

ŚWIATŁO

RADA NAUKOWA

Władysław Stróżewski (President of Advisory Board)
Tiziana Andino (University of Bologna, Italy)
Franciszek Chmielowski (Academy of Fine Arts in Kraków)
Nigel Dower (University of Aberdeen, Professor Emeritus)
Grzegorz Dziamski (Adam Mickiewicz University in Poznań)
Bohdan Dziemidok (University of Social Sciences and Humanities in Warsaw)
Tadeusz Gadacz (Pedagogical University of Kraków)

Maria Gołaszewska (Jagiellonian University in Kraków, Professor Emeritus)

Jean Grondin (Université de Montréal, Canada)
Carl Humphries (Jagiellonian University in Kraków)
Akiko Kasuya (Kyoto City University of Arts)
Carolyn Korsmeyer (University at Buffalo, New York)
Teresa Kostyrko (Adam Mickiewicz University in Poznań)
Diana Tietjens Meyers (University of Connecticut)
Carla Milani Damião (Universidade Federal de Goiás, Brasil)
Andrzej J. Nowak (Jagiellonian University in Kraków)
Elżbieta Paczkowska-Łagowska (Jagiellonian University in Kraków)
Mauro Perani (University of Bologna, Italy)
Zofia Rosińska (University of Warsaw)
Beata Szymańska (Jagiellonian University in Kraków, Professor Emeritus)
Józef Tarnowski (University of Gdańsk)
Kiyomitsu Yui (Kobe University)
Anna Zeidler-Janiszewska (University of Social Sciences and Humanities in Warsaw)
Bogusław Żyłko (University of Gdańsk)

ŚWIATŁO

Redaktorzy tomu:
Paulina Tendera, Wojciech Rubiś

Estetyka *i Krytyka*

Nr 39 (4/2015)

UNIwersytet Jagielloński
Polskie Towarzystwo Filozoficzne

REDAKCJA NAUKOWA

Redaktor naczelny: Leszek Sosnowski

Z-ca red. naczelnego: Natalia Anna Michna

Sekretarz redakcji: Dominika Czakon

Zespół redakcyjny: Anna Kuchta (obsługa strony internetowej),

Marcin Lubecki (koordynacja prac zespołu edytorskiego),

Iwona Maria Malec, Rafał Mazur

Redaktorzy tematyczni: Janusz Krupiński, Rafał Mazur, Piotr Mróz,
Leszek Sosnowski, Józef Tarnowski, Paulina Tendera, Andrzej Warmiński

PROJEKT OKŁADKI

Katarzyna Migdał

Na okładce wykorzystano pracę: Nadia Issa, *Dreidel*, 2015

REDAKCJA JĘZYKOWA

Marcin Lubecki, Katarzyna Migdał

SKŁAD

Marcin Lubecki

Adres redakcji czasopisma:

Instytut Filozofii, Uniwersytet Jagielloński

ul. Grodzka 52, 31-004 Kraków-PL

estetykaikrytykuj@gmail.com

tel./fax (48-12) 422-49-16

www.estetykaikrytyka.pl

Praca naukowa finansowana ze środków

**Narodowego Centrum Nauki na lata 2013–2015 w ramach projektów pt.
„Nowe Światło. O filozoficznych zagadnieniach współczesnej sztuki światła”
(UMO-2012/07/N/HS1/00438)**

© Copyright by Uniwersytet Jagielloński

Książka ani żaden jej fragment nie mogą być przedrukowywane bez pisemnej
zgody Wydawcy. W sprawie zezwoleń na przedruk należy zwracać się
do redakcji czasopisma.

ISSN 2353-723X (online) / ISSN 1643-1243 (druk)

Wydawca: Instytut Filozofii UJ, ul. Grodzka 52, 31-004 Kraków

Współpraca wydawnicza: Wydawnictwo Nowa Strona – Katarzyna Migdał

Nakład: 100 egz.

SPIS TREŚCI

Artykuły

JANUSZ KRUPIŃSKI	<i>Światło i ciemność – Czarne kwadraty Kazimierza Malewicza</i>	7
NATALIA ANNA MICHNA	<i>Apologeci światła, czyli o metodzie neoimpresjonistycznej w sztuce</i>	27
WOJCIECH RUBIŚ	<i>Big Bang i filozofia emanacyjna</i>	43
JUSTYNA STASIOWSKA	<i>Pop rozebrany przez swoich zalotników – performance Double Vision jako synteza światła i dźwięku</i>	55
PAULINA SURY	<i>Mistyka i metafizyka światła. Szkic z myśli Pawła Florenskiego</i>	71
PAULINA TENDERA	<i>Associations of the Hegelian Philosophy of Art with the Tradition of the Metaphysics of Light</i>	85

Dialogi i diagnozy

DOMINIKA CZAKON, NATALIA ANNA MICHNA	<i>Światło w sztuce Tadeusza Kowalskiego. Wywiad z synem artysty Karolem Kowalskim</i>	105
WOJCIECH RUBIŚ, PAULINA TENDERA	<i>OR – moc światła</i>	147
PAULINA TENDERA	<i>Szkic – sprawozdanie z otwarcia galerii ASP w Krakowie</i>	153

	<i>Noty o autorach</i>	157
--	------------------------	-----

CONTENTS

Articles

JANUSZ KRUPIŃSKI	<i>Light and Darkness – Kazimierz Malewicz's Black Squares</i>	7
NATALIA ANNA MICHNA	<i>Apologists of Light or Neo-impressionist Method in Art</i>	27
WOJCIECH RUBIŚ	<i>Big Bang and Philosophy of Emanation</i>	43
JUSTYNA STASIOWSKA	<i>Pop Stripped Bare by Her Bachelors – Double Vision Performance as a Synthesis of Light and Sound</i>	55
PAULINA SURY	<i>Mystique and Metaphysics of Light. An Essay on Pavel Florensky's Thought</i>	71
PAULINA TENDERA	<i>Associations of the Hegelian Philosophy of Art with the Tradition of the Metaphysics of Light</i>	85

Dialogues and Diagnoses

DOMINIKA CZAKON, NATALIA ANNA MICHNA	<i>Light in the Art of Tadeusz Kowalski. Interview with the Artist's Son Karol Kowalski</i>	105
WOJCIECH RUBIŚ, PAULINA TENDERA	<i>OR – Power of Light</i>	147
PAULINA TENDERA	<i>Sketch – A New Gallery in The Jan Matejko Academy of Fine Arts</i>	153

	Notes on Authors	157
--	-------------------------	-----

JANUSZ KRUPIŃSKI^{*}
(AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH W KRAKOWIE)

ŚWIATŁO I CIEMNOŚĆ – CZARNE KWADRATY KAZIMIERZA MALEWICZA

SŁOWA KLUCZOWE

Kazimierz Malewicz, *Czarny kwadrat*, ikona

* Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie
e-mail: januszkrupinski@gmail.com

Kazimierz Malewicz namalował, narysował i zaprojektował niezliczoną liczbę czarnych kwadratów. Pozostawił cztery dzieła malarskie znane jako *Czarne kwadraty*. Najsłynniejszy, pierwszy, powstał w roku 1915.

W katalogu futurystycznej wystawy „0,10”, gdzie był eksponowany po raz pierwszy, jego tytuł brzmiał *Чёрный четырёхугольник* (*Cziornyj Czetyrjochugolnik*), *Czarny czworokąt* (bądź *Czarny czworobok*).

Podstawowy opis dzieła brzmi *Чёрный квадрат на белом фоне* (*Cziornyj kwadrat na białym fonie*), *Czarny kwadrat na białym tle*. Wedle niektórych źródeł miałyby to być kolejny tytuł dzieła.

W języku angielskim spotykamy nazwy-tytuły *Black Square* lub *The Black Square* („The”, lub jego brak, interpretuje).

■ 1

Na białej powierzchni kwadrat czerni (faktycznie, to zbliżony do kwadratu czworokąt czerni).

Biel jak karta, czern jak tusz. Biel jak śnieg, czern jak sadza. Biel jak dzień, czern jak noc. Jasność bieli, pomroka czerni.

Światło-ciemność. Opozycja? Para przeciwieństw? Antagonizm? Dopelnienie? Dialektyka? Napisano o tym tomy.

■ 2

Co uprawnia odniesienie do dzieła Malewicza teorii poświęconych problemom opozycji, biegunowości czy dialektyki, odniesienie doń myśli snutych wokół ludzkiego doświadczenia światła i ciemności?

■ 3

Przywołanie teorii z myślą o dziele sztuki Malewicza – kiedy to nie jest czczą erudycją? Pustą grą skojarzeń? Mnożeniem westchnień? Ileż to tekstów napisano o dziełach sztuki, przypisując im wyczytane myśli. Ileż to cytatów wczytano w dzieła. Ileż to tekstów poświęconych dziełu buduje repetytorium z tej czy owej koncepcji naukowej lub pseudonaukowej, z filozofii, filozofii sztuki czy estetyki. Jakkolwiek autorzy tych tekstów święcie są przekonani, że trafiają w sedno, znajdują swoistość, niepowtarzalność...

Kiedy podejście takie nie jest aprioryzmem wielkich słów, które wznoszą i unoszą autosugestie odbiorcy, krytyka bądź historyka danego dzieła? Nie wyłączając samego autora. Autosugestie, które składają się na poczucie oczywistości co do charakteru, znaczeń i sensu tego dzieła?

Przeciwieństwem takiego podejścia nie jest bezpośrednie doświadczenie nagiego dzieła, samego w sobie. Takie nie istnieje. Nie da się widzieć dzieła bez nieświadomego włączenia pojęć, teorii (temu przekonaniu bliska jest renesansowa teoria *disegno* Zuccariego lub kantowski aprioryzm).

■ 4

W jakiej mierze dane dzieło stanowi przypadek uniwersalnych zasad, struktur, praw, w jakiej jest czymś jedynym, co wymyka się ogólnikowości słów, pojęć, kategorii? To także jedna z podstawowych kwestii podejmowanych w filozofii na najwyższym poziomie ogólności, obejmującym w szczególności

dzieła sztuki, w szczególności rzeczywistość istnień, ku którym one się odnoszą. Na przykład światła i ciemności...

■ 5

Dzieło może objawić coś, co dotąd nie tyle nawet „nie śniło się filozofom”, lecz co było, co objawiając się jest i potem także będzie Inne? Na zawsze pozostanie Inne, gdyż jako Inne takim pozostać musi? Zaćmione? Na ślepo ledwo przezuwane?

Dzieło może uprzytomnić, z poziomu meta, takie prawo, taką naturę Innego, takie położenie człowieka wobec Niego?

Czyni to *Czarny kwadrat*!?

■ 6

Petersburska wystawa „0,10”. Zachowana fotografia ukazuje dwie ściany wysokiej sali. Spośród wielu innych dzieł Malewicza *Czarny kwadrat* (1915) wyróżniony zostaje przez sposób ekspozycji. To malowidło umieszczone jest nieomal pod sufitem w rogu pomieszczenia, lekko pochylone (podobnie jak wiele innych). To miejsce wyróżnia. Niemniej temu wyróżnieniu przeczy sąsiedztwo. *Czarny kwadrat* nie ma „oddechu”. W bezpośrednim sąsiedztwie ciasno „upchane” są inne malowidła suprematystyczne. Poniżej przypadkowe krzesło. Powyżej pas ornamentalnego gzymsu, który dekoruje sufit i całe wnętrze. *Czarny kwadrat* i XIX-wieczna dekoracja? Dyktat możliwości, jakie artyście daje świat?

Czy jeszcze bardziej zaskakuje zgoda Malewicza na eksponowanie swych suprematystycznych prac na Wystawie Współczesnej Sztuki Dekoracyjnej w Moskwie, w tymże 1915 roku? Pałacowe wnętrza zapchane również wzorzystymi gobelinami, koronkami, parawanami, między innymi wystawione są tam poduszki projektu Malewicza¹. Na trzeciej tej Wystawie wystawione będą porcelanowe projekty Malewicza z jego wzorami. Słowem, istnieje wspólny mianownik dzieł suprematystycznych Malewicza oraz wzorzystych dzieł sztuki dekoracyjnej.

¹ Patrę na reprodukcję fotografii z ówczesnej gazety „Iskry” (Malevich, ed. A. Borchardt-Hume, London 2014, s. 96). Ze swoją sztuką Malewicz na ulicę. Patrę na fotografię ukazującą budynek przy ośnieżonej ulicy w Witebsku (reprodukcja tamże, s. 149). Rok 1919. W ornamentalną fasadę budynku o charakterze dalekim modernizmowi Malewicz „wkleił” swoje płótna z czarnymi prostokątami, trójkątami. Wspomniana fotografia z wystawy „0,10” reprodukowana jest w wielu wydawnictwach.

■ 7

Charakter ćwiczeń kombinatorycznych, jak sędzę, ma większość dzieł suprematystycznych. W każdym razie nie znajduję ich innej racji istnienia. Mają przypadkowy charakter. Wtórny charakter cechuje nie tylko impresjonistyczne czy kubistyczne próby Malewicza. Wskazać można na liczne „suprematystyczne” przekłady z Kandinsky’ego.

Wiele dzieł Malewicza, zwłaszcza „realistycznych”, ma naiwny, artystycznie tępy charakter. Liczne są niepoprawne warsztatowo, pękają, sypią się. Niezamierzone spękania farby ujawniają „dukt” pędzla, ruch zamalowań.

Jednak w przypadku *Czarnych kwadratów* Malewicza artyzm, malarskość i malarstwo nie ma istotnego znaczenia. Wartość tych dzieł leży w ich konceptualnym charakterze.

■ 8

Abstrahować od przypadkowych sąsiedztw, odniesień, cech... Kadrować w spojrzeniu ku... Włączać owocne odniesienia (obrazy, pojęcia, teorie, symbole, mity...)... Odkreślać i dookreślać w tym, co widać czy słyszać... Och, nie, więcej, więcej nawet niż uczyć się widzieć. Wwidzieć, wsłyszeć (się?), przejść siebie, ponad to, co potrafię widzieć... Na ‘przejsię siebie’ składa się tutaj: wyzwoić się z poczucia oczywistości podyktowanego przez siebie dotąd bliską postawę, przez przyjęty punkt widzenia – nie zatrzymać się przy swoim punkcie widzenia, jemu właściwym horyzoncie, kącie spojrzenia, jemu właściwej wybiórczości. Nie bać się objawienia, cudu. Wmyśleć się, w widzeniu czy słyszeniu, lecz nie w tych sensach: dojść do, wychwycić, rozpoznać, zbadać, dociec... Wynajdywać odkrywco, pójść za ruchem dzieła, ku temu, co dzięki niemu jawi się. Wmyśleć się, wynajdywać, lecz nie zmyślać. Wmyśleć się w prawdzie i ku prawdzie. Lub porzucić dane dzieło, jeśli nie jest ono z ducha prawdy? Nie jest ono z tego ducha, czy nie potrafię go znaleźć?

Dośpiewywać, lecz nie w sensie: dośpiewać sobie. W sensie: wnieść głos, śpiew, nie tyle swój, co ten, który splata się, współbrzmi...

Dzieło nie jest niewyczerpalne, nieprzebrane, jeśli pojąć je jako naczynie, jeśli pojąć je jako zbiór treści, pośród których można przebierać. Nie czekają gotowe. Tak wydać się może tylko komuś, kto właśnie absolutyzuje swój punkt widzenia. Dzieło dopomina się jednego, z góry określonego punktu widzenia, jednego sposobu odczuwania – tym byłaby interpretacja (wolna od nieporozumień, niezrozumień, „nadinterpretacji”)?

To wszystko dzięki odczuwaniu wynajdującemu kierunki, wątki, aspekty, w których istni się dzieło sztuki – oto twórcze wyzwanie „odbiorcy”.

■ 9

Istotą aktu twórczego jest od-czuwanie².

Przekonanie to łączyć także z ideą suprematyzmu Malewicza. Słowa „supremacja” bynajmniej nie jest kluczowe dla tego „izmu” (wbrew praktyce, której przykładami są „impresjonizm” czy „abstrakcjonizm”). Historycy przeocząją w popularnych określeniach, opisach suprematyzmu, że Malewicz głosi prymat, supremację „odczucia”.

„Odczucie” – wedle polskiego przekładu „suprematyzm”, za niemieckojęzycznym przekładem³. Tamże przekład rosyjskiego *оууууеиue* jako *Empfindung* (znaczący między innymi wrażenie).

W polskim słowie „odczuwanie” znajduję o wiele więcej.

■ 10

Hasło *suprematism*: Wikipedia w powierzchowny sposób definiuje ten „izm”: „an ar movement, Focus on geometric forms, such as cicrles, square, lines, and rectangles, painted in a limited range colors”⁴ – w tym sensie suprematyzm śmiało może trafić na poduszki czy porcelanowe naczynia. I trafił. Poniżenie? Sam Malewicz poszedł w tym kierunku (w przeciwieństwie do Mondriana, jakkolwiek jego kompozycje stały się źródłem wzorków w designie).

Na tym poziomie postrzegany bywa *Czarny kwadrat*. Z pogardliwym politowaniem: Co to za sztuka? To niby sztuka? I coś takiego ma być sztuką?

■ 11

Czarny kwadrat ikoną sztuki XX wieku?

Jeśli tak, to w znaczeniu, które współczesny język angielski wiąże ze słowem *icon*. Wraz z tym językiem upowszechniają się właściwe mu sposoby pojmowania i ujmowania świata. W tym sensie anglicyzmem we współczesnej polszczyźnie jest już także słowo „ikona”. Wielu zna je tylko w tym znaczeniu: ikony filmu, sportu, rocka... Ikoną jakaś aktorka, jakiś piosenkarz, jakiś samochód. Najśłynniejsze, wielbione, najmocniej znaczące, kultowe postaci...

² Piszę o tym w: J. Krupiński, *Filozofia kultury designu*, Kraków 2014, s. 113 i n.

³ K. Malewitsch, *Die gegenstandlose Welt*, Bauhausbücher 11, München 1927. Polski przekład drugiej części tej książki: *Suprematyzm*, [w:] *Artyści o sztuce*, red. E. Grabska, H. Morawska, Warszawa br., s. 388–399.

⁴ Hasło: *suprematism*, [online] <https://en.wikipedia.org/wiki/Suprematism> [dostęp: 26.11.2015].

To w tym „duchu”, w najlepszych intencjach, *Czarny kwadrat* Malewicza bywa prezentowany jako „ikona sztuki XX wieku”... Ten język rozumieją nawet ci, dla których inne znaczenie słowa ikona jest nieznane.

Dzisiaj ikony to tyle, co do niedawna... idole.

O ironio losu.

Idol, bożyszcze, bałwan – iluzja boskości, pozór boga. fałsz Absolutu...

Jeszcze do niedawna (Nietzsche) żywa była tradycja sięgająca starożytnej myśli (Platon). To za greką idą te słowa. Ikona od *eikon*, idol od *eidolon*. Ikona – obraz, w którym uobecnia się to, co rzeczywiste. Idol – złuda...

■ 1 2

Jakie znaczenie dla istoty *Czarnego kwadratu* ma kontekst prawosławia? Podejmując to pytanie, na pierwszym miejscu pamiętam: to religia, która obok Pisma, obok czterech Ewangelii zna objawienie ikony. Dlaczego obok?

Ująłbym to w ten sposób: Ikona (za pierwszą, źródłową, wzorcową ikoną inne, utrzymane w jej „kanonie”), ikona nie pochodzi z objawienia, lecz pojawia się wraz z objawieniem. Ono w jej postaci. Taki obraz nie ma wtórnej postaci w stosunku do Pisma, nie oddaje, nie odbija tej czy innej jego treści, lecz sam jest obecnością w inny sposób niedostępnej człowiekowi rzeczywistości. Poprzez niego i w nim ona uobecnia się człowiekowi.

Stąd czynię zgrubne rozróżnienie: obraz-odbicie, obraz-uobecnienie. Ten podział nie przenosi się na dwa zbiory dzieł sztuki. To samo dzieło może wydawać się w doświadczeniu na dwa sposoby. Także to dzieło, które w istocie miało być ikoną, może dla kogoś pozostać odbiciem, przedstawieniem, ilustracją (na przykład figury geometrycznej). Sposób ‘odnoszenia się do’, ‘obcowania z’ jest tu nieobojętny.

W tej samej pozycji znajduje się autor dzieła, jak i każdy inny jego odbiorca. Wychodzą naprzeciw rzeczywistości, której dzieło jest obrazem.

■ 1 3

Jak w przypadku każdego aktu łaski, tak i w objawieniu, czy to ewangelicznym, czy to ikonicznym, jest on aktem człowieka, który wychyla się, wykracza poza siebie, poza swą mentalność, poza swe wyobrażenia, w od-czuwaniu, uczestniczy w wydarzeniu się daru, który przyjmuje i podejmuje: objawiającą się Rzeczywistości (po prostu rzeczywistości). To twórczy akt człowieka. Nie jest on ofiarą objawienia, jeśli nawet czyni z siebie, z czegoś w sobie ofiarę wyrzeczenia. Stąd przemiana człowieka.

■ 14

W wielu tekstach omawiających sposób ekspozycji *Czarnego kwadratu* na wystawie „0,10” podkreśla się jego analogię z miejscem w domu prawosławnym przeznaczonym dla ikon. Stąd oskarżenia Malewicza o profanację. O prześmiewczość. O obrazoburstwo (idolatrię)?

Znamy to do dzisiaj. Jakże łatwo o tego typu skandal. Wystarczy w miejscu świętym umieścić coś, co w oczach wyznawców kultu nie godzi się tam umieszczać. Jeśli w ten sposób powstające dzieło polega nawet na „merytorycznym” zderzeniu z wierzeniami, z mitem, nie jest tylko ich obsmarowaniem czy przekleństwem, plwociną, także ono dalece swoje znaczenie czerpie z powagi, z jaką to miejsce, to wierzenie, ten kult jest traktowane przez wyznawców. Jest czymś więcej? Obnaża mit? Stawia pod znakiem zapytania? Daje do myślenia? Czy to przypadek Malewicza? Przecież to on tworzy collage – kompozycję parakubistyczną, w której uderza czarny prostokąt, na jego tle biały prostokąt, biały przesłania czarny na tyle, że pozostawia i wyróżnia, zauważmy to, kwadrat czarny! Zgaszona, ledwie wyglądająca spoza białego prostokąta Mona Liza zostaje dwukrotnie naznaczona, cięta, przekreślona („X” na twarzy, spoza niego jednak wciąż bije uśmiech ust, spojrzenie oczu)⁵. Na tym plakacie (datowanie 1914–1915) donośnym słowo *Zamménue* (*Zatmienje*), „Zaćmienie” – podpisuje, opisuje czarny kwadrat.

Ikona musi przypominać ikony? Obraz w istocie swej analogiczny do tych dzieł, które powszechnie uważa się za ikony, w swej istocie odpowiadający koncepcji obrazu nakreślonej w teologii ikony – nie jest ikoną?

Przez sposób ekspozycji *Czarny kwadrat* został zdefiniowany jako przynależny do sacrum. To igraszka, profanacja, czy...?

⁵ Reprodukację przekreślić łatwo. Wandale chętnie domalowaliby wąsy na oryginale. W Luwrze przed Moną (właśnie przed nią) tłumy. Pragną tu być. Pragną światła u źródła. Przecież ona promieniuje, emanuje, aurą otacza boską... Pod *Czarnym kwadratem* w Centrum Pompidou nieomal nikogo. Jeden rzut oka wystarcza tym niewielu, którzy podniosą głowę. To dzieło elitarne? A tak Malewicz pragnął dotrzeć do mas... W ciasnych salach czasowej wystawy Duchampa w tymże Paryżu tłoczno. Można oglądać oryginały. Nie wystarczy opis? Nawet marna reprodukcja? Sam koncept *ready made* przedstawił już co najmniej Kant w *Krytyce władzy sądzienia* (co jasne, nie pod tym imieniem, *ready made*), rozważając ujęcie jako dzieło sztuki czegoś, co nim jako takie nie jest. Kanta rozróżnienie rzeczy i przedmiotu stanowi jeszcze bardziej ogólne ujęcie tej sprawy. Stąd myśl o rzeczy stającej się przedmiotem dla podmiotu, tym, a nie innym przedmiotem, zależnie od przyjmowanego przez podmiot punktu widzenia, stanowiska, sposobu odnoszenia się do niej. Rewolucyjne, skandaliczne dzieła szybko stają się zabytkami, świadectwami czasu – to w swoim czasie mają siłę oddziaływania, trafiając, uderzając w mentalność ówczesną. Obliczone na reakcję..., na szok, obrażę. Bez tej mentalności, poza nią, są niczym.

W domu prawosławnym ikony znajdują się w izbie, w miejscu poniżej sufitu, w rogu, naprzeciw wejścia do pomieszczenia. To miejsce świętych obrazów. To *красный угол* (*krasnyj ugoł*), „piękny kąt” (czy „piękny róg”).

Znajduję jednak więcej odniesień do ikony, które niesie z sobą *Czarny kwadrat* (jakkolwiek moja wiedza w tej dziedzinie jest bardzo ograniczona).

Dość wybiórczo zapoznać się z podstawowymi charakterystykami ikony. Które mogą być odniesione do tego dzieła?

W kilku poniższych punktach wyliczam wynalezione w ten sposób odniesienia *Czarnego kwadratu* do techniki i budowy ikony, do kultury ikony, do estetyki i teologii ikony.

■ 15

Krasnyj ugoł. Nie wolno pomijać obrzędowości związanej z tym miejscem. *Krasnyj ugoł* to domowy odpowiednik ołtarza. Źródło życia, pokoju i ochrony, zbawienia. Poprzez ikony adorowane w modlitwie.

To przykład życia ikony w obrzędowości.

Obrzędy, rytuały, akty i wydarzenia religijne a happening, performance?

Rola *Czarnego kwadratu* w kondukcje pogrzebowym także ma (para)-religijny charakter. Analogiczne pochody, z ikoną na czele, z ikoną w centrum należą, do prawosławia. Ikona promieniuje.

■ 16

Technologia ikony splata się z teologią.

Pierwszy akt. Malarz ikony („ikonograf”) wychodzi od twardego podłoża, zagruntowuje je, maluje na białło.

Zagruntowanie symbolem ugruntowania. Powtarza proces stworzenia (Księga Genesis).

Ikona zachowuje porządek, strukturę Stworzenia. Wszystko pojawia się z tego źródła: Światła, jest jego emanacją... (P. Florenski).

Stąd, ze Światła świat.

To drugi akt.

Na podłożu bieli pojawia się kontur, ogólna sylweta postaci, świętej postaci. To jej początek. Wyróżnia się na jasnym tle. To ruch od bieli, jasności w stronę czerni.

Czarny kwadrat z *Czarnego kwadratu* Malewicza taką postacią?

Kwadrat – cztery. Cztery strony, cztery żywioły... tworzą świat.

■ 17

Ikona odsyła do prąźródła wszelkiego bytu: Światła. Teologia ikony opiera się na tej ontologii. Światło, o którym mówi, nie oświetla, nie modeluje cieniem, lecz powiedziałbym: wyistnia i rozistnia.

■ 18

Ostatni, uzupełniający krok w pracy nad ikoną: złote „koszulki” ubierane na ikony, otaczające centralną postać, „świecą”, jaśniejają. Widzę: ani nie są rodzajem obramowania, ani nie są tłem.

Taka aureola, zapewne bezwiednie, pojawi się na ekspozycji *Czarnego kwadratu* w Centrum Pompidou.

W wypadku każdego dzieła sztuk „wizualnych” nie bez znaczenia jest jego oświecenie, nieobojętne są światła wokół miejsca, gdzie się znajduje. To dzięki oświeceniu, w światłach, dzieło staje się obrazem, więcej: istni się obrazami⁶.

■ 19

Kowczeg – kowczeg – to centralne, prostokątne pole, które wypełnia główne przedstawienie ikony. Kowczeg otoczony jest przez tak zwane „pole ikony”⁷. To swego rodzaju marginesy. Co przypomniałbym w związku z tym? Otóż w budowie typowych ikon powierzchnia kowczegu jest lekko cofnięta, a więc do przodu, niczym typowa rama, występuje pole ikony. Tyle wiadomo o budowie ikony. Czy w ikonie jako takiej, jako obrazie, jej „pole” ma sens ramy, marginesu, tła?

Na marginesach „pola ikony” pojawiają się mniejsze przedstawienia. Dopowiadają i rozwijają historię, konteksty centralnego zdarzenia. „Marginesy” *Czarnego kwadratu* czekają na takie wyobrażenia?

⁶ Paweł Florenski w szkicu *Świątynia jako synteza sztuk* podkreśla rolę światła świec, kadzideł, ich spalania się – dymu, dla postaci, w jakiej ukazują się ikony. Tam są u siebie. W muzeum są niczym ryba wyjęta z wody.

⁷ Określenie „pole ikony” myli amatora, kogoś pozbawionego znawstwa, skoro w języku polskim pole ikony to powierzchnia ikony, przede wszystkim ta w głównej części (kowczegu, mówiąc za znawcą). Wielu polskich znawców mówi, iż ikon się nie maluje, lecz „pisze”. Język rosyjski malowanie tak określa: *Czarny kwadrat*: „Kartina, *Czornyj kwadrat*, była napisana w 1915 roku”.

■ 20

Ikony prawosławne są świetliste, barwne, mocniej: kolorowe. Czerń pojawia się rzadko.

W ikonie narodzin Jezusa, w ikonie złożenia Jezusa do grobu. Stamtąd przychodzi, tam odchodzi. Czerń – miejsce czeluści (?).

W ikonach „Dziewicy Gorejącego Krzewu” (Hodegetria) za postacią Marii z dzieciątkiem rozwarta przestrzeń, jaśniejąca ku nam, w jej głębi dominująca czerń – nawet, bywa, to nieomal kwadrat czerni – wierzchołki w pionie i poziomie, ku górze, ku dołowi, w lewo i w prawo, na krzyż (w naszym odbiorze kwadrat tak „ustawiony” jest inny niż ten, którego boki widzimy w poziomie i w pionie, w percepcji taki odczytywany bywa jako „posadzony”, stojący na jednym boku).

■ 21

Ekspozycja dzieła na wystawie „0.10”.

Oto moje wejście w tamten *Czarny kwadrat*, w relację, jaka rozwija się pomiędzy nim a kimś, kto podchodzi, kto staje, stoi wobec niego.

Z tym krokiem, gdy malowidło to staje się dla niego, jest już obrazem, odtąd znika „wobec”.

Obraz pochylony ku wnętrzu. Ku patrzącemu nań. Ku niemu jako człowiekowi. W sposób angażujący człowieczeństwo w jego istocie, po jego podstawy. Nie, nie ku widzom, odbiorcom, znawcom, koneserom, teologom, estetom, historykom sztuki, estetykom...

Emanuje.

Opromienia.

Pochyla się ku patrzącemu – człowiekowi. Kieruje się ku wnętrzu jego duszy. W jej głębi – skrytą. W mroku. Skrytą przed nim samym?

By widzieć ten obraz, trzeba podnieść wzrok ku górze... Widzisz, widzisz dopiero wówczas, wtedy, gdy on, gdy to On patrzy na ciebie. On, obraz? W spotkaniu. W odkryciu głębi własnej duszy?

■ 22

Czarny kwadrat jest dziełem posiadającym wyraźny charakter konceptualny, duchowy, ideatyczny. Nie sposób zatrzymać się przy jego zmysłowości czy malarskości...

Konceptualny także w tym rozumieniu, które w sztuce bliskie było konceptualizmowi: myślowy, umysłowy, mentalny... Jeśli w tle koncepcja, to w znaczeniu poczynania, poczęcia.

Duch: nie sfera ciała (w szczególności nie zmysłowości), nie sfera duszy (psychika), lecz sfera idei (idei czy to w sensie Platona, Hegla, Hartmanna, czy Poppera).

Ideatyczny: wprowadzam to słowo z myślą o potrzebie nazwania tego, co związane z ideami (co jasne, słowo „ideowy” ma już odmienne znaczenie).

■ 2 3

Na czym polega ideatyczny⁸, duchowy charakter *Czarnego kwadratu*?

Czarny Kwadrat myślany w oczach wyobraźni nie jest dziełem malarskim, nie jest malowidłem (tym bardziej nie polem powierzchni pokrytej farbami). *Czarny kwadrat* Malewicza jako obraz (nie jako ukończone malowidło) przywołuje i wywołuje przed okiem umysłu Czarny Kwadrat. Artysta mógł malować swe dzieło, wychodząc od takiej konceptualnej wizji i... wchodząc w nią.

Wtrącenie: sam Malewicz podkreślał, że zanim namalował *Czarny kwadrat*, obraz przyszedł do niego, samorodnie, niczym w objawieniu (to tylko wtrącenie, gdyż nie zajmuję się tutaj procesem twórczym, intencjami artysty, jego poglądami i teoriami, lecz dziełem, dziełami jego).

■ 2 4

Datowanie *Czarnego kwadratu*, powstałego w roku 1915, naniesione na dzieło – „1913” – odnosi się do roku, w którym myśl artysty poszła w tym kierunku... Wtedy zrodził się jego zamysł, wpadł na pomysł? Nie sygnował dzieła, nie umieścił na nim swego podpisu, nazwiska, gdyż właśnie źródłem nie było jego „ja”. Powiedziałbym: wtedy artyście dana była wizja Czarnego Kwadratu. Przez lata dorastał do tego objawienia. Wraść w nie, żył nim i z nim, do śmierci, z myślą o swoim umieraniu, pogrzebie, pochówku.

■ 2 5

Czarny Kwadrat jest praobrazem. Praobrazem każdego *Czarnego kwadratu*.

⁸ Wprowadzając określenie „ideatyczny”, nazywam to, co związane z ideami, co odnosi się do idei, należy do świata idei. Ta sfera domaga się wyróżnienia, „imienia”. Słowa „ideowy” oraz „ideologiczny” mają odmienne znaczenia.

■ 26

Widok *Czarnego kwadratu* nikomu nie daje „automatycznie” wizji Czarnego Kwadratu. Tę nazywam: Czarny-Kwadrat-Obraz.

Czarny-Kwadrat-Obraz z kolei jako obraz nie jest czymś ostatecznym. Dlaczego?

Jak samo pojęcie obrazu wskazuje, do istoty obrazu należy to, że jest obrazem czegoś (lekcja Mistrza Eckarta).

To banalne w przypadku obrazów-odbić (przedstawień, zdjęć, reprodukcji) – coś zostaje narysowane, namalowane, odmalowane...).

Czym innym jest obraz-prezentacja (zauważając różnicę, wprowadzam takie określenie, kierując się etymologią słowa „prezentacja”: obecność, bycie tu). Ktoś lub coś się prezentuje – jest takie, jakim się zjawia, ukazuje, wydaje. *Show*.

W przypadku obrazów-uobecnień (moje określenie, jakkolwiek pojęcie takiego obrazu zna dobrze teologia ikony, ikona z założenia ma być uobecnieniem) rzecz jest bardziej złożona. Coś jest obecne w obrazie, uobecnia się w nim, obraz jest jego uobecnieniem, ale to nie znaczy, że jego istnienie tożsame jest z obrazowym. Przeciwnie, obraz stanowi tylko jeden z jego aspektów, jedną z jego emanacji, jedno z jego oblicz...

■ 27

Skrajnym przypadkiem obrazu-uobecnienia byłby ten, który niesie odczucie obecności nicości, pustki, niczego? Odczucie, iż granica widzialności, obrazowości, jako taka nie jest granicą istnienia, jeśli nawet poza nią nic nie ma? Obraz-nieobecności? To przynależy do Czarnego-Kwadratu-Obrazu?

Czarny-Kwadrat-Obraz nie uobecnia niczego! Niesie intuicję czegoś, co wymyka się wszelkim obrazom, przekracza wszystkie? Uobecnia nicość, próżnię, Nic?

■ 28

Czarny Kwadrat nie jest po prostu czarnym kwadratem.

Czarny kwadrat z dzieła Malewicza jest „położony” w sensie czysto geometrycznym, w polu większego kwadratu, osiowo, centralnie – wokół tego czarnego biel. W obrazie, jakim jawi się Czarny Kwadrat, czarny kwadrat występuje na białym lub... Do tej kwestii jeszcze powrócę.

W *Czarnych kwadratach* Malewicza czarne figury faktycznie nie są kwadratowe (to odchylenie najmniejsze jest w przypadku ostatniego, z około 1930 roku,

największe w przypadku dzieła z około 1923 roku). Te dzieła nie są tak schematyczne, „żyją”, białe obszary lekko pulsują – nie tylko z powodu procesu przemiany, „starzenia się”.

■ 29

Czarny kwadrat Malewicza z roku 1915, w jego aktualnym stanie (Galeria Tretjakowska), powierzchnia czerni uległa spękaniom. Rzecz podlega rozkładowi, przemija. Nieumiejętność warsztatowa artysty? Efekt sposobu nakładania przez niego farby, ruchu pędzla? Gestu, w jakim prowadził dłoń, figury, którą zakreślał? Ruch ręki. Na krzyż. W każdym razie spękania, zmarszczenia układają się w figury, postaci. Jawi się kilka krzyży. Jeden z nich dobitniej. Przez „okno” krzyża szczeliny, spękania odsłaniają grunt – podłoże – podstawę wszystkiego: w głębi jasność. Nawet biel otaczająca czarny kwadrat jest tylko przesłoną tamtej. Jasności.

■ 30

Kwadrat i krzyż. Cztery strony, cztery kierunki. Symbolika czwórce, czwórni (lekcja Junga).

Black paintings Reinharda: matowy, czarny kwadrat, w którym majaczy krzyż równoramienny – podziału kwadratu na dziewięć mniejszych. Czernie ich tak zniuansowane, że ukazują się, że krzyż ukazuje się dopiero, gdy oko dostosuje się do ich ciemności i zauważy różnicę.

W głębi ciemności czerni ukryty krzyż. Znak? Symbol (jak uczy Jung)? To raczej podstawowy rys świata – jak czwórca. Dwa napięcia, jedno pionowe, drugie poziome. Pomiędzy dołem a górą, ziemią a niebem (pierwsze w porządku Stworzenia), drugie pomiędzy tym, co było, a tym, co będzie... Temu rozdarciu w istocie swej podlega człowiek.

Symbolika czerni oraz równoważność kwadratu i krzyża uzasadniać mogą użycie czarnego kwadratu na białej trumnie, którą zaprojektował dla siebie sam artysta (kolejny „Czarny kwadrat”, jakkolwiek niezatytułowany przez artystę?). Co więcej, kwadratowa biała tablica, w polu której znajduje się czarny kwadrat (kolejny „Czarny kwadrat”?) umieszczona została także z przodu samochodu wiozącego trumnę z ciałem artysty – na czele pochodu pogrzebowego. Kolejne użycie: na wagonie pociągu wiozącego trumnę, wreszcie na obelisku grobowym, w miejscu pochówku. Te „czarne kwadraty” mają charakter znaku.

■ 3 1

Dzieło malarskie stanowi medium wielu, potencjalnie nieskończonej liczby obrazów.

Dzieło malarskie nie jest obrazem. Jakkolwiek tak się mówi po polsku. Na ścianie wisi obraz. To pułapka współczesnego języka polskiego. Brak nam rozróżnienia pomiędzy tym, co jeszcze Norwid nazywał „malaturą” czy „malowidłem”, a obrazem. To rozróżnienie obecne jest w wielu językach, w angielskim: *painting* i *image*.

Dzieło malarskie staje się obrazem dzięki szczególnemu aktowi widzenia. Jednemu dziełu nie odpowiada jeden obraz (wbrew temu, co narzuca swoją aktualną dwuznacznością polskie słowo „obraz”).

Czy dzieło niesie z sobą te potencjalne obrazy? W jakiej mierze daje im ku temu podstawę? Z pewnością nie jest jedyną determinantą obrazów, które pojawiają się „w oczach” kogoś kierującego spojrzenie w jego stronę.

W przypadku dzieła Malewicza jakie podstawowe typy obrazów są możliwe? Na ile starczy wyobraźni?

■ 3 2

Jakim obrazom pozwala się pojawić *Czarny kwadrat* Malewicza?

Wedle wielu opisów, w wielu oczach/spojrzeniach to czarny kwadrat w białej obwódce, w białej „ramie” (*von weißen Rändern umgebenes „Schwarzes Quadrat”*). Temu widzeniu po części odpowiada określenie „Czarny kwadrat na białym tle”

To tylko w porządku powstania malowidła, w malowaniu było tak: na białej powierzchni namalowany czarną farbą kwadrat.

■ 3 3

W porządku widzenia, zjawiania się, w nastawieniu, które nie skupia się na efekcie pracy malarza, na podłożu dzieła, lecz wypatruje w nim obrazu jako obrazu, nie ma zagruntowanej powierzchni pokrytej farbą. Co natomiast jest, co może być? Faktura lub jej brak, a nawet nieuchwytność materii malowidła (przypadek *black paintings* Ada Reinharda).

W przypadku *Czarnego kwadratu* jest zniuansowana przestrzeń bieli, subtelnie wibrująca jasnościami, rozjarzona w nieomal niezauważalny sposób w pobliżu mroku czerni, rozmywająca granicę dzielącą ją od czerni...

Czerń na bieli?

■ 34

Czarny kwadrat Malewicza w Centrum Pompidou (olej na gipsowej, kwadratowej płycie, szacunkowe datowanie 1923–1930).

Wisi tam tak wysoko, że trzeba zadzierać głowę, aby w ogóle go zauważyć. Wisi powyżej górnej krawędzi wysokiego przejścia do kolejnej sali. Obiekt ten ukazuje się tam w aureoli łagodnej poświaty. Delikatnej aureoli. Nienachalnej. Bez wrażenia sztucznego światła, bez wrażenia oświetlenia, bez widoku i odczucia padającego snopa światła. Aureola. To „tło” współtworzy sens dzieła. Przypadek? W każdym razie taki efekt daje oświetlenie punktowym reflektorem. Od strony technicznej dzieje się to w ten sposób: otóż gips pochłania więcej światła niż biel tamtej ściany. Od strony doświadczenia dzieła w ogóle nie ma gipsu.

(Paweł Florenski dowodzi, że dzieło sztuki jest całokształtem warunków jego ekspozycji⁹).

Czy kiedykolwiek *Czarny kwadrat* pojawia się bez tła? Jeśli tak, to w tym sensie, że ono pozostaje niezauważone. W szczególności dzięki zdolności widza do „skadrowania” pola widzenia abstrahującego od otoczenia. Wówczas jednak miejsce ekspozycji, ulokowania w samej „percepcji” byłoby nieobecne. Niemniej i wówczas, jak zawsze, chociażby ze względu na swą jasność, a raczej ze względu na swą ciemność, pozostaje nieobojętne dla jakości bieli samego *Czarnego kwadratu*, a pośrednio dla jego czerni (prawo kontrastu).

W przypadku wspomnianej ekspozycji w polu widzenia współpojawiają się już co najmniej cztery zjawiska: czarny kwadrat, biały kwadrat, w którego centrum ulokowany jest tamten czarny, poświata aureoli oraz matowa biel tła (generowana na biało pomalowaną powierzchnią ściany, jednak w doświadczeniu dzieła ta nie jest postrzegana, przynajmniej jako taka). Co więcej, w grę może wchodzić nie tylko biały kwadrat, ale i biały prostopadłościan. Ten nie jest podobrazem. Ma charakter skromnej tablicy (podobrazem jest kwadratowy blok, na którym kwadratowe pole zamalowane jest czarną olejną farbą; grubość tego bloku to dobrych kilka centymetrów).

Aureola. Aura, przejaw świętości.

