

Estetyka *i Krytyka*

RADA NAUKOWA

Władysław Stróżewski (President of Advisory Board)
Tiziana Andino (University of Bologna, Italy)
Franciszek Chmielowski (Academy of Fine Arts in Kraków)
Nigel Dower (University of Aberdeen, Professor Emeritus)
Grzegorz Dziamski (Adam Mickiewicz University in Poznań)
Bohdan Dziemidok (University of Social Sciences and Humanities in Warsaw)
Tadeusz Gadacz (Pedagogical University of Kraków)
Maria Gołaszewska (Jagiellonian University in Kraków, Professor Emeritus)
Carl Humphries (Jagiellonian University in Kraków)
Akiko Kasuya (Kyoto City University of Arts)
Carolyn Korsmeyer (University at Buffalo, New York)
Teresa Kostyrko (Adam Mickiewicz University in Poznań)
Andrzej J. Nowak (Jagiellonian University in Kraków)
Elżbieta Paczkowska-Łagowska (Jagiellonian University in Kraków)
Mauro Perani (University of Bologna, Italy)
Zofia Rosińska (University of Warsaw)
Beata Szymańska (Jagiellonian University in Kraków, Professor Emeritus)
Kiyomitsu Yui (Kobe University)
Anna Zeidler-Janiszewska (University of Social Sciences and Humanities in Warsaw)
Bogusław Żyłko (University of Gdańsk)

REDAKCJA NAUKOWA

Redaktor naczelny: Leszek Sosnowski
Z-ca red. naczelnego: Natalia A. Michna
Sekretarz redakcji: Dominika Czakon
Zespół redakcyjny: Katarzyna Kleczkowska, Anna Kłonkowska,
Anna Kuchta (obsługa strony internetowej),
Marcin Lubecki (koordynacja prac zespołu edytorskiego),
Iwona Malec, Rafał Mazur, Paulina Tendera
Redaktorzy tematyczni: Janusz Krupiński, Piotr Mróz,
Leszek Sosnowski, Józef Tarnowski, Paulina Tendera, Andrzej Warmiński

Estetyka *i Krytyka*

Nr 36 (1/2015)

Tom pod redakcją
Natalii A. 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

PROJEKT OKŁADKI

Franciszek Chmielowski

REDAKCJA JĘZYKOWA

Marcin Lubecki

REDAKCJA ABSTRAKTÓW

Piotr Mróz

SKŁAD

Nowa Strona

Adres redakcji czasopisma:
Instytut Filozofii, Uniwersytet Jagielloński
ul. Grodzka 52, 31-004 Kraków-PL
estetykaikrytykaj@gmail.com
tel./fax (48-12) 422-49-16
www.estetykaikrytyka.pl

© 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
Nakład: 150 egz.

SPIS TREŚCI

Wokół teorii Helmutha Plessnera

HELMUTH PLESSNER	<i>O społecznych uwarunkowaniach malarstwa współczesnego</i>	7
HELMUTH PLESSNER	<i>Socjologiczne obserwacje odnośnie do malarstwa współczesnego</i>	25
KAROL CHROBAK	<i>Ile sztuka mówi o człowieku? Helmutha Plessnera antropologiczno-społeczne analizy twórczości artystycznej oraz jej recepcji</i>	35

Artykuły

SYLWIA GÓRA	<i>Sztuka odślaniania w twórczości Franciszka Bacona</i>	55
HELMUT KOHLENBERGER	<i>Vorwort zum Endspiel</i>	71
NATALIA ANNA MICHNA	<i>Chrystus św. Jana od Krzyża. Salvador Dalí jako ekscentryczny mistyk i postmodernista</i>	77
IWONA MIKOŁAJCZYK	<i>Pragmatyka tytułu w pryzmacie dzieł formistów polskich</i>	93
JÓZEF TARNOWSKI	<i>Hegłowsko-platońskie inspiracje pierwszych polskich estetyków akademickich. Część pierwsza: Józef Kremer</i>	113
MAGDALENA TENDERA	<i>Człowiek – kultura – samorozwój. Rozważania wokół książki Izabeli Trzcińskiej O duchowości inaczej. Coaching w perspektywie przemian kultury współczesnej</i>	137
KATARZYNA TRZECIAK	<i>Between Haptics and Kinaesthetics: Body Experience in Some Contemporary Theories of Sculpture</i>	151

Dialogi i diagnozy

ANNA CHĘĆKA-GOTKOWICZ	<i>Muzyka z polskiej księgarni</i>	163
ANNA KUCHTA	<i>Recenzja tomu poezji Adama Zagajewskiego Asymetria</i>	167

Noty o wydarzeniach kulturalnych

PAULINA TENDERA	<i>Światłoczułość</i>	173
	<i>Noty o autorach</i>	181

CONTENTS

About Helmuth Plessner's Theory

HELMUTH PLESSNER	<i>On Social Determinants of Modern Painting</i>	7
HELMUTH PLESSNER	<i>Sociological Observations on Modern Painting</i>	25
KAROL CHROBAK	<i>How Much Does Art Tell About Man? Helmuth Plessner's Socio-Anthropological Analyses of the Artistic Creation and of Its Reception</i>	35

Articles

SYLWIA GÓRA	<i>Unveiling in the Works of Francis Bacon</i>	55
HELMUT KOHLENBERGER	<i>Preface to Endgame</i>	71
NATALIA ANNA MICHNA	<i>Christ of the St. John of the Cross. Salvador Dalí as an Eccentric Mystic and postmodern</i>	77
IWONA MIKOŁAJCZYK	<i>The Title Pragmatism and Polish Adherents of "Formism" Creativeness</i>	93
JÓZEF TARNOWSKI	<i>Hegelian-Platonic Inspirations of the First Polish Academic Aestheticians. Part One: Józef Kremer</i>	113
MAGDALENA TENDERA	<i>Man – the Culture – Self-Development. Reflections on the Book of Izabela Trzcińska O duchowości inaczej. Coaching w perspektywie przemian kultury współczesnej</i>	137
KATARZYNA TRZECIAK	<i>Between Haptics and Kinaesthetics: Body Experience in Some Contemporary Theories of Sculpture</i>	151

Dialogues and Diagnoses

ANNA CHĘĆKA-GOTKOWICZ	<i>Music from Polish Bookstore</i>	163
ANNA KUCHTA	<i>A Review of Adam Zagajewski's book of poems Asymetria</i>	167

Notes about Cultural Events

PAULINA TENDERA	<i>Sensitivity to Light</i>	173
-----------------	-----------------------------	-----

	<i>Notes on Authors</i>	181
--	--------------------------------	-----

HELMUTH PLESSNER

O SPOŁECZNYCH UWARUNKOWANIACH MALARSTWA WSPÓŁCZESNEGO¹

Ernstowi Blochowi w osiemdziesiątą rocznicę urodzin

1. Dla naszego pokolenia fakt, iż sztuka jest związana ze społeczeństwem, nie jest żadnym wielkim odkryciem. Reżimy totalitarne, zarówno progresywne, jak i regresywne, prześladują ją jako wynaturzoną bądź formalistyczną. Są podejrzliwe wobec jej innowacji, gdyż wymykają się one rozumieniu mas oraz zdrowemu ludzkiemu rozsądkowi i nic sobie nie robią z ich praw. Tam, gdzie ideologia rozkazuje państwu, państwo zaś społeczeństwu, sztuka staje się narzędziem propagandy. Również współczesne kierunki mogą się okazać przydatne ideologii, jak futurizm Marinettiego faszyzmowi Mussoliniego w okresie narastania jego brutalności. W społeczeństwie pluralistycznym, które nie toleruje żadnego ideologicznego ucisku, również sztuka nie jest nań narażona i stąd też ma pełną wolność wyrazu. Jak jednak należy rozumieć to, iż wolno jej kierować się swoją własną zasadą? Tak, że jest wyemancypowana wobec państwa i nie służy jakiegokolwiek propagandzie. W tej sytuacji tym bardziej wpada w tryby mechanizmów społecznych, które manifestują się chociażby w rynkowych siłach podaży i popytu. Potrzeby zostają zaspokojone, potrzeby, które w każdym społeczeństwie przemysłowym są przez nie wytworzone i których zaspokojenie służy obiegowi jego produkcji.

¹ H. Plessner, „Gesellschaftliche Bedingungen der modernen Malerei”, [w:] tegoż, *Gesammelte Schriften in zehn Bänden. Band X: Schriften zur Soziologie und Sozialphilosophie*, © Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2003, s. 265–284.

Dla społeczeństwa przedindustrialnego – z jego względnie prostymi i przejrzystymi stosunkami rynkowymi – kluczowy był zleceniodawca. Partnerami artysty byli kościół, klasztor, władca, bogacz. Dzisiaj dba o towar i ustala jego cenę handlarz sztuką i doświadczony menedżer, który jest w kontakcie z odbiorcami, czyli muzeami i prywatnymi kolekcjonerami. Obok handlu antykami powstał handel współczesnością (*Modernitätengeschäft*)², którego wpływ na twórczość artysty wyraźnie wzrósł na przestrzeni XX wieku. Handel nie pozwala się już zaskakiwać podaży, lecz częściowo doszedł do tego, iż samodzielnie steruje produkcją. W wyniku rozwoju przebiegającego od społeczeństwa uprzemysławiającego się do uprzemysłowionego, za którego początek należy uznać lata czterdzieste XIX wieku, rynek sztuki (podobnie jak każdy inny rynek) oraz produkcja jego dóbr (podobnie jak wszystkich innych dóbr) zostały podporządkowane prawu szybkiej dezaktualizacji i przyspieszonej konsumpcji. Oznacza to, iż rynek w coraz szybszym tempie musi dostarczać coś nowego, wyróżniającego się spośród narastającego natłoku oferty swoim zaskakującym i szokującym działaniem. Ponieważ społeczeństwo w wyniku procesu uprzemysłowienia musiało stać się pluralistyczne, wymusiło tym samym emancypację artysty, który w rezultacie został ograniczony do sfery estetyki: *l'art pour l'art*. Uprzemysłowione społeczeństwo musi wyciągnąć z tego wnioski: *le choc pour le choc*.

W kontekście szerszego grona odbiorców wygląda to na znowę i mydlenie oczu przez rynek sztuki. Wydaje się, że autonomia dzieła sztuki przeistoczyła się w autonomię rynku sztuki, który – pewny możliwości zbytu – na opinii publicznej sprawia wrażenie, jakby zbliżył się do ideału gospodarki wolnej od konsumenta. Któż jeszcze chciałby posiadać rzeczy, wiedząc, że musi zaakceptować ich ofertę? Im trudniej znaleźć kryteria jakości, za którymi stoi taka liczba ludzi, że nie można ich już podejrzewać o tworzenie kliki, tym bardziej narasta w opinii publicznej poczucie, iż stała się ofiarą międzynarodowego spisku, ogólnoświatowej kolekcji nowych szat cesarza. Skoro rynek domaga się szoku, artysta musi unikać zwyczajności, utrudniać przekaz. Jest to widoczne nie tylko w sztukach pięknych, ale również we wszystkich innych dziedzinach. Nowa muzyka awangardowa wdarła się na obszary, które są dostępne tylko nielicznym, i podobnie ma się rzecz z *nouveau roman* oraz z teatrem absurdu.

² H. Frank, *Die das „Neue“ nicht fürchten. Manager der Kunst*, Düsseldorf–Wien 1964.

W opinii ogółu – w której znajdują pocieszenie pełni dobrej woli konsumenci – było tak zawsze. Nowe okazywało się na początku zawsze trudne, oznaczało złamanie tabu i potrzebowało czasu, aby się przebić. Niech historycy sztuki przypomną sobie chociażby Straussa, Wagnera, Schönberga, Maneta czy też Henriego Rousseau. Zaś generacje roku 1890 czy nawet 1920 z własnego doświadczenia wiedzą, co przeżyły dzięki Kandinsky'emu i Klee, Kurtowi Schwittersowi i Maksowi Ernstowi, Picassowi i Brancusiemu. Uważają więc, że to, co niezrozumiałe dzisiaj, jutro wejdzie do klasyki, a handel sztuką – świadomy mechanizmów rynkowych – liczy się z tym. Jego nastawienie na bezgraniczną gotowość do konsumpcji ze strony społeczeństwa przemysłowego, które odrzuca tradycję, w charakterystyczny sposób znajduje legitymizację w doświadczeniu historycznym. Podobnie jak sztuka, świadomość historyczna mogła stać się doniosła dopiero wówczas, kiedy w wyniku industrializacji złamana została w społeczeństwie siła tradycji. Dlatego też nauki humanistyczne, mające charakter historyczny, przygotowują grunt pod współczesną literaturę, muzykę i sztuki plastyczne. Jeśli chodzi o malarstwo, którym zajmujemy się tutaj przede wszystkim, myśl tę rozwiniemy szerzej pod koniec tekstu.

2. Mechanizm rynkowy, na którym opierają się produkcja i konsumpcja, nie jest jednak wystarczający do pełnego zrozumienia rodzaju produktu. Kiedy zmanipulowany rynek w swojej rozwiniętej formie potrzebuje awangardyzmu – to znaczy szybkiego pojawiania się po sobie obrazów o coraz to nowej formie i treści – musi mieć na względzie reakcję publiczności, która nową prowokację przyjmuje wprawdzie z lekkim szemraniem, jednak zawsze przyjmuje, gdyż dzięki swojemu proindustrialnemu wychowaniu w gruncie rzeczy wciąż się jej domaga. Jednak sam szok nie wystarcza, ponieważ odbiorcy przyzwyczajają się, uczą się patrzeć. Malarz musi więc przemówić do głębszej warstwy, która zapewni mu oddźwięk wśród jemu współczesnych. Cóż jest temu bliższe niż dzisiejsza otwartość publiczności na *protest*?

Tylko że nie chodzi już o protest wycelowany w jakiś przestarzały porządek społeczny i społeczną niesprawiedliwość. Ten protest jest bardziej fundamentalny i daje się rozpoznać raczej w Sartre'owskiej analizie wstrętu aniżeli w oskarżeniach przeciwko kapitalizmowi. W zakończeniu swojej książki *Teatr absurdu* Martin Esslin pisze: „Godność człowieka leży w jego umiejętności rozpoznawania rzeczywistości w ich całkowitej absurdalności, dobrowolnego, wolnego od strachu

i iluzji, brania ich na siebie – oraz naśmiewania się z nich. Oto cel, który stawiają sobie dramaturdzy absurdu, każdy na swój własny, skromny bądź dziwaczny sposób³. François Bondy dodaje: „Nie wolno jednak zapominać, że takie doświadczenia jak totalitaryzm i obozy zagłady istotnie przyczyniły się do przebicia się tej formy sztuki. Jest to nowe doświadczenie tego, co nieludzkie, jako części tego, co zwie się ludzkim. Okropności (*Schrecken*) nowego typu odpowiada przerażenie (*Erschrecken*) nowego typu”⁴.

Ten słuszny wgląd w społeczne uwarunkowania teatru absurdu wydaje mi się jednak – przy uwzględnieniu różnic dostępnych środków artystycznych – tylko warunkowo możliwy do przeniesienia na inne dziedziny sztuki. Z pewnością malarz nie potrzebuje przedstawiać pandemionium, aby wywołać jego wrażenie. Goya również nie ograniczał się do tej możliwości. Jednak uniwersalny protest jest gotowością do negacji odziedziczonych norm i kategorii. Nie daje do ręki żadnego środka, aby się ich pozbyć i zastąpić je innymi. Protest nie jest zasadą tworzenia.

We wrogości wobec kształtu w malarstwie informel oraz w ironizacji i demonizacji w amerykańskim pop-artcie można bez wątpienia rozpoznać egzystencjalny protest. Również dadaizm roku 1917 rozumiał siebie jako kierunek demaskujący kulturę oraz odpowiedź na zhańbienie się człowieka. Jednak pojmowanie dzieła na podstawie samych tylko motywów znaczyłoby branie nazbyt dosłownie przedmiotów artystycznych i czynienie z nich alegorii oraz ilustracji myśli. Wstręt, zwątpienie, oburzenie, zniechęcenie są jak najbardziej glebą sztuki, jednak nasiono musi pochodzić skądinąd.

Malarz – jak każdy artysta – sytuuje się w określonej tradycji, nawet wówczas, gdy brak tradycji sam staje się tradycją. Ma zawsze swoje wzorce, na których się uczył, którym chce być może dorównać albo też od których chce się uwolnić. Bycie uczniem przynależy do rzemiosła – opanowania środków nie można nauczyć się samemu, dotyczy to również malarzy amatorów.

Jednak z biegiem czasu ukonstytuowały się różne rodzaje związków z tradycją. Największe znaczenie dla malarstwa miała tradycja dotycząca inspiracji i tematu. Najsilniejszy był jego związek z inspira-

³ M. Esslin, *Das Theater des Absurden*, Frankfurt am Main–Bonn 1967, s. 445–446.

⁴ F. Bondy, *Das Theater des Absurden*, „Neue Züricher Zeitung” 15.08.1964, s. 8.

cją religijną, gdyż został podporządkowany wymaganiom o charakterze kultowym i teologicznym. Za „sygnaturą” stała nie jednostka, lecz cała szkoła. Ta dominacja pracowni trwała aż do wieku XIX, chociaż zeświecczenie tematów malarskich – krajobraz, portret, martwa natura – stworzyło większą przestrzeń do ekspresji indywidualności. Nie wykluczało to jednak ani dokończania dzieł, które mistrz rozpoczął czy też miał jedynie zlecone, ani też ich naśladowania.

Bliska współpraca w ramach szkoły czy pracowni – wcale niewykluczająca możliwości akcentowania osobowości artysty – w wieku XIX stała się już postawą historyczną i ustąpiła miejsca innym powiązaniom, mianowicie kierunkom, czyli izmom. W stopniu, w jakim wzorze oraz temat straciły na znaczeniu i ulotniły się jako przyczyna, pretekst do powstania obrazu, tradycja stała się – w ścisłym tego słowa znaczeniu – bezprzedmiotowa. Wraz z tym znikł również dawny łącznik międzypokoleniowy. Przedstawienie malarskie wycofuje się na drugi plan i staje za jakościami malarskimi, które teraz okazują się trudniejsze do oddzielenia od indywidualnych umiejętności oraz prywatnej „kreski”, niż miało to miejsce w kompozycjach wielopoziomowych. Odnośnie do Rubensa można jeszcze zapytać: co na tym obrazie jest jego? W przypadku Picassa pytanie to się wyostreza: jego czy sfalszowane?

W drugiej połowie XIX wieku – wraz z wystąpieniem wzmożonej industrializacji i początkami impresjonizmu – budowanie frontu pomiędzy starym a nowym zaczęło się realizować zgodnie z prawem awangardy. To doświadczenie – pojawiające się wciąż z szokującą nowością – przynależy już do klasycznego zasobu dnia jutrzejszego. Przerodziło się ono w maksymę produkcji artystycznej, która zakłada otwarty dostęp do wszystkich środków malarskich oraz całkowity brak oporu ze strony tematu. Z tym prawem awangardy konfrontują nas współczesne malarstwo, muzyka i literatura. Jest ona wyniesioną do rangi zasady formą sztuki opartej na całkowitym braku tradycji, sztuką, która wkalkulowuje wyczerpywalność potencjału własnego fachu i tym samym konieczność odkrywania wciąż nowych możliwości.

3. Rozwinięcie się biznesu oferującego malarską awangardę⁵ zbiega się w czasie z pojawieniem się społeczeństwa przemysłowego, które w krajach europejskich ze względu na ich różne tradycje przebiega

⁵ Por. H. E. Holthusen, *Avantgardismus und die Zukunft der modernen Kunst*, München 1964.

nierównomiernie. To właśnie odkrycia francuskiego impresjonizmu ze swoim rozluźnieniem i zapoczątkowanym dystansowaniem się wobec odziedziczonego realistycznego obrazu rzeczywistości otworzyły awangardyzmowi perspektywy rozwoju. Wraz z wdarciem się problematyki w kształtowanie obrazu malarstwo zdobyło wolność, która pozwalała mu na coraz to nowe formy kształtowania, na wolność kształtowania, bez czego awangardyzm nie byłby możliwy. Taką reakcję wywołał odmieniony stosunek ludzi końca wieku XIX do rzeczywistości widzialnej, będący wytworem długiej historii emancypacji widzenia i sięgający początków sekularyzacji sztuk plastycznych. W niej – na podstawie podpowierzchniowego narastania obojętności wobec wyboru wzorca obrazowego – daje się rozpoznać obrazową godność tego, co świeckie. To ostatecznie czyni z wzorca obrazowego zwykły pretekst i tym samym umożliwia formie zatryumfowanie nad przedmiotem.

W tej kwestii posłuchajmy malarza awangardy, Georges Mathieu: „Sztuka zachodnia na przestrzeni tysiąca lat karmiona przesadami dotyczącymi podobieństwa i przedstawienia, oraz przez pół stulecia fikcjami odnośnie do abstrakcji, dzisiaj uwolniła się od ostatnich kanonicznych, ideologicznych i historycznych kryteriów i stoi w obliczu nicości tej wolności [...]. Ta geometryczna abstrakcja nie dokonała niczego innego, jak przeniesienia całej estetyki renesansu w nie-figuracywność. Od ponad dziesięciu lat realistyczny mieszczański zachód jest wystawiony na sztukę, która uwolniła się spod wpływu grecko-rzymskiego, i obecnie zaczyna podejmować się realizacji możliwości egzystencjalnych czystego tworzenia, stojącego poza jakimkolwiek rzemieślniczym zobowiązaniem. To pociąga za sobą konsekwencje i człowiek ma dzisiaj przygotowany cały arsenał wymówek, aby fałszywie oceniać pochodzenie tych nowych form, które powstają w nocy tego rodzaju anarchii”⁶.

Mathieu ma na uwadze rozwój sztuki zachodniej, która – jak to trafnie ujmuje – „jest skazana na oryginalność”⁷. Pod koniec epoki jej renesansu, którą określały ideały humanizmu, „pod koniec tej fazy (która rozpoczyna się wraz z barokiem i prowadzi do naturalistycznego realizmu) dokonuje się pierwszy akt rozkładu formy figuralnej,

⁶ G. Mathieu, *Die Auflösung der Form*, [w:] *Theorien zeitgenössischer Malerei in Selbstzeugnissen*, ed. J. Claus, Reinbek bei Hamburg 1963, s. 69.

⁷ Tamże, s. 73.

czyli impresjonizm. Jest on dopiero początkiem. Abstrakcja roku 1910 oznacza rozkład przedmiotowości, ale nie rozkład jej estetyki. Dlatego też trzeba przejść etap, który nazwałem «od tego, co abstrakcyjne, do tego, co możliwe» i który rozpoczyna wyzwolenie od całej wcześniejszej estetyki. Estetyczna sztuka świadomości stara się wyprzeć estetyczną świadomość sztuki»⁸.

Mathieu mówi naturalnie *pro domo*, ale jednak z perspektywy, która pasuje nie tylko do jego własnej teorii malowania i wyraźnie odbiega od dogmatyki: „Dzisiaj, jak nigdy w historii, jest możliwe odczytanie z pewnych aspektów malarstwa współczesnego nadwyzwyczaj osobliwego zjawiska abdykacji zdolności wydawania sądu (*Urteilsfähigkeit*) zarówno ze strony tych, którzy tworzą, jak i tych, którzy oceniają. Jako nowy hermeneutyk chciałbym tutaj mniej oskarżać, a bardziej opisywać; może nasza kultura przybiera tylko takie formy, na jakie zasługuje»⁹. Mathieu nakreśla proces rozkładu, duchowego upadku – w tym również moralnego – w obliczu którego stanęliśmy zupełnie bezbronni (*enthüllt*) i który jest znaczący dla dramatu „rozgrywającego się w świadomości człowieka zachodniego, który od czasów Galileusza i Pascala utracił swoje ontologiczne miejsce i wciąż w coraz bardziej ekscentryczny sposób pogrąża się w totalności rzeczywistości»¹⁰. Co do diagnozy mówiącej o utracie punktu ośrodkowego (*Mitte*), Mathieu zgadza się z interpretatorami, którzy są mniej postępowi. Z tym tylko, że „nic końca” – jak mówi – jest „niczym” w sensie dialektycznym¹¹. Tabula rasa jest zarówno końcem, jak i początkiem.

Z tych zaskakująco krytycznych wypowiedzi zaangażowanego radykała należy wyciągnąć kilka tez:

- a) Malarstwo współczesne stanowi rezultat długiej historii, której spuściznę rozwijało w powtarzanych gestach odcinania się od własnej tradycji nie poprzez lekkomyślne jej odrzucanie czy urynkawianie, lecz poprzez uparte trwanie przy zasadzie oryginalności, która od wczesnych początków stanowi jej nieodłączną część. Z faktu, iż zdolność wydawania sądu – jak mówi Mathieu – abdykowała, to znaczy z faktu polegającego na utracie kryteriów – z czego bardziej niż kiedykolwiek korzystają blagierzy i dyletanci – nie należy wy-

⁸ Tamże, s. 69–70.

⁹ Tamże, s. 68–69.

¹⁰ Tamże, s. 71.

¹¹ Tamże, s. 69, 71.

ciągać fałszywego wniosku, że abdykowało również rzemiosło i że również ono podpisało się pod tym szwindlem. Brakowi estetycznych miar odpowiada ogólna niepewność co do norm społecznych. To jednak, co w ujęciu retrospektywnym określić można mianem upadku i rozkładu, dzięki wolności otwiera przestrzeń możliwości.

- b) Decydującym momentem, który zapoczątkował tę ciągnącą się przez wiele wieków fazę końcową, jest wiek XVII. Jest on ważniejszy od renesansu wczesnego i wysokiego, mimo że to te właśnie epoki przygotowały pod niego grunt. Dla ludzi wieku XVII, już w pełni świadomych swojej indywidualności, obowiązujący stał się nowy wymiar: wymiar świadomości. Wstrząs, jakiego doznał geocentryczny obraz świata oraz osłabienie centralnego autorytetu Rzymu, naruszyły ontologiczne usytuowanie człowieka i wymusiły nowe zakorzenienie jednostki w niej samej.
- c) Tym samym został przygotowany grunt pod zmianę tendencji: malarstwo dążące do osiągnięcia jakichś z góry założonych ideałów przeistoczyło się w malarstwo nastawione na oddziaływanie na świadomość widza. Mimo to estetyczna sztuka świadomości (*die ästhetische Kunst des Bewußtseins*) rozpoznała swoje możliwości dopiero w wieku XIX, znajdując ostatecznie swój programowy wyraz w impresjonizmie. Podobnie jak za czasów Dürera i Leonarda – wówczas odnośnie do problemów perspektywy – tak i teraz malarz zwraca się po wskazówki do nauki, tym razem do fizjologicznej optyki. Naturalistyczny prąd, przeciwny fałszywej romantyczności, doprowadził do rewizji widzenia przedmiotowego, tępiąc przy tym elementy literackie, poetyckie oraz pozostałe środki narracyjne. Możliwie najwyższa wierność temu, co widziane jako takie, czyli przedmiotowi przeżywanemu, zmusiła malarza do skupienia uwagi na zjawisku takim, jakim jawi się ono oczom widza. Dotychczas uwaga ta skupiała się na odwzorowywaniu przedmiotu, dla którego zjawisko było jedynie pośrednikiem, ponad którym należało przeskoczyć i o którym trzeba było zapomnieć, patrząc na przedmiot. Poprzez ten zwrot zapoczątkowany został proces wzrastającej abstrakcji, której fazy – następujące po sobie z logiczną koniecznością – można prześledzić w pointyлизmie, ekspresjonizmie i kubizmie. Równocześnie jednak starania o wypreparowanie tego nowego zjawiska, które właśnie nie miało już być tylko przejawem przedmiotu oraz nie miało służyć jego iluzijnemu

uobecnianiu, lecz powinno stać się wyłącznie sobą samym, czystym zjawiskiem, zainicjowało spór o środki malarskie, który doprowadził do porzucenia dogmatu perspektywy zbieżnej. Dlatego też Cézanne uważany jest za protoplastę również późniejszych kierunków, które z jego malarskim wyborem nie mają już nic wspólnego. Zwrot ku temu, co po prostu widziane jako takie – pierwszy stopień wyobcowania i abstrakcji – uczynił ze sztuki posługującej się widzeniem sztukę służącą widzeniu.

Wytwór – „tak czy owak” dopasowany do wymagań powierzchni w procesie malowania – pokrywa się z czystym przejawem, który stał się zjawiskiem. Dokonał się decydujący krok w stronę subiektywności. Estetyczna sztuka świadomości musiała zastąpić starsze malarstwo, przywiązane do wątków religijnych i pod koniec również świeckich.

Jeśli oko ma zostać zmuszone do rezygnacji z kierowania się jakimikolwiek przedmiotami, aby uświadomić sobie to, co tak naprawdę widzi, malarz musi stosować procedurę analityczną, która umożliwi mu wytworzenie wrażenia z elementów. Tak uczynił pointyizm przy wykorzystaniu optyki fizjologicznej. Wierność wobec zjawiska paradoksalnie zmusiła malarza do dokonania źródłowego aktu wyobcowania względem rzeczywistości postrzeganej. Naukowa procedura operacyjna zdobyła tym samym wpływ na kształtowanie obrazu – po raz wtóry po Leonardzie – tym razem jednak uskrzydłona i przytłoczona technicznym rozwojem wieku XX w dziedzinie fotografii i filmu. Dostrzegł to Walter Benjamin, kiedy mówił: „Podobnie jak w odniesieniu do dadaizmu, również kubizmowi i futuryzmowi film dostarcza ważkich wniosków. Tak w jednym, jak i w drugim przypadku mamy do czynienia z niedoskonałą próbą spenetrowania rzeczywistości przy pomocy aparatury. Szkoły te, w odróżnieniu od filmu, nie zamierzały wykorzystywać aparatury do przedstawienia artystycznej wizji rzeczywistości, lecz oferowały swego rodzaju stop przedstawionej rzeczywistości i przedstawionej aparatury, przy czym w kubizmie pierwszoplanową rolę odgrywa przecucie konstrukcji aparatury, opartej na prawach optyki, natomiast w futuryzmie – przecucie efektów, jakie wywołuje szybki przesuw taśmy filmowej w tej aparaturze”¹².

¹² W. Benjamin, *Twórca jako wytwórca*, red. H. Orłowski, tłum. J. Sikorski, Poznań 1975, s. 104.

4. Powiedzieliśmy, że rozwój rynku sztuki awangardowej już od dawna, od lat osiemdziesiątych XIX wieku, jeśli weźmie się pod uwagę impresjonizm, jeśli zaś położyć się nacisk na późniejsze kierunki, to od początku naszego wieku, przebiega równocześnie z procesem odchodzenia od wiernego przedstawienia przedmiotu. Jeśli to odchodzenie miałoby mieć swoją przyczynę w zmienionej relacji wobec rzeczywistości, należałoby zapytać, jakie czynniki są za to odpowiedzialne. Nie może być za to odpowiedzialny sam mechanizm rynkowy. Może on tylko czerpać korzyści z faktu szybkiego zużywania się produktów artystycznych i z potrzeby sensacji ze strony publiczności. Może on wprawdzie dbać o to, aby produkty te zużywały się jak najszybciej, jednak gotowość do rezygnacji z normalnego spojrzenia na przedmioty musi wyjść mu naprzeciw, musi przyjść z pomocą.

Z pewnością fotografia odegrała w tym przypadku rolę odciążającą, nawet jeśli nie można jej upatrywać w tym, iż – posługując się słowami Georga Schmidta, poprzedniego dyrektora Muzeum Sztuki w Bazylei – „odebrała malarzowi satysfakcję z przedstawiania natury zgodnego z rzeczywistością, co stanowiło jego główne zadanie przez stulecia”¹³. Do pewnego stopnia postrzega on malarstwo jako uciekające przed fotografią, jak gdyby – poprzez przełamanie monopolu na przedstawianie – sprawiła ona, iż przedstawienie malarskie stało się niepotrzebne i artystycznie bezwartościowe. Historycznie pogląd taki nie daje się utrzymać. Fotografia nigdy nie była traktowana jako konkurencja. W początkach fotografii malarze nawet odnosili się do niej przychylnie i za jej pomocą tworzyli *avant la lettre* dzieła w duchu impresjonistycznym. Pogorszenie relacji zaczęło się od wyparcia dagerotypii przez procedury reprodukcyjne, które umożliwiły łatwiejsze powielanie zdjęć, robienie dowolnie wielu odbitek, retuszowanie i później wreszcie zdjęcia migawkowe.

Dzisiaj fotografia jest już całkowicie pewna swojej samodzielności, jest środkiem, którego zastosowanie rozciąga się od czystego przedstawienia, poprzez wszystkie stadia interpretacji, aż po subiektywne kreowanie efektów graficznych. Fotografia stara się właśnie przywrócić wyglądowni przedmiotów materialnych ową aurę, którą zniszczył zalew obrazów w ostatnich pięćdziesięciu latach. Fotografia podejmuje to zadanie również w kolorze; ale nie czyni tego malarstwo. Dlaczego nie?

¹³ G. Schmidt, *Kleine Geschichte der modernen Malerei*, Basel 1955, s. 13.

Pytanie to nie powinno być jednak rozumiane w taki oto sposób, jakoby malarstwo i plastyka po-impresjonistyczna odrzuciły zupełnie przedmiotowość i jej przedstawienie. Wprawdzie dzisiaj Max Ernst, Chagall, Beckmann i Picasso nie należą już do awangardy, jednak traktowanie ich jako zwykłych poprzedników artystów informelu jest przesadą. To, że przedmiotowość jest wciąż aktualna, można na przykład dostrzec w przypadku Francisa Bacona. Przedmiot jednak musi być nośnikiem pewnego przekazu, w przeciwnym razie nie daje podstawy do artystycznego przedstawienia.

Program głoszący, iż rzeczy powinny komunikować jedynie własny wygląd, był możliwy dopiero w przypadku dalekiej od pobożności Europy późnego mieszczaństwa. Odkrycie, że wygląd można odłączyć od rzeczy, otworzyło dwie możliwości: (1) zupełne zdystansowanie się wobec przedmiotów, a tym samym w ostatecznej konsekwencji zgodę na puryzm malarstwa informel; (2) skonstruowanie przedmiotów na nowo, względnie odkrycie nowych przedmiotów. Również odnośnie do tej drugiej możliwości zasadą jest, aby oddzielenie wyglądu od rzeczy – pełniące rolę przyczyny – nie zostało przy rekonstrukcji utracone. Dzieje się to nie wprost. Jeśli efekt alienacyjny nie pojawia się w konstruktywizacji nowego typu, musi zostać osiągnięty w inny sposób. Tutaj na przykład Beckmann okazuje się szczególnie trudny, gdyż pozwala sobie jedynie na nieznaczne deformacje swoich figur, twarzy oraz krajobrazów. To, czego nie wyraża w wolnej transfiguracji (pokazują to jego wielkie tryptyki), musi wpakować w zaszyfrowany wyraz postaci, którego sens odczyta tylko znawca jego literackich odniesień. Ich wizjonerska melancholia nie zwalnia całkowicie z przymusu interpretacji, w zachowanych śladach przedmiotów zabezpiecza jednak malarską siłę wypowiedzi. Podobnie również Giorgione oraz Hieronim Bosch mówią do nas poprzez oko, nie zdradzając nam jednak swoich ukrytych tajemnic. W obu przypadkach rodzaj tajemnicy jest inny. Choć nawiązania Beckmanna mają korzenie literackie, pozostają jednak osobiste. Jeśli chodzi o przekazy o charakterze religijnym czy też filozoficznym, Giorgione, Bosch, Vermeer van Delft i wielu innych mistrzów renesansu, manieryzmu i baroku aż po jego późny okres było związanych z tajemnymi naukami ezoterycznych stowarzyszeń.

Dzięki badaniom szkoły Warburga jest nam znany wpływ spekulacji neoplatonickiej – w formie, w jakiej była uprawiana w Akademii Florenckiej – na malarstwo renesansu. Dla późniejszych nurtów kla-

sycystycznych i realistycznych wiedza ta okazała się dlatego nieważna i wkrótce też zaginęła. Tym, co uznały one za istotne osiągnięcie malarzy renesansowych, nadające im rangę kanonu, było odkrycie perspektywy zbieżnej i poprawności anatomicznej, czyli zasady pokrywania się przestrzeni obrazu z przestrzenią widzenia. Przecoczyły one fakt zakotwiczenia tego malarstwa w pojęciu rzeczywistości, które samo ma swoją podporę w obrazowości idei platońskich. To, że malarstwo to mogło stać się pierwowzorem dla malowania przedmiotowego, nie wynika stąd, że jest ono – jak sądził wiek XIX – swego rodzaju wyprzedzeniem widzenia fotograficznego, lecz wynika z platońskiego przeświadczenia o prześwitywaniu pierwowzoru w zjawisku¹⁴.

Inaczej wygląda nasze współczesne pojęcie rzeczywistości. Jest ono bezkształtne i naznaczone wymogami nauk przyrodniczych. Nie przeszkadza im brak przejawiania się podstawowych procesów, nawet jeśli nie wykluczają one procesów kształtowania zachodzących na poziomie makro. W ich ramach nie ma miejsca dla form, przyczyn formalnych i sił celowościowych o charakterze platońsko-arystotelesowskim. Słyszcy się wprawdzie – również od fizyków – iż rzeczywistość opisywalna za pomocą pól sił i elementarnych kwantów zbliża się, w zmienionej formie, do pewnych pomysłów pitagorejczyków i że przyrodą rządzą relacje pomiędzy liczbami. Jednak pitagorejczycy i Platon mieli przed oczyma kosmos, zmysłowo-moralny, mierzalny porządek, który temu, co piękne, oferuje płaszczyzny odniesienia, gdyż sam jest piękny, jest wzorcem piękna. Kosmos oznacza ozdobę, klejnot.

Porzucenie tego światopoglądu – na co wskazują przyrodniczo-filozoficzne spekulacje Giordana Bruna, Campanelli, Ficina i równoległy w czasie manieryzm w malarstwie – przypadło na drugą połowę XVI wieku. W XVII wieku zaczął się kształtować nasz obraz świata, naznaczony znaczącymi rozbieżnościami pomiędzy świadomością a światem ciał fizycznych, rozumem a zmysłowością. Widoczne stają się metodologiczne sprzeczności między rozumem a empirią. Do tego stulecia należą jeszcze Newtonowskie *principia mathematica*, które miały stać się metodologicznym narzędziem nadchodzących zmian

¹⁴ Por. E. Panofsky, *Die Perspektive als ‚symbolische Form‘*, [w:] *Vorträge der Bibliothek Warburg*, ed. F. Saxl, *Vorträge 1924/25*, Leipzig–Berlin 1927, s. 258–330 [wyd. polskie: *Perspektywa jako ‚forma symboliczna‘*, tłum. G. Jurkowlaniec, Warszawa 2008]. Por. również: J. White, *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*, London 1957.

w obrazie świata. Jednak dla nas ważne jest tutaj to, iż pomiędzy tymi przyszłościowymi opozycjami nie dokonano jeszcze żadnego wyboru, że antagonistyczne siły irracjonalizmu i tego, co subiektywne, nie uzyskały jeszcze przewagi. Dzieło *Reflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (Krytyczne uwagi odnośnie poezji i malarstwa) Abbé Dubos z roku 1719, znajdujące się pod istotnym wpływem Locke'a, jest pierwszym dokumentem estetycznego irracjonalizmu¹⁵. „W czasie – cytuję Paula Hazarda – gdy Abbé kreślił swoją ideę, słowo estetyka nie zostało jeszcze wynalezione. Pojawiło się dopiero w roku 1735, w pracy doktorskiej młodego Niemca, Alexandra Amadeusa Baumgartena. Niemniej jednak *Reflexions critiques* stanowią próbę skonstruowania estetyki opartej na uczuciu”¹⁶.

Ciągłe postępy nauk przyrodniczych inspirowane duchem nauki Newtona sprawiły, iż ich kosmiczne oparcie w naturze utraciło jakości o charakterze estetycznym, zmuszając je do zakorzenienia się w podmiocie. Dlatego też powstały wtedy, jako – jeśli tak można powiedzieć – dopełnienie mechaniki klasycznej, dwie nowe nauki, psychologia i estetyka, obie zainteresowane uczuciem, namiętnością i niedającym się poddać kontroli geniuszem.

Subiektywizacja kryteriów artystycznych odnosi się oczywiście zarówno do odbioru dzieła sztuki, jak i jego wytworzenia. Dzieło powinno przemawiać do uczuć, a tym samym – nawet jeśli nie zostało zwolnione ze wszystkich reguł – jest w pewnym sensie skazane na źródłowość i niepowtarzalność. Jeśli istnieją specyficzne formy wyrażania uczuciowości, to mogą się one ostać tylko do czasu, gdy uczucie i uczuciowość – zarówno artysty, jak i publiczności – nie wzniesie przeciwko nim rebelii. Uczucia bowiem muszą być autentyczne i źródłowe, ich wyraz – nieważne jak dobitnie i po mistrzowsku ukształtowany – jest odczuwany jako unikatowy i tym samym broni się przed jakimkolwiek rodzajem powtórzeniem i naśladownictwem, które przed odkryciem subiektywności stanowiły w pełni uprawnione formy twórczości artystycznej. Estetyka uczucia chroni się za teorią irracjonalności geniuszu, która w formie, jaką nadał jej Kant, określała sposób pojmowania artysty przez cały wiek XIX.

¹⁵ J. B. Dubos, *Reflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, 3 tomy, Paryż 1719.

¹⁶ P. Hazard, *Die Krise des europäischen Geistes 1680–1715*, Hamburg 1939, s. 482.

Jego rola outsidera dobrze się wpasowała w społeczeństwo mieszczańskie, które tym sposobem sprawiło sobie pewnego rodzaju rezerwat przyrody. Subiektywność tego, co irracjonalne, wychodzi naprzeciw uprzemysławiającym się gustom i odciąża postępującą racjonalizację w nauce i przemyśle, za którą postępuje stopniowe odzieranie świata z plastyczności oraz piękna, dla którego coraz trudniej znaleźć w nim zakotwiczenie. W każdym razie wraz z odkryciem estetyki dobiega końca długi proces emancypacji dzieła sztuki względem charakterystycznej dla jego początków zależności od instrumentów magicznych i sakralnych. To, że estetyka – poprzez uratowanie jakości piękna w podmiocie – jest odpowiedzią na pozbawienie rzeczywistości charakteru obrazowego (*Entbildlichkeit*) – czemu winne jest matematyczne przyrodoznawstwo – czyni działalność artystyczną działalnością nakierowaną na przeżywanie, dla której jedyną miarą jest oddziaływanie, jakie ma na ludzi.

To początkowo niezamierzone przez teorię estetyczną oddziaływanie na praktykę artystyczną ujawniło w sztuce nastawionej na przeżycie schyłku XIX wieku¹⁷ nierozłączność, w jaką popadły względem siebie sztuka i nauka. Sztuka sama stała się estetyczna, bądź też, aby jeszcze raz posłużyć się słowami Mathieu: estetyczna sztuka świadomości zajęła miejsce estetycznej świadomości sztuki. Jako że pojmowana jest poprzez oddziaływanie jej wytworów na wyobraźnię i uczucia, to w sytuacji, kiedy malarz nie chce relacjonować wydarzeń, przedstawiać sytuacji czy komunikować myśli, jej substrat staje się dowolny, zaś celem okazuje się oddziaływanie: *l'art pour l'art*. Wszelkie opowiadanie i obwieszczanie wydaje się nam dzisiaj nieznośne i podejrzane, jeśli nie zostało – jak w przypadku wielkich meksykańskich fresków – wyuczone na malarskim doświadczeniu jakiegoś Gauguina czy Picassa. Słynął z tego wiek XIX, gdyż jego świadomość historyczna oraz polityczne i społeczne przewroty dostarczały bogatego materiału. Jednak nowe możliwości malarstwa odkryto dopiero w opozycji do tego podejścia, poprzez studium środków malarskich i uwarunkowań ich możliwości.

Zwrot ku estetycznej sztuce świadomości doprowadził do dogłębnego uwrażliwienia na wartości wrażeniowe (*Eindruckswerte*) wszelkiego rodzaju materiałów, nieważne, czy w stanie surowym, czy prze-

¹⁷ Odnośnie do tego związku por. H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda: zarys hermeneutyki filozoficznej*, tłum. B. Baran, Kraków 1993.

tworzonym, aż po wartości, jakich dostarcza doznanie przedmiotów użytkowych. Załączki tego rozwoju kryły się już w estetycyzmie *fin de siècle* 'u. Szybko jednak odszedł on od swoich symbolistycznych początków naznaczonych hermetyzmem, zmuszony do tego coraz mocniejszymi ciosami zadany mu w pierwszej połowie XX wieku. Rozwój ten okazuje się teraz stopniowo obejmować każdą prowokację oka wywołaną przedmiotami środowiska uprzemysłowionego. Obecnie ostatnim jego etapem jest pop art. To bowiem, czy konstruuje się genealogię odkryć – na przykład Rauschenberga – zaczynając od dada, czy też od *objets trouvés* Duchampa i konstrukcji Picassa z lat 1912–1914, nie jest decydujące. „Sposób, w jaki przetwarza on w tych pracach przedmioty – mówi Solomon – wyraża ich ukryte życie, przedmiotom nadaje się nową złożoność, daleką od ich konwencjonalnych znaczeń i zastosowań. W przeciwieństwie do innych użytkowników przedmiotów, on pozbawia ich zupełnie sentymentu i nostalgii”.

Pop art stanowi późną formę estetycyzmu rozumianego jako niczym nieograniczone operowanie wartościami wrażeniowymi wyglądu. Stanowi refleksję – na powrót wznoszącą się ponad estetycyzm i doprowadzającą go do absurdu – odnośnie do dziwaczного oblicza tego świata, który nie jest już kosmosem: świata, który nie zna tęsknoty za ojczyzną (*Heimweh*), gdyż nie jest już domem (*Zuhause*). Estetycyzm Mallarmégo i Aubreya Beardsleya, który około roku 1900 uchodził za szczyt wyrafinowania, jak się okazało, stoi w opozycji do tej sztuki jako wręcz nabożny zarówno w stosunku do świata (*welt-fromm*), jak i kultury (*kulturfromm*).

Wróćmy do głównego wątku: odkrycie estetyki spod znaku wrażenia (*Empfindung*) miało nieoczekiwany wpływ na praktykę artystyczną w postaci sztuki przeżycia (*Erlebniskunst*). Oddziaływanie tej estetyki na teorię artystyczną jest widoczne w historii sztuki. Twórczość artystyczna już od dawna podlega jej wpływowi, szczególnie od czasu, kiedy sama estetyka zaczyna poddawać siebie refleksji poprzez analizę stylu oraz ikonologii. Edgar Wind, profesor historii sztuki w Oxfordzie, uczeń Cassirera i Panofsky'ego, w swoich „Reith Lectures”, które ukazały się pod tytułem *Art and Anarchy (Sztuka i anarchia)*¹⁸, zwrócił uwagę na jej znaczenie dla rozwoju wrażliwości w malarstwie. Wskażę tylko na jedno: odkrycie jakości formalnych

¹⁸ E. Wind, *Art and Anarchy*, “The Reith Lectures 1960. Revised and enlarged edition”, London 1963.

przez Riegla, Wölfflina i Worringera, docenienie specyficznej woli sztuki (*Kunstwollen*), a tym samym pozbawienie wartości takich pojęć jak „prymitywny”, „dekadencki” itd. Nie zważając na ograniczoną doniosłość teoretyczną tego rodzaju estetyki, uwolnili oni estetyczną umiejętność przyswajania od wpojonych wyobrażeń piękna i umożliwili jej postrzeganie sztuki minionych epok i obcych kultur całkowicie świeżym okiem. Osiągnięta tym sposobem relatywizacja widzenia musiała w efekcie spowodować wzrost wrażliwości, który rozwija się równolegle do obojętności względem motywu i tematu obrazu. Wraz z kształtowaniem się naszej umiejętności wczuwania się w każdy dowolny idiom sztuki – od egipskiego posągu i cykladzkiego idola aż do magicznych postaci Afryki i Ameryki prekolumbijskiej, od pisma obrazkowego z Dalekiego Wschodu aż po niespokojną dostojskość wczesnych rzeźb zdobiących katedry¹⁹ – zanika pobożny lęk przed anarchistycznym wpływem sztuki i przemienia się on w swoje przeciwieństwo, strach przed rozumem i wiedzą. Ta zasadnicza wrogość wobec rozumu, która stanowi niepożądany rezultat także właśnie formalizmu w teorii sztuki, oznacza obecnie coś zupełnie innego niż uczuciowość, oznacza raczej zwiększoną gotowość do refleksji, by nie powiedzieć intelektualizacji w formie *peinture conceptuelle*.

Poza tym proces wzrastania wrażliwości i intelektualizacji rzuca pewien cień: kicz. Wydaje się, iż słowo to pojawiło się pod koniec wieku XIX w kręgu monachijskich handlarzy sztuką. Jego pochodzenie jest niejasne, a użycie wieloznaczne. Czasy wcześniejsze go nie znają, nie znają również żadnego analogicznego terminu. Rzecz ta była dla nich obca, nie pokrywała się ani z tym, co prymitywne, ani z tym, co wulgarne, raczej z tym, co nieprawdziwe, ze stereotypem i sentymentalnością. W kiczu stało się widoczne tąpnięcie, którego nagle doświadczyło społeczeństwo masowe. Stąd też Karl Hoffer z żalem zauważa: „Im większa i bardziej doniosła jest sztuka, w tym mniejszym stopniu może być ona sztuką dla mas. [...] Tym, czego masy szukają w sztuce, jest kicz, jednak w kiczu głębokie i czyste uczucie mas dla szlachetności i piękna zostaje zaspokojone w sposób bezkompromisowy, nieskomplikowany i satysfakcjonujący”²⁰. W tej formie kicz jest z pewnością fałszywy, jednak jest znaczący dla dzisiejszej samo-

¹⁹ Por. W. Haftmann, *Einführung*, [w:] *Katalog der documenta III*, Kassel 1964, tom: *Malerei und Skulptur*, Köln 1964, s. XIV–XVII.

²⁰ Cyt. za: L. Giesz, *Phänomenologie des Kitsches. Ein Beitrag zur anthropologischen Ästhetik*, Heidelberg 1960, s. 82.

świadomości estetycznej, która nie toleruje bezpośredniego (*umweglos*) zwracania się do emocji.

Jeśli uświadomić sobie, że decydujące impulsy rozwojowe malarstwa ostatnich stu lat – oraz analogiczne w muzyce od Schönberga, a w twórczości literackiej od Joyce’a – polegały na tym, że poprzez odcinanie się od przedmiotowego widzenia (słyszania, czytania) odkrywano wciąż nowe sposoby postrzegania, to można zrozumieć obawę Winda, iż wraz z metodą systematycznego rozpadu artystyczne osiągnięcie – niegdyś domena geniuszu i inspiracji – zostaje umieszczone niebezpiecznie blisko technicznej produkcji. Posługując się słowami pewnego krytyka książki Winda: „Jeśli w produkcji maszynowej konstruktywne myślenie nie stoi już w, lecz *przed* aktem wytworzenia, to w sposób analogiczny Wind postrzega sztuki: czy to nie Valéry powiedział o czystej poezji za przykładem Mallarmégo, iż jest ona określona ‘par son appareil’, co znaczy przez mobilizację sugestywnego słownictwa i rytmów, ‘et non par son objet’?”²¹.

Do istoty malarstwa w epoce technicznej w sposób oczywisty należy to, iż nie traktuje ono pojedynczego produktu, pojedynczego obrazu jako samego w sobie, lecz raczej jako przykład pewnego procesu, jako dokument pewnego kierunku produkcji. Zrywa to z XIX-wiecznym kultem geniuszu, który powoływał się na cud pojedynczego dzieła, jego powstanie zaś otaczał tajemnicą. Kult geniuszu, pozbawiony zamkniętego rynku z charakterystyczną dla niego osobistą relacją pomiędzy zleceniodawcą i artystą, nie zdołał długo przetrwać. Wraz z pojawieniem się otwartego, anonimowego rynku, szczególnie w jego zmanipulowanej późnej formie, zaczęto postrzegać kreatywność znacznie skromniej: jako wielkość możliwą do ucywilizowania, a nie jako elementarną siłę. Genialne przymioty tytanizmu pochodzenia romantycznego wyszły z mody już przed rokiem 1914. Nie znaczy to jednak, iż malarze, muzycy i literaci z przyjemnością słuchali, gdy przyrównywano ich po prostu do dostawców „przemysłu świadomościowego” (*Bewußtseinsindustrie*).

