

Estetyka
i Krytyka

RADA NAUKOWA

Władysław Stróżewski (President of Advisory Board)
Tiziana Andino (University of Bologna, Italy)
Arthur C. Danto (Columbia University, Professor Emeritus)
Nigel Dower (University of Aberdeen, Professor Emeritus)
Grzegorz Działowski (Adam Mickiewicz University in Poznań)
Mauro Perani (University of Bologna, Italy)
Bohdan Dziemidok (University of Social Sciences and Humanities in Warsaw)
Tadeusz Gadacz (Pedagogical University of Kraków)
Maria Gołaszewska (Jagiellonian University in Kraków, Professor Emeritus)
Carl Humphries (Jagiellonian University in Kraków)
Teresa Kostyrko (Adam Mickiewicz University in Poznań)
Andrzej J. Nowak (Jagiellonian University in Kraków)
Elżbieta Paczkowska-Łagowska (Jagiellonian University in Kraków)
Zofia Rosińska (University of Warsaw)
Beata Szymańska (Jagiellonian University in Kraków, Professor Emeritus)
Anna Zeidler-Janiszewska (University of Social Sciences and Humanities in Warsaw)
Bogusław Żyłko (University of Gdańsk)

REDAKCJA NAUKOWA

Leszek Sosnowski (redaktor naczelny), Franciszek Chmielowski,
Dominika Czakon, Katarzyna Kleczkowska, Anna Kłonkowska,
Anna Kuchta, Janusz Krupiński, Marcin Lubecki, Natalia A. Michna,
Piotr Mróz, Józef Tarnowski, Paulina Tendera (sekretarz redakcji),
Andrzej Warmiński (z-ca red. naczelnego)

Estetyka *i Krytyka*

Nr 33 (2/2014)

Tom pod redakcją
Anny Kuchty i Natalii Anny Michny

UNIwersytet Jagielloński
POLSKIE TOWARZYSTWO FILOZOFICZNE
UNIwersytet Gdański

Książka dofinansowana przez Uniwersytet Jagielloński, ze środków
Instytutu Filozofii, oraz Uniwersytet Gdański, ze środków
Instytutu Filozofii, Socjologii i Dziennikarstwa

RECENZENCI

*dr hab. Anna I. Wójcik, dr hab. Piotr Jędrzejewski,
dr hab. Łucja Demby, dr hab. Piotr Mróz,
prof. dr hab. Leszek Sosnowski, dr Paulina Tendera*

PROJEKT OKŁADKI

Franciszek Chmielowski

REDAKCJA JĘZYKOWA I SKŁAD

Nowa Strona

REDAKCJA ABSTRAKTÓW

Klementyna Chrzanowska

Adres redakcji czasopisma:
Instytut Filozofii, Uniwersytet Jagielloński
ul. Grodzka 52, 31-004 Kraków-PL
eik@iphils.uj.edu.pl
tel./fax (48-12) 422-49-16

© Copyright by Uniwersytet Jagielloński & Uniwersytet Gdański

Książka, ani żaden jej fragment, nie może być przedrukowywana 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

	Wstęp	7
	Artykuły	
EWA K. ŚWIĘTEK	<i>Wprowadzenie do estetyki chińskiej. Kategorie harmonii i wieloznaczności</i>	11
IWONA MIKOŁAJCZYK	<i>Estetyczne aspekty przestrzeni formistycznej: Witkacy – Chwistek – Czyżewski. Abstrakcja i metanarracja</i>	33
KAMILA SOSNOWSKA	<i>Koniec epoki – trwanie czasu. O 2046 Wong Kar-waia</i>	53
MAŁGORZATA STĘPNIK	<i>Paradoksy imaginacji. Williama Blake’a metaforyka przestrzeni</i>	73
RAFAL MAZUR	<i>Koncepcja sztuki w klasycznym konfucjanizmie</i>	95
BEATA GARLEJ	<i>Koncepcja warstwowości dzieła literackiego Romana Ingardena ujęta w perspektywie ontologii egzystencjalnej i jej konsekwencja</i>	111
	Dialogi i diagnozy	
NATALIA ANNA MICHNA	<i>Sprawozdanie z konferencji naukowej „Od idei postępu do idei kryzysu”. Lublin, 27–28 stycznia 2014 roku</i>	129
AGATA LINEK	<i>Sprawozdanie z VIII edycji Ogólnopolskiej Konferencji Doktorantów „Kierunki Badawcze w Filozofii”. Kraków 16–17 maja 2014 roku</i>	133
PATRYK MIERNIK	<i>Django Unchained</i> <i>Quentina Tarantino</i>	141
ANNA KUCHTA	<i>„Rękopisy nie płoną”, blask Bulhakowa nie gaśnie. Recenzja spektaklu Mistrz i Małgorzata we wrocławskim Teatrze Muzycznym Capitol</i>	149
	Noty o książkach	155
	Noty o autorach	157

CONTENTS

	Introduction	7
	Articles	
EWA K. ŚWIĘTEK	<i>An Introduction to Chinese Aesthetics. Categories of Harmony and Suggestiveness</i>	11
IWONA MIKOŁAJCZYK	<i>Aesthetic Aspects of Formist Space: Witkacy – Chwistek – Czyżewski</i>	33
KAMILA SOSNOWSKA	<i>The End of an Era. Persistence of Time. On Wong Kar-Wai's 2046</i>	53
MALGORZATA STĘPNIK	<i>The Paradoxes of Imagination. Spatial Metaphorics in William Blake's Works</i>	73
RAFAL MAZUR	<i>The Concept of Art in Classical Confucianism</i>	95
BEATA GARLEJ	<i>Roman Ingarden's Concept of Stratification of a Literary Work from the Perspective of Existential Ontology and the Consequences Thereof</i>	111
	Dialogues and Diagnosis	
NATALIA ANNA MICHNA	<i>The Report from Philosophical Conference „From the Idea of Progress to the Idea of Crisis”. Lublin, January 27–28th, 2014</i>	129
AGATA LINEK	<i>Report on VIII Edition of Nationwide Conference of Polish PhD Students „Research Trends in Philosophy”. Kraków, May 16–17th 2014</i>	133
PATRYK MIERNIK	<i>Quentin Tarantino's Django Unchained</i>	141
ANNA KUCHTA	<i>„Manuscripts don't Burn”. A Review of the Show The Master and Margarita Performed at The Musical Theatre Capitol in Wrocław</i>	149
	Notes on Books	155
	Notes on Authors	157

W przypadającą we wrześniu 2014 roku 75. rocznicę śmierci Stanisława Ignacego Witkiewicza warto przywołać postawioną przez niego na początku XX wieku pełną pesymizmu diagnozę kultury europejskiej. Zanik uczuć metafizycznych, o którym pisał artysta, prowadzić miał do rychłego upadku humanizmu i indywidualistycznej kultury europejskiej. Źródła owego kresu kultury przejawiały się – według Witkiewicza – przede wszystkim w upadku takich dziedzin duchowego życia człowieka, jak sztuka, filozofia i religia. „Powszechne zbydlęcenie”, postępujące „pykniczenie” gatunku ludzkiego i dominacja rodzącej się wówczas kultury masowej miały nieuchronnie zburzyć dotychczasowy ład świata. Witkacy nie mógł się jednak pogodzić z apokaliptyczną, pełną grozy i przemocy wizją przyszłości. Wrażliwy artysta odebrał sobie życie 18 września 1939 roku, wraz z wkroczeniem na teren Polski wojsk radzieckich. Czy jednak faktycznie ziściła się mroczna przepowiednia Witkacego? Czy kultura europejska, jaką znamy obecnie, nie niesie ze sobą żadnych wyższych wartości?

Chociaż Witkacy w katastroficznym tonie głosił rychłą śmierć człowieczeństwa, zanik uczuć metafizycznych i kres tradycyjnej kultury oraz sztuki europejskiej, to jednak znakomitość artykułów publikowanych w niniejszym tomie „Estetyki i Krytyki” zdaje się – na szczęście – przeczyć tej teorii. Czytelnikowi najnowszego tomu przedstawiamy szereg tekstów, które nie tyle aspirują do holistycznego ujęcia sztuki i kultury współczesnej, ile raczej wskazują na ich niezwykłą żywotność, różnorodność i otwartość.

Czytelnik znajdzie w tomie zarówno teksty na temat kultury i sztuki Dalekiego Wschodu, jak i te bliższe tematyce kręgu zachodnioeuropejskiego. O estetyce chińskiej pisze Ewa K. Świątek w otwierającym tom artykule zatytułowanym *Wprowadzenie do estetyki chińskiej – kategorie harmonii i wieloznaczności*. Wzmiankowane przez autorkę wieloznaczność i harmonia to aspekty, które towarzyszyć będą odbiorcy także podczas lektury kolejnych tekstów. Artykuł *Koniec epoki – trwanie czasu. O 2046 Wong Kar-Waia* autorstwa Kamili Sosnowskiej to tekst poświęcony współczesnej estetyce kina azjatyckiego. Trzecia prezentowana w niniejszym tomie praca z kręgu filozofii sztuki Dalekiego Wschodu to artykuł Rafała Mazura pod tytułem

Koncepcja sztuki w klasycznym konfucjanizmie. Do Europy przełomu XVIII i XIX wieku przenosi Czytelnika tekst Małgorzaty Sępnik zatytułowany *Paradoksy imaginacji. Williama Blake'a metaforyka przestrzeni.* Dwa kolejne artykuły zostały poświęcone polskim filozofom i artystom. Tekst Beaty Garlej *Koncepcja warstwowości dzieła literackiego Romana Ingardena ujęta w perspektywie ontologii egzystencjalnej i jej konsekwencja* koncentruje się na wybranych aspektach koncepcji dzieła sztuki jednego z najwybitniejszych polskich filozofów, Romana Ingardena, zaś rozprawa Iwony Mikołajczyk *Estetyczne aspekty przestrzeni formistycznej: Witkacy – Chwistek – Czyżewski. Abstrakcja a metanarracja* prezentuje estetykę polskich formistów i wspomnianego już Witkiewicza.

Obok rozpraw naukowych w tomie znalazły się dwie ciekawe recenzje. Pierwsza z nich, autorstwa Patryka Miernika, dotyczy filmu *Django Unchained* znakomitego Quentina Tarantino. Druga, na temat spektaklu *Mistrz i Małgorzata* wystawianego we wrocławskim Teatrze Muzycznym Capitol, została przygotowana przez Annę Kuchtę. Czytelnik znajdzie w tomie także dwa sprawozdania z aktualnych i wartościowych z perspektywy rozwoju nauk o sztuce konferencji naukowych. Natalia Anna Michna napisała sprawozdanie z konferencji „Od idei postępu do idei kryzysu”, która odbyła się w Lublinie w dniach 27–28 stycznia 2014 roku, a Agata Linek prezentuje sprawozdanie z VIII Ogólnopolskiej Konferencji Doktorantów „Kierunki Badawcze w Filozofii”, która miała miejsce w Instytucie Filozofii UJ w maju bieżącego roku.

Wielość i różnorodność poruszanych przez Autorów tematów oraz ich zestawienie w jednym tomie może się wydawać na pierwszy rzut oka zabiegiem nieco chaotycznym. Wrażenie to jest jednak w naszej ocenie złudne. Inspirując się zawartą w tomie bogatą reprezentacją tekstów poświęconych estetyce Wschodu, można wręcz zaryzykować tezę, iż zamiast chaosu prezentujemy Czytelnikowi harmonię przeciwieństw. We wszystkich tekstach (także w recenzjach i sprawozdaniach) pojawia się scalający i nadrzędny motyw estetyki oraz filozofii sztuki przejawiającej się w wielu aspektach, w każdej szerokości geograficznej, a także w każdym czasie. Wydaje się, że właśnie na tę otwartość i wielokierunkowość współczesnego dyskursu na temat sztuki i estetyki wskazywał Roman Ingarden. Rozważania Ingardena na temat sztuki pokazały przede wszystkim, że próba znalezienia jednoznacznej odpowiedzi na pytanie o rolę estetyki czy cel sztuki we współczesnym, heterogenicznym, postnowoczesnym świecie jest z góry

skazana na niepowodzenie. Koncepcje estetyczne, sposoby przedstawienia w dziełach czy w końcu rozumienie istoty sztuki zmieniają się na przestrzeni dziejów, lecz żadna nie wyczerpuje ostatecznie podejmowanego tematu. Dlatego decyzję o tym, który z tekstów rozbudzi Witkiewiczowskie uczucia metafizyczne, pozostawiamy oczywiście Czytelnikowi. Wszak – po Ingardenowsku twierdząc – to właśnie w gestii odbiorcy leży zadanie dookreślenia dzieła.

*Anna Kuchta,
Natalia Anna Michna*

EWA K. ŚWIĘTEK

(UNIwersytet Zielonogórski)

WPROWADZENIE DO ESTETYKI CHIŃSKIEJ. KATEGORIE HARMONII I WIELOZNACZNOŚCI

STRESZCZENIE

Artykuł przedstawia podstawowe założenia chińskiej estetyki. Filozofia i estetyka chińska są równie bogate jak estetyka zachodnia, dlatego też korzystanie z ich doświadczenia niewątpliwie pozytywnie wpływa na ogólny rozwój estetyki. W artykule omówiono źródła i etymologię jej podstawowych pojęć oraz zarysowano zakres badań porównawczych estetyki Chin i Zachodu. Przedstawiono wybrane kategorie chińskiej estetyki – wieloznaczność (analizowaną za pomocą idei *hanxu*) oraz harmonię. Przedstawiono także zasadę *fǎ*, uznawaną w tradycji chińskiej za wyjściową zasadę estetyczną

SŁOWA KLUCZOWE

chińska estetyka, estetyka porównawcza, Wschód-Zachód, harmonia, wieloznaczność

INFORMACJE O AUTORCE

Ewa K. Świątek
Instytut Filozofii
Uniwersytet Zielonogórski
e-mail: swietek.ewa@gmail.com

Artykuł powstał w ramach projektu dotyczącego chińskiej estetyki i kaligrafii przeprowadzonego w 2013 roku dzięki współpracy z Międzynarodową Fundacją Wyszehradzką oraz National Science Council Taiwan.

Wstęp

Kultura i sztuka chińska należą do najstarszych na świecie. Rozwijały się w postaci literatury, kaligrafii, malarstwa, rzeźby, ceramiki, architektury oraz innych dziedzin. Chińskie powiedzenie głosi, że „sztuka jest po to, by kształtować ludzki umysł”¹. Natomiast „estetyka zawsze odgrywała kluczową rolę w chińskim spojrzeniu na społeczeństwo i edukację”², a tradycyjna chińska estetyka uważana jest przez wielu za podstawę identyfikacji kulturowej³. Wszystko to pomaga zrozumieć wartość oraz znaczenie sztuki i estetyki dla chińskiego społeczeństwa. Filozofia i estetyka chińska są równie bogate jak estetyka zachodnia, a ich pomijanie spowalnia rozwój estetyki jako dziedziny. O znaczeniu chińskiej estetyki dla estetyki zachodniej (filozofię Laozi można rozumieć tutaj jako metaforę chińskiej filozofii) H. Mainusch napisał: „Obecnie filozoficzne prace oczywiście odnoszą się do europejskich filozofów starożytnych, ale jednocześnie ignorują *Księgę Drogi i Cnoty* Laozi, bezmyślnie ignorując źródło, które jest niezwykle ważne dla europejskiej kultury”⁴. W ten sposób Mainusch podkreślił znaczenie filozofii Państwa Środka dla filozofii europejskiej. Podobne stanowisko prezentuje H. E. McCarthy, podkreślając, że estetyka jest młodą dziedziną filozofii zarówno na Wschodzie, jak i na Zachodzie, zatem jest to doskonały powód, aby ze wszystkich sił oddać się współpracy transkulturowej, mającej na celu rozwój tej dziedziny. Dzięki temu – jak pisał – nie będzie problemem zebranie i syntetyzacja wniosków, które mogą być całkowicie rozbieżne z różnych powodów, ale które mimo wszystko będą w stanie pokonać historyczne i kulturowe rozbieżności⁵.

¹ Li Zehou, J. Cauvel, *Four Essays of Aesthetics. Toward a global view*, Lanham 2006, s. 2. Jeśli nie wskazano inaczej, fragmenty tekstów angielskich podano w tłumaczeniu własnym.

² Li Zehou, *The Chinese Aesthetic Tradition*, Honolulu 2010, s. x.

³ K. H. Pohl, *Identity and Hybridity – Chinese Culture and Aesthetics in the Age of Globalization*, [w:] *Intercultural Aesthetics. A Worldview Perspective*, eds. A. Braembussche, H. Kimmerle, N. Note, Dordrecht 2009, s. 88.

⁴ H. Mainusch, *The Importance of Chinese Philosophy for Western Aesthetics*, [w:] *The Pursuit of Comparative Aesthetics*, eds. M. Hussain, R. Wilkinson, Aldershot 2006, s. 137.

⁵ H. E. McCarthy, *Aesthetics East and West*, „Philosophy East and West”, 1953, No. 1, s. 67.

Niniejszy artykuł dotyczy tradycyjnej chińskiej sztuki i jej dziedzin, takich jak między innymi malarstwo, literatura (w tym poezja), kaligrafia. Artykuł został podzielony na dwie części. Pierwsza to wprowadzenie do chińskiej estetyki, które ma pomóc czytelnikowi zapoznać się z jej założeniami. Dlatego też w tej części omówiono etymologię i źródła chińskiej estetyki oraz zarysowano zakres zainteresowań badawczych chińskiej oraz zachodniej tradycji estetycznej w ujęciu porównawczym. W drugiej części artykułu omówiono wybrane kategorie chińskiej estetyki. Należą do nich wieloznaczność przedstawiona za pomocą idei *hanxu*⁶ oraz harmonia. W tradycji myśli chińskiej kategorię harmonii przeanalizowano w odniesieniu do natury i społeczeństwa, jak również w relacji do muzyki. Omówiono również ideę *fǎ* – uznawaną w tradycji chińskiej za metodę, zasadę, prawo – dzięki czemu w dalszej analizie łatwiej zrozumieć prezentowane kategorie.

Měixué. Etymologia i źródła chińskiej estetyki

Estetyka w języku chińskim nosi nazwę *měixué* (美學). Znak *měi* (美) znaczy „piękno”, a *xué* (學) – „uczyć”, „studiować”. *Měixué* można przetłumaczyć jako naukę o pięknie bądź studiowanie piękna. K. Heine-Pohl zauważył jednak, że paradoksalnie nazwa *měixué* – nauka o pięknie – nie oddaje rzeczywistego znaczenia tej dziedziny. Przede wszystkim ze względu na to, że w chińskiej tradycji estetyki „kategoria piękna nie odgrywała znaczącej roli”⁷. Zatem estetyka w ujęciu chińskim nie odzwierciedla również znaczenia, jakie niesie z sobą greckie *aisthetikos*, będące teorią zmysłowego poznania i percepcji. Zongqi Cai napisał: „chińskie słowo «mei» 美 odnosi się raczej do przyjemnych wrażeń porządku i harmonii niż do jakiegokolwiek próby ustanowienia tego pojęcia w jakiś estetyczno-kosmologiczny schemat”⁸. I dalej: „ani «mei», ani żadne inne chińskie słowo nie służyło

⁶ Chińskie ideogramy zapisywane są za pomocą jednego z dwóch najbardziej znanych systemów transkrypcji opartych na fonetyce – Hanyu pinyin.

⁷ K. H. Pohl *Chinese Aesthetics and Kant*, [w:] *The Pursuit of...*, wyd. cyt., s. 127.

⁸ Zongqi Cai, *Chinese Aesthetics: The Ordering of Literature, the Arts, and the Universe in the Six Dynasties*, Honolulu 2004, s. 21.

dołączenia wszystkich gałęzi sztuki w spójną całość”⁹. W skryptach z wczesnych myśli Konfucjusza znak *měi* (美) używany był dwójako. Pierwsze znaczenie tego znaku to „piękno”, „piękny człowiek” (*měirén*), natomiast drugie znaczenie – *shan* – oznaczało moralną dobroć oraz dobrego człowieka¹⁰. Jednak w obu przypadkach znaczenia te odnosiły się do etyki. Według wielu dalekowschodnich filozofów piękno nie miało być sposobem poznania świata zewnętrznego, lecz możliwością, drogą (*dao, tao*) do życia w harmonii z naturą i ludźmi oraz do pięknego życia, realizowanego w moralnych, praktyczno-emocjonalnych działaniach¹¹. Szczególnie widoczne jest to w naukach Konfucjusza spisanych przez jego uczniów. W naukach tych rozważania związane z pięknem są ściśle powiązane z etyką. Ludzkie starania w dążeniu do pięknego życia polegać mają na prowadzeniu życia moralnie właściwego, opartego na niewymuszanej, praktyczno-emocjonalnej aktywności umysłowej i fizycznej¹². Dążenie do piękna związane jest z realizacją własnej drogi (w myśl nauk konfucjańskich) bądź też własnej natury (w zgodzie z założeniami buddyźmu chan). W obu przypadkach dążenie do piękna ma umacniać człowieka w człowieczeństwie. To znaczy: dążenie do piękna poprzez moralnie właściwe postępowanie w konsekwencji wzmacnia ludzkie istnienie. Chińska estetyka obejmuje zatem wiele dziedzin, w tym nauki moralne, elementy religii, epistemologii, duchowej praktyki, a także inne dziedziny.

Źródła chińskiej tradycji estetycznej

Źródłami do badań nad chińską estetyką są traktaty i rozważania chińskich myślicieli dotyczące nauk moralnych, jak również dziedzin sztuki takich jak malarstwo, muzyka i poezja¹³. Do nich należy między innymi *Księga muzyki* Konfucjusza, będąca bogatym źródłem

⁹ Tamże.

¹⁰ Liu Qingping, *The Worldwide Significance of Chinese Aesthetics in the Twenty-First Century*, „Frontiers of Philosophy in China” 2006, No. 1, s. 37, [za:] Konfucjusz (7B.25).

¹¹ Tamże, s. 35.

¹² Tamże.

¹³ Zong Baihua, *Wstępne rozważania na temat kluczowych pojęć historii estetyki chińskiej*, [w:] *Estetyka chińska. Antologia*, red. A. Zemanek, Kraków 2007, s. 33.

opisującym pochodzenie muzyki, jej znaczenie w społeczeństwie oraz analizująca uczucia powstające za sprawą muzyki. Do traktatów dotyczących piękna i odbioru sztuki należy na przykład pochodzący z czasów Południowej Dynastii Qi (479–501) tekst *Sześć zasad* Xie He, dotyczący malarstwa tuszem.

Tradycyjna chińska estetyka niezaprzeczalnie pozostawała pod wpływem trzech wielkich systemów: konfucjanizmu, taoizmu oraz buddyzmu. Najcenniejszym źródłem jest filozofia szkoły konfucjańskiej (o czym wspomniano powyżej) oraz filozoficzny system taoizmu, z języka chińskiego zwany *tao* (道) bądź *dao*. *Dao*, czyli droga, odnosi się do zjawisk i zdarzeń mających miejsce na ziemi, jak również we wszechświecie. *Dao* nie jest oderwane od rzeczywistości, lecz stanowi podłoże działań i zmian. Ideałem jest osiągnięcie harmonii z *dao*, czyli jednocześnie ze wszechświatem i naturą, w takim stopniu, by działanie w zgodzie z *dao* odbywało się bez wysiłku – *wú wéi* (無為) – dosłownie poprzez nie-działanie. Fundamentalne znaczenie mają naturalność działań oraz prostota, natura rzeczy (*pu*). Prostota jest naturą rzeczy. Działania ludzkie nie powinny być skupione na podążaniu za zasadami *dao*, lecz mają swobodnie przejawiać się w ludzkiej aktywności. Takie też cechy charakteryzowały chińską sztukę – naturalność, prostota, odwzorowanie rzeczywistości. Chińskie społeczeństwo od wieków było społeczeństwem agrarnym, zatem natura i życie w zgodzie z nią zakorzeniło się i wpłynęło na sztukę, filozofię oraz estetykę. W sztuce przyroda znalazła swoje miejsce we wzornictwie inspirowanym roślinami i zwierzętami. Przykładem może być postać mitycznego stworzenia smoka – powstałego z połączenia kilku zwierząt – który stał się symbolem oraz motywem przewodnim w ceramice, malarstwie oraz architekturze. Sztuka zatem powstawała w zgodzie z wielkimi systemami filozoficznymi, w których istniała świadomość piękna. W sztuce od najdawniejszych czasów głównym motywem była przyroda i płynność życia, podczas gdy triada niebo-ziemia-człowiek stanowiły fundament chińskiej filozofii oraz punkt wyjścia w refleksji etycznej, politycznej, społecznej. Według Li Zehou sztuka chińska nie wyraża wewnętrznych, subiektywnych uczuć jednostki, lecz ma odnosić się do uniwersum, do relacji człowieka i społeczeństwa z niebem. Niebo jest autorytetem dla człowieka, wyznacza ziemskie prawa w taki sposób, aby człowiek, przestrzegając tychże praw, mógł w pełni rozwinąć człowieczeństwo. Sztuka zatem odnosi

się do świata zewnętrznego, do wszechświata oraz harmonii¹⁴. Według Li uprawianie chińskiej sztuki – wbrew estetyce Zachodu – nie ma być sposobem ekspresji wewnętrznych uczuć, lecz dążeniem do harmonii i ładu ze wszechświatem¹⁵. Dlatego rozważania dotyczące piękna zazwyczaj miały szerszy zakres, przede wszystkim odnosiły się do człowieka i jego działalności. Dotyczyły nie tylko praktyki związanej ze sztuką, lecz także życia w społeczeństwie oraz etyki i zasad moralnych, a także zagadnień prawdy. Jest to widoczne w zapiskach myśli klasyków chińskiej filozofii oraz w komentarzach artystów.

Zarówno K. DeWoskin, jak i Li Zehou upatrywali początki estetycznej refleksji w rozważaniach na temat muzyki. K. DeWoskin uważał, że źródła terminologii estetyki chińskiej tkwią w filozoficznych rozważaniach nad muzyką¹⁶. Liu Chengji częściowo zgadza się z Li Zehou. Twierdzi, że chińska estetyczna refleksja wywodzi się z myśli o przyrodzie, będącej konsekwencją cywilizacji agrarnej. Powstanie zarówno społeczeństwa, jak i sztuki wiąże się ze współzyciem z naturą¹⁷. Według Li „muzyka była pierwszą formą sztuki stanowiącą przedmiot poważnych dociekań filozoficznych, dlatego też jej założenia i terminologia z nią związane miały kluczowe znaczenie dla rozwoju ogólnej teorii estetyki”¹⁸. Li rozwinął to stwierdzenie, sytuując pochodzenie chińskiej sztuki i estetyki w relacji do pierwotnych rytuałów i muzyki¹⁹, w tym między innymi do tańca jako rytuału pozostającego w jedności z muzyką. Według niego po uformowaniu się chińskiej cywilizacji estetyczna refleksja miała swoje korzenie w przeróżnych obrzędach. Ich integralną częścią była właśnie muzyka. Do takich obrzędów należy zamażpójście, w którym każdy etap był starannie zaplanowany, a piękno pochodziło z dostojności określonych

¹⁴ Li Zehou, *The Chinese Aesthetic...*, wyd. cyt., s. 19–26.

¹⁵ Tamże s. 28. Wielu chińskich filozofów i estetyków nie zgodziłoby się z tym poglądem.

¹⁶ K. DeWoskin, *Dawna chińska muzyka a pochodzenie terminologii estetycznej*, [w:] *Estetyka chińska...*, wyd. cyt.

¹⁷ Liu Chengji, *The Agricultural Trait of Chinese Aesthetics and its Manifestation in Landscape*, wykład podczas sympozjum “Landscape Representation of the 21st Century Art – The Recognition of Nature and Construction of Landscapes”, Ritsumeikan University, Kyoto 2011, [online], http://www.ritsumei.ac.jp/acd/re/k-rsc/lcs/kiyou/pdf_24-3/RitsIILCS_24.3pp.71-78LIU.pdf [dostęp: 8.07.2013].

¹⁸ K. DeWoskin, *Dawna chińska muzyka...*, wyd. cyt., s. 68.

¹⁹ Li Zehou, *The Chinese Aesthetic...*, wyd. cyt., s. 27.

praktyk²⁰. Fundamentalna jest również cielesność człowieka, fakt istnienia i posiadania ciała, poprzez które możliwy jest odbiór otoczenia, między innymi dźwięków, obrazów itp. Bez tego nie jest możliwa sztuka tańca. Ponadto chińska tradycja i kultura podkreślały znaczenie szacunku dla kultu przodków oraz ich wpływ na rodzinę i społeczeństwo, czym jeszcze silniej potwierdzały znaczenie i rolę tych obrzędów. Tradycja estetyki zakorzeniła się w systemie norm społecznych. Li w swojej książce przytoczył fragmenty tekstów kulturowych, według których ten, kto postępuje zgodnie z obrzędami i przykazami, może stać się człowiekiem w pełni i żyć zgodnie z ludzką naturą, co w naukach konfucjańskich wiąże się z ideą pięknego-dobrego człowieka. Podkreśla to związek muzyki oraz estetyki z moralnością. Muzyka, podobnie jak ludzkie działania, powinna być sferą porządku i harmonii. Obrzędy miały na celu kontrolę działań i zachowań człowieka oraz jednocześnie miały charakter socjalizacyjny²¹. Muzyka była narzędziem wspomagającym społeczno-polityczną organizację państwa²².

Estetyka porównawcza – Chiny a Zachód

Estetyka porównawcza Dalekiego Wschodu i Zachodu jest bogatym źródłem wiedzy na temat chińskiej estetyki. Jednakże ze względu na to, że ta dziedzina obejmuje wiele zagadnień, w niniejszym artykule skupiono się na jej fundamentalnych kwestiach. Estetyka chińska różni się w swojej tradycji od estetyki zachodniej. Wielu filozofów azjatyckich zajmujących się estetyką podkreśla, że nie należy patrzeć na chińską estetykę przez pryzmat estetyki Zachodu, bowiem prowadzi to do niezrozumienia i błędów²³. Różnice wynikają przede wszystkim z odmiennych tradycji. Dla „Zachodu” źródłem jest filozofia helleńska, natomiast dla „Wschodu” fundamentem są taoizm, buddyzm, konfucjanizm, motyzm.

Estetyka porównawcza Wschodu i Zachodu nie unika analizy problematyki estetyki w ujęciu ogólnym, lecz przede wszystkim zajmuje się zestawieniem obu tradycji estetycznych. Stąd badania te mają cha-

²⁰ Tamże, s. 13.

²¹ Tamże.

²² Tamże, s. 31.

²³ Zob. np. Liu Qingping, *The Worldwide Significance...*, wyd. cyt., s. 37.

rakter interdyscyplinarny, dotyczą takich dziedzin, jak filozofia, kulturoznawstwo, socjologia, antropologia, historia, sztuka itd. W tym szerokim spektrum estetyka porównawcza stara się zgłębić podstawowe problemy obu tradycji estetycznych. Najpowszechniejszą metodą jest zestawienie zagadnień, problemów i ich rozwiązań oraz analiza tych rezultatów. Przykładowym zagadnieniem jest estetyka fenomenologiczna w chińskiej i zachodniej filozofii. W badaniach poszukuje się również wspólnych elementów dla obu myśli estetycznych, przedstawia się sposób interpretacji i „przystosowania” filozoficznych poglądów asymilowanych nawzajem przez obie tradycje. Przykładowo mogą to być następujące zagadnienia: wpływ filozofii Immanuela Kanta na filozofię chińskich myślicieli, interpretacja filozofii Kanta przez chińskich myślicieli. W badaniach porównuje się również sposoby konstruowania i rozumienia podstawowych pojęć estetycznych i ich funkcji, na przykład pojęcie piękna i sztuki oraz ich funkcje w społeczeństwie.

Kategorie chińskiej estetyki

Do fundamentalnych estetycznych kategorii należą wieloznaczność oraz harmonia. Równie ważna jest idea *fǎ* (法). Znak 法 oznacza metodę, prawo, zasadę. Zasada jest powszechnie przyjmowanym estetycznym postulatem, lecz nie jest definiowana. Sama nie jest uznawana za estetyczną kategorię, ale jest jej podstawą, jak również podstawą chińskiej filozofii i sztuki.

Zasada

O zasadzie (*fǎ*) mówi się przede wszystkim w teorii sztuki oraz w badaniach nad tradycyjną chińską poezją i literaturą. Z powodzeniem jednak stosuje się ją w chińskiej estetyce, nawet jeśli nie została ona określona jako odrębna kategoria estetyczna. Pochodzenie tego terminu sięga okresu Walczących Królestw. Powstało za sprawą chińskiej szkoły filozoficznej legistów (*fǎjiā*, 法家) i narodowej ideologii państwa Qin – legizmu. Fundamenty doktryny tej szkoły nawiązują do nauk starożytnego chińskiego filozofa Shen Dao (IV–III w. p.n.e.), według którego podstawą sprawowania władzy jest autorytet. Najbar-

dziej wpływowymi postaciami związanymi ze szkołą legistów byli Hán Fēi (zwany mistrzem Hán Fēi) oraz Lǐ Sī (zwany mistrzem Lǐ Sī) – późniejszy minister na dworze państwa Qin. Legalizm miał być fundamentem budowania i funkcjonowania państwa. Zanim jednak obaj pojawili się w historii chińskich legalistów, o zasadzie w rozumieniu prawa oraz najwyższego elementu sprawowania władzy mówił chiński filozof i polityk Shang Yang (znany także jako Gongsun Yang i Wei Yang)²⁴.

Podstawnym założeniem filozofii szkoły legistów jest teza, według której człowiek z natury jest zły. Należy zatem sprawować nad nim władzę za pomocą prawa. W ideologii chińskich legistów termin „zasada” oznaczał właśnie prawo, regułę. Uważano, że prawo powinno być zrozumiałe dla wszystkich, wszystkim znane i przez wszystkich przestrzegane. Wobec prawa wszyscy są równi (*yi min*), a jedynie władca stoi ponad nim. Istnienie określonego prawa wprowadza porządek w społeczeństwie. Znaczyło to nie tylko prawa stworzone przez ludzi, ale odnosiło się również do kosmicznego porządku, porządku wszechświata i natury²⁵. Również taoiści posługiwali się pojęciem zasady w rozumieniu prawa i modelu. Odnosili się do nich również Mozi (in. Mo Di, Mocjusz) i zwolennicy jego filozoficznych poglądów w refleksji na temat etyki taoizmu, jak również filozof Mencjusz. Jednakże zasada pojawiała się tam jedynie w doktrynie politycznej i moralnej. Później, w epokach Ming i Qing, o tym pojęciu mówiono także w relacji do buddyzmu chan, w którym w refleksji nad oświeceniem (*wu*) oznaczało ono intuicyjną biegłość opartą na prawidłowości oraz naturalności²⁶.

Idea zasady odnajdywana jest w wielu dziedzinach sztuki. Różne szkoły poezji uprawiały naśladownictwo na podstawie znanych metod i stosowały je jako nadrzędną zasadę w tworzeniu poezji. Na przykład za sprawą Lü Benzhong powstała teoria elastycznych znaczeń²⁷, według której dostosowujące się znaczenia stały się metodologicznym narzędziem w tworzeniu poezji. W traktacie pod tytułem *Sześć zasad malarstwa chińskiego tuszem (Liu Fa)* Xie He przedstawił zasady w odniesieniu do artystycznej pracy pędzlem, jednocześnie przypomi-

²⁴ K. H. Pohl, *Chinese Aesthetics...*, wyd. cyt., s. 128.

²⁵ Tamże.

²⁶ Tamże, s. 129.

²⁷ W oryg. *theory of flexible means*. Por. K. H. Pohl, *Chinese Aesthetics...*, wyd. cyt., s. 128.

nając, jak ważne jest stosowanie się do tych sześciu „dróg”. Także w trakcie nauki kaligrafii zalecana była metoda kopiowania stylu mistrzów, czyli polegania na wcześniej wypracowanych zasadach. Stosowanie się do zasad stanowi trzon w artystycznym rozwoju ucznia. Szczególnie pomaga w początkowej fazie nauki, by ostatecznie potencjalny artysta mógł rozwinąć własny styl i nadać dziełu specyficzny charakter. Zatem w sztuce chińskiej istnieją pewne modele, zasady, prawa, które nie są tym samym, czym jest kanon w europejskiej sztuce.

W tradycyjnej sztuce chińskiej podążano za wyznaczonymi metodami i zasadami. Zatem zasadę można by z powodzeniem uznać za kategorię estetyczną, bowiem w artystycznym akcie tworzenia stosowanie się do niej ma na celu doprowadzenie do uzyskania pewnych jakości, na podstawie których dzieło określane jest jako zgodne z panującym kanonem piękna. Wobec tego poleganie na zasadzie to podążanie za ustalonym i oczekiwanym porządkiem, który prowadzi do osiągnięcia piękna.

Anshi – treść poza tym, co wypowiedziane

Anshi (暗示) to główna kategoria w chińskiej estetyce, w sztuce wizualnej, werbalnej oraz sztuce audio²⁸. Jest ideałem, do którego dąży się w każdej dziedzinie chińskiej sztuki²⁹. *Anshi* jest tłumaczone na język angielski jako *suggestiveness*, co na język polski tłumaczy się jako „wymowność”, „dwuznaczność”, „wyrazistość”. Mając na uwadze, że w konkretnym przypadku mogą wystąpić dwa znaczenia lub więcej, na potrzeby artykułu oraz w przekładach przyjęto tłumaczenie wieloznaczność. *Anshi* – sugestia, „dosłownie znaczy «pokazać coś poprzez niebezpośrednie odwołanie się do tego»”³⁰. Niewątpliwie do zaistnienia tego sposobu wyrażenia opartego na metaforze, obrazowaniu, przyczynił się sam język chiński. W języku tym jedno słowo może mieć wiele znaczeń i jedynie zapis za pomocą znaków umożliwia

²⁸ Ming Dong Gu, *Chinese Theories of Reading and Writing. A Route To Hermeneutics And Open Poetica*, Albany 2005, s. 46.

²⁹ Tenze, *Aesthetic Suggestiveness in Chinese Thought: A Symphony of Metaphysics and Aesthetics*, “Philosophy East and West” 2003, No. 4, [za:] Fung Yu Lan, *A Short History of Chinese Philosophy*, New York 1966, s. 12.

³⁰ Ming Dong Gu, *Aesthetic Suggestiveness...*, wyd. cyt., s. 490.

rozstrzygnięcie. Stosowanie języka chińskiego pozwala na prowadzenie „gier” językowych, a on sam doskonale odnajduje się poprzez metafory, aforyzmy itd. Niektórzy badacze uważają, że języki ideograficzne są najbardziej podatne na wieloznaczność³¹.

Według badaczy takich jak Ming, aby zrozumieć kategorię wieloznaczności, należy odnieść się do koncepcji *hanxu* (含蓄), oznaczającej wyrafinowaną powściągliwość (ang. *subtle reserve*)³², powściągliwość (ang. *reticence*), opanowanie (ang. *restrain*). *Han* znaczy „zawierać”, „uosabiać”, natomiast *xu* – „składować”, „przechowywać”³³. Przeniesienie *hanxu* na grunt teorii komunikacji oraz socjologii pozwala lepiej uchwycić specyfikę języka chińskiego oraz zrozumieć tę kategorię. „Chińskie wyrażenie *hanxu* odnosi się do sposobu komunikowania (zarówno werbalnego, jak niewerbalnego), polegającego na opanowaniu, powściągliwości, skrytości, niebezpośredniości. [...] *Hanxu* nie polega na szczegółowym wyjaśnieniu, lecz na tym, aby to, co «niewypowiedziane», pozostawić słuchaczowi”³⁴. *Hanxu* uważane jest za zasadę właściwej komunikacji w chińskim społeczeństwie, we wszystkich jego społecznych klasach³⁵. Istniało i nadal istnieje na dwóch płaszczyznach: w zachowaniach człowieka związanych z werbalnym i niewerbalnym komunikowaniem (wyraz twarzy, gestykulacja itd.) oraz w sztuce, najczęściej w literaturze (pod postacią metafor i metonimii), malarstwie i muzyce. *Hanxu* jest sposobem „bezglęsnego” przekazywania informacji na przykład o emocjach rozmówcy, podczas gdy za sprawą socjalizacji unika się otwartej rozmowy na temat silnych emocji i wewnętrznych stanów emocjonalnych, takich jak miłość, smutek, gniew, rozczarowanie itd.³⁶ Jednocześnie zasada ta minimalizuje możliwość nieporozumienia pomiędzy rozmówcami: „zasada *hanxu* umożliwi wykorzystanie ukrytego stylu rozmowy, a tym samym ogranicza potencjalne wynikające z niej nieszczę-

³¹ Yih Hwai Lee, Kim Soon Ang, *Brand name suggestiveness: a Chinese language perspective*, „International Journal of Research in Marketing” 2003, No. 4, s. 324, [za:] L. X. McCusker, M. L. Hillinger, R. G. Bias, *Phonological recoding and reading*, „Psychological Bulletin” 1981, No. 2.

³² Ming Dong Gu, *Chinese Theories of Reading...*, wyd. cyt., s. 63.

³³ Ge Gao, *Don't Take My Word For It – Understanding Chinese Speaking Practices*, „International Journal of Intercultural Relations” 1998, No. 2, s. 170.

³⁴ Tamże.

³⁵ Tamże.

³⁶ Tamże, s. 171.

ścia³⁷. Zatem G. Gao trafnie określił *hanxu* jako komunikowanie *implicit*³⁸.

Trudno określić dokładny czas pojawienia się wieloznaczności jako kategorii estetycznej. Niemniej jednak jej źródła upatruje się w starożytnej chińskiej myśli filozoficznej, literaturze oraz w dyskursie łączącym filozofię i sztukę³⁹. Wieloznaczność „ogólnie odnosi się do pożądaney artystycznej jakości, wysoko cenionej w różnych formach sztuki, zwłaszcza w poezji”⁴⁰. O pochodzeniu wieloznaczności Ming pisał następująco: „chińskie pojęcie dwuznaczności jest wynikiem wzajemnego przenikania się i wymiany filozoficznych i artystycznych dyskursów. To symfonia wykonywana przez metafizykę i estetykę w harmonijnym porozumieniu”⁴¹. W dyskursie tym obie dziedziny przenikają się wzajemnie. Kategoria wieloznaczności dotychczas była przedstawiana zarówno jako kategoria sama w sobie, jak i w relacji do innych kategorii estetycznych, takich jak na przykład bezpośredniość (ang. *openness*). Rzadziej analizowano ją w odniesieniu do współczesnych zachodnich teorii filozoficznych⁴². Wieloznaczność badano w takich dziedzinach sztuki, jak literatura, poezja oraz malarstwo. W nich jest ona łatwiejsza do uchwycenia i zrozumienia. W poezji wieloznaczność jest wyznacznikiem estetycznej wartościowego dzieła. Doszukano się jej również w dorobku Sikong Tu (837–908), w jego idei „znaczenia poza znaczeniem”, aczkolwiek w Chinach wieloznaczność miała być zasadą, którą kierowano się w retoryce i sztuce od najdawniejszych czasów. Za sprawą Sikong Tu wieloznaczność jako kategoria estetyczna została zdefiniowana przy użyciu: „*yi zai yan wai* (to, co jest zamierzone, powinno wyjść poza słowa), *yanwai zhi yi* (tekst powinien przekazać znaczenia poza wyrażonymi słowami), *xianwai zhi yi* (dźwięk spoza struny), *xiangwai zhi xiang* (obrazy zza obrazu), *weiwai zhi zhi* (smaki poza smakiem), *hanxu* (wyrafinowana powściągliwość)”⁴³.

³⁷ G. Gao, S. Ting-Toomey, *Communicating effectively with the Chinese*, California 1988, s. 38.

³⁸ Tamże, s. 37.

³⁹ Ming Dong Gu, *Chinese Theories of Reading...*, wyd. cyt., s. 46.

⁴⁰ Tamże, s. 47.

⁴¹ Tamże, s. 46.

⁴² Tamże.

⁴³ Tenże, *Chinese theories of fiction: a non-Western narrative system*, Albany 2006, s. 122.

Fung Yu Lan, odnosząc się do słów uczonych-poetów Zhong Ronga (465–518) oraz Shen Deqiana (1673–1769), zrozumiale przedstawił relację poezji i wieloznaczności. Zwrócił uwagę na to, że intencja poety zawarta jest w metaforze, nie zaś w bezpośrednich słowach. W ten sposób dobra jest ta poezja, w której „liczba słów jest ograniczona, ale nasuwa nieograniczoną liczbę myśli. Zatem mądry czytelnik poezji przeczyta to, co jest poza poezją, a dobry czytelnik książki przeczyta, «to, co jest pomiędzy wierszami»»⁴⁴. Istnieją dwa poziomy odczytywania: dosłowne odczytywanie znaczenia znaków-słów oraz odczytywanie sensu ukrytego poza znakami. W poezji zawarty jest sens, który znajduje się poza „ograniczoną liczbą słów” i niesie z sobą nieograniczoną liczbę interpretacji tekstu. Natomiast w malarstwie sytuacja ta może zaistnieć wraz z pojawianiem się innych wartości estetycznych, na przykład pustki. Pustka występuje w tych sztukach, w których kluczowe jest operowanie przestrzenią⁴⁵. Pustka oraz kategoria wieloznaczności doskonale widoczne są na przykład w malarstwie Ma Yuana (in. Ma Yaofu, 1190–1224), zwanego również Ma-Jeden Róg. Jego obrazy znane są ze względu na charakterystyczny sposób kompozycji. Ma Yuan zazwyczaj malował w jednym z rogów płótna, pozostawiając resztę niezamalowaną⁴⁶. Ta technika doskonale widoczna jest w jego pracach *Przechadzka w górach wiosną*, *Chmury wschodzące nad Morzem Zielonym* oraz w wielu innych. Pustka jest zatem ważnym elementem obrazów Ma. Jest nośnikiem tego, co nie zostało namalowane, lecz co zostało zaplanowane w odbiorze oraz interpretacji obrazu. W kompozycji widoczne jest szczegółowe przedstawienie głównego elementu, drzewa czy wierzchołka góry, harmonijnie współgrające z pustą przestrzenią. W zależności od potrzeb pozwala to „dostrzec” las w dolinie, wieś (jak w przypadku obrazów *Patrzący na księżyc* czy też *Uczony przy wodospadzie*) bądź wodę (jak w przypadku dzieła *Samotny rybak*). Na tym obrazie widoczny jest starszy człowiek, samotnie łowiący ryby. Jedynie kilka pociągnięć pędzla zarysowuje ogromną przestrzeń, w której dryfuje łódź. Pustka może zatem reprezentować niezliczoną ilość przedmiotów i miejsc. Jeśli tę technikę połączyć z poezją, jak uczynił to Ma w obrazie *Ta-*

⁴⁴ Fung Yu Lan, *A Short History...*, wyd. cyt., s. 12.

⁴⁵ B. Szymańska, *Piękno i pustka. Estetyczna rola pustki w sztuce Chin i Japonii*, „The Polish Journal of the Arts and Culture” 2012, No. 2, s. 10.

⁴⁶ Należy zwrócić uwagę, że komponowanie obrazów w oparciu o minimalizację liczby elementów dotyczy nie tylko malarza Ma Yuana. Taka metoda jest charakterystyczna dla sztuki epoki Song.

niec i śpiew, to w efekcie wieloznaczność osiąga wysoki poziom, obraz zostaje wzbogacony, kompozycja staje się wielowymiarowa i przestrzennie głębsza. Dzięki temu możliwe jest wyjście poza obszar wizualny.

Harmonia

Harmonia jako kategoria estetyczna zaistniała zarówno w Chinach, jak i w Europie. O harmonii w relacji do kosmosu mówili pitagorejczycy, Platon w *Timajosie* pisał o harmonii i doskonałości wszechświata. O harmonii mówili również stoicy, św. Augustyn, Giordano Bruno, Gottfried W. Leibniz oraz inni filozofowie. W chińskiej filozofii pojęcie harmonii obecne jest od zarania dziejów. Funkcjonowało ono na kilku płaszczyznach, pojawiało się w kontekście koncepcji tworzenia i funkcjonowania społeczeństwa, związane było z etyką i do dzisiaj pozostało fundamentalne dla relacji ze sztuką. Harmonia w chińskiej filozofii dotyczy zarówno bytów ożywionych, jak i nieożywionych. Pojęcie to pojawiało się w kontekście stosunku człowieka do natury, do wszechświata, społeczeństwa oraz indywidualnie – w relacji z drugim człowiekiem. Dotyczy również zagadnienia ciała i ducha człowieka. Obejmuje także szeroko pojętą działalność człowieka, przyrody czy bytów transcendentnych (bóstw itp.).

Pojęcie harmonii (和, czyt. ‘he’, również jako: 味, 嘒, 頤) pojawiło się w *Księdze pieśni* (詩經, X–VII p.n.e.), będącej antologią wierszy chińskich poetów. Same znaki w nieco zmienionej postaci zostały zauważone na kościach zwierząt i żółwich muszlach pochodzących już z 1766–1050 r. p.n.e., będących najstarszymi odnalezionymi świadectwami chińskiego pisma⁴⁷. Chińscy uczeni Wang Guowei oraz Guo Moruo ze względu na budowę znaku 和 interpretowali harmonię jako mieszanie smaków oraz dźwięków⁴⁸. 和 jest uproszczeniem dwóch znaków. Pierwszy (龠) oznacza instrument muzyczny, podczas gdy drugi (盃) oznacza naczynie służące do mieszania wina z wodą. Obaj uczeni odczytywali pierwsze znaczenie jako powstawanie i mieszanie się różnorodnych dźwięków/tonów, drugie zaś jako mieszanie

⁴⁷ Fang, Shuxin, *A Dictionary of Chinese Characters in Oracle Bones and Bronze Scripts*, Chengdu 1993, s. 519.

