kwadrat – przedmiot geometryczny jest pusty, bowiem z geometrycznego punktu widzenia nie ma w nim żadnych napięć, są tylko relacje geometryczne, odkrywane za pomocą geometrycznej analizy. Kwadrat intencjonalny jest niepusty, zawiera bowiem w sobie intencjonalne napięcia wyjawione przez krążek. Geometryczne prawidłowości kwadratu są na ruchy krążka całkowicie obojętne.

Mamy teraz drugą ilustrację. Interpretacja kwadratu i krążka na drugim przykładzie zmienia się jakoś diametralnie?

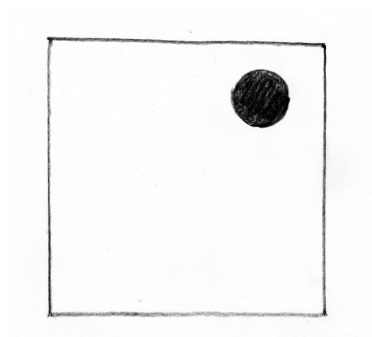
Na drugim rysunku krążek wygląda tak, jakby przyciągał go prawy bok kwadratu (ryc. 3). Przy zmianie odległości efekt ten słabnie albo ulega odwróceniu. Jeżeli przysuniemy krążek zbyt blisko boku kwadratu, będzie on wyglądał tak, jakby chciał „ucieć” z jego granic. Pusty odstęp między bokiem kwadratu i krążkiem wydaje się ciasny. Przestrzeń intencjonalna jest nadmierne zgęszczona. Przesuwając krążek w kwadracie to tu, to tam, stwierdzimy, że napięcia intencjonalne występują nie tylko między krążkiem, centrum kwadratu oraz jego bokami, lecz odkrywamy także rolę, jaką odgrywają osie kwadratu – pionowa i pozioma, a także jego przekątne. Okazuje się przy tym, że środek zależy nie tylko od boków kwadratu, ale – jako główne siedlisko przyciągań i odpychań – ustala się sam na przecięciu czterech najważniejszych linii strukturalnych: osi kwadratu i jego przekątnych. Przebadawszy kwadrat, Arnheim buduje szkielet strukturalny kwadratu (ryc. 4).

Rycina czwarta przedstawia ten szkielet.

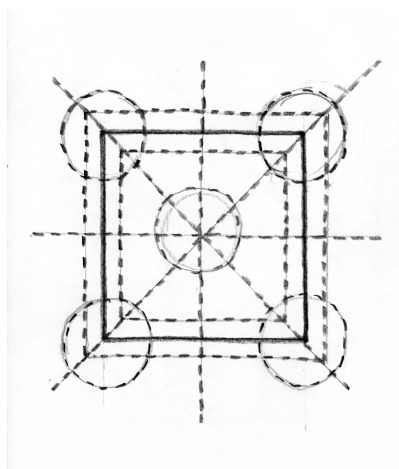
Gdziekolwiek umieścimy krążek, wszędzie będą na niego wpływać energie strukturalne ukryte w kwadracie, przy czym struktura ta i energia są natury



Ryc. 2

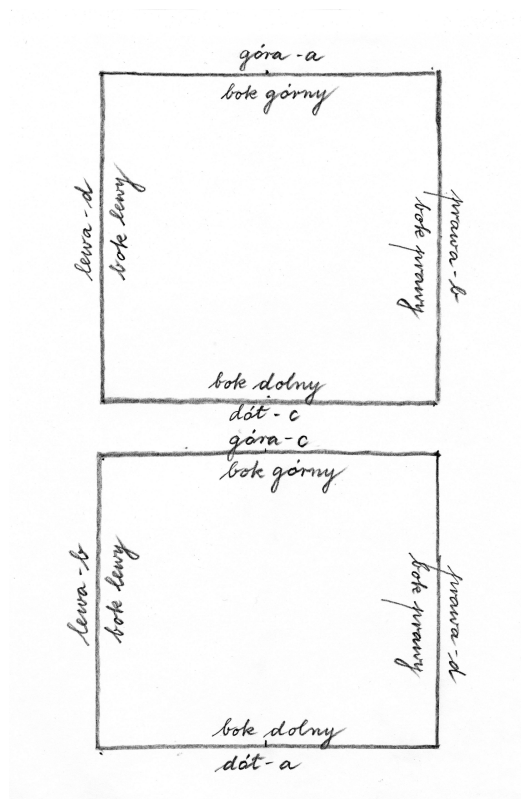


Ryc. 3

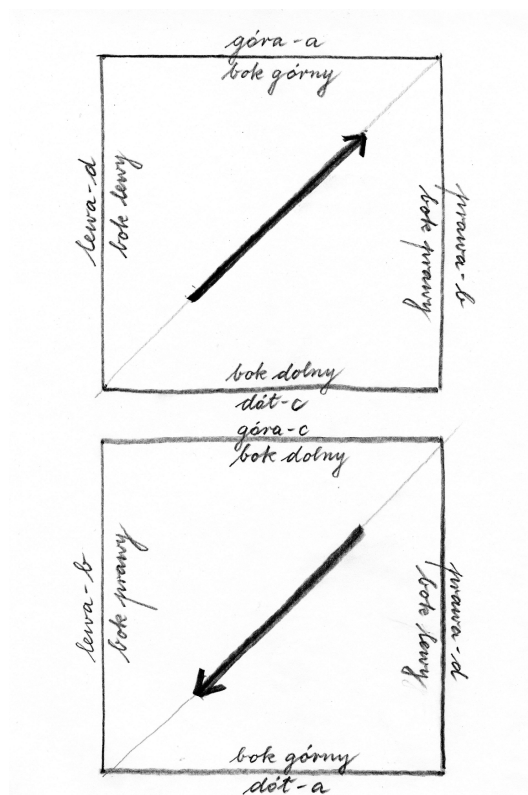


Ryc. 4

O ile nie podano inaczej, zaprezentowane w książce ryciny zostały opracowane przez prof. Pawła Taranczewskiego.



Ryc. 5



Ryc. 6

intencjonalnej! Siła energii strukturalnych w kwadracie zależy od odległości działających na siebie elementów. W środku wszystkie energie równoważą się i dlatego położenie centralne krążka jest jednocześnie jego intencjonalnym spoczynkiem. To tłumaczy statyczność wszelkich obrazów skomponowanych centralnie. Napięcia w krążku są również stosunkowo zrównoważone wówczas, gdy przesuwamy go wzdłuż przekątnej. Napięcie w krążku skierowane jest wtedy z jednej strony ku centrum, z drugiej ku kątowi kwadratu, przy czym równoważą się one, gdy krążek znajdzie się nieco bliżej kąta, co wskazywałoby na silniejsze przyciąganie środka kwadratu, a słabsze jego kąta. Przewagę tę niweluje większa odległość krążka od centrum. Pojawiająca się tu równowaga, odpowiednio nierównowaga, jest już jakością wartościową artystycznie, i to jakością formalną.

Wędrujący krążek odkrywa dla Arnheima strukturę kwadratu, która nie jest dana w prostym spostrzeżeniu wzrokowym. Kwadrat nie składa się wyłącznie z kształtów rejestrowanych przez siatkówkę. Siatkówka odbija tylko czarne kreski i krążek, nic więcej. Ów szkielet strukturalny jest układem odniesienia dla pojawiających się potem na płaszczyźnie elementów obrazu. Ale jeszcze jedno trzeba tu dodać: mówiąc o szkielecie strukturalnym, o napięciach w kwadracie, Arnheim powiada, że nie są one rejestrowane przez siatkówkę, są jednak dane w widzeniu, są dane w aktach, a tych badacz już nie opisuje. Myślę jednak, że zgodziłby się z powiedzeniem, iż chodzi tu o akty widzenia pojęte jako akty oka wziętego nie tylko jako fizjologiczna *camera obscura*, ale też jako swoisty organ intencjonalny. Oko to, wzbogacone o pewne wartości, staje się okiem artysty.

Kwadratowa płaszczyzna obrazu jest więc według Arnheima nieprzerwanym polem sił oddziaływających nawet poza jej granice. Żaden jej punkt nie jest wolny od wpływu tych napięć. Także boki. Przesuwając krążek zauważyliśmy, że boki kwadratu stawiają mu pewien opór, wedle Arnheima – opór jednakowy, co sprawia, że energia tych boków jest wzajemnie równoważna. Bliższa analiza pokazuje jednak, że twierdzenia tego nie da się utrzymać.

Przed wszystkim kwadrat jest wedle Arnheima „obojętny” na obrót wokół środka; to, co wykryto w jego zawartości, nie ulega żadnej zmianie pod wpływem obrotu w dowolnym kierunku. Strony kwadratu takie jak góra, dół, prawa, lewa pojawiają się według badacza dopiero wtedy, gdy w kwadrat wprowadzimy obraz. Przynajmniej tyle można wyczytać z jego książki *Sztuka i percepcja wzrokowa*. Dzieje się tak dlatego, że energia boków kwadratu jest równoważna, oczywiście kwadratu pustego. Sprawa ma się nieco inaczej po wprowadzeniu obrazu, ale i to, co się wówczas dzieje, dzieje się raczej w samym obrazie, nie zaś w związku z bokami kwadratu.

Te rozważania możemy uzupełnić uwagami Kandinsky'ego na temat kwadratu.

Faktycznie, nieco inaczej przedstawia się sprawa u Kandinsky'ego. Jak powiedziałem, jego filozoficzny horyzont jest odmienny od horyzontu Arnheima, jednak wolno mi na rozważania obu spojrzeć jednym okiem malarza! Boki kwadratu nie są dla Kandinsky'ego równoważne, jednak również tutaj odróżnić należy kwadrat pusty – a więc płaszczyznę obrazu w sensie elementarnym – od kwadratu, w którym wprowadzono jakiś element plastycznie nieobojętny.

Pierwszą charakterystyką różnicującą boki kwadratu jest określenie jego kierunków. Wskazuje się bok górny i dolny, prawy i lewy (ryc. 5). Tak określone boki mają już charakter intencjonalny, jednak nie jest jasne, czy ich indywidualna i w każdym przypadku odrębna charakterystyka przysługuje im w sposób istotny, czy też nie. Sprawy tej Kandinsky nie rozstrzyga wprost, chociaż pisze tak, jakby związek boków i cech był istotny. Wydaje się, że ten sposób pisania nie jest uprawniony w każdym przypadku. Jeśli bowiem obrócimy pusty kwadrat o 180 stopni wokół centrum, to bok górny stanie się dolnym, bok dolny górnym, lewy prawym, a prawy lewym. Charakterystyka boków zmieni się więc diametralnie, przechodząc w swe przeciwieństwa. Wygląda to tak, jakby boki kwadratu były same przez się intencjonalnie neutralne, a wyróżnione strony wiązały się z ich miejscem w jakiejś szerszej przestrzeni czy polu o stronach wyróżnionych na stałe. Zatem w przypadku pustego kwadratu kierunki jego ustalają się w zależności od położenia w anizotropowym polu, którego góra, dół, prawa i lewa strona są na stałe określone.

Według Kandinsky'ego sytuacja komplikuje się, gdy w kwadracie pojawi się obraz. Jak rozumieć i opisać tę komplikację?

Z chwilą, gdy w kwadracie pojawi się jakikolwiek sens artystyczny, atakujący pewne jego kierunki i miejsca w większym stopniu, pewne w mniejszym, inne zaś pozostawiając nietknięte, wówczas kierunki wiążą się na stałe z bokami kwadratu i nie zmieniają się z chwilą jego obrotu (ryc. 6). Kompozycja atakująca przekątną biegnącą od lewej ku prawej nie może zostać bezkarnie obrócona o 180 stopni, pod groźbą utraty tożsamości. Grozi to kompozycji abstrakcyjnej i *a fortiori* figuralnej, która w takim przypadku „stanęłaby na głowie”. Niedopuszczalne jest również lustrzane odbicie kompozycji, w której pewne kierunki zostały wyróżnione i która nie jest idealnie centralna lub, co najwyżej, osiowa, stałoby się bowiem z nią to, co stało się z akwafortą Rembrandta *Chrystus wskrzeszający Łazarza*, którą – jak przypuszczam – artysta

rysował tak, jak się rysuje bezpośrednio na kartce papieru. Odbitka zmieniła sens kompozycji, osłabiając jej dynamizm. Chrystus wskrzesza Łazarza lewą ręką ku lewej w górę, podczas gdy na płycie – co widać w lustrze – Łazarz powstaje w górę ku prawej, wzbudzany z martwych władcym gestem Chrystusowej prawicy! Można też wątpić, czy wolno obracać dowolnie takie z założenia izotropowe kompozycje, jak obrazy Jacksona Pollocka, zawiera się w nich bowiem pewien rytm ruchu ciała, który w przypadku odwrócenia czy lustrzanego odbicia uległby niedopuszczalnej zmianie na przeciwny.

Kierunki kwadratu zawierające artystyczny sens mogą być zgodne z kierunkami pola intencjonalnego, w którym ów kwadrat się znajduje, lub też – na skutek obrotu kompozycji – mogą im się przeciwstawiać na różne sposoby. Jeden z nich ilustruje diagram na ryc. 6. Poniżej przytoczymy za Kandinsky'ego dalszą charakterystykę boków kwadratu i powiązanych z nimi kierunków, charakterystykę boków kwadratu bez namalowanego obrazu.

Jak powiedzieliśmy, ilustracja piąta przedstawia przykład naruszenia kompozycji kwadratu przez zmianę boków.

Przypatrmy się najpierw tekstom Kandinsky'ego na temat góry, dołu, prawej i lewej strony kwadratu.

Góra ewokuje wrażenie większego rozluźnienia, poczucie lekkości i wreszcie swobody, wolności. Każde z tych trzech pokrewnych określeń ma odmienny nieco odcień. „Rozluźnienie” zaprzecza gęstości. Im bliżej górnej krawędzi PO [płaszczyzny obrazu – P. T.], tym bardziej zdają się rozpadać poszczególne maleńkie cząsteczki powierzchni. „Lekkość” sugeruje dalsze spotęgowanie tej wewnętrznej właściwości – pojedyncze najmniejsze cząsteczki płaszczyzny są nie tylko bardziej od siebie oddalone, ale tracą nawet na ciężarze, tym bardziej zaś na zdolności do dźwigania obciążeń. Dlatego każda ciężka forma umieszczona w górnej części PO zyskuje na wadze. Wrażenie ciężaru jest o ton wyraźniejsze. „Swoboda” potęguje wrażenie większej łatwości ruchu, a napięcia mogą tu łatwiej rozładowywać się. „Wznoszenie się” lub „opadanie” są jeszcze wyraźniejsze. *Sila hamująca zredukowana jest do minimum*¹⁷⁷.

Opozycyjna w stosunku do górnej krawędzi kwadratu jest krawędź dolna. Dół oddziałuje zupełnie przeciwnie: zagęszczenie, ciężar, skrępowanie. Im bardziej zbliżamy się do dolnej krawędzi PO, tym gęściejsza staje się atmosfera. Poszczególne maleńkie cząstki płaszczyzny zbliżają się do siebie, przez co tym łatwiej mogą udźwignąć coraz większe i cięższe formy. Same formy tracą na wadze. Wrażenie ich ciężaru maleje. „Wznoszenie się” jest utrudnione, formy

¹⁷⁷ W. Kandinsky, *Punkt i linia a płaszczyzna...*, op. cit., s. 130.

wydają się lekko poruszać i słyszy się prawie, jak ocierają się o siebie – napięcie skierowane ku górze i spowolnione „opadanie”. Swoboda „ruchu” staje się coraz bardziej ograniczona. Zahamowania osiągają swe maksimum¹⁷⁸. Generalnej opozycji góra – dół towarzyszy szereg momentów wartościowych, również opozycyjnych.

Tab. 5. Opozycje na płaszczyźnie obrazu

Góra	Dół
Rozluźnienie	Zagęszczenie
Lekkość	Ciężar
Swoboda	Skrępowanie
Siła hamująca minimalna	Siła hamująca maksymalna
Ruch ułatwiony	Ruch utrudniony

Źródło: opracowanie własne.

Opozycję góra – dół przedstawiliśmy na powyższym diagramie. Jak scharakteryzować relacyjność tych jakości?

Są to niewątpliwie jakości wartościowe i formalne. Grupę jakości formalnych odróżnił Ingarden od jakości emocjonalnych czy intelektualnych, a także od jakości metafizycznych. Przeciwieństwa ich są więc również przeciwieństwami formalnymi. Nie wszystkie jednak są przeciwstawne. Jeśli bowiem lekkie przeciwstawia się ciężkiemu, a swoboda skrępowaniu, i nie ma między nimi ciągłego przejścia, to siła hamująca narasta stopniowo i można zauważyć ciągłość przejścia między jej maksimum a minimum.

¹⁷⁸ Ibidem.

Kandinsky opisuje zawartość płaszczyzny obrazu, nie uciekając się do pomocy krążka, jak Arnheim, ale uważam, że bez pewnego eksperymentu w wyobraźni nie byłby w stanie dostrzec wyróżnionych przez siebie momentów tej zawartości.

Powiedziałem wyżej, że lekkie przeciwstawia się ciężkiemu, przeciwstawiają się sobie także dalsze momenty opozycyjne w płaszczyźnie obrazu. Jednak jakości takie jak lekki czy ciężki są jakościami relacyjnymi: coś jest lekkie tylko w stosunku do czegoś drugiego, co jest od tego cięższe, czy zatem wolno je przeciwstawić tak, jak to się nam zrazu nasunęło? Przeciwstawienie to nie miałoby podstaw, gdyby ciężar czy lekkość na płaszczyźnie obrazu określane były w stosunku do siebie nawzajem, tak jednak nie jest. One są raczej dane bezwzględnie jako „ciężkość” czy „lekkość”, są obecne w pewnych partiach płaszczyzny obrazu niezależnie od tego, czy w innych jej partiach pojawiają się jakości przeciwstawne. Byłyby w niej obecne nawet wtedy, gdyby cała płaszczyzna obrazu była lekka. Wzięte absolutnie tworzą one przeciwieństwa, przeciwieństwa dialektyczne w sensie dialektycznych opozycji, o których pisze Władysław Stróżewski¹⁷⁹. Dalej omawia Kandinsky przeciwieństwo strony prawej i lewej.

Obie pionowe krawędzie znajdują się z lewej i z prawej strony. Dźwięczy w nich ton spokoju i ciepła i obie kojarzą się z ruchem w górę. Do dwu poprzednich elementów chłodnej ciszy dołączają się zatem dwa elementy ciszy cieplej, które z tych zasadniczych względów nie mogą być identyczne z poprzednimi¹⁸⁰.

