

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)

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

REDAKCJA NAUKOWA

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

Estetyka *i Krytyka*

Nr 40 (1/2016)

Tom pod redakcją
Natalii A. Michny

UNIwersytet Jagielloński
Polskie Towarzystwo Filozoficzne

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, Katarzyna Migdał

REDAKCJA ABSTRAKTÓW

Piotr Mróz

SKŁAD

Katarzyna Migdał

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

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)

Wydawca: Instytut Filozofii UJ, ul. Grodzka 52, 31-004 Kraków
Współpraca wydawnicza: Wydawnictwo Nowa Strona – Katarzyna Migdał

SPIS TREŚCI

Artykuły

MACIEJ KALUŻA	<i>Uznany za fundamentalistę. Uznany za kolonialistę. Inspiracje Mohsina Hamida Upadkiem Alberta Camusa</i>	7
WOJCIECH KLIMCZYK	<i>Taniec Spinozy?</i>	23
NATALIA ANNA MICHNA	<i>Sztuka Wielkiej Awangardy - sztuka intelektualnej rozkoszy?</i>	43
PATRYK MIERNIK	<i>O tym, dlaczego żołnierzowi nie należy się szacunek</i>	55
KAMILA SOSNOWSKA	<i>Tango złamanych serc. Wong Kar-wai o niespełnieniu</i>	71
PAULINA SURY	<i>Ornament a sztuka abstrakcyjna. Florenski, Kandinsky, Malewicz</i>	85
BOGUSŁAW ŻMUDZIŃSKI	<i>Giuseppe Arcimboldi – prekursor twórczości filmowej Jana Švankmajera</i>	105

Dialogi i diagnozy

MACIEJ KALUŻA	<i>Ludzie, którzy wychodzą od absurdu, kreują sens. Wywiad z algierskim pisarzem Kamelem Daoudem</i>	127
LESZEK SOSNOWSKI	<i>Talenty na miarę Krakowa</i>	137

<i>Noty o autorach</i>	143
------------------------	-----

CONTENTS

Articles

MACIEJ KALUZA	<i>Mohsin Hamid's Inspirations from Albert Camus's The Fall in Reluctant Fundamentalist</i>	7
WOJCIECH KLIMCZYK	<i>The Dance of Spinoza?</i>	23
NATALIA ANNA MICHNA	<i>The Great Avant-Garde Art – The Art of Intellectual Pleasure?</i>	43
PATRYK MIERNIK	<i>On Why the Soldier Does Not Deserve To Be Respected</i>	55
KAMILA SOSNOWSKA	<i>Tango for the Broken-Hearted. Wong Kar-wai on Unfulfillment</i>	71
PAULINA SURY	<i>An Ornament and Abstract Art. Florensky, Kandinsky, Malevich</i>	85
BOGUSŁAW ZMUDZIŃSKI	<i>Giuseppe Arcimboldo – A Harbinger of Jan Švankmajer's Cinema</i>	105

Dialogues and Diagnoses

MACIEJ KALUŻA	<i>People Who Come Out of the Absurd Create the Meaning</i>	127
LESZEK SOSNOWSKI	<i>The Young Artists from Kraków</i>	137

Notes on Authors	143
-------------------------	-----

MACIEJ KAŁUŻA
(UNIwersytet Jagielloński)

UZNANY ZA FUNDAMENTALISTĘ.
UZNANY ZA KOLONIALISTĘ.

INSPIRACJE MOHSINA HAMIDA *UPADKIEM* ALBERTA CAMUSA¹

STRESZCZENIE

Artykuł, wprowadzając we współczesną problematykę badań nad twórczością Camusa, ma na celu analizę powiązania dwóch powieści – słynnego *Upadku* Alberta Camusa z 1956 roku i wydanego w 2007 roku dzieła Mohsina Hamida *Uznany za fundamentalistę*. Współczesna książka, stylem i formą, jawnie i zgodnie z intencją autora nawiązuje do dzieła Camusa sprzed ponad pięćdziesięciu lat. Celem autora jest wskazanie wątków, które, poza stylem literackim, łączą wskazane dzieła. Refleksji będą także poddane pewne różnice, wskazujące na problematyczność nawiązania Hamida do powieści Camusa.

SŁOWA KLUCZOWE

Albert Camus, *Upadek*, Mohsin Hamid, *Uznany za fundamentalistę*

INFORMACJE O AUTORZE

Maciej Kałuża
Instytut Filozofii
Uniwersytet Jagielloński
e-mail: maciej.kaluza@uj.edu.pl

¹ Praca powstała w wyniku realizacji projektu badawczego nr 2013/09/D/HS1/00873, finansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki.

Kiedy oskarżają samych siebie, można
być pewnym, że robią to, aby obciążyć
innych: sędziowie-pokutnicy.

Pierwsza notatka o *Upadku*
z *Notatników* A. Camusa²

Ostatnia dekada, sądząc po ilości publikacji, wystaw i adaptacji, może być śmiało uznana za kolejne – po fali zainteresowania wywołaną w latach dziewięćdziesiątych XX wieku książką pt. *Pierwszy człowiek* – odrodzenie myśli Alberta Camusa. Prace, które pojawiają się w ostatnich latach, na nowo podejmują problematykę dwóch głównych koncepcji filozoficznych francuskiego pisarza i myśliciela – bunt i absurd rozpatrywane są w odwołaniu do wzbogaconego materiału źródłowego i rozwijane w nowych kierunkach interpretacyjnych. Czytelnikom została udostępniona ważna korespondencja autora z innymi myślicielami i pisarzami³. Wydawnictwo Gallimard wydało imponujące, czterotomowe kompendium pism Camusa⁴, zawierające niepublikowane dotychczas szkice, eseje i artykuły myśliciela oraz fragmenty alternatywnych wersji znanych dzieł. W kręgu anglosaskim istotnym wydarzeniem było wydanie polemiki Jeana Paula Sartre’a, Francisca Jeanson’a i Camusa oraz głośnej książki Ronalda Aronsona o wzajemnych relacjach absurdysty i czołowego egzystencjalisty⁵. Tłumaczenie na język angielski *Kronik algierskich*⁶ Camusa wznowiło

² A. Camus, *Carnets III*, Paris 1989, s. 147 [tłum. własne].

³ Zob. A. Camus, R. Char, *Correspondance (1946–1959)*, Paris 2007; A. Camus, L. Guilloux, *Correspondance (1945–1959)*, Paris 2013; A. Camus, P. Pia, *Correspondance (1939–1947)*, Paris 2000; A. Camus, R. M. du Gard, *Correspondance (1944–1958)*, Paris 2013. Warto także przypomnieć, że bardzo istotna dla badania myśli Camusa jest jego korespondencja z J. Grenierem.

⁴ Zob. A. Camus, *Œuvres Complètes*, ed. R. Gay-Crosier, Vol. 1–4, Paris 2006–2008. Wydawnictwo to zawiera także wyniki wieloletnich badań manuskryptów Camusa, dostępnych do momentu wydania jedynie przez amerykańskie i francuskie archiwa.

⁵ Zob. D. Sprintzen, A. van den Hoven, *Sartre and Camus: A Historic Confrontation*, New York 2004; R. Aronson, *Camus & Sartre. The Story of a Friendship and the Quarrel That Ended It*, Chicago 2004.

⁶ Zob. A. Camus, *Algerian Chronicles*, ed. A. Kaplan, trans. A. Goldhammer, London 2013.

z kolei zainteresowanie wątkiem postkolonialnym w interpretacjach literackich dorobku pisarza⁷. Nie powinna dziwić zatem obfitość analiz na nowo podejmujących wątki filozoficzne i poglądy estetyczne autora *Dżumy*. W 2004 roku Avi Sagi dokonał metodycznej analizy pojęć filozoficznych w twórczości Camusa, wnioskując, że przejście od koncepcji absurdu do solidarnego buntu oznaczało całkowitą zmianę światopoglądu autora⁸. Kilka lat później John Foley zaproponował kontrastujące ujęcie, obrazujące nie zerwanie, lecz ewolucję w poglądach pisarza, kwestionując rewolucyjny charakter przejścia pomiędzy absurdem a buntem⁹. Ciekawa wydaje się także rozbudowana analiza Matthew Bowkera, podejmująca możliwość zrozumienia doświadczenia absurdu za pomocą narzędzi psychologicznych, ze szczególnym uwzględnieniem uznania poczucia absurdu za formę psychologicznie interpretowanej ambiwalencji¹⁰. Na rynku francuskim także zapanowało wyraźne ożywienie, które zaowocowało interesującą biografią filozoficzną Michela Onfraya¹¹ oraz kolejną znakomitą pracą wybitnego badacza myśli Camusa – Jeanyves’a Guerina¹². W języku polskim doczekaliśmy się tłumaczenia monumentalnej biografii Camusa pióra Olivera Todda *Albert Camus. Biografia* oraz nostalgicznej publikacji córki Camusa, Catherine, *Samotny i solidarny*.

Ostatnie lata przyniosły nowe spojrzenie na wątki krytyczno-literackie, do tej pory całkowicie pomijane lub słabiej akcentowane w analizach – Christine Margerrison poświęciła obszerne studium kobietom w twórczości literackiej Camusa¹³, zaś Elizabeth Ann Bartlett poszukiwała związku pomiędzy etyką buntu Camusa a współczesną myślą feministyczną¹⁴. W 2008 roku została opublikowana ważna książka Davida Carrola, który rozlicza się ze zbyt pochopną krytyką postkolonialną, dowodząc, że

⁷ Dwie najbardziej znane prace podejmujące zagadnienie postkolonializmu w dziełach Camusa to z pewnością kontrowersyjna monografia C. C. O’Brien *Albert Camus of Europe and Africa* (New York 1970) oraz rozdział książki E. Saida *Kultura i imperializm* (tłum. Monika Wyrwas-Wiśniewska, Kraków 2009).

⁸ Zob. A. Sagi, *Albert Camus and the Philosophy of Absurd*, Amsterdam 2002.

⁹ J. Foley, *From the Absurd to Revolt*, Stocksfield 2008.

¹⁰ M. Bowker, *Albert Camus and the Political Philosophy of the Absurd*, Lanham 2014.

¹¹ M. Onfray, *L’ordre libertaire. La vie philosophique d’Albert Camus*, Paris 2012.

¹² J. Guerin, *Albert Camus. Littérature et politique*, Paris 2013.

¹³ C. Margerrison, „*Ces Forces Obscures de L’âme*”. *Women, Race and Origins in the Writings of Albert Camus*, Amsterdam 2008.

¹⁴ E. A. Bartlett, *Camus’s Ethic of Rebellion and Feminist Thought*, New York 2004.

doszukiwanie się w dziełach Camusa podstaw do oskarżeń o kolonializm świadczy raczej o złej woli krytyków, nie zaś samego autora¹⁵.