Jednak obrót awangardą nigdy nie stał się aż do tego stopnia urynkowiony i nigdy się też takim nie stanie. Handel nowymi szatami cesarza nie podąża za potrzebami zbytu wielkich domów mody i konfekcji. Tak wielka jest pozorna samowola, zezwalająca każdemu na

²¹ G. Schiff, *Kunst und Anarchie*, „Neue Züricher Zeitung” 23.11.1963, stronica 19.

wszystko. Znow tak wymagające stały się problemy tego, co widzialne, i znalazły swoje rozwiązania właśnie wskutek zezwolenia na wykorzystywanie wszelkich możliwości twórczych w kolorze i przestrzeni. Ma rację Haftmann, gdy w przedmowie do katalogu wystawy dokumenta zwraca się przeciwko teoretycznym rzecznikom ugrupowań artystów, którzy ze struktury współczesnego społeczeństwa masowego wyprowadzają błędny logicznie wniosek odnośnie do możliwości przetrwania indywidualnej twórczości artystycznej i ogłaszają nastanie epoki zbiorowego wysiłku twórczego w pracowni. Jednak w równie niewielkim stopniu, w jakim daje się zrozumieć rewolucje Werkbundu, De Stijlu, Bauhausu i całego konstruktywizmu, mając na uwadze tylko ich wpływ na architekturę i rzemiosło artystyczne – jak gdyby miały one na celu wyłącznie aspekt użytkowy i na tym aspekcie się wyczerpywały – zjawisko społeczeństwa masowego, automatyzacji i elektroniki podaje w wątpliwość zarówno dzisiejsze, jak i przyszłe szanse indywidualnych dokonań artystycznych. Mistrzowie, którzy doświadczyli świata podlegającego procesowi industrializacji, musieli oczywiście uporać się z szokiem, który dla pokolenia dorastającego już w świecie uprzemysłowionym nie mógł być zrozumiały. Jednak twórczość nie stała się w wyniku tego ani bardziej, ani mniej wolna. Tam, gdzie sztuka ze względów ideologicznych nie została zakuta w kajdany, możliwość wyrażenia własnej osobowości zawsze była równie duża, równie trudna, równie ryzykowna i równie konieczna.

tłum. Karol Chrobak

HELMUTH PLESSNER

SOCJOLOGICZNE OBSERWACJE ODNOŚNIE DO MALARSTWA WSPÓŁCZESNEGO¹

Rewolucyjne przemiany w malarstwie współczesnym – które rozpoczęły się, można powiedzieć, wraz ze zdecydowaną subiektywizacją widzenia w impresjonizmie, albo kontreakcją na nią na przełomie wieków – przypadły na okres gwałtownych transformacji społecznych w starej Europie. Rozpad społeczeństwa mieszczańskiego, zapoczątkowany i warunkowany procesem industrializacji, przyśpieszany przez wojny i rewolucje, znalazł swoje odzwierciedlenie w formach artystycznej ekspresji tej epoki. Epoka ta jednak nie straciła swojej indywidualności czy też wewnętrznej spójności, z którą przejęła i radykalizowała specyficzne dla siebie możliwości, mimo iż rozpad w sferze społecznej szedł w parze z destrukcją sfery duchowej. Stąd też taki ekspert jak Georg Schmidt, dyrektor Muzeum Sztuki w Bazylei, postrzega historię malarstwa współczesnego jako proces niszczenia. „Po ostatnim nawrocie naturalizmu w epoce napoleońskiej, w tak zwanym klasycyzmie, [...] nastąpiła godna uwagi zmiana. Wszystkie sześć elementów przedstawienia naturalistycznego, które stopniowo wypracowano od Giotto do Rafaela, krok po kroku zniszczono: iluzję materialności, iluzję ciała, iluzję przestrzeni, detal, anatomiczną dokładność i kolorystykę przedmiotu”. Dlaczego jednak w sztuce odpowiednikiem rozkładu materii społecznej okazał się tego rodzaju proces „niszczenia”?

¹ H. Plessner, *Sociological Observations on Modern Painting*, “Social Research” 1962, No. 29 (2), s. 190–200. © 1962 The New School. Translated and reprinted with permission of Johns Hopkins University Press.

I

W XIX wieku, później zaś w wieku XX, proces rozkładu społecznego oznaczał restratyfikację, przegrupowanie, pojawienie się człowieka masowego, upadek porządku patriarchalnego w życiu ekonomicznym i przemyśle, destrukcję feudalnych pozostałości na obszarach wiejskich oraz mieszczańskiego społeczeństwa klasowego w mieście i parlamencie – powszechne zwycięstwo demokracji na całej długości frontu: politycznego, ekonomicznego i moralnego. Jak dobrze wiadomo, ów proces przegrupowania, będący rezultatem industrializacji, na samym początku był związany z narastającą dewaluacją świata tradycyjnej kultury: klasycyzm i romantyzm straciły siłę przekonywania; żądano realizmu zarówno w sensie nauk przyrodniczych, jak i w sensie społecznym – w nauce, w szkole, w powieści, na scenie oraz w sztukach pięknych. Początkowo starania, by trzymać z duchem tej nowej epoki – być realistycznym i przewyciężyć złudzenia przeszłości – biegły równolegle w sztuce i społeczeństwie. Jednak ten programowy naturalizm był częściowo współczesny z tendencjami antynaturalistycznymi, które rozwinęły się w malarstwie pod koniec XIX wieku.

Zbieżność tych przeciwnych trendów można zrozumieć tylko wówczas, gdy spojrzy się na owe nowo powstające tendencje w malarstwie jako na starania ustanowienia nowego sposobu widzenia, niezważającego ani na tradycję, ani na konwencję. Impresjonizm zastąpił akademicki naturalizm, aby uczynić naturę – niejako – bezpośrednio widzialną. Ta koncentracja na czystym zjawisku, prowadząca do oczyszczenia tego, co widziane, z wszelkich poetyckich naddatków czy też racjonalnych komunikatów, stopniowo zmusiła impresjonizm do dokładniejszego zbadania środków malarskich, z takim skutkiem, iż obraz przestał już zaspokajać zapotrzebowanie widza na iluzję. Już nie przedmiot, lecz widziany przedmiot, czy też jeszcze dokładniej: widzenie przedmiotu, stało się tematem. U Seurata, Signaca i pointylistów sfera optyczna została zrekonstruowana za pomocą metody zamierzonej dekompozycji, której celem było skupienie percepcji na płaszczyźnie obrazu. Cézanne poszedł dalej, podnosząc do rangi zasady kompozycyjnej odpowiedniość pomiędzy płaskim zjawiskiem a płaszczyzną płótna kosztem perspektywy zbieżnej. Tym sposobem doprowadził do przełomu konstrukcji kubistycznej, dzięki czemu ostatecznie stało się możliwe odprzestrzennienie zjawiska.

Walka o osiągnięcie bezpośredniości za pomocą środków malarzkich doprowadziła do emancypacji widzenia względem przedmiotu i sprawiła, że oddziaływanie obrazu stało się autonomiczne. Możliwości te były intensywnie testowane przed rokiem 1914. Nie powinno dziwić, iż tylko wąska grupa odbiorców, która wkrótce stała się nawet jeszcze węższa, mogła nadażyć za owym *peinture conceptuelle* – taki charakter miało malarstwo już w późnym impresjonizmie. Nieuprzedzony obserwator spodziewa się, że obraz będzie przekazywał pewne wrażenie: osoby, krajobrazu, rzeczy. Chce on się zatracić w tym krajobrazie, portrecie, martwej naturze czy też w postaciach ze świata bogów. Dopóki wpatrzone w obraz oko pragnęło i mogło się nasycić przedmiotami, nawet prości ludzie znajdowali pewną dozę estetycznej przyjemności. Jeszcze nie pojawił się krąg ukulturalnionych koneserów, będący przeciwieństwem nierozumiejących mas. Zawsze istnieli koneserzy, jednak każdy – bez względu na poziom wrażliwości – mógł czerpać przyjemność z dzieł Rafaela, Tycjana, Leibla. Ta zasada powszechnej dostępności nie stosuje się do obrazów powstałych po około 1890 roku, co jest wynikiem wyobcowania wynikłego z emancypacji środków malarskich. Dlaczego proces ten w ogóle miał miejsce?

Czy to odkrycie fotografii – przypadające na okres wczesnego impresjonizmu – popchnęło malarza w kierunku subiektywności? Z pewnością fotografia współzawodniczyła z malarstwem o jego odwieczny przywilej przedstawiania. Jednak ówczesne reakcje nie zdradzają cienia strachu przed konkurencją. W tym czasie intencja malarza, a przede wszystkim portrecisty, nie różniła się zbyt wiele od intencji fotografa. Złożoność procedur fotograficznych wciąż nie pozwalała na uchwycenie tego, co przypadkowe. Model siedział przed fotografem z tym samym opanowaniem i godnością, co przed malarzem. Klasyczne dzieła z czasów dagerotypii – przypomnijmy chociażby Davida Octaviusa Hilla – wykazują pewne zrozumienie czynników i efektów malarskich.

Równoległe drogi impresjonizmu i fotografii rozeszły się, kiedy techniki reprodukcji zaczęły faworyzować banalizację oraz kiedy sam impresjonizm – w rezultacie rozwoju – przerósł możliwości fotografii, czyniąc estetycznie postrzegalnym quasi-arbitralne pokawalkowanie obrazu – chwilowe wrażenie ruchu, a zatem to, co przygodne. W dodatku coraz większa liczba ilustracji w czasopiśmie oraz wprowadzenie litografii, rycin i innych technik reprodukcyjnych spowodowało doświadczenie konkretnego widzenia do sytuacji coraz słabszych powtórzeń. Na sposób ilustracyjny towarzyszyły one życiu codzien-

nemu i dotrzymywały kroku rozwijającemu się drukarstwu, biorąc w posiadanie „dzieło sztuki” i tworząc coraz większą ofertę reprodukcji, doprowadzonych dzisiaj do wysokiego poziomu perfekcji. Jeśli uwzględnimy jeszcze film, telewizję i fotografię amatorską, teza, iż malarz został zmuszony do zwrócenia się ku subiektywności przez przemysł produkujący przedstawienia, nabiera prawdopodobieństwa; jeśli nie w sensie historycznym, to psychologicznym.

W tym wszystkim nie należy jednak zapominać o przemianach społecznych. Ze względu na przemiany struktur społecznych charakterystyczny był – wywołany industrializacją – fakt, iż znaczna większość dawnej warstwy wyższej – teraz zepchnięta na pozycje defensywne – została zmuszona do trwania przy tym, co minione, podczas gdy szerokim masom wciąż brakowało jeszcze przygotowania, aby zaangażować się w sferę artystyczną. Ryzykowne – podkreślmy – może być przypisywanie młodym malarzom tego czasu motywów „zranienia” i „rewolty”, które najpierw wyszły od Francuzów i z których zrodził się współczesny styl poezji, u Rimbauda, Mallarmégo, Verlaine’a: poeta był „zraniony” poprzez swoją izolację; buntował się poprzez odwrócenie się od społeczeństwa i w sposób zupełnie świadomy opowiadał się przeciwko bezpośredniej zrozumiałości swoich utworów. Malarze także postrzegali siebie jako osamotnionych, porzuconych przez konserwatywną, najwyższą warstwę społeczną i zignorowanych przez obojętną masę, obciążoną troskami zdobywania środków do życia. Do kogo mogli się zwrócić ze swoim sprzeciwem? Grupa postępowych reformatorów społecznych i intelektualistów stanowiła grono o wyraźnej renomie, dawała jednak wątplą bazę ekonomiczną.

Utrata uprzywilejowanych patronów i bliskiej grupy odbiorców – czyli zanik tych stosunków, które dominowały w społeczeństwie przedindustrialnym i przedkapitalistycznym – oraz izolacja indywidualnego artysty, coraz bardziej zdanego na samego siebie – przyniosły w rezultacie wzrost znaczenia stowarzyszeń artystycznych i roli, jaką odgrywały instytucje wystawiennicze. W efekcie znaczenia nabrał zarówno handel dziełami sztuki w wolnym obrocie rynkowym, jak i publiczna krytyka. Malarze i ich otoczenie musieli zatroszczyć się o to, aby ich obrazy, coraz trudniejsze w odbiorze, trafiły między ludzi i znalazły wpływowych i znających się na rzeczy nabywców, pozyskując dla siebie prywatnego odbiorcę, kolekcjonera oraz muzeum: należało na nowo podbić rynek. W takiej sytuacji prawo podaży i popytu zaczęło w sposób oczywisty obowiązywać w sferze produkcji artystycznej

i jej rezultatów. W nieustannie zmieniającym się społeczeństwie, które żyje duchem nowości, produkty w obrocie rynkowym nie mogą zbyt długo utrzymywać tego samego charakteru. Tam, gdzie postępy nauki sprawiają, iż produkty przemysłowe są wypierane z rynku co kilka lat, dzieło sztuki – wypchnięte na rynek i uznane za towar – musi również być zawsze zastąpione. Jest to prawdą szczególnie wówczas, kiedy artysta postrzega swoje dzieło i komentarze na jego temat w sposób naukowy. Podejście to impresjonizm oraz pointyizm podniosły do rangi zasady, otwarcie się przy tym powołując na teorie optyki fizjologicznej.

Sytuacja ta jest bez wątpienia paradoksalna. W czasie, w którym – zgodnie z jego fundamentalną tendencją do demokratyzacji – pragnie się zaspokoić potrzeby kulturalne każdej jednostki oraz z zasady zapewnia się o jej prawie do korzystania z dorobku intelektualnego, pojawia się sztuka hermetyczna. Wymaga ona najbardziej wyszukanego komentarza, aby stać się dostępną nawet dla wąskiego grona estetów. Wcześniej nakaz brzmiał: „Twórz, artysto, nie mów”. Co się jednak stało, gdy malarze zerwali z tymi eufemizmami, aby uczyć ludzi patrzeć rzeczywistości prosto w oczy? Pojawiała się szkoła za szkołą, nagromadziło się jeszcze więcej rywalizujących ze sobą „-izmów”, w rezultacie czego dzieło sztuki oraz towarzyszący mu komentarz teoretyczny są dzisiaj oferowane równocześnie, gdyż odwrócenie się od przedmiotu zniszczyło bezpośrednią zrozumiałość samego obrazu.

Do tej nowej sytuacji dostosowaliśmy się już dawno temu. Minęły heroiczne czasy awangard, jak również epoka walki z linią montażową i narodzinami człowieka masowego. Kubizm, ekspresjonizm i surrealizm należą już do przeszłości, dołączając do grona nieśmiertelnych bohaterów historii sztuki. Stylistyka malarstwa abstrakcyjnego przestała już szokować. Co jeszcze w latach dwudziestych wydawało się językiem wzniosłym, ezoterycznym i trudnym do zrozumienia, dzisiaj stało się *lingua franca* wolnego świata – podobnie jak jazz. Społeczeństwo, pogodzone ze swoją uprzemysłowioną kondycją, nie odczuwa już potrzeby, aby postrzegać dzieło sztuki jako osobiste świadectwo, czego doświadczało jeszcze pokolenie związane z wiekiem XIX. Ważniejsze są dzisiaj ogólne zasady, forma i sposób, styl i metoda produkcji. Malarz stał się wynalazcą zarówno dla samego siebie, jak i publiczności odwiedzającej pokaz biennale czy też documenta, jakby to był salon samochodowy albo targi przemysłowe. Uznana gałąź produkcji przedstawia swoje osiągnięcia z ostatnich paru lat, ich

różnorodność pod względem oryginalności oraz śmiałości nie może przesłonić faktu, iż stanowią one jedynie konsekwencje dawno już ustanowionych zasad. Mogą być najwyższej jakości, mogą zaskakiwać, mogą wyrażać niespotykane dotychczas piękno – podlegają jednak mechanizmowi, który już przesądził o ich przyszłości.

II

Odprzedmiotowienie i depersonalizacja są wyraźnie ze sobą związane. Rzeczy nie mogą zaprotestować przeciwko ich wygnaniu z obrazu, ale człowiek może. Przypisywanie sobie znaczenia zarówno w sensie zjawiska, jak i osobowości jest sprzeczne z postawą świata uprzemysłowionego, która nie cechuje się już wyważonym podejściem do osoby, lecz oscyluje pomiędzy jej idolizowaniem a manipulowaniem nią. Jednostka zanika w swoim przedsięwzięciu, w swoim wytworze, i w rezultacie stopniowo zanika jako jego inicjator. Praca zespołowa czyni postępy w produkcji przemysłowej i nauce; twórczy udział jednostki w całości osiągnięcia staje się anonimowy. Samego artysty specjalnie to jeszcze nie dotyczy, jednak jego wytwory coraz częściej sprawiają wrażenie, jak gdyby nikt już za nimi nie stał. W żaden sposób nie jawią się jak dotychczas: zdają się raczej materią, skamieliną, materiałem, formacjami krystalicznymi, nagimi rzeczami systematycznie zaprzeczającymi, iżby ich źródłem była działalność człowieka. Utraciły one charakter obrazu na rzecz bycia strukturą i wkroczyły w dziedzinę sztuk plastycznych, podążających tą drogą od długiego już czasu.

W tej tendencji do depersonalizacji, w istocie do dehumanizacji, twórczości artystycznej artysta zwraca się nie tylko przeciwko własnemu uprzywilejowaniu, ale również przeciwko samemu warunkowi wstępnemu, któremu zawdzięcza konstytutywną dla siebie kreatywność: idei geniuszu. W świecie mieszczańskim, który rozwijał się od połowy XVIII wieku do końca wieku XIX, twórcza jednostka spotykała się z pozytywną reakcją ze strony społeczeństwa, gdyż artysta był postrzegany jako posiadający wyjątkowy status geniusza. Artysta postrzegał siebie nie jako wielkość pojmowaną racjonalnie, „podobną do natury”, lecz „działającą zgodnie z ukrytymi prawami”. Ludzie postrzegali go jako budzącego respekt demiurga w ludzkiej postaci, któremu należało pobłażać. Musiał być posłuszny wyłącznie swojej pierwotnej inspiracji i tylko on mógł nad nią panować. Irracjonalizm pierwotnej kreatywności – który jest dla artysty jak Magna Carta czy pa-

tent – nie mógł osiągnąć pełnej efektywności, dopóki emancypacja artysty od pracy fizycznej nie przeniknęła do powszechnej świadomości, a jego dzieło sztuki nie zostało uznane za wypływające z „uczucia” niekomunikowalnego w żaden inny sposób i odpowiadające podobnemu „uczuciu” po stronie widza. Dlatego też artysta – twórca, w dosłownym sensie: producent – zdobył podwójną legitymizację w rozwijającym się świecie mieszczańskim, w społeczeństwie producentów i konsumentów, które przyznawało jednostce optimum sfery prywatnej i wewnętrznej we wszelkich aspektach jej egzystencji nieobjętych ogólnymi zasadami racjonalności życia publicznego i gospodarczego.

Powstanie społeczeństwa mieszczańskiego, epoka oświecenia, prywatyzacja życia religijnego i jego przeistoczenie w świecką wersję pobożności od wieku XVIII – jak wiadomo – powołały do istnienia dwie nauki: psychologię i estetykę. Do tej pory problemy tych dyscyplin nie były od siebie oddzielone i zazwyczaj nie traktowano ich jako kwestii *stricte* psychologicznych czy estetycznych. Ukonstytuowanie psychologii i estetyki jako autonomicznych nauk o sferze wewnętrznej, o doświadczeniu – szczególnie o uczuciach – naruszyło więź, jaka łączyła teorię sztuki z praktyką. Na przestrzeni wieków manualne i techniczne kultywowanie teorii i praktyki trzymało się starożytnej zasady, iż prawa piękna i prawdy są ze sobą powiązane. Oba rodzaje praw – zgodnie z dominującym przekonaniem zaczerpniętym ze starożytności i szeroko rozpowszechnionym w epoce nowożytnej – miały swoje korzenie w *ratio* kosmosu.

W oparciu o to przekonanie artysta sam stawiał sobie zadanie zrozumienia tych praw i wiernego ich przestrzegania, czego naturalnie nie mógł z sukcesem osiągnąć, nie uwzględniając prawd matematycznych i kosmologicznych. Stąd też jest zrozumiałe, iż rozwój nauk przyrodniczych od Galileusza, Newtona i dalej, ku mechanistycznemu obrazowi świata – obojętnemu wobec Boga i człowieka oraz niedopuszczającemu już jakichkolwiek celów naturalnych – siłą rzeczy przypisał subiektywnemu oglądowi rzeczy znaczenie szczególne. Zjawisko bowiem jako takie, z uwzględnieniem wszelkich jego subiektywnych współ-determinant, nie poddaje się mechanistycznej analizie, gdyż ta odziera je ze znaczenia. Podobnie jak krajobraz jawi się jako zjawisko tylko mieszkańcowi miasta, nie zaś chłopu czy też myśliwemu, którzy w nim żyją i z niego korzystają na sposób *stricte* praktyczny, tak i jakości zjawiska – powierzchnie świata – stają się widzialne i na-

bierają siły ekspresyjnej dopiero wówczas, kiedy rzeczy zaczynają przemawiać językiem matematyczno-fizycznym. Wraz z tym, jak w epoce oświecenia nauki przyrodnicze ostatecznie odrzuciły ideę kosmicznej pewności, zawalił się fundament kanonicznego powiązania teorii i praktyki. Artysta stał się wolny jako obdarzony geniuszem twórca i interpretator swobodnie odczuwanych zjawisk i uczuć. Rozpoczęła się epoka „doświadczenia osobistego”.

To wówczas artysta stał się wolny w osobliwym i brzemiennym w skutki sensie. Nie była to już – jak w epoce renesansu – kwestia jego emancypacji ze społecznej klasy pracowników fizycznych (*anch'io sono pittore*, tutaj jestem królem); nie była to też kwestia odkrycia przedmiotów codziennych jako obiektów reprezentacji czy też kwestia wolności w wyborze tematu, jak w wiekach średnich. Teraz wolność dotyczyła daleko idącej zmiany funkcji w społeczeństwie coraz bardziej wyobcowanym od instytucji religijnych. W tym świecie, który pojmował siebie na sposób racjonalny i tak też działał, ze względu na psychiczną równowagę człowieka musiało zostać stworzone miejsce dla tego, co irracjonalne. To, co irracjonalne, nie tylko utraciło swoje tradycyjne miejsce w sferze religijnej – jako że Kościół i dogmat, pobożność i uzasadnienie wiary stały się podejrzane – ale zupełnie się wycofało z wszelkich stanowisk i instytucji. Wycofało się w bezkształtną, nieobjętą żadnym prawem oryginalność kreatywnej subiektywności. W tej kreatywnej subiektywności, jaką okazał się geniusz w roli twórcy i strażnika nierozwiązywalnej zagadki, społeczeństwo mieszczańskie znalazło swoje autentyczne dopełnienie. Stąd też w epoce mieszczańskiej artysta i publiczność – po tym, jak stali się anonimowi, wzajemnie się poszukując i znajdując, jak gdyby pod narastającym przymusem – spotykają się ze sobą już tylko we współoddziaływaniu na siebie ich „doświadczeń”.

Jeśli chodzi o malarstwo i sztuki plastyczne, nieuniknione było, by ci, którzy żądali wyzwolenia, pogłębienia i zróżnicowania marginesu otwartego na doświadczenie, jako zniewolenie postrzegali tradycyjne przywiązanie do przedmiotu, wraz z towarzyszącym mu nakazem dochowania wierności przedstawieniu, bycia podobnym, rozpoznawalnym oraz zwyczajnie postrzegalnym. Ze względu na subiektywność oraz doświadczaną irracjonalność w relacji do przedmiotu zarówno u tworzącego artysty, jak i pełnego uznania odbiorcy reprezentacja staje się coraz bardziej wyemancypowana względem samego przedmiotu. Przedstawienie, które miało być w sposób rutynowy doskona-

lone w milczeniu, stało się nośnikiem, wyrazistym środkiem, a w końcu właściwym celem, rzeczą samą. Stąd też przedmioty, osoby i rzeczy dane na początku procesu twórczego straciły rolę tradycyjnego modelu i zaczęły jedynie pełnić funkcję bodźca, który ostatecznie mógł zostać całkowicie odrzucony na rzecz dalekiego od przedmiotowości przekazu zawierającego dowolne rytmy barw i linii. W wyniku destrukcji wszystkich technik iluzyjnych, które miały na celu osiągnięcie obiektywności opartej na podobieństwie z rzeczami, oraz w wyniku radykalnego zdystansowania się wobec potocznego obrazu świata malarz zmienił się w muzyka. Nie był już purytaninem czystego widzenia, ale wizjonerem ukrytych aspektów świata potocznego, a w końcu mistrzem harmonii i kontrapunktu nowej tonalności wizualnej.

Przywoływanie nowych światów za pomocą barwy i koloru, penetrowanie odległych rewirów widzialności jest w tym samym stopniu próbą ucieczki od wyblakłych już przyjemnych widoków, jak i edukacyjnym staraniem, aby na powrót uczynić widzenie akceptowalnym dla oka. Człowiek sztuki, pozbawiony ochrony ze strony nakazów tradycji oraz instytucji, kapitulując przed niepewną przyszłością, przed światem, który stał się a-kosmiczny, potrzebuje możliwości odpowiedzi oraz narzędzia obrony, której dawna sztuka, dawne malarstwo – chyba że to historycyzujące – już nie daje.

Nasza sytuacja jest porównywalna do wieku XVI, z jego malarstwem manierystycznym w dobie przemian pozbawionych orientacji, w epoce wystawionej na reperkusje rozpadu świata. Rozpad ten dokonywał się pod ciosami wciąż żywych doświadczeń wymierzonych w religijną, filozoficzną oraz naukową niepewność, opartą wówczas – podobnie jak i teraz – na rosnących wątpliwościach co do fundamentów politycznych i społecznych. To przemieszczanie się sił, przemiany struktur społecznych, naukowe i techniczne odkrycia dnia dzisiejszego przedstawiają się jako nieporównywalnie bardziej niebezpieczne. Każda teraźniejszość dysponuje swoją własną miarą, w oparciu o którą stawia siebie pod znakiem zapytania, posiada swoje własne horyzonty tego, co może być zaakceptowane jako oczywiste i pewne. Jeśli tylko nie poprowadzimy tej analogii nazbyt daleko, możemy odkryć rzeczywistość zbieżność co do czynników i wydarzeń intelektualnych, które wpływały na te sytuacje tak wówczas, jak i teraz.

Przestrzeń pozaziemska zbliżyła się do nas, podobnie jak w wieku XVI przybliżyła się do nas druga strona kuli ziemskiej. Jesteśmy świadkami migracji politycznego i ekonomicznego centrum poza Euro-

pę; w XVI wieku rozpoczynał się podobny proces przemieszczania się środka ciężkości z obszaru Morza Śródziemnego, spowodowany zanikaniem starych traktów handlowych. Epoka reformacji i soboru trydenckiego niepokojąco przypomina podział przecinający nasz świat na dwa porządki społeczne: komunistyczny i kapitalistyczny. Ścieraemy się z naszą filozoficzną tradycją, prześcigamy się w staraniach o jej likwidację, podobnie jak w tamtym czasie filozofowie przyrody, którzy wyzwalać się spod średniowiecznej siły tradycji zdominowanej przez Arystotelesa, starali się zdetronizować zasadę pewności dedukcji na rzecz zasady niepewności doświadczenia. Szczególnie interesującym symptomem jest to, iż ówczesna epoka była świadkiem narodzin nowego gatunku literackiego, jakim jest utopia. Ta rozkwitła w pełni w drugiej połowie XIX wieku, a dzisiaj utrzymuje się w formie naukowego prorocstwa i science fiction, wskazując na społeczne i techniczne perspektywy przyszłego rozwoju. Podobnie jak ówczesna ekspansja wymiarów przyszłości, przy zanikającym wsparciu eschatologicznym, postawiła człowieka przed lękiem nieskończonej nicości, tak dzisiaj znajdujemy się pod analogicznym wpływem naszego pierwszego spotkania z nieskończoną przestrzenią kosmosu. To właśnie w tym nasza epoka jest szczególnie podobna do wieku XVI: dzięki technicznym możliwościom podróżowania w przestrzeni kosmicznej, które w tamtym czasie były jeszcze niejasno zawarte w początkach astronomii teoretycznej, nasza epoka musi bezpośrednio doświadczać presji ze strony *horror vacui*.

Przytoczmy słowa Jeana Bazaine'a, mówiące, że są czasy, w których nie małuje się tego, co się chce, lecz raczej musi się bezgranicznie chcieć namalować taki obraz, jaki może z siebie wydać epoka. Kiedy ta epoka zaczyna doświadczać, w sposób mentalny i emocjonalny, naukowo-technicznego przewyciężenia ludzkiego przywiązania do planety Ziemi – dotychczas uważanego za oczywiste – oraz możliwego zagrożenia ludzkiego monopolu do bycia istotą racjonalną we wszechświecie, wówczas radykalne eksperymenty malarskie nabierają znaczenia wykraczającego poza ich historyczne źródła i kierują się ku temu, co przyszłe. W naszej epoce ich znaczenie polega na podążaniu ramię w ramię ze społeczeństwem, które musi żyć z dnia na dzień, z godziny na godzinę, we wszelkich dziedzinach swojego życia dążyć ku nieznannej przyszłości, w bezgraniczną przestrzeń swoich możliwych transformacji.

thum. Karol Chrobak

KAROL CHROBAK

(SZKOŁA GŁÓWNA GOSPODARSTWA WIEJSKIEGO)

ILE SZTUKA MÓWI O CZŁOWIEKU?

HELMUTHA PLESSNERA ANTROPOLOGICZNO-SPOŁECZNE
ANALIZY TWÓRCZOŚCI ARTYSTYCZNEJ ORAZ JEJ RECEPCJI

STRESZCZENIE

Tekst stanowi wprowadzenie do dwóch – zamieszczonych w tym numerze – esejów Helmutha Plessnera, stanowiących filozoficzno-społeczną analizę sztuki współczesnej, w tym w szczególności współczesnego malarstwa. Na czoło wysuwa się kwestia identyfikacji procesów społecznych i kulturowych, które od drugiej połowy XIX wieku istotnie wpływają na oblicze sztuki. Podkreślam przede wszystkim znaczenie czterech takich procesów: komercjalizacji, demokratyzacji, subiektywizacji kryteriów estetycznych oraz emancypacji widzenia.

SŁOWA KLUCZOWE

sztuka, awangarda, społeczeństwo, emancypacja widzenia

INFORMACJE O AUTORZE

Karol Chrobak

Zakład Filozofii

Wydział Nauk Społecznych

Szkoła Główna Gospodarstwa Wiejskiego w Warszawie

e-mail: karol.chrobak@gmail.com

Sztuka współczesna tym wyróżnia się na tle historii, iż uczuciem, które wzbudza, nie jest estetyczna przyjemność czy jej brak, lecz intelektualna akceptacja, względnie intelektualne zagubienie. Zagubienie to wynika często z braku obiektywnych kryteriów oceny sztuki współczesnej. Kryteria użyteczne przy „rozczytywaniu” dzieł dawnych mistrzów okazują się w jej przypadku zupełnie bezużyteczne. Jeśli zatem rozumiemy sztukę współczesną, to na jakiej podstawie? Co stanowi kryterium właściwej bądź niewłaściwej wykładni dzieła? Wydaje się, że kryteria te mają charakter tymczasowy, są formułowane *ad hoc*, na potrzeby indywidualnego odbiorcy i konkretnego doświadczenia artystycznego. Ta skrajna indywidualizacja odbioru sztuki jest odpowiedzią na skrajną indywidualizację samej sztuki. Minęły już czasy, gdy można było mówić o sztuce epoki (w sensie, w jakim się mówi o sztuce średniowiecznej) czy też sztuce charakterystycznej dla określonej szkoły (w sensie, w jakim można mówić o szkole Rubensa). Dzisiaj sztuka przypisana jest do artysty, czy wręcz do wybranego okresu jego twórczości (w sensie, w jakim mówi się o błękitnym czy różowym okresie w twórczości Pabla Picassa). Skąd ów proces indywidualizacji sztuki czerpie swoje źródła, gdzie znajduje energię do tak bezkompromisowego obchodzenia się z tradycją? Pytania te należy rozpatrywać w kontekście dnia dzisiejszego i jego szczególnych wyzwań. Stawianie bowiem sztuki współczesnej przed sądem wieku XIX czy XVIII byłoby niesprawiedliwością wobec samej historii, która wymaga od nas ciągłej aktualizacji kryteriów jej oceny. Pytanie o sztukę współczesną wyprowadza nas zatem poza jej granice, ku współczesności w jej kontekście antropologicznym, społecznym, ekonomicznym i politycznym. Choć pojedyncze dzieło można zrozumieć na tle sztuki, to jednak zrozumienie sztuki jako takiej narzuca konieczność uwzględnienia szerszej perspektywy. Stąd też filozofia sztuki domaga się oparcia w antropologii filozoficznej, filozofii społecznej i politycznej.

Niewątpliwym autorytetem we wszystkich trzech dziedzinach – choć, dodajmy, autorytetem często niedocenianym – jest Helmuth Plessner, znany przede wszystkim jako filozof, jeden z trzech głównych „przedstawicieli” – obok Maksa Schelera oraz Arnolda Gehlena – niemieckiej antropologii filozoficznej. Jednak powiedzieć o Plessnerze, że jest antropologiem, to o wiele za mało, jest on bowiem również teoretykiem poznania, który rozpatruje kwestię postrzeżenia w kontekście ludzkiej cielesności, filozofem życia oraz przyrody poszukującym

ostatecznej podstawy dla uchwycenia zjawiska człowieka, a także socjologiem, który w kontekście filozofii człowieka rozpatruje rzeczywistość społeczną. Trafniej byłoby zatem powiedzieć, iż antropologia stanowi ostateczny punkt odniesienia wszystkich – zarówno filozoficznych, jak i naukowych – zainteresowań Plessnera. Antropologię filozoficzną traktuje on zatem jako swego rodzaju elementarne instrumentarium badawcze, które służy za podstawę do bardziej szczegółowych analiz z dziedziny socjologii, psychologii czy też – jak w przypadku zamieszczonych tutaj esejów – teorii sztuki. Ów antropologiczny rdzeń zainteresowań Plessnera wyjaśnia ciągłość jego intelektualnej kariery, która mimo że przebiegała przez tak różne obszary jak biologia, psychologia, antropologia, filozofia oraz socjologia, stanowiła zawsze spójną całość.

Wyróżniająca Plessnera wielokierunkowość analiz i rozległość poszukiwań – która sprawia, iż jest on filozofem o niezwyklej potencjale inspiracji – jest dobrze widoczna w jego esejach poświęconych sztuce współczesnej. Oba teksty pochodzą z lat sześćdziesiątych i zostały napisane już po przejściu Plessnera na emeryturę. Do roku 1962 pracował on na Uniwersytecie w Getyndze (w 1960 roku został nawet wybrany na rektora tej uczelni). Wykładał jednak nie na kierunku filozoficznym, lecz na socjologii. Powinno być zatem zrozumiałe, iż w obu esejach perspektywa socjologiczna jest dominująca. Nie znaczy to jednak, że nie pojawiają się w nich także motywy antropologiczne oraz teoriopoznawcze. Te ostatnie dostarczają mianowicie podstawy do wyjaśnienia charakteru i dynamiki współczesnych przemian społecznych i światopoglądowych. Jeśli już mowa o biograficznym usytuowaniu obu tych tekstów, warto również powiedzieć kilka słów na temat ich powstania oraz przeznaczenia. Były pisane w podobnym czasie, ale w zupełnie innym kontekście społecznym, geograficznym oraz – co również należy pokreślić – językowym. Pierwszy pisany był w 1962 roku w Nowym Jorku po angielsku dla czasopisma „The Social Research” wydawanego przez The New School of Social Research. Drugi natomiast pisany był w roku 1964 w Getyndze, dwa lata po powrocie ze Stanów Zjednoczonych, w języku niemieckim. Został następnie wygłoszony na III wystawie sztuki współczesnej documenta w Kassel¹.

¹ Tekst ten ukazał się rok później w „Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte“, 39 Jg., Heft I, s. 1–15.

Wczesna krytyka awangardowych trendów w sztuce

Sztuka i twórczość artystyczna były przedmiotem analiz Plessnera niemal od samego początku jego drogi intelektualnej. Zainteresowania sztuką znajdują wyraz już w jego najwcześniejszych wprawkach teoretycznych, które przypadają na lata pierwszej wojny światowej. W tym czasie odbywał zastępczą służbę wojskową w Muzeum Germańskim w Norymberdze, gdzie zajmował się katalogowaniem monet oraz – sporadycznie – oprowadzaniem zwiedzających. Pod wpływem zbieranych doświadczeń napisał obszerny esej zatytułowany *Zur Geschichtsphilosophie der bildende Kunst seit Renaissance und Reformation* (O filozofii historii sztuk plastycznych od czasów renesansu i reformacji), który ukazał się w 1918 roku².

Plessner przedstawia w nim własną wizję historii, daleką zarówno od naturalizmu historycznego (Karl Lamprecht, Kurt Breysig), jak i transcendentalizmu, zakładającego istnienie uniwersalnych kryteriów i norm, których urzeczywistnienie miałoby być ostatecznym celem procesu historycznego (Heinrich Rickert). W zamian proponuje koncepcję, w dużym stopniu wzorowaną na teorii Ernsta Troeltscha, traktującą historię jako ciąg zmiennych konceptualizacji, których celem jest podtrzymywanie stałej więzi pomiędzy przeszłością a teraźniejszością. Idea odrzucenia obiektywności historii na rzecz koncepcji traktującej ją jako postępującą, żywą interpretację wydaje się zaczerpnięta z *Niewczesnych rozważań* Fryderyka Nietzschego. W drugim eseju tego zbioru, zatytułowanym *O pożytkach i szkodliwości historii dla życia*, znajdujemy nakaz mówiący, iż „tylko ze stanowiska najwyższej mocy teraźniejszości wolno wam przeszłość tłumaczyć: tylko w najsilniejszym napięciu najszlachetniejszych waszych zalet zgadnięcie, co jest w przeszłości godne wiedzy i zachowania i co wielkie”³.

Kierując się tego rodzaju relatywistyczną wykładnią dziejów, Plessner dokonuje reinterpretacji estetycznej kategorii stylu. Pojęcia stylów, które stanowią podstawowe narzędzie interpretacji historii sztuki, są w jego przekonaniu wielkościami płynnymi. Jego zdaniem nieuza-

² Obecnie tekst ten jest zamieszczony w VII tomie pism zebranych Plessnera. Por. H. Plessner, *Zur Geschichtsphilosophie der bildenden Kunst seit Renaissance und Reformation*, Frankfurt am Main 1982, s. 7–49.

³ F. Nietzsche, *Niewczesne rozważania*, tłum. L. Staff, Kraków, s. 95.

sadnionym uproszczeniem jest charakteryzowanie całych epok za pomocą tego rodzaju skrótów pojęciowych. W rzeczywistości bowiem style są zróżnicowane ze względu na medium przekazu oraz treść, którą można za ich pomocą wyrazić. Media rozwijają się niezależnie od siebie z tego względu, iż każde jest przypisane do określonego rodzaju materiału zmysłowego, a tym samym do określonych możliwości ekspresyjnych. Każde medium ma zatem swoją historię, która rozwija się własnym torem i zgodnie z własną logiką. Przykładem może być wizualnie zorientowane malarstwo, którego rozwój formalny przebiega niezależnie od akustycznie zdeterminowanej muzyki. Mimo iż poruszana w ich obrębie problematyka jest wspólna – gdyż wypływająca z ducha epoki – to jednak środki jej wyrazu są diametralnie różne i zupełnie nieporównywalne.

W tym kontekście zjawiskiem zaskakującym musi się wydać manifestująca się w malarstwie współczesnym „muzykalizacja wzroku”. Traktowanie medium wizualnego w kategoriach czysto formalnych – wyłącznie od strony harmonii, dysonansów, ciągów kolorystycznych – jest dla Plessnera podstawą do krytycznej oceny sztuki awangardowej. Uwolnienie sztuki od zadania przedstawiania rzeczywistości umożliwiło jej przeorientowanie na wartości czysto formalne, a tym samym immanentne dziełu sztuki. W procesie tego rodzaju emancypacji sztuki rolę podstawową odegrała muzyka jako dziedzina czysta, nieskażona wpływami świata rzeczywistego. Kierunkiem, który podjął ambitną próbę przeniesienia zasad muzyki na malarstwo, był ekspresjonizm. Krytykę tego procesu znajdujemy we wczesnych pracach Plessnera: zarówno w omawianym *Zur Geschichtsphilosophie der bildende Kunst*, jak i w książce *Die Einheit der Sinne* (Jedność zmysłów), opublikowanej pięć lat później, w 1923 roku.

W pracy tej Plessner krytycznie odnosił się do malarstwa awangardowego, gdyż jego zdaniem stało ono w sprzeczności z naturą i funkcjami ludzkich zmysłów. Główna teza *Die Einheit der Sinne* brzmiała, iż pomiędzy organizacją ludzkiej sfery zmysłowej a możliwymi formami jej duchowego wyrazu zachodzi ścisła zgodność. Badając zatem różne dziedziny ludzkiej kultury, bada się równocześnie strukturę ludzkiej zmysłowości. To przeświadczenie o jedności ludzkiej osoby, od najprostszych, czysto organicznych zdolności poczynając, a na najbardziej ambitnych, duchowych wyrazach człowieka kończąc, zdaje się stanowić kluczowe założenie nie tylko tej książki, lecz również wszystkich późniejszych dzieł Plessnera. W *Die Einheit der Sinne* wy-

różnia on dwa podstawowe zmysły: wzrok oraz słuch. Układ dźwięków w przeciwieństwie do obrazu może stanowić zupełnie samodzielne medium, w którym nie komunikuje się nic poza pewną linią melodyczną. Dźwięki nie potrzebują przedmiotu, aby komunikować określony sens i porządek. Tymczasem obraz musi być obrazem czegoś, w przeciwnym razie jest tylko pozbawionym sensu zestawieniem danych wrażeńiowych. Dane te nabierają sensu dopiero w kontekście jakiegoś wyższego przedmiotowego porządku. W przypadku muzyki i malarstwa materiał zmysłowy jest zatem tak różny, że próba przeniesienia zasad muzyki na sztuki wizualne jest z góry skazana na niepowodzenie. Nawet gdyby takie próby się powiodły, otrzymalibyśmy w efekcie sztukę pustą, pozbawioną treści i znaczenia. Problem ten wydaje się analogiczny do sporu, jaki toczył się w tym samym czasie w Polsce w kwestii czystej formy. W polemikę tę zaangażowani byli chociażby Stanisław Ignacy Witkiewicz i Leon Chwistek.

Powyższa krytyka pociąga za sobą kolejną. Skoro malarstwo awangardowe nie jest w stanie komunikować jakiegokolwiek sensu – brak mu bowiem semantycznego odniesienia do rzeczywistości przedmiotowej – to tym, poprzez co może apelować do odbiorcy, pozostają już tylko uczucia. Siła przyciągania tej sztuki opiera się zatem na prowokowaniu coraz to nowych przeżyć, zaś jej „rozwój” polega na wzbudzaniu w odbiorcach coraz silniejszych emocji. Głównym narzędziem wzbudzenia zainteresowania jest szok: sztuka dla sztuki popada zatem w błędne koło, polegające na wywoływaniu szoku dla samego szoku.

Uzasadnienie sztuki awangardowej z pozycji socjologicznych oraz historyczno-ideowych

W późnych esejach z dziedziny teorii sztuki Plessner podtrzymuje swoje opinie. Wczesne teksty tym się jednak różnią od późnych, że w tych ostatnich sztukę współczesną wpisuje on w szerszy kontekst socjologiczny oraz antropologiczny, co wyraźnie łagodzi krytyczny wydźwięk jego analiz. Przedstawiając złożony zestaw jej uwarunkowań o charakterze ideologicznym, społecznym oraz historycznym, podaje uzasadnienie – jeśli nie wręcz usprawiedliwienie – aktualnej kondycji sztuki współczesnej. To, że stajemy dzisiaj wobec sztuki, która diametralnie różni się od tego, co pod tą kategorią rozumiano w wiekach minionych, nie jest świadectwem jej upadku czy degeneracji, nie daje rów-

niez podstaw do doszukiwania się u jej źródeł jakiegoś środowiskowego spisku. Należy ją raczej traktować jako szczególny rodzaj ekspresji rewolucyjnych przemian, które zapoczątkowane w wieku XIX, postawiły człowieka w obliczu diametralnie odmienionego – tak w sensie społecznym, jak i fizycznym – świata. Sztuka nie jest bowiem niczym innym niż odpowiedzią bądź też reakcją człowieka na to, co go otacza. Plessner nie zmienił zatem zdania co do chaosu i pomieszania towarzyszącego działaniom artystycznym dzisiaj. Sytuacji tej jednak nie postrzega już w kategoriach fatalnej pomyłki czy też nieodwracalnego upadku, lecz jako szczególny rodzaj świadectwa współczesności. Tego rodzaju zmiana w optyce patrzenia na zjawisko sztuki wyraźnie dowodzi, że Plessner w latach sześćdziesiątych wzbogacił swój aparat krytyczny o perspektywę socjologiczną oraz historyczno-ideową.

Kluczowe założenie, które leży u podstaw późnych tekstów Plessnera, głosi, że rozwój sztuki jest ściśle związany z przemianami społecznymi i ideowymi. To, co się wydarzyło w historii sztuki pod koniec wieku XIX – czyli zainicjowany przez impresjonistów przełom w sposobie obrazowania – jest według niego świadectwem procesów, których korzenie sięgają o wiele głębiej niż tylko warstw artystycznych. Manifestacje tych procesów są widoczne we wszystkich dziedzinach naszego życia i domagają się w związku z tym pełnego oglądu w duchu socjologiczno-filozoficznym. Plessner zwraca uwagę na cztery tego rodzaju procesy: postęp naukowy, a za nim technologiczny, proces restratyfikacji społecznej, stopniowe urynkawianie wymiany dóbr oraz zaznaczający się, szczególnie od zakończenia drugiej wojny światowej, proces demokratyzacji społeczeństw zachodnich. Wszystkie te przemiany mają wpływ na kształtowanie się oblicza współczesnego społeczeństwa, w tym również współczesnej kultury i sztuki. Jednym z podstawowych skutków tych procesów jest atomizacja społeczeństwa, a co za tym idzie jego stopniowa pluralizacja. Człowiek traci uniwersalny punkt odniesienia, którym wcześniej był porządek sakralny i społeczny – w tym wartości klasowe – i przez to coraz bardziej zaczyna popadać we własną subiektywność. Brak już autorytetu tradycji. W jej miejsce pojawia się statystycznie wyznaczana opinia publiczna oraz rynek, którym rządzą wyłącznie prawa ekonomii. Można odnieść wrażenie, że społeczeństwo obywateli ustąpiło miejsca gronu bardziej bądź mniej zmanipulowanych respondentów i konsumentów.

Procesy te w znacznym stopniu kształtują również oblicze sztuki współczesnej. Podobnie do innych dziedzin podlega ona urynkowie-

niu oraz wszystkim wynikającym z tego konsekwencjom. To, co wzbudza dzisiaj zdumienie, a u niektórych nawet oburzenie, to niebotyczne ceny oferowane na aukcjach za prace współczesnych artystów⁴. Sztuka zaczyna być gałęzią produkcji, która aby podtrzymać zainteresowanie odbiorców, oferuje im nieustannie nowe dzieła oraz nowych artystów. Jak trafnie zauważa Plessner: „Obok handlu antykami powstał handel współczesnością”⁵. Posiadanie współczesnych dzieł sztuki stało się czymś na wzór mody: ceni się mianowicie bycie na czasie i rozeznanie w najnowszych trendach. Pomiędzy artystą a odbiorcą zaczynają się budować relacje *stricte* rynkowe, odpowiadające równowadze podaży i popytu. Już nie tylko odbiorca jest zainteresowany tym, co tworzy artysta, lecz ten ostatni sam zaczyna się dostosowywać do zapotrzebowania odbiorcy. Zmiana gustów i zainteresowań po jednej stronie wymaga nowych „wynalazków” artystycznych po drugiej stronie. W rezultacie rynek sztuki zostaje podporządkowany „prawu szybkiej dezaktualizacji i przyśpieszonej konsumpcji”⁶. Sztuka zaczyna rozwijać się zupełnie nowym torem, a głównym kierunkiem tego rozwoju jest widz oraz dbałość o dostarczanie mu coraz silniejszych przeżyć i doznań.

Zdaniem Plessnera ten na wpół ekonomiczny opis kondycji sztuki współczesnej domaga się głębszego uzasadnienia. Pojęcia podaży i popytu mogą co najwyżej pomóc w zrozumieniu mechanizmu funkcjonowania współczesnego rynku sztuki, nie mogą jednak posłużyć za jego uzasadnienie. „Mechanizm rynkowy – pisze Plessner – na którym opierają się produkcja i konsumpcja, nie jest [...] wystarczający do pełnego zrozumienia *rodzaju* produktu”⁷. Zanim bowiem świat sztuki zaczął dostarczać dzieła nowoczesne oraz zanim odbiorca zaczął się ich domagać, musiał powstać grunt pod te nowe nastroje i gusta, które znajdują rozładowanie i zaspokojenie akurat w tego rodzaju sztuce. Aby zatem wyjaśnić charakter sztuki współczesnej, w tym przede wszystkim współczesnego malarstwa, Plessner poszerza swoje analizy o perspektywę socjologiczną oraz historyczno-ideową. W przypadku pierwszej podkreśla znaczenie XIX-wiecznej rewolucji przemysłowej oraz

⁴ Por. film dokumentalny *The Great Contemporary Art. Bubble*, reż. B. Lewis, BBC 2009.

⁵ H. Plessner, *O społecznych uwarunkowaniach malarstwa współczesnego*, tłum. K. Chrobak, „Estetyka i Krytyka” 2015, nr 36, s. 8.

⁶ Tamże.

⁷ Tamże, s. 9.

jej doniosły wpływ na restratyfikację i pluralizację społeczeństwa. W przypadku drugiej skupia się na przemianach światopoglądowych, polegających na stopniowym zwracaniu się człowieka ku jego subiektywności. Proces ten został zainicjowany przez Kartezjusza, a w XVIII wieku rozprzestrzenił się na inne dziedziny wiedzy (estetyka, psychologia). Sztuka współczesna rozwija się zgodnie z tą samą tendencją, odwracając się od świata przedmiotowego oraz zwracając się ku subiektywnemu przeżyciu artysty i odbiorcy.

Wpływ przemian społecznych i ekonomicznych na sztukę

Lata osiemdziesiąte XVIII wieku można określić mianem „rewolucyjnych”. W roku 1784 powstała pierwsza fabryka przędzalnicza, w której maszyny napędzane były silnikami parowymi – rozpoczęła się rewolucja przemysłowa. Pięć lat później wybuchła rewolucja francuska, wyznaczająca początek końca porządku monarchicznego oraz związanej z nim arystokracji. Choć obie rewolucje rozwijały się zgodnie z wewnętrzną logiką, to jednak wzajemnie się również motywowały i w pewien sposób dopełniały. Rewolucja przemysłowa wprowadziła na scenę historii nowe klasy społeczne: mieszczaństwo oraz proletariat. Z kolei rewolucja francuska zainicjowała powolne osłabianie wpływów arystokracji oraz hierarchii kościelnej. Zmiany te miały bardzo istotny wpływ na pozycję sztuki w społeczeństwie. Zamożna arystokracja oraz dostojnicy kościoła, którzy byli głównymi odbiorcami sztuki w wiekach wcześniejszych, teraz zostali zepchnięci na plan drugi. Ci z kolei, którzy zajęli ich miejsce, nie dysponowali jeszcze dostatecznie subtelnym gustem, aby docenić osiągnięcia sztuki wysokiej. W XIX wieku artysta został niejako pozostawiony sam sobie, sam bowiem musiał wyznaczać sobie cele i artystyczne ambicje.

„Malarze – pisze Plessner – postrzegali siebie jako osamotnionych, porzuconych przez konserwatywną, najwyższą warstwę społeczną i zignorowanych przez obojętną masę, obciążoną troskami zdobywania środków do życia”⁸. Z jednej strony ta nowa sytuacja uwolniła sztukę od dotychczasowej zależności od tradycyjnych instytucji: czy to monarchii, czy też Kościoła. Z drugiej jednak strony osamotnienie

⁸ Tenże, *Socjologiczne obserwacje odnośnie malarstwa współczesnego*, tłum. K. Chrobak, „Estetyka i Krytyka” 2015, nr 36, s. 28.

to oznaczało dla artystów konieczność usamodzielnienia się i wypracowania nowych kanałów komunikacji z potencjalnym nabywcą i odbiorcą. Artyści zaczęli organizować się w stowarzyszenia artystyczne i podejmować samodzielne starania – nierzadko oparte na prowokacji – celem rozbudzenia w społeczeństwie zainteresowania sztuką. Manifesty artystyczne początku XX wieku stanowią klasyczny tego przykład: futuryści, dadaści oraz polscy formiści starali się zaszczepić w społeczeństwie potrzebę sztuki współczesnej. Nowym odbiorcą sztuki nie miała być już wąska grupa arystokracji, lecz szerokie rzesze klasy średniej, a nawet klasy niższej.

Te nowo powstałe ugrupowania i stowarzyszenia budowały swoją tożsamość artystyczną wokół teoretycznych wizji sztuki oraz jej funkcji społecznej. Powstaje cały szereg kierunków i „-izmów”. Rodzi się potrzeba odkrywania coraz to nowych możliwości ekspresji artystycznej celem zaznaczenia swojej indywidualności i oryginalności. Stawia to sztukę współczesną w szczególnego rodzaju napięciu względem jej odbiorcy. Napięcie to można określić mianem „przeintelektualizowanej rewolucji”. Z jednej strony sztuka współczesna stara się pobudzić zainteresowanie odbiorcy, apelując przy tym często do prostych emocji: szoku, buntu, sprzeciwu albo po prostu zwykłej estetycznej satysfakcji. Z drugiej strony sztuka ta nieustannie potrzebuje teoretycznej samoidentyfikacji, która swoją realizację znajduje w programach i manifestach artystycznych. Sztuka współczesna sytuuje się zatem w dosyć niekomfortowej pozycji, rozciągnięta pomiędzy niewyszukaną potrzebą odbiorcy oraz wysoce wyszukaną potrzebą zrozumienia samej siebie. Ta nieco paradoksalna sytuacja jest o tyle niebezpieczna, że nadmierne skupienie się na jednym biegunie tej alternatywy grozi popadnięciem bądź to w kicz, bądź też w zupełne niezrozumienie i izolację.

W tym kontekście Plessner pisze o paradoksie sztuki współczesnej. Twierdzi bowiem, że z jednej strony sztuka ta otwiera się na szerokiego odbiorcę i w tym sensie wyraźnie się demokratyzuje. Z drugiej jednak strony ulega ona stopniowemu uteoretycznieniu, stając się dziedziną nieomal techniczną, której zrozumienie wymaga profesjonalnego komentarza. Plessner stwierdza:

Sytuacja ta jest bez wątpienia paradoksalna. Czas, w którym – zgodnie z jego fundamentalną tendencją do demokratyzacji – pragnie się zaspokoić potrzeby kulturalne każdej jednostki oraz z zasady zapewnia się o jej prawie do korzystania z dorobku intelektualnego, pojawia się sztuka hermetyczna. Wymaga

ona najbardziej wyszukanego komentarza, aby stać się dostępną nawet dla wąskiego grona estetów⁹.