Poprzednio była mowa o tym, że kwadrat znajduje się w polu intencjonalnym o określonych kierunkach. Dwa z nich nasuwają pewne wątpliwości. Jeżeli bowiem „góra” i „dół” kwadratu nie zmieniają się, bez względu na to, czy potraktujemy go jak przedmiot stojący „twarzą do nas”, czy też nie, to lewa strona kwadratu potraktowanego jako przedmiot zwrócony do nas „twarzą” byłaby jego faktyczną prawą stroną. Podobnie sprawa miałaby się z prawą stroną kwadratu, która byłaby jego faktyczną stroną lewą. W tym przypadku widzieliśmy kwadrat tak, jakby był on naszym własnym odbiciem w lustrze. Podobne uwagi należałoby odnieść do przestrzeni intencjonalnej, w której kwadrat się znajduje.

Kandinsky odrzuca tę interpretację, uważając, że jest ona antropomorfizacją kwadratu, dodajmy – także przestrzeni intencjonalnej, w której jest on zawieszony. Zdaniem Kandinsky'ego lewa strona kwadratu (odpowiadająca

¹⁷⁹ W. Stróżewski, *Dialektyka twórczości*, op. cit., s. 26 i n.

¹⁸⁰ W. Kandinsky, *Punkt i linia a płaszczyzna...*, op. cit., s. 132.

naszej lewej) powinna być uznana za jego faktyczną lewą stronę, tak samo kierunek w lewo intencjonalnej przestrzeni, a także jej kierunek w prawo.

Kandinsky tak scharakteryzował lewą stronę kwadratu:

[...] „lewa” strona PO sprawia wrażenie większego rozluźnienia, lekkości, swobody, w końcu wolności. Powtarza się tu zatem całkowicie charakterystyka „góry”. Główna różnica polega jedynie na stopniu tego wrażenia. „Rozluźnienie” u „góry” wykazuje bezwarunkowo większy stopień swobody. „Lewa” strona jest od niej bardziej zagęszczona – różnica „rozluźnienia” w stosunku do „dołu” jest ciągle jeszcze wyraźna. Także i w „lekkości” strona „lewa” ustępuje „górze”, a ciężar „lewej” strony w porównaniu z „dołem” jest dużo mniejszy. Podobnie wygląda także sprawa „swobody” – wolność po stronie „lewej” jest bardziej ograniczona niż u „góry”.

Trzeba szczególnie podkreślić, że te trzy charakterystyczne wybrzmiewania „lewej” strony zmieniają się i poczynając od środka w kierunku ku górze potęgują się, podczas gdy w kierunku ku dołowi słabną. „Lewa” strona jest poddana działaniu „góry” i „dołu”, co ma szczególne znaczenie dla obu kątów przyległych do „lewej” krawędzi u „góry” i u „dołu”. Na podstawie tych faktów można łatwo ustalić dalsze paralele z człowiekiem – od dołu ku górze przybierające na sile poczucie swobody, szczególnie po prawej stronie¹⁸¹.

Prawą jego stronę zaś tak:

Tak jak „lewa” strona PO jest wewnętrznie spokrewniona z „górami”, tak „prawa” strona PO jest do pewnego stopnia przedłużeniem „dołu” i takim samym osłabieniem jego brzmienia. Zagęszczenie, ciężar, skrępowanie zmniejszają się; w dodatku napięcia natrafiają na przeciwdziałanie silniejsze, gęściejsze niż po „lewej” stronie. Podobnie jak w wypadku „lewej” strony owo przeciwdziałanie rozdziela się na dwie części – od środka poczynawszy rośnie ku dołowi i traci na sile ku górze. Można też stwierdzić taki sam jego wpływ na tworzące się kąty – górny prawy i dolny prawy – jak po „lewej” stronie¹⁸².

Dodajmy do rozważań Kandinsky’ego jakiś poszerzający komentarz, by dobrze wyjaśnić słowa artysty.

Lewa strona płaszczyzny obrazu wiąże się wedle rosyjskiego malarza z górą, prawa z dołem, stąd przeciwieństwa między nimi są podobne, ale tylko podobne, w obu bowiem przypadkach jakości związane ze stronami płaszczyzny obrazu układają się w ciągle sekwencje o przeciwnym kierunku: lewa sekwencja rozwija się od góry ku dołowi, jakości związane z górą słabną, prawa zaś rozwija się ku górze, jakości dołu stają się coraz węższe w miarę zbliżania się ku górze płaszczyzny obrazu. Strony prawa i lewa są więc

¹⁸¹ Ibidem, s. 133.

¹⁸² Ibidem, s. 134.

przeciwieństwami nie tylko dlatego, że kierunki ich są przeciwstawne w przestrzeni intencjonalnej, lecz także dlatego, że napięcia kierunkowe z nimi związane są wzajemnie przeciwstawne. Kandinsky nie uwidacznia tego na rysunku ilustrującym jego charakterystykę kwadratu (ryc. 7)¹⁸³. Powinien on wyglądać inaczej – tak jak na rycinie 8, a nawet 9. Zastosowane przez Kandinsky'ego uproszczenie jest dla wygody wykładu dopuszczalne.

Kandinsky wzbogaca swoje rozważania nad formalnymi jakościami kwadratu intuicjami dotyczącymi emocjonalnych zabarwień jego boków.

Do charakterystyki formalnej boków kwadratu, bowiem jakości wartościowe wymienione przez Kandinsky'ego mają charakter formalny, dołącza on jeszcze jakości emocjonalne. Na marginesie trzeba wyjaśnić, że powiedzenie „jakości formalne” nie jest sprzeczne, wśród wielu bowiem znaczeń formy, które wyróżnił Ingarden w *Sporze o istnienie świata*¹⁸⁴, istnieją formy takie, które mają charakter jakościowy.

Wymienione przez Kandinsky'ego jakości emocjonalne mają charakter napięć kierunkowych: góra stwarza napięcie ku niebu, lewa – napięcie w dal, prawa – napięcie w kierunku domu, dół – napięcie ku ziemi. Owe jakości emocjonalne są odmienne od jakości emocjonalnych wyróżnionych przez Ingardena, na przykład takich jak: tragiczny, dramatyczny, smutny, patetyczny, wesoły, beztroski itp., które – jak się zdaje – są pozbawione napięcia kierunkowego¹⁸⁵. Można zaryzykować wzbogacenie tej emocjonalnej charakterystyki, określając bliżej cel, ku któremu napięcie jest skierowane. W pewnych symbolikach religijnych góra to niebo, Bóg, zbawienie, szczęście; dół to ziemia, szatan, piekło, potępienie. Dalej: prawa to prawica, wybranie, stanięcie – po prawicy; lewa to odrzucenie, stanięcie po lewicy¹⁸⁶. Myślę, że takie zabarwienie boków kwadratu jakościami emocjonalnymi jest arbitralne.

Następnie Kandinsky dodaje uwagi o bokach kwadratu?

Swą charakterystykę boków kwadratu Kandinsky uzupełnia jeszcze o jakości temperaturowe. Wiąże też kwadrat z barwą czerwoną.

¹⁸³ Ibidem, s. 142.

¹⁸⁴ Por. R. Ingarden, *Spór o istnienie świata*, t. 1, Warszawa 1960, rozdz. VIII, s. 291 i n.

¹⁸⁵ Idem, *Zagadnienie systemu jakości estetycznie doniosłych*, op. cit., s. 288.

¹⁸⁶ W. Kandinsky, *Punkt i linia a płaszczyzna...*, op. cit., s. 135.

Wyizolowany poziom lub pion cechuje, że tak powiem, spoczynek o swoistym zabarwieniu, ponieważ chłód lub ciepło wyrażamy przez barwę. Dlatego właśnie o kwadracie nie możemy powiedzieć, że jest formą bezbarwną¹⁸⁷.

W rozprawce *O pierwiastku duchowym w sztuce* przypisze więc Kandinsky kwadratowi czerwień¹⁸⁸. W przypadku interesującego nas kwadratu nie oznacza to, że należy płaszczyznę obrazu o formacie kwadratowym pokryć czerwienią, lecz że przyjęcie w punkcie wyjścia formatu kwadratowego jest już pewną kolorystyczną decyzją. Ów związek kwadratu z czerwienią, podobnie jak emocjonalne zabarwienie jego boków, wydaje mi się arbitralny. Pewne jest jednak to, że kwadrat ma jakiś charakter emocjonalny, różny od emocjonalnego charakteru koła – nie umiałbym go jednak na razie nazwać.

Napięcia kierunkowe skierowane ku niebu, ku ziemi, ku domowi i w dal nie niszczą jednak jedności kwadratu-płaszczyzny obrazu, bo ograniczające go boki stawiają tym napięciom opór zależny od ich siły. Kandinsky pisze:

Przy zbliżaniu się do każdej z czterech krawędzi PO wyczuwa się określone siły przeciwdziałające, które definitywnie oddzielają PO od otaczającego ją świata. Dlatego też zbliżając jakąś formę do granic obrazu poddajemy ją szczególnym wpływom, co w kompozycji ma decydujące znaczenie. Przeciwdziałania granic różnią się od siebie wzajemnie tylko siłą oddziaływania...¹⁸⁹

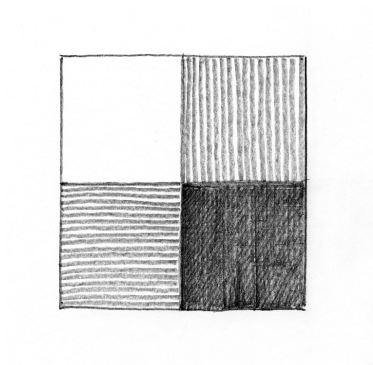
Rudolf Arnheim, operując krążkiem w kwadracie, nie zauważył takich napięć i sił oporu.

Z powyższych tekstów Kandinsky'ego wynika, że można napięcia na płaszczyźnie obrazu uporządkować: pierwszą grupę stanowić będą napięcia skierowane w górę, w dół, ku prawej czy ku lewej stronie; drugą przeciwnapięcia stawiane przez boki kwadratu; trzecią emocjonalne jakości dynamiczne na płaszczyźnie, wywołujące napięcia emocjonalne w świadomości artysty; czwartą napięcia temperaturowe. Wszystkie one występują w pustej płaszczyźnie obrazu. Do ich ujawnienia wystarcza zasadniczo obserwacja i eksperyment w wyobraźni. Dalsze napięcia ujawniają się w kwadracie na skutek interwencji. Jest to zabieg podobny do tego, który zastosował Arnheim, wprowadzając w obręb kwadratu krążek celem ewokowania ukrytych sił czy energii.

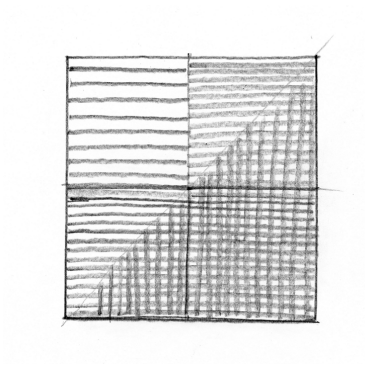
¹⁸⁷ Ibidem, s. 138.

¹⁸⁸ Por. ibidem, s. 77.

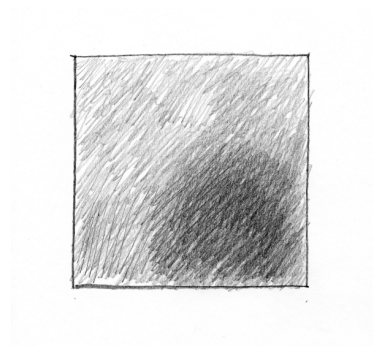
¹⁸⁹ Ibidem, s. 136.



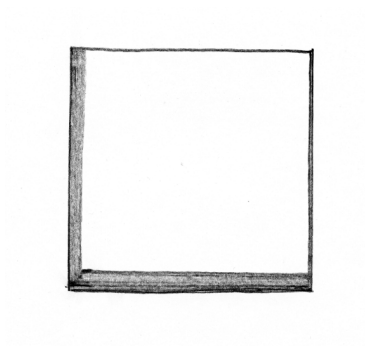
Ryc. 7



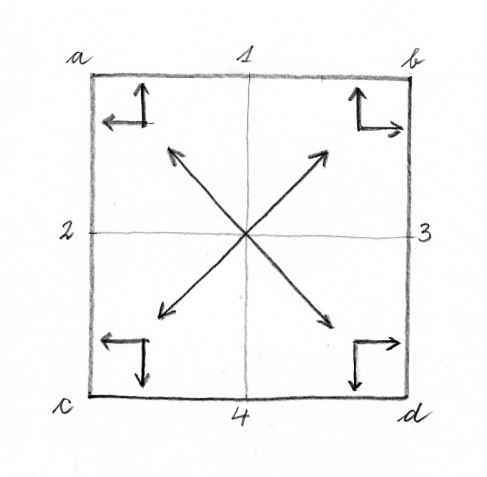
Ryc. 8



Ryc. 9



Ryc. 10



Ryc. 11

Kwestie, które kolejno porusza Kandinsky, a które są dla nas istotne, to problem napięć kierunkowych po interwencji, kontrasty symultaniczne w kwadracie i interakcja napięć kierunkowych w kwadracie. Możemy je wyjaśnić?

Pierwsza jest interwencja „dramatyzująca”, odpowiednio „równoważąca”, „najbardziej kontrastujący dwudźwięk” górnej i dolnej krawędzi kwadratu. Zobaczmy, co na ten temat mówi Kandinsky:

Te właśnie właściwości górnej i dolnej krawędzi, tworzących najbardziej kontrastujący dwudźwięk, mogą być dla ich „udramatyzowania” jeszcze bardziej spotęgowane w sposób niejako naturalny przez odpowiednie nagromadzenie ciężkich form u dołu, a lekkich u góry. W ten sposób ciśnienie, inaczej napięcie, staje się w obu kierunkach znacznie wyraźniejsze.

I przeciwnie właściwości te mogą być częściowo wyrównane, w każdym razie złagodzone, przez zastosowanie wprost przeciwnych środków: cięższe formy u góry, lżejsze u dołu. Albo też, w wypadku gdy podane są kierunki napięć, mogą być one skierowane z góry na dół lub z dołu ku górze. Wtedy również osiąga się ich względne zrównoważenie¹⁹⁰.

Opisano tu interakcję form i boków kwadratu, przy czym Kandinsky użył terminu „kontrast”, dodałbym: „kontrast symultaniczny” form i boków, który jest szczegółowym przypadkiem interakcji. Podobnie jak jedna barwa może podnosić drugą w działaniu lub ją osłabiać, tak i napięcia kierunkowe form i boków płaszczyzny obrazu, działając na siebie, mogą się w tym napięciu podnosić lub osłabiać.

„Kontrast symultaniczny” opisywałby więc w obrazie nie tylko fenomen barwny, ale i swoiście formalny. Wydaje się, że można go także zastosować wszędzie tam w malarstwie, gdzie mamy do czynienia z interakcją napięć kierunkowych, to znaczy z fenomenem ulegania jednego napięcia działaniu drugiego i przeciwnie, w zależności od ich siły. Kontrast symultaniczny nie ma miejsca tam, gdzie napięcia działają wprawdzie na siebie, lecz żadne z nich nie jest w stanie wpłynąć na drugie. Wówczas mamy do czynienia tylko z interakcją napięć kierunkowych.

Miejscem, gdzie nie pojawia się kontrast symultaniczny napięć kierunkowych, a występuje tylko ich interakcja, jest centrum kwadratu. Tu *notabene* Kandinsky jest zgodny z Arnheimem. Interwencja rosyjskiego malarza, mająca doprowadzić do wyznaczenia centrum, polega na przeprowadzeniu dwóch diagonal i wskazaniu centrum kwadratu w punkcie ich przecięcia. Centrum jest zdaniem Kandinsky'ego obojętne energetycznie, ale w znaczeniu równowagi

¹⁹⁰ Ibidem, s. 130–132.

dynamicznej, ponieważ jest ono ośrodkiem rozchodzenia się napięć. Centrum kwadratu u Kandinsky'ego wyłącznie promieniuje, napięcia rozchodzą się z niego, natrafiając na opór stawiany przez boki kwadratu. Jak wiemy: nie we wszystkich przypadkach jednakowy. Nasuwa to przypuszczenie, że centrum kwadratu wprawdzie wypromieniowuje napięcia o jednakiej sile, ale natrafia na niejednakowy opór i dlatego zatracą swą dynamiczną równowagę. Idąc za tą myślą do końca, trzeba by przyjąć inny status centrum kwadratu-płaszczyzny obrazu „przed” wyemanowaniem napięć, inny zaś „po” natrafieniu tych napięć na przeciwnapięcia i powrocie ich do centrum. Myślę też, że napięcia kierunkowe bijące z centrum – w przeciwieństwie do napięć ku niebu, ziemi, ku domowi i w dal – nie wyprowadzają poza kwadrat.

Wedle Kandinsky'ego centrum kwadratu nie posiada żadnych jakości emocjonalnych. Jest ono tym miejscem w płaszczyźnie obrazu, które jest całkowicie kierunkowo neutralne. Niemniej trzeba by odróżnić centrum „przed” wyeksplikowaniem bijących zeń napięć od centrum „po” ich wyeksplikowaniu, inna bowiem jest także świadomość centrum w obu tych przypadkach.

Co się stanie, gdy na płaszczyznę obrazu-kwadratu wpłyniemy poprzez podzielenie samej jego powierzchni?

Kandinsky rzeczywiście dzieli kwadrat na cztery pola (ryc. 11) za pomocą dwóch osi: pionowej i poziomej. Pola te nazywa częściami pierwotnymi kwadratu, które oznaczamy literami „a”, „b”, „c”, „d”, zaczynając od lewej górnej. Liczby „1”, „2”, „3”, „4” oznaczają stopień nasilenia oporu stawianego przez granice kwadratu. Według Kandinsky'ego

[...] schemat ten umożliwia wyciągnięcie następujących konsekwencji: ćwiartka a: napięcie w kierunku 1–2 najsilniejsze, ćwiartka d: napięcie w kierunku 3–4, najsilniejszy opór, ćwiartki a i d stanowią swe przeciwieństwo, ćwiartka b: napięcia w kierunku 1–3, umiarkowany opór góry, ćwiartka c: napięcia w kierunku 2–4, umiarkowany opór dołu. Ćwiartki b i c stanowią umiarkowany kontrast, pozwalają łatwo domyślać się jakiegoś pokrewieństwa¹⁹¹.

Kandinsky ewidentnie upraszcza sprawę, unifikując napięcie danego pola, które *de facto* rozchodzi się nierównomiernie. Jego analiza o tyle jest pokrewna analizie Arnheima, o ile przypomina rozkład napięć w kwadracie wykryty przez niego na innej drodze. Różni się natomiast od Arnheima tym, że u tego ostatniego napięcia nie biją z centrum, lecz są obecne w kwadracie, tworząc

¹⁹¹ Ibidem, s. 141.

quasi-pole energetyczne, energetyczne pole intencjonalne. Poza przeciwieństwami napięć kierunkowych, o których była mowa, wskazuje Kandinsky na przeciwieństwo między energiami ćwiartek kwadratu.