Sposób ekspozycji dzieła, otoczenie, w którym dzieło się jawi, może być owočný lub niszczący. Dookreśla je lub przekreśla.

W tym wypadku czy byłby to efekt usprawiedliwiony przez analogię do efektu „koszulki”? Autor ekspozycji mógł kierować się tylko efekciarstwem.

⁹ P. Florenski, *Świątynia jako synteza sztuk*, [w:] idem, *Ikonostas i inne szkice*, tłum. Z. Podgórzec, Białystok 1997.

Uwaga: nie mam pojęcia, czy ów efekt aureoli był zamierzony przez autora ekspozycji. Intencje i projekty odkładam na bok. Zatrzymuję się przy dziełach. Odkładam na bok także deklaracje artystów, na przykład tę Malewicza, gdy sam nazwał *Czarny kwadrat* ikoną. Jeśli nie byłoby potwierdzenia dla takiego sensu jego dzieła w tradycji ikony, w szczególności w prawosławiu, deklaracja pozostałaby próżna. Ta jego deklaracja sama ma uzasadnienie w tej tradycji, stamtąd się wywodzi.

■ 3 5

Czarny kwadrat na białym tle?

Dla odbiorcy wychowanego „na ikonach”, przenoszącego ich wzór na *Czarny kwadrat*, to biel – niczym pole ikony, czyli (wypukła) rama – wystaje, wychodzi do przodu, inaczej: niczym rama okna jest bliżej nas, natomiast kwadrat czerni, niczym kowczeg, osadzony jest w ramie.

W ten sposób patrząc: czerń w polu bieli.

■ 3 6

Psychologia postaci (gestaltyzm) dostarcza wielu przykładów rysunków, które mogą być widziane na dwa przeciwne sposoby. W przypadku *Czarnego kwadratu* zafiksowanie się na jednym sposobie widzenia, absolutyzacja, może przeszkadzać w dokonaniu przeskoku (*switch*) do drugiego, opozycyjnego, przeciwnego, odwrotnego. Nie może go jednak wykluczyć.

Wbrew twierdzeniu psychologii postaci, iż można widzieć albo na jeden, albo na drugi sposób, potrafię, już po dokonaniu przeskoku, widzieć na dwa sposoby naraz, jednocześnie – co to za obraz?

■ 3 7

Czerń na bieli?

Nic nie wyklucza „odwrotnego” widzenia: to czarna dziura w... białej powierzchni? Raczej w bieli. W jasnej mgłę. W wibracji mgły, mgieł.

Czerń czeluścią uciekającą w głąb. Ciemność „studni”?

■ 3 8

Biel tłem? Czymś drugoplanowym, nieistotnym, niegrającym roli (na scenie)?

Tu biel drugim biegunem.

Nawet jeśli czarny kwadrat walczy z bielą, jeśli ma ją zakrywać.

■ 39

Zaćmienie nie znosi pierwszoplanowej wagi tego, co zaćmione.

Zaćmiewające pojawia się, skrywając na tyle dalece, na ile jeszcze się wyróżnia.

Biel tłem?

Czy słoneczność jest tłem?

■ 40

Biel tłem?

Czerń tłem?

Tłem? Tak, w znaczeniu, jakie ma angielskie słowo *background* lub niemieckie *Hintergrund* lub rosyjskie *фон* (jednak nie polskie „tło”). W słowach *ground* i *Grund* to słyszeć: to grunt w sensie oparcia, podstawy... Gdzie jego miejsce? *Back*, *hinter*, z tyłu, poza, za...

W słowniku języka rosyjskiego pod hasłem *фон* czytam: „основной цвет или тон, на котором размещается изображение”, czyli stanowiący podstawę, prymarny, fundamentalny, pryncypialny, stanowiący *principium*, ośnowę (*основной*), kolor lub ton, na którym pojawia się, umieszcza się wyobrażenie. Tylny plan. Grunt, dno, przyczyna, to także znaczenia związane z *фон*.

■ 41

Widzimy negatyw, faktycznie czerń bielą, zaś biel – czernią?

■ 42

Co wyklucza przeskok spojrzenia, widzenia, z którym to czerń stanowi *background*, *Hintergrund*, *фон*? Nic!? Nic nie może stanowić podstawy, zasady, ugruntowania?

■ 43

Pośród zaklęć, jakimi żywi się nasza nadzieja na Inne, pośród najprostszych formuł niosących obietnicę Innego to...? Pośród najprostszych: „nie tylko”, „co

więcej”, „dalej”, „wyżej”, „głębiej”, „w istocie”... A przede wszystkim „O!”... Och, na początku przecież samo to „Inne”!

Poza granice.

Najdalszy horyzont? Widnokrąg? Tam, gdzie już nie widno. Aż tam, gdzie oślepiająca jasność, gdzie ślepa ciemność. Jasność niepoznawalności, która nie zna cienia, z którym i w którym jedynie jawią się postaci. Jasność, której nic nie skontrastuje, nic, tylko jedna ciemność. Ciemność niepoznawalności, której nic nie rozświetli. W której nic nie majaczy, której nie rozrywa żadna błyskawica.

■ 44

Jasność i ciemność. Ekstrema szarości. Ekstrema cienia. Ekstrema widzenia.

■ 45

Czarny Kwadrat.

Absolutna Ciemność, niczego nie ogarnia, nic jej nie ogarnia i nie ogarnie, sama jak nic, które jest wszystkim. Czerń bez żadnej obecności, bez poświaty, bez prześwitu, bez znaku, bez śladu, bez przesłony, bez dziury, bez klucza, bez szyfru... Bez formy. Bez treści. Bez materii.

Z naszej perspektywy wypełniana przez domniemania, wierzenia, przeczuć, przez zakłęcia właśnie... Do tych należy i to: „Tajemnica”! Nic o tym nie można powiedzieć. O tym? Ono jednym nic? Nieskończonym „nie”: negacją wszelkich określeń. Za dużo głosi nawet to twierdzenie: nie jest niczym z tego świata. Jest niczym patrząc w kategoriach tego świata. Wymyka się wszystkiemu, co znamy, co nam się wydaje, co potrafimy pomyśleć, nazmyślać, nawet w najśmielszej fantazji... Spekulacje...?, myśli takie jak ta: „Jest niczym – patrząc w kategoriach tego świata”, jedynie one są po naszej stronie. Pierwszą pośród nich sama myśl o Innym. Daje pożywkę wszelkim innym. Także po tę, która niesie ze sobą ból, poczucie absurdu, bezsensu, iż Innego nie ma, nie istnieje. Gdy umiera myśl o Innym, umiera człowiek?

Myśli o Innym są w naszej mocy? Naszej? Wykluczyć nie można podmiotu zbiorowego. Wówczas człowiek jest tylko jednostką, niesie go nurt społecznych tendencji, mód, ulega masie i roztapia się w masie. Podmiot zbiorowy nie zostawia miejsca na wolność poszczególnego człowieka (nie piszę o osobie, indywiduum czy o jednostce – te określenia definiują człowieka, zamykają w pojęciu, wydają się jednostronne). Podmiot indywidualny... Skoro nie w mocy naszej, czy czyjaś podmiotowość byłaby zagrożona?

Myśl o Innym raczej przychodzi w natchnieniu, które jedni mają za objawienie, inni za marzenie. Nie w twojej (mojej) mocy myśli o Innym. Myśli to bez-

silne: żadnej podstawy, żadnej racji dla nich... Jeśli je w ogóle znasz... O nie, nie „znasz”, znawstwo trzyma cię w dystansie. Jeśli je masz... O nie, nie są twoją własnością. One mają ciebie, władają tobą... O nie, właśnie jedno, co pozostaje człowiekowi, to stosunek do nich, wybór, irracjonalne za lub przeciw. Akt wiary.

Gdy myśl taka włada tobą, podobno jesteś człowiekiem wiary. Wielkiej, silnej. On wierzy tak mocno, że wie?

Wolny człowiek, spełniający swe człowieczeństwo, spełnia akt wiary. Dokonuje owego podstawowego wyboru. Podobno jest w tym człowiekiem małej wiary, skoro dopuszcza wątplenie...

Obojętność nieświadoma, totalna, nie jest obojętnością wobec idei Innego, wobec pytania o Inne. Nie polega nawet na wzruszeniu ramion, potraktowaniu kwestii jako intelektualnej gry, teoretycznej kwestii, nie angażujące osobiście, nie dotyczącej słyszającego o niej... Totalna obojętność w ogóle nic o tym nie wie. To życie życiem samym. Kontrprzykładem autentyczny ateista, ten zmagający się z ideą, wybiera „Nie”. Kontrprzykładem ktoś, kogo porusza „śmierć Boga”. Ateista we właściwym znaczeniu tego słowa, jeśli „a” oznacza obojętność? Jeśli w ogóle słyszał „o czymś takim”, to daleko mu do tego.

Czarny kwadrat Malewicza jest dziełem religijnym.

BIBLIOGRAFIA

1. *Artyści o sztuce*, red. E. Grabska, H. Morawska, Warszawa br.
2. Florenski P., *Ikostas i inne szkice*, tłum. Z. Podgórzec, Białystok 1997.
3. Krupiński J., *Filozofia kultury designu*, Kraków 2014.
4. Malewitsch K., *Die gegenstandlose Welt*, Bauhausbücher 11, München 1927.
5. *Malevich*, ed. A. Borchardt-Hume, London 2014.

NATALIA ANNA MICHNA*
(UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI)

APOLOGECI ŚWIATŁA, CZYLI O METODZIE NEOIMPRESJONISTYCZNEJ W SZTUCE

STRESZCZENIE

Sztuka neoimpresjonistów była przede wszystkim estetycznym postulatem apoteozy światła w malarstwie europejskim. Z perspektywy czasu wydaje się jednak, że obsesyjne przywiązanie do scjentystycznego oddania natury światła w malarstwie nie znalazło uznania wśród kolejnych pokoleń artystów. Neoimpresjonizm, zaliczany do szerokiego nurtu twórczości postimpresjonistycznej, zdominował lata osiemdziesiąte XIX wieku, ale po przedwczesnej śmierci Georges'a Seurata w 1891 roku jego kontynuatorzy i naśladowcy doprowadzili do skostnienia twórczej metody w dogmat, co mocno osłabiło żywotność ruchu. Normatywna estetyka neoimpresjonistów – apologetów światła – przebrzmiała wraz ze szczytowym momentem rozwoju nurtu.

Artykuł stanowi analizę scjentystycznego podejścia do natury światła w sztuce neoimpresjonizmu, które bazowało na słynnym postulatcie „maksimum świetlistości, barwności i harmonii”. Analiza ta odwołuje się do twórczości dwóch głównych przedstawicieli nurtu, czyli Georges'a Seurata oraz Paula Signaca, a jej celem jest (1) wykazanie, że neoimpresjonistyczna apoteoza światła nie tylko była wynikiem naukowo ugruntowanych założeń formalnych, ale przede wszystkim wynikała z filozoficznego przekonania artystów o kluczowym znaczeniu światła zarówno w akcie twórczym, jak i w przeżyciu estetycznym odbiorcy, (2) próba odpowiedzi na pytanie o przyczyny rychłego wyczerpania stylistyki neoimpresjonizmu, który uczynił światło bezpośrednim przedmiotem doznania estetycznego, wpisując się na trwałe do kanonu sztuki światła.

SŁOWA KLUCZOWE

neoimpresjonizm, Georges Seurat, Paul Signac, sztuka światła, dywizjonizm, puentyzm

* Instytut Filozofii
Uniwersytet Jagielloński
e-mail: natalii26@gmail.com

Począwszy od połowy XIX wieku, artyści europejscy skupili się na poszukiwaniu nowych form wyrazu, odpowiadających na wyzwania zmieniającej się rzeczywistości. XIX stulecie zdominowane było przez wielokierunkowe przemiany w zakresie społecznego, politycznego, naukowego i kulturowego życia człowieka. Tworzący wówczas artyści nie mogli pozostać obojętni na postępujące przeobrażenia otaczającego ich świata. Tak pokrótce rozpoczęła się artystyczna i estetyczna rewolucja w tradycyjnie ukształtowanej sztuce europejskiej. Artyści dążyli bowiem do zerwania z tradycją i wyswobodzenia sztuki z reguł zdefiniowanych w bardziej lub mniej odległej przeszłości. Narodziła się jednocześnie potrzeba tworzenia sztuki nowej, czyli eksperymentującej, żywej, otwartej. Intuicje związane z nowym typem twórczości najlepiej oddał Charles Baudelaire w zbiorze refleksji na temat sztuki jego epoki zatytułowanym *Curiosités esthétiques* z 1868 roku. W zbiorze tym Baudelaire sformułował poetycką definicję nowoczesności:

To, co przejściowe, ulotne, niekonieczne, połowa sztuki, której druga połowa pozostaje wieczna i niezmienna... Po to, aby wszystko, co nowoczesne, stało się starożytnością, tajemnicze piękno, które ludzkie życie tam mimochodem zostawia, musi zostać wydobyte¹.

Znaczącym momentem w artystycznych poszukiwaniach „tajemniczego piękna” nowoczesności były narodziny nurtu impresjonistycznego w malarstwie europejskim. Od lat siedemdziesiątych XIX wieku nowatorska sztuka impresjonistów zaczęła nie tylko funkcjonować w przestrzeni publicznej, ale także silnie oddziaływać na całe ówczesne malarstwo Starego Kontynentu. Krąg oddziaływania impresjonistów był tak szeroki, że objął swoim zasięgiem także tradycyjne Salony. Na oficjalnych wystawach zaczęły się pojawiać coraz liczniejsze płótna przełamujące stylistykę akademizmu i bazujące na artystycznym *novum*, czyli rozjaśnionej paletce kolorów.

Ogólnoeuropejska tendencja do rozjaśnienia palety barwnej położyła kres wielowiekowej tradycji „ciemnego” malarstwa. Szczególnym wyrazem tej krucjaty przeciwko *peinture noir* było powstanie nurtu neoimpresjonistycznego, który artystyczne i estetyczne kanony impresjonizmu przepracował na swój własny sposób. Neoimpresjoniści, z Georges’em Seuratem i Paulem Signacem na czele, wykazywali konsekwentną dbałość o sugestywną wibrację światła, która dominowała w dziełach mimo klasycznego podejścia do form. Dbałość o zachowanie harmonii w dziele, z obsesyjnym wręcz przywiązaniem do przemyślanej kompozycji, miała dawać ogólny efekt harmonii materialnej: formy, barwy i światła oraz nadbudowującej się nad tą pierwszą harmonii duchowej. Harmo-

¹ Ch. Baudelaire, *Curiosités esthétiques*, 1868, [za:] N. Tuffelli, *Sztuka XIX wieku*, tłum. W. Gilewski, Warszawa 2007, s. 8.

nia duchowa, która w nieco późniejszym czasie stała się jednym z głównych postulatów symbolizmu i ekspresjonizmu, nie mogła bowiem zostać osiągnięta bez szeregu zabiegów formalnych, z których najważniejsze i wyróżniające całą twórczość neoimpresjonistów było zachowanie czystości palety barwnej. Tym samym ograniczenie kolorów i zastosowanie metody dywizjonistycznej oraz techniki pointyлизmu stało się znakiem rozpoznawczym neoimpresjonistów. Signac pisał w 1899 roku, że neoimpresjonizm był „logiczną ekspansją impresjonizmu”². Ekspansja ta dotyczyła w szczególności zasad koloryzmu, na którym ufundowana była rewolucja w zakresie światła.

Działania neoimpresjonistów były bowiem przede wszystkim estetycznym postulatem apoteozy światła w malarstwie europejskim. Z perspektywy czasu wydaje się jednak, że obsesyjne przywiązanie do scjentystycznego oddania natury światła w malarstwie nie znalazło uznania wśród kolejnych pokoleń artystów. Neoimpresjonizm, zaliczany do szerokiego nurtu twórczości postimpresjonistycznej, zdominował lata osiemdziesiąte XIX wieku, ale po przedwczesnej śmierci Seurata w 1891 roku jego kontynuatorzy i naśladowcy doprowadzili do skostnienia twórczej metody w dogmat, co mocno osłabiło żywotność ruchu. Normatywna estetyka neoimpresjonistów – apologetów światła – przebrzmiała wraz ze szczytowym momentem rozwoju nurtu.

Postimpresjonistyczna entropia

Koniec okresu *peinture noir* w sztuce europejskiej oznaczał powstanie wielu nowatorskich kierunków malarskich. Po przełomowym momencie dominacji metody impresjonistycznej nastąpił wielokierunkowy rozwój sztuki malarskiej, który określa się dziś mianem postimpresjonizmu. Warto zatem wprowadzić istotne dla dalszych rozważań określenie zakresu znaczeniowego dwóch często mylonych pojęć: postimpresjonizmu oraz neoimpresjonizmu. Postimpresjonizm nie oznacza bowiem konkretnego nurtu w sztuce europejskiej, ale jest raczej ogólnym pojęciem, które ułatwia orientację i porządkuje stylistycznie ten zawiły i różnorodny artystycznie okres w sztuce. Przedrostek „post” po pierwsze wskazuje na chronologię przemian w sztuce. Mianem postimpresjonizmu określamy bowiem wszystkie zjawiska artystyczne, które nastąpiły bezpośrednio po dominacji nurtu impresjonistycznego. Po drugie, pojęcie to implikuje rodzaj szczególnego nastawienia do twórczości impresjonistów. Postimpresjoniści kontynuowali bowiem kolorystyczne poszukiwania swoich poprzedników, ale jednocze-

² P. Signac, *Od Eugeniusza Delacroix do neoimpresjonizmu*, [w:] *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, wybór i oprac. E. Grabska, H. Morawska, Warszawa 1969, s. 58.

śnie zanegowali większość impresjonistycznych zasad formalnych. Przede wszystkim starali się ostatecznie uwolnić sztukę od zasady *mimesis*, odchodząc od naturalizmu i realizmu przedstawień, i kładli szczególny nacisk na autonomizację oraz autoteliczność dzieł sztuki. Tym samym nowatorskie postulaty impresjonizmu stawały się najczęściej punktem wyjścia do poszukiwania własnego stylu oraz oryginalnych środków wyrazu.

Jednym z rezultatów poszukiwań artystów w ostatnich dekadach XIX wieku było malarstwo neoimpresjonistyczne³. Można tutaj wskazać podstawową różnicę dzielącą te dwa określenia: postimpresjonizm i neoimpresjonizm. Neoimpresjonizm jest niewątpliwie pojęciem węższym, oznaczającym konkretny styl w sztuce. Nurt, zapoczątkowany około 1880 roku⁴, dążył głównie do zreformowania impresjonizmu przez zastąpienie spontanicznej improwizacji w procesie twórczym ścisłymi metodami konstrukcji obrazu. Metody te opierały się przede wszystkim na studiach z zakresu optyki, analizy koloru i światła, a także fizjologicznych i psychicznych mechanizmów widzenia. Rezultatem tych naukowych inspiracji była nowatorska technika malarska nazywana puentylizmem, ufundowana z kolei w ogólnej metodzie dywizjonistycznej, której inicjatorami byli malarze impresjoniści.

Neoimpresjonizm, redefiniując jednak cele, jakie wyznaczili sobie impresjoniści, dążył do uzyskania efektu harmonii i trwałości w dziele sztuki. Był to cel niezwykle trudny do osiągnięcia, biorąc pod uwagę fakt, że neoimpresjoniści nie porzucili głównego postulatu swoich poprzedników, czyli próby artystycznego oddania subiektywnego wrażenia ulotnej chwili. Dlatego Nicole Tuffelli pisze o „logice impresjonizmu”⁵, w której polu sytuowały się neoimpresjonistyczne poszukiwania, a której istotę wyraził nieco później Paul Cézanne:

[...] oko i mózg [...] powinny się nawzajem wspomagać; należy pracować nad ich wzajemnym rozwojem, ale z pozycji malarza: nad okiem – poprzez sposób oglądu natury; nad mózgiem – poprzez logikę zorganizowanych wrażeń, które wyposażają środki wyrazu⁶.

³ Pojęcia „neoimpresjonizm” po raz pierwszy użył krytyk sztuki Félix Fénéon na określenie malarstwa Seurata, Signaca oraz Camille’a i Luciena Pissarro, które zostało wystawione na ósmej i ostatniej już wystawie prac impresjonistów w 1886 roku. Właśnie wtedy Seurat zaprezentował swój najsłynniejszy obraz *Niedzielne popołudnie na wyspie Grande Jatte*, który do dziś uważany jest za artystyczny manifest neoimpresjonizmu.

⁴ Pierwsza niezależna wystawa neoimpresjonistów odbyła się w Salonie Niezależnych w 1884 roku. Swoje dzieła wystawili Georges Seurat, Paul Signac, Henri Edmond Cross, a także ojciec i syn: Camille oraz Lucien Pissarro.

⁵ N. Tuffelli, wyd. cyt., s. 57.

⁶ Tamże, s. 62.

Neoimpresjoniści odrzucili zatem wierne oddawanie wyglądu na rzecz świetlistej, harmonijnej, barwnej i skonstruowanej z matematyczną dokładnością kompozycji.

Powrót do formy w malarstwie Georges'a Seurata

Pierwsze wybitne osiągnięcia w zakresie formalnej i barwnej konstrukcji kompozycyjnej w dziele należą niewątpliwie do Georges'a Seurata. Jego twórczość była syntezą artystycznego kunsztu, poetyckiego sposobu patrzenia na świat i świadomej systematyczności w stosowaniu rygorystycznie określonej metody. Artysta ten bowiem przywiązywał szczególną wagę do wartości rysunku, harmonijnej konstrukcji dzieła i podkreślenia linii. Hans Ernst Gombrich w harmonijnie skomponowanych działach Seurata doszukiwał się nawet radykalnego uproszczenia formy na kształt dwuwymiarowego i symbolicznego malarstwa starożytnych Egipcjan⁷.

Porządkując i radykalnie upraszczając formy w dziełach manierę widać szczególnie w spokojnych i zrównoważonych pejzażach morskich *Port-en-Bessin*, których serię Seurat namalował w 1888 roku. W dziełach tych to kontury wyznaczają i opisują kształty, a bezwzględna afirmacja formy zostaje osiągnięta dzięki rygorowi symultanicznego kontrastu barw i techniki oddzielnych pociągnięć pędzla. Mimo przywiązania do ścisłości form malarz ten wykazuje jednocześnie niezwykłą i drobiazgową dbałość o wibrację światła. Patrząc na morskie pejzaże, ma się wrażenie, że światło przenika każdą zarysowaną przez Seurata formę. Tym samym staje się ono formą nadrzędną, scalającą obraz w świetlistą całość i nadającą mu ostateczny kształt.

Wibrujące światło jest także głównym składnikiem formalnym obrazu *Kąpiel w Asnières* z 1883 roku⁸. Dzieło pochodzące z wczesnego okresu twórczości Seurata poprzedzone było licznymi studiami, w których artysta eksperymentował z metodą impresjonistyczną. Sama *Kąpiel...* to dużych rozmiarów płótno, na którym artysta, pomimo wielkiego formatu, osiągnął mistrzowską zwięzłość form, w szczególności postaci ludzkich. Obraz przedstawia bowiem scenę rodzajową: ludzi wypoczywających na nasłonecznionym brzegu Sekwany. Prostota i surowość formy są pierwszym rzucającym się w oczy elementem charakterystycznym dzieła. Wydaje się ponadto, że Seurat z pełną świadomością podkre-

⁷ E. H. Gombrich, *O sztuce*, tłum. M. Dolińska, I. Kossowska, D. Stefańska-Szewczuk, A. Kuczyńska, Poznań 2009, s. 544.

⁸ *Kąpiel w Asnières* Seurat wystawił po raz pierwszy w Salonie Niezależnych w 1884 roku, zorganizowanym w jednym z budynków w ogrodach Tuileries. Płótno to zostało odrzucone przez oficjalne Salony kilka miesięcy wcześniej.

śla kolorystyczne kontrasty, rozmiijając się z impresjonistycznym rozmyciem palety barwnej i konturów. Wyostrenie form i kontrastowość barw pozornie jednak oddalają nas od rzeczywistości, ponieważ finalne wrażenie całości zaskakująco zbliża nas do prawdy oglądanego świata rzeczywistego. Autentyzm i wiarygodność przedstawionej sceny nie zostają w żaden sposób zachwiane. Przeciwnie, prawdę przedstawioną w dziele dodatkowo podkreśla owo wibrujące światło, przenikające sztywne formy i kontrastowe barwy. Efekt świetlistości został osiągnięty dzięki regularnym i metodycznym pociągnięciom pędzla, w duchu impresjonistycznym, ale nowatorsko uporządkowanym przez Seurata. W miejscach naświetlonych w dziele, czyli najczęściej tam, gdzie spotykają się dwie odrębne formy, kolory wykorzystane przez malarza są czyste, łamane ciemniejącą barwą wraz z momentem zaznaczenia oddzielających formy przestrzeni. Wykorzystane w ten sposób efekty świetlne dają poczucie ustabilizowanej energii, zachowania rzeczywistych mas form przedstawionych w dziele (ludzkich postaci w szczególności), i dają efekt zrównoważonej, harmonijnej całości kompozycyjnej.

Niestety nie istnieją żadne źródła potwierdzające, czy Seurat malując *Kapiel...* znał już najważniejsze rozprawy o kolorach Michela-Eugène'a Chevreula, Charles'a Blanca, Charles'a Henry'ego czy Hermanna von Helmholtza. Faktyczne poszukiwania teoretycznych podstaw stosowanej metody malarskiej, bazującej na zwięzłości i świetlistości form, osiągniętej dzięki kontrastowemu operowaniu barwą, rozpoczął on dopiero pod wpływem spotkania i rozmów z Paul'em Signacem. Artyści poznali się bowiem u Niezależnych w czasie wystawienia *Kapieli...*, czyli latem 1884 roku. Spotkanie to zaowocowało przede wszystkim wymianą artystycznych doświadczeń i pierwszą konsolidacją metody, którą dziś nazywamy neoimpresjonistyczną:

Po wzajemnym wyjaśnieniu swych poszukiwań Seurat przyjął wkrótce uproszczoną paletę impresjonistów, a Signac skorzystał z cennego dorobku Seurata: systematycznie zrównoważonego rozdzielania elementów barwnych⁹.

Co jednak najważniejsze, dzięki temu spotkaniu młody Signac i inni artyści skupieni wokół Seurata skoncentrowali się na studiowaniu publikacji naukowych z zakresu teorii barw i światła. W tamtym czasie Seurat niewątpliwie czytał *Dzienniki* Eugène'a Delacroix, spisane wykłady Charles'a Henry'ego, *Grammaire des arts du dessin* Charles'a Blanca oraz prace Michela-Eugène'a Chevreula poświęcone kontrastowości barw i stylistyce impresjonizmu. Artysta często podkreślał, że on sam zapoznał się ze słynną teorią barw Chevreula za po-

⁹ P. Signac, wyd. cyt., s. 61.

średnictwem prac Blanca, które miały znaczący wpływ na wielu innych artystów, w tym także Signaca, Vincenta van Gogha czy Paula Gauguina.

Studia z zakresu teorii barw, którym poświęcał się Seurat, miały na celu przede wszystkim wyjaśnienie natury światła, które pozwoliłoby na ściśle i kategoryczne opracowanie metody neoimpresjonistycznej, stosowanej przez niego od lat w praktyce malarskiej. Szczególnie ważna była dla Seurata myślowa współpraca z Henrym. Ten francuski uczony opublikował na przełomie 1885 i 1886 roku pierwszy traktat o naukowej estetyce malarstwa¹⁰. Praca ta poświęcona była zagadnieniom z zakresu prawa harmonii kontrastów, miary i rytmu, dla których ilustracją był „krążek barw” stworzony przez Chevreula¹¹, a w artystyczny sposób zinterpretowany właśnie przez Seurata. Rozważania Henry’ego były teoretycznym dopełnieniem twórczości artysty, który dążył do metodycznie ścisłego rozplanowania barw, tak aby nadrzędny cel, jakim była doskonała harmonia fizykalnych właściwości światła z fizjonomicznym funkcjonowaniem ludzkiego oka, mógł zostać osiągnięty. Kilka lat później Signac tak scharakteryzuje rozumienie sztuki w ujęciu swojego mistrza:

Sztuka jest [według Seurata] Harmonią, Harmonia jest analogią Przeciwieństw, analogią Podobieństw, tonu, odcienia, linii; ton tzn. światło i cień; odcień to znaczy czerwień i dopełniająca ją zieleń, oranż i dopełniający go błękit, żółcień i dopełniający ją fiolet... Środkiem wyrazu jest mieszanie optyczne tonów, odcieni i ich wzajemnych oddziaływań (cienie) według ściśle ustalonych praw. [...] Neoimpresjonista, idąc za radą Delacroix, nie zacznie malować obrazu, nie ustalwszy uprzednio jego kompozycji¹².

W tym miejscu ujawnia się jednak dysonans, który mógł stanowić jedną z głównych przyczyn wyczerpania stylistyki neoimpresjonizmu. Poszukiwania naukowego wyjaśnienia i uzasadnienia metody neoimpresjonistów były bowiem w dużej części niezależne od ich praktyki malarskiej. Fakt ten ujawnia się szczególnie w przypadku twórczości Seurata, którego najważniejsze dzieła powstały na długo przed teoretycznym opracowaniem naukowych podstaw neoimpresjonizmu przez Signaca w 1899 roku, w manifestie *Od Eugeniusza Delacroix do neoimpresjonizmu*. Próby określenia naukowych podstaw stosowanej przez neoimpresjonistów metody miały oczywiście swoje uzasadnienie w przyświecającej im idei artystycznego oddania na płótnie sposobu widzenia ludzkiego oka. Podczas gdy impresjonizm kładł nacisk na wyeksponowanie indywidualnych reakcji ludzkiego oka na zjawiska barwne i świetlne, neoimpresjoniści

¹⁰ Oryginalny tytuł pracy Henry’ego to *Introduction à une esthétique scientifique*, Paris 1885.

¹¹ G. Roque, *Chevreul’s Colour Theory and its Consequences for Artists*, Great Britain 2011, s. 2–9.

¹² P. Signac, wyd. cyt., s. 64–66.

chcieli pójść o krok dalej i „realistycznie” przestawić świat taki, jakim widzi go ludzkie oko. Ten unaukowany „realizm” stał się jednak ślepą uliczką, bowiem rygorystyczna metodologia nie pozwoliła na jakikolwiek rozwój stylistyki. Obsesyjne wręcz przywiązanie do czystości barw i klasycznego ujęcia form w celu osiągnięcia zrównoważonej harmonii w dziele zakrawało na projekt stworzenia sztuki absolutnej, który nawet jeśli został przez neoimpresjonistów zrealizowany, to uniemożliwiał jakąkolwiek twórczą ewolucję. Potencjał artystyczny i estetyczny ruchu został tym samym wyczerpany w krótkim czasie. Zanim jednak nastąpił radykalny schyłek neoimpresjonizmu, którego nie doczekał zmarły w 1891 roku Seurat, przyszedł czas na szczytowy moment rozwoju twórczości głównego teoretyka neoimpresjonizmu, Paula Signaca.

„Maksimum świetlistości, barwności i harmonii” w manifestie Paula Signaca

Poszukiwania scjentystycznego uzasadnienia metody neoimpresjonistycznej Seurata zwerbalizował w 1899 roku jego uczeń Signac we wspomnianym już teoretycznym manifestie *Od Eugeniusza Delacroix do neoimpresjonizmu*. Słynna praca Signaca, która ukazała się najpierw w 1898 roku jako cykl artykułów w piśmie „La Revue Blanche”, była niewątpliwie jednym z najważniejszych zapisów postulatów artystycznych i estetycznych drugiej połowy XIX wieku. Traktat ten stanowił systematyczny zbiór zasad tego, co w praktyce kultywował już Seurat, a Signac opatrzył ogólnym postulatem: „maksimum świetlistości, barwności i harmonii”. Postulat ten realizowany był dzięki czterem podstawowym zasadom metodologicznym, czyli przez:

- 1) mieszanie optyczne wyłącznie czystych pigmentów (wszystkich odcieni i tonów barw pryzmatycznych);
- 2) wyodrębnienie poszczególnych elementów (barwa lokalna, barwa oświetlenia, ich wzajemne oddziaływanie itp.);
- 3) zrównoważenie tych elementów i ich proporcje (zgodnie z prawami kontrastu, stopniowania i naświetlenia);
- 4) wybór wielkości dotknięcia proporcjonalnego do rozmiaru obrazu¹³.

Stosowanie tych zasad w praktyce malarskiej skutkowało nie tylko osiągnięciem ogólnego wrażenia świetlistości, barwności i harmonii w dziełach, ale oznaczało przede wszystkim prymat metody dzielenia (dywizjonizm) nad metodą punktowania (puentylizm). Zależność między tymi dwoma metodami formalnymi zo-

¹³ Tamże, s. 54.

stanie wykazana w kolejnych akapitach jako konieczna konsekwencja analizy neoimpresjonistycznych poszukiwań światła, czystej barwy i harmonii.

Postulat osiągnięcia maksimum świetlistości był jednym z fundamentów metody neoimpresjonistycznej. Dlatego w przypadku twórczości malarzy takich, jak Seurat, Signac czy Camille i Lucien Pissarro, możemy mówić o zastosowaniu estetyki światła, wyrastającej z potrzeby oddania świetlistości natury za pomocą artystycznych środków wyrazu.

Pierwszy krok w poszukiwaniu maksimum światła zrobił Seurat, którego metoda malarska stała się podstawą do sformułowania ogólnych zasad tworzenia przez Signaca. Metoda ta bazowała na zjawisku achromatyzowania koloru lokalnego, czyli tego, który pojawia się na powierzchni przedmiotów obserwowanych przy czysto białym świetle lub podczas ich obserwacji z bardzo dużego zbliżenia. Achromatyzowanie oznaczało rozbarwienie koloru lokalnego uzupełniającymi plamkami barw czystych, kładąc na płótnie coraz drobniejsze plamki. Zabieg ten miał kilka istotnych konsekwencji wrażeniowych. Po pierwsze, pozwalał na wzbogacenie intensywności światła barwnego, które odbijało się na powierzchni danego przedmiotu. Po drugie, ujawniał tę część światła, która przeniknęła przedmiot, zmieniała swoje barwne właściwości i z powrotem uległa absorpcji. Po trzecie, sprawiał, że przedmiot zdawał się odbijać kolory przejęte od przedmiotów go otaczających na skutek ich naturalnego promieniowania.

Warunkiem koniecznym achromatyzowania było zachowanie czystości barw podstawowych i mieszania jedynie tych odcieni, które znajdują się w bezpośrednim sąsiedztwie w kręgu pryzmatycznym. Stąd powstała podstawowa metoda malarska, czyli dywizjonizm (fr. *division* – ‘podział’), który w podstawowym sensie oznaczał dzielenie koloru na płaszczyźnie obrazu. Dzielenie to oznaczało rozszczepienie plamy barwnej na elementy wyrażające kolejno: barwę lokalną, barwę oświetlenia, barwę refleksów oraz kolor dopełniającej otoczki. Signac, który przypisywał sobie formalne opracowanie metody dywizjonistycznej, pisał o niej:

Dzielić – to znaczy poszukiwać mocy i harmonii koloru, przedstawiając barwność przy pomocy jego czystych składników i stosując mieszanie optyczne tych czystych elementów, wyodrębnionych i dozowanych według podstawowych praw kontrastu i stopniowania¹⁴.

Drugoplanowym uzupełnieniem metody dywizjonistycznej był puentylizm (fr. *pointiller* – ‘punktować’, ‘kropkować’), który, jak podkreślali neoimpresjoniści, nie był celem samym w sobie, ale wynikającym z koniecznością z natury dywizjonizmu postulatem w zakresie techniki malarskiej. Puentylizm, czyli punk-

¹⁴ P. Signac, wyd. cyt., s. 63.

townie, oznaczał budowanie wszystkich plam barwnych w dziele za pomocą drobnych plamek kolorów czystych, kładzionych odrębnie na płótnie. Plamki te mogły przybierać różne kształty: kropek, kresek, drobnych płatków, lecz kluczowym wymogiem było zachowanie w ramach danego dzieła tylko jednego rodzaju faktury i wielkości dotknięć pędzla, dobranych do formatu płótna. Signac podkreślał, że nie należy tej czysto technicznej metodzie przypisywać wymiaru estetycznego:

Punkt jest jedynie środkiem. [...] Punkt jest jedynie uderzeniem pędzla, sposobem i jak wszystkie sposoby nie ma znaczenia. [...] Rola punktowania jest dużo skromniejsza: daje ono po prostu bardziej wibrującą powierzchnię obrazu, ale nie zapewnia ani świetlistości, ani natężenia kolorytu, ani harmonii. [...] jakże nudna jest praca pointylisty...¹⁵

Mistrzowskie wykorzystanie techniki puentylizmu, która podlega dywizjonistycznym zasadom, ujawnia się w obrazie Signaca pt. *Port w Saint-Tropez* z 1899 roku. Słynny obraz powstał w czasie, kiedy Signac opracował już teoretyczne podstawy metody neoimpresjonistycznej i stosował je rygorystycznie we wszystkich swoich dziełach. Dlatego, po pierwsze, *Port w Saint-Tropez* powstał w pracowni malarza, a nie, jak mieli to w zwyczaju impresjoniści, w okolicznościach natury. Obraz był ściśle przemyślaną kompozycją, poprzedzoną licznymi rysunkami i szkicami. Po drugie, Signac zastosował scjentystycznie opracowaną technikę puentylizmu, której podstawą była plamka prostokątna. Co jednak najważniejsze, w obrazie doskonale widać ściśle zastosowanie faktury dywizjonistycznej. Wszystkie składniki barwne pozostają wyodrębnione zgodnie z postulatem zachowania czystości palety i dopiero optycznie zmieszane zapewniają wrażenie niezwyklej świetlistości i intensywności kolorów. Ważnym momentem jest także kontrastowość użytych przez Signaca barw, która dodatkowo podkreśla wrażenie świetlistości. Na obrazie nie widzimy bowiem tarczy słońca, ale obecność jego refleksów odbijanych od powierzchni wody, płótna żagli czy fasady budynków jest niekwestionowana i w zdecydowany sposób dominuje nad całością harmonijnie skonstruowanej kompozycji. W przypadku tego obrazu, podobnie jak we wspomnianym dziele Seurata *Port-en-Bessin*, światło staje się formą nadrzędną, porządkującą poszczególne formy przedstawione i ostatecznie harmonizującą ogólny efekt wizualny.

Signac niezmiennie podkreślał, że puentylizm jako technika malarska pozostawał jedynie formalnym narzędziem, uzupełniającym estetykę dywizjonizmu. Estetyka ta, opracowana formalnie i w mistrzowski sposób stosowana przez neoimpresjonistów, do dziś uznawana jest za najbardziej znaczący wkład tej formacji do świata sztuki. Georges Roque podkreśla, że żaden innych ruch arty-

¹⁵ Tamże, s. 63–65.

styczny nie wykorzystał teorii barw i nauki o świetle w takim stopniu, jak neoimpresjoniści¹⁶. Warto jednak zauważyć, że w literaturze poświęconej twórczości Seurata, a w szerszej perspektywie malarstwu neoimpresjonistycznemu, dominują dwie perspektywy, które według Roque'a często nie pozwalają na właściwe zrozumienie metody impresjonistycznej¹⁷. Otóż z jednej strony dominuje przekonanie, że malarz ten był jednym z najbardziej naukowo ukierunkowanych malarzy XIX wieku¹⁸, z drugiej zaś twierdzi się przeciwnie, że niewłaściwie interpretował on naukę o kolorach, co przełożyło się na kształt metody neoimpresjonistycznej opracowanej później przez Signaca. Dlatego wydaje się, że spór o naukowe fundamenty metody neoimpresjonistycznej ma swoje źródło właśnie w nauce o kolorach, która leżała u jej podstaw. Dla przykładu Alan Lee twierdzi, że „Seurat niewłaściwie interpretował naukę stanowiącą podstawę jego metody. Metoda achromatyzowania była na tyle daleka od rzetelnego uzasadnienia naukowego, że można ją określić mianem pseudo-naukowej”¹⁹, zarzucając malarzowi powierzchowny stosunek do teorii Chevreula i fragmentaryczne wykorzystanie nauki o kolorach w stosowanej metodzie. Niemniej jednak Lee uważa, że przełożenie teorii naukowych na język sztuki jest możliwe i mógłby tego dokonać artysta, który do kwestii naukowych podchodziłby z większą uwagą niż Seurat. Z kolei badacze tacy jak Roque czy Robyn S. Roslak nie mają wątpliwości, że scjentystyczne podstawy metody neoimpresjonistycznej zostały rzetelnie opracowane i z powodzeniem osadzone w nauce o kolorach oraz teorii światła. Wydaje się, że te dwie przeciwstawne perspektywy podnoszone są najczęściej ze względu na stosunkowo szybkie wyczerpanie metody neoimpresjonistów, która pomimo dalszej ewolucji w twórczości malarzy takich, jak Gauguin, van Gogh czy Cézanne, jako taka nie przetrwała próby czasu. Praktykowana w ostatnich dziesięcioleciach XIX wieku i teoretycznie opracowana przez Signaca, stała się z czasem artystycznym dogmatem bez twórczej przyszłości.

Bez względu jednak na przyczyny jej wyczerpania, metoda neoimpresjonistyczna była logicznym rozwinięciem stylistyki impresjonizmu i jako taka musiała pojawić się w historii artystycznej twórczości człowieka. Impresjoniści bowiem, jak twierdził Signac, przedstawiali układy, związki i harmonie istniejące w naturze w sposób, w jaki wyglądają one rzeczywiście, ale zupełnie nie przywiązywali wagi do ich wzajemnych powiązań i zależności. Ten formalny zarzut stawiany malarstwu impresjonistycznemu miał bezpośredni wpływ na

¹⁶ G. Roque, *Chevreul's Colour Theory...*, wyd. cyt., s. 18.

¹⁷ Tenże, *Seurat and Color Theory*, [w:] *Seurat Re-Viewed*, ed. P. Smith, Pennsylvania 2010, s. 43.

¹⁸ R. S. Roslak, *The Politics of Aesthetic Harmony: Neo-Impressionism, Science, and Anarchism*, „The Art Bulletin” 1991, Vol. 73, No. 3, s. 383–384.

¹⁹ A. Lee, *Seurat and Science*, „Art History” 1987, Vol. 10, No. 2, s. 203.

jego wymiar estetyczny. W tym miejscu bowiem pojawia się ideał osiągnięcia harmonii estetycznej w dziele sztuki. Signac argumentował, że malarstwo neoimpresjonistyczne było bardziej harmonijne od sztuki impresjonistów, ponieważ wartość harmonii w dziele pozostawała nadrzędna wobec innych wartości estetycznych i jako taka scalała w spójną całość wielopoziomowo skonstruowane dzieło. Estetyczna wartość harmonii po pierwsze bazowała na zachowaniu barwnych kontrastów, dzięki czemu szczegóły kompozycji pozostawały równomierne i harmonijnie wyeksponowane, po drugie opierała się na radykalnym zachowaniu klasycznego rozumienia form przedstawionych w dziele i po trzecie wynikała z uprzednio przemyślanej przez artystę kompozycji (na którą składały się dwa pierwsze wymienione czynniki: kontrastowość barw oraz surowość formy).