Słów tych nie należy jednak traktować jako definitywnej krytyki sztuki współczesnej. Ich znaczenie polega raczej na zarysowaniu pola, na którym poruszać się musi współczesny artysta, na wskazaniu aspektów, które musi starać się godzić w swojej sztuce. Artysta – wręcz na zasadzie dialektycznego zapośredniczenia – musi pogodzić w swojej postawie gust masowego odbiorcy oraz własną indywidualną potrzebę rozwoju artystycznego. Niegdyś tego rodzaju dylematy nie istniały. Zleceńodawca dzieła sztuki, nierzadko wykształcony i posiadający wyszukany gust estetyczny, z góry określał temat i charakter dzieła. Artysta mógł poszukiwać dla siebie przestrzeni ekspresji tylko w drobnych zabiegach technicznych oraz „trikach”, polegających bądź to na nieznaczącej modyfikacji problematyki dzieła, bądź też na wykorzystaniu jego mniej „istotnych” partii, takich na przykład jak tło lub motyw dekoracyjny. Współcześnie sytuacja ta uległa odwróceniu. Artysta stał się decydem w tym sensie, iż to on określa charakter dzieła i kieruje swoją ofertę do odbiorcy. W tym celu jednak musi pogodzić ze sobą techniczną i teoretyczną komplikację swoich prac z niekiedy dosyć prostolinijnie nastawionym widzem, który wciąż poszukuje w dziele „prostego” estetycznego doznania.

Tym, co zbliża do siebie twórców i odbiorców sztuki współczesnej, jest potrzeba nowości. Wynika ona zdaniem Plessnera z postawy protestu, która cechuje dzisiaj wszystkie wyżej uprzymysłowane społeczeństwa. Protest ten nie wyrasta jednak z powierzchownej niechęci do określonej formy zjawisk, lecz sięga egzystencjalnych pokładów człowieka. Plessner przyrównuje go do Sartre’owskiego wstrętu. W przypadku Roquentina – głównego bohatera *Mdłości* – wstręt wynikał z egzystencjalnej konstatacji, iż „przeszłość nie istnieje”. Myśl ta jest nieodwracalna, w jej rezultacie bowiem przeszłość przemienia się w zwyczajną „paczkę pożółkłych kartek”¹⁰. Historia okazuje się jedynie nagromadzeniem bardziej bądź mniej prawdopodobnych historyjek, z których te prawdziwe nie zawsze są najbardziej przekonujące. Totalitaryzmy XX wieku były podobnego rodzaju doświadczeniem. Uświadomiły one ludzkości, iż sens historii, jej postęp, zmierzanie ku Kantowskiemu państwu celów, jest oświeceniową mrzonką, prawdą jest

⁹ Tamże.

¹⁰ J. P. Sarte, *Mdłości*, tłum. J. Trznadel, Warszawa 1974, s. 143.

zaś tylko to, iż idziemy „znikąd donikąd”. Tego rodzaju utrata zakorzenienia w historii, a tym samym poczucia sensu, które można odnaleźć tylko w jej ramach, pozwala rozpoznać rzeczywistość w jej pełnej absurdalności. Absurd ten znajduje swoje odbicie w gustach twórców i odbiorców: chociażby w teatrze absurdu oraz w dadaizmie. Utrata tradycji – czy też skompromitowanie się tradycji jako nierealnej – każe nieustannie poszukiwać nowości oraz buntować się przeciwko przeszłości. Ruch ten jednak ma charakter czysto negatywny: nie rozwija się bowiem „ku czemuś”, lecz „przeciwko czemuś”. Jak pisze Plessner: „uniwersalny protest jest gotowością do negacji odziedziczonych norm i kategorii. Nie daje do ręki żadnego środka, aby się ich pozbyć i zastąpić je innymi. Protest nie jest zasadą tworzenia”¹¹.

Ten sam gest protestu, który cechuje sztukę awangardową, znajduje swój wyraz również we współczesnym konsumpcjonizmie. Egzystencjalny protest jest motywem, który nieoczekiwanie zbliża do siebie twórczość artystyczną oraz mechanizm rynkowy: w obu naczelną zasadą jest nowość. Analogie można pociągnąć dalej: dzieło sztuki staje się produktem, artysta wynalazcą i wytwórcą odpowiadającym na zapotrzebowanie rynku, odbiorca zaś konsumentem żadnym coraz to bardziej wyszukanych wstrząsów. Plessner przyrównuje nawet targi sztuki do targów przemysłowych. Sztuka staje się dziedziną produkcji, która nieustannie się modernizuje, wprowadzając kolejne innowacje do naszego sposobu patrzenia na świat oraz naszej wrażliwości. Na targach sztuki – pisze – „[u]znana gałąź produkcji przedstawia swoje osiągnięcia z ostatnich paru lat, ich różnorodność pod względem oryginalności oraz śmiałości nie może przesłonić faktu, iż stanowią one jedynie konsekwencje dawno już ustanowionych zasad”¹². Zasady, o których mówi tutaj Plessner, są ogólnymi prawami rynku. Sztuka nie stanowi już autonomicznej sfery, rządzącej się romantyczną miarą piękna, wzniosłości i geniuszu, lecz podlega prawidłowościom o charakterze ekonomicznym. Dzieła sztuki „[m]ogą być najwyższej jakości, mogą zaskakiwać, mogą wyrażać niespotykane dotychczas piękno – podlegają jednak mechanizmowi, który już przesądził o ich przyszłości”¹³. W słowach Plessnera pobrzmiewa nieomal Marksowska wiara w determinizm ekonomiczny.

¹¹ H. Plessner, *O społecznych...*, wyd. cyt., s. 10.

¹² Tenże, *Socjologiczne obserwacje...*, wyd. cyt., s. 29–30.

¹³ Tamże, s. 30.

Autonomia sztuki: emancypacja widzenia

Tego rodzaju deterministyczna wizja sztuki nie napawa optymizmem. Stoi za nią przeświadczenie o absolutnej hegemonii praw rynku. Przekonanie Plessnera o wolności człowieka, jego nieokreślonym charakterze i niewyczerpywalnym potencjale nie pozwala mu jednak stanąć po stronie ideologii Marksa ani też koncepcji jego frankfurckich kontynuatorów. Mimo przyznania czynnikom społecznym i ekonomicznym istotnego wpływu na sztukę opowiada się za jej względną autonomią. Chociaż wytwory artystyczne funkcjonują na zasadzie dóbr rynkowych, artysta zaś musi uwzględniać w swoim działaniu reakcje odbiorców, to jednak ogólny kierunek poszukiwań artystycznych wynika z logiki wpisanej w potencjał i dynamikę samej sztuki. Ten zawarty w sztuce potencjał najlepiej wyraża kategoria „emancypacji widzenia”.

Plessner nie podziela przekonania, że proces emancypacji widzenia, czyli stopniowego odchodzenia od przedstawienia przedmiotowego, został wymuszony odkryciem fotografii w XIX wieku. Początkowo fotografia oferowała te same możliwości, co malarstwo portretowe: „model siedział przed fotografem z tym samym opanowaniem i godnością, co przed malarzem”¹⁴. Z tego względu wczesna fotografia – na przykład Davida Octaviusa Hilla czy Julii Margaret Cameron – w dużym stopniu ucieka się do efektów malarskich. Drogi malarstwa i fotografii rozeszły się dopiero wówczas, kiedy ze względu na postęp techniki ta ostatnia uległa fascynacji prostotą odwzorowywania rzeczywistości, malarstwo zaś zwróciło się ku zgłębianiu subiektywnego wymiaru postrzeżenia. Jednak krok ten nie wynikał z gwałtownego sprzeciwu malarstwa wobec fotografii. Był konsekwentną kontynuacją procesu, który determinował koleje sztuki począwszy od XVII wieku. „Dla ludzi wieku XVII, już w pełni świadomych swojej indywidualności, obowiązujący stał się nowy wymiar: wymiar świadomości”¹⁵. Filozoficznym wyrazem tego procesu jest racjonalistyczny system Kartezjusza. *Cogito* okazało się nieznaną dotychczas sferą, która charakterem wyraźnie odbiegała od świata fizycznego. Podczas gdy ten ostatni był obiektem zainteresowania nauk przyrodniczych, sfera subiektywności musiała przyspać w udziale innym dziedzinom: psychologii

¹⁴ Tamże, s. 27.

¹⁵ Tenże, *O społecznych...*, wyd. cyt., s. 14.

i estetyce. Pierwsza koncentrowała się na tym, co w psychice możliwe do racjonalnego wyjaśnienia, druga z kolei na tym, co podlega irracjonalności geniuszu. Sztuka zaczęła zatem dystansować się wobec postawy realistycznej, celującej w jak najbardziej adekwatne odwzorowanie rzeczywistości, i coraz większą wagę przywiązywała do indywidualności artysty. Zapoczątkowało to stopniowe odchodzenie od postrzegania dziedzin artystycznych w kategoriach rzemiosła, a tym samym od cechowego i warsztatowego organizowania pracy artystów.

Ostatecznie autonomię zapewnił artyście romantyzm, legitymizując kategorię geniuszu.

Artysta – pisze Plessner – postrzegał siebie nie jako wielkość pojmowalną racjonalnie, „podobną do natury”, lecz „działającą zgodnie z ukrytymi prawami”. Ludzie postrzegali go jako budzącego respekt demiurga w ludzkiej postaci, któremu należało pobyłać. Musiał być posłuszny wyłącznie swojej pierwotnej inspiracji i tylko on mógł nad nią panować¹⁶.

Jednak niełatwo być samotnym artystą w świecie, w którym brakuje zamożnych patronów i zleceniodawców. Okres romantyzmu wydaje się w tym przypadku krótkim, bezprecedensowym okresem w historii sztuki, kiedy artysta zyskał już pełnię indywidualnego wyrazu, zaś zamożna arystokracja wciąż jeszcze odgrywała istotną historycznie i kulturowo rolę. Jednak w drugiej połowie XIX wieku sytuacja ta uległa diametralnej zmianie. Potrzeba oddziaływania na masowego odbiorcę i konieczność samodzielnego poszukiwania nabywców zmusiła artystów do organizowania się w stowarzyszenia i grupy artystyczne. Miejsce szkoły czy warsztatu zajął kierunek, jednoznacznie kojarzony z określoną teorią przedstawienia. Podobnie miejsce romantycznego geniuszu zajęła określona wizja teoretyczna (pewien „-izm”, jak chociażby impresjonizm). Zrozumienie sztuki zakładało odtąd równoczesne zrozumienie jej teoretycznych założeń.

Sztuka, a malarstwo w szczególności, znalazła się w sytuacji paradoksalnej. Zgłębianie subiektywnej sfery świadomości oraz indywidualnego postrzeżenia zmusiło ją do szukania oparcia w obiektywnych, teoretycznych zasadach przedstawiania. Jak pisze Plessner: „Wierność wobec zjawiska paradoksalnie zmusiła malarza do dokonania źródłowego aktu wyobcowania względem rzeczywistości postrzeganej”¹⁷.

¹⁶ Tenże, *Socjologiczne obserwacje...*, wyd. cyt., s. 30.

¹⁷ Tenże, *O społecznych...*, wyd. cyt., s. 15.

Ten zwrot ku teorii jest najlepiej widoczny na przykładzie impresjonizmu, który w swoim programie artystycznym na nowo powiązał psychologię z estetyką, wykorzystując w technice pointylistycznej rezultaty badań psychologii widzenia. Kierunki powstałe na gruncie impresjonizmu: postimpresjonizm, symbolizm, futurizm, kubizm, również uzasadniały swoje wybory estetyczne w sposób ściśle teoretyczny. Paul Cézanne rozkładał obraz na układy elementarnych brył, symbolizm przenosił w dziedzinę artystycznego przedstawienia Freudowską podświadomość, z kolei kubizm dokonywał geometrycznej transformacji obrazu trójwymiarowego na dwuwymiarową płaszczyznę płótna. W sztuce tej głównym tematem nie był już przedmiot przedstawienia, a raczej samo przedstawienie, czy też widzenie. Ze sztuki posługującej się widzeniem stała się ona sztuką służącą widzeniu¹⁸.

Tę istotną zmianę paradygmatów, która dokonała się mniej więcej na przełomie XIX i XX wieku, Plessner podkreśla, przeciwstawiając sobie dawną „estetyczną świadomość sztuki” i współczesną „estetyczną sztukę świadomości”. Kategorie te zapożyczają od malarza Georges’a Mathieu, który dobitnie stwierdza, że: „Estetyczna sztuka świadomości stara się wyprzeć estetyczną świadomość sztuki”¹⁹. W sztuce współczesnej przestaje być bowiem ważne, czy przedstawiony na obrazie obiekt jest ujęty realistycznie, albo też czy sposób jego ukazania pozwala doświadczyć piękna. Kwestie te ustępują miejsca pytaniom o zasadę kształtowania samego przedstawienia, o jego oryginalność oraz potencjał indukowania w nas szczególnego rodzaju przeżyć. Obraz nie stanowi już okna na świat, przedstawienie zaś tylko symbolu „lepszego” rzeczywistości. Malowidło nie jest już „pośrednikiem, ponad którym [należy] przeskoczyć i o którym trzeba [...] zapomnieć, patrząc na przedmiot”²⁰. Zaczyna być postrzegane jako samodzielna rzeczywistość, w której chodzi wyłącznie o nią samą.

Stąd też sztuka współczesna sięgnęła po środki czysto geometryczne i ekspresyjne. Obraz stawał się abstrakcją czy to w duchu Kazimierza Malewicza, czy Pieta Mondriana, Jacksona Pollocka czy Marka Rothko. Jeśli nawet zawarte było w nim pewne odniesienie do przedmiotu, to miał on zostać poddany estetycznej „dekonstrukcji”. Alienacja wobec przedmiotu mogła polegać – jak w malarstwie kubistycznym – na

¹⁸ Por. tamże.

¹⁹ Tamże, s. 13.

²⁰ Tamże, s. 14.

konstruktywizacji nowego typu, albo też – jak na obrazach Maksa Beckmanna²¹ – na wpisaniu przedmiotu w złożony kontekst symboliczno-literacki. Ze szczególnego rodzaju alienacją wobec przedmiotu mamy również do czynienia w dziełach *ready made* (obiekty codziennego użytku wprowadzone w kontekst *stricte* estetyczny, klasycznym przykładem jest *Fontanna* Marcela Duchampa). W każdym z tych przypadków przedmiot zostaje zredukowany do punktu wyjścia działania artystycznego, względem którego artysta stara się – w sposób szczególnie wyłącznie dla siebie – zdystansować. Imperatywem dla artysty współczesnego jest zatem wyzwolenie się spod dominacji przedmiotu.

Brak kryteriów

„Artysta stał się wolny”²² – pisze Plessner. Wolność ta może być rozumiana dwojako: w sensie społecznym, jako niezależność od porządku arystokratycznego oraz instytucji Kościoła (co nie znaczy oczywiście, że współcześnie artysta nie podlega naciskowi innych struktur instytucjonalnych, takich jak muzea, krytyka, aukcje, czyli tak zwanego *art-worldu*), oraz w sensie estetycznym, jako niezależność od przedmiotu przedstawienia i możliwość skupienia się wyłącznie na doświadczeniu osobistym. Subiektywne przeżycie staje się miarą samą dla siebie, spychając ostatecznie w niepamięć wszelkie ideały i kryteria, które dotychczas wyznaczały porządek artystycznych poszukiwań. Wyobraźnia artysty okazuje się swego rodzaju „rezerwatem przyrody”²³, w którym kultywuje się to, co niewytłumaczalne i irracjonalne. Irracjonalność – czytamy u Plessnera – „wycofa[ła] się w bezkształtną, nieobjętą żadnym prawem oryginalność kreatywnej subiektywności”²⁴.

W związku z „zamknięciem” sztuki w sferze tego, co irracjonalne, wyzwolenie artysty okazało się zwycięstwem nieomal pyrrusowym. Zostało bowiem okupione zagubieniem i dezorientacją, bądź – by znowu posłużyć się kategorią Georges’a Mathieu – „abdykacją zdol-

²¹ Warto dodać, iż Plessner był miłośnikiem twórczości Maksa Beckmanna, którego poznał osobiście w Amsterdamie pod sam koniec II wojny światowej. Posiadał trzy jego obrazy: *Krajobraz księżycowy* *Cap Martin*, *Anglika*, oraz *Łożę 2*.

²² H. Plessner, *Socjologiczne obserwacje...*, wyd. cyt., s. 32.

²³ Por. tenże, *O społecznych...*, wyd. cyt., s. 20.

²⁴ Tenże, *Socjologiczne obserwacje...*, wyd. cyt., s. 32.

ności wydawania sądu”²⁵. Zamknięta w sobie wyobraźnia artysty nie jest już w stanie znaleźć żadnego zewnętrznego punktu odniesienia. Odpowiedzialnością za ten stan rzeczy Plessner nie obarcza jednak sztuki, ta bowiem stanowi jedynie wyraz i manifestację ducha swojego czasu. W sztuce współczesnej manifestuje się utrata przez człowieka oparcia w obiektywnych kryteriach. Świat nie jest już kosmosem, czyli zmysłowo-moralnym porządkiem, który mógłby stanowić miarę dla przejawów dobra i piękna. Za przyczynę tego stanu rzeczy Plessner uznaje hegemonię nauk przyrodniczych, które oferują człowiekowi zupełnie bezkształtny i egzystencjalnie obojętny obraz rzeczywistości. „W [...] ramach [nauk przyrodniczych] nie ma [bowiem] miejsca dla form, przyczyn formalnych i sił celowościowych o charakterze platońsko-arystotelesowskim”²⁶.

Brak kryteriów wskazuje na problem, który swoim zasięgiem wykracza znacznie poza granice samej sztuki. Jej dzisiejsza kondycja okazuje się mianowicie tylko jednym z przejawów zjawiska, które dotyka zasadniczo wszystkich dziedzin ludzkiego życia. Zjawisko to polega na utracie przez człowieka orientacji w otaczającym go świecie oraz na zagubieniu wynikającym z braku wyraźnych kryteriów oceny. Pod tym względem czasy współczesne przypominają zdaniem Plessnera sytuację Europy w XVI wieku. Ówczesnie również stary średniowieczny porządek okazywał się niewystarczający do opanowania nowo otwierających się przed człowiekiem horyzontów, zarówno tych geograficznych, jak i religijnych czy światopoglądowych. Kolonizacja Nowego Świata, reformatorskie ruchy w Kościele, przełomowe odkrycia naukowe postawiły człowieka doby renesansu w obliczu poważnego konfliktu różnych systemów wartości: jednego opartego na transcencji, drugiego zaś skoncentrowanego na człowieku. Z podobnym konfliktem postaw stykamy się również dzisiaj.

Ścieramy się z naszą filozoficzną tradycją, prześcigamy się w staraniach o jej likwidację, podobnie jak w tamtym czasie filozofowie przyrody, którzy wyzwalać się spod średniowiecznej siły tradycji zdominowanej przez Arystotelesa, starali się zdezonizować zasadę pewności dedukcji na rzecz zasady niepewności doświadczenia²⁷.

²⁵ Tenże, *O społecznych...*, wyd. cyt., s. 13.

²⁶ Tamże, s. 18.

²⁷ Tenże, *Socjologiczne obserwacje...*, wyd. cyt., s. 34.

Dzisiaj stajemy wobec możliwości, które pozwalają nam sięgać wyobraźnią poza własne człowieczeństwo, pozwalają nam myśleć w nieomal paradoksalnych kategoriach dehumanizacji człowieka. Współcześnie stajemy w obliczu „pierwszego spotkania z nieskończoną przestrzenią kosmosu”²⁸, a tym samym możemy bezpośrednio odczuć na własnej skórze *horror vacui*, czyli poczucie własnej nicości w zeknięciu z ogromem wszechświata.

W tak szczególnej sytuacji sztuka nie może już więcej trwać przy starych odziedziczonych zasadach, lecz musi iść z duchem czasu. Sytuacja zdanego tylko na siebie człowieka znajduje zatem wyraz w postawie artysty, który sam jest dla siebie najwyższym kryterium tworzenia. Jego samotność widoczna jest w izolacji wyobrażenia artystycznego od jakichkolwiek zewnętrznych wzorców. Brak transcendentnego porządku, który mógłby nadać ludzkiej egzystencji sens, znajduje odpowiednik w odrzuceniu przez sztukę współczesną odniesienia przedmiotowego. Sztuka stała się zatem skupioną na samej sobie ekspresją podmiotu. Rejestruje ona przelotne doznania artysty, nie roszcząc sobie pretensji do ponadczasowej doniosłości.

Znaczenie [jej eksperymentów] polega na podążaniu ramię w ramię ze społeczeństwem, które musi żyć z dnia na dzień, z godziny na godzinę, we wszelkich dziedzinach swojego życia dążąc ku nieznannej przyszłości, w bezgraniczną przestrzeń swoich możliwych transformacji²⁹.

Zakończenie

W tych ostatnich słowach Plessnera wyraźnie pobrzmiewają konkluzje jego antropologii filozoficznej. Człowiek jest istotą z natury nieokreśloną i niezgłębialną jeśli chodzi o sensory, które jest w stanie nadać swojej egzystencji. Jest on bowiem bytem ekscentrycznie upozycjonowanym, czyli takim, który zawsze może zająć perspektywę wobec siebie zewnętrzną i poddać siebie krytycznemu osądowi. W rezultacie jest istotą plastyczną, która w zależności od kontekstu oraz potrzeb może modyfikować samą siebie. Ta wyraźna zdobycz, która wynosi człowieka ponad wszystkie pozostałe manifestacje świata przyrody, jest jednak okupiona niepewnością co do własnej natury.

²⁸ Tamże.

²⁹ Tamże.

Otwartość i niezgłębialność człowieka, brak zewnętrznych kryteriów, które pozwoliłyby mu upewnić się co do właściwego kierunku jego rozwoju, są nieodłącznym aspektem bycia istotą ludzką.

Powstaje zatem pytanie: czy rozważając zagadnienie estetyki współczesnej z perspektywy antropologii Plessnera nie należałoby jednak uznać, iż sztuka współczesna jest jedyną gałęzią sztuki, która w pełni wyraża prawdziwą naturę człowieka? Sztuka realistyczna wciąż jeszcze szukała oparcia poza artystą, w świecie go otaczającym. Z kolei sztuka współczesna zdała sobie sprawę z nieautentyczności takiego rozwiązania i odważnie zdecydowała się ułożyć źródło twórczości artystycznej w samym podmiocie. Nieuniknionym „kosztem” takiego „rozwiązania” była utrata obiektywnych kryteriów. Dla kogoś takiego jak Plessner nie powinno się to jednak wydawać kosztem, lecz cenną zdobyczą, która pozwala człowiekowi stanąć w obliczu ostatecznej prawdy o sobie samym³⁰.

HOW MUCH DOES ART TELL ABOUT MAN?

HELMUTH PLESSNER'S SOCIO-ANTHROPOLOGICAL ANALYSES OF THE ARTISTIC CREATION AND OF ITS RECEPTION

ABSTRACT

The essay is an introduction to two – published in this issue – essays by Helmuth Plessner, whose subject is the socio-philosophical analysis of the contemporary art, in general, and of the contemporary painting, in particular. What comes to the fore is the attempt to identify social and cultural processes that since the second half of the 19th Century have considerably influenced art. Special emphasis has been put on three processes: commercialization, democratization, subjectivization of the aesthetic criteria, and emancipation of seeing.

KEY WORDS

art, the avant-garde, society, emancipation of seeing

³⁰ Na koniec chciałbym podziękować filozoficznemu kołu dyskusyjnemu „Mas-solici”, którego trzy spotkania zostały poświęcone dogłębnej krytyce zarówno problematyki tekstów Plessnera, jak i adekwatności samego tłumaczenia. Bez cennych uwag Macieja Czerwińskiego, Katarzyny Eliaasz, Marii Lubińskiej, Mateusza Penczka, Marty Soniewickiej oraz Jana Wawrzyniaka tłumaczenia te byłyby znacznie mniej przejrzyste, niż są obecnie.

BIBLIOGRAFIA

1. Nietzsche F., *Niewczesne rozważania*, tłum. L. Staff, Kraków 2003.
2. Plessner H., *Anthropologie der Sinne*, Frankfurt am Main 1980.
3. Plessner H., *Zur Geschichtsphilosophie der bildenden Kunst seit Renaissance und Reformation*, Frankfurt am Main 1982, s. 7–49.
4. Sartre J. P., *Mdłości*, tłum. J. Trznadel, Warszawa 1974.

Karol Chrobak – e-mail: karol.chrobak@gmail.com

SYLWIA GÓRA

(AKADEMIA IGNATIANUM)

SZTUKA ODSŁANIANIA W TWÓRCZOŚCI FRANCISA BACONA

STRESZCZENIE

Niniejszy artykuł ma na celu przyjrzenie się pracom Francisa Bacona w szerszym kontekście kulturowym i filozoficznym oraz ich zrozumienie. Wpływ innych artystów na twórczość Bacona oraz symbole pojawiające się na jego obrazach pozwalają nam na wysnucie ogólniejszych wniosków związanych z problemami nurtującymi artystów XX wieku. Są nimi: samotność człowieka, opuszczenie go przez Stwórcę, zredukowanie do ciała i tym samym pytanie o miejsce i możliwość istnienia nieśmiertelnej duszy.

SŁOWA KLUCZOWE

piękno, brzydota, cielesność, deformacja, przemoc

INFORMACJE O AUTORCE

Sylwia Góra

Instytut Kulturoznawstwa

Akademia Ignatianum, Kraków

e-mail: sylwia_gora1@wp.pl

Francis Bacon odcisnął bez wątpienia trwały ślad w sztuce nie tylko angielskiej, ale i światowej. Z uwagi na koncepcję malarstwa, dobór tematów czy technikę tworzenia jego dzieła zasługują na dokładniejsze przyjrzenie się nie tylko od strony historii sztuki czy doktryn ma-

larskich, ale również w związku z prądami modernizmu oraz postmodernizmu. Pojawienie się kategorii brzydoty – obok piękna – jako wyraźnie zaznaczającej swój wpływ jest widoczne w pracach artystycznych Bacona. Sprawia to, że jego twórczość wpisuje się w nowoczesne nurty myślenia o cielesności człowieka i jej miejscu oraz roli, jaką odgrywa w codziennym życiu. Artykuł ten jest próbą przyjrzenia się i zrozumienia twórczości artysty i odpowiedzenia na szereg pytań dotyczących kondycji człowieka w XX wieku, roli ciała oraz znaczenia symbolicznych elementów, takich jak lustra czy klatki, w pracach malarza.

Wpływy i interpretacje

Francis Bacon to bez wątpienia malarz swego czasu. Nie tylko ze względu na odnalezienie własnego, niepowtarzalnego stylu, by ukazać dehumanizację człowieka w XX wieku, ale również dlatego, że nie sposób nie zauważyć pewnej topiki łączącej go z innymi dziedzinami sztuki¹. Jego pierwsze obrazy powstały pod wpływem obejrzenia wystawy Picassa, która go zachwycała. Co ciekawe, to nie prace najbardziej znane w dorobku artysty stały się bodźcem dla Bacona, ale te z lat dwudziestych i trzydziestych². Dzisiaj już nas to nie dziwi, ale wówczas to te najpóźniejsze prace Picassa były najbardziej cenione. Dlatego znamienne jest, że Bacon zwrócił uwagę na zupełnie inną część dorobku hiszpańskiego malarza. W tych dziełach bez wątpienia odnalazł on inspirację dla siebie. Pierwszy obraz³, *Trzy studia postaci u stóp Ukrzyżowania* z 1944 roku, nie jest pozbawiony wpływu prac kubisty. Widać wyraźnie, że sposób potraktowania ciała u obu artystów jeszcze w tym okresie jest podobny. Praca ta została przyjęta na fali wydarzeń wojennych jako próba ukazania najwierniej jak to możliwe gwałtu, jaki człowiek może zadać drugiemu człowiekowi. Dopiero z czasem

¹ Sam Bacon mówi o dużym wpływie poezji T. S. Eliota na swoje malarstwo (zob. D. Sylvester, *Rozmowy z Francisem Baconem. Brutalność faktu*, tłum. M. Wasilewski, Poznań 1997). Z autorem *Jalowej ziemi* łączy Bacona bez wątpienia stworzenie dla swoich pół-żyjących postaci krainy znajdującej się na marginesie rzeczywistości.

² P. Burger, *The portrait as a Problem for Modernist Art*, [w:] A. Zweite, *Francis Bacon. The Violence of the Real*, London 2006, s. 29–36.

³ Bacon malował przed 1944 rokiem, ale prace te nie zachowały się, ponieważ autor je zniszczył.

uda się Baconowi udowodnić, że to nie wydarzenia historyczne czy polityczne warunkują jego twórczość, ale że u jej podstaw leżą zupełnie inne przesłanki.

Droga Bacona do malarstwa nie była jednak krótka i łatwa. Zanim zaczął malować, był dekoratorem wnętrz i zajmował się wytwarzaniem mebli, a więc sztuką użytkową. W wieku szesnastu lat opuścił dom rodzinny i wiódł nomadyczne życie w stolicy Anglii. Tam zapoznał się z twórczością wielu cenionych malarzy, nie tylko współczesnych. Jednak po trzech latach powrócił do rodzinnego miasta i został cenionym, dobrze rokującym dekoratorem. O swoich stosunkach z rodzicami mówił: „Nigdy nie żyłem dobrze ani z ojcem, ani z matką. Nie rozumieliśmy się. Przerażała ich myśl, że pragnę zostać artystą. Mówili, że nie zarobię na życie, nie dawali mi żadnej szansy, byli absolutnie przeciw. Nie mogę powiedzieć, by moje życie rodzinne było szczęśliwe”⁴. Można by zapytać, jak duży wpływ miały te relacje na sposób postrzegania przez artystę stosunków międzyludzkich, a tym samym człowieka jako jednostki wyobcowanej, niezrozumianej, samotnej w ogóle. Jednak z pewnością nie znajdziemy na to pytanie jednoznacznej odpowiedzi.

Bacon zaczynał malować, korzystając z ilustracji w kolorowych czasopismach, swobodnie je przetwarzając i deformując⁵. Popkultura, która zawałdnęła rzeczywistością lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, święciła swoje triumfy zwłaszcza w Anglii⁶, gdzie mieszkał artysta, dlatego też nietrudno było o tematy. Człowiek w spirali życia codziennego jest przecież najlepszym i nigdy niewyczerpującym się motywem malarskim. Bacon pokazuje depersonalizację człowieka, jego niespójność, lęk, dysharmonię, rozdarcie i swego rodzaju pociąg do nicości. Takiego człowieka – pełnego napięć wewnętrznych – pokazywał już Picasso. W formie kubistycznej ukazał on nie tylko wielowymiarowość i rozczłonowanie zewnętrzne postaci, ale także jej wewnętrzny rozłam. U Bacona wyraża się on w nieco inny sposób niż u hiszpańskiego artysty. Wierzy on, że to sztuka figuratywna jest w stanie oddać wszystko to, co w człowieku najbardziej sprzeczne i niepewne. Przywiązywanie malarza do formy zdaje się czymś niebywałym i mocno kontrastującym z tematyką dzieł, ale nie jest bynajmniej

⁴ D. Sylvester, *Rozmowy z Francisem Baconem...*, wyd. cyt., s. 186–187.

⁵ Tamże.

⁶ W. Beckett, *Historia malarstwa*, tłum. zbiorowe, Warszawa 2007, s. 380–382.

przypadkowe. W jakiejś mierze wiąże się to z postaciami artystów, którzy go interesowali, takimi jak: Michał Anioł, Velázquez, Rembrandt, Goya, Manet, Degas, van Gogh, Picasso, Duchamp⁷. Wymienieni artyści tworzyli prace w bardzo różnym czasie i stylu i wydawałoby się, że dzieli ich praktycznie wszystko, ale jest pierwiastek wspólny, który pozwala zrozumieć ich wpływ na Bacona. Każdy z tych malarzy borykał się z problemem znalezienia odpowiedniej formy dla pokazania w człowieku tego, co dla danej epoki było najistotniejsze. Michał Anioł rysował poszczególne fragmenty ludzkiego ciała, pragnąc je doprowadzić do doskonałości; Velázquez⁸ był nadwornym portrecistą i oddawał w swoich pracach wszystko to, co przyszło mu obserwować na dworze królewskim; Rembrandt⁹ przeszedł olbrzymią rewolucję, kończąc na oddaniu w swoich obrazach, o tematyce nierzadko biblijnej, nie tyle cielesności, ile duchowości człowieka przez pokazywanie niedoskonałego ciała; Goya¹⁰ pragnął wydobyć upiory tkwiące w człowieku; Manet w *Olimpii*¹¹ zerwał wszystkie zasłony, pokazując ciało „innego”, w tym przypadku prostytutki, jako obiekt pożądania, ale także jakiegoś rodzaju centrum. Jeśli chodzi o Degasa¹², to Bacon często powołuje się na niego jako na doskonały przykład malarza, który potrafił z ciałem zrobić coś, na co niewielu się odważyło. Zwłaszcza słynne *Tancerki* wzbudzają w Baconie podziw z powodu ich niezwykle napiętego ciała, które zdaje się emanować tajemniczą energią. A to właśnie energia, nawet bardziej niż ruch, interesuje malarza. Ta energia wypływa z głębi postaci, które nierzadko zagarniają całą przestrzeń, próbując się wydostać poza ramy obrazu. Bacon umieszcza je w dziwnych, szklanych „klatkach”, jakby chciał

⁷ D. Sylvester, *Malarz jako medium*, „Kwartalnik Artystyczny” 2005, nr 4, s. 77.

⁸ Velázquez stał się malarzem nadwornym w 1623 roku u króla Filipa IV Hiszpańskiego (zob. W. Beckett, wyd. cyt., s. 194).

⁹ Rembrandta od początku interesowała twarz ludzka. Jednak nie tylko jej zewnętrzna aura, ale i to, co odczuwał jako wewnętrzną energię. Chciał oddać psychikę swoich modeli na płótnie. To poprzez ciało malarz najczęściej odkrywał ducha postaci (zob. W. Beckett, wyd. cyt., s. 200).

¹⁰ Mam tu na myśli słynny cykl grafik zwanych *Kaprysmi*, na czele z najbardziej znaną *Gdy rozum śpi*.

¹¹ *Olimpia* została wystawiona na Salonie w 1865 roku i wywołała obyczajowy skandal. Nazwisko Maneta na długi czas było kojarzone wyłącznie z tą pracą.

¹² Uwagę malarza zwróciły zdyscyplinowane i mordercze wręcz treningi młodych dzieweczek, które potrafiły swoje ciała doprowadzić do granic możliwości ludzkich.

zatrzymać na chwilę czas, by móc zaobserwować, jakie będą kolejne kroki uwięzionych. I czy w ogóle zdają sobie sprawę ze swoich klatek i czy zechcą je opuścić. Od van Gogha Bacon uczy się ekspresji, zaś od Picassa patrzenia na świat w kategorii ruchu. Duchamp¹³ to artysta, który przekraczał granice, tak jak chciał to robić Bacon. Wpływ tych postaci na Francisa Bacona nie jest wyraźnie widoczny, ale sam Bacon o nim wspomina, dlatego nie można go pominąć, mówiąc o tym, co ukształtowało jego malarstwo.

W niektórych pracach zaobserwujemy także oddziaływanie literatury na twórczość artysty. Choćby w słynnym tryptyku inspirowanym *Oresteją* Ajschylosa. Lewa część obrazu przedstawia jedną z Furii, wyglądającą jak ptak. Za drzwiami najprawdopodobniej stoi Klitajmestra. Środkowa część tryptyku to postać, która zdaje się siedzieć na tronie, zaś lewa to Orestes dręczony przez Furie¹⁴. Jednak mimo obecnych tu figur trudno mówić o malarskiej transpozycji dzieła dramatycznego, bowiem widać tu raczej emocje, grozę, lęk i szaleństwo postaci, a nie czyny i zdarzenia. Sam Bacon tak pisał do przyjaciela na temat tego tryptyku: „Nie chciałem malować Agamemnona, Klitajmestry czy Kasandry [...] Próbowałem stworzyć wyobrażenie ich działań, wytworzone we mnie”¹⁵. Podobnie jest z mitologiczną figurą Sfinksa. Pojawia się ona często w pracach Bacona na przełomie lat 1953/1954 i posiada głowę mężczyzny, którego malarz w tym czasie często portretował¹⁶.

Tego typu prace są subiektywnym wyrazem odczuć Bacona względem dzieł, które poznał i które wpłynęły na jego twórczość. To głównie w tragediach Ajschylosa znalazł on to, co zobaczył w swoim świecie: przemoc, zbrodnię, ale i szaleństwo, nieszczęście, smutek, żal i jakiegoś rodzaju fatum, które ciąży nad człowiekiem od dnia jego narodzin aż po kres życia. Bacon wielokrotnie powtarzał, że nie wierzy w żadnego Boga¹⁷, a życie ludzkie to pewien ciąg, który zaczyna się w dniu urodzenia i kończy śmiercią, zaś cała reszta to próba wypełnienia i nadania sensu naszej egzystencji. Czy znalazł on ów sens dzięki twórczości, pozostaje pytaniem otwartym.

¹³ Marcel Duchamp to artysta, który poprzez stworzenie nowej kategorii *ready made* bezsprzecznie stał się wzorem dla wielu jego następców.

¹⁴ A. Zweite, wyd. cyt., s. 183.

¹⁵ Tamże, s. 184.

¹⁶ Tamże, s. 124.

¹⁷ D. Sylvester, *Rozmowy z Francisem Baconem...*, wyd. cyt., s. 23–26.

Znaczny wpływ na jego dzieła malarskie miały też prace Eadwearda Muybridge'a¹⁸, doskonale oddającego poprzez swoje fotografie to, co nurtowało artystów jego czasów – ruch¹⁹. Bacon niejednokrotnie mówi o tym w wywiadach²⁰. Dynamika oddana na zdjęciach tego artysty stała się impulsem do próby pokazania przy użyciu farby i płótna działania człowieka, który nieustannie znajduje się w jakimś ruchu, czy to zewnętrznym, czy wewnętrznym. Z ruchem zaś związana jest energia, będąca odpowiedzią wewnętrzną na zewnętrzny gest. Podobną paralelę odnajdziemy u innego artysty fotografa, Johna Deakina²¹, którego prace stały się podstawą wielu obrazów malarza²². Łączy ich celowe ukazanie niedoskonałości ciała, które staje się jedynym świadectwem obecności człowieka w świecie.

Deformacja figury

Malarstwo Bacona zdaje się ciągiem deformacji ciała ludzkiego, które wije się w dziwnych konwulsjach, poddawane niewyobrażalnym torturom. Ale czy we wszystkich wyobrażeniach są to wyłącznie spazmy bólu? Czy nie uda się odnaleźć czegoś wręcz przeciwnego – rozkoszy, która nierzadko może wypływać również z bólu? Czytając w ten sposób deformację na obrazach, musimy wziąć pod uwagę homoseksualność Bacona, która bardzo często była przemilczana podczas interpretacji jego dzieł przez krytyków. Na seksualność malarza mocny akcent

¹⁸ Eadweard Muybridge to fotograf żyjący w latach 1830–1904, znany z serii fotografii postaci w ruchu (zob. R. B. Haas, *Muybridge, Man in Motion*, Berkeley 1976).

¹⁹ Jest to okres futuryzmu w sztuce. Tworzący w tym czasie malarze, tacy jak Boccioni czy Balla, chcą oddać w obrazach ruch. Podobnie jest w literaturze, gdzie szuka się najwłaściwszego sposobu odzwierciedlenia poprzez słowo pędu życia. Będzie to widoczne zwłaszcza w futuryzmie włoskim, np. u Marinettiego.

²⁰ D. Sylvester, *Rozmowy z Francisem Baconem...*, wyd. cyt., s. 30–32.

²¹ John Deakin był znanym angielskim fotografikiem, z kręgu Bacona, współpracował m.in. z magazynem „Vouge”. Wśród zdjęć jego autorstwa znajdują się portrety najbarwniejszych osobistości Soho, takich jak Lucian Freud, Henrietta Moraes i Isabel Rawsthorne. Jego fotografie cechuje duże zbliżenie – głównie twarze modeli patrzących prosto w obiektyw – i ukazanie każdej niedoskonałości, a zdjęcia często przecina brzeg kadru (zob. R. Muir, *A Maverick Eye: The Street Photography of John Deakin*, London 2002).

²² D. Kołacka, *Spacer po Soho: Modele Francisca Bacona w fotografiach Johna Deakina*, „Kwartalnik Artystyczny” 2005, nr 4, s. 138–142.

pada w rozważaniach Pawła Leszkowicza w eseju *Homoseksualny Bacon*²³. Autor zaznacza, że do lat dziewięćdziesiątych próbowano czytać malarstwo artysty przez uniwersalne kategorie, na przykład egzystencjalizmu, a przecież sam Bacon niejednokrotnie podkreślał swój homoseksualizm, który choćby pośrednio musiał wpłynąć na jego sztukę. Wydaje się, że bez problemu odnajdziemy takie prace, które nawiązują do osobistych związków i partnerów Bacona. Jest tak choćby w *Tryptyku* z 1970 roku, którego środkowa część przedstawia akt seksualny dwóch mężczyzn, często odczytywany jako walka zapaśników, wzorowana na fotografiach Muybridge'a²⁴. Podobnie jest w *Trzech studiach postaci na łóżku* z 1972 roku. Widać tutaj dość wyraźnie wpływ fotografii *Zapaśników*²⁵, ale bez wątpienia nie jest to transpozycja tego zdjęcia. Choćby zastąpienie mat łóżkiem świadczy o jednoznacznej konotacji tego dzieła. Nie można więc pomijać orientacji seksualnej artysty, mówiąc o jego twórczości, ponieważ jej odczytanie byłoby wówczas niepełne i nieprawdziwe.

Cykl upamiętniający jednego z partnerów Bacona, George'a Dyera, również cechuje spojrzenie na modela jak na obiekt seksualny. W *Tryptyku – pamięci George'a Dyera* z 1971 roku w środkowej części pojawia się postać kochanka, który otwiera kluczem drzwi do hotelowego pokoju²⁶. W innej pracy, w *Tryptyku – sierpień 1972*, w każdej części widzimy Dyera w samych szortach, w pozach emanujących dużą dozą seksualności, zaś w centralnej części po raz kolejny przedstawiony jest akt seksualny mężczyzn, bardzo podobny do tego, który znajduje się w centralnej części *Studiów do postaci na łóżku*, ale mężczyźni tym razem pozbawieni są genitaliów²⁷. To znamienna symbolika, ponieważ Dyer zginął rok przed powstaniem tej pracy²⁸, jest to więc jedynie próba uchwycenia kogoś, kto cieleśnie już nie istnieje.

Widać więc wyraźnie, że życie intymne miało wpływ na prace Bacona, co wydaje się ważnym elementem odczytania tych obrazów. Leszkowicz doszukuje się w postaciach na płótnie nie tylko wyrazu natury homoseksualnej, ale także rodzaju homofobii istniejącej w Ba-

²³ P. Leszkowicz, *Homoseksualny Bacon*, „Kwartalnik Artystyczny” 2005, nr 4, s. 114–124.

²⁴ A. Zweite, wyd. cyt., s. 159.

²⁵ Jedno z najbardziej znanych zdjęć Muybridge'a.

²⁶ A. Zweite, wyd. cyt., s. 168.

²⁷ Tamże, s. 171.

²⁸ George Dyer w październiku 1971 roku w łazience hotelowej przedawkował narkotyki (zob. P. Leszkowicz, wyd. cyt., s. 115–116).

conie, który żył w czasach trudnych dla mniejszości seksualnych. Malarz miałby akceptować swoją odmienność, ale jednocześnie mieć negatywny stosunek do homoseksualizmu w ogóle. Wynikałoby to, według Leszkowicza, ze sposobu ukazania postaci jako pół-potworów. Można mieć jednak co do tego stwierdzenia wątpliwości, bowiem taka wewnętrzna, nieuświadomiona homofobia wynikałaby z presji społecznej, której – jak się wydaje – Bacon mimo wszystko nigdy nie uległ. Świadczy o tym już życie „na własną rękę” w Londynie czy czas spędzony w Berlinie, a upewnia nas w tym wybór drogi życiowej wbrew woli bliskich czy malarstwa figuratywnego wbrew istniejącym trendom abstrakcyjnym²⁹.

Nie powinno się jednak szukać w pracach malarza jedynie potwierdzenia jego homoseksualności, bo wówczas byłyby to prace niewiele warte z perspektywy historii sztuki. A przecież Bacon jest wymieniany jako jeden z najważniejszych przedstawicieli malarstwa w powojennej Anglii³⁰. Co zatem sprawia, że jego prace wymykają się łatwej interpretacji? Czy postaci na jego obrazach są tak odrażające, że nie chcemy zobaczyć w nich ludzi, a jedynie monstra stworzone na bazie ciała człowieka? Bacon nigdy nie malował z modeli³¹, ale nie dlatego, że nie był mu potrzebny człowiek, którego będzie mógł odwzorować na płótnie, lecz być może właśnie dlatego, że namacalna obecność drugiej osoby utrudniała mu znalezienie tego, co w człowieku najprawdziwsze. Model zawsze ma oczekiwania wobec artysty, pragnie ujrzeć swoją podobiznę, nie prawdę, a takie oczekiwania mogły być dla Bacona wystarczającym czynnikiem, żeby zrezygnować z jego obecności. Najdziwniejsze jest to, że prace artysty pozostają portretami, mimo że w pierwszej chwili nie potrafimy znaleźć na nich twarzy czy sylwetki modela. Wykraczają one daleko poza percepcję wzrokową, są czymś w rodzaju zapisu prawdy tkwiącej w człowieku, ale niewidzialnej dla oka. Sam Bacon nazywa to „rejestracją faktu”. Ten proces związany jest z chęcią przedstawienia wrażenia na płaszczyźnie obrazu, ale wrażenia zawsze mocno zsubiektywizowanego.

Postaci, które wydają się pokawałkowane, poranione, często pozabawione twarzy, niejednokrotnie stoją bez ruchu, siedzą, przykucają

²⁹ D. Sylvester, *Rozmowy z Francisem Baconem...*, wyd. cyt., s. 8–11.

³⁰ J. Bell, *Lustro świata. Nowa historia sztuki*, tłum. E. Gorzadek, Warszawa 2009, s. 413–419.

³¹ A. Sylvester, *Rozmowy z Francisem Baconem...*, wyd. cyt., s. 40, 128–129, 142–144.

czy leżą, jakby były nieświadome tego, co dzieje się z ich cielesnością. Tak jest na obrazie *Leżąca postać* z 1958 roku. Pozycja mężczyzny leżącego na kanapie wskazuje na odprężenie ciała i tym samym nie koresponduje z twarzą, która ulega jakby przesunięciu. Wydaje się, że za chwilę spłynie ona na podłogę, pozostawiając po sobie dziurę ukazującą jedynie kościec. Podobnie jest w *Nagiej postaci* z 1960 roku. Siedząca kobieta wypręża się w prowokującej pozie, jakby świadomie czekając na reakcję ze strony widza, a jednocześnie jej zdeformowana twarz, z zębami na wierzchu, nie pozwala spojrzeć na nią jak na doskonały przedmiot seksualnych pragnień, czego ona sama zdaje się nie wiedzieć. *Póллеżąca postać* z 1966 roku to kolejny przykład dezintegracji między układem ciała a jego wyglądem. Mężczyzna ułożony w pozie świadczącej o odpoczynku ulega prawie całkowitej deformacji. Twarz jest nieuchwytna, praktycznie zamazana, zaś ciało, za sprawą zaznaczenia go kolorem zielonym i niebieskim, wydaje się rozkładającym się kawałkiem mięsa. To zaledwie kilka przykładów potwierdzających pewną niespójność między świadomością a obecnością, jaka cechuje postaci, które odnajdziemy w malarstwie Bacona.

Ciała żywych trupów, które Bacon wprowadza w wir codziennych trosk, zdają się spacerować po ciemnych zakamarkach swojej psychiki. Bierze on to, co najbardziej charakterystyczne dla kubizmu – fragmentaryczną wyobraźnię, i dla surrealizmu – niesamowite zestawienia, oraz dodaje swój własny sposób patrzenia na świat, bez zbędnego wygładzania i prostowania tego, co jest już nieodwracalnie skrzywione³². Z obrazów Bacona wyziera dziwna pustka, z której wyłaniają się najczęściej pojedyncze postaci, niemogące odnaleźć dla siebie bezpiecznej przestrzeni, a jednocześnie nierzadko żyjące w przeświadczeniu, że w takim obszarze się znajdują.

Doskonale znany fragment *Ukrzyżowania* z 1950 roku, który obrazuje Chrystusa na krzyżu jako kawałek krzyczącego mięsa, jest doprowadzeniem ciała ludzkiego praktycznie do ostateczności. Zamiast krzyża mamy tu kawałki drewna ułożone w literę T, a zamiast figury Jezusa nieuchwytny cień jakiejś postaci, mającej wyraźnie zaznaczone usta, z których zdaje się wydobywać rozdzierający krzyk. Dla wielu krytyków sztuki i jej odbiorców jest to rodzaj profanacji symboliki Ukrzyżowania i samego krzyża w ogóle. Ale warto zauważyć kilka

³² S. Hunter, *Francis Bacon: Anatomia grozy*, tłum. D. Kołacka, „Kwartalnik Artystyczny” 2005, nr 4, s. 69–70.

szczegółów tej pracy. Przede wszystkim potraktowanie ciała Chrystusa. Wydaje się, że przy malowaniu tego obrazu Bacon korzystał z *Ukrzyżowania* Grunewalda, który również ciało Chrystusa traktuje jedynie jako ciało, pozbawiając Go boskiej części jego natury³³. Obaj korzystają z możliwości malarstwa figuratywnego i obaj odzierają Chrystusa ze świętości, oddając jego słabość i brzydotę ciała w agonii. Dzieli ich kilka wieków, ale łączy chęć ukazania, jak wielki wpływ na całe życie człowieka ma jego ciało oraz ból i rozkosz, jakie są z nim związane. Chrystus Bacona krzyczy bez wątpienia z ogromnego bólu, jaki odczuwa jego ciało przybite do krzyża, po którym spływają strużki krwi. Zamiast Marii i Jana u stóp krzyża, w tle widzimy rozgrywające się codzienne życie, postaci spieszące się do domu, pracy, na spotkania, głuche na przerażający krzyk umęczonego człowieka konającego w katuszach. Obojętność i głuchota na wołanie drugiego człowieka, który pragnie odnaleźć pocieszenie i ukojenie swojego bólu, wprost emanuje z płótna. Krzyk, a zarazem przerażająca cisza odbijają się od ściany obojętności ludzkiej. Nawet gdyby krzyk ten opuścił ramy obrazu, również poza nim pozostałby głuchy.

Deformacji ulega właściwie każda część ciała ludzkiego, które staje się tylko kawałkiem mięsa i zbiorem znajdujących się pod nim kości. Odarcie z pozornego piękna, którym obdarzył człowieka Stwórca, wskazuje na oderwanie go od doskonałego bytu i zredukowanie do śmiertelnego ciała. Tu nie ma miejsca ani na duszę, ani na Absolut, który kierowałby życiem ludzkim. Wszystko zależne jest od przypadku, popędów, instynktów, woli życia i chęci czerpania z niego jak najwięcej zmysłowej przyjemności. Taka jednostka, zatopiona wyłącznie w tym, czego można zasmakować zmysłowo, zostaje pozbawiona fundamentów, na których mogłaby zbudować od nowa swoją tożsamość. Nie ma tu miejsca na dążenie do usensownienia swojego życia poprzez poszukiwanie relacji z drugim człowiekiem, bowiem relacje te są krótkotrwałe, przelotne, płytkie i nigdy nie wykraczają poza sferę zmysłową. Taki podmiot zawsze pozostanie samotny, nawet w miejscu wypełnionym obecnością innych, owi inni pozostaną bowiem na zawsze tylko fantomami rzeczywistych ludzi.

³³ J. Bell, wyd. cyt., s. 187–188.

Ilustracja, nigdy narracja

Bacon wielokrotnie podkreślał, że chce za wszelką cenę uniknąć narracyjności w swoim malarstwie, że nie chce, by jego postaci przedstawiały jakieś historie, ale by były wyłącznie wrażeniami na płótnie³⁴. Wydaje się, że udało mu się odnaleźć sposób, by wyizolować swoje figury na obrazach poprzez umieszczanie ich najczęściej w „szklanych klatkach” – sześcianach albo obręczach³⁵. W ten sposób artysta symbolicznie odgradza postaci od widza, który tym samym nie może dla nich stworzyć żadnej historii, którą można by opowiedzieć. Ale czy rzeczywiście Baconowi się to udaje? Czy jest możliwe odebranie narracyjności dziełu sztuki, jakim jest obraz? Wydaje się, że w jakiejś mierze tak. Zamknięcie postaci w ciasnej przestrzeni nie pozwala na odnalezienie jakichkolwiek śladów przeszłości czy stworzenia dla niej iluzji przyszłości. Zostaje ona zamknięta w „tu i teraz”, pozbawiona jakichkolwiek znaków obecności gdziekolwiek albo kiedykolwiek. Nie wiemy, skąd, z czym i po co przyszła ani czy uda jej się wyjść poza obręb „dziania się” obrazu. Wraz z figurą na tej samej płaszczyźnie istnieje tło, ale nie w sensie przestrzeni dla niej, lecz jako coś istniejącego jednocześnie z postacią³⁶. Jest ono zwykle jednolite i jakby wtapia się w postaci, blokując im możliwość wydostania się z dziwnej pułapki.

Aby jeszcze wzmóc poczucie – mimo wszystko – jakiegoś rodzaju klaustrofobii, Bacon daje swoim postaciom lustra, w których mogą się przeglądać. Jest tak w przypadku *Portretu George’a Dyera w lustrze* z 1968 roku. Mężczyzna patrzy na lustrzane odbicie swojej twarzy, ale jakby jej nie widzi. Podobnie jest w prawej części tryptyku *Trzy studia męskich pleców* z 1970 roku. Deleuze tak mówi o odbiciach lustrzanych postaci: „Lustra Bacona mogą być wszystkim, co tylko zechcesz, z wyjątkiem odbicia powierzchni”³⁷.

Obsesją Bacona, która narodziła się po obejrzeniu filmu Eisensteina³⁸ *Pancernik Potiomkin*, stało się namalowanie krzyku tak, by widz

³⁴ D. Sylvester, *Rozmowy z Francisem Baconem...*, wyd. cyt., s. 63–65.

³⁵ G. Deleuze, *Logika wrażenia*, tłum. M. Kędzierski, „Kwartalnik Literacki” 2005, nr 4, s. 80–85.

³⁶ Tamże.

³⁷ A. Zweite, wyd. cyt., s. 154.