Czy przeciwieństwa napięć w kwadracie są dialektyczne?

Faktycznie, powyżej sugerowałem, że przeciwieństwa napięć w kwadracie opisane przez Kandinsky'ego są przeciwieństwami dialektycznymi. Tu chciałbym przyjrzeć się jeszcze raz tej sprawie.

Interakcja napięć kierunkowych powoduje zróżnicowanie ciężaru pól pierwotnych w kwadracie. Największe nagromadzenie ciężaru skupia się w narożniku „d”, najmniejsze w narożniku „a” wskutek koncentracji w nim oporu podstawy i strony prawej kwadratu, którego siła oznaczona została przez Kandinsky'ego cyframi „3” i „4”, mającymi ukazać siłę tego oporu. W narożniku „a” – przeciwnym do narożnika „d” – ciężar kwadratu jest najmniejszy. Kandinsky mówi wprawdzie o ciężarze, ja jednak wolałbym mówić o gęstości materii płaszczyzny obrazu, bowiem przeciwieństwo wartości ciężkie – lekkie sugeruje brak oporu ze strony krawędzi kwadratu, a zdaniem Kandinsky'ego ciężar wyznaczany jest przez wzajemne działanie napięć bijących ze środka kwadratu i oporu ze strony jego boków. Pole pierwotne „b” byłoby zatem najbardziej energetycznie zagęszczone w przeciwieństwie do pola pierwotnego „a”, którego gęstość jest najmniejsza. Te dwa pola pozostają oczywiście w opozycji, czy jednak gęstość i rozrzedzenie, napięcie i jego rozluźnienie są przeciwieństwami dialektycznymi? Czy są w ogóle przeciwieństwami? Czy nie jest raczej tak, że diagonalą „d a” jest linią malejącego zagęszczenia płaszczyzny obrazu i że w związku z tym mowa Kandinsky'ego o przeciwieństwie radykalnym nie ma w ogóle sensu? Podobnie sprawa miałaby się z polami pierwotnymi „c” i „b”. Między nimi i biegunami „c” i „b” zachodzi nie tyle przeciwieństwo, ile raczej w sposób ciągły zmniejsza się zagęszczenie materii płaszczyzny obrazu.

Przypomnijmy, że kierunki: góra/dół, prawa/lewa i związane z nimi napięcia kierunkowe nie są wedle Kandinsky'ego połączone w sposób konieczny z jakąś indywidualną płaszczyzną obrazu. Kwadrat jest kwadratem umieszczonym w polu napięć. Jego boki stawiają opór napięciom kierunkowym, wypromieniowując przeciwnapięcia. Przeciwieństwami dialektycznymi byłyby więc: (a) napięcia góra/dół, prawa/lewa, (b) napięcia bijące z centrum/przeciwnapięcia od boków, natomiast pola elementarne nie pozostają w stosunku przeciwieństwa dialektycznego.

Jeżeli to rozważanie jest słuszne, to kwadrat byłby ostatecznie *coincidentia oppositorum* ze względu na obecne w nim przeciwieństwa, zaś dialektyczną

coincidentia oppositorum ze względu na obecne w nim przeciwieństwa dialektyczne. Związek przeciwieństw nadaje jedność płaszczyźnie obrazu i oddziela ją od przestrzeni intencjonalnej, w której jest zanurzony.

Tym sposobem wracamy do spraw formalnych obrazu, do zagadnień dotyczących jego płaszczyzny.

Aby poprawnie rozumieć Kandinsky'ego, trzeba dokonać zabiegu interpretacyjnego, który nie jest dowolny, znajduje bowiem podstawę w tekście, a nadto w całym sposobie prowadzenia przezeń rozważań. Trzeba mianowicie nieustannie odróżniać opis noematyczny od noetycznego, zatem: barwę od przeżycia barwy, centrum kwadratu od przeżycia centrum kwadratu, jakości związane z bokami kwadratu od ich przeżycia, napięcia kierunkowe od przeżycia napięć itd. we wszystkich przypadkach.

Noematycznie rzecz biorąc, płaszczyzna obrazu jest przedmiotem intencjonalnym – wraz ze swą zawartością! Ten intencjonalny charakter potwierdza poniższy tekst:

Pojęcie elementu można rozumieć dwojako – jako odnoszące się do cech zewnętrznych albo wewnętrznych. Zewnętrznie rzecz traktując, każda forma, rysunkowa lub malarska, jest elementem. Wewnętrznie zaś rozpatrując, elementem nie jest sama forma, lecz zamknięte w niej wewnętrzne napięcia. I rzeczywiście, nie zewnętrzne formy są materializacją malarskiej treści obrazu, ale zawarte w tych formach siły = napięcia¹⁹².

Jeżeli kwadrat jest *coincidentia oppositorum*, a częściowo dialektyczną *coincidentia oppositorum*, to i przeżycie jego jest oparte na przeciwieństwach, a częściowo na dialektycznych przeciwieństwach. Innymi słowy: przeżycie przeciwieństw zawiera przeciwieństwa, przeżycie przeciwieństw dialektycznych jest również dialektyczne. Kandinsky nie mówi wprawdzie wprost o dialektycznym charakterze doświadczenia kwadratu ani o jego naturze jako o jedności przeciwieństw, częściowo przeciwieństw dialektycznych, niemniej myślę, że ów dialektyczny charakter doświadczenia płaszczyzny obrazu opisuje zdanie:

Dla niewtajemniczonego może to brzmieć dziwnie; każdy jednak artysta na pewno przyzna, że odczuwa, choćby nieświadomie, żywe tchnienie [podkr. P. T.] nie naruszonej jeszcze PO, że mniej lub bardziej świadomie czuje swą odpowiedzialność w stosunku do niej, że zdaje sobie sprawę z tego, iż lekkomyślne pogwałcenie jej ma w sobie coś ze zbrodni¹⁹³.

¹⁹² Ibidem, s. 29

¹⁹³ Ibidem, s. 129.

Czyżby więc to, co w obrazie ważne, czyli napięcia panujące wewnątrz płaszczyzny obrazu, było ostatecznie niewidzialne?

Płaszczyzna obrazu może przyjąć w siebie obraz. Wraz z rozpoczęciem przez malarza pracy płaszczyzna wchodzi z nim w dialog.

Artysta „zapładnia” ją i wie, jak posłusznie i pokornie PO przyjmuje właściwe i prawidłowo uporządkowane elementy. Ten prymitywny wprawdzie, żywy jednak organizm przekształca się na skutek właściwego traktowania w organizm nowy, już nie tak prymitywny – przeciwnie, wykazujący wszelkie cechy organizmu rozwiniętego¹⁹⁴.

Termin „dialog” przywołany tu został w znaczeniu użytym przez Władysława Stróżewskiego w *Dialektyce twórczości*¹⁹⁵. Przebiega on między świadomością artysty a jej przedmiotem i różni się tym od dialektyki, która pojawia się wewnątrz świadomości, niejako w jej „przekroju poprzecznym”.

Podsumujmy, co zostało do tej pory powiedziane o obrazie i jego płaszczyźnie. Władysław Stróżewski sugeruje nam, że każde dzieło sztuki analizować można aspektowo, Kandinsky nie jest tu pewnie wyjątkiem.

Uwzględniając wszystkie powyższe rozważania, wyróżniamy w płaszczyźnie obrazu trzy aspekty, umożliwiające również trzy rodzaje opisu:

1. aspekt ontyczny – egzystencjalna i formalna charakterystyka płaszczyzny obrazu jako przedmiotu intencjonalnego; jej charakterystyka esencjalna jako *coincidentia oppositorum*;
2. aspekt aksjologiczny – obecność w płaszczyźnie obrazu jakości wartościowych, z których kilka wymieniłem;
3. aspekt sensu.

Pytaniem o sens jest pytanie: „po co?”, „w jakim celu?”. Sensem płaszczyzny obrazu jako takiej jest wedle Kandinsky’ego jej bycie środkiem do celu¹⁹⁶. Jej celem jest bycie środkiem do celu (obrazu malarskiego). Z tego punktu widzenia cała analiza płaszczyzny obrazu dokonana przez Kandinsky’ego jest analizą jej sensu, sensu płaszczyzny, a nie sensu zawartego w płaszczyźnie! Do natury płaszczyzny obrazu należy to, że artysta zastaje ją i to, co w niej odkrywa, nie jest od niego zależne, mimo że jest intencjonalne. Zawartość płaszczyzny obrazu jest „źródłem dużych możliwości kompozycyjnych – środkiem

¹⁹⁴ Ibidem.

¹⁹⁵ Por. W. Stróżewski, *Dialektyka twórczości*, op. cit., s. 206.

¹⁹⁶ W. Kandinsky, *Punkt i linia a płaszczyzna...*, op. cit., s. 128.

wiodącym do celu”¹⁹⁷. Płaszczyzna obrazu jest możliwością pojawienia się sensu kompozycyjnego, sensu już znajdującego się w płaszczyźnie, a nie sensu samej płaszczyzny. Płaszczyzna obrazu jest po to, by przyjmować w siebie inne sensory i wartości. Taki jest jej sens ostateczny.

A kiedy płaszczyzna obrazu może stać się płaszczyzną projekcji?

Jeżeli w płaszczyźnie obrazu pojawią się przedmioty przedstawione, wówczas owo przedstawienie jest jakimś rodzajem projekcji. Z projektowaniem przedmiotów na płaszczyznę, pojętym zresztą wąsko jako rzutowanie, wiąże się płaszczyzna obrazu, która pojawiła się w rozważaniach teoretycznych po raz pierwszy u Albertiego, i to od razu w dwóch znaczeniach.

Po pierwsze, jest to powierzchnia, z którą artysta styka się malując. Alberti jednak nie mówi nic o jej doświadczaniu przez artystę ani też nie opisuje jej wprost, konstruuje tylko płaszczyznę, pomagając sobie terminologią zaczerpniętą z geometrii Euklidesa. Nie jest to też konstrukcja powierzchni rzeczy – płaszczyzny obrazu. Chodzi mu o powierzchnię rzeczy, jakiegokolwiek rzeczy, która ewentualnie stać się może podstawą piramidy widzenia, jednak konstrukcja ta ma charakter ogólny i wynik jej można odnieść również do „powierzchni, na której mam malować”. Nie potrzeba dodawać, że Alberti nie odróżnia jednej od drugiej. Wychodzi on od punktu w sensie geometrycznym. Pisze:

Przed wszystkim należy więc wiedzieć, że punkt jest to – że tak powiem – znak, którego nie można już podzielić na części. Znakiem nazywam w tym przypadku to, co mieści się na powierzchni tak, że może być widziane, a nikt nie przeczy, że malarza nie obchodzi to, co nie podpada pod wzrok; malarz bowiem stara się odtworzyć to tylko, co jest widoczne przy świetle.

Jeżeli zaś punkty łączą się w szereg, utworzą one linię. Będzie więc u nas linią znak, którego długość można śmiało dzielić na części, lecz w szerokości swojej będzie tak cienki, że w żaden sposób nie można go przeciąć. Linie są albo proste, albo krzywe. Linia prosta jest to znak, który przechodzi od punktu do punktu prosto przeciągnięty; linia krzywa – przechodzi od punktu do punktu nie prosto, lecz łukiem.

Jeżeli większa liczba linii spotyka się ze sobą, jak nici w tkaninie, tworzy powierzchnię. Powierzchnia jest to zewnętrzna część ciała, której nie mierzy się głębokością, lecz rozpoznaje się ją według długości, szerokości i właściwych jej cech. Z tych jedne są tak ściśle związane z powierzchnią, że nie można ich ani usunąć, ani oddzielić, ażeby tym samym nie zmienić powierzchni¹⁹⁸.

¹⁹⁷ Ibidem.

¹⁹⁸ L. B. Alberti, op. cit., s. 5 i 6.

Mimo użycia pojęć geometrycznych nie jest to konstrukcja geometryczna, bowiem punkt, linia oraz powierzchnia mają sens plastyczny, a zarazem intencjonalny. W tym – mimo tak wielkiej odległości w czasie – Kandinsky staje obok Albertiego! Obaj mówią o punkcie i linii, inaczej ją jednak charakteryzują: Alberti mówi o powierzchni, Kandinsky o płaszczyźnie.

Choć możliwość analiz elementów plastycznych pojawiła się w *Traktacie...*, to jednak Alberti nie poszedł tą drogą. Niemniej jej ślad wydaje się na tyle interesujący, że należało go tu wydobyć.

„Powierzchnia, na której mam malować” jest od razu ograniczona przez Albertiego kadrem. Jest to „dowolnej wielkości czworobok o kątach prostych, który stanowi dla mnie jak gdyby otwarte okno, przez które widać historię, którą mam przedstawić”¹⁹⁹. Zatem kadr odgrywa inną rolę niż u Kandinsky'ego. W każdym razie kadr dla malarza jest – podobnie jak punkt i linia – artystycznym elementem nieobojętym w działaniu artysty.

Jednocześnie, płaszczyzna obrazu, temat rozważań Albertiego, to płaszczyzna przecinająca piramidę widzenia. Płaszczyzna ta jest obecna we wszystkich traktatach perspektywicznych, przy czym termin „płaszczyzna obrazu” używany bywa zamiennie z terminem „płaszczyzna rzutu”. O ile termin pierwszy ma sens artystyczny, malarski, o tyle drugi wiąże się z geometrią wykreślną. Jest to historycznie pierwsze pojęcie płaszczyzny obrazu, a także najbardziej znane, obecne bowiem we wszystkich podręcznikach perspektywy. Jednak płaszczyzna obrazu związana z perspektywą nie jest pierwsza w doświadczeniu malarza, jest już bowiem wynikiem pewnej konstrukcji. Jej pojęcie jest stosunkowo najprostsze, bo najuboższe. Związek płaszczyzny obrazu z geometrią kryje w sobie trudności, które zmuszą do dokonania tu pewnych zmian.

¹⁹⁹ Ibidem, s. 19.

ROZDZIAŁ IX

Płaszczyzna obrazu

Malarze europejscy – jeżeli nie liczyć antyku i antycznej perspektywy – naktnęli się na płaszczyznę obrazu jako płaszczyznę rzutu przecinającą piramidę widzenia w początkach renesansu włoskiego. Płaszczyzna obrazu jest po to, aby mogła się na niej dokonać projekcja widzianego.

Albrecht Dürer wykonał cztery drzeworyty na temat perspektywy²⁰⁰. Na dwóch ukazał projekcję rysowanej postaci na płaszczyznę obrazu. Na jednej wąsaty artysta rysuje akt kobiecy na pokratkowanej kartce. Siatka kwadratów koresponduje z siatką rozpiętą na pionowej ramie odpowiadającej *velum* Albertiego. Na drugiej rycinie artysta, ustaliwszy pozycję oka za pomocą specjalnego urządzenia, rysuje patrząc na modela najprawdopodobniej przez przezroczysty papier. Na obu rycinach oko (jedno oko) jest najwyraźniej obecne – i to jako oko artysty, a nie oko w ogóle. Zatem płaszczyzna obrazu, mimo swego geometrycznego charakteru, jest intencjonalną płaszczyzną projekcji. Na dwóch pozostałych rycinach Dürer zmierza w innym kierunku. Sprowadza oko malarza do punktu geometrycznego, wskazując tym samym na idealną zawartość perspektywy i związanej z nią płaszczyzny obrazu²⁰¹. Na rycinach tych Dürera interesowała bardziej geometryzacja widzianego i projekcja regulowana prawami geometrii; w konsekwencji prowadzi to do geometrii wykreślnej, w której oko artysty nie jest obecne. Cała intencjonalna zawartość oka artysty zostaje wyeliminowana.

²⁰⁰ A. Dürer, *The Complete Woodcuts*, Bristol 1990, s. 212, 213.

²⁰¹ Por. J. Białostocki, *Pięć wieków myśli o sztuce*, Warszawa 1976, repr. 12.

Alberti nie przesądza jeszcze sprawy. Opisując zagadnienia perspektywy, wyróżnia szereg jej koniecznych elementów konstytutywnych. Tak to wygląda w zestawieniu dokonany przez Marię Rzepińską:

1. tło odpowiednio płaszczyzna obrazu, a w terminologii geometrycznej płaszczyzna rzutu;
2. promienie rzutów, linia wzrokowa (promienie łączące punkty układu z okiem);
3. środek rzutu, centrum projekcji, oko;
4. promień główny (promień idący od oka do punktu głównego pod kątem prostym do tła);
5. punkt główny (miejsce, w którym promień centryczny przebija tło pod kątem prostym; także miejsce zbiegu linii wzrokowych na horyzoncie);
6. głębokość tłowa, oddalenie tłowe (odległość punktu głównego od oka);
7. horyzont (linia przechodząca przez punkt główny, równoległa do podstawy);
8. linia przyziemna, linia podstawy, podstawa (dolna krawędź obrazu);
9. płaszczyzna podstawy, grunt perspektywiczny wyobrażający teren, podłogę, zwierciadło wody²⁰².

Zestawienie to ukazuje dwuznaczność płaszczyzny obrazu uwikłanej w system perspektywy Albertiego: jeżeli w punkcie trzecim odrzucimy oko na rzecz centrum projekcji, całość przemieni się w opis zawartości idei perspektywy; jeżeli wyeliminujemy centrum projekcji na rzecz oka, wówczas płaszczyzna obrazu pozostanie intencjonalną płaszczyzną projekcji. W jednym i drugim przypadku należy odróżnić płaszczyznę obrazu od jej zawartości – już to geometrycznej, już to intencjonalnej.

Co się stanie, jeśli wyeliminujemy centrum projekcji na rzecz oka?

Jeżeli płaszczyzna obrazu i jej zawartość związana jest z okiem artysty, piramida widzenia traci swój sens idealny na rzecz intencjonalnej piramidy widzenia. W zawartości płaszczyzny obrazu pojawiają się takie elementy, o których nie mówi Alberti, a to, że o nich nie mówi, pozwala przypuszczać, że bliższa była mu idealizacja widzenia niż jego intencjonalizacja. Owe elementy na płaszczyźnie obrazu to centrum ostrości widzenia, peryferie widzenia, głębia ostrości widzenia. O tym, że intencjonalna interpretacja tych elementów nie narzuca się sama, świadczy stanowisko Jana Cybisa, wedle

²⁰² Zob. M. Rzepińska, *Wstęp*, [w:] L. B. Alberti, op. cit.

którego oko i widzenie są natury tylko neurofizjologicznej oraz optycznej²⁰³ – zresztą wbrew jego estetyce artysty obecnej w obrazach.