Neoimpresjoniści podkreślali, że tylko tak skomponowane dzieło mogło pretendować do uzyskania harmonii duchowej, wyróżniającej ich twórczość na tle całego nurtu postimpresjonistycznego. Drobiazgowo skonstruowana harmonia obrazowa miała być podstawą odczucia harmonii duchowej u widza. Pobrmiewają tutaj pierwsze echa malarstwa symbolicznego i ekspresjonistycznego, w pełni rozwiniętego w sztuce europejskiej w pierwszych dekadach XX wieku. Formalnym środkiem wyrazu stosowanym przez neoimpresjonistów nie był jednak symbol czy spotęgowanie koloru. Neoimpresjoniści opracowali własną unikalną metodę, której bazą był wspomniany już puentylizm, a która ostatecznie zyskała miano dywizjonizmu.

Dodatkowym wyrazem potrzeby osiągnięcia harmonii duchowej był sposób, w jaki neoimpresjoniści prezentowali swoje dzieła publiczności. Artyści skupieni wokół Seurata odeszli bowiem od tradycyjnego sposobu wystawiania dzieł oprawionych w klasyczne, ciężkie ramy. Signac pisał o tej zmianie:

Neoimpresjoniści odrzucili złote ramy, których krzykliwa połyskliwość modyfikuje lub rujnuje harmonię obrazu. Używają oni zazwyczaj ram białych, które stanowią doskonałe przejście pomiędzy obrazem i tłem oraz uwypuklają wysycenia barwami, nie burząc ich harmonii. [...] Obraz oprawny w takie białe ramki [...] jest od razu i bez oceny z tego prostego powodu wykluczany z Salonów oficjalnych czy też pseudooficjalnych²⁰.

Signac zwraca uwagę, że poszukiwanie duchowej harmonii w dziełach neoimpresjonistów miało także istotny wpływ na alternatywny charakter kształtu ekspozycji Salonu Odrzuconych. Do czasów ostatniej, ósmej wystawy w 1886 roku prezentowane obrazy wieszano w złotych ramach. Jedne obok drugich, pokrywały one całą powierzchnię ścian. Dopiero neoimpresjoniści odrzucili charakterystyczne dla prezentacji tradycyjnych dzieł malarskich ramy, dokonując symbolicznego wyzwolenia obrazu z krępujących, akademickich zwyczajów ekspozycji.

²⁰ Cyt. za: N. Tuffelli, wyd. cyt., s. 53.

zycji dzieł sztuki. Białe, neutralne ramy, o których pisze Signac, były zaprzeczeniem dotychczasowego modelu sztuki, w którym status dzieła wyznaczony był przez fizyczne oprawienie w ozdobne ramy, a następnie umieszczenie tak przygotowanego obrazu w przestrzeni muzealnej czy wystawowej. Niewątpliwą zasługą neoimpresjonistów było uczynienie pierwszego kroku w kierunku zakwestionowania tego tradycyjnego modelu eksponowania dzieł sztuki. W perspektywie czasu innowacja ta przyczyniła się do całkowitego zatarcia granicy między sztuką a rzeczywistością przedmiotów zwykłych. Przekroczenie owej granicy nastąpiło już w drugiej dekadzie XX wieku, kiedy kubiści zaczęli stosować metodę kolażu, wklejając do swoich obrazów fragmenty przedmiotów materialnych, a artyści tacy jak Marcel Duchamp wystąpili z pierwszymi *ready mades*.

Podsumowanie

W krótkim eseju zatytułowanym *Światło* francuski kubista Robert Delaunay pisał, że impresjonizm był właściwym momentem narodzin światła w malarstwie²¹. Koniec *peinture noir*, który niewątpliwie zawdzięczamy działalności takich malarzy, jak Claude Monet, Auguste Renior czy Alfred Sisley, nie oznaczał jednak rezygnacji z wiernego naśladowania rzeczywistości. Impresjoniści bowiem, podobnie jak neoimpresjoniści, byli w gruncie rzeczy malarzami realistycznymi, dla których najważniejszym wyzwaniem było oddanie odbicia światła w wodzie, pozostającego ciągle w ruchu i nadającego jej nowy wymiar. Odbicie światła na powierzchni wody stało się dla nich także inspiracją do uczynienia go głównym tematem sztuki malarskiej, obrazowanym za pomocą kontrastowych, harmonijnie skomponowanych czystych barw.

W ten sposób najpierw impresjoniści, a potem malarze skupieni wokół Seurata i Signaca rozjaśnili paletę kolorów stosowanych w sztuce i wydaje się, że w sposób nieuświadomiony, niezależny od naukowych teorii, opracowali oryginalną metodę w zakresie sztuki światła. Pierwotna potrzeba oddania naturalnego światła została jednak ostatecznie oparta na naukowych fundamentach. Neoimpresjoniści podjęli bowiem próbę osiągnięcia poszukiwanej przez artystów syntezy nauki i sztuki, a światło uczynili bezpośrednim przedmiotem doznania estetycznego, wpisując się na trwałe do kanonu sztuki światła. Dlatego można stwierdzić, że nawet jeśli neoimpresjonizm oznaczał ostatecznie „jedynie” ulotny moment przejścia od plenerowego malarstwa impresjonistycznego XIX wieku do przerysowanych barw fowizmu i radykalnej geometrii kubizmu w XX

²¹ R. Delaunay, *Światło*, [w:] *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, wyd. cyt., s. 134–135.

stuleciu, to niewątpliwie przyniósł ze sobą nowe rozumienie niezależności formy i koloru w malarstwie, dokonując jednocześnie apoteozy światła w sztuce, od którego wszystko się zaczyna i na którym wszystko się kończy.

APOLOGISTS OF LIGHT OR NEO-IMPRESSIONIST METHOD IN ART

ABSTRACT

The art of neo-impressionists was primarily an aesthetic postulate of apotheosis of light in European painting. In retrospect, it seems however, that obsessive attachment to the scientific approach to expose the nature of light in painting has not found recognition among successive generations of artists. Neo-impressionism was known as one of the artistic trends of post-impressionist works and dominated the last decades of the nineteenth century. Nevertheless after the untimely death of Georges Seurat in 1891, his successors and followers led to the ossification of the creative method to the dogma, which greatly weakened the significance of the artistic movement. Normative aesthetics of neo-impressionists – apologists of light in art – had passed with the peak of the development of the whole trend.

An article provides an analysis of the scientific approach to the nature of light in neo-impressionist art, which based on the famous postulate of “maximum brightness, colour and harmony”. This analysis refers to the work of the two main representatives of neo-impressionist art: Georges Seurat and Paul Signac and its purpose is: (1) to justify that neo-impressionist apotheosis of light was not only the result of scientifically established formal principles of artistic creation, but also resulted from the philosophical beliefs of artists that light is a major factor in both the creative act, as well as the aesthetic experience of the recipient, (2) to inquire into the main reasons of the imminent exhaustion of neo-impressionist art which made the light a fundamental object of aesthetic experience, entering into the historical canon of the art of light.

KEYWORDS

neo-impressionism, Georges Seurat, Paul Signac, art of light, divisionism, pointillism

BIBLIOGRAFIA

1. *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, wybór i oprac. E. Grabska, H. Morawska, Warszawa 1969.
2. Birren F., *Color Perception in Art: Beyond the Eye into the Brain*, “Leonardo” 1976, Vol. 9, No. 2, s. 105–110.
3. Catton R. D., *The Place of Seurat*, “The Art Institute of Chicago Quarterly” 1958, Vol. 52, No. 1, s. 2–5.
4. Dulewicz A., *Słownik sztuki francuskiej*, Warszawa 1986.
5. Gombrich E. H., *O sztuce*, tłum. M. Dolińska, I. Kossowska, D. Stefańska-Szewczuk, A. Kuczyńska, Poznań 2009.
6. Lee A., *Seurat and Science*, “Art History” 1987, Vol. 10, No. 2, s. 203–226.
7. Rewald J., *Historia impresjonizmu*, tłum. J. Guze, Warszawa 1985.

-
8. Roque G., *Chevreul's Colour Theory and its Consequences for Artists*, Great Britain 2011.
 9. Roque G., *Seurat and Color Theory*, [w:] *Seurat Re-Viewed*, ed. P. Smith, Pennsylvania 2010, s. 43–64.
 10. Roslak R. S., *The Politics of Aesthetic Harmony: Neo-Impressionism, Science, and Anarchism*, "The Art Bulletin" 1991, Vol. 73, No. 3, s. 381–390.
 11. Salvi F., *Impresjoniści: początki nowoczesnego malarstwa*, tłum. M. Mach, Łódź 1995.
 12. Tuffelli N., *Sztuka XIX wieku*, tłum. W. Gilewski, Warszawa 2007.
 13. Venturi L., *The Aesthetic Idea of Impressionism*, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism" 1941, Vol. 1, No. 1, s. 34–45.

WOJCIECH RUBIŚ^{*}
(UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI)

BIG BANG I FILOZOFIA EMANACYJNA

STRESZCZENIE

W artykule analizuję związki między tradycyjną filozofią emanacyjną a współczesnymi teoriami stworzenia świata, szczególnie teorią Wielkiego Wybuchu. Podejmuję wstępną refleksję nad warunkami odnowienia emanatyzmu dzisiaj.

SŁOWA KLUCZOWE

emanacja, Michał Heller, Wielki Wybuch

* Instytut Filozofii
Uniwersytet Jagielloński
e-mail: w.rubis@gmail.com

Wygnawszy zaś człowieka, Bóg postawił przed Ogiem Eden cherubinów
i połyskujące ostrze miecza, aby strzec drogi do Drzewa Życia.

Ks. Rodzaju (3,24)

I

Historia metafizyki światła splata się z filozoficznymi teoriami stworzenia świata, spośród których wiele posługuje się koncepcjami emanacjonizmu, by wytłumaczyć sposób powstania oraz istnienia wszechświata. Emanacjonizm nie jest zwykłym mitem o stworzeniu; akt wyrzucenia z siebie wszechświata występuje w wielu starożytnych opowieściach (na przykład mitologiach egipskich i fenic-

kich), w dzisiejszych wizjach literackich oraz obrazach kinowych¹, znaleźć możemy również pewne podobieństwa do współczesnych obserwacji i hipotez naukowych. Ta ostatnia kwestia jest problematyką prezentowanego artykułu. Stawia się tu pytanie o to, jakie zachodzą (przynajmniej wstępnie) podobieństwa między teorią Wielkiego Wybuchu (*Big Bang*) a filozofią emanacyjną i czy można je uczynić punktami wyjścia do pogłębionych badań nad związkami współczesnej nauki i klasycznej filozofii.

Warto na początku artykułu zaznaczyć, że ma on charakter wstępnych hipotez filozoficznych, w których w sposób swobodny przywołuję obserwacje naukowe. Poza kontekstem ontologicznym nie wkracza on w ścisłą dziedzinę filozofii nauki, a przywołane cytaty służą przede wszystkim wskazaniu źródeł inspiracji. W związku z tym warto dodać, że omawiane hipotezy filozoficzne wymagają głębszego rozpoznania od strony nauk empirycznych, aby można było mówić o faktycznym, możliwym do przeprowadzenia odnowieniu tradycji emanacyjnych w filozofii współczesnej. Podkreślam ten fakt, gdyż zobowiązuje mnie opinia Michała Hellera, który twierdzi, iż „budowanie systemu filozoficznego poza zdobyczami nauki, lub obok nich, byłoby dziś anachronizmem”². Nie można tym słowom odmówić słuszności, skupmy się więc wstępnie na emanacjonizmie. Zresztą podejście takie lepiej komponuje się z ogólną tematyką tomu, który poświęcony jest filozofii światła i symbolice światła.

Nie jest prawdziwe stwierdzenie, że współczesna nauka nie interesuje się już zagadnieniami filozoficznymi. Bardzo wiele pytań, które stawiają naukowcy, ma charakter na wskroś filozoficzny. Wiemy, że są co najmniej trzy pytania, które stanowią zagadkę: powstanie wszechświata, narodziny życia i rozbłysk świadomości. Są to oczywiście zagadnienia filozoficzne, nie ma jednak żadnej pewności, że to właśnie filozofia predestynowana jest do tego, by na te pytania udzielić odpowiedzi. Szczególnie, jeśli chodzi nam o odpowiedź, która zadowoli nie tylko fundacjonistycznych filozofów, ale również – a może przede wszystkim – naukowców.

Z tego właśnie powodu teorie emanacyjne – starożytne i średniowieczne – muszą być traktowane wyłącznie jako przejaw intuicji związanej z naturą świata. Brakuje podstaw, by doszukiwać się w nich dowodów na głębokie fizyczne lub matematyczne rozeznanie natury wszechświata. Oczywiście, matematyka nie powstała w czasach nowożytnych, dokonania na przykład Egipcjan w dziedzinie geometrii zadziwiają do dnia dzisiejszego, jednak w średniowieczu matematyka jako dziedzina nauki była dopiero „odzyskiwana” cywilizacyjnie. W jakim sensie możemy więc mówić o emanacji jako intuicyjnym odpowiedniku teorii Wielkiego Wybuchu i teorii współdziałających?

¹ Por. *The Fountain (Źródło)*, 2006, reż. i scen. D. Aronofsky, muz. C. Mansell.

² Por. M. Heller, *Sens życia i sens wszechświata*, Kraków 2013, s. 57.

II

Niezwykła wartość, jaka tkwi w istocie filozofii, przejawia się nieustępliwym poszukiwaniem prawdy. W pewnym sensie postawa taka jest u człowieka naturalna – jest przynajmniej w niektórych z nas jakaś siła, która sprawia, że w sposób swobodny stawiamy pytania i próbujemy na nie odpowiadać, głosząc nawet najbardziej zadziwiające hipotezy³. Taka potrzeba wiedzy towarzyszy ludzkości od samego początku jej dziejów i w zasadniczym rdzeniu historia ludzkości jest właśnie historią odkrywania świata. Na uprawianie nauki w znaczącym stopniu wpływała filozofia, która do XIII wieku dominowała w myśleniu uczonych pod postacią paradygmatu lub po prostu stylu platońskiego, później zastąpionego stylem arystotelesowskim⁴. Tworzono przy tym wiele fałszywych modeli wszechświata, wielokrotnie gubiono się w meandrach nauki rozdartej między filozofią a empirią, generującej pseudoracjonalne opisy świata⁵. Filozofia podnosiła raz po raz argument o domniemanej racjonalności człowieka, zapominając, że nie o racjonalność człowieka tu chodzi, lecz o racjonalność świata.

Inspiracją zarówno do badań nad pochodzeniem i początkiem wszechświata, jak i tworzenia teorii emanacji mogą być słowa Pisma Świętego. Współczesny amerykański fizyk jądrowy oraz kosmolog Georg Gamow⁶ pisał: „Można by zacytować zdanie z Biblii: «Na początku było światło», i to dużo światła! Ale oczywiście «światło» to składało się z wysokoenergetycznych promieni X i promieni gamma. Atomy zwyczajnej materii znajdowały się w zdecydowanej mniejszości, były one odrzucane tam i z powrotem przez potężne strumienie kwantów światła”⁷. Dla nas ważne w tym zdaniu jest nie tylko to, że można, słusznie, porównywać przekaz literacki z teoriami współczesnej nauki (w tym wypadku z teorią Wielkiego Wybuchu), ale również to, w jak swobodny sposób można zmieniać znaczenia pojęć, by takie zestawienie umożliwić. Rzecz jasna jedną z podstawowych zasad uprawiania nauki jest jednoznaczność pojęć, jednak w zasadzie tej nie chodzi o postulat niezmienności semantyki pojęć, lecz o jasną zasadę: musimy wiedzieć, o czym mówimy. Nie ma też sensu sztucznie upierać się przy fałszywej opinii, że pojęcia takie jak masa, prędkość czy grawitacja zachowują jednoznaczność i są ustalone w dzisiejszej nauce. Ewolucja pojęć zarówno w filozofii, jak i w nauce jest procesem naturalnym, poprawnym i metodologicznie uzasadnionym.

³ Por. tenże, *Metafizyka fizyki*, [w:] tegoż, *Filozofia i Wszechświat*, Kraków 2006, s. 235.

⁴ Por. tenże, *Nowa filozofia przyrody*, [w:] tegoż, *Filozofia i Wszechświat*, wyd. cyt., s. 17.

⁵ Por. tenże, *Racjonalność i matematyczność świata*, [w:] tegoż, *Filozofia i Wszechświat*, wyd. cyt., s. 44.

⁶ Georg Gamow (1904–1968), twórca tzw. współczynnika Gamowa, używanego do wyjaśniania szybkości rozpadów radioaktywnych, współtwórca teorii Wielkiego Wybuchu.

⁷ G. Gamow, *The Creation of the Universe*, New York 1952, s. 48.

Wróćmy jednak do słów Georga Gamowa. Przywołuje on zdania z Pisma Świętego, w których pojawia się światło. Wiemy już, że współczesne fizykalne rozumienie światła nie jest światłem opisywanym przez Pismo Święte. Zauważmy jednak, że zmiana zakresu i znaczenia pojęcia światła występowała wielokrotnie w dziejach naszej kultury. Ograniczmy się wyłącznie do nauk Platona i jego kontynuatorów (choć linia ta nie pokaże nam, jak szybko w historii nauki pojawiło się fizykalne rozumienie tego pojęcia). Platon używał metafory światła w opisach o pochodzeniu mitycznym (gdy mówił o rydwanie Heliosa⁸) oraz w opisach filozoficznych (gdy tłumaczył strukturę jaskini lub gdy opowiadał o gwiazdach, do których powracają dusze ludzkie⁹). Koncentrował się przy tym na metaforycznym znaczeniu światła, ale nie zawsze. Gdy zwrócimy uwagę na fakt, że Platon nie uczył o świecie zmysłowym (uważając go, jak wiemy, za zafałszowanie rzeczywistości), ale o świecie intelektualnym, świecie idei, to musimy uświadomić sobie, że nie każde światło inne od fizykalnego będzie miało charakter metafory. Sądzę, że z dużym prawdopodobieństwem możemy przyjąć, iż metafora światła występuje w opisach mitologicznych (por. opowieść o zaprzęgu Heliosa), natomiast w pismach filozoficznych, do których, co ważne, może zaliczać się również opowieść o jaskini, symbol światła odnosi do realnie istniejącego światła, którego natura nie jest zmysłowa. Wszak w świecie idei istnieje idea światła i jest to światło prawdziwe.

III

Zdanie, które może zainspirować w rozważaniach nad znaczeniem emanacjonizmu, pochodzi z książki Stephena Hawkinga i Rogera Penrose'a. Na ostatnich stronach swojego dzieła *The Large Scale Structure of Space-Time* piszą oni: „Wyniki, jakie otrzymaliśmy w tej książce, świadczą o tym, że wszechświat rozpoczął się skończoną liczbę lat temu. Jednakże sam punkt stworzenia, czyli osobliwość, leży poza możliwościami obecnych praw fizyki”¹⁰. Pytanie o absolutny początek wszechświata powinno być istotne dla teorii emanacji. Powinno takie być ze względu na badanie ontologii świata. Często jest jednak tak, że w pracach źródłowych dotyczących emanacji (na przykład w *Enneadach* Plotyna i *Imionach boskich* Pseudo-Dionizego Areopagity) badane są hipotezy odnoszące się wyłącznie do możliwej struktury świata, który został wyemanowany.

⁸ Por. Platon, *Państwo*, ks. VI, 508b oraz Alkinous, *Wykład nauk Platona (Didaskalikos)*, tłum. K. Pawłowski, Kraków 2008, s. 183.

⁹ Tak nauka Platona interpretowana jest w: tamże, s. 181.

¹⁰ Por. S. Hawking, G. F. R. Ellis, *The Large Scale Structure of Space-Time*, Cambridge 1973.

Mowa więc o sferach nieba, o teofaniach, emanacjach itd.¹¹ Brak jednak pytania o naturę źródła emanacji. Przypisać to można co najmniej dwóm przyczynom: po pierwsze, prozaicznej – opis „hierarchii niebieskiej” zaspokajał potrzeby poznawcze średniowiecznych czytelników i wydawało się uzasadnione, że Bóg pozostanie tajemnicą, po drugie i ważniejsze – powszechnie uważało się wtedy, że nauki eksperymentalne i obserwacje nie dają pewnej wiedzy, nie warto więc ich stosować, tymczasem filozofia opiera się na prawach rozumu i daje wiedzę pewną. Nie sposób temu przeczyć, jednak trzeba mieć na uwadze również efektywność badań...

Przez całą starożytność i średniowiecze ciała niebieskie, w przeciwieństwie do ziemskich elementów, cieszyły się przywilejem niezmienności, wolno im było wykonywać na firmamencie najdoskonalsze (jak sądzono) spośród wszystkich ruchów – ruchy kołowe. W czasach nowożytnych wiedziano już dobrze, że gwiazdy i inne ciała niebieskie są miejscami, w których zachodzą gwałtowne procesy fizyczne, ale ciągle jeszcze świat jako całość traktowano statycznie¹².

IV

Z teorią Wielkiego Wybuchu łączy się pojęcie osobliwości, które może być dla współczesnej filozofii bardzo inspirujące. Nauka otwarcie przyznaje się do tego, że nie wiemy jeszcze (być może nigdy się nie dowiemy, gdyż nadal badamy, wielce uzasadnione i potwierdzone wyliczeniami, ale jednak – hipotezy), co działo się w momencie Wielkiego Wybuchu i na krótką chwilę przed nim i po nim. Wiemy, że mamy do czynienia z zapadnięciem się wszechświata, powrotem do punktu „zero”, do początku. Następnie proces zaczyna się być może od nowa. Heller pisze:

Ewolucja zaczyna się od momentu, gdy kula (teoretycznie rzecz biorąc) ma zerową objętość, jest ściągnięta do punktu. Potem następuje gwałtowna ekspansja, kula się rozszerza, nadyma. Z czasem tempo ewolucji maleje, kula osiąga rozmiary maksymalne. Teraz sytuacja się odwraca, rozszerzanie zamienia się w kurczenie, kula z coraz większą prędkością zapada się z powrotem do punktu. Stany Wszechświata «ściągniętego do punktu» nazwano potem, odpowiednio, osobliwością początkową i końcową¹³.

¹¹ Por. A. H. Armstrong, *«Emanarion» in Plotinus*, „Oxford Journals” 1937, Vol. 46, No. 181, s. 64.

¹² M. Heller, *Granice kosmosu i kosmologii*, Warszawa 2005, s. 17.

¹³ Tamże, s. 51.

Czym dla filozofii emanacyjnej jest osobliwość? Pisma źródłowe nazywają ją czasem Jednem¹⁴. Tradycja tego pojęcia pochodzi jeszcze od Platona, który w *Liście VII*¹⁵ pisze, że poza ideą Dobra-Piękna-Prawdy istnieje w strukturze ontologicznej jeszcze coś, czego nie sposób opisać ludzkim językiem. Brakuje słów, by powiedzieć cokolwiek o *Hen*, i ciągle brakuje wiedzy, by powiedzieć, co dzieje się w osobliwości. Nie chodzi wyłącznie o to, co się „wewnątrz” dzieje, ale również o to, co jest substancją tego, co się wydarza. Nie wiemy także, co jest substancją *Hen*, nie jest nią wszak idea, która jest pierwszą jednością, wyłania się z *Hen* i jest przedmiotem myślnym:

Poczynić trzeba zastrzeżenie, że w ogóle pojawienie się *Hen* w hierarchii bytowej jest sprawą niezwykle kłopotliwą, bo chociaż istnieje realnie i należy do świata idei, to jednocześnie ponad ten świat wykracza. *Hen* znajduje się ponad ideami i nie jest już bytem, gdyż określane jest raczej jako „ponad-byt”. O *Hen* nie można powiedzieć nic poza tym, że istnieje. *Hen* nie jest przedmiotem poznania filozoficznego i nie może być ujęte w żadne kategorie filozoficzne¹⁶.

Podobnie w osobliwości przestają obowiązywać zwykłe prawa fizyki. Osobliwość jest wyzerowaniem historii wszechświata, „...z fizycznego punktu widzenia w osobliwości ginie informacja o stanach ją poprzedzających (w przypadku osobliwości początkowej) lub następujących po niej (w przypadku osobliwości końcowej)”¹⁷. Osobliwość nie przenosi więc żadnych informacji, gubi jej w swego rodzaju „absolutnej jedności”. „W osobliwości historia obserwatora lub cząstki urywa się, czyli przestaje się dziać, ale nie wiemy, co się tam «naprawdę wydarza»”¹⁸. Podobne intuicje dotyczą platońskiego *Hen* – nie jest ono triadą, nie jest ideą, nie można nawet powiedzieć, czy jest jednością i czy w ogóle istnieje w tradycyjnym rozumieniu ontologii nawet ściśle platońskiej. *Hen* nie jest częścią struktury świata, dowodzi tego metafora jaskini platońskiej, która wskazuje na wszystkie (?) istniejące i możliwe do poznania (filozoficznego) przedmioty: przedmioty matematyki (metaforycznie ogień) i idea Dobra (metaforycznie ogień). Poza tym w jaskini są tylko pozory.

¹⁴ Por. M. Manikowski, *Pierwsza zasada. Świat stworzony i drogi poznania. Pseudo-Dionizy – jego filozofia*, Kraków 2006, s. 112.

¹⁵ Por. Platon, *Listy*, tłum. M. Maykowska, Warszawa 1987, 341b–d; P. Tendera, *Od filozofii światła do sztuki światła*, Kraków 2014, s. 39–40.

¹⁶ Tamże, s. 44.

¹⁷ M. Heller, *Granice kosmosu...*, wyd. cyt, s. 112.

¹⁸ Tamże, s. 188.

V

W nauce pojawiają się próby nazwania „substancji Jedna”, dla przykładu podać można propozycję Gamowa, który „materię pierwszą” czy też „substancję pierwszą” nazwał *ylem*¹⁹. Z punktu widzenia filozofii emanacyjnej więcej o substancji tego, czym jest *Hen*, możemy dowiedzieć się z pism ucznia Platona, czyli od wspomnianego już wyżej Plotyna, oraz w wiekach późniejszych od Pseudo-Dionizego Areopagity.

Plotyn w przeciwieństwie do Platona podkreślał pochodność substancjalną świata materialnego od świata nadzmysłowego; takiego założenia wymaga teoria emanacyjna. Wedle Plotyna świat duchowy jest rodzajem subtelnej materii²⁰, podobnie dzieje się w przypadku natury światła, które w pismach Plotyna zyskuje naturę subtelnej materii. Dodatkowa uwaga, która jest dla nas cenna, mówi o tym, że Prajednia jest naturalnym początkiem i końcem wszystkiego, innymi słowy, wszystko, co zostało wyemanowane, musi powrócić do Prajedni i pragnie tego²¹.

Plotyn – rzecz jasna językiem filozoficznym – próbował pokazać, jak wielkim „przedsięwzięciem” jest stworzenie wszechświata. Pokazywał to również Proklos, którego dzieło *Elementy teologii* w całości poświęcone jest zasadzie wylaniania się bytów z Prajedni²². Warto jednak podkreślić, że choć pisma mistyczne i religijne dają obraz niezwyklej tajemnicy (właśnie: Tajemnicy Stworzenia), to zachwyt i poczucie piękna towarzyszy nam również w nauce. Weźmy pod uwagę dwa przykłady, którymi posługuje się Heller. Pierwszy: „Atomy węgla, które znajdują się w naszym ciele, powstały w reakcjach jądrowych zachodzących na Słońcu”²³. I drugi: „...aby powstała gwiazda o takich własnościach jak nasze Słońce, ewolucja kosmiczna musi trwać przez okres rzędu 10 mld lat. A ponieważ Wszechświat się rozszerza, w ciągu tego okresu rozedmie się do gigantycznych rozmiarów. Ażeby więc ewolucja biologiczna mogła zawiązać się przynajmniej na jednej planecie, Wszechświat musi być wielki i stary”²⁴. Tego rodzaju informacje, których dostarcza współczesna fizyka i kosmologia,

¹⁹ Tamże, s. 139.

²⁰ Por. A. H. Armstrong, wyd. cyt., s. 64.

²¹ Por. Ch. Térézis, K. Polychronopoulou, *The Sense of Beauty (κάλλος) in Proclus the Neoplatonist*, [za:] P. Quinn, *The Experience of Beauty in Plotinus and Aquinas: Some Similarities and Differences*, [w:] A. Alexandrakis, *Neoplatonism and Western Aesthetics*, New York 2002, s. 55–56; P. Tendera, wyd. cyt., s. 66.

²² Por. M. Dzielska, *Wstęp*, [w:] Proklos, *Elementy teologii*, tłum. R. Sawa, Warszawa 2002, s. 3–26.

²³ M. Heller, *Filozofia i Wszechświat*, wyd. cyt., s. 276.

²⁴ Tamże.

posiadają znamiona bliskie „Tajemnicy Stworzenia”, budzą podziw dla struktury i racjonalności wszechświata, a także – może przede wszystkim – pokazują jego niezwykle piękno: *pankalon* – jak powiedziałby Pseudo-Dionizy Areopagita.

Pozostaje nam jeszcze wspomniany Pseudo-Dionizy, który w *Imionach boskich* wyraźnie pisze: „nie istnieje żadna ścieżka dla tych, którzy pragną dotrzeć do Jej [osoby boskiej – W. R.] nieskończonej tajemnicy”²⁵. Dionizy pozostawia silne przekonanie, że ostatecznie nie dowiemy się nigdy, co jest poza czasem i przestrzenią, co to znaczy „nie być”²⁶, co to znaczy powrócić do Jedni. „Pseudo-Dionizy rozumie cały proces tworzenia rzeczywistości jako emanację, której początkiem jest Boskie Źródło Wielości. Proces ten posiada swoje odbicie w procesie odwrotnym, czyli powrocie wszelkich bytów do Jedności. Wszystko, co wyłoniło się z Jedności, powraca do niej w akcie *ekstasis* dzięki Opatrzności”²⁷.

VI

Możemy też pytać, ile jest procesów emanacji. Współczesna nauka skłania się do twierdzenia, że „emanacja” jest procesem stałym i cyklicznym. Za Friedmanem przywołać możemy stanowisko mówiące, iż

[...] początkową i końcową osobliwość możemy traktować jako dwa różne zdarzenia, mamy wtedy świat kwaziperiodyczny – ewolucja zaczyna się i kończy osobliwością. Ale możemy też obydwie osobliwości uznać za jedno i to samo wydarzenie, wówczas otrzymujemy periodyczność ewolucji w dosłownym znaczeniu – dzieje świata tworzą zamknięte kołisko, koniec jest jednocześnie początkiem, wszystko powtarza się nieskończenie wiele razy²⁸.

Mamy tu więc do czynienia z cyklem samoodnawiającym się; niezależnie od tego, czy osobliwość początkową utożsamimy z osobliwością końcową, w rzeczywistości proces ten będzie się odnawiał. Lemaître (w nieco bardziej „fizycznym” języku) pisze:

Rozwiązanie pośrednie opisuje ewolucję Wszechświata w następujący sposób: w minus nieskończoności świat jest w einsteinowskim stanie statycznym, z czasem rozpoczyna się ekspansja, «promień Wszechświata» rośnie coraz szybciej, aż wreszcie w plus nieskoń-

²⁵ Pseudo-Dionizy Areopagita, *Imiona boskie*, [w:] tegoż, *Pisma teologiczne*, tłum. M. Dzielska, Kraków 1997, s. 49.

²⁶ Por. pojęcie niebytu i bytu u Pseudo-Dionizego Areopagity: W. Stróżewski, *Spór o transcendentalność piękna*, „Zeszyty Naukowe KUL”, IV (1961), nr 3 (15), s. 20.

²⁷ P. Tendra, wyd. cyt., s. 81.

²⁸ M. Heller, *Granice kosmosu...*, wyd. cyt., s. 51.

czoności model przechodzi w pusty świat de Sittera. Ekspansja Wszechświata prowadzi do zmniejszania się gęstości materii, dając w granicy gęstość równą zeru; świat staje się pusty²⁹.

Czy koncepcja taka koresponduje z filozoficznymi rozważaniami? Tradycyjnie, biorąc pod uwagę tradycję emanacjonizmu chrześcijańskiego – nie. Warto przypomnieć choćby (być może jedynie pozorny, ale nie mówimy przecież o reinkarnacji) konflikt, jaki wyłania się z cyklicznego obrazu wszechświata z koncepcją zbawienia. U kresu czasu ma nastąpić Sąd Ostateczny, który zakończy dzieje świata. Pisał o nim wyraźnie św. Augustyn w swoim *Państwie Bożym*. Być może zagadka tkwi w słowach „kres czasu”, bo przecież w osobliwości czas się urywa...

Istnieje możliwość powtórzenia przestrzeni, ale nie istnieje nigdy możliwość powtórzenia czasu: „...wyruszając z «tutaj» i idąc cały czas bez zmiany kierunku, musimy «tutaj» powrócić. Ale wychodząc z «teraz», nigdy do «teraz» nie wrócimy: czas nie jest zamknięty»³⁰. Dla nas „kres czasów” wydarza się też codziennie, „dla istot samoświadomych kierunkowość czasu staje się doświadczeniem przemijania”³¹. „Kresem czasów” jest dla nas moment naszej własnej śmierci, ponieważ dla siebie samych istniejemy przede wszystkim/wyłącznie jako świadomość, wiemy też bez wątpienia tylko o jednym, naszym porządku istnienia: porządku chwilowym, momentalnym i ziemskim. Stąd, jak pisze Heller, „Biblijną metaforę o tym, że powstałiśmy «z prochu ziemi», rozumiemy dziś lepiej niż kiedykolwiek przedtem”³². Wszelkie inne „bycia” pozostają dla nas nadal przedmiotem nadziei.

Jak do takich okoliczności może odnieść się filozof? Przede wszystkim trzeba mieć świadomość tego, że z jednej fizycznej teorii (i tak nadal otwartej) można wyprowadzić różnorodne filozoficzne konsekwencje i struktury świata, ważne jest jednak, by nie czynić tego w sposób fundacjonistyczny³³, a więc by pomysły filozofii były „dyskutowalne” i „komunikowalne” w dziedzinie nauki, a także falsyfikowalne. Mówiąc o stworzeniu świata, nie musimy obawiać się słów takich, jak „Stwórca”, „Bóg”, „zamyśł Boga”, które możemy wyprowadzić na polu filozoficznym na podstawie założenia o matematyczności świata, a więc jego poznawalności: „Bóg [...] urzeczywistnia swoje zamiary przez racjonalne działanie, a nie przez magiczne zaklęcia”³⁴ – jak pisze Michał Heller.

²⁹ Tamże, s. 70.

³⁰ Tamże, s. 80.

³¹ Tenże, *Filozofia i Wszechświat*, wyd. cyt., s. 249.

³² Tamże, s. 252.

³³ Por. tenże, *Przeciw fundacjonizmowi*, [w:] tegoż, *Filozofia i Wszechświat*, wyd. cyt., s. 82–101.

³⁴ Tenże, *Filozofia i Wszechświat*, wyd. cyt., s. 158.

Nie możemy również przeczyć temu, że „Obraz świata, jaki kreśli współczesna kosmologia, jest na wskroś ewolucyjny”³⁵. Takie opinie filozofia współczesna musi wziąć pod uwagę, zanim rozpocznie próby przywrócenia emanacjonizmu dwudziestemu pierwszemu wiekowi. Zarówno wśród naukowców, jak i wśród filozofów powinna przeważać opinia, „że filozofia nie powinna być taką czy inną filozofią, lecz po prostu dobrą filozofią. Podobnie jak nie ma «chrześcijańskiego kolarstwa», nie ma również chrześcijańskiej filozofii”³⁶.

Zakończenie: o wartościach i sensie

Jak mawiał Leibniz: „Dum Deus calculat mundus fit” (Gdy Bóg liczy, świat się staje)³⁷. Takie matematyczne, ściśle naukowe podejście do wszechświata powinno stać się punktem wyjścia nowej filozofii nauki. Pośród pytań, które powinna przed sobą postawić taka odnowiona dziedzina filozofii, będzie z pewnością pytanie o działania Boga. Czy matematyczna struktura świata mówi nam coś o Stwórcy świata? Czy Bóg działa odgórnie na świat (co mogłaby tłumaczyć na przykład współczesna teoria chaosu), czy też niejako oddolnie (co mogłyby uzasadniać i tłumaczyć kwarki)?³⁸

Wiele pytań, które stoją przed współczesną filozofią nauki, dotyczy relacji między nauką a wartościami. Czy nauka i materialistyczne opisanie świata podważają obiektywność istnienia wartości? Czy w niewyobrażalnie wielkim wszechświecie życie ludzkie ma jeszcze jakiegokolwiek znaczenie? Czy prawdą jest, że „im bardziej jednak rozumiemy Wszechświat, tym mniej widzimy dla siebie nadziei”?³⁹ Czy personalistyczny Bóg chrześcijaństwa, dający wrażenie oparcia i rozumienia dzięki swojemu ludzkiemu obliczu, nie przemienia się na naszych oczach w obojętnego i niedostępnego poznawczo Boga-Matematyka, Boga-Fizyka? Kto zrozumie zamysł takiego Boga, skoro współczesną naukę rozumie ledwo niewielki promil ludzkości?

Główny autorytet wspominany w tym artykule, profesor Michał Heller, sam podnosi sprawę wartości wielokrotnie w swoich pismach. Twierdzi on, że „w teologicznej interpretacji doktryny o stworzeniu należy kłaść większy nacisk na to, że «stworzenie jest nadaniem sensu»”⁴⁰. Taki sens zachowałyby się w świadomości społecznej, umocniły przekonanie, że „żadna, nawet najbardziej ulotna chwila

³⁵ Tamże, s. 165.

³⁶ Por. tenże, *Sens życia...*, wyd. cyt., s. 56.

³⁷ Tenże, *Filozofia i Wszechświat*, wyd. cyt., s. 159.

³⁸ Tamże, s. 150–151.

³⁹ S. Weinberg, *Pierwsze trzy minuty*, tłum. A. Blum, Warszawa 1980, s. 178–179.

⁴⁰ Tenże, *Filozofia i Wszechświat*, wyd. cyt., s. 246.

nie przemija, lecz jest trwałą częścią Wielkiego Planu i Wielkiej Aktywności”⁴¹. Refleksyjne, filozoficzne, a przy tym zdystansowane spojrzenie na przemiany, jakie wnosi nauka do naszego światopoglądu, każe podkreślić aspekt ciągłości i stałości dążeń: od początku i niezmiennie chodzi o poznanie prawdy.

BIG BANG AND PHILOSOPHY OF EMANATION

ABSTRACT

In this article I analyze the philosophical relationship between traditional philosophy of emanation and the modern theories of creation of the world, particularly the theory of the Big Bang. I undertake a preliminary reflection on the terms of renewal emanationism today.

KEYWORDS

Emanation, Michał Heller, Big Bang

BIBLIOGRAFIA

1. Alkinous, *Wykład nauk Platona (Didaskalikos)*, tłum. K. Pawłowski, Kraków 2008.
2. Armstrong A. H., «Emanarion» in Plotinus, “Oxford Journals” 1937, Vol. 46, No. 181.
3. Gamow G., *The Creation of the Universe*, New York 1952.
4. Heller M., *Filozofia i Wszechświat*, Kraków 2006.
5. Heller M., *Sens życia i sens wszechświata*, Kraków 2013.
6. Hawking S., Ellis G. F. R., *The Large Scale Structure of Space-Time*, Cambridge 1973.
7. Manikowski M., *Pierwsza zasada. Świat stworzony i drogi poznania. Pseudo-Dionizy – jego filozofia*, Kraków 2006.
8. Platon, *Listy*, tłum. M. Maykowska, Warszawa 1987.
9. Platon, *Państwo*, tłum. W. Witwicki, Kęty 2006.
10. Proklos, *Elementy teologii*, tłum. R. Sawa, Warszawa 2002.
11. Pseudo-Dionizy Areopagita, *Imiona boskie*, [w:] tegoż, *Pisma teologiczne*, tłum. M. Dzielska, Kraków 1997.
12. Stróżewski W., *Spór o transcendentalność piękna*, Zeszyty Naukowe KUL, IV (1961), nr 3 (15).
13. Tendra P., *Od filozofii światła do sztuki światła*, Kraków 2014.
14. Térézi Ch., Polychronopoulou K., *The Sense of Beauty (κάλλος) in Proclus the Neoplatonist*, [za:] P. Quinn, *The Experince of Beauty in Plotinus and Aquinas: Some Similarities and Differences*, [w:] A. Alexandrakis, *Neoplatonism and Western Aesthetics*, New York 2002.
15. Weinberg S., *Pierwsze trzy minuty*, tłum. A. Blum, Warszawa 1980.

⁴¹ Tamże, s. 179.

JUSTYNA STASIOWSKA*
(UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI)

*POP ROZEBRANY PRZEZ SVOICH ZALOTNIKÓW –
PERFORMANCE DOUBLE VISION
JAKO SYNTEZA ŚWIATŁA I DŹWIĘKU*

STRESZCZENIE

W artykule skupiam się na problemie elektromagnetyzmu w kontekście sztuki światła, odwołując się do awangardowych działań sztuki wizualnej i dźwiękowej. Wykorzystując zaproponowaną przez Douglasa Kahna w książce *Sound Earth Signal: Energies and Earth Magnitude in the Arts* (2013) kategorię *lived electromagnetism*, analizuję performance *Double Vision*, który łączy światło i dźwięk. Projekt powstał w wyniku współpracy pomiędzy kompozytorem muzyki eksperymentalnej Uwe Schmidtem oraz audio-wizualnym artystą Robinem Foksem. Artyści, wykorzystując najnowszą technologię, zaproponowali doświadczenie audiowizualne, które ma na celu krytyczne podejście do immersyjności muzyki z gatunku pop.

SŁOWA KLUCZOWE

energia, media transmisyjne, elektromagnetyzm, muzyka popularna, teoria mediów

* Katedra Performatyki
Wydział Polonistyki
Uniwersytet Jagielloński
e-mail: jstasiowska@gmail.com

Panna młoda rozebrana przez swoich zalotników (Wielka szyba) to instalacja, w której pomiędzy dwiema taflami szkła znajduje się folia ołowiana, kurz oraz drut bezpiecznikowy. Marcel Duchamp podzielił trzymetrową szybę na prze-

strzeń panny młodej, w której znajdują się geometryczne kształty tworzące „pannę młodą” połączone z chmurą deszczową. Wyraźne monochromatyczne kształty w kolorach beżu łączą się z owalnością nimbusa, przechodząc w tonacje szarości, rozpościerając na tafli cienkie linie przypominające macki. Przeciwwagę dla delikatnej aerostruktury panny młodej stanowi złotoziemista maszyna zalotników o kształcie młynka do mielenia kawy, którą napędzają puste skorupy-ubrania zalotników. Tafla jest pokryta pajęczyną pęknięć, łączącą obie przestrzenie, powstałą podczas przenoszenia dzieła na wystawę. Douglas Kahn przedstawia dzieło Duchampa jako sztukę światła, w której padające światło odbija się od folii ołowianej oraz ulega wielokrotnemu załamaniu podczas przechodzenia przez szkło. *Wielka szyba*, w ujęciu badacza, tworzy efekt opóźnienia oraz refrakcji światła, sprawiając, że promienie zmieniają kierunek, przechodząc z jednego ośrodka do innego. Światło, czyli fala elektromagnetyczna, załamuje się i zmienia swoją prędkość. Duchamp w *Wielkim szkłe* wypełnił postawione sobie zadanie, czyli – zamiast pędzla – użył efektu opóźnienia, wykorzystując właściwości materiałowe szkła¹ i jak podkreśla Kahn, tworząc wizualne przedstawienie częstotliwości². Notatki powstałe podczas pracy nad tym dziełem (1915–1923) artysta wydał pod tytułem *Green Box*. Zmieniają one „optykę” jego twórczości, ukazując Duchampa jako artystę badacza skupionego na problemie elektromagnetyzmu. *Wielkie szkło* można zatem określić jako performance dokonujący się na oczach widza przebywającego w galerii i obserwującego *de facto* światło załamujące się w szkłe. Fala elektromagnetyczna w kontakcie z taflą szkła i folią ołowianą, które stanowią część instalacji oprócz przestrzeni galerii, ulega transformacji i unaocznieniu.