Przykłady przemawiające za zainteresowaniem twórczością Camusa można by oczywiście mnożyć; ciekawszy w moim przekonaniu jest jednak nie tyle fakt powstawania coraz większej liczby analiz, ile pytanie o główną przyczynę takiego stanu rzeczy. Powrót do Camusa może bowiem wynikać zarówno z aktualności stawianych przezeń pytań (zapewne każdy, kto przeczytał *Mit Syzyfa*, pamięta inicjujące go, dramatyczne pytanie o sens życia: „Orzec, czy życie jest, czy nie jest warte trudu, by je przeżyć, to odpowiedzieć na fundamentalne pytanie filozofii”¹⁶), jak również z atrakcyjności form literackich, za pomocą których Camus swoje rozważania przedstawiał. Każdy, kto poznał filozoficzno-literacką twórczość Camusa, może być pod wrażeniem wielości środków wyrazu. Przykładowo, motyw absurdu podejmują paralelnie dramaty (*Kaligula*, *Nieporozumienie*), eseje filozoficzne (*Mit Syzyfa*) i powieść (*Obcy*). Motyw buntu filozoficznego obrazuje kolejny zbiór esejów, opublikowany jako słynny *Człowiek zbuntowany*, głośna powieść o zarazie w Oranie (*Dżuma*), publicystyka (mało znana polskiemu odbiorcy seria artykułów i polemik z Combat), dramaty (*Stan obłączenia* i *Sprawiedliwi*) i niezliczone lakoniczne uwagi zawarte w notatkach pisarza (opublikowane pośmiertnie w trzech tomach *Carnets*).

Nie tylko samą formę dzieł, lecz i wiele konkretnych utworów Camusa cechuje dwoistość lub polifoniczność, nawiązująca do roli, jaką w sztuce filozof przypisywał różnorodności¹⁷. Celowa wydaje się zatem ambiwalencja utworów, zwłaszcza wydanych przez pisarza w latach pięćdziesiątych.

Upadek – jedno z najgłębszych, a zarazem najmroczniejszych dzieł Camusa – to wręcz podręcznikowy przykład takiej różnorodności i wieloznaczności. Jej najpełniejszym dowodem zdaje się fakt, iż z jednej strony pobrzmiewają w nim echa słynnych polemik z lewicą francuską – zwłaszcza koncepcją humanizmu egzystencjalnego i autentyczności¹⁸, z drugiej zaś strony poddawano badaniom elementy autobiograficzne, swoisty wymiar spowiedzi Camusa, i zadawano pytanie o cel tak głębokiej samokrytyki¹⁹.

¹⁵ D. Carroll, *Albert Camus, the Algerian: Colonialism, Terrorism, Justice*, New York 2007. W moim przekonaniu książka ta stanowi doskonałą lekturę dla osób zaznajomionych ze wspomnianymi krytykami O’Brien i Saïda.

¹⁶ A. Camus, *Mit Syzyfa i inne eseje*, tłum. J. Guze, Warszawa 1999, s. 11.

¹⁷ Por. ibidem, s. 142–145.

¹⁸ Zob. M. Weyembergh, *Albert Camus, ou, La memoire des origines*, Paris 1998.

¹⁹ Takie czytanie najsilniej, jak sądzę, wybrzmiewa w biografii O. Todda pt. *Albert*

Szeroko omawiano także odniesienia do symboliki zawartej w dziele i nawiązania do kondycji współczesnego chrześcijaństwa. W *Upadku* jednak, w moim przekonaniu, ukazana jest przede wszystkim przenikliwa diagnoza człowieka współczesnego, osadzona na wielorako rozumianej dwoistości, ambiwalencji i swoistej grze luster. Bohater, Jean-Baptiste Clamence, prowadzi dialog, będący w gruncie rzeczy monologiem²⁰, poszukuje łaski (nawiązującej do chrześcijańskiego objawienia), jednak w świecie bez Boga zamienia swoją winę i pokutę w patologiczną wręcz pychę z upadku w paradoksalnej koncepcji łączącej sądenie i winę, sędziego i skazanego w jednej osobie.

Powodem mojego zainteresowania *Upadkiem*, dziełem niezwykle trudnym, złożonym i interpretowanym na wiele sposobów, nie jest jednak chęć wskazania kolejnej płaszczyzny interpretującej możliwe znaczenia znakomitej książki. Chciałbym natomiast wskazać, jak wybitna powieść francuskiego myśliciela staje się punktem odniesienia oraz źródłem inspiracji dla Mohsina Hamida w jego książce z 2007 roku pt. *Reluctant fundamentalist*, wydanej w Polsce w 2008 roku pt. *Uznany za fundamentalistę*.

Wkrótce po publikacji książka Hamida zyskała rozgłos w wielu krajach europejskich, nominowana była do nagród literackich, na jej podstawie powstał film (2012) o tym samym tytule. Autor, którego intencją jest przedstawienie ewolucji światopoglądowej młodego Pakistańczyka, nie ukrywa, że powieść inspirowana jest *Upadkiem* Camusa. Mamy tutaj tę samą formę wypowiedzi – dramatyczny, barwny i elokwentny monolog bohatera, przedstawiającego swoją historię milczącemu rozmówcy. Podobieństwa nie kończą się na stylistyce wypowiedzi. Powieść Camusa opowiadała o tytularnym upadku człowieka – jego metamorfozie spowodowanej brakiem reakcji na domniemane samobójstwo kobiety na paryskim moście. To studium traumatycznego przejścia od samozadowolenia i pychy człowieka o moralności mieszczańskiej – wziętego prawnika i „humanisty” – do złożonej figury sędziego – pokutnika, postaci „nawróconej” i nawracającej innych na swoją filozofię niemożliwego pojednania w świecie bez dostępu do zewnętrznej łaski i odkupienia. Powieść Hamida także opisuje

Camus. *Biografia* (tłum. J. Kortas, Warszawa 2009).

²⁰ Zastosowana w *Upadku* Camusa specyficzna forma narracji to monolog wypowiedziany. Jej charakterystykę opisał szczegółowo Michał Głowiński (*Narracja jako monolog wypowiedziany. Z problemów dynamiki odmian gatunkowych*, [w:] *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*, Warszawa 1963, s. 106–148).

przejście – pokazuje drogę od satysfakcji młodego imigranta, spełniającego swój *american dream*, do finalnego stadium rozgoryczonego wykładowcy ekonomii na pakistańskim uniwersytecie w Lahore, który dąży do zmiany światopoglądu swoich studentów, wrogich amerykańskim działaniom pod sztandarem wojny z terroryzmem i niesionym przez imperium wartościom kulturowym.

Albert Camus w *Upadku* przerwał swoje literackie milczenie i powrócił na usta francuskich krytyków, przekonanych dotychczas, że wyrok wydany na *Człowieka zbuntowanego* przez ekipę Les Temps Modernes skazał go na zapomnienie. Pierwotnie tekst miał się znaleźć wraz z innymi opowiadaniem w zbiorze wydanym pod tytułem *Wygnanie i Królestwo* (1957), ewoluował jednak do dłuższej formy literackiej. W *Upadku* głęboka wiara w człowieka współczesnego, prezentowana na kartach *Dżumy* i *Człowieka zbuntowanego*, miesza się z doświadczeniem głębokiego kryzysu człowieczeństwa. Jest to, nawiązując do terminologii eseju o buncie, powieść o kryzysie w świecie pozbawionym pierwiastka transcendencji, który nadawał aktowi spadania jego eschatologiczny sens. Camus, dochodząc do pytania o wartość wcześniejszych rozważań i propozycji wizji etycznej współczesnego człowieka, zmienia wyraźnie ton, staje się ironiczny i celowo niejednoznaczny. Jego bohater posługuje się aluzją i metaforą, figurami retorycznymi niezwykle odległymi od precyzji i ascetyzmu Rieux z *Dżumy*. Znaczenie prezentowanej w powieści postaci Clamence'a miało, w moim głębokim przekonaniu, przede wszystkim charakter moralny. Jest to bowiem studium stawiające znak zapytania przy zestawie norm i wartości, które służyć miały człowiekowi przed kryzysem działania, reprezentowanym przez bierną postawę bohatera w obliczu samobójczej próby kobiety nad Sekwaną. Clamence nie nawraca się po swoim upadku²¹, doświadczonym kryzysie wartości, ze swojej klęski czyni filozofię pseudochrześcijańskiej winy, którą w imitowanej postawie pokutnika stara się obdarzyć całą ludzkość.

²¹ Warto przywołać tu znakomitą analizę Czesława Miłosza, piszącego o *Upadku*: „Ponieważ Camusa cechowała wielka wstydlivość, nie docenia się długu, jaki zaciągnął u pisarzy religijnych. [...] «Upadek» można interpretować jako pastwienie się nad sobą [...] Kluczem do «Upadku» zdaje się być niebo nad Amsterdamem. Obłoki na tym niebie są porównane do gołębic krążących bez ustanku nad głowami ludzi. Nie znajdują jednak żadnej głowy godnej, żeby na nią zstąpić. Czyli: człowiek nie zdoła być prawym bez Łaski, ale Łaska go nie nawiedza” (Cz. Miłosz, *Diariusz paryski: Pożegnanie*, „Kultura” 1960, 3/149).

W tych nawiązaniach do świata religijnego można znaleźć jednak niemożliwość syntezy czy wręcz parodię świata wartości chrześcijańskich w obliczu braku dostępu do łaski. Problem ten dobitnie obrazuje fakt ciągłego powracania Clamence'a do przypowieści i anegdot, szczególnie zaś jego opowieść o sprawowaniu urzędu papieża w obozie jenieckim w czasie wojny. Camus nie wartościuje działania Clamence'a, oddaje bohaterowi całkowitą władzę nad treścią dzieła. Dobór formy – monologu wypowiedzianego – skoncentrowanie całej siły argumentacji na bohaterze i milczeniu (być może, jak sugerują niektóre interpretacje, wręcz nieistnieniu?) rozmówcy również prowadzi do ukazania bohatera bez jednoczesnego osądzania, konkluzji. Autor pozostawia czytelnikowi – właściwemu rozmówcy Clamence'a – decyzję co do wymiaru i zasięgu moralnego upadku bohatera. Ambiwalencja, głęboko zawarta w strukturze dzieła, prowadzi do wzajemnie wykluczających się interpretacji, w których nawiązania do symboliki upadku i pokuty jedni wiążą z potrzebą rewindykacji wartości chrześcijańskich, inni zaś z niemożliwością wyjścia z głębokiego nihilizmu obnażonego przez Camusa. Jednoznacznie można powiedzieć o *Upadku* jedynie to, że nie oferuje on z całą pewnością żadnego rozwiązania impasu, w jakim znalazł się Clamence. Sam autor, zapytany o powieść, napisze o zamknięciu bohatera we jego własnym paradoksie:

Bohater *Upadku* zamyka się w ostatecznym impasie wraz ze swoją samotnością. Chciałem jednak opisać pewien typ proroka, powszechnie spotykanego w współczesnych kręgach intelektualnych i w pełni popieram opinię Lacroix oraz Malebranche'a o potrzebnym lekarstwie: odrobiny poczucia własnej wartości zmieszanego z krztą pokory²².