³⁸ Film Eisensteina Bacon zobaczył na krótko przed tym, jak zaczął malować. Klatka filmowa obrazująca krzyk wywarła na nim ogromne wrażenie, podobnie

mógł go „usłyszeć”. Postacią, która najczęściej krzyczy na jego obrazach, jest papież Innocenty X wzorowany na portrecie Velázqueza³⁹. Bacon nie potrafił nigdy wytłumaczyć swojej obsesji na punkcie tego konkretnego obrazu, którego wykonał kilkadziesiąt wersji. Papież zawsze znajduje się za szklaną szybą, poza obszarem zewnętrznym, ukryty przed innymi, ale jednocześnie jakby wystawiony na wzrok ludzki. Tak jest na obrazach z lat 1950, 1951, 1953 i 1954. Postać głowy Kościoła jest jakby zamrożona, przygwożdżona do miejsca, na którym siedzi – nie może się poruszyć. Bacon chce ukazać moc, siłę tego krzyku samą w sobie, nie zaś sytuację, z której on wynika. O wpływie tych sił dużo pisał Gilles Deleuze w pracy *Logika wrażenia*⁴⁰, wywodząc sam proces krzyku z niewidzialnych mocy i definiując człowieka jako ofiarę ich sprzężenia. Działają one nie tylko w przypadku Innocentego X, ale we wszystkich obrazach, bez względu na to, czy postaci są statyczne, jak te leżące czy siedzące, czy też znajdują się w ruchu. Zawsze działa na nie jakaś niewidzialna siła, którą czasem trudno zdefiniować, ale którą można mimo wszystko w jakiś sposób wyczuć.

Topos przemocy

Właściwie w każdym opracowaniu twórczości malarskiej Bacona znajdziemy tekst poświęcony przemocy czy brutalności jego prac. Są one niejako wpisane w sam proces twórczy tego artysty. Malarz rozróżnia przemoc widowiska i przemoc wrażenia, mówiąc, że zawsze rezygnuje się z jednej na rzecz drugiej⁴¹. Przemoc wrażenia uzyskuje on, jak sam mówi, przez „brutalność faktu”, którą rejestruje na płótnie najwierniej, jak potrafi. Ów nagi fakt sam w sobie zawiera już olbrzymie pokłady przemocy, które niejako same siebie malują na płótnie i dlatego wydaje nam się, że figury na obrazach Bacona pozostają zamknięte w jakimś kręgu przemocy, która zatacza nieustannie koło. Zamknięte w nim postaci powtarzają wciąż te same ruchy, gesty, kliksze, nie mogąc nigdy wyjść poza nie, ale przez to przemoc ta staje się

jak postać krzycząca na obrazie *Rzeź niewiniątek* Poussina (zob. D Sylvester, *Rozmowy z Francisem Baconem...*, wyd. cyt., s. 34).

³⁹ Bacon nie widział tego obrazu Velázqueza. Podczas malowania korzystał z reprodukcji tego dzieła.

⁴⁰ G. Deleuze, wyd. cyt., s. 95–101.

⁴¹ Tamże, s. 97–98.

jednocześnie ich największą bezradnością. Nawet w ruchu pozostają niejako unieruchomione, drepczą w miejscu, nie mogą postawić żadnego kroku ani naprzód, ani w tył. Nie wiemy, co kryje się za zasłonami, oknami czy drzwiami, które często pojawiają się na obrazach malarza, choćby w *Studium ludzkiego ciała* z 1949 roku czy w *Postaci w otwartych drzwiach* z 1990/1991 roku. Są to obrazy z początku i końca twórczości, więc wydaje się, że problem ten nurtował artystę przez całe twórcze życie.

Czy znajduje się tam jakiś „świat zewnętrzny postaci”, gdzie toczy się ich życie poza klatkami, w których ogląda je widz? Czy może odchylając zasłonę, zobaczymy tylko pustkę? Na to pytanie Bacon nie daje nam jednak odpowiedzi, a nawet najmniejszej wskazówki, która pomogłaby wybrać jedną z możliwości. Obrazy Bacona to prawie wyłącznie portrety. Człowiek jest tym, co interesuje artystę najbardziej. Jego prace możemy podzielić na większe obrazy sylwetek ludzkich, najczęściej samotnych, i mniejsze płótna przedstawiające głowy. Znaczna część to obrazy pionowe, pomyślane tak, by oglądać je przez szybę, co często podkreśla artysta⁴². Chce tym samym wyizolować swoje postaci, ale równocześnie stwarza swego rodzaju teatr, który istnieje po to, by gra toczyła się w nim nieustannie. A aktorzy, jak wiadomo, zawsze potrzebują publiczności. Figury Bacona również.

Znamienne jest także to, że większość prac nosi tytuły zaczynające się od słowa *studium*. Są to studia dosłownie wszystkiego: samych ludzi, jak i czynności czy pozycji, które przyjmują. A *studium* to, jak wiadomo, zaledwie szkic, pierwszy pomysł, który może ulegać jeszcze wielokrotnym przeobrażeniom. Tym samym Bacon wskazuje nam, że jego prace są czymś zmiennym, co podlega wszelkim procesom, jakim podlega także życie ludzkie.

Zakończenie

XX wiek stawia pytanie o istotę naszego człowieczeństwa, o sens bycia ludźmi. Artyści odpowiadają na nie na wiele sposobów. Francis Bacon neguje sens bycia w świecie i jedność człowieka. Ten brytyjski malarz to jeden z największych twórców mówiących głośno i wyraźnie nie wszystkiemu temu, co do tej pory uważane było za wielkie i zna-

⁴² D. Sylvester, *Rozmowy z Francisem Baconem...*, wyd. cyt., s. 86–88.

czące. Tworząc intensywnie od lat pięćdziesiątych, nie był przecież prowodyrem patrzenia na sztukę w ten sposób, a jednak zapisał się na kartach historii. Przed nim kubizm, surrealizm i ekspresjonizm wytworzyły wszystko to, co sam stosował w pracach, ale to temat, jaki podjął, różni go od poprzedników: człowiek i jego ciało. Człowiek przerażony, wściekły, rozżalony. Człowiek, który wini świat za to, kim jest, i ma ku temu wszelkie podstawy. Świat zdeformowany przez czyny człowieka nieszczęśliwego i zagubionego i jego postać w tymże świecie – wszystkim tym interesuje się Bacon. W takim świecie człowiek nie potrafi i nie może zachować spójności między tym, co widzialne, a wnętrzem. Bacon pyta o naszą tożsamość i poczucie bycia częścią świata, ale nie otrzymuje żadnej odpowiedzi. Cisza i pustka wypełniają lukę po stracie, a człowiek żyje w ciągłym strachu, oczekiwaniu, choć nie potrafi określić – na co. Ciało przestało być świątynią ducha, a stało się świątynią przyjemności i rozkładu, co stara się pokazać w swoich pracach Francis Bacon. Artysta, oddając na płótnach ducha swoich czasów, najbardziej zbliżył się do obrazu człowieka, który akceptując swoją cielesność, oswaja ją, ale jednocześnie musi oddać coś w zamian – być może własną duszę.

UNVEILING IN THE WORKS OF FRANCIS BACON

ABSTRACT

The article aims to investigate Francis Bacon's works in the broader cultural and philosophical context. Tracking down the influence of other artists on Bacon's art and the symbols visible in his paintings leads to valid conclusions related to the problems of the artists of the twentieth century. These are: human loneliness, abandonment by the Creator, reduction of human being to mere bodies and the question of the existence and location of an immortal soul.

KEY WORDS

beauty, ugliness, corporeality, deformation, violence

BIBLIOGRAFIA

1. Beckett W., *Historia malarstwa*, tłum. zbiorowe, Warszawa 2007.
2. Bell J., *Lustro świata. Nowa historia sztuki*, tłum. E. Gorządek, Warszawa 2009.

3. Deleuze G., *Logika wrażenia*, tłum. M. Kędzierski, „Kwartalnik Literacki” 2005, nr 4.
4. Hunter S., *Francis Bacon: Anatomia grozy*, tłum. D. Kołacka, „Kwartalnik Artystyczny” 2005, nr 4.
5. Kołacka D., *Spacer po Soho: Modele Francisa Bacona w fotografiach Johna Deakina*, „Kwartalnik Artystyczny” 2005, nr 4.
6. Leszkowicz P., *Homoseksualny Bacon*, „Kwartalnik Artystyczny” 2005, nr 4.
7. Sylvester D., *Malarz jako medium*, tłum. M. Kędzierski, „Kwartalnik Artystyczny” 2005, nr 4.
8. Sylvester D., *Rozmowy z Francisem Baconem. Brutalność faktu*, tłum. M. Wasilewski, Poznań 1997.
9. Zweite A., *Francis Bacon. The Violence of the Real*, London 2006.

Sylwia Góra – e-mail: sylwia_gora1@wp.pl

HELMUT KOHLENBERGER

(UNIVERSITÄT TÜBINGEN)

VORWORT ZUM ENDSPIEL

ABSTRACT: PREFACE TO ENDGAME

The article tries to see the modern world, the takeover by “capitalism” as a global technoeconomical system ending the European Middle Ages, trying to re-produce human existence as an “imitation game” (imitating nature). Instead of the rhythm of day and night and genealogical sequence in all traditional cultures European world was in the beginning build up by monastic perseverance in waiting for the coming of eternal life. An underlying fundamentally eschatological unrest survived in mystical sectarian movements subsequently structured accordingly to technologically minded revolutions ending up in an unprecedented power and influence of scientific research. The imagination of an art world which no longer depended on religious symbolism but produced imaginative selfrealization of the artist himself-subsequently followed the Zero Point emergence of mathematico-scientific experience (see for ex. Malewitch 1915 in the wake of Lenin 1917). As a result of this utopian selfreproduction the human existence is drawn into virtuality – reproduced in political correctness, in social controlling of genealogy from cradle to grave following economic interests and programs. All this is advertised as the ultimate realization of freedom in a totally unprecedented social (computerized) art game – totally independent from all too well known “ideological” approaches.

KEY WORDS

capitalism as religion (following W. Benjamin), art replacing religion, world seen as virtuality

STICHWORTE

Kapitalismus als Religion (W. Benjamin), Kunstreligion, Gesamtkunstwerk „WeltSpiel, das herrische...”

AUTOR

Helmut Kohlenberger
Universität Tübingen
e-mail: hvitko@t-online.de

In der derzeitigen Mentalitätslage, die von der Dauermediensuggestion von Träumen und Wünschen in einer „schlechten Unendlichkeit“ (wie Hegel sagen würde) bestimmt ist, die davon lebt, dass inmitten der Erstickungsnot dauernder Erinnerungen (in Museen, Gedenktagen, Denkmälern, Preisverleihungen) konstitutionell vergessen gemacht wird, erscheint Gegenwärtigkeit indes geradezu beängstigend gefährlich. Wer in Träumen versinkt, will nicht erwachen. Er muß fürchten, dass er den Boden unter den Brettern der Phantasiewelt, die „die Welt“ bedeuten, unter den Füßen verliert. Daß jedes Spiel ein Ende hat, kommt in der Rede, alles sei doch ein Spiel und jeder zu einer Rolle „engagiert“, nicht in den Blick von Menschen, die ohne weiteres an die blinzelnden „letzten Menschen“ bei Nietzsche erinnern.

Mag sein, dass der Atem der Jahrhunderte für viele nicht einmal mehr aus Ruinen und Architektur von Jahrhunderten her weht. Soweit wir in einer nicht von unvermittelter Gewalt bestimmten Ordnung leben, sind wir indes in „Europa“ Erben einer langen Zeit durchaus subversiver Kolonisierung, die von den aus Ägypten und Syrien Mönchsgemeinschaften ausging und deren Erstimpuls sich erst seit dem 12. Jahrhundert im Zusammenhang mit den sich bildenden Stadtkulturen differenzierte und neu formierte. Mitten in den Wirren von „Völkerwanderung“ im sich auflösenden römischen Reich bilden sich Gemeinschaften, mit ihnen Zonen einer strengen regelrechten Lebensform, die in den noch nicht von der „frühchristlichen Gemeindebildung“ erfassten Gegenden am Rande des Limes und darüber hinaus Christus bezeugen. Eine Lebensweise, die sich bewusst absetzt von der „Welt“ der Stammesbindungen, konstituiert sich aus der den Tageslauf bestimmenden Abfolge von Liturgie (Erinnerung des Christusgeschehens) und Arbeit – und damit zugleich Ort und Zeitigung. Hatte schon Augustins Bekehrung zu einem epochal neuen Zeitverstehen geführt – und darum Zeit focussiert, so hat das Mönchtum zu einer

Zeiteinteilung angehalten, „deren Strenge der antiken Welt unbekannt war und deren unerbittliche Absolutheit von keiner Institution der Moderne, die tayloristische Fabrik eingeschlossen, je erreicht worden wäre“¹. Diese Zeiteinteilung dient indes nicht einer wie immer zentrierten Effizienz sondern der Intensivierung einer ausdauernden Haltung (*perseverantia*), in der des Lebens Härten mit der Geduld eines Wartens auf die Fülle des Lebens ertragen werden. Diese Geduld war der entscheidende Einfall, der sich der Ungeduld derer, die das eschatologische Ereignis schon zu ihren Lebzeiten herbeisehnten, ja herbeizuzitieren suchten, entgegensetzte.

Die Ungeduld indes verlagerte sich in die sich mit der stabilisierenden Kolonisierung von Friedenszonen herausbildenden Städte, in die sich damit ergebenden Wirtschaftsbeziehungen und Rationalisierungen. Und sie führte in den folgenden „Mittelalter“ genannten Zeiten zu einer scharfen Konfrontation der Rationalisierung an den Universitäten, von daher der Ausbildung von Verwaltung (Jurisdiktion) mit der der monastischen Lebensform entspringenden Autarkie, die sich nicht selten zu einem Sediment von Unruhe mystischer Bewegungen und Gruppenbildungen bis hin zu den weit ausgreifenden Reformations- und Revolutionsbewegungen weiterentwickelt –während die offizielle „Welt“ von Papst- und Konzilskirche und der in ihrem Kontext entstehenden Nationsbildungen mit den Vermittlungen der formalisierten „Tradition“ mit den ökonomischen Bedingungen (z.B. im Zeichen der später „Thomismus“ genannten (von einem adaptierten Pariser Universitätsaristotelismus des 13.Jahrhunderts ausgehenden) Kirchenlehre (mit ihren rational-dogmatisierendem Engführungen) entstand.

Das zunächst sich herausbildende Nebeneinander von Kirche und säkularen Verwaltungen unter der Herrschaft von Stammesführern und Clans änderte sich indes deutlich mit der Selbstauflösung der Universitätsscholastik in die kulturelle Schwundstufe eines in sich selbst zirkulierenden wirklichkeitsentsagenden Nominalismus bei gleichzeitigem Aufkommen mathematisch orientierter Wissenschaftlichkeit unter besonderer Perspektive des sich absolut setzenden ArchitektenDesign (Brunelleschi in Florenz, Nikolaus Kusanus) und mit der Neuetablierung absoluter Herrschaft, paradigmatisch ausgehend von Aeneas Piccolomini (Papst Pius II.) im Zeichen der Förderung von Kunst und

¹ G. Agamben, *Höchste Armut. Ordensregeln und Lebensform*, Frankfurt a.M 2012, S. 36.

Wissenschaft – bis hinein ins 21. Jahrhundert. Die in der „Renaissance“ der Antike und im Barock entstehende (zumal in der Architektur hervorragend sichtbare) Mischkultur von Kirche und Theater – aus wiederbelebten Momenten der vorwiegend vorhellenistischen griechischen Periode (von Homer bis zur Tragödie und Platon), wurde mit den sich herausbildenden dominanten „Nationalsprachen“ und Nationalkulturen sekundiert. Dazu trugen sowohl die ins 14. Jahrhundert zurückreichenden volkssprachlichen reformatorischen (zuweilen apokalyptisch anmutenden) Bewegungen und die Bibelübersetzungen bei, ebenso wie die sich nunmehr stärker am Griechischen als am Lateinischen orientierende Welt der Buchgelehrten. Elegant wurde gemeinhin der epochenbildende Überfall der insbesondere zunächst betont in Astronomie und Optik angewandten Mathematik überspielt, der im „Fall Galilei“ blitzableiterartig einen Moment lang Aufsehen erregte, uns seither die Frage nach der verantwortlichen Zuordnung einer zur Macht schlechthin gelangten Wissenschaft (Francis Bacon) zur Lebenswelt der Menschen (ausdrücklicherst bei Edmund Husserl 1935, ihm folgend bei Jan Patočka) stellt.

Zureichende Antworten gibt es bislang keine – zumindest auf der Ebene der „Politik“. Zunächst trat dies mit der Hobbes'schen Staatstheorie mit ihrer bis heute wirksamen (obgleich vielfach verleugneten) Staatskirchentheorie der Erzeugung des „Leviathan“- Staates zutage. Die (gesamteuropäische) Barockstaatskirchenkultur wurde zum unausdrücklich faktischen Dispositiv einer immer eindeutigeren technisch-ökonomischen Weltgestaltung, die mit den Revolutionen – zumal seit den sich herausbildenden Vereinigten Staaten von Amerika und in Frankreich zu Ende des 18. Jahrhunderts – schließlich als „Neue Welt“ (so der Name neuer Stadtteile um 1900) und mit dem Charme von „Weltausstellungen“ (mit Eiffelturm und Praterriesenrad) auftrat. Sie stand im Zeichen des „Kapitalismus als Religion“, wie Walter Benjamin 1921 nach dem Beginn des Weltbürgerkrieges, der seither in Atem hält, formulierte. Es handelt sich dabei um eine Religion der Verschuldung, die einzige, die nicht entschuldigt, sondern immer mehr verschuldet (wie Benjamin anmerkt). Diese Verschuldung geschieht – ganz abgesehen von individuell zurechenbaren Schulden – in den Versuchen jahrhundertelanger rücksichtsloser (von Kant als Folter gekennzeichneten) Naturbeherrschung und den mit dieser zusammenhängen politischen Dispositionen, z.B. im Kolonialismus und Totalitarismus. Wo nicht gesprochen wird, werden kann, dort herrscht Ge-

walt. Erst mit Dekolonisation und Ökologie wird diese (strukturelle) Verschuldungssituation zunehmend etwas bewusster.

Das Defizit sprachlicher Verständigung auf der „internationalen Ebene“, das nicht wirklich durch das PapierEnglisch endloser Konferenzen überspielt - überspült werden kann, ist deutlich genug Zeuge der Abgründigkeit der zur technisch-ökonomischen Einen Welt drängenden „Globalisierung“, in damals zeittypischer Weise vorausgeahnt im Kusanischen „ludus globi“ und dem in den Himmel verlegten Friedenskonzil desselben Autors (*De pace fidei*). Diese zur Autopoiesis drängende Grundlosigkeit hat nicht zuletzt der Jahrhundertjurist Hans Kelsen mit dem Eingeständnis der (in der Hobbes-Tradition stehenden) Fiktionalität der Grundnorm jeden Rechts, damit auch der von ihm entworfenen österreichischen Verfassung und ihrer Wiederholung in der UNO-Rechtsordnung eingeräumt. Zunehmend bewusst wird die tendenzielle Abhängigkeit der Rechtsetzung und Rechtsprechung, ja der Rechtsordnung selbst von Bewußtseinslagen, deren wechselnder Zeitgeistkontext in einem Fluidum von massenmedialer Wahrnehmungsweisen und davon beeinflusster Wünschbarkeiten, von einer techno-ökonomischen Automatie her verständlich wird. In dieser versandet, verschwindet unausdrücklich der so eifrig (medial) behauptete und beschworene Autonomieanspruch der (Massen-) Individuen. Das kann so weit gehen, dass die Tragweite der Bewusstseins Automatie biotechnologischer Innovationen (der Einbeziehung der Menschen) in den allgemeinen techno-ökonomischen Produktionszusammenhang (z.B. im Kontext von Hirntodkriterium mit Organhandel) nur mit Mühe kaum klar gemacht werden kann bzw. darf.

Eine wenig beachtete Funktion bei der Anpassung der Bewusstseinslagen an die techno-ökonomische „Welt“ spielt zweifellos die zur Kunstreligion aufgespreizte Stellung von Kunst (seit Revolution und der ihr nachtrauenden Romantik). Sie ist nicht mehr der Raum und das Geschehen der Feier des uns Übergreifenden sondern inszeniert mit der Revolutionierung des Bewusstseins sich selbst als das sich absolut Zumutende. Folgerichtig ist jedes Selbst „Kunst“ der Selbstverwirklichung. Folgerichtig hat die Kunst keine (Ab-) Bildfunktion mehr sondern ist zur mehr oder weniger belangreichen Inszenierung des von Nietzsche gesehenen „neuen tragischen Zeitalters“ (im Horizont eines wie immer überzeugenden „Gesamtkunstwerkes“) geworden. Diese bedurfte zweifelsohne des Bildersturmes (paradigmatisch in der Besetzung der Ikonenecke mit der geometrischen Konstruktion, Malewitsch

1915). Wir sehen (wie die Touristen) nicht mehr mit eigenen Augen, sondern mit optischen Geräten. Kein Wunder, dass viele Wirklichkeitsverlust fühlen, manche wagen, davon zu sprechen.

Das führt zurück auf den grundlegenden Zusammenhang von Sehen und Sprechen, der zu den grundlegenden Fragen (nicht nur) in der Geschichte des Denkens gehört. Wie zum Sehen gehört zum (Denken und) Sprechen der Durchgang durch den blinden Fleck- der die Frage nach der Rückseite des Spiegels offen hält. Sie stößt an Grenzen, die zu überschreiten bedeutet, im Niemandsland zu irren. In einer (das tragische Geschehen der Familienauflösung (im Inzest und Vater-, Mutter-, Kindermord) überschreitenden) apokalyptisch anmutenden „schlechten Unendlichkeit“.

Helmut Kohlenberger – e-mail: hvitko@t-online.de

NATALIA ANNA MICHNA
(UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI)

CHRYSTUS ŚW. JANA OD KRZYŻA.
SLAVADOR DALÍ JAKO EKSCENTRYCZNY
MISTYK I POSTMODERNISTA

STRESZCZENIE

Artykuł stanowi próbę artystycznej i estetycznej analizy dzieła *Chrystus św. Jana od Krzyża* Salvadora Dalego jako obrazu realizującego główne postulaty estetyki postmodernizmu. Zastosowana perspektywa badawcza ma na celu wyjście poza tradycyjną zależność polegającą na wskazywaniu tego, co postmodernizm przejął od wcześniejszych nurtów awangardowych, w szczególności od surrealizmu. Proponowana odwrócona perspektywa odsyła do innej, wzbogacającej relacji: wskazuje bezpośrednio na to, co surrealizm odkrył i w artystyczny sposób wykorzystał na długo przed nastaniem estetyki postmodernizmu.

SŁOWA KLUCZOWE

Salvador Dalí, św. Jan od Krzyża, postmodernizm, surrealizm

INFORMACJE O AUTORCE

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

Poszukiwanie wątków postmodernistycznych w dziełach czołowego przedstawiciela europejskiego surrealizmu Salvadora Dalego jest zadaniem intrygującym i równocześnie niełatwym. Awangardowa sztuka Dalego była programowo antymodernistyczna, co artysta wielokrotnie podkreślał. Istnieją również opinie, że choć malarstwo Dalego było wybitnie antyrealistyczne, nie można go stawiać w jednym rzędzie z popartowymi dziełami Andy'ego Warhola czy późniejszą estetyką neoawangardy. Jednocześnie wielu badaczy nie zgadza się ze stwierdzeniem, że sztuka ta miała rysy właściwe estetyce postmodernistycznej. Tym samym wielość i różnorodność przywołanych opinii już na początku stanowi wyzwanie dla jednoznacznego zaklasyfikowania twórczości tego wybitnego hiszpańskiego surrealisty.

Warto jednak podjąć próbę wskazania wybranych wątków postmodernistycznych w artystycznej działalności Dalego na przykładzie jednego z najbardziej zagadkowych dzieł artysty, czyli *Chrystusa św. Jana od Krzyża*¹. Będąc kilka lat temu w Kelvingrove Art Gallery and Museum w Glasgow, miałam okazję zobaczyć ten obraz, który niespodziewanie zachwiał moim dotychczasowym przekonaniem o estetycznej przepaści między awangardowym surrealizmem a sztuką postmodernistyczną. Artystyczna i estetyczna analiza dzieła ma na celu wykazanie, że już w latach pięćdziesiątych XX wieku Dalí antycypował i realizował wybrane założenia właściwe sztuce postmodernistycznej, wykraczając tym samym poza ramy awangardowego surrealizmu.

Mistyczna inspiracja i naukowe wpływy

W całej historii sztuki aż do początków XX stulecia ukrzyżowanie niezmienne było symbolem niewysłowionego cierpienia, poświęcenia życia i jednocześnie obietnicą zbawienia człowieka. Znamienny jest zatem fakt, że w zlaicyzowanym społeczeństwie i przy antyklerykalnych nastrojach XX wieku stało się ono tematem niezwykłego dzieła, *Chrystusa św. Jana od Krzyża* (1951). Należy równocześnie podkreślić, że zwrot ku inspiracjom mistyczno-chrześcijańskim w sztuce Dalego oraz w całej sztuce surrealistycznej poprzedzony był niewątpliwą awersją całego ruchu do religii czy też raczej do jej rytualnego, do-

¹ W pracy zamiennie używane są dwa ogólnie przyjęte tytuły obrazu: *Chrystus św. Jana od Krzyża* oraz *Ukrzyżowanie*.

gmaticznego wymiaru². Paradoksalnie jednak, wpisując się w tradycję artystycznej interpretacji męki Pańskiej, Dalí odszedł jednocześnie od dotychczasowych sposobów przedstawiania Chrystusa ukrzyżowanego. Obraz już na początku został przyjęty z dużym sceptycyzmem. Charakteryzowano go jako dzieło kontrowersyjne, obrazoburcze, a nawet kiczowe. Perspektywa czasu pozwoliła jednak na zupełnie inne podejście do dzieła hiszpańskiego surrealisty. Współcześnie mówi się o nim jako o jednym z najbardziej poruszających obrazów Dalego, który przesycony jest mistycyzmem i symboliką oraz który awangardowo traktuje temat ukrzyżowania i pozostaje otwarty na wielokierunkowe interpretacje.

Współcześnie istnieją dwie wersje wskazujące na bezpośrednią inspirację Dalego do namalowania *Ukrzyżowania*. Po pierwsze, Tomasz Czapiewski pisze, że Dalí zetknął się ze szkicami św. Jana od Krzyża³ już w latach trzydziestych, w trakcie lektury wybranych jego dzieł⁴. W wypowiedzi z 1952 roku Dalí sam wspomina moment, w którym po raz pierwszy zobaczył szkic ukrzyżowanego Jezusa:

Rysunek ten wywarł na mnie wpływ, gdy po raz pierwszy go ujrzałem. Wpływ ten był tak wielki, że nawet później, jeszcze w Kalifornii, widziałem we śnie Chrystusa tak właśnie ukrzyżowanego, ale w krajobrazie Port Lligat. Słyszałem też głosy, które mnie dotyczyły: Dalí ty musisz tego Chrystusa namalować⁵.

I tak już w roku 1950 zaczęły powstawać kolejne studia obrazu. W komentarzu do jednego z nich artysta ujawnił także drugie źródło inspiracji, którym było bezpośrednie spotkanie z mnichem Brunonem de Jesusem-Marią:

² Por. T. Czapiewski, *Salvatore Dali jako malarz religijny*, Gdańsk 1994, s. 12–26.

³ Św. Jan od Krzyża (1542–1591) był hiszpańskim poetą, mistykiem i doktorem Kościoła. Został uznany za świętego Kościoła katolickiego oraz anglikańskiego. Wraz z Teresą z Ávili uważany jest za założyciela zakonu karmelitów bosych. Jego poezja oraz pisma o charakterze mistycznym zaliczane są obecnie do najwybitniejszych osiągnięć literatury hiszpańskiej.

⁴ T. Czapiewski, wyd. cyt., s. 93.

⁵ S. Dalí, *Komentarz obrazu Chrystus św. Jana*, [w:] *Salvador Dalí Retrospektive 1920–1980*, ed. I. F. Walther, Monachium 1980, s. 376.

[...] od karmelitańskiego brata Bruno otrzymałem wskazówkę dotyczącą Chrystusa narysowanego przez św. Jana od Krzyża. Po zobaczeniu karty z tym rysunkiem przedstawiłem w formie geometrycznej koło i trójkąt, w czym zawarłem – w estetycznym sensie – wszystkie moje wcześniejsze doświadczenia. W trójkącie tym przedstawiłem obecnie mojego Chrystusa⁶.

To właśnie Bruno, z powołania karmelita, z zamilowania uczony, pokazał Dalemu szkic Chrystusa autorstwa św. Jana od Krzyża. Św. Jan stworzył szkic około 1575 roku, przebywając w klasztorze karmelitów bosych w Ávila, gdzie posługiwał siostrom zakonnym jako kapelan. Pewnego dnia, modląc się w tamtejszej klasztornej galerii, doznał wizji Chrystusa ukrzyżowanego, którą przelał na kawałek papieru. Okazało się, że był to Chrystus cierpiący na krzyżu, ale widziany od góry, z wyjątkowej i niespotykanej dotychczas perspektywy. Niewątpliwie perspektywa ta może być udziałem tylko Boga, który widzi swojego Syna na krzyżu, z ciałem wysuniętym do przodu, jakby gotowym do upadku. Św. Jan przekazał ten szkic jednej z sióstr zakonnych, która przechowywała go ponad czterdzieści lat. Szkic ten został po raz pierwszy ujawniony publicznie podczas procesu beatyfikacyjnego św. Jana w 1675 roku. Wykonano wówczas kopię, która później zaginęła, lecz zachował się oryginał przekazany innej siostrze zakonnej. Ta z kolei umieściła go w specjalnym relikwiarzu, dzięki czemu stał się on dostępny dla późniejszych biografów św. Jana. Przez następne kilkadziesiąt lat nikt specjalnie nie interesował się szkicem. Dopiero w XX wieku, który przyniósł pełne odkrycie twórczości świętego, stał się on cenną artystyczną inspiracją. Wtedy właśnie Bruno de Jesus-Maria pokazał szkic Dalemu, który widział go ostatecznie dwukrotnie: w roku 1945 i później ponownie w 1950.

Fakt, że św. Jan doświadczył owej wizji znajdując się w klasztornej galerii, nie pozostaje bez znaczenia. Wydaje się bowiem, że właśnie z uwagi na to miejsce powstała niezwykła dla tego szkicu, a co za tym idzie dla dzieła Dalego, „boska” perspektywa. W tym miejscu ujawnia się pierwsza paradoksalna, mistyczna inspiracja Dalego, artysty skandalizującego, ekscentrycznego i pozornie antyreligijnego. Inspiracja ta wydaje się wpisywać w postmodernistyczny nurt myślenia poststrukturalistów o wyzwoleniu tekstu dzieła i grze intertekstualnej jako jednym z narzędzi interpretacji dzieła sztuki. Intertekstualność, właściwa dziełom literackim, przetłumaczona na język sztuki malar-

⁶ Cyt. za: R. Descharnes, *Salvador Dali*, Köln 1974, s. 146.

skiej pozwala na rozpoznanie odniesień kulturowych i historycznych, które pojawiają się w *Ukrzyżowaniu*. Przejęcie nowatorskiej, „boskiej” perspektywy od św. Jana może być tutaj pierwszą i podstawową warstwą odniesienia, pierwszym etapem gry, której uczestnikiem staje się odbiorca. Dalí bawi się z odbiorcą, tworząc dzieło, które zaprasza go do poszukiwania możliwych odniesień, aluzji, symboli, do rozpoznania motywów znanych z historii malarstwa oraz jednocześnie do intelektualnej podróży w naukową przyszłość.

Poszukując inspiracji w chrześcijańskim mistycyzmie, Dalí odwoływał się także do osiągnięć ówczesnej nauki, w szczególności do teorii o atomistycznej budowie kosmosu, która otwierała już w latach pięćdziesiątych zupełnie nowe dla ludzkości perspektywy naukowe. W wydanym w 1951 roku *Manifestie mistycznym* pisał on: „Najpierw w kosmicznym śnie w roku 1950 ujrzałem ten obraz w kolorach. Przedstawiał on jądro atomu, które potem przyjęło metafizyczne znaczenie. Chrystusa uważam teraz za wyraz właściwej jedności świata”⁷. Chrystus stał się w oczach Dalego źródłem, prapoczątkiem i końcem wszechświata zarazem. W nieskończonej ilości atomów budujących wszechświat dostrzegł on bijące gdzieś w jego głębi jądro. Tym jądrem, jednoczącym wszystko, co istnieje, był Chrystus. Analizując jednak mistyczną wizję artysty, można zapytać, czy Dalí, który nie był praktykującym ani głęboko wierzącym katolikiem, pojmował Chrystusa w duchu chrześcijańskim? Czy też Chrystus stał się w tym przypadku jedynie zręcznym wykorzystanym motywem o charakterze kulturowym? Odpowiedź nie jest jednoznaczna. Zanim bowiem powstała ostateczna wersja sławnego obrazu, Dalí stworzył kilka niezwykle studiów, gdzie Chrystus umieszczony jest na planie trójkąta wpisanego w okrąg i gdzie widać, jak za pomocą licznych eksperymentów stworzył on mistrzowską i niespotykaną dotąd perspektywę. Stąd wniosek, że konstrukcja unikalnej perspektywy była wynikiem nie tyle mistycznej inspiracji, ile przede wszystkim artystycznym rezultatem fascynacji artysty osiągnięciami i możliwościami współczesnej nauki i techniki. Zwrot w kierunku nauki i techniki to z kolei jeden z podstawowych rysów postmodernizmu, o którym pisał w 1984 roku amerykański badacz literatury Frederic Jameson.

⁷ S. Dalí, *Manifest mistyczny*, [w:] R. Descharnes, wyd. cyt., s. 146.

Jameson wprowadził pojęcie dominanty kulturowej⁸, którą według niego w drugiej połowie XX wieku stał się postmodernizm. Dominanta kulturowa oznacza zbiór cech, które nadają danej kulturze tożsamość, spajają różne jej dziedziny w heterogeniczną całość i tym samym pozwalają na jej wyodrębnienie jako określonej istotowo formacji kulturowej. Postmodernizm jako dominanta kulturowa charakteryzował się według Jamesona między innymi wizualnością, estetyzacją kultury, zanikiem głębi, rozproszeniem podmiotu, a także wspomnianą fascynacją nauką i techniką. Dlatego prowadzone przez Dalego badania, w tym przygotowanie szkiców wstępnych oraz matematycznych obliczeń proporcji, można zinterpretować jako niezaprzeczalny wyraz świadomego scjentyistycznego ugruntowania *Ukrzyżowania*, a w szerszej perspektywie realizacji jednego z podstawowych założeń estetyki postmodernistycznej.

Sztuka kamuflażu

Warto zwrócić uwagę na fakt, że Dalí wykorzystał wizerunek Chrystusa z *Ukrzyżowania* w dwóch innych, równie niezwykłych dziełach. *Odkrycie Ameryki przez Krzysztofa Kolumba*, znane również jako *Sen Krzysztofa Kolumba*, to obraz powstały w latach 1958–1959 i uważany obecnie za hołd oddany przez artystę ukochanej przez niego Hiszpanii. Dalí, odchodząc od ścisłości historycznej, ponownie zawiera w tym obrazie pierwiastki religijne i mityczne. Najważniejszym rozpoznawalnym motywem jest podobizna *Chrystusa św. Jana od Krzyża*, którą artysta umieścił w dziele aż dwukrotnie. Krzyż ze spoglądającym na ziemski padół Chrystusem znajduje się w rękach mnicha umieszczonego w dolnej części obrazu oraz powyżej, na nieboskłonie, w przestworzach, po prawej stronie obrazu. Nietrudno rozpoznać symbolikę i znaczenie krzyża w rękach mnicha. Prawdziwym wyzwaniem jest owo drugie przedstawienie, w przestworzach. Tam bowiem na głowie Chrystusa dostrzec możemy autoportret samego artysty. Charakterystyczny zarys konturów twarzy oraz słynne wąsy Dalego nie pozostawiają wątpliwości, że ekscentryczny Hiszpan znalazł dla siebie miejsce w tym symbolizującym wielkie i doniosłe dla dziejów ludzkiego świata wydarzeniu. Czy to ponownie przejaw jego megalomanii,

⁸ Por. F. Jameson, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, "New Left Review" 1984, No. 148.

czy też nowatorski zabieg artystyczny? Kwestia ta pozostaje otwarta, niemniej jednak znajomości sztuki wyrafinowanego kamuflażu nie można Dalemu w żaden sposób odmówić.

Wniebowzięcie Maryi to drugie dzieło, w którym widoczna jest podobizna Chrystusa z *Ukrzyżowania*, tym razem w centralnej części obrazu. Widzimy go ponownie zawieszonego w połowie drogi, między niebem a ziemią, i ponownie zawsze i wszędzie obecnego, również w czasie wniebowzięcia jego Matki. Symbolika obrazu jest bardzo bogata, a scena ta widziana oczyma surrealisty nabiera w XX wieku zupełnie nowych jakości. Twarz Maryi jest twarzą żony artysty, Gali, która zawsze była dla Dalego inspiracją, modelką i wierną towarzyszką życia.

Swojski krajobraz i hollywoodzkie ciało

Istotną rolę w ukształtowaniu charakteru całej twórczości Dalego odegrał pobyt artysty w Stanach Zjednoczonych. W listopadzie 1934 roku artysta wraz z żoną wyjechał do Ameryki, gdzie przebywał z małymi przerwami przez kolejne cztery lata. Do frankistowskiej Hiszpanii powrócił ostatecznie dopiero w 1948 roku, zdobywając wówczas nie małą popularność i rozgłos także za oceanem. Artysta tęsknił do rodzinnej Katalonii, do źródeł sztuki, na której się wychował – tradycji malarskiej Francisca Zurbarana i Diego Velázqueza. Te dwa elementy – zanurzenie w hollywoodzkim świecie wyższych sfer oraz wewnętrzna potrzeba powrotu do korzeni – w niezwykle sposób ujawniły się także w *Ukrzyżowaniu*.

Rodzajowa scena widoczna pod krzyżem przedstawia widok z okna, jaki rozciągał się z pracowni malarza w Port Lligat⁹. Widzimy te same góry, zatokę z nabrzeżem i nawet żółtą łódź, którą Dalí często pływał na ryby. Oprócz tego artysta umieścił na obrazie dwie zajęte swoją pracą postaci, które zdają się kontemplować tajemnicę cierpienia Chrystusa. Postaci te nie są jednak przypadkowe. Pierwsza z nich, znajdująca się tuż obok żółtej łodzi, zaczerpnięta została z obrazu *Chłopska rodzina* francuskiego malarza żyjącego w XVII wieku, Louisa Le Naina. Druga postać do złudzenia przypomina człowieka z obrazu wspomnianego już Velázqueza zatytułowanego *Poddanie Bredy*. Warto do-

⁹ Część wspomnień Dalego z rodzinnej Katalonii, w tym z okolic Port Lligat, znajduje się w książce S. Dalí, *Dziennik geniusza*, tłum. J. Kortas, Katowice 2009.

dać, że te dwie malarskie inspiracje także były wynikiem sennego marzenia artysty:

Pierwotnie miałem zamiar na modele postaci w krajobrazie wybrać rybaków z Port Lligat; w tym śnie jednak zamiast rybaka ukazała mi się postać francuskiego wieśniaka namalowana przez Le Nain, którego twarz zmieniłem tak, że stała się podobna do rybaka z Port Lligat. Niemniej jednak rybak oglądany z tyłu ma sylwetkę a la Velázquez¹⁰.

Nie tylko sceneria, ale i postaci ludzkie przedstawione na obrazie symbolizują zarówno powrót do czasów dzieciństwa, do miejsc bliskich artyście, jak i do sztuki hiszpańskich mistrzów malarstwa. Dzięki temu zabiegowi ukrzyżowanie staje się dla odbiorcy czymś bliskim: nie znajduje się w nieokreślonym czasie i przestrzeni, ale tuż nad nim, w najbliższym otoczeniu. W dziele Dalego paradoksalnie nie ma miejsca na wielką biblijną metanarrację o śmierci Chrystusa ukrzyżowanego, zbawiającego całą ludzkość. Śmierć ta staje się dzięki *Ukrzyżowaniu* rozbita na niezależne, indywidualnie przeżywane ludzkie doświadczenia. Ponownie dochodzą do głosu echa postmodernizmu i słynna teza Jeana-François Lyotarda: wielka chrześcijańska metanarracja zostaje rozbita na nieskończoną ilość małych narracji, traci ona swoją ważność siłą wewnętrznego rozkładu¹¹. Postmodernistyczny pluralizm autonomicznych jednostek legitymizuje wielość małych, równorzędnych narracji, także tych dotyczących śmierci na krzyżu. Wielkie mistyczne wydarzenie ukrzyżowania ponawiane jest w jednostkowym cierpieniu, które bezpośrednio dotyczy każdej jednostki. Dlatego patrząc na *Ukrzyżowanie*, odnosi się wrażenie, że jest się tam razem z rybakami, stoi się na nabrzeżu przylądka Creus i że wystarczy podnieść wzrok w górę, aby dojrzeć konającego na krzyżu Chrystusa.

To oczywiście tylko jedna z możliwości interpretacyjnych. Dał bowiem zdaje się proponować jeszcze jedną perspektywę. Jeżeli odbiorca podniesie swój wzrok ponad skały Port Lligat, ujrzy ukrzyżowanego Chrystusa ze wspomnianej już „boskiej” perspektywy. Artysta pozwala zatem zająć odbiorcy swoje własne miejsce, miejsce św. Jana, miejsce uprzywilejowane. Czy jednak właśnie takie było ostateczne

¹⁰ Tenże, *Komentarz obrazu Chrystus św. Jana*, [w:] *Salvador Dalí Retrospective...*, wyd. cyt., s. 376.

¹¹ Por. J.-F. Lyotard, *Kondycja ponowoczesna: raport o stanie wiedzy*, tłum. M. Kowalska, J. Migasiński, Warszawa 1997.

zamierzenie Dalego? Niewątpliwie „boska” perspektywa może zostać zinterpretowana jako jeden z przejawów megalomanii artysty, znanego z ekscentrycznego przekonania o własnej wyjątkowości¹². Jednocześnie perspektywa ta jest zabiegiem niewątpliwie nowatorskim, rzadko spotykanym w tradycyjnej sztuce religijnej. Analizując życie Dalego, jego niecodzienne i niejednokrotnie skandalizujące podejście do wielu spraw, w końcu studiując jego niezwykle, oniryczne, surrealistyczne dzieła, wyjaśnienie kompozycji *Chrystusa św. Jana od Krzyża*, w której dominuje „boskie” spojrzenie na świat, nie będzie już tak niezwykle.

Równie ciekawym zabiegiem zastosowanym przez artystę – obok tej trudnej do jednoznacznego zinterpretowania perspektywy malarskiej – jest sposób przedstawienia ciała Chrystusa ukrzyżowanego. We wspomnianym już *Manifestie mistycznym* Dalí opisał ukrzyżowanie, którego wizja już wtedy kształtowała się w jego wyobraźni:

Chcę, by mój następny Chrystus był obrazem zawierającym więcej piękna i radości niż cokolwiek, co do dziś namalowano. Chcę namalować Chrystusa, który w każdym znaczeniu będzie całkowitym przeciwieństwem anty-mistycznego Chrystusa Grünewalda¹³.

Powstały około 500 lat wcześniej, jako dzieło na ołtarz dla klasztoru Isenheim (koło Strasburga), obraz Matthiasa Grünewalda na trwałe wpisał się do historii sztuki za sprawą niezwykle naturalistycznego, emanującego namacalnym bólem przedstawienia Chrystusa. Jego ciało jest przeraźliwie zmaltretowane, naszpikowane kolcami i pokiereszowane. Niejednokrotnie wygłaszane były opinie, że dzieło Grünewalda to także odchodzące od tradycji, przerysowane, perwersyjne i gangrenowate ujęcie Chrystusa ukrzyżowanego. Jednak Dalí postanowił być jak najdalszy od takiej wizji i sam zaznaczył, że jego interpretacja będzie czymś odmiennym nie tylko od drastycznej stylistyki Grünewalda, ale również od najbardziej znanych tradycyjnych ujęć tematu śmierci Jezusa¹⁴. Nie tylko w kwestii perspektywy, ale także w sposo-

¹² K. Janicka, *Surrealizm*, Warszawa 1985, s. 72–82.

¹³ S. Dalí, *Manifest mistyczny*, wyd. cyt., s. 193.

¹⁴ Przykłady tradycyjnego ujmowania tematu ukrzyżowania w sztuce to między innymi średniowieczne drewniane krucyfiksy autorstwa Cimabuego, Duccia oraz Giotto z namalowanym Chrytusem. Następnie renesansowe dzieła Antonella da Messiny, Lucasa Cranacha Starszego, El Greca, Hansa Memlinga, Sandra

bie przedstawienia Chrystusa hiszpański artysta zerwał z dotychczasowym „kanonem” obrazowania ukrzyżowania jako momentu pełnego bólu, niewysłowionego cierpienia, naznaczonego brzydotą umęczonego ciała ludzkiego. Dalí sięgnął do tego, co z powodzeniem nazywamy dziś sztuką popularną, charakterystyczną dla XX-wiecznej kultury masowej.

Źródłem zwrotu ku temu, co masowe, szukać należy w czasie, który Dalí spędził w Stanach Zjednoczonych, w Hollywood. Panujący od początku istnienia Fabryki Snów kult pięknego, zadbanego ciała udzielił się także artyście. Efektem tej fascynacji stało się wykorzystanie modelu jako pierwowzoru dla Chrystusa z *Ukrzyżowania*. Modelem tym był zwycięzca castingu zorganizowanego przez przyjaciela artysty, Jacka Warnera (jednego z założycieli studia filmowego Warner Brothers). Casting wygrał trzydziestotrzyletni (sic!) kulturysta Russ Saunders. Ubranego jedynie w kąpielówki i podwieszonego u sufitu studia Warner Bros. modelu obserwował Dalí, zapamiętując jednocześnie fizjonomię ciała młodego człowieka i efekty oddziaływania na nie siły grawitacji. Tym sposobem Dalí uwiecznił na swoim obrazie młodego i pięknego mężczyznę, o muskularnej budowie ciała. Był to jeden z przejawów radykalnego zerwania z dotychczasową, mniej lub bardziej naturalistyczną, tradycją malarską, o którym pisał:

Moim estetycznym zamiarem było całkowite przeciwstawienie postaci Jezusa Jego podobiznom malowanym przez wielu współczesnych malarzy, którzy Chrystusa przedstawiają w ekspresjonistycznej, wykrzywionej i pełnej cierpienia manierze, osiągając emocjonalny wstrząs przez brzydotę¹⁵.

Artysta dodawał jednak paradoksalnie i prowokująco, że jego „główną troską było, by [...] Chrystus był piękny jak Bóg, którym rzeczywiście był”¹⁶. Niezależnie od (prawdopodobnie) pozornie religijnego wyznania artysty hollywoodzki Chrystus był przede wszystkim ukłonem w stronę tego, czemu hołduje współczesna kultura masowa: nieskazitelnemu ciału, które nie tylko jest przedmiotem podziwu, ale także najlepszym do sprzedaży produktem.

Botticello, Andrei Mantegny i Rafaela. Motyw ukrzyżowania pojawia się także w realistycznej sztuce Diega Velázqueza, Francisca Goi czy Eugène’a Delacroix.

¹⁵ S. Dalí, *Komentarz do obrazu Chrystus św. Jana*, [w:] *Salvador Dalí Retrospektive...*, wyd. cyt., s. 376.

¹⁶ Tamże, s. 376.

Takie przedstawienie ciała ukrzyżowanego Chrystusa przywodzi równocześnie na myśl współczesną debatę na temat obecności i znaczenia estetyki kiczu w sztuce drugiej połowy XX wieku. Roger Scruton w książce *Przewodnik po kulturze nowoczesnej dla inteligentnych* nazywa postmodernizm „zamierzonym kiczem”¹⁷, twierdząc, że

[...] sztuka, jaką do tej pory znaliśmy, wymagała od nas wiedzy, kompetencji i studiów, które skutecznie przypominały o istnieniu świata ludzi dorosłych. Zamierzony kicz, przeciwnie – lubuje się w tandecie, gotowych produktach i wycinankach, posługuje się formami, kolorami i obrazami, które tyleż legitymizują ignorancję, co ją wyśmiewają, skutecznie uciszając głos dorosłych. Tego rodzaju sztuka wystrzega się subtelności, aluzji i implikacji¹⁸.

Idealne ciało Chrystusa na obrazie Dalego można interpretować jako rodzaj zamierzonego kiczu, który świadomie zastosowany przez artystę, ma za zadanie odciąć drogę do wszelkich historycznych i biblijnych odniesień. Zawieszony nad ziemią Chrystus wydaje się przypadkowo wklejony w swojski krajobraz. Uderzające, hollywoodzkie piękno postaci przywodzi na myśl tandetny obrazek. W dalszym fragmencie tekstu Scruton pisze:

Modernizm był rozpaczliwą próbą uratowania religijnego spojrzenia na człowieka; „zamierzony kicz” upiera się przy swych suwerennych prawach, wyszydzając wszelką religię, wszelkie próby uratowania wyższej wizji naszej natury i prezentując ludzką nadzieję jako kicz innego rodzaju¹⁹.

Chrystus widziany oczyma Dalego uosabia wszystko to, o czym wspomina Scruton. Przede wszystkim gwałtownie przełamuje dotychczasową tradycję przedstawiania Jezusa na krzyżu: drwi z niej i emanuje tym wszystkim, co przejmuje od estetyki kiczu postmodernizm. *Chrystus św. Jana od Krzyża* schlebia popularnym, masowym gustom, przerysowuje estetyczną wartość piękna (piękno to nie wymaga zaangażowania i smaku od odbiorcy), wprowadza paradoks, niespójność, bezguście, zabawę z samym kiczem (w rozumieniu modernizmu) oraz mieszanie gatunków sztuki wysokiej i masowej. Tym samym Dalí jako artysta umacnia odbiorcę w popularnym obecnie przekonaniu, które

¹⁷ R. Scruton, *Przewodnik po kulturze nowoczesnej dla inteligentnych*, tłum. J. Prokopiuk, J. Przybył, Łódź 2006, s. 126.

¹⁸ Tamże, s. 126.

¹⁹ Tamże, s. 127–128.

wypowiada także Scruton: „pewnym jest to, że nie da się uciec od kiczu, chroniąc się w religii, kiedy to sama religia staje się kiczem”²⁰.

Obraz surowy, wieczny i otwarty

Wspomniany już Frederic Jameson pisał o zaniku głębi jako jednym z podstawowych wyznaczników dzieł postmodernistycznych. Wydaje się, że w tym ujęciu *Ukrzyżowanie* nie może być uznane za dzieło postmodernistyczne, gdyż wielość kulturowych odniesień, historycznych nawiązań i symboli skłania odbiorcę do pogłębionej refleksji oraz poszukiwania możliwych interpretacji. Tradycyjny nawyk poszukiwania głębi, o którym wspomina Jameson, może zostać w pełni zaspokojony. Z drugiej strony jednak, podchodząc krytycznie do powyższego stwierdzenia, można postawić pytanie, czy poszukiwanie głębi nie jest interpretacyjnym nadużyciem w stosunku do dzieła Dalego, bowiem będące przykładem zamierzonego kiczu dzieło odcina odbiorcy drogę do głębszych interpretacji. Chrystus o nieskazitelnym, hollywoodzkim ciele ukrywa swoją twarz. Być może wcale nie ma nam nic do powiedzenia? Można przyjąć tezę, że jego świetnie wyeksponowane ciało ma być tym, co przykuwa uwagę i dostarcza jedynie czysto hedonistycznych wrażeń, będąc przykładem banalnego, niewymagającego piękna.

Charakterystyczny dla postmodernizmu zanik głębi nie wpływa jednak na estetyczne walory *Ukrzyżowania*. Dzieło to pozostaje bowiem obrazem surowym, niemożliwym i otwartym. Surowość ufundowana jest w postaci monumentalnego, ukrzyżowanego Chrystusa, który unosi się ponad prostą, realistyczną scenarię. Ascetyczna atmosfera przywołuje na myśl postmodernistyczną metaforę myślenia nomadycznego, która pojawiła się w koncepcji Gilles’a Deleuze’a. Patrząc na *Ukrzyżowanie*, odbiorca może zapytać: gdzie jestem? Na ziemi obok pracujących rybaków czy też gdzieś wysoko, w jakiejś zewnętrznej przestrzeni? Także określenie pory dnia sprawia kłopot, ponieważ Chrystus wyłania się z ciemności²¹, ale trudno określić, czy jest to jeszcze ciemność świtu, czy może zapadający już zmierzch. Czas w wymiarze kosmicznym również powoduje zagubienie odbiorcy. Bowiem z jednej strony mamy do czynienia z symbolicznym początkiem, który niesie umierający za grzechy człowieka Chrystus, z drugiej zaś przed-

²⁰ Tamże, s. 124.

²¹ T. Czapiewski, wyd. cyt., s. 102.

stawiona w dziele śmierć oznacza zwykle koniec, kres życia, podróży czy wędrówki człowieka. Wszystkie te niewiadome są artystyczną realizacją przywołanej metafory, według której nomada nie posiada własnego, stałego terytorium, znajduje się w nieskończonej i nieokreślonej przestrzeni, którą wyznaczają mnogie punkty odniesienia. Dla nomady nie istnieje pojęcie granicy ani centrum. Nomada wędruje, „wałęsa się”, wypełniając i kreując otwartą przestrzeń.

Odbiorca staje się w obliczu *Ukrzyżowania* takim właśnie nomadą, który ma wiele możliwości wyboru miejsca przeznaczenia, nie jest ograniczony konkretnym kierunkiem i ostatecznie, podejmując indywidualną decyzję, sam organizuje własną przestrzeń. Odbiorca może przyjąć perspektywę Boga, aby innym razem z ziemskiej perspektywy spoglądać na znajdującego się gdzieś w przestworzach Chrystusa. Jednak żadna z tych perspektyw nie jest mu permanentnie przypisana i jednoznacznie właściwa. Przywilejem odbiorcy nomady jest nieustanna wolność w wyborze punktu widzenia i perspektywiczny pluralizm. Dlatego *Chrystus św. Jana od Krzyża* jest równocześnie dziełem niemożliwym. Człowiek nie może bowiem znajdować się w dwóch miejscach jednocześnie: ponad Chrystusem patrzącym w dół i zarazem na ziemi. Nomadyczne doświadczenie, które proponuje Dalí, sprawia, że jego dzieło pozwala odbiorcy poznać istotę niemożliwego: bycia w dwóch miejscach naraz.