⁴⁸ Li Chenyang, *The Ideal of Harmony in Ancient Chinese and Greek Philosophy*, “Dao: A Journal of Comparative Philosophy” 2008, No. 7, s. 83.

smaków⁴⁹. W okresie dynastii Zhou, pre-Qin i dynastii Han pojęcie harmonii (和) jako mieszania (łączenia się) smaków i tonów ewoluowało. Za sprawą uczonego-ministra Shi Bo zostało rozłożone na pięć smaków – *wu wei yi tiao kou* (和五味以調口) oraz sześć miar tonów *liu lü yi cong er* (和六律以聰耳)⁵⁰. Według uczonego Yan Ying harmonia nie jest mieszaniem pięciu jakości, lecz jednością powstałą z ich połączenia⁵¹. Li Zehou twierdził, że od początku narodzin chińskiej świadomości estetycznej afirmowano przyjemność płynącą z kontaktu z przedmiotami, zjawiskami i ich cechami takimi jak kolor, smak. W chińskiej estetyce nie odnoszono się negatywnie do uczuć i przyjemności płynących z takiego kontaktu. Aczkolwiek uważano, że „sztuka nie ma «poruszać» emocji i umysłu widza, lecz przez ich wy-ciszenie ma «ożywić» jego wewnętrzną – zarówno fizyczną, jak i duchową – energię”⁵². Konfucjusz uważał harmonię za równowagę pomiędzy emocjami: „być zadowolonym, lecz nie nadmiernie, [od-czuwać] smutek, ale nie przesadny”⁵³. Afirmacja przyjemności estetycznej była podporządkowana społecznemu systemowi⁵⁴. U podstaw systemu tkwiła zasada harmonii. Dzięki niej nie dochodziło do estetycznego hedonizmu, który mógłby zaistnieć z powodu przesadnego wartościowania przyjemności estetycznej. W chińskiej tradycji estetycznej fundamentalną przesłanką było kontrolowanie gwałtowności pochodzącej od zmysłów, bowiem racjonalność była nieodłączną częścią zmysłowości⁵⁵.

⁴⁹ Tamże, s. 84.

⁵⁰ Tamże, s. 84–85. Systematyzacja oparta na wyznaczaniu pięciu elementów dotyczyła nie tylko muzyki, lecz stosowano ją zarówno w naukach ścisłych: astronomii, geografii (wyznaczenie pięciu kierunków świata, kalendarza), jak również w sposobie opisywania świata, kategoryzacji kolorów, poglądach związanych z ciałem, życiem i śmiercią. Zob. Li Zehou, *The Chinese Aesthetic...*, wyd. cyt., s. 9.

⁵¹ Li Chenyang, *The Ideal of Harmony...*, wyd. cyt., s. 86.

⁵² A. I. Wójcik, *Sześć zasad chińskiego malarstwa tuszem*, „Estetyka i Krytyka” 2002, nr 2, s. 70.

⁵³ Zhou Lai Xiang, *Beauty of/and Harmony in Classical Chinese Aesthetics*, „Journal of Comparative Literature and Aesthetics” 1999, No. 1–2, s. 96.

⁵⁴ Li Zehou, *The Chinese Aesthetic...*, wyd. cyt., s. 10.

⁵⁵ Tamże.

Harmonia w muzyce i innych sztukach

W chińskiej tradycji estetycznej piękno identyfikowano z harmonią. Uważano ją za najwyższy ideał. Za piękne uważano to, co harmonijne i uporządkowane, działające wedle pewnych zasad i współgrające z pozostałymi elementami. W tradycyjnej sztuce dążono do osiągnięcia harmonijnej kompozycji nie tylko w oparciu o wiedzę i doświadczenie artysty, ale również dzięki jego wewnętrznemu, duchowemu rozwojowi i praktyce. Unikano brzydoty i nieładu⁵⁶, które zaistniałyby z powodu wewnętrznego rozstrojenia duchowego. Cechą charakterystyczną tradycyjnej chińskiej sztuki jest również dążenie do zrównoważenia elementów występujących w dziele, bez względu na to, czy jest to obraz, wiersz, kaligrafia itd. Zasadą jest unikanie zbędności, pojęcie nadmiaru nie istnieje, nawet jeśli dzieło jest bogato zdobione. Dotyczy to również późniejszych dzieł sztuki, jak w przypadku misternie wykonanych i bogato zdobionych szkatulek z XV–XVII w. (na przykład Gilt Champleve Enameled Container z epoki Dynastii Qing (1644–1911)) czy porcelanowych waz i wazonów. Jeśli nawet niektóre fragmenty zdobień zostały rozbudowane, to zazwyczaj pozostałe części są uboższe w ornament bądź pozostają puste, jak w obrazach malarza Ma czy ceramice Ko Ware z dynastii Yüan Dynasty (1279–1368) oraz wielu innych. W kaligrafii przejawia się to w odpowiednim ułożeniu kresek względem znaku oraz znaków względem pozostałych znaków. Takie rozplanowanie sprawia, że elementy kompozycji są zrównoważone, czyniąc całość przyjemną dla oka odbiorcy. Piękno polega tu na osiągnięciu stanu harmonii poprzez zrównoważenie wszystkich komponentów i scalenie ich w całość, która równoważy ich siłę.

Podobnym zasadom hołduje chińska muzyka. Na przestrzeni dziejów wielu chińskich myślicieli i muzyków (czasów przedkonfucjańskich i późniejszych, w tym myśliciele Zhuangzi i Konfucjusz) uważało, że harmonia jest nieodłączną częścią muzyki. Prowadzono dysputy o jej znaczeniu oraz przypisywano jej ogromny wpływ na samopoczucie i umysł człowieka. W chińskim dorobku można znaleźć wiele traktatów na temat muzyki w relacji do kosmosu, na przykład *Traktat o kamertonie dętym i kalendarzu* z czasów dynastii Han⁵⁷.

⁵⁶ Zhou Lai Xiang, *Beauty of/and Harmony...*, wyd. cyt., s. 111.

⁵⁷ K. DeWoskin, *Dawna chińska...*, wyd. cyt., s. 66.

K. DeWoskin oraz Li Zehou dowiedli słuszności poszukiwania terminologii estetycznej i źródeł tradycyjnej estetyki chińskiej w refleksji dotyczącej muzyki⁵⁸. Li Zehou twierdził, że tradycja estetyczna wywodzi się przede wszystkim z rytuałów, których główną częścią była muzyka⁵⁹. Obaj uczeni uznali muzykę za pierwszą formę sztuki⁶⁰. W *Księdze rytuałów* znajduje się fragment mówiący o pochodzeniu muzyki i relacji do harmonii: „[...] jest rzeczą przede wszystkim poszukiwaną w muzyce”⁶¹. W *Opowieściach o państwie* napisano „muzyka pociąga za sobą harmonię”⁶². Harmonia to metafora porządku pomiędzy niebem a ziemią. Jest również obrazem relacji człowieka z niebem i bóstwami: „muzyka jest (odgłosem) harmonii pomiędzy ziemią i niebem”⁶³. Ceremonie wyznaczają porządek działania nieba i ziemi. „Muzyka bierze swój początek w niebie”⁶⁴.

W klasycznej chińskiej filozofii harmonijna koegzystencja człowieka i natury stanowi ważną przesłankę. Najczęściej przywoływane źródła chińskiej myśli to nauki konfucjańskie i taoistyczne, w których dyskurs na temat harmonii pojawia się zawsze w kontekście ludzkiej działalności i moralności, które mają swoje źródło w naturze. W taoizmie harmonia poszukiwana była przede wszystkim w przyrodzie i była wyprowadzona z relacji z nią. Natomiast w naukach konfucjańskich upatrywano ją w społeczeństwie i społecznych relacjach⁶⁵. W naukach *tao* mówiono o relacji człowieka do natury za pomocą modelu harmonii *yin-yang*. Został on oparty na dwóch przeciwstawnych, sprzecznych, lecz równych częściach, które tworzą całość. *Yin-yang* interpretowano również jako dwa pierwiastki, żeński i męski, harmonijnego piękna. Pierwszy – kobiecy – charakteryzuje się pełnią wdzięku, podczas gdy drugi – męski – charakteryzuje się pełnym wigorem pięknem. Oba pierwiastki pozostają ze sobą w równowadze⁶⁶.

⁵⁸ Tamże oraz Li Zehou, *Chinese Aesthetic...*, wyd. cyt.

⁵⁹ Li Zehou, *The Chinese Aesthetic...*, wyd. cyt., s. 17.

⁶⁰ Zob. K. DeWoskin, *Dawna chińska...*, wyd. cyt. oraz Li Zehou, *Chinese Aesthetic...*, wyd. cyt.

⁶¹ Fragmenty pochodzą z *Księgi rytuałów*, wersja zdigitalizowana i przetłumaczona na język angielski: <http://ctext.org/liji/yue-ji> (cz. 14, 17, 45).

⁶² Za: Li Zehou, *The Chinese Aesthetic...*, wyd. cyt., s. 21.

⁶³ *Księga rytuałów*, cz. 14, 17, 45.

⁶⁴ Tamże.

⁶⁵ L. Hall, R. T. Ames, *Understanding other: The Chinese Perspective in from Africa to Zen: An invitation to World Philosophy*, Maryland 1993, s. 9.

⁶⁶ Zhou Lai, *Xiang Beauty of/and Harmony...*, wyd. cyt., s. 97.

Natomiast w filozofii Zhuangzi, podobnie jak w naukach *tao*, harmonia polega na współlistnieniu i współdziałaniu nieba i ziemi⁶⁷. Harmonijna równowaga była również podstawą relacji człowieka i społeczeństwa. Li Zehou twierdził, że „struktura muzycznej harmonii jest podobna do harmonii ludzkich relacji lub wszechświata jako całości i może funkcjonować jako następstwo tych sfer”⁶⁸. Znaczna część refleksji o harmonii znajduje się w naukach Konfucjusza, w których rozbudowane relacje rodzinne są podstawą do refleksji o budowaniu relacji społecznych. Konfucjusz przedstawia zasady budowania rodziny opartej na miłości i posłuszeństwie oraz poszanowaniu rodziców oraz starszych pokoleń. Rozprawia na temat związku przyjaźni i stosunku z innymi ludźmi, które to relacje powinny oparć się na lojalności oraz zasadzie nieczynienia drugiemu krzywdy. W konfucjańskich naukach harmonia społeczna możliwa jest do osiągnięcia poprzez wysiłek jednostki, jak również jej udział w życiu społecznym, które zorganizowane jest wedle określonego porządku. Natomiast w taoizmie estetyczne relacje łączą wewnętrzny, duchowy stan z artystyczną twórczością⁶⁹.

Rozważania dotyczące harmonii i znaczenia relacji człowieka z naturą stanowią fundament chińskiego światopoglądu. „Stosunek do przyrody wyznaczał również sens przyjemności płynącej z estetycznych odczuć, jakie wzbudza kontemplacja sztuk pięknych”⁷⁰. Li Zehou twierdził, że harmonia odnajdywana w muzyce jest zawsze powiązana z określonymi emocjami⁷¹. Na przykład w *Księdze rytuałów* znajduje się następujący fragment: „Jeśli serce będzie przez chwilę pozbawione poczucia harmonii i radości, wówczas wkroczą niegodziwość i fałsz. Jeśli widoczne zachowanie będzie przez chwilę pozbawione powagi i szacunku, wówczas pojawią się nieczułość i nieuprzejmość”⁷². Dlatego też uważano harmonię za swoistą równowagę opartą na racjonalności: „zasadą leżącą u podstaw zarówno chińskiej estetyki, jak i filozofii jest «samo-równowaga» racjonalna ducha (*self-balancing ratio-*

⁶⁷ Li Zehou, *The Chinese Aesthetic...*, wyd. cyt., s. 84.

⁶⁸ Tamże, s. 22.

⁶⁹ A. Po-Yee Ko, *The Beauty of Harmony: Clues from Chinese Aesthetics for Contemporary Art and Art Education*, Ottawa 2006, s. 113, [online], summit.sfu.ca/system/files/iritems1/2478/etd2280.pdf [dostęp: 9.04.2013].

⁷⁰ A. I. Wójcik, *Sześć zasad...*, wyd. cyt., s. 75.

⁷¹ Li Zehou, *The Chinese Aesthetic...*, wyd. cyt., s. 1.

⁷² *Księga rytuałów*, cz. 14, 17, 45.

nal spirit) oraz estetyczne emocje związane z harmonią”⁷³. Harmonia związana jest ze stanem wyciszenia, opanowania i powściągliwości. Jednocześnie były to cenione i pożądane cechy odnoszące się zarówno do umysłu, jak i ciała człowieka. W chińskiej kulturze samodyscyplina oraz zachowanie równowagi pomiędzy ciałem a duchem było fundamentalnym założeniem. Konfucjusz w swoich naukach połączył harmonię z moralnością i uczuciami. Według niego uczucia powinny być zarządzane przez mądrość, wówczas uczucia i rozum pozostaną ze sobą w harmonii⁷⁴. Estetykę opartą na filozofii Konfucjusza Zhou Lai Xiang podsumował jako „harmonijne piękno jedności moralności i uczucia”⁷⁵.

AN INTRODUCTION TO CHINESE AESTHETICS. CATEGORIES OF HARMONY AND SUGGESTIVENESS

ABSTRACT

The article presents the fundamental assumptions of Chinese aesthetics. Chinese philosophy and aesthetics are as rich as Western aesthetics, and avoiding the implications of that fact may slow the development of aesthetics as a whole. In this article, the etymology and sources of aesthetics are discussed, and the range of research interests of comparative aesthetics of China and the West is outlined. The author also describes selected categories of Chinese aesthetics – suggestiveness (analyzed with the idea of *hanxu*) and the concept of *fǎ*, which is considered a law within Chinese tradition. The category of harmony is discussed in reference to music, as well as to nature and society.

KEY WORDS

Chinese aesthetics, comparative aesthetics, East-West, harmony, suggestiveness

⁷³ A. Po-Yee Ko, *The Beauty of Harmony...*, wyd. cyt., s. 110.

⁷⁴ Zhou Lai Xiang, *Beauty of/and Harmony...*, wyd. cyt., s. 96.

⁷⁵ Tamże.

BIBLIOGRAFIA

1. Cai Zongqi, *Chinese Aesthetics: The Ordering of Literature, the Arts, and the Universe in the Six Dynasties*, Honolulu 2004.
2. DeWoskin K., *Dawna chińska muzyka a pochodzenie terminologii estetycznej*, [w:] *Estetyka chińska. Antologia*, red. A. Zemanek, Kraków 2007.
3. Fang Shuxin, *A Dictionary of Chinese Characters in Oracle Bones and Bronze Scripts*, Chengdu 1993.
4. Fung Yu Lan, *A Short History of Chinese Philosophy*, New York 1966.
5. Ge Gao, S. Ting-Toomey, *Communicating effectively with the Chinese*, California 1998.
6. Gu Ming Dong, *Chinese Theories of Reading and Writing. A Route To Hermeneutics And Open Poetica*, Albany 2005.
7. Gu Ming Dong, *Chinese theories of fiction: a non-Western narrative system*, Albany 2006.
8. Hall D. L., Ames R. T., *Understanding other: The Chinese Perspective in from Africa to Zen: An invitation to World Philosophy*, Maryland 1993.
9. Li Zehou, *The Chinese Aesthetic Tradition*, Honolulu 2010.
10. Li Zehou, Jane Cauvel, *Four Essays of Aesthetics. Toward a global view*, Lanham 2006.
11. Mainusch H., *The Importance of Chinese Philosophy for Western Aesthetics*, [w:] *The Pursuit of Comparative Aesthetics*, eds. M. Hus-sain, R. Wilkinson, Aldershot 2006.
12. Pohl K.-H., *Identity and Hybridity – Chinese Culture and Aesthetics in the Age of Globalization*, [w:] *Intercultural Aesthetics. A Worldview Perspective*, eds. A. Braembussche, H. Kimmerle, N. Note, Dordrecht 2009.
13. Pohl K.-H., *Chinese Aesthetics and Kant*, [w:] *The Pursuit of Comparative Aesthetics*, eds. M. Hussain, R. Wilkinson, Aldershot 2006.
14. Zong Baihua, *Wstępne rozważania na temat kluczowych pojęć historii estetyki chińskiej*, [w:] *Estetyka chińska. Antologia*, red. A. Zemanek, Kraków 2007.

ARTYKUŁY W CZASOPISMACH NAUKOWYCH

1. Ge Gao, *Don't Take My Word For It – Understanding Chinese Speaking Practices*, "International Journal of Intercultural Relations" 1998, No. 2.
2. Lee Yih Hwai, Ang Kim Soon, *Brand name suggestiveness: a Chinese language perspective*, "International Journal of Research in Marketing" 2003, No. 4.
3. Li Chenyang, *The Ideal of Harmony in Ancient Chinese and Greek Philosophy*, "Dao: A Journal of Comparative Philosophy" 2008, No. 7.
4. Liu Qingping, *The Worldwide Significance of Chinese Aesthetics in the Twenty-First Century*, "Frontiers of Philosophy in China" 2006, No 1.

5. Gu Ming Dong, *Aesthetic Suggestiveness in Chinese Thought: A Symphony of Metaphysics and Aesthetics*, "Philosophy East and West" 2003, No. 4.
6. McCarthy H. E., *Aesthetics East and West*, "Philosophy East and West" 1953, No. 1.
7. Yih Hwai Lee, Kim Soon Ang, *Brand name suggestiveness: a Chinese language perspective*, "International Journal of Research in Marketing" 2003, No. 4, [za:] L. X. McCusker, M. L. Hillinger, R. G. Bias, *Phonological recoding and reading*, "Psychological Bulletin" 1981, No. 2.
8. Szymańska B., *Piękno i pustka. Estetyczna rola pustki w sztuce Chin i Japonii*, "The Polish Journal of the Arts and Culture" 2012, No. 2.
9. Wójcik A. I., *Sześć zasad chińskiego malarstwa tuszem*, „Estetyka i Krytyka” 2002, nr 2.
10. Zhou Lai Xiang, *Beauty of/and Harmony in Classical Chinese Aesthetics*, "Journal of Comparative Literature and Aesthetics" 1999, No. 1–2.

ŹRÓDŁA INTERNETOWE

1. Fragmenty *Księgi rytuałów*, wersja zdigitalizowana i przetłumaczona na język angielski: <http://ctext.org/liji/yue-ji> (cz. 14 i 17, 45).
2. *Księga muzyki* Konfucjusza, tłum. J. Legge, fragmenty ze strony internetowej: <http://ctext.org/liji/yue-ji> (dostęp: 25.04.2013).

INNE ŹRÓDŁA

1. Liu Chengji, *The Agricultural Trait of Chinese Aesthetics and its Manifestation in Landscape*, wykład na sympozjum *Landscape Representation of the 21st Century Art – The Recognition of Nature and Construction of Landscapes*, Ritsumeikan University, Kyoto 2011, http://www.ritsumei.ac.jp/acd/re/k-rsc/lcs/kiyou/pdf_24-3/RitsIILCS_24.3pp.71-78LIU.pdf (dostęp: 8.07.2013).
2. Po-Yee Ko Agnes, *The Beauty of Harmony: Clues from Chinese Aesthetics for Contemporary Art and Art Education*, praca doktorska, Ottawa 2006.

Ewa K. Świętek

IWONA MIKOŁAJCZYK
(POLITECHNIKA KOSZALIŃSKA)

ESTETYCZNE ASPEKTY
PRZESTRZENI FORMISTYCZNEJ:
WITKACY – CHWISTEK – CZYŻEWSKI

ABSTRAKCJA A METANARRACJA

STRESZCZENIE

Artykuł Iwony Mikołajczyk *Estetyczne aspekty przestrzeni formistycznej: Czyżewski – Chwistek – Witkacy* ujmuje formizm polski w aspekcie związków z metanarracją i abstrakcją. Analiza formy dzieł trzech twórców dowodzi, iż w dialektyce rozwoju kierunku artyści albo wychodzili od przedmiotu, albo go aproksymowali (oddawali w dużym przybliżeniu). Jako znak plastyczny był on dla nich pretekstem do prowadzenia gry metaestetycznej z konwencją artystyczną. Z drugiej strony synteza i autonomia przedmiotu kierują formizm ku abstrakcji. To zawieszenie między metajęzykiem a abstrakcją (obecne też w futuryzmie i kubizmie) powodowane było obawą przed zbyt gwałtownym zerwaniem z tradycją i przekroczeniem przez sztukę granicę zrozumiałości. Albo stanowiło znak rozwoju artystycznego samego artysty.

SŁOWA KLUCZOWE

formizm polski, przestrzeń artystyczna, estetyka, gra metaestetyczna, metajęzyk, konwencja artystyczna, abstrakcja, kubizm, futuryzm

INFORMACJE O AUTORCE

Iwona Mikołajczyk
Instytut Wzornictwa, Politechnika Koszalińska
e-mail: iwona-mikolajczyk@o2.pl

Sztukę formistyczną, otwierającą polski rozdział awangardy, można ujmować wielopłaszczyznowo, na przykład w opozycji wobec scho- dzących ze sceny prądów modernistycznych, w zestawieniu z projek- tami artystycznymi równolegle rozwijającego się kubizmu lub futury- zmu czy w aspekcie wpływu formistów na kształtowanie się rodzimej nowoczesnej świadomości plastycznej. Można też spojrzeć na nią z punktu widzenia dwóch pozornie znoszących się opinii, które wprawdzie łączy konstatacja o autotelicznych oraz autonomicznych zakusach twórców formizmu, dzieli jednak rozkład akcentów w ocenie ich dorobku. Dzieli także czas formułowania przez nich tez, prze- kładający się na stopień dystansu ich autorów wobec omawianego kierunku, celów artystów oraz ich stosunku do formy w malarstwie.

Jeden z polemicznych głosów należy do Leona Chwistka, współ- twórcy formizmu, drugi zaś do Magdaleny Czapskiej-Michalik. Z jej diachronicznego punktu widzenia formizm jawi się jako malarstwo, które cechuje dysonans barw, „abstrakcyjnie traktowany kolor, uproszczenie i oszczędność środków wyrazu. Formiści głosili hasło „całkowitej a u t o n o m i i malarstwa i oderwania go od rzeczywisto- ści¹, a głównym ich celem stało się dążenie do dekoracyj- nego rozwiązywania płaskiej powierzchni płótna”² [wyróż- nienia I. M.]. Czapska z epistemologicznej i teleologicznej dialektyki formizmu wydobyla dwa determinanty: zdeklarowany amimetyzm, powiązany z koncentracją na problemach formy i koloru, oraz prefe- rencje do zdobienia płótna w celu realizacji idei czystego piękna. W jej optyce twórczość formistów nabiera cech działania metaeste- tycznego, wykorzystującego kolor tylko dla jego barwnego waloru czy linii i konturu dla nich samych. Rozciąga się więc w obszarze metanarracji³, realizowanej w postaci plastycznego opisu lub opowia-

¹ O epistemologicznych podstawach formistów pisze J. Pollakówna (*Malar- stwo polskie między wojnami 1918–1939*, Warszawa 1982, s. 17).

² M. Czapska-Michalik, *Formiści*, Warszawa 2007, s. 17.

³ Dla potrzeb historii sztuki literaturoznawczą kategorię narracji zaadaptował Okoń, który dopuścił możliwość istnienia „statycznej narracji wizualnej”, odpowiadającej opisowi. W. Okoń, *Sztuka i narracja. O narracji wizualnej w malar- stwie polskim II połowy XIX wieku*, Wrocław 1988, s. 49. Kwestią sporną w sztuce pozostaje problem czasu, którego obecność uruchamia literacką kategorię opo- wiadania. Jego rozwiązanie zaproponowała Gołębiewska, wiążąc narracyjność obrazu z symptomem znaku zmiany czasowej, której – również w sztuce – oczeku- ją tak twórcy, jak i odbiorcy. M. Gołębiewska, *Słowo/obraz w historii kultury*, [w:] *Słowo/obraz*, red. G. Godlewski, A. Karpowicz, I. Kurz, A. Mencwel, P. Ro- dak, Warszawa 2010, s. 199.

дания, które poprzez ukształtowanie form i ustalanie określonych relacji między nimi kreują świat przedstawiony, ostatecznie wznosząc go ze znaków odnoszących się do innych znaków. Ich formy dają się tłumaczyć przez swoje sąsiedztwo, kąt nachylenia, nasycenie tonami, jakość zastosowanej linii oraz w kontekście użycia tych środków wyrazu artystycznego przez innych twórców.

Tymczasem Chwistek istoty formizmu doszukiwał się w innej funkcji sztuki:

Formizm oparł się na zasadniczej krytyce stosunku formy do treści w dotychczasowym malarstwie i ustalił przede wszystkim bezwzględny prymat jej pierwszej. Odsuwając się zasadniczo od stylizowania natury i od innych podobnych postulatów tj. malarstwa dekoracyjnego, ogłosił swoją niezależność od obowiązującej rzeczywistości, tworząc spontanicznie rzeczywistość własną, tę właśnie, która jako taka nieodparcie narzuca się artyście⁴ [wyróżnienia I. M.].

W obszarze teleologii Chwistek przesunął formizm w kierunku narracji abstrakcyjnej⁵, gdyż jego zdaniem nie piękno samo w sobie stanowi istotę sztuki, lecz jej potencjał ekspresyjno-kreacyjny, który umożliwia twórcy zawarcie własnej wizji rzeczywistości w artystycznej „rzeczywistości wrażeń”⁶. Autotelicznie i autonomicznie traktowany układ linii, form, barw stanowi w tym wypadku system znaków⁷, będących nośnikami treści wewnętrznych.

Obie wypowiedzi zgodnie podkreślają dążenie formistów do tworzenia sztuki nieprzedstawiającej, *art non-objectif*, działającej na od-

⁴ Za: Czapska-Michalik, wyd. cyt., s. 11.

⁵ Pojęcie sztuki abstrakcyjnej wciąż jest nieostre z uwagi na różne stanowiska w kwestii stopnia udziału przedmiotu w obrazie, jego treści i struktury. Najbardziej wyważoną definicję dał, moim zdaniem, Kotula i Krakowski, dla których „sztukę abstrakcyjną zawsze będzie charakteryzować jeśli nie odejście, to w każdym razie odchodzenie od przedmiotu, chęć eliminowania go z dzieła, bez względu na to, czy stanowił on dla artysty punkt wyjścia czy też nie”. A. Kotula, P. Krakowski, *Sztuka abstrakcyjna*, Warszawa 1973, s. 16. Jak podkreślają sami twórcy, Kandinsky czy Mondrian, i historycy sztuki, Brion czy Estienne, ta deklaratywnie amimetyczna sztuka posługuje się znakami, które stanowiąc mają nośniki uniwersalnych problemów filozoficznych, społecznych czy egzystencjalnych i wyrażać ekspresję twórcy.

⁶ L. Chwistek, *Wielość rzeczywistości*, [w:] tegoż, *Pisma filozoficzne i logiczne*, wstęp. K. Pasenkiewicz, t. 1, Warszawa 1960, s. 93.

⁷ Szerzej *Sztuka w świecie znaków*, wybór, wstęp, układ, bibliografia B. Żyłko, Gdańsk 2002.

biorcę wyłącznie za pomocą formy. Rysujący się między nimi rozdzwięk dotyczy funkcji sztuki, pytania o to, czy ważniejszy jest czynnik estetyczny dzieła, czy też moment kreowania nowego ładu emocjonalnego i filozoficznego. Jednak, wbrew pozorom, te dwa oglądy formizmu nie znoszą się oraz nie są warunkowane błędnym rozpoznaniem. Ustawione obok siebie, prawdziwie oddają charakter i dynamizm formizmu, który w swojej dialektyce rozpościera się między metaestetyką a abstrakcją. Nie chodzi tu o wyrosłe na jego gruncie dwa odrębne systemy teoretyczno-estetyczne o podłożu filozoficznym⁸, lecz o taki stopień koncentracji twórców na problemach formy, że kwestia obecności przedmiotu w przestrzeni dzieła staje się drugorzędna. W konsekwencji prace formistów oscylują między malarstwem przedmiotowym a bezprzedmiotowym, między narracją abstrakcyjną a metaestetyczną⁹.

Ta ostatnia z form opisu plastycznego dominuje w pracach Tytusa Czyżewskiego z wczesnego okresu formistycznego. *Madonna, Muzykanci* czy *Zbójnik* wychodzą od przedmiotu poddanego takim zabiegom interpretacyjnym, że przyjmuje on autonomizującą się formę. *Madonna*, z uwagi na obecność odkubistycznego¹⁰ kryterium temporalnego, dynamicznie wytwarza znaczenia, implikowane przebiegiem narracji plastycznej. Efekt obecności podawczej formy opowiadania wynika ze znakowania przez artystę upływu czasu w przestrzeni płótna i uobecniania następujących w niej zmian. Asocjacyjne zestawienie

⁸ Chodzi o dwie prace S. I. Witkiewicza (*Nowe formy w malarstwie* z 1919 roku i *Szkice estetyczne* z 1922 roku) oraz L. Chwistka *Wielość rzeczywistości w sztuce*, tekst opublikowany w „Maskach” w 1918 roku.

⁹ Teresa Kostyrko twierdzi natomiast, że formiści dla idei obrazu zrezygnowali z kategorii narracyjności. T. Kostyrko, *Formiści polscy a ideologia awangardy*, [w:] *Wiek awangardy*, red. L. Bieszczad, Kraków 2006, s. 405.

¹⁰ Nie w znaczeniu naśladownictwa, lecz podobieństw rozwiązań formalnych. Sam Czyżewski gwałtownie protestował przeciwko oskarżeniom o wtórny charakter wobec sztuki francuskiej i włoskiej (np. w artykule *O malarstwie i poezji bez literatury*, „Sygnały” 1936, nr 18, s. 6–7). Chwistek kwestię podobieństw starał się wytłumaczyć, pisząc, że o ile kubizm „nie wychodzi poza naturalne pojęcie rzeczy”, o tyle formiści rezygnowali z tradycyjnej przedmiotowości, dążąc do uzyskania „jednolitości kształtów”. L. Chwistek *Wielość rzeczywistości w sztuce*, [w:] tegoż, *Wybór pism estetycznych*, wstęp, wybór i oprac. T. Kostyrko, Kraków 2004, s. 99. Tymczasem Witkacy przyznaje, iż „niektórzy z nas ulegli chwilowo wpływowi kubizmu i futuryzmu”, co jednak nie uprawomocnia twierdzenia, że formiści polscy są „odpadkami «zachodnich kierunków»”. S. I. Witkiewicz, *Z powodu krytyki IV Wystawy Formistów*, [w:] tegoż, *O czystej Formie i inne pisma o sztuce*, oprac. J. Degler, Warszawa 2003, s. 18.

głowy widzianej *en face* z obrazem spływających na kark fałd chusty daje nie tylko ogląd z perspektywy dookolnej, a więc pewnej fazy ruchu artysty, „swobodnego krążenia myślą wśród przedmiotów świata”¹¹, ujawniającego temporalne następstwo rzutów okiem, ale sugeruje też ruch samego obiektu. Z funkcją łączenia różnych punktów widzenia wiąże się metoda zwielokrotnienia liczby rąk i rozbijania na fazy ruchu tulenia dziecka. Semantycznie stanowi to znak troski o jego bezpieczeństwo i miłości macierzyńskiej, ale również ślad trwania bohaterów w tej pozycji¹². To rozpisanie gestu w czasie implikuje skojarzenie z chrześcijańską tradycją motywu maryjnego oraz z sugestią trwania artysty/widza, towarzyszącego bohaterom. Symultaniczne potraktowanie Madonny wiąże dążenie do ujęcia zmienności świata przez oddanie płynności jego form z myślą o ich niezmienności. Temu bliskiemu Koheletowi przesłaniu służy kubistyczne zdezin-tegrowanie form, kształtowanych giętką linią, której zrytmizowana, wychodząca od centrum i skierowana ku obrzeżom, gradacja zamyka płaszczyzny koloru.

Hieratyczna prostota i powaga zostały wydobyte dzięki podkreśleniu aspektów macierzyństwa i harmonii panującej między Matką a Synem. Usytuowanie ich głów w układzie diagonalnym¹³ percepcyjnie interpretowano jako znak zbieżności form¹⁴, a metaforycznie jako symbol tożsamości Drogi i celów. W tym aspekcie nieistotne są indywidualne rysy postaci, uprawomocniona zaś staje się synteza kształtu, sprowadzonego do elementów znaczących. Amimetycznie potraktowana sylwetka Matki Boskiej budzi skojarzenie z prehistorycznymi przedstawieniami figuralnymi, z którymi łączy ją podporządkowanie formy idei macierzyństwa, powiązanego z eksponowa-

¹¹ A. Osęka, *Siedem dróg sztuki współczesnej*, Warszawa 1985, s. 79.

¹² „Znosząc tradycyjne zasady perspektywy, kubiści odkryli, że są wolni w łączeniu zwielokrotnionych perspektyw rzeczy widzianej z różnych punktów widzenia. Odkryli też, iż wymiary przedmiotu nie zależą już od jego dystansu od obserwatora, ale od kryteriów czysto subiektywnych” [tłum. I. M.] „En abolissant les règles traditionnelles de la perspective, les cubistes avaient découvert qu'ils étaient libres de combiner des perspectives multiples d'un objet vu d'angles différents. Ils avaient découvert aussi que les dimensions d'un objet ne dépendaient plus de sa distance du spectateur mais de critères purement subjectifs”. W. Bohn, *Apollinaire et la quatrième dimension*, „Que Vlo-Ve?” 1995, no 19, s. 6.

¹³ Formalnie takie ujęcie wpisuje dzieło Czyżewskiego w tradycję: wystarczy przypomnieć identyczny układ w pracach na przykład Leonarda da Vinci (*Madonna Litta*) czy B. Murillo (*Madonna z Dzieciątkiem*).

¹⁴ D. Marr, *Vision*, San Francisco 1982, s. 128.

niem łona oraz rąk kosztem innych partii ciała. Zabieg hiperbolizowania znaczących elementów, uwarunkowany priorytetem semantyczno-formalnym, prowadzi do deformacji zbliżających dzieło Czyżewskiego do twórczości ludowej. Z zasobu jej środków przejęta też została metoda stosowania nasyconej płaszczyzny kolorów obwiedzionych wyraźnym konturem, dająca efekt płaskości obrazu.

Postaci Matki Boskiej i Chrystusa nie można interpretować w oderwaniu od kontekstu sytuacyjnego, od tła, którego stopień dezintegracji jawi się jako ilustracja kubistycznej tezy, iż modelu nie można ująć w pełni, można go tylko aproksymować. Rzeczywistość transcendentna wobec postaci zdaje się rwać i pękać, dając wrażenie niestabilnej, chaotycznej, jukstapozycyjnej całości, w której czai się zagrożenie dla Madonny i jej Dziecka, implikowane nie tylko obecnością ostrej formy, wdzierającej się w ich emocjonalną przestrzeń, ale i zdeformowanym znakiem krzyża, zapowiadającego nieuchronne dramatyczne zdarzenia. Rytm form wertykalnych wypełniających tło zakłócają nieliczne diagonale i horyzontalizmy, jednoznacznie zamykające przestrzeń ponad bohaterami. Ich struktura, ciężar i układ wyzwalają refleksję o metaforycznym odcięciu grupy od Boga, obecną i wówczas, gdy odbiorca konstatuje, że Madonna szczytem głowy wdziera się w jej poszarpane i nieregularne płaszczyzny, jakby pokonywała fizyczne ograniczenia lub niczym kariatyda podtrzymywała sklepienie niebieskie.

Wsparcie kompozycji na opozycji pionów i poziomów nie wyczerpuje binarności obrazu, który konstrukcyjnie wytycza dychotomie między światem wewnętrznym i zewnętrznym bohaterów. Ten ostatni, poddany ruchowi form, nacierających na postacie, symbolizuje chaos świata realnego, który został ustawiony w kontraście do stopniowanych, płynnych, postsecesyjnych diagonalii, tworzących miękką i bezpieczną przestrzeń immanentną Matki Boskiej i jej Dziecka. Opozycja ta, antynomicznie zestawiająca walory kształtów ostrych i łagodnych, przekłada się na antytetyczność formalną: ciężkość zostaje przeciwstawiona lekkości, a achromatyczność – chromatyczności. Sylwetka Madonny zbudowana została z wariacji koloru, płataniny konturów¹⁵

¹⁵ Winkler tak widział udział środków w kształtowaniu kompozycji przez Czyżewskiego: „Nowoczesna idea budowy w dziele Czyżewskiego miała swoje logiczne uzasadnienie we współdziałaniu formy z barwą. Czasami tylko przychodzi tu do głosu linia, jako znak napięcia dynamicznego, ale wówczas działanie jej jest tutaj ściśle po malarsku sprecyzowane. Głównym jednak elementem konstruującym jest w obrazie forma jako wolumen, bryła mająca swą objętość i ciężar

i zrytmizowanych płaszczyzn, które echem rozchodzą się od centrum, czyli od jej twarzy. W konsekwencji jej zsyntezowana postać nabiera wdzięku i dynamizmu, nieujmujących nic z powagi stanu macierzyństwa. W opozycji do niej ustawia się świat zewnętrzny, skonstruowany za pomocą form ciężkich, zgeometryzowanych oraz monochromatycznych.

Zdefiniowanie kolorem świata wewnętrznego Matki wytycza granice jej emocjonalności i świadomości. W jego centrum znajduje się postać Chrystusa, sprowadzona jednak do ciężkiej, nieforemnej płaszczyzny, kompozycyjnie stanowiącej kolejną emanację Madonny, spinającą jej postać w niepodzielną całość¹⁶. Uproszczenie postaci Dziecka do granic mimetyzmu podporządkowuje jego byt rodzicielce, a to uzasadnia brzmienie tytułu kierującego uwagę odbiorcy wyłącznie na Matkę Boską. Tłumaczy też, dlaczego w dziecku brak oznak życia, a daleko posunięta synteza ciała upodabnia je do lalki dziecięcej lub do typu, *Homo*¹⁷, tak popularnego w malarstwie wieków średnich. Przeciwwstawienie bogactwa kształtów, kolorów i konturów, definiujących obraz Matki, ubóstwu tych środków w wizerunku Chrystusa wywołuje wrażenie, że tylko Madonna ma w sobie *elan vital*, które może przenieść na dziecko.

Kolejna opozycja, nacechowana semantycznie i dynamizująca przestrzeń dzieła, zawiera się w konstrukcji mikro- i makroprzestrzeni. O ile to, co transcendentne wobec bohaterki, zostało zdeintegrowane aż do momentu abstrakcyjnego, o tyle twarz Matki i jej Dziecka stanowią maksymalnie uproszczenie naśladowanej (sic!) rzeczywistości, stanowiąc dychotomię figuratywność – niefiguratywność. Dzięki temu kontrastowi kompozycyjnemu głowa Madonny zaczyna pełnić funkcję znaku metaestetycznego, odsyłającego odbiorcę do tradycyjnej ikonografii. Obraz odnosi się do niej w sposób podstawowy, powielając strukturę stylizowanego przez siebie malarstwa religijnego i definiując swoje miejsce w przestrzeni intertekstualnej. Paralelny układ głów wpisuje się w konwencję prezentacji Madonny z Dzieciąt-

gatunkowy”. K. Winkler, *Tytus Czyżewski jako malarz*, „Droga” 1931, nr 7–8, s. 584–585.

¹⁶ Pollakówna tę metodę kształtowania obrazu określa jako „budowanie formy przez gradację, «schodkowe» ułożenia pasm poszczególnych tonów”. J. Pollakówna, *Tytus Czyżewski*, Warszawa 1971, s. 8.

¹⁷ T. Michałowska, *Świat poetycki: granice wyobraźni*, [w:] *Pogranicza i konteksty literatury polskiego średniowiecza*, red. T. Michałowska, Warszawa–Kra-ków–Gdańsk 1989, s. 155–160.

kiem, choć równocześnie wchodzi z nią w dyskurs, który wydobywa nową prawdę ich historii.

Dotąd Matka Boska była osadzana w przestrzeni otwartej lub częściowo ograniczonej, natomiast w dziele Czyżewskiego usytuowana została w przestrzeni ograniczonej, rozbijającej ikonologiczny kanon. W sferze mikrokosmosu, dotąd symbolicznie reprezentowanej przez formy horyzontalne, dominują formy wertykale, pociągające za sobą nacechowanie sakralne. Tymczasem przestrzeń nieba, *sacrum*, definiują formy kojarzone dotąd z *profanum*. To odwrócenie skodyfikowanych kulturowo metafor przestrzeni plastycznej rewaloryzuje obraz, akcentując samotność Drogi Madonny, towarzyszącej całe życie swojemu Synowi. Przekształcanie motywów ikonograficznych dotyka także obrazu świata zewnętrznego, który nie sprzyja tu Matce i jej Dziecku, odcinając ich od Boga. Sposób, w jaki Czyżewski rozwiązał problemy formalne, by uzyskać nowe znaczenia, zdecydował o tym, że jego Madonna bardziej przynależy do świata doczesnego niż wiecznego. Prowadząc swoją grę z konwencją, artysta obniżył znaczenie postaci i misji Chrystusa, dlatego też tytułowa Madonna okazuje się dominantą kompozycyjną, organizującą i redefiniującą, nawet do poziomu abstrakcji, wszystkie składniki świata plastycznego¹⁸.

Nieco odmiennie do problemu formy podszedł Leon Chwistek, w którego *Szermierce* z 1919 roku sugestią pobudzającą ślad pamięciowy odbiorcy i umożliwiającą mu interpretację formalną obrazu jest tytuł¹⁹. Stanowi on impuls semantyczny, który w toku percepcji płótna ukierunkowuje uwagę widza na strukturę kompozycji i odpowiada za jakość wizualności rodzącej się w jego umyśle²⁰. Brzmienie tytułu

¹⁸ W odpowiedzi na ankietę *Plastycy o sobie* artysta zauważył, iż „malarstwo jest wiecznym wahaniem się między konwencjonalizmem przyjętych form a podświadomą wizją malarską. Malarstwo zwraca się do przedmiotu budowanego za pomocą koloru, anegdotę pozostawiając kinu”. T. Czyżewski, *Plastycy o sobie*, „Głos Plastyków” 1934, nr 9–12.

¹⁹ O roli tytułu w malarstwie współczesnym pisze Brion, zauważając, że ustanawia on relacje między obiektem zewnętrznym (*objet extérieur*) a wewnętrznym (*objet intérieur*), by implikować ideę, leżącą u źródła danej abstrakcji. M. Brion, *L'art. abstrait*, Paris 1956, s. 14.

²⁰ O obrazach mentalnych w aspekcie psychologii percepcji traktują: R. Arnheim, *Myslenie wzrokowe*, tłum. M. Chojnacki, Gdańsk 2011; tenże, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, tłum. J. Mach, Gdańsk 2005; J. B. Deręgowski, *Oko i obraz. Studium psychologiczne*, tłum. K. Dudziak, Warszawa 1990; R. J. Gerrig, P. G. Zimbardo, *Psychologia i życie*, red. M. Materska, tłum. R. Radzicki, E. Czerniawska, A. Jaworska, Warszawa 2011, s. 256–260.

wyzwała mechanizm wydobywania figury z tła, wysuwania rozpoznanych form na plan pierwszy oraz cofania w głąb pozostałych. W konsekwencji odbiorca uprzestrzenia dzieła i umownie przyporządkowuje jego składniki trzem wymiarom. W trakcie percepcji ukierunkowanej tytułem to, co na pierwszy rzut oka wydaje się zbiorem zgeometryzowanych form, z wolna zaczyna składać się na figurę. Przestrzenne relacje między obiektami artysta zdefiniował za pomocą tradycyjnej techniki okluzji oraz z wykorzystaniem optycznej zasady względnej wielkości form. Skutkuje to iluzją, że szermierz z lewej strony płótna znajduje się na pierwszym planie, a jego przeciwnik – na dalszym, a więc że stoją po przekątnej, swoim usytuowaniem definiując przestrzeń wewnątrzobrazową. Dopiero głębsza analiza ujawnia, że znajdują się na jednym planie, a pierwotne złudzenie było wynikiem nie tylko układu i rozmiarów form, ale i aktywności plamy barwnej, nadbudowującej sylwetkę z prawej strony.

Definiowanie form kreską o zróżnicowanej grubości powoduje, że postacie mają większą gęstość od tła i wybijają się z niego, implikując kształt podstawowy, złożony z kubistycznie zgeometryzowanych pryzmatów i figur. Płaskie elementy ciał szermierzy, ich ręce, nogi i tułów, pod naciskiem mocnej linii konturowej zostają wypełniona jakąś wewnętrzną siłą, przywołującą skojarzenia z tężyzną fizyczną, zręcznością i determinacją. Utrzymane w achromatycznej tonacji bieli, szarości i czerni, nie tylko odcinają się od tła, ale są też źródłem sugestii symultanicznego ruchu, rozrywającego przestrzeń. Dzieje się tak w efekcie potrojenia sylwetki szermierza z prawej strony, zwielokrotnienia liczby nóg tego z lewej oraz znakowania faz ich ruchu plamami złamanej czerwieni, cechującej się zwiększoną mocą i aktywnością optyczną. To one przyciągają wzrok odbiorcy, rewaloryzując temporalnie sylwetki szablistów i nadając rozgrywanej walce impet, ostrość i patos.

Zastosowanie przez artystę autonomicznego koloru i zgeometryzowanych kształtów odrywa przedstawienie od rzeczywistości pozaartystycznej i ustanawia świat nowych form, które do odbiorcy przemawiają wyłącznie za pomocą barwy, linii, płaszczyzny i bryły. Kontrasty w nasyceniu kolorów porządkują obiekty i ustanawiają relacje między nimi, wysuwając na plan pierwszy zgaszone plamy czerwieni, spychające w głąb złamane żółcienie, szarości i błękity. Tę nową rzeczywistość, poddaną wyłącznie prawom percepcji, a nie logicznej refleksji, kształtują również kontrasty temperaturowe barw, służące uprzestrzennianiu obrazu. Kolory ciepłe wysuwają się przed szaro-

ściami chromatycznymi, z wyjątkiem pryzmatów bieli, które imitują refleksy świetlne. Ich gra, powiązana z jakościami form, ich profilami, płaszczyznami, cięciami, kierunkami oraz walorami linii konturowych, buduje autonomiczną, wieloplanową i zdynamizowaną przestrzeń plastyczną, zgodną z bon motem jej autora, iż „rzeczywistość formistyczna to rzeczywistość obrazu”²¹.

Podstawą kompozycyjną nie jest tu, jak u Czyżewskiego, perspektywa dookólna, lecz futurystyczna idea ruchu, rozpisanego na symultanicznie zestawione fazy, które są definiowane przez czyste relacje między formami i ich multiplikacjami. Promieniste lub pryzmatyczne kształty przenikają się, splatają, nacierają na siebie i współbrzmia, oddając kalejdoskopową zmienność ruchów. Artysta prowadzi narrację²² o zdarzeniach osadzonych w kontekście czasowym i w przestrzeni spostrzeżeniowej²³, wykorzystując obiektywny fakt zaczerpnięty z rzeczywistości. Staje się on przyczynkiem do ukazania zmian dokonujących się na poziomie temporalno-przestrzennym. Wzrok koncentruje się na obecności, lecz pamięć podsuwa sygnalizowane zwielokrotnionymi formami zdarzenie uprzednie, które już współistnieje z faktem następnym. Odtwarzanie faz ruchu następuje z wykorzystaniem percepcyjnych praw ciągłości, domykania i wspólnego losu²⁴, pozwalających powiązać je w jedną ustrukturowaną całość znaczeniową. Asocjacyjnie zestawione elementy kompozycji, budujące tę jukstapozycyjną przestrzeń formistyczną, tłumaczą się przez swoje sąsiedztwo i układy, które na logicznie zorganizowanej płaszczyźnie płótna nabierają znaczenia figuralnego i temporalnego.

Nie odtwarzają jednak rzeczywistości pozaartystycznej, lecz ją aproksymują. Formy są syntetyczne i zdeformowane, lecz nie dezintegrują pierwszego planu. Jego jedność warunkuje zastosowanie kom-

²¹ M. Czapska-Michalik, wyd. cyt., s. 20.

²² Słowa „narracja” używam w sensie opowiadania o relacjach między formami i ich opisem, a nie w kategorii snucia anegdoty, bo ta jako cecha literatury jest przez formistów odrzucana. Dla Chwistka jedynym śladem obecności treści są „elementy rzeczywistości” i ich forma. L. Chwistek, *Wielość rzeczywistości w sztuce*, [w:] tegoż, *Wybór pism...*, wyd. cyt., s. 49–50.

²³ Są, by posłużyć się pojęciem Chmieleckiego, plastycznym odpowiednikiem „bytu transsubiektywnego”, nieistniejącego autonomicznie i „poza sytuacją znakową”. A. Chmielecki, *Między mózgiem i świadomością*, s. 64, [online], <http://www.ifsid.ug.gda.pl/filozofia/pracownicy/chmielecki-mozg-swiadomosc.pdf> [dostęp: 12.05.2013].