Studium Camusa to analiza kontrastu pomiędzy dwoma postawami: samozadowoleniem spełnionego prawnika i goryczą dotkniętego niepowodzeniem własnego projektu pokutnika, refleksją o pamięci pychy i niemożnością zapomnienia klęski. We współczesnej powieści Hamida przemiana bohatera wedle podobnego klucza jest także motywem wiodącym. Metamorfoza, jaka następuje na kartach *Upadku*, to przejście od tożsamości zadowolonego z siebie humanisty do studiującego patologię dumy i winy sędziego-pokutnika, zamkniętego w swoim nieprzekraczalnym paradoksie.

²² R. Davison, *Camus. The Challenge of Dostoevsky*, Exeter 1997, s. 188 [tłum. własne].

Podobnie jak w zarysowanej w powieści symbolice, struktura przemiany odbywa się na osi góra – dół. Co intrygujące, konwersja, która dokonuje się w bohaterze *Uznanego...*, zmienia istotnie wymiar, oscyluje między wertykalnymi, nie horyzontalnymi biegunami kulturowymi: konfliktem wartości Wschodu i Zachodu. Sens i znaczenie *Upadku* ewidentnie odebrały się od tego aspektu dwoistości, ujętego szerzej przez Camusa w innych utworach ze zbioru *Wygnanie i Królestwo* – opartych, jak sądzę, na podobnym kulturowym kontraście, co w książce Mohsina Hamida. Różnica ta jednoznacznie wskazuje na odmienny cel powieści współczesnej, będącej obrazem człowieka w kontekście kultur w konflikcie oraz studium jego dynamiki. Nie jest zaś ona obrazem konfliktu i dynamiki przemian wewnętrznych, dokonujących się w obrębie jednej, dotkniętej kryzysem kultury, co ukazane zostało w *Upadku*.

Ukłonem Hamida w stronę Camusowskiego rozumienia problemu kryzysu dokonującego się w obrębie kultury zachodniej jest postać Juana-Baptisty. Już samo jego imię niewątpliwie nasuwa skojarzenia z bohaterem *Upadku*, Jeanem-Baptistą Clamence'em. Postać z powieści Hamida – niczym prototypowy sędzia-pokutnik – odpowiedzialna jest za konwersję napotkanych słuchaczy. To właśnie pod wpływem rozmów z Baptistą Changez, główny bohater *Uznanego za fundamentalistę*, postanawia zerwać ze swoją pracą w korporacji, ze Stanami Zjednoczonymi, z kulturą Zachodu i wrócić do Pakistanu, by rozpocząć działalność – także polityczną – przeciwko globalizmowi i imperializmowi. W tej intertekstualnej relacji zatracona jednak została dwoistość Clamence'a. Bohater powieści Camusa nie jest tak dobitnie jednoznaczny, jak Juan-Baptista Hamida, przekonany o potrzebnym kierunku i celu przemiany Changeza. W konsekwencji ukazany przez Hamida efekt konwersji Changeza pod wpływem prawd wyłożonych przez Baptistę to przywrócenie utraconego wcześniej sensu, bez jednoczesnego zakwestionowania przemiany. Zamiast labiryntu luster otrzymujemy realne wyjście z impasu.

Clamence Camusa skazuje się na wygnanie ze świata współczesnej moralności, której sam był gwarantem i przedstawicielem jako prawnik, tworząc jej pastisz i uruchamiając nieskończony proces wzajemnych odwołań w paradoksalnej postawie sędziego-pokutnika. Po przemianie na moście jego działania stanowią mieszaninę pychy i winy. Trudno postrzegać jego konwersję w charakterze moralnej ewolucji, wyjścia ze „złej wiary” w stronę autentycznej egzystencji. Clamence kwestionuje bowiem i wyszydza autentyczność i zaprzecza możliwości odkupienia: „Teraz jest za

późno, zawsze będzie za późno! Na szczęście!”²³. W zamian bohater oferuje demokrację winy i odpowiedzialności. Jego reakcją na bycie sądzonym i osądzanym jest własne królestwo sądenia i naznaczania winą. Przestał również wierzyć w możliwość wyjścia ze swojego piekła wraz z utratą postulowanej niewinności człowieka, której poszukiwał w swoim byciu doskonałym humanistą i obywatelem. Okazała się ona ułudą jednej nocy, gdy nie potrafił przyjść z pomocą kobiecie skaczącej do wody. Głębokie poczucie winy nie przynosi bohaterowi odkupienia w świecie, w którym, odnosząc się do sentencji z *Mitu Syzyfa*: „absurd to grzech bez Boga”²⁴, nie ma takiej możliwości. Konwersja z nieautentycznego bycia „Się” w stronę autentycznej, pełnej i świadomej egzystencji nie wyzwala Clamence’a. Przeciwnie, używa on swojej głębszej świadomości autentyczności jedynie po to, aby „rozcieńczyć” odpowiedzialność za dokonane wybory. Jego marzeniem jest przestać być sądzonym, uczynić wszystkich współwinnymi upadku. Być może dlatego właśnie forma narracji Clamence’a to monolog, a nie dialog. W monologu wypowiedzianym nie mamy komunikacji symetrycznej. Jest on, wobec stale milczącego interlokutora, wręcz opresyjny. Nie pozwala na odniesienie, odcięcie się od pożądanej współodpowiedzialności. Upadły bohater ma jeszcze jeden atut – swoją inteligencję – i używa jej, by zdominować – sądzić, aby nie być faktycznie sądzonym. Tylko sędziowie najwyżsi – argumentuje bohater – unikają bycia sądzonym, trzeba zatem być ponad innymi. Clamence jawi się w tej roli niczym lustro humanizmu powojennej Europy. Reprezentuje ruch intelektualny, który po totalitarnej rzezi lat wojennych szuka punktów orientacyjnych i argumentów zwalniających ich z odpowiedzialności. „Nawrócenie” Clamence’a nie daje jednak wyzwolenia, nie przywraca królestwa. Jest wiecznym wygnaniem humanisty, zmywającego własną winę w potoku słów samousprawiedliwienia i szukania współwinnowajców. W świecie Hamida proces uruchomiony przez Baptiste – współczesnego Clamence’a – ma konkretny kierunek. Co więcej, Changez, bohater Hamida, żyje w świecie przede wszystkim społecznego i politycznego, a nie moralnego i religijnego oddziaływania, jego tożsamość budują wydarzenia medialne, takie jak atak na WTC czy inwazja na Afganistan. Konwersja ma walor pozytywny, jednak bez głębi i problematyczności, którą opatrzył sytuację Clamence’a Camus. Wyrwawszy się z iluzorycznego świata zachodniego,

²³ A. Camus, *Obcy, Dżuma, Upadek*, tłum. J. Guze, M. Zenowicz, Warszawa 1972.

²⁴ Tenże, *Mit Syzyfa...*, wyd. cyt., s. 38.

bohater Hamida odkrywa autentyczność kultury Wschodu, stanowiącej moralną przeciwwagę dla zepsucia i degeneracji, której efektów doświadczył także w wymiarze osobistym.

Zastanówmy się także nad inną kwestią: przemiana zarówno Clamence'a, jak i Changeza dokonuje się poprzez istotny wpływ kobiet na ich życie. W *Upadku* anonimowa i nieobecna kobieta z mostu jest katalizatorem późniejszych doświadczeń wewnętrznych bohatera. Kobieta decydująca o losie Changeza jest o wiele bardziej konkretna, nazywa się Erica, mamy wgląd w jej historię, charakter i emocje. Obie dążą do autodestrukcji, jednakże na odmiennych płaszczyznach. Erica Hamida, ogarnięta depresją, staje się alegorią kultury Zachodu, symbolem choroby toczącej cywilizację. Changez pragnie jej pomóc, ale bezskutecznie. W kolejnych odsłonach rodzącej się między nimi miłości widzimy, jak bohater, przez odwołanie do kultury rodzimego Pakistanu, stara się tchnąć życie w Ericę, ponosi jednak ostatecznie sromotną klęskę. Dialog mężczyzny i kobiety u Hamida to metafora traumatycznego dialogu dwóch kultur, które nie mogą się wzajemnie zrozumieć. Clamence także doświadczył głębokiej traumy związanej z dotkniętą kryzysem kobietą. W jego przypadku jednak nie możemy upadającej z mostu kobiety postrzegać jedynie przez pryzmat kryzysu kultury. Równie – jeśli nie bardziej – istotny był tam indywidualistyczny oraz egzystencjalny wymiar realizowania się w działaniu bohatera, którego chwilowa bierność obnaża iluzoryczność autentyczności życiowej postawy. W postaci Clamence'a nie mamy tak sugestywnie zarysowanego dualizmu kulturowego. Bohater Camusa był człowiekiem jednej, schizofrenicznej kultury i uczestniczył w jej kryzysie. Podjął w jej obrębie i na jej narzędziach działania, które zaprowadziły go do moralnego upadku i stagnacji – będących obrazem impasu kultury powojennej Europy. Changez wchodzi do kultury zachodniej, zachowując jednak, także dzięki potrzebującej dialogu Erice, pamięć o swojej tożsamości. Spełniając swój *american dream*, tonie w zdobyczach kultury sukcesu, jest zauroczony światem Zachodu. Jednak dzięki pamięci i pracy z „chrzcicielem” Baptistą dostrzega jej wrogość wobec innego. Ze zdziwieniem odkrywa owego innego w sobie i chce odbudować jego tożsamość. To zupełnie inny proces: nawiązuje być może w większej mierze do relacji kolonializm – postkolonializm, swój – obcy i do współczesnego procesu odzyskiwania własnego głosu przez kultury wcześniej zdominowane przez zachodnie wzorce. W rezultacie Mohsin Hamid na poziomie intertekstualnym