Sztuka światła, jaką zajmował się Duchamp, skupiała się na ruchu, częstotliwości rozchodzenia się fali elektromagnetycznej oraz pojęciu energii. Perspektywa, jaką można wyprowadzić z tego działania, podważa podział poszczególnych dziedzin sztuki, ponieważ zarówno transmisja radiowa, *video art*, jak i światło przechodzące przez taflę szkła opierają się na zjawisku transdukcji energii. W tym ujęciu dzieło twórcy funkcjonuje w kategorii performance’u i pozwala na analizę procesu przetworzeń, jakim ulega fala elektromagnetyczna, bazując na efekcie działań i doświadczeń odbiorcy. W artykule chciałabym, poprzez odwołanie się do teorii Douglasa Kahna przedstawionej w *Sound Earth Signal: Energies and Earth Magnitude in the Arts* (2013), zanalizować dzieło wykorzystujące światło i dźwięk, jakim jest *Double Vision*, które powstało w wyniku

¹ *Merchant du Sel. Essential Writing of Marcel Duchamp*, eds. M. Sanouillet, E. Peterson, London 1989, s. 26.

² D. Kahn, *Sound Earth Signal: Energies and Earth Magnitude in the Arts*, Berkeley–Los Angeles–London 2013, s. 209.

współpracy pomiędzy kompozytorem muzyki eksperymentalnej Uwe Schmidtem oraz audiowizualnym artystą Robinem Foksem.

Zjawiska fizyczne, jak światło i dźwięk, najczęściej traktuje się oddzielnie, przypisując je nie tylko różnym zmysłom, ale również innym dziedzinom sztuki. Jednak współczesne teorie kulturoznawcze, skupione na odbiorze sztuki poprzez analizę mechanizmów odbioru różnych zjawisk, pokazują, w jaki sposób dystrybucja i określona kategoryzacja dzieł stanowi arbitralną i instytucjonalną konstrukcję wynikającą z historyczno-społecznych przemian nauk badających dane dzieła i ich odbiór, a nie opierającą się na specyfice aparatu percepcyjnego człowieka. Doświadczenie estetyczne w sytuacji „tu i teraz” opiera się na określonym bodźcowaniu odbiorcy. Artysta może, w oparciu o znane mechanizmy percepcji, zaprogramować doświadczenie odbiorcy. W przypadku *Double Vision* odbiorca, poprzez wizualno-słuchowe odtworzenie wrażeń podwójnego widzenia (diplopia), doświadcza koncertu muzyki pop. Projekt Uwe Schmidta i Robina Foksa dekonstruuje konwencję koncertu muzyki pop bazującego na efektach dźwiękowych i światłach laserowych.

Traktowanie doświadczenia odbiorcy holistycznie wymaga zatem przyjęcia perspektywy pozbawionej podziału na zmysły, aby nie rozczłonkować odbiorcy niczym ciała na lekcji anatomii. Dlatego chciałabym przedstawić teorię umożliwiającą analizę relacji światła i dźwięku jako procesu rozchodzenia się fal poprzez różnego rodzaju media. W tym celu odwołam się do teorii Kahna, który przedstawia nowe spojrzenie na dzieła eksperymentalne powstałe z inspiracji zjawiskiem elektromagnetyzmu. Badacz skupia się przede wszystkim na kategorii biofizycznego oddziaływania na zasadzie efektu przenoszenia energii (transdukcja), czyli odbioru przez receptory bodźca ulegającego następnie konwersji na sygnały nerwowe. Kahn, analizując całe spektrum światła widzialnego (od ultrafioletu do podczerwieni), proponuje postrzeganie sztuki jako nieustającego ruchu energii według kategoryzacji mediów transmisyjnych. Perspektywa skupiona na elektromagnetyzmie, analizująca działanie poprzez wspólną kategorię energii, wiąże się z wprowadzeniem podziału na poziomie wykorzystywanego medium przekazu w danym działaniu artystycznym oraz przyjęciem specyficznej roli artysty.

Paradygmat twórcy naukowca

Lisa Dalrymple Henderson w artykule *Marcel Duchamp's The King and Queen Surrounded by Swift Nudes (1912) and the Invisible World of Electrons* analizuje stan wiedzy naukowej oraz sposób, w jaki przedstawiano niektóre koncepcje, aby wykazać, iż Duchamp dążył do zobrazowania określonych zjawisk opisywanych w ramach fizyki. Pokazuje, że zainteresowanie prędkością i ruchem u wielu

twórców miało charakter wizualizacji określonych naukowych pojęć. Dlatego *Akt schodzący po schodach nr 2* (1912) stanowi statyczne przedstawienie ruchu, w którym widzimy ciało schodzące po kolejnych stopniach niczym połączone ze sobą poszczególne klatki taśmy filmowej rejestrującej to działanie. Filmowe „rozmycie” łączy się z prześwietleniem postaci promieniami rentgenowskimi, co stanowiło humorystyczną formę przedstawienia rewolucyjnej w tamtym czasie koncepcji falowego rozchodzenia się energii. Henderson, odwołując się do stanu nauki w danym czasie i koncepcji w fizyce skupionych na promieniowaniu katodowym i próbie opisu elektronu, wskazuje, że obrazów olejnych Duchampa nie należy traktować jedynie jako dzieł w stylu kubistycznym, eksplorujących określony styl w malarstwie. Prace artysty, w kontekście jego zainteresowań badawczych, nie są jedynie nastawione na estetyczne doświadczenie, ale stanowią przedstawienie określonego zjawiska.

Badaczka odwołuje się do zapisków Guillaume’a Apollinaire’a na temat Duchampa, które opisują zainteresowanie artysty badaniami nad elektromagnetyzmem, przewodnictwem elektrycznym oraz odkryciem elektronu. Duchamp uzyskiwał informacje o odkryciach i badaniach naukowych z Conservatoire National des Arts et Métiers oraz z jego muzeum, gromadzącego przykłady najnowszej technologii (automobil, telegraf bezprzewodowy) oraz urządzenia wykorzystywane w badaniach z zakresu chemii i fizyki. Badaczka ukazuje w ten sposób rozwój paradygmatu twórcy naukowca, który śledząc badania, wykorzystuje medium sztuki do analizy i przekazania teorii obecnych w naukach ścisłych. W tym ujęciu również skupieni na ruchu i prędkości futuryści poprzez swoje manifesty proponują nową wizję kultury dostosowaną do odkryć naukowych. Rozwój wiedzy oraz technologii w tym paradygmacie służy twórcy do spekulacji nad innym kształtem społeczeństwa oraz analizy zmian, jakim uległ mechanizm odbioru wobec postępu technologicznego. Zainteresowanie kolejnymi odkryciami wiąże się przede wszystkim z powstawaniem nowych mediów przekazu. Jedną z technologii wykorzystujących światło były kamera i taśma filmowa, które na początku XX wieku nie tylko zdetronizowały teatr jako medium masowego przekazu, ale także wprowadziły nowe narzędzie dla artysty. Stąd teza Henderson o centralnej roli fizyki i badań nad elektromagnetyzmem u Duchampa nie wydaje się przesadzona na tle zainteresowań twórców w tym czasie.

Henderson zestawia ze sobą nie tylko teorie nauk ścisłych powstałe na przełomie XIX i XX wieku, ale i skupia się na różnych formach przedstawienia badanych zjawisk. Ich rola nie sprowadza się jedynie do estetyzacji faktów przedstawianych przez nauki ścisłe, ale stanowi jeden z wielu elementów tego przedstawienia, umożliwiając wizualizacje i symbolizacje zjawisk niedostępnych bezpośrednio poznaniu zmysłowemu. Historyk sztuki William M. Irvis pisze:

Nauka i technologia nie rozwijają się wprost proporcjonalnie do ludzkich zdolności wy-
myślenia metod, dzięki którym zjawiska, które w przeciwnym razie znano by tylko po-
przez zmysł dotyku, słuchu, smaku i węchu, zostały wprowadzone w zasięg rozpoznania
wzrokowego i obliczeń, stając się następnie przedmiotem symbolizacji logicznej, bez któ-
rej niemożliwe są myśl racjonalna i analiza³.

Zatem obliczenia stanowiące podstawę prezentacji faktów naukowych są
wynikiem symbolizacji logicznej. Działania artystyczne można potraktować
jako proces podobny do wizualizacji, nastawiony na przekazanie danej myśli
poprzez określone medium. Tak więc działanie Henderson zestawiające pisma
traktowane jako literatura z określonymi teoriami pozwala na poznanie szero-
kiego spektrum reprezentacji danego zjawiska i reakcji na nie. Tego rodzaju
perspektywa pozwala ukazać przestrzeń działań artystycznych jako sferę speku-
lacji nad wpływem danych odkryć czy też wizualizację określonych teorii.

Henderson śledzi powstałe w danym czasie przedstawienia zarówno na polu
literatury, jak i nauk ścisłych, aby wykazać, w jaki sposób *Wielkie szkło* przed-
stawia równocześnie ruch światła i teoretyczną reprezentację fali elektromagne-
tycznej. Badaczka za przykład bierze rozważania francuskiego fizyka Luciena
Poincarégo, który w 1907 roku w *La Physique moderne* opisywał atom, używa-
jąc metafory układu słonecznego, wskazując, iż wokół jądra krążą elektrony
niczym planety wokół słońca. Zestawia je z esejem Georges'a Matisse'a, który
w *Histoire extraordinaire des Électrons* (1908), opublikowanym we francuskim
czasopiśmie literackim, określa fizykę jako źródło fascynujących opowieści.
Przedstawione w nim elektrony krążące wokół atomu są niczym elfy ubrane
w negatywną energię. Tworzą dwór dla monarchy, mianem którego Matisse
określa atom, traktując pozytywny ładunek jako szaty, w które król jest przy-
odziały⁴. Antropomorfizacja zjawisk fizycznych w tym wypadku przybliża
odbiorcy teorię nauk ścisłych, równocześnie umieszczając ją na równi z mitolo-
giami. Matisse uważa naukowe poznanie za jedną z dobrze znanych form wyja-
śniania otaczającej odbiorcę rzeczywistości. Traktuje atom jako element znajdu-
jący się w samym centrum antropologicznej perspektywy. Dla porównania,
Poincaré opiera się na metaforze układu słonecznego. Przedstawia atom poprzez
obiekt niezwiązany z ciałem ludzkim, operując skalą w taki sposób, że człowiek
stanowi drobny element wobec odkrycia dokonanego pod koniec XIX wieku.
Matisse, wpisując elektrony w przestrzeń ludzką, ukazuje zjawisko jako skła-

³ Cyt. za B. Latour, *Wizualizacja i poznanie: zrysowywanie rzeczy razem*, tłum. A. Derra, M. Frąckowiak, „AVANT” Volume III, numer T/2012, s. 224.

⁴ L. Dalrymple Henderson, *Marcel Duchamp's The King and Queen Surrounded by Swift Nudes (1912) and the Invisible World of Electrons*, “Weber” 1997, No. 14, [online] <http://weberstudies.weber.edu/archive%20B%20Vol.%2011-16.1/Vol.%2014.1/14.1> Henderson. htm [dostęp: 16.03.2015].

dową człowieka. Z tej perspektywy *Wielka szyba*, jak i obrazy kubistyczne Duchampa opierają się na antropomorfizacji, uwzględniając w swojej perspektywie odbiorcę i ukazując go jako część zjawiska, które przedstawiają. Oddają również poruszany przez fizykę problem wpływu obserwatora na pomiar, który swoją obecnością zmienia stan badanego obiektu. Instalacja ze szkła idzie o krok dalej. Nie tylko przedstawia ruch obserwatorowi, ale włącza go w performance w roli świadka ruchu światła możliwego do zaobserwowania poprzez refrakcję.

Henderson traktuje pracę z 1913 roku jako moment przejściowy dla Duchampa, który w późniejszym okresie skupił się na problemie związanym z badaniami Josepha Johna Thomsona i Ernesta Rutherforda nad przewodzeniem elektryczności przez różne gazy. Eksperymenty przeprowadzane przez tę dwójkę noblistów doprowadziły do odkrycia elektronu oraz potwierdzenia istnienia jądra atomu i jego promieniotwórczych właściwości. W tym czasie większe zainteresowanie budziły promienie X i ich możliwe aplikacje niż badane przez Thompsona promieniowanie katodowe. Jednak Henderson wskazuje na to, że tak fascynujące dla Duchampa zjawisko odchyłania się wiązki elektronów na skutek pola elektromagnetycznego nie miało w tym czasie żadnej aplikacji, posłużyło zaś później jako komponent (lampa elektronowa) kineskopów telewizyjnych oraz komputerów. Przejście od płótna do tafli szkła i medium instalacji umożliwiło przede wszystkim zademonstrowanie zachowania światła w różnych ośrodkach, co przypominało obserwację laboratoryjną, która doprowadziła Thompsona do odkrycia elektronu. A zatem działanie artystyczne Duchampa stanowiło wizualizację podobną do tej z eseju Matisse'a, zmieniono w nim jednak rolę odbiorcy, umieszczając go wewnątrz instalacji, aby doświadczył wrażenia przepływu światła (amplifikującego ruch cząsteczek), zamiast jedynie czytać narrację antropomorfizującą zjawiska fizyczne.

Światło i transmisja energii

Wielka szyba Duchampa stanowi wizualizację sposobu rozchodzenia się fal elektromagnetycznych. Świetlny spektakl, jaki obserwuje widz, gdy przez taflę przechodzi światło, włącza go w swoją strukturę. Badania Thompsona i Rutherforda przyczyniły się do innego „spektaklu światła” – jak pisze Kahn w *Sound Earth Signal: Energies and Earth Magnitude in the Arts*, przedstawiając aplikację badań nad emisją energii z rozszczepienia atomu jako część historii elektromagnetyzmu. Opisuje wybuch bomby atomowej w Hiroszimie jako bezdźwięczny spektakl światła. Nawet efekt energii wydzielanej w wyniku rozszczepienia jądra pierwiastków ciężkich w określonych kręgach odbierano w kategoriach estetycznych. Przywołuje niechlubny dla Stanów Zjednoczonych Ameryki spektakl

*Tribute to Victory*⁵ (1945), który odbył się w Koloseum w Los Angeles, opierający się na wykorzystaniu ponad stu reflektorów, każdy o luminescencji 800 milionów kandel, których wielokolorowe snopy światła łączyły się w jaśniejącą koronę, tworząc rozbłysk podobny do wybuchu bomby atomowej⁶. Jakkolwiek groteskowy może się wydawać ten pokaz mocy świetlnej obecnie, stanowi on dowód zainteresowania, jakim w pierwszej połowie XX wieku cieszyła się energia powstała z rozszczepienia atomu. Była obiektem fascynacji nie tylko w obszarze nauk ścisłych, ale również działań artystycznych, widowisk oraz codziennych praktyk. Równocześnie trudno ściśle zaklasyfikować spektakl w Koloseum jako dzieło światła, ponieważ najważniejsza w tym kontekście wydaje się energia, jaką uzyskano rozszczepiając atom, i możliwości jej wykorzystania. Z tego powodu Kahn, tworząc teorię umożliwiającą analizę wykorzystania elektromagnetyzmu w sztukach, prezentuje wielość dzieł wizualnych, dźwiękowych oraz haptycznych. Analizuje światło, trzęsienie ziemi, wybuch atomowy oraz nadawanie sygnału w stronę księżyca, co zainspirowało określone działania artystyczne.

Książka Kahna stanowi rozwinięcie koncepcji obecnej w analizie Duchampa przeprowadzonej przez Henderson. Poprzez kategorię elektromagnetyzmu ma pokazać działania artystyczne wykorzystujące różnego rodzaju media. Badacz skupia się na dwóch klasach energetycznych – akustycznej oraz elektromagnetycznej⁷. Kahn dotąd badał działania związane ze sztuką dźwięku (*sound art*), analizując dokonania awangardowych twórców. Jednak badania na polu *radio art* i skupienie się na technologii transmisji fal pozwoliły na wykorzystanie perspektywy dźwiękowej w polu należącym dotąd do sfery wizualnej. Kahn wprowadza pojęcie „nażywości” elektromagnetycznej (*lived energies*), wskazując na falowe rozchodzenie się energii w specyficznej przestrzeni. W tej perspektywie przepływ energii opiera się na jej transmisji poprzez różne media. Kahn opisuje działające tu i teraz siły (elektromagnetyczna regionalność), które zostają przechwycone niczym przez mikrofon i przetworzone przez dane medium, a następnie wzmocnione (natężenie dźwięku), aby znalazły się w spektrum słyszalnym dla człowieka. Dzięki tej perspektywie Kahn ukazuje, w jaki sposób stale obecne siły mogą nie zostać zarejestrowane przez odbiorcę i często to właśnie media pośredniczą, umożliwiając ich poznanie. Zatem poprzez analizę dzieł sztuki badacz szkicuje swoistą „naturalną historię mediów”⁸, proponując uwzględnienie

⁵ B. Geerhart, *Too Soon? The Hiroshima Reenactment Incident*, [online] <http://conelrad.blogspot.com/2010/08/too-soon-hiroshima-reenactment-incident.html> [dostęp: 16.03.2015].

⁶ D. Kahn, wyd. cyt., s. 145.

⁷ Tamże, s. 9.

⁸ O perspektywie Kahna w odniesieniu do kategorii *anthropocene*, czyli geologicznej ery charakteryzującej się największymi zmianami spowodowanymi przez człowieka w kształcie

w ramach doświadczenia estetycznego relacji odbiorcy z otaczającym środowiskiem poprzez kategorię przepływu energii. Skupienie na zjawiskach związanych z występowaniem pola elektromagnetycznego można wpisać w badania biorące pod uwagę relacje z Ziemią. Równocześnie media nie stanowią elementu obcego naturze, lecz są rodzajem jej amplifikacji.

W swojej książce Kahn opisuje światło, używając kategorii muzycznych. Przywołuje tym samym ideę odbioru synestezyjnego. W żadnym z analizowanych przez niego działań energia nie jest odbierana jedynie przez pojedynczy zmysł, który „nastrojony” jest na określone bodźce. Regionalny i synestezyjny charakter najlepiej prezentuje przykład zorzy polarnej, która dla Inuitów stanowi zjawisko zarówno wizualne, jak i słuchowe. Kahn proponuje zatem opis światła poprzez kategorie muzyczne. Przywołuje praktykę synestezyjnego pisarstwa Sir Issaca Newtona, który porównywał siedem barw światła przechodzącego przez pryzmat do siedmiu tonów skali diatonicznej⁹. O świetle zatem myśli się w kategoriach ruchu i transmisji oraz określonego spektrum odbioru przez człowieka. W centrum myślenia o elektromagnetyzmie jest telekomunikacja, a w szczególności problem przewodzenia.

Energia ulega zatem przetworzeniu, przechodząc przez kolejne ośrodki, i jak *Wielka szyba* wizualizuje ten proces przy użyciu światła; do odbiorcy dociera już jej przetworzenie, odbicie. Odbiór dzieł przypomina instalację, której jesteśmy częścią, i dopiero wtedy jesteśmy w stanie doświadczyć wizualizacji ruchu. Niektóre dzieła wymagają przede wszystkim dostosowania się odbiorcy. Kahn używa pojęcia transdukcji w rozumieniu technologicznym, czyli doboru odpowiedniego odbiornika do nadajnika¹⁰, jak w przypadku usłyszenia zorzy polarnej. Jest to zatem uzyskiwanie i wykształcanie określonych umiejętności w kontakcie z doświadczeniem estetycznym, ze wskazaniem na jego lokalny charakter. Odbiorca funkcjonuje niczym antena nastawiona na określone sygnały i wraz z rozwojem technologii przekazu dostosowuje się do określonego sposobu percypowania zjawisk naturalnych.

ziemi, natury, ekologii, piszę więcej w artykule: J. Stasiowska, *Na linii z kosmosem*, „Mała kultura współczesna”, [online] <http://malakulturawspolczesna.org/2015/03/16/justyna-stasiowska-na-linii-z-kosmosem/> [dostęp: 16.03.2015].

⁹ Tamże, s. 10.

¹⁰ Tamże, s. 14.

Energia w kontekście kultury popularnej

Książka *Sound Earth Signal: Energies and Earth Magnitude in the Arts* prezentuje dzieła eksperymentalne. Twórcy tacy jak Alvin Lucier, Thomas Ashcraft, Hugo Benioff, Joyce Hinding określani są jako artyści awangardowi, uważnie śledzący naukowe badania i odkrycia. Najczęściej byli oni pierwszymi osobami wykorzystującymi daną technologię do celów artystycznych. Kompozycja Luciera stworzona przy użyciu elektroencefalografu stanowiła efekt współpracy artysty i Edmondem Dewanem, badającym fale mózgowe. Twórcy zaabsorbowani elektromagnetyzmem najczęściej skupiali się na nowych możliwościach i potencjalnych zastosowaniach, *de facto* prowadząc równocześnie z naukowcami eksperymenty nad określonym zjawiskiem, acz w przestrzeni sztuki. Działania oryginalne i rewolucyjne najczęściej traktowane są jako „sztuka” dostępna dla wąskiej grupy osób wyczulonych czy też wyćwiczonych w odbiorze tego rodzaju dzieł. Jednak eksperymentalny charakter działań artystycznych zainspirowanych elektromagnetyzmem nie niweluje możliwości stania się sztuką masową. Podobnie jak interesujący Duchampa promień katodowy, który nie miał początkowo żadnego praktycznego zastosowania, tak też nawet elektroencefalograf używany przez Luciera stał się w XXI wieku produktem komercyjnym, czyli urządzeniem służącym do wspomagania medytacji.

Muzyka popularna stanowi przykład dzieł, które docierały do szerokiej publiczności właśnie dzięki wykorzystaniu rozwijającej się w danym czasie technologii. Firma Edisona stworzyła zbiór melodii, wykorzystując medium inskrypcji, jakim jest fonograf i późniejszy gramofon. Na początku XX wieku *Re-creation Recitals*, czyli recitale, w których obok wykonawcy na żywo występował gramofon, służyły przede wszystkim prezentacji produktu i nowej technologii, ucząc odbiorców kontaktu z re-produkcją dźwięku¹¹. Przemysł muzyczny nie stałby się naszą codziennością, gdyby nie wykorzystanie transmisji radiowej, która początkowo służyła działaniom militarnym, aby stać się narzędziem popu-

¹¹ Początkowo fonograf i gramofon miały zastosowanie dokumentacyjne, stając się później nośnikiem umożliwiającym stworzenie przemysłu muzycznego opartego na sprzedaży produktu, jakim stał się dźwięk, dzięki możliwości jego zapisu. *Re-Creation Recitals* były *de facto* formą uwarunkowania percepcji odbiorcy od nowej formy prezentowania muzyki. Por. A. Hui, *Sound Objects and Sound Products: Standardizing a New Culture of Listening in the First Half of the Twentieth Century*, „Culture Unbound: Journal of Current Cultural Research” 2012, No. 4, s. 599–616; E. Thompson, *Machines, Music, and the Quest for Fidelity: Marketing the Edison Phonograph in America 1877–1925*, „Music Quarterly” 1995, No. 1, s. 131–171; J. Stasiowska, *Re-produkcja mechanizmu percepcji dźwięku poprzez urządzenie fonografu oraz jego wpływ na odbiór dźwięku*, „Przegląd kulturoznawczy” 2015, w przygotowaniu.

laryzacji muzyki i marketingu – pierwsza kobieta didżej, Sybil M. True, korzystała z zasobów sklepu z płytami znajdującego się tuż obok radiostacji, aby przekonać młodzież do medium i zachęcić do zakupu płyt¹². Zatem opisywana przez Theodora W. Adorna standaryzacja w muzyce popularnej odnosi się zarówno do struktury utworów, jak i formy przekazu, będąc procesem estetyczno-technologicznym dostosowywania dźwięków do wytworzonych w danym czasie gustów.

Adorno krytykuje muzykę popularną, postrzegając ją w kategoriach standaryzacji oraz pseudo-indywidualizacji¹³, ponieważ w procesie szerokiej dystrybucji znika oryginalność danego dzieła. Jednak, jak zauważa Dominic Strinati, produkcje przeznaczone do masowej konsumpcji zostawiają odbiorcy pole do twórczych działań i przekształceń: „Siły popularne przekształcają towar kulturowy w zasób kulturowy, popularyzujący znaczenia i przyjemności, które ze sobą niesie, wymykają się lub opierają się próbom zdyscyplinowania, które podejmują, przełamują jego jednorodność i spójność, plądrują jego teren”¹⁴. Wynika to z charakteru dzieł, których określona struktura umożliwia przekształcenie przez odbiorcę danego obiektu. W momencie wydania utworu na płycie winylowej (długogrającej – LP) zarówno twórca muzyki, jak i wytwórnia nie mają już nad nim kontroli. Produkt przestaje podlegać instytucji, jak oryginalne dzieło w galerii czy obraz w prywatnej kolekcji; świadomość kontaktu z kopią daje większą swobodę ingerowania, zmieniania, dostosowywania zawartości do własnych potrzeb.

Awangardowi twórcy, tacy jak między innymi Marcel Duchamp, Malcolm McLaren czy grupa Fluxus, wykorzystywali gotowe obiekty (*ready mades*) do własnych działań. John Oswald stworzył własną kompozycję na drodze manipulacji prędkością odtwarzania gramofonu, jako materiał wyjściowy wykorzystując singiel Dolly Parton i proponując tym samym inny rodzaj konsumpcji. Praktyki takie jak ta wpisują się w koncepcję „plądrofonii”. Odbiorca zmienia swoją rolę i staje się twórcą, co dla Johna Fiske stanowi również propozycję perspektywy badań:

Jeśli określimy kulturę popularną nie jako konsumpcję obrazów, lecz jako proces twórczy, to zmienia się również nasze podejście teoretyczne i przedmiot analizy: zamiast skupić się na przedstawieniu, zaczniemy badać działanie semiotyczne, przejdziemy z poziomu struktur narracyjnych na sposoby odczytywania¹⁵.

¹² U. Poschardt, *Dj Culture*, London 1998, s. 42.

¹³ D. Strinati, *Wprowadzenie do kultury popularnej*, tłum. W. J. Burszta, Poznań 1998, s. 61.

¹⁴ J. Fiske, *Zrozumieć kulturę popularną*, tłum. K. Sawicka, Kraków 2010, s. 28.

¹⁵ Tamże, s. 146.

Praktyki twórcze opierające się na wykorzystaniu produktów funkcjonujących w obiegu masowym umożliwiają zatem przetwarzanie już istniejących, a w szczególności znanych obiektów. Duchamp w *Wielkim szkle* umieścił formę młyna do czekolady, aby widz rozpoznał element swojej codzienności w innym kontekście. Wizualizacja energii opierała się na substytucji – przedstawieniu nieznanego poprzez znane. Odbiorca nie skupiał się na rozpoznaniu kształtów, tylko na zaproponowanym kolażu form.

Kultura popularna współcześnie posługuje się wieloma mediami transmisji, takimi jak telewizja, internet, radio, tworząc przede wszystkim doświadczenie ciągłego przebywania z nią. Grające w danej przestrzeni urządzenia nie przykuwają naszej uwagi, ukazując, w jaki sposób osławiamy określone bodźce, w końcu je pomijając. Ze względu na wielokanałowość przekazu oraz wzmożoną odporność na niektóre bodźce wzrokowo-słuchowe odbiorca doświadcza stanu nie skupiania uwagi. Równocześnie media transmisyjne wykorzystywane przez kulturę popularną opierają się nie tyle na sprzedaży produktu, ile na wytworzeniu określonego doświadczenia immersyjnego. Odbiorca „zanurza się” w dźwiękach, obrazach, odcinając się od danej sytuacji. Philip Auslander, porównując nagranie utworu i koncert transmitowany/odbierany na żywo, wskazuje na to, że jedną z zasad muzyki pop jest dokładne odtworzenie utworu¹⁶. Popowy koncert na żywo oferuje zatem znany element, jednak włącza odbiorcę w swoją strukturę, aby zanurzył się on w dobrze znanym mu utworze niczym w osobnej rzeczywistości. Ważne jest podkreślenie immersyjnego charakteru tego doświadczenia, w którym uwagę widza kieruje światło i dźwięk, „odcinając” go od przestrzeni i momentu, w którym się znajduje.

Double Vision, czyli doświadczenie diplopii

Dobrze znana współczesnemu odbiorcy konwencja koncertu muzyki pop stała się w projekcie *Double Vision* przedmiotem dekonstrukcji przeprowadzonej „na żywo”. Robin Fox jest artystą związanym z muzyką elektroniczną, realizującym projekty eksperymentalne, które równocześnie z praktyką artystyczną rozwijają badania naukowe, między innymi nad muzyką dla osób używających implantów ślimakowych. Działania Uwe Schmidta – *alias* ATOM™ – można porównać do twórczości grupy Kraftwerk, która przetwarzała obecne w kulturze masowej reprezentacje, poddając je dekonstrukcji i rozkładając na elementy pierwsze, aby stworzyć nowe dzieło. Odbiorca podczas występów ATOM™ uczestniczy w performansie, obserwując na ekranie awatara artysty, który ulega kolejnym prze-

¹⁶ Por. P. Auslander, *Liveness: Performance in Mediatized Culture*, London 1999.

tworzeniom. W swoich działaniach artystycznych Uwe Schmidt tworzy fantom mający spełnić zadanie „bycia gwiazdą”, aby w trakcie performance’u rozłożyć go na kawałki i pokazać jego sztuczność. Artysta wykorzystuje popowe brzmienie „wygładzonych” tonów generowanych elektronicznie, łącząc je z generatorem mowy. Wizualna strona jego koncertów przypomina obraz cyberprzestrzeni znany na przykład z filmu *Tron* (reż. Steven Lisberger, 1982), z charakterystyczną siatką kartezjańską wyznaczającą przestrzeń. Krytyczna perspektywa wobec produktów kultury popularnej obecna jest na albumie *HD*, którego koncertowe wykonanie korzysta z wizualizacji 3D. Podczas występu odbiorca ogląda wirtualny awatar Uwe Schmidta, który powtarza: „Stop imperialist pop. Gaga, Gomes, Timberlake, give us a f..king break!”. Współpraca Robina Foksa i ATOM™ nad projektem *Double Vision* opierała się na wykorzystaniu światła i dźwięku, przetwarzaniu znanych schematów koncertu pop i związanego z nim doświadczenia immersyjnego.

Zaprezentowany na festiwalu UNSOUND w Krakowie (2014) oraz w Adelaide (2015) projekt wykorzystuje paletę barw sprowadzającą się do trzech kolorów: czerwonego, niebieskiego i zielonego. Podczas koncertu widz obserwuje ekran umieszczony na scenie i barwne zmiany spowodowane przez światło laserów. Twórcy nie są oświetlani, a uwaga odbiorcy koncentruje się na świetle laserowym i projekcji. Wyświetlany na ekranie obraz przypomina zakłócenia pola elektromagnetycznego komputera, gdy dostrzegamy fale w różnych kolorach, szum na ekranie. Nad całą konstrukcją umieszczone są trzy lasery. *Double Vision* bazuje na modelu barw RGB, opierających się na właściwościach aparatu percepcyjnego odbiorcy, umożliwiając, poprzez zmniejszanie i zwiększanie wiązki światła w tych barwach, stworzenie dowolnego koloru przez sumowanie wiązek światła widzialnego (synteza addytywna). Ten model barw wykorzystuje się zarówno w urządzeniach analogowych, jak i cyfrowych. W *Double Vision* wizualizacja interferencji pola energetycznego w formie obrazu umożliwia dostrzeżenie jego elementów składowych. Podobnie jak refrakcja światła w instalacji Duchampa umożliwia dostrzeżenie ruchu energii, tak też zakłócenia na ekranie pozwalają dostrzec ruch pola elektromagnetycznego.

Powszechność otaczającej nas technologii cyfrowej nie sprawia najmniejszej trudności w rozpoznaniu efektów zakłócenia obrazu, jakie przedstawiają twórcy *Double Vision*. W efekcie odbiorca obserwuje rozkład obrazów otaczających go codziennie. Szum i dudnienie towarzyszące zakłóceniom wizualnym wydają się przełożeniem na medium dźwięku obserwowanego ruchu. Doświadczenie przypomina zanurzenie w głąb odbiornika telewizyjnego, obserwowanie promieniowania kineskopu i układów świetlnych. Proponowany przez twórców proces wydaje się rozpadem produktu oferowanego przez kulturę popularną. Twórcze możliwości działań pozwalają na przyjrzenie się mechanizmowi, który umożli-

wił zaistnienie kultury masowej i stanowi jej stały komponent. Opiera się ona na medium transmisyjnym niczym na strumieniu energii, w którym się zanurzamy. Środowisko funkcjonowania wypełnione urządzeniami generującymi pole elektromagnetyczne nieustannie na nas oddziałuje. Nie odbieramy tego rodzaju energii i jedynie dzięki amplifikacji poprzez określone media i artystycznej wizualizacji uświadamiamy sobie ruch, w którym nieustannie i nieświadomie uczestniczymy.

Double Vision zatem wizualizuje przepływ energii i zaburzenia pola elektromagnetycznego, pokazując, że model barw RGB łączy się z określonym przepływem energii odbieranym wzrokowo, słuchowo oraz haptycznie. Podczas koncertu aspekt dotykowy ujawnia się głównie dzięki wykorzystaniu systemu nagłośnienia, mogącego przenosić wibracje niesłyszalne przez człowieka, ale fizycznie odczuwalne. Synestezyjny charakter tego doświadczenia wynika, jak się wydaje, z postrzegania światła i obrazu poprzez równoczesne oddziaływanie na słuch i wzrok, umożliwiające przez amplifikację pola elektromagnetycznego.

Podczas koncertu muzyki popularnej zmiany barwne i punktowe światło kierują uwagę odbiorcy oraz tworzą atmosferę umożliwiającą stworzenie obrazów scenicznych. W znaczący sposób opiera się to na pobudzeniu uczestnika wydarzeń – oświetlenie nie tylko sygnalizuje początek koncertu, ale również stanowi bodziec wzrokowy i – jak pisze Fiske – „Jeśli dany obiekt jest widowiskiem w czystej postaci, działa on tylko na zmysł fizycznie, tj. na ciało obserwatora, a nie na jego konstrukcję jako podmiotu”¹⁷. Zanurzenie się w tym przypadku stanowi doświadczenie immersyjne. Odbiór staje się indywidualnym doświadczeniem obserwowania reakcji własnego ciała. Poczucie mrowienia, nacisku oraz drżenie mięśni to reakcje na określone częstotliwości dźwięku wynikające z odczuwanych wibracji. Światłne oddziaływanie pobudza układ nerwowy, co w przypadku wykorzystania stroboskopu może niekiedy doprowadzić do zaburzenia w przewodzeniu impulsów elektrycznych. W przypadku *Double Vision* momenty intensywnego bodźcowania przerywane są ciszą. Doświadczamy pokawałkowanego widowiska, które ukierunkowuje uwagę w taki sposób, że jesteśmy w stanie analizować nasze reakcje i sposób, w jaki dźwięk i światło je wywołują.

Koncerty proponują doświadczenie zanurzenia i odcinając bodźce zewnętrzne, czynią z ciała poniekąd spektakl, w którym obserwujemy własny akt percepcji. Odbiorca musi zatem uporządkować i ustrukturyzować zaobserwowane bodźce, dopasowując je do znanych schematów poznawczych. Nazwa performance’u odwołuje się do diplopii, czyli podwójnego widzenia, wynikającego z zaburzenia procesu nakładania się na siebie obrazu odbieranego przez gałki oczne. Symultaniczny odbiór dwóch obrazów można postrzegać jako komentarz do współ-

¹⁷ Tamże, s. 88.

czesnej sytuacji wielości kanałów komunikacyjnych. Niemożliwość syntezy obrazu może wynikać z zaburzenia neurologicznego, mięśniowego albo być chwilowym zaburzeniem niczym interferencja pola elektromagnetycznego w obrazie. Jest to przejściowy stan, ujawniający przede wszystkim sposób działania mechanizmu percypowania obrazów, a przede wszystkim światła. W tym kontekście powodowane zakłócenia umożliwiają poznanie sposobu działania percepcji w danej sytuacji, ukazując somatyczny charakter naszego odbioru.

Wykorzystanie reflektorów podczas koncertu muzycznego stanowi dzisiaj stały element wszelkiego rodzaju występów na scenie. *Tribute to Victory*, oparte w głównej mierze na mocy światła, wydaje się zatem nudnym spektaklem, jednak stanowi przykład zmiany roli światła. Obserwatorzy patrzyli na pokaz reflektorów i kolejne świetlne działania niczym na występ aktorów. Urządzenia takie jak reflektor czy ekran w XX wieku zaczęły posiadać własną agencyjność w spektaklu na żywo. W *Double Vision* obserwujemy *de facto* występ światła, obrazu i dźwięku, nie będąc nigdy pewni, czy artyści obecni są na koncercie i czy występują. Ten rodzaj sytuacji stawia na pierwszym planie technologie i sposób ich oddziaływania. Wskazuje na to, w jaki sposób telewizja pobudza odbiorcę i manipuluje jego percepcją jedynie poprzez określone zestawienia barw, poziom światła. Robin Fox i Uwe Schmidt poprzez performance pokazują sposoby oddziaływania, których nie zauważamy codziennie, w sposób podobny do tego, w jaki Duchamp umożliwiał doświadczenie ruchu światła. Wykorzystanie konwencji koncertu popowego pozwoliło zatem ukazać przez znaną formę proces transmisji energii i działania pola elektromagnetycznego. *Wielka szyba* i *Double Vision* z mojej perspektywy dążą do włączenia odbiorcy w swoją strukturę, aby zaprezentować ruch energii i sposób, w jaki zachowuje się ona w różnych ośrodkach. Światło, we współczesnych mediach transmisyjnych funkcjonujące jako bodziec pobudzający odbiorcę, wiąże się z większą strukturą oddziaływania elektromagnetycznego, które można dostrzec dzięki określonym mediom technologicznym w zaprezentowanych działaniach artystycznych.

POP STRIPPED BARE BY HER BACHELORS – *DOUBLE VISION* PERFORMANCE AS A SYNTHESIS OF LIGHT AND SOUND

ABSTRACT

The article focuses on the electromagnetism in the avant-garde practices in visual and sound art. It refers to perspective presented by Douglas Kahn in *Sound Earth Signal: Energies and Earth Magnitude in the Arts* (2013) proposing to analyse light in terms known from music. Using the notion of *lived electromagnetism* in the article I analyse electronic music performance *Double Vision*. The project emerged from Robin Fox's and Uwe Schmidt's co-operation aims to create experience of pop concert, that becomes a subject of audio-visual deconstruction.

KEYWORDS

energy, transmission nature of media, electromagnetism, popular music, media theory

BIBLIOGRAFIA

1. Auslander P., *Liveness: Performance in Mediatized Culture*, London 1999.
2. Dalrymple Henderson L., *Marcel Duchamp's The King and Queen Surrounded by Swift Nudes (1912) and the Invisible World of Electrons*, "Weber" 1997, No. 14.
3. *Dźwięk, Technologia, środowisko*, „Kultura Współczesna” 2012, nr 1.
4. Fiske J., *Zrozumieć kulturę popularną*, tłum. K. Sawicka, Kraków 2010.
5. Geerhart B., *Too Soon? The Hiroshima Reenactment Incident*, [online] <http://conelrad.blogspot.com/2010/08/too-soon-hiroshima-reenactment-incident.html>
6. Hui A., *Sound Objects and Sound Products: Standardizing a New Culture of Listening in the First Half of the Twentieth Century*, "Culture Unbound: Journal of Current Cultural Research" 2012, No. 4, s. 599–616.
7. Kahn D., *Sound Earth Signal: Energies and Earth Magnitude in the Arts*, Berkeley–Los Angeles–London 2013.
8. *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, red. C. Cox, D. Warner, tłum. zbior., Warszawa 2010.
9. Latour B., *Wizualizacja i poznanie: zrysowywanie rzeczy razem*, tłum. A. Derra, M. Frąckowiak, „AVANT” Volume III, numer T/2012.
10. Poschardt U., *Dj Culture*, London 1998.
11. Stasiowska J., *Na linii z kosmosem*, „Mała kultura współczesna”, [online] <http://malakulturawspolczesna.org/2015/03/16/justyna-stasiowska-na-linii-z-kosmosem/>
12. Strinati D., *Wprowadzenie do kultury popularnej*, tłum. W. J. Burszta, Poznań 1998.
13. Thompson E., *Machines, Music, and the Quest for Fidelity: Marketing the Edison Phonograph in America 1877–1925*, "Music Quarterly" 1995, No. 1, s. 131–171.

PAULINA SURY*

(UNIWERSYTET PEDAGOGICZNY W KRAKOWIE)

MISTYKA I METAFIZYKA ŚWIATŁA. SZKIC Z MYŚLI PAWŁA FLORENSKIEGO

STRESZCZENIE

Przedmiotem niniejszego szkicu są dwa sposoby rozumienia natury światła, wydobyte i podane krytycznej interpretacji przez Pawła Florenskiego w jego rozległym i „gęstym” eseju *Ikonostas* (jednym z najbardziej znaczących dla filozofii sztuki dzieł tego autora). Florenski odnosi się do sztuki ikonograficznej, do właściwego jej rozumienia światła jako symbolu, podstawy i osi, trzonu świętych wizerunków, bez którego ikona utraciłaby swoją wartość również jako część liturgii. Ponadto, Florenski odnosi się do dzieł malarskich Rembrandta i immanentnego im odczuwania i rozumienia światła jako fosforescencji.

Prezentowany materiał ma na celu krótkie zarysowanie fragmentu znacznie głębszej i wielowątkowej myśli Florenskiego, ujmującej problematykę światła w odniesieniu do dzieł sztuk plastycznych.

SŁOWA KLUCZOWE

blask, ikona, Rembrandt, fosforescencja

* Instytut Filozofii i Socjologii
Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie
e-mail: p.sury@interia.pl

Istnieje tylko jeden „przedmiot” właściwego poznania –
światło jako takie i samo w sobie.

Hans Blumenberg *Światło jako metafora prawdy*¹

Światło posiada wiele wymiarów, wiele interpretacji, wiele postaci; może być różnie rozpatrywane w zależności od czasów i okoliczności, w jakich było doświadczane. Zazwyczaj zarówno w literaturze, jak i w filozofii, teologii czy nawet sztukach plastycznych traktowane było jako symbol, rzadko analizowano je jako zjawisko czysto fizyczne.

Symbol

Samo pojęcie symbolu nie jest jednoznaczne, dlatego nie można pozostawić go bez choćby krótkiego omówienia. Ograniczę się do przedstawienia dwóch interpretacji tego pojęcia, które nakreślą sposób rozumienia światła przez Pawła Florenskiego.