A w przeciwnym razie?

Jeżeli zrezygnujemy z oka na rzecz centrum projekcji, wówczas mamy do czynienia z pewną stałą zawartością idei perspektywy – centrum projekcji znajdującym się w jakiejś (zmiennej) odległości od punktu głównego, umieszczonym w danym miejscu, naprzeciw jakiegoś punktu głównego. Odpowiednio zawartość płaszczyzny obrazu zmienia się w element zawartości idei perspektywy.

Ale pamiętajmy: płaszczyzna obrazu nie może być przedmiotem idealnym. Idealizacja płaszczyzny obrazu nastręcza pewnych trudności. Płaszczyzna byłaby wówczas elementem zawartości idei geometrycznej. Zawartość ta mogłaby być dzięki danej powierzchni owej idei ujawniona. Płaszczyzna obrazu jako element zawartości idei nie utożsamiałaby się oczywiście z żadną powierzchnią, z „powierzchnią, na której mam malować”. Powierzchnia rzeczy byłaby tylko pewnym przedmiotem realnym związanym z rzeczą, jej zewnętrzną granicą, płaszczyzna obrazu zaś – tworem geometrycznym „widocznym” dzięki powierzchni rzeczy, podobnie jak prosta w sensie geometrii „widoczna” jest „poprzez” kreskę narysowaną kredą na tablicy. Innymi słowy – płaszczyzna obrazu ujawniałaby się na podłożu powierzchni rzeczy tak, jak ujawnia się jakiś inny przedmiot geometrii elementarnej „poprzez” odpowiedni rysunek, który sam nie jest przedmiotem geometrii. O płaszczyźnie obrazu moglibyśmy mówić, wspierając się na danej zmysłowo powierzchni rzeczy, podobnie jak mówimy o trójkącie, dowodząc obowiązujących w nim praw na podstawie trzech połączonych wzajem kresek na tablicy.

Gdyby utrzymać to stanowisko, trzeba by przyjąć, że płaszczyzna obrazu, będąc przedmiotem idealnym, płaszczyzną w sensie geometrii elementarnej, jest pewnym przedmiotem idealnym, na którym znajduje się wszystko to, co zostało w obrazie umieszczone. Konsekwentnie należałoby uznać idealność wszystkiego, co się na obrazie znajduje, coś bowiem, co zostało wprowadzone w obręb tak rozumianej płaszczyzny obrazu, musiałoby mieć taką samą jak ona naturę, istnieć w taki sam sposób, w jaki ona istnieje.

Przeczy temu doświadczenie malarskie. Obraz, nad którym pracuję, jest mi dany w doświadczeniu wzrokowym jako pewne indywiduum, nie zaś w ideacji, tak jak musiałby być dany, gdyby był przedmiotem idealnym.

²⁰³ Por. J. Cybis, *Notatki malarskie*, „Sztuka” 1984, nr 1.

Barwy w obrazie są indywidualnymi barwami, a nie czystymi jakościami idealnymi. Malarz ma zresztą do czynienia z całym bogactwem konkretnych jakości barwnych i innych bądź już na płaszczyźnie obrazu zastanych, bądź takich, które sam do obrazu wprowadza. Jeżeli więc na przykład wprowadza do obrazu przedmioty przedstawione, to przedmioty te – mimo że są jakoś projektowane na płaszczyznę obrazu – nie są idealne, lecz raczej intencjonalne. Nie oznacza to, że płaszczyzna obrazu w ogóle nie jest związana z ideą – ale to odrębne zagadnienie.

Pana wątpliwości dowodzą jednak, że na jedną płaszczyznę patrzeć można z różnych punktów widzenia w sposób niosący konsekwencje dla odczytania obrazu.

Tak, intencjonalny charakter płaszczyzny obrazu potwierdzają niektóre analizy zawarte w drugim tomie monumentalnej *Perspektywy malarskiej* Kazimierza Bartła²⁰⁴. Zbadał on konstrukcję perspektywiczną niektórych obrazów wczesnorenesansowych. Analiza obrazu Ambrogia Lorenzettiego *Ofiarowanie Jezusa w świątyni* z florenckiej Ufizzi pokazuje aż cztery punkty zbiegu umieszczone na jednej pionowej osi obrazu. Patrząc na ten obraz, nie odnosimy jednak wrażenia, że znajduje się on na wielu płaszczyznach odpowiadających wielu punktom zbiegu; obraz ten jest na jednej płaszczyźnie obrazu.

Jedność płaszczyzny obrazu jako płaszczyzny intencjonalnej projekcji, a zarazem intencjonalnej płaszczyzny projekcji, zdaje się potwierdzać jeszcze jedna myśl, którą nasuwa lektura książki Bartła. Otóż zasadniczo możliwa jest operacja odwrotna do perspektywicznej projekcji, czyli rekonstrukcja narysowanego w perspektywie przedmiotu na podstawie rysunku perspektywicznego. Istnieje jednak szereg obrazów, choćby właśnie wczesnorenesansowych, w których architektura i umieszczone w niej przedmioty prezentują się dość „prawdziwie”, jednakże zrekonstruowany na ich podstawie świat okazałby się monstrualny, przedmioty i architektura „byłaby odkształcona” – mimo to jedność płaszczyzny obrazu i zawartego w niej świata jest zachowana.

Różność płaszczyzny projekcji w wąskim sensie i płaszczyzny obrazu pojętej jako płaszczyzna projekcji przedmiotów przedstawionych widoczna jest jeszcze wyraźniej w analizach Władysława Strzemińskiego.

²⁰⁴ Por. K. Bartel, *Perspektywa malarzka*, t. 2, Warszawa 1958.

Jak udaje się zachować jedność płaszczyzny obrazu?

Okazało się, że płaszczyzna obrazu jako płaszczyzna projekcji intencjonalnej nie jest koniecznie związana z płaszczyzną obrazu pojętą jako płaszczyzna rzutu. Jedność płaszczyzny projekcji jest zachowana nawet wówczas, gdy brak jednolitej perspektywicznej konstrukcji i jednego punktu zbiegu. Pokazują to wyraźnie rozważania Władysława Strzemińskiego, zwłaszcza te dotyczące *Martwej natury z koszem z owocami* Paula Cézanne’a (ryc. 12). Poprzedzają je pewne przygotowania. Strzemiński przeprowadza je najpierw na bardzo prostym modelu²⁰⁵.

Czego dowodzi ten przykład?

Model składa się z odcinka AB, oka wraz ze zmiennym kierunkiem spojrzenia, z którego zakresu zmienności rozpatrywane są dwie skrajne pozycje: pierwszy i drugi kierunek spojrzenia. Każdemu z tych kierunków odpowiada związany z nim punkt zbiegu na płaszczyźnie przecinającej właściwą mu płaszczyznę rzutu. Strzemiński mówi: „ekran rzutu”. Termin ten jest o tyle wygodny, że pozwala odróżnić płaszczyznę obrazu jako płaszczyznę projekcji od płaszczyzny rzutu, dlatego też będę się nim posługiwał. Polski malarz przyjmuje w punkcie wyjścia fakt ruchomego spojrzenia, *notabene* obecnego w obrazach, które analizuje w *Teorii widzenia*:

W perspektywie trójwymiarowej zbieżnej istniało umowne założenie [sprzeczne z rzeczywistym procesem naszego widzenia], że oglądamy świat jednym, nieruchomym spojrzeniem, wbitym w jednym kierunku (punkt zbiegu). Położenie wszystkich linii istniejących w naturze było określone w stosunku do tego jednego punktu zbiegu i do jednego punktu spojrzenia. Lecz ze zmianą kierunku spojrzenia przesuwają się punkty zbiegu. Linia, którą poprzednio obserwowaliśmy, leży teraz pod innym kątem do nowego kierunku spojrzenia, a wskutek tego skrót perspektywiczny, w jakim należy ją narysować, będzie inny. W spojrzeniu pierwszym jest ona prawie równoległa do kierunku spojrzenia. Dlatego wypadłoby ją narysować jako gwałtownie odchylającą się w głąb.

W spojrzeniu drugim jest ona prawie prostopadła do kierunku spojrzenia, a więc musiałaby być narysowana jako prawie równoległa do patrzącego.

Ze zmianą kierunku spojrzenia zmienia się kąt, pod jakim oglądamy tę linię, a więc zmienia się jej nachylenie w stosunku do horyzontu, zmienia się jej położenie w stosunku do kierunku wzroku – zmienia się jej skrót perspektywiczny²⁰⁶.

²⁰⁵ Por. W. Strzemiński, *Teoria widzenia*, Kraków 1969, s. 213.

²⁰⁶ Ibidem.

Już w tym tekście ujawnia się nie tyle zmiana klasycznej perspektywy, ile jej multiplikacja, w ślad za tym multiplikacja płaszczyzny obrazu jako ekranu rzutu.

Odcinek, w zależności od kierunku zwróconego nań spojrzenia, ukazuje się na ekranie rzutu w odmiennej perspektywie, zgodnie z zasadami perspektywy klasycznej. Zależność między kierunkiem spojrzenia a wyglądem odcinka na ekranie rzutu jest więc zależnością funkcjonalną, przy czym aktywne jest tu oczywiście spojrzenie, którego ruchomość pociąga za sobą zmiany wyglądu odcinka na ekranie rzutu. Spojrzenie to i spoglądające oko są u Strzemińskiego zgeometryzowane. Jeżeli oko takie znajduje się dokładnie naprzeciw środka odcinka AB, a kąt padania spojrzenia na ów odcinek jest kątem prostym, wówczas odcinek AB pojawi się na ekranie rzutu jako odcinek poziomy (w odpowiednim skrócie) i równoległy do horyzontu (ryc. 13)²⁰⁷.

W pewnym momencie jednak, na skutek „nasycenia spojrzenia” widokiem odcinka, przenosimy wzrok na punkt B. Wówczas zmienia się ekran rzutu. Nie jest on już równoległy do widzianego odcinka, zaś obraz na płaszczyźnie zmienia się jak na rysunku, oczywiście zgodnie z zasadami perspektywy klasycznej (ryc. 14). Niemniej rysunki Strzemińskiego nie są wykresami perspektywicznymi *sensu stricto*, lecz jedynie ilustracjami zasady²⁰⁸.

Odpowiednia zmiana wyglądu odcinka na ekranie rzutu następuje w chwili przeniesienia spojrzenia z punktu B na punkt A. Odcinek prezentuje się wówczas na płaszczyźnie obrazu tak, jak przedstawiono na ryc. 15²⁰⁹.

Trzy spojrzenia (ryc. 13–15) o odmiennych kierunkach prezentują nam ten sam odcinek trojako, na trzech odrębnych ekranach rzutu, trzech odrębnych płaszczyznach obrazu. Przyjrzyjmy się jednak, co stanie się w chwili, gdy – myśląc jak Strzemiński – połączymy wyniki tych trzech analiz. Przyjmijmy, że nasz odcinek jest tak długi, iż nie jest możliwe objęcie go jednym spojrzeniem z odległości, w jakiej znajduje się oko umieszczone przez Strzemińskiego. Rysunek wykonany wedle tej samej zasady zaprezentowano na ryc. 16.

O ile u Strzemińskiego we wszystkich trzech przypadkach ekrany rzutu można było zidentyfikować z płaszczyzną obrazu, o tyle synteza trzech ekranów rzutu na jednej płaszczyźnie obrazu unaocznia różnicę między płaszczyzną obrazu a ekranem rzutu w sensie Strzemińskiego. Wielość ekranów rzutu nie naruszałaby więc jedności płaszczyzny obrazu.

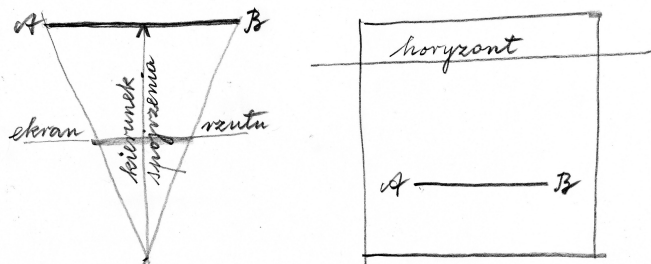
²⁰⁷ Ibidem, s. 214.

²⁰⁸ Ibidem, s. 215.

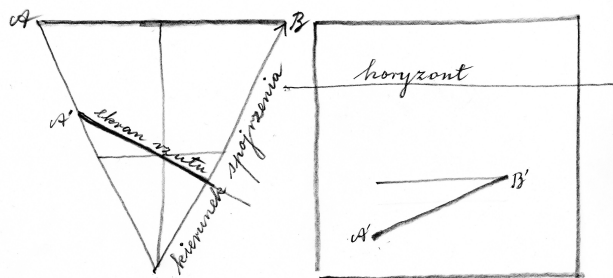
²⁰⁹ Ibidem, s. 215 i 216.



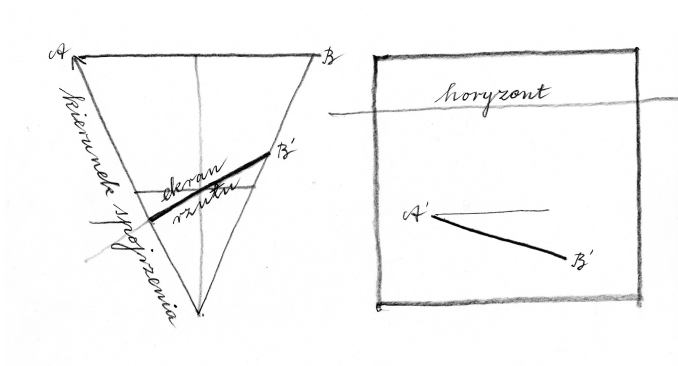
Ryc. 12. Paul Cézanne, *Martwa natura z koszem z owocami*, 1890,
olej na płótnie, 65 × 81 cm. Musée d'Orsay, Paryż



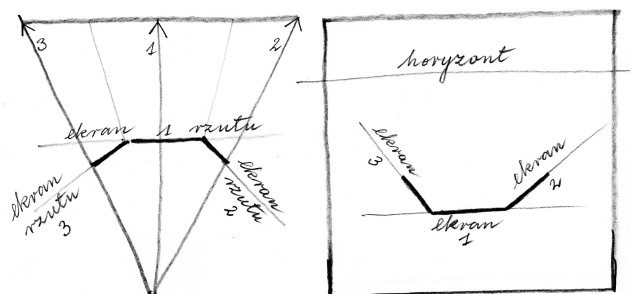
Ryc. 13



Ryc. 14



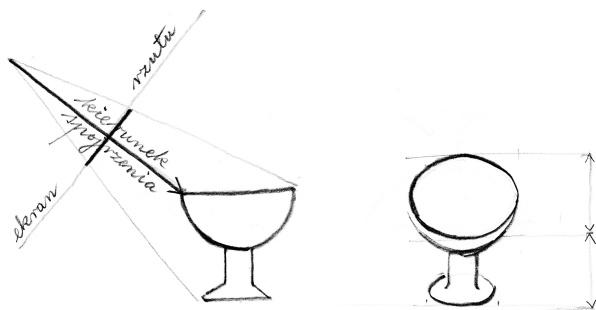
Ryc. 15



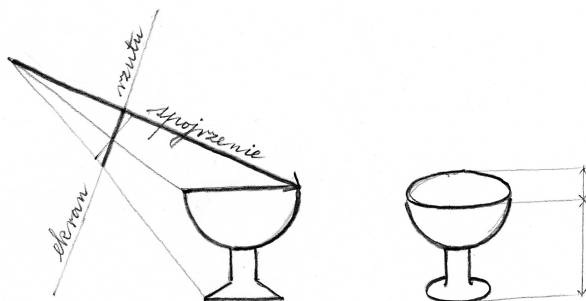
Ryc. 16

Płaszczyzna obrazu

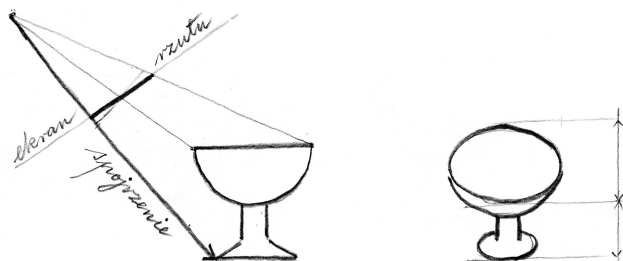
(kierunki spojrzenia oznaczono strzałkami – 1, 2, 3)



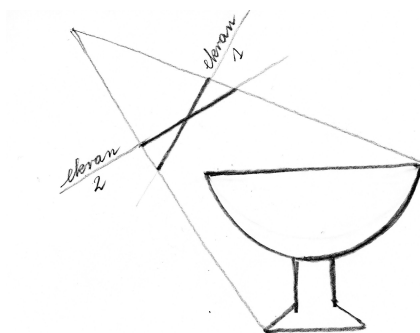
Ryc. 17



Ryc. 18



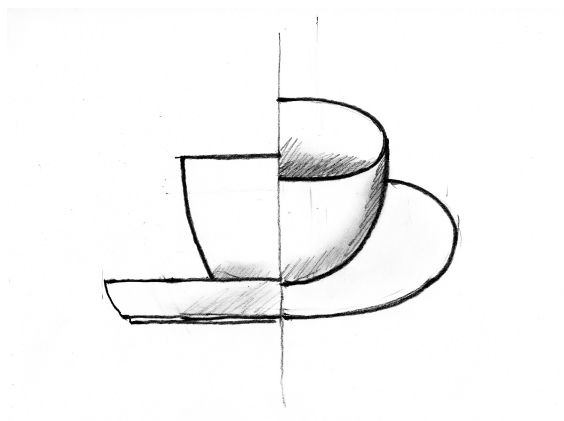
Ryc. 19



Ryc. 20



Ryc. 21. Jean Metzinger, *Le goûter*, 1911.
Philadelphia Museum of Art



Ryc. 22. Schematyczny rysunek filiżanki

Zostańmy jeszcze przy Strzemińskim. Czy w powyższych analizach zostały naruszone zasady perspektywy klasycznej?

Strzemiński nie zgodziłby się z tym, że zasady perspektywy klasycznej zostały przez niego naruszone. Jego zdaniem do zmiany ekranu rzutu pojętego tak, jak w klasycznej perspektywie, dochodzi jedynie w przypadku zmiany punktu obserwacji, nie zaś skutek zmiany kierunku spojrzenia. Strzemiński pisze:

Podstawową prawdą trójwymiarowej perspektywy zbieżnej było twierdzenie, że natura (oglądana z jednego określonego punktu) zawsze daje ten sam obraz, że jej wygląd zmieni się jedynie wówczas, gdy zmienimy punkt widzenia, gdy się przesuniemy w stosunku do niej. Tymczasem, jak widzimy w perspektywie spojrzenia ruchomego, natura zmienia się nawet wówczas, gdy nie zmieniamy położenia w stosunku do niej i pozostajemy w tym samym punkcie obserwacji. Zmienia się wraz ze zmianą kierunku spojrzenia. Dla każdego spojrzenia powstaje nowe ukształtowanie kierunków, wymiarów i linii. Każde spojrzenie wnosi nową sytuację kształtów. Te same zjawiska zachodzą, jeśli zamiast w kierunku poziomym zaczniemy przesuwając spojrzenie w kierunku pionowym. Wystąpią wówczas te same zjawiska przesunięć linii i zmiany proporcji²¹⁰.