dokonuje bardzo ciekawego zabiegu – zmienia wymiar zapożyczonego monologu wypowiedzianego, jakim w *Upadku* posługiwał się Camus. Bohater Hamida, dzięki zepchniętej pierwotnie na margines pamięci pochodzenia, odzyskuje swoją autentyczność. Trafiając jak Clamence na rozmówcę, nawraca go na autentyczność, jednak bynajmniej nie z pobudek ambiwalentnej mieszanki uczuć pychy i winy, lecz z głębokiego przekonania o wartości swojego głosu z peryferii. Monolog, który miał obnażyć impas refleksji humanizmu i jego prowokacyjną, paradoksalną walkę o samouznanie, zmienia się w ustach Changeza w manifest, od pewnego momentu jawny i publiczny, przeciwko ekspansywnemu charakterowi współczesnych działań Stanów Zjednoczonych w wojnie z terroryzmem, gdyż pod hasłami obrony wolności, jak wykazuje, stosują one terror przeciwko terrorowi. W powieści Camusa pułapkę na czytelnika chciał zastawić bohater, J.-B. Clamence, budując skomplikowane warstwy symboliki, narracji, retoryki pychy i pokory, sądu i winy, w której nie można skutecznie odróżnić sędziego od winowajcy, kata od ofiary, zaś jedynym drogowskazem jest narrator. Czytając Hamida, trudno oprzeć się innemu wrażeniu: zapożyczając formę narracji i wplatając w nią współczesną treść konfliktu Wschód – Zachód, to nie bohater powieści, lecz sam autor pragnie zastawić intrygującą pułapkę na czytelnika. Nie o przemianę bohatera współczesnej powieści chodzi tutaj przede wszystkim, lecz o zamierzoną, określoną przemianę czytelnika. Budując przeciwwagę dla medialnego świata wojny z terroryzmem, produkowanego przez zachodnie media od ataku na WTC, Hamid stara się podnieść lustro przed człowiekiem Zachodu i pokazać jego własne grzechy – te same, które uświadomiły Clamence’owi istnienie nowej „moralności” sędziego-pokutnika. W konsekwencji takiego zabiegu czytelnik zostaje skonfrontowany z pytaniem o stan kultury zachodniej. W powieści Hamida pojawiają się zdania nawołujące do dialogu, wzajemnego zrozumienia dwóch skonfliktowanych kultur. Dlaczego jednak, można zapewne zapytać, należy budować apel o dialog przez nawiązanie do powieści opartej na hermetycznym monologu? Wywód Changeza, przedstawiony w formie nawiązującej do *Upadku*, ukazuje jednostronnie człowieka, który dotknął, zrozumiał i odrzucił kulturę Zachodu. Nacechowany jest zatem ogromnym napięciem, nie tylko formalnym – w kontekście apelu o dialog kultur. Powstaje tu, jak myślę, problem, zwłaszcza wobec jawnej deklaracji Hamida, że czerpał inspirację z dzieła Camusa. Autor *Uznane- go za fundamentalistę* powiedział w wywiadzie:

Jest to [nawiązanie] coś, co uczyniłem bardzo świadomie. W 1957 roku ta koncepcja – rozkładu indywiduum, demistyfikacji naszego przekonania o byciu dobrym – coś, co literatura i świat uczyniły bardzo skutecznie – była dość radykalna. Nikt dzisiaj nie chodzi po ulicy w przekonaniu, że jednostka jest dobra; wszyscy jesteśmy zbrukani. [...] Co zaskakujące w tym kontekście, pojęcia większych kolektywów nie zostały tak dokładnie zdemitologizowane. Dogadamy sobie w większych narracjach, które pozostają zasadniczo dobre. W jakiś sposób pozostaje w nas poczucie plemienne. I zachęca się do niego szczególnie w Stanach Zjednoczonych, jedynym nadal istniejącym zwycięzcy drugiej wojny światowej²⁵.

Hamid formułuje interesujący argument – w latach pięćdziesiątych książka Camusa pomagała odbrać nasze indywidualizowane znaczenie poczucia bycia dobrym i jego rosnącą problematyczność we współczesnym świecie. Zauważa, że pojęcia dotyczące przekonań grupy – szczególnie na poziomie narodowym – nie zostały poddane temu samemu procesowi, co pojęcie jednostki. W rezultacie, na poziomie kolektywnym, według autora, nadal żywimy przekonania zbliżone do postawy Clamence’a sprzed kryzysu na moście, co wedle autora uwydatnia zwłaszcza współczesna kultura amerykańska. Dla Hamida rolą powieści Camusa było wpłatanie czytelnika – przez lekturę *Upadku* – w rozkład moralny bohatera. Zdaniem pisarza, odbiorcą jego dzieła jest człowiek kultury zachodniej, obeznany z wzorcami, do których stale nawiązuje Clamence. W intencji Hamida jego powieść nie jest tak selektywna, odnosi się do bardziej uniwersalnego konfliktu, oddziałującego globalnie na współczesny świat. Nawiązanie jawi się zatem jako uzupełnienie, przeniesienie refleksji na poziom społecznego, a nie indywidualnego rozumienia odpowiedzialności.

Changez dziękuje Baptście – alter ego Clamence’a – za otwarcie mu oczu, uświadomienie, że opowiedzenie się za imperialną kulturą amerykańską było błędem. Przed konwersją bowiem, w świecie zachodnim, bohater ten miał tożsamość sługi, był umysłem skolonizowanym, posługując się terminem (i rozumieniem) Gayatri Chakravorty Spivak – *subaltern*. Zrzucając tę tożsamość, dotyka on wolności – groźnej, jak pokazuje fabuła, dla systemu, przeciwko któremu się buntuje. Ulegamy jednak przekonaniu, że zarówno bohater, jak i autor *Uznanego za fundamentalistę* przekonani są co do słuszności takiej zbuntowanej postawy. Relacja Clamence’a

²⁵ Tłum. własne na podstawie wywiadu z Mohsinem Hamidem: *Mohsin Hamid Media Coverage; Pankaj Mishra on Matar, Lailami*, [online] <http://www.lehigh.edu/~amsp/2007/04/mohsin-hamid-media-coverage-pankaj.html> [dostęp: 25.08.2015].

z autorem nie jest tak ewidentna i sprowadzenie postawy bohatera do światopoglądu Camusa jest z całą pewnością niemożliwe. Clamence Camusa, zrzucając jeden woal, odrzucając tożsamość czczego humanisty, nakłada na nas drugi typ iluzji – brzemie ciągłej odpowiedzialności. Wyzwolenie nie jest tutaj możliwe. Bez gruntownego przemyślenia współczesnej refleksji moralnej pozostaniemy w piekle Amsterdamu. Autentyczność Clamence’a po upadku jest tylko formą kompensacji upadku moralnego po bierności w kluczowym momencie życia, gdy potrzebne było działanie. Postać ta to labirynt luster, piekło, z którego nie ma żadnej drogi wyprowadzającej. Clamence nie może pozwolić sobie także na dystans, z jakiego obserwuje swoją przeszłość Changez. Każde słowo, w którym się obwinia, jest zarazem samousprawiedliwieniem. Ta paradoksalna gra nie kończy się żadnym *katharsis*. I właśnie tego niezwykle ważnego aspektu brakuje w moim przekonaniu w powieści Hamida. Znika gdzieś w wywodzie Changeza choćby przecucie, że jego wyzwolenie także można zakwestionować. Dzieło to jest ciekawe i niezwykle wciągające, jednak w moim przekonaniu blisko mu do powieści z tezą. Nie chcę stawiać siebie w absurdałnej roli sędziego, z dystansu opisującego czy spekulującego, czy powieść Hamida spodobałaby się Camusowi i czy jej wartość może być postrzegana jedynie na płaszczyźnie związku ze źródłem inspiracji. Chcę jedynie powiedzieć, że nawiązaniu Hamida brakuje owej dwuznaczności, którą posiada każde słowo *Upadku* i która stanowi unikalny walor tego dzieła. O monologu wypowiedzianym Clamence’a nie można nawet powiedzieć, czy bohater mówi bardziej do siebie, czy do swojego interlokutora. Czy próbuje nawrócić (ponownie) samego siebie na swoją „prawdę”, czy faktycznie nawraca młodego prawnika, swoje domniemane alter ego. W rzeczy samej, Clamence’owi nie jest potrzebny rozmówca. Z kolei Changezowi Hamida rozmówca jest niezbędny, bo reprezentuje wartość i świat, które on odrzucił. Tak samo potrzebny mu jest czytelnik. Pozostawieni samym sobie, Changez nie miałby sensu, Clamence ciągnąłby dalej swój wywód.

Jeśli urzekająca przenikliwością analiza Girarda jest odpowiednim punktem odniesienia dla porównania *Upadku* i jego współczesnego nawiązania, tym, co wyróżniało powieść Camusa, jest wpisany w nią samokrytycyzm. Clamence sam się oskarża, sam się spowiada, zaś jego ustami, wedle Girarda, spowiada się także autor, przekonany, że współczesny mu świat uniemożliwia dotarcie do tak pożądanego poczucia niewinności człowieka. Książka Hamida została pozbawiona tej perspektywy – w moim

przekonaniu celowo. Changez nie siedzi w przedsionku piekła. On jest przekonany, że się z niego wydostał, zarzucił wiodącą go do zguby karierę, a z kontestacji uczynił sens. Więcej w nim z buntownika – nawiązując do refleksji filozoficznej Camusa – afirmującego przez bunt pewną wartość niż dwuznacznego, ostatecznego nihilizmu *Upadku*. Clamence wie, że bunt i kontestacja niczego nie zmienia, że nie można naprawić skazy, piętna humanizmu, który doprowadził do totalitarnej katastrofy XX wieku. Potrzeba znalezienia autentycznej metody konfrontacji z takim właśnie punktem widzenia była, jak sądzę, kluczem do zrozumienia genezy powieści Camusa. Warto podsumować stwierdzoną różnicę między powieściami odesłaniem do intrygującego, zwłaszcza w kontekście analizy Girarda, komentarza Camusa, który wskazuje na rolę Clamence’a. Wniosek autora *Upadku* jest zarazem konkluzją, z której, moim zdaniem, szczególnie powinien być skorzystać Hamid, by nadać mniej jednoznaczny wymiar intrygującej skądinąd postaci Changeza:

Jasne jest od samego początku, że nie wytoczyłem nikomu procesu, nie osądzając jednocześnie tego, w co sam wierzyłem. Opisałem zło, od którego nie stanowiłem wyjątku. Daleki od chęci potępiania czegokolwiek, chciałem zrozumieć rodzaj winy, który dotyka nas wszystkich. I nie wierzę, że można tę winę zredukować. Można jedynie zaakceptować ją i określić jej granice²⁶.

MOHSIN HAMID’S INSPIRATIONS FROM ALBERT CAMUS’S *THE FALL* IN *RELUCTANT FUNDAMENTALIST*

ABSTRACT

This article, after a introduction to contemporary analysis of Camus, aims at comparative analysis of two novels – well known *The Fall* by Albert Camus from 1956 and *Reluctant fundamentalist* by Mohsin Hamid from 2007. Contemporary book in style and form clearly, and with author’s intention relates to Camus’s work written over 50 years before. The presented essay will propose pointing out the themes, which, next to the literary style, connect the forementioned novels. It will be also attempting to discuss visible differences, pointing out to certain problems concerning Hamid’s reference to Camus’s novel.