Obraz ten jest także otwarty w tym sensie, że wprawia odbiorcę w wieczny, nieustający ruch i niezaspokojone poszukiwanie. W pierwszej chwili wydaje się on statyczny, ale ostatecznie prowokuje do ciągłego ruchu, kieruje wzrok odbiorcy od ziemi ku niebu i z powrotem. *Ukrzyżowanie* podtrzymuje stan ciągłego poszukiwania własnego miejsca, przemierzania otwartej i nieskończonej przestrzeni. Owo doświadczenie otwartości daje „wałęśającym się” nomadom element nadziei i pocieszenia. Dalí podpowiada bowiem, że w każdym miejscu i czasie jest obok nas (ponad lub pod nami) oddający życie za każdego człowieka Chrystus.

Podsumowanie

Postmodernizm jako zjawisko łączenia sztuki współczesnej z kulturą masową był odpowiedzią na zmiany, jakie zachodziły w społeczeństwach europejskich już od połowy XIX wieku. Jednak postulując

zerwanie z moderną i tym, co ona przyniosła, postmodernizm był jednocześnie jej kontynuacją i próbą nowego odczytania niektórych jej wątków. Można spotkać się ze stwierdzeniem, że wczesna sztuka awangardowa, czyli takie kierunki w sztuce, jak kubizm, futuryzm, ekspresjonizm, a także surrealizm, stanowiła właściwe ideowe źródło postmodernizmu. Bowiem to właśnie w obrębie tych kierunków narodziły się takie idee, jak zakwestionowanie dotychczasowych ustaleń odnośnie do piękna oraz innych wartości estetycznych, rewizja przyjętych poglądów na temat rzeczywistości, podkreślenie roli emocji w życiu człowieka (ekspresjonizm), uwypuklenie nieuświadomionych, lecz znaczących czynników psychicznych u człowieka (surrealizm) czy nowe miejsce podmiotu (dadaizm). W późniejszym czasie wszystkie te idee, w mniej lub bardziej zmodyfikowanej formie, zostały przejęte przez postmodernistów.

Ze względu na powyższe zależności przedstawiona próba odnalezienia wątków postmodernistycznych w dziele Salvadora Dalego wydaje się w pełni uprawniona. Ponadto, przyjęcie takiej perspektywy badawczej wykracza poza tradycyjną zależność polegającą na wskazywaniu tego, co postmodernizm przejął od wcześniejszych nurtów awangardowych i surrealizmu w szczególności. Odwrócona perspektywa odsyła do innej, wzbogacającej relacji: wskazuje bezpośrednio na to, co surrealizm odkrył i w artystyczny sposób wykorzystał na długo przed nastaniem estetyki postmodernizmu. Artystyczna i estetyczna analiza *Chrystusa św. Jana od Krzyża* pokazuje, w jaki sposób Dalí przemycił najbardziej wyraziste wątki postmodernistyczne, zanim zostały one *explicite* opracowane w drugiej połowie XX wieku.

Postmodernistyczna interpretacja dzieła Dalego pokazuje, w jak przewrotny sposób artysta wykorzystał wiele podstawowych założeń postmodernistów, tworząc jednocześnie jeden z najbardziej tajemniczych obrazów XX wieku. Uderzająca w pierwszej chwili religijna wymowa *Ukrzyżowania* zdaje się ostatecznie jedynie iluzją i celowym, paradoksalnym zabiegiem artystycznym, bowiem Dalí zawsze określał siebie jako człowieka „bez wiary wierzącego w Boga”²². Tym samym traktowanie jego obrazu w kategoriach czysto religijnych byłoby nadużyciem. Dlatego *Chrystus św. Jana od Krzyża* jest raczej

²² Wywiad z Salvadorem Dalim przeprowadzony dla telewizji BBC, reż. i prod. J. Bugler, Wielka Brytania 2006.

propozycją intertekstualnej gry, do której artysta zaprasza odbiorcę. Można przypuszczać, że piękne, nienaznaczone bólem i nieskalane ciało Chrystusa nie jest jedynie artystycznym przedstawieniem ciała Syna Bożego ukrzyżowanego 2000 lat temu, ale raczej symbolem współczesnego, dbającego o ciało, wiecznie pięknego i młodego człowieka przełomu XX i XXI wieku. *Ukrzyżowanie* można zatem interpretować jako metaforę tego, w czym lubuje się współczesny masowy odbiorca: niewymagającego piękna i prostego, powierzchownego przekazu.

Ostatecznie *Chrystus św. Jana od Krzyża*, choć powstały na kilka lat przed aktywną działalnością czołowych postmodernistów, może być traktowany jako dzieło prześiknięte postmodernistycznymi ideami i tym samym dowodzące przenikliwości umysłu i wizjonerskiego talentu Salvadora Dalego.

CHRIST OF THE ST. JOHN OF THE CROSS. SALVADOR DALÍ AS AN ECCENTRIC MYSTIC AND POSTMODERN

ABSTRACT

This article is an attempt to both artistic and aesthetic analysis of Salvador Dalí's *Christ of St. John of the Cross* as an image representing the main demands of the postmodern aesthetics. The applied research perspective allows to go beyond the traditional relation between postmodernism and the Great Avant-garde. This relation is based on indicating of what postmodernism took over from the earlier trends of avant-garde and surrealism in particular. The proposed reverse perspective refers to another, enriching relationship. It points directly at the early surrealist discoveries which were used in a field of twentieth century art long before the rise of the postmodern aesthetics.

KEY WORDS

Salvador Dalí, John of the Cross, postmodernism, surrealism

BIBLIOGRAFIA

1. Czapiewski T., *Salvadore Dali jako malarz religijny*, Gdańsk 1994.
2. *Dali*, red. Z. Zawadzki, Warszawa 2006.
3. Dalí S., *Dziennik geniusza*, tłum. J. Kortas, Katowice 2009.

4. Dalí S., *Moje sekretne życie*, tłum. K. Jarosz, Katowice 2005.
5. Damian C., *Dalí by Dawn Ades*, "The Hispanic American Historical Review" 1997, Vol. 77, No. 2, s. 294–295.
6. Descharnes R., *Salvador Dalí*, Köln 1974.
7. Jameson F., *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, "New Left Review" 1984, No. 148.
8. Janicka K., *Surrealizm*, Warszawa 1985.
9. Leplin J., *Surrealism*, "Mind. New Series" 1987, Vol. 96, No. 384, s. 519–524.
10. Lyotard J.-F., *Kondycja ponowoczesna: raport o stanie wiedzy*, tłum. M. Kowalska, J. Migasiński, Warszawa 1997.
11. *Salvador Dalí. Myśli i anegdoty*, tłum. B. Sęk, Katowice 1995.
12. *Salvador Dalí Retrospektive 1920–1980*, ed. I. F. Walther, Monachium 1980.
13. Scruton R., *Przewodnik po kulturze nowoczesnej dla inteligentnych*, tłum. J. Prokopiuk, J. Przybył, Łódź 2006.

Natalia Anna Michna – natalii26@gmail.com

IWONA MIKOŁAJCZYK
(POLITECHNIKA KOSZALIŃSKA)

PRAGMATYKA TYTUŁU W PRYZMACIE DZIEŁ FORMISTÓW POLSKICH

STRESZCZENIE

Artykuł Iwony Mikołajczyk *Pragmatyka tytułu artystycznego w kontekście dzieł formistów polskich* stanowi kolejną próbę określenia funkcji tytułów stosowanych w praktyce plastycznej. Ujmując problem z punktu widzenia psychofizjologii widzenia i percepcji dzieł formistów, autorka wyodrębniła grupę stanowiącą odniesienie dla znaku plastycznego. W jej obrębie zawarła dzieła, których nazwy wskazują odbiorcy dominantę kompozycyjną: podmiot, przedmiot, scena (temat), genologia czy aspekt estetyczny. Drugą grupę stanowią tytuły pełniące funkcję dopełnienia dla znaku plastycznego, w trzeciej mieszczą się prace, których nazwy prowokują odbiorcę do (re)konstrukcji znaku plastycznego. Przeprowadzona kategoryzacja nie tyle charakteryzuje proces tworzenia, ile raczej wskazuje na rangę tytułu w procesie odbioru dzieła sztuki.

SŁOWA KLUCZOWE

formizm, tytuł, percepcja, znaczenie, praktyka artystyczna, odbiór sztuki, znak plastyczny

INFORMACJE O AUTORCE

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

Jakaż może być jednostka malarstwa czy rysunku? Figura, kreska czy kolor? – dociekał Emile Benveniste – Każdy system semiotyczny oparty na znakach musi koniecznie zawierać (1) skończony repertuar znaków, (2) reguły kombinatoryczne, według których tworzy się figury znaków, (3) niezależnie od natury i ilości wypowiedzi, które system pozwala wytworzyć. Żadna ze sztuk plastycznych [...] nie wydaje się stwarzać takiego modelu. [...] Artysta tworzy [...] własną semiotykę: ustala swoje opozycje cech, które czyni znaczącymi w ich własnym porządku¹.

Ustanawiane przez twórcę mikrokosmosy artystyczne wymykają się więc prawom transcendentnym, za to podporządkowują dyskursowi estetycznemu. Istotnie, stanowi on dominantę każdej „zorganizowanej formy wizualnej”² niezależnie od tego, czy pełni ona funkcję impresywną, ekspresywną, magiczną, metajęzykową, czy poznawczą. Wolność artysty nie przekłada się jednak na wieloznaczność oraz zamierzoną nieostrość dzieła³, bowiem pozbawienie go odartystycznego momentu organizacji wewnętrznej, ukierunkowanej na komunikację, unicestwiłoby w nim sztukę. Rozległość oraz różnorodność konotacji, o których pisali i Benveniste, i Białostocki, leżą głównie po stronie odbiorcy, a nie twórcy, gdyż to widz, wnikając w materię plastyczną na różnym poziomie uwagi, dopełnia jej strukturę o jednostkowe skojarzenia, doświadczenia oraz wiedzę. Tymczasem artysta działa w sposób celowy, by sprowokować intelektualny ruch patrzącego oraz zmusić go do przekroczenia granic denotacji i poszukiwania głębszych znaczeń.

Na każdym poziomie tworzenia i percepcji sztuki potencjalną wieloznaczność i nieostrość dzieła ogranicza jednak zamierzony (w postaci koncepcji) oraz nadany mu przez artystę tytuł, który niczym soczewka skupia w sobie jego zasadnicze wartości. To on jest punktem wyjścia i dojścia⁴ działania estetycznego, bowiem ogarnia wszyst-

¹ É. Benveniste, *Semiologia języka*, [w:] tegoż, *Znak, styl, konwencja*, wybór M. Głowiński, Warszawa 1977, s. 26–17.

² J. Białostocki, *Historia sztuki wśród nauk humanistycznych*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1980, s. 15, 28–29.

³ Tamże, s. 28.

⁴ Nawiązuję do klasyfikacji Clive’a Scotta, który w obszarze fotografii oddzielił tytuły pełniące funkcję punktu wyjścia (wskazują kierunek interpretacji) od ujawniających cel dzieła (syntetycznie ujmują kompozycję) oraz od tych, które są równoległym i przemieszczonym komentarzem (sens zdjęcia zawiera się na przecięciu tytułu i tego, co obraz przedstawia). C. Scott, *The Spoken Image. Photography and Language*, London 1999.

kie obszary funkcjonowania dzieła, wyznaczając kierunki wiązania materii obrazowej w znaczeniową całość. Zgodnie z postgenezyjską tradycją każdy byt powołany do życia musi mieć nazwę, by odróżniać się od innych istnień. Także komunikat artystyczny wykorzystuje ją, by zaistnieć w świadomości swojego odbiorcy i wywołać wrażenia estetyczne. Ta ostatnia funkcja organizowania czynności percepcyjnych widza jest złożona nie tyle z uwagi na wielokodowość sztuki i skomplikowany charakter odbioru, ile przede wszystkim ze względu na celowe użycie samej nazwy. Jak twierdzi Rudolf Arnheim: „Dzieło sztuki to gra między widzem a myślą”⁵, bowiem zawsze jest „twierdzeniem na jakiś temat”⁶. Jego mentalna natura zamknięta jest zatem w wyborach dokonywanych przez artystę, który komponuje obraz, by zawrzeć w nim najczystsze znaczenia.

Z uwagi na fakt, iż w toku percepcji „myśli potrzebują kształtów”⁷ (choćby w postaci mentalnych przeblysków i tropów), język wspomaga umysł w ustalaniu porządku także w przestrzeni percepcji znaków plastycznych. W sztuce wizualnej jego funkcję przejmuje tytuł, który wspólnie z formą ustanawia pomost między *disegno interno* (wzór wewnętrzny) artysty i *disegno esterno* (wzór zewnętrzny)⁸ samego dzieła a *disegno interno* odbiorcy⁹. Zachowując w sobie ślad trudu twórcy, szukającego zależności między kształtem a ideą, jest dopełniającym medium, które odpowiada za kierunek postrzegania dzieła i myślenia o dziele¹⁰. To potencjał semantyczny, genologiczny i asocjacyjny tytu-

⁵ R. Arnheim, *Myślenie wzrokowe*, tłum. M. Chojnacki, Gdańsk 2011, s. 318.

⁶ „Każdy wzór wizualny – czy to będzie obraz, budynek, dekoracja, czy krzesło – można uznać za twierdzenie, które z mniejszym lub większym powodzeniem wyraża pewne przekonanie dotyczące natury ludzkiej egzystencji. [...] Zmagania z kształtem i kolorem są tyleż poszukiwaniem tej treści i jej krystalizacją, co staraniem, by ową treść wyrazić jasno, harmonijnie, w sposób zrównoważony i jednolity. [...] Erupcja energii zmierza do kreacji formy”. Tamże, s. 348–349.

⁷ Tamże, s. 267.

⁸ Rozróżnienie to wprowadził Federico Zuccari w 1607 roku. Tamże, s. 119.

⁹ Chodzi o system obrazów o proveniencji estetycznej, składających się na ikonosferę – obrazy synchronicznego współwystępowania i diachronicznego następstwa (J. Białostocki, *Interregnum. Studia z historii sztuki polskiej XIX i XX w.*, Warszawa 1975, s. 271–272) oraz nawyki percepcyjne odbiorcy. R. J. Gerrig, P. G. Zimbardo, *Psychologia i życie*, tłum. J. Radzicki, E. Czerniawska, A. Jaworska, Warszawa 2011, s. 259–261.

¹⁰ Arnheim słusznie podkreśla, iż obie czynności się uzupełniają, opierając się na abstrahowaniu cech/obrazów. R. Arnheim, wyd. cyt., s. 185.

łu umożliwia uporządkowanie treści obrazu, zgłębienie jego struktury i kontekstów, chociaż nie jest koniecznym warunkiem zaistnienia sztuki, o czym będzie mowa poniżej. Jego werbalny zapis i związek z fizycznym ukształtowaniem obrazu cechuje pragmatyzm, co widać w pracach formistów polskich. Tworzą one interesujący obszar badawczy, bowiem artyści ci swoje postawy awangardowe godzili z przywiązaniem do konwencji, co przełożyło się na bogatą ofertę artystyczną. Równocześnie szeroki wachlarz inspiracji, środków wyrazu, rozwiązań formalnych i tematów rzutuje w ich twórczości na bogactwo tytułów i zróżnicowanie zależności między słowem a obrazem.

Przyjęcie założenia, że w sztuce nazwa nakierowana jest na zawartość problemową/formalną przekazu estetycznego, prowadzi do wyodrębnienia trzech grup tytułów, spośród których najobszerniejszą i historycznie usankcjonowaną stanowią te, które są odniesieniem do *z n a k u p ł a s t y c z n e g o* (I). Skupiają one uwagę odbiorcy na dominancie plastycznej, którą może być:

1. podmiot – w tej podgrupie wszystkie elementy świata plastycznego wiąże konkretny lub abstrakcyjny obiekt osobowy, wysunięty przez tytuł na plan pierwszy: na przykład *Tancerz* Eugeniusza Zaka, *Zbójnik tatrzański* Tytusa Czyżewskiego, *Głowa mężczyzny* Konrada Winklera, *Gitarzysta* Zbigniewa Pronaszki, *Pani z papierosem* Jana Hrynkowskiego, *Jędrus i jabłka* Jacka Mierzejewskiego, *Muzykanci* Wacława Wąsowicza czy *Madonna z Dzieciątkiem* Władysława Roguskiego;
2. przedmiot – punktem odniesienia dla składników kompozycji jest obiekt rzeczywisty lub abstrakcyjny: na przykład *Łódź*, *Zachód słońca*, *Miasto i Błękitne szkło* Leona Chwistka, *Klucz wiolinowy* czy *Drzewa* Czyżewskiego, *Jabłka i kotara* oraz *Wiosna* Wacława Borowskiego, *Kościół Panny Marii* Wąsowicza;
3. scena – o ile w poprzednich podgrupach dominował statyczny, przestrzenny oraz pozaczasowy opis, o tyle w tej kategorii dzieł tytuł implikuje formę opowiadania, suponując narastanie zdarzeń i nazywając świat przedstawiony dynamizmem akcji: na przykład *Szermierze* i *Uczta* Chwistka, *Dwie nagie* Zbigniewa Pronaszki, *W kąpiei* i *Toaleta* Niesiołowskiego, *Procesja* Andrzeja Pronaszki, *Dancing* Roguskiego, *Sielanka* Zaka, *Pochód* Czyżewskiego;

4. genologia – ta podgrupa tytułów kieruje uwagę odbiorcy na skonwencjonalizowane tematy i gatunki plastyczne, na akt, martwą naturę czy pejzaż: *Akt kobiety* Chwistka, *Portret Władysława Syrewicza* Zbigniewa Pronaszki, *Autoportret* Mariana Szczyrbuły, *Pejzaż* Romualda Kamila Witkowskiego, *Martwa natura ze skrzypcami* Czyżewskiego, *Krajobraz* Hrynkowskiego, *Widok na Salvatore* Wąsowicza;
5. aspekt estetyczny – sformułowanie tytułu przenosi uwagę widza z narracji plastycznej na sposób kształtowania materii artystycznej, przełamujący konwencję lub do niej nawiązujący: *Kompozycja figuralna* czy *Kompozycja fantastyczna* Stanisława Ignacego Witkiewicza, *Kompozycja streficzna* Chwistka, *Obraz wielopłaszczyznowy* Czyżewskiego. Dookreślenia stosowane zwykle przez artystów stanowią dla odbiorcy punkt wyjścia do interpretacji struktury plastycznej postrzegania dzieła.

Te podgrupy stematyzowania dzieł sztuki narzucają strategię odbiorczą, która z punktu widzenia pragmatyki percepcji jest zorientowana albo w aspekcie tematycznym (od 1 do 3), albo konstrukcyjno-formalnym (4–5). Jak to bywa w ujęciach kategoryalnych, i tu zdarzają się tytuły mieszane, łączące różne supozycje, na przykład tytuł płótna Zbigniewa Pronaszki z ok. 1921 roku *Snopy (Pejzaż ze Strzyżowa)* kieruje uwagę odbiorcy na plastyczne odniesienie przedmiotowe (snopy), by zaraz przesunąć ją w kierunku problemów genologicznych – na sposób artystycznego podejścia do konwencji wykształconej w obrębie gatunku krajobrazu.

Kolejną grupę stanowią tytuły, które będąc dopełnieniem znaku plastycznego (II), swoją semantyką przydają światu przedstawionemu sensów naddanych¹¹. Wśród dzieł, których nazwy zorientowane są na tworzenie znaczeń metaforycznych (alegorycznych, symbolicznych bądź polisemicznych), mieszczą się prace *Ogól-*

¹¹ Seweryna Wysłouch nazywa je tytułami metaforycznymi: „Metafora powstaje ze zderzenia dwóch komunikatów: ikonicznego i językowego, które zaczynają nagle ujawniać ukryte analogie i modyfikować nawzajem swoje znaczenie”. S. Wysłouch, *Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa 1994, s. 146. W tej grupie mieści się wprowadzona do teorii dizajnu przez Wollheima, a omówiona przez Janusza Krupińskiego, koncepcja „widzenia-w”, która wymusza poszukiwanie zakamuflowanej rzeczy. J. Krupiński, *Zwiednie: Ontologiczne podstawy sztuki projektowania*, Kraków 1993, s. 168.

ne zamieszanie lub Kameleon Witkacego, *Pieta* Jana Żyznowskiego, *Motyle* Chwistka, *Salome* Czyżewskiego czy *Muzyka* Wąsowicza. Swoim zasięgiem grupa ta obejmuje także wszystkie dzieła o charakterze ikonicznym, wykorzystujące frazy literackie, bądź prace opatrzone tytułami zaczerpniętymi z innych dziedzin sztuki, na przykład muzyki¹². Za przykład mogą służyć tu rysunki Witkacego, opatrzone inskrypcjami „Bóg-Ojciec pierwszy raz zastanowił się poważnie nad istotą ziemi (nie świata)” (1931)¹³ czy „Rozbitka z okrętu «Sylwja» załamała się psychicznie pod wpływem długiego przebywania we wodzie ze sobą i zawołała «pomocy, ach, pomocy», mimo że wiedziała, iż nadchodzący parowiec jest prowadzony przez nienawidzonego przez nią Kap. Benzoesa” (1932)¹⁴.

Pozostaje jeszcze kolekcja dzieł pozbawionych tytułu lub opatrzonych tak nieostrą informacją, że widz zachowuje dużą swobodę w interpretacji. Płótna takie jak *Kompozycja* Witkacego z 1918 roku czy *Bez tytułu*¹⁵ ukierunkowane są na odbiorcze (re)konstruowanie znaku plastycznego (III)¹⁶ i zwalniają widza z konieczności poruszania się w „dialektyce wierności”¹⁷. Wprawdzie ukształtowanie artystyczne dzieła zakreśla granice denotacji i konotacji, niemniej jednak umożliwia przyjęcie wobec niej estetycznej postawy „wynalazczej wolności”, którą opisał Umberto Eco:

Adresat nie wie, jaką regułę zastosował nadawca, i stara się tę regułę ekstrapolować z niepołączonych danych własnego doświadczenia estetycznego. Może być przekonany, że prawidłowo interpretuje to, co miał na myśli autor, ale może się też zdecydować na przetestowanie pewnych nowych możliwości interpretacyjnych na tekście¹⁸.

¹² Na przykład cykle symfonii i nokturnów Jamesa McNeilla Whistlera.

¹³ S. I. Witkiewicz, *Wiersze i rysunki*, wybór A. Micińska i U. Kenar, Kraków 1977, s. 99.

¹⁴ Tamże, s. 100.

¹⁵ Na przykład prace Zdzisława Beksińskiego z 1984 roku czy sitodruk i litografię Henryka Stażewskiego.

¹⁶ W podziale tytułów przedmiotów użytkowych na tytuły-ikony i tytuły-metafory, omówionym przez Agatę Hołobut, nie mieszczą się dzieła, których nazwy dotyczą aspektu konstrukcyjno-estetycznego, oraz te pozbawione tytułu. A. Hołobut, *Ikoniczność w designie*, [w:] *Ikoniczność znaku: słowo – przedmiot – obraz – gest*, red. E. Tabakowska, Kraków 2006.

¹⁷ U. Eco, *Teoria semiotyki*, tłum. M. Czerwiński, Kraków 2009, s. 292.

¹⁸ Tamże.

Na tym poziomie interpretacji najsilniej dochodzą do głosu nawyki percepcyjne odbiorcy, który postrzegane przez siebie dzieło widzi jako jednorodną przestrzeń¹⁹, w granicach której jego wzrok błądzi początkowo bez celu, usiłując wydobyć porządek rzeczy. Pozbawiony konkretnego celu poznawczego zawartego w tytule, mozolnie wyróżnia i izoluje z kontekstu określone obiekty, dopasowując je do oswojonego wzorca percepcyjnego, oraz bada relacje wewnętrzne, zachodzące w granicach pola postrzeniowego. Im bardziej skomplikowana kompozycja (zwłaszcza w dziełach niefiguratywnych), tym trudniej jest mu je zidentyfikować, odnieść do empirii i zinterpretować. Zdaniem Arnheima w tej sytuacji widz posługuje się „wyzwalaczami wizualnymi”²⁰, na które składają się niezłożone kształty, jednoznaczne kolory i nieskomplikowane znaki. Mózg, porządkując materiał plastyczny, organizuje go według najprostszego wzorca i uzupełnia niekompletne dane o skojarzone formy. Na bodziec zewnętrzny, jakim jest dzieło plastyczne, zostaje nałożony bodziec wewnętrzny odbiorcy (jego koncentracja) w takim stopniu, że praca pozbawiona tytułu w wyniku „spostreżenia synkretycznego”²¹ uzależnia się od poziomu uwagi widza i całościowo podporządkowuje formułowanemu przez niego twierdzeniu.

Tytuł jest więc tym czynnikiem w sztuce, który przenosi dzieło plastyczne z poziomu przekazu wizualnego na poziom interakcji, by mogło zaistnieć w obszarze wspólnotowej struktury komunikacji. W jego następstwie dokonuje się wymiana wartości duchowych oraz zachodzi regulowanie kierunków i metod działania odbiorcy²². W tytule zawiera się intencja nadawcy i co ważniejsze, wskazówka interpretacyjno-estetyczna dla widza, narzucająca zakres pola percepcji, kierunek i kolejność postrzegania składników świata przedstawionego. Nazwa dzieła sztuki jest więc równoległym do formy źródłem sensu denotowanego dzieła i podstawą dla konotacji. Jej semantyka decyduje także o jakości wizualizacji postrzeganego obrazu i jego trwałości w pamięci odbiorcy.

Zawartość znaczeniowa tytułu wykreśla sytuację odbiorczą, co wiadać, kiedy zestawia się dwa obrazy, których nazwa nawiązuje do geno-

¹⁹ R. Arnheim, wyd. cyt., s. 36.

²⁰ Tamże, s. 40.

²¹ Tamże, s. 202.

²² K. Stasiuk, *Krytyka kultury jako krytyka komunikacji. Pomiedzy działaniem komunikacyjnym, dyskursem a kulturą masową*, Wrocław 2003.

logii plastycznej, na przykład *Akt z kotem* Czyżewskiego (1920) i *Akt formistyczny* Zbigniewa Pronaszki (1917). Pierwszy z nich wpisuje się w tradycję plastycznej konfrontacji sylwetki kobiecej i kota, a tylko w powstałych w ostatnim stuleciu dziełach w tym temacie zwierzę pełni funkcję kompozycyjną (na przykład równoważy rozkład akcentów, jak u Pabla Picassa, gdzie przewyższa horyzontalność postaci), wzmacnia i logicznie sankcjonuje diagonalne usytuowanie kobiety (płótno Balthusa-Frencha), umożliwia wyeksponowanie walorów formalnych kompozycji (Franz Marc) bądź przesuwaa akcent interpretacyjny z płaszczyzny denotacji w sferę konotacji (Jerzy Nowak, Halina Kaźmierczak).

Tytuł płótna Czyżewskiego *Akt z kotem* (I 4) prowokuje odbiorcę do postrzegania dzieła jako zorganizowanej oraz ustrukturowanej całości²³, w której widzi z komponentów świata przedstawionego wydobywa figury (korpus kobiety i sylwetkę kota), wydzielając je od tła. W pierwszym odruchu wiąże je w całość, posiłkując się intuicyjnie stosowanymi prawami bliskości, podobieństwa, ciągłości, domykania i wspólnego losu²⁴. W konsekwencji wyodrębnia pole percepcji, ograniczone kotarami, i jego peryferie, to jest obszar, w którym zostały usytuowane kobiece tydki. Zastosowanie zasad percepcyjnych pozwala mu skonfigurować kolejne elementy oraz odkryć podstawę kompozycyjną obrazu, którego składniki znaczeniowe sytuują się w granicach dwóch linii diagonalnych: leżącego ukośnie korpusu modelki i przecinającej go hipotetycznej krzywej, łączącej jej głowę z sylwetką kota (działa tu prawo repetycji chromatycznej). Wprawdzie doświadczenie empiryczne prowokuje go do wiązania elementów w kierunku dół–góra, jednak odśrodkowa oraz promieniująca czerwień, stanowiąca maksymalny kontrast dopełniający dla szmaragdowej zieleni umaszczenia kota – której temperatura osłabiona w wartości tonu buduje klimat jego nostalgicznego oddalenia – powoduje, iż widz wydobywa informacje wzdłuż linii góra–dół, by połączyć ze sobą obiekty o najbardziej dystynktywnych cechach chromatycznych. Ten ruch źrenicy,

²³ Posiłkuję się tu prawami opracowanymi przez psychologów *Gestalt* (Kurt Koffka, Wolfgang Köhler, Max Wertheimer), którzy założyli, że „zwykły człowiek, nie będący teoretykiem, nie zna oddzielnych wrażeń [...]. Od razu, od początku postrzega całości”, znane w Polsce pod nazwą „układów spoistych”. W. Tatar-kiewicz, *Historia filozofii. T. 3: Filozofia XX wieku i współczesna*, Warszawa 1993, s. 287–288. Patrz też: R. J. Gerrig, P. G. Zimbardo, wyd. cyt., s. 125.

²⁴ Tamże, s. 125–126.

przecinając nagie ciało, wiąże głowę z kotem oraz mimowolnie rekomponuje postać, która postrzegana jest już całościowo i jednocześnie w odniesieniu do zwierzęcia. Efekt „scałkowania” luźnych fragmentów obrazu wspomaga ukształtowanie barwne kobiecego ciała, które powtarzając w swojej tonacji gamę szmaragdowej zieleni, czerwieni oraz żółci pozostałych dwóch obiektów (zdekapitowanej głowy i kota), okazuje się czynnikiem dopełniającym, który gwarantuje homologiczność wizji plastycznej.

Tytuł płótna Czyżewskiego znajduje swoje uzasadnienie w strukturze składników świata przedstawionego, w ich krzyżowym układzie czy w repetycji chromatycznej (żrenice kobiety i sierść zwierzęcia) oraz formalnej kształtu oczu kobiety i zwierzęcia (motyw lunatyczny rozpisany na fazy księżyca w pełni i w kwadrze). Ten plan analogii i przeciwstawień służy przeniesieniu symbolicznych znaczeń kota na postać kobiety i przypisaniu jej upodobań do wygody (podkreślone pozycją leżącą), domatorstwa (kontekst draperii) oraz potencjału płodności i macierzyństwa²⁵. Artysta, wysuwając na plan pierwszy nagie piersi, brzuch i biodra, sprowadził jej postać do Jungowskiej *animy*²⁶, ideału kobiecości jawiącego się w męskiej podświadomości, oraz nawiązał do wizerunku prehistorycznych wener. O ile jednak głowy tamtych były pomniejszane, o tyle Czyżewski posunął się do dekapitacji, doprowadzając do skrajności pierwotne przeświadczenie, że walory kobiety leżą w jej płodności, a nie w zaletach umysłu. Wprawdzie zadbał o zachowanie proporcji tułowia i nóg, ale wyprowadził te ostatnie poza plan bezpośredniej percepcji, fragmentaryzując postać. Płacząc je w wertykalnych przebiegach czerwonej kotary i oddzielając jedną z łydek od ciała, ograniczył – na wzór wener – aktywność życiową kobiety na rzecz zmysłowości, miękkości i krągłości jej sylwetki, które skontrastował ze zgeometryzowanym i utrzymanym w barwach dopełniających tłem. Ręka kobiety, ułożona swobodnie na grzbiecie kota, zamyka rytm półkolistych linii, które opisują ciało, i decyduje o odbiorczym wrażeniu harmonii. Poza tym wykonywany przez nią gest tak silnie interpretuje „kocią naturę” kobiecości, że postkubistyczne i ekspresjonistyczne ukształtowanie estetyczne przestrzeni w spontanicznym odbiorze dzieła okazuje się momentem wtórnym, podporządkowanym zasadniczej idei zawartej w tytule.

²⁵ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1991, s. 164.

²⁶ C. G. Jung, *Symboly przemiany*, tłum. R. Reszke, Warszawa 2012.

Innego rodzaju implikacje niesie nazwa dzieła Zbigniewa Pronaszki, który swój *Akt formistyczny* (I 4) włącza w tradycję gatunku aktu i ustawia go zarazem wobec niej w opozycji. Już sposób sformułowania tytułu wskazuje, że model jest tylko pretekstem do przeprowadzenia formistycznego eksperymentu formalnego. Skomponowanie obrazu z symultanicznie przenikających się w dekoracyjnym rytmie płaszczyzn barwnych rozluźnia konstrukcję i owocuje wrażeniem wtopienia kobiecej sylwetki w tło. Asocjacyjne zestawienia pól, definiujących kolejne oglądy detali zestawionych na płaskiej powierzchni płótna, skutkują deformacją świata przedstawionego i jego wtórną geometryzacją. Dominujące w kompozycji wertykalne i diagonalne przebiegi krawędzi, rozgraniczające poszczególne rzuty obiektu i jego fizycznego kontekstu na strefy światła i koloru, równoważą ciężar nadmiernie rozbudowanych bioder i ud oraz metaforycznie sakralizują kobietę, kierując ją wzwyż. Dynamiczny opis, na sposób futurystyczny sumujący na płaszczyźnie kolejne fazy ruchu, wprowadza nową jakość do gatunku aktu artystycznego, w zasadzie operującego dotąd statycznym i jednoaspektowym ujęciem postaci.

Forma, wyłaniająca się w polu percepcyjnym, to nie mimetyczne odwzorowanie postaci, lecz idea aktywnej kobiety zamkniętej w cielesności. Rozczłonkowana na strefy światła i koloru, definiowane konturowymi kreskami oraz kontrastami chromatycznymi, dzięki supozycjom formalnym zachowuje swoją całościowość i zyskuje trójwymiarowość. Jej sylwetka nie prezentuje się na tle otoczenia, lecz wtapia się w dynamiczną głębię, by zgodnie z kubistyczną zasadą dookolnego oglądu świata stanowić z nią jednolity organizm, w którym nie ma miejsca na przypadek i chaos. Kompozycja jest celowo i logicznie wypełniona układami przestrzennymi, które syntezują mikrokosmos plastyczny, ujawniając jego materialność, wieloaspektowość i dynamizm. W jego wizualnym porządku ścierają się klasyczne tendencje do zaprowadzenia ładu percepcyjnego oraz znaki ruchu i ekspresji implikowane napięciami wytwarzanymi przez opozycje diagonalnych i wertykalnych płaszczyzn koloru. Kontury, niczym futurystyczne linie-siły zamykające zgeometryzowaną bryłę i plamy wąskiej gamy zgaszonych błękitów, brązów oraz żółcień, współbrzmiały ze snycerskim ujęciem formy rozbitej na płaszczyźnie na różne fazy ruchu. Nie piękno ciała, nie informacja charakterologiczna o kobiecie, lecz czysta konstrukcja aktu w ruchu oraz eksperyment artystyczny stanowią dominantę obrazu Pronaszki, wyznaczoną semantyczną zawartością tytułu.

Inną postawę percepcyjną przyjmie odbiorca postawiony przed niektórymi płótnami Witkacego, na przykład *Kompozycją figuralną* z 1914 roku czy *Kompozycją. Szatan* z 1920 (I 5). Zatrzymując się przed pierwszą z nich, ogarnie wzrokiem „podmiotopodobne obszary”²⁷ i potraktuje je jako wyodrębnioną figurę, w której znacząca jest konfiguracja pierwszoplanowych składników, podczas postrzegania drugiego płótna będzie zaś organizował i przetwarzał całość, wiążąc „wystarczająco dystynktywne”²⁸ informacje w jednorodny wizualny przekaz o kondycji szatana. Użyte przez artystę dopełniające zielenie i czerwienie, stopniowane tonami, zamknięte w ekspresyjnie definiowanych polach, wchodzą w rozmaite relacje chromatyczne z odcieniami tła, które widz analizuje w celu zidentyfikowania zastosowanej przez artystę zasady kompozycyjnej dzieła. Jego poszukiwania wspomaga semantyczna zawartość tytułu, decydująca o nastawieniu percepcyjnym. Mając świadomość, że dominantę znaczeniową stanowi układ elementów opisujący szatana, widz dopasowuje to, co widzi, do swojej wiedzy o treści przedstawienia. Tytuł dzieła, zakotwiczony w rzeczywistości empirycznej, wyznacza więc jego oczekiwania, motywacje (może zniechęcać do odbioru lub ustanawiać pewien stopień trudności/łatwości w interpretacji), określa kontekst kulturowy oraz staje się źródłem hipotez tematyczno-estetycznych, które sterują procesem postrzegania.

Wytwarzające się napięcie między tytułem a zawartością obrazową dzieła sztuki ulega rozładowaniu w procesie odbiorczym, w wyniku którego następuje identyfikacja i rozpoznanie, prowadzące do sformułowania dla nazwy formalnej/anegdotycznej motywacji. Czasem jednak tytuł prowokuje do tworzenia nadwyżki interpretacyjnej, kiedy kieruje uwagę widza na znaczenia naddane. Jak w przypadku sygnatur, stanowiących odniesienie do znaku, tak i w tytule, będącym dopełnieniem znaku wizualnego (II), ważna jest precyzja, bowiem każda korekta skutkuje zmianą przebiegu percepcji i interpretacji. Płótno Jana Żyznowskiego z około 1920 roku w różnych publikacjach pojawia się jako *Pieta*²⁹ bądź, częściej, jako *Pieśń*³⁰.

²⁷ R. J. Gerrig, P. G. Zimbardo, wyd. cyt., s. 125.

²⁸ Tamże, s. 124.

²⁹ J. Pollakówna, *Malarstwo polskie między wojnami. 1918–1939*, oprac. W. Rudzińska, Warszawa 1982, il. 14. Według informacji uzyskanej od Tomasza Jeziorowskiego płótno to, o nrze inw. MPW 2054, w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie ma sygnaturę związaną *Kompozycja/J. Żyznowski/6000 – mk.*, tymczasem na karcie naukowej tegoż muzeum widnieje tytuł *Pieta* (informacja od

Pierwszy z nich zwraca odbiorcę ku znakowi plastycznemu (scena, I 3), wpisującemu się w skonwencjonalizowany motyw Matki Boskiej z martwym Chrystusem na kolanach, drugi (II) traktuje artystyczną formę jako pretekst do szerszych, metaforycznych dopełnień.

Opracowanie formalne czyni z dzieła Żyznowskiego manifest eksperymentu formistycznego, przełamującego tradycję w poszukiwaniu nowej formy i idei. Syntetyczny, uproszczony rysunek i zgaszone barwy żółci i granatu, na tle których wybijają się niewielkie plamy koloru terakoty, podporządkowane zostały logice czystej konstrukcji przedstawienia. Układ dwóch bezwładnych nóg Jezusa i dwóch głów, których równoległe usytuowanie wydobywa wspólnotę drogi Matki Boskiej i Syna, stanowi przeciwwagę dla umiejscowionych po przekątnej rąk mężczyzny, co metaforycznie wyznacza przestrzeń chylącego się krzyża. Ciężenie kompozycji ku lewej stronie i przesuwanie jej mas ku górze wywołuje skojarzenia z motywem zwrotu ku „anormalnej inwolucji”, ku zamknięciu, w chrześcijaństwie rozumianego jednak jako znak wyniesienia i jasności³¹. Lewostronne nachylenie grupy mieści się zatem w metaforze solarnej, bowiem „jak pozorna droga słońca [...] kręci swym «wrzecionem konieczności» w tym samym kierunku (tj. przeciwnym do kierunku życia, niszcząc je), odpowiadając narodzinom i śmierci słońca”³². Również gra kolorów dopełniających wpisuje się w tradycyjną symbolikę przedstawień religijnych. Silny kontrast chromatyczny ustanawia jednoznaczną granicę między kolejnymi sferami barwnymi, podporządkowanymi nie problemom mimetycznym, lecz wydobyciu z dekoracyjno-symbolicznej materii ekspresji wypowiedzi.

Sylwetki Matki Boskiej i Chrystusa, wyizolowane z tła ostrymi cięciami konturowymi, rozbijają płaszczyznę na skonstrastowane obrazy jasności i ciemności oraz duchowości i fizyczności. Ich organizacja powoduje, iż postacie są zanurzone w strefie głębokiego mroku, two-

Izabeli Mościckiej). Tę rozbieżność wyjaśnił Jeziorowski: „Obraz funkcjonuje w muzeum pt. *Pieta*, tak jest wpisany do inwentarza [...]. Bardzo często zdarzało się, w dawnych czasach, że gdy obiekty trafiały do nas, tytuły opisowe były nadawane przez osoby przyjmujące prace, oczywiście w sytuacji gdy tytuł nie był podany, a autor już nie żył. Myślę, że to właśnie ten przypadek, ale pewności nie mam” (z korespondencji mailowej, 12.04.2014).

³⁰ M. Czapska-Michalik, *Formiści*, Warszawa 2007, s. 21.

³¹ J. E. Cirlot, *Słownik symboli*, tłum. I. Kania, Kraków 2000, s. 335–338.

³² Tamże, s. 337.

rzanego przez granatowy płaszcz kobiety. Barwa ta, traktowana w ikonografii średniowiecznej jako odcień błękitu i, symbolicznie, jako przestrzeń, która niczym mistyczny pryzmat gromadzi w sobie ideę boskości³³, także i w dziele Żyznowskiego została pozbawiona charakteru przedstawiającego na rzecz funkcji wyrażania. Jako symboliczne uobecnienie funkcjonują również ciała bohaterów, rozświetlone delikatnymi odcieniami żółci, swoją odśrodkową oraz promieniującą naturą, stanowiącą metaforyczny znak emanacji boskiej i „najpiękniejszego piękna”³⁴. Częściowe złamanie jej brązami i szarościami wydobywa światło wewnętrzne barwy klatki piersiowej (istota duchowości) i czoła (symbol iluminacji) leżącego mężczyzny, choć równie dobrze może nasuwać skojarzenie z obrazem gasnącego tchnienia.

Substancjalną jednorodność sceny, wykrojonej na zasadzie kadrażu, wyznacza rytmiczna przemienność form. Zostały one wpisane w zastygły w bezruchu świat, w którym malarz przywrócił średniowieczną rangę gestu. Spłot dłoni Matki i Syna niesie z sobą tak treści emocjonalne, jak i ideologiczno-religijne. Wizualny moment bliskości, wsparcia i dopełnienia został wydobyty także dzięki zastosowaniu form wzajemnie się wzmacniających. Owal podbródka kobiety koresponduje ze skierowanym ku górze łukiem podbródka mężczyzny, zaś wypukłości jej opuszczonych powiek, skrywających źrenice – z pustymi oczodołami Chrystusa (powstają opozycje: otwarcie – zamknięcie; aktywność czasowa – ostateczna; duchowe ciążenie ku *profanum* – kierowanie się ku *sacrum*). Zasada repetycji, rozpisana na równoczesne uzupełnianie i kontrastowanie form, obejmująca również kształt nosa, ust i paralelne półkule, definiujące męski brzuch, decyduje o tym, iż na płótnie Żyznowskiego dominującą rolę odgrywa rytm powtórzeń, analogii i dopełnień form. Zaprowadzają one formalny porządek w świecie przedstawionym, podporządkowując jego składniki semantyce wyższego rzędu. Jej niewyraźne werbalnie sensy implikowane są przez uproszczone, zgeometryzowane sylwetki bohaterów, pozbawionych cech jednostkowych, czym przypominają śre-

³³ Pseudo-Dionizy Areopagita, *O imionach boskich* V, [w:] tegoż, *Pisma teologiczne*, tłum. M. Dzielska, Kraków 2005, s. 236.

³⁴ M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, t. 1, Warszawa 1989, s. 146. Patrz też: M. P. Markowski, *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, Gdańsk 1999, s. 41–42.

dniowieczne *Homo*, które ujmowały Człowieka jako byt ogólny, ucieleśniający najszerzej pojęte cechy swojego gatunku³⁵.

Porządek formalny i chromatyczny dzieła, ukierunkowany na znaczenia naddane, uzasadniać może zamienne użycie tytułu *Pieta/Pieśń*. Z ikonologicznego punktu widzenia pierwszy z nich włącza płótno w obręb skonwencjonalizowanej sceny, przenoszącej w obszar plastyczny momenty sztuki oratorskiej³⁶ – narracji o śmierci w imię zbawienia ludzkości oraz o bólu i cierpieniu Matki Chrystusa. Nawiązując do tego topoi, tytuł ten mieści się w kategorii *plastycznych odniesień do znaku* (I 3: scena), gdy nazwa *Pieśń* (II) motywuje odbiorcę do wydobywania z ukształtowania formalnego, z prostoty organizacji rytmizującej przestrzeń, z paralelizmów, powtórzeń czy z gry układów chromatycznych momentów narratorskich i lirycznych. Nowotestamentowe konotacje nie są już obligatoryjne, bowiem widz zyskuje prawo do rozwinięcia motywu w temat martyrologiczny czy ludowej „muzyczności formy”.

W obu omówionych grupach tytułów (I i II) nazwa dzieła uruchamia percepcyjne procesy selekcji ukierunkowanej na cel³⁷. W sytuacji, kiedy recepcja dzieła poprzedzona jest zapoznaniem się przez odbiorcę z tytułem, wartościuje on składniki świata przedstawionego, kierując się semantyką nazwy. Z uwagi na złożoność czy wielkość kompozycji, stopień jej innowacyjności czy nowatorstwa „często [...] nie można dostrzec całości od razu, za jednym spojrzeniem”³⁸, dlatego identyfikacja, interpretacja i zrozumienie dokonują się w przebiegu skomplikowanego procesu integracji czasowej i przestrzennej, podczas którego do głosu dochodzą oczekiwania widza wywołane zawartością znaczeniową tytułu oraz określone nastawienia umysłowe i spostrzeżeniowe³⁹. Odmienny charakter ma proces odbioru tych dzieł, które brakiem skonkretyzowanego tytułu prowokują odbiorcę do (re)konstruowania znaku plastycznego (III). Z punktu

³⁵ O średniowiecznych kreacjach postaci w sztuce pisze T. Michałowska, *Świat poetycki: granice wyobraźni*, [w:] *Pogranicza i konteksty literatury polskiego średniowiecza*, red. T. Michałowska, Warszawa–Kraków–Gdańsk 1989, s. 155–160.

³⁶ Stosuję tu pojęcie figury w znaczeniu przypisywanym mu przez A. Talseusa, który za Cyceronem wyprowadzał ją z retorycznej wymowy pozy i roli postaci. B. Otwinowska, *Figury*, [w:] *Słownik literatury staropolskiej*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1990, s. 208.

³⁷ R. J. Gerrig, P. G. Zimbardo, wyd. cyt., s. 122.

³⁸ Tamże, s. 126.

³⁹ Tamże, s. 136.

psychofizjologii widzenia zamiast do selekcji ukierunkowanej na cel dochodzi do pochwycenia uwagi przez bodziec⁴⁰, bowiem nieprzygotowany widz poddaje się wizualnemu działaniu obrazu, który narzuca mu własny sposób organizowania formy artystycznej w znaczeniową całość. Jej ustrukturuowanie odbywa się z zachowaniem praw percepcji, przy czym największy ich udział jest w sytuacji postrzegania obrazów sygnowanych kategorią semantyczną *Bez tytułu*, które sankcjonują bezwarunkową wolność widza w identyfikowaniu, rozpoznaniu, interpretowaniu i rekonstruowaniu znaku plastycznego. Najczęściej spotykana klasa dzieł, opatrzonych nazwą *Kompozycja*, tę swobodę częściowo ogranicza, nastawiając odbiorcę w kierunku konfiguracji składników o proveniencji estetycznej.

Widać to na przykładzie *Kompozycji* Witkacego z 1922 roku, której płaszczyzna rozbita została na sfragmentaryzowane formy. Ich asocjacyjność, symultanizm, synkretyzm i deformacja, skutkujące wrażeniem przenikania, piętrzenia się i rozczłonkowania elementów świata przedstawionego, ustanawiają mikrokosmos chaosu, wobec którego widz okazuje się bezradny. Nawykowe przetwarzanie psychologiczne typu góra–dół⁴¹, posiłkujące się wiedzą, doświadczeniem, nastawieniem mentalnym i emocjonalnym czy oczekiwaniem (inicjowanymi przez tytuł), nie sprawdza się, dlatego umysł wspomaga się przetwarzaniem typu dół–góra⁴², w którym podstawowym nośnikiem znaczeń są zmysłowe bodźce zawarte w obrazie. Ich fizyczne cechy stają się podstawą tworzonych dla nich abstrakcyjnych reprezentacji, podczas których umysł odbiorcy pobiera dane zmysłowe, poddając się czystym prawom percepcji, niesterowanym przez nastawienie umysłowe. W jego polu spostrzeniowym sytuują się formy najbardziej dynamiczne i definiowane nasyconą i ciepłą barwą, dającą optyczny efekt zbliżenia – czerwoną, pomarańczową, żółtą. Wzrok widza przyciągają też elementy nowe oraz ustrukturuowane najsilniejszymi opozycjami chromatycznymi czy konstrukcyjnymi. Konfigurowane w toku percepcji, zgodnie z prawami bliskości, podobieństwa, ciągłości, domykania, wspólnego losu oraz obrazowych wskaźników głębi⁴³, dają one zintegrowany przestrzennie obraz plastyczny, który pozwala się wreszcie zinterpretować jako kompozycja dramatycznie napiętych form,

⁴⁰ Tamże, s. 122.

⁴¹ Tamże, s. 134.

⁴² Tamże, s. 133.

⁴³ Tamże, s. 129–130.

ukierunkowanych na wizualny projekt czystej aktywności, pozbawionej jakiegokolwiek sensu życiowego i prawdy psychologicznej⁴⁴. Figury, stanowiące „przedmiotopodobny obszar”, swoją dystynkcją odróżniają się od tła, odbieranego jako płaszczyzna rozciągająca się z tyłu, oraz okazują się nośnikiem czystej ekspresji chromatycznej układów przestrzennych, ruchu i masy. Z uwagi na fakt, iż „doświadczenie kształtu, barwy, pozycji i głębi oparte jest na przetwarzaniu tej samej informacji zmysłowej na różne sposoby”⁴⁵, dzieło pozbawione semantycznego podparcia w tytule otwiera przestrzeń dowolności interpretacyjnej.

W sytuacji, w której słowo wyprzedza obraz, widz zostaje nastawiony na podjęcie gry estetycznej i wykrycie dominującego bodźca wzrokowego. Kiedy jednak staje przed kompozycją plastyczną pozbawioną tytułu bądź z jakichś przyczyn nie zna go, zyskuje prawo do wolności w organizowaniu percepcji, dlatego artysta, który nie chce, by interpretacje jego prac dryfowały swobodnie we wszystkich kierunkach, musi pamiętać, żeby kontekst zakodowania informacji wizualnych odpowiadał hipotetycznemu kontekstowi ich wydobywania⁴⁶. Dotyczy to także dzieł niefiguratywnych, w kwestii których wypowiadał się Maurice Brion jako o fakcie artystycznym, który ustanawia relacje między obiektem zewnętrznym a wewnętrznym, by budować ideę leżącą u źródła danej abstrakcji⁴⁷. Z fenomenologicznego punktu widzenia Maurice’a Merleau-Ponty’ego podczas postrzegania obrazu ma miejsce percepcyjny chiasm, polegający na usunięciu granicy między zewnętrznym a wewnętrznym, widzialnym a niewidzialnym⁴⁸, bowiem widz, obcując z całościową formą, sytuuje w jej bycie swoje spojrzenie, co powoduje, że reprezentacja staje się prezentacją. Jednakże zawartość obrazu w swej istocie stanowi ustruktrowany niepełny byt, wymuszający na odbiorcy sukcesywne (czasowo i przestrzennie) rozpoznawanie i interpretowanie cech dystynktywnych pola spostrzeżeniowego oraz wiązanie jego pierwszoplanowych składników z peryferyjnymi.

⁴⁴ S. I. Witkiewicz, *Nowe formy w malarstwie i inne pisma estetyczne*, wybór i słowo wstępne J. Leszczyński, Warszawa 1959, s. 281.

⁴⁵ R. J. Gerrig, P. G. Zimbardo, wyd. cyt., s. 107.

⁴⁶ Tamże, s. 216–217.

⁴⁷ M. Brion, *L’art. abstrait*, Paris 1956, s. 14.

⁴⁸ M. Merleau-Ponty, *Widzialne i niewidzialne*, tłum. M. Kowalska, Warszawa 1996, s. 135.

Uwaga ta rozciąga się także na gatunek pejzażu, co do którego – zdaniem Jeana-Jacques’a Wunenburgera – „przyjmuje się, że obraz jest od razu czytelny [...] i że niesie w swoim uzmysłowieniu denotacyjną i konotacyjną grę, która czyni zeń przedstawienie sensowne”⁴⁹ niczym mapa, której sens immanentny „jawi się jako wyposażony w pierwotne, bezpośrednie znaczenia”⁵⁰. Użyte przez niego przydawki „sensowne”, „pierwotne” czy „bezpośrednie” odsyłają odbiorcę do naturalnego źródła i odempirycznej logiki znaczeń, a przecież są pejzaże, w odbiorze których dopiero tytuł umożliwia zorganizowanie składników na wzór krajobrazu (na przykład *Pejzaż fantastyczny* Henryka Goltliba czy orfistyczne prace Roberta Delaunaya). Poza tym każda percepcja dzieła sztuki jest formą interpretacji, nie ma więc racji Wunenburger, kiedy obrazom posiadającym według niego sens immanentny⁵¹, a więc dający się ująć jednym rzutem oka, przeciwstawia obrazy nacechowane transcendentnie, czyli wymuszające na odbiorcy podejście interpretacyjne⁵². Postrzeganie, polegające na wykonywaniu skomplikowanych czynności identyfikowania składników kompozycji, łączenia informacji wizualnych w jedną znaczeniową całość, ma charakter (co podkreślają Gerrig i Zimbardo) komunikatywny i interpretacyjny⁵³, musi więc posiadać Wunenburgerowski sens transcendentny. W trakcie reakcji na bodziec zewnętrzny, jakim jest obraz, nakłada się bodziec wewnętrzny, czyli uwaga odbiorcy⁵⁴, którą potęguje i ukierunkowuje również tytuł dzieła, przyspieszający wyeliminowanie powstałego napięcia oraz prowokujący do uzyskania obrazu izomorficznego.