Zasady perspektywy klasycznej zostały naruszone w tej mierze, że oko nieruchome stało się ruchomym, nie zostały natomiast naruszone w swej istocie, nadal bowiem mowa jest o wszystkich momentach konstytuujących zawartość idei perspektywy klasycznej.

Strzemiński przechodzi następnie do ilustrowanego rysunkami opisu zmian wyglądu wazy na ekranie rzutu w zależności od zmian kierunku spojrzenia. Rozpoczyna, podobnie jak w przypadku odcinka, od spojrzenia swoiście centralnego, które prezentowało odcinek poziomo na płaszczyźnie obrazu, tu zaś prezentuje wazę tak, że jej część nad i pod poziomem wyznaczonym przez kierunek spojrzenia jest tej samej wysokości (ryc. 17)²¹¹.

Przy spojrzeniu ustawionym w ten sposób głębokość wazy równa jest jej wysokości. Strzemiński przyjmuje przy tym taki kształt wazy, że zabieg ów staje się możliwy. Następnie „uruchamia spojrzenie”, kierując je raz ku najbardziej oddalonemu od oka punktowi krawędzi wazy, innym razem ku najbliższemu względem oka punktowi podstawy wazy – jak na ryc. 18 i 19²¹².

Na rysunkach po lewej stronie przedstawione są zmiany kierunku spojrzenia, po prawej zaś zmiany wyglądu wazy na ekranie rzutu. Czwartym krokiem Strzemińskiego jest dokonanie syntezy obu wyników. Dwa ekrany

²¹⁰ Ibidem, s. 216.

²¹¹ Ibidem, s. 217.

²¹² Ibidem, s. 217–219.

rzutu pokazuje on nam na jednej płaszczyźnie obrazu (ryc. 20). Oba ekrany rzutu pozostają do siebie w takim stosunku, w jakim pozostają dwie laski litery „X”. Widać to najlepiej, gdy nałożymy na siebie rysunki ukazujące położenie ekranu rzutu w przekroju. Tak właśnie wygląda synteza według Strzemińskiego²¹³.

Nałożenie na siebie obydwu rysunków pokazuje wyraźnie stosunek obu ekranów rzutu, które na rysunku syntetycznym znalazły się na jednej płaszczyźnie obrazu (ryc. 22). Dobrą ilustracją opisaną przez Strzemińskiego prawidłowości pokazanej w dziele kubistycznym jest filiżanka z obrazu Jeana Metzingera *Le goûter*²¹⁴ z 1911 roku (ryc. 21).

Jak porównać ze sobą te obrazy? Czy filozoficznie i formalnie Metzinger podobny jest do Cézanne’a?

Lewa partia filiżanki widziana jest na wprost, oko znajduje się mniej więcej na wysokości krawędzi spodka, zaś prawa jej część widziana jest z góry. Metzinger nie dokonuje syntezy obu spojrzeń. Różnice między nimi zaznacza linią pionową, która oddziela je na płaszczyźnie obrazu. Genealogię takiego malowania wywodzi Strzemiński od Cézanne’a.

Metodę taką można stosować do kubizmu w ogóle?

Myślę, że kubizm wciąż jeszcze nie został wyjaśniony należycie. Analizując obrazy kubistyczne, w ślad za Strzemińskim uzyskujemy wyniki powierzchowne. Rozumiemy, dlaczego filiżanka i spodek na obrazie Jeana Metzingera zostały tak właśnie namalowane. Oto mamy na płótnie syntezę dwóch wyglądów: wyglądu przeżywanego przez intencję oka znajdującego się na poziomie krawędzi filiżanki oraz wyglądu przeżywanego przez intencję oka znajdującego się nad nią. Dwojake otwarcie intencjonalne na filiżankę jest wyraźnie widoczne. Po co łączyć obrazową rekonstrukcję tych dwóch wyglądów? Czy w celu unaocznienia w obrazie obecności podmiotu odpowiednio transcendentnego podmiotu? Czy w celu odsłonięcia dynamiki oka i pokazania, że przedmiot nie jest od razu dany, że się w świadomości konstituuje? Zapewne tak. Ale takie malowanie operuje przedmiotem już jakoś ukonstytuowanym. Nie rejestrujemy dat wrażeniowych, jak to robił impresjonizm. Oto filiżanka

²¹³ Ibidem.

²¹⁴ W tłumaczeniu Mieczysława Porębskiego – *Pora herbaty*. Zob. M. Porębski, *Granice współczesności*, Warszawa 1989, s. 106.

z boku i z góry. Dokładniej – jej zrekonstruowane wyglądy połączone w syntezie aktem woli malarza. Filiżanka pozostaje niewiadomym „X”, do którego nie przybliży nas jej dalsze kubistyczne analizowanie. „X” odsuwa się w nieskończoność. W końcu nie wiadomo, czy w ogóle istnieje. W każdym razie pozostaje tajemnicą, jakąś kantowską *Ding an sich*. Kubizm przedstawia w obrazie wyglądy uproszczone, zredukowane, zgeometryzowane. Pokazuje, że nawet rezygnując z pełni doświadczenia zmysłowego przedmiotu, nie jesteśmy w stanie definitywnie, ostatecznie go ukonstytuować na płótnie. Obojętne, czy unaocznimy w obrazie jeden tylko wygląd, czy wiele, a nawet nieskończenie wiele, co ma miejsce w kubizmie analitycznym. Kubizm budzi w nas pojęcie nieskończoności doświadczenia świata, nie pozwalając jej się unaocznić, wykazując, że naoczność taka nie jest możliwa. Konstytuowanie przedmiotu jest procesem nieskończonym. Jaką ta nieskończoność ma moc? Owo zgeometryzowane i uproszczone konstytuowanie wiele pomija. Przedmiot jest zubożony o kolor i inne własności.

Poza tym dlaczego te, a nie inne wyglądy zostały dopuszczone do realizacji i stanowią człony lub momenty niekończącej się kubistycznej analizy? Myślę, że kubizm zawiera niemałą komponentę woli, która chce, bo chce. To „ja” decyduje, że ujmie przedmiot najpierw tak, a potem tak, że nie ujmie go inaczej. Decyduje bez powodu. „Ja” wyznacza drogę analizy. „Ja” nie tyle daje się prowadzić przez przedmiot, ile narzuca mu swoją wolę. Pytanie o sens tej woli jest źle postawione. Nie ma mowy o uwiedzeniu, o pociągnięciu przez jakiś cel, przez cokolwiek. Kubistyczna wola jest czystą wolą władzy nad malowanym przedmiotem. „Tryumf woli” jest jedną z konsekwencji kubizmu, chociaż – jak to w sztuce – niekonieczną.

Czy kubizm musiał doprowadzić do tego, do czego doprowadził? Jedną z konsekwencji, podstawową, był redukcjonizm... Chodzi tu o konsekwencje filozoficzne, związane z widzeniem świata. Czy są inne możliwe konsekwencje kubizmu?

Na te pytania nie mam odpowiedzi. Myślę jednak, że odpowiedziałem, albo raczej zacząłem odpowiadać na pytanie, dlaczego kubizm nie został wyjaśniony do końca. Po pierwsze, wyjaśniony być nie może. Nie może dlatego, że odpowiedź Strzebińskiego odnosi się jedynie do przypadków stosunkowo prostych, jak filiżanka Metzingera. Podziałów i geometryzacji kubizmu analitycznego, uproszczeń kubizmu syntetycznego wyjaśnić się nie da. Nie ma odpowiedzi na pytanie o ich sens, o to, po co są, jaki jest ich cel. Syntez w obrazach kubistycznych dokonywali artyści kierowani wolą. O ile w obrazie Nicolasa Poussina *Lato (Ruth et Booz)* sens podziałów, płam, postaci można

wyjaśnić, wskazując na logikę budowy przedmiotu światłocieniem, na logikę „realistycznego” rysunku postaci i przedmiotów, na kulisowe, teatralne budowanie przestrzeni, wreszcie na sens symboliczny dzieła, o tyle w obrazie Georges’a Braque’a *Portugalczyk* sens takich, a nie innych podziałów, dotknięć pędzla, kierunków wskazywanych przez linie, rytmów itp. wyjaśnia jedynie decyzja artysty. Jego wola. Jego *sic iubeo*!

Kubizm potrafił zrobić „coś z niczego”. Butelka, konwencjonalnie upozowana postać, nieciekawy przedmiot, jakieś banalne pudełko w obrazie kubistycznym ukazują olśniewające bogactwo dzięki temu, że trwają w nieprzerwanym dialogu z malarzem i ze mną, widzem, że obok wartości krążących wokół piękna pozwalają mi dotknąć także wzniosłości, co wykazał Jean-François Lyotard.

Kolejnym krokiem naszych analiz jest przedyskutowanie zmian, jakie zachodzą w obrazie sześcianu w związku ze zmianą kierunku spojrzenia.

Tak, dalszym etapem analiz Strzeмиńskiego jest pokazanie zmian sześcianu na ekranie rzutu pod wpływem zmian kierunku spojrzenia tym razem od lewej ku prawej, nie zaś z góry na dół (ryc. 23)²¹⁵. Uwaga skupiona jest najpierw na krawędzi sześcianu znajdującej się najbliżej oka, po czym następuje zmiana kierunku spojrzenia, przeniesienie go na prawą, widoczną krawędź sześcianu. Przyjmuje się przy tym, że krawędzie są w tej figurze miejscami wyróżnionymi, przyciągającymi uwagę. W trzeciej fazie spojrzenie przenosi się jeszcze dalej w prawo, poza sześcian, kierując się na inny przedmiot, odpowiednio na tło poza sześcianem²¹⁶.

Wygląd sześcianu na ekranie rzutu zmienia się każdorazowo w zależności od kierunku spojrzenia. Lewa ściana sześcianu ulega – zgodnie z prawami widzenia – powiększeniu, czyli deformacji w stosunku do wyglądu, jaki ma ona w przypadku skierowania spojrzenia na sześcian centralnie. Rysunki unaoczniają to „powiększanie się” ścian sześcianu na płaszczyźnie obrazu w miarę zbliżania się figury do peryferii pola widzenia.

Zauważmy na marginesie, że centrum i peryferie widzenia są też momentami heterogenicznymi, które znalazłszy się na jednej płaszczyźnie obrazu, nie naruszają jej jedności.

Ale, podobnie jak w przypadku sześcianu (ryc. 24 i 25), zmienia się i wygląd walca na ekranie rzutu w zależności od zmiany kierunku spojrzenia.

²¹⁵ W. Strzeмиński, *Teoria widzenia*, Kraków 1969, s. 220.

²¹⁶ Ibidem, s. 220–221.

Poczynając od skierowania go ku osi walca, poprzez zainteresowanie się oka prawą krawędzią bryły, aż po peryferie widzenia poza walcem. W miarę przesuwania się kierunku spojrzenia od centrum w prawo lewa strona walca zbliża się do peryferii widzenia, a jej wygląd na ekranie rzutu powiększa się. Bryła przestaje być regularna, „deformuje się” w stosunku do swego wyglądu standardowego²¹⁷.

Czy powyższe analizy, dotyczące zarówno formalnych właściwości dzieła, jak i zjawiska postrzegania dzieła sztuki, można odnieść do bardziej skomplikowanych kompozycji, potencjalnie do każdego dzieła sztuki?

Tak, uzyskane wyniki stosuje Strzemiński jako narzędzia analizy *Martwej natury* Cézanne’a²¹⁸, której schemat przedstawiam na ryc. 26.

W obrazie tym polski artysta zauważa szereg zniekształceń i przesunięć. Aby zrozumieć, co ma na myśli, mówiąc o zniekształceniach, przypomnijmy sobie tak zwany konstrukcyjny sposób rysowania dzbanka, *notabene* po dziś dzień nauczany na krakowskim Wydziale Architektury. Dzbanek konstruuje się w ten sposób, że wokół ustalonej osi rysujemy elipsy (czyli koła w perspektywie) prostopadłe do osi, które wyznaczają podstawę, górny otwór, największą grubość dzbanka i wcięcie szyjki. Na tym pomocniczym szkielecie rysuje się następnie kontur zamykający kształt naczynia. Konstrukcja pomaga nam narysować ów kształt zgodnie z już uzyskaną wiedzą o nim. Wiedza ta nie musiała powstać wyłącznie w doświadczeniu wzrokowym dzbanka, w jej nabywaniu pomocny mógł być również dotyk. W wiedzy tej bierze także udział sąd stwierdzający, że dzbanek zbudowany jest – przynajmniej w zamierze – jako bryła obrotowa, symetryczna w stosunku do swej osi.

Na obrazie Cézanne’a dzbanek jest przede wszystkim widziany, dany w spostrzeżeniu wzrokowym wpisanym w kontekst całości, w jakiej się znalazł, czyli kontekst układu martwej natury. Wiedza o nim powstaje wraz z widzeniem i w widzeniu pozostaje. Pozostaje także w obrębie tego, co widziane. Gdyby Cézanne posłużył się wiedzą zdobytą w inny sposób, uzyskaną w umotywowanych wzajemnie spostrzeżeniach różnych zmysłów, nie tylko wzroku, ewentualnie ideacją dzbanka jako bryły osiowej (zatem wiedzą w stosunku do widzenia zewnętrzną), i gdyby użył jej do korekty tego, co widzi, wówczas narysowałby dzbanek „prawidłowo”, symetrycznie w stosunku do osi, nie zaś tak, jak to uczynił.

²¹⁷ Ibidem, s. 223.

²¹⁸ P. Cézanne, *Martwa natura z koszem z owocami*, 1890, olej na płótnie, 65 × 81 cm, Musée d’Orsay, Paryż. Patr.: ryc. 12, s. 167.

Jak w takim razie Strzeмиński tłumaczy ostateczną, uchwyconą przez Cézanne'a formę wazy?

Strzeмиński stwierdza, że waza została namalowana tak dlatego, iż spojrzenie, w którym dana była Cézanne'owi, nie było skierowane wprost na nią, przyciągał je mianowicie mocny kontrast walorowy po lewej stronie wazy. To, co dla wzroku atrakcyjne, znajduje się w miejscu kontaktu dzbanka i tła, które tworzą dość silny kontrast jasne/ciemne. Kontrast znalazł się w obrazie i pozwala odtworzyć utrwalony kierunek spojrzenia ślizgającego się po lewej stronie wazy tak, że znalazła się ona częściowo w polu widzenia peryferyjnego (por. ryc. 26)²¹⁹.

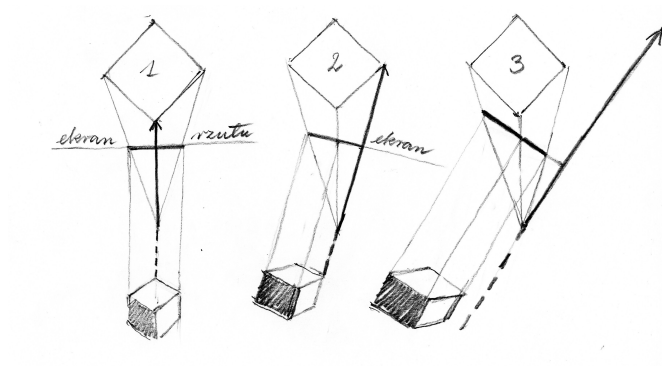
Pole zakreskowane na rysunku ukazuje odkształcenie wazy w stosunku do jej kształtu symetrycznego i w stosunku do osi. Odkształcenie to kryje w sobie prawidłowość, jaką opisał Strzeмиński, mówiąc o sześciu, a potem o walcu na pograniczu pola ostrości widzenia. Spojrzenie Cézanne'a kieruje się ku lewej stronie dzbanka, przyciągane przez „największe nasilenie kontrastów zarówno linearnych, jak światłocieniowych”²²⁰.

Należy się tu jednak strzec przed nieporozumieniem. Spojrzenie, o którym mowa, jest dane pośrednio poprzez obraz, jest dane jako zawarty w nim podmiot widzący. Spojrzenia obecnego w obrazie nie wolno identyfikować z faktycznym spojrzeniem żyjącego na przełomie wieków malarza z Aix. Spojrzenie to jest syntetyczne, jest obecnym w obrazie, streszczającym w sobie szereg spojrzeń artysty jednym spojrzeniem skierowanym ku kontrastowi: wazy i jej tła. Takich syntetycznych spojrzeń może być w obrazie więcej, co zresztą pokazuje Strzeмиński.

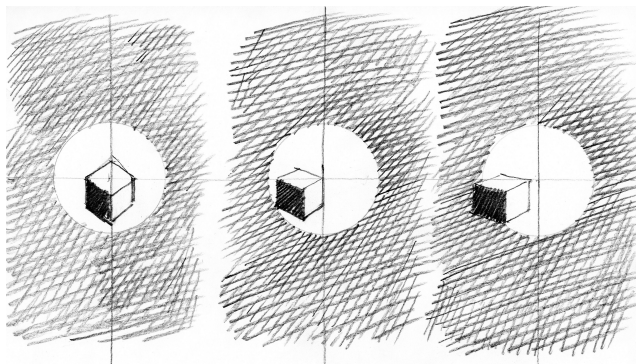
Mówiąc o odkształceniach, przyjmuje on w założeniu wiedzę o takim kształcie wazy, od którego namalowana przez Cézanne'a waza odbiega. Przyjmuje zatem jeden z jej kształtów jako wyróżniony. Ale zapytajmy: czy wolno mu tak uczynić? Kształt wyróżniony też przecież został ukonstytuowany w spostrzeżeniu wazy, ewentualnie na jakiejś innej drodze, niemniej waza nie była wówczas wyrwana z kontekstu, który także jakoś oddziaływał na jej kształt. Strzeмиński pisze tak, jakby wiedział, jak waza wygląda naprawdę i na podstawie tej wiedzy sądził, w jakiej mierze inne wyglądy odbiegają od tego „prawdziwego”. Pisze więc tak, jakby znany mu był *typos* wazy, nie wiadomo na jakiej drodze zdobyty.

²¹⁹ W. Strzeмиński, op. cit., s. 225.