²⁶ Cyt. za: R. Girard, *Camus’s Stranger Titled*, “Proceedings. Modern Language Association of America” 1964, Vol. 79, No. 5 [tłum. własne].

KEY WORDS

Albert Camus, *The Fall*, Mohsin Hamid, *Reluctant fundamentalist*

BIBLIOGRAFIA

1. Aronson R., *Camus & Sartre. The Story of a Friendship and the Quarrel That Ended It*, Chicago 2004.
2. Bartlett E. A., *Camus's Ethic of Rebellion and Feminist Thought*, New York 2004.
3. Bowker M., *Albert Camus and the Political Philosophy of the Absurd*, Lanham 2014.
4. Camus A., *Algerian Chronicles*, ed. A. Kaplan, trans. A. Goldhammer, Harvard 2013.
5. Camus A., Char R., *Correspondance (1946–1959)*, Paris 2007.
6. Camus A., du Gard R. M., *Correspondance (1944–1958)*, Paris 2013.
7. Camus A., L. Guilloux, *Correspondance (1945–1959)*, Paris 2013.
8. Camus A., *Obcy, Dżuma, Upadek*, tłum. J. Guze, M. Zenowicz, Warszawa 1972.
9. Camus A., *Œuvres Complètes*, ed. R. Gay-Crosier, Vol. 1–4, Paris 2006–2008.
10. Camus A., Pia P., *Correspondance (1939–1947)*, Paris 2000.
11. Carroll D., *Albert Camus. The Algerian: Colonialism, Terrorism, Justice*, New York 2007.
12. Davison R., *Camus. The Challenge of Dostoevsky*, Exeter 1997.
13. Foley J., *From the Absurd to Revolt*, Stocksfield 2008.
14. Girard R., *Camus's Stranger Retired*, "Proceedings. Modern Language Association of America" 1964, Vol. 79, No. 5.
15. Głowiński M., *Narracja jako monolog wypowiedziany. Z problemów dynamiki odmian gatunkowych*, [w:] *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*, Warszawa 1963.
16. Guerin J., *Albert Camus. Littérature et politique*, Paris 2013.
17. Hamid M., *Uznany za fundamentalistę*, tłum. A. Siewior-Kuś, Katowice 2007.
18. Margerrison C., „*Ces Forces Obscures de L'âme*”. *Women, Race and Origins in the Writings of Albert Camus*, Amsterdam 2008.
19. Miłosz Cz., *Diariusz paryski: Pożegnanie*, „Kultura” 1960, 3/149.
20. Mohsin Hamid *Media Coverage; Pankaj Mishra on Matar, Lailami*, [online] <http://www.lehigh.edu/~amsp/2007/04/mohsin-hamid-media-coverage-pankaj.html> [dostęp: 25.08.2015].
21. O'Brien C. C., *Albert Camus of Europe and Africa*, New York 1970.
22. Onfray M., *L'ordre libertaire. La vie philosophique d'Albert Camus*, Paris 2012.
23. Sagi A., *Albert Camus and the Philosophy of Absurd*, Amsterdam 2002.
24. Said E., *Kultura i imperializm*, tłum. M. Wyrwas-Wisniewska, Kraków 2009.
25. Sprintzen D., van den Hoven A., *Sartre and Camus: A Historic Confrontation*, New York 2004.
26. Todd O., *Albert Camus. Biografia*, tłum. J. Kortas, Warszawa 2009.
27. Weyembergh M., *Albert Camus, ou, La memoire des origines*, Paris 1998.

WOJCIECH KLIMCZYK
(UNIwersYTET Jagielloński)

TANIEC SPINOZY?

STRESZCZENIE

W literaturze na temat Barucha Spinozy spotyka się nierzadko (choćby w popularnym omówieniu autorstwa Rogera Scrutona czy u Ernsta Cassirera) pogląd, że jego filozofia jest apoteozą bezruchu. Pojawiają się też rzecz jasna głosy odrębne, jak choćby ostatnio Agaty Bielik-Robson, odwołującej się do klasycznej interpretacji dzieła Spinozy autorstwa Gilles’a Deleuze’a, którą można nazwać witalistyczną. Jednakże nikt do tej pory nie próbował przyjrzeć się myśli autora *Etyki* z perspektywy tanecznej, a więc pokazać, że podstawową kategorią interpretacyjną, szczególnie jeśli chodzi o główne dzieło Spinozy, warto uczynić nie bezruch, ale poruszenie, uporządkowany, pełen życia ruch, taniec właśnie. Niniejszy artykuł proponuje taką interpretację, wysuwając tezę, iż myśl autora *Etyki* nazwać można filozoficznym tańcem. W tym kontekście zwrócona zostaje uwaga na intrygujące pokrewieństwo między najsłynniejszym portretem Spinozy a obrazem Jana Steena *Tańcząca para* (1663). Nic nie wiemy na temat tego, czy filozof i malarz utrzymywali wzajemne stosunki, a jednak warto przyjrzeć się tanecznemu duchowi, który przenika dzieło Steena i twórczość Spinozy, choćby po to, by rozprawić się ze stereotypem, że purytańskie społeczeństwo niderlandzkie tamtego okresu było niewrażliwe na piękno ruchu ludzkiego ciała.

SŁOWA KLUCZOWE

Spinoza, taniec, Steen, *Tańcząca para*

INFORMACJE O AUTORZE

Wojciech Klimczyk
Katedra Porównawczych Studiów Cywilizacji
Uniwersytet Jagielloński
e-mail: wojciech.klimczyk@uj.edu.pl

Spotyka się przekonanie, że filozofia Barucha Spinozy to filozofia bezruchu¹. Wydaje się jednak, że to uproszczenie. Nawet jeśli rzeczywiście bezruch jest pojęciem właściwym do jej opisu, nie ma w sobie ta filozofia nic ze strupiałego marazmu. To raczej bezruch tętniący życiem i tylko jako ciągle poruszenie *de facto* możliwy. W niniejszym artykule chcemy tę tezę uzasadnić². Stajemy na stanowisku, że myśl Spinozy można nazwać filozoficznym tańcem.

Czy Spinoza tańczył? W jego biografii autorstwa Stevena Nadlera nie znajdujemy o tym ani słowa³. A jest to biografia bardzo solidnie udokumentowana, najobszerniejsza jak do tej pory. Daje jednak poszlakę. W pewnym momencie pojawia się opowieść o rozbudzeniu w połowie siedemnastego stulecia nastrojów mesjańskich w żydowskiej społeczności Amsterdamu, gdzie Spinoza mieszkał. Było ono związane z działalnością Sabataja Cwiego, który przez niektórych Żydów uznany został za mesjasza⁴. Nadler cytuje Rabbiego Saportasa, który pisał: „w mieście Amsterdamie doszło do wielkiego poruszenia, ludzi ogarnęło niebywale podniecenie. Radowali się bez granic, tańczyli na ulicach, potrząsali tamburynami”⁵. Ten uliczny taniec ogarniętych mesjanistycznym entuzjazmem Żydów amsterdamskich jest jedynym tańcem, który pojawia się w Nadlerowskiej opowieści o życiu Spinozy, warto więc zwrócić na niego uwagę. Nawet jeżeli gmina się go wyrzekła, nawet jeżeli on sam nie czuł związku emocjonalnego z judaizmem, wychował się przecież wśród Żydów, a więc w kulturze, którą cechuje stosunkowo pozytywne

¹ Tak jest choćby u E. Cassirera, który pisał: „Tym, czego szuka Spinoza i w czym widzi ostateczne źródło wszelkiej pewności, nie jest stawanie się, lecz czysty byt, nie empiryczna przemiana, lecz niezmienna istotowa podstawa oraz zamknięta w sobie i pozostająca w spoczynku istotowa jedność rzeczy” (E. Cassirer, *Filozofia oświecenia*, tłum. T. Zatorski, Warszawa 2010, s. 169).

² W polskojęzycznym piśmiennictwie na temat Spinozy paradoks ten najmocniej podkreśla Agata Bielik-Robson w książce *Erros. Mesjański witalizm i filozofia* (Kraków 2012). Nasze odczytanie myśli Spinozy jest w wielu punktach paralelne, choć gdy w dialektyce bezruchu i działania Bielik-Robson podkreśla u Spinozy raczej to drugie, my większą uwagę przywiązujemy do pierwszej figury. Niemniej w całościowym odczytaniu zgadzamy się, że filozofia Spinozy jest niezwykle witalna i jako taka proponuje znacznie więcej niż zdystansowany eskapizm w ściśle stoickim duchu.

³ S. Nadler, *Spinoza*, tłum. W. Jeżewski, Warszawa 2002.

⁴ Szczegóły tej historii w: tamże, s. 285–292.

⁵ Tamże, s. 288.

nastawienie do tańca⁶. To jedynie spekulacja, ale wydaje się, iż warto zastanowić się, czy wspólnotowy, radosny, pełen energii taniec żydowskiej społeczności daje się odnaleźć w pismach Spinozy.

Dla proponowanej tu interpretacji kolejnym ważnym momentem w życiu Spinozy jest podjęcie lekcji łaciny u niejakiego Franciscusa van den Endena, byłego jezuitę zniechęconego do kościelnych instytucji, a do tego radykalnego demokraty. Van den Enden uczył nie tylko języka, ale też starożytnej kultury. Nadler zauważa, że „szczególnie lubił sztuki dramatyczne i wyrobił u swych uczniów zamiłowanie do teatru”⁷. Wśród kalwińskiej ortodoksji nie było ono z pewnością dobrze widziane. Jeżeli już dopuszczała ona teatr, to dydaktyczny, uprawiany w ramach popularnych w Holandii izb retoryków⁸, z całą pewnością zaś nie farsy i komedie, które van den Enden, obok klasycznych sztuk, wystawiał ze swoimi uczniami. Nadler pisze: „Jest niemal pewne, że Spinoza brał udział w przedstawieniach komedii Terencjusza”⁹. A więc nasz filozof znał scenę, miał okazję poczuć smak komediowej swobody, charakterystyczny dla niej lekki, pełen życia ton. Być może nawet występował w inscenizowanych przez van den Endena sztukach.