Pierwsza interpretacja opiera się na myśli, iż symbol stanowi obrazowe przedstawienie treści, które trudno wyrazić lub których wyrazić w ogóle nie można. Synonimem tak rozumianego symbolu będzie „metafora absolutna” Hansa Blumenberga². Odwołując się do Immanuela Kanta, wedle którego symbole „wyrządzają pojęcia nie za pośrednictwem bezpośredniej naoczności, lecz tylko na podstawie analogii do niej, tzn. przez przeniesienie refleksji o pewnym przedmiocie naoczności na zupełnie inne pojęcie, któremu, być może, żadna dana naoczna nie może bezpośrednio odpowiadać”³, Blumenberg tłumaczył pojęcie metafory absolutnej. Robert Pawlik w swym artykule zatytułowanym *Od pracy pojęcia do pracy metafory. O metaforologii Hansa Blumenberga* stwierdza: „tam, gdzie Kant mówi o symbolach, Blumenberg chce widzieć metafory”⁴. W interpretacji Blumenberga symbol-metafora dookreśla sposób postrzegania rzeczywistości przez ludzi danych epok i czasów, stanowi źródło wiedzy dla badaczy oraz „instrument orientacji w świecie” dla ówczesnych. Metafory bowiem „pojawiają się jako «odpowiedzi» udzielane przez ludzi różnych epok na fundamentalne pyta-

¹ H. Blumenberg, *Światło jako metafora prawdy*, tłum. Z. Zwoliński, „Kronos”, nr 2/2013, s. 44.

² Hans Blumenberg tłumaczy pojęcie metafory absolutnej w *Paradygmatach metaforologii*.

³ I. Kant, *Krytyka władzy sądzenia*, tłum. J. Gałęcki, Warszawa 1986, s. 300, cyt. za: R. Pawlik, *Od pracy pojęcia do pracy metafory. O metaforologii Hansa Blumenberga*, „Kronos”, nr 2/2013, s. 116.

⁴ R. Pawlik, wyd. cyt., s. 116.

nia o «całość» [sens życia, istotę świata czy prawdę], czyli na pytania, na które nie może istnieć odpowiedź empiryczna»⁵.

Takie rozumienie symbolu ma swoje wymierne zalety również w przypadku symboliki światła, gdyż jak pisze Paulina Tendera w książce *Od filozofii światła do sztuki światła*: „Sposoby prezentacji symbolu światła ujawniają stosunek człowieka do świata, który tkwi w nadawaniu mu znaczenia i sensu lub jego odczytywaniu, lokowaniu lub odkrywaniu jego wartości»⁶. Od Blumenberga moglibyśmy zaś dodać, że istnieje wiele metafor światła wydobywających na jaw „zmiany zachodzące w naszym rozumieniu świata oraz siebie samych»⁷.

Druga interpretacja pojęcia symbolu sięga głębiej, wykraczając poza sferę czysto pojęciową i odnosząc się do transcendencji rzeczywistości. Jak powtórzylibyśmy za Mirceą Eliadem: „Symbol zawsze, w każdym kontekście ujawnia podstawową jedność różnych stref rzeczywistości»⁸, według Michała Klingera zaś symbol „należy do rzeczywistości, a nie jest tylko pojęciem tę rzeczywistość opisującym w sferze intelektu»⁹. Odwołuje się, a tym samym świadczy o istnieniu niedostępnym zmysłom oraz empirycznemu doświadczeniu, „jest prowadzeniem od zmysłowego, od wyobrażonego do oznaczonego»¹⁰, jego istota zaś kryje się w tym, że – jak pisał Paul Evdokimow, powtarzając nauki Ojców Kościoła – „zawiera w sobie obecność tego, co symbolizuje. Objawia «sens», a równocześnie urasta do wymiaru wyrazistego «przybytku obecności»¹¹.

Na pytanie o to, czym jest owa obecność, jak zdefiniować ów sens, nie ma i nie powinno być odpowiedzi. Każda odpowiedź tworzyłaby bowiem pewien schemat, byłaby uproszczeniem, zamknięciem tego, co niewysłowione, w formie skomplikowanych definicji, które i tak prawdopodobnie nie byłyby w stanie usatysfakcjonować dociekliwego, wnikliwego intelektu. Symbol musi pozostać w sferze tajemnicy. Jak pisał w odniesieniu do tez Eliadego wspomniany już Michał Klinger:

Po dostaniu się w wir sakralny „coś jest, staje się symbolem”, lecz nigdy u Eliadego nie staje się „symbolem czegoś”. W obrębie symbolu spotykają się często najodleglejsze elementy świata, lecz nigdy w sensie „oznaczenia”, a racjonalne ujęcia tego spotkania się są

⁵ Tamże, s. 117.

⁶ P. Tendera, *Od filozofii światła do sztuki światła*, Kraków 2014, s. 9.

⁷ H. Blumenberg, wyd. cyt., s. 33.

⁸ M. Eliade, *Traktat o historii religii*, cyt. za: G. Durand, *Wyobrażenia symboliczne*, tłum. C. Rowiński, Warszawa, 1986, s. 95.

⁹ M. Klinger, *Symbol w teologii. Znaczenie analizy symboli religijnych Eliadego dla współczesnej teologii*, „Polska Sztuka Ludowa – Konteksty”, t. 42, z. 3/1988, s. 156.

¹⁰ G. Durand, wyd. cyt., s. 23.

¹¹ P. Evdokimow, *Sztuka ikony. Teologia piękna*, tłum. M. Żurowska, Warszawa, 2010, s. 146.

całkiem wtórne i dotyczą umysłu badacza, a nie rzeczywistości, gdzie dzieje się to realnie i od tego umysłu niezależnie¹².

Pomimo iż Florenskiemu bliższa jest wyżej przytoczona interpretacja, często w swych wywodach przekracza ową granicę niemożności wypowiedzenia tego, co za symbolem, do czego symbol prowadzi. Symbolika światła, którą przedstawia filozof, wyrosła na gruncie teologii prawosławnej, odnosi się do pojęcia Sofii – Mądrości Bożej¹³, a swymi korzeniami sięga do czasów starotestamentowych. Nie jest jednoznaczna, ponieważ dotyczy różnych warstw rzeczywistości. Odnosząc się więc do ikony, do jej tradycyjnej symboliki, do znaczeń ukrytych pod określonymi formami przedstawienia, Florenski zbliża się do pierwszego rodzaju interpretacji symbolu. Tak też gdy wspomina, przykładowo, o złocie, które symbolizuje światło, zamyka się w sferze pojęć¹⁴. Kiedy jednak odnosi się do światła tworzącego ikonę, do samej ikony jako symbolu, a nawet gdy omawia światło obrazów Rembrandta, wtedy bliżej mu do pojęcia symbolu, do jakiego zmierzał Eliade.

Światło jako podstawa sztuki

W filozofii Pawła Florenskiego pojęcie światła, które powiązane jest z ontologią, antropologią i etyką, stanowi również podstawę rozważań o sztuce ikony. Światło, które określa użyte przez artystę środki wyrazu, często skupiające na sobie całą uwagę widza, uznawane nierzadko za cechę charakterystyczną danego malarza czy grafika, zaliczane jest przez historyków, krytyków czy znawców sztuki do jednej z kategorii estetycznych.

Światło ikony, o którym pisze Florenski, wykracza poza granice estetyki. Nie podkreśla światłocienia, nie formuje bryły, nawet nie odkrywa samego przedmiotu przedstawienia. Owo światło – symbol wyższej rzeczywistości – ugruntowuje święty wizerunek, jakim jest ikona. Co to znaczy?

Tradycja ikonograficzna wprowadziła symboliczne rozumienie etapów powstawania ikony jako analogii do sześciu dni stworzenia świata przez Boga; sześć dni pracy, które rozpoczęło Boskie: „Niechaj się stanie światłość” (Rdz 1:3–5) odpowiada pracy ikonografa, którego pierwszą czynnością (po przygo-

¹² M. Klinger, wyd. cyt., s. 157.

¹³ Sofia nie jest jednakże samym światłem. Florenski pisze: „Sofia nie jest światłem, lecz tylko biernym jego dopełnieniem, światło zaś nie jest Sofią, lecz tylko ją oświeca” (P. Florenski, *Znaki niebieskie*, [w:] tegoż, *Ikostas i inne szkice*, tłum. Z. Pogórzec, Warszawa 1981, s. 166).

¹⁴ Dopiero światło wyrażane przez złoto staje się symbolem w sensie eliadowskim.

towaniu podłoża) jest naniesienie konturu świętej postaci na białe, zagruntowane tło. Jest to początek, pierwszy przebłysk bytu, na którym później opierać się będzie ikona. W tym sensie światło stanowi podstawę bytową ikony. Ma odniesienie ontologiczne, gdyż konstituuje jej istnienie poprzez przedstawienie światła, które jest symbolem stwarzającego światła bożego.

Ikony malowane na świetle

Florenski napisał: „Ikonę maluje się na świetle”¹⁵, Paul Evdokimov: „Na ikonach nigdy nie ma źródła światła, ponieważ światło stanowi ich temat, nikt nie oświeśla słońca”¹⁶, Tomas Špidlik konstatawał zaś, że „światło na obliczach świętych nie pochodzi z zewnątrz, lecz z wnętrza”¹⁷. Sens i znaczenie powyższych twierdzeń odnaleźć można w symbolice ikony, w tym wypadku rozumianej jako schemat odczytywania ikon, opisanej w tak zwanych *Podlinnikach* (ros.) czy *Hermeneiach* (gr.) – podręcznikach zawierających zasady tworzenia ikon, kanon, jak również reguły życia ikonografów. Ów schemat, potrzebny do lepszego zrozumienia (lecz bynajmniej nie odczucia) sensu świętych wizerunków, tłumaczy wartości zamknięte w malowanych temperą na desce dziełach sztuki bizantyńskiej, odnosząc się do ich ontologicznej podstawy.

Wbrew tradycyjnemu podejściu symbolikę ikony pojmował między innymi Jerzy Nowosielski, który uważał, że jest ona wyrazem intelektualnych spekulacji wokół ikony, a nie rzeczywistym jej odczuwaniem. Prawdziwa, autentyczna ikona powinna bowiem według niego dążyć do realizmu eschatologicznego, nieukrywanego za zasłoną symboli. Według jego słów: „Ikona powinna przestać być «zrozumiała» dla ludzi”¹⁸. Kiedy zaś przestanie być zrozumiała, stanie się odczuwana, przeżywana; relacja między ikoną a osobą na nią patrzącą zostanie zawężona do „autentycznego misterium”¹⁹.

Tradycja nie wyrzekła się jednak symboli, które w dalszym ciągu stanowią trzon świętych wizerunków. Każdy element ikony ma swoje uzasadnienie symboliczne, bardzo często odnoszące się do symboliki światła, poczynając od pierwszych linii naniesionych na deskę, kończąc zaś na samej ikonie rozumianej jako okno, poprzez które dostrzec można Praobraz.

¹⁵ P. Florenski, *Ikonostas*, [w:] tegoż, *Ikonostas i inne szkice*, wyd. cyt., s. 139.

¹⁶ P. Evdokimov, wyd. cyt., s. 162.

¹⁷ T. Špidlik, *Mysł rosyjska. Inna wizja człowieka*, tłum. J. Dembska, Warszawa 2000, s. 386.

¹⁸ Z. Podgórzec, *Symbolika i ikona*, [w:] tegoż, *Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*, oprac. K. Czerni, Kraków 2010, s. 112.

¹⁹ Tamże.

Pracę nad świętym wizerunkiem ikonograf rozpoczyna właśnie od nakreślenia konturów postaci. Symbolicznie ów kontur jest pierwszym, stwarzającym światłem ikony, wyrażającym przezwycięzenie ciemności, akt, moment zaistnienia. Od tej chwili kolejne etapy powstawania świętego wizerunku: „stopniowe objawianie się obrazu, jego formowanie, podział i modelunek zarysu za pomocą światła; kolejno nakładane warstwy farby, coraz bardziej jasne, wykończone białymi kresczkami i pasemkami stwarzają w ciemności niebytu obraz, cały ze światła”²⁰.

Tak zwany modelunek światłocieniowy, dopracowany i opisany w czasach renesansu, nie jest stosowany w ikonie. Artysta tworzący ikonę nie stara się przedstawić pewnego konkretnego wycinka zewnętrznego świata, części przyrody, ale rzeczywistość pozazmysłową. Dlatego też postaci świętych nie są oświetlane z jakiejś jednej strony, a zacienione z innej, ale promieniują światłem płynącym z ich wnętrza, to znaczy z duchowego światła Praobrazu danego przez Boga.

Złoto

Owo wyświecanie podkreślane jest w ikonie poprzez złote tło, złote wykończenia, złote elementy²¹, których nie ma w dziełach sztuki zachodniej. Płatki złota, jakimi pokrywane są tła ikon, nie miały zastosowania w sztuce tworzonej przez artystów renesansowych ani późniejszych²². W ikonie zaś, jak pisał Florenski w swym krótkim eseju *Świątynia jako synteza sztuk*: „nadmiar złota i drogich kamieni, pasma i otoki wokół głów świętych, wszelkie dopinane welony ze złotogłowi [...] istnieją nie na zasadzie egzotyki, lecz jako konieczny, nie dający się zastąpić, jedyny w swoim rodzaju sposób wyrażenia duchowej treści ikony”²³. Oczywiście tylko wtedy, gdy stosowany jest zgodnie z kanonem ikonograficznym. Próby odejścia od kanonu, jakie miały miejsce między innymi w XVII wieku w Rosji, poprzez zbytnią estetyzację oraz ozdobność świętych wizerunków, zmieniały całkowicie ich sens. Jak zaznacza Wojsław Molé w odniesieniu do ikon tak zwanej „szkoły stroganowskiej”: „sens ikony stał się tutaj znowu inny. Jest ona właściwie sama dla siebie przedmiotem zbytkownego przepychu i dekoracji, a piękno stało się jej wyłącznym celem”²⁴.

²⁰ P. Florenski, *Ikonostas*, wyd. cyt., s. 145.

²¹ „Złoto, ten umowny atrybut świata nadprzyrodzonego [...] w świątyni, w świetle niezliczonych lampek oliwnych i świec, staje się czymś obrazowym, symbolicznym” (tenże, *Świątynia jako synteza sztuk*, [w:] tegoż, *Ikonostas i inne szkice*, wyd. cyt., s. 35).

²² O odrzuceniu przez artystów zachodnioeuropejskich złota jako techniki artystycznej zob. C. C. Аверинцев, *Золото в системе символов ранневизантийской культуры*.

²³ P. Florenski, *Świątynia jako synteza sztuk*, wyd. cyt., s. 35.

²⁴ W. Molé, *Sztuka rosyjska do roku 1914*, Wrocław-Kraków 1955, s. 163.

Złoto symbolizuje duchowe światło Praobrazu, dlatego za jego pomocą nie przedstawia się elementów, które w rzeczywistości wytwarzane są z metalu, a jedynie te części, które bezpośrednio odnoszą się do „siły Bożej”²⁵. Materia złota wybrana została ze względu na fakt odbijania przez nią światła, co stanowi o zasadniczej różnicy między nią a farbami, które światło pochłaniają. Według Florenskiego „każda farba przybliżałaby ikonę do ziemi i osłabiałaby w niej widzenie”²⁶. Złotem wykańcza się zatem szaty świętych za pomocą tzw. asystki, jak również pokrywa się nim tła ikon, mające tym samym symbolizować niebo, ten jego fragment, który znajduje się tuż przy słońcu, a który dostrzeżony gołym okiem robi wrażenie odbijającego blask złota²⁷.

Według Florenskiego złoto jest abstrakcyjne, co znaczy, że świadczy o innej rzeczywistości niż materialna, nie dostosowuje się do farb, ale odcina się od nich, wyodrębiając różnicę między nim a farbami. A zatem złoto dopełnia święty wizerunek poprzez podkreślenie kontrastu barwnej kompozycji, symbolicznie zaś jednocząc rzeczywistość ziemską z niebiańską.

Inaczej jest w przypadku srebra, które mimo iż przypuszczalnie zbliżone jest do złota, rzadko stosowane było w sztuce ikony. Waler srebra zbliża go bowiem do niebieskości, szarości, bieli, podkreślając kolory i powodując wrażenie przepychu. Nie osiąga też pełni blasku, które daje polerowane złoto w płatkach. Właśnie z powodu owej świetlistości złota, osiąganey za pomocą odpowiedniego wypolerowania naniesionych płatków, w ikonach nie stosuje się złotej farby ani złota w proszku, które zbliżałyby je jedynie do materialności farby.

Tak jak w XVII wieku nadmiar złota szkodził ikonie, tak też rezygnacja ze złota wypaczała jej sens, o czym wspomina ks. Michał Janocha w swej książce *Ikony w Polsce*. Poprzez zmianę gładkiego złotego tła w tła pokryte wzorami geometrycznymi i roślinnymi, która miała miejsce w XVI wieku, nastąpiło odcięcie postaci od tła. Czytamy: „Owo wyizolowanie postaci od tła-nieba, które zamienia się w dekoracyjny ornament, w sposób niezamierzony wyraża nowożytną autonomizację człowieka i jego rosnącą izolację od sfery transcendentnej”²⁸. Podobne znaczenie ma wprowadzenie w XVII wieku niebieskiego tła, w czym, według autora książki, „można dostrzec symptomatyczny przejaw «laicyzacji» tej sfery, która z rzeczywistości metafizycznej staje się rzeczywistością fizyczną”²⁹.

²⁵ P. Florenski, *Ikonoostas*, wyd. cyt., s. 132.

²⁶ Tamże, s. 139.

²⁷ Tamże, s. 130.

²⁸ M. Janocha, *Ikony w Polsce*, Warszawa 2010, s. 30.

²⁹ Tamże, s. 30.

Fosforescencja

Florenski nie zatrzymywał swej uwagi jedynie na blasku świętych wizerunków. Światło, zawsze i jednoznacznie kojarzone w jego pismach z wyższą rzeczywistością, dostrzegane było przez niego również w zwykłej codzienności fizycznej, w świecie przyrody. Fosforyzujące zjawiska, szczególnie świetliki świętojańskie, ich zielonkawe światło, które pojawiało się niezależnie od ciepła, już w latach chłopięcych wprawiało Florenskiego w zachwyt, rodziło fascynację³⁰; doświadczane zmysłowo istniało już wtedy jako zjawisko ponad-, poza-fizyczne, metafizyczne, stanowiące jednakże część pewnej spójnej, bliżej nieokreślonej całości.

W taki sposób odczuwał Florenski otaczającą go przyrodę – zawsze jako pozytywny, integralny z wszystkimi innymi zjawiskami twór³¹. Sztuka natomiast, zwłaszcza sztuka zachodnia, ze względu na swą różnorodność, zmienność idei jej towarzyszących, różnorodność form i zastosowań, nie była i nie mogła być postrzegana jednoznacznie pozytywnie.

Światło jako wyraz samoubóstwienia rzeczywistości.

Rembrandt

W szkicu *Ikonostas* powraca u Florenskiego temat fosforescencji, dostrzeżonej tym razem w dziełach Rembrandta. Zjawisko to, będące w tym wypadku częścią dzieła malarskiego, pojmowane jest przez autora inaczej niż zjawisko przyrodnicze. Mianem „panteistycznej fosforescencji”³² określa Florenski charakterystyczne dla Holendra przedstawienia złocistego światła, którym poszczególne postaci zdają się emanować, które jest niejako nadbudowane, wmalowane w zwykły modelunek światłocieniowy, dzięki czemu „przedmioty stanowią kłębowisko światłodajnych i fosforyzujących substancji”³³.

Fosforescencja, która stanowi część malowidła, nie jest więc przedstawieniem rzeczywistego świecenia; dla Florenskiego nabiera ona znaczenia metafizycznego. Owa fosforescencja nie łączy się ze światłem fizycznym, z jakąś wiązką świa-

³⁰ Zob. П. Флоренский, *Детям моим. Воспоминания прошлых дней*, [w:] tegoż, *Имена*, Москва 1998, s. 815.

³¹ Zob. P. Florenski, *Ogólnoludzkie korzenie idealizmu. Filozofia ludów*, [w:] tegoż, *Sens idealizmu. Metafizyka rodzaju i oblicza oraz inne pisma*, wybór i oprac. T. Obolevitch, P. Rojek, Warszawa 2009.

³² Tenże, *Ikonostas*, wyd. cyt., s. 149.

³³ Tamże, s. 148.

tła, promieniem. W jego odczuciu stanowi ona raczej podstawę rozumianą jako *Ungrund* Boehmego³⁴, praświatło, „pierwotną ciemność”³⁵ samokonstytuującego się bytu, przeciwną światłu rozumianemu jako obiektywna przyczyna rzeczy.

Przedmioty i postaci w dziełach Holendra posiadają własne źródło światła, co interpretowane jest przez Florenskiego jako wyraz samoubóstwienia rzeczywistości (stąd też nawiązanie do pojęcia panteizmu). Owo światło nie kieruje nas bowiem w stronę *obiektywnej przyczyny*, ale zatrzymuje na sobie i odnosi się jedynie do siebie, skupiając na sobie wzrok widza – w taki sposób odczuwa Florenski dzieła Rembrandta.

Juhani Pallasmaa, pragnąc ze swej strony pozytywnie ocenić prace holenderskiego malarza, czyni uwagi, które z punktu widzenia Florenskiego działałyby na niekorzyść artysty. W malarstwie Rembrandta architekt podkreśla rolę cienia w kształtowaniu zarówno postaci, jak i całego dzieła. Pisz: „nadzwyczajnie intensywne wyczucie skupienia i obecności w obrazach Caravaggia i Rembrandta bierze się z głębi cienia, w którym osadzony jest bohater – niczym cenny przedmiot umieszczony na czarnym aksamicie pochłaniającym całe światło. Cięż nadaje kształt i życie przedmiotowi umieszczonemu w świetle”³⁶. Czym jednak jest owo skupienie? Czyja obecność? Pallasmaa stwierdza, że to cięż nadaje kształt, nadaje... życie! Cięż, który w ikonie jest symbolem nicości, niebytu, u Rembrandta ożywia dopiero to, co w świetle...

Paweł Taranczewski, doświadczając dzieł holenderskiego mistrza, również odczuwa, choć w inny sposób, ich metafizyczny wymiar. W *Spotkaniach z Rembrandtem* pisze: „W Metafizycznym przeżyciu otwiera mi Rembrandt Tajemnicę Istnienia, która jednak nie jest – jak dla Witkacego – chłodnym, cichym światłem. Otwarta przez Rembrandta Tajemnica Istnienia to bijące miłością serca Boga”³⁷. Wedle Taranczewskiego metafizyczność odczuwana w dziełach Rembrandta ma wymiar chrześcijański. Nie odsyła, tak jak u Witkacego, do pojęcia jedności w wielości, do jakiejś nieokreślonej podstawy bytowej, ale prowadzi wprost do chrześcijańskiego Boga, powiedzielibyśmy: do świętości.

Zdaniem Florenskiego w twórczości Rembrandta odkrywa się jedynie brak świętości, ponieważ owo samoubóstwienie rzeczywistości nie dokonuje się po-

³⁴ Na temat Boehmego i pojęcia *Ungrund* zob. L. Górnicki, *O wpływie myśli Jacoba Boehmego (1575–1624) na współczesną gnozę*, [w:] *Wpływ myśli hermetycznej Jacoba Boehmego na życie i twórczość Adama Mickiewicza oraz jej współczesna recepcja*, Materiały Międzynarodowej Konferencji Naukowej, Katowice 10 października 2008 r., red. L. Górnicki, Wieluń 2011.

³⁵ P. Florenski, *Ikonoostas*, wyd. cyt., s. 149.

³⁶ J. Pallasmaa, *Oczy skóry. Architektura i zmysły*, tłum. M. Choptiany, Kraków 2012, s. 58.

³⁷ P. Taranczewski, *Spotkania z Rembrandtem*, „Estetyka i Krytyka”, nr 2 (11), 2006, s. 45–56.

przez ascezę³⁸. To asceza, według Florenskiego, stanowi konieczność do tego, „aby nastąpiła światłość”³⁹. Znaczy to, że jedynie dzięki ascezie można osiągnąć „niezniszczalność i przebóstwienie ciała poprzez Ducha”⁴⁰. A jedynie przebóstwiona jednostka jest w stanie w pełni kontemplować prawdziwe Boskie Światło. Jak pisał Florenski: „czy ten, kto nie osiągnął doskonałości, widzi w owym świetle wszystko, co można i powinno się w nim widzieć? Wątpię”⁴¹.

Zatem wszelkie próby uchwycenia boskiej światłości bez samego Boga, czyli bez duchowego doskonalenia dzięki Duchowi Świętemu, z konieczności muszą zakończyć się niepowodzeniem.

Modelowanie światłem

Wspominając w innych tekstach postać Rembrandta⁴², Florenski uzupełnia niejako krótki fragment z *Ikonoostas*, podaje jednak nazwisko holenderskiego malarza jedynie jako przykład niektórych swych założeń, nie zagłębiając się przy tym i nie analizując dzieł samego artysty.

Lektura *Ikonoostas* wystarczy jednak, aby poznać jego opinię na temat światła obecnego w malarskich pracach Rembrandta. Owo światło, według Florenskiego, wpływa destrukcyjnie na sztukę. Filozof posługuje się słowem светолепка (modelowanie światłem) w celu określenia funkcji, jaką spełnia światło na płótnach artystów flamandzkich i holenderskich. Opisuując w jednym z listów do rodziny *Komedię ludzką* Balzaca, Florenski porównuje twórczość francuskiego pisarza do malarstwa. Pisze:

[...] nasuwa się porównanie z dziełami malarskimi artystów flamandzkich oraz holenderskich szkół, gdzie materialność powstaje z idei. Obrazy Balzaca są wzrokowe, dlatego też malarskie, w odróżnieniu od rzeźbiarskich dotykowo-wzrokowych⁴³ obrazów francuskich

³⁸ Na temat ascezy, przebóstwienia ciała zob. m.in. P. Florenski, *Filar i podpora prawdy*, tłum. J. Chmielewski, Warszawa 2009, s. 249–255.

³⁹ Tenże, *Ikonoostas*, wyd. cyt., s. 149.

⁴⁰ Tenże, *Filar i podpora prawdy*, wyd. cyt., s. 249.

⁴¹ Tamże, s. 83.

⁴² Zob. П. Флоренский, *Обратная перспектива*, [w:] tegoż, *Сочинения в 4 томах*, т. 3, Москва 2000, s. 71; tenże, *Анализ пространственности (и времени) в художественно-изобразительных произведениях*, [w:] tegoż, *Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии*, ред. игумен Андроник (А. С. Трубачев), Москва 2000, s. 145; tenże: *Письма с Дальнего Востока и Соловков*, [w:] tegoż, *Сочинения в 4 томах*, wyd. cyt., т. 4, s. 401.

⁴³ Florenski odwołuje się do podziału sztuk, który wprowadził w dziele *Анализ пространственности (и времени)* ... Rozróżnienia dokonuje nie ze względu na technikę wykonania, jak to ma miejsce w klasycznym podziale, ale ze względu na sposób budowania przestrzeni.

pisarzy. Jak gdyby *modelowane światłem*. Świecą one ze środka, tak jak obrazy holenderskich artystów; nie są oświetlane z zewnątrz, i dlatego nie są naturalistyczne. Widać tam samą materię, a nie jej zewnętrzne pokryte przypadkowymi refleksami⁴⁴.

Florenski nawiązuje do twórców holenderskich, jednakże Rembrandta nie utożsamia w pełni z dziełami innych malarzy. Mówiąc dokładniej, przeciwstawia Rembrandta Holendrom. W oczach prawosławnego myśliciela światło obecne w holenderskich martwych naturach ma w sobie coś, co zbliża je do światła oglądanego na ikonach. To stwarzające światło, wydobywające przedmioty z cienia-niebytu, nie czyni ich bynajmniej naturalistycznymi przedstawieniami; dzieła holenderskich twórców nie jawią się Florenskiemu jako hiperrealistyczne sztuczki malarskie⁴⁵, pisze: „w przeciwieństwie do Rembrandta wyczuwam w stosunku owych owoców i jarzyn wobec rzeczywistości jakieś sacrum. Mają one w sobie coś z malarstwa ikonowego, jest w nich bowiem coś *stworzonego za pomocą światła*”⁴⁶.

Materia świetlna

Malarstwo Rembrandta zdaje się Florenskiemu niemalarskie. Pisze on: „Rembrandt – to przecież nic innego jak relief wypukły zbudowany z materii świetlnej”⁴⁷. Relief, będący formą rzeźby, znajduje się, według hierarchii sztuk Florenskiego, na niższym poziomie niż malarstwo i grafika, które stanowią szczyt owej hierarchii. Zdegradowanie malarstwa Rembrandta do poziomu rzeźby ma zatem swoje konsekwencje w negatywnej ocenie jego twórczości⁴⁸. Postaci nie są malowane, ale wyrzeźbione w świetle.

Istotne zdaje się porównanie przez Florenskiego światła do pewnego rodzaju masy, materii, z której i w której można rzeźbić niczym w glinie. Przedstawienie to kłóci się z powszechnym, intuicyjnym wyobrażeniem i doświadczaniem światła – nieuchwytnym blaskiem. Czy możliwe jest, że Florenski zatracił się w powierzchniowości, zatrzymując na niej wzrok? Nie dostrzegając „jasnej, promie-

Zob. П. Флоренский, *Анализ пространственности (и времени) в художественно-изобразительных произведениях*, [w:] tegoż, *Статьи и исследования по истории и философии...*, wyd. cyt.

⁴⁴ Tenże, *Письма с Соловков*, [w:] tegoż, *Сочинения в 4 томах*, t. 4, Москва 2000, s. 401.

⁴⁵ Por. A. Ziemba, *Iluzja a realizm. Gra z widzem w sztuce holenderskiej 1580–1660*, Warszawa 2005.

⁴⁶ P. Florenski, *Ikonostas*, wyd. cyt., s. 149.

⁴⁷ Tamże, s. 148.

⁴⁸ Co jednak nie przeszkadza Florenskiemu w określeniu Rembrandta (aczkolwiek pośrednio) mianem wielkiego artysty, prawdziwego artysty (por. tamże).

niującej od wewnątrz twarzy człowieka? Pogodnego światła spojrzenia”⁴⁹, widząc w portrecie, w świetle portretu/ów Rembrandta jedynie ciężar i nieprzepuszczalną masę?

Ontologia ikony

Światło, rozumiane jako zjawisko estetyczne, jako pewien środek wyrazu artystycznego, prowadzi w myśli Florenskiego z konieczności do tez ontologicznych, do Światła konstytuującego byt, mogącego wszakże przejawiać się w sztuce, zwłaszcza w sztuce ikonograficznej, jako symbol odnoszący się do podstawy ugruntowującej wszelkie istnienie.

Nie zagłębiając się nadto w sam proces malowania ikon, należy jednak zwrócić uwagę na podstawową zasadę teoretyczną: „ikony maluje się na świetle”⁵⁰. Wizerunki wydobywane są z mroku, przewyższają tym samym cień-niebyt; owo przewyżczenie jest momentem, od którego zaczyna się proces ich tworzenia. Ikony nie posiadają w sobie żadnej nicości. Nie ma w nich cienia. Jak pisze Florenski: „to, co najistotniejsze, określa formę, jest najbardziej rozświetlone, a to, co mniej ważne, jest mniej rozświetlone”⁵¹. Dlatego też pojęcie *światłocienia*, które używane jest przy okazji opisu dzieł twórców sztuki zachodniej, nie jest i nie może być stosowane do malarstwa ikonowego.

Zatem zasadnicza różnica między malarstwem zachodniego renesansu (do którego odwołuje się Florenski) a malarstwem ikonowym odnosi się w większej mierze nie do jakości estetycznych, ale do jakości ontologicznych.

MYSTIQUE AND METAPHYSICS OF LIGHT. AN ESSAY ON PAVEL FLORENSKY'S THOUGHT

ABSTRACT

This essay discusses two meanings of the light's nature which were questioned and interpreted in Pavel Florensky's work *Iconostasis* – one of his most significant essays for philosophy of art. Florensky refers to iconography, to a light which is interpreted as a symbol and a ground for holy images. It is a ground without which icons could not be valued as a part of liturgy. Florensky also refers to Rembrandt's works of art and light called and understood in this manner as a phosphorescence.

⁴⁹ J. Krupiński, *Obraz a malowidło. Rembrandt contra Ingarden*, „Estetyka i Krytyka”, nr 2 (11), 2006, s. 17.

⁵⁰ P. Florenski, *Ikonoostas*, wyd. cyt., s. 130.

⁵¹ Tamże, s. 146.

This paper attempts to show in a short way only the part of a much bigger picture of the multi-layered Florensky's thought about problem of light related to the pieces of fine art.

KEYWORDS

brightness, icon, Rembrandt, phosphorescence

BIBLIOGRAFIA:

1. Blumenberg H., *Światło jako metafora prawdy*, tłum. Z. Zwoliński, „Kronos”, nr 2/2013, s. 32–59.
2. Durand G., *Wyobrażenia symboliczna*, tłum. C. Rowiński, Warszawa 1986.
3. Evdokimow P., *Sztuka ikony. Teologia piękna*, tłum. M. Żurowska, Warszawa 2010.
4. Florenski P., *Filar i podpora prawdy*, tłum. J. Chmielewski, Warszawa 2009.
5. Florenski P., *Ikostas i inne szkice*, tłum. Z. Podgórzec, Warszawa 1981.
6. Florenski P., *Sens idealizmu. Metafizyka rodzaju i oblicza oraz inne pisma*, wybór i oprac. T. Obolevitch, P. Rojek, Warszawa 2009.
7. Флоренский П., *Сочинения в 4 томах*, t. 4, Москва 2000.
8. Janocha M., *Ikony w Polsce*, Warszawa 2010.
9. Klinger M., *Symbol w teologii. Znaczenie analizy symboli religijnych Eliadego dla współczesnej teologii*, „Polska Sztuka Ludowa – Konteksty”, t. 42, z. 3/1988, s. 155–159.
10. Krupiński J., *Obraz a malowidło. Rembrandt contra Ingarden*, „Estetyka i Krytyka”, nr 11 (2/2006), s. 1–20.
11. Molé W., *Sztuka rosyjska do roku 1914*, Wrocław–Kraków 1955.
12. Pallasmaa J., *Oczy skóry. Architektura i zmysły*, tłum. M. Choptiany, Kraków 2012.
13. Pawlik R., *Od pracy pojęcia do pracy metafory. O metaforologii Hansa Blumenberga*, „Kronos”, nr 2/2013, s. 113–124.
14. Podgórzec Z., *Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*, oprac. K. Czerni, Kraków 2010.
15. Spidlik T., *Myśl rosyjska. Inna wizja człowieka*, tłum. J. Dembska, Warszawa 2000.
16. Taranczewski P., *Spotkania z Rembrandtem*, „Estetyka i Krytyka”, nr 2 (11), 2006, s. 21–35.
17. Tendera P., *Od filozofii światła do sztuki światła*, Kraków 2014.

PAULINA TENDERA^{*}
(JAGIELLONIAN UNIVERSITY)

ASSOCIATIONS OF THE HEGELIAN PHILOSOPHY OF ART WITH THE TRADITION OF THE METAPHYSICS OF LIGHT

ABSTRACT

In this article I would like to present three main areas of my interest in the aesthetics of Georg F. W. Hegel which are associated, directly or indirectly, with the philosophical tradition of the metaphysics of light. First, I will introduce my interpretation of the concept, used by Hegel, of luminosity in art (here I present my own understanding of this phenomenon, as I refer it to all of the three types of art we can speak of within the framework of *Lectures on Aesthetics*;¹ meanwhile, the traditional approach has been to apply this concept exclusively to romantic art, which, while correct, is only justified by the examination of art as a whole). Thus I propose here to examine the phenomenon of the luminosity of truth in symbolic, classical and romantic art. Next, I will present an understanding of the aesthetic experience of romantic works of art, an understanding which emerges from the concept of a work as a physical object of luminous truth² and is

¹ A schema of the luminosity of truth in works of art after the so-called end of art would have to be presented as a separate issue, because – although Hegel himself wrote about this phenomenon – it would have to account for specific phenomena of the art world (and therefore work that Hegel never saw) and to modernise Hegel's language in regard to such phenomena and objects, enriching it on the example of the criticism of C. Danto or G. Dickie.

² I maintain this understanding of a work of art (namely, as philosophical and spiritual content mediated through material things) equally in the areas of symbolic, classical and romantic art. This justification addresses exclusively painting in the romantic sphere. While I agree that romanticism is also expressed in poetry and music, I believe that the ideals of romantic art emerged in painting, and that poetry and music are very late forms of romantic expression which actually hint at the approaching end of art.

^{*} Centre for Comparative Studies of Civilisations
Jagiellonian University in Kraków, Poland
e-mail: paulina.tendera@gmail.com

fixed in the Platonic *claritas* theory of light, closely associated with the metaphysics of light. I will illustrate my reflections with several examples of romantic painting. Then, I will move on to the search for the meaning of the development of art. I see this meaning in the realisation of the principle of the luminosity of truth in art, and, in turn, this realisation in a specific element of representation in painting, namely that of the human eye, which Hegel defined as ‘the light of the eye’. This theme takes us back to the tradition of Platonic philosophy, in both its ancient and its mediaeval Christian forms, and acknowledges a close relationship with the aesthetics of Hegel and the European tradition of the metaphysics of light.

It is worth establishing, before proceeding to Hegel’s aesthetics *per se*, the sense in which we understand the metaphysics of light here. Above all, the metaphysics of light is a narrower concept than the philosophy of light, because in actuality it is exclusively a metaphysical ontology. Light (usually *claritas*, sometimes *lux*) is understood here as divine light or light derived from first principles, e.g. from Plotinus’s concept of the One, and partakes of an intellectual rather than a sensual character; thus it actually has little in common, for example, with physical light. Consequently, observations on light in extra-ontological terms, such as goodness, (axiological) grace, knowledge, or (epistemological) enlightenment, are here secondary for us, since they concern not light itself, but the consequences of its existence (e.g. grace is a consequence of the existence of *claritas*). The primary issue is, however, to assume that *claritas* substantially derives from God, the Absolute, the Hegelian absolute spirit; its existence depends, therefore, on co-participation (*methexis*), and not on its conformity with or resemblance (*mimesis*) to the first cause, e.g. within the meaning of St. Thomas Aquinas.

KEYWORDS

light, Hegel, aesthetics, romantic art, painting

This project was financed from the funds of the National Science Centre (Poland) allocated on the basis of the decision number DEC-2012/07/N/HS1/00438.

Schemata of the ‘luminosity of truth’ in symbolic, classical and romantic works of art

Each of the three types of art presented by Hegel in the pages of *Lectures on Aesthetics*³ has its characteristic relationship to the truth, indicating the type of aesthetic experience which can potentially be associated with a given work.

³ I cite the Polish edition: G. W. F. Hegel, *Wykłady o estetyce* [Lectures on Aesthetics], tłum. J. Grabowski, A. Landman, Warszawa 1964–1967.

Each piece, in the context of the opportunities with which its era provides it, shows a selected aspect of truth. I use here the concept of truth in the Platonic sense, not relativised to particular historical epochs – in other words, the objective truth which constitutes the basis of all historical changes, the proper object of philosophical knowledge, and, at the same time, the purpose of history. Thus understood, truth is the subject of philosophy, religion and art, but not all domains of self-realisation of the spirit meet the criterion of full recognition of the truth; therefore, in the context of Hegelianism, we also speak of the truth of every age, that is, an aspect of the concept of general truth. Each of the following schemata recognises spirit in its own way, but spirit is neither subjective, nor objective, nor absolute, as these three terms indicate certain historical circumstances and therefore the relationship between the sensual (the ‘opposite’ of the spirit) and intellectual worlds.⁴

Symbolic art

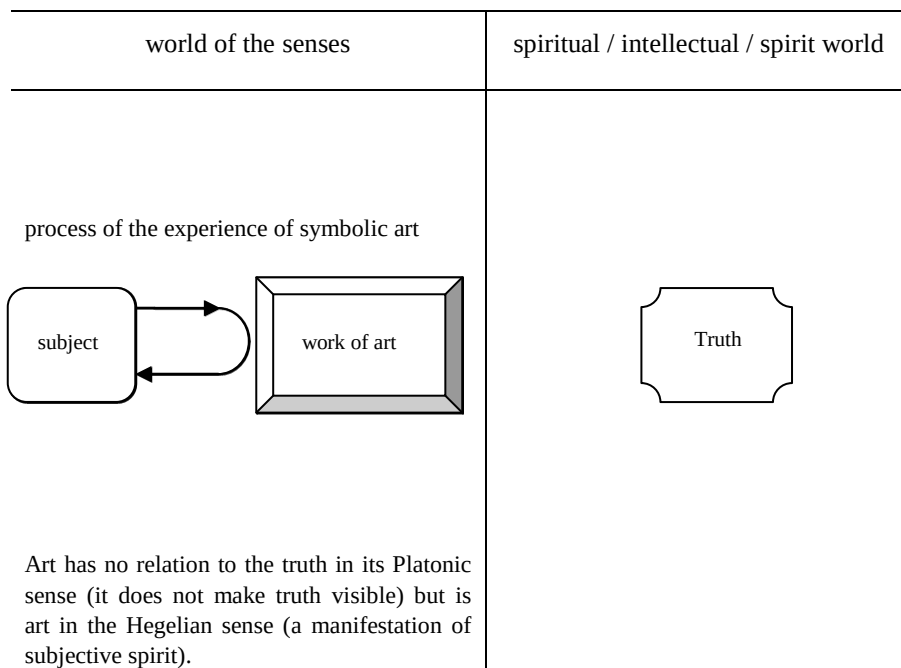
In the case of symbolic art, in which we deal with the awareness of a subjective spirit, the experience of a work of art is not directly linked with the truth in the Platonic sense but rather with the content of a spirit of limited awareness. Symbolic art arose during a period of Eastern despotism and is associated with a religious cult, which Hegel considered primitive on account of its polytheism and conception of God in the image of man, as well as its mixture of animal and human elements. Symbolic art, typical of India, Egypt, Persia and Mesopotamia, is associated with cults of death and rites of passage; examples might include images of the Sphinx, Memnon, Isis or Osiris.⁵ Hegel criticises subjective art on the basis of its secrecy, behind which no truth is hidden. I conclude from this that such art does not present beauty in the strict metaphysical sense. In my view, the relationship of the world of the senses (comprising the subject⁶ and works of art) to the truth in the case of symbolic art can be visualised as follows:

⁴ ‘Forms of spirit manifest themselves in time; the history of the world is the manifestation of spirit over time’. Quoted from: H. Marcuse, *Rozum i rewolucja. Hegel a powstanie teorii społecznej* [Reason and Revolution. Hegel and the Rise of Social Theory], tłum. D. Petsch, Łódź 1966, p. 212.

⁵ Cf. C. Bènard, *Hegel on Symbolic Art*, “The Journal of Speculative Philosophy”, Vol. 11, No. 4 (October 1877), p. 349.

⁶ The subject, in the Hegelian sense, may also be placed beyond the material and sensual worlds, thus emphasising his value as a perceptor of spiritual content. However, this is not necessary. Here we maintain the presence of the subject primarily in the world of the senses with regard to the object of aesthetic experience, which is sensual beauty.

The subjective spirit: symbolic art



Source: Own elaboration.

Symbolic art cannot be described in the language of the metaphysics of light and its symbolic significance, because in this art there is no correspondence between the sensual and the spiritual worlds and thus no basis for the luminosity of truth. It should be stressed, however, that associations between the metaphor of light and symbolic art exist and may constitute the subject of philosophical analysis, albeit against the background of a philosophical tradition other than Platonism. Hegel uses the metaphor of light in writing about Persia and the first national system in which light is associated with the intellectual development of its citizens,⁷ but (and this is worth noting for methodological reasons) the metaphor of light is not an element of the metaphysics of light, but only a poetic

⁷ Cf. G. W. F. Hegel, *Wykłady o filozofii dziejów* [Lectures on the History of Philosophy], tłum. A. Zieleńczyk, Warszawa 2011, p. 196.

statement, a simile. As far as the metaphysics of light is concerned, apart from strictly philosophical statements originating from the field of ontology, only symbols play a part. A symbol, though multi-layered and despite the huge role it plays in culture, is not of the same quality as a metaphor; however, this is not the place to analyse these differences.