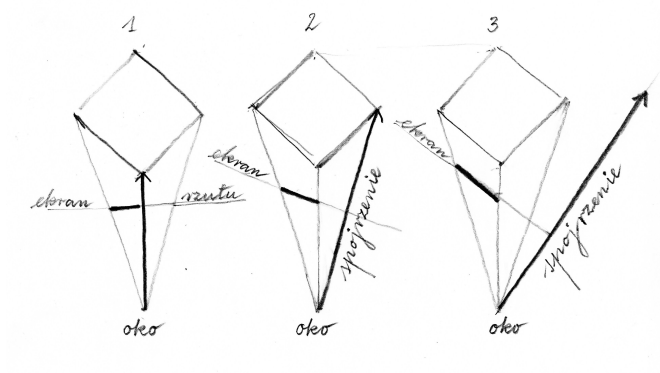
²²⁰ Ibidem.



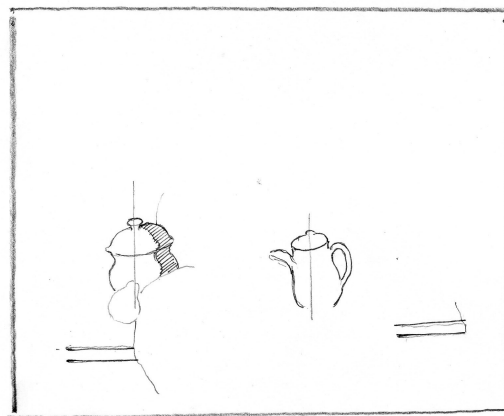
Ryc. 23



Ryc. 24



Ryc. 25



Ryc. 26

Podobnie jak waza, dzbanek z uchem i dzióbkiem znalazł się częściowo na peryferiach pola widzenia, a to dlatego, że spojrzenie ślizga się po nim z lewej strony, kierując się ku przyciągającym je kontrastom walorowym i kolorystycznym występującym między owocami i draperią. W konsekwencji prawa część dzbanka rozszerza się na obrazie w stosunku do jego strony lewej.

Jak widziana jest cała Martwa natura z koszem z owocami Cézanne'a? Całość jako kompozycja? Jako sposób widzenia rzeczywistości lub przestrzeni, improvizacja o widzeniu? Ilu obrazów? Jako możliwość dotarcia do doświadczenia artysty na drodze plam barwnych?

Całość martwej natury Cézanne'a ujmujemy kilkoma spojrzeniami, które począwszy od centrów wyznaczonych w obrazie, następują po sobie i przebiegają cały obraz. Sposób rekonstruowania wyglądu przez Cézanne'a zależy między innymi od tego, czy znajdują się one w centrum pola widzenia, czy na jego peryferii. To zaś, jakie fragmenty motywu znajdują się w centrum, a jakie na peryferiach widzenia, zależy od nagromadzenia atrakcji przyciągających wzrok artysty w samym motywie. Atrakcje te zdaniem Strzemińskiego są wyłącznie natury wzrokowej i artystycznej o tyle, o ile mieszczą się one w obrębie widzianego. W obrazie atrakcje te przetłumaczone zostały na kontrasty barwne różnego rodzaju, przede wszystkim kontrasty jakościowe i tak zwane walorowe (czyli jasne/ciemne). Skupiska kontrastów mogą być w stosunku do siebie zhierarchizowane bądź też wzajemnie równorzędne. W analizowanej martwej naturze Cézanne'a pozostają one we wzajemnych stosunkach nadrzędności i podrzędności, obraz jest więc pod tym względem pewną strukturą hierarchiczną.

Strzemiński mówi *eksplicite* o odkształceniach przedmiotów i uwarunkowaniach tych odkształceń, nie mówi natomiast o wielości ekranów rzutu ukrytych w jednym obrazie, na jednej płaszczyźnie obrazu, nie mówi też, że owa płaszczyzna obrazu jest swoiście uporządkowana, niezależnie od ekranów rzutu, choć spostrzeżenia te można znaleźć w jego tekście.

W *Martwej naturze z koszem z owocami* Cézanne'a dana jest nam naocznie głębia, przestrzeń, plany bliższe i dalsze. Jest to sposób uporządkowania zawartości płaszczyzny obrazu, który różni się od uporządkowania wokół centrów zainteresowania – skupisk kontrastów – i który zdaje się stać w opozycji do stwierdzenia, że obraz jest na płaszczyźnie czy w płaszczyźnie obrazu w opozycji do płaskości obrazu.

Czy można mówić o płaszczyźnie obrazu w przypadku takich płócien, które mają w sobie głębię? Czy jest to inna płaszczyzna, obca kubizmowi?

Głębia w obrazie wiąże się z planami. Plan to ogół wszystkich momentów zawartości obrazu pokrewnych pod jakimś względem. A więc planem może być przede wszystkim to, co najbliższe oku, co najdalej od oka położone i to, co się między tymi dwoma planami znajduje. Są to tak zwane plany: pierwszy, drugi i trzeci, ewentualnie tło czy horyzont w sensie teatralnym. Tę koncepcję planów nazwać można sceniczną, bowiem obraz jest tutaj sceną, której zawartość grupuje się tak, jak powiedziano. Po drugie – planem może być wszystko to, co się na obrazie odznacza jasnością bądź barwnością. Będzie to plan pierwszy. Drugim byłoby wówczas to, co ciemne lub inaczej barwne, co pozostaje w stosunku do planu pierwszego w kontraście jasne/ciemne lub w jakimś kontraście barwnym. Pokrewne temu rozumieniu jest określenie planu jako ogółu tego, co znajduje się w centrum zainteresowania. Takie plany mogą być liczne i ewentualnie wzajem nierównoważne.

W martwej naturze Cézanne'a występują trzy rodzaje planów. Przeciwieństwa głębi i płaskości można by uniknąć, malując taki obraz, który byłby płaski, znajdowałby się więc cały na płaszczyźnie obrazu, nie identyfikując się z nią jednak ze względów omówionych w poprzednich rozdziałach. Takie próby podejmowano, poczynając od płaskich ornamentów w tak zwanym malarstwie dekoracyjnym. Niemniej okazało się, że całkowita płaskość zawartości płaszczyzny obrazu nie jest możliwa, a to choćby z tego względu, że barwy mają swoją własną dynamikę przestrzenną²²¹. Nawet najbardziej płasko, „na styk” i „jedna obok drugiej” położone plamy barwne będą jedne bliżej, inne dalej od oka patrzącego. Wątpię, czy odpowiednim przeciwdziałaniem można te efekty zneutralizować. Zawsze więc mamy do czynienia z planami w sensie drugim, gdy jedne barwy, przeciwstawiając się innym, znajdują się w stosunku do nich na planie pierwszym. Jest to zresztą dodatkowy argument przeciw identyfikacji płaszczyzny obrazu z obrazem w niej zawartym. Wspomniana trudność pozostaje. Narasta, gdy plany wzbogacimy modelunkiem brył.

Przedmiot modelowany nie jest płaski, a jednak chcemy, aby znalazł się na czy w płaszczyźnie obrazu. Różne zabiegi, takie jak równoważenie wypukłości bryły wklęsłością tła, niczego tu nie zmieniają.

Rozwiązania teoretycznego tej trudności szukać możemy w *Dialektyce twórczości* Władysława Stróżewskiego. Obraz, bez względu na to, jakie plany się w nim pojawiają, ma swe miejsce w płaszczyźnie obrazu, która jest momentem dialektycznym znajdującym się między co najmniej dwoma biegunami napięć: przestrzennością i płaskością. Bieguny te w obrazie nigdy nie

²²¹ Por. J. Itten, *Kunst der Farbe*, Ravensburg 1961; J. Albers, *Interaction of Color*, New Haven 1963.

mogą być osiągnięte, bowiem nawet całkowicie niezamalowane płótno, będąc płaszczyzną obrazu, jest już zróżnicowane jako pole napięć, jako takie ma więc miejsca wyróżnione znajdujące się na pierwszym planie.

Jak widać, płaszczyzna obrazu ogarnia sobą wiele ekranów rzutu, co widoczne było w pewnym stopniu już w obrazie Ambrogia Lorenzettiego, a potem u Leona Battisty Albertiego. Jako płaszczyzna projekcji nie utożsamia się więc ona z ekranem rzutu, ponadto jest momentem dialektycznym między pełną przestrzenią a absolutną płaskością. Otwiera się tu możliwość poszerzenia pojęcia projekcji. Byłaby ona nie tylko projekcją jakiegoś świata przedstawionego. Wszystko to, co może się znaleźć w płaszczyźnie obrazu, wkraczałoby na nią przez projekcję. Tak pojęta płaszczyzna tkwiła już *in nuce* u Albertiego, a tym bardziej u Strzemińskiego. Projekcja taka nie ma charakteru geometrycznego. Nie jest to rzutowanie na płaszczyznę takie, jak w geometrii wykreślnej. Projekcja jest intencjonalna, a płaszczyzna obrazu jest potencjonalną płaszczyzną intencjonalnej projekcji.

W tym miejscu możemy jeszcze wrócić do Albertiego i do jego uwag dotyczących optyki i oka.

Zaiste, ale jednak w sensie negatywnym, gdyż Alberti, odżegnując się od fizjologii i optyki, pisze:

Nie miejsce tutaj na rozważania, czy obraz powstaje na spojeniu wewnętrznego nerwu, jak niektórzy utrzymują, czy też obrazy tworzą się na powierzchni oka i jak gdyby na ruchomym zwierciadle; tutaj nawet nie miejsce na omawianie wszystkich zadań wzroku; wystarczy bowiem w tym traktacie przedstawić w krótkości to, co wiąże się ściśle z tematem²²².

Strzemiński natomiast – żyjąc w innych czasach – nawiązuje do fizjologii, a ściślej do psychofizjologii²²³. Nieruchome oko Albertiego uruchamia, wedle polskiego teoretyka sztuki, zainteresowanie artysty czymś, co przyciągnęło jego uwagę, zainteresowanie to jednak działa na zasadzie bodziec – reakcja. Temu przeczy mowa o kierunku spojrzenia, a także rysunki Strzemińskiego, w których wszędzie obecna jest strzałka, kierunek, skierowanie ku czemuś, chciałoby się powiedzieć – „intencja”.

²²² L. B. Alberti, op. cit., s. 9.

²²³ Przeanalizowanie tekstów Strzemińskiego metodami współczesnej *neuroscience* mogłoby się okazać interesujące. O ile wiem, podejmowano takie próby.

Myślę, że termin „oko” jest u Strzemińskiego ambiwalentny. Według niego bierze ono udział w działaniach materii²²⁴, będąc jednocześnie artefaktem dane. Strzemiński pisze:

Świat zewnętrzny wysyła do oka swoje promienie świetlne. Pod wpływem tych promieni w oku zachodzą procesy fotochemiczne. W wyniku procesów fotochemicznych, zachodzących w oku, widzimy świat zabarwiony na kolor następczy. Otóż to powstawanie i zanikanie koloru następczego pokazuje, w jaki sposób widzimy oko w polu naszego widzenia. Jest to fakt empirycznie sprawdzalny i zgodny z wynikami autonomicznie osiągniętymi w fizyce, chemii i fizjologii [...] Materia świata zewnętrznego i materia ciała ludzkiego znajdują się w stanie ciągłego, wzajemnego oddziaływania; oddziaływanie to można wymierzyć i sprawdzić²²⁵.

Strzemiński nie odróżnia wprawdzie dwojakiego doświadczenia ciała: wewnętrznego i zewnętrznego, nie oddziela też aktu widzenia od przedmiotu widzenia, bowiem „powstawanie i zanikanie koloru następczego” jest przedmiotem aktu widzenia, natomiast samo oko nie jest wcale przedmiotem tego aktu. Nie jest to jednak tutaj ważne. Istotne jest to, że fakt powidoku jest dla Strzemińskiego argumentem uruchamiającym oko. Materialne oko jest według niego ruchome, pozostaje bowiem w nieustannej interakcji ze światem zewnętrznym.

Funkcje ruchomego oka opisuje on już w innych terminach, właśnie w terminach intencjonalności. To oko, którego obecność i ruchy wykrywa w analizowanych obrazach, jest raczej okiem intencjonalnym, czułym nadto na wartości. Tu intuicja artystyczna zwyciężyła z balastem nauki, który Strzemiński sam na siebie nałożył.

Tak rozumiane oko, „oko intencjonalne”, wchodzi w ścisły związek z płaszczyzną obrazu.

Tak u Albertiego, jak i u Strzemińskiego płaszczyzna obrazu wiąże się z okiem i widzeniem, które może być jeszcze różnie interpretowane. Wiemy już, że płaszczyzna obrazu jest przedmiotem intencjonalnym. Teraz można dodać, że jej intencjonalnym wytwórcą jest oko. Jest ono także dostarczycielem jej zawartości. Płaszczyzna obrazu jest więc ściśle związana z okiem. Wyeliminowanie oka prowadzi do eliminacji płaszczyzny obrazu na rzecz płaszczyzny rzutu w sensie geometrii wykreślnej.

²²⁴ W. Strzemiński, op. cit., s. 168.

²²⁵ Ibidem, s. 168 i 169.

Oko nie jest tematem naszych rozważań, niemniej aby zilustrować to, jak interpretacja oka wpływa na określenie płaszczyzny obrazu, sięgnę do wypowiedzi Maurice'a Merleau-Ponty'ego. Krytykuje on najpierw perspektywę klasyczną za unieruchomienie oka²²⁶. Unieruchomienie oka oznacza dlań racjonalizację i utrwalenie świata postrzeganego, który jest raczej nieokreślony i wieloznaczny, a także przemianę człowieka, całego bogactwa człowieka, w niezmienny charakter.

Oko perspektywy nie jest zanurzone w świecie, lecz nad nim panuje. Świat perspektywy jest światem ujarzmionym, „opanowanym całkowicie w ramach chwilowego systemu, którego zaledwie zarys daje nam spojrzenie spontaniczne, kiedy na próżno próbuje objąć naraz wszystkie rzeczy, z których każda domaga się go wyłącznie dla siebie”²²⁷. Panowanie to – narzucanie na świat swoich praw – jest jedynie roszczeniem, uzurpacją, bowiem świat spontanicznego widzenia „sam przez się nie narzuca żadnych praw i należy w ogóle do innego porządku”²²⁸.

Płaszczyzna obrazu związana z tak pojętym okiem jest dla Merleau-Ponty'ego również nie do przyjęcia. Na takiej płaszczyźnie obrazu znika współlistnienie rzeczy postrzeganych, ich rywalizacja w obliczu mojego spojrzenia. Znajduję po prostu sposób, by rozstrzygnąć ich spór – i tak powstaje głębia. Postanawiam sprowadzić je na jedną płaszczyznę i uzyskuję to, zastępując ów pełny widok utrwalonym na papierze ciągiem widoków miejscowych i jednoocznych, z których żaden nie daje się nanieść na „żywe pole postrzegania”²²⁹. Można się z tym zgodzić, jeżeli uporządkowanie takie jest właśnie uporządkowaniem perspektywicznym, monookularnym, nie zaś gdy jest uporządkowaniem poprzez plany, jeżeli bowiem świat jest tym, co projektowane na płaszczyznę obrazu jako płaszczyznę projekcji, to konieczne jest jakieś uporządkowanie go. Pozytywny wykład swej koncepcji oka daje Merleau-Ponty w artykule *Oko i umysł*²³⁰.

Obrazowo sens tego artykułu można przedstawić następująco: Wyobraźmy sobie sferę ogarniającą wszystko, cały świat widziany. Oko perspektywy jest umieszczone poza tą sferą, narzuca na świat swoje własne schematy, które są schematami umysłu, zaś oko takie, jakim je pojmuje Merleau-Ponty,

²²⁶ Por. M. Merleau-Ponty, *Postrzeganie, ekspresja, sztuka*, [w:] idem, *Proza świata. Eseje o mowie*, tłum. E. Bieńkowska, Warszawa 1976, s. 184–185.

²²⁷ Ibidem, s. 185.

²²⁸ Ibidem, s. 182 i 183.

²²⁹ Ibidem, s. 183.

²³⁰ Por. M. Merleau-Ponty, *Oko i umysł*, [w:] idem, *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, tłum. E. Bieńkowska, oprac. S. Cichowicz, Gdańsk 1996, s. 15.

znajduje się wewnątrz sfery i poprzez ciało artysty, którego jest częścią, uczestniczy we wszystkim, na co patrzy. Dla oka perspektywy świat jest przedmiotem, i to przedmiotem transcendentnym w mocnym sensie transcendencji pełni bytu, oko artysty malarza przede wszystkim zaś chłonie „strumień surowego znaczenia”²³¹. Najpierw jest ono bierne, chłonie surowy sens, który przetwarza potem w sens artystyczny, wynikający czy wydobyty z widzianego. Tu znowu pojawia się sprawa głębi. O ile jednak głębia jako wynik arbitralnego rozstrzygnięcia rywalizacji rzeczy w obliczu mego spojrzenia niszczy współlistnienie rzeczy postrzeganych, o tyle głębia, o którą teraz chodzi, nie ma ukazywać „trzeciego wymiaru” na płaszczyźnie, ale ma ukazać zagadkę powiązania rzeczy, odsłonić to, co jest między nimi:

[...] to, iż widzę rzecz każdą na swoim miejscu właśnie dlatego, że wzajemnie się zasłaniają, to, iż rywalizują one w moim spojrzeniu właśnie dlatego, że każda z nich jest na swoim miejscu. Jest to zewnętrzna ich strona, znana w ich powłoce, oraz wzajemna ich zależność w autonomii. [...] Głębia tak pojmowana jest raczej doświadczeniem odwrotności wymiarów, globalnej „lokalizacji”, gdzie wszystko mieści się jednocześnie, której odjęte są wysokość, szerokość i długość, doświadczeniem pojemności, które wyraża się jednym słowem, gdy mówimy, że jakaś rzecz tam jest²³².

Te i inne uwagi Merleau-Ponty’ego czynią problematycznym oko jako punkt zbiegu – nawet jeśli jest to oko artysty, jak w drzeworycie Albrechta Dürera. Zmienia się również sens płaszczyzny obrazu, nawet jeśli pozostanie ona płaszczyzną intencjonalnej projekcji.

Dochodząc do końca rozważań nad płaszczyzną obrazu, wracamy znów do początków naszej rozmowy, czyli do Ingardena i Stróżewskiego. Tu płaszczyzna obrazu staje się miejscem urzeczywistnienia jego sensu i wartości.

W punkcie wyjścia przyjąłem ontologię obrazu Romana Ingardena, a więc jego egzystencjalną charakterystykę jako przedmiotu intencjonalnego *cum fundamento in re*, który formalnie jest tworem warstwowym. Okazało się, że w obręb tej formy należało wprowadzić płaszczyznę obrazu jako przestrzeń ogarniającą pozostałe warstwy, między innymi sens techniczny. Powiedziano również, że ów sens techniczny jest elementem czegoś szerszego, obejmującego sobą wszystkie pozostałe sensory – artystycznego logosu. Najwyższy więc czas przyjrzeć się bliżej sprawie sensu, którego ujęcie przejmuję od

²³¹ Ibidem, s. 77.