Ucząc się u van den Endena i prowadząc przez kilka lat przejęty po zmarłym ojcu interes, młody Spinoza obracał się wśród ludzi należących do tej części społeczeństwa holenderskiego, która była na bakier z dominującym modelem ortodoksyjnego kalwinizmu. Byli wśród nich mistycyzujący kolegianci, a więc chrześcijanie bezwyznaniowi, byli kartezjanie,

⁶ To oczywiście tylko bardzo ogólne spostrzeżenie. O stosunku judaizmu do tańca można by napisać gruby tom, pokazując, jak różne odłamy się do niego odnosiły. Szczególnie ciekawe byłyby badania porównawcze społeczności aszkenazyjskich i sefardyjskich. Spinoza wywodził się z tego drugiego odłamu, którego kultura taneczna kształtowana była pod wpływem kontaktów z hiszpańskimi i portugalskimi sąsiadami. Żydzi aszkenazyjscy z kolei pochodzili z Europy Środkowej i Wschodniej, co kolorowało ich życie taneczne odmiennymi barwami, mimo ogólnych podobieństw przede wszystkim w społecznych funkcjach tańca. Więcej w: D. Lapson, *Jewish Dances of Eastern and Central Europe*, „Journal of the International Folk Music Council” 1963, Vol. 15, s. 58–61; L. Friedland, „*Tantsn Is Lebn*”: *Dancing in Eastern European Jewish Culture*, „Dance Research Journal” 1985–1986, Vol. 17, No. 2 – Vol. 18, No. 1, s. 76–80.

⁷ S. Nadler, wyd. cyt., s. 132.

⁸ Zob. W. S. Gibson, *Artists and Rederijkers in the Age of Bruegel*, „The Art Bulletin” 1981, Vol. 63, No. 3, s. 426–446.

⁹ S. Nadler, wyd. cyt., s. 133.

byli adepci bujnie rozwijających się nauk przyrodniczych, byli polityczni radykałowie jak van den Enden. W tym sensie uczestniczył Spinoza w żywiole mieszczańskim o postępowym, republikańskim rysie, toczącym nieustanny spór z mieszczańskim konserwyzmem skupionym na prowadzeniu interesów, zachowywaniu spójności społecznej i dążeniu do przekształcenia Holandii w monarchię pod rządami dynastii orańskiej. Ten spór miał swoją taneczną odsłonę.

Choć pisze się o tym niewiele¹⁰, siedemnastowieczna Holandia miała swoje życie taneczne. Reformacja oczywiście przyniosła surowość obyczajów, która przyczyniła się do znacznego zubożenia ludowej kultury tanecznej. Niemniej tańczyć nie przestano, przede wszystkim na prowincji, ale i w kręgach liberalnych oraz dworskich. Oficjalna kultura taneczna szła za francuskim modelem¹¹. Namiestnik Prowincji zatrudniał mistrza tanecznego, który dawał lekcje głównie dworskiej młodzieży. Wystawiano też dworskie balety. Działo się to jednak na dużo mniejszą skalę niż na przykład we Francji, przede wszystkim ze względu na stałą presję ze strony radykalnych kalwinów. Holenderski kościół reformowany występował otwarcie przeciwko tańcowi jako aktywności nieprzyzwoitej, odrywającej od pracy, bałwochwalczej nawet. Kolejne synody potępiały taniec jako taki, a z nim szkoły taneczne. Jeden z przywódców konserwatywnego skrzydła, Gisbertus Voetius, tępiący także kartezjanizm, napisał *Een kort Tractaetjen van de Danssen, Tot dienst van den Eenvoudigen uyt de Latijnsche in Nederduytsche Tale Over-geset: ende op eenige Plaetsen door den Autheur vermeerdert* (Krótki trakt o tańcu przetłumaczony z łaciny na niderlandzki w służbie prostoty: i gdziekolwiek przez autora poprawiony, 1644), w którym to dziele systematycznie wyłożył poglądy radykalnych kalwinistów. Taniec, w którym mieszają się płcie, radosny, na pokaz, miał być całkowicie zakazany. Choć Voetius dopuszczał jako ćwiczenie fizyczne taniec wykonywany przez tancerzy jednej płci, a także taniec małżonków w zaciszu izby, czynił to jednak wyraźnie niechętnie¹². W zasadzie bowiem uważał, że taniec jest dziełem diabła, szczególnie taniec

¹⁰ Korzystam z przeglądowego artykułu L. Matluck Brooks, *Court, Church, and Province: Dancing in the Netherlands, Seventeenth and Eighteenth Centuries*, "Dance Research Journal" 1988, Vol. 20, No. 1, s. 19–27.

¹¹ Warto pamiętać, że w XIV i XV stuleciu dzisiejsze Niderlandy, a więc Holandia, Belgia i Luksemburg, pozostawały pod rządami burgundzkimi, z którymi wiązała się wysoko rozwinięta kultura dworska, w tym taniec.

¹² L. Matluck Brooks, wyd. cyt., s. 22.

pokazywany na scenie. Podobnie myślało wielu duchownych, a że interesy ich i partii orańskiej były zbieżne – obie strony występowały przeciwko republikańsko nastawionym liberalnym regentom – wpływy kalwińskie na dworze hamowały rozwój tamtejszej kultury tanecznej.

Jednakże wiek XVII to w Holandii epoka światopoglądowej rywalizacji, a nie dominacji. „W wieku XVII – pisał dawno temu Johan Huizinga – życie nie było całkowicie przesiąknięte purytyzmem, co widać w sztuce i nauce, zwyczajach i konwenansach, prywatnych rozrywkach i zainteresowaniach, rzemiośle i polityce”¹³. By poczuć, że życie doczesne, radość, nawet zmysłowość miały w Holandii znaczenie, a więc że było to społeczeństwo ludzi z krwi i kości, a nie tylko modlitwy, wystarczy rzucić okiem na malarstwo tamtych czasów, szczególnie zaś na jeden obraz – *Tańczącą parę* (1663) Jana Steena, kronikarza holenderskich gier i zabaw. Odnajdziemy tam taniec, który kalwińscy duchowni tak bardzo chcieli wyplenić.

Zwróćmy uwagę na ten obraz, bo jest on dla nas ważnym punktem odniesienia w rekonstrukcji „tańca Spinozy”. Trudno określić, jaki taniec tańczy para, widzimy jednak wyraźnie, że w jej obrębie istnieje wyraźny podział – mężczyzna jest energiczny, on ma w tańcu inicjatywę, kobieta pozostaje spokojna, dystygowana niemal, trochę też nieobecna. Patrzy prosto na nas, ale wzrokiem niewidzącym, rozmarzonym. Dziwne zaiste powstaje w widzu wrażenie – naokoło świat szumi, buzuje, ale w centrum obserwujemy zatrzymanie. Kobieta tańczy, ale nie jest to po prostu wyładowanie kinetycznej energii, czego zdaje się doświadczać jej partner. Tancerka nie tyle wydatkuje, co skupia energię. Jest w jej eleganckiej pozie coś magnetycznego, jakiś rodzaj dystygowanego wewnętrznego poruszenia dominującego nad materialnym ruchem. Nie znaczy to, że kobieta jest ponad swoim otoczeniem, bo stanowi ona jego organiczną część. Raczej powiedzieć możemy, że jej obecność jest „podwójna” – niemal banalna i wzniosła równocześnie. Taniec w związku z tym ma też na płótnie Steena dwa wymiary – jeden ludyczny, zabawowy, drugi zaś, odważmy się to powiedzieć, mistyczny. I właśnie w tym drugim tajemnicza kobieta spotyka się ze Spinozą. Zwróćmy uwagę na zadziwiające podobieństwo jej spojrzenia i spojrzenia filozofa uchwyconego na jedynym jego malowanym farbami portrecie pędzla anonima. Filozof również patrzy niby prosto na nas, ale jednak w bok. Leszek Kołakowski, co prawda w innym kontekście,

¹³ J. Huizinga, *Kultura holenderska w wieku siedemnastym. Szkic*, [w:] tegoż, *Kultura XVII-wiecznej Holandii*, tłum. P. Oczko, Kraków 2008, s. 88.

napisał kiedyś o dwojgu oczu Spinozy, z których każde patrzy w inną stronę¹⁴. Obraz Steena zdaje się również być o podwójności. Spróbujmy tę podwójność objaśnić.

Myślenie Spinozy rodzi się w napięciu – z jednej strony krytyczne, z drugiej niemal mistyczne. Ta mieszanka przepojona jest wiarą w zdolności poznawcze człowieka, ale też poczuciem znikomości jego indywidualnej mocy. Wy tłumaczenia tej podwójności można szukać w kontekście społecznym, jak robi to Kołakowski, gdy pisze:

Z dwóch korzeni niespójnych – społecznie i intelektualnie, wyrasta doktryna Spinozy: z korzenia życia mieszczańskiego, przenikniętego entuzjazmem dla nauki, zwróconego w przyszłość, optymistycznego, pełnego wiary w swoje ziemskie zadania i perspektywy; z drugiej strony – z korzenia tego życia, któremu formę organizacyjną nadawał ruch sekciarski Niderlandów: życia bez wielkich nadziei, niezwiązanego z postępem naukowym, szukającego racji istnienia dla człowieka w jego związku – biernym i kontemplacyjnym – z zamglonym światłem boskości rozlanej w świecie, każdemu dostępnej, ostoji pocieszenia¹⁵.

W tym sensie każde oko Spinozy rzeczywiście patrzy w inną stronę, ale to dopiero początek opowieści. Bo przecież zastanowić się trzeba, jak dokładnie rozumieć uchwyconą przez Kołakowskiego bierność. Czy aby na pewno powinniśmy mówić o niespójności?

By odpowiedzieć na te pytania, zacznijmy od uchwycenia podstaw filozofii Spinozy – od opisu Boga i idącej za nim najogólniejszej charakterystyki ludzkiego bytu. W swoim *opus magnum* myśliciel pisze: „Przez Boga rozumiem byt nieskończony bezwzględnie, to znaczy substancję, składającą się z nieskończenie wielu atrybutów, z których każdy wyraża istotę wieczną i nieskończoną”¹⁶. Bóg jako substancja istnieje sam w sobie i jest pojmowany sam przez siebie. Jest Całością i jako jedyny istnieje w pełnym tego słowa znaczeniu. Nic, co partykularne, cząstkowe, nie wydaje się w tym kontekście Spinozie w gruncie rzeczy realne: „konkretem

¹⁴ L. Kołakowski, *Dwoje oczu Spinozy*, [w:] *Antynomie wolności. Z dziejów filozofii wolności*, red. M. Drużkowski, K. Sokół, Warszawa 1966. Korzystam z przedruku w: tenże, *Pochwała niekonsekwencji. Pisma rozproszone sprzed roku 1968*, t. 1, Londyn 2002, s. 145–161.

¹⁵ Tenże, *Jednostka i nieskończoność. Wolność i antynomie wolności w filozofii Spinozy*, Warszawa 2012, s. 151.