²⁴ R. J. Gerrig, P. G. Zimbardo, wyd. cyt., s. 1124–1126.

pozycji streficznej, rozłamującej obraz na dwie równoległe i przecinające się przestrzenie. Stanowią je dwa półokręgi, z których każdy mieści w sobie zwielokrotnione kształty szabli i nóg walczących uchwyconych w trakcie gwałtownego ruchu. Każdy z nich ma dominującą barwę, w konsekwencji czego dzielą przestrzeń na dwa mikrokosmosy walczących szermierzy, które nachodzą na siebie w ostrych i silnych, rozpisanych na fazy ruchu oraz ukierunkowanych pryzmatów cięć bronią²⁵. Dezintegracji natomiast podlega tło, rozbite na niedające się zidentyfikować formy. Stanowią one percepcyjne fragmenty świata, zestawione w symultanicznym i asocjacyjnie tworzonym ciągu obrazów rejestrowanych podczas walki. Nie prezentują sposobu oglądu rzeczywistości przez odbiorcę płótna, lecz oznaczają punkty widzenia uczestników szermierczego pojedynku. Teza ta redefiniuje barwne pryzmaty, kreślone w powietrzu przez szable, ze różnicowaną intensywnością nasycone światłem słonecznym. One również prezentują optykę bohaterów, a nie widza, któremu pozostaje przyjąć ich za swój i wejść w dynamicznie zmienny makrokosmos świata przedstawionego, by dostrzec w przebiegu ostrych form impet i determinację ruchów, tnących przestrzeń aż do jej dezintegracji i dematerializacji.

Chwistek, czy to w *Szermierce*, czy w *Motylach*, podejmował frapujący futurystów problem ruchu i koncentrując się wyłącznie na zagadnieniach formy i koloru, próbował uchwycić fenomen konstytuowania się czasu i przestrzeni²⁶ w wyniku dynamicznie zachodzących zmian w ich obszarze. Jednak w jego obrazach kształt dominuje nad barwą, traktowaną niemal monochromatycznie, a teleologicznie ukierunkowaną na konstruowanie i różnicowanie form oraz wyodrębnienie stref czasowo-przestrzennych. Narracja o szermierce stanowi tylko drugorzędną literaturę, której obecność stanowi przyczynek do rozwijania plastycznego traktatu o stanowieniu malarskiej przestrzeni dy-

²⁵ Ten typ kompozycji Chwistek określał mianem strefizmu. Zob. L. Chwistek, *Moja walka o nową formę w sztuce*, [w:] tegoż, *Wybór pism estetycznych*, wyd. cyt., s. 243–244.

²⁶ Zgodnie z twierdzeniem Chwistka, który powtarza za Einsteinem, iż nie ma rzeczywistej przestrzeni i rzeczywistego czasu. Są tylko rzeczy przestrzenne i zdarzenia, „w których orientować się możemy przy pomocy przestrzeni abstrakcyjnej [...] i czasu abstrakcyjnego”. Dopiero zdarzenie jako fakt obiektywny ujawnia ich istnienie i stopień ich subiektywnego nacechowania. Tenże, *Wielość rzeczywistości*, [w:] tegoż, *Pisma filozoficzne i logiczne*, wybór i wstęp K. Pasenkiewicz, t. 1, Warszawa 1961, s. 73.

namicznej, zapisującej zmienność wrażeń, nie koloru – jak u impresjonistów, lecz form, po Cézanne'owsku sprowadzonych do kształtów stereometrycznych. Materialistyczne i sensualistyczne podejście do rzeczywistości powoduje, iż nawet niedostrzegalna warstwa powietrza (nie buduje tu planów i nie stanowi o głębi, jak w tradycyjnym malarstwie poleonardowskim) zostaje zagęszczona do poziomu materii i uporządkowana w geometryczne pryzmaty, które znaczą ślady każdego poruszenia oraz zmian dokonywanych w jej masie.

Wypowiedź Kotuli i Krakowskiego, zawarta na marginesie rozważań o kubizmie²⁷, może odnosić się w całej rozciągłości do dzieła Chwistka. Poprzez figuratywność, uobecnioną krawędziami zamykającymi plamy barwne postaci, z metaestetyczną logiką podejmuje on grę z nawykami odbiorców, w sposób dynamiczny odnosząc się do tradycji mimetyzmu. Rezygnacja z ujmowania statycznej formy na rzecz jej temporalnego aspektu daje struktury stereometryczne, podporządkowane percepcyjnym zasadom zindywidualizowanego odbioru przestrzeni, bryły, linii i barw, co czyni z dzieła Chwistka metodologiczny dyskurs z tradycyjną sztuką. W tym kontekście jego dzieło stanowi propozycję odmiennego od dotychczasowego oglądu i plastycznego zapisu rzeczywistości. Z drugiej strony wyjście od przedmiotu, znajdującego się w ruchu, i wnikliwa obserwacja mas przestrzennych z punktu widzenia tego ruchu prowadzi do analizy form, przekładającej się na dynamiczne układy znaków kompozycyjnych. Przebieg linii wyznacza proces zmian, kierunki i relacje barwnych, przenikających się płaszczyzn oraz symultaniczne przejścia temporalne, zaś sposób traktowania brył decyduje o całościowym ujęciu przedmiotu, którego obecność i ruch służą rozwinięciu formy na płaskiej powierzchni płótna. Rozwinięcie to wiedzie już artystę ku abstrakcji, w której zdezintegrowany i zdeformowany świat przedstawiony autonomizuje się, odrywając od figuralnie nacechowanego świata zewnętrznego. Zawiera jednak jego istotę, skrywającą się w syntezie dynamicznego następstwa zjawisk, dokonujących momentalnych zmian w przestrzeni.

Także Stanisław Ignacy Witkiewicz nie zdobył się na bezwzględne odrzucenie przedmiotu, choć w jego dziełach z okresu formistycznego

²⁷ „Podstawowym dogmatem ich artystycznej działalności stał się autonomiczny „fakt malarski”. Artysta powinien – jak to sformułował Juan Gris – „tworzyć nowe całości ze znanych elementów drogą aluzji lub czysto plastycznych metafor”. A. Kotula, A. Krakowski, *Sztuka abstrakcyjna*, Warszawa 1973, s. 28.

dostrzega się najwyższy spośród członków grupy stopień uabstrakcyjnienia świata przedstawionego, otwierający drogę czystemu bytowi formy plastycznej. W przypadku płótna z 1922 roku inicjuje go tytuł *Kompozycja*, nieostrzy, a więc niedesygnujący konkretnego przedmiotu, który by pozwalał z układu i relacji kształtów wyprowadzić obiekt znany z rzeczywistości pozaartystycznej i potraktować go jako jądro narracji plastycznej. W konsekwencji odrzucenia tytułu, który ustanawiałby przestrzeń źródłową²⁸ dla percepcji płótna, odbiorca w pierwszym momencie staje przed kompozycją skupiającą czyste formy, konstruując świat przedstawiony. Żadna z nich nie ma proveniencji realistycznych, nasuwają natomiast skojarzenie z kształtami wyobrażonymi, somnambulicznymi, bliższymi przedmiotom z rozpraw Freuda niż z aktu plastycznego.

A jednak w dziele tym są wyraźne ślady narracji, choć jej tok temporalno-przestrzenny wytycza wyłącznie gra form, sprowadzonych do płaskich płaszczyzn chromatycznych. Kompozycja, będąca pochodną zachodzących między nimi powiązań, kształtuje dwa poziomy układy przestrzennych, transcendentnych wobec określonego obszaru formalno-barwnego i immanentnych, rozgrywających się wewnątrz form. Obydwa porządki kolorystyczne wiąże identyczna zasada kształtowania nie tylko określonej formy, ale i całości, budowanych na zasadzie silnego kontrastu chromatycznego, który z jednej strony, z uwagi na obecność kreski konturowej, przyczynia się do dezintegracji postaci, rozsadzając je od wewnątrz, z drugiej zaś okazuje się źródłem ich wewnętrznej dynamiki i aktywności. Na ich opis wpływa kontekst przestrzenny i to on sugeruje, że na oczach odbiorcy rozgrywa się bezwzględna walka onirycznych stworów. Jej zaciekłość i bezkompromisowość, wydobyte kontrastami chromatycznymi i diagonalnym przebiegiem mas kompozycyjnych, przesuwanych po przekątnej ku lewej krawędzi płótna, ma prawo budzić u odbiorcy *Przeżycie Metafizyczne*²⁹, oscylujące na pograniczu reakcji katartycznej.

Sposób, w jaki Witkacy dokonał uprzestrzennienia obrazu, wchodzi w dyskurs ze stosowanymi dotąd rozwiązaniami malarskimi. Dia-

²⁸ Termin ten przejęłam od Masako K. Hiragy, który stosuje go do wyjaśnienia zjawiska tytułu metaforycznego w aspekcie ikonizacji. A. Hołobut, *Ikonizacja w designie*, [w:] *Ikonizacja znaku: słowo-przedmiot-obraz-gest*, red. E. Tabakowska, Kraków 2006, s. 61.

²⁹ „Dzieło sztuki – stwierdził Witkacy – działa wzruszeniowo swoją konstrukcją formalną samą przez się – niezależnie od materiału treściowego”. I. D. [eutscher], *U autora „Tumora Mózgowicza”*, „Nasz Przegląd” 1926, nr 102.

log ten rozwija się dzięki wsparciu konstrukcji obrazu na świadomie bądź intuicyjnie zastosowanej wiedzy z zakresu psychofizjologii percepcji. W klasycznym ujęciu postać pierwszoplanowa swoimi fizycznymi rozmiarami górowała nad drugoplanowymi, tymczasem w *Kompozycji* Witkiewicza, jak i w jego na przykład *Bajce* (1921–1922) czy w *Jowiszu zmieniającym się w byka* (1921), jej rozmiary i wysunięta ku przodowi pozycja nie przekładają się na znaczenie. W toku procesu oddzielania figury od tła i zastosowania tradycyjnej zasady względnej wielkości, odbiorca wyodrębnia postać, którą odwołując się do koncepcji artysty, można już określić jako Istnienie Poszczególne. Wykreowana skonstrastowanymi temperaturowo odcieniami koloru niebieskiego, symbolicznie przyporządkowanego Uranosowi, siłom duchowym i pierwiastkowi męskiemu³⁰, podlega ona dezintegracji na organiczne mikroformy, sugerujące tkankę mięśniową i umownie oznaczające światłocień. Siła kontrastów powoduje, iż w obrębie tej płaskiej, diagonalnie rozciągniętej formy powstają napięcia wewnętrzne, wywoływane wymuszaniem na oku odbiorcy oscylowania między dwoma binarnymi aspektami jednego koloru i opozycjami barw chromatycznych i achromatycznych.

Dychotomiczna struktura *homo animal*³¹, Istnienia Poszczególnego – postaci zbudowanej z płasko położonej plamy barwnej, stanowiącej jej mikrokosmos, formy spójnej wewnątrznie i zdeintegrowanej zarazem, statycznej i dynamicznej, budzącej grozę i współczucie – wywołuje u odbiorcy niejednoznaczne uczucia, pogłębione dodatkowo percepcją planu drugiego. Wypełniają go agresywne, dziwne formy egzystencjalne, w których kreacji dominują odcienie koloru czerwonego, nacechowanego pierwiastkiem żeńskim, materialnym, symbolicznie kojarzonym z boginią Gają³². Ustępują one gdzieś zdynamiczowanym plamom barwy dopełniającej, wyzwalaając kolejne źródło dynamiki i kontrastów chromatycznych. W konsekwencji zastosowania zasady okluzji, sugerującej głębię i umownie uprzestrzeniającej obraz, formy te są niepełne i mniejsze od głównego bohatera, a jednak to one wysuwają się na plan pierwszy, zawłaszczając przestrzeń. Dominująca w ich konstrukcji barwa czerwona, aktywna i posiadająca

³⁰ M. Brusatin, *Histoire des couleurs*, trad. C. Lauriol, Paris 2006, s. 134.

³¹ O ludzko-zwierzęcych postaciach płócien Witkacego i ich semantyce pisał K. Pomian (*Witkacy: Philosophy and Art*, „Polish Perspectives” 1970, nr 9, s. 22–23).

³² Tamże, s. 135.

silną moc oddziaływania na widza, zdaje się organizować całość świata przedstawionego.

Znana z psychofizjologii percepcji zasada, iż elementy częściowo niewidoczne odbierane są tak, jakby podejmowały trud wysunięcia się z za zasłaniającego je obiektu³³, wzmacnia pierwotne intuicyjne wrażenie nacierania drugoplanowych mas przedstawieniowych na sylwetkę Istnienia Poszczególnego oraz spychania go w kierunku ramy obrazu. Obciążone silną ekspresją chromatyczną, zindywidualizowane, a jednak stanowiące jednolitą grupę – konsolidowaną realizacją postawionego przed sobą celu i kierunkiem stanowionych przez siebie napięć w przestrzeni, szczegółowością przedstawienia detali (znaku obiektów z planu pierwszego) oraz jakością chromatyczną³⁴ – postaci te stanowią czynnik uruchamiający opowieść o walce toczonej między formami egzystencjalnymi. W jej przebiegu – zgodnie z katastroficznymi lękami Witkacego – Byt Poszczególny zostaje dramatycznie przeciwstawiony agresywnie nastawionej masie, pozbawionej cech indywidualnych. Te metaforyczne sensory naddane artysta uzyskał wyłącznie na drodze operowania formą, jej konturem, plamą kolorystyczną, ujętymi w układach, które mają wywoływać u odbiorcy Przejście Metafizyczne.

Silne kontrasty walorowe oraz giętkie kontury, nachylające formy Witkacowskiego przedstawienia, współbrzmia z kunsztowną kompozycją dzieła, opartą na diagonalnej konstrukcji przestrzeni, rozpisanej na cztery stopniowane kręgi koncentryczne. Cechuje je silny ruch odśrodkowy, przesuwające elementy składowe świata malarskiego ku lewej stronie. A jednak odbiorca ma wrażenie względnej równowagi,

³³ „Tajemniczość głębi nie jest pozbawionym tajemnicy odstępem, który dostrzegłbym pomiędzy drzewami z samolotu. [...] Zagadką jest ich powiązanie, czyli to, co jest między nimi (mianowicie to, że spośród rzeczy każdą widzę na swoim miejscu właśnie dlatego, że jedna zasłania drugą – to, że rywalizują przed moim spojrzeniem, ponieważ są na swoim miejscu). [...] O tak pojmowanej głębi nie można już mówić, że jest «trzecim wymiarem». Przede wszystkim, gdyby była wymiarem, byłaby raczej pierwszym”. M. Merleau-Ponty, *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, wybór i wstęp S. Cichowicz, tłum. E. Bieńkowska, Gdańsk 1996, s. 50.

³⁴ Witkacy zauważył, iż sytuacja kryzysu sztuki, przejawiającego się brakiem nasylenia formą, wymaga od artysty sięgnięcia po silniejsze środki artystyczne, nawet perwersyjne pod względem formalnym. Wśród nich wymienia niezrównoważenie mas kompozycyjnych, splecione konstrukcje, przecinające się napięcia kierunkowe i deformację. S. I. Witkiewicz, *Wystawa Rafała Malczewskiego w Zakopanem*, [w:] tegoż, *O czystej Formie...*, wyd. cyt., s. 34.

wypływające z pewnej symetrii chromatycznej: pasmo form definowanych ciepłymi barwami zdaje się przecinać po przekątnej płaszczyznę płótna, rozłączając formy utrzymane w tonacji chłodnej. Obie strony wiąże, gwarantując jedność przestrzenną, niebieska ręka Poszczególnego Bytu, wyciągnięta w dramatycznym odruchu samoobrony w kierunku źródła światła. Tym samym staje się – jak i inne elementy obrazowe – nośnikiem formy i wyrazu, rewaloryzujących przestrzeń przedstawioną. Pomimo konsekwentnej dezintegracji świata i postaci w toku percepcji następuje pogodzenie skontrastowanych form, zestawienie zamkniętych plam barwnych w całościowe zjawisko chromatyczne, rewaloryzujące również abstrakcyjne formy wypełniające tło obrazu.

W konsekwencji tak zrealizowanej kompozycji następuje wyartykułowanie zdarzenia, opowieści o wielości w jedności, o spójności w niespójności, nienasyceniu w nasyceniu, normalności w deformacji, statyczności w dynamice. Formy, zaledwie aproksymowane przez artystę, osadzone zostały w jednorodnej i zharmonizowanej rzeczywistości, rozsadzanej przez wewnętrzne siły tkwiące w samych formach i ich barwach. Tocząca się walka ma charakter metafizyczny, duchowy, a nie fizyczny. Odbiór płótna, wsparty doświadczeniem i pamięcią odbiorcy, sprowadza się więc do czynności scałkowania zdeintegrowanego na elementy dzieła³⁵, by z różnorodności uzyskać jedność³⁶ i odsłonić rąbek Tajemnicy Bytu. Łączenie i odgraniczanie, kontrasty i napięcia między kształtami, budowanymi za pomocą opozycji chromatycznych, przejścia jednej postaci w kolejną stanowią w sztuce Witkacego przejaw funkcjonowania Czystej Formy i prowadzenia metaestetycznego wykładu, jak budować świat przedstawiony wyłącznie za pomocą konturu, płaszczyzn barwnych, nachylenia form i ich układów.

Przedmiot w dialektyce formizmu albo jest punktem wyjścia do rozważań o formie (Czyżewski), albo jest w sposób umowny budowany przez formę (Chwistek), albo zostaje wyeliminowany z płaszczyzny obrazu w swym realistycznym odniesieniu (Witkacy). Oderwany

³⁵ To tak zwany moment c) poprzedzający finalną czynność, jaką jest dla odbiorcy ponowne rozbitcie złożonych przed chwilą elementów i osłabienie pierwotnego wrażenia. S. I. Witkiewicz, *Ujęcie formy*, [w:] tegoż, *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia. Szkice estetyczne*, opr. J. Degler i L. Sokół, Warszawa 2002, s. 106.

³⁶ Takie zadania odbiorcy wyznaczył Witkacy w artykule *O deformacji na obrazach*, [w:] tegoż, *O czystej Formie...*, wyd. cyt., s. 8–9.

od niego, zautonomizowany kolor stanowi formę samą w sobie, prezentując własny potencjał do kształtowania świata przedstawionego. Kompozycja formistyczna bada możliwości konstruowania jednorodnej całości z opozycyjnych elementów, podobnie też zachowuje się w dziele płaszczyzna, rewaloryzowana w relacji z inną. Przebieg konturu, zamykającego plamę kolorystyczną, wytycza napięcia kierunkowe, definiuje strukturę dzieła oraz – współdziałając z barwą – implikuje ostatecznie sensory naddane. Składając się na formę, środki te stanowią plan wyrażania, formistyczny „wewnętrzny głos”³⁷ sztuki, o którym pisał Kandinsky. Kierują odbiorcę w stronę estetyki, czystego piękna linii, barwy i kształtu, pozbawionych odniesień treściowych. Dopiero ich układ, wprowadzający napięcia wewnętrzne, definiuje w końcu fakty artystyczne, składane powoli przez odbiorcę w zdarzenie.

Tak u Witkacego, jak i u Chwistka czy Czyżewskiego zdarzenie to jest jednak wtórną jakością, wyprowadzoną z walorów i aktywności czystych form, które poprzez odwołania strukturalne (Chwistek), tematyczne (Czyżewski) czy metodologiczne (Witkacy) odnoszą się do tradycji, by ją zdecydowanie odrzucić, wykorzystując do tego grę z konkretnymi dziełami bądź z zastaną konwencją artystyczną. Przekształcają i rozbijają skostniałe szablony, dążąc do zmanifestowania swojej pozycji w przestrzeni intertekstualnej, by przebić się w sztuce polskiej, tak silnie obciążonej ówczesnie zmitologizowanym symbolem³⁸, i zaproponować własną, antysymboliczną formę artystyczną.

Metaestetyczne nachylenie sztuki formistycznej nie odbiera jej statusu awangardowości³⁹ oraz nie hamuje jej dryfu w kierunku abstrakcji, dla której treścią są czyste układy linii, form i barw. Sztuka pojęta jako system znaków, obciążany każdorazowo przez artystę filozoficznymi, politycznymi bądź społecznymi znaczeniami, stanowiona jest na drodze syntezy rzeczywistości pozaartystycznej.

Oscylowanie między metaestetyką a abstrakcją w początkach rozwoju awangardy nie jest zjawiskiem wyłącznie polskim. Widać to na

³⁷ W. Kandinsky, *O duchowości w sztuce*, tłum. S. Fijałkowski, Łódź 1996, s. 59.

³⁸ D. Folga-Januszewska, *Symbol i forma*, [w:] *Symbol i forma. Przemiany w malarstwie polskim od 1880 do 1939*, red. D. Folga-Januszewska, Olszanica 2008, s. 5–11.

³⁹ Podkreśla to Bürger, omawiając awangardę w aspekcie samokrytyki sztuki. P. Bürger, *Teoria awangardy*, tłum. J. Kita-Huber, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2006, s. 23–27.

przykładzie kubizmu, który podejmując metaestetyczną grę z tradycją, z wolna dryfuje w kierunku abstrakcji. Portrety pędzla Picassa (*Portrait Vollarda*) czy Gleizesa (*Jacques Nayral*) stanowią wykład nowej koncepcji sztuki, Delaunayowskie *Wieża Eiffla* rozbijają szablony ujęć, *Kąpiące się* Gleizesa prowadzą grę z zastaną konwencją artystyczną. W każdym z wymienionych przykładów gestom metaestetycznym towarzyszy jednak tendencja do dezintegrowania przestrzeni na abstrakcyjne pryzmaty, podobnie jak w dziełach formistów polskich, ograniczona przede wszystkim do opisu głębi plastycznego przedstawienia. Tymczasem *Okna* Delaunaya czy dzieła Picassa i Braque'a z okresu hermetycznego stanowią już realizacje abstrakcyjne, oddziałujące na odbiorcę formą, kolorem, bryłą, płaszczyzną i linią.

Także Courthion znajduje w sztuce kubistycznej metaestetyczne tropy cywilizacji oraz stylów, zawartych w konceptualizacji prezentacji⁴⁰ i stanowiących impuls do artykułowania własnego punktu widzenia. Stąd formistyczna, kubistyczna czy futurystyczna dialektyka przechodzenia od przedmiotu do abstrakcji, od ustosunkowania się wobec konwencji do jej odrzucenia na rzecz gestu nowatorskiego, od sztuki przedstawiającej do sztuki stanowiącej wykład estetyczny na temat czystych form. „Malarz myśli formami i kolorami”⁴¹ – twierdził Braque, ujawniając dramat awangardowego artysty, który odbierał świat na odmiennym poziomie percepcji niż reszta społeczeństwa, lecz zmuszony był uwzględnić jego zachowawczą postawę i dlatego podejmował metaestetyczną grę, by przygotować grunt pod radykalne zmiany. Możliwe też, że ta dialektyka przesuwania się od metaestetyki ku abstrakcji znaczyła proces dojrzewania samego artysty.

AESTHETIC ASPECTS OF FORMIST SPACE: WITKACY – CHWISTEK – CZYŻEWSKI

ABSTRACT

Iwona Mikołajczyk's article looks at the Polish formist movement from the point of view of its relations with meta-narration and abstraction. A formal analysis of the works by the three above-mentioned artists proves that within the dialectical development of this current the artists were either using the

⁴⁰ P. Courthion, *L'art indépendant. Panorama international de 11900 à nos jours*, Paris 1958, s. 84.

⁴¹ G. Braque, *Le Jour et la Nuit*, Paris 1952, s. 11.

object as the point of departure or else approximating it. As an artistic sign, the object was a pretext for them to play a meta-aesthetic game with the artistic convention. On the other hand, the synthesis and autonomy of the object leads formism toward abstraction. This sense of being suspended between metalanguage and abstraction (also present in futurism and cubism) was caused by fears of breaking with tradition too completely and thus crossing the boundaries of intelligibility. Or else it was a sign of the artistic development of the artist himself.

KEY WORDS

Polish formism, artistic space, aesthetics, metaaesthetic game, artistic convention, abstraction, cubism, futurism

BIBLIOGRAFIA

1. Arnheim R., *Myślenie wzrokowe*, tłum. M. Chojnacki, Gdańsk 2011.
2. Arnheim R., *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, tłum. J. Mach, Gdańsk 2005.
3. Bohn W., *Apollinaire et la quatrième dimension*, „Que Vlo-Ve?” 1995, nr 19.
4. Brion M., *L'art abstrait*, Paris 1956.
5. Brusatin M., *Histoire des couleurs*, trad. C. Lauriol, Paris 2006.
6. Bürger P., *Teoria awangardy*, tłum. J. Kita-Huber, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2006.
7. Chmielecki A., *Między mózgiem i świadomością*, [online], <http://www.ifsid.ug.gda.pl/filozofia/pracownicy/chmielecki-mozg-swiadomosc.pdf> [dostęp: 12.09.2010].
8. Chwistek L., *Moja walka o nową formę w sztuce*, [w:] tegoż, *Wybór pism estetycznych*, wstęp, wybór i oprac. T. Kostyrko, Kraków 2004.
9. Chwistek L., *Wielość rzeczywistości*, [w:] tegoż, *Pisma filozoficzne i logiczne*, wstęp K. Pasenkiewicz, t. 1, Warszawa 1960.
10. Chwistek L., *Wielość rzeczywistości w sztuce*, [w:] tegoż, *Wybór pism estetycznych*, wstęp, wybór i oprac. T. Kostyrko, Kraków 2004.
11. Courthion P., *L'art indépendant. Panorama international de 1900 à nos jours*, Paris 1958.
12. Czapska-Michalik M., *Formiści*, Warszawa 2007.
13. Czyżewski T., *O malarstwie i poezji bez literatury*, „Sygnały” 1936, nr 18.
14. Czyżewski T., *Plastycy o sobie*, „Głos Plastyków” 1934, nr 9–12.
15. Deręgowski J. B., *Oko i obraz. Studium psychologiczne*, tłum. K. Dudziak, Warszawa 1990.
16. Folga-Januszewska D., *Symbol i forma*, [w:] *Symbol i forma. Przemiany w malarstwie polskim od 1880 do 1939*, red. D. Folga-Januszewska, Olszanica 2008.

17. Gerrig R. J., Zimbardo P. G., *Psychologia i życie*, red. M. Materska, tłum. R. Radzicki, E. Czerniawska, A. Jaworska, Warszawa 2011.
18. Gołębiowska M., *Słowo/obraz w historii kultury*, [w:] *Słowo/obraz*, red. G. Godlewski, A. Karpowicz, I. Kurz, A. Mencwel, P. Rodak, Warszawa 2010.
19. Hołobut A., *Ikoniczność w designie*, [w:] *Ikoniczność znaku: słowo-przedmiot-obraz-gest*, red. E. Tabakowska, Kraków 2006.
20. I. D. [eutscher], *U autora „Tumora Mózgowicza”*, „Nasz Przegląd” 1926, nr 102.
21. Jakimowicz I., *Witkacy. Malarz*, Warszawa 1985.
22. Kandinsky W., *O duchowości w sztuce*, tłum. S. Fijałkowski, Łódź 1996.
23. Kostyrko T., *Formiści polscy a ideologia awangardy*, [w:] *Wiek awangardy*, red. L. Bieszczad, Kraków 2006.
24. Kotula A., Krakowski P., *Sztuka abstrakcyjna*, Warszawa 1973.
25. Marr D., *Vision*, San Francisco 1982.
26. Merleau-Ponty M., *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, wybór i wstęp S. Cichowicz, Gdańsk 1996.
27. Michałowska T., *Świat poetycki: granice wyobraźni*, [w:] *Pogranicza i konteksty literatury polskiego średniowiecza*, red. T. Michałowska, Warszawa–Kraków–Gdańsk 1989.
28. Okoń W., *Sztuka i narracja. O narracji wizualnej w malarstwie polskim II połowy XIX wieku*, Wrocław 1988.
29. Osęka A., *Siedem dróg sztuki współczesnej*, Warszawa 1985.
30. Pollakówna J., *Malarstwo polskie między wojnami 1918-1939*, Warszawa 1982.
31. Pollakówna J., *Tytus Czyżewski*, Warszawa 1971.
32. Pomian K., *Witkacy: Philosophy and Art*, „Polish Perspectives” 1970, No. 9.
33. *Sztuka w świecie znaków*, wybór, wstęp, układ, bibliografia B. Żyłko, Gdańsk 2002.
34. Winkler K., *Tytus Czyżewski jako malarz*, „Droga” 1931, nr 7–8.
35. Witkiewicz S. I., *Ujęcie formy*, [w:] tegoż, *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia. Szkice estetyczne*, opr. J. Degler i L. Sokół, Warszawa 2002.
36. Witkiewicz S. I., *Wystawa Rafała Malczewskiego w Zakopanem*, [w:] tegoż, *O czystej Formie i inne pisma o sztuce*, oprac. J. Degler, Warszawa 2003.
37. Witkiewicz S. I., *Z powodu krytyki IV Wystawy Formistów*, [w:] tegoż, *O czystej Formie i inne pisma o sztuce*, oprac. J. Degler, Warszawa 2003.

KAMILA SOSNOWSKA
(UNIwersYTET JagIELLOŃSKI)

KONIEC EPOKI – TRWANIE CZASU.
O 2046 WONG KAR-WAIA

STRESZCZENIE

Celem artykułu jest analiza pojęcia czasu oraz jego emocjonalnych, kulturowych i politycznych konotacji, zawartych w filmie *2046* Wong Kar-waia. Czas wyrażany w filmie został spersonalizowany w postaciach bohaterów; poprzez ich przeżycia widz zostaje postawiony wobec faktycznych wydarzeń z istotną dla narracji filmowej kategorią czasu „pożyczonego”. Hongkong tkwi w swoistym zawieszeniu, gdyż „otrzymał” okres pięćdziesięciu lat od wycofania się Wielkiej Brytanii (1997) do ostatecznego przejścia pod zwierzchnictwo Chin (2046). *2046* opowiada o relacjach głównego bohatera z kobietami na przestrzeni lat. Film jest zwieńczeniem trylogii reżysera poświęconej miłości i uczuciom w latach 60. XX wieku.

SŁOWA KLUCZOWE

Film, Wong Kar-wai, Hongkong, kinematografia azjatycka, miłość, czas

INFORMACJE O AUTORCE

Kamila Sosnowska
Katedra Porównawczych Studiów Cywilizacji
Uniwersytet Jagielloński
e-mail: kamila.sosnowska@gmail.com

Dwa przy jednym

Film *2046* był najdłużej oczekiwanym dziełem Wong Kar-waia. Biorąc pod uwagę pięcioletni proces jego powstawania, ogromne nakłady finansowe i twórczy wkład wielu ludzi oraz zastosowane tu nowoczesne rozwiązania techniczne, można go uznać za *opus magnum* reżysera. Film ten dopowiada i jednocześnie zamyka historię opowiedzianą przez reżysera w tak zwanej trylogii miłości, do której należą także filmy *Dni naszego szaleństwa* i *Spragnieni miłości*.

Historie powstania *Spragnionych miłości* i *2046* są ze sobą splecione i ważne dla rozumienia obu dzieł, dlatego przytoczę je tutaj w dużym skrócie. Po premierze swojego szóstego filmu, nagrodzonego w Cannes za reżyserię dramatu *Happy Together* (1997), Wong wspomniał w jednym z wywiadów o nowym projekcie, zatytułowanym *Summer in Beijing*¹. Film miał być kolejną historią dotyczącą problemu granicznej daty 1 lipca 1997 roku, kiedy to Hongkong miał powrócić pod zwierzchnictwo Chin. Filmu nie udało się skończyć przed tą cezurą. Wong jednak z niego nie zrezygnował; projekt – traktujący o nowym rozdziale w życiu miasta i jego mieszkańców po 1997 roku – miał rozpocząć nowy epizod w twórczości reżysera. Podczas szukania miejsc w Pekinie, gdzie miałby powstawać film, projekt ewoluował w stronę futurystycznej historii zatytułowanej *2046*. Wbrew pozorom nie było to porzucenie dotychczasowej tematyki. Tytułowa liczba wskazuje na kolejny ważny moment w historii Hongkongu i Chin, jest to bowiem koniec pięćdziesięcioletniego okresu ochronnego, podczas którego system polityczny i ekonomiczny miasta ma pozostać niezmienny.

W ciągu piętnastu miesięcy kręcenia i postprodukcji *Spragnionych miłości* Wong symultanicznie rejestrował materiał do filmu *2046*. Zgodnie ze specyficznym dla siebie stylem tworzenia postanowił połączyć oba dzieła. Mówił: „[...] kiedy w przyszłości zobaczycie *2046*, dostrzeżecie tam coś ze *Spragnionych miłości*, a gdy obejrzycie *Spragnionych miłości*, będzie tam coś z *2046*”². Po premierze drugiej części trylogii w 2000 roku projekt zatytułowany *2046* zaczął się znacznie rozrastać. Materiał powstawał w Pekinie, Szanghaju, Hong-

¹ Zob. Pang Yi-ping, *Happy Together: Let's Be Happy Together before '97*, "City Entertainment", No. 473 (29 May–11 June 1997), s. 44.

² Zob. wywiad z Wongiem w dodatkach francuskiego wydania DVD *Spragnionych miłości*, dystrybucja TF1 Video/Ocean Films.

kongu, Makao oraz Bangkoku. Ze wszystkich filmów Wonga ten pochłonął najwięcej czasu – od pierwszego projektu, przez jego złożoną ewolucję, rozłożone w czasie i przestrzeni zdjęcia, aż po przedłużaną przez samego reżysera postprodukcję. Sam tytuł można rozumieć na trzy sposoby. Z jednej strony odsyła on do kontekstu historyczno-politycznego, a więc wspomnianej już daty granicznej, kończącej okres ochronny Hongkongu. Reżyser był jednak niemal całkowicie obojętny na kontekst polityczny; interesowały go względy psychologiczne, a więc budowanie postaci i rejestrowanie ich wewnętrznego rozwoju. W tym sensie *2046* bliżej do *Happy Together*, dzieła, które w sposób najbardziej otwarty dotyka tematyki roku 1997. Drugi trop dotyczący tytułu filmu to numer pokoju, w którym spotykają się kochankowie ze *Spragnionych miłości*. W fabule ostatniej części trylogii jest wreszcie pociąg, który zabiera bohaterów w przyszłość, do roku 2046, by tam mogli odzyskać utracone wspomnienia.

Rozumiemy już, dlaczego geneza filmu *2046*, podobnie jak jego filmowa narracja, jest bardzo zawiła. Planowane w Szanghaju zdjęcia do filmu *2046* przekreśliła epidemia SARS w Chinach i ekipa filmowa przeniosła się do Makao. W połowie 1998 roku zaszły kolejne zmiany w koncepcji filmu. Pojawił się pomysł trójepizodycznej historii o wdzięcznym tytule *A Story About Food*. Jeden z segmentów miał opowiadać o romansie bohaterów (Tony Leung i Maggie Cheung) w scenerii chińskich restauracji i barów szybkiej obsługi i miał być kręcony w Bangkoku. W trakcie produkcji reżyser zrezygnował z pozostałych epizodów, a krótka historia urosła do wymiarów pełnometrażowego filmu. Już w 1998 roku projekt funkcjonował pod chińskim tytułem *Huayang Nianhua*, co sam reżyser tłumaczy jako *Wiek kwiatów*. Oryginalny tytuł angielski powstał znacznie później. Wong przypadkowo usłyszał nową wersję standardu z lat trzydziestych XX wieku *I'm in the Mood for Love* w wykonaniu Bryana Ferry'ego³. Piosenka ostatecznie nie została wykorzystana w filmie, chociaż słychać ją w trailerach i materiałach promocyjnych.

Jesienią 1999 roku Wong przeniósł się do Tajlandii, gdzie sytuacja skomplikowała się jeszcze bardziej. Reżyser odnalazł w Bangkoku świat zapamiętany z dzieciństwa: uliczki, korytarze i sklepy, jakich nie było już w dynamicznie zmieniającym się Hongkongu. Zainspirowany tą naturalną scenografią, Wong zaczął kręcić *Spragnionych*

³ Oryginalna piosenka skomponowana została przez Doroty Fields i Jimmy'go McHugha.

miłości na nowo, wzbogacając prostą historię o te wszystkie elementy, które znamy z finalnej wersji filmu. W tym czasie powstało także kilka scen do *2046* (między innymi z udziałem tajskiego aktora Birda Thongchaia McIntyre'a i japońskiego aktora Takuyi Kimury), ale projekt został odłożony do premiery *Spragnionych miłości* w Cannes, w maju 2000 roku.

Tony Rayns, znany brytyjski krytyk filmowy i współpracownik Wonga, wspomina, że wczesny projekt *2046* zakładał trzy osobne historie zainspirowane dziewiętnastowiecznymi operami: *Madame Butterfly* Giacomo Pucciniego, *Carmen* Georges Bizeta i *Tannhäuser* Ryszarda Wagnera⁴. Każdy z epizodów miał opowiadać o relacjach seksualnych między ludźmi i androidami w mieście przyszłości, podzielonym na bogate nowoczesne centrum i biedne, niebezpieczne przedmieścia. Tytuł filmu od początku był aluzją polityczną. Rok 2046 to pięćdziesiąta rocznica powrotu Hongkongu pod zwierzchnictwo Chin, a jednocześnie ostatni rok obiecanego przez polityków „zatrzymanego czasu”, w którym system polityczny i ekonomiczny miasta został „zamrożony”. *2046* miał być w założeniu filmem o obietnicach oraz o „tym absurdalnym pomysłem, że jakiegokolwiek miejsce może pozostać ‘niezmienione’ przez tak długi czas”⁵. Później reżyser, dla żartu, nadał ten numer pokojowi, w którym sekretnie spotykają się bohaterowie *Spragnionych miłości*. I ten fakt wyprzedza sam film *2046*. Jednak w tym filmie numer-rok 2046 został podniesiony do rangi metafory artystyczno-politycznej, uzyskując kilka różnych i przenikających się znaczeń.

Tak więc równolegle Wong starał się kręcić futurystyczny film *2046*, niesłusznie nazywany we wczesnych doniesieniach prasowych „filmem science fiction”. Reżyser przyznał, że:

Pracować nad dwoma filmami jednocześnie to jak zakochać się w dwóch osobach naraz. Podczas zdjęć w Bangkoku nie mogłem przestać myśleć, że to tu powinniśmy robić *Spragnionych miłości!* [...] Zacząłem traktować oba filmy trochę schizofrenicznie, a w końcu przyznałem Williamowi [Chang], że nie będę już o nich myśleć osobno, ale jak o jednym dziele. Są ściśle powiązane⁶.

Konkludując, trzecim i zamykającym ogniwnem trylogii jest film *2046*, ukończony w 2004 roku, po trwającym pięć lat procesie pro-

⁴ Zob. T. Rayns, *The Long Goodbye*, „Sight & Sound” January 2005, s. 23.

⁵ Tamże.

⁶ Tenże, *In the Mood for Edinburgh*, „Sight & Sound” August 2000, s. 14.

dukcji. Początkowo projekt rozwijał się równolegle ze *Spragnionymi miłości*. Niedługo po premierze reżyser przyznał jednak, że to „inna historia, o tym, jak mężczyzna musi stawiać czoła przyszłości w wyniku swojej przeszłości”⁷. Ostatecznie stwierdzić można na pewno, że film zawiera liczne odwołania do dwóch pierwszych części trylogii oraz że jest jej podsumowaniem i zamknięciem.

Wong sam odnosił się do *2046* jako do filmu zamykającego, a jednocześnie podsumowującego całą trylogię⁸. Do takiego wniosku można też dojść, analizując chronologiczny rozwój narracji w trzech filmach. Do problemu wzajemnych związków dzieł trylogii na poziomie narracji oraz wynikających z tego zagadek interpretacyjnych powrócę jeszcze w dalszej części niniejszego tekstu. Struktura filmu jest dla widzów śledzących dokonania Wong Kar-waia znajoma; stanowią ją achronologicznie prezentowane epizody z życia głównego bohatera wsparte obfitym komentarzem z offu oraz licznymi retrospekcjami. Pojawiają się w filmie także sceny, których natury nie możemy być pewni. Są to sekwencje inspirowane pisanymi przez Chowa opowiadaniem, które dzieją się w nieokreślonej przyszłości, w nowoczesnym pociągu kursującym pomiędzy teraźniejszością a rokiem 2046. Teoretycznie akcja filmu obejmuje lata 1966–1969, bo o tym informują napisy. Cyklicznie powracającym momentem są kolejne wieczory wigilijne, kiedy to bohater, pan Chow, spotyka kolejne kobiety lub się z nimi mija. Równocześnie pojawiają się informacje w rodzaju „100 godzin później” lub „1000 godzin później” – podkreślające trwanie niektórych scen – czy też „18 miesięcy później”, co z kolei przenosi akcję do roku 1970. Retrospekcje są nieoznaczonymi datą wspomnieniami Chowa z lat 1963–1964.

Niebezpieczne związki

W *2046* w szczególny sposób zaznaczona jest gra relacjami między emocjami a czasem. W *Spragnionych miłości* Wong pokazywał, że upływ czasu umożliwia człowiekowi odczuwanie zmian w nim samym i dostrzeganie ich w jego otoczeniu. W *2046* z kolei reżyser zgłębia reakcje emocjonalne ludzi i androidów na zmiany, które do-

⁷ T. Fan, *A Journey to 2046/2047*, „City Magazine” October 2004, Issue 337, s. 191.

⁸ Zob. „Beijing Morning Post” 27th September 2004.

konują się w czasie. W filmie reakcje te są spóźnione, przychodzą po fakcie i stają się uderzające dopiero w momencie, gdy nieodwołalna zmiana została wreszcie dostrzeżona lub odczuta.

W warstwie narracyjnej filmu, w realnym świecie Hongkongu lat sześćdziesiątych zeszłego wieku, jak i w warstwie wyobrażonej, w literackiej przestrzeni roku 2046, motyw spóźnionej reakcji pojawia się wielokrotnie. Reżyser zaludnia swój świat postaciami ogarniętymi cierpieniem z powodu straty emocjonalnej, rozstania lub utraty miłości. Wszystkie bohaterki, uświadamiając sobie w końcu konsekwencje przeszłych wydarzeń, doznają bólu i cierpienia. Osią tych psychiczno-duchowych wydarzeń jest główny bohater filmu, pan Chow, ich inicjator z wszelkimi negatywnymi konsekwencjami dla związanych z nim kobiet, a także ofiara. Film jest bowiem opowieścią o uczuciowych i cielesnych, faktycznych i wyobrażonych związkach pana Chowa z różnymi kobietami po rozstaniu z panią Chan i wyjeździe do Singapuru, a więc po wydarzeniach przedstawionych we wcześniejszych *Spragnionych miłości*.

Pisana przez Chowa powieść science fiction opowiada o podróżującym pociągiem młodym Japończyku o imieniu Tak. Jak informuje Tak w pozakadrowym monologu, 2046 „to miejsce, gdzie można odzyskać stracone wspomnienia, ponieważ tam nic się nie zmienia”⁹. On sam jednak nie znalazł tam odpowiedzi na dręczące go pytanie i postanowił wrócić.

Główną oś filmu stanowią związki pana Chowa (Tony Leung) z czterema kobietami. Po powrocie z Singapuru pan Chow spędza czas w Hongkongu. Nie jest już dziennikarzem, zarabia na życie, pisząc opowiadania pornograficzne drukowane w odcinkach w lokalnych gazetach. Mieszka w hotelu „Oriental” w pokoju numer 2047. Jest bywalcem nocnych klubów i jak sam siebie przedstawia: „specjalistą od kobiet na jedną noc”. W Boże Narodzenie 1966 roku w klubie spotyka Lulu (Carina Lau), znajomą z Singapuru. Kobieta udaje, że nie pamięta Chowa. W nocy zostaje zasztyletowana w tym samym hotelu, w pokoju numer 2046, przez zazdrosnego kochanka (Chang Chen). Chow, zainspirowany tymi wydarzeniami, pisze powieść science fiction o futurystycznym pociągu, który zmierza do miejsca, gdzie można odzyskać wszystkie stracone wspomnienia.

⁹ *2046*, reż. Wong Kar-wai, Chiny, Francja, Hongkong, Niemcy, Włochy 2004. Cytowanie bezpośrednio z dialogów i napisów filmowych.

Kolejną lokatorką pokoju 2046 jest starsza córka właściciela hotelu, Jingwen (Faye Wong). Dziewczyna przygotowuje się na powrót swojego ukochanego Japończyka, ćwicząc kilka japońskich zdań. Jej ojciec nie popiera tego romansu – związek rozpada się. Dziewczyna pomaga panu Chowowi pisać powieści o sztukach walki, a on w sekrecie przed ojcem przekazuje jej listy od ukochanego z Japonii.

Jakiś czas później do pokoju 2046 wprowadza się piękna hostessa, panna Bai Ling (Zhang Ziyi). Pierwsza wspólna kolacja Bai Ling i Chowa ma miejsce w wigilijny wieczór 1967 roku i rozpoczyna ich burzliwy romans. Związek ma charakter głównie seksualny, pomimo to atrakcyjna Bai Ling zakochuje się. Chow jednak z wielkim okrucieństwem daje jej do zrozumienia, że traktuje ich romans jak transakcję i płaci jej za spotkania. Dziewczyna skrupulatnie przechowuje dziesięciodolarowe banknoty – jak mówi: „obniżoną stawkę”.

Chow kończy znajomość z Bai Ling, tłumacząc, że nie jest zainteresowany stałym związkiem. Po jej wyjeździe poznajemy dalsze losy Jingwen. Dziewczyna wciąż kocha Japończyka, a Chow postanawia jej pomóc. W tym fragmencie pan Chow prezentuje swoją dawną, wrażliwą naturę. Dzięki jego staraniom Jingwen wyjeżdża i wkrótce poślubia ukochanego za zgodą ojca. Chow znowu zostaje sam – uczucie do Jingwen, które zaczęło się w nim rodzić, pozostaje niewypowiedziane i nieodwzajemnione. Kolejną swoją powieść, zatytułowaną 2047, dedykuje właśnie tej parze. Jej główny bohater, Tak (Takuya Kimura), jest *alter ego* Chowa. W roku 2046 nie udało mu się dowiedzieć, czy kobieta, którą kiedyś kochał, odwzajemniała jego uczucie. Podczas podróży powrotnej zakochuje się w androidzie o spóźnionych reakcjach emocjonalnych (Faye Wong).

Szukając ciepła i bliskości w szczególnie chłodne przedziały czasowe 1224 i 1225 (odpowiedniki Wigilii i Bożego Narodzenia), Chow zbliża się do Jingwen (Faye Wong). Jej mechanizm pod wpływem tej nieoczekiwanej bliskości ze strony pasażera zaczyna się „psuć” i w efekcie wszystkie reakcje na emocjonalne bodźce przychodzą z dużym opóźnieniem. „Jeśli zapragnie płakać, możliwe, że dopiero jutro łzy zaczną płynąć”¹⁰ – wyjaśnia zawiadujący pociągiem pan Wang. Miłość Taka wywołuje w androidce emocje, ale ona nie jest w stanie ich okazać. Tak ponownie zastanawia się, czy „kobieta” go kocha. Szepcze jej swój sekret – słowa „wyjedź ze mną” – w nadziei

¹⁰ Tamże.

na upragnioną reakcję. Łzy, które pojawiają się na policzku Jingwen, i pragnienie bliskości są spóźnioną odpowiedzią na prośbę mężczyzny.

Historia Taka i androidki, granej przez Faye Wong, jak i inne postacie i wątki z opowiadań 2046 i 2047 mają swoje odpowiedniki w realnej rzeczywistości Hongkongu, w której żyje Chow. Najistotniejsze w filmie są bowiem przelotne lub trwalsze, przeszłe lub obecne związki pana Chowa z kobietami.

O jego relacji z Lulu/Mimi nie wiemy prawie nic, z wyjątkiem tego, że poznali się w 1963 roku podczas pobytu Chowa w Singapurze. Lulu pracowała jako tancerka i hostessa, grała w kasynie, przegrała dużo pieniędzy. Chow odnosi się do niej z łagodnym ciepłem i życzliwością, z jakim zwykle zwracamy się do dawno niewidzianej znajomej. Odmieniona, elegancka Lulu emanuje dumą i pewnością siebie. Jest kobietą odpowiedniczką uwodziciela Chowa, zdobywającą kolejnych mężczyzn zapewniających jej utrzymanie i towarzystwo. Po wspólnej nocy pełnej zabawy i alkoholu płacze jednak w samotności – Chow przypominał jej tragicznie zmarłego ukochanego Yuddy'ego i marzenia młodości. Zasztyletowana przez kochankę, zazdrosnego o Chowa, pojawia się jednak w filmie ponownie – równie silna i emanująca wewnętrznym pięknem. Jednocześnie romantyczna i nieustępliwa, wytrwale szuka swojego „beznogiego ptaka”, „szczęśliwa, dopóki gra główną rolę”. Tak jak Lulu odradza się w magiczny sposób z martwych, tak Chow skutecznie radzi sobie z rozstaniem z kolejnymi kobietami: Bai Ling i Jingwen.