²³² Ibidem, s. 92.

Władysława Stróżewskiego²³³. W punkcie wyjścia przyjmuje on wyniki analiz Ingardena, modyfikując je w toku rozważań choćby dlatego, że autor *Studiów z estetyki*, badając obraz, nie zajmował się problematyką sensu.

O ile w ontologii fundamentalne jest esencjalne pytanie o istotę obrazu, w aksjologii zaś pytanie o jego wartość, ewentualnie tej wartości wysokość, to pytając o sens, postawić musimy wedle Stróżewskiego pytanie zaczynające się od „dlaczego” w teleologicznej interpretacji. „Dlaczego” zinterpretowane przyczynowo zapowiada pytanie o to, skąd się wzięło dzieło sztuki. „Dlaczego” zapytujące o sens można wyrazić inaczej słowami: „po co?”, „w jakim celu?”. Owo „po co?” może pytać generalnie o sens malarstwa, o sens obrazu lub też o sens zawarty w obrazie, o sens w malarstwie. Stróżewski sądzi, że należy najpierw rozważyć pytanie drugie, bowiem odpowiedź na nie doprowadzi nas do odpowiedzi na pytanie pierwsze.

Pierwszym sensem w obrazie, na który wskazuje Stróżewski, jest sens artystyczny, najbliższy związany z płaszczyzną obrazu i plamami barwnymi. Stróżewski używa terminu „płaszczyzna obrazu”, ale go szerzej nie omawia. Nie wnika w sprawę różnicy między płaszczyzną obrazu a plamami barwnymi. Nie mówi też o sensie technicznym, sądzę jednak, że zgodziłby się na jego wprowadzenie. Nie ma również mowy o tym, że sama płaszczyzna obrazu ma już pewien sens: sens samej płaszczyzny oraz sens zawarty w płaszczyźnie jeszcze „przed” wprowadzeniem na nią plam barwnych. Stróżewski po prostu nie zajmuje się płaszczyzną obrazu.

Myślę, że filozof ten zgodziłby się na poniższe zestawienie sensów „poprzedzających” sens artystyczny, ale i z nim związanych: po pierwsze, jest to sens płaszczyzny obrazu jako przestrzeni intencjonalnej po to istniejącej i wyznaczonej w tym celu, aby ogarnąć sobą inne sensory w obrazie, a także sens samego obrazu; po drugie, sens w płaszczyźnie obrazu poprzedzający obraz, czyli kryjące się w niej pole napięcia; po trzecie, najbliższy płaszczyźnie obrazu sens techniczny, przesycający sobą samą tę płaszczyznę, ale i wprowadzone w jej obręb plamy barwne, a dalej to, co się z nimi wiąże bezpośrednio lub pośrednio; na czwartym miejscu dopiero napotykamy kryjący się w plamach barwnych sens artystyczny, który Stróżewski wymienia jako pierwszy. Ów sens artystyczny jest i musi być sensem podstawowym w obrazie, przenika w nim wszystkie inne sensory i można go poprzez nie wypatrzeć. Od artystycznego sensu obrazu zależą wszystkie inne sensory. One z tego sensu

²³³ W. Stróżewski, *Wstęp do dyskusji o sensie sztuki*, odczyt wygłoszony w redakcji miesięcznika „Znak”, Kraków 1983; idem, *Metafizyczność w sztuce*, odczyt wygłoszony w Papieskiej Akademii Teologicznej, Kraków 1985.

„biją” (jak się wyraża Stróżewski), na podstawie tego artystycznego sensu się konstytuują – i to konstytuują bezpośrednio.

Pytając o sens artystyczny w warstwie plam barwnych, pytamy o porządkującą je myśl czy (jak się potocznie mówi) „logikę”, którą artysta, kształtując plamy, w jakiejś mierze wykrywa, akceptuje i narzuca. Dalej, pytając, po co plamy barwne są tak, a nie inaczej ukształtowane, odpowiadamy, wskazując na dalsze sensy, które się ewentualnie pojawiają w obrazie. Może to być sens przedmiotowy, estetyczny, wyrazowy, ewentualnie metafizyczny.

Sens przedmiotowy może się w obrazie pojawić, ale nie musi. W pierwszym przypadku pytanie „dlaczego” postawione warstwie przedmiotów przedstawionych otwiera przed nami niezmierzoną problematykę hermeneutyczną, jest kluczem do ikonologii. Prowadzić też może do wykrycia tego sensu, który wiąże się z przedmiotami przedstawionymi na obrazie, ewentualnie z ich układem. Jeśli pytanie „dlaczego” dotyczy kompozycji figuralnej, może na przykład przybierać następującą, prostą postać: Dlaczego taki jest układ (kompozycja) postaci? Dlaczego tej postaci widać tylko połowę? Dlaczego ta oto postać jest ukryta w cieniu? Pytania te stawia Stróżewski w odniesieniu do *Strazy nocnej* Rembrandta.

Nieco inny charakter mają sensy estetyczny i wyrazowy. Po pierwsze, wiązać się one mogą z każdą warstwą obrazu, a w pewnym sensie przesycają je wszystkie. Po drugie, sensy te mogą, choć nie muszą, kulminować w sensie metafizycznym. Sens estetyczny może wiązać się z płaszczyzną obrazu, techniką, plamami barwnymi, przedmiotami przedstawionymi czy treścią literacką. Pojawić się może wszędzie tam, gdzie występują jakości wartościowe czy wartości. Sens wyrazowy nie jest tożsamy z wartością, aczkolwiek można zasadnie wątpić, czy może się on pojawić w obrazie bezwartościowym. Pytanie o sens, które tu należy postawić, brzmi: Czemu ten obraz jest przyporządkowany? Czemu on służy? Odpowiedź na nie może być następująca: Ma on wyrazić czyste jakości duchowe (jak chciał na przykład Kandinsky) lub treści symboliczne, lub też taką, a nie inną ideę (na przykład najgłębszą tajemnicę bytu, ideę kierowniczą wszystkiego).

Odpowiadając na pytanie o sens wyrazowy obrazu, który *notabene* zagarnia sobą wszystkie inne sensy (artystyczny, estetyczny, ewentualnie przedmiotowy), formułujemy zarazem odpowiedź na pytanie o sens malarstwa. Nie o sens w malarstwie, lecz o sens malarstwa jako takiego. Odpowiadamy na pytanie: „Po co malarstwo?”. Ostatecznie po to, aby wyrazić pewną ideę. Sens wyrazowy jest ostatecznym usprawiedliwieniem malarstwa. Dopowiedzmy to, na co Stróżewski chyba by się zgodził: racją bytu malarstwa nie jest sam sens artystyczny, nawet nie wartość tylko ani też sens przedmiotowy (jak

niektórzy uważają), ale wyrażenie idei, możliwe oczywiście dzięki pozostałym sensom, bez których idea owa wisiałaby w powietrzu. Sens wyrazowy kulminuje w sensie metafizycznym wtedy, gdy wyrażona idea jest ideą tego, co najważniejsze w ogóle, czegoś, co się wiąże z naszym byciem w świecie, naszym losem w świecie, ze sprawą bycia i nicości, gdy chodzi o odsłanianie rzeczywistości absolutnej. Dlatego trzeba jeszcze kilka słów powiedzieć o sensie metafizycznym.

Podobnie jak sens sztuki odróżniamy od sensu w sztuce, odróżniamy też metafizyczność sztuki od metafizyczności w sztuce. Metafizyczna jest sztuka, która stara się ukazać za pomocą właściwych sobie środków to, co transcendentne, jako immanentne światu naszego doświadczenia. Przy czym transcendencję rozumie Stróżewski jako inność od tego, co jest bezpośrednio dane; to, co transcendentne, jest inne, jednakże zarazem takie, że może się jakoś pośrednio jawić w tym, co dane. W rezultacie zetknięcia się w indywidualnym dziele sztuki – w szczególności w obrazie – tych dwóch wymiarów: transcendencji i immanencji, mamy do czynienia ze sztuką metafizyczną. Nie może to być jednak jakakolwiek transcendencja. O metafizyczności możemy mówić, jeżeli obraz porusza naszą egzystencję, kiedy patrząc na obraz, rezonuje w nas nasze poczucie istnienia, gdy zaczynamy doznawać uczuć metafizycznych.

Problematyka metafizyczności sztuki na tym się nie wyczerpuje. Jest ona trudniejsza od zagadnień metafizyczności w sztuce. Obejmuje też sposób istnienia sztuki, sens metafizyczny sztuki. Zagadnień tych Stróżewski na razie nie podejmuje.

Przede wszystkim nasuwa się możliwość poszerzenia pojęcia projekcji. Płaszczyzna obrazu może być potraktowana jako płaszczyzna projekcji wszelkiego sensu, który może być w nią wprowadzony, wykluczając oczywiście sens w płaszczyźnie obrazu, który się w niej znajduje jeszcze przed wprowadzeniem obrazu, a więc omawiane już napięcia.

Stróżewski powiada, że sens artystyczny wiąże się przede wszystkim z warstwą plam barwnych. W tej sytuacji usprawiedliwiona staje się potrzeba zajęcia się sensem artystycznym ukrytym właśnie w niej.

Bibliografia

- Alberti L. B., *O malarstwie*, tłum. L. Winniczuk, oprac. M. Rzepińska, Warszawa 1963.
- Albers J., *Interaction of Color*, New Haven 1963.
- Alexandrakis A., *Neoplatonism and Western Aesthetics*, New York 2002.
- Arnheim R., *Myślenie wzrokowe*, tłum. M. Chojnacki, Gdańsk 2011.
- Arnheim R., *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, tłum. J. Mach, Gdańsk 2004.
- Austin J. L., *Performatywy i konstatacje*, [w:] M. Hempoliński, *Brytyjska filozofia analityczna*, Warszawa 1974.
- Bartel K., *Perspektywa malarstwa*, t. 2, Warszawa 1958.
- Bartoszewski W., *Życie trudne, lecz nie nudne*, Kraków 2010.
- Baumeister W., *Das Unbekannte in der Kunst*, Köln 1974.
- Berger K., *Potęga smaku. Teoria sztuki*, tłum. A. Tenczyńska, Gdańsk 2008.
- Białostocki J., *Pięć wieków myśli o sztuce*, Warszawa 1976.
- Blum H., Pronaszkowski Z., *Album KAW*, Warszawa 1983.
- Bogusz E., *Sztuka i krytyka według Arthura C. Danto*, „Estetyka i Krytyka” 2002, nr 2 (3).
- Cybis J., *Notatki malarzkie*, „Sztuka” 1984, nr 1.
- Danto A. C., *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*, tłum. L. Sosnowski, Kraków 2005.
- Dembińska-Siury D., *Problem piękna i sztuki w Enneadach Plotyna*, „Studia Filozoficzne” 1989, nr 7–8 (284–285).
- Dickie G., *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*, Ithaca, NY 1974.
- Doerner M., *Malmaterial und seine Verwendung im Bilde*, Stuttgart 1976.
- Dürer A., *The Complete Woodcuts*, Bristol 1990.
- Dziemidok B., *Główne kontrowersje estetyki współczesnej*, Warszawa 2002.
- Florenski P., *Ikonostas i inne szkice*, tłum. Z. Podgórzec, Warszawa 1984.
- Fraenger W., *Matthias Grunewald*, tłum. K. Zalewska, Warszawa 1990.

- Fromentin E., *Mistrzowie dawni*, tłum. J. Cybis, Wrocław 1956.
- Gierulanka D., *Zagadnienie swoistości poznania matematycznego*, Warszawa 1962.
- Gołaszewska M., *Estetyka i antyestetyka*, Warszawa 1984.
- Hadot P., *Czym jest filozofia starożytna?*, tłum. P. Domański, Warszawa 2000.
- Hadot P., *Filozofia jako ćwiczenie duchowe*, tłum. P. Domański, Warszawa 2003.
- Heidegger M., *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, tłum. K. Michalski et al., Warszawa 1977.
- Hempoliński M., *Brytyjska filozofia analityczna*, Warszawa 1974.
- Ingarden R., *O budowie obrazu*, [w:] idem, *Studia z estetyki*, t. 2, Warszawa 1966.
- Ingarden R., *O budowie obrazu. Szkic z teorii sztuki*, Kraków 1946.
- Ingarden R., *O tak zwanym malarstwie abstrakcyjnym*, „Estetyka” 1960, r. 1.
- Ingarden R., *O tak zwanym malarstwie abstrakcyjnym*, [w:] idem, *Studia z estetyki*, t. 3, Warszawa 1970.
- Ingarden R., *Spór o istnienie świata*, t. 1, Warszawa 1960.
- Ingarden R., *Spór o istnienie świata*, t. 2, Warszawa 1987.
- Ingarden R., *Studia z estetyki*, t. 2, Warszawa 1966.
- Ingarden R., *Studia z estetyki*, t. 3, Warszawa 1970.
- Ingarden R., *Uwagi o estetycznym sądzie wartościującym*, [w:] idem, *Przeżycie, dzieło, wartość*, Kraków 1966.
- Ingarden R., *Wartościowanie a ocena*, [w:] idem, *Istnienie i wartość*, Kraków 1982.
- Ingarden R., *Wartości artystyczne i wartości estetyczne*, „Studia Estetyczne” 1982, nr 19.
- Ingarden R., *Wartości artystyczne i wartości estetyczne*, [w:] idem, *Studia z estetyki*, t. 3, Warszawa 1970.
- Ingarden R., *Wykłady i dyskusje z estetyki*, red. A. Szczepańska, Warszawa 1981.
- Ingarden R., *Zagadnienie systemu jakości estetycznie doniosłych*, [w:] idem, *Studia z estetyki*, t. 3, Warszawa 1970.
- Itten J., *Kunst der Farbe*, Ravensburg 1961.
- Juszczak W., *Malarstwo polskiego modernizmu*, Gdańsk 2004.
- Kandinsky W., *Über das Geistige in der Kunst*, Bern 1973.
- Kandinsky W., *Punkt i linia a płaszczyzna. Przyczynek do analizy elementów malarskich*, tłum. S. Fijałkowski, Warszawa 1986.
- Kennick W. E., *Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?*, „Mind” 1958, Vol. 67, No. 267.
- Klee P., *Das bildnerische Denken*, Band 1, Basel–Stuttgart 1971.
- „Kunstforum International” Bd. 85, Köln 1986.
- Kutnik J., *Litania loretańska*, Kraków 1981.
- Menninghaus W., *Wstręt. Teoria i historia*, tłum. G. Sowiński, Kraków 2009.
- Merleau-Ponty M., *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, tłum. E. Bieńkowska et al., oprac. S. Cichowicz, Gdańsk 1996.
- Merleau-Ponty M., *Proza świata*, tłum. E. Bieńkowska, Warszawa 1976.
- Michalski K., *Zrozumieć przemijanie*, Warszawa 2011.
- Miłosz Cz., *Przedmowa*, [w:] J. Brodski, *82 wiersze i poematy*, t. 1, Warszawa 2013.
- Mrożek S., *Nos*, [w:] idem, *Tango z samym sobą*, Warszawa 2009.

- Myśliciele, kronikarze i artyści o sztuce: Od starożytności do 1500 roku*, red. J. Białostocki, Gdańsk 2001.
- Narbonne J.-M., *Action, Contemplation and Interiority in the Thinking of Beauty in Plotinus*, [w:] *Neoplatonism and Western Aesthetics*, ed. A. Alexandrakis, New York 2002.
- On Art, Artists' Writings on the Changed Notion of Art after 1965*, ed. G. de Vries, Cologne 1974.
- Panofsky E., *Rozwój teorii proporcji jako odzwierciedlenie rozwoju stylu*, tłum. A. Kozak, [w:] idem, *Średniowiecze*, tłum. G. Jurkowlaniec et al., Warszawa 2001.
- Panofsky E., *Średniowiecze*, tłum. G. Jurkowlaniec et al., Warszawa 2001.
- Porębski M., *Granice współczesności*, Warszawa 1989.
- Potocka M. A., *Estetyka kontra sztuka. Kompromitacja założeń estetycznych w konfrontacji ze sztuką nowoczesną*, Warszawa 2007.
- Skarga B., *Kwintet metafizyczny*, Kraków 2005.
- Sosnowski L., *Sztuka, historia, teoria. Światy Arthura C. Danto*, Kraków 2007.
- Stróżewski W., *Dialektyka twórczości*, Kraków 1982.
- Stróżewski W., *Mimesis i methexis*, [w:] idem, *Wokół piękna*, Kraków 1994.
- Stróżewski W., *Wokół piękna*, Kraków 1994.
- Strzemiński W., *Teoria widzenia*, Kraków 1969.
- Szczepańska A., *Budowa obrazu, Estetyka Romana Ingardena*, Warszawa 1989.
- Ślesięński W., *Techniki malarskie, spoiwa organiczne*, Warszawa 1984.
- Taranczewski P., *O płaszczyźnie obrazu*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1992.
- Tarnowski K., Istnienie i wartość Władysława Stróżewskiego, „Znak” 1983, nr 342/343.
- Tatarkiewicz W., *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 1975.
- Tendera P., Rubiś W., *Artistic Thinking – Thinking on the Essence (The Self-Portrait of Rembrandt van Rijn)*, „Estetyka i Krytyka” 2014, nr 34 (3).
- Tendera P., Rubiś W., *World Music: A Transcultural Phenomenon*, [w:] *New Music Concepts. 2nd International Conference ICNMC 2016*, ed. M. della Ventura, Milan 2016.
- Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce. 1500–1600*, red. J. Białostocki, Gdańsk 2007.
- Weitz M., *The Role of Theory in Aesthetics*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1956, Vol. XV.
- Welsch W., *Estetyka poza estetyką: o nową postać estetyki*, tłum. K. Gućzalska, Kraków 2005.
- Welthe K., *Werkstoffe und Techniken der Malerei*, Ravensburg 1977.
- Wiesing L., *Widzialność obrazu. Historia i perspektywy estetyki formalnej*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 2008.
- Witkiewicz S. I., *Nowe formy w malarstwie*, Warszawa 1974.
- Wizje i re-wizje. Wielka księga estetyki w Polsce*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2007.
- Wodziński C., *Mędzy anegdotą a doświadczeniem*, Gdańsk 2007.
- Wolff J., *Materia malarska*, [w:] idem, *Wybrańcy sztuki. Szkice*, Warszawa 1982.
- Wolff J., *Podróże kształcące*, „Tygodnik Powszechny” 1979, nr 28 (1590).
- Wolff J., *Wybrańcy sztuki. Szkice*, Warszawa 1982.
- Zrzavý J., *Anatomia człowieka dla plastyków*, Warszawa 1961.
- Żelazny M., *Estetyka filozoficzna*, Toruń 2009.