O ile postulowaną przez Benveniste’a wolność artysty ograniczają kompetencje komunikacyjne, o tyle nieostrość i wieloznaczność samego dzieła ogranicza jego tytuł. Dzieło pozbawione go postrzegane jest jako jednorodne⁵⁵ medium, które widz pragnie dopasować do jakiegoś najprostszego wizualnego wzorca. Błądzi wzrokiem po jego powierzchni, dążąc do wyeliminowania napięcia wywołanego niepewnością. Narzuca oglądanym składnikom kompozycji „oswojone empi-

⁴⁹ J.-J. Wunenburger, *Filozofia obrazów*, tłum. T. Stróżyński, Gdańsk 2011, s. 163.

⁵⁰ Tamże.

⁵¹ Tamże, s. 166.

⁵² Tamże, 167.

⁵³ R. J. Gerrig, P. G. Zimbardo, wyd. cyt., s. 135.

⁵⁴ R. Arhneim, wyd. cyt., s. 35.

⁵⁵ Tamże, s. 36.

rycznie” kształty, upraszcza je i porównuje. Proces wydobywania cech strukturalnych, uzupełnienia niekompletnych danych oraz zgłębiania potencjału znaczeniowego i wyobrażeniowego jest mozolny, a efekty postrzegania są subiektywne, niepewne, niestabilne i semantycznie niekonieczne. Skutki te usuwa lub minimalizuje obecność tytułu. *Logos* nie dominuje jednak w sztuce nad *imago*, ale pełni wobec niego funkcję służebną, bowiem mieści w sobie *modus faciendi* artysty (jego celowość) i odbiorcy (sugestie percepcyjne) oraz *modus vivendi* samego dzieła (sposób ułożenia wzajemnych stosunków w relacji nadawca – dzieło – widz).

THE TITLE PRAGMATISM AND POLISH ADHERENTS OF “FORMISM” CREATIVENESS

ABSTRACT

Iwona Mikołajczyk's article *The title pragmatism and Polish adherents of “formism” creativeness* is another attempt at defining the function of the titles used in the plastic practice. Considering the problem from the psychophysiology and adherents' of “formism” work perception point of view, the author distinguishes the group relating to the plastic sign. Within that group there are the works whose names show the receiver the composition mode: a subject, an object, a scene (a theme) and an aesthetic aspect. The second group includes the titles fulfilling the role of the complement for the plastic sign. The third group includes the works whose names provoke the receiver to (re)construct the plastic sign. The presented classification not only characterizes the process of creation, but what is more important, shows the title rank in the work of art reception process.

KEY WORDS

formism, title, perception, meaning, plastic practice, art reception, the plastic sign

BIBLIOGRAFIA

1. Arnheim R., *Myslenie wzrokowe*, tłum. M. Chojnacki, Gdańsk 2011.
2. Benveniste É., *Semiologia języka*, [w:] tegoż, *Znak, styl, konwencja*, wybór M. Głowiński, Warszawa 1977.
3. Białostocki J., *Historia sztuki wśród nauk humanistycznych*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1980.
4. Białostocki J., *Interregnum. Studia z historii sztuki polskiej XIX i XX w.*, Warszawa 1975.

5. Brion M., *L'art. abstrait*, Paris 1956.
6. Cirlot J. E., *Słownik symboli*, tłum. I. Kania, Kraków 2000.
7. Czapska-Michalik M., *Formiści*, Warszawa 2007.
8. Eco U., *Teoria semiotyki*, tłum. M. Czerwiński, Kraków 2009.
9. Gerrig R. J., Zimbardo P. G., *Psychologia i życie*, tłum. J. Radzicki, E. Czerniawska, A. Jaworska, Warszawa 2011.
10. Hołobut A., *Ikoniczność w designie*, [w:] *Ikoniczność znaku: słowo – przedmiot – obraz – gest*, red. E. Tabakowska, Kraków 2006.
11. Jung C. G., *Symbolie przemiany*, tłum. R. Reszke, Warszawa 2012.
12. Kopaliński W., *Słownik symboli*, Warszawa 1991.
13. Krupiński J., *Zwiednie: Ontologiczne podstawy sztuki projektowania*, Kraków 1993.
14. Markowski M. P., *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, Gdańsk 1999.
15. Merleau-Ponty M., *Widzialne i niewidzialne*, tłum. M. Kowalska, Warszawa 1996.
16. Michałowska T., *Świat poetycki: granice wyobraźni*, [w:] *Pogranicza i konteksty literatury polskiego średniowiecza*, red. T. Michałowska, Warszawa–Kraków–Gdańsk 1989.
17. Pseudo-Dionizy Areopagita, *O imionach boskich V*, [w:] tegoż, *Pisma teologiczne*, tłum. M. Dzielska, Kraków 2005.
18. Otwinowska B., *Figury*, [w:] *Słownik literatury staropolskiej*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1990.
19. Pollakówna J., *Malarstwo polskie między wojnami. 1918–1939*, oprac. W. Rudzińska, Warszawa 1982.
20. Rzepińska M., *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, t. 1, Warszawa 1989.
21. Scott C., *The Spoken Image. Photography and Language*, London 1999.
22. Stasiuk K., *Krytyka kultury jako krytyka komunikacji. Pomiędzy działaniem komunikacyjnym, dyskursem a kulturą masową*, Wrocław 2003.
23. Tatarkiewicz W., *Historia filozofii. T. 3: Filozofia XX wieku i współczesna*, Warszawa 1993.
24. Witkiewicz S. I., *Nowe formy w malarstwie i inne pisma estetyczne*, wybór i słowo wstępne J. Leszczyński, Warszawa 1959.
25. Witkiewicz S. I., *Wiersze i rysunki*, wybór A. Micińska i U. Kenar, Kraków 1977.
26. Wunenburger J.-J., *Filozofia obrazów*, tłum. T. Stróżyński, Gdańsk 2011.
27. Wysłouch S., *Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa 1994.

JÓZEF TARNOWSKI
(UNIwersytet GDAŃSKI)

HEGLOWSKO-PLATOŃSKIE INSPIRACJE PIERWSZYCH POLSKICH ESTETYKÓW AKADEMICKICH. CZĘŚĆ PIERWSZA: JÓZEF KREMER

STRESZCZENIE

Pierwszy polski akademicki estetyk – Józef Kremer – propagował w swym wydawanym od 1843 roku monumentalnym dziele *Listy z Krakowa* estetykę heglowską w reinterpretacji platońsko-teistycznej. Praca ta była pierwszym systematycznym wykładem estetyki w języku polskim. Podobnie jak Hegel, Kremer wspierał swymi poglądami estetycznymi sztukę akademicką. Pod wyraźnym wpływem Kremera pozostawał najwybitniejszy krytyk artystyczny tamtego czasu – Lucjan Siemieński, publikujący swe krytyki w krakowskim „Czasie”, a potem młodszy o pokolenie filozof i estetyk warszawski – Henryk Struve, który w latach siedemdziesiątych osiągnął pozycję głównego autorytetu w dziedzinie poglądów na temat sztuki i wartościowania dzieł sztuki, w szczególności dzieł współczesnych.

SŁOWA KLUCZOWE

akademizm, estetyka, heglizm, idealizm, krytyka, malarstwo, naturalizm, realizm, platonizm

INFORMACJE O AUTORZE

Józef Tarnowski
Uniwersytet Gdański
e-mail: filjt@ug.edu.com

Wstęp

Pierwszym polskim estetykiem akademickim był Józef Kremer (1806–1875). Od 1850 roku był on wykładowcą estetyki i historii sztuki w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych oraz profesorem filozofii na Uniwersytecie Jagiellońskim¹. Jego wydawane od 1843 roku *Listy z Krakowa* były – jak zauważył Stefan Morawski – „pierwszym u nas systematycznym wykładem estetyki”². Kremer oparł się na wydanych już po śmierci Hegla *Vorlesungen über die Aesthetik* (1835–1838), opracowanych przez jego ucznia, Heinricha Hotho, na podstawie notatek filozofa i zapisków studentów z wykładów berlińskich prowadzonych w latach 1820, 1823 i 1826³. Kremer mógł też korzystać z własnych notatek z wkładów Hegla, których był słuchaczem. O stosunku Kremera do Hegla napisał Henryk Struve w *Wykładzie systematycznym logiki* (1870), iż o ile bez zastrzeżeń przejął on od swego mistrza naukę o istnieniu, istocie i pojęciu, to jednak poddał zasadniczej rewizji jego historiozofię. Rewizja polegała na tym, że u Hegla wynikiem procesu dialektycznego jest idea bezwzględna, Kremer zaś przyjął w jej miejsce osobowego Boga religii chrześcijańskiej⁴. Choć kon-

¹ Zob. H. Struve, *Życie i prace Józefa Kremera: jako wstęp do jego dzieł*, Warszawa 1881, s. 56.

² S. Morawski, *Studia z historii myśli estetycznej XVIII i XIX wieku*, Warszawa 1961, s. 257.

³ A. Landman, *Od redakcji*, [w:] G. W. F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, t. 1, tłum. J. Grabowski i A. Landman, Warszawa 1964, s. XI. Notabene Hegel miał jeszcze innego polskiego ucznia, który stworzył estetykę, wzorując się na swoim niemieckim nauczycielu – Karola Libelta. Jego poglądy jednak pominę, gdyż nie był on wykładowcą akademickim.

⁴ H. Struve, *Wykład systematyczny logiki, czyli nauka dochodzenia i poznania prawdy*, t. 1: *Część wstępna*, Warszawa 1870, s. 234. Opinię Struvego potwierdził Morawski, pisząc, iż Kremer wrócił z Berlina jako heglista, czemu dał wyraz w swojej pierwszej pracy, pt. *Rys filozoficzny umiejętności* (1835), a odszedł od heglowskiej filozofii wyraźnie „dopiero w *Wykładzie systematycznym* w r. 1849 i to pod wpływem swoich wcześniejszych prac estetycznych. [...] Idea bezwzględna zastąpiona została idą osobowego Boga” (S. Morawski, wyd. cyt., s. 257). Faktycznie, w dziedzinie estetyki różnice metafizyczne między Kremerem a Heglem są już czytelne w pierwszym tomie *Listów z Krakowa*, w których Kremer teistycznie zmodyfikował poglądy przejęte od Hegla. Rozwiniętą przez Kremera w późniejszej twórczości korektę heglizmu Lech Stachurski zidentyfikował jako augustyńską, ale nie udokumentował tej interpretacji na tekstach źródłowych. Zob. L. Stachurski, *Hegel a Kremer*, Warszawa 2003, s. 47–49.

tekst metafizyczny w obu estetykach jest odmienny, to różnica ta nie ujawnia się wyraźnie w sposobach analizy i wartościowania dzieł sztuki. Struve w książce *Życie i prace Józefa Kremiera* (1881)⁵ podkreśla co prawda, że Kremer różnił się znacznie od Hegla, gdyż badając przejawy piękna w konkretnych dziełach, uwolnił się od „tendencji niwelacyjnych heglizmu” i suchy wykład abstrakcyjnych zasad heglizmu zastąpił wnikliwymi analizami dzieł sztuki, do których miał głębokie zamiłowanie, ale jest to opinia przynajmniej o tyle nietrafna, że niektóre uwagi szczegółowe w *Wykładach o estetyce* są błyskotliwe, subtelne i wyłamujące się z apodyktycznego, spekulatywnego i arbitralnego w odniesieniu do dziejów sztuki schematu dialektyki dziejów⁶. Heglowskie myśli o sztuce, luźniej związane z dialektyką dziejów, przejął Kremer w dużej mierze bez zastrzeżeń, ale stworzył dla nich odmienny – teologiczny właśnie – kontekst metafizyczny, ponadto pominął jego uwagi na temat sztuki najnowszej, pisane w duchu akceptującym mimo niezgodności z jego wcześniejszymi poglądami na temat sztuki. Iżby wskazać podobieństwa i różnice w poglądach estetycznych Kremiera i Hegla, trzeba najpierw przywołać niektóre poglądy filozofa niemieckiego.

Hegel

W filozofii Hegla estetyka włączona jest w historiozofię w ten sposób, że sztuka jest ujęta jako pierwszy ewolucyjnie – przed religią i filozofią – wyraz ducha absolutnego, zaś piękno rozumiane jest jako synteza zjawiska z ideą, rzeczywistości z myślą, treści z formą⁷. Założenie to, w połączeniu z aksjomatem triadycznego podziału ewolucji wszechrzeczy, prowadzi Hegla do koncepcji dziejów sztuki przebiegających w trzech wielkich fazach. Pierwsza jest faza symboliczna, w której

⁵ Dzieło to, chociaż ma charakter wprowadzenia do filozofii i estetyki Kremiera, ukazało się już po dwunastotomowym wydaniu pośmiertnym jego dzieł w opracowaniu Struvego (1870–1880).

⁶ W naszej literaturze naukowej pierwsza zwróciła na to uwagę Zofia Ostrowska-Kębłocka w artykule *O poglądach Hegla na sztukę jemu współczesną (Ikono-graphia Romantyczna: Materiały sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce Polskiej Akademii Nauk, Nieborów, 26–28 czerwca 1975 r., red. M. Poprzęcka, Warszawa 1977.*

⁷ W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, t. 2: *Filozofia nowożytna do roku 1830*, Warszawa 1958, s. 300.

treść jest symbolizowana przez niezdolną do opanowania treści formę – odpowiada jej sztuka wschodnia: mezopotamska, indyjska, egipska. Druga jest faza klasyczna, w której treść harmonijnie łączy się z formą – odpowiada jej sztuka starożytnej Grecji. Trzecia jest faza romantyczna, w której treść ideowa dominuje nad formą – odpowiada jej sztuka chrześcijańskiego średniowiecza, a szczególnie – jak podkreśla Hegel – sztuka XVI i XVII wieku⁸. Ów arbitralny schemat, w którym kryterium logiczne splecione jest z ewolucyjnym, kłóci się z periodyzacją stosowaną w myśli o sztuce już od okresu renesansu⁹ oraz rozszadzany jest wewnątrz przez analizę poszczególnych dziedzin, rodzajów i nurtów sztuki. Natomiast w analizach konkretnych dzieł treść ideową dzieła malarskiego ujmuje jako głębię uczuć ukazaną w przedstawionych postaciach¹⁰.

Zantropomorfizowanemu duchowi absolutnemu przypisuje Hegel dążenie do uzewnętrznienia się w materiale malarskim w formie tworzącego złudzenie świata rzeczywistego układu plam barwnych na płaszczyźnie. Moment zewnętrzny dzieła malarskiego „musi w swojej realności stać się odbłaskiem wewnętrznego ducha, który chce oglądać siebie dla siebie jako coś duchowego”¹¹. Rzeźba, chociaż w fazie klasycznej osiągnęła już „prawdziwie wysoki poziom”, dopiero w sztuce chrześcijańskiej zrealizowała tkwiące w niej możliwości. O malarstwie wygłasza sąd podobny, z tą jednak różnicą, że wiedząc o niezachowaniu się antycznego malarstwa tablicowego, o którego istnieniu wiadomo było z tekstów starożytnych autorów, jak również zdając

⁸ G. W. F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, t. 3, tłum. J. Grabowski i A. Landman, Warszawa 1967, s. 16.

⁹ Sztuka nowa, nazwana potem renesansową, odróżniana była od sztuki wieków wcześniejszych, określanych mianem wieków ciemnych, a potem średniowieczem, czyli okresem pomiędzy wspaniałą sztuką starożytną i wspaniałą sztuką odrodzoną, na podstawie kryterium mimetycznego (aleteicznego), co zapoczątkował Boccaccio w *Decameronie*, a na wielką skalę przeprowadził Vasari w *Żywotach sławnych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*. Kryterium religijne nie odgrywało w odróżnieniu średniowiecza od nowożytności żadnej roli, bowiem w renesansie najwyższą rangę miała nadal sztuka religijna.

¹⁰ Np. o *Madonnie z dzieciątkiem* Rafaela pisze: „Co za głębia uczucia, jakie napięcie duchowego życia; ile serdeczności; jaka pełnia, jakie dostojenie i wdzięk, jak bardzo ludzka, a jednak duchem bożym całkowicie przeniknięta dusza przemawia do nas z każdego rysu jej twarzy!” (G. W. F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, t. 3, wyd. cyt., s. 17).

¹¹ Tamże, s. 18.

sobie sprawę, chociażby na podstawie uwag Pliniusza w *Historii naturalnej*, z niższej rangi malarstwa ściennego w sztuce starożytnej, nie mógł swoich dywagacji oprzeć na znanych już wówczas malowidłach pompejańskich, toteż uciekł się do spekulacji nieopartych na historycznym materiale empirycznym:

Starożytni malowali może znakomite portrety, ale ani ich sposób ujmowania przedmiotów przyrody, ani ich widzenie stanów ludzkich i boskich nie były tego rodzaju, by w ich malarstwie mogło znaleźć wyraz tak głębokie uduchowanie, jak w malarstwie chrześcijańskim¹².

Niepomny swej teleologicznej dialektyki, konstruował Hegel zgodny z doktryną akademicką normatywny program malarstwa, wychodząc od przekonania, że malarstwo powinno w jak najwyższym stopniu realizować możliwości, na które pozwalają jego środki artystyczne, a środki artystyczne malarstwa pozwalają – w jego przekonaniu – na ukazywanie wewnętrznej głębi uczucia¹³. Z tej przesłanki wyprowadził – zgodną z ugruntowaną już tradycją akademicką – koncepcję hierarchii ważności gatunków malarskich. Na jej szczycie plasują się tematy religijne i historyczne, obrazujące wielkie wydarzenia dziejowe i przedstawiające najwybitniejsze postaci historyczne, a tematy, w których możliwe jest tylko przedstawianie wyglądu rzeczywistości, „nie mogą jeszcze w malarstwie tym otrzymać pełni należnych im praw”¹⁴. Jednakże nie wyprowadził stąd Hegel wniosku, że malarstwo powinno porzucić błahе tematy. Przeciwnie, „nie ma prawa rezygnować z tych tematów, które ze swej strony nadają się wyłącznie do tego, by je z takim kunsztem opracowywać”¹⁵. Pod warunkiem jednak, że obecna w nich będzie jakaś ważna treść duchowa. Malarstwo pejzażowe nie powinno być prostym naśladownictwem przyrody, lecz powinno zawierać coś, co harmonizuje z duszą ludzką, powinno ukazywać przyrodę posiadającą jakiś nastrój, wywołujący w odbiorcy harmonijny, sympatyczny oddźwięk.

Zadaniem sztuki malarskiej jest w przedstawianych krajobrazach podkreślić i w bardziej żywy sposób uwydatnić przejawiającą się wszędzie pełnię życia przyrody oraz charakterystyczną zgodność poszczególnych jej stanów z pew-

¹² Tamże.

¹³ Tamże, s. 41.

¹⁴ Tamże, s. 35.

¹⁵ Tamże, s. 37.

nymi określonymi nastrojami duszy. To uczuciowe przenikanie się stanowi dopiero ów pełen ducha i uczucia moment, dzięki któremu przyroda może stać się tematem malarstwa nie tylko jako zewnętrzne otoczenie, ale także jako coś samoistnego¹⁶.

Utożsamienie sztuki romantycznej z chrześcijańską rozsądziło antyteetyczną historiozofię heglowską, bowiem, po pierwsze, wedle schematu dialektycznego religia pojawia się jako następna po sztuce forma samoświadomości ducha absolutnego, jednakże skoro trzecią fazą ewolucji sztuki jest sztuka romantyczna, czyli – w ujęciu Hegla – chrześcijańska, to sztuka ewoluuje równolegle z religią, zaś apogeum swego rozwoju osiąga kilkanaście wieków po ukształtowaniu się chrześcijaństwa. Szczytową fazę rozwoju malarstwa widzi Hegel w okresie rozciągającym się od Rafaela do Rubensa¹⁷. Niezgodność ta nie została przez Hegla rozwiązana. Drugie pęknięcie wystąpiło pomiędzy zdefiniowaniem dzieła sztuki jako syntezy momentu duchowego z naśladowczym, co jest następstwem uznania sztuki chrześcijańskiej za najwyższą formę sztuki oraz akceptacji przez Hegla rangi, jaką w kulturze europejskiej zyskało już w jego czasach siedemnastowieczne holenderskie malarstwo rodzajowe, a także tworzone w wieku następnym, a więc już za życia Hegla, francuskie malarstwo rodzajowe i martwa natura. Trzecie pęknięcie pojawia się pomiędzy spekulatywną dialektyką ducha a normatywną estetyką sztuki: twierdzenie, że duch absolutny wyraża się w sztuce, jest równoważne twierdzeniu, że sztuka jest zdeterminowana przez ducha absolutnego, a ponieważ sztuka nie powstaje inaczej niż przez indywidualną twórczość artystów, znaczy to, że artyści są zdeterminowani przez ducha absolutnego. Artysta jest więc medium, poprzez które duch się wyraża, nie zaś wolnym indywiduum, które w drodze swobodnych wyborów decyduje o swojej sztuce. Tymczasem Hegel konstruuje estetykę normatywną, która nakazuje artystom tworzyć tak, a nie inaczej, a narzucanej przez siebie koncepcji sztuki przypisuje sankcję ekspresji ducha absolutnego. Konstrukcja normatywna Hegla dałaby się streścić w dyrektywie: twórz, jak ci każe, a wówczas twórczość twoja będzie wyrażać ducha absolutnego. Ustawił się więc Hegel w roli rzecznika ducha absolutnego i zarazem arbitra rozstrzygającego o tym, jaka sztuka jest, a jaka nie

¹⁶ Tamże, s. 67.

¹⁷ Tamże, s. 39.

jest jego wyrazem¹⁸. Konstrukcja ta załamuje się w końcowej fazie aktywności Hegla, kiedy pomijając swoje wcześniejsze poglądy, staje się on uważnym oraz błyskotliwym obserwatorem i analitykiem zmian zachodzących w sztuce i sposobach jej wartościowania.

Wielka popularność Chardina w połowie XVIII wieku i apologia tego malarza przeprowadzona przez Diderota przyczyniły się do zmiany w sposobie oceniania holenderskiego malarstwa rodzajowego. Zarówno Chardin, jak i malarze holenderscy cenieni byli nie za tematy dzieł, bo te były z punktu widzenia akademickiej doktryny o hierarchii wartości rodzajów i tematów błahe, ale za kunszt malarski¹⁹. Hegel, zapewne pod wpływem Diderota piszącego entuzjastycznie o Chardinie, dostrzegł kunszt artystyczny w holenderskim malarstwie rodzajowym. Dostrzegł w nim także coś, na co Diderot u Chardina nie zwrócił uwagi – moment „idealny”. Rozwiązanie to przyjęli potem bez zastrzeżeń polscy zwolennicy heglizmu.

Malarstwo to w scenach z życia wojennego i żołnierskiego, na weselach i innych chłopskich hulankach, w obrazkach z prywatnego domowego życia, portretach i przedmiotach naturalnych, krajobrazach, zwierzętach, kwiatach itd. wzniosło na wyżynę niedoścignionej doskonałości z jednej strony grę barw oraz magię światła i barwy, a z drugiej na wskroś żywą charakterystykę postaci w swej najwyższej prawdzie artystycznej. A chociaż malarstwo to od treści błahych przechodzi także do przedstawiania obrazków z życia chłopskiego, do rzeczy prymitywnych i prostackich, to jednak sceny te są do tego stopnia przeniknięte szczerym, naiwnym weselem i humorem, że właściwym przedmiotem i treścią tych malowideł nie jest prostactwo, które zawsze jest trywialne i złośliwe, ale właśnie owa naiwność i wesołość. I dlatego też tym, co rzuca się w oczy w tych obrazach, nie są prostackie uczucia i namiętności, lecz chłopskość i bliskość natury, z czym łączy się wesołość, filuterność i komizm. Na tej niefrasobliwej swawoli polega moment idealny; jest to niedziela ich życia, która wszystko zrównuje i usuwa wszystko, co złe; ludzie, którzy mogą być tak weseli, nie mogą być naprawdę na wskroś źli i niegodziwi²⁰.

¹⁸ Ów normatywizm na podbudowie metafizycznej, ale w wersji bardziej perswazyjnej niż filozoficznej, odegra istotną rolę w ideologii sztuki od końca XIX wieku do przełomu postmodernistycznego. Jeszcze w 1973 roku Pevsner pisał: „Modern Movement [...] is] only truthful expression of the spirit of our age”. N. Pevsner, *An Online of the European Architecture*, London 1973, s. 446.

¹⁹ O wielkiej sławie za życia, której musiała ulec akademia paryska, pisali Goncourtowie w *L'art. du XVII siècle*. Zob. E. i J. de Goncourt, *Sztuka XVIII wieku*, tłum J. Guze, Warszawa 1981.

²⁰ G. W. F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, t. 3, wyd. cyt., s. 151–152.

Spośród wymienionych przez siebie typów tematów malarstwa holenderskiego moment idealny zdołał Hegel zatem dostrzec tylko w wąskiej grupie tematów rodzajowych, przedstawiających prostych ludzi podczas wesołej, beztroskiej zabawy, kiedy zapominają o wszystkich życiowych utrapieniach. Moment idealny polega w tym przypadku *de facto* na idealizacji przez wybór szczególnego momentu w życiu przedstawianych postaci; prawda jest więc prawdą wyidealizowaną, polega na ukazaniu małego wycinka życia prostych ludzi, nie zaś całego ich życia, pełnego znoju, trosk i ciężkiej pracy. Hegel nakłada na malarstwo rodzajowe wędzidła idealizacji; prosty człowiek może być tematem wielkiego malarstwa, ale tylko życiowo upiękuszony, czego implikacją jest przekonanie, że nieupiękuszone życie prostych ludzi nie zawiera momentu idealnego, przeto nie może być tematem wartościowego dzieła sztuki. W przypadku malarstwa holenderskiego wskazuje dodatkowo na pierwiastek komizmu, dzięki któremu następuje „zniesienie zła tkwiącego w sytuacji”²¹. Zakładana przez Hegla aksjosefera jest więc taka, że w dziele ważne są wartości artystyczne, o ile służą wartościom kognitywnym (prawdziwemu ukazaniu rzeczywistości realnej), ale pod warunkiem, że służą one z kolei wartościom ekspresyjno-eudajmonistycznym, tj. ukazaniu momentów szczęśliwości przedstawionych postaci, co służyć ma estetyzmowi, polegającemu na wywoływaniu u odbiorcy zadowolenia estetycznego i życiowego. Można więc to stanowisko nazwać w skrócie aksjonormatywną estetyką idealistyczno-realistyczną o zabarwieniu eudajmonistycznym.

Równie ważnym problemem byłoby wskazanie z perspektywy stanowiska heglowskiego momentu idealnego w pozostałych typach malarstwa, w szczególności w martwej naturze. Hegel nie znajduje w nim momentu idealnego, co jednak nie prowadzi go do odrzucenia takiego malarstwa jako sztuki: „nie możemy utworom tego kręgu odmówić nazwy dzieł sztuki”²². Nie obawiając się popadnięcia w niekonsekwen-

²¹ Tamże, s. 152. Być może miał Hegel na myśli cieszące się uznaniem malarstwo Petera van Laera (1599?–1642), zwanego we Włoszech „bamboccio”, malującego humorystyczne sceny rodzajowe z życia niższych sfer społecznych, a także jego następców zwanych „bambocciantami” (J. Michałkowa, *Bamboccio i bamboccianti: Krytyka i teoria sztuki wobec «komicznego» malarstwa rodzajowego*, [w:] *Myśl o sztuce i sztuka XVII i XVIII wieku*, red. J. Białostocki, Warszawa 1970). Nazwisko Laera jednak w *Wykładach o estetyce* się nie pojawia.

²² G. W. F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, t. 2, tłum. J. Grabowski i A. Landman, Warszawa 1966, s. 270. Hegel stanął przed problemem do pewnego stopnia po-

cję, głosi ideę, że w czasach mu współczesnych trwa proces rozpadu sztuki romantycznej spowodowany wyeksploatowaniem jej światopoglądowego zaplecza, co wywołuje dążenie do wyzwolenia się od przedstawionej treści i redukcji jej do roli pretekstu dla wirtuozerii artystycznej. Koniec sztuki romantycznej nie jest jednak końcem sztuki w ogóle, ale zmianą jej charakteru. Sztuka trwa nadal, ale służy już innym celom. Artysta współczesny – jak pisze Hegel – nie wyraża już ducha narodu ani ducha epoki, lecz jest kimś „w rodzaju *tabula rasa*”, nie jest skrępowany żadnymi wcześniejszymi sposobami tworzenia sztuki, „temat może być dla artysty obojętny, byle tylko nie sprzeciwiał się ogólnej zasadzie, że powinien być w ogóle piękny i nadawać się do artystycznego opracowania”²³. Artysta nowoczesny dąży do nowatorstwa i wyrażenia w dziele sztuki samego siebie. Historyczne tematy i sposoby ich przedstawiania to „melodia już wyśpiewana. Tylko terazniejszość jest świeża, wszystko inne jest już i staje się coraz bardziej wypłowiałe”²⁴. Pogląd ten jest tak rażąco niezgodny z poglądami wcześniejszymi, że polscy heglizujący estetycy go po prostu przemilczeli, bowiem wyeksponowanie go wytrąciłoby im z rąk instrumenty służące do krytyki artystycznej nowego malarstwa, którego nie akceptowali, i wzmocniłoby argumentację ich przeciwników.

Są więc w *Wykładach o estetyce* dwie normatywne estetyki malarstwa: jedna jest idealistyczno-realistyczna, druga zaś realistyczno-ekspresjonistyczna. Pierwsza jest efektem myślenia o sztuce przez pryzmat idealistycznej historiozofii, druga – efektem akceptacji przez Hegla zmian zachodzących w ówczesnej sztuce. Można przypuszczać, że pierwszą estetykę przejął Hegel od Goethego i Schellinga, drugą zaś od Diderota.

dobnym do tego, przed jakim postawił się Pliniusz, analizując ciesząc się wielką sławą malarstwo uważane za niskie (*rhypographia*) z powodu poruszania tematów potocznych (np. obrazy Pejraikosa przedstawiające golarnie, warsztaty szewskie, osły, warzywa itp.), przeciwstawiane malarstwu wielkiemu (*megalographia*) o tematyce religijnej i historycznej. Pliniusz nie zajął wobec tego malarstwa stanowiska oceniającego, poprzestał na relacji historycznej.

²³ Tamże, s. 284.

²⁴ Tamże, s. 288.

Schelling

Schelling, chociaż młodszy o pięć lat od Hegla, był wcześniej dojrzałym filozofem. Na początku XIX wieku obaj młodzi filozofowie przyjaźnili się. Schelling szybciej niż Hegel doszedł do estetycznych przekonań i wcześniej, bo już w Jenie w roku akademickim 1802/1803, wykładał estetykę; z tego też okresu pochodzą jego pierwsze publikacje dotyczące estetyki.

Główne, nieukończone dzieło Schellinga z estetyki – *Philosophie der Kunst* – ukazało się pośmiertnie, dopiero w 1859 roku. Fundamentalną ideą Schellinga jest przekonanie, iż piękno jest jednością tego, co idealne, z tym, co realne.

Piękno nie jest ani tylko tym, co ogólne, czyli idealne (temu równa się prawda), ani czymś tylko realnym (tym jest w działaniu), jest tylko doskonałym przeniknięciem się, czyli zespoleniem obydwu²⁵.

Źródłem idei jest Bóg, który jest wiecznym pięknem, „on sam jest przyczyną wszelkiego piękna”²⁶, także piękna w sztuce. Dzieła, które są tylko naśladownictwem wyglądu rzeczywistości, mają w estetyce Schellinga niską rangę, ale zyskują na wartości, o ile są nośnikiem treści ideowych, bo poprzez idee dzieła sztuki wznoszą się do bytu boskiego. Wzdraga się Schelling przed „mikroskopowym” malarstwem naturalistycznym, na przykład portretowym, przedstawiającym wiernie każdy por skóry. Ale jeśli portret jest dobrze namalowany, a ponadto ukazuje wnętrze namalowanego człowieka, to przyznaje mu wysoką wartość artystyczną. Naśladowanie rzeczywistości – udane, co nie znaczy drobiazgowo – jest więc warunkiem koniecznym, ale niewystarczającym wartościowego dzieła sztuki²⁷. Konieczny jest komponent idealny. Hegel przejął od Schellinga dualistyczną, realistyczno-idealistyczną koncepcję sztuki, ale ją odtęologizował. Kremer, a za nim Struve przejęli poglądy estetyczne od Hegla, ale w tej zasadniczej sprawie wrócili do estetyki Schellinga.

²⁵ Zacytowana myśl pochodzi z wydanej pośmiertnie *Philosophie der Kunst* (1859), ale Hegel znał poglądy Schellinga z wykładów i dyskusji, kiedy się one kształtowały w okresie jenańskim (przyjaźnili się wówczas), oraz z jego wcześniejszych publikacji w „Kritisches Journal der Philosophie”. F. W. J. von Schelling, *Filozofia sztuki*, tłum. i wstęp K. Krzemieniowa, Warszawa 1983, s. VII–VIII, 45.

²⁶ Tamże, s. 50.

²⁷ Tamże, s. 237.

Diderot

Diderot w recenzjach z paryskich Salonów, pisanych w latach 1759–1781²⁸, oraz w sześciu *Esejach o malarstwie* (1766) przeprowadził wielką apologię malarstwa plasującego się w świetle teorii akademickiej na dole hierarchii wartości rodzajów. Najwyższe pochwały otrzymały dzieła Chardina nie za to, co jest na nich przedstawione, bo są to rzeczy codzienne i banalne, ani tym bardziej nie za idee, bo w jego obrazach Diderot żadnych idei nie dostrzegł, ale za artyzm, z jakim zostały namalowane, dzięki któremu to, co jest w przedstawione, wygląda bardzo prawdziwie.

Chardin jest tak prawdziwy, tak prawdziwy, tak harmonijny, że chociaż na jego płótnach widać tylko nieożywioną naturę, wazy, butelki, chleb, wino, wodę, winogrona, owoce, pasztety, wystarcza sam sobie²⁹.

Diderot, jak ponad dwadzieścia wieków wcześniej Sokrates Ksenofonta, rozważa paradoks aksjologiczny: czy brzydkie dzieło sztuki może być piękne. I podobnie jak Sokrates, odpowiada na to pytanie twierdząco. O obrazie Chardina *Sprawiona raja* pisze, że przedmiot na nim przedstawiony – martwa ryba – jest wstrętny, ale namalowany jest tak doskonale, tak prawdziwie, że nie budzi odrazy, lecz daje patrzącemu zadowolenie estetyczne³⁰. Diderot pisze to przeciwko akademickiemu sposobowi kształcenia i przeciwko akademickiej klasyzystycznej estetyce, wzmocnionej przez dzieła Winckelmanna, czego produktem było malarstwo akademickie nieprawdziwie przedstawiające rzeczywistość, w szczególności człowieka, gdyż za wzór brało nie żywych ludzi, lecz rzeźbę antyczną, traktowaną za Winckelmannem jako spełnienie ideału piękna³¹. Radzi więc adeptom malarstwa, aby zamiast studiować modela w sztucznych antycznych pozach, studiowali prawdziwe życie:

²⁸ Z dwukrotną przerwą w latach 1773 i 1777–1779. Zob. D. Diderot, *Paradoks o aktorze i inne utwory*, tłum. J. Kott, Warszawa 1958, s. 233.

²⁹ Tamże, s. 122.

³⁰ Tamże, s. 121.

³¹ „Jedna jest tylko droga na wzniesienie się na wyżyny wielkości, gdzie nikt nas naśladować nie zdoła – pisze Winckelmann w *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauserkunst* (1755) – ta droga to naśladowanie starożytnych”. J. Winckelmann, *Myśli o naśladowaniu greckich rzeźb i malowideł*, tłum. J. Maurin-Białostocka, [w:] *Teoretycy, artyści o sztuce, 1700–1870*, red. E. Grabska i M. Poprzęcka, Warszawa 1989, s. 163.

[...] idźcie do kościoła, zbliżcie się do konfesjonałów, tam ujrzycie, jak człowiek skupia się i żałuje. Nazajutrz idźcie do karczmy wiejskiej! Tam zobaczycie naprawdę rozgniewanych ludzi. Mieszajcie się w zgiełk ulicznych awantur. Obserwujcie na ulicach, w ogrodach, na rynkach, w domach, a wtedy nabierzecie właściwych pojęć o prawdziwym biegu wydarzeń życiowych³².

W aksjologii Diderota celem malarstwa jest wierne przedstawianie świata – tak, jak jawi się naszemu wzrokowi, czyli bez idealizacji³³. Diderot ignoruje akademicką hierarchię ważności gatunków. Przy okazji omawiania portretów przedstawiających jego samego czyni subtelne uwagi na temat trudności w uchwyceniu właściwego wyrazu psychologicznego portretowanej osoby. Artysta ma przed sobą człowieka, który jest w jakimś określonym stanie psychicznym, ale stan psychiczny człowieka często się zmienia, nawet w trakcie portretowania. Malarz nie jest w stanie wszystkich zmian oddać, a wielu po prostu nie widzi, a przecież stanowi to o wyjątkowości i tożsamości portretowanej osoby. Nawet pośród tego, co jest w stanie zobaczyć, musi dokonać wyboru, o ile jest na tyle dobrym artystą, aby oddać postrzegane własności modelu.

W ciągu jednego dnia miałem sto różnych fizjonomii, zależnie od tego, czym się przejąłem. Byłem pogodny, rozmarzony, czuły, gwałtowny, namiętny, zapalony [...] szybko zmieniają się moje uczucia i, odmalowując się na twarzy, czynią zadanie malarza trudniejszym, niż przypuszczał³⁴.

Diderot negatywnie ocenił swój portret namalowany przez Michała Vanloo. Natomiast zdumienie jego wzbudził portret rzeźbiarski wykonany przez Stefana Falconeta, który mimo nieuchwycenia szczegółów anatomicznych ukazywał emocje skrywane wówczas przez portretowanego³⁵. Estetykę Diderota można określić jako konsekwentnie aleteiczną³⁶. Gdyby Diderot żył kilkadziesiąt lat później, mógłby pisać, że celem malarstwa jest fotografowanie świata. Idealizowanie natury dopuszczał tylko wyjątkowo i to na zasadzie kurtuazyjnej – w por-

³² Cyt. za: J. W. Goethe, *Essay Diderota o malarstwie*, tłum. M. Kurecka, „Twórczość” 1949, nr 8, s. 31.

³³ D. Diderot, wyd. cyt., s. 114.

³⁴ Tamże, s. 131.

³⁵ Tamże, s. 132.

³⁶ Od gr. *ἀλήθεια* – „prawda”.

tracie, gdy w grę wchodzi uroda żyjącej kobiety, ale pod warunkiem, że nie osłabia to podobieństwa do osoby portretowanej³⁷.

Goethe

Piętnaście lat po śmierci Diderota Goethe opublikował w założonym przez siebie piśmie „Propyläen”³⁸ polemikę z tekstem pt. *Essais sur la Peinture* z 1765 roku. Goethe zajmuje stanowisko nie przeciwstawne, lecz korygujące w stosunku do naturalistycznej (aleteicznej) estetyki Diderota. Osłabia jego pogląd, pisząc, że wielkie dzieło malarskie może mieć za podstawę doskonałe naśladowanie rzeczywistości, ale może też nie mieć takiej podstawy, a zasługiwać na pochwałę, ale w każdym przypadku musi mieć coś jeszcze – ducha³⁹. Chociaż Goethe nie rozwija ani nie egzemplifikuje tego poglądu, jego ogólna wymowa jest czytelna: dzieło sztuki powinno być syntezą pierwiastka naśladowczego i duchowego, a wierne naśladowanie natury nie jest warunkiem koniecznym wielkiego malarstwa. Goethe wrócił do tego problemu w rozmowach z Eckermannem prawie trzydzieści lat później. „W szczegółach – pisze Goethe – winien artysta naśladować naturę ze zbożnym poddaniem”⁴⁰, ale może się kierować racją artystyczną „wyższą od natury” – tak jak czyni to na przykład Rubens w pejzażu, w którym stosuje oświetlenie z dwu stron, więc niezgodnie z naturą, a jednak osiąga znakomity efekt artystyczny. „Artysta chce przemówić do świata jakąś całością, choć całości takiej w naturze nie znajduje”⁴¹. Jeśli spojrzy się nieuważnie na ten obraz, wydaje się kopią natury. Przy bliższym wejrzeniu odkrywa się, że natura nie może tak wyglądać. Podobnie jest z obrazami Lorraine’a i Poussine’a. O Lorraine pisze Goethe z zachwytem: „W tym właśnie idealność prawdziwa: umieć się posługiwać realnymi środkami tak, aby ukazana w dziele

³⁷ D. Diderot, wyd. cyt., s. 114.

³⁸ Jak pisze Stefan Morawski, celem założenia pisma była walka z romantyzmem, najpierw z Wackenroderem. W dziedzinie plastyki walce służyć miały konkursy malarskie na tematy antyczne. „Propyläen” ukazywał się w latach 1798–1800. S. Morawski, *Rozwój myśli estetycznej od Herdera do Heinego*, Warszawa 1957, s. 62–63.

³⁹ J. W. Goethe, *Essay Diderota o malarstwie*, wyd. cyt., s. 33–34.

⁴⁰ Tenże, *Dzieła wybrane*, t. 4, red. J. Z. Jakubowski i A. Milska, Warszawa 1956, s. 500.

⁴¹ Tamże.

prawda zdała się rzeczywistością⁴², czyli wywoływała iluzję istniejącego świata, choć takiego świata nigdzie nie ma. Zarazem jednak zachwyca się naturalistycznie namalowanymi przez Roosa owcami. Normatywne stanowisko Goethego było więc dualistyczne: doceniał malarstwo naturalistyczne, ale także doceniał malarstwo „idealistyczne”, w tym malarstwo należące do klasycystycznego akademizmu.

Kremer

Swemu pierwszemu dziełu estetycznemu – publikowanemu od 1843 roku *Listom z Krakowa* – dał Kremer, wzorując się na Schillerze, zgodnie z tytułem formę listów, pozwalającą na znacznie większą swobodę wykładu niż dzieło systematyczne. Powtarza tam za Heglem różne wątki wzięte z jego *Wykładów o estetyce*, zmieniając jednak – powtórzmy – ich generalny kontekst metafizyczny przez utożsamienie heglowskiego ducha z chrześcijańskim Bogiem. Przedsięwzięcie to jednak już w punkcie wyjścia nie rokowało powodzenia, bowiem usiłował Kremer dopasować monoteistyczną metafizykę religijną do heglowskiej spekulatywnej politeistycznej metafizyki filozoficznej, co musiało prowadzić do nadania Bogu własności heglowskiego ducha, a ponieważ są to kategorie zasadniczo różne, przeto w swej estetyce Kremer rzadko, tylko tam, gdzie widział jakąś pomiędzy nimi analogię, posługiwał się pojęciem Boga, zaś w większości wywodów używał pojęcia ducha, przejmując od Hegla wszystkie defekty jego estetyki i dodając do nich nowe. Jednakże ponieważ jego wywody miały wszelkie znamiona uczoności, a środowisko estetyczne dopiero się w jego czasach rodziło, przeto estetyka Kremera nie napotkała zrazu na większy polemiczny opór, a wsparł ją potem swoim znakomitym piórem aktywny i najwybitniejszy krytyk trzeciej ćwierci XIX wieku – Lucjan Siemieński, który przejął od Kremera jego estetykę normatywną, natomiast unikał dywagacji metafizycznych, co dawało jego wywodom wielką siłę perswazyjną. W całym zakresie natomiast przejął od Kremera jego estetykę młodszy o pokolenie Henryk Struve.

Kremer już w pierwszym tomie *Listów z Krakowa* powtarza za Heglem główne założenie jego estetyki, definiując dzieło sztuki jako syntezę pierwiastka zmysłowego, (materialnego) i duchowego, ale ów pierwiastek duchowy ujmuje jako „prawdę wiekuistą” w rozumieniu

⁴² Tamże, s. 501.

religii chrześcijańskiej⁴³. Korzystając z formuły listów do anonimowego adresata, myśli swoje formułuje w języku metaforycznym i przez to dalekim od ścisłości.

Sztuka piękna zaś, łącząc świat cielesny z wiekuistym, jest pośrednicą między niebem a ziemią; opuściła dla nas rajska dziedzinę, a przywdziawszy na się cielesność śmiertelną i biedy nasze, by nas w czarnych pocieszyć chwilach⁴⁴.

Zadaniem sztuki – głosi Kremer *ex cathedra* – jest przedstawianie absolutnych prawd wiary w formie dostępnej zmysłowo. Chociaż celem sztuki nie jest kopiowanie natury, to przedstawiając „prawdy wiekuiste”, artysta musi prawdziwie odtwarzać naturę. „Jeżeli w sztuce prawda ma się powlekać kształtami przyrodzonymi, potrzeba też, żeby te formy nie były spaczne ani kłamliwe, ale winny być rzetelne, to jest takie, jakie istotnie znajdują się w naturze.”⁴⁵ Wszakże dzieło będące naśladowaniem rzeczywistości, nawet najdoskonalsze pod względem podobieństwa, ale niezawierające pierwiastka idealnego, nie jest prawdziwym dziełem sztuki – „jest w sztuce jałowym, płaskim i niskim”⁴⁶. Kremer pierwszy w naszej myśli o sztuce porównał dzieło sztuki do dagerotypu, ustalając normatywną relację pomiędzy nimi, która nie była potem zasadniczo kwestionowana nawet przez zwolenników naturalizmu: dzieło malarskie podobne do dagerotypu i niezawierające nic ponadto nie jest dziełem sztuki⁴⁷. Tego normatywnego poglądu trzymał się Kremer także w późniejszych swoich dziełach.

Przy tak ustawionych zależnościach pojęciowych kluczowym problemem była eksplikacja owego duchowego pierwiastka dzieła sztuki. Specjalnie temu zagadnieniu Kremer poświęcił list dziewiąty w tomie pierwszym *Listów*. W punkcie wyjścia, podobnie jak Sokrates Ksenofonta, konstatuje, że natura jest niedoskonała, a sztuka ją udoskonala. „Rzeczywistość traci ziemską i ułomną swoją istotę, gdy na nią spłynie niebiańska łuna sztuki”⁴⁸. Udoskonalenie polega na pominięciu w dziele sztuki wszelkich skaz, które wynikają z doczesności, jak to ujmuje Kremer⁴⁹. Rzeczywistość przedstawiona w dziele, uwolniona

⁴³ J. Kremer, *Listy z Krakowa*, t. 1, Kraków 1843, s. 33.

⁴⁴ Tamże, s. 24.

⁴⁵ Tamże, s. 71.

⁴⁶ Tamże, s. 297.

⁴⁷ Tamże, s. 278.

⁴⁸ Tamże, s. 273.

⁴⁹ Tamże, s. 274.

od cech akcydentalnych, jest wyrazem ducha, a dzieło takie jest ideałem⁵⁰. Kremer klaruje swoją myśl na przykładzie liścia i konia. Robi to jednak nie po heglowsku, lecz po platońsku. Liści – na przykład dębu – jest różnorodność niezliczona, ale idea liścia dębu jest tylko jedna; podobnie jest z końmi: koni jest niezliczona różnorodność, ale idealny koń jest tylko jeden, jest ideą doskonałą, prawdziwą i piękną. Idea konia czy liścia jest wzorem doskonałym, każdy zaś konkretny koń czy liść ma jakieś skazy. Artysta, tworząc obraz doskonałego konia czy liścia, tworzy malarski ideał, będący „uzmysłowieniem” idei, i w tym sensie wyraża ducha, bo duch to rzeczywistość idei. A duch, w którym są wszystkie idee – pierwowzory wszystkich przedmiotów materialnych – to Bóg. A ponieważ idee są piękne, toteż ich doskonałe uzmysłowienie też jest piękne. Sztuka o tyle jest dziedziną piękna, o ile wizualizuje boskie idee. Artysta czyni to nie przez selekcję i wybór najlepszych części istniejących materialnych przedmiotów (inkarnacji idei), ale niczym mitologiczny Pigmalion znajduje w swoim duchu tę boską ideę, idealny pierwowzór wszystkich materialnych przedmiotów.

Mistrz winien do głębi ducha swego sięgnąć i stamtąd wydobyć postać ideału swojego. Wzór w innym świecie poczęty jest mu ideałem i modłą⁵¹.

Kremer dokonał metafizycznej kontaminacji heglowskiego ducha z chrześcijańskim Bogiem i platońskim światem idei, przy czym za fundament przyjął idealistyczną metafizykę Platona, ignorując to, że – jak trafnie napisał Mirosław Żelazny – „w panteistycznym systemie Hegla [...] nie obowiązuje podział na złudną rzeczywistość przedmiotów empirycznych [...] oraz jedyny prawdziwy byt idei samych w sobie”⁵². Dzięki temu jego aksjologia jest obiektywistyczna, ale za cenę świadomego ugruntowania jej na bajce opowiedzianej przez Sokratesa w Platońskim *Fajdrosie*. Kremer przytacza ją w swoim tłumaczeniu, po czym dodaje uwagę, że „korzystniejsza jest [...] teoria zbudowana choćby na mylnych zasadach niż gołe odwoływanie się do smaku”⁵³. Próbując udokumentować tę metafizykę konkretnymi

⁵⁰ Tamże, s. 276.

⁵¹ Tamże, s. 288.

⁵² M. Żelazny, *Źródłowy sens pojęcia estetyka: rozprawy z historii estetyki niemieckiej*, Toruń 1994, s. 88.

⁵³ J. Kremer, *Listy z Krakowa*, t. 1, wyd. cyt., s. 161.

egzemplifikacjami, wikła się Kremer w osobiwe spekulacje. Nie potrafiąc wskazać idei doskonałego krajobrazu, domaga się od artystów, aby malowali krajobrazy uduchowione, jednak nie umiając wyjaśnić, na czym owo uduchowanie krajobrazu ma polegać, ucieka się do poetyckich metafor.

Tu mistrz, jak niegdyś Pigmalion król-rzeźbiarz, winien w zimny marmurowy posąg wlać życie, objąć je ramionami ducha swojego, rozgrzać je ciepłem serca i tchem miłości swojej. I w tej duchowości spoczywa cała tajemnica poezji krajobrazów, czy to w pieśni objętych, czy w malowanym obrazie, a tak dopiero z rzeczywistości martwej utworzy się ideał duchowy⁵⁴.

I snuje dalej swoją wizję: że można w krajobrazie umieścić na przykład domek stary albo mogiłę lub ruiny okopów czy grodu albo świątyni, pozostałości dawnej chwały. „Przez okna rozpadłe i szczeliny rozstąpione widma i duchy naddziadowych lat patrzą w okolicę i spojrzeniem rzucają na nią urok”⁵⁵. Tu już więc nie ma mowy o żadnym idealnym pierwowzorze, lecz o duchowości rozumianej jako nastrój wywołany skojarzeniami, wspomnieniami i wyobrażeniami wzbudzonymi przez sztafaż dodany do „czystego” pejzażu. Z kolei w portrecie dzieło „godne sztuki” to takie, w którym postać przedstawiona jest w sposób ukazujący „tę stronę fizjonomii, którą duch o sobie świadczy”⁵⁶. Tu, jak można sądzić, duch jest rozumiany indywidualnie, jako osobowość przedstawionej osoby. Kremerowska normatywna estetyka wymodelowana została na rzeźbie antycznej pod wyraźnym wpływem Winckelmanna, zapewne za pośrednictwem Hegla. Kremer dywaguje na temat hipotetycznego posągu antycznego, że jest to:

[...] jakby nadziemskich światów zesłaniec. [...] jest wolnym od przypadłości wszelkich, obojętnych dla niebiańskiej piękności jego, a będących skutkiem ich natury cielesnej i doczesności przemijającej, której ulegają ludzie w padolach rzeczywistego życia zrodzeni⁵⁷.

Piękno rzeźby greckiej, ale nie każdej przecież, tylko jakiejś hipotetycznej, wyobrażonej, zhipostazował Kremer do rangi idei piękna w sztuce. Ideę tę przeniósł na sztukę religijną, a następnie usiłował ją

⁵⁴ Tamże, s. 289.

⁵⁵ Tamże, s. 291.

⁵⁶ Tamże, s. 281.

⁵⁷ Tamże, s. 278–279.

dopasować do innych rodzajów sztuki. W sztuce religijnej znalazł najpełniejsze jej zastosowanie w malarstwie Rafaela i Michała Anioła. Oburzeniem napawało go natomiast naturalistyczne malarstwo religijne, w szczególności Caravaggia. Od sztuki domagał się bowiem idealizacji. Tam, gdzie pierwiastka duchowego – utożsamionego z idealizacją – nie widział, uważał, że go nie ma, a skoro go nie ma, to nawet dzieła doskonałe w naśladowaniu rzeczywistości oceniał negatywnie, niekiedy używając mocnych, apodyktycznych, postponujących słów, jak na przykład w odniesieniu do dzieł Caravaggia, o których napisał, że „zwykle są tak wstrętne, rażące, a obrażające uczucia”, w odróżnieniu od obrazów Salvatora Rosy, w których malarz uniknął „błędów zdziczałego naturalizmu”⁵⁸. Osobliwe jest to, że w religijnych obrazach Caravaggia nie znalazł pożądanego przez siebie momentu idealnego, a znalazł go w holenderskim malarstwie rodzajowym, jednak w tym drugim przypadku uległ w oczywisty sposób autorytetowi Hegla. Długi *passus* dotyczący tego malarstwa jest parafrazą odnośnego fragmentu Heglowskich *Wykładów o estetyce* rozbudowanego o dywagacje na temat malarstwa Stachowicza. Podążając za Heglem, pisze o holenderskich malarzach rodzajowych, że

[...] będąc arcymistrzami swej sztuki, wprowadzają nas w najniższe, ba, w najplugawsze sceny plugawego życia. [...] a przecież są klejnotami nieoszaczowanymi każdej galerii. Patrząc na te bamboccjady [...] Rzekłbyś, że to najniższa rzeczywistość – jednak jestem przekonany, iż właśnie ich istotą jest oderwanie się od rzeczywistości i wzniesienie się nad świat doczesny; zobaczysz, iż te ich obrazy i figury, przy całym zachowaniu prawdy, pomimo że są ścisłą rzeczywistością, a nie kłamliwym wymysłem fantazji, są jednak istotnie ideałem. [...] nie jest to rzeczywistość goła, lecz poezja⁵⁹.