Subtelna Jingwen nieszczęśliwie kocha Japończyka i nie zwraca na Chowa uwagi. Z czasem nawiązują oni literacką współpracę – utalentowana dziewczyna pomaga Chowowi pisać opowiadania w odcinkach, on w tajemnicy przed ojcem przechwytuje listy od jej ukochanego. Ich relacja jest platoniczna i przypomina trochę związek Chowa z So Lai-chen (scena, w której Jingwen kończy za chorego Chowa opowiadanie sztuk walki, jest chyba jedynym humorystycznym momentem w filmie). W retrospekcji pojawia się scena pożegnania, podczas której Japończyk pyta Jingwen, czy go kocha. „Boję się pytać, ale muszę wiedzieć”¹¹ – dodaje. Mija bardzo długa chwila, zanim Jingwen odpowiada. Zakochani stoją w ogrodzie, wśród kwitnących czerwonych azalii, w tle płyną smutne dźwięki *Adagio* w wykonaniu Secret Garden. Tak prosi dziewczynę, by z nim wyjechała. Jej odpowiedź – pojedyncza łza – pojawia się jednak za późno. W ten piękny

¹¹ Tamże.

sposób reżyser kolejny raz objawia motyw spóźnionej reakcji: czas jest determinantem emocji, a jedyna chwila, by wyrazić swoją miłość, została stracona. Dopiero w następnym ujęciu, już po wyjeździe Taka, słyszymy jego ostatnie słowo: „sayonara” (żegnaj). Tym prostym zabiegiem montażowym podkreśla Wong dialektykę czasu i uczuć. Ponieważ emocja została przesunięta w czasie, jest odczuwana o wiele silniej – stąd łzy Jingwen. Jak słusznie zauważa Stephen Teo:

W filmie wszystkie pierwszoplanowe aktorki – Zhang Ziyi, Carina Lau i Gong Li – ronią łzy w przepiękny sposób w kluczowych momentach, wcielając ideę spóźnionych emocji. To jedno z najcudowniejszych osiągnięć reżyserii Wong Kar-waia¹².

Chow jest także nieustannie nawiedzany przez wspomnienia romansów z So Lai-chen (Maggie Cheung) i poznaną w Singapurze Su Lizhen (Gong Li). Ta pierwsza odwiedza nieustannie Chowa we wspomnieniach, pojawia się też na kartach powieści *2046*. O tej drugiej – jej imię to zapisane po mandaryńsku So Lai-chen – dowiadujemy się więcej pod koniec filmu. Tajemnicza hazardzistka o pseudonimie „Czarny Pająk” pomaga Chowowi wyjść z długów podczas jego pobytu w Singapurze. Su Lizhen nie opowiada o swojej przeszłości i nie wyjeżdża z Chowem. Mężczyzna zdaje sobie jednak sprawę, że w ubranej na czarno Su Lizhen starał się odnaleźć ślad So Lai-chen, zamężnej kobiety, którą kiedyś pokochał.

W końcowej części filmu poznajemy okoliczności rozstania Chowa z Su Lizhen. Ich krótka znajomość zaczyna się w Singapurze, gdzie Chow pracuje po rozstaniu z So Lai-chen. Elegancka hazardzistka, nazywana Czarnym Pajakiem, skrywa dłoń w czarnej rękawiczce i otoczona jest aurą niedopowiedzenia – Su Lizhen jest najbardziej tajemniczą i tragiczną ze wszystkich kobiet Chowa. Pomaga mu odzyskać pieniądze na podróż powrotną do Hongkongu. Mężczyzna opowiada jej o nieudanym związku z So Lai-chen, ale kobieta nie mówi o własnej przeszłości. Decyzję o wyjeździe z Chowem pozostawia kartom – wyciąga asa, mężczyzna odjeżdża samotnie. W scenie pożegnania na ulicy, przypominającej pożegnanie kochanków ze *Spragnionych miłości*, Chow długo i namiętnie całuje Su Lizhen. Mówi jej na odchodnym: „Uważaj na siebie. Może uda ci się uciec od

¹² Zob. S. Teo, *Wong Kar-wai*, London 2005, s. 144.

przeszłości. Odszukaj mnie wtedy”¹³, ale zdaje sobie sprawę z tego, że te słowa skierowane są do niego samego. Chow zostawia Su Lizhen, ale wspomnienie So Lai-chen nie opuszcza go. „Szukałem tego, co czułem z inną Su Lizhen – rozmyśla – nie zdając sobie z tego sprawy. Ona wiedziała. W miłości nie ma zamienników”¹⁴. Kobieta płacze – tak jak płakała kiedyś So Lai-chen i jak płakać będzie Bai Ling – w smutnej miłosnej symetrii nieuchronnych rozstań. Po dramatycznym pożegnaniu z Bai Ling Chow odchodzi w zwolnionym tempie, nie oglądając się za siebie. Pojawia się plansza z cytatem z *The Drumcard*:

Nie odwrócił się.
Wyglądało, jak gdyby wsiadał do bardzo długiego pociągu
Jadącego ku sennej przyszłości
Przez niezgłębianą noc¹⁵.

W kolejnym ujęciu Chow odjeżdża w noc taksówką – tą samą, którą kiedyś dzielił z ukochaną So Lai-chen. Przez ostatnie lata kobieta nawiedzała nieustannie myśli i wspomnienia mężczyzny, ale jako idea miłości, projekcja kobiety, którą kiedyś kochał, a nie prawdziwa osoba. Ostatnią podróż nocną taksówką Chow odbywa samotnie.

2046 zamyka klamra kompozycyjna – to samo ujęcie pasiastej rzeźby z zagłębieniem, które otworzyło film. Przywoływany już wcześniej Stephen Teo twierdzi:

Jest więcej sekretów do wyszeptania do tej szczeliny. Kluczem do sekretów Chowa jest refren „Wyjedź ze mną”. Jego ból wypływa z faktu, że ani Su Lizhen, ani Bai Ling z nim nie wyjeżdżają – a czas odchodzi w dal, zabierając ze sobą wspomnienia romansów i przelotnych spotkań¹⁶.

Czy czas można zmienić? Czy Chow odmieni siebie, pozostawi w przeszłości ból i niepowodzenia, otwierając się na to, co może przyjść, i na kobiety, które może jeszcze spotkać?

¹³ 2046, wyd. cyt.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ Tamże.

¹⁶ S. Teo *Wong Kar-wai*, wyd. cyt. s. 149.

Magia numerów

Tytuł *2046* jest wieloznaczny, pełni też funkcję łącznika fabularnego dla dwóch ostatnich filmów. W świecie przedstawionym *Spragnionych miłości* numer 2046 oznaczał hotelowy pokój, w którym bohaterowie filmu, pan Chow i pani Chan, spędzali rzadkie chwile we dwoje. Spragnionym miłości dostarczał więc intymnej swobody, radości wspólnych chwil i wolności od karcących spojrzeń sąsiadów. W późniejszym filmie jest to numer pokoju, który zamieszkują kolejne kobiety związane z panem Chowem, stąd pokój 2046 łączy się z różnymi, zawsze silnymi emocjami. Lulu głęboko przeżywa wspomnienia swojego ukochanego (jest nim tragicznie zmarły Yuddy, bohater wcześniejszego filmu Wonga pt. *Dni naszego szaleństwa*), co doprowadza jej kochanka do szaleńczej zazdrości, w efekcie czego kobieta ponosi śmierć. Następna lokatorka pokoju, Jingwen, traktuje go jak scenę prób przed życiową rozmową; pełna nadziei na szczęśliwe zakończenie romansu ćwiczy japońskie frazy: „Czy mogę z Tobą jechać?”, „Pojadę!”, „Tak, chodźmy!”. Z kolei dla Bai Ling pokój 2046 jest intymną przestrzenią, w której rozgrywa się jej pełen napięcia związek z Chowem. Jednak po chwili uniesienia mężczyzna wraca do siebie; związek okazuje się jednostronny. Odrzucona dziewczyna czuje się wykorzystana, nie godzi się na połowiczne rozwiązania, udręczona zazdrością przemieszana z nienawiścią opuszcza pokój, chcąc zarazem uwolnić się od ukochanego.

Rok 2046 to także fantazmatyczna czasoprzestrzeń, do której udają się sfrustrowani kochankowie, pragnący odzyskać dawne wspomnienia lub poznać sekrety swoich partnerów. Monolog wewnętrzny Japończyka Taka informuje widza, że nikt nie wie, czy jest to możliwe, gdyż nikt jeszcze „stamtąd” nie wrócił. Bohater opowiada legendę o szczelinie, do której należy wyszeptać sekret, a następnie zalepić otwór gliną. Ten motyw pojawił się już w zakończeniu *Spragnionych miłości*, jednak w *2046* „staje się osobną czasoprzestrzenią, w której nic się nie zmienia, w której nic nie jest stracone, więc wszystko może zostać odnalezione. Jest to schowek na wszelkie sprawy zduszone, zatrzymane, odrzucone, odroczone”¹⁷. Legenda pozwala inaczej spojrzeć na sam film i w efekcie potraktować go jako metaforę legendarnej szczeliny, służącej do przechowywania tajemnic. Dzieło sztuki

¹⁷ T. Rayns, *The Long Goodbye*, wyd. cyt., s. 23 (tłum. własne).

otrzymuje nowy status, dobrze zresztą znany w kulturze Zachodu, jednoczenia dwóch poziomów, dwóch sfer: bezpośrednio-fabularnej i metaforyczno-symbolicznej. Czasoprzestrzeń filmu jest ową szczeliną dla widza, który umieszcza w niej swoje rozpoznane dzięki dziełu tajemnice, konfrontując je z sekretami bohaterów świata przedstawionego.

Udręka braku i nadmiaru

Wong Kar-wai przyznał w jednym z wywiadów, że film *2046* stanowi ciemną stronę *Spragnionych miłości*¹⁸. Wraz z przemianą głównego bohatera zmienia się też struktura i atmosfera filmu. Zdarzenia filmowe wydają się nierzeczywiste, stąd nie w pełni zrozumiałe. Postaci, miejsca i plany czasowe powiązane są niejasnymi relacjami. Swobodnie mieszają się różne porządki istnienia i płaszczyzny temporalne: Hongkong w przedstawieniu filmowym (oraz inne miasta lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku), retrospekcje bohatera łamiące chronologię narracji, literackie światy w pisanych przez niego opowiadaniach, wreszcie czarno-białe fantazmaty (sny?, marzenia?) związane z kobietą z przeszłości. Filmowy świat jest domeną pozoru i udawania, co sprawia, że tchnie chłodem. Dramaty filmowych postaci (rzeczywistych i wymyślonych), choć zachwycają elegancją póź i perfekcyjnie wystylizowanymi przestrzeniami, nie pozwalają głębiej przeżywać ich rozterek, jak miało to miejsce w *Spragnionych miłości*. Olśniewający świat filmowy niesie z sobą znużenie z przerostu formy i nadmiaru piękna, dusznego jak mara senna.

Świat przedstawiony *2046* jest samozwrotnym komunikatem, który wskazuje na siebie i na siebie się wyczerpuje. Brak zewnętrznych odniesień nie umniejsza dzieła, choć nie ułatwia jego zrozumienia. Takie ujęcie znajduje potwierdzenie w opinii polskiego krytyka: „[Ten świat,] choć sam siebie objaśnia i interpretuje, pozostaje nieodgadniony. Jego lektura pozostawia wrażenie równocześnie niedosytu i przesyty. *2046* olśniewa i przytłacza widza”¹⁹. Oto cecha dzieła sztuki, nie każdego wszak, lecz wielkiego. Dzieło filmowe Wonga nie pozwala

¹⁸ Zob. wywiad z reżyserem w dodatkach DVD filmu *2046*, Tartan Video 2005.

¹⁹ E. Olechnowicz *Pokrewieństwo smutku i ostentacji. 2046* „Kwartalnik Filmowy” 2005, nr 51, s. 222.

się zamknąć w żadnej formułce, uległe w trakcie produkcji, przekracza zamysł autora po jego zakończeniu, uwalnia się i gra własną, wielowarstwową grę z widzem, ale i paradoksalnie z sobą. Gra sprzeczności tworzy napięcia, pozór zostaje uwznioślony, a wzniosłość upozorowana. Paradoksalnie arie operowe wybrzmiewające w emocjonalnie intensywnych momentach, zwolnione tempo „upłynniające” kroki postaci, powtarzane ujęcia ważnych detali (dłoń, twarz, dym) sprawiają, że każde pożegnanie zyskuje rangę dramatu, a każda decyzja otrzymuje piętno ostateczności.

Wong niezwykle mocno wydobył w trylogii miłosnej nostalgię za przeszłością, jednak w *2046* przybiera ona wielowarstwową formę. Postacie oraz ich historie, odsyłając do dwóch poprzednich części trylogii, tworzą gęstą sieć powiązań. Teraźniejszość, w której bohaterowie żyją i działają, oraz przyszłość, którą budują w wyobraźni i literackiej fikcji, są jedynie projekcjami ich tęsknot. „Teraźniejszość jest przywoływaniem przeszłości, uobecnianiem tego, co utracone”²⁰. Chow, kiedyś powściągliwy kochanek, teraz czarujący łajdak, kolejne kochanki traktuje z chłodnym dystansem. Zblazowanie i nonszalancja – cechy uwodziciela – mają mu pomóc zagłuszyć ból utraconej miłości. I tak oto tęsknota za przeszłością staje się tożsama z tęsknotą za utraconą miłością. Zrezygnowani bohaterowie filmu *2046* poszukują dawnych kochanków, bo z nimi tylko łączą chwile doznanego szczęścia. Akcja cyklicznie powraca do okresu Świąt Bożego Narodzenia, kiedy brak ciepła drugiej osoby jest szczególnie dotkliwy. „Nonszalanczy i zropaczni, zawsze jednak wytworni”²¹, bohaterowie błądzą po gwarnych restauracjach i pustych zaułkach w poszukiwaniu wspomnień. Jak protagoniści *Intersections* Liu Yichanga, mijają się, czyniąc spotkanie i spełnienie niemożliwymi.

Spragnieni miłości opiewali siłę skrywanych uczuć i cnotę powściągliwości, natomiast *2046* nasycony jest symboliczną i dosłowną erotyką. Wspomnianą wcześniej szczelinę, mającą skrywać sekrety, można teraz odczytywać jako symbol erotyczny i voyeurystyczny. Chow, obserwujący przez szparę w ścianie sąsiadkę z pokoju numer 2046, staje się podglądaczem, zaś ekshibicjonistką próżna Bai Ling, wystawiająca na pokaz swoje wdzięki. Bohater kieruje się zasadą maksymalizacji przyjemności, ale erotyczna odyseja nie przynosi mu szczęścia. Pożądanie uzależnia jak narkotyk, lecz jego zaspokojenie

²⁰ Tamże, s. 223.

²¹ Tamże, s. 225.

nie daje spełnienia. Ten wniosek współgra z wymową filmu, gdyż – jak wydaje się mówić reżyser – pragnienia emocjonalne palą mocniej i dłużej od fizycznych. Szukając miłości z przeszłości, Chow znajduje zapomnienie w używkach i seksie, a w konsekwencji pustkę i samotność. Istotą przedstawionej w poprzednim filmie i wzmocnionej w *2046* teorii erotyzmu jest paradoksalnie podważenie wartości seksu.

Chow jest artystą żyjącym na marginesie społeczeństwa, niechętnym zawodowej i osobistej stabilizacji. Żyje z dnia na dzień, zabijając czas w barach i nocnych klubach, otoczony jednonocnymi kobietami. Jest mężczyzną z wyraźnym piętnem przeszłości, którego bólu nie łagodzi teraźniejszość. Przyczyną jego traumy jest nieszczęśliwy związek z kobietą. Trauma buduje postać Chowa, nadając jego działaniom przyczynę i – poniekąd – również cel. Podróże w poszukiwaniu różnych kobiet, mających zastąpić So Lai-chen, są w istocie działaniami desperackimi. Egzystencja Chowa znaczone jest sinusoidą płytkich towarzyskich i erotycznych wzlotów oraz dramatycznych, osobistych upadków. Wraz z fabułą filmu Chow zagłębia się coraz bardziej w przeszłości. Jest świadomy, że czas jest tym, czego ma w nadmiarze, ale czas przeszłości jest czasem straconym i żadne poszukiwania tego nie zmieniają. Bohater jest człowiekiem powracającym kompulsywnie do wspomnień, żyjącym dzięki „ranie wyrzutów sumienia”²².

W *2046* w szczególnie sposób zaznaczona jest gra relacji między czasem a emocjami. W *Spragnionych miłości* Wong pokazywał, że czas umożliwia człowiekowi odczuwanie zmian w nim samym i w jego otoczeniu. W *2046* reżyser zgłębia reakcje emocjonalne ludzi i androidów na zmianę, która dokonuje się w czasie. W filmie reakcja ta przychodzi zbyt późno – uderza dopiero w momencie, gdy nieodwołalna zmiana zostaje dostrzeżona lub odczuta.

W warstwie narracyjnej filmu, zarówno w realnym świecie Hongkongu lat sześćdziesiątych dwudziestego wieku, jak i w wyobrażonej, literackiej przestrzeni 2046, motyw opóźnionej reakcji pojawia się kilkakrotnie. Reżyser zaludnia swój świat postaciami ogarniętymi cierpieniem z powodu rozstania lub utraty miłości. Wszystkie bohaterki płaczą, świadome konsekwencji przeszłych wydarzeń.

²² *2046*, wyd. cyt.

„Pożyczony” czas

Trylogia miłosna Wonga, w tym także *2046*, traktuje zarówno o Hongkongu, jak i latach sześćdziesiątych. Chow Mo-wan jest głównym bohaterem oraz nośnikiem cech Hongkongu w tamtym okresie. Z uwagi na historię czas i miasto reprezentują tutaj smutek i melancholię. Struktura czasowa jest w filmie zakotwiczona w trzech punktach: rok 2046, w którym rozgrywa się akcja elementów science fiction, to przyszłość; rok 1997 to symboliczny rok przejścia; trzecim punktem czasowym są lata sześćdziesiąte XX wieku, do których odnosi się główna oś akcji.

Głównymi tematami *Dni naszego szaleństwa* są pragnienie uczucia oraz czas rozumiany jako tęsknota. Pisze o tym Stephen Teo:

Film jest czymś więcej niż jedynie impresją na temat czasu czy pamięci. Wong przekłada czas na tęsknotę, oczekiwanie. Jest to historia tęsknoty za miłością. [...] Nieodwzajemniona miłość staje się obsesją dla kogoś, kogo życie pozbawione jest wszelkich innych ambicji. Wong pokazuje miłość jako chorobę, której destruktywne efekty zauważalne są przez długi czas. [...] Sama tęsknota determinuje egzystencję, którą film przedstawia jako senną powolność, tropikalne doznanie upału i potu, spływającego ze wszystkich bohaterów²³.

Ta dekada jest przedstawiona nostalgicznie, ale i tragicznie – Hongkong w latach sześćdziesiątych to miejsce pełne chaosu i niepewności jutra. Australijski dziennikarz Richard Hughes nazwał ten okres „pożyczonym czasem”, a więc stanem oczekiwania na rok 1997, czasem niepewności i lęku. Czas konotował tutaj niepokój i brak stabilizacji. Wong sugeruje, że w epoce post-1997 Hongkong istnieje na zasadzie niezmiennego czasu, wciąż zmuszając jego mieszkańców do dryfowania. Wong zdaje się zachęcać współczesnych obywateli do refleksji nad tym okresem przejściowej „niezmienności” i przygotowania się na zmiany, jakie nadejdą po roku 2046. Z perspektywy tego roku lata sześćdziesiąte to u Wonga czas chaosu, który rodzi wykorzenionego bohatera – Chow Mo-wana. Chow ucieleśnia ból, z jakim według reżysera borykał się Hongkong tamtej epoki: że miłość, stałość, wierność czy bezpieczeństwo są ulotne i że nic nie jest pewne i przesądzone.

²³ S. Teo, *Wong Kar-wai*, wyd. cyt., s. 34.

W tym znaczeniu *2046* jest opowieścią o powolnym – bo rozłożonym w czasie – odchodzeniu pewnego świata, pewnego bohatera. Wydaje się, że film ten cechuje samoświadomość płynąca z politycznych przyczyn tego „pożyczonego czasu”, data końca i zarazem początku nowej epoki została bowiem z góry sztucznie ustalona.

Czas to temat obsesyjnie powracający w dziełach Wong Kar-waia. Zawsze jest to personalne doświadczenie czasu – obecne w medytacjach nad jego przemijaniem, strukturą pamięci, właściwościami wspomnień: ich usilną obecnością w każdym punkcie życia i fundamentalną wartością, jaką przedstawiają. *Dni naszego szaleństwa* są pod tym względem szczególnie. To pierwszy film w dorobku reżysera, w którym wyraźnie i namacalnie (w postaci leitmotiw zegara) czas jest obecny i istotnie modeluje życie i charaktery postaci. To także film, który rozpoczyna osobistą podróż Wonga do lat dzieciństwa. Czas akcji filmu zostaje podany dokładnie, próżno jednak w świecie przedstawionym szukać konkretnych tropów wskazujących właśnie na rok 1962. Większość akcji rozgrywa się w starannie zaaranżowanych wnętrzach; nieliczne sceny plenerowe są wyludnione i ciemne – słusznie przywodzą na myśl pejzaże filmowe Michelangelo Antonioniego. Nostalgia Wonga za Hongkongiem z początku lat sześćdziesiątych i wyraziste wspomnienia z tamtego okresu wsparte dość znacznym zapleczem finansowym i produkcyjnym znalazły wyraz w niepowtarzalnej wizji filmowej – sugestywnej, odrębnej i w pełni dojrzałej artystycznie.

Akcja *Spragnionych miłości* rozpoczyna się w 1962 roku, a więc tuż po zakończeniu historii opowiedzianej w *Dniach naszego szaleństwa*. Pierwotny zamiysł ukazania akcji filmu oraz zmian zachodzących w postaciach w ciągu dziesięciu lat został odrzucony na rzecz zakończenia fabularnie mniej dosłownego i o wyraźnym wydźwięku politycznym. Rok 1966 to czas pro-chińskich zamieszek w Hongkongu. Zamykając akcję w tym roku, Wong podkreśla, że jest to film

[...] o końcu pewnej epoki. Rok 1966 zaznaczył punkt zwrotny w historii Hongkongu. Rewolucja kulturalna w Chinach wywołała efekt domina i zmusiła mieszkańców Hongkongu do zastanowienia się nad swoją przyszłością. Jest więc ta data końcem czegoś i początkiem czegoś nowego²⁴.

²⁴ T. Rayns, *In the Mood for Edinburgh (An Interview with Wong Kar-wai)*, “Sight & Sound” August 2000, s. 14–17.

Wong rozumie bowiem w tym wypadku czas jako domenę zmiany. Struktura filmu oparta jest na powtórzeniu: bohaterowie poruszają się po tych samych korytarzach, spotykają na tych samych schodach, odbywają podobne rozmowy. Repetycje fabularne i wizualne podkreśla powracający skrzypcowy motyw przewodni filmu, zapożyczony z japońskiej produkcji *Yumeji* (1991) w reżyserii Seijuna Suzukiego. Otaczająca przestrzeń jest niezmienna, to bohaterowie przechodzą zmiany. Jednocześnie powtarzalność miejsc i sytuacji staje się tu głównym motywem i – paradoksalnie – oznaką zmiany. Tłumaczy to Wong następująco:

Muzyka ciągle się powtarza i to, jak widzimy pewne przestrzenie, jak biuro, zegar, korytarze, jest niezmiennie. Próbujemy pokazać zmiany przez drobne rzeczy, jak ubrania Maggie [Cheung]... szczegóły jedzenia, ponieważ społeczność szanghajska je zwykle bardzo konkretne potrawy w określonych porach roku. Właściwie to jedzenie mówi, że jest maj, czerwiec albo lipiec...²⁵

Rzeczywiście, w stylowym melodramacie, jakim są *Spragnieni miłości*, zaskakująco dużo jest scen, w których bohaterowie jedzą i dyskutują o jedzeniu. Pierwotnie bowiem historia So i Chowa miała być tylko jedną z trzech nowel projektu *A Story about Food*, który Wong realizował w 1998 roku. Stephen Teo uważa, że osadza to film mocno w chińskim kontekście kulturowym. Niewątpliwie nastrój ciepła i intymności, jaki wywołuje wspólny obiad w przytulnej restauracji, jest odbierany ponadkulturowo. Głównym celem Wonga jest tutaj użycie motywu spożywania potraw i ich przygotowywania do wywołania nostalgii. Jest ona obecna w każdym meblu, każdej odrapanej uliczce i każdym wzorze na *cheongsam* noszonej przez So Lai-chen. Jest też główną emocją filmu. Jeden z końcowych napisów podkreśla nieodwołalność, jaka wiąże się z nostalgią: „Ta epoka minęła. Nic, co do niej należało, już nie istnieje”²⁶.

Akcja filmu rozpoczyna się w 1966 roku. Chow Mo-wan wraca do Hongkongu z Singapuru, gdzie oddawał się hazardowi. Nieszczęśliwa miłość do So Lai-chen zmieniła go. Dalej pisze popularne opowiadania, ale pieniądze przeznaczają na przyjemności – zakrapiane alkoholem kolacje i towarzystwo kobiet. Nosi modny wąsik. W filmie pokazane są jego relacje z kolejnymi kobietami – rzeczywistymi i wymyślonymi-

²⁵ S. Teo, *Wong Kar-wai*, wyd. cyt., s. 127.

²⁶ 2046, wyd. cyt.

mi, terazniejszymi i przeszłymi. W delikatnej Jingwen (Faye Wong), córce właściciela hotelu, zakochuje się platonicznie i bez wzajemności. Pomaga jej zdobyć zgodę ojca na związek z ukochanym Japończykiem. Ta historia zainspiruje Chowa do napisania powieści futurotycznej o miłości do androidki. Akcja tej powieści rozgrywa się w pociągu jadącym do roku 2046, gdzie podobno można odzyskać stracone wspomnienia. Głównym wątkiem fabularnym *2046* jest romans bohatera z prostytutką Bai Ling (Zhang Ziyi), sąsiadką z hotelu. Ona się w nim zakochuje, ale on nie jest w stanie zdobyć się na wzajemność. Rozstają się w Boże Narodzenie 1970 roku. W filmie pojawia się też bohaterka *Dni naszego szaleństwa* Lulu/Mimi (Carina Lau), a w retrospekcjach tajemnicza hazardzistka Su Lizhen (Gong Li), z którą Chowa łączyło kiedyś uczucie. W krótkim czarno-białym wspomnieniu bohatera pojawia się też na moment So Lai-chen (Maggie Cheung), postać ze *Spragnionych miłości*.

Czas jest tu pokazany z jednej strony niemal materialnie, niczym towar, który można komuś wypożyczyć lub od kogoś kupić, jak w przypadku relacji między Chowem i Bai, a z drugiej – jako domena nieustannych powrotów sytuacji, postaci, emocji. Wspomnienia bolesnej przeszłości męczą Chowa, dlatego szuka ukojenia w chwilowej przyjemności i projektuje swoje emocje w przyszłość w formie opowiadań science fiction. Zawsze obecna u Wonga nostalgia działa tutaj na co najmniej kilku poziomach. Jest to, po pierwsze, znana już nam nostalgia reżysera za latami sześćdziesiątymi dwudziestego wieku, za tym, jak wyglądał wtedy Hongkong i jego mieszkańcy. Na płaszczyźnie politycznej to z kolei odniesienie do czasu, kiedy świadomość zbliżających się zmian powodowała poczucie chaosu i niestabilności, a także do początku pewnego końca. Czas jest tutaj konotowany jako metafora niepokoju. Nostalgia postaci za ich przeszłym życiem i ludźmi (Mimi tęskni za Yuddym, Chow za So Lai-chen, a Bai za Chowem) miesza się tu z nostalgią widza za dwoma wspomnianymi wcześniej filmami... Pod tym względem *2046* jest dziełem bardzo samoświadomym – liczne są tu mniej lub bardziej bezpośrednio odniesienia do *Dni naszego szaleństwa* i *Spragnionych miłości* zarówno w sferze świata przedstawionego (postacie, miejsca, wątki), jak i środków artystycznych (muzyka). Najważniejszy wydaje się jednak w kontekście postrzegania czasu motyw spóźnienia. Stephen Teo wnikliwie zauważa, że film opowiada o spóźnionych reakcjach ludzi na zmianę, która

zachodzi naturalnie w czasie – i to z czasem i dzięki niemu staje się odczuwalna.

Film zamykający miłosną trylogię Wong Kar-waia ma wydźwięk melancholijny. Jest to melancholia ciemna i ciężka. Rzeczywistość wykreowana na ekranie ma charakter kaprysu umysłu zmęczonego wspomnianiem. Jednocześnie autor zdaje się mówić, że rzeczywistość jest tym, co sami uznamy za godne tej rangi, co wyłącznie dla nas jest prawdziwe. Czas naznacza ten pogląd piętnem nieuchronności. Dla Wonga bowiem, podobnie jak dla chińskiego pisarza Liu Yichanga, czas niesie ze sobą straconą szansę spełnienia miłości, a jednocześnie niewyczerpane źródło nostalgii, „zastępczego szczęścia”: „Czas nigdy się nie męczy, długa wskazówka beznadziejnie goni krótką wskazówkę, a szczęście to wieczny tułacz przemierzający tam i z powrotem dwie strony równania”²⁷. Kiedy coś się kończy, wracamy myślą do początku, rozpamiętując kolejne stadia wzlotów i upadków.

THE END OF AN ERA.
PERSISTENCE OF TIME. ON WONG KAR-WAI'S 2046

ABSTRACT

The goal of this article is an analysis of the concept of time, along with its emotional, cultural, and political connotations, as presented in Wong Kar-wai's 2046, where time is being personalized through the characters. The important notion of “borrowed” time and relevant historical events are seen through the narrative structure and the relationships between the characters. Hong Kong was promised a period of fifty years without changes after being passed to China by the United Kingdom in 1997 and thus, it now functions in a limbo. The film tells the story of the main character Chow's relationships with various women during the years. It is the third installment in Wong's “love trilogy”, a set of films about emotions and relationships set in 1960s Hong Kong.

KEY WORDS

Wong Kar-wai, Hong Kong, Asian cinema, love, time

²⁷ Y. Liu, *Jiutu [The Drunkard] Jinshi*, Hongkong 2000, s. 1, [za:] S. Teo, *Wong Kar-wai*, wyd. cyt., s. 127.

BIBLIOGRAFIA

1. Fan T., *A Journey to 2046/2047*, "City Magazine" October 2004, Issue 337.
2. Liu Y., *Jiutu [The Drunkard] Jinshi*, Hongkong 2000.
3. Olechnowicz E., *Pokrewieństwo smutku i ostentacji. 2046*, „Kwartalnik Filmowy” 2005, nr 51.
4. Rayns T., *The Long Goodbye*, "Sight & Sound", January 2005.
5. Rayns T., *In the Mood for Edinburgh (An Interview with Wong Kar-wai)*, "Sight & Sound", August 2000.
6. Teo S., *Wong Kar-wai BFI Publishing*, London 2005.

Kamila Sosnowska

MAŁGORZATA STĘPNIK

(UNIwersytet Marii Curie Skłodowskiej w Lublinie)

PARADOKSY IMAGINACJI. WILLIAMA BLAKE’A METAFORYKA PRZESTRZENI

STRESZCZENIE

Niniejszy artykuł dotyczy metafor przestrzennych występujących zarówno w wizualnym, jak i literackim *oeuvre* Williama Blake’a. Owa złożona metaforyka nierozzerwalnie związana jest z jego oryginalnym systemem kosmologicznym, korespondującym z koncepcją człowieka jako kompletnej jedni, poniekąd wtopionego we Wszechświat – *homo maximus*. W Blake’owskiej mitologii Urthona – figurze satanicznej, wielkiemu Architektowi, przeciwstawia się Urthona – boska Wyobraźnia, siła kojarzona z poezją i intuicją.

Autorka opisuje owe znaczące Przeciwiężstwa (*Contraries*), włączając je w kontekst pojęć takich, jak diaboliczna (?) *symetria*, Newtonowska *gravitacja* (związana już choćby etymologicznie z powagą – łac. *gravitas*), *transgresyjność* (*a road of excess...*) czy wreszcie *liminalność*. Co więcej, wskazuje na szereg paradoksów znamionujących Blake’owski system, stworzony wszak przez człowieka wielowymiarowego, buntownika i outsidera. W obszar swych rozważań autorka włącza między innymi odniesienia do filozoficznych koncepcji Victora Turnera, Lamberta Wiesinga i Jeana Baudrillarda.

SŁOWA KLUCZOWE

William Blake, metaforyka przestrzeni, wyobraźnia, paradoks, gravitacja, liminalność

INFORMACJE O AUTORCE

Małgorzata Stępnik
Wydział Artystyczny
Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie
e-mail: m_stepnik@autograf.pl

Skąd wiesz, czy nie jest każdy Ptak, który swą drogę tnie powietrzną,
Światem rozkoszy nieobjętym, co więźnie w zmysłach twoich pięciu?¹

William Blake, *Zaślubiny Nieba i Piekła*

Sądy Nie-ostateczne

Święty bluźnierca William Blake niewątpliwie był – i w pewnym sensie nadal jest – człowiekiem paradoksu. Skądinąd zamiłowanie do paradoksów przysparza niezwykłego wdzięku angielskiej literaturze; dość wspomnieć o zgrabnych i mądrych frazach wychodzących spod pióra Oskara Wilde’a. W słynnym *Portrecie Doriana Graya* Wilde wkłada takie oto słowa w usta jednego z bohaterów, niejakiego pana Erskine’a: „Paradoksy chodzą tymi samymi drogami co prawda. Jeśli chcemy badać rzeczywistość, musimy jej wpieryw kazać tańczyć na linie. O prawdach można wydawać sąd dopiero wtedy, gdy się stają akrobatami”².

Sądzę, iż właśnie paradoks, jako forma literacka, odpowiada kondycji człowieka znajdującego się na granicy, na cienkiej krawędzi światów, gdzieś w wiecznym „pomiędzy” (*in between*). Stan graniczności, pozostawania w swoistym zwieszeniu przekłada się znakomicie na język alegorii, przypowieści i metafory.

Na czym zatem polegać miałby paradoksalny wymiar życiowej i twórczej postawy Blake’a? Otóż, żyjąc w wieku Rozumu, głupcami, a wręcz idiotami nazywał poeta jego czcicieli („The idiot Reasoner laughs at the Man of Imagination”³ – czytamy w *Miltonie*). Będąc dziedzicem potężnego Imperium, dumnego Albionu wabiącego przybyszy bielą klifów i pulsującym zgiełkiem londyńskiego serca, pochyłał się nad rzeczami najpośledniejszymi, widząc przemijalność wznoszonych przez ludzkość gmachów. Angażując się w sprawy wielkie, starając się przyczynić do pozytywnych reform w społecznej makro-

¹ W. Blake, *Milton. Zaślubiny Nieba i Piekła*, tłum. W. Juszcak, Kraków 2001, s. 131. Słowa te brzmią w oryginale następująco: „How do you know but ev’ry Bird that cuts the airy way / Is an immense world of delight, clos’d by your senses five?”. *Poetry and Prose of William Blake*, ed. G. Keynes, London 1932, s. 192.

² O. Wilde, *Portret Doriana Graya*, tłum. M. Feldmanowa, Kraków 1995, s. 46–47.

³ W. Blake, *Milton*, [w:] *Poetry and Prose of William Blake*, wyd. cyt., s. 528.

skali, chciał jednocześnie zamknąć całe Uniwersum, rozległe imperium Wyobraźni, w nieskończenie małym ziarenku piasku, („To see a World in a Grain of Sand...⁴”). Rzecz jasna, nawiązując do strofy otwierającej *Wróżby niewinności* (*Auguries of Innocence*), podając ją tutaj w tłumaczeniu Zygmunta Kubiaka:

Zobaczyć świat w ziarenku piasku,
 Niebiosa w jednym kwiecie z lasu.
 W ściśniętej dłoni zamknąć bezmiar,
 W godzinie – nieskończoność czasu⁵.

Blake przyszedł na świat w roku Ostatecznego Sądu, w mistycznym uniesieniu oglądanym przez Emanuela Swedenborga. Zrazu przyjmując nauki szwedzkiego filozofa z żarliwą atencją, po latach odrzucił je – przynajmniej częściowo – jako poniekąd zbyt „anielskie”⁶; uznając przy tym, iż ów Sąd nad ludzkością i nad całym stworzeniem *de facto* dokonuje się co dzień. „Ostateczny” zdaje się znaczyć dla Blake’a tyle, co istniejący poza ziemskim śnieniem, poza pozorem czasu (Losa) i przestrzeni (Enitharmon).

Na obrazach dawnych mistrzów, w prostokątach płócien, tablic i fresków wyobrażających moment Sądu, widzimy zwykle postać Archanioła dzierżącego miecz i wagę⁷. Brzemień ciężkich (łac. *gravis*) grzechów znajduje analogię i potwierdzenie w surowej powadze (łac. *gravitas*) barwiącej anielskie oblicze. Potępieni zgodnie z logiką *gravitacji* opadają bezładnie w ciemną otchłań. Na zawsze. Blake’owskie kompozycje, dla odmiany, są niemal całkowicie pozbawione owego ciężenia; dodam – Newtonowskiego ciężenia. Znika w nich tradycyjny trójpodział „sceny”, ustępując miejsca wrażeniu cyrkulacji i niejako implozji, „wrzenia” wywołanego niezwykłą kondensacją elementów i przewagą diagonalnych kierunków⁸.

⁴ Tenże, *Auguries of Innocence*, [w:] *Poetry and Prose of William Blake*, wyd. cyt., s. 118.

⁵ [Online], <http://poema.pl/publikacja/22217-wyroczenie-niewinnosci> [dostęp: 7.11.2013].

⁶ Blake zarzuca Swedenborgowi, iż ten był w stanie rozprawić jedynie z Aniołami: „He conversed with Angels who are all religious, & conversed not with Devils who all hate religion”. *Poetry and Prose of William Blake*, wyd. cyt., s. 201.

⁷ W imaginariu Buonarrotiego to smutny i gniewny Chrystus zdaje się odgrywać rolę Sędziego.

⁸ Zdumiewające jest jednak to, w jaki sposób taka właśnie konstrukcja przestrzeni koresponduje z opisem jednego z mistycznych snów zawartym w dzienni-

W sądach wyłaniających się z imaginarium angielskiego mistrza nie ma odtraconych na wieki; dusze krążą, by doznać oczyszczenia, zanurzając się co prawda w mroku, lecz po to tylko, by z niego ulecieć. Grawitacja jest siłą opartą o linearną, matematyczną proporcję, jakże więc pozbawioną finezji, lotności (właściwej natomiast wyobraźni), *ergo* – jest siłą szatańską (tak samo jak szatańska jest stagnacja i bezruch: „W stojącej wodzie spodziewaj się trucizny”⁹ – ostrzega poeta na stronach *Zaślubin Nieba i Piekła*).

Metaforyka przestrzeni ma u Blake’a szczególne znaczenie, trudno jedynie orzec – na ile uświadomione. O ile bowiem ruch pionowy kojarzy się u niego z niebezpiecznym zanurzeniem w otchłań Rozumu, z nieubłaganą geometrią przyczyny i skutku, a być może także z wertykalną, tedy i hierarchiczną wizją relacji społecznych, o tyle poruszanie się w planie horyzontalnym oznacza dlań wejście na pożądaną „drogę ekscesu”, łamanie reguł konieczne do osiągnięcia mądrości. „The road of *excess* leads to the palace of wisdom”¹⁰ – czytamy w *Proverbs of Hell*. Eks-ces implikuje trans-gresywność. Wszak, „tygrysy gniewu mądrzejsze są niż tresowane konie”¹¹.

Co najistotniejsze, Blake’owski *Sąd Ostateczny* – nie tylko w postaci grafik i malowideł, ale też obfitych opisów katalogowych – jest czymś znacznie wykraczającym poza ramy tego, co nazywamy interpretacją tematu ikonograficznego. Jest on raczej swoistą *reprezentacją*, fragmentem duchowej rzeczywistości dostępnej tylko w na-

ku Swedenborga (z 9 kwietnia 1744 roku): „Widziałem, jak wszystko się w jakiś sposób otwiera i jakby unosi, i chowa się w nieskończoności, jak gdyby w centrum, gdzie była sama miłość, a stamtąd rozprzestrzenia się wkoło i znów w dół; a więc przez nieogarniony ruch okrężny z centrum, którym jest miłość, dokoła i z powrotem”. E. Swedenborg, *Dziennik snów*, tłum. M. Kalinowski, Poznań 1996, s. 49. Widzenia tego dostąpił Swedenborg zaraz po najważniejszej, przełomowej wizji, kiedy ukazał mu się uśmiechnięty Chrystus (w czasie Wielkanocy, z 6 na 7 kwietnia). Zob. tamże, s. 38. Zob. też B. Andrzejewski, *Emanuela Swedenborga droga ku mistyce i teozofii*, [w:] E. Swedenborg, *Dziennik snów*, wyd. cyt., s. 122–123.

⁹ W. Blake, *Milton. Zaślubiny Nieba i Piekła*, wyd. cyt., s. 133.

¹⁰ Tenże, *The Marriage of Heaven and Hell (Proverbs of Hell)*, wyd. cyt., s. 192 [podkr. M. S.]. W tłumaczeniu Wiesława Juszcza zdanie to brzmi następująco: „Droga nadmiaru prowadzi do pałacu mądrości”. Chcąc jednak podkreślić ów przestrzenny, niejako horyzontalny aspekt, zastosowałam bardziej dosłowne tłumaczenie. Tenże, *Milton. Zaślubiny Nieba i Piekła*, wyd. cyt., s. 131.

¹¹ Tamże, s. 133. W oryginalnym brzmieniu: „The tygers of wrath are wiser than the horses of instruction”. Tenże, *The Marriage of Heaven and Hell (Proverbs of Hell)*, wyd. cyt., s. 194.

technionym oglądzie. Jest momentem realności, przesłoniętej ułudą, jaką stwarza ludzka, jakże niedoskonała percepcja. Jak wyznaje Blake w obszernym komentarzu do dzieła z 1810 roku: „Sąd Ostateczny stanowi jedną z tych Zdumiewających Wizji. Oddałem go takim, jakim go ujrzałem” (The Last Judgement is one of these Stupendous Vision. I have represented it as I saw it)¹².

To wizja dość optymistyczna, pokrywająca się w pewnej mierze z ideą Apokatastazy, czyli wielkiego Przywrócenia. (O powinowactwach łączących koncepcje poety z myślą św. Grzegorza z Nyssy pisze szerzej Czesław Miłosz w *Ziemi Ulro*¹³). Pełne pokory – oczywiście właściwie pojmowanej – przekonanie Blake’a o świętości „wszystkiego, co żyje”, przywodzi na myśl postawę franciszkańską, do której jeszcze nawiążę, mówiąc o pojęciu „wspólności” (Victor Turner). „For Everything that lives is Holy” – te piękne słowa wieńczące *Zaślubiny Nieba i Piekła* z pewnością zainspirowały Allena Ginsberga, wyraźne jest bowiem ich echo w *Skowycie*; a także w innych utworach bitnika, na przykład w *Sutrze słonecznikowej*, napisanej pod wpływem mistycznego widzenia lub po prostu w stanie halucynacji. W swej wierze w nie-karzącego, nieskończenie miłującego Boga, który jest, jak czytamy w tekście *Jerusalem*, „bratem i przyjacielem”¹⁴, bliski jest też Blake tańczącym i śpiewającym chasydom. Ponoć zresztą umierał śpiewając.

Pisząc te słowa, dziwię się nagłej intensywności ostatniego z przywołanych skojarzeń. Jakże wielka jest siła podświadomości... Wszakże Blake urodził się w dzielnicy Soho przy Broad Street 28. Londyńska Broad Street 28 jest zaś lubelską ulicą Szeroką (ang. *broad*, czyli „szeroki”), gdzie pod numerem 28 zamieszkiwał, dwanaście lat starszy od angielskiego poety, Jakub Izaak Horowitz zwany Widzącym – żydowski mistyk i wizjoner. Zresztą czy jakkolwiek wizjoner mógłby przyjść na świat przy ulicy Wąskiej? Oto piękna ilustracja dla pojęcia określanego przez Anglików mianem *serendipity*.

Przywołany przeze mnie wyżej obraz, rzecz by można: Nie-ostatecznego Sądu, stanowi właściwie pretekst do ukazania sylwetki Blake’a jako artysty wychodzącego poza ramy wyobraźniowości i mentalności swojej epoki; człowieka balansującego lub inaczej jeszcze –

¹² Cytowany fragment pochodzi z opisu katalogowego dzieła, sporządzonego przez samego Blake’a. *Poetry and Prose...*, wyd. cyt., s. 829 [tłum. M. S.].

¹³ Zob. Cz. Miłosz, *Ziemia Ulro*, Kraków 1994, s. 176.

¹⁴ „I am not a God afar off, I am a brother and a friend”. W. Blake, *Jerusalem*, [w:] *Poetry and Prose...*, wyd. cyt., s. 552.

tańczącego na granicy światów, samo-wtrącającego się niejako w stan nie-dookreśloności czy też – idąc za słowami Tadeusza Sławka – w „aporetyczną szczelinę”.¹⁵ Jak każdy genialny twórca, miał on świadomość znaczącego nieprzystawania do swoich czasów, odrębności wydającej wspaniałe owoce, ale i mocno „uwierającej”. Mówi o tym nader wyraźnie w ostatniej linijce wiersza wieńczącego list do Thomasa Buttsa: „Zazdroszczą mi, gdy wzbudzam ekscytację; gardzą mną, gdy cichnę” (When I Elate I am Envy'd, When Meek I'm despised)¹⁶. To zdanie przywodzi na myśl słowa słynnego songu-manifestu Johna Lennona; mam na myśli frazę z *Working Class Hero*: „They hate you when you're clever and despise a fool”.

Transgresje, których dopuszczał się Blake w swej wspaniałej twórczej pysze (równoważące pokorę potrzebną głębszemu spojrzeniu), związane były zarówno z rzeczywistością duchową, jak i konkretem warunków politycznych i ekonomicznych (hasła *Liberté – Egalité – Fraternité* miłe były jego sercu). Jawi mi się on zresztą raczej jako rewolucjonista niżli ewolucjonista¹⁷. Rewolucyjne predylekcje znajdują niejako odzwierciedlenie w układzie przestrzennym jego utworów plastycznych (wspomniane już wrażenie rotacyjnego ruchu (ang. *to revolve*), nierzadko też wynikająca stąd symultaniczność scen zastępująca linearną konstrukcję opowieści).

Opis i analizę wszelkich transgresji, jakich dokonywał autor *Pieśni niewinności i doświadczenia*, mógłby doprawdy pomieścić jedynie potężnych rozmiarów tom, naruszanie granic stanowiło wszakże kluczową zasadę jego twórczości. Z konieczności zatem w kolejnej partii rozważań odwołam się jedynie do wybranych wątków, a mianowicie 1. do zderzenia piekielnej geometrii Rozumu z transgresyjną i zbawiającą siłą Wyobraźni oraz 2. do pojęcia liminalności w kontekście „wspólności” i rytuałów przejścia.

Należy stwierdzić nade wszystko, iż całe uniwersum myśli Blake'a jest ruchome, płynne i oparte na współbrzmieniu przeciwieństw (*con-*

¹⁵ „Blake umieścił doświadczenie wyobraźni w aporetycznej szczelinie między trzeźwością rozumu (tak zasadniczym dla klasycznej angielskiej filozofii *common sense*) a dewiacją, odejściem myśli w stronę, którą pragmatyczne użycie języka nazywa szaleństwem”. T. Sławek, *U-bywać. Człowiek, świat, przyjaźń w twórczości Williama Blake'a*, Katowice 2001, s. 23.

¹⁶ Cytowane zdanie pochodzi z listu do Thomasa Buttsa, przyjaciela i mentora artysty. *Poetry and Prose...*, wyd. cyt., s. 1081 [tłum. M. S.].

¹⁷ Czesław Miłosz nazywa Blake'a wręcz „poetą furii”. Cz. Miłosz, wyd. cyt., s. 171.

traries). Inteligentna gra, jaką toczy z nami wczytującymi się w jego dzieła (lub je oglądającymi), sprawia, że sami błądzimy, nie zauważając, kiedy każda kolejna teza zamienia się w swą antytezę. Sprzeczności jednak łączą się w harmonijną jednię, tak jak najbardziej kontrastujące ze sobą barwy dopełniają się do neutralnej szarości. Przecież jak mówi poeta: „Przeciwstawność to Przyjaźń prawdziwa”¹⁸. Z mocy przeciwieństw, z energii wszechrzeczy wyłania się Blake’owski Człowiek Kosmiczny (*the Universal Man*),¹⁹ ludzko-boska forma (*the Human form Divine*), pokrewna idei *homo maximus*. W poemacie *Vala, or the Four Zoas*²⁰, spisywanym w latach 1795–1804, a ostatecznie opatrzonym datą 1797 roku, czytamy:

Four Mighty Ones are in every Man; a Perfect Unity
Cannot exist but from the Universal Brotherhood of Eden, The Universal Man,
To Whom be Glory Evermore. Amen²¹.

Ów cytat, inspirowany fragmentami z Ewangelii św. Jana, mówiącymi o bliskości Boga i Człowieka (co poeta starannie odnotowuje w przypisach), można przełożyć następująco:

Czworo Potężnych jest w każdym Człowieku; Doskonała Jednia
Nie może istnieć poza Kosmiczną Bracią Edenu, Kosmicznym Człowiekiem,
Któremu niech będzie Chwała na Wieki. Amen.