Classical art

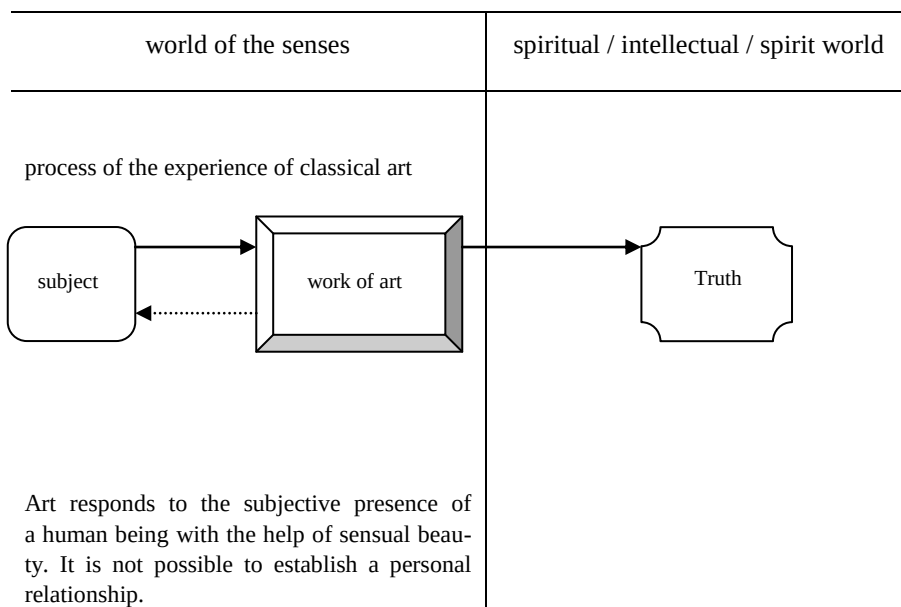
Unlike symbolic art, presented above, classical works of art present the relationship between the truth and the world of the senses. The principles of classical art were realised, in Hegel's opinion, in ancient Greek sculpture. It is paradoxical that the Greeks knew the concept of truth very well and used it in philosophy, yet their art, according to Hegel, realises only sensual beauty,⁸ which is based on the Pythagorean harmony of elements, but does not penetrate to or reveal the essence of a human being. In other words, classical art realises the ideal of sensual beauty,⁹ but expresses no internal content. In examples of ancient art, one can see the basis for the relationship between beauty and Platonic truth and for the separation of beauty and truth in classical art, as well as where their connection with romanticism comes in. Truth should be beauty – but intellectual beauty. Beauty should be truth – but truth incarnate. Ancient art lacks this dependence, even if Greek artists made significant progress relative to the creators of symbolic art by explicitly separating the human world from the world of nature.¹⁰ The chart below demonstrates how aesthetic experience associated with interaction with an ancient work of art is mediated by and intertwined with its material, allowing no direct approach to spiritual truth:

⁸ The postulate of the realisation of bodily beauty, based on the canon of harmony and proportion, also influenced the religious sphere of the ancient Greeks. With regard to the representation of the gods created by the Greeks, Hegel called their religion the 'religion of beauty'. Cf. A. Alexsandrakis, *Neoplatonism and Western Aesthetics*, New York 2002, p. 79.

⁹ Cf. C. Bénard, *Hegel on Classic Art*, "The Journal of Speculative Philosophy", Vol. 12, No. 2 (Apr. 1878), p. 147.

¹⁰ Cf. *ibidem*, p. 153.

Objective spirit: classical art



Source: Own elaboration.

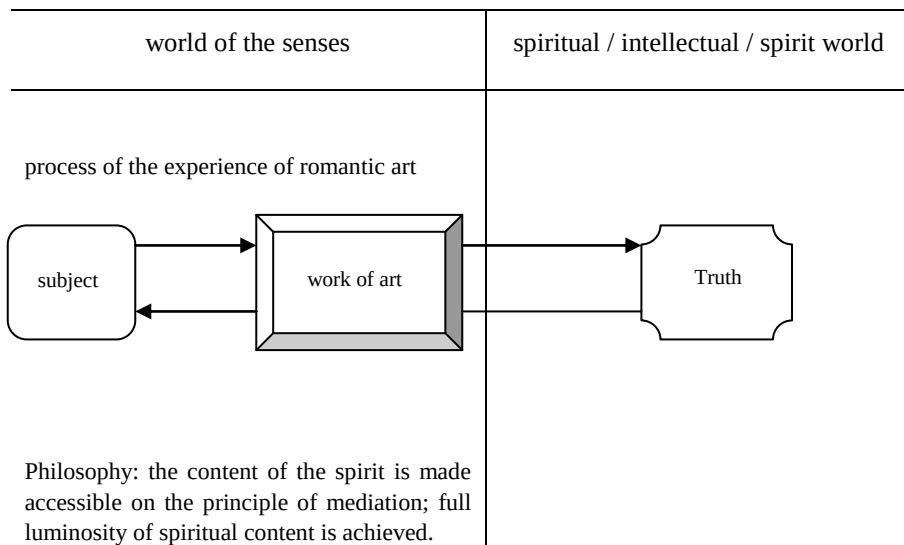
As with symbolic art, so with classical art: a full and comprehensive description falls outside the scope of this article; moreover, it does not attain full luminosity of truth in a work of art. It is worth noting, however, that: a) the viewer and the artist become conscious of the existence of this truth (as evidenced by the philosophical consciousness of ancient thinkers) and b) in the context of experience of a work of art, a relationship that might be called the ‘pre-aesthetic experience’ (I use here a concept taken from phenomenological aesthetics) comes into play: sensual beauty hides a secret truth existing somehow ‘behind the work’, which is realised by the viewer, but not yet (in classical art) extracted.

Romantic art

Romantic art supplements the deficiencies of classical art. This is not without prejudice as to the material side of art. The work is not as beautiful as in classical art; its beauty requires intellectual engagement in order to be read and extracted. Romantic artists strive to present human spirituality, thus moving away

from the traditional values of Greek aesthetics. Romanticism reveals new elements of human nature: its dynamism, emotionality, drama and mysteriousness. The work's material side is determined by the idea the work is supposed to illustrate.¹¹ Beauty, understood as a glimmer of truth, rather than as the outer harmony of individual elements of the work, is not a feature of the subject material, but is embodied in the experience mediated by the work of art. This experience is made up of subjective consciousness entering into a relationship with the truth. Subjectivity experiences a beautiful work of art which, by virtue of philosophical reflection, is converted back into intellectual content (beauty becomes truth). In a romantic work we do not see truth itself; it is revealed through the work. A necessary condition for the 'correctness' of the aesthetic experience is that the viewer belong to the same Christian community (commune) as the artist, thanks to which he understands the symbols and content presented in a given work. The aesthetic experience, in the case of romantic art – that is, all the works created within the framework of Christian tradition up to the collapse of mimetic art – are presented as follows:

Absolute spirit: romantic art



Source: Own elaboration.

¹¹ Cf. idem, *Hegel on Romantic Art*, "The Journal of Speculative Philosophy", Vol. 12, No. 4 (October 1878), p. 403.

The experience illustrated above is applicable to art from the Byzantine and early Christian periods until the nineteenth century. Reducing so many diverse trends and concepts of art to a single principle is justified through the common subject of aesthetic experience, which is identified with the truth in the objective, Platonic and Christian senses. It is the luminosity of *claritas* on the material aspect of a work of art. Of course, in the context of a single historical-artistic system, i.e. the context of romantic art, internal changes of form occur in relation to the dynamics of history and the desire to realise the spiritual and intellectual potential of humanity. Differences in forms of artistic expression have no essential connection to the occurrence of *claritas*, which, perhaps, illuminates Byzantine mosaics, icons, and representational painting equally. It should rather be noted that *claritas* does not occur in every work of art, but only in the so-called ideals of romantic art, or works of exceptionally great merit.

The philosophy of light in romantic art: the luminosity of truth

According to Hegel, the function of art – symbolic and classical as well as romantic – is to make mankind conscious of the truth about itself and the outside world, as well as to reveal religious content. This function is performed gradually and partially through history; Hegel calls it, as already noted above, the luminosity of truth. The same goal was assigned to religion and philosophy (apart from the so-called ‘philosophy of the spirit’, which recognises the Absolute in an unmediated, complete sense; i.e. the truth does not shine through it, but rather it gives us the truth directly). Interestingly, despite the fact that Hegel’s *Phenomenology of Spirit* is considered his most important work, there are interpretations that speak of the primacy of the principles of aesthetics over other areas of his philosophy. One example of such an approach is a book representing the so-called Hegelian left, by Rudolf Haym,¹² entitled *Hegel und Seine Zeit*.¹³ Haym specifically claims that Hegel subordinated science, knowledge and logic to aesthetic principles and sacrificed truth to taste. Regardless of which position we

¹² Cf. T. Mróz, A. Janszyc, *Rudolf Haym (1821–1901) i jego zielonogórskie korzenie* [Rudolf Haym and his Roots in Zielona Góra], “Studia Zachodnie”, nr 11, Zielona Góra 2009, pp. 71–87.

¹³ The first edition of Haym’s book, entitled *Hegel und seine Zeit* [Hegel and his Times] (Berlin 1857), is available in its entirety in an electronic version: <http://www.archive.org/details/hegelund-seineze00hegegoog> (referenced 26 April 2011).

believe is right, it is worth remembering that Hegel was among the first to establish aesthetics as an independent philosophical discipline.¹⁴

Let us repeat here that Hegelian symbolic art, by virtue of the applied forms of expression, cannot be reconciled with the true ultimate aim of art,¹⁵ even if it did express the truth appropriate to its time. Classical art, on the other hand, corresponds to spiritual content primarily through the perfection of forms and proportions, and thus to external and sensual elements. Only the youngest art – romantic art, established along with the Christian religion – is capable of fully illuminating spiritual content, and, consequently, of making it visible to the viewer. A viewer from the same cultural and religious background as the artist is capable of interpreting the symbolic layer of a work of art. Only the act of visualising the truth, carried out through the contemplation of a work of art, can become an aesthetic experience in the romantic sense. In the momentary aesthetic experience we become participants in a process whereby spirit recognises itself in each individual object of the world of art, so as to finally be reunited with itself. Hegel stated that beauty is the sensual luminosity of the idea itself¹⁶ which occurs in a work of art. Whenever we experience this luminosity, we realise some element of truth about the nature of the spiritual world, the essence of humanity, the nature of values, and so on.

A good example illustrating the luminosity of truth in romantic works of art is the paintings of Rembrandt, especially those from the later part of his life.¹⁷ These works include *The blinding of Samson* (1636), in which the striking play of light and shade adds to the dramatic presentation. The viewer sees how ‘the ray, which barely outlines the grim darkness of the interior of the tent, is brutally cut in two by the figure of the soldier with a spear; this almost hysterical contrast of light and shadow interacts with the violent blow of another soldier gouging out the eyes of Samson, writhing in pain, for whom the light was cut off forever’.¹⁸ The light presented in the picture symbolises the destiny fulfilled in the act of blinding, as well as the presence of God, who witnesses human suffering, even if He does not react to it.

In the work of Rembrandt, light also acquires a symbolic dimension in numerous personal portraits and representations of saints. One example is an image of St Paul. In artistic terms, the picture is a composition of the interplay of light and shadow, building an atmosphere filled with mysticism; a full aesthetic expe-

¹⁴ Cf. G. E. Mueller, *The Function of Aesthetics in Hegel's Philosophy*, “The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, Vol. 5, No. 1 (Sept. 1946), p. 50.

¹⁵ Cf. also: Hegel, *Wykłady z filozofii dziejów*, op. cit., vol. 2, pp. 35–39.

¹⁶ Hegel, *Wykłady o estetyce*, op. cit., vol. 1, p. 186.

¹⁷ Cf. M. Mankiewicz, *Sztuka świata* [Art of the World], vol. 7, Warszawa 1994, p. 139.

¹⁸ Ibidem, p. 146.

rience of this work has a religious basis and ultimately touches the subject of metaphysics: being. The symbolic significance of light was also included in the picture *The Jewish bride*, in which Rembrandt gave the impression of an intimate relationship between two people. The man places his hand under the breast of the woman, who timidly raises her own hand to arrest his. The performance is dominated by spiritual light (*claritas*) originating in a pair of loving people, with no external source of light. The substantial presence of spiritual light was also included in a self-portrait by Rembrandt from 1668. This is a special painting. The artist presented himself here as a smiling old man; the brilliance (*claritas*) radiating from his form is a symbol of goodness or of the truth about the artist.¹⁹ The image is not clear, the contours of the figure are blurred and assumed by the viewer; we find ourselves looking for the correct point of view... The light shining from within the figure makes us see a spiritually fulfilled entity in this self-portrait.²⁰



Rembrandt van Rijn, *Self-portrait* (1668)

<http://www.wga.hu/>

¹⁹ Cf. the description in: J. Krupiński, *Obraz a malowidło. Rembrandt contra Ingarden* [Painting and Painter Canvas. Rembrandt vs Ingarden], "Estetyka i Krytyka", No. 11 (2/2006), p. 40.

²⁰ More about the interpretation of the images from the point of view of traditional of metaphysics of light can be found in my article, P. Tendera, *Elementy metafizyki światła w filozofii G. W. F. Hegla* [Elements of the Metaphysics of Light in the Philosophy of G. W. F. Hegel], "Hybris. Internetowy Magazyn Filozoficzny", No. 11, passim.

As well, Rembrandt used the traditional and conventional approaches to light, which I would not associate precisely with the metaphysics of light. Many of these presentations transform the symbol of light into a metaphor, a poetic statement of less significance for the philosophy of light. One example here might be the light in the image *The Holy Family with angels* from 1645. The light is focussed on the significant elements of the presentation; its source is the person of Jesus, the Bible and the angels in the top part of the picture. The interplay of these three light sources emphasises the order of the composition and creates an atmosphere of peace and tranquillity.

The philosophy of light in romantic art: ‘the light of the eye’

In artistic and painting terms, the Platonic ‘light of the eyes’ of which Hegel writes in *Lectures on Aesthetics* is a white spot on the pupil of the eye. It is most frequently oval in shape, and, in combination with a perfect representation of the physiognomy of the eye, demonstrates mastery of mimetic art and constitutes an important symbol-bearing element in painting presentation.²¹ Not only portraits and human representations, but also (although in a strictly metaphorical sense) a romantic painting conceived as a compositional whole, possess, according to Hegel, ‘the light of the eye’. The relationship that links the viewer with a romantic painting is a subjective one, referring to an overwhelming impression of interaction with another human being. Each of these relationships is unique and one of a kind, and, for Hegel, a painting is like the mythological Argus,²² since art, like Argus, should ‘at every point endow’ its works ‘with the properties of the eye, in which one may come to know the free soul in its inner infinity.’²³

The concept of ‘the light of the eye’ possesses multi-layered artistic significance, both symbolic and philosophical. Above all, it is the criterion that separates romantic from classical and symbolic art. Hegel maintains that, when experiencing a sculptural work devoid of polychrome, only the viewer possesses ‘the light of the eye’²⁴ (let us add: possesses it in the literal, strictly Platonic, sense, as we read e.g. in *Timaeus*); the viewer, however, cannot look at any statue, to

²¹ Cf. P. Tendera, *Uwagi o celu sztuki romantycznej* [Notes on the Aim of Romantic Art], “Studia Humanistyczne AGH”, Vol. 9 (2010), pp. 73–85, cf. <https://depot.ceon.pl/handle/123456789/2930?locale-attribute=en> [accessed 18 December 2014].

²² Hegel, *Wykłady o estetyce*, op. cit., vol. 1, p. 253.

²³ Ibidem, p. 253.

²⁴ The results of archaeological research describing the use of polychrome by Greek artists were not published until after Hegel’s death.

quote Hegel, 'soul to soul, eye to eye',²⁵ since sculpture does not reflect the gleam of the human eye. The philosopher writes that 'the most perfect statues of beautiful Greek sculpture are unable to look at anything',²⁶ as their eyes lack pupils, a fact which might also be suggestive in regard to their spiritual life, in which there is nothing that might replace this lack. A different relationship exists between the viewer and the painted image: in a portrait, truth reveals itself to the viewers as 'an entity viewing, conscious of itself, internally subjective and opening its soul before the soul'²⁷ of the viewer, although it is still not an actual person, but only a representation. The experience of the image of another person is connected with the contemplation of beauty and becoming aware of the truth; it is communion with the Absolute, the source of *claritas*. Hegel associated the light of the human eye with the search for the truth about mankind; he wrote: 'subjectivity is spiritual light directing its brightness toward itself, to a place that was dark before [i.e. in classical art – P. T.]'.²⁸

Examples of works featuring a clear presentation of the light of the eye include the portraits and self-portraits of Albrecht Dürer. Particularly noteworthy is the portrait of Michael Wolgemut, in which a gaunt elderly man has the sparkling eyes of a youngster.²⁹ The clear, strong 'light of the eye' indicates vitality and clarity of mind. Dürer presented here not a pathetic man, but the wonder of his unyielding spirit.³⁰ Among the important self-portraits of the artist work is a work from 1550 whose composition was incorporated into the iconographic schema of *Salvador Mundi*,³¹ as well as a 1522 sketch called *Vir Dolorum*. In comparing himself with Christ, the artist bestows sacred significance on the light in his eye. In interpreting this presentation, Jan Białostocki³² rightly points out that the variety of shapes of white and yellowish spots painted on the surface of the eye bears a symbolic meaning. In the eyes of the figure one can discern the reflections of a frame dividing a window into four parts. According to Białystok, the reflection of the window frame on the surface of the eye also evokes an association with the symbolism of the Cross and Passion.

²⁵ Hegel, *Wykłady o estetyce*, op. cit., vol. 2, p. 154.

²⁶ Ibidem.

²⁷ Ibidem.

²⁸ Ibidem.

²⁹ Cf. the description of this picture at www.wga.hu.

³⁰ Cf. the description of this picture at www.wga.hu [author's translation].

³¹ M. Machowski, N. Świdzińska, P. Trzeciak, *Sztuka świata* [Art of the World], vol. 4, Warszawa 1991, p. 296.

³² J. Białostocki, *Obrazy światła* [Images of Light], [in:] idem, *Symbole i obrazy w świecie sztuki* [Symbols and Images in the World of Art], Warszawa 1982.



Albrecht Dürer, *Self-Portrait as the Man of Sorrows* (1522)
<http://www.wga.hu/>

The works of Dürer, like those of Rembrandt, are examples of mastery in which the subjective view of reality has been reconciled with the essence of things, the truth about the picture's subject. We need not emphasise individualism here, then; let us rather indicate that the artist is not, in a philosophical sense, fully aware of it. Let the artist be rather a Hegelian 'historical hero', realising himself and at the same time fulfilling a higher historical plan. At the time an image is completed, it discloses to each viewer its own individuality and beauty. The objective of the artists of the Romantic era was the extraction and presentation of the essence of things, and since visualisation of the truth is beauty, there remained only to create beautiful things in order to approach the truth. The Hegelian concept of 'the light of the eye' and the luminosity of truth derive from the tradition of the metaphysics of light and Platonic thought, without exhausting the issues of the philosophy of light. Here, *claritas* is a concept that develops and enriches itself within the historical process, fulfilling its historical role; even in the perspective of Hegel's philosophy, it possesses its own autonomous, ontological value.

Within romantic art, more examples of the combination of the symbol of light with the sphere of sanctity can be given; however, it must be noted that every work mentioned here should be the subject of a separate artistic-aesthetic analysis, and the examples I have given are only suggestions. Let us mention, for example, Giorgio Vasari and his work entitled *Birth of Christ* (1546), which presents Christ shining with an intense white light, or *The Adoration of the Shep-*

herds by Rubens (1608), where the effect of light is very subtle and gentle, without determining the composition of the image to the same degree as in Vasari. Light appears in scenes of ecstasy, spiritual enlightenment, stigmatisation, martyrdom (the death of a saint) and mystical experiences. Examples include *The Ecstasy of St Theresa* by Giuseppe Bazzani (1745), *The Ecstasy of St Paul* by Johann Liss (1628), and *St Francis in Ecstasy* (1582) by Paolo Veronese. In scenes of martyrdom, light is directed from the sky and illuminates the face of the dying saint, e.g. Jusepe de Ribera's painting *The Martyrdom of St Andrew* (1628), *The Martyrdom of St Stephen* (1616) by Rubens, and, among the works of Georges de La Tour, his painting *St Sebastian Tended by St Irene...*

The specificity of the aesthetic experience

A romantic work of art forces the viewer to activate his feelings, which combine to create the mood of the work itself and bring the spiritual values contained therein closer.³³ The aesthetic experience refers to the value which the viewer has in himself, and which, in contact with art, is actualised and combined with the values embodied in the image.³⁴ The correct reception of a work of art is combined, in Hegel, with the common membership of the artist and the viewer in one national spirit (*Volkgeist*). The purpose of romantic art, therefore, is realised not only through the material side of the work, although there is interaction between the two.³⁵ Hegel writes that 'the elevation of the spirit is a fundamental principle of romantic art'.³⁶ Thus, this art contains a moment of self-realisation; its subject is not so much the sensual world as the truth concealed behind it.

Romantic art is Christian art, and thus it is religion which introduces (makes us aware of?) the internal conflict that is an inalienable human trait, understood as the bond between body and soul. Conflict becomes a principle of romantic

³³ Ibidem, p. 149.

³⁴ Cf. W. Tatarkiewicz, *Przeżycie estetyczne: dzieje pojęcia* [The Aesthetic Experience: History of the Concept], [in:] idem, *Dzieje sześciu pojęć* [The History of Six Concepts], Warszawa 2006, p. 381.

³⁵ In writing about the freedom that the spirit must achieve, and which can be gained through art, I have in mind those works where dominance over artistic content is assumed by interpretation, which therefore should not be confused with aestheticisation of life in the broader sense: '[Hegel] warned of the danger [to life] posed by (as we would say today) aestheticisation'. A. Zeidler-Janiszewska, *Między melancholią a żałobą* [Between Melancholy and Mourning], Warszawa 1996, p. 22.

³⁶ Hegel, *Wykłady o estetyce*, op. cit., vol. 2, p. 149.

art³⁷ and of the whole of reality. Interestingly, these theses are not accented by Hegel in *Philosophy of History* or *Phenomenology of Spirit*, but rather in *Lectures on Aesthetics*, where he points to the quarrel between spirituality and matter, as manifested in the impossibility of adequately expressing spiritual beauty even with the help of the most perfect corporeal beauty. Hegel declares that if 'beauty is to be recognised according to its essence and concept, then it can only happen through a thoughtful concept (*durch den denkenden Begriff*), through which the logical-metaphysical nature of both the idea as a whole and the idea of beauty in particular enters into the thinking consciousness'.³⁸ These words declare the objectivity of beauty. It is spiritual beauty that is made available to the human consciousness on the path of purely philosophical cognition. Hegel emphasises that 'the true content of romance is absolute inwardness, the form appropriate to spiritual subjectivity'.³⁹

The purpose of the development of art

I would like to respond to the question of the purpose of the development of art from the perspective of painting, the form discussed in this article. We recall here that in the romantic era creativity which is no longer tied to material, i.e. music and poetry, also comes into play. These forms constitute a special kind of art, eluding the mediation of spiritual content in sense objects. The question being analysed here does not apply to musical and poetic works; the following considerations apply to the painterly ideals of romantic art, and the problem of realising the potency inherent in the art of the beautiful is described based on the Hegelian definition of a work of art as truth made visible in a material object.

'The end' was applied to the category of *mimesis* to the same degree as to romantic art: 'the end of art' was also the end of its mimetic aspect. In keeping with Hegel's belief about the eschatological factor being realised in history, we can inquire about the point at which the history of art ends. We are inquiring, in other words, about the final work of romantic art (and thus not about modern contemporary art, as, for example, G. Dickie⁴⁰ or A. C. Danto⁴¹ would wish!).

³⁷ 'Even as early as in the first philosophical works devoted to art, there emerges a picture of the conflict ('war') between philosophy and art, from which philosophy emerged victorious, leading eventually to the particular enslavement and subordination of art'. L. Sosnowski, *Sztuka. Historia. Teoria. Światy Arthura C. Danto* [Art. History. Theory. The worlds of Arthur C. Danto], Kraków 2007, p. 127.

³⁸ Hegel, *Wykłady o estetyce*, op. cit., vol. 1, p. 39.

³⁹ Idem, *Wykłady o estetyce*, op. cit., vol. 2, p. 151.

⁴⁰ Cf. G. Dickie, *Art and Value*, Wiley-Blackwell 2001 as well as G. Dickie, *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*, Cornell University Press 1974.

Hegel did not indicate such a point or work, because cultural changes were, for him, long processes, and moreover, he simply had no way of viewing modern works of art. In terms of the processuality of historical changes, it can be added that revolutions, wars and the periods of activity of national heroes constituted exceptions; however, on the universal level, humanistic and broad spiritual changes always occurred gradually.

The concept of the 'end of art' functions in the contemporary criticism and philosophy of art quite specifically; it was taken over by a critic from the field of philosophy, and was perpetuated, I believe, as the result of a misunderstanding. Most critics use this concept in discussions of modern and contemporary art (e.g. Danto). Meanwhile, I believe, the notion of 'the end of art' should be applied to the decline of romantic art. When speaking of the most recent art, we should specify art after 'the end of art',⁴² regardless of whether we are talking about Duchamp's *Fountain* or about *Brillo Box*,⁴³ because none of these items answers the question of the essence of 'the end of art', which is not the end of anything, but rather the beginning of something new. Therefore, the basic question is: where did mimetic art meet its end? In what form did it achieve its goal?

At first glance, it seems that the philosophy of Hegel offers a clear answer to this question. A syllogistic approach to the changes in art explains through which forms art achieved its goal. If history itself was to end, the same end had to be suffered by the history of art, leading to the realisation of the same purpose pursued by history as a whole, but with the important difference that, as opposed to the histories of philosophy and religion, the goal of the fine arts was realised in the world of the senses (i.e. is visible).

Since I am dealing here with romantic painting, I repeat my claim that the content of the romantic spirit was expressed in painting.⁴⁴ There remains unresolved the question of where and when this occurred. We know that the subject of inquiries concerning the purpose of mimetic art ought to be the paintings

⁴¹ Cf. A. C. Danto, *The Transfiguration of the Commonplace: a Philosophy of Art*, Harvard University Press 1981; A. C. Danto, *Świat sztuki: pisma z filozofii sztuki* [The World of Art: Writing from the Philosophy of Art], tłum. L. Sosnowski, Kraków 2006.

⁴² Cf. K. P. Liessmann, *Sztuka po końcu końca sztuki. Refleksje o czekaniu na estetyczne zbawienie* [Art after the End of the End of Art. Reflections about the Wait for Aesthetic Salvation], tłum. F. Chmielowski, "Estetyka i Krytyka", No. 11 (2/2006), pp. 57–72.

⁴³ Cf. Sosnowski, op. cit., p. 138 et seq.

⁴⁴ According to Hegel's dialectical theory, each historical period can be divided into three parts, passing through the stages of growth, full bloom and fall. I repeat this once again, because the specifics of my argument are focussed here: that paintings represent the ideals of romanticism, whereas poetry and music are late, decadent forms of the movement, in which aesthetic and artistic values are already dominated by philosophical content; poetry and music are the end of romanticism.

created in the full bloom of the epoch, when artists realised its ideals in the most expressive way; we do not seek the ideals of art at the end of the era, when forms important in a given period degenerated, ceased to be readable to viewers, became mannered, or were transformed over time into kitsch. Hegel thoroughly describes this historical rule in the pages of *Lectures in the Philosophy of History*.⁴⁵

Artists had to fulfil their responsibilities; had they not done so, art would not have ended.⁴⁶ Hegel, in trying to define the uniqueness of romantic art, writes that it distinguished itself above all through 'new content'.⁴⁷ Thus, if every change in content expressed by artists is inseparably connected with a change in form, it is possible to hope for the identification of a certain element or detail of a work of art which has been developed specifically in order to render this 'new content' visible. This is difficult in romantic art, where the disparity of content and form must be dealt with.⁴⁸ In the pages of *Lectures on Aesthetics* we read that

[...] the form of romantic art derives its definition [...] from an internal notion of content whose presentation is the task of art; therefore, we must attempt to go above all in this direction to clearly grasp what the specific principle of the new content depends on [...] as the absolute content of truth and as the basis of a new world view and of a new method of artistic creativity'.⁴⁹

Hegel speaks here of the expanding role of philosophy in art: what cannot be shown directly in a work of art will be concluded by philosophy. 'The end of art' is the point in history at which the form and content of works of art begin to be supplemented by philosophy.

Let us start, then, from the subject of painting, which has already been mentioned above. Hegel's statements on romanticism are the basis for the elevation of depictions of the human being above other themes in art, since they refer the viewer directly to the experience of 'spiritual subjectivity'. Human images are thus representative of romanticism. Hegel attributes to romantic art the right to

⁴⁵ Cf. Hegel, *Wykłady z filozofii dziejów*, op. cit., vol. 2, pp. 10–11.

⁴⁶ 'The principle of art, as it turns out' (according to Hegel) 'is disastrous for life, which requires a clearly defined purpose and a firm "male" character', cf. A. Zeidler-Janiszewska, *Moralne zaangażowanie lub/i estetyczna obojętność* [Moral Commitment and/or Aesthetic Indifference], [in:] *Estetyczne przestrzenie współczesności* [Contemporary Aesthetic Spaces], red. A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa 1996, p. 110; cf. also: eadem, *Między melancholią a żalobą*, op. cit., p. 21.

⁴⁷ Hegel, *Wykłady z filozofii dziejów*, op. cit., vol. 2, p. 189.

⁴⁸ 'Thus it is fusion [namely, of content and form] which takes place in the element of externality and thereby makes sensual reality an entity adequate to the spirit, which is at the same time contrary to the true concept of the spirit'. Idem, *Wykłady o estetyce*, op. cit., vol. 2, p. 148.

⁴⁹ Ibidem, p. 147.

express spiritual and even divine content by means of human representation.⁵⁰ This is enabled by the relationship, instituted by Christ, between human and divine elements. The purpose of romantic painting is thus accomplished through human representations. Landscapes or still lifes, which, of course, functioned at all times in mimetic painting but lacked significance for spiritual development, were rejected.⁵¹ A romantic painting shows a 'real, individual subject in his inner life';⁵² the work attempts to reveal the essence of this man, and at the same time that of the whole of humanity. Among the random features of each person are elements of sensuality such as posture, physique, hands, and face, but 'when we ask [...], in which of these various organs the whole soul is revealed as a soul, we will immediately cite the human eye; because in the eye is focussed the soul that not only peers out through it, but also can be seen in it'.⁵³ All components and parts of the human body change and develop, with, of course, one exception: the eyes change to a negligible extent, thus constituting the key to the correct understanding of the essence of romanticism.

The adoption of the motif of the eye and its inner light constitutes a reference to the centuries-old tradition of the philosophy of light. Hegel believed that the soul of a human being was focussed in his eyes (an eminently Platonic theme), through which the individuality of each person, the so-called 'history of the soul',⁵⁴ becomes accessible to us. The sphere of the human spirit, which is the new content of art, does not deny the temporality of human existence; this is why Christian artists, accepting human corporeality, recognised it as the inert element of spiritual content.

The fusion of philosophy with art and religion which occurred in romanticism enabled the use of the Platonic category of the eye not only as a literal presentation in painting, but also as a supporting metaphor. These 'eyes' also enable the creation of a relationship of 'a subjective One'.⁵⁵

The mimetically perfect representation of the human eye is the realisation of the purpose of romantic art. This achievement should be assessed here primarily from the point of view of philosophical values, and not of artistic works (outstanding as they may be), because philosophical values enable the artistic representation to transcend its literal sensual meaning. If the viewer does not experience the difference between the spiritual content and the literal representation, it means that the formation of 'a subjective One' with the work of art was not

⁵⁰ Ibidem, p. 152.

⁵¹ Ibidem, p. 160.

⁵² Ibidem, p. 153.

⁵³ Idem, *Wykłady o estetyce*, op. cit., vol. 1, p. 253.

⁵⁴ Ibidem, p. 161.

⁵⁵ Ibidem, p. 259.

achieved and as a result the painting was not philosophically enriched with intellectual or religious content. In romantic painting we deal exclusively with mimetic works; nevertheless, we, as the viewers of a work of art, should approach it while maintaining a considerable distance from the principle of perfect presentation of sensuality. Even if all romantic painting is characterised by mimeticism, not all of its works are ideals of art. Hegel states that '[...] the real artistic method of shaping the outer aspect of a phenomenon does not emerge in romantic art to any significant degree beyond the borders of true, ordinary reality'.⁵⁶ Beyond the perfection of the mimetic representation of sensuality, the genius of the artist, the mood, the theme of the work and, finally, the idea to which it refers us – all must be considered.

In inquiring about a work that perfectly executes the ideas of romantic painting, we are seeking the moment between the period of full development of mimetic art and its collapse. The development of this art continues, independently of the even deeper influences of philosophy, until the Reformation, which defines, according to Hegel, the turning point, restoring the disrupted relationship between man and God. Hegel's lifespan is already the time of the fall of romantic art. It can be assumed that the great paintings of romanticism, that is, those in which a special relationship between artistic form and philosophical content is maintained, were created between the sixteenth and eighteenth centuries. Such a wide interval should not be surprising. One should include here, for example, the works of Raphael Santi, whose representation of the Virgin Mary recalls Hegel in *Lectures on Aesthetics*.⁵⁷ Neither can we omit the portraits of Titian, who incorporated in them the beauty of 'the light of the eye'. Fitting here as well are the above-mentioned works by Dürer, as well as Hans Holbein's portrait of Richard Southwell, Bernini's self-portrait with its clear and conspicuous 'light of the eye', and finally, all of Rembrandt's self-portraits and (to end this summary, though without exhausting the catalogue by any means) Vermeer's beautiful presentations of women. The unity of beauty and truth has been confirmed in romantic art, though we may feel some dissatisfaction and regret because this harmonious relationship endured for a very brief time. In terms of art, most important is that the question posed by its creators about the nature of man has turned out to be a philosophical question. At the same time, great pains have been taken to obtain the answer to this philosophical question; philosophy has been invited to art. Thus, in history, art, and philosophy, the luminosity of truth (mediation), which was perhaps the only sign of the real presence of spirit in the world of the senses, fades out.

⁵⁶ Idem, *Wykłady o estetyce*, op. cit., vol. 2, p. 163.

⁵⁷ Idem, *Wykłady o estetyce*, op. cit., vol. 1, p. 257. More information on the figure and meaning of the Virgin Mary can be found in the same work, vol. 2, p. 186 and vol. 3, p. 143.

BIBLIOGRAPHY

1. Alexandrakis A., *Neoplatonism and Western Aesthetics*, New York 2002.
2. Bénard C., *Hegel on Classic Art*, "The Journal of Speculative Philosophy", Vol. 12, No. 2 (Apr. 1878).
3. Bénard C., *Hegel on Romantic Art*, "The Journal of Speculative Philosophy", Vol. 12, No. 4 (October 1878).
4. Bénard C., *Hegel on Symbolic Art*, "The Journal of Speculative Philosophy", Vol. 11, No. 4 (October 1877).
5. Białostocki J., *Obrazy światła* [Images of Light], [in:] idem, *Symbol i obrazy w świecie sztuki* [Symbols and Images in the World of Art], Warszawa 1982.
6. Danto A. C., *The Transfiguration of the Commonplace: a Philosophy of Art*, Harvard University Press 1981.
7. Danto A. C., *Świat sztuki: pisma z filozofii sztuki* [The World of Art: Writing from the Philosophy of Art], tłum. L. Sosnowski, Kraków 2006.
8. Dickie G., *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*, Cornell University Press 1974.
9. Dickie G., *Art and Value*, Wiley-Blackwell 2001.
10. Hegel G. W. F., *Wykłady o estetyce* [Lectures on Aesthetics], tłum. J. Grabowski, A. Landman, Warszawa 1964–1967.
11. Hegel G. W. F., *Wykłady o filozofii dziejów* [Lectures on the History of Philosophy], tłum. A. Zieleńczyk, Warszawa 2011.
12. Krupiński J., *Obraz a malowidło. Rembrandt contra Ingarden* [Painting and Painter Canvas. Rembrandt vs Ingarden], "Estetyka i Krytyka", No. 11 (2/2006).
13. Liessmann K. P., *Sztuka po końcu końca sztuki. Refleksje o czekaniu na estetyczne zbawienie* [Art after the End of the End of Art. Reflections about the Wait for Aesthetic Salvation], tłum. F. Chmielowski, "Estetyka i Krytyka", No. 11 (2/2006).
14. Machowski M., Świdzińska N., Trzeciak P., *Sztuka świata* [Art of the World], vol. 4, Warszawa 1991.
15. Mankiewicz M., *Sztuka świata* [Art of the World], vol. 7, Warszawa 1994.
16. Marcuse H., *Rozum i rewolucja. Hegel a powstanie teorii społecznej* [Reason and Revolution. Hegel and the Rise of Social Theory], tłum. D. Petsch, Łódź 1966.
17. Mróz T., Janszyc A., *Rudolf Haym (1821–1901) i jego zielonogórskie korzenie* [Rudolf Haym and his Roots in Zielona Góra], "Studia Zachodnie", nr 11, Zielona Góra 2009.
18. Mueller G. E., *The Function of Aesthetics in Hegel's Philosophy*, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", Vol. 5, No. 1 (Sept. 1946).
19. Sosnowski L., *Sztuka. Historia. Teoria. Światy Arthura C. Danto* [Art. History. Theory. The worlds of Arthur C. Danto], Kraków 2007.
20. Tatarkiewicz W., *Przeżycie estetyczne: dzieje pojęcia* [The Aesthetic Experience: History of the Concept], [in:] idem, *Dzieje sześciu pojęć* [The History of Six Concepts], Warszawa 2006.
21. Tendera P., *Elementy metafizyki światła w filozofii G. W. F. Hegla* [Elements of the Metaphysics of Light in the Philosophy of G. W. F. Hegel], "Hybris. Internetowy Magazyn Filozoficzny", No. 11.
22. Zeidler-Janiszewska A., *Miedzy melancholią a żałobą* [Between Melancholy and Mourning], Warszawa 1996.
23. Zeidler-Janiszewska A., *Moralne zaangażowanie lub/i estetyczna obojętność* [Moral Commitment and/or Aesthetic Indifference], [in:] *Estetyczne przestrzenie współczesności* [Contemporary Aesthetic Spaces], red. A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa 1996.

ŚWIATŁO W SZTUCE TADEUSZA KOWALSKIEGO.
WYWIAD Z SYNEM ARTYSTY KAROLEM KOWALSKIM

Rozmawiają: Dominika Czakon i Natalia Anna Michna

Prosimy o krótką opowieść o drodze twórczej Pana Ojca, Tadeusza Kowalskiego.

Pierwsze prace, na które można było zwrócić uwagę, powstały już w wieku 15–16 lat, kiedy mój Tata zdawał do Liceum Technik Teatralnych w Warszawie. Były to, niestety, nieudane egzaminy. Ostatecznie został przyjęty do Liceum Technik Plastycznych w Kielcach, gdzie rozpoczął naukę na specjalności rzeźba. Tam nabył wiedzę z zakresu technologii i obróbki drewna oraz z historii sztuki. Niewątpliwie pomogło mu to w twórczości rzeźbiarskiej, która tak naprawdę rozpoczęła się w 1994 roku. Wcześniej ojciec tworzył wiersze, pisał do Korespondencyjnego Klubu Młodych Pisarzy w Szczecinie. Publikował w prasie regionalnej i ogólnopolskiej. Wygrał też ogólnopolski konkurs literacki w '68 roku – jeden z dwóch, w jakich kiedykolwiek brał udział. Można powiedzieć, że wiersze tworzył nieprzerwanie przez trzydzieści lat życia. Jego przygoda z rzeźbą zaczęła się stosunkowo późno. Prace Ojca zaczęły pojawiać się w strukturach galeryjnych, najpierw w tych lokalnych: szczecińskich, potem w wojewódzkich i ogólnopolskich. Miał wystawy w Kielcach, w Berlinie. Początek inspiracji do późniejszej rzeźbiarskiej drogi twórczej mojego Ojca przypada na lata '80. W 1980 roku zmarła tragicznie nasza ciocia, siostra zakonna – Konstancja Włodek, która zostawiła po sobie dość sporą literaturę na temat sfery sacrum, również tej dotyczącej sztuki. Tata zaczął analizować fragmenty Pisma Świętego oraz fragmenty innych pozostawionych przez nią książek, jej osobistych teologicznych notatek i mimo że zawsze interesował się sztuką, to czekał, aż pojawią się sprzyjające okoliczności do tworzenia rzeźb. Mój Tata powtarzał za Cyprianem Kamilem Norwidem, że artystą się bywa, artystą się nie jest.

Uważał, że muszą zaistnieć odpowiednie warunki dla sztuki, tzn. musi być odpowiednia sytuacja materialna, pracownia, pomysł na twórczość i to, co jest u artysty najważniejsze, czyli talent i wrażliwość. Nasza sytuacja materialna nigdy nie była jednak sprzyjająca, a mimo to tworzył.

A jak wyglądało jego dzieciństwo?

Mój Tata pochodził z podnóża Gór Świętokrzyskich, regionu, którego tradycja była nieodłącznie związana z drewnem. Tam od dziecka wszyscy zajmowali się wytwarzaniem czegoś z drewna. Może nie była to rzeźba, raczej przedmioty codziennego użytku, ale od tego zaczęła się fascynacja drewnem u mojego Ojca. Opowiadał mi, jak w dzieciństwie całymi popołudniami przesiadywał na łące i wpatrywał się w chmury, w których odnajdywał pewne interesujące formy. Tak kształtowała się jego wyobraźnia i można powiedzieć, że od tego też zaczęła się jego droga twórcza.

Chciałybyśmy zapytać o znaczenie przyrody w twórczości i życiu Pana Ojca? Materiał jego sztuki, drewno, pochodzi przecież bezpośrednio z natury.

Drewno jest materiałem ciepłym, ale trudnym w obróbce. Mój Tata zawsze podkreślał, że lubi mierzyć się z trudnościami. Drewno źle wysuszone lub takie, które ma za dużą wilgotność, może pęknąć. Oczywiście mój Tata unikał takich sytuacji, ale one i tak się zdarzały. Wtedy wykorzystywał takie naturalne pęknięcia w odpowiedni sposób. Mówił, że tworzenie w glinie jest pójściem na łatwiznę, a on szczególnie ukochał drewno, czyli materiał trudny w obróbce, w którym trzeba przewidzieć każdy ruch i nie ma tolerancji na błędy.

Jest taka rzeźba Jezusa ukrzyżowanego, w przypadku której miałyśmy wątpliwości, czy krzyż jest drewniany i pomalowany, czy metalowy.

Mój Tata wykorzystywał bejcę rustykalną do powlekania rzeźb, na końcu je woskował, polerował, więc może się wydawać w przypadku akurat tego krzyża, że to nie jest drewno, ale zapewniam, że wszystkie prace rzeźbiarskie mojego Tatę zostały wykonane właśnie w tym materiale.

Jak zatem wyglądał cały proces przygotowania materiału rzeźbiarskiego?