„Poezja”, czyli pierwiastek duchowy – wywodzi Kremer za Heglem – polega na tym, że postaci ukazane są w chwili radosnej zabawy, kiedy zapominają o wszystkich życiowych troskach, a „wesołość ich tak jest serdeczną, iż niby poza tą karczmą utonął cały świat z kłopotami swoimi”⁶⁰. W szczególności ma Kremer na myśli obrazy Jana Steena i Adriaena Brouwera. Przy okazji chwali za to samo obrazy Murilla.

⁵⁸ J. Kremer, *Podróż do Włoch*, [w:] *Z dziejów polskiej krytyki i teorii sztuki*, t. 1: *Myśl o sztuce w okresie romantyzmu*, red. E. Grabska i S. Morawski, Warszawa 1961, s. 146.

⁵⁹ Tenże, *Listy z Krakowa*, t. 1, wyd. cyt., s. 297.

⁶⁰ Tamże, s. 301.

Na jednym obrazie dwóch gra w kości, trzeci bawi się pieskiem; na drugim dwóch się zebralo, jeden zjada smacznie grona winne, drugi melon, a taka w tych twarzach wesołość, takie zadowolenie z siebie i świata, że byś rzekł, iż oni tego całego świata króle⁶¹.

Kremer ocenia z punktu widzenia takiej estetyki normatywnej także współczesne sobie malarstwo polskie. O obrazie Stachowicza przedstawiającym krakowskie wesele pisze, że bawiący się Krakowiacy zostali „wyniesieni w świat poezji, w świat ideału”⁶². Zrównuje rzeczywistość potoczną ukazaną przez Stachowicza i przez malarzy holenderskich: w obu przypadkach przedstawieni są ludzie, którym w świecie realnym ciąży życie, ale uchwyceni są w momencie, kiedy o tym zapominają i czują się wolni i radośni. Otóż i w malarzach holenderskich, a także w Murillu i w Stachowiczu „natura żywcem schwytana, jednak nie ta natura powszednia, mdła, codzienna, ułomkowa, lecz ujęta w swej poetyczności, stanowi istotę tych dzieł”⁶³. I to sprawia, że należą one wedle Kremera do prawdziwej sztuki, a nie są tylko dagerotypami rzeczywistości. W przypadku malarstwa rodzajowego poetyckość, *ergo* duchowość, polega na idealizacji przez wybór, na ukazaniu człowieka w chwili szczęścia, można więc ją określić jako idealizację eudajmonistyczną.

Widać z tych wszystkich przytoczeń, jak wieloznacznie używa Kremer kluczowych dla swojej estetyki pojęć. Duch to jest raz Bóg chrześcijański, innym razem platoński świat idei lub osobowość artysty, idea to raz prawda wiekuista, innym razem duch, pojęcie ogólne, a jeszcze innym poezja czy istota dzieła. Mimo tych konfuzji semantycznych zasadnicza myśl normatywna Kremera jest jasna: na miano dzieła sztuki zasługują tylko te dzieła, które zarazem umiejętnie naśladują wygląd rzeczywistości i zawierają jakąś, uznaną za ważną, ideę. Czy idea jakaś w dziele jest, czy jej nie ma, a jeśli jest, to czy zasługuje, czy nie zasługuje na uznanie, zależy ostatecznie od ewaluatora, który przypisuje sobie rolę „prawodawcy” w ocenianiu dzieł sztuki. I taką rolę sam sobie Kremer przypisał. W dziedzinie estetyki normatywnej Kremer postępował do tego miejsca wiernie za Heglem, bez zastrzeżeń przejął odeń zasadnicze założenia jego estetyki idealistyczno-realistycznej i samodzielnie je aplikował, ale w tym miejscu

⁶¹ Tamże, s. 302.

⁶² Tamże, s. 303.

⁶³ Tamże, s. 304.

się zatrzymał, dalej już za Heglem nie poszedł, a heglowską estetykę realistyczno-ekspresjonistyczną pominął milczeniem.

Siemieński

Za poglądami estetycznymi Kremera postępował Lucjan Siemieński (1807–1877)⁶⁴, który wykładowcą estetyki co prawda nie był, choć miał krótki epizod akademicki, ale należał do najbardziej wpływowych „prawodawców” w dziedzinie sposobu wartościowania dzieł sztuki w polskiej krytyce artystycznej trzeciej ćwierci XIX wieku. Nominowany do tej roli przez środowisko krakowskich konserwatystów, swe krytyki publikował w krakowskim „Czasie”. Różnica w stylu pisarskim pomiędzy Kremerem i Siemieńskim jest taka, że ten pierwszy uwagi o poszczególnych dziełach sztuki wplatał w dywagacje ogólne, drugi zaś czynił odwrotnie – dywagacje ogólne wplatał w analizy konkretnych, recenzowanych przez siebie dzieł malarskich, a pisał dobrze, ciekawie i unikał niejasnych spekulacji à la Kremer.

Za Kremerem przyjął Siemieński dualistyczną, idealistyczno-realistyczną koncepcję dzieła sztuki i z jej punktu widzenia oceniał analizowane dzieła malarskie. Aksjologię Kremera wzbogacił jedynie o wartości narodowe, swojskie, polskie, dostrzegane i oceniane w dziełach. Doskonałe dzieło sztuki to dla Siemieńskiego, tak jak dla Kremera, takie dzieło, w którym idea łączy się w harmonijną całość z naśladowaniem rzeczywistości, a naśladowanie bez idei to tylko fotografia⁶⁵. Dodał do tego jeszcze element normatywnego estetyzmu – przedstawione postaci powinny być ładne, wzbudzać u odbiorcy przyjemne wrażenia. W wielu swoich tekstach formułował na ten temat uwagi teoretyczne i stosował tę aksjologię praktycznie. Na przykład w recenzji z wystawy obrazów w krakowskim Towarzystwie Sztuk Pięknych w 1859 roku pisał, że dobry obraz łączy doskonałą technikę i „wyższe natchnienie”, pomstował na realizm bez pierwiastka idealnego i prorokował śmierć sztuki, jeśli nie zejdzie ona z drogi fotograficznego

⁶⁴ Jednak przez krótki okres (1849–1850) wykładał na Uniwersytecie Jagiellońskim literaturę powszechną oraz był współzałożycielem i członkiem Akademii Umiejętności. *Encyklopedia Powszechna PWN*, t. 4, Warszawa 1987, s. 172.

⁶⁵ L. Siemieński, cyt. za: J. Zanoziński, *Materiały do działalności Lucjana Siemieńskiego w dziedzinie krytyki artystycznej*, „Materiały do Studiów i Dyskusji z Zakresu Teorii i Historii Sztuki, Krytyki Artystycznej oraz Badań nad Sztuką” 1952, nr 2–3, s. 345.

naśladowania natury: „Naśladowanie rzeczywistości materialnej tak dziś szerzące się, tak wydoskonalone, doprowadzi tylko do upadku sztuki”⁶⁶. Przywiązany do idei hierarchii ważności rodzajów malarstwa akceptował malarstwo realistyczne tylko jako studium przygotowawcze do malarstwa „w rodzaju wyższym”, tj. religijnego i historycznego, przekazującego wielkie idee religii i ludzkości. Sztuka – pisał ogólnie Siemieński – „to nic innego, tylko ziszczenie pragnień wewnętrznych, tylko zbliżenie się ku nieskończoności, która jest celem marzeń człowieczych”⁶⁷. W innym miejscu tłumaczył ważkość wielkich wydarzeń historycznych dla malarstwa tym, że „dostarczają formy umieszczenia w niej wszystkiego, o czym ludzkość marzy, czego pragnie, o co walczy”⁶⁸.

Recenzja *Babiego lata* Chełmońskiego (1875) ujawnia rozumienie i układ wartości przyjmowanych przezeń w praktyce analityczno-aksjologicznej. Tekst ten jest właściwie od początku atakiem na malarza. Najpierw czyni mu Siemieński ironiczny wyrzut, że wziął sobie Courbetta za wzór, „jakby to lepszych wzorów nie było”⁶⁹, dalej opisuje lakonicznie temat dzieła – „wiejska dziewczka leżąca na polu i łapiąca w powietrzu snującą się pajęczynę”⁷⁰, potem znowu ironizuje: „Ta poetyczna pajęczyna, która może tyle marzeń obudzać w dziewczęciu, warta była trochę idealniejszej istoty, nie mówię Sylfidy, ale przynajmniej prostej śmiertelniczki z umyętymi nogami”⁷¹. Konkluzja brzmi, że to dzieło talentu „bez myśli, czucia – [...to] fotografia”⁷². Siemieński domaga się od dzieła malarskiego silniejszej idealizacji, niż czynili to Hegel i Kremer: przedstawiona postać ma być przyjemna dla oka odbiorcy. Domaga się od malarza, by dziewczynę chodzącą boso po polu namalował z czystymi nogami, nie akceptuje ukazania w dziele realiów życiowych, podobnie jak krytycy nie akceptowali brudnych nóg pielgrzymy składającego hołd Madonnie z Dzieciątkiem na obrazie Caravaggia *Madonna di Loreto*. Siemieński nie dostrzegł w obrazie Chełmońskiego tego typu wartości, jaką dostrzegli w holenderskim malarstwie rodzajowym Hegel i za nim Kremer: uchwycenie

⁶⁶ Tamże, s. 274.

⁶⁷ Tamże, s. 275.

⁶⁸ Tamże, s. 278.

⁶⁹ Tamże, s. 345.

⁷⁰ Tamże.

⁷¹ Tamże.

⁷² Tamże.

prostego człowieka w chwili beztroskiej radości. Siemieński był więc bardziej niż oni akademicki w sposobie wartościowania dzieła malarzkiego.

Najwybitniejszym kontynuatorem estetyki Józefa Kremera i krytyki Lucjana Siemieńskiego był Henryk Struve, który w latach siedemdziesiątych osiągnął pozycję głównego polskiego autorytetu w dziedzinie poglądów na temat sztuki i wartościowania dzieł sztuki, w szczególności dzieł współczesnych, i utrzymał ją przez okres kilkunastu lat. Poglądom Struvego poświęcona będzie druga część artykułu.

HEGELIAN-PLATONIC INSPIRATIONS OF THE FIRST POLISH ACADEMIC AESTHETICIANS. PART ONE: JÓZEF KREMER

ABSTRACT

In his monumental work *Letters from Cracow*, published since 1843, Józef Kremer, the first Polish academic aesthetician, propagated Hegelian aesthetics reinterpreted in Platonic and theistic terms. The work was the first consistent lecture on aesthetics in Polish. Like Hegel, Kremer supported academic art. He significantly influenced Lucjan Siemieński, the most eminent art critic of the age, who published his reviews in Cracow's *Czas* magazine, as well as Henryk Struve, a philosopher and aesthetician of the younger generation, who in the 1870's became the main authority on art and the evaluation of works of art, modern ones in particular.

KEY WORDS

academic art, aesthetics, Hegel, Plato, Witkiewicz

BIBLIOGRAFIA

1. Diderot D., *Paradoks o aktorze i inne utwory*, tłum. J. Kott, Warszawa 1958.
2. Goethe J. W., *Dzieła wybrane*, t. 4, red. J. Z. Jakubowski i A. Milska, Warszawa 1956.
3. Goethe J. W., *Essay Diderota o malarstwie*, tłum. M. Kurecka, „Twórczość” 1949, nr 8.
4. de Goncourt E. i J., *Sztuka XVIII wieku*, tłum. J. Guze, Warszawa 1981.
5. Hegel G. W. F., *Wykłady o estetyce*, t. 2, tłum. J. Grabowski i A. Landman, Warszawa 1966.
6. Hegel G. W. F., *Wykłady o estetyce*, t. 3, tłum. J. Grabowski i A. Landman, Warszawa 1967.
7. Kremer J., *Listy z Krakowa*, t. 1, Kraków 1843.

8. Kremer J., *Podróż do Włoch*, [w:] *Z dziejów polskiej krytyki i teorii sztuki*, t. 1: *Myśl o sztuce w okresie romantyzmu*, red. E. Grabska i S. Morawski, Warszawa 1961.
9. Krzemieniowa K., *Wstęp*, [w:] F. W. J. von Schelling, *Filozofia sztuki*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 1983.
10. Landman A., *Od redakcji*, [w:] G. W. F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, t. 1, tłum. J. Grabowski i A. Landman, Warszawa 1964.
11. Michałkova J., *Bamboccio i bamboccianti: Krytyka i teoria sztuki wobec «komicznego» malarstwa rodzajowego*, [w:] *Myśl o sztuce i sztuka XVII i XVIII wieku*, red. J. Białostocki, Warszawa 1970.
12. Morawski S., *Rozwój myśli estetycznej od Herdera do Heinego*, Warszawa 1957.
13. Morawski S., *Studia z historii myśli estetycznej XVIII i XIX wieku*, Warszawa 1961.
14. Ostrowska-Kęłocka Z., *O poglądach Hegla na sztukę jego współczesną*, [w:] *Ikonaografia Romantyczna: Materiały sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce Polskiej Akademii Nauk, Nieborów, 26–28 czerwca 1975 r.*, red. M. Poprzęcka, Warszawa 1977.
15. Pevsner N., *An Online of the European Architecture*, London 1973.
16. von Schelling F. W. J., *Filozofia sztuki*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 1983.
17. Stachurski L., *Hegel a Kremer*, Warszawa 2003.
18. Struve H., *Wykład systematyczny logiki, czyli nauka dochodzenia i poznania prawdy*, t. 1: *Część wstępna*, Warszawa 1870.
19. Struve H., *Życie i prace Józefa Kremera: jako wstęp do jego dzieł*, Warszawa 1881.
20. Tatarkiewicz W., *Historia filozofii*, t. 2: *Filozofia nowożytna do roku 1830*, Warszawa 1958.
21. Winckelmann J., *Myśli o naśladowaniu greckich rzeźb i malowideł*, tłum. J. Maurin-Białostocka, [w:] *Teoretycy, artyści o sztuce, 1700–1870*, red. E. Grabska i M. Poprzęcka, Warszawa 1989.
22. Zanoziński J., *Materiały do działalności Lucjana Siemieńskiego w dziedzinie krytyki artystycznej*, „Materiały do Studiów i Dyskusji z Zakresu Teorii i Historii Sztuki, Krytyki Artystycznej oraz Badań nad Sztuką”, Warszawa 1952.
23. Żelazny M., *Źródłowy sens pojęcia estetyka: rozprawy z historii estetyki niemieckiej*, Toruń 1994.

Józef Tarnowski – e-mail: filjt@ug.edu.pl

MAGDALENA TENDERA
(UNIwersYTET Jagielloński)

CZŁOWIEK – KULTURA – SAMOROZWÓJ.
ROZWAŻANIA WOKÓŁ KSIĄŻKI IZABELI TRZCIŃSKIEJ
*O DUCHOWOŚCI INACZEJ. COACHING W PERSPEKTYWIE
PRZEMIAN KULTURY WSPÓŁCZESNEJ*

STRESZCZENIE

Oś artykułu stanowią rozważania nad samorozwojem i duchowością człowieka w kontekście kultury współczesnej i przemian społecznych. Z przemianami w ramach społeczeństwa ponowoczesnego związane są zagadnienia stawiania sobie i realizowania celów przez jednostki. Coaching jako narzędzie samorozwoju i nowych form duchowości, pojawiających się jako reakcja na kryzys instytucji religijnych, jest obecnie bardzo popularny, jednak jego status z punktu widzenia naukowego jest niejednoznaczny. Pretekstem do dyskusji jest książka Izabeli Trzcińskiej *O duchowości inaczej. Coaching w perspektywie przemian kultury współczesnej*.

SŁOWA KLUCZOWE

duchowość, samorozwój, kultura, coaching, religijność

INFORMACJE O AUTORCE

Magdalena Tendera
Instytut Socjologii
Wydział Filozoficzny
Uniwersytet Jagielloński
e-mail: magdalena.tendera@gmail.com

W ramach monografii „The Polish Journal of the Arts and Culture” ukazała się niedawno książka Izabeli Trzcińskiej *O duchowości inaczej. Coaching w perspektywie przemian kultury współczesnej*. Książka składa się z dwóch części: pierwsza, pt. „Nowa duchowość, czyli światy alternatywne”, stanowi zarys teoretycznego zaplecza analizy kultury współczesnej, jakie autorka wykorzystała do syntezy myśli na temat nowych form duchowości oraz praktyk coachingowych. Część druga, pt. „Rozmowy”, to zbiór siedmiu wywiadów ze specjalistami z dziedziny szeroko rozumianego samorozwoju, coachami, przewodnikami duchowymi i psychoterapeutami. Wywiady te pokazują różnorodność ideologii budujących warsztat pracy współczesnych „trenerów rozwoju duchowości” i ukazują czytelnikowi bardziej techniczną stronę pracy nad osiąganiem życiowego samospełnienia.

Książka Izabeli Trzcińskiej zachęca do polemiki z racji interdyscyplinarności problematyki, ale także z uwagi na istotne znaczenie coachingu w obecnym dyskursie humanistycznym, dyskusji, jaka toczy się wokół potencjału rozwojowego człowieka w różnych sferach jego aktywności. Artykuł ten jest poświęcony polemice z tak postawioną problematyką samorozwoju w kontekście normatywnego wymiaru kategorii rozwoju i kultury w ogóle, w tym głównie przemian kultury współczesnej.

W obszarze zainteresowań autorki mieszczą się takie dyscypliny naukowe, jak: nauki o społeczeństwie i kulturze, psychologia, religioznawstwo, a także filozofia. Daje się też odczuć w książce inspiracje różnymi nurtami personalizmu skontrastowane z kategoriami ponowoczesności, których charakter najlepiej oddaje przymiotnik „płynne”. Zarysowany w ten sposób obszar wykracza poza teorię naukową. Aby się z nim zmierzyć, należy skonfrontować problemy możliwe do weryfikacji empirycznej przez nauki społeczne z problematyką nie-naukowości doświadczeń duchowych czy dogmatyzmem pewnych tez dotyczących istoty człowieczeństwa szeroko funkcjonujących w coachingu. Prezentacja wyniku takiego zderzenia jest właśnie treścią książki. Wydaje mi się, że pozycja ta może być potraktowana dwojako: całościowo, jako pewna ciągłość rozważań między naukowością teorii kultury i osobistym doświadczeniem kryzysu i przemiany, lub jako zbiór przemyśleń, z których część można potraktować rygorystycznie i poddać racjonalnemu osądowi, a część przyjąć na zasadzie osobistych narracji jako formę komentarza.

Sama autorka stwierdza, że „w naszym kraju prowadzi się ciągle niewiele badań naukowych związanych z praktyką coachingową, chociaż powstaje już w tej dziedzinie coraz więcej prac licencjackich i magisterskich, a ostatnio nawet doktorskich, należy więc mieć nadzieję, że stan ten ulegnie zmianie”¹. Szanse na taki scenariusz są duże, zwłaszcza, że coaching jest modą, wpisuje się w trend poszukiwań nowych dróg rozwoju zawodowego – choćby w biznesie czy w środowiskach akademickich.

Kwestia jednostkowego projektowania procesów samorozwoju, ale i systematyki oraz opisu technik doskonalenia umiejętności osobistych, komunikacyjnych i – w ogóle – interpersonalnych w różnych formach zaczęła towarzyszyć ludziom, odkąd uświadomiono sobie, że aby uzyskać pewne cele, należy najpierw opanować konkretne umiejętności. Samorozwój implikuje rozmaite strategie planowego budowania swojej tożsamości, wizerunku i realizowania celów jednostkowych w różnych obszarach ludzkiej aktywności. Samorozwój łączy się z takimi kategoriami, jak samodoskonalenie, rozwój duchowy, ale także twórczość, ekspresja podmiotowości, indywidualizm etc. Kategorie te zebrane razem skutecznie dopingują i zachęcają do podążania osobistą drogą życiową przy wsparciu coacha, obiecując zaspokojenie potrzeb, wzrost satysfakcji (jako miernik osobisty) i efektywności działań (jako skutek społeczny).

Paweł Socha pisze, iż

[...] wśród psychologów istnieje kilka orientacji dotyczących rozwoju osobowości. Według pierwszej z nich, którą można określić jako orientację normatywną, rozwój osobowości jest wartością, a zatem dbałość o własny rozwój jest w większym lub mniejszym stopniu ludzką powinnością. Zgodnie z orientacją drugą, „antynormatywną”, powinności człowieka znajdują się poza nim, realizując się w życiu społecznym, w wyjściu do drugiego człowieka².

Można jednak poczynić spostrzeżenie, że konstruktywnie rozumiany samorozwój nie stanowi o konieczności wyboru między normatywnym i antynormatywnym podejściem, ale implikuje ich syntezę. Synteza taka w przypadku klientów coacha często wydaje się czymś z gruntu koniecznym.

¹ I. Trzcińska, *O duchowości inaczej. Coaching w perspektywie przemian kultury współczesnej*, Kraków 2013, s. 8

² P. Socha, *Psychologia rozwoju duchowego – zarys zagadnienia*, [w:] *Duchowy rozwój człowieka*, red. P. Socha, Kraków 2000, s. 34.

Duchowość, która stanowi kategorię osiową książki, jest silnie związana z samorozwojem z kilku powodów: po pierwsze, daje ona osadzenie personalne w świecie kultury, zatem w porządku czysto ludzkim, chociaż silnie zakorzenionym w procesach ludzkiego poznania, to jednak poprzez kulturę, biologię człowieka i wreszcie pokrewieństwo każdej jednostki z jego społecznym i środowiskowym systemem, które to kategorie zbyt często łączy się tak, aby ostatecznie przedstawiły się człowiekowi jako dualizm natura – kultura. Po drugie, duchowość stanowi tę sferę, która nie daje się uchwycić twardym narzędziom badań empirycznych, a jest przecież przedmiotem znaczących doświadczeń osobistych. Duchowość daje się uchwycić nauce głównie poprzez techniki autonarracyjne. Jest jeszcze jeden aspekt tego zjawiska: chodzi o znaczenie transcendencji w budowaniu własnej drogi do sukcesu. Wiadomo, że nie każdy jest gotowy konstruować swoją podmiotowość w oparciu o transcendencję. Nie widzę niczego nagannego w koncentracji na sukcesach i wartościach doczesnych – taka sytuacja też często ma miejsce. Poszukiwane są zatem substytucyjne kategorie, mogące pełnić analogiczne funkcje u osób bezwyznaniowych, ateistów czy ludzi praktykujących prywatny typ religii. Wreszcie – u osób, które zgłaszają się do trenera, chcąc osiągnąć ściśle sprecyzowany cel zawodowy lub rozwinąć określone kompetencje interpersonalne w celu osiągnięcia wyższej asymilacji społecznej.

Wchodzenie w kolejne etapy życia, podejmowanie kolejnych ról społecznych, dojrzewanie, dorastanie i starzenie się prędzej czy później prowadzą do refleksji nad sensem życia, jego celem i jakością, nad naturą wartości i oceną własnych wyborów życiowych. Tym przejściom towarzyszą często doświadczenia traumatyczne związane z istotą przekształceń, a także wydarzeniami nieprzewidywanymi i czasem tragicznymi. Coaching ma pomóc w ich „przepracowaniu” i – co istotne – oferuje terapeutyczną wartość rozmowy³.

Sama duchowość pozostaje problematyczna z uwagi na obszerność pojęcia. Jak wynika z wywiadów przeprowadzonych przez autorkę, duchowość jest rozumiana na tyle różnorodnie, że proponowane koncepcje są często ze sobą sprzeczne, co może budzić wątpliwość, czy

³ Zob. K. Kircanski, N. D. Lieberman, M. G. Craske, *Feelings Into Words: Contributions of Language to Exposure Therapy*, “Psychological Science” 2012, Vol. 23, No. 10.

na pewno mamy do czynienia z jednym zjawiskiem „duchowości w coachingu”, czy z różnymi możliwościami postrzegania rzeczywistości i nadawania jej sensu w kontekście różnych praktyk doskonalących.

Życie daje się podzielić na rozmaite fazy w zależności od kryterium, które opisują potrzeby duchowe na danym etapie. Zaspokojenie tych potrzeb prowadzić ma, według tych koncepcji, do większej satysfakcji z życia i spokojnego wejścia w fazę następną. Są też teorie psychologiczne, które akcentują rozwojowe podłoże wyborów moralnych (na przykład teoria Kolberga), w których zakłada się istnienie pięter lub faz rozwoju oraz określa się pokonywanie kolejnych szczebli jako osiąganie stanów „wyższych”. Realizacja zakłada etapowość, etapowość zaś implikuje wartościowanie, które jest konieczne przy założeniu, że rozwój zakłada jakiś cel jako wartość najwyższą.

Kolejną istotną kategorią pojawiającą się w książce jest samowiedza. Jest ona złożonym i niejednoznacznym zjawiskiem. Należy sobie uświadomić, że skomplikowane jest to, w jaki sposób ona działa i jak jest konstruowana. Z pewnością istotne dla samowiedzy są doświadczenia oraz wspomnienia, a także obraz siebie, samoocena. Obecnie uważa się, że samowiedza jest oparta na różnych typach pamięci i że w istocie systemów samowiedzy może być wiele, z nich zaś część jest zbudowana właśnie na doświadczeniu, a część w oparciu o intuicję, a więc sądy na własny temat, które nie zostały zweryfikowane⁴.

Samowiedza jest elementem tożsamości jednostki, tożsamość zaś – także ta jednostkowa – posiada silny wymiar społeczny i kulturowy. Powszechnie uważa się, że tożsamości nakładają się na siebie, w konsekwencji czego ich podział zawsze jest sztuczny.

Jak w tak zarysowanym schemacie determinantów samorozwoju umieścić kulturę? Kultura, nabywana od pierwszych dni życia jako kompleks zasad interakcji, reagowania na różne bodźce, interpretowania komunikatów czy systematyzowania przedmiotów w różne kategorie, jest regułą porządkującą myślenie o rzeczywistości. Jak zostało już wielokrotnie pokazane⁵, reguła ta zmienia się w zależności od tradycji, uwarunkowań historycznych i środowiskowych, a także eko-

⁴ M. D. Lieberman, J. M. Jarcho, A. B. Satpute, *Evidence-Based and Intuition-Based Self-Knowledge: An fMRI Study*, “Journal of Personality and Social Psychology” 2004, Vol. 87, No. 4.

⁵ Zob. R. E. Nisbett, T. Maruda, *Culture and point of view*, “Proceedings of the National Academy of Science” 2003, Vol. 100, No. 19.

nomicznych⁶. Jest ona opisywana przez zasady (kodeksy) oraz reguły (percepcja). Zasady mają wpływ na przykład na stopień maskulinizacji mężczyzn, który przenosi się na generalny poziom agresji w społeczeństwie⁷, strukturę rodziny i związane z tym wzory rodzicielskie, różne wzory komunikacji międzykulturowej⁸, ale także formułuje oczekiwania co do sukcesu członków społeczeństwa.

Nabyte przez człowieka wzory wartościowania i klasyfikacji doświadczeń są równie ważnym elementem kultury i wydają się silnie sprzężone z bodźcami fizycznymi:

[...] mimo iż większość prawdopodobnie opisałaby wykluczenie jako bolesne, a dawanie datków na cele charytatywne jako przyjemne, konotacje tych opisów zmieniają się, gdy dostrzeżemy, że te doświadczenia aktywują w mózgu te same obszary, które odpowiadają za fizyczny ból i przyjemność. Takie odkrycia sugerują, że mózg może tak samo przetwarzać abstrakcyjne społeczne doświadczenia, jak i te konkretne, fizyczne, jako bardziej podobne, niż do tej pory to zakładano⁹.

Kultura zachodu jest w literaturze przedmiotu opisywana jako bardziej „zorientowana na przedmiot”, bardziej indywidualistyczna. Podstawowe operacje myślenia są zdeterminowane nabytymi w toku rozwoju schematami, które w naszej kulturze kierują myślenie jednostki na drogi bardziej autonomiczne, niż ma to miejsce w kulturze Dalekiego Wschodu, która jest bardziej emocjonalna i nastawiona na kontekst¹⁰. Kultura dalekowschodnia wyżej niż jednostkę stawia wspólnotę, co pozwala lepiej zrozumieć skrajny rygoryzm kodeksu samuraja. Warty eksploracji jest obszar związany z potencjalnym znaczeniem praktyk samorozwojowych w kontekście różnic kulturowych. Proponowana przez Izabelę Trzcińską forma coachingu jest wyraźnie wersją „zachodnią”.

⁶ D. Cohen, R. E. Nisbett, B. F. Bowdle, N. Schwarz, *Insult, Aggression and Southern Culture of Honor: An "Experimental Ethnography"*, "Journal of Personality and Social Psychology" 1996, Vol. 70, No. 5.

⁷ Tamże.

⁸ T. H. Eriksen, *Etniczność i nacjonalizm*, tłum. B. Gutowska-Nowak, Kraków 2013.

⁹ M. D. Lieberman, N. I. Eisenberger, *Pains and Pleasures of Social Life*, "Science" 2009, Vol. 323, s. 891.

¹⁰ R. E. Nisbett, T. Maruda, wyd. cyt.

Rosnąca popularność coachingu i mnożenie się technik personalnego i duchowego samorozwoju dostępnych na rynku (co tu ukrywać, usługi te podlegają prawu popytu i podaży) stanowią odpowiedź na rozmaite potrzeby wynikające z charakteru i dynamiki rzeczywistości kulturowej i głębokiej samorefleksji oraz poszukiwań sensu i dróg działań, ale i formułowania osobowych oczekiwań wobec siebie jako jednostki działającej w określonej rzeczywistości i momencie historycznym. Nie jest więc dziwne, że autorka posłużyła się – będąc nie tylko religioznawcą, ale i badaczem kultury, mitu, komunikacji – właśnie kategoriami szeroko rozumianej humanistyki i teorii kultury, a nie koncepcjami oferowanymi przez rozmaite religie świata.

Ten stan rzeczy dotyczy również coachingu, w którym istotną rolę odgrywa poszukiwanie niekonwencjonalnych rozwiązań i nowatorskich strategii, pozwalających klientowi, zwanemu także *coachee*, lepiej adaptować się w świecie pogrążonym w stanie permanentnej przemiany, a także kryzysu, kiedy znane dotąd i utarte ścieżki postępowania, służące znalezieniu dobrej pracy i osiągnięciu w niej sukcesu, tracą swoją skuteczność¹¹.

Pojęcie coachingu stało się modne, zatem przyjmuje różne cechy trendów kultury popularnej – miesza konwencje. Specjalizacja w branży porównywana jest do wiedzy tajemnej plemiennego czarownika – kilkukrotnie w wywiadach pojawia się metafora szamana. Figura ta jest powszechna, zaś instytucja szamanizmu, jakkolwiek rozumiana, cieszy się niesłabnącą fascynacją w kulturze zachodniej. Warto wspomnieć tutaj kilka słów na temat źródeł rytuałów szamańskich, co może rzucić nowe światło na praktykę coacha. Znany antropolog Claude Lévi-Strauss przytacza sytuację, w której w wielu regionach świata stwierdzono śmierć na skutek zaklęć lub czarów. Mechanizm ten ma podłoże psychofizjologiczne, ale źródło jego jest czysto społeczne: na skutek skazania jednostki na śmierć zaczyna ona doświadczać ostracyzmu społecznego, bliscy się od niej odwracają. W społeczności pojawia się strach. Wmawia ona swojej ofierze śmierć i wierzą w nią wszyscy: społeczność, ten, kto rzucił czar (szaman), i wreszcie sama ofiara. Należy zawsze mieć na uwadze, że wszelkie oddziaływanie personalne ma dwa bieguny: indywidualny i zbiorowy¹². Jednostka

¹¹ I. Trzcińska, wyd. cyt., s. 7.

¹² Zob. C. Lévi-Strauss, *Antropologia strukturalna*, tłum. K. Pomian, Warszawa 1970.

jest przedmiotem oddziaływań, ale o skuteczności decyduje system społeczny, który wcześniej nadał strukturom myślenia pewne formy, a ich wzajemna koherencja (umysłu i kultury-społeczeństwa) jest niezbędna dla konstruktywności i skuteczności prowadzonego treningu.

Pierwsza część książki Izabeli Trzcińskiej składa się z trzech rozdziałów: „Kulturowy kontekst”, „Rzeczywistość zmiany” oraz „Sacrum i tożsamość”. Pierwszy z nich skoncentrowany jest na prezentacji znaczenia duchowości w coachingu z perspektywy New Age. W drugim autorka ujmuje definicje oraz metody coachingu, poszukując wspólnego mianownika oraz zagadnienia formowania się indywidualnego obrazu rzeczywistości jako procesu przestrzennego opracowania czy też „kreowania wyobrażenia świata/terytorium, do którego człowiek ma dostęp zapośredniczony przez system neurologiczny mechanizmów i procedur językowej symbolizacji”¹³. Rozdział trzeci zawiera rozważania na temat współczesnych przekształceń wymiaru sakralnego w życiu.

Druga część książki jest pogłębieniem namysłu nad rozwojem duchowym z perspektywy indywidualnych doświadczeń praktyków szeroko rozumianego coachingu. Siedem wywiadów uzupełnia namysł teoretyczny nad duchowością, podejściem do jej wykorzystania w coachingu i psychoterapii. Wielość perspektyw i doświadczeń narzuca refleksję, że nie ma jednej drogi osiągania celów i pracy ze sobą i z inną osobą, wreszcie nad znaczeniem porażek i kryzysów.

Mówić o duchowości inaczej, czyli jak? I dlaczego należy uznać nową perspektywę? Aby móc odpowiedzieć na te pytania, należy wyjść od tego, w jaki sposób duchowość może być rozumiana i który z typów duchowości jest istotny z punktu widzenia coachingu. Izabela Trzcińska przywołuje trzy sposoby pojmowania duchowości. Duchowość może być rozumiana jako jeden z wymiarów religijności (w tym przypadku uznaje ona swoje źródła antyczne i chrześcijańskie), duchowość może zostać utożsamiona z New Age, wreszcie można mówić o „nowej” duchowości, która jest echem, wariacją newage’owej, ale jest dużo bardziej zindywidualizowana (niekiedy skrajnie) i mniej obciążona stereotypami. Ten ostatni typ duchowości może obejść się bez zakotwiczenia w transcendencji. Do tego typu zjawisk można zaliczyć tak zwaną duchowość świecką. Zatem inna duchowość stanowiłaby przeciwwagę dla narzucanych kolektywnych form prakty-

¹³ I. Trzcińska, wyd. cyt., s. 45.

kowania rozwoju duchowego. Stawiałaby na samodoskonalenie, bardziej lub mniej refleksyjne, ale będące elementem życia codziennego. Forma oporu przed agresywnymi treściami kultury może wtedy realizować się poprzez wycofanie z uczestnictwa w powszechnych i komercyjnych praktykach społecznych.

Uzyskanie wglądu w strukturę osobowości, jeden z postulatów coachingu, jest działaniem na wyższych poziomach rozumowania i integracji dostępnych danych na temat osobistych modeli logiki przetwarzania i opracowywania wizji rzeczywistości. Wgląd taki nie daje się uzyskać poprzez opracowanie jednego wzoru postępowania, nie przebiega według jednego schematu. Wybór drogi do samowiedzy oraz określenie momentu, kiedy się ją osiąga, jest kwestią indywidualną i przebiega na różnych poziomach logicznych jednocześnie (na przykład na poziomie zachowań, norm, wartości i osobistych przekonań, umiejętności, tożsamości czy duchowości).

Nowa duchowość byłaby tutaj zatem „samodzielnym, całkowicie świeckim systemem przekonań, praktyk i poszukiwań, które nie muszą zastępować religii, chociaż w niektórych przypadkach mogą występować z nią równolegle”¹⁴, konstruktem – jak się wydaje – podobnym do światopoglądu.

Ciekawym zagadnieniem wydaje się wykorzystanie przypowieści biblijnych w kategorii samorozwoju. Są tu co najmniej dwie ścieżki funkcjonowania przypowieści: jako formy dydaktycznej oraz jako mitu. Z jednej strony mamy przypowieść posiadającą treść pouczającą, z drugiej strony – mity, struktury nadające rzeczywistości pewną formę, sposób rozumienia, porządek.

Kolejne narracje mityczne ponowoczesności, wzory sukcesu przemieszczają się i zakorzeniają, często jednocześnie, w różnych obszarach globalnej kultury, sprawiając, że niegdyś konkurencyjne wobec innych systemów aksjonormatywnych, funkcjonują jako równorzędne, alternatywne i substytucyjne z nimi. Kultura jako taka stanowi system wymiany, kontakt społeczny w sposób naturalny wymusza różnorodne transakcje, których efektem jest wymiana przedmiotów i nadanie im nowego sensu i znaczenia. Przenoszenie się mitu również nie jest procesem biernego przejmowania, lecz działaniem formatywnym. Mit, znajdując przyjazny grunt społeczny, zaczyna w sposób unikatowy i twórczy zrastać się z jego kulturą.

¹⁴ Tamże.

Liczne utopie społeczne, polityczne i religijne dają się ująć i opisać w formie mitów. Systemy kulturowe i prywatne wizje świata również są utopiami i muszą nimi być. Owe systemy istnieją jako utopie z konieczności w tym sensie, że prezentują wizję rzeczywistości w wyidealizowanej formie, a będąc jedynie czystymi modelami myślowymi pozbawionymi zaburzeń, nigdy nie doczekają się pełnego urzeczywistnienia. Ogólne i dalekie od zniekształceń modele utopii służą jako strategiczne kierunkowskazy, często przez wiele wieków nie tracąc nic ze swej aktualności. Cementują one narzucane przez siebie wizje ładu społecznego. Dużo łatwiej analizować mit jako dzieło literackie, gdyż jego związki z życiem społecznym pozostają dość dogmatyczne.

Faktem jest jednak, że każda społeczność, grupa posiadająca poczucie własnej odrębności, aby uzasadnić swoją tożsamość i pochodzenie, nadać sens swojej egzystencji i systemowi preferowanych wartości, wybiera lub tworzy swoją „historię”, genealogię. Tworzą ją także pojedyncze jednostki na własny użytek. Historia ta powstaje przez mitologizację, czyli skrócenie do formy schematu myślowego jakiegoś przeżycia, wypadku, zdarzenia, zrzędzenia losu, zasłyszanej anegdoty – dowolność jest nieograniczona, każdy element rzeczywistości czy przedmiot może nabrać znaczeń. Grupa postanawia się z nią utożsamić, o czym przypuszczalnie decyduje kryterium bliskości (geograficznej, kulturowej, intersubiektywnie odczuwane podobieństwo doświadczenia etc.). Łatwiej jednak przejąć mit już gotowy, co zwalnia z wysiłku jego misternego konstruowania. W istocie wydaje się takie zapożyczanie procederem powszechnym, zwłaszcza że oznacza ono przyjęcie przekazu, inicjuje powstawanie kolejnych sieci społecznych i kształtuje nowe relacje.

Trzecińska pisze: „że wyobrażenia i pojęcia obecne we współczesnej duchowości, również tej coachingowej, odzwierciedlają kulturowe przemiany, wśród których daje się zauważyć kryzys tradycyjnie pojmowanego indywidualizmu, a także zmęczenie ekspansywną formułą cywilizacji”¹⁵. U zarania nauki pozytywnej ludzka duchowość została oddzielona od biologii i od tamtej pory jej relacje z jednostką są wielce niejednoznaczne. Dualizm kultura – natura na trwałe wpisał się jako mit w świadomość ludzką. Dalej czytamy, że

[...] we wszystkich tych poszukiwaniach wspólna wydaje się próba uchwylenia nadrzędnego i na swój sposób apofatycznego systemu, który w języko-

¹⁵ Tamże, s. 87.

wym opisie i konstrukcji wyobrażenia, nieraz wbrew zdecydowanym intencjom, dziedziczy pewne aspekty zaniechanego dzisiaj sacrum. Ta charakterystyczna irracjonalność zdaje się pełnić rolę analogiczną do mitu – nawet jeśli w sposób rozumowy nie wyjaśnia rzeczywistości, tylko daje niejasne przeczucie, to jednak pozwala lepiej się adaptować w świecie zdominowanym przez wizję nieodwołalnej przemiany¹⁶.

Wydaje się więc, że coaching oferuje też pewne elementy kultury synkretycznej, w której „czynności utylitarne poza swą pragmatyczną funkcją, znaczeniem posiadają jednocześnie swój bezpośrednio symboliczny wymiar w podwójnym sensie – komunikacyjnym i światopoglądowym”¹⁷. Celem coachingu byłoby więc niejako sprawienie, że pewne czynności zostają uzasadnione przez przyjęty światopogląd i wyrażają osobistą filozofię.

Zarzuty wobec koncepcji coachingu są jednak poważne. Pierwsze pytanie, jakie mi się nasunęło, brzmi: kto właściwie powinien zajmować się coachingiem? Ksiądz czy biznesmen? Aby stać się dziedziną naukową, coaching powinien wypracować jakieś teorie, założyć, iż adepci zawodu potrzebują profesjonalnych szkoleń, być może swoich superwizorów. Obecna sytuacja braku wymagań wobec coacha stanowi okoliczności sprzyjające nadużyciom i powinno się wypracować jakieś metody ewaluacji działań trenerów. Odnoszę również wrażenie, że nadmiernie mistycyzuje się procesy rozwojowe, decyzyjne i twórcze. W coachingu zakłada się, że człowiek sam wyznacza swoje cele rozwojowe. Współcześnie zakłada się raczej, że wiele z tych celów dyktowanych jest kulturą. Czy coaching jest w stanie przekroczyć te granice?

Niewątpliwą zaletą tej książki jest fakt, że autorce udało się połączyć perspektywę humanistyczną z dokonaniem ostatnich dekad na polu teorii kultury i współczesną wiedzą o procesach poznania, a więc i tym, z czego zdawał sobie sprawę już Claude Lévi-Strauss, że namysł nad człowiekiem i kulturą oraz „empiryczna obserwacja najmniejszych szczegółów świata przyrody nie daje się oddzielić od refleksji nad właściwościami formalnymi mechanizmów myślenia”¹⁸, które warunkują myślenie w ogóle, nie zaś późniejszą metarefleksję

¹⁶ Tamże, s. 88.

¹⁷ M. Buchowski, W. Burszta, *O założeniach interpretacji antropologicznej*, Warszawa 1992, s. 20.

¹⁸ C. Lévi-Strauss, *Spojrzenie z oddali*, tłum. W. Grajewski, Warszawa 1993, s. 358–359.

na temat rzeczywistości. Takie połączenie jest niezwykle trudne, bo polega na mediacji nieprzystających do siebie paradygmatów. Może zastanawiać, na ile zagadnienia duchowości i samorozwoju dadzą się przełożyć na język kognitywistyki, nie ulega jednak wątpliwości, że współczesny trener, tak jak filozof, kulturoznawca czy socjolog, staje przed zagadnieniami wymagającymi interdyscyplinarnego podejścia. Samo pojęcie struktury osobowości wymaga dogłębnego przepracowania. Przededefiniowania domagają się takie kategorie jak rozwój człowieka. Nowy, wspólny obszar musi zostać zarysowany między nauką, kulturą, środowiskiem i biologią i będzie stanowić nowe doświadczenie w kulturze. Książka Izabeli Trzcińskiej stanowi inspirujący i świadomy krok w stronę tego połączenia, będącego nowym doświadczeniem w życiu każdego człowieka.

MAN – THE CULTURE – SELF-DEVELOPMENT.
REFLECTIONS ON THE BOOK OF IZABELA TRZCIŃSKA
O DUCHOWOŚCI INACZEJ. COACHING W PERSPEKTYWIE PRZEMIAN KULTURY WSPÓŁCZESNEJ

ABSTRACT

The axis of the article is a reflection on self-development and human spirituality in the context of the contemporary culture and social change processes. This changes, in the context of postmodern society-related issues, are connected with putting and achieving the goals by individuals. Coaching as a tool for self-development and a new forms of spirituality, emerging as a response to the crisis religious institutions, is now very popular, but its status from a scientific point of view is ambiguous. The pretext for the discussion is the book of Izabela Trzcińska *O duchowości inaczej. Coaching w perspektywie przemian kultury współczesnej*.

KEY WORDS

spirituality, self-development, culture, coaching, religiosity

BIBLIOGRAFIA

1. Buchowski M., Burszta W., *O założeniach interpretacji antropologicznej*, Warszawa 1992.
2. Cohen D., Nisbett R. E., Bowdle B. F., Schwarz N., *Insult, Aggression and Southern Culture of Honor: An "Experimental Ethnography"*, "Journal of Personality and Social Psychology" 1996, Vol. 70, No. 5.

3. *Duchowy rozwój człowieka*, red. P. Socha, Kraków 2000.
4. Eriksen T. H., *Etniczność i nacjonalizm*, tłum. B. Gutowska-Nowak, Kraków 2013.
5. Kircanski K., Lieberman M. D., Craske M. G., *Feelings Into Words: Contributions of Language to Exposure Therapy*, "Psychological Science" 2012, Vol. 23, No. 10.
6. Lévi-Strauss C., *Antropologia strukturalna*, tłum. K. Pomian, Warszawa 1970.
7. Lévi-Strauss C., *Spojrzenie z oddali*, tłum. W. Grajewski, Warszawa 1993.
8. Lieberman M. D., Eisenberger N. I., *Pains and Pleasures of Social Life*, "Science" 2009, Vol. 323.
9. Lieberman M. D., Jarcho J. M., Satpute A. B., *Evidence-Based and Intuition-Based Self-Knowledge: An fMRI Study*, "Journal of Personality and Social Psychology" 2004, Vol. 87, No. 4.
10. Nisbett R. E., Maruda T., *Culture and Point of View*, "Proceedings of the National Academy of Science" 2003, Vol. 100, No. 19.
11. Trzcińska I., *O duchowości inaczej. Coaching w perspektywie przemian kultury współczesnej*, Monografie The Polish Journal of the Arts and Culture, Kraków 2013.

Magdalena Tendera – e-mail: magdalena.tendera@gmail.com

KATARZYNA TRZECIAK
(JAGIELLONIAN UNIVERSITY)

BETWEEN HAPTICS AND KINAESTHETICS:
BODY EXPERIENCE IN SOME CONTEMPORARY
THEORIES OF SCULPTURE¹

ABSTRACT

The text deals with the question about the perception of sculpture which is this kind of plastic art in which all human body is engaged in the process of perception.

In Katarzyna Kobro's and Władysław Strzemiński's *Composition of Space* (1931) we can read that sculpture is a way of space organisation. The experience of sculpture is not (as in painting) based on looking or understanding, but on the feeling of spatiotemporal motion.

Oscar Hansen also emphasised the role of psychophysical activity in contact with sculpture and went a step further than Kobro i Strzemiński experiencing the impact on the human body different sculpting materials.

In William Morris's *Notes on Sculpture* (1966–1969) sculpture exists only in subjective, corporal way of experience, away from consciousness and discursive association. All those theories and their artistic concretizations redefines the role of the viewer of artifact and extend the Classic concept of sculpture as an art close to the body. In a number of contemporary sculpture this is not the model's body that is the most important. Rather they deals with viewer's body which is increasingly drawn into artistic representation.

KEY WORDS

sculpture, body, kinaesthetics

¹ This research was financed by National Centre of Science (Narodowe Centrum Nauki) based on the decision DEC-2012/05/N/HS2/02707.

ABOUT THE AUTHOR

Katarzyna Trzeciak
Faculty of Polish Studies
Jagiellonian University in Kraków
e-mail: k_trzeciak@o2.pl

Sculpture does not work through the language nor the eye. It works through the body in time and space. As a three-dimensional art the sculpted human figure is more like a real human figure than a painted one because it uses space in the same way. According to XVIIIth century aesthetic doctrine of Herder, we appreciate sculpture by employing imaginative touch in which eye becomes hand. In his *Critical Forests: Fourth Grove, On Riedel's Theory of the Beaux Arts*, Herder notes:

Painting is directed towards a single point of view, for sculpture, however, there are as many points of view as there are radii in the circle that I can draw around the statue and from each of which I can behold it. From no single point do I survey the work in its entirety; I must walk around it in order to have seen it; each point shows me only a tiny surface, and when I have described the whole circumference, I have perceived nothing more than a polygon composed of many small sides and angles. All these small sides must first be assembled by the imagination before we can conceive of the totality as a body. And this bodily whole, is it then a product of my eye? Or of my soul? Is the effect, which it shall achieve only as a whole, a visual sensation? Or a sensation of my soul? In this art, therefore, the effect of the whole is completely lost on the unmediated eye. So there is definitely no sculpture for the eye! Not physically, not aesthetically. Not physically because the eye cannot see a body as a body; not aesthetically, because when the bodily whole vanishes from sculpture, the very essence of its art and its characteristic effect disappears with it².

The role of spectator in the experience of sculpture is here associated with his physical movement in space around the statue. In Herder's view, the aesthetic experience of sculpture is preeminently an experi-

² See: R. Zuckert, *Sculpture and Touch: Herder's Aesthetics of Sculpture*, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism" 2009, Vol. 67, No. 3, p. 287–288.

ence of, by, and for humans as embodied creatures. As Rachel Zuckert notes:

The paradigm sculpture is the expressive representation of human form. Aesthetic appreciation of sculpture calls upon the appreciator's abilities precisely as an embodied being: she must not only employ concepts that arise from her own embodiment (her use of the sense of touch), but must also move around the sculpture in order to gain a full understanding of the work and its presence in space; she must proprioceive in order to understand the sculpture's "life" and expressiveness³.

Zuckert follows Herderian logic and claims that our embodiment contributes crucially to aesthetic appreciation of sculpture. Herderian 'imaginative touch' is activated in the space surrounding the sculpture and to perceive it properly means to include to our experience kinaesthetic sensations of movement in this space.

As an 'imaginative', sense of touch seems less easy to define in sculptural perception. F. David Martin suggests that whereas sight-space dominates in the perception of painting, touch-space with its more direct associations of mass and volume often dominates in the perception of sculpture⁴. In sculpture tactual and kinesthetic feeling come into play in a more direct way than in painting. However, the direct tactual level of experience is usually excluded when sculptures are presented in galleries or museums where the material body of most sculpture is beyond our reach. For this reason, Martin claims that an essential part of the perceptible structure of the sculpture is located in the space around although it is not a part of its material body. The perceptual forces impact on our body and lure our bodies around. In Merleau-Ponty *The Phenomenology of Perception* we read that all perception of an external thing involves a resound within our bodies of that thing physically forcing itself on our bodies⁵. Our movement in the space around sculpture intensifies the sense of sculptural power penetrating and saturating the surrounding space and pressing our bodies. Our bodies situated in the space between are in state of tension.

³ Ibidem, p. 294.

⁴ F. D. Martin, *Sculpture, Painting and Damage*, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism" 1978, Vol. 37, No. 1, p. 47.

⁵ Ibidem, p. 48.

Following Herderian divagations about sculpture and viewer body I accept that aesthetic experience is always embodied and in my analyze I would examine how certain modernist sculptor (constructivists Katarzyna Kobro and Władysław Strzemiński, Oskar Hansen and minimalist Robert Morris⁶) deals with this specific sculptural perception organize in the space between the viewer and the artifact. Another aim of my article is to present different modes of conceptualizing the embodied aesthetic experience. My understanding of body experience of sculpture follows Merleau-Ponty findings about the role of movement in our perception as a key element in our contact with the world as long as both we and the objects of our perception stay “lived-through movement”⁷.

Katarzyna Kobro spatio-temporal rhythms

The book of Katarzyna Kobro and Władysław Strzemiński *Spatial Composition. Calculation of Space-Time Rhythm* (1931) was mostly an outline of the principles of Unism, but it went beyond painting, expanding into sculpture and architecture. Sculpture, unlike painting, is an spatial art in which not solids and masses but rhythms organize the sculptural space. The spatio-temporal rhythm is the result of the impact of the depth of a work of art. The depth is hidden from any location, from which we see the work. By moving around, we see new shapes and depth becomes the width, revealing new, previously unseen aspects of the art work, and other shapes that previously were the width, become the depth.

The rhythm was one of the key problems of modernism, on the one hand expressing the desire to organize the world in a defined structure, on the other hand the rhythm was treated biologically and mechanically as an idea of evolution. The rhythm was primarily create universalist hope to build a homogeneous picture of the world of nature, production, and human. It was supposed to be the world structured by the

⁶ Modernist aspects of Morris's work was defined by Micheal Fried who in *Art and Objecthood* commented Minimalist's ambition for aesthetic purity that modernism demanded – See: M. Fried, *Art and Object-hood*, [in:] *Minimal Art: A Critical Anthology*, ed. G. Battcock, Berkeley 1968, p. 127.

⁷ M. Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, trans. C. Smith, London and New York 2002, p. 237.

power of rational and harmonious rules. Rhythm was also understood as a way of concretization of the space. The Avant-garde by deriving the rhythm from the body mechanics and physiology, introduce it in the space.

The history of Kbro's and Strzemiński's spatiotemporal composition is a kind of searching the possibilities of integration the body with the space. It was based on the dynamic model of interaction between the human and the world in a homogeneous space defined rhythmically by the body. Introduction to the works of art of the third dimension entails spatiotemporality, it means the variability of this work when viewing it from different angles, and therefore the sculpture is interpreted as a spatial rhythm, which takes place in time. We are exploring the space by acting within it – Kbro says. And further: "The indicative directions of human activities in space are: human static and vertical position, the level of environment we face from both sides of ourselves and the direction ahead, kind of move forward"⁸.

From Kbro's and Strzemiński's *Space composition* emerges the subject which hides a desire of the construction which experiences, learns and organizes the abolition of corporal depth and its shell that hides the individuality and the unconscious, and thus impeding the achievement of the ultimate unity. The body, with its sexuality, awareness and physicality caused most difficulties in the new perspective of spatiotemporal composition and inherently connected with them embodied human viewer.

The conception of rhythms in Kbro's sculpture has the paradoxical structure in the approach to the body. It is the theory in which the work of art is incomplete without the spectator's body (especially its movement in space) but at the same time this body caused the troubles by its idiomatic properties which should be subject to biomechanical socialization defined by the numerical parameters.