Cztery potęgi, o których mowa – liczba ta jest dla Blake’a szczególnie istotna i powtarza się refrenem w wielu jego pismach – to cztery Zoa: Urthona, czyli boska Wyobraźnia, Urizen – Rozum i szatański Architekt, Luvah (lub Orc), symbolizujący sferę emocji, oraz cielesny i rzec by można haptyczny Tharmas. Zoa są personifikacjami sił współtworzących „pełną” istotę ludzką (człowieka w ziemskim bytowaniu pozostającego w stanie dezintegracji), a zarazem sił reprezentu-

¹⁸ W. Blake, *Milton. Zaślubiny Nieba i Piekła*, wyd. cyt., s. 141.

¹⁹ Sądzę, iż „człowiek kosmiczny” (ang. *universe*) jest o wiele bardziej adekwatną translacją niżli „człowiek uniwersalny” (ang. *universal*). Ta druga wersja wiedzy nas bowiem w zupełnie inne rejony skojarzeń, a mianowicie do renesansowego *l'uomo universale*.

²⁰ Tytułowa Vala w mitologii Blake’a jest tożsama z Naturą; jest z nią połączony Luvah (Orc), symbolizujący sferę emocji i uczuć.

²¹ W. Blake, *Vala, or the Four Zoas*, [w:] *Poetry and Prose...*, wyd. cyt., s. 278 [tłum. M. S.].

jących kompletny wszechświat²². Powstać miały one bowiem w wyniku rozpadu (upadku) Albiona, istoty będącej onegdaj jednią. Owe domeny, opisane też między innymi w poematach *Milton* i *Jerusalem* czy też w innej profetycznej księdze, zawierającej tekst i barwne akwaforty – *The Book of Urizen*, łączą się z symboliką żywiołów i stron świata, jak również z czwórpodziałem dziedzin sztuki (na malarstwo, architekturę, poezję i muzykę). Ponadto, każdej z Zoa przyporządkowane są konkretne władze zmysłowe oraz osobne żeńskie Emanacje, (na przykład dopełnienie wyobraźni jako męskiego aspektu – Urthona – stanowi przestrzeń, Enitharmon). Poświęcę teraz osobną uwagę owemu szczególnie kontrastowemu współbrzmieniu Imaginacji i Rozumu.

Przedziwna symetria

Tyger! Tyger! burning bright
 In the forests of the night,
 What immortal hand or eye
 Could frame thy fearful symmetry?
 [...]
 And what shoulder, & what art,
 Could twist the sinews of thy heart?
 And when thy heart began to beat,
 What dread hand? & what dread feet?
 [...]²³

²² Klarowne streszczenie Blake'owskiej koncepcji czterech Zoa odnaleźć można u Czesława Miłosza. Zob. Cz. Miłosz, wyd. cyt., s. 172. Opisy i eksplikacje znaczeń czterech Zoa znajdujemy w różnych utworach Blake'a, na przykład w I księdze *Miltona*: „W Chaosie pogrążone cztery te Wszechświaty wkoło Jaja Ziemińskiego trwają: / Na Północy Jeden, zwany Urthona: / Jeden na Południu, zwany Urizen: / I na Wschodzie Jeden, zwany Luvah: / a na Zachodzie Jeden, Tharmas zwany; / One są Cztery Dzoa, co stały wokoło Tronu Boskiego”. W. Blake, *Milton. Zaślubiny Nieba i Piekła*, wyd. cyt., s. 54.

²³ Tenże, *Songs of Innocence and Experience*, [w:] *Poetry and Prose...*, wyd. cyt., s. 73. Drugą z cytowanych strof wybrałam też ze względu na słowa, które później będą brzmiały echem w autokomentarzu do twórczości Samuela Palmera – jednego z najzdolniejszych uczniów Blake'a. Palmer używa określenia „twisted sinews” (skręcone żyły), opisując inspirujące go i przenoszone na obrazy motywy flory. Zob. J. Piper, *British Romantic Artists*, London 1946, s. 30.

Przytoczony tu we fragmencie *Tygrys (Tyger)* jest bodaj najczęściej cytowanym utworem poetyckim Blake'a, wielokrotnie przekładanym na język polski. W najpiękniejszej, przynajmniej moim zdaniem, translacji autorstwa Stanisława Barańczaka te strofy brzmią następująco:

Tygrysie, błysku w gąszczach mroku:
 Jakiemuż nieziemskiemu oku
 Przyśniło się, że noc rozświetli
 Skupiona groza twojej symetrii?
 [...]
 Skąd prężna krew, co życie wwierca
 W skręcony supel twego serca?
 Czemu w nim straszne tętno bije?
 Czyje w nim moce? kunszty czyje?
 [...]²⁴

Zatem kim jest bohater jednej z *Pieśni Doświadczenia (Songs of Experience)*? Czy pochodzi on z niebieskich przestworzy Imaginacji, czy raczej z mroków Urizenowej głębi? („In what distant deep or skies...”). Czy możliwe jest, że u f o r m o w a ł a go ta sama dłoń, która nadała postać niewinnemu Barankowi? („Did he who made the Lamb make thee?”)²⁵. Celowo wspominam o „formowaniu”, jako że czynność ta jest w systemie Blake'a przymiotem boskim. W poemacie Milton postać autora *Raju utraconego* „dopowiada” niejako ciało

²⁴ *Zwierzę słucha zwierzeń: małe bestiarium z angielskiego albo: Trzydzieści sześć wierszy trzydziestu sześciu poetów zwracających się do lub mówiących o mniej więcej tyluż zwierzętach, a to: Pchłach, Psach, Pająkach, Skowronkach, Jeźach, Nietoperzach, Bykach, Słowikach, Sokolach, Pszczołach, Muchach, Ropuchach, Myszach, Tygrysach i innych Stworzeniach*, wybór i tłum. S. Barańczak, Warszawa 1992, s. 67. Dla porównania przytaczam pierwszą strofę wiersza w tłumaczeniu Jolanty Kozak i Krzysztofa Puławskiego: „Tygrys, Tygrys, gorejący / Żywym żarem w dżungli nocy / Jakaż ręka nieśmiertelna / Twój straszliwy kształt poczęła...” (tłum. J. Kozak; W. Blake, *Wiersze i poematy*, red. K. Puławski, Izabelin 1997, s. 37); „Tygrys! Tygrys! jasno płoniesz / W puszczech nocy – czyje dłonie / Czyje oczy nieśmiertelne / Mogły stworzyć twą symetrię...” (tłum. K. Puławski; tamże, s. 39).

²⁵ W. Blake, *Songs of Innocence and Experience*, [w:] *Poetry and Prose...*, wyd. cyt., s. 73. Barankowi, dla odmiany, poświęca poeta wiersz mieszczący się w zbiorze *Pieśni Niewinności (Songs of Innocence)*. W tym wypadku jako czytelnicy nie mamy wątpliwości, że stwórcą łagodnego zwierzęcia jest „ten, który sam mieni się Barankiem” („He is called by the name, / For he calls himself a Lamb”). Tamże, s. 53.

Urizena, rzeźbiąc je, nakładając „czerwoną glinę z Sochoł” na metalową konstrukcję²⁶. A zatem: formująca siła wyobraźni *versus* zimny, martwy konstrukt rozumowych dowodzeń.

Czy „skupiona groza symetrii” wzorów znamionujących sierść dumnego zwierzęcia ma się nam kojarzyć z geometryczną, „matematyczną świętością” Rozumu, czyli diabła (*Satan's Mathematic Holiness*)²⁷? W pewnym sensie symetryczny wymiar posiada Sprawiedliwość. A przecież to ją właśnie – obok Umiarkowania, Roztropności i Męstwa – nazywa poeta w innym miejscu żelaznym filarem szatańskiej tyranii²⁸. Z drugiej strony czyż samo istnienie tak niepojęcie pięknego zwierzęcia nie jest cudem boskiego (na)tchnienia? To chyba dobrze, że Blake nie zostawia nam jednoznacznej odpowiedzi.

W kontekście powyższych rozważań zdumiewać może symetria niewielkich rozmiarów kompozycji z 1805 roku, należącej do cyklu *Bible Gallery*, a opatrzonej tytułem *Aniołowie nad ciałem Jezusa w grobie* (*The Angels hovering over the body of Christ in the Sepulchre* lub *Christ in the Sepulchre guarded by Angels*; akwarela i rysunek, w zbiorach Victoria and Albert Museum). Boscy wysłannicy pochyleni nad Jezusem, emanujący spokojem i sennie pulsującym światłem, tworzą wyraźny, symetrycznie osadzony trójkąt, a jednocześnie ich smukłe ciała układają się w zarys gotyckiego łuku. Nastrój żaloby miesza się w owej wizji z podniosłą radością, której próżno by szukać w obrazach martwego Chrystusa Hansa Holbeina młodszego czy nawet Andrei Mantegni. Wpisanie kompozycji w formę trójkąta może być nawiązaniem do Trójcy Świętej (zabieg formalny bardzo popularny zwłaszcza w dobie lubiącego się w liczbach renesansu), natomaist zacytowanie formy gotyckiej wolno nam odczytywać jako hołd złożony wzorom sztuki rodzimej, dalekim od greko-rzymskich tradycji.

Powróćmy jednak do Blake'owskiej personifikacji Rozumu. Otóż we wspomnianym już poemacie *Vala, or the four Zoas* Rozum-Szatan występuje również pod imieniem „boskiego Architekta” (*the Architect divine*) wznoszącego swój potężny pałac. Jego córki i synowie wyposażeni w kompasy dzielą głębię (onegdaj niemierzalną):

²⁶ Tenże, *Milton. Zaślubiny Nieba i Piekła*, wyd. cyt., s. 53.

²⁷ Tenże, *Milton, [w:] Poetry and Prose...*, wyd. cyt., s. 529.

²⁸ Tenże, *Milton. Zaślubiny Nieba i Piekła*, wyd. cyt., s. 87.

I wystąpili Budowniczy. Najpierw, boski Architekt plan swój odsłania.
 Niezwykle rusztowania wzniesione by objąć nieskończoność,
 Gmach wyrósł czworoboczny, nieba linią wymierzone,
 Stożki i kuby więżą żywioly skończoności spoiwem²⁹.

Sądzę, że opis pałacu Urizena przedstawiony z detalami w innej partii cytowanego poematu – konstrukcja tegoż gmachu opiera się na rytmie liczb 3, 4 i 12 – jest nawiązaniem do apokaliptycznej wizji św. Jana, do obrazu Niebieskiego Jeruzalem ujrzanego przezeń na Patmos (*Apokalipsa św. Jana*, 21,9–21,27). Wielkiemu domostwu Urizena można by poświęcić zresztą osobny rozdział. Interesujące jest na przykład, jak jego prosty i logiczny układ odpowiada duchowi architektury modernistycznej, programowo pozbawionej zdobień i lokalnych odniesień, korespondującej doskonale z ideą racjonalizmu (a właściwie: racjonalności), której Blake lękał się na długo przed Maksem Weberem. Modernizm nosi wszak nierzadko w rozmaitych swych odmianach akcent utopii społecznej; weźmy jako przykład choćby twórczość radzieckich konstruktywistów, Adolfa Loosa kojarzącego ornament ze zbrodnią (esej pt. *Ornament i zbrodnia* z 1908 roku), Mondrianowski neoplastycyzm albo też przerażający w wymowie manifest Marinettiego. Czyż wszelkie utopie przykrawające człowieka do miary idei, choćby najwznioślejszych, nie są dziełem szatańskim? Słowo *reason*, czyli „rozum”, w języku angielskim oznacza także „powód” bądź „rację”. Rzeczy źle się mają, gdy zaczyna chodzić o powód, by coś (w ogóle) istniało, lub też nadrzędną rację komuś (jakiejś grupie, klasie, kaście etc.) przypisywaną.

Blake, jak już wspomniałam, wypowiada się przeciw swoistej tyranii sprawiedliwości, mając zapewne na myśli bezwzględną i w jakiś sposób mechaniczną sprawiedliwość wagi. (Wracamy więc do motywu Sądu). W końcu, „jedno prawo dla Lwa i Wołu to ucisk”, jak mówi poeta w *Zaślubinach Nieba i Piekła*³⁰. Podejrzewam, że pisząc o „prawie lwa”, miał on na względzie artystę jako personę wolną, bo

²⁹ Tenże, *Vala, or the Four Zoas*, [w:] *Poetry and Prose...*, wyd. cyt., s. 309 [tłum. M. S.].

Then rose the Builders. First the Architect divine his plan Unfolds.
 The wondrous scaffold rear'd all round the infinite,
 Quadrangular the building rose, the heavens squared by a line,
 Trigons & cubes divide the elements in finite bonds.

³⁰ Tenże, *Milton. Zaślubiny Nieba i Piekła*, wyd. cyt., s. 144.

czerpiącą ze źródła Imaginacji niezamkniętej w żadnych granicach. Nie tylko artystę. W moim odczuciu ów szlachetny lew symbolizować może także kogoś, kto wybacza. Odpuszczenie win jest aktem najwyższej wolności; kto wybacza, nie postępuje bowiem ani logicznie, ani racjonalnie. Tylko prawdziwie wolny człowiek może sobie pozwolić na taką ekstrawagancję. Albo sam Bóg. Blake pragnął Boga, który nie trzyma się zasad – tak właśnie pisał o Zbawicielu-Jezusie, który działał wiedziony impulsami, a nie regułami („Jesus was all virtue, and acted from impulse, not from rules”)³¹.

Szatan – Urizen przezeń wyobrażony jest natomiast „Newtona Pantokratozem” i „Młynarzem Wieczności”³², kimś o surowym obliczu, najsurowszym jednak dla samego siebie, bo samoskazyjącym się na niewolę, samouwikłanym „w łańcuchy myśli zamknięte”³³. Nawet gwiazdy, „stworzone niczym złoty łańcuch, po to, by wiązały ciało Ludzkie z niebem chroniąc je od upadku w Otchłań”, nie są nigdy wolne. Blake z niejakim współczuciem opisuje los tych „ognistych piramid, sześciątów i gładkich (*unornamented*) bloków”, podróżujących ku bezkresowi „ścieżkami wytyczonymi podług liczby wagi i miary”³⁴.

Nie mam wątpliwości, że postać znana nam z frontyspisu księgi *Europa. Proroctwo* jest raczej Urizenem-Rozumem-Szatanem niż miłującym Bogiem³⁵. (Jeśli zaś miałyby być Bogiem, to – jak twierdzą niektórzy komentatorzy *oeuvre*s Blake’a – byłby to starotestamentowy Jahwe; akt stworzenia zaś należałoby wówczas interpretować jako działanie negatywne, bo dezintegrujące, wręcz atomizujące pierwotną

³¹ Tenże, *Marriage of Heaven and Hell*, [w:] *Poetry and Prose...*, wyd. cyt., s. 202.

³² Tenże, *Milton. Zaślubiny Nieba i Piekła*, wyd. cyt., s. 22–23.

³³ Tamże, s. 20.

³⁴ Tenże, *Vala, or the Four Zoas*, [w:] *Poetry and Prose...*, wyd. cyt., s. 313 [tłum. M. S.].

Thus were the stars of heaven created like a golden chain to bind the Body of Man to heaven from falling into the Abyss [...] Travelling in silent majesty along their order'd ways in right lined paths outmeasur'd by proportions of manner, weight and measure, mathematic motion wondrous along the deep in fiery pyramid, or Cube, or unornamented pillar square of fire, far shining, travelling along even to it's destin'd end.

³⁵ W. Blake, *Bóg stwarzający Wszechświat (The Ancient of Days)*, akwarela, trawienie reliefowe, 1821 (?), 23,6 x 17 cm, Cambridge, Fitzwilliam Museum.

jedność)³⁶. Znamienne, że także *Newton* wyobrażony na jednej z barwnych monotypii Blake’a dzierży w dłoni cyrkiel. Uczony pochłonięty czynnością odmierzania zdaje się nie zauważać, że przebywa w mroku morskich głębin³⁷. (Pomnik Newtona autorstwa Eduarda Paolozziego, wzniesiony w 1995 roku przy British Library, powstał z bezpośredniej inspiracji rzeczoną grafiką).

Potęga Wyobraźni

Co może uczynić z tym światem, jakże brutalnie odmierzonym i podzielonym, Wyobraźnia; ta, którą poeta nazywa „Widzeniem i Plennością Boską”? Otóż przywraca nam ona właściwe *nomen omen* krążenie, oddech (łac. *inspiratio, inspirare*) oraz wolność szaleństwa³⁸. Odbarza głębią spojrzenia tych, którzy przywykli do wydawania generalizujących sądów, nadaje wrażliwość chłodnemu wzrokowi empirysty. (Sądzę, iż doskonały przykład komentarza w tej materii stanowi obraz Josepha Wrighta *An Experiment on a Bird in the Air Pump*, pochodzący z 1768 roku, znajdujący się w zbiorach National Gallery w Londynie). Blake’owska Imaginacja jest Poezją, Natchnieniem i jednocześnie pięknym w swej nieracjonalnej miłości Jezusem-Zbawicielem.

Praca wyobraźni przeciwstawia się zasadzie *mimesis*. Naśladowca bowiem stwarza kopie, cienie rzeczy, nie zaś pierwowzory (według Platona mamy tu do czynienia z czymś nawet bardziej niegodnym, bytowo rozcieńczonym – z kopia kopia). Co więcej, imitator bazuje na niedoskonałej, złudnej percepcji i pamięci uporczywie porządkującej chaos informacji. Moim zdaniem perfekcyjna imitacja rzeczywistości nie jest możliwa, jako że niepodobna odwzorować chaos, będący wszakże jej i s t o t a. Imitować możemy *de facto* jedynie naszą per-

³⁶ Zob. A. Konopacki, *William Blake*, Warszawa 1987 (strony nienumerowane).

³⁷ W. Blake, *Newton*, monotypia barwna, pióro, akwarela, 1795, 46 x 60 cm, Tate Gallery, Londyn.

³⁸ Jak mówi poeta, wyobraźnia przez ludzi jej pozbawionych nazywana jest „szaleństwem i bluźnierstwem”. W. Blake, *Milton. Zaślubiny Nieba i Piekła*, wyd. cyt., s. 96. W innym miejscu czytamy (tamże, s. 118):

Ja tu przychodzę w Samozniewstwie i we Wspaniałości Natchnienia,
Aby się pozbyć Dowodów Rozumu przez Wiarę w Zbawiciela,
Aby się pozbyć pamięci marnych łachmanów przez Natchnienie,
Aby się pozbyć Bacona i Locke’a oraz Newtona z sukni Albionowej [...]

cepcję, nie świat rzeczy jako takich, ponieważ zatem cytujemy coś, co już jest li tylko cytatem. Można też, jak się zdaje, założyć, że – zważywszy na złudność naszych doznań i schematyzm pamięci – każdy obiekt bądź zjawisko wyobrażone istnieje w bardziej realny sposób niż to, co jest przedmiotem naszych spostrzeżeń.

Blake miał w pogardzie zarówno bezwzględność naturę, jak i jej imitatorów. Zdawał sobie również sprawę, iż „każda rzecz, w którą można uwierzyć, jest jakimś obrazem prawdy”³⁹. Uwierzyć, nie zobaczyć⁴⁰. Jak stwierdza Tadeusz Sławek w swym znakomitym *opus* poświęconym Blake’owskiemu *U-bywaniu*: „Działanie wyobraźni jest [...] w istocie metamorfozą «kopii» w «oryginał» i często bywa niedostrzegalnym działaniem, od którego podskórnie drży powierzchnia pozornie trwałego i znieruchomiałego przedmiotu”⁴¹.

Przyznanie imaginacji owej niezwyklej mocy kreowania bytów niejako bardziej realnych niż tkanka postrzeganej rzeczywistości wiedzie nas w kierunku fenomenologicznej teorii obrazu. Owo ujęcie kwestionuje bowiem zasadę podobieństwa obrazu-objektu do pierwowzoru jako konstytutywną (a co za tym idzie, podważa zasadę samego istnienia pierwowzoru, czyli denotatu). Lambert Wiesing w interesującym studium poświęconym fenomenologicznie zorientowanemu obrazoznawstwu pisze o dziełach kreujących „sztuczną rzeczywistość”, otwierających „widok na rzeczywistość wolną od fizyki”⁴². I znów dodałabym: od fizyki Newtonowskiej.

Te rozważania z kolei prowadzą nas do pojęcia symulacji, a tym samym do nazwiska bodaj największego spośród jej teoretyków – Jeana Baudrillarda. W kontekście obiegowo już znanych koncepcji, wyłożonych w takich dziełach jak *Symulakry i symulacja* czy też *Wymiana symboliczna i śmierć*, Blake’owska apoteoza imaginacji jawi się jako prorocstwo. W *Zbrodni doskonałej* (*La Crime Parfait*, 1995), jednym z ostatnich swych dzieł, Baudrillard głosi stan swoistego „nadmiaru rzeczywistości”, rzeczywistości pęczniejącej i nieznośnie uległej

³⁹ Tamże, s. 133.

⁴⁰ Jakkolwiek niektórzy sądzą, że już samo widzenie przez swą intencjonalność posiada moc (s)twórczą. Na przykład James Elkins stwierdza, iż „widzenie jest metamorfozą, nie mechanizmem (seeing is a metamorphosis, not mechanism)”, w widzeniu bowiem tkwi siła, pragnienie i intencjonalność. J. Elkins, *The Object Stares Back. On the Nature of Seeing*, New York, 1996, s. 11–12 [tłum. M. S.].

⁴¹ T. Sławek, wyd. cyt., s. 333.

⁴² Zob. L. Wiesing, *Sztuczna obecność. Studia z filozofii obrazu*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 2012, s. 3, 31, 140.

wobec hipotez, wyprodukowanej w dobie nowoczesności jako symulacyjny model⁴³. Czyż symulacja jako projekt (i projekcja), odwołując się do słynnej metafory – jako mapa wyprzedzająca terytorium, nie jest w jakiś sposób realna? I odwrotnie: czy rzeczywistość spełnionych symulaków – projektów społecznych, utopii etc. – nie jest tylko woalem uludy? Zdaniem francuskiego filozofa antytezą dla rzeczywistości stanowi nie tyle symulacja (ona *de facto* jest szczególną jej formą), ile iluzja. Tę właśnie złudność świata definiuje uczony jako „ukazywanie rzeczy takimi, jakimi są, mimo że same nie istnieją”⁴⁴. Istnieją zaś gdy – przypomnę cytowane wyżej słowa Blake’a – można w nie uwierzyć.

Bardziej wnikliwe prześledzenie konstelacji łączących myśl obydwu wizjonerów (bo można tak powiedzieć i o tym znad Sekwany), zwłaszcza analiza owych nader zawiłych relacji: rzeczywistość – symulacja – iluzja, znacznie wychodziłoby poza ramy niniejszego tekstu. Postanowiłam jedynie zasugerować możliwy kierunek porównań. W każdym razie Blake – choć dostrzegający zło tego świata – daleki był od skrajnego pesymizmu znamionującego współczesnego nam filozofa, wedle którego ostatnim dziś przejawem duchowości jest ironia⁴⁵, a ostatnim reliktem twórczości – rytuał (zob. *Spisek sztuki*).

„Ponadmysłowość” w utworach wizualnych

Z pewnością na znacznie szersze omówienie zasługiwałaby również niezwykła estetyka obrazów i grafik Blake’a, stanowiąca odzwierciedlenie jego oryginalnego systemu kosmologicznego; estetyka, której kluczową zasadę stanowi transgresyjność, naruszanie i przekraczanie konwencji zarówno w warstwie formalnej, jak i tematycznej. Z konieczności jedynie w sposób pobieżny wspomnę o kilku wątkach. Otóż sądzę, iż nazwać można ów Blake’owski program – niezbyt wyraźnie rozrysowany, wszak artysta niechętny był regułom – pozazmysłowym lub ponadmysłowym. (Zdaję sobie sprawę, że brzmi to jak oksymoron. Oto kolejny Blake’owski paradoks).

Styl artysty osadzony był na kilku różnych eskapizmach, nade wszystko zaś na wielkiej ucieczce poza drzwi podstępnej percepcji,

⁴³ J. Baudrillard, *Zbrodnia doskonała*, tłum. S. Królak, Warszawa 2008, s. 81.

⁴⁴ Tamże, s. 26.

⁴⁵ Tamże, s. 92.

nadającej światu złudnie skończony wymiar. W często przytaczanym passusie, do którego teraz się odnoszę, prorok Ezechiel wspomina o „ograniczeności organicznego postrzegania”⁴⁶. Z kolei w tekście pt. *Milton* czytamy o niedoskonałości człowieczego oka, które niczym „ciasny krąg, jakże zwarte jest i ciemne”⁴⁷. Dalszą konsekwencją wyjścia poza zmysłową, fizykalną percepcję – a przecież w wieku Rozumu rozkwitło właśnie zainteresowanie optyką – jest wspomniana już pogarda wobec mimetyzmu, pogłębiona stylizacja i skłonienie się w stronę Logosu.

Logos jest zresztą niejako naturalną ojczyzną wygnańców, waga-bundów, outsiderów. Tekst jest swoistym przenośnym muzeum historii, ojczyzną diasporystów, Wiecznych Tułaczy. Dobrze oddaje to już sam tytuł eseju George’a Steinera: *Our Homeland. The Text*, zamieszczonego na łamach kwartalnika „Salmagundi” w 1985 roku. Wspominam o tym, jako że sztuka Blake’a stanowi zarówno idealną egzemplifikację pojęcia *the Englishness* (Nikolaus Pevsner, Sir Peter Ackroyd), jak i – w paradoksalny znowuż sposób – wpisuje się w kategorię, której można by nadać miano *the Jewishness* (Ronald B. Kitaj i jego diasporyczne manifesty).

Kwestionując rozumowe, dyskursywne dochodzenia i zdroworozsądkowe (*common sense*) podejście do rzeczywistości, artysta uciekał w domenę snu. Oniryczny charakter wizji zbliża jego dzieło do malarstwa Johanna Heinricha Füssliego, z którym zresztą się przyjaźnił. (Warto w tym kontekście porównać na przykład *Hekate* z 1795 roku z najbardziej znanym płótnem Szwajcara, *Mara senna* z roku 1781)⁴⁸. Poetyka snu, wyłączającego (nad)kontrolę umysłu i odsłaniającego niekiedy cenestezyjne głębie duszy, łączy się z kolei z cielesną zmysłowością. Nagie ciało jako motyw jest wszechobecne w utworach Blake’a, jakkolwiek zdaje się pozbawione erotycznego zabarwienia, zupełnie jak niezmysłowe jawią się ciała u Buonarrotiego (na którym zresztą Anglik się w dużej mierze wzorował).

Michał Anioł jest bodaj jedynym artystą Południa, którego dzieło kształtuje wizualną wrażliwość Blake’a. (Być może idzie tu o duchowe pokrewieństwo outsiderów wyrastających ponad miarę swoich epok?) Wszak południowy kierunek świata jest kojarzony przez poetę

⁴⁶ W. Blake, *Milton. Zaślubiny Nieba i Piekła*, wyd. cyt., s. 135.

⁴⁷ Tamże, s. 25.

⁴⁸ W. Blake, *Hekate*, 1795, monotyp barwny, Tate Gallery, Londyn; J. H. Füssli, *The Nightmare (Mara senna)*, 1781, olej na pł., Institute of Art, Detroit.

z domeną Urizena, kolebką „głupich Greckich i Łacińskich niewolników miecza” i miejscem rozprzestrzeniającej się od nich „zarazy”⁴⁹. W najwyższej pogardzie ma on włoskich mistrzów pędzla, zwłaszcza żarliwą zmysłowość Tycjana. Tę szczególną, nieerotyczną nagość w pracach Anglika można by było zapewne opisać w kategoriach *sacrum*; z czym nie spotkamy się raczej w sztuce włoskiej, hiszpańskiej czy francuskiej, w której bujna erotyka występuje nierzadko pod pretekstem ukazania historycznego czy mitologicznego tematu.

Blake’a interesuje bardziej nagie ciało jako symbol witalności, nieustannego cyklu życia, łączności człowieka z resztą ożywionego świata (*vide* na przykład *Krąg zmysłowości. Francesca i Paolo*, międzyoryt z cyklu ilustracji do *Boskiej komedii* Dantego, 1827, British Museum). Jest to rys charakterystyczny dla imaginariów Północy. Zaznacza się on wyraźnie w obszarze modernistycznej wyobraźności. Mam na myśli na przykład obrazy Edvarda Muncha (zwłaszcza *Metabolizm* z 1899 roku, w zbiorach Munch Museet w Oslo), kręgi życia Gustava Vigelanda zdobiące Frognerparken, wreszcie przedziwne, intrygujące rzeźby islandzkiego mistrza – Einara Jónssona.

Mrużąc oczy i postaciując rojowisko form, możemy dostrzec niekiedy w Blake’owskich kompozycjach zarys drzewa. Czy jest to nawiązanie do germańskiej mitologii – do Ygdrassila, czyli symbolu witalności? Tak czy inaczej, przymknięcie powiek pozwala nam chyba, w sposób paradoksalny, zobaczyć w mglistych zarysach okruczeństwa tajemnicy (ang. *mist* to ‘mgła’, *mystery* – ‘tajemnica’).

Graficzne i malarskie dzieło Blake’a mocno koliduje z gustami epoki, antycypując za to romantyczną melancholię, finezyjny linearyzm art nouveau, wreszcie – poetykę surrealistycznych snów. Być może też dałoby się zinterpretować jego plastyczną twórczość w odniesieniu do tak zwanych psychopatologicznych teorii twórczości⁵⁰; symptomatyczne jest bowiem zarówno samo niezwykle nagromadzenie form, jak i rytmiczna, niejako maniackalna powtarzalność pewnych

⁴⁹ W. Blake, *Milton. Zaślubiny Nieba i Piekła*, wyd. cyt., s. 15.

⁵⁰ Miłosz z właściwą sobie swadą pisze o Swedenborgu: „Jeżeli wyprawa Swedenborga w głąb słów zatraça chwilami o szaleństwo, tak że Jaspers zaliczył go do okazowych schizofreników, sprowadzenie wszechświata do operacji logicznych ludzkiego języka u Hegla może być szaleństwem tym bardziej zjadliwym, że ukrytym pod pozorami nienagannego rozumowania, jak to bywa u wariatów «zimnych», w których systemach wszystko tak żelaznie zwarte, że ani szczyliny”. Cz. Miłosz, wyd. cyt., s. 167.

elementów. Czyż jednak geniusz i szaleństwo nie są stronami tej samej monety?

Na koniec tej części rozważań zacytuję słowa Johna Pipera z niewielkiej, ale niezwykle wpływowej książeczki zatytułowanej *British Romantic Artists*, która stanowi właściwie obowiązkową i z pewnością wciąż ulubioną lekturę angielskich artystów (po raz pierwszy wydaną w 1942 roku). Otóż najistotniejszą bodaj partię opisu Blake'owskiego dzieła można przełożyć następująco:

Blake nigdy nie poddawał się regułom ustanawianym przez innych. Przez całe swe życie zwykł był łamać normy zwyczajności, z korzyścią dla swej sztuki. Stanowił on rzadki przykład kogoś, kto potrafi żyć pełnią. W najogólniejszych zarysach jego sztuka bardzo dobrze wpisywała się w ducha epoki, wyrażanego w twórczości artystów takich, jak Fuseli, Flaxman, Barry czy Romney [...]. Blake czerpał to, co najpośledniejsze, z „gotyckiego odrodzenia” i włoskiego *decadentismo*, po czym – nie w sposób płynny, lecz dzięki nieskończonej cierpliwości – przeobrażał te elementy, które były istotne i poniekąd niezbędne; adaptował je do swych dzieł. Jego nieliczne, małe drzeworyty, ilustrujące szkolny tekst „Imitacji pierwszej eklogi Wergiliusza”, tchną energią życia. Ilustracje wykonane przezeń do własnych wierszy są bujne i zarazem delikatne. Nie istnieje żaden opis, który mógłby w sposób adekwatny oddać dzieła Blake'a. Żaden sposób ich odczytania nie jest sensowny; prawomocna może być jedynie postawa ich akceptacji⁵¹.

Rytuały przejścia i „wspólność”

Na końcu niniejszych rozważań chciałabym jeszcze skupić się na koncepcji człowieka jako – posłużę się sformułowaniem niezrównanego Tadeusza Sławka – „bytu liminalnego”⁵², czyli przejściowego, gra-

⁵¹ „Blake never obeyed rules made by anyone else. He broke ordinary rules all his life, with profit to his art. He was rare simply in his capacity to live fully. In its general cast his art was very much of the period, related to that of Fuseli, Flaxman, Barry, and Romney [...]. Blake picked up the rags and tags of the Gothic Revival and the Italian Decadence and without fluency, but with infinite patience transfigured them into works that were vital and necessary. His few small woodcuts for the school text of Philip's *Imitation of Virgil's first Eclogue* burst with life. His hand-coloured prints that illustrate his own poems are tender and exuberant. No word-description of Blake's art is adequate; no approach to it is reasonable but the approach of acceptance”. J. Piper, wyd. cyt., s. 28 [tłum. M. S.].

⁵² Warto w tym kontekście przytoczyć słowa Tadeusza Sławka: „Nie przypadkiem granica, *limes*, *peras* i wszelkie jej postaci (nie tylko takie, jak drzwi,

nicznego (łac. *limen*), znajdującego się w stanie przejścia między różnymi stadiami życia, w odniesieniu do Blake'a powiedzieć można – tańczącego na cienkiej krze dzielącej poziomy świadomości.

Określenie zastosowane przez Sławka skłoniło mnie do uważniejszej lektury słynnego *Procesu rytualnego* autorstwa Victora Turnera (*The Ritual Process. Structure and Anti structure*, 1969), w którym angielski uczony poddaje obserwacji i analizie stadia rozmaitych *rites de passage*⁵³, szczególną wagę przywiązując właśnie do fazy liminalnej lub inaczej mówiąc – marginalnej.

Jak stwierdza Turner: „byty liminalne nie przebywają ani tam, ani tu”⁵⁴; przechodząc w inny obszar kulturowy, podróżując na krawędzi światów łączą w sobie ambiwalentne cechy: kobiecość i męskość, umiłowanie poezji i ubóstwa, świętość i pospolitość etc. – w zależności o opisywanego *casusu*. Co istotne – w planie ogólnym, nie zaś jednostkowym – rytuały przejścia są niejako klamrą spinającą dwa różne modele ludzkich relacji (społeczności): hierarchiczną i jednocześnie zróżnicowaną strukturę *societas* oraz pozbawioną strukturalnych ram *communitas*, „wspólnotę, a nawet komunię równych jednostek, które poddają się władzy starszyzny plemiennej”⁵⁵.

W fascynującym dziele Turnera prześledzić można konstelacje myślowe łączące zambijski lud Ndembu, Aszanti z Ghany, religijne ruchy millenarystyczne, kulturę zen, św. Franciszka i Mahatmę Gandhiego, a także przedstawicieli *beat generation* i hippisów⁵⁶. Wspól-

wrota, otwór jaskini, zasłona, lecz także linia obrysowująca przedmioty konturem) przewijają się tak często w metaforyce oraz ikonografii Williama Blake'a. W wielkim uproszczeniu moglibyśmy powiedzieć, że człowiek Blake'a jest bytem liminalnym, którego nie można zrozumieć inaczej, jak tylko jako byt znajdujący się w przejściu, nieustannie stojący w obliczu granicy i w drodze do innych form każdą granicę przekraczający. Człowiek jest istotą «bezgranicznie» oddaną granicy, a to z kolei oznacza, że jest bytem amorficznym”. T. Sławek, wyd. cyt., s. 32.

⁵³ Trzy zasadnicze fazy rytuałów przejścia: separację, marginalizację (fazę liminalną) i fazę włączenia, uprzednio rozpoznał i opisał Arnold van Gennep.

⁵⁴ V. Turner, *Proces rytualny. Struktura i antystruktura*, tłum. E. Dzurak, Warszawa 2010, s. 116.

⁵⁵ Tamże, 117.

⁵⁶ Jak zauważa Turner, bitnicy i hippisi „Podkreślają raczej relacje między ludźmi, stosunki między osobami, niż powinności społeczne, a seksualność traktują bardziej jako wielopostaciowe narzędzie bezpośredniej *communitas* niż jako podstawę trwałej, ustrukturuwanej więzi społecznej. Szczególnie elokwentnie o wolności seksualnej wypowiadał się poeta Allen Ginsberg. Nie brakuje tu «sakralnych» cech często przypisywanych *communitas*. Przejawiają się one w częstym używaniu terminów religijnych typu «święty» czy «anioł» do opisu człon-

nym rysem znamionującym stany graniczne, momenty zawiązywania się organicznego i amorficznego *communitas*, jest poszukiwanie „doświadczenia przekształcającego”. Zgodnie ze słowami wybitnego antropologa:

Bardzo pasuje w tym miejscu często czyniona etymologiczna homologia pomiędzy rzeczownikami «egzystencja» i «ekstaza»; «egzystować» to stać na zewnątrz – tj. na zewnątrz całościowej struktury pozycji, które jednostka zwykle zajmuje w systemie społecznym. Egzystować to być w ekstazie⁵⁷.

W ekstazie mistycznej lub też, jak w wypadku hippisowskich komun, narkotycznej. Innym razem jeszcze bycie w ekstazie oznaczać może stanie na zewnątrz materialnej powszedniości, marnego pyłu spraw, sięganie w dziedzinę snu. Rozdział opatrzony tytułem *Communitas i myśl symboliczna* dotyczy właśnie św. Franciszka, który „podobnie jak inni wizjonerzy i poszukiwacze *communitas*”, interpretował sny i na ich podstawie podejmował ważne życiowe decyzje⁵⁸. Skądinąd do nocnych marzeń przywiązywał również szczególną wagę papież Innocenty III (a może taktycznie udawał, że tak jest?). W każdym razie sen o mnichu w brunatnym habicie podtrzymującym upadający kościół, który miał się przyśnić Innocentemu, pięknie wyobraził na swym fresku Giotto di Bondone.

Obrazowy styl myślenia prezentowany przez św. Franciszka jest, jak konstatuje Turner, „bardzo charakterystyczny dla wielbicieli egzystencjalnej *communitas* i bezpośrednich relacji między ludźmi”⁵⁹. Zamiłowanie do obrazów i przypowieści wyklucza abstrakcję, która okazuje się „wrogiem żywego kontaktu”⁶⁰. Podobnie jak generalizacja, dodałby zapewne Blake. Znamienne, że w tym samym rozdziale pojawia się właśnie postać Blake’a, którego Turner nazywa „wielkim literackim interpretatorem *communitas*”⁶¹. Znamienne też, że pewną dozę uwagi poświęca autor innemu jeszcze wizjonerowi, Allenowi Ginsbergowi, który w każdym istnieniu widział świętość i – inspiro-

ków własnej grupy i w zainteresowaniu buddyzmem zen. Formuła zen «wszystko jest jednym, jedno jest niczym, nic jest wszystkim» bardzo dobrze wyraża globalny, pozbawiony struktury charakter, który wcześniej rozpoznawaliśmy w *communitas*”. Tamże, s. 129.

⁵⁷ Tamże, s. 148.

⁵⁸ Tamże, s. 151.

⁵⁹ Tamże.

⁶⁰ Tamże.

⁶¹ Tamże.

wany mistycznymi odwiedzinami angielskiego poety – wołał we wspomnianej już *Sutrze słonecznikowej*: „Doskonałe piękno słonecznika! Doskonałe wspaniałe ukochane istnienie słonecznika!”⁶².

Franciszek jest moim ulubionym świętym. Pewna w tym zasługa geniuszu Giotta – choć, rzecz jasna nie tylko – którego *Kazanie do ptaków* (*La Predica agli uccelli*), jeden z fresków zdobiących wnętrze bazyliki w Asyżu, potrafi dogłębnie wzruszyć. Święty nie przemawia, wbrew tytułowi – nie głosi kazania, lecz po prostu, w czułym pochyleniu mówi do braci mniejszych. I być może mówi słowami wieki później spisanyymi przez Blake’a:

Skąd wiesz, czy nie jest każdy Ptak, który swą drogę tnie powietrzną,
Światem rozkoszy nieobjętym, co więźnie w zmysłach twoich pięciu?⁶³

THE PARADOXES OF IMAGINATION. SPATIAL METAPHORICS IN WILLIAM BLAKE’S WORKS

ABSTRACT

This article is concerned with the spatial metaphors used both in the visual and the literary oeuvre of William Blake. This sophisticated metaphoric is inextricably connected with his original cosmological system, which, in turn, corresponds to the concept of the human being as a complete unity, so to say, homo maximus merged with the Universe. In Blakean mythology, Urizen – as a satanic figure, the great Architect, is contrasted with Urthona – the divine Imagination, the force associated with poetry and intuition.

The author seeks to describe these significant Contraries, putting them in the context of notions such as: diabolic symmetry, Newtonian gravity (even etymologically related to sour seriousness – Latin *gravitas*), transgressiveness (a road of excess...), and, last but not least: liminality. What is more, the author underlines the paradoxical nature of the Blakean system, a system created by a multidimensional personality, a rebel and a sheer outsider. The text contains numerous references to, for example, Victor Turner’s, Lambert Wiesing’s and Jean Baudrillard’s philosophical concepts.

KEY WORDS

William Blake, spatial metaphoric, imagination, paradox, gravity, liminality

⁶² A. Ginsberg, *Utwory poetyckie*, tłum. B. Baran, Kraków 1984, s. 45.

⁶³ W. Blake, *Milton. Zaślubiny Nieba i Piekła*, wyd. cyt., s. 131.

BIBLIOGRAFIA

1. Baudrillard J., *Zbrodnia doskonała*, tłum. S. Królak, Warszawa 2008.
2. Blake W., *Milton. Zaślubiny Nieba i Piekła*, tłum. W. Juszczyk, Kraków 2001.
3. Blake W., *Wiersze i poematy*, red. K. Puławski, Izabelin 1997.
4. Elkins J., *The Object Stares Back. On the Nature of Seeing*, New York 1996.
5. Konopacki A., *William Blake*, Warszawa 1987.
6. Miłosz Cz., *Ziemia Ulro*, Kraków 1994.
7. Piper J., *British Romantic Artists*, London 1946.
8. *Poetry and Prose of William Blake*, ed. G. Keynes, London 1932.
9. Sławek T., *U-bywać. Człowiek, świat, przyjaźń w twórczości Williama Blake'a*, Katowice 2001.
10. Swedenborg E., *Dziennik snów*, tłum. M. Kalinowski, Poznań 1996.
11. Turner V., *Proces rytualny. Struktura i antystruktura*, tłum. E. Dżurak, Warszawa 2010.
12. Wiesing L., *Sztuczna obecność. Studia z filozofii obrazu*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 2012.
13. Wilde O., *Portret Doriana Graya*, tłum. M. Feldmanowa, Kraków 1995.
14. *Zwierzę słucha zwierzeń: małe bestiariusz z angielskiego albo: Trzydzieści sześć wierszy trzydziestu sześciu poetów zwracających się do lub mówiących o mniej więcej tyluż zwierzętach, a to: Pchłach, Psach, Pająkach, Skowronkach, Jeżach, Nietoperzach, Bykach, Słowikach, Sokolach, Pszczołach, Muchach, Ropuchach, Myszach, Tygrysach i innych Stworzeniach*, wybór i tłum. S. Barańczak, Warszawa 1992.

Małgorzata Stępnik

RAFAL MAZUR

(UNIwersYTET JAGIELLOŃSKI)

KONCEPCJA SZTUKI W KLASYCZNYM KONFUCJANIZMIE

STRESZCZENIE

Sztuka i filozofia w Chinach związane są ze sobą mocno i od dawna. Jak twierdzą badacze sztuki, trudno odnaleźć w chińskich archiwach pisma nawiązujące do innych przykładów działalności artystycznej niż działalność filozofów. Sztuka była bowiem jedną z praktyk, jakim oddawali się filozofowie. Te dwa fenomeny ludzkiej działalności związane są ze sobą co najmniej od czasów najważniejszego filozofa Chin – Konfucjusza. W artykule przedstawiam konfucjańską koncepcję sztuki, wykształconą w klasycznym (czyli starożytnym) okresie filozofii chińskiej.

SŁOWA KLUCZOWE

filozofia chińska, estetyka chińska, chińska filozofia sztuki, konfucjanizm

INFORMACJE O AUTORZE

Rafał Mazur
Zakład Filozofii Kultury, Instytut Filozofii
Uniwersytet Jagielloński
e-mail: rafal.mazur@uj.edu.pl

Badając kwestie związane ze sztuką i estetyką w kontekście kultury chińskiej, nie sposób uciec od konfucjanizmu. Można bowiem zaryzykować stwierdzenie, iż sztuka jako pewnego rodzaju praktyka czy

działalność dotyczy źródłowo właśnie filozofów konfucjańskich. To w kręgu uczonych konfucjańskich – *wénrén* 文人 – pojawiła się koncepcja sztuki jako działania odmiennego od praktyki rzemieślniczej i jako narzędzia służącego samodoskonaleniu. Innymi słowy, nie można prowadzić rozważań o sztuce, tak jak rozumieją ją Chińczycy, bez odniesienia do jednej z najważniejszych filozofii Kraju Środka. Za praktykujących sztukę uważano bowiem w starożytnych Chinach wyłącznie konfucjańskich uczonych, co rzecz jasna zmieniło się w toku dziejów, niemniej przekonanie o głębokich powiązaniach filozofii i sztuki jest w Chinach żywe do dzisiaj.

Kultura chińska obfituje w olbrzymią liczbę działań i artefaktów, które z naszej, europejskiej perspektywy zakwalifikowalibyśmy jako artystyczne. Problem polega tylko na tym, że sami Chińczycy tak ich nie oceniają. Tak o tym pisał Mieczysław Künstler, wspominając o problemie z hasłami bibliograficznymi w *Małym słowniku sztuki chińskiej*:

[...] słownik sztuki powinien w przeważającej liczbie składać się z haseł bibliograficznych, poświęconych różnym twórcom. Tymczasem w przypadku sztuki Chin jest to możliwe właściwie tylko w stosunku do malarzy oficjalnych, reprezentujących tzw. malarstwo literatów. Autorzy malowideł ściennych, wykonywanych na ścianach świątyń, pałaców czy komnat grobowych, uważani byli z reguły za rzemieślników, toteż pozostają anonimowi, mimo że jest to dziedzina twórczości, bez której w ogóle nie można mówić o malarstwie chińskim, mimo że to od malarstwa ściennego wywodzi się prawdopodobnie całe malarstwo chińskie, w tym także i malarstwo literatów. Tymczasem tylko w bardzo niewielu przypadkach dowiadujemy się, że ktoś ze znanych twórców z kręgu literatów – prócz malarstwa na jedwabiu i na papierze – wykonywał także malowidła ścienne. [...] Równie bezimienni pozostali w Chinach rzeźbiarze. [...] Nie znamy też – oprócz nielicznych wyjątków – nazwisk architektów, których dziełem były świątynie i pałace. [...] Aby sobie uprzytomnić, jak dalece jest ta sytuacja odmienna od tej, do jakiej przywykliśmy w europejskim kręgu kulturowym, wystarczy sobie przypomnieć, że znamy nie tylko nazwiska budowniczych Partenonu, autorów poszczególnych rzeźb, lecz często nawet imiona tych, którzy w starożytnej Grecji zdobili rysunkami naczynia ceramiczne. Tymczasem o Chinach można powiedzieć, że poza imionami tych, którzy uprawiali jedną tylko dziedzinę malarstwa, nazwiska twórców poznajemy wtedy, kiedy są najczęściej niewarte zapamiętania, znani są bowiem twórcy bezwartościowych posągów przewodniczącego Mao czy architektów koszmarnych budowli w „ludowym” stylu chińskim¹.

¹ M. J. Künstler, *Mały słownik sztuki chińskiej*, Warszawa 1996, s. 5–6.

Opisana powyżej sytuacja spowodowana jest tym, iż w Chinach uważano sztukę za zajęcie, któremu mogli oddawać się tylko wykształceni filozofowie. Była to działalność charakteryzująca mędrca, działalność prowadząca do mądrości. I nikt spoza kręgu konfucjańskich uczonych (*wénrén*, *literati*) nie mógł się nią zajmować, gdyż nie był do tego odpowiednio przygotowany. Nie ma zatem nic dziwnego w tym, iż aby zacząć rozmawiać o sztuce w Chinach, należy zacząć od filozofii.

„Konfucjanizm” dosłownie oznacza tradycję i doktrynę uczonych *literati*. W istocie pojęcie to obejmuje więcej niż tylko wartości pewnej grupy ludzi. Mieści w sobie program społeczno-polityczny, system etyczny i tradycję religijną. Funkcjonuje jako fundamentalna ideologia i zasada przewodnia, przenikająca kształt życia w Chinach, jak również leżąca u podłoża kultur wielu innych krajów wschodnioazjatyckich².