Ojciec najpierw suszył kawałki drewna w piwnicy, ale nie zawsze się to udawało. Czasami w drewnie powstawały liczne spęknięcia. Na poziomie konceptualnym często – ale nie zawsze – zaczynał od szkiców na papierze. Potem był drugi

szkic, który powstawał już na powierzchni wybranego kawałka drewna. Szkic ten był jeszcze modyfikowany. W trakcie tych modyfikacji powstawała równolegle ogólna koncepcja dzieła „od ogółu do szczegółu”. Wykonywał daną pracę nie od jakiegoś jej fragmentu, ale od razu całościowo, w szerszym ujęciu, natomiast na samym końcu dopracowywał detale. Dopiero później pojawiała się bejca rustykalna, którą była powlekana znaczna część prac Ojca. Dla uzyskania połysku na bejcę najpierw był nakładany воск pszczeli, później polerowany ścierką. Taka była jego technika twórcza.

Mamy jeszcze dodatkowe pytanie dotyczące rodziny i dzieciństwa Pana Ojca. Czy ktoś w jego rodzinie był np. rzemieślnikiem, który pracował z drewnem? Innymi słowy, czy te tradycje rzeźbiarskie były od początku blisko niego?

Tak, Jan Ruszkiewicz, pradziadek mojego taty, był bednarzem. W młodości został wcielony siłą do wojska carskiego, a po powrocie z 25-letniej służby zajął się pracą w drewnie. Nie mogę określić, na ile twórcza była to praca. Słowo twórczość byłoby tu może zbyt górnolotnym określeniem, ale z pewnością były to prace, które odwoływały się do rustykalnego klimatu. W miejscowości Zychy, w której urodził się mój Tata i w której urodził się też pradziadek, jest kapliczka, a w niej znajdują się rzeźby, co do których jest prawdopodobne, że są autorstwa pradziadka mojego ojca. W jednej z publikacji, pt. *Kapliczki przydrożne jako wyróżniki krajobrazu*, autorstwa Justyny Czerkawskej-Strychar, znajduje się opis rzeźb z tej kapliczki i jest tam wymieniony ich autor – mój prapradziadek.

Chciałybyśmy pozostać jeszcze przez chwilę przy temacie wyboru drogi życiowej. Powtórzył Pan za Ojcem, że artystą się jedynie bywa – czy taki pogląd na sztukę towarzyszył Ojcu od początku? Czy w chwili wyboru liceum plastycznego jego plany życiowe nie były związane jedynie ze sztuką?

Tak, to miała być artystyczna droga, ale życie zmusiło go do pracy w innym zawodzie, całkowicie odległym od twórczości artystycznej. Natomiast był bardzo zdeterminowany, żeby tworzyć. Pamiętam ze swojego dzieciństwa, jak powtarzał, że on do tego wróci, bo to jest jak narkotyk i nie wyobraża sobie życia bez sztuki. Zresztą miał dużą satysfakcję ze swojej twórczości i była ona bez wątpienia sensem jego życia. Chciał zostawić coś po sobie.

Czyli pamięta Pan takie okresy, kiedy Ojciec musiał przede wszystkim pracować zarobkowo i nie mógł swobodnie realizować się artystycznie?

Jak już wspomniałem wcześniej, sytuacja materialna mojej rodziny była trudna i można powiedzieć, że taki okres trwał praktycznie do końca życia mojego Ojca. Praca zarobkowa przeplatała się ze spełnianiem drogi twórczej. W trakcie realizowania cyklu *Biblia dłutem czytana* nie pamiętam jakichś dłuższych przestojów w twórczości, poza tymi koniecznymi, wynikającymi na przykład z problemów zdrowotnych.

Kiedy zatem Ojciec tworzył? Jak wyglądała jego praca?

Z początku tworzył na swojej działce, bo w domu nie było do tego warunków. Później te warunki w jakiś sposób się pojawiły i tworzył w mieszkaniu, ale była to wciąż bardzo mała pracownia rzeźbiarska, która miała metr na metr, z czego sam kawałek rzeźbiarski zajmował ponad pół metra. Ojciec rzeźbił w swoim pokoju, w sypialni. Na rzeźbienie poświęcał czas od rana do popołudnia, czyli do momentu, w którym naturalne oświetlenie było intensywne. Pamiętam, że zawsze miał podzielną uwagę, ponieważ rzeźbiąc, często z nami rozmawiał. Natomiast wieczorami przesiadywał przy rzeźbach prawie w zupełnej ciszy, kontemplując, analizując formę, układy postaci i robiąc szkice. To była szczególnie częsta praktyka w ostatnich pięciu latach jego twórczości. Myślę, że można powiedzieć, iż na sztukę poświęcał całe dnie.

Jak długo trwała praca nad jedną płaskorzeźbą?

To zależało oczywiście od tematyki i od trudności tematu. Były prace, które wykonywał w dwa tygodnie, ale były też takie, nad którymi pracował trzy miesiące. Mimo to powstało sto trzydzieści płaskorzeźb z cyklu *Biblia dłutem czytana* na przestrzeni siedemnastu lat, z czego czterdzieści z tych płaskorzeźb dotyczy motywu światła. Natomiast w trzech pracach światło jest tematem przewodnim. Są to: *Światłem go okryła*, *Bóg jest światłością* i *Gorejący krzak*. Natomiast cała reszta skupiona jest wokół motywu światła, którego nie można analizować tylko i wyłącznie w aspekcie zjawiska fizycznego. Jest to światło, które jest pewną formą aktywną, ale jest ono także nadrealne, metafizyczne, ponieważ symbolizuje boską naturę. Podajmy przykład rzeźby pt. *Tworzenie świata*. W pracy tej Bóg Ojciec tworzy wszechświat. Jej kompozycja skupiona jest na trzech okręgach centrycznych, a światło jest w tych właśnie kręgach skrępowane, tzn. nie przebiega jak światło naturalne prostoliniowo, tylko jest światłem w postaci okręgów. Jest skoncentrowaną energią. Jeden z tych okręgów zawiera w sobie ekliptykę układu słonecznego, drugi kompozycję samej postaci Boga Ojca, trzeci zawiera również kompozycję światła, ale już tego światła gdzieś w oddali, wybuchającego, będącego konsekwencją tworzenia świata.

Oglądając prace rzeźbiarskie Pana Ojca i czytając niektóre jego utwory poetyckie, zauważyliśmy, że motyw światła często się w tej sztuce pojawia: pod postacią promieni, słońca, gwiazd. Nawet różaniec został przedstawiony jako złożony z gwiazd, z punktów świetlnych. Podobnie jest w wierszach. Czytamy w nich o promieniowaniu, o jasności. Zastanawialiśmy się, jak ważny był to temat dla Pana Ojca i na ile świadomie był przez niego wybierany i analizowany. Czy pamięta Pan może rozmowy z Ojcem na ten temat?

To był bardzo świadomie wybierany motyw. Zwłaszcza gwiazdy, przedstawiane w postaci trójwymiarowej, w płaskorzeźbach stanowiły rodzaj indywidualnego programu artystycznego mojego Taty. Były one często przedstawiane w sposób nierealny. Jest na przykład taka rzeźba, już wspomniana przeze mnie, *Światłem go okryła*, gdzie Bóg Ojciec trzyma gwiazdę, która ma naprzemienny rytm promieni. Jeden promień przechodzi pod ręką Boga, drugi nad jego ręką. Kolejna ważna w tym kontekście rzeźba to *Matka Boska Różańcowa*, która wiąże się z pewną konkretną inspiracją. Praca została stworzona w 2001 roku. Najpierw powstała pewna ogólna koncepcja plastyczna dzieła, nad którą mój Tata zaczął pracować. Nie wiedział jednak, jak przedstawić różaniec. Właśnie wtedy nagle trafił do szpitala. Po powrocie do domu miał „widzenie”, czy też natchnienie dotyczące rozpoczętej pracy. Pod jego wpływem wyrzeźbił gwiazdkę na dole tej rzeźby, która – jak twierdził – sama mu się tam najpierw pojawiła, i wymyślił sobie, że to jest gwiazdka, którą Matka Boska zsyła mu jako dar.

W płaskorzeźbie, o której Pan opowiada, widzimy jednak, że cały różaniec złożony jest z gwiazdek.

Tak. Oczywiście jest jeszcze kwestia tego, co było pierwsze. Myślę, że pierwsza była ta gwiazdka na dole, a później dopiero powstała cała koncepcja różańca.

W kontekście omawianej świetlistości uwagę zwraca także tak częsty w twórczości Pana Ojca motyw Boga, który z ciemności stwarza jasność. W naszej kulturze Bóg jest jednocześnie symbolem mądrości. Mądrość ujmowana jest z kolei tradycyjnie właśnie jako jasność, światło, oświecenie. Z poziomu biblijnej inspiracji możemy więc dotrzeć przez metafizykę aż do filozofii światła.

Rzeczywiście niektóre z rzeźb mojego ojca można rozpatrywać w aspekcie filozoficznym. Pojawia się w tym kontekście para pojęć: światło i ciemność. Ciekawym przykładem jest praca *Śmierć i otchłań*. Rzeźba ta nie dotyczy bezpośrednio światła, ale pojawia się tam jego ciekawy motyw. Postać śmierci prawą dłonią chwyta otchłań, dokonując jednocześnie rzeczy niemożliwej, bo przecież

wiemy, że otchłań czy ciemność jest tak naprawdę tylko brakiem światła. Brak ten jest w tej pracy zmaterializowany za pomocą gestu. Dlatego można powiedzieć, że temat ciemności i światła został przez mojego Ojca zobrazowany oryginalną metaforą plastyczną.

Czym dla Pana Taty była sztuka i co dla niego znaczyła? Mówił Pan o pewnego rodzaju konieczności, o silnej, wewnętrznej potrzebie wyrazu. Ale czy był to też dla niego jakiś rodzaj kontemplacji i duchowego doświadczenia? Czy możemy przyjąć, że sztuka stanowiła dla niego swego rodzaju drogę do Boga? Pytamy o to ze względu na religijną tematykę większości prac.

Oczywiście najprościej można by było stwierdzić, że ta twórczość była pewną odskocznią od dnia codziennego, bo mój tata się w niej w pewien sposób ztracał. Tak jak prawdopodobnie każdy artysta. Natomiast motyw tej twórczości mógł być dziękczynny. Na pewno nie była to twórczość, poprzez którą mój Tata chciał kogoś nawrócić, zbawić.

Czy to także motyw afirmacji świata, Boga, natury? Pytamy o to, ponieważ w związku ze sztuką Pana Ojca miałyśmy skojarzenia w duchu franciszkańskim, dotyczące pozytywnego nastawienia do świata, afirmacji piękna natury, boskich pierwiastków w przyrodzie. Czy tak też można rozumieć tę sztukę?

Mój Ojciec wierzył przede wszystkim w boską konstrukcję tego świata. Ta wiara ujawnia się na przykład w jego pracy pt. *Na początku był Chaos*, ale także w rzeźbach: *Tworzenie Świata*, *Tworzenie Adama* czy *Rajski Ogród*.

Sztuka ta była więc silnie związana z wiarą?

Tak – zdecydowanie. On był w tym zupełnie autentyczny. Choć możemy rozdzielać sztukę sakralną od religijnej, to tutaj występowały dwie rzeczy jednocześnie. Była to i sztuka sakralna, i sztuka religijna.

To jest chyba odczuwalne w tych rzeźbach – autentyzm. Artysta rzeźbi, bo tak czuje, potrzebuje, myśli. Natknęliśmy się na fragment dokumentacji dotyczącej życia i twórczości Pana Ojca, który mówi o tym, że jako artysta nigdy nie wykonywał rzeźb na zamówienie, w tym także dla Kościoła.

Ojciec funkcjonował poza strukturami kościelnymi, tak samo jak poza rynkiem aukcyjnym sztuki. Jego rzeźby nie są wystawiane na sprzedaż. Jedynie Muzea Narodowe mają wyłączność ich zakupu. Chciałem jeszcze nadmienić, że mój

Tata zwracał szczególną uwagę na kompozycję swoich prac. Najczęściej stosował linie diagonalne, według których przebiegały gesty postaci, a ich poszczególne atrybuty wiązały pewien układ napięć kierunkowych w większości jego rzeźb.

Powiedział Pan, że ta sztuka jest nie do kupienia. Chciałyśmy zatem zapytać o jej przeznaczenie. Czy była ona tworzona po to, żeby ją mieć w domu, czy też żeby nią obdarować przyjaciół lub wystawić w galerii?

Przede wszystkim, żeby ją wystawiać i żeby inni mogli się nią cieszyć – taka była jego misja. Odbiorca był dla mojego Ojca bardzo ważny. Na przestrzeni siedemnastu lat odbyło się około trzydziestu wystaw. Pod koniec życia Taty było ich jednak coraz mniej. Czuł po prostu, że zbliża się jego kres. Ciągłe jednak tworzył kolejne rzeźby. Powstawało ich coraz więcej i pracował stosunkowo szybko.

Pozostawił też szkice, prawda?

Pozostawił szkice, ale nigdy nie miał pretensji do ich wystawiania w galeriach. To były szkice chowane do szuflady, które dopiero po jego śmierci zacząłem zbierać i opisywać. Nigdy tym szkicom nie dawał tytułów, więc trudno mi było nieraz odgadnąć, który szkic jest do której pracy.

Czy istnieją szkice prac, które nigdy nie zostały zrealizowane?

Ostatnia praca z cyklu *Biblia dłutem czytana* to *Matka Boska Zielna*. Mój Tata tworzył ją jeszcze na dwa tygodnie przed śmiercią, kiedy czuł się już bardzo źle. Choć praca ta nie została nigdy dokończona, pokazuje ukształtowany warsztat mojego Ojca, ponieważ widzimy w niej zachowany szkic i pierwsze dukty dłuta. Była też praca pt. *Ostatnia wieczerza*, do której Tata przymierzał się przez całe życie. Pamiętam, jak każdego roku powstawał szkic na temat tej pracy, ale Ojciec twierdził, że jej powstanie będzie oznaczało kres jego artystycznej działalności, dlatego pewnie nigdy jej nie wykonał. Rzeczywiście powstało jeszcze kilka szkiców prac, które nie zostały zrealizowane. Jedna z nich dotyczy współczesnej zbrodni – płaskorzeźba pt. *Oświęcim*.

Na temat zbrodni współczesnej powstała praca pt. Katyń. Czy był to ważny temat dla Pana Ojca?

Tak, ponieważ w czasach PRL o Katyniu nie można było głośno mówić. Przypominam sobie, że już w 1980 roku mój Tata napisał wiersz pod tym samym tytułem. A wracając do rzeźby, ukazuje ona czerepy, czaszki i odsuniętą darr, symbolizującą nie innego, jak prawdę o zbrodni, która przez tyle lat była zagrzebana w zagmatwanej historii. Powstał także utwór dotyczący Oświęcimia, pt. *Zagubiony list*, który wynikał z osobistego przeżycia Ojca. Rodzina, i ze strony mojego Taty, i ze strony mojej Mamy, była więziona w Oświęcimiu i tam zginęła. W latach siedemdziesiątych mój Tata, wraz ze swoją szwagierką, pojechał do Muzeum Oświęcimskiego i dzięki jej pomocy na jednej z fotografii rozpoznał ciocię mojej Mamy. To zdjęcie, które prawdopodobnie było podpisane nazwiskiem „Zofia Pierożyńska”, wywarło na nim ogromne wrażenie, ponieważ kobieta została sfotografowana w momencie, gdy szła do krematorium.

Jak Pana Ojciec postrzegał świat współczesny? Dostrzegamy w jego twórczości wątki katastroficzne. Czy słusznie?

Ojciec uważał, że w sztuce współczesnej zatracił się ważny pierwiastek piękna metafizycznego. Nie wątpił, że kondycja kultury i religii w ujęciu społecznym przypomina sinusoidę, tzn. w pewnym momencie kultura upada, by później odrodzić się na nowo. Nie był więc do końca pesymistą, ale raczej umiarkowanym optymistą. Ciężko mi to jednak ocenić.

Ewidentnie w sztuce Pana Ojca występuje estetyczna wartość piękna oraz metafizyczne odwołania. Natomiast sztuka współczesna poszła w innym kierunku. Ogłoszono jej koniec i koniec piękna. Jaki był stosunek Pana Ojca do tego rodzaju sztuki?

Mogę odpowiedzieć na to pytanie w oparciu o moje osobiste doświadczenia. W pewnym okresie życia uprawiałem happeningi, jak również malowałem i nie była to twórczość, którą można wiązać ze sztuką tradycyjną. Ojciec jednak odnosił się do tego pozytywnie.

Możemy z pewnością wyróżniać w sztuce współczesnej nurty wciąż mocno związane z tradycją. Jaki był pogląd Pana Ojca na tradycję w kontekście sztuki? Czy uważał, że jest ona sztuce potrzebna? Czy ważne było dla niego to, co dociera do nas z przeszłości?

Tak, ponieważ w jego rzeźbach widzimy schematy kompozycyjne, które są obecne w sztuce chrześcijańskiej, w sztuce sakralnej od wielu wieków. Widoczne jest to na przykład w rzeźbie pt. *Wniebowstąpienie*. Widzimy tam Chrystusa

z otwartą przyłbicą, krocącego w asyście aniołów, nad którym unosi się Duch Święty. Jest to przedstawienie, które w sztuce sakralnej było obecne od wieków. Warto jednak podkreślić, że równie często fragmenty Pisma Świętego Ojciec interpretował na swój własny sposób. Dzięki temu nie były one tylko i wyłącznie suchą ilustracją, ale miały zawartą w sobie oryginalną metaforę plastyczną. Jest to na pewno umiejętność powiązana z twórczością poetycką, którą się przez tyle lat zajmował.

Chciałybyśmy więc zapytać Pana o związek sztuki plastycznej z poezją w twórczości Tadeusza Kowalskiego.

Związek ten jest bardzo silny. Zachowały się osobiste notatki mojego Ojca, w których pisał, że jego rzeźba jest podobna do poezji. W wielu jego pracach rzeźbiarskich możemy znaleźć elementy charakterystyczne dla liryki: rytmikę, metaforę, przenośnię i pointę. W rzeźbie pt. *Koniec świata* Bóg Ojciec zwija wszechświat jak wolumen, a w dolnych partiach kompozycji mamy epitafium Adama i Ewy. Jest to operowanie za pomocą pewnego symbolu, a całość tej pracy tworzy metaforę plastyczną. Oczywiście jest jeszcze kwestia wyjaśnienia tego symbolu, ale myślę, że nawet osoba spoza kręgu kulturowego cywilizacji łacińskiej może się domyślić, o co w tym przedstawieniu chodzi. Jest tam złamane drzewo jabłoni, dwie czaszki obok tego drzewa, które jasno symbolizują, że chodzi o Adama i Ewę.

Skoro rozmawiamy o związku przedstawiń plastycznych i poetyckich, chciałybyśmy jeszcze raz powrócić do drogi twórczej Pana Ojca i zapytać, jak ona się zmieniała?

Najpierw była rzeźba, rysunek i malarstwo. W dzieciństwie mój Tata, nie mając innych możliwości, ponieważ pochodził z biednej rodziny, malował farbami lakmusowymi lub płatkami kwiatów. Choć, jak wiadomo, farby z kwiatów bledną i znikają po pewnym czasie. Wycinał także w stołach w swoim domu twarze postaci, za co mu się bardzo często obrywało.

Z praktycznego punktu widzenia niszczył stół, ale to jest niesamowite, że sięgał po te narzędzia, które miał wokół siebie. Nie potrzebował sztalugi i farb olejnych, tylko potrafił być na tyle kreatywny, że sięgał po gałązkę czy kwiat i używał ich jako narzędzi twórczych. Zdaje się to też świadczyć o jego silnej potrzebie tworzenia.

Tak, potrzeba wyrażenia siebie poprzez sztukę była u niego niezwykle silna. Po tych pierwszych, dziecięcych rysunkach było Liceum Technik Plastycznych, a następnie poezja. Zdając do Liceum Technik Teatralnych w Warszawie, jako swoje *dossier* przedstawił już spory zbiór poezji, co może świadczyć o tym, że pierwsze próby poetyckie pojawiły się także dość wcześnie. Jest to dla mnie w pewnym sensie zdumiewające, bo jeżdżę na tę wieś, położoną głęboko w lasach, w której urodził się mój Tata. Jest to, mówiąc kolokwialnie, dziura zabita dechami, choć na swój sposób piękna, którą pokochałem tak jak on. Życie w takim miejscu z pewnością było trudne. Mimo to Ojciec od najmłodszych lat miał silną potrzebę i determinację, by pisać wiersze, malować itp. Ta determinacja towarzyszyła mu zresztą przez całe życie. A wracając jeszcze do poprzednich wątków: dzieciństwo mojego Taty nie było łatwe, ponieważ jego twórczość artystyczna nie była akceptowana przez rodziców, przynajmniej przez jego matkę. Mój Tata bardzo wcześnie uciekł z domu rodzinnego. Musiał sam dbać o siebie, gdy uczęszczał do Liceum Technik Plastycznych. Myślę, że w życiu starał się nie dać biedzie i na każdym jego etapie walczył przede wszystkim o siebie, o swoją pozycję. Nawet pójście do szkoły bokserskiej – Błękitnych Kielce, gdzie trenował pod okiem Leszka Drogosza, słynnego boksera, chyba o tym świadczy.

Chciałyśmy o ten boks zapytać. To była pasja Ojca?

To była pasja, która może nawet mu się w życiu przydawała, ale nie chcę w to wnikać. Ojciec nie mógł jednak tego kontynuować ze względu na pewne wady, które wiązały się z rozrostem kości. W dzieciństwie często łamał ręce, co wiązało się z kolei bezpośrednio z jego umiłowaniem natury. Tata wspinał się po drzewach, po wysokich sosnach, ściągał jakieś jajka wynajdywane w gniazdach, na przykład kruków, przynosił je do domu, hodował.

A poezja? Czy była dla niego ważna przez całe życie?

Poezja towarzyszyła mu tak naprawdę do końca życia, tylko że na ostatnim etapie, wtedy gdy zaczął się zajmować twórczością rzeźbiarską, aż tak namiętnie jej nie tworzył. Wciąż jednak powstawała. Istnieje zbiór kilkudziesięciu wierszy z okresu lat dziewięćdziesiątych i późniejszego.

Był taki moment, w którym Pana ojciec zupełnie wycofał się z życia artystycznego, przestał publikować i zaczął tworzyć do szuflady.

To był czas od połowy lat osiemdziesiątych do połowy lat dziewięćdziesiątych. Ojciec ponownie zaistniał, wystawiając swoje rzeźby w szczecińskiej Galerii na Mariackiej w 1997 roku. Wtedy też przy okazji tych wystaw ukazywało się mnóstwo publikacji prasowych oraz filmów na temat mojego Taty. Nie rozumiem, dlaczego Ojciec zaniechał jakiejkolwiek twórczości na okres dziesięciu lat.

A ma Pan jakieś przypuszczenia, dlaczego tak się stało?

Myślę, że może ja byłem tą przyczyną. Urodziłem się w 1984 i wtedy też nastąpiła przerwa w jego twórczości.

Jeżeli dobrze rozumiemy, rzeźba jako pewien zdecydowany wybór środka wyrazu pojawiła się stosunkowo późno w życiu Pana Ojca?

Rzeźba jako świadoma i ukształtowana droga pojawiła się bardzo późno, w zasadzie pod koniec jego życia. Wybór zarówno środka wyrazu, jak i tematyki wiąże się z pewnością ze wspomnianą już przeze mnie historią cioci, siostry zakonnej. Choć wynikało to też prawdopodobnie z omawianego już klimatu obecnego w jego dzieciństwie, z rodzinnych tradycji i wartości, które zostały mu przekazane. Oczywiście ojciec zastanawiał się, czy nie tworzyć sztuki świeckiej, ale stwierdził, że skoro już zajął się tym tematem, to będzie go kontynuował. Na początku myślał, że powstanie tylko kilkanaście prac z cyklu *Biblia długim czytana*, lecz w miarę analizowania tekstów z Pisma Świętego okazało się, że inspiracji jest mnóstwo, jest ich nieskończenie dużo.

W rzeźbach Pana Ojca widać psychologiczną dojrzałość człowieka, który ma świadomość pewnych problemów i ważnych kwestii. Prace te prezentują też od początku określony styl. To nie są już poszukiwania, ale pewien projekt.

Poruszają Panie bardzo ważny aspekt, ponieważ to nie były prace, które on tworzył instynktownie. Przykładem twórczości, która jest tworzona w sposób instynktowny, może być sztuka ludowa i przez pewien czas mój Tata został przypisany do grona twórców ludowych. Ale jego prace zdecydowanie nie są twórczością ludową. Są one przemyślane w każdym aspekcie, począwszy od koncepcji, od szkicu, który podlegał pewnej repetycji i modyfikacjom, poprzez kompozycję, a skończywszy już na konkretnym dziele. Nawet barwa bejcy ma duże znaczenie w tej twórczości. Mechanika koloru również nie jest przypadkowa. W niektórych rzeźbach stosował tzw. perspektywę chromatyczną, która uwypuklała aurę rzeźby, jej klimat.

Jakiej wielkości są prace Pana Ojca?

Są różnej wielkości. Niektóre mają wysokość 70–80 centymetrów i szerokość 30–60 cm. Część z większych prac znajduje się w zbiorach Muzeum Narodowego w Szczecinie.

Będąc w Szczecinie, mamy szansę przyrzeć się z bliska pracom Pana Ojca?

Na pewno szansa nadarzy się w marcu przyszłego roku, ponieważ będzie organizowana duża wystawa jego prac, na której będą prezentowane rzeźby i szkice. To będzie jego pierwsza pośmiertna wystawa i przy tej okazji będzie też wydana publikacja na temat jego twórczości.

Mówił Pan wcześniej, że Ojciec malował w dzieciństwie, a czy później jeszcze wracał do malarstwa lub do rysunków?

Wszystkie rysunki, jakie tworzył, wynikały z twórczości rzeźbiarskiej, z cyklu *Biblia dłutem czytana*. Były to bardzo szybkie, linearne szkice, robione długopisem. Widać w nich, że były tworzone pod wpływem natchnienia. Mój Tata nie dbał o ich formę. Natomiast część z nich nadaje się moim zdaniem do wystawiania w galeriach. Są wartościowe, gdyż pokazują ukształtowany warsztat artystyczny.

Skoro Pan powiedział o natchnieniu, to musimy jeszcze o nie dopytać. Istnieje płaskorzeźba Natchnienie, która stanowi element cyklu Biblia dłutem czytana. Czy możemy stąd wnosić, że zdaniem Pana Ojca natchnienie to coś, co człowiek dostaje od Boga? Co artysta otrzymuje jako dar?

Ojciec z pewnością tak uważał. Wykonał nawet rzeźbę pt. *Rozdawanie talentów*, która jest także związana z aspektem światła, ponieważ przedstawia wizerunek Boga Ojca rozdającego talenty w postaci gwiazd. Kiedyś Tata podzielił się ze mną taką refleksją, że gdyby nie wrócił do sztuki, to by sobie tego nie wybaczył. Nie chciał porzucić tego biblijnego daru, talentu danego mu przez Boga.

Czy zdarzało się, że Ojciec rozmawiał z rodziną o tym, nad czym pracuje, o analizowanych fragmentach Biblii lub elementach przygotowywanego dzieła?

Rozmawiał bardzo często w czasie przygotowywania pracy. Rzeźbił i rozmawiał z nami o tym, pokazując częściowe efekty. Lubił się tym chwalić.

A o procesie interpretacji? O pomysłach twórczych? O kompozycji?

Na pewno odbiorca nie miał żadnego wpływu na proces tworzenia. Ojciec sam studiował Pismo Święte i na temat tych tekstów w ogóle nie dyskutował. To trzeba podkreślić. Szkice, które wykonywał, przygotowywał w samotności. One były robione szybko i nimi się tak bardzo nie chwalił, chociaż zdarzały się wyjątki. Szkice te były pewnym założeniem konceptualnym. Natomiast jak już wykonał samą rzeźbę, to jak najbardziej prezentował jej efekty.

Czy Pana Ojciec miał zwyczaj, aby uzupełniać dzieła autorskim komentarzem?

Tak, Ojciec często to robił. Szczególnie podczas pierwszych wystaw starał się tłumaczyć odbiorcy, uzupełniać dzieła komentarzem, tłumaczył treść. W niektórych pracach zostały bowiem użyte takie symbole, które jego zdaniem wymagały wyjaśnienia. Podkreślam jednak, że tak było na początku jego twórczości rzeźbiarskiej. Później zaniechał tłumaczenia i zostawił odbiorcy pole do dowolnej interpretacji. Chyba uważał, że tak będzie lepiej.

Mamy jeszcze pytanie związane z materiałem tych prac, czyli z drewnem. Pana Ojciec znajdował często różne kawałki drewna, jak w przypadku poskręcanej gałęzi wykorzystanej w pracy Cały w bólu. A co z cyklem Biblia dłutem czytana? Skąd Ojciec pozyskiwał drewno do poszczególnych prac?

Mój Tata został kiedyś zapytany przez jednego z księży, którzy byli na wystawie, skąd pozyskuje drewno. Odpowiedział z całą powagą, że po prostu kradnie je z ulicy, czym rozbawił duchownych. Celowo dobierał konkretne kawałki drewna do swoich tematów. Rzeźba, o której Panie mówią, że jest unikatem, została wykonana z kawałka buku, który Ojciec znalazł gdzieś w lesie. Dłonie Chrystusa powstały ze zrośniętych dwóch gałęzi. Jest też taka rzeźba pt. *Gorejący krzak*, w której Anioł Boży i Mojżesz spotykają się pod Górą Synaj. Anioł Boży wyłania się z płomienia ognia i widzimy tam meandrujące płomienie, które piętrzą się w górnych partiach kompozycji. Został do niej wybrany taki kawałek drewna, który uwypukla strzelisty kształt płomieni.

W twórczości Pana Ojca mamy do czynienia głównie z płaskorzeźbami. Ale pojawiają się także rzeźby figuralne, jak na przykład wspomniana praca Cały w bólu. Czy było ich więcej?

Tę akurat rzeźbę Tata określał mianem „unikatu”. Oznaczało to rzeźbienie w unikatowym, znalezionym kawałku drewna. Faktura i kształt materiału z ko-

nieczności determinowały ostateczny kształt rzeźby. Było ich jeszcze kilka, ale Ojciec nie cenił za wysoko rzeźby figuralnej. W sumie powstało około dziesięciu takich prac. Wolał płaskorzeźby, ponieważ uważał, że w takiej formie rzeźbiarskiej może o wiele więcej zawrzeć, lepiej wypowiedzieć się jako artysta. Twierdził, że forma rzeźby figuralnej go ograniczała. Wracając jednak do rzeźby *Cały w bólu*, to celem Ojca było uchwycenie postaci Chrystusa pogrążonego w fizycznym cierpieniu. Ten ból Chrystus czuje całym sobą. Nawet jego włosy poskręcane są w tym bólu. Twarz naznaczona jest grymasem cierpienia, ręce są wywinięte do tyłu w nienaturalny sposób.

Które prace Ojca ceni Pan najbardziej?

Tworzenie świata – zdecydowanie, a jeśli chodzi o wiersze, to *Mój życiorys* i *Zagubiony list*, który jest bardzo przejmującym utworem. Gdzieś ten wątek zbrodni współczesnej cały czas się przewija przez naszą rodzinę. Ostatnio byłem odwiedzić rodzinne miejscowości i wszedłem do biura informacji turystycznej. Tam zobaczyłem ponad ośmiuset stronicową książkę na temat dziejów Radoszyc, gminy, z której pochodził mój Tata. Otwarłem ją akurat na stronie, na której znajdowało się zdjęcie wujka mojego Taty, Józefa Ruszkiewicza, w pasiaku oświęcimskim. Do dziś zastanawiam się, ile było w tej sytuacji przypadku, a ile mojej intuicji albo innej mocy sprawczej. Gdyby nie to odkrycie, to nie dowiedziałbym się nigdy o historii wujka, który przeżył Oświęcim i w 1957 roku napisał kilkustronicową relację o czasie spędzonym w obozie. Historia ta została odnaleziona i opublikowana dopiero po prawie sześćdziesięciu latach.

A znajomość ze Zbigniewem Herbertem? Trafiłyśmy na informację, że twórczość Pana Ojca była pozytywnie oceniana przez Herberta?

Mój Tata spotkał się z nim kilka razy. Pierwsze spotkanie miało miejsce po Konkursie Poetyckim w 1968 roku, w którym Ojciec zajął pierwsze miejsce – równorzędnie z innym poetą. Herbert docenił jego twórczość i zauważył, że Ojciec operuje w niej walorem plastycznym. Zapytał go ponoć, czy nie kończył jakiegś szkoły plastycznej. Drugie spotkanie było przypadkowe, gdzieś w tak-sówce.

Czytając utwory poetyckie Pana Ojca, odniosłyśmy wrażenie, że przebrzmiewają w niej echa poezji młodopolskiej, gdzie pojawia się synestezja jako jeden ze środków wyrazu. Czy to słuszne spostrzeżenie?

To może być bardzo słuszna uwaga, ale ja tej poezji nigdy w ten sposób nie interpretowałem. Jednak rzeczywiście zgadzam się z tym, że mogą występować w twórczości mojego Ojca pewne nawiązania do stylistyki impresjonizmu czy ekspresjonizmu. W tym kontekście ważną rolę odgrywa właśnie światło, które jest obecne także w jego twórczości poetyckiej. Powstał nawet tomik wierszy pt. *Zagubione słońce* w latach osiemdziesiątych i na niego składa się ponad pięćdziesiąt utworów poetyckich.

Czy Pana Ojciec, który całe dzieciństwo spędził na wsi, lubił życie w mieście?

Szczecin jest akurat bardzo specyficznym miastem, jest w nim dużo zieleni. Otaczają go trzy puszcze: Wkrzańska, Bukowa i Goleniowska, z tym że puszcza Wkrzańska wchodzi takim jakby klinem w centrum miasta. Rodzice upatrzyli sobie takie miejsce zamieszkania, aby przyrodę mieć w pobliżu, i myślę, że dlatego Ojcu nie brakowało zieleni. Poza tym lubił życie towarzyskie, a w czasach PRL życie kulturalne Szczecina było bardzo bogate i skupione m.in. wokół „Klubu 13 Muz”. Zresztą było to miasto portowe, więc w tamtym okresie to było okno na świat. Po zmianie ustroju trochę się to zmieniło. Dziś natomiast kultura wraca do Szczecina, czego przykładem są coraz liczniejsze wydarzenia i powstająca infrastruktura, na przykład świetne realizacje architektoniczne Filharmonii czy Muzeum Przełomów.

Jak w każdym mieście w tamtych czasach, było takie miejsce, w którym zbierali się artyści, literaci, filozofowie, żeby dyskutować, czytać, bawić się. Takie wyjątkowe enklawy to chyba jedna z nielicznych zasług tamtego ustroju.

Z opowiadań mojego Taty wynika, że „Klub 13 Muz” był wówczas enklawą dla artystów. Można było tam naprawdę robić wszystko. Rozmawiamy o sakralnym wymiarze rzeźb mojego Taty, ale warto wiedzieć, że mój Ojciec obracał się w towarzystwie artystów współczesnych, którzy robili różne rzeczy, a jego to jakoś nigdy nie zrażało do nikogo. I żeby była jasność – rzeźby, które tworzył mój Tata, nie mają charakteru dewocyjnego. Zresztą zjawisko dewocji Ojciec postrzegał pejoratywnie. To nie była osoba, która chodziła na klęczkach wokół kościoła w czasie drogi krzyżowej. Ojciec rozumiał jednak istotę wartości chrześcijańskich i się im nie sprzeciwiał. Wydaje mi się, że miał w tym wszystkim zdrowy rozsądek.

Czy chce Pan między słowami powiedzieć, że zdarzało mu się prowadzić taki klasyczny artystyczny tryb życia w tych „13 Muzach”? Taki bohemiczny: z absyntem, papierosami, używkami i tańcami do białego rana?

Mój Tata do aniołów nie należał na pewno. Model życia artysty nie był mu zatem obcy. Tematyka jego twórczości artystycznej nie musiała się bynajmniej wykluczać z rozrywkowym trybem życia. Przynajmniej na pewnym jego etapie... W tym kontekście dodam, że dyskutowaliśmy nieraz o sztuce współczesnej i wcale nie jest tak, że miał on do niej negatywny stosunek. Był zdecydowanie otwarty na dyskusję. Natomiast kontynuował rozpoczęty wątek swojej twórczości i nie zamierzał go zmieniać. Uważał, że jeśli znalazł coś, czego według niego nikt nie przedstawił w ten sposób, to warto to kontynuować. Ja się zgadzam z nim w tej kwestii. Jest kilka takich rzeźb mojego Ojca, które mogłyby wejść do kanonu współczesnej sztuki sakralnej. To jest między innymi rzeźba *Tworzenie świata*. Nie spotkałem się z pracą – przynajmniej na tyle, na ile badałem ten temat – w której Bóg Ojciec ukazany jest na sposób dualny i tworzy wszechświat, przędąc go z własnych włosów. Ten motyw przędzenia z własnych włosów wszechświata lub w ogóle tworzenia czegoś pojawia się też w kilku innych pracach mojego Ojca.

Na które płaskorzeźby zwróciłby Pan szczególną uwagę w kontekście sztuki światła?

Na rzeźbę *Wniebowstąpienie*, gdzie od gołębia, który symbolizuje Ducha Świętego, rozchodzą się promienie świetlne. Ponadto, w wielu pracach Ojca pojawia się motyw gwiazdy i w ten sposób zostaje ujęty temat światła. W pracy *Natchnienie* także występuje motyw światła. Materialną podstawą tego motywu jest wada drewna, z którego powstała ta płaskorzeźba. Ojciec w twórczy sposób wykorzystał pokaźnych rozmiarów sęk.

Często patrząc na szkice rzeźb i ich rzeźbiarskie wykonania, dostrzec można istotne różnice, najczęściej w kompozycji czy proporcjach ciał. Czy fakt ten mógł się wiązać z tym, że Ojciec chciał dostosować ostateczny kształt płaskorzeźby do faktury drewna?

Tak, była to jego częsta praktyka. W rzeźbie *Chusta św. Weroniki* naturalne pęknięcie przechodzi przez środek chusty. Zostało ono zaklejone jedynie klejem żywicznym. Inny przykład to rzeźba pt. *Żywa woda* z bijącym źródłem, które zostało wykonane w naturalnej wadzie drewna. Ojciec eksponował w ten sposób strukturę materiału.

Pana Ojciec był więc skłonny zmieniać pierwotną koncepcję dzieła, żeby pozostawać w zgodzie z materiałem?

Tak. Poza tym tutaj zwróciłbym uwagę na wykorzystanie nie tylko naturalnych pęknięć czy sęków w drewnie, ale także na uwypuklenie naturalnego mazeru, czyli układu słoju drzewa. Ojciec nie przykrywał ich do końca bejcą. Zresztą trudno byłoby przykryć słoje drzewa takiego jak kasztan na przykład, w którym także wykonywał swoje rzeźby. Kasztan odznacza się bowiem mocno zarysowanymi słojami. Jeśli chodzi o technikę wykonania dzieł, Ojciec starał się także zostawiać dukty dłuta, nie szlifował ich w sposób przesadny, co wpływało na wartość estetyczną prac. Chciałbym się tutaj podzielić moim własnym wrażeniem, że całą twórczość mojego Ojca można podzielić na dwa okresy. Roboczo nazwałem je okresem brązowym oraz okresem białym. Okres brązowy trwał do 2005 roku i charakteryzował się tym, że prace były powlekane bejcą w kolorach orzecha, dębu i olchy. Następnie, mniej więcej w 2005 roku, zaczęły dominować prace, które praktycznie albo nie były powlekane bejcą, albo też pojawiały się ona w bardziej subtelny sposób. Ten właśnie czas nazwałbym okresem białym. Widzę także pewne różnice w wykonaniu detalu w tych dwóch okresach. Do 2005 roku były to prace, które charakteryzowały się dokładnym wykonaniem wszystkich szczegółów, natomiast później formy postaci zaczęły być bardziej ogólne i tym samym widoczne stało się mniejsze przywiązanie do oddania detalu. Czasami postaci przedstawione w dziełach były nawet specjalnie deformowane. Ich proporcje nie odzwierciedlały naturalnej sylwetki człowieka.

Jaka mogła być przyczyna rozjaśnienia rzeźb i odejścia od mimetyzmu w zakresie detalu?

Niestety, nie jestem tego pewien. Postaci z późniejszego, białego okresu były dodatkowo bardziej korpulentne, to też ich cecha charakterystyczna. Jak podkreślałam, nie odkryłem jeszcze przyczyny tej zmiany. Przykłady rzeźb z białego okresu to na pewno *Natchnienie* czy *Droga do nieba*, jedna z ostatnich rzeźb mojego Taty. Zresztą w jego twórczości ostatnie dwa lata były bardzo wymowne, ponieważ wiele rzeźb pochodzących z tamtego czasu ilustruje fragmenty Apokalipsy św. Jana. Myślę, że ta kondensacja tematyki także o czymś świadczy. Rzeźby takie, jak wspomniana już *Droga do nieba* czy *Niebo*, zawierają niewątpliwie charakterystyczny motyw apokalipsy. Myślę, że Ojciec czuł wówczas, iż jego śmierć się zbliża. Podejrzewam nawet, że znał już wtedy diagnozę postawioną przez lekarzy, którą jednak nie podzielił się z najbliższymi.

Czy sztuka mogła być dla niego pomocna w tamtym okresie, kiedy dowiedział się o chorobie?

Czy sztuka dla Ojca miała wymiar terapeutyczny? Nie wiem. Natomiast jestem pewien, że on zawsze tworzył z potrzeby serca. W ostatnim roku przed jego śmiercią powstało trzynaście rzeźb. To dużo. W żadnym innym roku jego twórczości tyle ich nie powstało. Być może właśnie wtedy miał jeszcze większą świadomość upływającego czasu.

Pana Ojciec był niezwykle twórczy w tych ostatnich miesiącach życia. Być może gdyby miał więcej czasu, to nadal by tworzył. Pozostał przecież niezrealizowany projekt wspomnianej już Ostatniej wieczerzy. Czy zatem cykl Biblia dłutem czytana możemy uznać za projekt niedokończony, ciągle otwarty?

Ostatnia wieczerza faktycznie nigdy nie powstała jako rzeźba. Istnieje tylko w formie szkicu, który będzie zaprezentowany w Muzeum Narodowym w Szczecinie w marcu 2016 roku. Natomiast wydaje się, że nawet jeśli dziś moglibyśmy dużo dopowiedzieć do cyklu rzeźbiarskiego *Biblia dłutem czytana*, to on jednak stanowi zamkniętą całość. Mamy przecież początek świata, jego koniec oraz większość epizodów z dziejów biblijnych, które następowały po sobie. Te zasadnicze epizody zostały w nim zilustrowane. Podkreślam jednak, że nie jest to wyłącznie sama ilustracja. To jest coś więcej niż materiał plastyczny. Gdyby mojemu Tacie zaproponowano odtworzenie drogi krzyżowej na zlecenie Kościoła, to on by tego zlecenia nie przyjął. Powiedziałby, że jest to tylko stworzenie ilustracji do drogi krzyżowej i nic więcej.

Pana Ojciec był więc nie tylko ilustratorem, ale też badaczem pisma, który stopniowo rozszerzał jego interpretacje. Z tego powodu wydaje nam się, że można pomyśleć o tym cyklu jako otwartym. W końcu pozostały szkice niedokończonych prac.