Kbro opposed surrealist paintings with their trembling pulse of rhythm which she treated as a bourgeois illusion, kind of narcosis to modern world sickness. "Intricate, whimsical line in surrealist art, reflects all the vibrations constituting an artist, but their justification is only in him – in his biology and physiology"⁹ – she writes in her functional art manifesto. To avoid this type of closure, Kbro has sought to

⁸ K. Kbro, W. Strzemiński, *Kompozycja przestrzeni. Oblicza rytmu czasoprzestrzennego*, Łódź 1993, p. 38 (trans. K. Trzeciak).

⁹ Ibidem, p. 40.

embed the viewer's body in space not as a figure distinguishable from the background, autonomous and having individualized psyche but rather as a transparent subject covered by the universal rhythm of movement. Kobro sought in the material of the body the uniform numerical expression, whose rhythm can submit a harmonious human functional movements, even with its biological structure.

But this kind of perception theory has a paradoxical structure. If the status of sculpture depends on the viewer (and Kobro claimed that the fourth dimension of the sculpture, time, is added by the viewer), then his subjectivity brings to the reception of an artworks a number of unique factors. Such factors as emotional balance or spatial dimensions of the body remain outside the mathematical expression make difficult to achieve the spatiotemporal unity of sculpture and the viewer. The ideal spectator should therefore be transparent so that it can be seamlessly integrated with the space of sculpture. His body then organized by the logic of mechanical rhythms could interact with the space just as deprived of their uniqueness – sexuality and instincts.

Oskar Hansen and the open sculpture

Kobro's theory of sculpture emphasized the special status of the sculpture, which does not work at a distance (through narration or reproduction), but only through direct, multi-dimensional contact. Oskar Hansen, architect, designer, theoretician, pedagogue, painter and sculptor, born in 1922 referred to Kobro conception in his famous theory of Open Form. In 1959 in Open Form Manifesto he notes that contemporary sculpture is alien to each of us because above all those works are personal monuments to their authors and as such are not ready to absorb the changes and events taking place during the lifetime of the form.

Those monuments are the corollary of composing by way of closed form, in which the formal and often also the contextual components are fixed. They are passive towards changes in time. The moment they are born they become antiques [...] Closed form. The decision taken in my name. I am standing next to the process. There is no way to find your identity here – your own self. All these are somebody else's souvenirs, feelings, somebody else's houses and housing settlements¹⁰.

¹⁰ O. Hansen, *Forma otwarta*, „Przegląd Kulturalny” 1959, Vol. 5, No. 5, p. 5 (trans. K. Murawska-Muthesius), [online] <http://open-form.blogspot.com/2009/01/original-1959-open-form-manifesto.html>.

Hansen's manifesto is directed against the art of closed form and at the same time proposes a new quality of creation based on organic forms which, as Hansen notes:

[...] will awake the desire of existence for every one of us, it will help us to define ourselves and find ourselves in the space and time in which we live. (This new art) will become the space which suits our complex and yet not unexplored psyche, and it will become so because we will constitute the organic elements of this art¹¹.

The art of open form is a composition we work through, not only around. Diverse individuality, in all its randomness and bustling, will become the wealth of this space, its participant. The idea of Open Form is to harmoniously integrate Earth's biological life forms with the space of human activity. Respecting the recipient's individuality, Open Space art creates a spatial atmosphere conducive to reflection, thus opposing the art of a dominant object in space – the cult of dogmatic dictates. According to Hansen's theory, for the subjective experience of the sculpture, besides feeling of solid and weight of our own body we can include also a motion path and its rate of climb as well as psychomotor efficiency (e.g. sense of balance). The artist also claims that any object can be a sculptural form provided that compels the psychophysical activity. The famous example of such form is the memorial at Auschwitz-Birkenau – *The Road* created in 1957. The radically innovative concept lay in negating the traditional notion of the monument, and instead treating the entire site of the former death camp as a monument in itself. Its central element was a black paved road about one kilometer long and 70 meters wide, cutting diagonally across the camp and petrifying everything in its path. All other remaining relics on both sides of the road – the barracks, the chimneys, the barbed wire fences, the railway ramp and the crematoriums – would be left to be consumed by the effects of time and entropy.

Minimal sculpture of Robert Morris

In his *Notes on Sculpture* (1966–1969) Robert Morris deals with the specific experience of sculpture as a work of art which makes a transition from optical to haptic and kinesthetic. Minimal sculpture creates

¹¹ Ibidem.

objects in the spectator's space and both his eye and body have to deal with this art work. The new art resigns from the overall perception of the work resigns from the overall perception of the work on the major search keys, so that the sculpture is felt rather than seen. One of the famous example of such experience, *Steam* (1967), which is a special type of fountain that gurgles underground and swells to an amorphous column of mist, which then dissipates, is a kind of anti-monument, as Morris notes: „*Steam* is just a lot of hot air which when we enter it, surrounds a white, absorbent blindness, wet shudder of steam claustrophobia and the caress of a warm stone in the foot”¹². This art exists only as an interaction with the spectator; his bodily experience which lets the sculpture be something more than just a hot air.

The most interesting connection between the concept of body and the sculptural experience Morris locates in the phenomenological mode of perception:

The object is but one of the terms in the newer esthetic. It is in some way more reflexive, because one's awareness of oneself existing in the same space as the work is stronger than in previous work, with its many internal relationships. One is more aware than before that he himself is establishing relationships as he apprehends the object from various positions and under varying conditions of light and space¹³.

As Virginia Spivay claims, Morris thus posited that the viewer understands real space physically, constructing internal knowledge based on the phenomenological apprehension of other objects sharing the same space architectural surroundings, and conditions¹⁴.

Morris *Column* (1961) debuted, not in an art gallery, but at the Living Theater in New York in 1962. *Column* is a kind of performance – placed vertically on an empty stage, remained on end for three and-a-half minutes before being pulled over by a string held off stage. It then lay horizontally for another three and a half minutes before the lights went out and the performance ended. Wanting the object to appear to move of its own volition, Morris had intended to stand inside the hollow structure and fall over, causing it to topple. But during the rehearsal

¹² R. Morris, *Notes on Sculpture, part 1*, [online] <http://xarts.usfca.edu/~rbe-genhoefer/Fundamentals11/lecture/Morris.pdf>, p. 228.

¹³ V. Spivey, *Sites of Subjectivity: Robert Morris, Minimalism, and Dance*, “Dance Research Journal” 2003–2004, Vol. 35, No. 2, Vol. 36, No. 1, p. 122–123.

¹⁴ Ibidem, p. 123.

he falls, suffered head injury and decided to replace himself with pull-string in the actual performance. Like a dancing body, the object “performed” a sequence of choreographed movements over a set period of time, reacting to conditions of material weight, gravity, and space. This kind of performance refers to his interests in movement choreography of dance. Linking up the role of object’s movement in his performance with sculptural objects he claimed:

Finding ways to get the body moving and having this movement be generated by the manipulation of objects so that the resultant movement became the dance was the challenge... *pace* the comparable *a priori* methods involved in construction to generate my sculptural objects of the early 1960s. This new structural armature opened up the making for me on both fronts – i.e., a kind of automation that foreclosed the ‘expression’ involved in pointing the toe (dance), or adding a little more on the left (sculpture) offered a new freedom¹⁵.

In his dances, like in sculpture, Morris challenged the authority of the spectator’s gaze by problematizing the relation between bodies and objects on stage. In *Site*, performed in 1964, visual artist Carolee Schneemann casts with sheets of four-by-eight foot plywood. The artist posed like Manet’s *Olympia* (nude and covered in white paint, she sat motionless throughout the performance) whilst Morris manipulated the wooden boards. Schneemann was subsumed by her status as an object – both as a passive female body displayed for the viewer’s gaze and as a recreation of a famous painting, an object of art. On the other hand, Morris’s panels acted anthropomorphically as performers. Ironically, they implied a human presence that the character of Schneemann as *Olympia* lacked completely. Morris pushed this ambiguity further by concealing his facial expressions with a mask that replicated his own features. *Site* thus forced its viewers to reconcile the anthropomorphism of the plywood panels with the neutral presence of the living performers.

Notes of Sculpture written simultaneously with Morris’s performances and sculpture of 1960s, the author described the phenomenological encounter the object with the observer’s body. In particular emphasized the role of object’s size explaining that “In the perception of relative size the human body enters into total the continuum of sizes

¹⁵ Ibidem.

and establishes itself as a constant on this scale”¹⁶. Morris distinguished two types of reception of sculpture dependent on the size of the object: Intimacy which is attached to an object in a fairly direct proportion as its size diminishes in relation to oneself and publicness associated with the increase in size relative to the human. Things on the monumental scale include more terms necessary for their apprehension than object smaller than the body, namely the literal space in which they exist and the kinesthetic demands placed upon the body.

Morris applied those thesis about object scale in most of his works in accordance to the phenomenology of Merleau-Ponty in which ‘to perceive is to render one’s self present to something through the body’. Let’s take *The Plywood Show* from New York’s Green Gallery 1964, which is an installation devoted entirely to the spare geometric constructions he had begun building in 1961. The visitors entered into the gallery and firstly passed beneath *Untitled (Corner Beam)* which was made of plywood and nails, hand-painted Merkin Pilgrim gray, and lacked any notable surface texture or detail. The visitor in the gallery thus engaged in a reflexive process of self-awareness based on the physical presence of the object that, like another person, shared his or her environment.

Yvonne Rainer, American dancer, choreographer and filmmaker who established in her dances an alternative relationship that resists subject/object dualism in favor of an intersubjective model (she exposed the artifice of her performance by treating the dancing body as a material object) described the effect Morris’s works had on her challenging her own sense of space:

We take up space together [...] The exquisite containment of my body. I can’t say it’s euphoria or ecstasy [...] But yet still I have this strange sense of limits – physical limits – and it seems such an exquisite knowledge. Perfect containment. Something to do with a finely-tuned awareness of just how, what, something to do with my own particular mass and volume. It (or my body) occupies exactly as much space as it needs¹⁷.

Morris sculptures is no longer objectified by the viewer’s gaze. The viewer is forced to recognize the artwork ability to define his own feeling of space. He or she is also entangled in an altered dynamics

¹⁶ R. Morris, *Notes on Sculpture, part 2*, [online] <http://xarts.usfca.edu/~rbegenhoefer/Fundamentals11/lecture/Morris.pdf>, p. 230.

¹⁷ Ibidem, p. 125.

within sculptural encounter. This dynamics is based on the feeling, which Rainer called “seduction to drawn-out contemplation” based on interactive nature of the viewer's experience with Morris's sculpture.

Morris's 1960s practice allowed the category of sculpture to include performance, the body as material, process as well as product. All those elements and features made the important difference in the perception of sculpture not only by inclusion physical acts of experience but most of all by problematization the relations between the viewer's and the artworks body.

Conclusion: sculpture in between

All presented theories do not pretend to be a complete history of XXth century sculptural perception. They are only some points on the whole map of this phenomenon. But points which are showing the crucial problem of sculpture as an art work which sets between its own objectivity and viewer's subjectivity. Kobro, Hansen and Morris by using various theoretical concepts: rhythms, open structure or phenomenology defined the sculpture as an art dependent most of all on the viewer's body's movement.

Kobro's rhythm emphasize the paradoxes of including spectator's body in the experience of sculpture artwork. Ideal body experience should be based on transparent transmission in the space between viewer and sculpture in order not to violate the cohesiveness of an artwork. Therefore in this artistic vision the body should be stripped of its physicality to make mechanical rhythms possible and adequate. Hansen's open form is more inclusive as a project that respects the recipient's individuality. In his compositions human body's uniqueness determines sculptural senses to such an extent that redefines the concept of sculpture itself and make any object been sculptural form provided that compels body movement. Robert Morris sculptural performances expand the concept of sculpture even more; demonstrating to the viewer that they ‘establish selfhood by reconciling subjective agency with their own body's objectness’¹⁸ which includes idiomatic characters of each embodied subjectivity standing in between.

¹⁸ V. Spivey, op. cit., p. 128.

Thanks to this physical activity the body redefined not only its own position in space but also constituted sculpture as an artwork that acquires its meanings only in between.

BIBLIOGRAPHY

1. Fried M., *Art and Object-hood*, [in:] *Minimal Art: A Critical Anthology*, ed. G. Battcock, Berkeley 1968.
2. Hansen O., *Forma otwarta*, „Przegląd Kulturalny” 1959, Vol. 5, No. 5.
3. Kobro K., Strzeмиński W., *Kompozycja przestrzeni. Oblicza rytmu czasoprzestrzennego*, Łódź 1993.
4. Martin F. D., *Sculpture, Painting and Damage*, “The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1978, Vol. 37, No. 1.
5. Merleau-Ponty M., *Phenomenology of Perception*, trans. C. Smith, London and New York 2002.
6. Morris R., *Notes on Sculpture, part 2*, [online] <http://xarts.usfca.edu/~rbegenhoefer/Fundamentals11/lecture/Morris.pdf>.
7. V. Spivey, *Sites of Subjectivity: Robert Morris, Minimalism, and Dance*, “Dance Research Journal” 2003–2004, Vol. 35, No. 2, Vol. 36, No. 1.
8. Zuckert R., *Sculpture and Touch: Herder's Aesthetics of Sculpture*, “The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 2009, Vol. 67, No. 3, p. 285–299.

Katarzyna Trzeciak – e-mail: k_trzeciak@o2.pl

ANNA CHEĆKA-GOTKOWICZ

(UNIwersYTET GDAŃSKI)

MUZYKA Z POLSKIEJ KSIĘGARNI

RECENZJE KSIĄŻEK

M. Jabłoński, *Przeciwko muzykologii niewrażliwej*, Wydawnictwo Nauka i Innowacje, Poznań 2014, 383 strony; D. Czaja, *Kwintesencje. Pasaże barokowe*, PWM, Kraków 2014, 357 stron.

INFORMACJE O AUTORCE

Anna Chęćka-Gotkiewicz
Zakład Estetyki i Filozofii Sztuki
Uniwersytet Gdański
e-mail: a.gotkiewicz@ug.edu.pl

Niedawno na stronie internetowej Instytutu Improwizacji ukazał się tekst Krzysztofa Karola Wójcika poświęcony temu, kto i jak w Polsce pisze o muzyce. I chociaż Autor wyróżnił w nim kilka publikacji, które życzliwie nazwał „humanistycznie pogłębionymi” i „erudycyjnymi”, to ogólna tonacja jego wypowiedzi jest raczej minorowa. Jego zdaniem polskojęzyczni czytelnicy

[...] chcący sięgnąć do teoretycznych opracowań muzycznych, zmuszeni są realizować ideę mozolnego samokształcenia, powierzchownego ślizgania się po rozmytym dyskursie, błędzenia i poszukiwania na własną rękę. Te poszukiwania często sprowadzają się jedynie do samodzielnych doświadczeń empirycznych, z których budujemy indywidualne strzępy narracji, czy też indywidualną muzyczną powieść szkatułkową o niejasnej konstrukcji¹.

¹ K. K. Wójcik, *O muzyce w tekście polskim*, [online] <https://instytutimprowizacji.wordpress.com/2015/02/08/o-muzyce-w-tekście-polskim/> [dostęp: 19.02.2015].

Zapytajmy, czy istnieją racjonalne przesłanki pozwalające zamienić minorową tonację tej konstatacji w kadencję brzmiącą optymistycznie. Sięgnijmy po dwa fakty. Mam tu na myśli książki, które nie mają nic wspólnego z męczącym muzykologicznym żargonem. Są adresowane do tych przyzwoicie wykształconych humanistów, którym muzyka jest po prostu potrzebna do życia. Co istotne, obie książki potwierdzają, że słuchaniu musi towarzyszyć „budowanie indywidualnych strzępów narracji”, bo tylko z nich daje się zrekonstruować niezapożyczone, osobiste doświadczenie muzyczne. Żaden przewodnik dla niewtajemniczonych nie zastąpi słuchania, przeżywania własnych olśnień, dokonywania własnych odkryć. „Błądzenie i poszukiwania na własną rękę” okazują się nie tyle przekleństwem, ile jedyną drogą do celu. Doświadczenie muzyczne może nam przecież powiedzieć coś istotnego o nas samych. Ta metafizyczno-egzystencjalna perspektywa nie jest obca współczesnym polskim myślicielom, o czym świadczą obie recenzowane prace.

Pierwsza książka jest manifestem skierowanym „przeciw muzykologii niewrażliwej”. Autorem tej opublikowanej w 2014 roku pracy jest Maciej Jabłoński, nazywany przez Leszka Polonego „niespokojnym duchem polskiej muzykologii”. Jabłoński, traktując muzykę jako „opowieść o człowieku” i „dźwiękowe wyobrażenie Niewyraźnego”, postuluje pluralizm myśli i postaw, a także dystansuje się wobec metody analitycznej. Nie obawia się przy tym perswazyjno-subiektywnego wymiaru języka, który odsłania podmiot wraz z jego przeżyciem estetycznym. „Muzykologia niewrażliwa”, z którą walczy Autor, ufa metodzie szkiełka i oka. Interesuje ją przede wszystkim dzieło muzyczne jako immanentny twór wyposażony w znaczenia, które należy rozkodować i uzyskać co do nich intersubiektywną zgodę badaczy. Ta metoda oddziela dzieło od jego żywego doświadczenia, a w sytuacji skrajnej skazuje muzykę na milczenie. Bo nie trzeba jej słuchać. Wystarczy ją chłodnym umysłem i bystrym okiem analizować, a wyniki tej analizy klarownie opisać.

Tymczasem muzyka, zauważa Jabłoński, wylania się z przestrzeni przejścia, czyli *metaxu*, a tym samym nie zawsze daje się opisać. Nie tylko trzeba się na to zgodzić, ale warto w tej aporii dostrzec moment twórczej przyjemności. Muzyka jest tą sztuką, która poddaje się „mówieniu i pisaniu namiętności”, bo często wymusza działanie „po omacku” w nieoczywistej przestrzeni spotkania znaku i jego interpretatora.

Drugim potwierdzeniem tego, że „mozolne samokształcenie” w dziedzinie muzyki ma sens (a może nawet stanowi jedyną drogę do jej rozumienia), jest książka wybitego antropologa kultury, Dariusza Czaj. Wydane pod koniec 2014 roku *Kwintesencje. Pasaże barokowe* to owoc, albo raczej zapis, jego „zasłuchania”. Autor pisze „o muzyce żywej i zarejestrowanej na srebrnych kompaktach i czarnych winylach [...]”. To raczej dziennik ucha niż wychłodzone studium przedmiotu². Czaję i Jabłońskiego łączy przekonanie, że o niektórych muzycznych poruszeniach nie da się pisać, bo są one nieprzetłumaczalne na język dyskursywny. Muzykologia broniła się przed tym, mnożąc typy wypowiedzi o muzyce: biograficzny, historyczny, kulturowy, formalny. Czaja posługuje się sprawnie każdym z nich i wcale ich nie lekceważy. Wyznaje jednak, że podobnie jak Roland Barthes, do opisu muzycznych poruszeń wybrałby dyskurs pochwalny, wartościujący: dyskurs miłosny. Wielką cnotą *Kwintesencji* jest ich interdyscyplinarny wymiar: są cenną lekturą dla miłośników malarstwa, literatury i filmu, bowiem muzyka, której doświadczenie opisuje Autor, zawsze pojawia się tam w bogatym kontekście kulturowym.

Czaję i Jabłońskiego łączy jeszcze jedno. Obaj są oddanymi wyznawcami filozofii George’a Steinera: w muzyce, bardziej niż w sztukach wizualnych czy poezji, szukają spotkania z Tajemnicą. Steiner pisze w *Rzeczywistych obecnościach*:

Wierzę, że muzyka jest niezmiernie ważna dla zrozumienia tego, czym jest człowiek, oraz tego, co oznacza ludzkie doświadczenie metafizyczne albo odrzucenie tego doświadczenia. Nasza zdolność do komponowania i reagowania na formę i sens muzyczny odwołuje się bezpośrednio do tajemnicy kondycji ludzkiej. Pytanie „czym jest muzyka” może być jednym ze sposobów na zadanie pytania „czym jest człowiek”³.

Wydawałoby się, że tak definiowana muzyka jest sztuką doskonale demokratyczną. Nie jest nawet konieczne, by jej miłośnik posiadał wybitny słuch muzyczny. Ważniejszym przymiotem wrażliwego słuchacza okazuje się bowiem słuch metafizyczny, który pozwala lepiej rozumieć siebie i świat.

Anna Chęćka-Gotkiewicz – e-mail: a.gotkiewicz@ug.edu.pl

² D. Czaja, *Kwintesencje. Pasaże barokowe*, Kraków 2014, s. 17.

³ G. Steiner, *Rzeczywiste obecności*, tłum. A. Kubińska, Gdańsk 1997, s. 9.

ANNA KUCHTA

(UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI)

RECENZJA TOMU POEZJI
ADAMA ZAGAJEWSKIEGO *ASYMETRIA*

RECENZJA KSIĄŻKI

A. Zagajewski, *Asymetria*, Wydawnictwo a5, Kraków 2014, 86 stron.

INFORMACJE O AUTORCE

Anna Kuchta
Instytut Filozofii
Uniwersytet Jagielloński
e-mail: anna.kuchta@uj.edu.pl

Wciąż krążą nad nami
śmierć i ocalenie¹

W 2002 roku Tadeusz Nyczek, znawca twórczości Adama Zagajewskiego, zauważył, iż „Zagajewski jest dziś jednym z tych pisarzy, do których coraz trudniej przychodzi dobierać określające epitety. Polski? Europejski? Światowy?”². Najnowszy, wydany w 2014 roku tomik wierszy poety, o wieloznacznym tytule *Asymetria*, nie tylko nie odpowiada na postawione przez Nyczka pytania, lecz zdaje się jeszcze pogłębiać ową enigmę. Ten stosunkowo niewielki objętościowo (czter-

¹ A. Zagajewski, *Białe żagle*, [w:] tegoż, *Asymetria*, Kraków 2014, s. 49.

² T. Nyczek, *Kos. O Adamie Zagajewskim*, Kraków 2002, s. 6.

dzieści osiem wierszy), ale bogaty treściowo zbiór oferuje bowiem czytelnikowi więcej pytań niż odpowiedzi, więcej wątpliwości niż drogowskazów i raczej sygnalizuje jedynie pewne kwestie, niż definitywnie je rozwiązuje.

Zbiór *Asymetria* zawiera utwory niezwykle osobiste, pełne nawiązań do biografii autora, w których wnikliwy czytelnik odnajdzie liczne szczegóły z życia Zagajewskiego (*Walizka, Grażyna, Sandały*), liryczne portrety bliskich i rodzinne opowieści (*Rozmowa, O mojej matce*), a nawet topografię jego podróży: Lwów, Gliwice, Kraków, Paryż i Huston (*Podróż ze Lwowa na Śląsk w roku 1945, Dżungla*). Paralelna relacja między życiem poety a twórczością oraz osobista perspektywa utworów są w najnowszym tomie szczególnie widoczne, ponieważ autor celowo powraca do motywów wcześniej opisywanych, rozwija wątki sygnalizowane już w poprzednich wierszach, traktując ten zbiór jako dopełnienie – można roboczo określić tę metodę mianem rekapi-tulacji z dopowiedzeniem. Ilustracją może być choćby wiersz *Dzieciństwo*, w którym poeta wspomina dziecięce lata:

Oddajcie mi moje dzieciństwo,
republikę gadatliwych wróbli,
niezmierzone puszcze pokrzyw
i nocny płacz nieśmiałego puszczyka.

Naszą ulicę pustą w niedzielę,
neogotycki czerwony kościół³

Sentymentalny nastrój wiersza, a także sielski charakter niemożliwej już do odzyskania przeszłości w połączeniu z sensualnymi opisami przyrody zdaje się przypominać tekst *Dzikie czereśnie*, z tomu *Jechać do Lwowa* (1985):

Dzikie czereśnie rosły na wiotkich
gałęziach, pestki zawinięte w różową
bibułkę. Tutaj wróble spowiadały się
godzinami przed surowym księdzem
i głośno zdradzały sekrety małych
grzechów, popełnionych nad ranem.
[...] W niedzielę

³ A. Zagajewski, *Dzieciństwo*, [w:] tegoż, *Asymetria*, wyd. cyt., s. 33

rano mama prasowała białe koszule.
Ustrój był doskonały i piękna pogoda.⁴

Podobieństwo wzbudza także wykorzystana przez poetę metafora, personifikacja wróbli („[republika] gadających wróbli”, „wróble spowiadały się”) oraz – chociaż sytuacja liryczna rozgrywa się niemalże w arkadyjskim bezczasie – nieprzypadkowe wskazanie niedzieli („[nasza ulica pusta] w niedzielę”, „w niedzielę rano mama prasowała białe koszule”). Zastanawiający jest jednak brak ironii w późniejszym wierszu. Czyżby zastąpiła ją gorzka refleksja dojrzałego poety? Następne tomiki pokażą, czy jest to stała tendencja.

Jednak, mimo iż można z utworów Zagajewskiego odczytać niemalże całą jego biografię, tom *Asymetria* jednocześnie jest pełen utworów o uniwersalnym przesłaniu i możliwości ich wielowymiarowego odczytania (*Nasze północne miasta*, *Obudź się*). Te dwie perspektywy splatają się wyraźnie przy analizie pojawiających się w wierszach postaci – krakowski fryzjer Pan Władziu („Interesowało go tylko jedno: wędkarstwo. [...] Kiedy wybrał się do lekarza, było już za późno. / Ulica Karmelicka nie zauważyła jego odejścia”⁵) i Osip Mandelsztam, matka poety i Rachmaninow. Dwa porządki, stały dualizm, być może rozdarcie, dysharmonia – albo właśnie tytułowa asymetria – zdają się przenikać całą twórczość Zagajewskiego. Jego poezja to ciągle otwieranie się na świat, przy jednoczesnym przywiązaniu do własnej historii oraz świadomości osobistych doświadczeń i ograniczeń. Dysonans oraz stale wyczuwalne w wierszach napięcie i niepokój są jednocześnie doskonałym punktem wyjścia do refleksji nad kondycją współczesnej rzeczywistości, egzystencją jednostki, a także (nie)możliwością zrozumienia praw rządzących światem. Nic zaskakuje więc fakt, iż nastrój nowego tomu jest melancholijny, pełen zadumy, zaś najlepszy odbiór wierszy zapewnia ich spokojna, wyciszona, samotna lektura.

Przewracając strony zbioru *Asymetria*, czytelnik zauważy także, iż przeważają w nim utwory o charakterze pożegnalnym oraz tematyce eschatologicznej. Autor wspomina śmierć ojca (*Nigdzie*), matki (*O mojej matce*), Krzysztofa Michalskiego (*Umarł Krzysz Michalski*) – znów zauważyć można dwie paralelne scenerie wierszy, które być może Zagajewski wykorzystuje, aby pokazać uniwersalność problematyki

⁴ Tenże, *Dziki czereśnie*, [w:] tegoż, *Wiersze wybrane*, Kraków 2010, s. 108.

⁵ Tenże, *Pan Władziu*, [w:] tegoż, *Asymetria*, wyd. cyt., s. 6.

i niemożność zrozumienia śmierci, niezależnie od tego, czy dotyczy ona postaci znanych i odległych, czy osób najbliższych. W wierszu *O mojej matce* poeta obrazuje owe niezrozumienie poprzez nagromadzenie niepasujących do siebie elementów:

i jak ja to pamiętam, i jak leciałem z Huston
na jej pogrzeb i w samolocie wyświetlano
komedie i jak płakałem ze śmiechu
i z żalu, i jak nic nie umiałem powiedzieć,
i wciąż nie umiem⁶

Podobne odczucia Zagajewski opisuje w utworze *Ten dzień*, który może być odczytany jako swoista klamra lub podsumowanie cyklu o tematyce funeralnej, bowiem autor formułuje w nim *expressis verbis* obraz śmierci jako doświadczenia granicznego, którego nie sposób zrozumieć bądź ująć w słowach:

ten dzień, kiedy przychodzi wiadomość,
że umarł ktoś bliski, przyjaciel, albo ktoś,
kogo nie znaliśmy, tylko podziwialiśmy z daleka
[...]
boimy się, zgadujemy, wiemy,
że zaraz nadejdzie cisza
i bezsilny płacz.⁷

Tematyka eschatologiczna uzupełniana jest w tomie *Asymetria* przez wątki autotematyczne, liczne odwołania do motywów sztuki czy też rozrachunek z własną twórczością. Efektem lirycznego namysłu nad śmiercią oraz samoświadomości poetyckiej jest nieprzypadkowe nawiązywanie – zarówno w treści, jak i w formie wierszy – do gatunków takich jak tren, elegia czy nokturn (*Nokturn, Nigdzie*). Liczne odwołania do mistrzów z dawnych lat (*Moi ulubieni poeci, Rue Armand Silvestre, Manet*) oraz refleksja nad własnymi utworami (*Na wagarach*) otwierają Zagajewskiemu drogę także do zadumy nad funkcją sztuki we współczesnym świecie („Dlaczego sztuka milczy, gdy dzieją się rzeczy straszliwe, / dlaczego jej wtedy nie potrzebujemy”⁸) czy rolą natchnienia. Nie zabrakło również utworów poświęconych muzyce;

⁶ Tenże, *O mojej matce*, [w:] tegoż, *Asymetria*, wyd. cyt., s. 22–23.

⁷ Tenże, *Ten dzień*, [w:] tegoż, *Asymetria*, wyd. cyt., s. 45.

⁸ Tenże, *Wiemy, czym jest sztuka*, [w:] tegoż, *Asymetria*, wyd. cyt., s. 25.

jako motyw lub tło wierszy (*Rachmaninow, Nokturn*) muzyczność zdaje się wręcz przenikać najnowszy tom poety: „drżymy słysząc jak wiolonczelista gra / suitę Bacha, gdy słuchamy, jak śpiewa fortepian”⁹.

Czytelnika zaznajomionego już z twórczością Zagajewskiego nie zdziwi także tematyka nawiązująca do historii XX wieku (*Ruth, Werner Heisenberg z wizytą u Hansa Franka w Krakowie*). W zbiorze pojawia się ona najczęściej nie wprost, jest dyskretnie sygnalizowana, ukryta za zwyczajną tematyką, niczym wyrzut sumienia zatrzymujący „turystę”¹⁰ w pół kroku. Najdobitniejszym przykładem zdaje się tutaj utwór *Studniówka* – szczególnie także dlatego, iż to właśnie w nim *explicite* pojawia się nawiązanie do tytułowej asymetrii – w którym wspomnienie zabawy maturzystów jest pretekstem do rozważań o wojnie, śmierci i historii:

Albo jak przed studniówką mama przyszła na spotkanie
gdzie omawialiśmy program artystyczny wieczoru
i jak tam wystąpiła z pomysłami, które
nam się wydały słabe, staroświeckie,
zupełnie jakby to ona, a nie my, miała zdawać maturę,
którą przecież już raz zdała przed wojną,
z wyróżnieniem, jeśli dobrze pamiętam,
i także wojnę, wszystko na to wskazuje,
zdała z niezłym wynikiem, i jak się wtedy,
podczas tego zebrania, wstydziłem za nią –
natomiast w czasie wojny nie mogłem jej podziwiać
z innych powodów, zupełnie innych¹¹

Zagajewski zestawia tutaj dwa wydarzenia: pierwsze wyszukane z historii prywatnej, z pozoru nieistotne, następne wyrwane wprost ze światowej areny dziejów, kolejny raz akcentując stale przeszywający jego twórczość dualizm. Dwie płaszczyzny czasowe, wojenny chaos i powojenna odbudowa utraconego ładu, przecinają się w wierszu *Stud-*

⁹ Tamże, s. 24.

¹⁰ Nazywając bohatera lirycznego wierszy Zagajewskiego „turystą”, nawiązuję do słów samego poety, który wielokrotnie używa tego określenia (w najnowszym tomie między innymi w utworze *Ziemia*). Termin turysta wzbudza oczywiście skojarzenia z Baumanowską typologią człowieka ponowoczesnego. Ten trop interpretacyjny rozwija szerzej Jarosław Klejnocki (*Bez utopii? Rzecz o poezji Adama Zagajewskiego*, Wałbrzych 2002).

¹¹ A. Zagajewski, *Studniówka*, [w:] tegoż, *Asymetria*, wyd. cyt., s. 39.

niówka „jak ta asymetria, ta silna asymetria”¹², sprawiająca, iż współczesna rzeczywistość to uniwersum rozdarte – świat okaleczony¹³ – w którym zabawa, śmiech, urok dnia codziennego stykają się bezustannie z bólem, cierpieniem, gorzkimi wspomnieniami.

„Aforyzmy, zgoda, ale jak długo można mieć rację?”¹⁴ – pyta poeta retorycznie w tekście *Pomarańczowy notes* i celowo pozostawia zakończenia otwarte, dając odbiorcy przestrzeń do samodzielnej interpretacji. Zagajewski nie jest poetą gier językowych, nie bawi się (z) czytelnikiem, nie zaskakuje go lingwistycznymi rebusami, nie szafuje neologizmami czy wymyślnymi formami – wiersze są białe, wolne, o zdaniowym charakterze (często pojawia się charakterystyczny dla całej twórczości lirycznej poety tok przerzutniowy¹⁵). Jednocześnie jednak autor wymaga od odbiorcy erudycji, odczytania czy znajomości kulturowego kontekstu oraz gotowości do pojęcia samodzielnych refleksji na pojawiające się w wierszach trudne tematy. Najnowszy tomik Zagajewskiego jest bowiem opowieścią o dojrzałym już poecie, który powraca do swojego dzieciństwa i młodości, a także do toposów i motywów, z którymi mierzył się już wcześniej, i jednocześnie uświadamia sobie własną bezsilność – niewiedzę mędrca – oraz ciągle niezrozumienie świata:

purpurowe obłoki na niebie
nie mogą nam nic powiedzieć.
Świat znowu milczy.¹⁶

BIBLIOGRAFIA

1. Klejnocki J., *Bez utopii? Rzecz o poezji Adama Zagajewskiego*, Wałbrzych 2002.
2. Nyczek T., Kos. *O Adamie Zagajewskim*, Kraków 2002.
3. Zagajewski A., *Asymetria*, Kraków 2014.
4. Zagajewski A., *Wiersze wybrane*, Kraków 2010.

Anna Kuchta – e-mail: anna.kuchta@uj.edu.pl

¹² Tamże.

¹³ Por. tenże, *Spróbuj opiewać okaleczony świat*, [w:] tegoż, *Wiersze wybrane*, wyd. cyt., s. 250.

¹⁴ Tenże, *Pomarańczowy notes*, [w:] tegoż, *Asymetria*, wyd. cyt., s. 77.

¹⁵ Por. J. Klejnocki o poetyce Zagajewskiego: „wiersz wolny, zdaniowy, z silnie zaznaczającym się tokiem przerzutniowym”. J. Klejnocki, wyd. cyt., s. 49–50.

¹⁶ A. Zagajewski, *Maraton*, [w:] tegoż, *Asymetria*, wyd. cyt., s. 14.

PAULINA TENDERA
(UNIwersYTET JagIELLOŃSKI)

ŚWIATŁOCZUŁOŚĆ

INFORMACJE O AUTORCE

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

Praca badawcza finansowana ze środków Narodowego Centrum Nauki w ramach programu Preludium UMO-2012/07/N/HS1/00438 na lata 2013–2016.

Światłoczulość – stopień reagowania na światło materiałów fotograficznych. A może inaczej? Wrażliwość na światło? Zmysłowa wrażliwość na światło? Światłoczuły człowiek...

Światłoczulość jest tu rozumiana co najmniej dwuznacznie, bowiem nie chodzi wyłącznie o naszą zmysłową wrażliwość na światło fizyczne, ale również o duchową i umysłową wrażliwość na światło prawdy. Obydwa rodzaje światła łączą się z oglądaniem jakiegoś swobodnego rodzaju piękna, ujawniają jego obecność w przedmiotach i relacjach między nimi. Światło fizyczne pozwala rozkoszować się widokiem piękna zmysłowego, zaś światło duchowe (*claritas*) odsłania piękno porządku świata i istotę rzeczy, jej esencję. Przywołajmy uwagi filozofa. Choć Umberto Eco twierdzi, że współczesny odbiorca sztuki zatracił już (bezpownownie?) umiejętność widzenia piękna metafizycznego – co miało być zdolnością na przykład odbiorców średniowiecz-

nych – i sztukę współczesną ocenia wyłącznie na podstawie estetycznych (czyli zmysłowych) wartości, to jednak jego zakorzenienie w kulturze europejskiej musiało pozostawić jakiś ślad na sposobie postrzegania świata. Ciągłość europejskiej kultury nadal umożliwia dotarcie do przynajmniej niektórych treści metafizycznych sztuki dawnej i kształtuje – może zbyt optymistyczne – przekonanie o możliwości intuicyjnego odczytania wielu z tych treści.

O wartościach metafizycznych jakiej sztuki przypomni nam dzisiaj światło? Może o migotliwym blasku złotych mozaik bizantyjskich, o których pisał Karol Estreicher, iż „operowały uduchowionymi formami, jakby urzeczywistniając neoplatońskie idee”¹? Może o ikonie, której wewnętrzne światło ujawnia Prawdę przewyższającą wszelki byt, tworząc uobecnienie raju na ziemi? A może o gotyckim witrażu, w którego ciemności Chrystus zjawia się wierzącym jako *sol invictus* (słońce niezwycięzone)?

Przedzierając się przez karty historii i poszukując na nich przejawów fascynacji światłem, dotrzemy do średniowiecznych prac z dziedziny metafizyki światła. Są to zarówno wspomniane dzieła sztuki średniowiecznej: bizantyjskie mozaiki, gotyckie witraże i ikony, które do dziś zachowały mocny związek z filozofią światła, jak i prace teoretyczne takich myślicieli jak Pseudo-Dionizy Areopagita, Jan Szkot Eriugena i inni inspirowani się na przykład Prologiem do Ewangelii św. Jana, w którym święty naucza: „była światłość prawdziwa, która oświeca każdego człowieka, gdy na świat przychodzi”².

Cała twórczość spod znaku metafizyki światła spajana jest średniowiecznym platonizmem i mistyczną koncepcją doświadczenia estetycznego, którego celem jest oglądanie światła *claritas*. Jest to więc faktycznie koncepcja sztuki odnosząca nas niemal wyłącznie do piękna metafizycznego. Piękna w rozumieniu odmiennym, niż dziś go używamy.

Paradoksalnie jednak również sama filozofia stoi za zmianą, jaka zaszła w naszym widzeniu sztuki i piękna, o którym mówi Eco. Artyści średniowieczni tworzyli w cieniu wielkiej Tajemnicy, która dziś uległa już zapomnieniu. Perspektywa życia wyraźnie się zmieniła – tajemnica istnienia nie spędza już snu z powiek, tęcza – piękny średniowieczny symbol Boga – została rozpleciona.

¹ K. Estreicher, *Historia sztuki w zarysie*, Kraków 1982, s. 202.

² Jan Szkot Eriugena, *Komentarz do Ewangelii Jana*, tłum. A. Kijewska, Kęty 2000, s. 58.

Z czasów starożytnych tylko światło zostało nam jako znak świętości, tajemnicy i sacrum. Dlatego tak bardzo jest dla nas interesujące i piękne, często nadal wykorzystywane w metaforach religijnych jako uobecnienie łaski i substancjalnej obecności Boga. Chcemy je poznać, a jeśli nie poznać, to przynajmniej być bliżej niego, rozkoszować oczy jego blaskiem – niczym oglądaniem źródła łaski. Dlatego trudno nam myśleć o świetle w kategoriach jakichkolwiek negatywnych wartości. Bez wątpienia człowiek to istota światłoczuła – zarówno w swym wymiarze duchowym, jak i cielesnym. Czy tak właśnie jest? Czy nadal światło jest dla nas dobrem i wybawieniem od mroków nocy. Wystawa OVERILLUMINATION może zmienić nasze przekonania o świetle.

To proste (bowiem tradycyjne, nieświadome nawet) symboliczne czytanie wartości światła, identyfikowanie światła z wartością samą, nie jest jedyną drogą rozumienia jego roli w naszym życiu przede wszystkim dlatego, że myślenie o świetle w kategoriach sacrum odnosi się właściwie wyłącznie do światła naturalnego. Zwróćmy uwagę, że religijna sfera sacrum była przedstawiana wyłącznie za pomocą metafor świata naturalnego, czyli ognia, blasku słońca czy księżyca. Zupełnie inaczej my sami (nasz umysł i nasze zmysły) reagujemy na sztuczne światło elektryczne. Przepełnienie jego obecnością w naszym życiu powoduje wiele zakłóceń nastroju, emocji i naturalnego trybu dnia, bezsenność i zmęczenie, bóle głowy i ogólną dezorientację. Obecność światła sztucznego leży u podstaw rozwoju chorób cywilizacyjnych: powszechne trudności z zasypianiem, nerwice, brak porządku i cyklu nocy i dnia osłabia siły życiowe, zabiera punkt odniesienia, narusza grunt pod stopami. *Light pollution* sprawia, że z roku na rok obniża się jakość naszego życia.

Bez wątpienia człowiek XXI wieku żyje w świecie zanieczyszczonym. Wokół zasypują nas nie tylko odpady, ale również niepotrzebne przedmioty przerostu konsumpcyjnego stylu życia. W świecie tym wszystkiego jest zbyt wiele, również światła. Sztuczne światło stało się produktem (oczy zmuszane są do jego konsumowania), a świat zanieczyszczony jego obecnością odwraca się ze zdziwieniem i tęsknotą w czasy przeszłe – wielkie pragnienie światła przemieniło się w przesyt i zmęczenie.

Wystawa OVERILLUMINATION jest wyrazem tęsknoty za czystym środowiskiem dokładnie w takim samym sensie, w jakim pragniemy spacerować czystymi ulicami lub polną ścieżką i napęłniać płuca czystym powietrzem, spoglądać na błękitne niebo nad głową,

uspokajać myśli błyskiem zielonej trawy. Z melancholią spoglądamy w stronę nieprzemysłowych i niemal niezamieszkałych miejsc. Tymczasem otacza nas jednakowe światło dnia i nocy, niechciane billboardy przy drogach i mieszkaniach, na które nikt nigdy się na zgodzał, przydrożne neonowe reklamy barów, hoteli i stacji benzynowych – to zanieczyszczenia i śmietnik naszego świata.

Light pollution jest produktem ubocznym kultury pragnącej światła, które do tej pory rozświetlało mroki nocy, tajemnicy i niewiedzy. Co bardziej nas drażni? Sama obecność światła sztucznego, czy może po prostu świadomość, że nie możemy go wyłączyć? Spoglądamy nocą za okno w stronę ulicznej latarni i jej zbyt silnego, drażniącego oczy światła – o czym myślimy? Jak się przed nim ukryć, gdzie ukoić oczy i umysł?

Światło sztuczne pozbawia nasze życie piękna, nocy nie są już usłane morzem gwiazd (których po prostu nie mamy szans dostrzec) ani romantycznie ciche i senne. Nigdzie nie jesteśmy sami i „u siebie”, poza światem, schowani – zawsze pada na nas któreś światło, niczym więzienny reflektor, kamera Big Brothera albo po prostu kamera miejskiego monitoringu.

Wiek XX zatryumfował nad ciemnością nocy i dla całego tego wieku nowego znaczenia nabierają słowa „niech stanie się światłość” – czy może jest to hasło naszych czasów? Nie brzmi ono już jak religijny slogan czy metafizyczny nakaz Przedwiecznego Słowa, lecz fakt świata zmysłowego. Ciemność rozproszyła się na wieki. Spełniły się marzenia XIX-wiecznych naukowców – ciemności już nigdy nie będzie.

Informacje o autorkach prac:

Alicja Panasiewicz – www.alicjapanasiewicz.net

Rita Kriege – <http://www.rita-kriege.com/>

Informacje o wystawie:

Overillumination: Alicja Panasiewicz i Rita Kriege

w Galerii Domu Norymberskiego

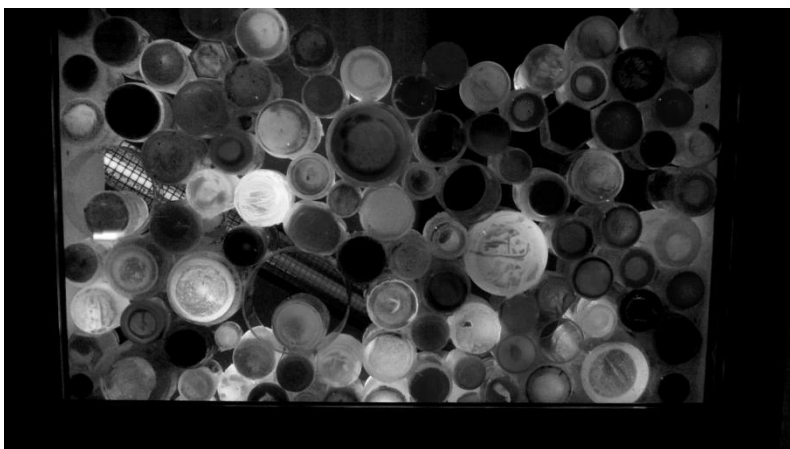
24.11.2013–17.01.2014

Kraków, ul. Skąleczna 2

<http://www.dom-norymberski.com/projekty/2014/overillumination.htm>



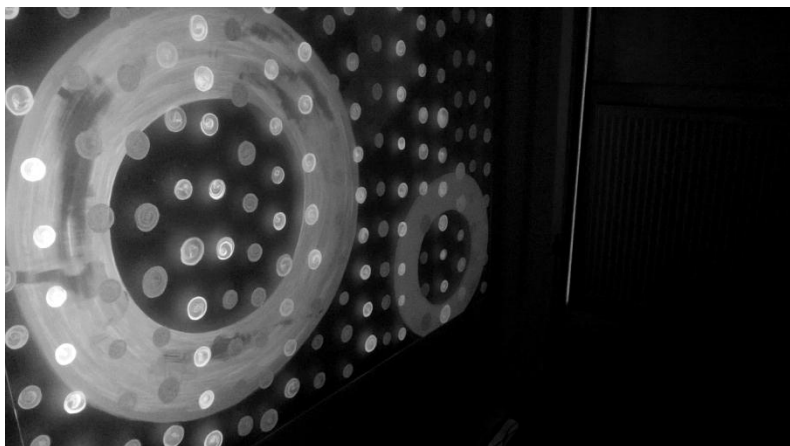
Fot. Mirosław Niesyto



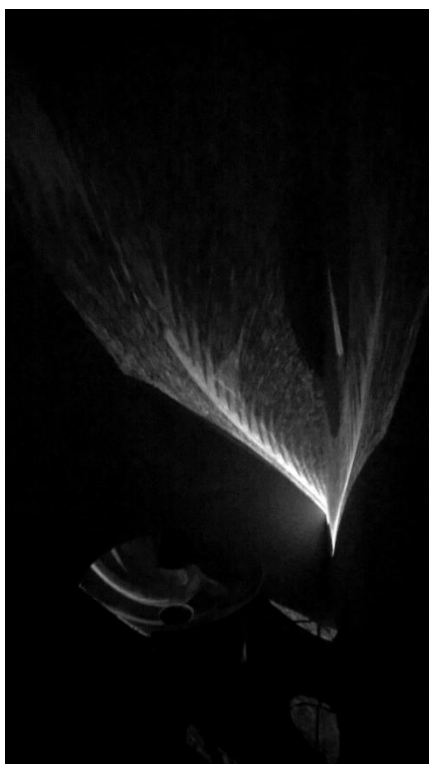
Fot. Paulina Tendera



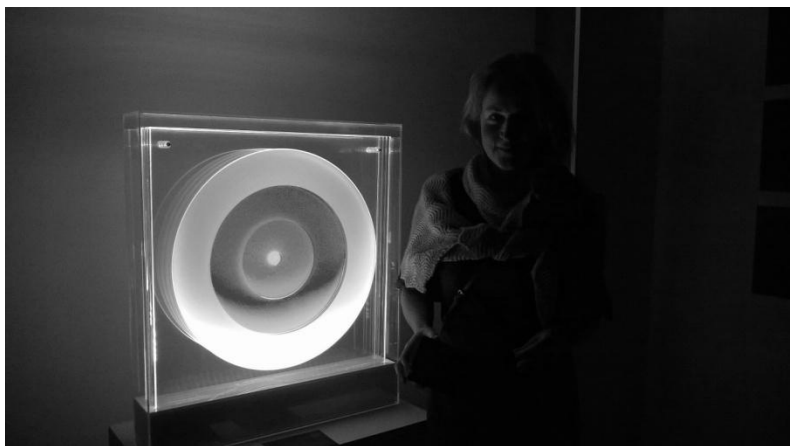
Fot. Paulina Tendera



Fot. Paulina Tendera



Fot. Paulina Tendera



Fot. Magdalena Seweryn



Fot. Paulina Tendera

Karol Chrobak – dr, adiunkt w Zakładzie Filozofii na Wydziale Nauk Społecznych SGGW w Warszawie. Zainteresowania naukowe autora skupiają się wokół antropologii filozoficznej, filozofii kultury oraz filozofii społecznej. Problematyki tej dotyczy jego ostatnia książka, będąca monografią filozofii Helmutha Plessnera (*Między naturą a kulturą. Filozofia życia Helmutha Plessnera*, Warszawa 2014). Zajmuje się również polską filozofią okresu międzywojennego. Jest autorem monografii poświęconej filozofii Leona Chwistka (*Niejedna rzeczywistość*, Kraków 2004), a także redaktorem oraz tłumaczem jego prac.

Sylwia Góra – mgr, absolwentka filologii polskiej spec. antropologiczno-kulturowa na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie oraz kulturoznawstwa na Akademii Ignatianum w Krakowie. Obecnie doktorantka w Instytucie Kulturoznawstwa Akademii Ignatianum. Zainteresowania: literatura XX wieku, sztuka XIX i XX wieku, estetyka. Publikowała w czasopismach naukowych: „Kwartalnik Filozoficzny”, „Episteme”, „Perspektywy Kultury”, „Tekstoteka Filozoficzna”.

Helmut Kohlenberger – dr filozofii na Uniwersytecie w Tybindze, wykładowca uniwersytetów w Monachium, Salzburgu, Wiedniu. Tłumacz, redaktor. Wybrane publikacje: *Similitudo und Ratio. Zur Methode bei Anselm von Canterbury* (Bonn 1972), *Cuando el juego va en serio* (Barcelona 1991), *Dopisy o Nemecku* (Praga 1996), *Prozeß, Spiel. Fragmente zum 2.Jahrtausend* (Wiedeń 2013).

Natalia Anna Michna – magister filozofii UJ, doktorantka w Pracowni Retoryki Logicznej Instytutu Filozofii UJ. Obecnie pisze pracę doktorską poświęconą krytyce estetyki feministycznej za pomocą metody teorii estetycznej Romana Ingardena. Absolwentka Instytutu Cervantesa w Krakowie. Autorka książki *Wielka Awangarda wobec kultury masowej w myśli José Ortegi y Gasseta*. Publikowała m.in. w „Estetyce i Krytyce”, „Kwartalniku Filozoficznym”, „The Polish Journal of the Arts and Culture”, „Wiadomościach ASP”. Zainteresowania naukowe: filozofia i estetyka feministyczna, filozofia hiszpańska, historia sztuki.

Iwona Mikołajczyk – dr nauk humanistycznych (Uniwersytet Gdański, 2009), pracuje na stanowisku adiunkta w Instytucie Wzornictwa Politechniki Koszalińskiej, gdzie wykłada semiotykę komunikatu wizualnego, psychofizjologię widzenia oraz historię sztuki i problemy kultury. Od lat zajmuje się kwestiami *paragone*, *correspondences des arts* i ekfrazy. Jest autorką szeregu publikacji z tego zakresu, m.in. artykułów: *Paradygmaty przestrzeni malarskich i literackich. Konstrukcja i wizualizacja perspektywy* (Komunikowanie artystyczne, red. M. Stępnik, Lublin 2012); *Król Edyp Sofoklesa. Przyczynek do rozważań estetycznych* („Temat” 2009, nr 7–8); *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). W 2012 roku ukazała się jej książka *Okiem wewnętrznym. Paragone a praktyka artystyczna od średniowiecza do schyłku XIX wieku*, a w 2014 roku „*Gdzie wspólne jest krążenie rzeczy*”. *Przyleganie sztuk pięknych i literatury. Egzemplifikacje*.

Józef Tarnowski – dr hab., autor kilkudziesięciu artykułów z dziedziny estetyki i jej historii opublikowanych w czasopismach naukowych oraz antologiach zbiorowych, a także książki *Wielki przełom: studium z estetyki Stanisława Witkiewicza* (2014).

Magdalena Tendera – mgr, doktorantka w Instytucie Socjologii Uniwersytetu Jagiellońskiego. Socjolog i antropolog społeczny, zwolennik teorii strukturalnych. Interesuje się zagadnieniem protestów społecznych w kulturze bałkańskiej i problematyką schematów rasowych w różnych kulturach, nie tylko europejskiej. Publikowała między innymi w „Kulturze i Społeczeństwie”, „Przeglądzie Kulturoznawczym” i „Polityce i Społeczeństwie”.

Paulina Tendera – dr filozofii, asystent na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Jagiellońskiego, zajmuje się estetyką i sztuką inspirowaną tradycją platońską oraz filozofią Hegla, szczególnie sztuką i metafizyką światła.

Katarzyna Trzeciak – doktorantka na Wydziale Polonistyki UJ. Przygotowuje pracę doktorską o związkach literatury i rzeźby. Autorka książki

Figury pożądania, figury pisania w wybranych nowelach Stefana Grabińskiego.

Anna Chęćka-Gotkiewicz – prof. UG, dr hab., pracuje w Zakładzie Estetyki i Filozofii Sztuki Uniwersytetu Gdańskiego. Jest autorką książek *Dysonanse krytyki. O ocenie wykonania dzieła muzycznego* (2008) oraz *Ucho i umysł. Szkice o doświadczaniu muzyki* (2012). Zajmuje się filozofią muzyki i metakrytyką sztuki, a także związkami między muzyką a literaturą. Współpracuje z Ruchem Muzycznym, z wykształcenia jest także pianistką.

Anna Kuchta – doktorantka na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Jagiellońskiego, przygotowuje rozprawę naukową 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 cytataми 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) n i e b ę d ą brane przez Redakcję pod uwagę.

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