Obok buddyzmu i daoizmu konfucjanizm jest jednym z Trzech Filarów, na których opiera się kultura chińska. Od czasów dynastii Han był on oficjalną doktryną państwową, teorią i praktyką sprawowania rządów, a uczeni konfucjańscy, wylaniani na drodze państwowych egzaminów, byli przez wieki kadrą urzędniczą Cesarstwa, zapewniającą jego sprawne funkcjonowanie. Egzaminy urzędnicze były ukoronowaniem systemu edukacyjnego stworzonego przez cesarza Wu i selekcjonowały kandydatów do administracji cesarskiej na podstawie znajomości klasycznych ksiąg konfucjańskich. W starożytnych Chinach uważano bowiem, iż urzędnik decydujący o losach ludzkich powinien posiadać wykształcenie humanistyczne. Na pierwszym egzaminie sam cesarz Wu był łaskaw zadawać pytania. System tychże egzaminów państwowych przetrwał przez całe wieki istnienia Cesarstwa, aż do 1905 roku. Jak stwierdza Fairbank, nauka Konfucjusza „w gruncie rzeczy dostarcza jednej z najważniejszych historycznych odpowiedzi na pytanie, jak zapewnić stabilność społeczeństwu. Konfucjanizm okazał się najskuteczniejszym ze wszystkich systemów konserwatywnych”³.

Zauważyć należy, iż tradycja tej myśli, łączonej z imieniem Konfucjusza (551–479 p.n.e.), ma korzenie sięgające znacznie wcześniej.

² Xinzhong Yao, *Konfucjanizm. Wprowadzenie*, tłum. J. Hunia, Kraków 2009, s. 32

³ A. I. Wójcik, *Filozoficzne podstawy sztuki kręgu konfucjańskiego*, Kraków 2010, s. 85.

Co istotne, w języku chińskim nazwa tej szkoły filozoficznej nie pochodzi od imienia *Kong Zi* 孔子, lecz od grupy uczonych *rú* 儒, a tradycja ta zwana jest *rújiā* 儒家, *rújiào* 儒教 lub *rúxué* 儒学. Badania wskazują, iż termin *rú* związany był z urzędami państwowymi, edukacją i rytuałami religijnymi. Wielu uczonych identyfikuje *rú* z tancerzami i muzykami uczestniczącymi w ceremoniach religijnych, a pierwszy filolog chiński, Xu Shen, podał taką definicję terminu: „*ru* znaczy «miękki». Jest to tytuł oznaczający uczonych (*shu shi*), którzy kształcili ludność w sześciu sztukach”⁴. Zhang Binglin jako jedno ze znaczeń *rú* podaje, iż była to „kategoria oznaczająca adeptów sześciu sztuk”⁵. Sam Konfucjusz nie uważał się też za twórcę jakiegokolwiek doktryny, stwierdzając jedynie, iż jest miłośnikiem tradycji i jej przekazicielem. „Mistrz rzekł: Przekazuję jeno nauki starożytnych, lecz sam niczego nie tworzę”⁶. Jak zgodnie jednak twierdzą współcześni badacze, przekazując tradycję, zapoczątkował on coś nowego.

Można by zapytać, gdzie w teorii polityki miejsce na sztukę? W odpowiedzi trzeba zaznaczyć, iż na koncepcjach rządzenia państwem nie wyczerpywała się myśl Konfucjusza. Albo też można powiedzieć, iż koncepcje polityczne osadzone były w o wiele szerszym kontekście – kontekście człowieka. Konfucjanizm jest bowiem filozofią koncentrującą się na człowieku i bezpośrednio otaczającym go świecie. Wpisuje oczywiście człowieka i jego świat, czyli kulturę/cywilizację, w szerszy kontekst – Naturę, niemniej uczeni konfucjańscy zajęli się głównie odpowiedzią na pytanie: jak realizować siebie w społeczeństwie? Konfucjanizm

[...] to przede wszystkim filozofia człowieka, jego miejsca w świecie, tworzona z punktu widzenia ludzi, ze środka świata i koncentrująca się na pytaniu o to, jak skutecznie się cywilizować. Dla Konfucjusza «człowiek» jako kategoria rodzajowa znaczy zawsze *wénrén*, czyli człowiek kulturalny, kształcony, cywilizowany. Tak rozumiany człowiek jest częścią natury, ale sięga do niej poprzez kulturę, która jest dla niego poziomem bardziej «lokalnym», bezpośrednio dostępnym; jest środowiskiem, w którym będzie się realizował, jego miejscem w całości świata. Na tym poziomie znajdować się będzie wszystko to, co potrzebne każdemu człowiekowi, by mógł w pełni stać się sobą samym, bo jest to miejsce naturalne dla ludzi. Miejsce, w którym są «narzędzia» (czyli wzory kultury, cywilizacyjne odkrycia, takie jak pismo, orga-

⁴ Xinzhong Yao, wyd. cyt., s. 21.

⁵ Tamże, s. 20.

⁶ *Dialogi konfucjańskie*, tłum. K. Czyżewska-Madajewicz, M. Künstler, Z. Ilumski, Wrocław 1976, s. 77.

nizacja społeczna, techniki zaspokajania podstawowych potrzeb ludzkich, które wielcy mędrcy przeszłości przekazali ludziom, aby ich używali, by były im pomocne w ich drodze ku realizowaniu możliwości osiągnięcia doskonałości). Oczywiście, jasno też widać, że poziom natury również jest ważny i mógłby być inspirujący, ale w hierarchii kosmicznej jest bardziej «odległy» i dominujące nastawienie Konfucjusza, mające swe źródło w obrazach *Księgi przemian*, będzie mu nakazywało najpierw skupić swe wysiłki na tym, co jest bliższe, bardziej dostępne i znajdujące się tuż obok, pod ręką⁷.

Zatem „człowiek” w konfucjanizmie to zawsze człowiek wykształcony, twórca i użytkownik kultury, którą tworząc kulturę w codziennej praktyce, odróżnia i oddziela się od natury – świata pozaczłowieczego. Odróżnia się też od świata poza cywilizacją kojarzoną jednoznacznie z Cesarstwem, z *Zhōngguó* 中国 – Państwem Środka, oraz od ludzi ten świat zamieszkujących. Odróżnia się również od współobywateli zamieszkujących obszar cywilizacji chińskiej, którzy nie przyjeśli w procesie edukacyjnym form kultury i z racji tego nie zasługiwali na miano ludzi kulturalnych/wykształconych – *wénrén*. Zatem nazywano ich *xiǎorén* 小人, co tłumaczy się jako „prostak” lub „barbarzyńca”, a literalnie oznacza „mały człowiek”. Jeśli nie zostało się poddanym edukacji, jeśli nie nabyło się umiejętności pisania i czytania (jednym ze znaczeń *wén* 文 jest „literatura”), innymi słowy, jeśli nie wstąpiło się na drogę samorealizacji, czyli drogę człowieka prawego, kulturalnego – *jūnzǐ* 君子 – pozostawało się jedynie *xiǎorén*. Co zatem należało czynić, by osiągnąć ideał, by stać się w pełni człowiekiem, by stać się „jak kamień szlachetny, cięty i szlifowany, cyzelowany i wygładzony”⁸?

Odpowiedź na to pytanie również można zacząć od słów Konfucjusza: „Mistrz powiedział: Kroczyć zawsze właściwą drogą (*tao*), silnie się na cnocie (*te*) wspierać, w humanitarości mieć oparcie, a rozrywkę jeno w sześciu sztukach znajdować”⁹. Jak widać już w powyższym cytacie, sztuki w konfucjanizmie pełniły rolę użytkową, aczkolwiek nie we współczesnym, europejskim znaczeniu tego terminu, to znaczy nie polegały na projektowaniu „artystycznych” mebli, opakowań na towary czy wnętrza. Praktykowanie sztuki było metodą samodoskonalenia się człowieka, określanego w konfucjanizmie „w drodze ku pełni człowieczeństwa jako realizowanej w praktyce własnego życia moż-

⁷ A. I. Wójcik, wyd. cyt., s. 55.

⁸ *Dialogi konfucjańskie*, wyd. cyt., s. 40.

⁹ Tamże, s. 78.

liwości stania się człowiekiem cywilizowanym, kulturalnym i wykształconym”¹⁰. W tym miejscu należy zaakcentować szczególnie niezwykle charakterystyczny dla tej filozofii. Droga do bycia *wénrén*, bycia członkiem elity kulturalnej, do urzędów administracji państwowej, otwarta była dla wszystkich (przynajmniej teoretycznie). W konfucjanizmie o wartości człowieka nie decydowało jego urodzenie (w rozumieniu dziedziczenia nazwiska, posiadania „błękitnej krwi”), lecz wykształcenie – podejmowany wysiłek, by za pomocą własnej pracy i samokontroli kroczyć drogą samodoskonalenia. Zgodnie z założeniami tej filozofii mistrzem nie jest ten, kto osiągnął cel tej drogi (czy ktokolwiek kiedykolwiek go osiągnął?), lecz ten, kto wytrwale nią kroczy. I każdy na nią wejść może, by realizować się podług własnych możliwości. I tylko tym tak naprawdę ludzie się różnią – jakością podejmowanego wysiłku w samodoskonaleniu się. Jak stwierdził Konfucjusz: „Nie ma innej różnicy między ludźmi jak tylko w naukach, które otrzymali”¹¹. A jego wielki kontynuator Mencjusz dobitnie dodał: „Mędrzec i ja jesteśmy tego samego rodzaju”¹². Sam Konfucjusz nie poświęcił się badaniom natury ludzkiej, bardziej zainteresowany był praktycznymi konsekwencjami ludzkiego działania. Podjęli je jego dwaj wielcy następcy – Mengzi i Xunzi. I choć doszli do przeciwnych wniosków (pierwszy uważał, iż człowiek jest z natury dobry, a drugi, że natura ludzka jest zła), to koncepcje ich jednożyło głębokie przekonanie o konieczności samodoskonalenia się. Należałoby teraz zapytać, w jaki sposób sztuka pomagała w osiągnięciu doskonałości, w ćwiczeniu się w cnotach (*dé* 德), w podążaniu zawsze właściwą drogą (*dào* 道).

Zacznę od wspomnianych przez Konfucjusza Sześciu Sztuk, które powinny być „rozrywką” ludzi szlacheckich. Rzecz jasna, nie zostały one ustanowione przez niego, lecz istniały już wcześniej jako tradycyjne zajęcia, którym oddawali się *rú*. Są to: rytuały/ceremonie, muzyka, pisanie, matematyka/arytmetyka, łucznictwo i powożenie zaprzęgiem konnym. W tradycji konfucjańskiej istnieje również drugie znaczenie Sześciu Sztuk – to kanon ksiąg konfucjańskich (*Liù jīng* 六经), czyli: *Księga poezji*, *Księga historii*, *Księga obyczajów*, *Księga muzyki*, *Księga przemian* oraz *Kronika Wiosen i Jesieni*.

¹⁰ A. I. Wójcik, wyd. cyt., s. 83.

¹¹ *Dialogi konfucjańskie*, wyd. cyt., s. 158.

¹² *Księga Mencjusza (Mengzi)*, tłum. A. I. Wójcik, [w:] *Filozofia Wschodu. Wybór tekstów*, red. M. Kudelska, Kraków 2002, s. 354.

To podwójne znaczenie Sześciu Sztuk wprowadza nas bezpośrednio w samo sedno rozumienia sztuki w klasycznym konfucjanizmie. Można bowiem z europejskiej perspektywy zapytać, co mają ze sobą wspólne studiowanie *Księgi obyczajów* oraz ćwiczenie łucznictwa czy też powożenia zaprzęgiem konnym. „W kulturze zachodniej księgi się raczej «studiuje», a w łucznictwie człowiek się «ćwiczy». Tu w jednym i drugim człowiek się ćwiczy, bowiem w nauce konfucjańskiej (*xue*) połączenie tych sztuk (*yi*) było nie tylko bardzo ścisłe, ale i odnosiło się do odmiennego niż na zachodzie ich rozumienia”¹³. Wybitny współczesny konfucjanista Tu Wei-ming tak opisuje konfucjański sposób studiowania Książ: „Zhu Xi absolutnie nie żartował, gdy w odpowiedzi na wątpliwości swoich studentów dotyczące używanych metod czytania klasyki konfucjańskiej po prostu pouczał ich, by sprawdzali to wszystko doświadczalnie «ucieleśniając» nauki w życiu codziennym”¹⁴. W klasycznym konfucjanizmie sztuka odnosi się bowiem do „zbioru umiejętności”¹⁵, które należy opanować na drodze samodoskonalenia się. Tak samo traktuje się ceremonie czy muzykę, jak kanon książ klasycznych. Konfucjanci uczeni nie sądzili, by cokolwiek można było „zrozumieć” jedynie poprzez teoretyczny namysł. Uważali, że bez praktyki nie można pojąć rzeczywistości. Innymi słowy, żaden z nich nie zamykał się w Wieży z Kości Słoniowej, gdzie w ciszy mógłby oddawać się rozmyślaniom i teoretycznym spekulacjom. Konfucjanci pilnie obserwowali rzeczywistość i aktywnie uczestniczyli w jej przemianach dzięki praktyce sztuk (w obu znaczeniach terminu), których uprawianie doskonaliło ich samych. Starając się być wzorami elegancji i prawości, chcieli swą postawą wpłynąć na całość społeczeństwa. Praktykowanie sztuk „miało wspomagać rządzenie krajem, stwarzać warunki, w których ludzie uczestniczący w polityce potrafiały być nie tylko skuteczni, ale i prawi: humanitarni i sprawiedliwi zarazem”¹⁶. Innymi słowy, praktykowanie sztuk wzbogacało wewnętrznie człowieka, czyniąc go prawym, subtelnym, wyrafinowanym gentlemanem. Jakość praktykowania, sumienność działania wpływały na jakość wewnętrznej przemiany. Lecz w pewnym momencie następował zwrot, „wszystko” zaczynało płynąć w od-

¹³ A. I. Wójcik, wyd. cyt., s. 96.

¹⁴ Tu Wei-ming, *Centralist and Commonality. An Essay on Confucian religiosity*, New York 1989, [za:] A. I. Wójcik, wyd. cyt., s. 150.

¹⁵ A. I. Wójcik, wyd. cyt., s. 96.

¹⁶ Tamże.

wrotnym kierunku. Formy sztuki zaczynały być wzbogacane „wnętrzem człowieka”. Jakość jego cnoty (*dé*) decydowała o jakości zewnętrznych form sztuki. Czyli wpierw następowała internalizacja eleganckich form sztuki, by ostatecznie przejść w eksternalizację „ducha człowieka” manifestującego się w formach działania. Praktykowane formy sztuki wywierają wpierw wpływ na rozwój człowieka, by w ostateczności nabrać wartości dzięki jego duchowym przymiotom. Zatem pierwotnie mogą być one puste, bez żadnego dodatkowego znaczenia.

Co to znaczy w konfucjanizmie, że formy sztuki same z siebie nic nie znaczą? Oznacza to, że nie niosą one żadnego uniwersalnego poznania, które miałyby swe źródło w jakiejś innej, idealnej rzeczywistości, oraz to, że wprawdzie jako wzór są drobiazgowo i niezwykle starannie opracowywane w odniesieniu do kształtu zachowania; do sekwencji ruchów, które się na daną formę składają. To jest to, co jest przedmiotem obserwacji i oceny przez innych. Jest tym, co zewnętrzne. Ale równocześnie to, co zewnętrzne jest takie, jakie jest, ponieważ ten, kto wykonuje formę, czyli na przykład się elegancko kłania na powitanie, jest duchowo tym, kim właśnie jest, na tym etapie swojego rozwoju, na jakim obecnie się znajduje. Czyli forma kultury swój zewnętrzny kształt uzyskuje w całości jako zależny od dojrzałości konkretnego wykonawcy. [...] To jest sztuka odbywająca się w czasie, dynamiczna, wykonywana ze świadomością «przedstawiania», «ukazywania» czegoś. Czego? Czyjejś kwalifikacji duchowej, dojrzałości, umiejętności, czyli w terminologii konfucjańskiej – cnoty (*de*). I to ona jest «treścią» danego wykonania, danego dzieła sztuki¹⁷.

Wiedząc to, możemy zrozumieć słowa Konfucjusza: „Czyż człowiek pozbawiony cnoty humanitarności [*žen*] może dokonać obrzędów [*li*]? Czyż człowiek pozbawiony cnoty humanitarności [*žen*] może wykonywać muzykę [*jue*]?”¹⁸. Również w tym kontekście jasne się staje, dlaczego czasy, w których przyszło mu żyć, epokę Wiosen i Jesieni, zmierzch dynastii Zhou, charakteryzujący się nieustającymi, krwawymi waśniami pomiędzy chińskimi państwami, nazwał czasem „rozkładu rytuału/etykiety i upadku muzyki (*li huai yue beng*)”¹⁹.

Sztuka zatem, jej praktykowanie, pozwala przyjąć człowiekowi odpowiednią, godną „postawę”, kształtując jego ducha, by następnie dzięki oddziaływaniu tegoż ducha przyjmować coraz doskonalsze, subtelniejsze formy zewnętrzne. Z biegiem czasu konfucjaniści roz-

¹⁷ Tamże, s. 104.

¹⁸ *Dialogi konfucjańskie*, wyd. cyt., s. 48.

¹⁹ Xinzhong Yao, wyd. cyt., s. 24.

szerzyli tę praktykę na wszelką aktywność ludzką, w każdym działaniu starając się osiągać ideał doskonałości i elegancji. Zawierało się w tym przekonanie, iż jeśli każdy człowiek będzie mógł uczestniczyć na przykład w rytuałach/ceremoniach, to zechce przyjąć ideał samodoskonalenia się, stać się człowiekiem eleganckim i kulturalnym. Im więcej takich ludzi będzie na świecie, tym bardziej ten świat będzie „dobrym miejscem” do życia i wszystko w nim będzie na swoim miejscu, wszystkie jego elementy będą harmonijnie współistnieć.

Z czasem kanon klasycznych sztuk, których znajomość obowiązywała konfucjańskich uczonych, zawężił się do czterech podstawowych: sztuki ceremonii, muzyki, kaligrafii/malarstwa i „studiowania” ksiąg. „Te cztery sztuki w stopniu najwyższym wyznaczały standardy artystyczne i techniki, którym później będą podlegały wszystkie, zarówno klasyczne, jak i nowożytne, formy”²⁰. Poniżej na przykładzie jednej z nich chciałbym jeszcze przybliżyć konfucjańską koncepcję sztuki jako działalności/aktywności użytecznej w kontekście budowania społeczeństwa, zachowania spokoju społecznego, uczynienia świata miejscem „dobrym do życia”.

Muzyka była ważnym elementem kultury chińskiej od jej początków, o czym świadczy fakt, iż jedną z klasycznych ksiąg była *Księga muzyki*, która niestety nie zachowała się do dzisiejszych czasów. Należy również zauważyć, iż w Chinach, odwrotnie niż w Europie, pojęcie mędrca wiązało się bardziej ze słuchaniem niż z widzeniem.

Chiński znak określający mędrca *sheng* przedstawia piktograficzną koncepcję, w myśl której człowiek wybitny częściej „słucha”, niż mówi. Mędrzec „wysłuchuje się” w wezwania z Nieba, „wysłuchuje się” w potrzeby ludzi, „wysłuchuje się” w „rytm” świata naturalnego po to, by odtwarzać niebiańskie zasady na płaszczyźnie norm ludzkich oraz za pomocą swej mądrości kierować ludzkimi działaniami²¹.

Jednym z niezbywalnych atrybutów konfucjańskiego mędrca jest instrument *gǔqín* 古琴, w graniu na którym powinien kształcić się każdy człowiek chcący zasłużyć na miano kulturalnego. „Uczni tworzący muzykę i ją wykonujący byli głęboko przekonani o jedności świata, o tym, że rytmy muzyki i rytmy wszechświata są tego samego rodzaju czy też mają ten sam charakter”²². Przez tradycję chińską

²⁰ A. I. Wójcik, wyd. cyt., s. 99.

²¹ Xinzhong Yao, wyd. cyt., s. 160.

²² A. I. Wójcik, wyd. cyt., s. 122.

przewija się podawana w wielu wersjach opowieść o uczonym Boya, mistrzu gry na *gǔqín*, potrafiącym perfekcyjnie wyrażać uczucia i odwzorowywać świat w dźwiękach. Na swej drodze napotkał on człowieka, który grał równie perfekcyjnie i potrafił odczytywać muzykę. W *Liezi* słuchacz ten występuje pod imieniem Zhong Ziqi²³. Po jego śmierci Boya rozbił *gǔqín* i nigdy już nie zagrał, stwierdzając, że nie ma dla kogo.

Sam Konfucjusz był głęboko przekonany o możliwości kształtowania uczuć ludzkich za pomocą muzyki i uważał ją za jedno z użytecznych narzędzi w procesie cywilizowania ludzkości.

O ile znajomość *li*, historii i dokumentów odnosi się do obiektywnego porządku społeczno-politycznego, o tyle muzyka wydaje się dotyczyć przede wszystkim wewnętrznych stanów serca (*xin*). [...] Muzyka, łącząc się z grą na instrumentach, dotyczy umiejętności, które trzeba opanować. Uczy również słuchacza, jak odróżnić muzykę wzniosłą i uszlachetniającą od zepsutej muzyki popularnej. Konfucjusz równie mocno jak Platon wierzył, że muzyka (a być może również taniec) może bezpośrednio i skutecznie kształtować życie uczuciowe człowieka, wznosząc serce na wyżyny, gdzie jest otwarte na najbardziej wzniosłe myśli i inspirowane do najszlachetniejszych czynów²⁴.

Mędrzec uważał, iż muzyka jest równie ważnym spoiwem społeczeństwa, jak obyczaje i rytuały. Gdy jeden z jego uczniów zapytał, jak rządzić państwem, ten odparł: „Należy wprowadzić kalendarz dynastii Hia [...]. Wzorem muzyki winny stać się melodie i tańce Szao”²⁵. O tym, jak ważne były zdaniem Konfucjusza owe melodie, świadczy kolejny cytat z *Dialogów konfucjańskich*: „Przebywając w księstwie Ts’i mistrz zaznajamiał się z muzyką Szao. Przez trzy miesiące nie czuł nawet smaku mięsów. Powiedział wtedy: Nie sądziłem, iż muzyka ta osiągnęła taką doskonałość”²⁶. Innymi słowy, Konfucjusz był przekonany, iż „skutecznym sposobem na urzeczywistnienie «rządów cnoty» jest właściwe sprawowanie rytuałów i wykonywanie muzyki, co pozwala wykonawcom pozostawać w stanie szcze-

²³ *Liezi, Prawdziwa Księga Pustki, Przypowieści taoistyczne*, tłum. M. Jacoby, Warszawa 2006, s. 72–73.

²⁴ B. I. Schwartz, *Starożytna myśl chińska*, tłum. M. Komorowska, Kraków 2009, s. 89.

²⁵ *Dialogi konfucjańskie*, wyd. cyt., s. 153.

²⁶ Tamże, s. 80.

rości i lojalności oraz dawać dobry przykład prostemu ludowi, dzięki czemu poznaje on, co jest dobre, a co złe”²⁷.

Na kwestię muzyki regulującej uczucia ludzi i w ten sposób harmonizującej życie społeczne dobitnie zwrócił uwagę jeden z najwybitniejszych następców Konfucjusza w epoce przedhanowskiej – Xunzi. W jego koncepcji doskonalenie się człowieka za pomocą sztuk i nauki nabiera szczególnego znaczenia, gdyż Xunzi uważał, iż człowiek z natury jest zły. Bez „szlif” cywilizacyjnego człowiek jest chciwy, zazdrosny, pragnie wszelkich dóbr tylko dla siebie i za wszelką cenę, kieruje się w życiu tylko własną wygodą i własnym zyskiem. Aby wyzwolić się z tego stanu pierwotnego egoizmu i barbarzyństwa, które jest przyczyną wojen i wszelkich nieszczęść ludzkich, człowiek musi zwrócić swe kroki na drogę samorozwoju, samodoskonalenia. Uczynić to może uczestnicząc w tradycji konfucjańskiej, poprzez praktykowanie sztuk, między innymi muzyki. Xunzi był przekonany o jej wybitnie pozytywnym wpływie na umysły i serca ludzkie, pod warunkiem oczywiście, iż była odpowiednia.

Muzyka jest przez Xunziego przedstawiana jako to, co dopełnia ceremonie. Obie tworzą parę przeciwieństw. Ceremonie są sztuką zewnętrzną (*wài* 外), a muzyka – wewnętrzną (*nèi* 内), jak to zostanie określone później w czasach dynastii Han. Co się kryje za tymi określeniami? Rytuały wpływają na to, co zewnętrzne, i poprzez to, co zewnętrzne. Kształtują poprawne formy zachowania i wyznaczają zewnętrzne kształty, które są jak gdyby – poprzez nacisk płynący ze strony kulturalnego otoczenia – nauczane z zewnątrz. Muzyka apełuje wprost do uczuć. Poprawna muzyka to inne określenie dla siły, z jaką niektóre rodzaje muzyki przenikają wprost do serc słuchaczy, przenikają je tak, że ludzie nie mogą się jej nie poddać²⁸.

Przy tej okazji należy zwrócić uwagę na bliskość sztuk w filozofii konfucjańskiej. W zasadzie działają one wszystkie razem (na przykład muzyka z poezją, z rytuałami), tworząc dynamiczny „organizm” – narzędzie wychowawcze. O jedności ceremonii (elementu najbardziej kojarzonego z konfucjanizmem) i muzyki tak pisze Antonio S. Cua:

W tym kontekście muzyka, rzecz można, zbliża się do humanitarności (*ren*), a *li* do sprawiedliwości (*yi*). Podczas gdy muzyka sama z siebie nie rozwiązuje emocjonalnego napięcia, które wzrasta w danej osobie [pod wpływem ce-

²⁷ Xinzong Yao, wyd. cyt., s. 24.

²⁸ A. S. Cua, *Human Nature, Ritual and History: Studies in Xunzi and Chinese Philosophy*, Washington, D.C. 2005, [za:] A. I. Wójcik, wyd. cyt., s. 125.

remonii], to wspiera nastrój wzajemnego refleksyjnego zainteresowania i wzajemnego emocjonalnego zaangażowania, co jest zgodne z oczekiwaniem pełnego znaczenia życia moralnego²⁹.

Xunzi poświęcił muzyce odrębny traktat *Xunzi Yue Lun*, w którym pisze:

Otóż muzyka jest tym samym, co radość, to coś, czego nie da się usunąć z emocjonalnej natury człowieka. Ludzie nie mogą bowiem być pozbawieni radości, a radość musi wyrazić się w głosie i melodii, nabrać kształtu w ruchu i bezruchu [...]. Dawniej królowie nienawidzili zamętu, dlatego ustanowili melodie *ya* i *song*, którym nadali reguły, aby melodie wystarczająco wyrażały radość, a jednocześnie nie były rozwiązłe, aby ich teksty odpowiednio wyrażały intencje, a jednocześnie nie były fałszywe, aby falowanie i prostota, bogactwo i oszczędność, obfitość i ograniczenie, rytm i melodia mogły poruszać dobro w sercu człowieka i nie dopuścić do złych uczuć³⁰.

Muzyka ma zatem dobroczynny wpływ na poszczególnych ludzi i porządkuje relacje między nimi. Jak twierdzi Xunzi, wspólne jej słuchanie czy to w świątyniach, czy w domostwach, w miastach czy na wsiach sprawia, że relacje międzyludzkie cechuje harmonia, miłość i zgoda. Innymi słowy, filozof dostrzega, iż jej wykonywanie i słuchanie wspomaga ludzi w samorozwoju, w podążaniu drogą samodokonania się, a także „pozwala prawidłowo podążać za jednym *Dao* i wprowadzić ład wśród dziesięciu tysięcy zmian”³¹. Dlatego też starożytni królowie chińscy (Xunzi, jak wszyscy konfucjaniści, początki kultury chińskiej uznaje za okres istnienia cywilizacji doskonałej) zadbali, by melodie wykonywane w ich państwach były odpowiednie, by sprawiały, iż między ludźmi zapanuje harmonia, a w państwie porządek, by nie doprowadzały do rozwiązłości i zamętu. Ponieważ

[...] gdy muzyka jest frywolna i nieprawa, wśród ludu panuje rozwiązłość i rozprężenie, podłość i wulgarność [...]. Wszelkie nieprawe melodie pobudzają człowieka, a w reakcji na to siła życiowa zaczyna poruszać się w odwrotnym kierunku. Odwrotny kierunek siły życiowej objawia się zaburzeniem życia. Gdy prawidłowe melodie pobudzają człowieka, wówczas w reakcji jego siła życiowa porusza się we właściwym kierunku, a właściwe *qi* objawia

²⁹ A. I. Wójcik, wyd. cyt., s. 127.

³⁰ *Xunzi*, rozdz. 20, tłum. M. Religia, [w:] *Estetyka chińska – antologia*, red. A. Zemanek, Kraków 2001, s. 55.

³¹ Tamże, s. 56.

się uporządkowaniem życia [...]. Dlatego muzyka jest najdoskonalszym sposobem rządzenia ludźmi³².

W koncepcji Xunziego muzyka była drogą. Rozumiejący ją człowiek mógł dotrzeć do harmonii cechującej rzeczywistość – Naturę. Droga prowadziła do osiągnięcia mądrości nie tylko wykonawców, lecz także słuchaczy. Opowieść o Boya i Zhong Ziqi świadczy o tym, że można było być mistrzem w słuchaniu – mędrce i tą drogą uzyskać oświecenie. Umiejętność słuchania wymagała oczywiście takiej samej praktyki, jak umiejętność wykonywania muzyki. Bowiem „muzyka to jest radość mędrców. Za jej pomocą można ulepszyć ludzkie serca, a ponieważ porusza człowieka głęboko, więc łatwo odmienia i cywilizuje obyczaje i zwyczaje. Dlatego dawniej władcy kierowali ludźmi za pomocą muzyki i rytuału, a lud był zgodny i spokojny”³³. Jak komentuje A. I. Wójcik: „Człowiek szlachetny rozumie muzykę, to rozumienie wspomaga jego doskonalenie się w cnotach i ostatecznie prowadzi go ku oświeceni (ming)”³⁴.

W klasycznej koncepcji konfucjańskiej sztuki służą zatem do transformowania osobowości człowieka, do wynoszenia go na wyższy poziom kultury. Ich praktykowanie wspomagało tworzenie się cywilizacji i konstruowanie harmonii społecznej, dobrych relacji międzyludzkich. W koncepcji tej sztuka opiera się na czterech ideałach: elegancji (formy zewnętrzne), mistrza-nauczyciela (arbiter i przekaziciel wzorców), praktyki (ćwiczenie czyni mistrza) i nauki (wykształcenie zarówno po stronie twórców, jak i odbiorców). Sztuka była narzędziem cywilizowania ludzi i wymagała obycia oraz wykształcenia. *Xiāorén* pozostawał głuchy na muzykę *wénrén*.

Konfucjusz i jego następcy uczyli, że człowiek powinien wytrenować się w kierowaniu się w swoim postępowaniu pierwotnym impulsem dobra, czyli podstawową, ontologiczną rzeczywistością umysłu. W tym, co jest piękne, powinien się ćwiczyć, ale ma ono charakter zewnętrzny oraz nie tyle jakąś treść (puste formy kultury), lecz formę, w której ujawnia się – na zewnątrz niedostępna bezpośrednio oglądowi – treść, jaką jest wewnętrzna dojrzałość, mądrość³⁵.

³² Tamże, s. 58–59.

³³ Tamże, s. 58.

³⁴ A. I. Wójcik, wyd. cyt., s. 128.

³⁵ Tamże, s. 165.

Tym samym sztuka zarówno doprowadzała do mądrości, jak i wyrażała mądrość. Była wyznacznikiem kultury i narzędziem cywilizowania. Pełne uczestnictwo w niej zobowiązywało do posiadania odpowiedniego wykształcenia, takiego samego, jakiego wymagano do bycia człowiekiem cywilizowanym, kulturalnym. Jak wyraził się o niej Zhang Yanyuan, historyk sztuki epoki Tang: „To nie jest zajęcie dla prostych ludzi”³⁶.

THE CONCEPT OF ART IN CLASSICAL CONFUCIANISM

ABSTRACT

From time immemorial, art and philosophy have been tightly bound to each other. In the opinion of many art researchers, it is really hard to find any historical text about Chinese art which would not be about the artistic practice of Chinese philosophers, because art was one of their philosophical practices. These two spheres of human activity have been intimately bound together since the times of the most important Chinese philosopher – Confucius. In the article I present the Confucian concept of art as developed in the classical (ancient) period of Chinese philosophy.

KEY WORDS

Chinese philosophy, Chinese aesthetics, Chinese philosophy of art, Confucianism

BIBLIOGRAFIA

1. *Dialogi konfucjańskie*, tłum. K. Czyżewska-Madajewicz, M. Künstler, Z. Iłumski, Wrocław 1976.
2. *Księga Mencjusza (Mengzi)*, tłum. A. I. Wójcik, [w:] *Filozofia Wschodu. Wybór tekstów*, red. M. Kudelska, Kraków 2002.
3. Künstler M. J., *Mały słownik sztuki chińskiej*, Warszawa 1996.
4. *Liezi, Prawdziwa Księga Pustki, Przypowieści taoistyczne*, tłum. M. Jacoby, Warszawa 2006.
5. Schwartz B. I., *Starożytna myśl chińska*, tłum. M. Komorowska, Kraków 2009.

³⁶ P. Trzeciak, *Idea i tusz. Malarstwo w kręgu buddyzmu chan/zen*, Warszawa 2002, s. 10.

6. Trzeciak P., *Idea i tusz. Malarstwo w kręgu buddyzmu chan/zen*, Warszawa 2002.
7. Wójcik A. I., *Filozoficzne podstawy sztuki kręgu konfucjańskiego*, Kraków 2010.
8. Xinzhong Yao, *Konfucjanizm. Wprowadzenie*, tłum. J. Hunia, Kraków 2009.
9. Xunzi, rozdz. 20, tłum. M. Religia, [w:] *Estetyka chińska – antologia*, red. A. Zemanek, Kraków 2001.

Rafał Mazur

BEATA GARLEJ

(UNIWERSYTET KARDYNAŁA STEFANA WYSZYŃSKIEGO W WARSZAWIE)

KONCEPCJA WARSTWOWOŚCI
DZIEŁA LITERACKIEGO ROMANA INGARDENA
UJĘTA W PERSPEKTYWIE ONTOLOGII
EGZYSTENCJALNEJ I JEJ KONSEKWENCJA¹

STRESZCZENIE

Artykuł przybliży drugi – obok formalno-ontologicznego – aspekt, w którym Roman Ingarden rozwinął swą koncepcję warstwowości dzieł literackich. Jest nim mianowicie ontologia egzystencjalna; reprezentatywne dla tej perspektywy postrzeganie wymiaru warstwowego dzieła literackiego, które ogniskuje się przede wszystkim wokół jednego zagadnienia/pojęcia: fundamentu bytowego. Za jego przyczyną filozof odwołuje się co prawda ponownie do warstwowości dzieła literackiego rozumianego jako przedmiot artystyczny, lecz nacisk kładzie tym razem na sposób istnienia warstw, nie zaś – co było domeną perspektywy formalno-ontologicznej – specyfikę ich uposażenia.

Dalsza część artykułu dotyczy zaś zagadnienia, które stanowi konsekwencję koncepcji warstwowości dzieła literackiego (rozumianej jako rezultat jej postrzegania egzystencjalno-ontologicznego): konkretyzacji estetycznej. Uzasadniam w nim mianowicie swój sprzeciw wobec stwierdzenia Ingardena, jakoby wymiar warstwowy był obecny – w takim samym stopniu swego

¹ Treść niniejszego artykułu stanowi integralną część rozważań, jakie poczyniłam w ostatnim rozdziale swej rozprawy doktorskiej – zyskała ona tytuł *Warstwowość dzieła literackiego w ujęciu Romana Ingardena. Koncepcja, rozwinięcie, recepcja*. Praca została napisana w 2012 roku pod kierunkiem Pana prof. dra hab. Andrzeja Stoffa (Zakład Teorii Literatury ILP Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu). Dla zachowania przejrzystości cytowania będę się posługiwała skrótami tytułów dzieł Ingardena, które zamieszczam w nawiasie wraz z podaniem numeru strony cytowanego fragmentu. Wykaz skrótów podano w bibliografii.

intencjonalnego ukwalifikowania, jaki właściwy jest przedmiotowi artystycznemu – również w przedmiocie estetycznym (konkretyzacji).

SŁOWA KLUCZOWE

fundament bytowy dzieł sztuki, koncepcja warstwowej budowy dzieła literackiego, konkretyzacja estetyczna, ontologia egzystencjalna, przedmiot estetyczny, sytuacja estetyczna, warstwa

INFORMACJE O AUTORCE

Beata Garlej

Katedra Teorii Literatury

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie

e-mail: b.garlej@uksw.edu.pl

Niesamoistne są przede wszystkim przedmioty czysto intencjonalne. Są to przedmioty, które czerpią swe istnienie i swe całkowite uposażenie ze spełnienia pewnego intencyjnego przeżycia świadomości („aktu”), obarczonego pewną określoną, jednolicie zbudowaną treścią. Bez spełnienia tego rodzaju aktów w ogóle nie istniałyby (SoIŚ I, s. 88).

W tomie pierwszym *Sporu o istnienie świata*, poświęconym zagadnieniom ontologii egzystencjalnej, Ingarden wskazał na najistotniejszy moment bytowy, jakim odznaczają się wszystkie przedmioty intencjonalne – ich bytową heteronomię. Zdaniem fenomenologa jej źródłem jest to, że: „Przedmiot istniejący w sposób bytowo-heteronomiczny nie posiada [...] żadnego fundamentu bytowego w sobie samym, lecz wskazuje na coś innego istniejącego, i to ostatecznie na coś istniejącego autonomicznie” (ODL, s. 444)². Ingardenowskie rozważania poświęcone zagadnieniu fundamentu bytowego, a ściślej – jego braku w obrębie dwuwymiarowej budowy dzieł sztuki literackiej, odsyłają tym samym do określonej, zgoła odmiennej aniżeli formalno-

² W interpretacji Pawła M. Świąckiego niesamoistność przedmiotów czysto intencjonalnych wiąże się przede wszystkim z ich podstawowym rysem formalno-ontologicznym – dwustronnością budowy. Zob. P. M. Świącki, *Konstituowanie przedmiotu czysto intencjonalnego jako model stwarzania świata*, „Acta Universitatis Lodzianensis” 2009, t. 22, s. 76.

ontologiczna, perspektywy postrzegania przedmiotów intencjonalnych, poszczególnych elementów (jak i całych warstw) ich ustanawiających, bowiem:

Tworzą one [dzieła sztuki – B. G.], jak się zdaje, osobną dziedzinę. Zarazem jednak szereg okoliczności wskazuje na to, że między nimi a niektórymi przedmiotami realnymi zachodzą różnego rodzaju stosunki bytowe. Tak np. zostały one wytworzone – o ile w ogóle istnieją – przez twórców, którzy należą do świata realnego i są sami przedmiotami realnymi. Nadto będąc same przedmiotami bytowo heteronomicznymi, mają za podstawę bytową pewne przedmioty realne (rzeźby – np. bryły marmuru, obrazy – płótno i farby, dzieła literackie – np. papier i czernidło drukarskie itp.). Wreszcie biorą one udział w losach pewnych przedmiotów realnych (np. twórców, odbiorców dzieł sztuki, wykonawców utworów muzycznych itp.), wpływają na nie, a przez to i same ulegają różnym zmianom (por. np. życie dzieła literackiego). Wszystko to sprawia, że dzieła sztuki pojawiają się w obrębie świata realnego, choć nie są realne (SoIŚ II*, s. 384).

Koncepcja warstwowości dzieł sztuki literackiej stała się więc dla Ingardena ponownie punktem wyjścia i pomocnym narzędziem – tym razem jednak służącym ustaleniu związków oraz relacji zależności między przedmiotami, a nawet całymi dziedzinami przedmiotów, które reprezentują odrębne modusy bytowania: realny i intencjonalny³. Z drugiej wszakże strony, za przyczyną refleksji poświęconej zagadnieniu fundamentu bytowego, Ingarden rozwinął samą koncepcję warstwowości dzieł sztuki literackiej; przybliżył inną, astatyczną stronę owego wymiaru dzieła: warstw realizowanych, aktualizowanych w percepcji wykonawczo-odbiorczej, a więc aktywnych⁴. Nim jednak przejdę do omówienia właściwości warstw dzieła literackiego, tym razem ujętych w perspektywie założeń ontologii egzystencjalnej fenomenologa, konieczne jest odniesienie się – choćby tylko szkicowe – do Ingardenowskiego rozumienia kategorii fundamentu bytowego dzieł sztuki.

³ Ów fakt poświadczają również słowa filozofa, które pojawiają się w wykładzie trzynastym, datowanym na 19 maja 1960 roku. Zob. WiDzE, s. 216–217.

⁴ Andrzej Dąbrowski, omawiając kwestię nieaktualności przedmiotów czysto intencjonalnych, łączy ją z faktem ich bytowej niesamoistości. A. Dąbrowski, *Świadomość i przedmioty intencjonalne w filozofii Romana Ingardena*, [w:] *Spór o istnienie świata. W 40. rocznicę śmierci Romana Ingardena*, red. W. Słomski, Warszawa 2010, s. 76.

Jak zauważył Wojciech Krysztofiak: „Ingarden nie definiuje terminu «fundament bytowy»”⁵. Istotnie – zarówno w rozdziale trzecim *Ontologii egzystencjalnej (Podstawowe pojęcia egzystencjalne)*, jak i w rozdziale czternastym *O dziele literackim – zatytułowanym Miejsce dzieła literackiego w bycie* – trudno by się jej doszukać. Taki stan rzeczy wyjaśnia pośrednio sam filozof:

[...] nie można dać jakiegoś ogólnego określenia właściwości tego fundamentu bytowego czy fizycznego dzieła sztuki *generaliter*. W różnych sztukach zachodzą wielkie różnice pomiędzy budową dzieła sztuki i wskutek tego i podstawa bytowa dzieła sztuki jest rozmaita i pozostaje też w rozmaitym stosunku do dzieła (WiDzE, s. 185)⁶.

Mimo braku definicji Ingarden określił, czym fundament bytowy z pewnością nie jest – elementem dzieła sztuki, chociaż „jest odpowiednio dostosowany do typu dzieła sztuki” (WiDzE, s. 185)⁷. Nie należy go również utożsamiać „z tym, co nieraz bywa wysuwane przy tego rodzaju analizach, mianowicie z materiałem, z tak zwanym tworzywem dzieła sztuki” (WiDzE, s. 186). W konsekwencji powyższych założeń fenomenolog odróżnił podmiotowe i przedmiotowe rodzaje fundamentów bytowych. I tak podmiotowym fundamentem bytowym jest twórca bądź określona jego czynność – proces twórczy. Zarówno

⁵ W. Krysztofiak, *Problem opozycji realizmu i idealizmu epistemologicznego. Analityczne studium nad ontologią negatywnych stanów rzeczy Romana Ingardena*, Lublin 1999, s. 55.

⁶ Powyższy fragment sugeruje, że Ingarden korzystał z dwóch synonimicznych określeń, odnoszących się do jednej kategorii – stosował zamiennie terminy „fundament bytowy” oraz „podstawa bytowa”. Tymczasem filozof przypisywał im odrębne znaczenia. Ich odróżnienia dokonał bowiem w przypisie zamieszczonym w §12. *Ontologii egzystencjalnej*, w którym rozpatrzył kwestię samoistności i niesamoistności bytowej. Zob. SoIŚ I, s. 84. Badaczem, który akcentuje, że fenomenolog nie rozwinął refleksji objaśniającej wskazaną odmienną terminologiczną, jest Artur Mordka (*Przedmiot i sposób istnienia. Zarys ontologii egzystencjalnej Romana Ingardena*, Rzeszów 2002, s. 138). Przeciwnie zdanie w tej kwestii przedstawił Andrzej J. Nowak (por. hasło: *Fundament bytowy – podstawa bytowa*, [w:] *Słownik pojęć filozoficznych Romana Ingardena*, red. A. J. Nowak, L. Sosnowski, Kraków 2001, s. 78).

⁷ Andrzej P. Bator zasygnalizował, że odróżnienie fundamentu bytowego dzieła sztuki od niego samego (przedmiotu artystycznego) posłużyło Ingardenowi przede wszystkim do podkreślenia, iż to pierwsze „jest przedmiotem intencjonalnym, a nie fizycznym”. Zob. A. P. Bator, *Intencjonalność sztuki w filozofii Romana Ingardena i Mieczysława Alberta Krąpca*, Wrocław 1999, s. 208.

tworzący, jak i jego psychofizyczne akty, wyzwajające twórcze działanie, stanowią niezbędne ogniwa dla zaistnienia w bycie przedmiotów intencjonalnych – dzieł sztuki. Do grona przedmiotowych fundamentów bytowych zaliczył zaś fundament powstania, rekonstrukcji, wykonania i utrwalenia dzieła sztuki. Wyróżnienie przez filozofa dwu zasadniczych rodzajów fundamentów bytowych przedmiotów intencjonalnych, wskazanie na ich liczne podtypy, posłużyło do zaakcentowania faktu, iż „wszędzie dochodzi do spotkania się czynników podmiotowych z przedmiotowymi i do jakichś sposobów zachowania się fundamentów podmiotowych, które prowadzą do transformacji fundamentów przedmiotowych” (WiDzE, s. 187). W ostateczności więc zagadnienie zasadniczo dwurodzajowego fundamentu byтового (psychofizycznego i fizycznego) fenomenolog uznał za kwestię niebagatelną i przypisał jej doniosłą rangę.

W ujęciu Ingardenowskim omawiana kategoria uruchamia dwie perspektywy oglądu przedmiotu intencjonalnego: dzieła literackiego istniejącego w bycie (ontologia egzystencjalna) oraz dzieła literackiego percypowanego przez podmioty zawsze w jednostkowy, niepowtarzalny sposób (konkretyzacja estetyczna)⁸. Daje się przy tym zauważyć, iż wyłącznie w pierwszej z nich warstwy dzieła sztuki literackiej zachowują tę samą intencjonalną wyrazistość swego istnienia i uposażenia, jaka była dla niego reprezentatywna w ujęciu formalno-ontologicznym. Z tego przeto względu związek pomiędzy dziełem sztuki literackiej a jego fundamentem byтовым – a więc postrzeganym w perspektywie zależności zachodzącej pomiędzy dwiema odrębnymi dziedzinami przedmiotów, które się wzajemnie przeplatają – ustanawia, ponownie, **rozwnięcie koncepcji warstwowości dzieł**

⁸ Filozof stwierdził, że fundament bytowy pozwala podmiotowi wyjść poza to, co przynależy ściśle do dziedziny realnych przedmiotów – rozpoznanie jego własności przez perceptor ma również, w mniemaniu fenomenologa, niebagatelny wpływ na konstytuowanie się przedmiotu estetycznego, na co zwrócił uwagę w paragrafie 70. *Ontologii formalnej (Przeplatanie się dziedzin a samodzielność dziedziny przedmiotowej)*. Zob. SoIŚ II*, s. 451. W konkluzji swych rozważań Ingarden stwierdził, że w świecie realnym występują tylko fundamenty bytowe, zaś dzieła sztuki nie należą, lecz przynależą (!) do świata realnego. Zob. SoIŚ II*, s. 452. W związku z powyższym Michał Ostrowicki wysunął hipotezę, iż możliwa jest interpretacja „dzieła sztuki jako systemu częściowo izolowanego”. M. Ostrowicki, *Ingardenowska koncepcja budowy dzieła sztuki na gruncie analizy systemowej*, [w:] *Estetyka Romana Ingardena – problemy i perspektywy. W stulecie urodzin*, red. L. Sosnowski, Kraków 1993, s. 68.

sztuki literackiej. Z kolei ową drugą perspektywę uznać należy za jej **konsekwencję** – jest bowiem przez fakt heteronomicznego istnienia przedmiotów intencjonalnych warunkowana. Tym samym nie można przypisać Ingardenowskiemu rozumieniu konkretyzacji estetycznej miana właściwego rozwinięcia koncepcji warstwowości dzieł sztuki literackiej. Istnieje również inny argument za tym przemawiający. Otóż w procesie konkretyzacji estetycznej konstytuuje się przedmiot, którego warstwy (o ile w ogóle są to jeszcze warstwy!) ulegają tak daleko idącym transformacjom, iż zaciera się ich wyrazistość ontologiczna; następuje niejako ich „zlanie się”, ściśle skonsolidowanie tego, co pierwotnie ujawniało odmienną, różnorodną naturę (elementów poszczególnych warstw i związków między nimi). Przedmiot intencjonalny wprzęgnięty bowiem zostaje w inny aniżeli *stricte* ontologiczny wymiar – w aksjologii; dochodzi do spotkania podmiotu z przedmiotem, które jest „motywowane pragnieniem ucieleśniania, współkonstituowania i uchwytywania wartości”⁹. Konsekwencje, jakie wynikają z owego faktu dla koncepcji warstwowości, staną się przedmiotem rozważań, które zawrę w końcowej części artykułu. Aby były one jednak w pełni zrozumiałe i uzasadnione, konieczny jest w pierwszej kolejności namysł nad tym, co konkretyzację warunkuje. Odnieśmy się przeto do właściwości warstw dzieła sztuki literackiej, jakie w ujęciu fenomenologa aktywizuje egzystencjalno-ontologiczna perspektywa ich oglądu.

Pokrewieństwo, jakie zachodzi pomiędzy dziełem literackim a jego fizyczną podstawą bytową, dotyczy właściwie niektórych elementów czy niektórych stron warstwy brzmieniowej dzieła literackiego, natomiast warstwa znaczeniowa, warstwy przedmiotów przedstawionych i ich wyglądy wychodzą już całkowicie poza ten fundament bytowy i poza wszelkie z nim pokrewieństwo czy podobieństwo (WiDzE, s. 238–239)¹⁰.