Indeks nazwisk

- Abraham 42
Ajdukiewicz Kazimierz 17, 21
Albers Josef 22, 46, 111, 183
Alberti Donald 137
Alberti Leon Battista 63, 158, 159, 161, 162, 184, 185
Alexandrakis Aphrodite 65
Arnheim Rudolf 26, 106, 111, 138–139, 143–144, 147, 150, 153, 154
Arystoteles 102
Austin John Langshaw 49
Axentowicz Teodor 9
- Bach Jan Sebastian 18, 53, 92, 93
Bacon Francis 57
Bartel Kazimierz 164
Bartoszewski Władysław 10
Baumeister Willi 121, 122
Berger Karol 90
Bernard św. 78
Bernarda św. 78
Białostocki Jan 110, 161
Bieda Paulina (Naniunia) 10, 11
Biemel Walter 71, 72
Bieńkowska Ewa 186
Blum Helena 108
- Bławatska Helena 138
Bogusz Ewa 38
di Bondone Giotto 56
Boucher François 57
Boznańska Olga 9, 81
Braque Georges 62, 111, 177
Brat Albert św., zob. Chmielowski Adam Hilary Bernard
Brodski Iosif 98, 99
Brygida Szwedzka św. 79
Bunsch Karol 17
Burstin Maksymilian 9
- Cage John 53
Cassirer Ernst 104, 105
Cézanne Paul 32, 71, 165, 167, 175, 178, 179, 182, 183
Chmielowski Adam Hilary Bernard (św. Brat Albert) 37, 44, 71
Chojnacki Marek 106
Chopin Fryderyk 104
Choróbska Maria (Lilia) 12
Choróbski Jerzy 12
Chromy Bronisław 38, 39
Chrzeciciel Jan 77
Ciechowicz Stanisław 186

- Corot Jean-Baptiste-Camille 18
Courbet Gustave 18
Cybis Jan 7, 26, 163
Cybulski Tadeusz 108
Czapski Józef 25, 26
Czyżewski Tytus 14
- Danto Arthur Coleman 38, 89
David Jacques-Louis 18
Delacroix Eugène 18
Dessoir Max 40
Dębińska-Siury Dobrochna 65
Dickie George 38
Doerner Max 126
Domański Piotr 98
Dominika św. 78
Duchamp Marcel 39, 90, 95
Dumas Aleksande 17
Dürer Albrecht 161, 187
Dziemidok Bohdan 88
- Euklides 158
van Eyck Jan 81
- Fechner Gustav Theodor 96
Fijałkowski Stanisław 114
Florenski Paweł 113, 114, 127
Fraenger Wilhelm 84, 85
Franciszek Józef 9
Franciszek z Asyżu św. 56
Fromentin Eugène 17
- Gadamer Hans-Georg 73, 80
Gauguin Paul 26, 81
Gąsiorowski Wacław 17
Gieburowski Wacław 18
Gierulanka Danuta 47, 73–77, 80–82
Gilson Étienne 116, 117
Giotto di Bondone 56
Goethe Johann Wolfgang 22, 92, 93
van Gogh Vincent 18, 26, 39, 53, 81, 110
Gołaszewska Maria 88
Gombrowicz Witold 53
Grünewald Matthias 77, 80–82, 84
- Grzegorz XII 78
Guczalska Katarzyna 88
Gurdziejew Georgij 79
- Habsburg Maria Teresa 9
Hadot Pierre 98
Hegel Georg Wilhelm Friedrich 40, 106, 108
Heidegger Martin 33, 71, 76, 80, 92
Heraklit 50
Herdegen Eleonora 10, 12
Herdegen Ferdynand 11
Herdegen Irena 11
Herdegen Leszek 11, 12
Hildegarda z Bingen św. 79
Hohenzollern Albrecht 75
Hryniewiecka Zofia, z domu Buynowska 8
Husserl Edmund 45, 47, 73
- Ingarden Roman 17, 21, 26, 33, 34, 39, 40, 46,
47, 54, 55, 61–73, 76, 93, 94, 97, 102–
104, 109–111, 115–117, 120, 122–126,
129–131, 133–135, 146, 149, 187, 188
Ingres Jean-Auguste-Dominique 18, 62, 131,
132
Isozaki Arata 32, 62, 131, 132
Itten Johannes 22, 64, 183
- Jahoda Robert 10
Jan Paweł II św. 44
Jaremanka Maria 17
Jezus Chrystus 78, 79, 81, 144, 145, 164
Joachims Rainer 137
Jurkowlaniec Grażyna 110
Juszczak Wiesław 110
- Kamocki Stanisław 9
Kandinsky Wassily 18, 22, 26, 55, 64, 65,
111, 114, 119, 120, 128, 137, 138, 144,
145, 147–150, 153–157, 159, 189
Kant Immanuel 45, 102, 104, 105, 107
Kantor Tadeusz 16
Karmański Józef 19
Kartezjusz (René Descartes) 52, 76
Kennick William E. 88, 90

- Kępiński Zdzisław 13
Klee Paul 22, 26, 55, 56, 64, 111
Klimt Gustav 120
Kossak Jerzy 22, 51
Kossak Juliusz 22
Kossak Wojciech 22
Kozak Anna 110
Kraszewski Józef Ignacy 17
Kraupe-Świdorska Janina 16, 17, 20
Krzemieniowa Krystyna 95
Kutnik Józef 78, 79, 85

Lorenzetti Ambrogio 164, 184
de Lorris Guillaume 82
Lutosławski Witold 53
Lytard Jean-François 177

Łopacki Jacek 37

Mach Jolanta 106
Malczewski Jacek 9
Malewicz Kazimierz 22
Manet Édouard 18
Manzoni Piero 95
Maria Panna 77–85
Matejko Jan 9, 19, 32, 74–76
Matisse Henri 18, 19
Mazurkiewiczowa Katarzyna, z domu Strus-
kiewicz 10, 11
Mehoffer Józef 9, 19, 26
Memling Hans 33–35, 92, 93
Menninghaus Winfried 54
Merleau-Ponty Maurice 186, 187
Metzinger Jean 172, 175, 176
de Meun Jean 82
Michalski Krzysztof 30, 33
Michał Anioł 18, 95
Mickiewicz Adam 17
Mikołaj z Kuzy 41
Miłosz Czesław 53, 98, 99
Mondrian Piet 26, 33–36, 53, 64, 70, 92, 93
Monet Claude 18, 32, 56, 80, 92, 93
Moutafakis Nicholas J. 65
Mrozek Sławomir 11

Narbonne Jean-Marc 65
Nietzsche Friedrich 71
Norwid Cyprian Kamil 57, 60
Noworolski Jan 17
Nowosielski Jerzy 17, 95

Pankiewicz Józef 26
Panofsky Erwin 73, 81, 110
Parmenides 50
Penderecki Krzysztof 53
Perkowski Piotr 14
Picasso Pablo 32, 62
Pitagoras 36, 95
Platon 72, 102
Plotyn 65
Podgórzec Zbigniew 113
Poliklet 37, 58, 95
Pollock Jackson 69, 145
Porębski Mieczysław 175
Potocka Maria Anna 30, 89
Potworowska Magdalena (Magi) 14
Potworowski Piotr (Gugi) 14
Potworowski Jan 14
Poussin Nicolas 176
Pronaszko Zbigniew 108, 109

Rafael Santi 132
Rembrandt Harmenszoon van Rijn 33–35,
38, 53, 92, 93, 135, 144, 189
René Descartes, zob. Kartezjusz
Rosenberg Harold 88–90
Rubiś Wojciech 35, 101
Rudzka-Cybisowa Hanna 19
Rupprechtowa Zofia 12
Rzepińska Maria 63, 162
Rzepiński Czesław 19, 20

Salij Stanisław 38, 39
Scott Walter 17
Seurat Georges 120
Sichulski Kazimierz 9
Sienkiewicz Henryk 17
Signac Paul 26

- Skarga Barbara 93
Skira Albert 18
Skrzynecki Jan 9
Słowacki Juliusz 17
Sokrates 45
Sosnowski Leszek 38, 89
Sowinski Grzegorz 54
Stein Edyta 47, 73, 138
Stein Gertruda 32
Steiner Rudolf 138
Stern Jonasz 16
Stróżewski Władysław 7, 21–23, 25–29, 31, 34, 35, 40–50, 52–60, 76, 87, 88, 91–93, 95–98, 101, 102, 105, 109, 111, 115–118, 121, 131, 147, 157, 183, 187–190
Struszkiewicz Jerzy 7, 8–11
Struszkiewiczowa Maria (Maryla), z domu Buynowska 8–11
Strzemiński Władysław 26, 49, 164–166, 174–179, 182, 184, 185
Stwosz Wit 37, 92
Swieżawski Stefan 21
Szczepańska Anita 62, 116
Świderski Jan 26, 128
Świerczewski Karol 12

Taranczewska Marta, z domu Tarnowska-Umińska 9
Taranczewska Waleria, z domu Menda 18
Taranczewska Wanda, z domu Hryniewiecka 8, 10, 12–19
Taranczewski Paweł 7–23, 140
Taranczewski Wacław 7, 8, 10, 13–22, 26
Tarnowski Karol 21, 41

Tatarkiewicz Władysław 88, 102–105
Tauler Johannes 85
Tenczyńska Anna 90
Tendera Paulina 23, 35, 101
Tischner Józef 26, 27, 59, 98
Tomasz z Akwinu św. 58, 59

Umińska Eugenia 17, 21

della Ventura Michele 101
da Vinci Leonardo 18, 39

Wajda Andrzej 19
Weiss Wojciech 19
Weitz Morris 88–90
Welsch Wolfgang 88
Wiesing Lambert 95, 99
Wilkożewska Krystyna 88
Winniczuk Lidia 63
Witkiewicz Stanisław Ignacy (Witkacy) 22, 39, 49, 54, 55, 64, 104, 108, 111
Wodziński Cezary 38
Wolff Jerzy 111, 114, 116, 128
Wróblewski Andrzej 26, 45
Wyspiański Stanisław 9, 19, 108

Zalewska Katarzyna 84
Zielińska Anna 89
Zrzavý Josef 110
Zygmunt Stary 74

Żelazny Mirosław 88
Żeromski Stefan 17

Indeks rzeczowy

- absolut 41, 50, 52
abstrakcja (obraz abstrakcyjny) 130, 131, 133
abstrakcja (pojęcie) 104
abstrakcyjny 16, 61, 63, 64, 69, 104, 106, 124, 130, 131, 133, 144
Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie (ASP, Akademia) 8–10, 15, 19–21, 26, 32, 38, 110
akademizm 34, 50, 91, 93, 94
anioł 79, 84, 85, 95
antysztuka 28, 29, 41, 98
art world 38
awangarda 48, 50–52

barokowy 49
barwa 21, 22, 46, 55, 64–71, 77, 83, 103, 109, 110, 119–127, 129, 130, 132–134, 138, 149, 150, 153, 156, 164, 183
blask 34, 58, 59, 92, 93, 111, 127
brzydota 54–56
bycie 32, 36, 40, 94, 190
byt 33, 41, 42, 46, 49, 50, 52, 53, 58, 59, 65, 75, 80, 90, 92, 96, 111, 114, 187, 189

camera obscura 143
claritas 58, 59

creatio ex nihilo 50, 52
czysta forma 39, 49, 58, 104, 108
daty wrażeniowe 63, 124, 132, 175
deformacja 56, 177
dobro 44, 57, 59, 98
doniosłość 53, 126, 127
doniosły 37, 69, 70, 76, 104, 115, 118, 124, 125
doświadczenie estetyczne 33, 59, 93, 120
dynamis 43, 104
dysharmonia 22, 55, 56, 66, 72

ekran rzutu 166, 174, 175, 177, 178, 182, 184
ekspresja 48, 69, 101
ekspresjonistyczny 62
ekspresjonizm 139
ekstatyczny 42, 43, 59
elan 52
emanacja 50, 52
entelechia 102, 103
estetyka 17, 25, 26, 28–31, 34, 40, 46, 52, 59–62, 70, 88, 95, 99, 102, 110, 114, 116, 126, 129, 163

faktura 127, 128, 133
fenomenologia 28, 53, 73, 129

- filozofia sztuki 25, 54, 98, 104
forma 21, 22, 37, 39, 40, 58, 59, 66, 71, 88, 95, 97, 99, 101–110, 116, 131, 145, 146, 149, 150, 153, 156, 179, 187
format 115, 119, 120, 128, 133, 137, 150
fronesis 45
fundament bytowy 64, 116–120, 123, 129–131
fundowanie 116, 120, 129, 131
Gesamtkunstwerk 30
Gestalt 40, 106, 109, 110
gnoza 51, 52, 82
harmonia 22, 55, 56, 58, 66–70, 72, 130
harmoniczny 58, 66, 109, 110, 121
hermeneutyka 73, 80, 82
idea 28, 40, 45, 50, 53, 66–69, 71, 97, 98, 102, 104, 106, 116, 162–164, 190
ikona 59, 83, 94, 127
ikonologia 47, 73, 189
impresjonizm 13, 18, 26, 132, 175
improvizacja 50, 182
interpretacja 30, 39, 42, 79, 80, 84, 85, 123, 124, 130–132, 139, 147, 162, 186, 188
intuicja 29, 52, 53, 58, 63, 65, 68, 69, 76, 185
jakości artystycznie doniosłe 124
jakości estetycznie doniosłe 69, 70
jedność 41, 45, 49, 51, 55, 58, 64–66, 68, 70, 79, 85, 104, 108, 121, 122, 131, 150, 156, 164–166
jedność harmoniczna 121, 122
kanon 37, 54–56, 58, 59, 68, 93–95, 110, 125, 126
klasycyzm 139
kolor 19–21, 25, 46, 53, 66, 109, 110, 122, 127, 128, 176, 185
kompozycja 33, 51, 64, 69, 75, 101, 104, 110, 123, 133, 144, 145, 150, 178, 182, 189
konceptualizm, zob. sztuka konceptualna
kontemplacja 37, 83
kontrast 124, 153, 154, 179, 182, 183
kubistyczny 62, 175–177
kubizm 32, 175–177, 182
kunszt 47
laserunkowy 127
logos 137, 187
malowidło 63–65, 114, 116, 120, 122–125, 129–133, 135
metafizyczny 49, 51, 59, 71, 108, 113, 114, 146, 189, 190
metafizyka 23, 52, 53, 113, 114, 116
metafora 46, 72, 78, 79, 83
methexis 118, 131
misterium 27, 83, 84
modelunek 183
moduł 55
naoczność 75, 80, 176
naoczny 67, 75, 77, 82, 105, 182
napiecie na płaszczyźnie obrazu 137–139, 143, 145, 146, 148–150, 153–157, 183, 184, 188, 190
neokantyzm 71, 103
neoplatonizm 52
neoplatoniski 50, 52, 53, 57
nicość 28, 40–42, 50, 98, 190
niebyt 41, 42, 50
obiektywizm 36
obraz 7–10, 14, 16–23, 25, 26, 30, 33, 34, 37, 38, 46, 47, 49–53, 55–57, 61–66, 68–85, 87, 92, 97, 99, 104, 108–111, 113–135, 137–139, 143–148, 150, 153–159, 161–166, 169, 174–179, 182–190
obraz abstrakcyjny, zob. abstrakcja
oczyszczenie 92
ohyda 54–56
ontologia 34, 40, 52, 53, 71, 110, 116, 129, 131, 187, 188
oświecenie 92
paideia 32, 36, 37, 94
pawie pióra 79

- pejzaż 14, 20, 42, 71
performatyw 49, 90
perspektywa 75, 109, 159, 161–166, 174, 178, 186, 187
peryferia pola widzenia 162, 177–179, 182
piękno 27–28, 44, 47, 54–60, 65, 66, 71–73, 98, 105, 106, 124, 177
pigmenty 113, 129, 130, 133, 134
plama barwna 14, 33, 42, 46, 63–68, 80, 81, 83, 109, 116, 122–125, 127, 129–134, 176, 182, 183, 188–190
platoński 23, 35, 50
Platoński 50
płaszczyzna obrazu 23, 49, 63, 64, 66, 70, 109, 111, 114–116, 119, 120, 128, 133, 137–139, 143–148, 150, 153–159, 161–166, 169, 174, 175, 177, 182–190
płaszczyzna rzutu 159, 161, 162, 165, 185
podmiot 36, 133, 177, 181
postimpresjonizm 26, 32
Prądnia 65
prawda 44, 82, 84, 92, 98
proporcja 55, 56, 58, 120, 174
przedmiot estetyczny 55, 57, 58
przedmiot idealny 139, 163, 164
przedmiot intencjonalny 62, 63, 97, 115–117, 121, 129, 137, 156, 157, 185, 187
przedmiot realny 62, 67, 116, 121, 163
przeżycie estetyczne 34, 37, 39, 53, 59, 99, 124, 131
punkt zbiegu 164, 165, 187

redukcjonizm 57, 70, 176
renesans 18, 26, 32, 161, 164
resentyment 27
rodzina idei barw 66–69
romantyczny 17, 106, 108
romantyzm 94
rozumienie 18, 73–77, 79–84, 92, 93, 95, 96, 101, 102, 104, 106, 109
róża 77–84

sacrum 56
sens 28, 31, 32, 37, 41, 44, 46–49, 51, 52, 64, 69, 74–77, 79–85, 93, 94, 96, 98, 105, 109–111, 113–115, 118, 119, 121, 123, 125–127, 133–135, 137, 144, 145, 157–159, 162, 177, 187–190
socrealizm 13, 14, 34
starożytność 78, 90
starożytny 59, 91, 118
symultaniczny 66, 153
sztuka konceptualna (konceptualizm) 95, 96, 125
sztuka współczesna 23, 29, 30, 35, 36, 38, 39, 73, 93, 125
światło 23, 34, 36, 72, 85, 94, 132, 158

teoria partycypacji 57
transcendentalia 48
transcendentalny 54, 57, 175

wartości artystycznie doniosłe 76
wartościowanie 33, 39, 53, 71, 72, 87, 92, 95
wartość 18, 21, 22, 27, 33–37, 39, 41–48, 50–60, 65, 68–72, 74, 92–99, 101, 106–111, 113–115, 118, 119, 121, 135, 143, 155, 158, 177, 185, 187–190
wartość artystyczna 29, 34, 43, 49, 51, 55–58, 71, 76, 96, 101, 116, 126–128, 134, 135
wartość estetyczna 28, 29, 53–57, 101, 116, 126
Wprost 26, 45
współczesność 29–32, 35
wstręt 54, 89, 96

Zeitgeist 30
zjednoczenie 44, 54, 92