Tak, to było nieustanne pogłębianie tematu i ciągła praca interpretacyjna, filozoficzna, a nawet teologiczna. Dlatego można też postawić pytanie, na ile jego interpretacje są zgodne z prawem liturgicznym. Dobrym przykładem dla zilustrowania tego problemu jest rzeźba *Na początku był Chaos*. W tym przypadku można mieć wątpliwości, czy jest ona zgodna z prawem liturgicznym, ponieważ jak wiadomo ma mitologiczne odniesienia.

W tym kontekście ciekawa jest także rzeźba Człowiek i ewolucja...

Tak, rzeźba ta niewątpliwie odnosi się do fragmentów Pisma Świętego, ale faktycznie możemy w niej znaleźć pierwiastki wykraczające poza naukę Kościoła. Od razu po śmierci Ojca sporządziłem liczne notatki dotyczące wybranych

rzeźb. Chciałem zachować to, co Ojciec o nich mówił jako twórca, a co nie zawsze zostało wprost wyeksplikowane w dziełach. Dzięki tym zapiskom powstał materiał, który dzisiaj może być kanwą do publikacji i na jego zgromadzeniu niestety kończy się moja rola. Ja niestety mam zbyt osobisty stosunek do tej twórczości i mimo że chciałbym to szerzej opisać, to myślę, że jest to raczej zadanie dla naukowców i badaczy sztuki. Dla przykładu na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim są pracownicy naukowcy, którzy interesują się sztuką Ojca.

Dziękujemy za rozmowę.



Na początku był Chaos, 2005

Płaskorzeźba oraz dwa szkice z cyklu *Biblia dłutem czytana*

Szkic: do płaskorzeźby wykonano dwa szkice

Wymiary płaskorzeźby: wysokość 54 cm, szerokość 23,5 cm, głębokość 10,5 cm

Sygnatura na odwrocie: *T. KOWALSKI, NA POCZĄTKU BYŁ CHAOS*

Wykończenie rzeźby: bejcowana, powlekana woskiem pszczelim
i polerowana bawełną

Kolor bejcy: barwa buku i dębu jasnego

W zbiorach Karola Gracjana Kowalskiego



Kompozycja – grafika
Fot.: Karol Gracjan Kowalski

Opis: Postać Boga Stwórcy została przedstawiona w sposób dualny. Całość założenia ujęta w koncentryczny układ kompozycji z wyznaczonym planem koła, które w symbolice chrześcijańskiej jest wyrazem całości o znaczeniu mistycznym. Dzieło kreowania przez Boga Wszechświata, przypominające zonglowanie planetami, zaczyna się od wskrzeszenia słońca. Tytuł rzeźby nawiązujący do mitologii greckiej to „wartość dodana” do przedstawienia otchłani pełnej siły twórczej.



Płaskorzeźba jest interpretacją myśli
zawartych w wierszach Tadeusza
Kowalskiego z 1970 roku
(wiersz z tomiku pt. *Powrót bez powrotu*):

* * *

Człowiek jest kroplą ziemi
ziemia jest kroplą wszechświata
Wszechświat jest kroplą wieczności
wieczność jest kroplą Boga
Bóg jest wszędzie

Szczecin, 1970 r.

Tworzenie świata, 1997

Płaskorzeźba z cyklu *Biblia dlutem czytana*

Szkic: nie został wykonany lub zaginął

Wymiary płaskorzeźby: wysokość 50 cm, szerokość 21 cm, głębokość 6 cm

Sygnowana na odwrocie: *T. Kowalski*

Wykończenie płaskorzeźby: bejcowana, powlekana woskiem pszczelim
i polerowana bawełną

Kolor bejcy: orzech włoski z dodatkiem dębu jasnego

W zbiorach Karola Gracjana Kowalskiego



Kompozycja – grafika
Fot.: Karol Gracjan Kowalski

Opis: *Tworzenie świata* ukształtowane jest grubymi i cienkimi liniami dłuta, którego dukty aktywizują całą scenę. Włosy kształtują ekliptykę układu słonecznego, która w rzeźbie jest zrytmizowanym pulsem wszechświata, promienistą aureolą słońca. Praca ma odniesienie do heliocentrycznego systemu wszechświata. Plan kompozycji oparty jest na trzech splecionych i przenikających się kołach. Jest to ujęcie symboliczne, ponieważ koło jest figurą zamkniętą w sobie, nie ma początku ani końca. Innym symbolem jest sześć palców Stwórcy, który tyle dni tworzył Świat, a siódmego dnia odpoczywał. Dodatkowo jądro energii, światła jest skrupowane w kolistym układzie kompozycji.



Rozdawanie talentów, 2006

Płaskorzeźba z cyklu *Biblia dłutem czytana*

Szkic: nie został wykonany lub zaginął

Wymiary płaskorzeźby: wysokość 60,5 cm, szerokość 27 cm, głębokość 12 cm

Sygnowana na odwrocie: *T. KOWALSKI*

Wykończenie płaskorzeźby: bejcowana, powlekana woskiem pszczelim
i polerowana bawełną

Kolor bejcy: orzech jasny

W zbiorach Karola Gracjana Kowalskiego



Kompozycja – grafika
Fot.: Karol Gracjan Kowalski

Opis: W rzeźbie *Rozdawanie talentów* dar jest urzeczywistniony w postaci rozdawania gwiazd przez Boga Ojca wyrastającego ze sklepienia nieba. To gest nadludzki, a taki wg autora rzeźby jest właśnie talent. Dla osoby wyróżnionej z tłumu to światło mądrości i część boskiego pierwiastka, jego planu dotyczącego każdej istoty ludzkiej.

Płaskorzeźba jest interpretacją myśli zawartych w trzech wierszach. Autor przywołuje w nich problem samorealizacji na krętych drogach życia. Trzy wiersze z 1982 roku, autorstwa Tadeusza Kowalskiego (z tomiku pt. *Zagubione Słońce*):

* * *

Ile jest ludzi tyle słońc na świecie
i każde inaczej dla każdego świeci
nasze przygasło a może to oczy
tylko smutniejsze i umęczone
bo tak przez wieki idziemy tą drogą
zdaje się że prosto a tu znów krzyżową
na którą stronę znowu jest pytanie
i tak błądzimy tak nas unosi
a może w miejscu stoimy

Szczecin

* * *

Powstało słońce upadłe wieczorem
wielki krąg światła rzuciło
człowiek zszedł z góry bez szczytu
przykłęknął w świetlistym kole
dokąd znów płynąć
jak odnaleźć ten ląd tę drogę najprostszą
i to słowo iskrzące ścierane przez ciemność
wielkie szczyty opłynął a stopy nie oprze
i miecz którym bronił
splamiony
dokąd zawinąć
wie człowiek
oto wyspa co wskazałeś Boże
lecz ciągle palami nabita
każdy ostrzem ku niebu
w nich tysiące oczu zajadłe zwrócone
latarnią są
czy mielizną
dopomóż Boże
skoro jest i będzie
niech będzie zmartwychwstaniem
bo kiedy my ją zwiemy często umarłą
oni znów ją chcą nazwać niczyją

Szczecin

* * *

Zrywam słońce powieką w noc
jestem wszędzie rozproszony w niej
gdzieś głęboko we mnie
są ziarna promieni
płodzą dzień
niosę go ciałem
nie widząc że dźwigam czas
co mnie pochłania
więc po co płodzimy go
i karmimy sobą

Szczecin



Gorejący krzak, 2001

Płaskorzeźba z cyklu *Biblia dłutem czytana*

Szkic: do płaskorzeźby wykonano jeden szkic

Wymiary płaskorzeźby: wysokość 90 cm, szerokość 25 cm, głębokość 6,5 cm

Wykończenie płaskorzeźby: bejcowana, powlekana woskiem pszczelim
i polerowana bawełną

Kolor bejcy: jasny orzech z dodatkiem ciemnego orzecha

W zbiorach Karola Gracjana Kowalskiego



Kompozycja – grafika
Fot.: Karol Gracjan Kowalski

Opis: Smukły kawałek drewna został celowo dobrany do tematu płaskorzeźby. Dzięki temu z jednej strony została osiągnięta tak potrzebna dla podkreślenia atmosfery przestrzeń trawiona przez słup ognia gorejącego krzewu, a z drugiej strony przestrzeń tak mała, aby uzyskać odpowiedni efekt optyczny dla dwóch postaci, Mojżesza i Anioła, unikając przy tym kłopotliwych pustych pól. Nadrealność meandrujących płomieni wynika już z samego przekazu biblijnego, a relacja postaci została ujęta w sposób literalny, odzwierciedlający treść przekazu ilustrującego zjawisko teofanii.



Światłem Go okryła, 2007

Płaskorzeźba z cyklu *Biblia dlutem czytana*

Szkic: do płaskorzeźby wykonano osiem szkiców

Wymiary płaskorzeźby: brak danych

Sygnatura: brak danych

Wykończenie płaskorzeźby: bejcowana, powlekana woskiem pszczelim
i polerowana bawełną

Kolor bejcy: barwa olchy

W zbiorach prywatnych



Kompozycja – grafika
Fot.: Karol Gracjan Kowalski

Opis: W rzeźbie *Światłem Go okryła* występuje przemieniony rytm promieni w tle i w objęciach Boga Ojca, co pojmować należy jako światło o wymiarze duchowym przenikające postacie świętych w żłóbku betlejemskim, których oblicza są pełne troski i skupienia nad dzieciątkiem Jezus. Poprzez promienie przechodzące pod i nad rękoma Boga światło jest elementem niezwykle aktywnym, ale jednocześnie nierealnym, baśniowym i wykraczającym poza zjawisko fizyczne.



Płaskorzeźba jest interpretacją myśli zawartych w wierszu Tadeusza Kowalskiego z 1982 roku (z tomiku pt. *Zagubione Słońce*):

Gałęzie drzew kołyszają wiatr
w słoneczną ciszę
a tam skrzydłami ptak
dzwoni o szybę powietrza
idzie śmierć przez miedziany łąn
w pokos uśmiechnięta
zarzuca przede mną cieni sieć
by zgasić słońce
zgina się drzewo
znów rzuciło wiatr
słyszę jak popłynął
chłodem na mój cień
aż stoczył w dolinę
w dolinie śmierć
zagrzmiała
błysnęła śmiechem
i z czarnej chmury białą strugą
spłukała dzień
w jedną cieniastą smugę

Szczecin, 1982 r.

Śmierć i otchłań (Apokalipsa wg św. Jana), 2006

Płaskorzeźba z cyklu *Biblia dłutem czytana*

Szkic: do płaskorzeźby wykonano sześć szkiców

Wymiary płaskorzeźby: wysokość 69 cm, szerokość 31 cm, głębokość 12 cm

Sygnowana na odwrocie: *T. Kowalski, ŚMIERĆ I OTCHŁAŃ (Apok. Sw Jana)*

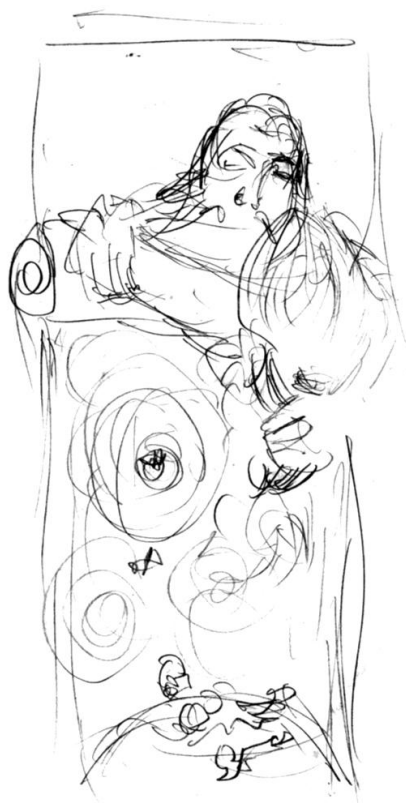
Wykończenie płaskorzeźby: bejcowana, powlekana woskiem pszczelim
i polerowana bawełną

W zbiorach Karola Gracjana Kowalskiego



Kompozycja – grafika
Fot.: Karol Gracjan Kowalski

Opis: Do rzeźby *Śmierć i otchłań* Tadeusz Kowalski przywiązywał szczególną wagę i nader często się do niej odwoływał. Widzimy pewne operowanie kolorem, gdzie za parawanem jasnej postaci śmierci na trupiobladym koniu wyłania się ciemne hebanowe tło otchłani pochwycone jej dłonią. Taki kontrast kolorystyczny to zabieg uwypuklający dramatyzm chwili, w której czwarty jeździec Apokalipsy sieje ofiary w ludziach. Otchłań, która wydaje się przestrzenią odległą, nagle jest na wyciągnięcie ręki wobec zbliżającej się, rychłej i niezapowiedzianej śmierci. Gest chwycenia otchłani jest abstrakcyjny, materializuje nicość, ciemność, która jest jedynie brakiem światła.



Koniec świata (Apokalipsa wg św. Jana), 2003

Płaskorzeźba oraz szkic z cyklu *Biblia dlutem czytana*

Szkic: do płaskorzeźby wykonano jeden szkic

Wymiary płaskorzeźby: wysokość 80,5 cm, szerokość 33,5 cm, głębokość 11 cm

Sygnowana na odwrocie: **T. KOWALSKI**

Wykończenie płaskorzeźby: bejcowana, powlekana woskiem pszczelim
i polerowana bawełną

Kolor bejcy: jasny dąb

W zbiorach Karola Gracjana Kowalskiego



Kompozycja – grafika
Fot.: Karol Gracjan Kowalski

Opis: Strącona chmura światła gwiazd została uchwycona w kulminacyjnej jednostce czasu, czasu końca świata. Bóg Ojciec odcina koło planet od swoich włosów, a wszechświat zwija jak wolumen kroniki, wypełniony testament. Przedstawienie stanowi jednocześnie epitafium Adama i Ewy, które odczytujemy symbolicznie po złamanym drzewie jabłoni i dwóch czaszkach trawionych przez ogień pandemonium. Rzeźba w swej estetyce i symbolu jest narracją kilku innych prac Tadeusza Kowalskiego pt. *Tworzenie świata*, *Zakazany owoc* oraz wszystkich innych prac nawiązujących do epizodów z Apokalipsy wg św. Jana.

Płaskorzeźba *Koniec świata* jest interpretacją myśli zawartych w kilku katastroficznych wierszach Tadeusza Kowalskiego (pierwszy wiersz z tomiku, który powstał w 1970 roku, pt. *Powrót bez powrotu*, pozostałe wiersze z tomiku z 1982 roku pt. *Zagubione Słońce*):

* * *

Urodziłem się w epoce kamiennej
szukając żelaza
narodziłem się ponownie w epoce atomowej
by szukać pokoju
kiedy narodzi się znów
może będzie to epoka zgłiszczy
w niej szukać będziemy ludzi

Szczecin

* * *

Z tej rany sączyłaś światło dla wszystkich
by wchłonęło strzęp nocy
a ono wybuchło słońcem trotylu
w grobowy ład
skąd morze w głąb ucieka
i skały puste być wolą
by na nich usiadł ptak
uderzył lepiej grom
niż ludzka sięgnęła stopa

Szczecin

* * *

Na draperii krwi
kwiat atomu
zapyłony
dojrzewa
martwa natura dwudziestego wieku
rozerwane słońce
to krople krwi
zakrzeple w ornamencie
ogromnego wieńca

Szczecin

* * *

Kwiaty

Zostawiłem dom rodzinny
matka żegnała tak cicho
że słyszałem jak uśmiech gasiła łzami
spojrzałem raz jeszcze
tylko drzewa szły posłusznie
zweżając daleko ostrza drogi
rozcinały ziemię
wybrałem pierwszą połowę
szumiał rudy płomień sosen
dym kładł się z cieni
łały we mnie dzbany dębów
żywiczne powietrze
usnąłem
kołysany na sprężynach korzeni
otwarło się niebo
postać niosła korony
jedna złota
wskazałem na drugą z cierni
ogni kolce wbijały cierpienie w ciało
niech rośnie wołała
niosłem coraz cięższą
chciałem unosić ptaki wzrokiem
kołysać drzewa
uciekały teraz przede mną
postać szła posłusznie
wołałem dokąd
tam ziemia nabrzmiiała grobami
w dolinach ludzie o brzoźowych dłoniach
zastygli z uśmiechu
to są ci
szeptała postać
co złotą wzięli
wokół nich powoli konały moje drzewa
wiatr ostatnie liście
ostrym ścinał mrozem
zaczekajcie krzyczałem
tylko rozwarły ramiona
potem zakrzeły w krzyże
u stóp klęczała matka
z jej mglistych włosów
widziałem jak wschodził smutny poranek
wilgotne słońce

dźwigala oczami
mamo
to słońce znów inne
zachodzi w kształcie chryzantemy

X

błysnął promień raz jeszcze
przebił ciemność
chlusnął od szkieletów długim cieniem
pełził wilgotny po ciałach
otwierając usta
spragnione
połykały cuchnące powietrze
teraz mogły szeptać przerażonym oczom
przykryjcie nagie kości na chwilę powieką
zastygły
karmiąc usta łzami
dłonie korzenne
unosily płomień dymu
tak wielki
że nie mieścił się w krematorium
płynął nad żywymi
buchając promieniami świtu
wreszcie słońce zakrył do połowy
patrzcie
jak wschodzi biało-czerwone
wzrok był wolny
nie zgaśnie wołali
gasły jednak pod salwą
oni ciągle stali
póki w dzwon nieba
nie uderzy jaśniej
rósł tłum
kwitnąc krwawo
na ścianie portret dziecka
uśmiechał się przez druty
plecione w warkocze
gęsto spięte kolcami
w koronę cierniową
dłonie do muru kulami przybite
niosły z ran bukiet czerwonych goździków
spojrzał na wzgórza szkieletów
mamo gdzie jesteś
szukał jeszcze chwilę
aż buchnął ogień rozdarty wołaniem

z głębi
postać niosła najbielsze nakrycie
okrywając popiołem nagi stos kości
tak wysoko
że posrebniał dzwon nieba
wtedy sercami konających
zabrzniał najczyściej
wolna jest ziemia

Szczecin

* * *

Słońce z obręczy horyzontu wypadło
potoczyło się w górę i z góry
uderzyło i ziemię
rozwarło
czeluść nieba czarną
strzelił biczem ogniście meteor
wyleciały z czeluści światelka na wolność
jednym spadły w szary ogród tej ziemi
i zgasły
drugim przyświecają że je odnajdą
w tym ogrodzie nadziei coś zakrzepło w głogu
uniesiony ciężarem jak dłoń w rozpacz
w bolesną czerwień wciąż zaciska kolce
owoce gorzkie spadają kroplami
w Weroniki chustę w promieniach upraną

Szczecin



Wniebowstąpienie, 1997

Płaskorzeźba z cyklu *Biblia dłutem czytana*

Szkic: do płaskorzeźby wykonano trzy szkice

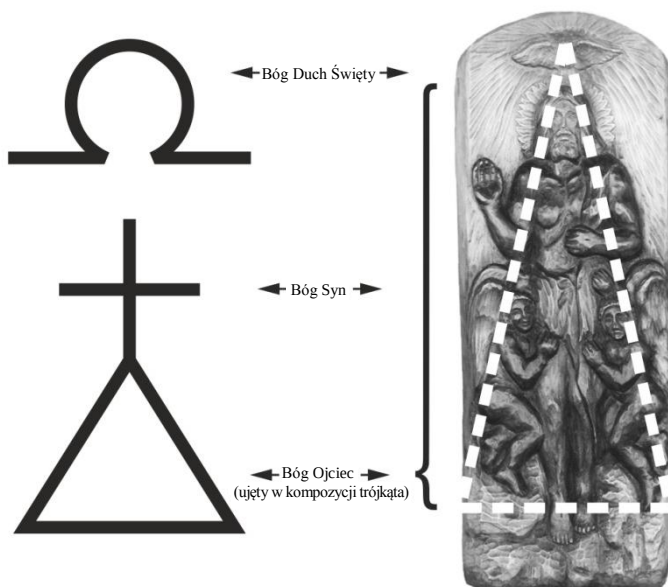
Wymiary płaskorzeźby: brak danych

Sygnatura: brak danych

Wykończenie płaskorzeźby: bejcowana, powlekana woskiem pszczelim
i polerowana bawełną

Kolor bejcy: barwa oliwkowa (tło) oraz ciemnego orzechu (postacie)

W zbiorach prywatnych (płaskorzeźba zlicytowana na aukcji charytatywnej)



Kompozycja płaskorzeźby w korelacji do symbolu Trójcy Przenajświętszej – grafika
Fot.: Muzeum Narodowe w Szczecinie

Opis: Rzeźba *Wniebowstąpienie* ma kompozycję trójkąta, którą jako pierwsi stosowali artyści renesansu (m.in. Rafael). W kompozycji Tadeusza Kowalskiego trójkąt ustawiony wierzchołkiem ku górze stanowi symbol Boga w Trójcy Jedynego i jest wyłącznym znakiem Boga Ojca. W uproszczeniu rzeźba jest zrealizowana według następującego schematu:

- Gołąb jako symbol Boga Ducha Świętego (znajdujący się na sklepieniu nieba)
- Bóg Syn (znajdujący się w centrum założenia)
- Bóg Ojciec (ukazany poprzez kompozycję, którą stanowi trójkąt wyznaczony przez Boga Ducha Świętego i Boga Syna w asyście dwóch aniołów)

Ten znany z chrześcijaństwa symbol najlepiej pokazuje, że hierarchia i układ rzeźby są przez niego zdeterminowane. Ponadto, z plastycznego punktu widzenia schemat tej kompozycji, której elementem jest symetryczna oś pionowa, pozwala zapanować nad rozmieszczeniem postaci, co sprawia jednocześnie, że pozy przyjmują formę statyczną, a Chrystus ukazany w pozie *en pied*, wstępujący w bramy niebios, jest monumentalny i pełen patosu. Tego typu apoteoza postaci Jezusa Chrystusa występuje jeszcze w kilku innych pracach artysty, takich jak *Wniebowstąpienie* (inna rzeźba o tej samej nazwie, składająca się na dyptyk z 2005 roku) oraz *Zmartwychwstanie* z 1998 roku.

WOJCIECH RUBIŚ*, PAULINA TENDERA**
(UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI)

OR – MOC ŚWIATŁA

* Instytut Filozofii
Uniwersytet Jagielloński
e-mail: w.rubis@gmail.com

** Katedra Porównawczych Studiów Cywilizacji
Uniwersytet Jagielloński
e-mail: paulina.tendera@uj.edu.pl

Projekt został sfinansowany ze środków Narodowego Centrum Nauki (Polska) przyznanych na podstawie decyzji nr DEC-2012/07/N/HS1/00438 („Nowe Światło. O filozoficznych zagadnieniach współczesnej sztuki światła”).

*See no matter where I am bless me with all your light,
I'm on a train brain vexed connect and the I feel blessed
Whether day or night I'm on the street midtown New York City
Let me stop praise your name I need room to breath
I want to feel your ease.*

Matisyahu, *Close My Eyes*

Artystyczny projekt „Moc Światła (OR)” zbiegł się ideowo z Festiwałem Kultury Żydowskiej „Warszawa Singera” (<http://www.festiwalsingera.pl/>). W tym roku festiwal zamknął koncert inauguracyjny amerykańskiego wokalisty Matisyahu, dlatego pisząc o projekcie, przywołujemy słowa jednego z jego utworów muzycznych. Pod kierownictwem artystycznym i dydaktycznym prof. Włodzimierza Szymańskiego artystki Nadia Issa, Maria Jankowska oraz Julia Karłow-

ska wykonały cykl prac poświęconych pamięci Żydów warszawskich oraz odnoszących się do żydowskiej kultury religijnej. Wszystkie prace przedstawione w ramach projektu „Moc Światła (OR)” stanowią przykład współczesnej sztuki światła, posiadają też mocny związek z wielowiekową judeochrześcijańską tradycją metafizyki światła.

Prof. Włodzimierz Szymański jest kierownikiem pracowni Alternatywnego Obrazowania na Wydziale Sztuki Mediów warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Przedstawiona przez niego instalacja „OR Światło” stanowi jednocześnie szeroki projekt multimedialny, odnoszący się do tradycyjnego żydowskiego rozumienia światła jako sfery pamięci. Projekt zakłada budowę i zapalenie Menory (hebr. מנורה). W postaci Menory uobecnia się bowiem miejsce pamięci i miejsce kultu. Są one rozumiane zarówno w sferze realnej, jak i w przestrzeniach pamięci indywidualnej i pamięci pokoleń. W postaci Menory, jednego z najstarszych symboli judaizmu, uobecnia się również główne jej znaczenie – państwo Izrael, jego duchowa esencja. Sztuka światła i symbolika światła posiadają tu ważne odniesienie do tradycji, która mówi, że pierwszą Menorę wykonano zgodnie z zaleceniami Mojżesza i była ona w całości zrobiona ze złota¹. Ważnym odniesieniem jest też podanie, które mówi, że Menora inspirowana jest gorejącym krzewem, który widział Mojżesz na górze Synaj. Przywołać można znaczenie siedmioramiennego kandelabru, w którym liczba siedem symbolizuje byt nadprzyrodzony, świat ponadzmysłowy. Te konotacje sprawiają, że łączenie symboli metafizyki światła z treściami symbolicznymi Menory jest słuszne i mocno uzasadnione, Menora wprost odnosi się do transcendencji. W kontekście projektu artystycznego ważne jest jednak to, że w przedmiocie tak przepętnionym symbolami tkwi ogromna potencja twórcza, którą Szymańskiemu oddało się wyzwolić. W przypadku pracy prof. Szymańskiego projekt instalacji wzbogacony został ścieżką dźwiękową, w której utrwalono recytację wybranych fragmentów *Księgi Liter. Mistyczny alef-bet* Lawrence’a Kushnera.

Kolejną pracą wchodzącą w skład projektu pracowni Alternatywnego Obrazowania jest instalacja autorstwa Nadii Issy pt. *Dreidel*. Autorka w komentarzu do swojej pracy pisze „Nun, Gimel, He i Pe oznacza «Wielki Cud stał się TU». Taki napis znajdziemy na każdym Drejdlu”². Dreidel (jid. דרײַדל), żydowska zabawka, bączek z pojedynczymi literami wypisanymi na każdym z czterech boków, w okresie powstawania państwa izraelskiego przeszła transformację. Zdanie „Wielki Cud stał się TU” pochodzi tradycyjnie od zdania wypowiedzianego w czasie przeszłym. Zmiana ta jest więc aktualizacją, uobecnieniem, realizacją przepowiedni i obietnicy. To, co było przeszłością i przedmiotem tęskno-

¹ Por. *Biblia Tysiąclecia*, Poznań–Warszawa 1971, s. 90; *Szemat* (Wj 25: 31–40).

² N. Issa, *Dreidel*, [w:] *Światło* (katalog wystawowy), Warszawa 2015, s. 8.

ty, dziś powstaje znów i staje się płaszczyzną, na której przywołać można dzieje narodu i jednostki, także wspomnienia.

Trzeci praca, którą prezentujemy, to instalacja świetlna autorstwa Marii Jan-kowskiej pt. *Szaked*. Praca inspirowana jest wieńcami zdobiącymi ołtarz z *Ksiąg Machabejskich*, przedstawia girlandy kwiatów drzewa migdałowego. *Szaked* oznacza w języku hebrajskim zarówno drzewo migdałowe, jak i czuwanie, także w rozumieniu troski o coś, dbałości. W *Starym Testamencie* w *Księdze Jeremiasza* czytamy: „I skierował Pan następujące słowa do mnie: «Co widzisz, Jeremiaszu?» Odrzekłem: «Widzę gałązkę drzewa ‘czuwającego’». Pan zaś rzekł do mnie: «Dobrze widzisz, bo czuwam nad moim słowem, by je wypełnić»”³. Ciekawe, że drzewo migdałowe nosi tę nazwę, „drzewa czuwającego”, również ze względu na swoją bardzo wczesną porę kwitnienia, przypadającą na styczeń.

Ostatnią pracą zaprezentowaną w ramach projektu *Światło* jest instalacja Julii Karłowskiej pt. *Interferencja*. Praca ta odnosi się do dramatycznego przeciwstawienia praw rozumu i serca, których główny konflikt ogniskuje się w celach i dążeniach. Tego, czego chce serce, i tego, czego pragnie rozum, zdaniem autorki nie sposób w pełni pogodzić. Instalacja wprowadza w środek tej konfliktowej relacji element harmonii, który rozwinąć się ma w procesie tworzenia dzieła, następnie zaś ponowić się może w każdorazowym oglądzie dzieła. Utrwalanie procesu autorefleksyjnego i pogłębianie doświadczenia konfliktu na linii serce – rozum postępuje w procesie nakłuwania papieru, w którym jednocześnie narusza się jego ontologiczną stabilność, po prostu się go niszczy, z drugiej zaś pozwala się rozbłysnąć światłu, które skryte jest za nim. Autorka pisze o swojej pracy: „Budulcem mapy jest światło, jako wyraz boskiej cząstki (absolut), przenikającej każdą substancję”⁴.

Gołda Tencer, Dyrektor Generalny Fundacji Shalom, organizatora festiwalu „Warszawa Singera”, daje pewne uogólnienie treści, które wypowiadają sami artyści. W katalogu wystawy pisze:

Według Genesis światło zostało stworzone tuż po ziemi i niebie, oddzielone od ciemności. Słońce i księżyc pojawiły się jednak później, dopiero czwartego dnia Kreacji. Jest więc to światło – pierwsze Światło, które pojawiło się na świecie – czymś dużo bardziej pierwotnym i dużo bardziej potrzebnym człowiekowi. Interpretacje Tory zgadzają się najczęściej w jednym: chodzi o światło duchowe. Zaryzykuję uogólnienie, że intuicyjnie każdy z nas odczuwa światło właśnie jako ulotny przekaźnik energii ludzkiej – bardziej niż jako falę czy szereg cząsteczek. Nie bez powodu mówi się o niektórych osobach, że są „światliste”, że „rozświetlają czyjeś życie”. Magia światła polega chyba właśnie na tej ulotności, która jest tak bliska kruchości istnienia ludzkiego⁵.

³ Por. [online] <http://biblia.deon.pl/rozdzial.php?id=642> [dostęp: 2.10.2015].

⁴ J. Karłowska, *Interferencja*, [w:] *Światło* (katalog wystawowy), wyd. cyt., s. 20.

⁵ G. Tencer, (tekst nietytułowany), [w:] *Światło* (katalog wystawowy), wyd. cyt., s. 3.

Ryc. 1 Włodzimierz Szymański, *Moc Światła (OR)*



Tablice, 2015, 75×90×6 cm, 105×30×6 cm,
szkło, fotografia, kolaż, bawełna, akryl.

Ryc. 2. Nadia Issa, *Dreidel*



Dreidel, 2015, obiekt z pleksiglasu, folii lustrzanej, napęd elektryczny,
sterowany (ruch obrotowy), światło mieszane (ledowe i żarowe),
obiekt 70×50 cm, całkowity wymiar instalacji 150×50 cm.

Ryc. 3. Maria Jankowska, *Szaked*



Szaked, 2015, obręcz o średnicy 120 cm na wysokości 220 cm od posadzki jako konstrukcja przestrzennej ekspozycji roślin, odnoszącej się symbolicznie do motywu wieńca. Źródło światła umieszczone w centrum instalacji, światło rozproszone, wydobywające się z wnętrza kompozycji.

Ryc. 4. Julia Karłowska, *Interferencja*



Perforowane sylwetki postaci Adama i Ewy naturalnych rozmiarów, odnoszące się do fresku Michała Anioła *Wygnanie z Raju*, podwieszony brystol 150×200 cm. Podświetlenie od tyłu, reflektor 400W.

Perforowane sylwetki preparatów i tkanek ludzkich w powiększeniu, papier 20×20cm, siedem sztuk, podświetlenie od tyłu punktowymi lampkami 15W, oglądane na wysokości oczu (ok. 150 cm).

PAULINA TENDERA^{*}
(UNIwersYTET Jagielloński)

SZKIC – SPRAWOZDANIE Z OTWARCIA GALERII ASP W KRAKOWIE

* Katedra Porównawczych Studiów Cywilizacji
Uniwersytet Jagielloński
e-mail: paulina.tendera@gmail.com

Każdy, kto chce poznać i zrozumieć artystę, powinien zobaczyć jego szkicownik, najlepiej kilka szkicowników, reprezentujących różne okresy twórczości¹.

2 marca 2015 roku wystawą „Otwarte. Szkice artystów z kręgu Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie” zainaugurowano działalność nowej Galerii Akademii Sztuki Pięknych w Krakowie. Kuratorem wystawy była Olga Grodniewicz. Wystawa była poświęcona szkicowi i nawiązywać mogła ideowo do słów Stanisława Wejmana: „szkic – to bardzo poważna instytucja”. Faktycznie, szkic to projekt, dzieło chwili, zamysł, ziarno, szybki zapis myśli lub widoku, to potencja dzieła... Wystawa prezentowała więc owoce chwil pracy artystów związanych Akademią.

Autorem słowa wstępnego w katalogu wystawy jest Stanisław Tabisz, Rektor ASP, który pisze: „W nowej galerii Akademii z pewnością promować i pokazywać będziemy najbardziej wartościowe zjawiska oraz tendencje w sztuce

¹ Ze słowa wstępnego Olgi Grodniewicz do katalogu wystawy, Wydawnictwo ASP w Krakowie 2015, strony nienumerowane.

współczesnej, nie stroniąc od przypomnienia osiągnięć artystycznych z przeszłości. Tu zamierzamy stworzyć miejsce dla czytelników wydawnictw Akademii, które będzie można w galerii nabyć”².

W dniu inauguracji zebrali się bardzo wielu gości, którzy pokazali swoją obecnością wielkość kręgu artystów i sympatyków sztuki gromadzących się wokół Akademii. Jak informuje kuratorka wystawy, „plany utworzenia ogólnouczelnianej Galerii sięgają co najmniej kilkunastu lat wstecz, jednak dopiero w ubiegłym roku realizacja tych zamiarów stała się możliwa”³. Przedsięwzięcie było faktycznie wielkie – nie tylko lokalizacja odgrywała tu ważną rolę (budynek Galerii znajduje się na ulicy Basztowej i łączy się z Akademią), ale również możliwości adaptacyjne pomieszczeń: galeria mieści się we wnętrzu dawnego baru, który należało przystosować do wymagań przyszłych ekspozycji. Prace te szły jednak bardzo szybko: „od momentu zakończenia prac adaptacyjnych do otwarcia Galerii upłynęło raptem parę miesięcy; stanowisko kuratora nowo powstałej Galerii objęłam pod koniec stycznia, a już 2 marca udało nam się otworzyć pierwszą wystawę” – mówi Olga Grodniewicz.

W Galerii pokazano szkice artystów wszystkich wydziałów Akademii. Mamy tu kolaż Bogusława Bachorczyka, szkice Zbigniewa Bajka, przygotowania instalacji Bogusławy Bortnik-Morajdy, zeszyty Marka Brauna, fotografie Napoleona Bryla, szkic do plakatu Mieczysława Górowskiego, ceramiczne studium Magdaleny Cisło, projekty elektroniczne Wojciecha S. Janiszewskiego, rysunki piórkiem Jacka Jędo, akrylowe szkice, akwarele, techniki własne... W ramach Wydziału Intermediów pokazano video Edyty Mąsior i animację Krzysztofa Kiwerskiego. Następnie fotografie przygotowujące projekt *Psie mleko* autorstwa Agnieszki Łukaszewskiej, ponadto rzeźby Jerzego Nowakowskiego, Pawła Orłowskiego, Jana Tutaja... video Aleksandry Toborowicz, prace Pawła Taranczewskiego, Stanisława Tabisza, Jacka Waltosia i innych...

„Koncepcja wystawy szkiców zrodziła się niespełna półtora miesiąca przed wernisażem, więc czasu na realizację było naprawdę niewiele” – wspomina Kuratorka wystawy – „Zależało mi na tym, by wskazać element, który będzie reprezentatywny wobec każdej z dyscyplin uprawianych w Akademii, więc zaprosiłam do udziału w wystawie pedagogów wszystkich wydziałów. Otwarta forma szkicu pozwoliła ograniczyć konieczność pieczołowitego selekcionowania prac, wystawa była więc odpowiedzią autorów prac na postawione przeze mnie pytanie: czym jest szkic dla artysty malarza, a czym dla rzeźbiarza, grafika czy projektanta?”⁴.

² S. Tabisz, *Szkic jako zapis kreatywnego olśnienia*, tekst słowa wstępnego do katalogu wystawy.

³ Fragment rozmowy.

⁴ Ze słowa wstępnego Olgi Grodniewicz do katalogu wystawy, wyd. cyt.

Nowa Galeria ASP w Krakowie posiada swoją radę programową, której członkami są przedstawiciele wszystkich wydziałów uczelni oraz jej rektor. W przyszłości galeria ma się stać nowym, aktywnym centrum promowania nie tylko działań uczelni, ale również sztuki artystów krakowskich.

Zamysł, który przyświecał wystawie inauguracyjnej, był celny – szkic pokazał różnorodność formy, swoją niezwykłość jako osobnej dyscypliny artystycznej, odwołano się wszak do formy, która jest właściwa wszystkim rodzajom wypowiedzi artystycznej. Pokazanie tego było celem wystawy i został on w pełni osiągnięty. Wystawa jest satysfakcjonująca. Uświadamia, że szkic to nie tylko rysunek, to również plan, projekt, fotografia, folder plików czy rzeźba... Szkic jako rodzaj wizualnego pamiętnika⁵ posiada formę otwartą, dynamiczną, niedokończoną i potencjalną, ukazuje proces twórczy jako proces decyzyjny, przez który oglądać możemy warsztat każdego artysty.

⁵ Tamże.

Dominika Czakon – doktorantka w Instytucie Filozofii Uniwersytetu Jagiellońskiego. Interesuje się filozofią sztuki, estetyką, hermeneutyką. Publikowała m.in. w „Kwartalniku Filozoficznym”, „Estetyce i Krytyce”, „Miscellanea Anthropologica et Sociologica”.

Karol Gracjan Kowalski – syn rzeźbiarza Tadeusza Kowalskiego. W ramach Stowarzyszenia im. Tadeusza Kowalskiego jest inicjatorem wystaw poświęconych twórczości ojca oraz prowadzi stronę www.tadeuszkowalski.com. Ukończył Architekturę i Urbanistykę na Wydziale Budownictwa i Architektury Zachodniopomorskiego Uniwersytetu Technologicznego. Doktorant Wydziału Budownictwa i Architektury ZUT w dyscyplinie Architektura i Urbanistyka. Prowadzi własną pracownię projektową Karol Kowalski Architekci.

Janusz Krupiński – dr hab., prof. UP oraz ASP w Krakowie. Główne kategorie dociekań: design, sztuka, ideał łaski i mocy twórczej, od-czuwanie, obraz-odbicie a obraz-uobecnienie, dzieło sztuki jako *continuum* obrazów, *homo schistos*, dyskusja wewnętrzna, przedmiot jako *humanum*, ontologia istnienia się. Teksty poświęcone teorii twórczości R. M. Rilkego, S. Weil, V. van Gogha, K. Jaspersa, C. K. Norwida, S. Wyspiańskiego, A. Pawłowskiego. Interpretacje dzieł V. van Gogha, K. Malewicza, H. Rembrandta, J. Waltosia, A. Pawłowskiego, M. Górowskiego. Ostatnio opublikował *Filozofię kultury designu*.

Natalia Anna Michna – magister filozofii UJ, doktorantka w Pracowni Retoryki Logicznej Instytutu Filozofii UJ. Obecnie pisze pracę doktorską poświęconą fenomenologicznej analizie estetyki feministycznej. Absolwentka Instytutu Cervantesa w Krakowie. Autorka książki *Wielka Awangarda wobec kultury masowej w myśli José Ortegi y Gasset* (Libron, Kraków 2014). Publikowała w „Estetyce i Krytyce”, „Kulturze i Wartościach”, „Kwartalniku Filozoficznym”, „The Polish Journal of the Arts and Culture”. Zainteresowania: filozofia i estetyka feministyczna, filozofia hiszpańska, estetyka, filozofia i historia sztuki.

Wojciech Rubiś – filozof, kognitywista, jazzman, sideman, kompozytor i dyrygent. Interesuje się teoriami muzyki, filozofią społeczną oraz cybernetyką. Jest współwykonawcą projektu badawczego „César Manrique – sztuka transkulturowa i fuzja w sztuce”. Publikuje artykuły z zakresu socjologii sztuki,

transkulturowości oraz teorii muzyki (np. *The Understanding of Processuality in Music*, New Music Concepts, Venezia, Treviso 2014).

Justyna Stasiowska – doktorantka w Katedrze Performatyki na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Przygotowuje rozprawę pt. *Noise – performatywność odbioru*. Jej zainteresowania obejmują *sound studies*, technologię reprodukcji dźwięku, kulturę remiksu, *sound art*. Publikowała w czasopismach „Glissando”, „Didaskalia”, „16mm”, „Niedoczytania”.

Paulina Sury – doktorantka w Instytucie Filozofii i Socjologii na Uniwersytecie Pedagogicznym w Krakowie.

Paulina Tendera – PhD, assistant in the Department of Comparative Studies of Civilisation of the Jagiellonian University, is interested in the metaphysics of light, the contemporary art of light, the philosophical tradition of Platonism, Hegel's aesthetics, and Polish phenomenology.

Teksty należy dostarczać:

- w postaci ostatecznej, gdyż Redakcja przekazuje Wydawcy tak zwany maszynopis gwarancyjny, wykluczający zmiany na etapie produkcji;
- w znormalizowanej wielkości maksymalnie jednego arkusza wydawniczego (40 tys. znaków, czyli 22 strony znormalizowane; 1 strona to 1800 znaków);
- ze streszczeniami w języku polskim i angielskim (do 900 znaków);
- ze słowami kluczowymi w języku polskim i angielskim;
- z bibliografią uporządkowaną alfabetycznie;
- bez justowania, dzielenia wyrazów i stosowania twardych spacji;
- z przypisami skrajnie uproszczonymi (por. standard pisma), umieszczonymi na dole strony;
- z cytataми zaznaczonymi jedynie „cudzysłowem”;
- z jednym akceptowalnym wyróżnieniem w postaci *s p a c j o w a n i a*.

Na końcu tekstu powinna się znaleźć nota o Autorze wraz z afiliacją oraz adres kontaktowy.

Redakcja zastrzega sobie prawo do wprowadzenia zmian w tekście:

- w takiej sytuacji przewidziana jest korekta autorska.

W nocy autorskiej należy podać następujące informacje:

- tytuł naukowy;
- nazwa reprezentowanej instytucji;
- adres pocztowy oraz elektroniczny.

Materiałów niezamówionych Redakcja nie zwraca.

Do recenzji merytorycznej Redakcja przyjmuje teksty poprawne pod względem językowym i stylistycznym. W przypadku artykułów napisanych w językach kongresowych Redakcja wymaga, aby ich poprawność językowa została uprzednio zweryfikowana przez native speaker.

Teksty niekompletne (pozbawione abstraktów, słów kluczowych, bibliografii lub noty o Autorze) nie będą brane przez Redakcję pod uwagę.

Wszystkie teksty i materiały ilustracyjne (jeśli nie podano inaczej) udostępniane są w trybie otwartym, z zachowaniem praw autorskich w użyciu niekomercyjnym. Wolno rozprowadzać utwory oryginalne jedynie na licencji identycznej do tej, na jakie je udostępniono.