⁹ Cyt. za: Z. Majewska, *Koncepcja spotkania w estetyce Romana Ingardena*, [w:] *Estetyka Romana Ingardena – problemy i perspektywy...*, wyd. cyt., s. 145. Badaczka zaakcentowała tutaj, że „Ingarden mówi o spotkaniu podmiotu z przedmiotem, ale ten *modus loquendi* nie wyklucza wzajemności i postawy otwarcia się na przedmiot. Przypomnijmy powtarzane wielokrotnie przez filozofa twierdzenie o potrzebie «oddania sprawiedliwości» dziełu”. Tamże, s. 150.

¹⁰ Filozof podkreślił, że w poszczególnych rodzajach sztuk ów stopień podobieństwa pomiędzy dziełem sztuki a jego fundamentem bytowym jest różny: od niewielkiego (muzyka) do znacznego (dzieła architektoniczne). Zob. WiDzE, s. 275. Właściwości fundamentu bytowego dzieł sztuki muzycznej omówił m.in. Michał Wysocki, który odrzucił argumenty Ingardena przemawiające za tym, by

Słowa Ingardena podkreślają niezmiernie istotny fakt. Otóż wyłącznie jedna warstwa dzieła literackiego (niektóre jej elementy, strony) wykazuje podobieństwo z fundamentem bytowym, nosi na sobie znamiona tego, co realne – jest nią warstwa brzmieniowa¹¹. Ów stan rzeczy podyktowany jest zaś tym, że naczelna, rodzajowa właściwość wszystkich jej elementów (ich brzmieniowa natura) realizuje pełnię swej istoty wtedy, gdy aktualizowana jest głosowo, a więc wkracza w dziedzinę przedmiotów realnych. Niebagatelna rola, jaką filozof przypisał materiałowi głosowemu, wiąże się jednak przede wszystkim z tym, iż za przyczyną tak ulotnego (choć fizycznego) fundamentu bytowego dzieła sztuki literackiej precyzyjnie zidentyfikował elementy przynależne do warstwy brzmieniowej percypowanego przedmiotu intencjonalnego:

[...] brzmienie słowa to nie jest ani układ fal ośrodka sprężystego, ani nie jest to konkretne brzmienie, materiał głosowy produkowany przeze mnie, tylko to jest pewna typowa postać brzmieniowa na podkładzie materiału głosowego mi się ujawniająca przy odpowiedniej mojej postawie percepcyjnej (WiDzE, s. 224)¹².

Co więcej – za przyczyną materiału głosowego uwydatnione zostały te elementy warstwy brzmieniowej, a także różnorodność funkcji przez nią spełnianych, których nie jest w stanie zaktualizować perceptor, jeśli koncentruje się jedynie na grafii i odczytuje wyłącznie „myślenie” tekst dzieła¹³. Można zatem zaobserwować, iż egzystencjalno-

idealne istnienie utworów muzycznych uznać za niemożliwe. Badacz ten doszedł w ostateczności do wniosku, iż Ingarden błędnie zaklasyfikował dzieła muzyczne. Zob. M. Wysocki, *Sposób istnienia utworu muzycznego*, „Acta Universitatis Lodziensis” 2009, t. 22, s. 149–158.

¹¹ W toku dalszych rozważań fenomenologa pojawia się jednak stwierdzenie, które zdaje się sugerować, iż także warstwa znaczeniowa znajduje się w zasięgu podobieństwa z fundamentem bytowym: „[...] posłużwszy się pewnym znaczeniem, dojdę do tego, o co chodzi, to znaczy do przedmiotu oznaczonego czy wyznaczonego znaczeniami. Teraz już wyszedłem poza podstawę bytową, wyszedłem nawet poza tę zewnętrzną łupinę zmysłową dzieła literackiego” (WiDzE, s. 281).

¹² Por. WiDzE, s. 225. Podobne właściwości – poświadczania tożsamości poszczególnych elementów warstwy brzmieniowej (przy jednoczesnym odsądzeniu tego, co przypadkowe) – generuje również drugi, przedmiotowy fundament bytowy dzieł literackich, a więc grafia (pismo). Zob. WiDzE, s. 223.

¹³ W odniesieniu do kształtu fizycznego książki filozof wysunął określone postulaty – WiDzE, s. 278. Stanowisko Ingardena względem grafii przybliżył

-ontologiczna perspektywa ujęcia literackiego przedmiotu intencjonalnego uwydatnia szczególnie doniosłość warstwy brzmieniowej. Istnienie jej elementów nie jest bowiem warunkowane przez warstwę konstytutywną (znaczeniową) dzieła literackiego. Mimo to jej podstawowa funkcja, która uzasadnia jednocześnie przynależność brzmień do budowy literackich przedmiotów artystycznych, wychodzi poza jej obręb i dotyczy warstwy odmiennorodzajowej. Przeto tym, co w ogóle umożliwia przyporządkowanie, łączenie brzmienia z określonym znaczeniem, jest język:

[...] o tym, jak się przechodzi od fonematu do treści, do sensu, możemy tylko mówić w tych granicach i przy tym założeniu, że istnieje język wspólny, którym się posługujemy, którego używamy, i wówczas słowa w brzmieniu swoim czy w kształcie graficznym czy jakimkolwiek innym nie są czysto fizycznymi obiektami, tylko od razu występują z tym charakterem fenomenalnym, zjawiskowym, spełniania pewnej określonej funkcji: określenia czy wskazywania znaczenia czy czegoś podobnego (WiDzE, s. 286)¹⁴.

Ingardenowska kategoria fundamentu bytowego poświadcza więc to, że człowiek (twórca – wykonawca – odbiorca) dysponuje narzędziem genialnym – językiem, który jest gwarantem tożsamości elementów dzieła sztuki literackiej¹⁵. Ta jego właściwość przewyższa nadal wszelkie współczesne dokonania techniki, albowiem – jakiegokolwiek by one nie były – są w stanie jedynie utrwalić to, co intencjonalne¹⁶. Funkcja ta nie jest jednak konieczna dla zachowania tożsamości dzieł

Andrzej Stoff (*Pismo czy głos? W związku z Ingardenowską teorią dzieła literackiego*, [w:] *Problematyka tekstu głosowo interpretowanego*, red. K. Lange, W. Sawrycki, P. Tański, Toruń 2004, s. 21).

¹⁴ Leszek Sosnowski stwierdził, że „język w takim rozumieniu Ingardena pełni rolę filtra pozwalającego na wyjście do świata i jego ujęcie. [...] Innymi słowy, język pełni rolę mediującą pomiędzy światem z jednej strony oraz pojęciem idealnym z drugiej” – L. Sosnowski, *Estetyka a kontekst języka*, [w:] *Estetyka Romana Ingardena – problemy i perspektywy...*, wyd. cyt., s. 79–80.

¹⁵ Specyfikę elementów języka mówionego przybliżył Henryk Bereza, który nadał im miano „dzieł sztuki”. Zob. H. Bereza, *Pryncypia. O lasce literatury*, Kraków 1993, s. 26. Por. M. A. Krąpiec, *Analogiczność języka*, [w:] tegoż, *Język i świat realny*, Lublin 1995, s. 247–250; M. P. Markowski, *Anatomia ciekawości*, Kraków 1999, s. 235.

¹⁶ Już Julian Krzyżanowski nadmieniał o zmieniających się, ze względu na nieustanny rozwój techniki, nośnikach dzieł literackich doby XX wieku i konsekwencjach z tego wynikających. Zob. J. Krzyżanowski, *Nauka o literaturze*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1966, s. 81.

sztuki literackiej, które przecież „przez długie czasy odbywały się w ogóle bez żadnego utrwalania, bez żadnej podstawy fizycznej, bytowej” (WiDzE, s. 180)¹⁷. Twierdzenia Ingardena okazują się tym samym aktualne również w XXI wieku, w którym dominuje (nieznana jeszcze za czasów fenomenologa) technika komputerowa. Ta ostatnia – choć nieustannie ulepszana i podlegająca rozmaitym innowacjom – doskonale zaświadcza o tym, że dla dzieła literackiego grafia (czyli to, co zmysłowo postrzegane, materialne) nie ma istotnego znaczenia.

Dwuwarstwa językowa ustanawia fundament bytowy dla warstwy przedmiotów przedstawionych oraz wyglądom¹⁸. Wyznacznikiem tej drugiej jest zaś to, że jej elementy – w obrębie dzieła literackiego rozumianego jako twór schematyczny – ujawniają charakter głównie potencjalny:

Teoretycznie przedmiotowi przedstawionemu przysługuje szereg wyglądom. Jednakże Ingarden zauważa, że pewne z nich są – jak on to określa – „trzymane w pogotowiu”, tak że bardzo łatwo dochodzi do ich aktualizacji, inne zaś – choć również są wyznaczone przez warstwę przedmiotową – pozostają w stanie czystej potencjalności. Dochodzi w ten sposób do egzystencjalnego zróżnicowania w obrębie samej warstwy wyglądom: jedne istnieją jedynie czysto potencjalnie, inne zaś – poprzez swą gotowość – przekraczają ten sposób istnienia, choć zarazem nie są jeszcze aktualne¹⁹.

W przedmiocie estetycznym potencjalne elementy warstw zmieniają swój status. Przybliżmy wobec tego jego specyfikę budowy, uposażenia.

¹⁷ Na znikomą rolę fizycznego podłoża dzieł sztuki literackiej, zwłaszcza w kontekście odbioru ich wartości, zwróciła uwagę Agata Borońska (*Aksjofera w rozważaniach Ingardena*, [w:] *Spór o istnienie świata. W 40. rocznicę...*, wyd. cyt., s. 132).

¹⁸ Relacje między warstwą znaczeniową a przedmiotową, w ujęciu ontologii egzystencjalnej Ingardena, omówił szczegółowo Artur Mordka (wyd. cyt., s. 159–170).

¹⁹ Tamże, s. 171.

Konsekwencja koncepcji warstwowości dzieła sztuki literackiej: konkretyzacja estetyczna

W niniejszej części artykułu chciałabym odnieść się ponownie do kategorii, która niewątpliwie warunkowana jest faktem intencjonalnego istnienia dzieł sztuki literackiej w ich warstwowej budowie: do konkretyzacji estetycznej. Celem, jaki przy tym obieram, jest uzasadnienie mej niezgody na twierdzenie Ingardena, jakoby wymiar warstwowy był obecny – w takim samym stopniu swego intencjonalnego ukwalifikowania, jaki właściwy jest przedmiotowi artystycznemu – również w przedmiocie estetycznym (konkretyzacji). Narzędziami pomocniczymi, z których skorzystam przy przeprowadzeniu swego dowodu, będą dwie Ingardenowskie kategorie: sytuacji estetycznej oraz fundamentu bytowego.

W przekonaniu fenomenologa istniejące w bycie przedmioty intencjonalne można nie tylko percypować, lecz również konkretyzować, czemu sprzyja sytuacja estetyczna rozumiana przezeń jako:

[...] spotkanie czy to twórcy z wytwarzanym przez niego przedmiotem, aż do finiszu, kiedy to jest gotowy wytwór jego pracy twórczej, a z drugiej strony spotkanie pomiędzy wytworzonym już przedmiotem, i na jego tle zarysowującym się pewnym przedmiotem potencjalnym, a perceptorem, ogólniej odbiorcą (WiDzE, s. 173).

Wśród elementów przedmiotowych sytuacji estetycznej Ingarden, obok przedmiotu fizycznego, fundamentu bytowego, dzieła sztuki, wymienił również przedmiot estetyczny (konkretyzację). W paragrafie 62. *O dziele literackim (Konkretyzacja dzieła literackiego i przeżycia {akty} jego uchwytowania)* wskazał, zgodnie z wyznacznikami sytuacji estetycznej, na jej dwa fundamenty bytowe: jeden, który warunkowany jest przez przeżycia odbiorcy, percypującego, oraz drugi – zakorzeniony w samym dziele literackim. Przedmiot estetyczny, sposób jego konstytuowania się, wykazuje widoczną analogię do zjawiska „*«piętrowej»* budowy pewnej istności”, które polega na tym, że:

Pewien przedmiot w sobie jedynie schematyczny, niepełny i dlatego niesamodzielny, nadbudowuje się nad innym przedmiotem, który służy mu za podłoże bytowe, ale zarazem i za podstawę określenia, gdyż części całości – o ile konstytuują się jako potencjalne jednostki na podłożu samego danego przedmiotu,

a nie są intencjonalnie lub efektywnie utworzone przez badający podmiot – dostosowują się do własnych grup jakości danego przedmiotu (SoIŚ II, s. 119).

Filozof stwierdził, że konkretyzacja jest transcendentna względem przeżyć odbiorcy – analogicznie rzecz się ma w odniesieniu do drugiego jej fundamentu bytowego, dzieła literackiego. Konkretyzacja jest więc w ujęciu Ingardena jednym z wielu pojedynczych, niekompletnych jego uchwycień²⁰. Nie ulega przy tym wątpliwości, że jest przedmiotem innym niż ten, który ją funduje²¹. Różnica pomiędzy nimi (dziełem literackim i jego konkretyzacją) zaznacza się bowiem na płaszczyźnie budowy warstwowej. Otóż w wypadku konkretyzacji pojawiają się przekształcenia warstw, co w pierwszej, najwyrazistszej postaci dotyka warstwy brzmieniowej, a w konsekwencji rzutuje na pozostałe. Tymczasem z późniejszej wypowiedzi Ingardena, która padła podczas siedemnastego posiedzenia Sekcji Estetyki Polskiego Towarzystwa Filozoficznego (27 kwietnia 1963 roku), wynika, że owym transformacjom, jakim warstwy w procesie konkretyzacji niewątpliwie podlegają, fenomenolog nie przypisywał już tak znaczącej roli; co więcej – wymiar warstwowy zdaje się występować w obrębie przedmiotu estetycznego w takiej samej formie, kształcie i intencjonalnej wyrazistości, w jakiej dostępny jest w percepcji nieukonkretyzowanego dzieła literackiego:

²⁰ Leopold Blaustein w ciekawy sposób scharakteryzował rolę podmiotu w percepcji estetycznej. L. Blaustein, *O ujmowaniu przedmiotów estetycznych*, Lwów 1938, s. 5–6. Por. J. Rybicki, *Teorie przeżyć estetycznych. Struktura i funkcje głównych koncepcji*, [w:] *Studia z dziejów estetyki polskiej 1918–1939*, red. S. Krzemień-Ojak i W. Kalinowski, Warszawa 1975, s. 99. Gottlob Frege zaakcentował zaś fakt, że każde przedstawienie ma tylko jednego nosiciela i nie istnieje możliwość jego porównania. Zob. G. Frege, *Mysł – studium logiczne*, [w:] tegoż, *Pisma semantyczne*, tłum. B. Wolniewicz, Warszawa 1977, s. 115–116. Por. H. Arendt, *Myslenie*, tłum. H. Buczyńska-Garewicz, Warszawa 1991.

²¹ W swym artykule poświęconym kategoriom formy i treści w dziele literackim fenomenolog podkreślał również, „jak ważna różnica zachodzi między dziełem literackim a literackim przedmiotem estetycznym”. Z tego przeto względu wysunął nawet postulat przeprowadzania odrębnej analizy „formy” i „treści” dla dzieła literackiego oraz przedmiotu estetycznego. Zob. R. Ingarden, *Sprawa formy i treści w dziele literackim*, „Życie literackie” 1937, z. V, s. 167.

[...] w przedmiocie estetycznym danego typu, do danego dzieła sztuki przynależny mam pewien, że tak się wyrażę, naddatek, który wychodzi poza to, co jest w dziele sztuki. Na czym ten naddatek polega – to jeszcze trzeba wyprecyzować, bo to nie jest tylko sprawa miejsc niedookreślenia. Ale bez względu na to, w jaki sposób ten naddatek się pojawia i na czym on polega, jest tak, że w ramach przedmiotu estetycznego niejako ujawnia się, wchodzi tam cały szkielet dzieła sztuki. Z tym dodatkiem, o którym będę jeszcze mówić, z tym, co jest już specyficznie do przedmiotu estetycznego należne, tak że przedmiot estetyczny jest wzbogaceniem, pewną transformacją dzieła sztuki. I tutaj teraz występują jakości estetycznie wartościowe i występują wartości albo jakości wartości (WiDzE, s. 418).

W dalszym toku wypowiedzi fenomenologa pada zaś znamienne określenie statusu konkretyzacji: „Przedmiot estetyczny to nie jest coś innego w stosunku do dzieła, tylko to jest coś więcej niż dzieło” (WiDzE, s. 426). Skoro konkretyzacja jest przedmiotem o dwoistym fundamencie bytowym, to wynikałoby z tego, że reprezentuje ona jednak odmienny typ intencjonalności aniżeli to, co ją funduje – pochodnie-mentalistyczno-lingwistyczny²². Jest to szczególnie wyraziste w odniesieniu do wymiaru warstwowego budowy dzieła literackiego. Nie ulega bowiem wątpliwości, że jego warstwy, zaprojektowane i uposażone mocą aktów twórczych autora, istnieją samodzielnie, już niezależnie od swego twórcy, i są niezmiennie w tych konturach, kształtach, jakie nadał im twórca²³. Zgoła odmienny wymiar intencjonalności aktualizuje się zaś

²² Korzystam tu z terminu określającego charakter intencjonalności Ingardena, jaki nadał jej Andrzej Dąbrowski. Badacz ten podkreślił mianowicie, iż: „Ingarden badał intencjonalność przede wszystkim w ramach ontologii. [...] biorąc pod uwagę jej źródła – wyraźnie posiada ona charakter mentalistyczny. Biorąc jednak pod uwagę analizy językowo-znaczeniowe, które doprowadziły Ingardena do ważnych wniosków filozoficznych [...] można powiedzieć o niej, że jest to intencjonalność o charakterze mentalistyczno-lingwistycznym. Nie jest jednak, podkreślmy, czysto lingwistyczna”. Zob. A. Dąbrowski, *Świadomość i przedmioty intencjonalne w filozofii Romana Ingardena*, [w:] *Spór o istnienie świata. W 40. rocznicę...*, wyd. cyt., s. 80.

²³ Theodor W. Adorno, charakteryzując relację przedmiot artystyczny – podmiot, podkreślił: „Żadne dzieło sztuki, nawet to najbardziej subiektywne, nie wyczerpuje się w podmiocie, który konstituuje to dzieło i jego treści. Każde zawiera tworzywa heterogeniczne wobec podmiotu, techniki, których źródłem jest tyleż tworzywo, co podmiotowość; jego prawdziwość nie pokrywa się z tą podmiotowością, ale zawdzięczana jest obiektywizacji”. Zob. T. W. Adorno, *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, tłum. K. Krzemień-Ojak, Warszawa 1990, s. 36. Relacje

w konkretyzacji. Jest ona mianowicie przejawem zmian, ingerencji, jakie zachodzą w tym, co zaprojektowane zostało przez autora i dokonywane jest przez odbiorcę w procesie innym aniżeli tworzenie²⁴. Sam Ingarden stwierdził przecież, iż utwór literacki percypowany przez czytelnika „z właściwego mu stanu «zwinienia w sobie»” osiąga stan „«rozwinienia» (czy «rozpostarcia»), jak przez to jakby rozkwita i «nabiera kolorów», jak zostaje uzupełnione przez różne momenty” (SoIŚ II, s. 200)²⁵. Dopatrywałabym się więc w konkretyzacji przedmiotu odmiennie intencjonalnego niż dzieło literackie. W konkretyzacji kumulują się bowiem akty intencjonalne dwóch podmiotów: zarówno autora (akty twórcze), jak i odbiorcy (akty odtwórcze, ale i współtwórcze); co więcej – te drugie ujawniają daleko idące przekształcenia tego, co zostało już zaprojektowane i ukonstytuowało się w bycie²⁶. Dzieło literackie w swej dwuwymiarowości warstwowo-fazowej reprezentuje, w moim odczuciu, bardziej pierwotny, jednorodny, wykrystalizowany rodzaj intencjonalności; jest pochodną aktów twórczych określonego autora, przezeń zostało ukonstytuowane i nadano jego wymiarom określoną zawartość, przebieg, rytmiczność. Konkretyzacja jawi się na tym tle jako wytwór intencjonalności wtórnej; przefiltrowanie tego, co ma charakter pochodnieosobowy, przez indywidualium odmiennie, które odbiera i interpretuje zawsze nieco inaczej przejaw czyichś obcych intencji.

pomiędzy sprawczością a twórczością przybliżył z kolei, naówczas kardynał, Karol Wojtyła. Zob. K. Wojtyła, *Osoba i czyn*, Kraków 1969, s. 72.

²⁴ Intencjonalną koncepcję świadomości, jej właściwości, specyfikę przybliżył Józef Dębowski. Zob. J. Dębowski, *Świadomość. Poznanie. Naoeczność poznania*, Lublin 2001, s. 22–23.

²⁵ Należy wobec tego odróżnić dwie, niejako nakładające się na siebie, perspektywy percypowania warstw dzieła literackiego: po pierwsze – postrzeganie ich w odniesieniu do wymiaru warstwowego, w którym zaakcentowany jest fakt „warstwowości” warstw, po drugie zaś – koncentrowanie się na elementach określonej warstwy (jej zawartości). Nie ulega wątpliwości, iż czytelnik (odbiorca) w toku lektury poznaje warstwy dzieła w ich warstwowości, jednakże konkretyzując obcuje z konsekwencjami, które wynikają z zawartości warstw. Ingarden przybliżył tę kwestię, gdy omawiał problematykę biernego i aktywnego rozumienia tekstu.

²⁶ Istotna jest w tym kontekście uwaga, jaką filozof poczynił, rozpatrując kategorię formy przedmiotu czysto intencjonalnego: „To zaś, co niesamoistne i intencjonalnie wytworzone, jest w zawartości swej zawsze niegotowe, zawsze w stanie tworzenia” (SoIŚ II, s. 207).

Warstwy w konkretyzacji istnieją przeto w sposób słabszy – niektóre z nich mogą być przysłonięte, inne wybijać się w percepcji na plan pierwszy, lecz nie są zdolne wszystkie naraz osiągnąć takiego poziomu ontologicznej wyrazistości, jaka zachodzi w dziele literackim. Daje się wobec tego zauważyć analogię pomiędzy konkretyzacją dzieła literackiego a jego wypadkami granicznymi – stopień zachwiania budowy warstwowej jest w obu tak intensywny, że pojawiają się uzasadnione wątpliwości co do tego, czy nadal z warstwami dzieła literackiego mamy tu do czynienia. Konkretyzacja rozumiana jako przedmiot może bowiem ujawniać w swej strukturze przesłanianie niektórych warstw i to w takim stopniu, że stają się one jedynie mgliście widoczne; funkcjonują na zasadzie i analogicznie do „zarodzi” warstw, jak zostało to określone przez Ingardena przy okazji omawiania budowy warstwowej *Słopiewni* i *Mirohładów* Juliana Tuwima. W obrębie konkretyzacji mogą także nie być w ogóle zaktualizowane elementy pewnych warstw bądź też one same w całości, w czym z kolei ujawnia się jej analogia do takich wypadków granicznych dzieła literackiego, jak choćby widowisko kinematograficzne czy pantomima. Nie ulega przeto wątpliwości, że Ingardenowskie rozważania dotyczące wypadków granicznych dzieła literackiego stanowią doskonałą podbudowę dla dociekań nad konstrukcją i istotą przedmiotu, który charakteryzuje się jeszcze większym stopniem złożoności aniżeli one, tj. dla konkretyzacji dzieła literackiego, a więc przedmiotu estetycznego, który osiąga najwyższy poziom wewnętrznej komplikacji.

Znamienne jest to, że wyłącznie transformacja warstw, jaka osiągnięta jest w konkretyzacji utworu literackiego, zdolna jest zaktualizować nowy jego wymiar: aksjologiczny, w którym zyskuje ono dodatkowe elementy – wartości estetyczne czy jakości metafizyczne, które nie są wpisane w jego pierwotnie intencjonalną budowę warstwową²⁷. W moim przekonaniu konkretyzacja jest wobec tego – podkreślę raz jeszcze – przejawem odmiennego typu przedmiotu intencjonalnego

²⁷ Leonid Stołowicz zaakcentował, iż: „Właściwa wartość estetyczna tworzy się jednak w procesie konkretyzacji dzieła artystycznego, a więc w procesie jego konkretnego odtworzenia w świadomości czytelnika, widza czy słuchacza. Wartość estetyczna jest zatem i tutaj intencjonalna, chociaż ta intencja nie jest już intencją artysty, lecz intencją odbiorcy”. Zob. L. Stołowicz, *Problem obiektywności wartości estetycznych w aksjologii Romana Ingardena*, [w:] *Roman Ingarden a filozofia naszego czasu*, red. A. Węgrzecki, Kraków 1995, s. 170.

aniżeli dzieło literackie. W odniesieniu do modyfikacji, jakie zachodzą zwłaszcza na gruncie warstwy wyglądnów, Ingarden zdawał się tę różnicę wyraziście dostrzegać, nie sformułował jednak żadnych jednoznacznych w tej kwestii wniosków, czego odzwierciedleniem jest choćby następująca wypowiedź filozofa: „Czy przy tak daleko idącej przemianie warstwy wyglądnów wolno jeszcze daną konkretyzację uważać za konkretyzację tego samego dzieła, czy też pokazuje ona wówczas całkiem nowe dzieło – to sprawa, która wymagałaby oddzielnej, obszernej analizy w każdym konkretnym wypadku” (ODL, s. 419).

Jeszcze jedna kwestia zdaje się przemawiać za tym, że przedmiot estetyczny ma odmienną strukturę aniżeli dzieło sztuki literackiej. Otóż w procesie konkretyzowania „zarówno poszczególne warstwy, jak również składająca się z nich całość pokazuje się – naturalnie przy odpowiedniej postawie czytelnika – w różnorodnych estetycznych jakościach wartościowych, które współbrzmiając z sobą rodzą z siebie harmonię polifoniczną, ostateczną wartość dzieła” (ODL, s. 454). Słowa Ingardena sugerują, że to kategoria jakości estetycznie wartościowych spełnia funkcję centralną w obrębie przedmiotu estetycznego. Za przyczyną procesu konkretyzowania ustala się bowiem określona konstelacja ogółu różnorodnych jakości, których źródłem są poddane transformacjom warstwy. W rezultacie, dla zaktualizowania się wartości estetycznej dzieła, konieczny jest zanik wyrazistości ontologicznej uposażenia warstw, relacji między nimi – na czoło wysuwa się zaś ich jakościowa strona, która zdaje się zupełnie zacierać ich tożsamość. Z tego przeto względu nie jestem w stanie zgodzić się z Ingardenem, który stwierdził rzecz następującą: „[...] fakt, że dzieło sztuki literackiej ukazuje się jakby obleczone w jakości estetycznie wartościowe, nie prowadzi do zniknięcia samych warstw dzieła z pola widzenia czytelnika” (ODL, s. 454). Dopiero jednak gruntowne badania z zakresu ontologii i aksjologii – istnienia wartości, jej relacji i stopnia zależności względem przedmiotu estetycznego, mogłyby omawianą kwestię dookreślić²⁸.

²⁸ Okazało się bowiem, powtórzmy za Adamem Węgrzeckim, że „gdy Ingarden przystąpił do określenia statusu ontycznego wartości, niewiele przyniosło odwołanie się do rezultatów już uzyskanych w rozważaniach ontologicznych. Różne kategorie ontologiczne okazały się nieprzystawalne w odniesieniu właśnie do wartości”. A. Węgrzecki, *Aksjologia Romana Ingardena – kierunki i próby*

[...] po latach, które spędziłem nad opracowaniem tej książki, wiem dziś lepiej niż na początku swych badań, jak niezmiernie trudno jest wiernie uchwycić dzieło literackie w jego swoistej istocie. Dzieło literackie jest prawdziwym cudem. Istnieje, żyje i działa na nas, wzbogaca niepomniernie nasze życie, użycza nam godzin zachwyty i pozwala zejść w bezdenne głębie bytu, a przecież jest tylko tworem bytowo-heteronomicznym, który w sensie autonomii bytowej jest niemal niczym (ODL, s. 458).

Nie ulega wątpliwości, iż zarówno koncepcja warstwowości dzieł sztuki literackiej, jak i podstawowe aspekty jej rozwinięcia doskonale poświadczają wyrażoną przez filozofa myśl o wyjątkowości przedmiotów, jakie stwarza człowiek²⁹. Za przyczyną badań i dociekań fenomenologa dysponujemy zaś teorią i filozofią, które są nam w stanie przybliżyć i objaśnić istotę tego, co do świata realnego nie należą, lecz z całą pewnością przynależą: przedmiotów intencjonalnych.

ROMAN INGARDEN'S CONCEPT OF STRATIFICATION OF A LITERARY WORK FROM THE PERSPECTIVE OF EXISTENTIAL ONTOLOGY AND THE CONSEQUENCES THEREOF

ABSTRACT

The article introduces the second aspect, apart from the formal-ontological one, in which Roman Ingarden developed his theory of stratification of literary works, namely existential ontology. The perception of the stratified structure of a literary work, representative for this perspective, focuses mainly on one concept: the ontic foundation. To elaborate this concept the philosopher again referred to the stratification of a literary work, interpreted as an artistic object. However, the aspect that is put under scrutiny here is the mode in which the particular strata exist, and not the idiosyncrasies of their essence, which remains in the center of interest within the formalontological realm.

Further in my text, aesthetic concretization, i.e. the notion that is the consequence of the concept of stratification of a literary work understood as the

interpretacji, [w:] *Roman Ingarden i dążenia fenomenologów. W 110. rocznicę urodzin Profesora*, red. Cz. Głombik, Katowice 2006, s. 22–23.

²⁹ Stwarzając dzieła sztuki (literackiej), podmiot występuje w roli twórcy wartości, który „wykracza poza swoje potrzeby egzystencjalne. Tym samym zostaje on [...] obciążony odpowiedzialnością za ich trwanie i ciągłe pomnażanie”. A. Karwowska, *Problem wyboru i akceptacji wartości w filozofii Romana Ingardena*, [w:] *Spór o istnienie świata. W 40. rocznicę...*, wyd. cyt., s. 98.

result of its existential-ontological perception, is discussed. I substantiate my own position of disagreement with Ingarden's claim that the stratified aspect remains present in the aesthetic object (concretization) to the extent of its intentional qualification proper for the given artistic object.

KEY WORDS

ontic foundation of works of art, the concept of the stratified construction of a literary work, aesthetic concretization, existential ontology, aesthetic object, aesthetic situation, stratum

BIBLIOGRAFIA

1. Adorno T. W., *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, tłum. K. Krzemień-Ojak, Warszawa 1990.
2. Arendt H., *Myslenie*, tłum. H. Buczyńska-Garewicz, Warszawa 1991.
3. Bator A. P., *Intencjonalność sztuki w filozofii Romana Ingardena i Mieczysława Alberta Krąpca*, Wrocław 1999.
4. Bereza H., *Pryncypia. O lasce literatury*, Kraków 1993.
5. Blaustein L., *O ujmowaniu przedmiotów estetycznych*, Lwów 1938.
6. Dębowski J., *Świadomość. Poznanie. Naoczność poznania*, Lublin 2001.
7. *Estetyka Romana Ingardena – problemy i perspektywy. W stulecie urodzin*, red. L. Sosnowski, Kraków 1993.
8. Frege G., *Pisma semantyczne*, tłum. B. Wolniewicz, Warszawa 1977.
9. Ingarden R., *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, tłum. M. Turowicz, Warszawa 1988.
10. Ingarden R., *Sprawa formy i treści w dziele literackim*, „Życie literackie” 1937, z. V.
11. Ingarden R., *Spór o istnienie świata*, t. I, *Ontologia egzystencjalna*, wyd. III, przyg. i tłum. D. Gierulanka, Warszawa 1987 (SoIŚ I).
12. Ingarden R., *Spór o istnienie świata*, t. II, Warszawa 1961 (SoIŚ II*).
13. Ingarden R., *Spór o istnienie świata*, t. II, *Ontologia formalna*, cz. 1: *Forma i istota*, wydanie III zmienione, tłum. D. Gierulanka, Warszawa 1987 (SoIŚ II).
14. Ingarden R., *Wykłady i dyskusje z estetyki*, oprac. A. Szczepańska, Warszawa 1981 (WiDzE).
15. Krąpiec M. A., *Język i świat realny*, Lublin 1995.
16. Krzyżanowski J., *Nauka o literaturze*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1966.
17. Krysztofiak W., *Problem opozycji realizmu i idealizmu epistemologicznego. Analityczne studium nad ontologią negatywnych stanów rzeczy Romana Ingardena*, Lublin 1999.
18. Markowski M. P., *Anatomia ciekawości*, Kraków 1999.
19. Mordka A., *Przedmiot i sposób istnienia. Zarys ontologii egzystencjalnej Romana Ingardena*, Rzeszów 2002.

20. *Problematyka tekstu głosowo interpretowanego*, red. K. Lange, W. Sawrycki i P. Tański, Toruń 2004.
21. *Roman Ingarden a filozofia naszego czasu*, red. A. Węgrzecki, Kraków 1995.
22. *Roman Ingarden i dążenia fenomenologów. W 110. rocznicę urodzin Profesora*, red. Cz. Głombik, Katowice 2006.
23. *Słownik pojęć filozoficznych Romana Ingardena*, red. A. J. Nowak, L. Sosnowski, Kraków 2001.
24. *Spór o istnienie świata. W 40. rocznicę śmierci Romana Ingardena*, red. W. Słomski, Warszawa 2010.
25. *Studia z dziejów estetyki polskiej 1918–1939*, red. S. Krzemień-Ojak, W. Kalinowski, Warszawa 1975.
26. Święcki P. M., *Konstituowanie przedmiotu czysto intencjonalnego jako model stwarzania świata*, „Acta Universitatis Lodziensis” 2009, t. 22.
27. Wojtyła K., *Osoba i czyn*, Kraków 1969.
28. Wysocki M., *Sposób istnienia utworu muzycznego*, „Acta Universitatis Lodziensis” 2009, t. 22.

Beata Garlej

NATALIA ANNA MICHNA
(UNIwersYTET JAGIELLOŃSKI)

SPRAWOZDANIE Z KONFERENCJI NAUKOWEJ
„OD IDEI POSTĘPU DO IDEI KRYZYSU”
LUBLIN, 27–28 STYCZNIA 2014 ROKU

INFORMACJE O AUTORCE

Natalia Anna Michna
Pracownia Retoryki Logicznej, Instytut Filozofii
Uniwersytet Jagielloński
e-mail: natalii26@gmail.com

W dniach 27 i 28 lutego 2014 roku odbyła się ogólnopolska konferencja naukowa zatytułowana „Od idei postępu do idei kryzysu”. Konferencja zorganizowana została przez Zakład Historii Filozofii Nowożytnej Instytutu Filozofii Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie oraz kwartalnik internetowy „Kultura i Wartości”.

Tematyka konferencji koncentrowała się wokół dwóch pojęć: postępu i kryzysu. Stały się one szczególnie ważne w XX wieku, który według wielu autorów był stuleciem społecznych, politycznych oraz kulturowych kryzysów. Równocześnie dwudziestowieczna Europa przesiąknięta była wiarą w możliwy, wieloaspektowy rozwój, podsypany najnowszymi osiągnięciami z zakresu nauki i techniki. Dlatego współistnienie tych dwóch tendencji skłania do głębszej refleksji nad ich znaczeniem i wzajemnym stosunkiem. Krótko zarysowana tematyka konferencji pozwala zauważyć, jak złożonym i niejednoznacz-

nym problemem jest kwestia pogodzenia tych skrajnie odmiennych idei w ramach namysłu nad historycznym oraz aktualnym stanem otaczającej nas rzeczywistości. W swych wystąpieniach referenci prezentowali mnogość zagadnień bardziej szczegółowych, takich jak typologia myślenia kryzysowego i postępowego, objawy kryzysu i postępu, nasilanie się i słabnięcie trendów myślenia progresywistycznego i kryzysowego, filozofia a inne dziedziny kultury wobec zjawiska kryzysu i postępu, a także historyczne koncepcje kryzysu i rozwoju. Celem konferencji była interdyscyplinarna refleksja nad powyższymi zagadnieniami, obejmująca zarówno rozważania historyczne, jak i najnowsze trendy myślowe. Wydarzenie zgromadziło kilkudziesięciu uczestników z wielu polskich ośrodków uniwersyteckich. W jego ramach przedstawionych zostało wiele różnorodnych tematycznie referatów, poświęconych kryzysowym i postępowym zagadnieniom teoretycznym, a także kwestiom o wymiarze praktycznym.

Konferencję otwarło wystąpienie prof. dra hab. Leszka Sosnowskiego z Instytutu Filozofii Uniwersytetu Jagiellońskiego zatytułowane „Koniec a mnogość możliwości. Kulturowa entropia współczesności”. Referujący zajął się kulturowymi aspektami pojęcia kryzysu, nawiązując do idei „końca sztuki” Arthura C. Danto. Współczesny „koniec sztuki”, który jest efektem artystycznych oraz estetycznych przemian w kulturze europejskiej XX wieku, to stan kulturowej entropii. Oznacza ona największą wolność, będącą wyrazem kulturowego postępu. Jednak to także stan chaosu, który jest oznaką kryzysu. Konkluzje otwierającego konferencję wystąpienia pokazały, że zarówno historyczne, jak i aktualne aspekty rzeczywistości posiadają niejednokrotnie ambiwalentną naturę.

W podobnym duchu, ukazującym kryzysowe i postępowe aspekty zjawisk, utrzymane były kolejne wystąpienia, składające się na pierwszy oraz drugi panel konferencji. Poruszane były zagadnienia związane z kryzysem człowieczeństwa, który może stanowić zarówno zagrożenie, jak i szansę dla współczesnego człowieka (wystąpienie dra hab. Witolda Glinkowskiego z Uniwersytetu Łódzkiego, zatytułowane „Kryzys człowieczeństwa – zagrożenie czy szansa?”), a także aktualne problemy wynikające z procesów globalizacyjnych (referat dra hab. Adama Nobisa z Uniwersytetu Wrocławskiego pod tytułem „Globalizacja jako postęp i kryzys”). Socjologiczne podejście do rozumienia kategorii kryzysu i postępu zaprezentował dr hab. Andrzej Boczkowski z Instytutu Socjologii Uniwersytetu Łódzkiego w referacie „Postęp i kryzys jako kategorie socjologicznej analizy zmian społecznych”.

Panel trzeci, podobnie jak piąty, zdominowany był przez młodych naukowców. Doktoranci oraz doktorzy zajęli się różnymi aspektami kryzysu i postępu, odwołując się między innymi do filozofii Jacques'a Derridy, Hannah Arendt, Claude'a Leforta, José Ortegi y Gassetta oraz wspomnianego już Arthura C. Danto. Pojawiły się także referaty poświęcone praktycznym wymiarom idei kryzysu i postępu. Przykładem takiego wystąpienia był referat dr Pauliny Tendery z Uniwersytetu Jagiellońskiego pod tytułem „O znaczeniu filozofii sztuki po «końcu sztuki»”. Dr Tendra zajęła się żywym współcześnie problemem kryzysu filozofii sztuki oraz dominacji subiektywnej i pryncypialnej krytyki artystycznej. Referaty pokazały szerokie spektrum filozoficznych zainteresowań młodego pokolenia badaczy.

Osobny tematycznie panel czwarty poświęcony był zagadnieniom kryzysu i postępu w filozofii rosyjskiej. Kompleksowy przegląd koncepcji kryzysu występujących u myślicieli rosyjskich przedstawił dr hab. Michał Bohun z Uniwersytetu Jagiellońskiego, wygłaszając referat pod tytułem „Śmiertelna cywilizacja. Rosyjskie koncepcje kryzysu kultury europejskiej”.

Ostatni panel pierwszego dnia konferencji wypełniły cztery odmienne tematycznie wystąpienia. Dr hab. Sławomir Raube wygłosił referat po tytułem „Powracający mit: idea regresu w filozofii kultury Ernsta Cassirera”, natomiast dr Agnieszka Wesołowska przedstawiła idee kryzysu występujące w myśli Edmunda Husserla. Tytuł jej prezentacji to „Husserla ujęcie kryzysu a fenomenologia transcendentálna”.

Drugi dzień konferencji tworzyły dwa panele. Pierwszy z nich rozpoczął się próbą uporządkowania europejskiej myśli katastroficznej, której podjął się dr hab. Leszek Gawor z Uniwersytetu Rzeszowskiego. W referacie pod tytułem „Próba typologii europejskiej myśli katastroficznej pierwszych dziesięcioleci XX wieku” dokonał on podziału katastrofizmu na cztery główne kategorie: mocny, hipotetyczny, totalny oraz partykularny. Podziały te pozwoliły na skategoryzowanie filozofii katastroficznej u wybranych przedstawicieli myślenia kryzysowego i dały słuchaczom szerokie spojrzenie na kwestie związane z europejskimi ideami katastroficznymi na przestrzeni ostatniego stulecia. Dr hab. Barbara Grabowska z Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu w referacie „Zmiany w relacji człowiek – zwierzę, czyli cena postępu” zajęła się natomiast najnowszymi osiągnięciami z zakresu techniki hodowli zwierząt i roślin, które w znaczący sposób wpłynęły na współczesną kondycję człowieka i jego relacje z przyrodą. Wystąpienie to miało na celu zwrócenie uwagi na aktualne pro-

blemy człowieka jako integralnej części przyrody, bowiem mają one istotny wpływ na współczesny kryzys demograficzny, ekonomiczny oraz moralny. W podobnym duchu wygłosił swój referat dr Zbigniew Pietrzak z Uniwersytetu Wrocławskiego, który w wystąpieniu zatytułowanym „Człowiek a środowisko – czy w idei postępu zawsze tkwi ziarno destrukcji? W dziewięćdziesiątą rocznicę urodzin Jeana Dorsta” podkreślił ogromny, często negatywny, wpływ człowieka na środowisko naturalne.

Ostatni panel rozpoczął się od wystąpienia Sideya Myoo (Academia Electronica Instytutu Filozofii Uniwersytetu Jagiellońskiego) zatytułowanego „O elektronicznym postępie – przekraczanie granic”. Uczestnicy konferencji faktycznie mieli okazję przekroczyć granicę świata realnego i wirtualnego, ponieważ referat ten odbył się w tak zwanym *second life*. Choć referujący nie był obecny, jego wykład był jak najbardziej realny i miał na celu zaprezentowanie możliwości przekraczania granic we współczesnym, technologicznie zaawansowanym świecie. Konferencję zakończył referat organizatora, dra hab. Leszka Kopciucha. Wykład zatytułowany „Optymizm, pesymizm i outsiderzy” stanowił właściwe zamknięcie całego wydarzenia. Referujący zajęli się typologią myślenia progresywnego i kryzysowego, a więc uporządkowaniem możliwych kierunków myślowych zogniskowanych wokół pojęć postępu i kryzysu.

Ze względu na różnorodność tematyczną wystąpienia dyskusje były niezwykle żywo i konstruktywne. Pojawiły się zarówno głosy krytyczne, jak i aprobujące. Uwagi miały charakter merytoryczny i inspirujący do dalszych badań. Podsumowanie konferencji, którego dokonał dr hab. Leszek Kopciuch, nie pozostawiło wątpliwości co do tego, że idee postępu oraz kryzysu są obecnie zagadnieniem żywym i dotyczą praktycznie wszystkich wymiarów życia ludzkiego. Konferencja była okazją do zaprezentowania poglądów na ten temat, ponadto przyczyniła się do lepszego zrozumienia kultury współczesnej i dokonujących się w niej przeobrażeń.

Natalia Anna Michna

AGATA LINEK

(UNIwersYTET JAGIELLOŃSKI)

SPRAWOZDANIE Z VIII EDYCJI
OGÓLNOPOLSKIEJ KONFERENCJE DOKTORANTÓW
„KIERUNKI BADAWCZE W FILOZOFII”
KRAKÓW, 16–17 MAJA 2014 ROKU

INFORMACJE O AUTORCE

Agata Linek
Pracownia Retoryki Logicznej, Instytut Filozofii
Uniwersytet Jagielloński
e-mail: agata.linek@wp.pl

VIII już edycja Ogólnopolskiej Konferencji Doktorantów „Kierunki Badawcze w Filozofii”, którą organizują doktoranci Instytutu Filozofii Uniwersytetu Jagiellońskiego nieprzerwanie od 2002 roku, odbyła się w dniach 16 i 17 maja 2014 roku. Obrady miały miejsce w Instytucie Filozofii Uniwersytetu Jagiellońskiego, przy ul. Grodzkiej 52. Konferencja w tym roku została zorganizowana przez mgr Natalię Annę Michnę oraz mgr Klaudię Adamowicz, doktorantki prof. dra hab. Leszka Sosnowskiego. Uczestniczyli w niej prelegenci zarówno z Krakowa (Uniwersytet Jagielloński oraz Uniwersytet Pedagogiczny), jak i z innych ośrodków naukowych w Polsce (Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, Uniwersytet Wrocławski, Uniwersytet Szczeciński, Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu oraz Uniwersytet Warszawski). Na każdy referat zarezerwowano piętnaście

minut, a po kolejnych panelach był czas na dyskusję. Podczas dwudniowych obrad zostało wygłoszonych dwadzieścia dziewięć referatów. Patronat nad konferencją objęli Instytut Filozofii UJ, Towarzystwo Doktorantów UJ oraz czasopismo „Estetyka i Krytyka”.

Ideą przyświecającą kolejnym konferencjom „Kierunki Badawcze w Filozofii” jest chęć zaprezentowania najnowszych badań młodych naukowców, które są prowadzone i rozwijane w ramach obecnie podejmowanych projektów w naukach filozoficznych. Na konferencji była poruszana tematyka przyszłych rozpraw doktorskich prelegentów. Celem spotkań jest również integracja polskiego środowiska naukowego.

Uroczyste otwarcie konferencji miało miejsce w Sali im. Romana Ingardena. Dyrektorka Instytutu Filozofii UJ dr hab. Joanna Hańderek w swoim wystąpieniu zwróciła uwagę na tradycję konferencji i wyraziła uznanie dla organizatorów, którzy nieprzerwanie od 2007 roku gromadzą młodych naukowców, by mogli dzielić się swoją wiedzą i nawiązywać kontakty zawodowe.

Jako pierwszy wystąpił mgr Miłosz Kudela z Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie z referatem pt. *Perspektywy nieredukcjonistycznego naturalizmu*. Referent opisał koncepcję naturalistycznego stanowiska metafizycznego w kwestii natury umysłu oraz jego relacji do świata. Głównym celem wystąpienia było znalezienie odpowiedzi na pytanie, czy stanowisko nieredukcjonistycznego naturalizmu jest możliwe. Z kolejnym referatem, pt. *Wybór absolutny. Pierwszy krok na drodze przewyciężenia rozpaczy*, wystąpiła mgr Monika Proszak z Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prelegentka przybliżyła słuchaczom tematykę wyboru absolutnego w odniesieniu do właściwych sposobów życia. Poruszyła kwestię powołania człowieka do „stawania się sobą”, a także przejścia od stadium estetycznego do etycznego. Opisała również konsekwencje wyboru absolutnego oraz przedstawiła sugestie dotyczące właściwego sposobu życia. Panel zakończył mgr Karol Wilczyński z Uniwersytetu Jagiellońskiego referatem pt. *Czy Sokrates był dobrym nauczycielem? Z racji tego, iż po Sokratesie zostały jedynie przekazy, a nie autorskie dzieła, trudno stwierdzić, czy filozof był godnym uwagi nauczycielem, gdyż nie jesteśmy w stanie opisać sposobu przekazywania przezeń wiedzy*. Doktorant przeanalizował opisaną w *Uczcie* Platona relację Sokratesa z Alkibiadesem. W referacie został także poruszony temat skuteczności oddziaływań pedagogicznych filozofa oraz umiejętności poznania charakteru wychowanków.

Drugi panel dotyczył zagadnień związanych z religią. Został on otwarty przez mgra Przemysława Wewióra z Uniwersytetu Wrocławskiego referatem pt. *Religijne motywy projektu wielkiej odnowy (instauratio magna) Francisa Bacona – ich źródła, rola i wpływ*. Autor w swoim wystąpieniu odnosił się do znanego dzieła filozofa, poświęconego niezrealizowanemu projektowi wielkiej odnowy nauk fizycznych i utopijnej społeczności. Referent wskazywał jednocześnie na źródła religijne owego projektu. O *Religii z punktu widzenia „memu”* opowiedziała mgr Kinga Kowalczyk-Purol z Uniwersytetu Szczecińskiego. Prelegentka przybliżyła słuchaczom historię „memów” oraz główne założenia mematyki. Następnie przeszła do mematycznego wyjaśnienia religii w odniesieniu do nauk Richarda Dawkinsa i Daniela Dennetta. Ostatni referat przed przerwą wygłosił mgr Maciej Kulik, doktorant Uniwersytetu Wrocławskiego. Swoje wystąpienie zatytułował *Sposoby oddalania zarzutów przeciwko racjonalności wiary religijnej w filozofii św. Tomasza z Akwinu, Petera Geacha i Elisabeth Anscombe*. Prelegent zwrócił uwagę, iż zasadność wierzeń religijnych jest tematem szeroko dyskutowanym w sferze nauk filozoficznych. W swym referacie skupił się na problemie zła wobec kwestii istnienia Boga.