¹⁶ B. Spinoza, *Etyka w porządku geometrycznym dowiedziona*, tłum. I. Myśliński, oprac. L. Kołakowski, Warszawa 2008, część pierwsza, definicja VI, s. 4.

jest tylko przyroda w swej całości: modus poszczególny, wyodrębniony ze związku powszechnego rzeczy, jest produktem abstrakcji, tj. produktem wiedzy, która z całości danego indywiduum wyodrębnia sztucznie pewne tylko własności”¹⁷. Nie znaczy to, że rzeczywistość fenomenalna jest prostą iluzją, a jedynie, iż nie możemy w niej niczego traktować w izolacji, jako fundamentu, ostatecznej przyczyny, i w związku z tym nie jest możliwe ukonstytuowanie się w jej obrębie człowieka jako autonomicznej podmiotowości na modłę kartezjańską. Prowadzi to w interpretacji Michała Kozłowskiego do konkluzji, że spinozizm jest antyhumanizmem:

Spinoza umieszcza człowieka w porządku rzeczy (*res*) jako istotę jakościowo niewyróżnioną. Nie ma u niego miejsca na niekończący się kontemplacyjny namysł nad tajemnicą ludzkiej wyjątkowości. Z rzeczami łączy nas o wiele więcej, niż dzieli, i do tego wcale nie to, co nas dzieli, jest niewrażliwe dla naszego życia¹⁸.

Skąd jednak w takim razie rzeczywistość ludzka w ogóle się bierze, skoro, choć nieautonomiczna bytowo, nie jest przecież jedynie złudzeniem? Tutaj napotykamy problem¹⁹, który odsłania bardzo ważną warstwę światopoglądu Spinozy, jego pozorną totalną bierność. Arthur O. Lovejoy wnikliwie to odnotowuje, pisząc:

Z wiecznej logicznej konieczności przynależnej istocie niepodobna w *żaden* sposób rzetelnie wyprowadzić wniosku co do istnienia w czasie. Sam czas nie ma bowiem z tą koniecznością nic wspólnego; jest alogiczną właściwością natury. Cokolwiek prawdziwe jest odnośnie do istoty, prawdziwe jest raz na zawsze; co jednak prawdziwe jest odnośnie do czasowego świata, nie jest prawdziwe raz na zawsze [a więc nie jest w pełni prawdziwe – W. K.]. Stawanie się i zmiana jako takie po prostu nie przystają do wiecznego, racjonalnego porządku²⁰.

¹⁷ L. Kołakowski, *Jednostka...*, wyd. cyt., s. 141.

¹⁸ M. Kozłowski, *Sprawa Spinozy. Esej o władzy, naturze i wolności*, Kraków 2011, s. 80–81.

¹⁹ Kołakowski dekreduje w myśli Spinozy „sprzeczność między punktem widzenia substancji i punktem widzenia modi, między wszechświatem-Bogiem a wszechświatem ujętym jako *modus* nieskończony – sprzeczność ta wdzierza się we wszystkie składniki doktryny: jawi się ona jako sprzeczność części i całości w metafizyce, dedukcji i intuicji w metodologii, moralności kontemplacyjnej i moralności samozachowania w doktrynie etycznej, autokreacji i liberalizmu w polityce, trzeźwości i tragizmu w stylu pisarskim, machiawelizmu i stoicyzmu w życiu” (L. Kołakowski, *Jednostka...*, wyd. cyt., s. 150–151).

²⁰ A. O. Lovejoy, *Wielki łańcuch bytu*, tłum. A. Przybysławski, Warszawa 1999, s. 175.

W tej perspektywie niewytłumaczalne jest istnienie natury takiej, jak ją pojmujemy, a więc jako zmiennej struktury, w której rzeczy dzieją się z jakiegoś powodu i dla jakichś racji. Spinoza, jak wiadomo, odrzuca przyczyny celowe w przyrodzie jako jej antropomorfizację, ale wydaje się też odrzucać przyrodę w jej historyczności:

Spinoza zwykle przeskakuje od razu od boskich „atrybutów” czy „nieskończonych *modi*” do rzeczy poszczególnych, istniejących w danym momencie, a nie w innym i w zmiennej liczbie w różnym czasie. Było oczywiste, że w tym sensie natura *nie* jest stała czy wciąż „pełna”, a zatem Spinoza, akceptując zasadę pełności, zmierzał do nieuniknionych i rażących niespójności w jej zastosowaniu²¹.

Czy aby na pewno mamy do czynienia z niespójnością, gdy okazuje się, że u Spinozy nie ma miejsca na stawanie się i zmianę? A raczej: czy rzeczywiście ich w jej filozofii nie ma?

Rozważmy niezwykle ważne twierdzenie XVI pierwszej części *Etyki*: „Z konieczności boskiej natury musi wynikać nieskończenie wiele (tj. wszystko, co może być przedmiotem rozumu nieskończonego) na nieskończenie wiele sposobów”²². Gdy patrzymy na świat z perspektywy Całości, którą Spinoza określa terminem *natura naturans* (przyroda tworząca), mamy do czynienia z wiecznością ujmowaną w aspekcie czynnym, z siłą kreacji, w języku Spinozy: podmiotem wynikania²³. To wynikanie ma charakter konieczny. „Rzeczy nie mogły zostać wytworzone przez Boga w żaden inny sposób ani w żadnym innym porządku, niż zostały wytworzone”²⁴. Owa konieczność nie jest jednak w żadnej mierze brakiem aktywności. Nie możemy absolutnie mówić o jakiegokolwiek zewnętrznej determinacji Boga. „Bóg działa wyłącznie wedle praw swej natury, przez nikogo nie przymuszany”²⁵. Gdyby rzeczy mogły się mieć inaczej, niż się mają, musielibyśmy mówić o Bogu, któremu coś umyka, o Bogu w jakimś sensie niepełnym. Owa niepełność byłaby tutaj oznaką bierności, a więc niemożności zrealizowania wszystkiego. Nie mielibyśmy do czynienia ze wszystkim, a więc nie moglibyśmy w sposób odpowiedzialny używać terminu „absolut”. Bóg wybierając musiałby się kierować jakimś

²¹ Tamże, s. 176.

²² B. Spinoza, *Etyka...*, wyd. cyt., część pierwsza, twierdzenie XVI, s. 27.

²³ Warto w tym kontekście zwrócić uwagę na pracę: S. Zac, *L'idée de vie dans la philosophie de Spinoza*, Paris 1963.

²⁴ B. Spinoza, *Etyka...*, wyd. cyt., część pierwsza, twierdzenie XXXIII, s. 46.

²⁵ Tamże, część pierwsza, twierdzenie XVII, s. 28.

zewnętrznym kryterium, nie byłby więc wolny, czyli nie byłby absolutem, a zatem Bogiem²⁶. Boskość oznacza nieskończone i wieczne wynikanie wszystkiego z wszystkiego na wszystkie możliwe sposoby. Jest zatem skrajnym dynamizmem. „Moc Boga jest samą jego istotą”²⁷, pisze Spinoza i należy traktować to twierdzenie bardzo poważnie. Jeżeli przez aktywność rozumiemy następstwo czasowe, a więc powoływanie do istnienia czegoś, czego wcześniej nie było, to Bóg Spinozy aktywny nie jest. Jednak ten potocznie ujmowany aktywizm w interesującym nas systemie jest biernością. Prawdziwa aktywność, dynamizm, historia to beczasowa i nieskończona eksplozja bytowania. Wszystko wydarza się natychmiast, wszystko niejako poza czasem, w akcie wiecznej i nieskończonej twórczości.

Przejście od wieczności do czasowości nie jest więc tak naprawdę przejściem i na tym polega potęga myśli Spinozy streszczonej w aforyzmie *Deus sive Natura*, Bóg czyli natura. W toku wywodu myśliciel zdaje się przechodzić od Boga do jego atrybutów, spośród których człowiek poznaje jedynie myślenie i rozciągłość²⁸, a następnie od tych atrybutów do *modi*

²⁶ „Przyznaję, że pogląd ten, który poddaje wszystko jakiejś obojętnej woli Boga i wszystko czyni zależnym od jego upodobania, mniej od prawdy odbiega aniżeli pogląd tych, którzy twierdzą, że Bóg wszystko czyni ze względu na dobro. Ci bowiem, jak się wydaje, przyjmują coś poza Bogiem, co od Boga nie zależy, a czym Bóg w swoim działaniu kieruje się jako wzorem albo ku czemu zmierza jako określönemu celowi, Zaprawdę, nie jest to nic innego, jak czynić Boga podległym jakiemuś fatum, a jest to coś najbardziej niedorzecznego, co można powiedzieć o Bogu, który, jak okazaliśmy, jest pierwszą i wolną przyczyną zarówno istoty wszystkich rzeczy, jak i ich istnienia” (tamże, część pierwsza, twierdzenie XXXIII, przypis II, s. 51).

²⁷ Tamże.

²⁸ Warto zwrócić uwagę, że Spinoza nie sprowadzał rzeczywistości do rozciągłości i myślenia, co zdawał się robić Kartezjusz. Jego świat był zdecydowanie bogatszy, niż oddać to może ludzkie pojmowanie. Było w nim miejsce na to, co rzeczywiste, choć nieludzkie. Wydobył to w swojej interpretacji w jednym z listów do filozofa Tschirnhausa: „jakkolwiek [...] istotnie jeden tylko istnieje świat, to jednak [...] wyrażony jest on na nieskończenie wiele sposobów (*modi*), a więc i każda rzecz poszczególna wyrażona jest na nieskończenie wiele sposobów. Wynika stąd, jak się zdaje, że modyfikacja stanowiąca moją duszę oraz modyfikacja wyrażająca moje ciało są co prawda jedną i tą samą modyfikacją, jednakże wyrażoną na nieskończenie wiele sposobów – w pewien sposób przez myślenie, w inny przez rozciągłość, w inny jeszcze – przez jakiś nie znany mi atrybut Boga i tak do nieskończoności; bo też istnieją nieskończenie liczne atrybuty Boga, a porządek i powiązanie modyfikacji są najwidoczniej takie same we wszystkich” (tenże, *Listy mężów uczonych do Benedykta de Spinozy oraz odpowiedzi autora wielce pomocne dla wyjaśnienia jego dzieł*, tłum. i oprac. L. Kołakowski,

nieskończonych, jakimi są umysł nieskończony oraz ruch i spoczynek, by mówić w końcu o rzeczach skończonych, czyli *modi* właściwych, składających się na system natury. Jednak te przejścia nie mają charakteru idei adekwatnych. Nie odpowiada im żadna rzeczywistość. To jedynie konstrukty myślowe. Z perspektywy wieczności, jedynej prawdziwej perspektywy, owych przejść nie ma. Oznacza to zaś, że każdy z nas jest wiecznością i każdy z nas jest Bogiem. Czynne i bierne, wieczność i czas, *natura naturans* i *natura naturata* są jednym i tym samym. Uchwycił to Kołakowski, choć zastrzegł się, że konkluzja ta nie jest wyraźnie sformułowana w pismach filozofa:

[...] dla Spinozy *konkretem jest tylko nieskończoność*, wszystko zaś, co skończone, pojawia się wyłącznie jako wytwór abstrakcji; wynikałoby stąd, że ów stosunek „ograniczania”, w jakim rzecz poszczególna pozostaje wobec nieskończonej przyrody, nie jest relacją ontologiczną, lecz tylko gnoseologiczną, że *determinatio* jest czynnością poznawczą, a nie faktem realnym²⁹.