Kolejny panel poświęcony był Martinowi Heideggerowi. Rozważania na temat jego filozofii rozpoczął doktorant Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie, mgr Andrzej Serafin. Wygłosił on referat pt. *O oświeceniu świata. Estetyka Heideggera*, w którym odniósł się do polemiki Martina Heideggera z Emilem Staigerem na temat piękna. Prelegent podjął się próby rekonstrukcji niespisanej nigdy Heideggerowskiej estetyki. Następnie wystąpił doktorant Uniwersytetu Wrocławskiego, mgr Tomasz Matkowski, który wygłosił referat pt. *Bezgrunt. Martina Heideggera ontologia niefundamentalna*. Autor zaprezentował Heideggerowską ideę Bezgruntu. Ta filozoficzna kategoria umożliwia analizę egzystencjalnej struktury człowieka przez odniesienie do bycia. Z kolejnym referatem o Heideggerze wystąpiła mgr Magdalena Hoły-Luczaj z Uniwersytetu Jagiellońskiego. Swoje wystąpienie zatytułowała *Myślenie jako zaangażowanie w rzeczywistość. Heideggerowska rewizja idealizmu i realizmu*. Autorka starała się odpowiedzieć na pytanie, dlaczego filozof nigdy nie określał siebie jako realisty, natomiast bliższy był krytykowanemu przez siebie idealizmowi.

Po południu nadszedł czas na panel poświęcony filozofii niemieckiej. Konferencję wznowiła mgr Anna Żymełka z Uniwersytetu Jagiellońskiego referatem pt. *Rapsodia znaczy pieśń tkana. Rapsodyczność pisarstwa filozoficznego Johanna Georga Hamanna i jej znaczenie*. Prelegentka przybliżyła słuchaczom pojęcie „rapsodii” jako rodzaju pieśni wywodzącej się ze starożytnej Grecji, będącej przedmiotem prezentacji na publicznych zgromadzeniach. Na podstawie *Meta-krytyki puryzmu czystego rozumu* Hamanna omówiła poszczególne cechy „rapsodii”, takie jak performatywność, fragmentaryczność czy otwartość. Z kolejnym referatem wystąpił mgr Adrian Stelmaszyk z Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, który wygłosił referat pt. *Polityczne uwikłanie twórczości Richarda Wagnera*. Prelegent w pierwszej części wystąpienia opisał historię relacji wartości etycznych i estetycznych w odniesieniu do piękna, by później przejść do ujęcia Wagnerowskiego. Wagner zwracał uwagę na to, że sztuka nie może pełnić jedynie funkcji estetycznej. Uważał, że wartości estetyczne i środki artystyczne mają znaczenie jedynie w ich etycznej wymowie. W odniesieniu do tytułowych „politycznych uwikłań” doktorant zwrócił uwagę na to, iż Wagner aktywnie uczestniczył w XIX-wiecznych ruchach rewolucyjnych, był uzależniony ekonomicznie od Ludwika II Bawarskiego, a także stworzył pisma polityczne i antysemityczne. Następnie wystąpił mgr Andrzej Drohomirecki z Uniwersytetu Wrocławskiego z referatem pt. *Pozór jako kategoria filozoficzna w poglądach estetycznych Friedricha Schillera oraz Georga Wilhelma Friedricha Hegla*. Autor omówił problematykę pozoru jako fenomenu spostrzeżeniowego, który może zaistnieć w sytuacji, gdy umysł mylnie rozszyfruje bodźce zmysłowe. Przypominał, że pozór odnosi się do wielu dziedzin filozoficznych i że każda z nich ma prawo definiować go ze swojej perspektywy.

Kolejny panel rozpoczął mgr Maciej Banasik z Uniwersytetu Jagiellońskiego referatem pt. *Zarys krytyki filozofii nicestwa w pismach Seweryna Smolikowskiego*. Doktorant analizował *Rozbiór krytyczny podstaw zasadniczych filozofii Schopenhauera*, skupiając się na przedstawieniu głównych zarzutów przeciw filozofii nicestwa. Jednocześnie podjął próbę odtworzenia warunków wczesnej recepcji pesymizmu filozoficznego w Polsce w XIX wieku. Następny referat, pt. *Teatr zreformowany*, zaprezentowała doktorantka Uniwersytetu Jagiellońskiego, mgr Iwona Malec. Prelegentka przybliżyła słuchaczom tematykę reformacji teatru. Zwróciła uwagę na fakt, iż została ona dokona-

na głównie przez miłośników teatru, czyli amatorów, a nie profesjonalnych twórców. Obrady pierwszego dnia konferencji zakończyła referatem pt. *Yo soy yo y mi circunstancia, czyli antropologiczny projekt José Ortegi y Gasset* jedna z organizatorek, mgr Natalia Anna Michna z Uniwersytetu Jagiellońskiego. Autorka wyjaśniła, co oznacza tytułowe sformułowanie *Yo soy yo y mi circunstancia* – „Jestem mną i moją okolicznością”. Pojęcie „okoliczności” jest w filozofii Gasseta kluczowe jako nieodłączny element jaźni jednostkowej. Człowiek nie istnieje bowiem bez dopełniających go okoliczności.

Po dyskusji oficjalna część pierwszego dnia konferencji została zakończona. Organizatorki zaprosiły prelegentów na wieczorne spotkanie integracyjne do Klubu „Pod Jaszczurami” na krakowskim Rynku Głównym.

Obrady zostały wznowione w sobotę rano. Jako pierwsza w panelu epistemologicznym wystąpiła mgr Natalia Karczewska z Uniwersytetu Warszawskiego z referatem pt. *Problem sporu pomiędzy epistemic peers – równymi sobie podmiotami poznającymi*. Autorka starała się odpowiedzieć na pytanie, czy w przypadku zaistnienia sporu obrona swoich przekonań jest zachowaniem rozsądnym. Zastanawiała się również nad tym, czy jest możliwy spór dwóch rozsądnych stron przy utrzymaniu ich przekonań. Następnym prelegentem w tym panelu był doktorant Uniwersytetu Warszawskiego, mgr Ignacy Szczeniowski, który wygłosił referat pt. *Wiedza i treść niekonceptualna. Problem pojęć*. Prelegent opisał interakcje, jakie zachodzą między dwoma przeciwstawnymi sobie źródłami informacji. Kolejny referat, pt. *Consciousness and Its Evolution: from a Human Being to a Post-Human*, wygłosił Taras Handziy z Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie. Autor przybliżył ewolucję rozumienia pojęcia świadomości. Zaczynając swoje wywody od *homo sapiens*, przeszedł do refleksji na temat świadomości postczłowieka, czyli transhumanizmu.

Panel ontologiczno-metafizyczny otworzyła mgr Milena Jakubiak, doktorantka Uniwersytetu Szczecińskiego, która wygłosiła referat pt. *Czy można sensownie mówić o Bogu? – Pojęcie Boga w filozofii Davida Hume’a*. Prelegentka omówiła kwestię rzekomego ateizmu filozofa. Swoje rozważania zakończyła myślą, iż patrząc na współczesny świat, trudno wierzyć w nieskończoną dobroć jego Stwórcy. Kolejny referat wygłosił mgr Konrad Kołodziejczyk, doktorant Uniwersytetu Jagiellońskiego. Wystąpienie dotyczyło *Moore’a dowodu na istnienie świata zewnętrznego*. Autor opisał przebieg dowodzenia, a także przed-

stawił wnioski George'a Edwarda Moore'a oraz interpretację jego spostrzeżeń przez Barry'ego Strouda. Z ostatnim referatem w tym panelu, pt. *Naturalistyczna koncepcja natury ludzkiej u Spinozy*, wystąpiła mgr Marta Tyszkó z Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prelegentka zwróciła uwagę na nowatorskie poglądy Barucha Spinozy. Filozof przeciwstawił się umieszczaniu człowieka nad światem przyrody jako elementu niebędącego częścią natury, władającego nią, a nie jej podlegającego. Podkreślona została również nasza zdolność samoza-chowawcza. Dyskusję zamykającą panel poprowadził prof. dr hab. Leszek Sosnowski.

Po przerwie wystąpiła doktorantka Uniwersytetu Warszawskiego mgr Katarzyna Wejman z referatem pt. *Problem wyobraźni ponowoczesnej*. Autorka zwróciła uwagę na ponowoczesną dekonstrukcję podmiotu wyobrażającego i masową produkcję obrazów, które są konsumowane, a nie wyobrażane. Przedstawiła ponadto słuchaczom modele przednowoczesnej, nowoczesnej i postnowoczesnej wyobraźni zgodnie z poglądami Richarda Kearneya, jak również wyobraźnię w rozumieniu Immanuela Kanta, Edmunda Husserla oraz Jeana Paula Sartre'a czy też modele wyobraźni hermeneutycznej (Keraney, Paul Ricoeur). Drugi referat wygłosił mgr Michał Barcz z Uniwersytetu Warszawskiego. Prelegent zapoznał słuchaczy ze *Źródłami krytyki przyczynowej koncepcji działania*. Opisał filozofię działania, która jest częścią filozofii umysłu. Aby określić, czym jest działanie i co różni je od nie-działania, omówił kolejne zdarzenia z własnego życia. Następnie zaprezentował przyczynową koncepcję działania i wskazał niektóre argumenty przeciwko niej.

Po południu na wokandzie pozostali wyłącznie doktoranci Uniwersytetu Jagiellońskiego. Pierwszy panel dotyczył filozofii Dalekiego Wschodu. Otworzyła go mgr Kamila Sosnowska referatem pt. *Ijime. O zjawisku znęcania się w japońskich szkołach na przykładzie wybranych filmów i seriali*. Prelegentka wyjaśniła, na czym polega *Ijime* i jak bardzo różni się rzeczywisty obraz tego zjawiska od wyobrażeń zachodnich. Mówiła także o przyczynach znęcania się oraz o fizycznych, werbalnych i psychicznych rodzajach *Ijime*. Referat zakończyła omówieniem dwóch dzieł popkultury: filmu pt. *Confessions (Kokuhaku)* z 2010 roku, którego reżyserem jest Tetsuya Nakashima, oraz serialu z 2005 roku pt. *Hana Yori Dango*. Referat z zakresu filozofii chińskiej wygłosił mgr Rafał Mazur. Wystąpienie miało tytuł *Wu xin – pusty/nie-umysł jako metoda poznawcza*. Autor wy-

jaśnił znaczenie pojęcia *wu xin*: *wu* oznacza „nie”, „brak”, „pustkę”, z kolei *xin* to między innymi „umysł”, „serce”, „centrum”, „odczuwanie”, „inteligencja”, „myślenie”. Można zatem powiedzieć, że *wu xin* oznacza „brak umysłu” czy „brak spekulatywnego myślenia”. Ostatni referat o tematyce Dalekiego Wschodu wygłosiła jednak z organizatorek, mgr Klaudia Adamowicz, która zatytułowała swoje wystąpienie *Mukokuseki – transkulturowość japońskiej popkultury*. Prelegentka przybliżyła tematykę *mukokuseki*, czyli bezpieczeństwa. Jako przykłady w technologii i kulturze posłużyły: sprzęt elektroniczny (walkman), anime i manga oraz moda i muzyka. Celem *mukokuseki* nie jest ukazanie przynależności do zachodniej lub japońskiej kultury, lecz unikanie jakiegokolwiek kategoryzacji czy identyfikacji. Podsumowując swoje rozważania, doktorantka zwróciła uwagę, że japońska kultura jest niczym woda, która przyjmuje jedynie kształt naczynia, w którym się znajduje. Tematyka Dalekiego Wschodu okazała się tak interesująca, że dyskusja musiała zostać przeniesiona na przerwę kawową.

W ostatnim panelu jako pierwsza wystąpiła mgr Agata Linek z referatem pt. *Samorealizacja a tożsamość. Problem przynależności rasowej w filmie „Piętno” Roberta Bentona*. Prelegentka opisała pokrótce, na czym polega proces samorealizacji. Wymieniła cechy osobowości, które według Abrahama Masłowa powinna posiadać jednostka przystępująca do pełnej samorealizacji. Po pobieżnym opisie filmu doktorantka zwróciła uwagę na cechy, które głównemu bohaterowi, prof. Colemanowi Silkowi, uniemożliwiły ów proces. Następny referat, pt. *Georg Simmel o sztuce – filozoficzne fragmenty*, przedstawiła mgr Dominika Czakon, która zaprezentowała interesujące poglądy badacza na temat sztuki. Mówiła o roli kokieterii, którą filozof określa jako cechę typowo kobiecą. Wspominała także o duszy jako wyjątkowej cesze sztuki czy dwoistości znaczeń (na przykładzie ucha wazy, które wiąże ją z rzeczywistością pozaartystyczną), a także o ruchu postaci w sztukach plastycznych. Swoje rozważania zakończyła interesującą myślą na temat sztuki jako „nieskończonego procesu kultywowania człowieka”. Konferencję zakończył referatem pt. *Młodość ponownie odkryta. Roman Ingarden: 1893–1911* mgr Rafał Kur. Autor opisał pierwsze lata życia wybitnego polskiego filozofa. Zwrócił uwagę na fakt, iż Ingarden, urodzony w Krakowie, swoją młodość spędził w Galicji, czyli w zaborze austriackim. Część referatu prelegent poświęcił na omówienie sposobu kształcenia Polaków w tym okresie. Zwrócił uwagę na nadmiar lekcji religii, które miały na celu

utrzymywanie społeczeństwa w strachu, a także na deficyt przedmiotów w języku polskim czy też brak geografii, biologii, fizyki lub chemii. Głównym narzędziem nauczania była w tamtych czasach literatura, oczywiście tylko ta odpowiadająca ówczesnej władzy. Swoje rozważania doktorant zakończył krótkim omówieniem twórczości poetyckiej Ingardena oraz jego dzienników.

Po owocnej dyskusji organizatorki podziękowały uczestnikom i wyrażając nadzieję na ponowne spotkanie w przyszłym roku, zakończyły konferencję.

Agata Linek

PATRYK MIERNIK

(UNIwersYTET JAGIELLOŃSKI)

DJANGO UNCHAINED QUENTINA TARANTINO

INFORMACJE O AUTORZE

Patryk Miernik

Pracownia Retoryki Logicznej, Instytut Filozofii

Uniwersytet Jagielloński

e-mail: patryk.miernik@uj.edu.pl

Theodor W. Adorno stwierdził, że pisanie poezji po Auschwitz byłoby barbarzyństwem. Dokonuje on tym samym przejścia od historycznego faktu skrajnego uprzedmiotowienia jednej grupy ludzi przez inną do ogólnoludzkich kulturowych konsekwencji takiego wydarzenia. Wydaje się jednak, że tragedia Holocaustu nie jest jedynym tego typu faktem w historii cywilizacji. Z punktu widzenia współczesnego Amerykanina za coś porównywalnego może uchodzić okres niewolnictwa. Takie historyczne spojrzenie może być dobrym punktem wyjścia do zmierzenia się z najnowszymi filmami Quentina Tarantino, przepracowującymi właśnie te dwie tragedie ludzkości.

Reżyser ten podejmuje w całym swoim dorobku odważną zabawę z różnymi dominantami gatunkowymi kina. Wyróżnić tu można trzy główne: rozpoczyna od kina gangsterskiego, powstają takie produkcje jak *Reservoir Dogs*¹ (1992), *Pulp Fiction* (1994) czy *Jackie Brown*

¹ Większość filmów Quentina Tarantino jest zatytułowana w sposób nieprzetłumaczalny z uwagi na wieloznaczność, dlatego zachowuję wersje oryginalne.

(1997). Następnie dominanta zmienia się w kierunku azjatyckiego kina akcji, wówczas powstaje dylogia *Kill Bill*². Najnowsze dwa filmy Tarantino to z kolei dominanta historyczna: *Inglourious Bastards* (2009) oraz tegoroczny *Django Unchained*. Na najbardziej podstawowym poziomie można się pokusić o tego typu periodyzację jego twórczości, należy jednak mieć świadomość, że jest to jeden z najbardziej synkretycznych reżyserów w historii kina. Tego typu podział jest zatem w jego przypadku do tego stopnia niewystarczający, że mógłby stanowić zaledwie wstęp do pełniejszej analizy jego filmów, która od tej pory byłaby właściwie serią przykładów przełamywania granic owych dominant. Podobnie wyglądać musi recenzja *Django Unchained*.

Jest to dalszy ciąg zapoczątkowanego w poprzednim filmie pracowywania, (*durchbearbeitung*) podświadomych treści przedstawiciela zachodniej kultury początku XXI wieku w celu uleczenia go z nerwic. Takimi najgłębszymi traumami są właśnie Holocaust oraz niewolnictwo Afroamerykanów. Staje się zatem Quentin Tarantino samozwańczym psychoanalitykiem mniej lub bardziej uświadomionego poczucia winy współczesnego Amerykanina. Terapia, jaką proponuje, jest szokowa. Przypomina uciskanie bolącego miejsca lub zde-rzanie chorego psychicznie z jego fobiami w celu szybszego *verwendung*, przejścia przez stan chorobowy. Rzutując trójkąt familijny na rzeczywistość historyczno-społeczną, dochodzi do przeciwstawnych kategorii „braku” i „chcenia”. Ów fundamentalny brak, wynikający z zawieszenie człowieczeństwa, czy to w przypadku Holocaustu, czy niewolnictwa warunkuje chcenie, które może być zrealizowane tylko w fantazji i taką właśnie fantazją jest wersja historii proponowana przez Tarantino. Co więcej, to właśnie owa symulowana historia wydaje się realniejsza od tej prawdziwej, ponieważ to tutaj jest tak, „jak być powinno”, to ona jest zgodna z „chłopskim rozumem” i „sprawiedliwością ludową”: „oko za oko”. To tutaj Żyd może upomnieć się u esesmana o swoje za pomocą kija baseballowego. To tutaj Murzyn może wybatożyć swojego niegdysiejszego oprawcę. I to w imieniu prawa. Naturalnie wszelkie dyskursy są niewspółmierne. Nie można twierdzić, nie wyrządzając niesprawiedliwości, ponieważ każda wypowiedź tworzy tylko jedno zakończenie, odrzucając wszelkie inne rozstrzygnięcia. Nie istnieje metadyskurs, stąd również dyskurs kata i ofiary jest niesprowadzalny do obiektywnego mianownika. Chodzi

² Część pierwsza w 2003 roku oraz druga w 2004 roku.

o to, aby uświadomić sobie ów zatarg, brak styku między dyskursami, ową *différend* Lyotarda, przyjąć postawę pytającą; co by było, gdyby zamienić Kreona i Antygonę rolami, gdyby to prawo natury miało zatryumfować nad umownym prawem ludzkim?

To właśnie perspektywa historycznej adekwatności w *Inglourious Bastards* oraz *Django Unchained* stanowi punkt wyjścia do dekonstrukcji tekstu w arcsyszerokim rozumieniu tego słowa, jakie przyjął Jacques Derrida. Dominanta gatunkowa, mająca na celu kategoryzację kina, jest tylko najbardziej powierzchownym obszarem dekonstrukcji: poprzez wprowadzenie historii alternatywnej. Stanowi asumpt do dekonstrukcji kolejnych tekstów, takich jak niemal idiomatyczne skojarzenia Żyd-numer czy Murzyn-niewolnik. Rozbija te zwroty, wyrwa z kontekstu historycznego, dokonuje przesunięcia nie w głąb, lecz obok, gdyż nie opowiada nowej lepszej historii, lecz inną historię. Dekonstrukcja nie jest taką metodą, jak hermeneutyka, dlatego jest tutaj możliwa równorzędność skojarzeń. Dokładnie podany czas akcji (dwa lata przed rozpoczęciem wojny secesyjnej) nasuwa tylko część tropów: bajeczne plantacje południowych stanów z ich bezlitosnymi plantatorami, zastępy czarnych niewolników zbierających bawełnę, nieludscy poganiacze i handlarze niewolników. Kolejne wynikają z miejsca akcji (Dziki Zachód): western, kowboje, strzelaniny, „końska opera”. Jednakże Tarantino działa w przesunięciu, w opozycji do pozornie przyjętej dominanty historycznej czy westernowej. Budowa jego filmu nie ma struktury pałowej, lecz rizomatyczną: każdy trop odsyła do kolejnych, sprzecznych z poprzednimi – sprzecznych z punktu widzenia rozumu, jednak nie z punktu widzenia wyobraźni. Dlatego możliwe jest tutaj skojarzenie szeryfa z policjantem, policjanta z FBI³, w rezultacie metody działania stróżów prawa zlewają się z tymi, które znamy chociażby z *Brudnego Harry’ego*. Trop plantacji bawełny odsyła do czarnego niewolnika, Murzyn do czarnej muzyki, ta z kolei do hip-hopu. Dlatego jest tutaj możliwe, że XIX-wieczni Czarni, skuci łańcuchem, zamiast śpiewać *chain song* zaczynają rapować. Znaczenia są rozproszone. Nie ma i nie może być lepszej lub gorszej interpretacji. Może być tylko taka bądź inna. Podobnie jak poziom przedmiotowy – akcja, rozproszeniu ulega poziom meta- przedmiotowy – twórcy (autor, scenarzyści czy nawet aktorzy). Dzieje się tak, ponieważ z pewnej perspektywy film odwołuje się do historii

³ Które powstało dopiero w 1909 roku.

jako „autora wydarzeń”, zostaje to jednak rozbite przez anachroniczną formę (na przykład język bohaterów, ich sposób działania, myślenia pochodzą z czasów współczesnych). Z innej perspektywy to Quentin Tarantino jest reżyserem filmu, jednakże nie on jest twórcą postaci Django, zaczerpniętej z filmu z 1966 roku, włoskiego spaghetti westernu w reżyserii Sergia Corbucciego, z którego pochodzi również tytułowy wątek muzyczny (Luis Bacalov i Rocky Roberts: *Django*). Jednakże tamtego filmu również nie można uznać za oryginał, ponieważ był on inspirowany „trylogią dolarową” Sergia Leone⁴, który z kolei stworzył spaghetti western jako pastisz amerykańskiego oryginału. W tę sieć symulaków w równym stopniu wplecione zostają tak postaci, jak i ich odtwórcy. Otóż w swoim pierwowzorze z 1966 roku Django był biały, wcielił się jednak w niego Franco Nero, który nie tylko swoim nazwiskiem⁵, ale również strojem nasuwał skojarzenia z kolorem czarnym. Tenże Franco Nero pojawia się w epizodycznej roli włoskiego właściciela niewolników również w *Django Unchained*. W jednej ze scen pyta on nowego, czarnoskórego Django o jego imię, gdy zaś ten dodaje, że „d” jest nieme, Nero odpowiada: „Wiem...”. Kolejnym tropem jest japońska wersja tego filmu z 2007 roku, w reżyserii Takashiego Miike, zatytułowana *Sukiyaki Western Django*, co stanowi odwołanie do włoski westernów, gdyż *sukiyaki* jest potrawą podobną do spaghetti. Akcja zostaje tutaj przeniesiona do Kraju Kwitnącej Wiśni. Gra w nim sam Quentin Tarantino, wcielając się w postać owianego legendą rewolwerowca, będącego dziadkiem chłopca o imieniu Heinachi, o którym w finałowej scenie⁶ dowiadujemy się, że „kilka lat później [...] dotarł do Włoch, gdzie był znany jako Django”⁷...

Innego rodzaju sieć odniesień wprowadza grany przez Christopha Waltza biały oswobodziciel Django, niemiecki dentysta, który przybył do Ameryki jako łowca głów. Intertekstualna zabawa Tarantino polega na tym, iż postać ta jest grana przez tego samego aktora, który

⁴ *Za garść dolarów* (1964), *Za kilka dolarów więcej* (1965) oraz *Dobry, zły i brzydki* (1966).

⁵ Nero – wł. ‘czarny’.

⁶ Której towarzyszy ta sama tytułowa piosenka z włoskiego *Django* z 1966 roku oraz z *Django Unchained*... śpiewana po japońsku.

⁷ Jest to zabieg, który Brian McHale nazywa przejściem od modernistycznej dominaty epistemologicznej (co będzie dalej?), do postmodernistycznej dominaty ontologicznej (w jakim właściwie świecie dzieje się akcja?).

wcielił się w rolę genialnego zbrodniцы, psychopatycznego esesmana⁸ w *Inglourious Bastards*. Nic by to jeszcze nie znaczyło, wszak wielokrotne podejmowanie współpracy z aktorami stało się już znakiem firmowym Tarantino (na przykład trzy filmy z Umą Turman, trzy z Timem Rothem, dwa z Harveyem Kaitelem, dwa z Bruce'em Willisem itd.), gdyby nie fakt, że jest to ta sama postać! Piekielnie inteligentny, wygadany Niemiec, bez skrupułów mordujący każdego, kto stanie mu na drodze. Postać ta odsyła do dwóch istotnych, historycznych i intertekstualnych tropów. Po pierwsze, bezlitosny Niemiec, w którym widzimy półkownika gestapo, brzydzi się niewolnictwem i bez skrupułów zabija osoby związane z tym procederem. W jednej ze scen stwierdza: „Nie mogłem się powstrzymać!”. Protoplaści Ku-Klux-Klanu pojawiają się w *Django Unchained*, a zatem dwa lata przed wojną secesyjną, podczas gdy organizacja ta miała zostać założona dopiero po jej zakończeniu, w 1865 roku w Tennessee⁹, przez sześciu weteranów armii Południa jako pomoc dla wdów i sierot po zabitych żołnierzach Konfederacji. W konsekwencji Ku-Klux-Klan jawi się jako coś jeszcze gorszego od faszyzmu (wszak brzydzi się nim sam esesman!), zaś u jego podstaw nie stała bynajmniej żadna szlachetna idea samopomocy, lecz od zarania swego istnienia jego celem była eksterminacja ludności czarnoskórej. Sama organizacja przedstawiona jest w prześmiewczy, niemal slapstickowy sposób. W jej przywódcę wciela się Don Johnson, kultowy „policjant z Miami”.

Drugim historycznym i intertekstualnym tropem, do którego Tarantino odsyła widza za pośrednictwem postaci bezlitosnego niemieckiego inteligenta na Dzikim Zachodzie, jest mitologia nordycka i *Pierścień Nibelunga*. Tarantino multiplikuje tutaj historię, pokazuje jej wieczny powrót, każąc zaginionej żonie tytułowego bohatera nazywać się Broomhilde, zaś niemieckiemu dentyście opowiedzieć mit o walkirii uwięzionej przez Wotana (którym w tej metaforze staje się demoniczny plantator – grany przez Leonarda DiCaprio), a tym samym przepowiedzieć jego przeznaczenie: ma stać się nowym Siegfriedem i pokonać niesprawiedliwego despotę stojącego na straży starego porządku. Jest to klasyczny przykład realizacji postulatu Leslie Fiedlera „przekraczaj granice, zasypuj przepaści”, przykład na

⁸ Za tę rolę został nagrodzony w 2010 roku Oscarem dla najlepszego aktora drugoplanowego.

⁹ W stanie, z którego pochodzi sam Tarantino...

łączenie wątków sztuki wysokiej i masowej, pluralizmu estetycznego egalitarystycznie syntetyzującego krańcowo odmienne paradygmaty myślenia. Tarantino jest twórcą, który do perfekcji opanował sztukę uwodzenia widza masowego. Szeroko czerpiąc i niemal kopiując sceny z kina klasy b¹⁰, kreuje artystyczny świat nadmiaru i obsceniczności, w równym stopniu wzbogacony jego własną sadystyczną kreatywnością. Tworzy na przykład coś, co wydaje się genialne w swej zwyrodniałej prostocie. Wymyśla mianowicie podziemie nielegalnych walk na śmierć i życie murzyńskich niewolników, analogiczne do faktycznie po dziś dzień organizowanych walk psów. W obliczu przeżytych cech ekstremalnych widz traci punkt odniesienia i daje się uwieść. Jednocześnie Tarantino symuluje elementy sztuki elitarnej, angażując wyrobionego widza w swoistą grę w wyszukiwanie ukrytych kontekstów i odniesień do sztuki wysokiej (takich jak na przykład strój Django, będący kopią kostiumu „niebieskiego chłopca” z malowidła Thomasa Gainsborougha z 1770 roku). Również wartości wysokie występują tu w ekstremalnym wydaniu: rycerskość, dozgonna przyjaźń, zemsta za cenę życia, rodem z tak odległych światów jak właśnie twórczość Wagnera. Reżyser jest mistrzem erotyzacji tekstu – dominuje w nim autoteliczność, nastawienie na wizualną przyjemność obcowania z nim, nie zaś odsłaniania jakiejś głębokiej prawdy.

Tekst stworzony przez Tarantino spełnia zatem wszystkie wyznaczniki opowieści postmodernistycznej, które odnaleźć można u Frederica Jamesona. Wszelka głębia ustępuje tutaj miejsca powierzchowności, gdyż wartości są jedynie symulakrami. Następuje zanik historyczności, multiplikacja historyjek, łączących się w nieskończoną sieć odwołań, których status ontologiczny jest równie słaby. Nie sposób przedrzeć się przez to *klącze* do oryginalnego tekstu. Zerwane zostają łańcuchy znaczeniowe. Są to światy, w których wydarzenia nie mają już znaczenia, nie odsyłają do jakiejś obiektywnej prawdy historycznej, tworzą swoje własne, alternatywne uniwersum. Cechuje je wreszcie emocjonalne nasycenie kategorią wzniosłości. W obrębie tego symulowanego świata wydarzenia, rozmowy, decyzje nabierają waloru epickości, wielkości. Dzieła Tarantino mają przede wszystkim charakter pastiszowy. Nie jest to ironia, lecz łagodna zabawa materiałem z przeszłości. W przeciwieństwie do parodii nie odsyła ona do

¹⁰ Właśnie z włoskiego *Django* (1966) zaczerpnął Tarantino scenę obcinania ucha zakładnikowi w *Reservoir Dogs*.

oryginału, lecz zaciera jego tożsamość. Nie powinno zatem dziwić, że nieprawidłowe odczytanie filmów Tarantino może prowadzić do olbrzymich kontrowersji. Na przykład amerykański krytyk Daniel Mendelsohn, zajmujący się między innymi tematyką Holocaustu, stwierdza: „Tarantino przyzwala na brutalną zemstę przez przeobrażenie Żydów w nazistów”¹¹. Natomiast wybitny czarnoskóry reżyser Spike Lee w następujący sposób uzasadnia swój bojkot *Django Unchained*: „Amerykańskie niewolnictwo nie było spaghetti westernem Sergia Leone. Było Holocaustem. Moimi przodkami są niewolnicy. Uprowadzono ich z Afryki. Jestem im winien szacunek”¹². Uważam tego typu realistyczne odczytanie filmów Tarantino za błędne. Podobnie jak błędem byłoby oczekiwać od komedii namysłu egzystencjalnego (chyba że w przypadku Woody’ego Allena) czy też zgodności z prawami natury od filmu fantastyczno-naukowego. Tarantino wypracował swój własny, charakterystyczny świat. Świat egalitaryzmu intelektualnego, w którym jedynym wymogiem jest ogromny dystans do samego siebie. Panuje w nim racjonalność rozumu transwersalnego Wolfganga Welscha. Jest to świat, w którym przemoc przestaje być brutalna, a wulgarność staje się wartością estetyczną, zaś widz, niezależnie od koloru skóry¹³, czeka, by kolejny raz usłyszeć Samuela L. Jacksona wypowiadającego słowa: „Ruszaj się, czarnuchu!”¹⁴.

Patryk Miernik

¹¹ D. Mendelsohn, *Review: Inglourious Basterds: When Jews Attack*, „Newsweek”, 21.08.2009.

¹² S. Lee, *Spike Lee Twitter*, [online], <https://twitter.com/SpikeLee/status/282611091777941504> [dostęp: 24.12.2012].

¹³ O czym świadczy na przykład olbrzymia popularność *Django Unchained* wśród czarnoskórych Amerykanów.

¹⁴ Wyraz *nigger* pojawia się w *Django Unchained* ponad sto razy.

ANNA KUCHTA

(UNIwersYTET JagIELLOŃSKI)

„REKOPISY NIE PŁONĄ”,
BLASK BUŁHAKOWA NIE GAŚNIE

RECENZJA SPEKTAKLU *MISTRZ I MAŁGORZATA*
WE WROCŁAWSKIM TEATRZE MUZYCZNYM CAPITOL

INFORMACJE O AUTORCE

Anna Kuchta
Katedra Porównawczych Studiów Cywilizacji
Uniwersytet Jagielloński
e-mail: anna.kuchta@uj.edu.pl

*Królowa jest zachwycona!*¹

W kwietniu bieżącego roku publiczność spektaklu *Mistrz i Małgorzata* przekroczyła liczbę dwudziestu pięciu tysięcy². Premiera odbyła się 28 września 2013 roku, a chętnych do zobaczenia słowno-muzycznej wersji powieści Michaiła Bułhakowa w zupełnie nowej odsłonie wciąż przybywa. Znikające w kilka minut po otwarciu sprzedaży onli-

¹ M. Bułhakow, *Mistrz i Małgorzata*, tłum. I. Lewandowska i W. Dąbrowski, Warszawa 1988, s. 229.

² 20 tysięcy widzów na Mistrzu, [online], <http://www.teatr-capitol.pl/pl/aktualnosci/1175-20-tysiecy-widzow-na-mistrzu> [dostęp: 24.05.2014].

ne bilety oraz stuprocentowa frekwencja³ podczas przedstawień świadczą o stałej (a może wręcz rosnącej) popularności tytułu. I nie w tym zaskakującego, bowiem wyreżyserowana przez Wojciecha Kościelniaka (jeden z najbardziej cenionych współczesnych twórców teatru, były dyrektor samego Capitolu) sztuka wyróżnia się artystycznym kunsztem, zaskakuje spektakularnymi obrazami i dynamiczną akcją, a jednocześnie zachowuje wyważone proporcje między nowoczesną formą a klasyczną treścią dzieła literackiego.

Mimo iż powieść Bułhakowa była już wielokrotnie adaptowana (zarówno w teatrze, jak i filmie, w widowiskach muzycznych czy nawet taneczno-baletowych), jak zauważa dyrektor naczelny i artystyczny wrocławskiego teatru muzycznego Konrad Imiela⁴, przeniesienie jej na scenę teatru jest zawsze pomysłem ryzykownym⁵. Rzesze zachwyconych widzów i liczne pozytywne recenzje krytyków pokazują jednak, iż warto było zaryzykować. Niespodzianka, jaką była dla widzów wrześnieowa premiera *Mistrza i Małgorzaty*, okazała się zaś tym większa, iż uświetniła ona inne, niezwykle istotne dla Capitolu, wydarzenie – otwarcie i prezentację jego nowej, przebudowanej i czterokrotnie powiększonej siedziby. Budynek w zaskakująco spójny sposób łączy surową obudowę z kamienia i szkła oraz eleganckie wnętrze – widownię utrzymaną w stylu art déco oraz podwórko pełne zieleni, ze ścianą żywych roślin. Jednak prawdziwe atrakcje i efekty przebudowy ujawniają się dopiero wówczas, gdy spojrzysz na scenę – wszak to ona jest areną teatralnych bojów. Obok odrestaurowanego wnętrza nowa siedziba Capitolu wita publiczność także nowoczesną technologią: scena zaopatrzona została w cztery funkcjonalne zapadnie oraz użyteczną obrotową platformę. Rozwiązania te pozwalają na momentalne zmiany scenografii, natychmiastowe wprowadzanie nowych postaci, a także symultaniczne rozgrywanie różnych epizodów sztuki.

Adaptacja *Mistrza i Małgorzaty* w pełni wykorzystuje nowoczesne możliwości sceny – w utworze Bułhakowa nie brak wszak fantastycznych wydarzeń, niesamowitych przemian bohaterów i sytuacji urągających prawom logiki. Już otwierająca powieść wizja Korowiowa (odgrywanego tutaj przez Błażeja Wójcika), pokazującego się pod

³ Tamże.

⁴ Warto nadmienić, iż to właśnie on odgrywa w sztuce rolę Piłata oraz doktora Strawińskiego.

⁵ Informacja z oficjalnego programu spektaklu.

niebem („I wtedy skwarne powietrze zgęstniało przed Berliozem i wysnuł się z owego powietrza przezroczystry, nad wyraz przedziwny obywatel”⁶), nie byłaby tak widowiskowa, gdyby nie operowanie różnymi poziomami sceny. Stojący na poziomie gruntu – a zarazem przyziemny do bólu – Berlioz (w tej roli Andrzej Gałła) dostrzega wylaniającą się w górze sylwetkę owego przedziwnego obywatela („Malutka główka, dżokejka, kusa kraciasta marynareczka utkana z powietrza... Miał ze dwa metry wzrostu, ale w ramionach wąski był i chudy niepomierne, a fizys, proszę zauważyć, miał szyderczą”⁷), zaś publiczność ze zdumieniem obserwuje imponującą grę przestrzenią. Podobną niespodzianką jest także będący konsekwencją spotkania Berlioza i Bezdomnego z Wolandem epizod szaleńczej gonitwy Iwana za diabelską świtą. Widowiskowa ucieczka rozgrywa się równocześnie na wielu płaszczyznach, a dzięki wykorzystaniu ruchomych elementów sceny publiczność może obserwować sunący w poprzek niej tramwaj oraz wskazującego doń w pełnym biegu kota Behemota (pełna iście kociej gracji rola Mikołaja Woubisheta).

Możliwości sceny pozwalają również – a może przede wszystkim – na przedstawianie równoległe historii moskiewskiej oraz tej, która dzieje się w Jerozolimie, imitując przeplatanie się epok i przecinanie płaszczyzn narracyjnych w powieści. Nakładanie się na siebie rzeczywistości porewolucyjnej oraz wątków biblijnych obrazowane jest przez przedstawianie kolejnych fragmentów tuż obok siebie, rozgrywanie akcji jednocześnie na różnych planach, co podkreśla, iż żadna historia nie stanowi zamkniętej całości, lecz raczej przenikają się one wzajemnie. Doskonałą ilustracją owego symultanicznego przedstawienia jest scena, w której Woland przedstawia Berliozowi i Bezdomnemu opowieść o Jezui (rozpoczynając tym samym wątek jerozolimski i wprowadzając fabułę w fabule) – widzowie mogą jednocześnie obserwować zarówno zdumionych literatów, jak i proces Ha-Nocriego. Odgrywający rolę Wolanda Tomasz Wysocki (aktor Teatru im. J. Słowackiego w Krakowie) staje zaś przed nadzwyczaj trudnym zadaniem i uczestniczy w obu scenach jednocześnie jako postać należąca niejako do obu porządków.

Trzeba jednak nadmienić, iż przy całej nowoczesności rozwiązań technicznych i redundantnej wizualizacji (scena fantastycznego balu

⁶ M. Bulhakow, wyd. cyt., s. 5.

⁷ Tamże.

u szatana to prawdziwa uczta dla oka, feeria barw, postaci i zdarzeń) tekst powieści traktowany jest z należnym jej szacunkiem. Aktorzy mówią – czy raczej śpiewają, bowiem Capitol jest teatrem muzycznym w najpełniejszym znaczeniu tego słowa – cytarami wprost z Bułhakowa. I chociaż – choćby ze względu na ograniczenia czasowe – reżyser musiał dokonać pewnych skrótów oraz cięć w tekście, w teatralnej aranżacji powieści nie straciła swojego ducha, balansującego na granicy tragizmu i komizmu, powagi i groteski. Intrygującym pomysłem reżysera jest wprowadzenie do przedstawienia postaci tajemniczej Kobiety w czerni (w tej wymagającej roli – Kobieta nie schodzi ze sceny przez cały czas trwania spektaklu – znakomita Justyna Szafrań, świadka zdarzeń oraz narratorki. W ten sposób, obok partii dialogowej, przytaczane są obszernie fragmenty o charakterze opisowym. Kobieta w czerni to także element gry reżysera z widzami (a może czytelnikiem?), jest ona bowiem jedyną postacią, która wyrwa się spod władzy tekstu powieści i sięga także po fragment *Dziennika Mistrza i Małgorzaty*⁸, sygnalizując uważnemu odbiorcy obecność kolejnych kontekstów interpretacyjnych i metaliterackich skojarzeń.

Akcja i dialogi wzbogacone są przez elementy śpiewane oraz zbiorowe widowiska muzyczno-taneczne, przygotowane według choreografii Jarosława Stańka i odgrywane przez grupę profesjonalnych tancerzy (na szczególną uwagę zasługują tutaj choćby sceny rozgrywane się w Biurze Turystyki Zagranicznej oraz podczas balu u Wolanda). Muzyka – kolejny bohater spektaklu – grana jest oczywiście na żywo, zaś niektóre z towarzyszących sztuce instrumentalnych aranżacji i piosenek, będących wspólnym dziełem Piotra Dziubka (kompozytor) oraz Rafała Dziwisza (autor tekstów), zostały wydane na płycie kompaktowej upamiętniającej spektakl (Wydawnictwo Luna Music, premiera 10 marca 2014 roku). Znajdują się na niej zarówno piosenki żartobliwe (na przykład *Gribojedow*, *Dom Mody Hella*, nawiązujące do komicznych wydarzeń z powieści), jak i utwory niosące ze sobą trudne treści (na przykład *Litania*, *Frieda*, które można interpretować jako śpiewane quasi-monologi konkretnych postaci), a także kompozycje instrumentalne (na przykład otwierająca *Uwertura*).

Adaptacja *Mistrza i Małgorzaty* we wrocławskim Teatrze Muzycznym Capitol jest bez wątpienia mistrzowska. Gra aktorska cha-

⁸ J. i M. Bułhakowowie, *Dziennik Mistrza i Małgorzaty*, tłum. M. Bartosik, Warszawa 2013. Zbiór zawiera notatki pisarza oraz zapiski jego żony – Jeleny.

rakteryzuje się z jednej strony starannością i znakomitą dykcją, z drugiej – zaangażowaniem i pasją. W spektaklu zachwycają poszczególne elementy – jak choćby pieśń Friedy, akrobacje Behemota, dostojny monolog zmęczonego Wolanda – które idealnie się łączą, tworząc genialne widowisko bez gwiazdorskiej maniery. Ilustrujące powieść efektowne przerywniki taneczne sprawiają, iż sztuka nabiera dynamizmu, akcja jest wartka, a kolejne chwile mijają nadzwyczaj szybko (mimo iż spektakl trwa ponad dwieście minut, nie sposób się na nim nudzić). Reżyser korzysta z dorobku rosyjskiego prozaika, nie tylko sięgając po powieść, ale także wzorując się na jego umiejętności harmonijnego łączenia różnorodnych konwencji: ironii z tragizmem, poważnych treści z farsą, powieści historycznej z polityczną satyrą. Na deskach Capitolu nowoczesna technologia spotkała się z pomysłami rodem z broadwayowskiego musicalu – a wszystko to na kanwie arcydzieła literackiego. I choć spotkanie to jest niewątpliwie burzliwe, a sztuki (muzyka, literatura, taniec, teatr) przenikają się wzajemnie, rywalizują i uzupełniają... to – zupełnie jak u Bułhakowa – „wszystko [jest], jak być powinno, tak już jest urządzony świat”⁹.

BIBLIOGRAFIA

1. Bułhakow M., *Mistrz i Małgorzata*, tłum. I. Lewandowska i W. Dąbrowski, Warszawa 1988.
2. Bułhakowowie J. i M., *Dziennik Mistrza i Małgorzaty*, tłum. M. Bartosik, Warszawa 2013.
3. *20 tysięcy widzów na Mistrzu*, [online], <http://www.teatr-capitol.pl/pl/aktualnosci/1175-20-tysiecy-widzow-na-mistrzu> [dostęp: 24.05.14].

Anna Kuchta

⁹ M. Bułhakow, wyd. cyt., s. 316.

P. Dziadul, *W oczekiwaniu na Paruzję. Myśl eschatologiczna w prawosławnym piśmiennictwie słowiańskim do połowy XVI wieku*, Collegium Columbinum, Kraków 2014.

Od chwili chrystianizacji Słowian wschodnich i południowych chrześcijańska myśl eschatologiczna docierała na prawosławny grunt słowiański różnymi drogami i zaczęła funkcjonować na kilku płaszczyznach. Komunikacja odbywała się nie tylko za pomocą słowa pisanego i mówionego, lecz również za pomocą innych nośników. Miało to szczególne znaczenie ze względu na przewagę elementu religijno-mistycznego nad abstrakcyjno-rozumowym w słowiańskim życiu religijnym. Na płaszczyźnie liturgicznej to właśnie „praktyka” okazywała się podstawowym nośnikiem chrześcijańskich idei eschatologicznych. Elementy tej „praktyki”, takie jak: post, modlitwa, ikona, liturgia czy asceza, były przeniknięte duchem Paruzji, dlatego idealnie oddawały sens idei zbawienia i życia wiecznego.

Ewa Świątek – doktorantka w Zakładzie Filozofii Kultury na Uniwersytecie Zielonogórskim. Posiada tytuł magistra filozofii (tytuł pracy: *Estetyka japońska*) oraz magistra socjologii. Obecnie przygotowuje dysertację doktorską pod tytułem *Estetyka współczesnej chińskiej kaligrafii*. W 2013 roku w czasie pobytu badawczego na Tajwanie (Tajwański Uniwersytet Narodowy) realizowała projekt *Chinese and Taiwanese Aesthetics. Aesthetic Genres, Calligraphy and the Condition of Modern Taiwanese Aesthetics*. Obszar jej badawczych zainteresowań obejmuje estetykę, filozofię i antropologię kultury oraz społeczno-kulturową problematykę Chin i Tajwanu.

Iwona Mikołajczyk – doktor nauk humanistycznych (Uniwersytet Gdański), pracuje w Instytucie Wzornictwa Politechniki Koszalińskiej, gdzie wykłada semiotykę komunikatu wizualnego, psychofizjologię widzenia oraz historię sztuki i problemy kultury. Od lat zajmuje się sztuką awangardową, kwestiami *paragone, correspondences des arts* i ekfrazy. Jest autorką szeregu publikacji z tego zakresu: *Dialektyka obrazowania modernistycznego...*, „Pamiętnik Literacki” 2013, z. 2; *Strategie nadawczo-odbiorcze sztuki awangardowej z perspektywy formizmu polskiego*, [w:] *Sztuka jako (re)medium*, Lublin 2013; *Słowem malowane. Faktura, barwa, światłocień i perspektywa w twórczości Miłosza*, „Temat” 2007, nr 8–10; *Literacka i plastyczna przestrzeń kubistyczna*, „Temat” 2006, nr 6–7; *Proza Schulza wobec neoplastycyzmu Mondriana*, „Przegląd Artystyczno-Literacki” 2001, nr 7–9; książek: *Okiem wewnętrznym. Paragone a praktyka artystyczna od średniowiecza do schyłku XIX wieku*, Koszalin 2012; „*Gdzie wspólne jest krążenie rzeczy*”. *Przyleganie sztuk pięknych i literatury. Egzemplifikacje*, Koszalin 2014; oraz recenzji dzieł sztuki współczesnej, m.in. Ryszarda Lecha, Jacka Maślankiewicza czy Eduarda Nikonorova.

Kamila Sosnowska – doktorantka w Katedrze Porównawczych Studiów Cywilizacji UJ. Absolwentka Filmoznawstwa UJ. Stypendystka Japan Foundation. Zainteresowania naukowe: japoński film i popkultura, kinematografia azjatycka, japoński system szkolnictwa.

Małgorzata Stępnik – doktor nauk filozoficznych w dziedzinie socjologii, teoretyk i socjolog sztuki. Pracuje na Wydziale Artystycznym Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie. Jest członkinią Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata oraz European Sociological Association.

Rafał Mazur – magister filozofii, doktorant w Zakładzie Filozofii Kultury na Wydziale Filozoficznym UJ. W pracy badawczej zajmuje się rekonstrukcją daoistycznych podstaw filozoficznych strategii działania stosowanych w praktyce artystycznej kręgu *wenren* – konfucjańskich filozofów urzędników. Poza uczelnią jest muzykiem. Zajmuje się swobodną improwizacją w muzyce współczesnej.

Beata Garlej – doktor, adiunkt w Katedrze Teorii Literatury Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie, absolwentka Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu.

Natalia Anna Michna – magister filozofii, doktorantka w Pracowni Retoryki Logicznej Instytutu Filozofii Uniwersytetu Jagiellońskiego. Obecnie pisze pracę doktorską na temat idei katastroficznych w Europie na przełomie XIX i XX wieku w Hiszpanii i Polsce. Absolwentka Instytutu Cervantesa w Krakowie. Zainteresowania: filozofia hiszpańska, filozofia sztuki, estetyka, historia sztuki, literatura iberoamerykańska.

Agata Linek – absolwentka studiów licencjackich z zakresu wiedzy o teatrze, magisterskich z zakresu kulturoznawstwa międzynarodowego oraz pedagogiki, a także Podyplomowego Studium Literacko-Artystycznego. Doktorantka w Instytucie Filozofii Uniwersytetu Jagiellońskiego. Przygotowuje rozprawę doktorską z zakresu poezjoterapii w odniesieniu do Arystotelesa.

Patryk Miernik – magister filozofii, doktorant w Pracowni Retoryki Logicznej Instytutu Filozofii Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Anna Kuchta – doktorantka w Katedrze Porównawczych Studiów Cywilizacji Uniwersytetu Jagiellońskiego, przygotowuje rozprawę na temat współczesnej eseistyki środkowoeuropejskiej. Redaktorka Magazynu Antropologiczno-Społeczno-Kulturowego „Maska”.

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 cytatami zaznaczonymi jedynie „cudzysłowem”;
- z jedynym 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 nocie autorskiej należy podać następujące informacje:

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

Materiałów niezamówionych Redakcja nie zwraca.

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