Co w tym kontekście możemy powiedzieć o człowieku? Otóż jest on jedynie jednym z *modi*, a więc modyfikacją substancji. Możemy go rozpatrywać z punktu widzenia atrybutu myślenia, i wtedy rozprawiamy o duszy, bądź z punktu widzenia rozciągłości, i wtedy mówimy o ciele. Jest to jednak jedna i ta sama modyfikacja³⁰. Nie jest tak, że dusza poprzedza ciało bądź ciało duszę. Spinoza pisze wprawdzie: „Tym, co pierwsze ustanawia (*constituit*) aktualne istnienie duszy ludzkiej, nie jest nic innego, jak idea jakiejś rzeczy jednostkowej, aktualnie istniejącej”³¹, zaraz jednak dodaje: „Przedmiotem idei, stanowiącej duszę ludzką, jest ciało, czyli pewien aktualnie istniejący *modus* rozciągłości, i nic innego”³². Mamy więc do czynienia z dwoma aspektami jednej rzeczy, a nie z dwoma substancjami, jak u Kartezjusza. To zaś prowadzi do bardzo ważnej konstatacji: „im

Warszawa 1961, s. 279). Sam Spinoza pisze: „Przez Boga rozumiem byt nieskończony bezwzględnie, to znaczy substancję, składającą się z nieskończonego wielu atrybutów, z których każdy wyraża istotę wieczną i nieskończoną” (tenże, *Etyka...*, wyd. cyt., część pierwsza, definicja VI, s. 4).

²⁹ L. Kołakowski, *Jednostka...*, wyd. cyt., s. 143.

³⁰ Należy wyraźnie odróżnić monizm ontologiczny Spinozy, zgodnie z którym ciało i jego idea – dusza, są aspektami jednego modusu, od dualizmu w sferze językowej, który wynika z nieredukowalności opisu duszy (umysłu) do ciała (rozciągłości).

³¹ B. Spinoza, *Etyka...*, wyd. cyt., część druga, twierdzenie XI, s. 78.

³² Tamże, część druga, twierdzenie XIII, s. 81.

zdolniejsze jest jakieś ciało w porównaniu z innymi do tego, by jednocześnie wiele działać lub doznawać (*ad agendum vel patiendum*), tym zdolniejsza jest jego dusza w porównaniu z innymi do tego, by wiele naraz poznawać”³³. To dowartościowanie cielesności, zwrócenie uwagi na jej równoważność w stosunku do myślenia, jest odejściem od kartezjańskiego dualizmu, zarówno gdy idzie o podporządkowanie ciała duszy, jak i postrzeganie ciała w kategoriach maszyny. Ciało i myślenie są jednym, więc zaniedbanie ciała jest zaniedbaniem myśli.

Ponieważ nie ma oddzielności ontologicznej, nie ma też następstwa czasowego między Bogiem a jego atrybutami, a także między atrybutami i *modi*. Nie ma uprzedniości stwórcy i stworzenia jako jego następstwa, ale wiecznie dynamiczna jedność. To zaś prowadzi do wniosku, że:

Wszystko, co jednostkowe, czyli każda rzecz, która jest skończona i ma istnienie ograniczone (*determinatam... existentiam*) [a przynajmniej tak jest przez nas pojmowana – W. K.], może istnieć i być zdeterminowana do działania jedynie przez inną przyczynę, która jest także skończona i ma istnienie ograniczone, i z kolei ta przyczyna nie może także istnieć ani być zdeterminowana do działania, jeżeli jej nie determinuje do istnienia i działania inna, również skończona i mająca ograniczone istnienie, i tak w nieskończoność³⁴.

Patrząc więc zarówno z perspektywy ciała, jak i umysłu, człowiek jawi się jako uwikłany w nieskończony łańcuch zależności przyczynowych, w którym nigdy nie jest pierwszą przyczyną. Wolność rozumiana jako samodeterminacja jest w jego przypadku mirażem.

By rozprawić się z mitem wolności, tak głęboko zakorzenionym w ludzkich przekonaniach, Spinoza postanowił zdefiniować aktywność i bierność odmiennie, niż to jest zazwyczaj przyjęte:

Mówię, że działamy, gdy w nas lub poza nami zachodzi coś, czego jesteśmy przyczyną adekwatną, tj. [...] gdy z naszej natury wynika w nas lub poza nami coś, co jedynie przez nią samą może być zrozumiane jasno i wyraźnie. Natomiast mówię, że jesteśmy bierni (*nos pati*), gdy zachodzi w nas lub wynika z naszej natury coś, czego jesteśmy tylko częściową przyczyną³⁵.

Nie każda czynność jest zatem aktywnością, a bierność wcale nie implikuje bezruchu. Wręcz przeciwnie, skrajne ożywienie ciała i myśli może być

³³ Tamże, część druga, twierdzenie XIII, przypis, s. 82.

³⁴ Tamże, część pierwsza, twierdzenie XXVIII, s. 40.

³⁵ Tamże, część trzecia, definicja II, s. 142.

skrajną biernością. Aktywność zależy bowiem nie od samego ruchu czy zmiany, ale od jej zgodności z naturą ludzkiego *modi*. By więc zrozumieć, czym jest ruch prawdziwie aktywny w systemie Spinozy, należy przyjrzeć się jego antropologii jako nauce o człowieku ujmowanym jako część *natura naturata*, element nieskończonego łańcucha przyczyn sprawczych.

Nie dzieje się w przyrodzie nic, co by można przypisać jej wadliwości (*vitium*). Przyroda bowiem jest zawsze ta sama oraz jedna i ta sama jest wszędzie jej zdolność i moc działania, to znaczy prawa i zasady (*leges et regulae*) przyrody, według których wszystko się dzieje i z jednej formy zmienia się w drugą, są wszędzie i zawsze te same. [...] Przeto afekty nienawiści, gniewu, zazdrości itd., rozpatrywane same w sobie, wynikają z tej samej konieczności przyrody i jej zdolności, co inne rzeczy jednostkowe³⁶.

Tak zaczyna Spinoza swoje rozważania nad emocjami w trzeciej części *Etyki*. Skoro powiedzieliśmy, że Bóg i przyroda są jednym i tym samym, to zdolność i moc działania przyrody oznacza zdolność i moc działania Boga. W tym kontekście emocje same w sobie są niejako świadectwem tejże mocy i wywodzą się z podstawowego dla każdej rzeczy dążenia do pozostawania w swym istnieniu, które Spinoza nazywa *conatus*³⁷.

Dążność ta, gdy dotyczy samej duszy, nazywa się wolą (*voluntas*), gdy natomiast dotyczy duszy i ciała razem, nazywa się popędem (*appetitus*). Popęd nie jest więc niczym innym, jak istotą człowieka, z natury którego wynika z konieczności to, co służy do jego zachowania, i dlatego człowiek jest zdeterminowany do czynienia tego³⁸.

Conatus – podstawowy wyznacznik ludzkiego bytu – jest aktywnością, ale tym bardziej aktywną, im bardziej pozbawioną złudzeń co do faktycznych przyczyn swojej aktywności, a więc świadomą niemożności całkowitego usunięcia własnej bierności jako części przyrody stworzonej.

³⁶ Tamże, część trzecia, przedmowa, s. 141.

³⁷ „Rzeczy bowiem jednostkowe są to *modi*, przez które wyrażają się atrybuty Boga w sposób ściśle określony [...], tj. [...] są rzeczami wyrażającymi w sposób ściśle określony moc Boga, przez którą Bóg jest i działa. A żadna rzecz nie ma w sobie nic, co by ją mogło zniszczyć, czyli co by usuwało jej istnienie [...], lecz przeciwnie, przeciwstawia się wszystkiemu, co by mogło jej istnienie usunąć [...], a zatem, o ile może i o ile jest sama w sobie, usiłuje pozostawać w swym istnieniu” (tamże, część trzecia, twierdzenie VI, dowód, s. 152).

³⁸ Tamże, część trzecia, twierdzenie IX, przypis, s. 154.

Skoro „człowiek z koniecznością podlega zawsze stanom biernym”, skuteczne dążenie do zachowania w istnieniu musi oznaczać pełne rozpoznanie tych stanów. Równocześnie dążenie do zachowania w istnieniu jest uzależnione od ciała. „Cokolwiek wzmaga lub pomniejsza, podtrzymuje lub hamuje moc działania naszego ciała, tego idea wzmaga lub pomniejsza, podtrzymuje lub hamuje moc myślenia naszej duszy”³⁹. Ciało i dusza jako jedna rzecz starają się zachować w swoim istnieniu. Ponieważ są częścią nieskończonego łańcucha przyczyn, „siła i wzrost każdego stanu biernego oraz jego utrzymanie się w istnieniu nie są określone przez moc, z jaką my usiłujemy utrzymać się w istnieniu, lecz przez moc przyczyny zewnętrznej w porównaniu z naszą”⁴⁰. Mamy zatem znów do czynienia z fundamentalnym prymatem Całości, ujętej tu właśnie jako ciąg przyczyn. W tym kontekście prawdziwa aktywność, czyli działanie, musi być rozpoznaniem owego prymatu. „Dusza nasza [...] o ile posiada idee adekwatne, o tyle z konieczności coś czyni, o ile zaś posiada idee nieadekwatne, o tyle z koniecznością jest w czymś bierna”⁴¹ – pisze Spinoza.

Mamy zatem do czynienia z sytuacją, w której aktywność jest równoznaczna prawdzie, a więc Całości. Jesteśmy skazani na bierność, bo jesteśmy częścią nieskończonego łańcucha *modi*, ale sama wiedza o tym, że ów łańcuch jest właśnie łańcuchem *modi*, a więc pobudzeń Całości, sprawia, że stajemy się czynni, bowiem stajemy się Całością. To stawanie się nie jest porzuceniem jednego stanu na rzecz drugiego, ale niejako zmianą optyki bez zmiany stanu. Bierne i czynne w Bogu jest tym samym. Wiedza o tym jest ideą adekwatną. Pociąga jednak za sobą rozstanie z przekonaniem o ludzkiej mocy. Jest przejściem od perspektywy trwania do perspektywy wieczności.

Jak jednak dokonać tego przejścia? Idee adekwatne nie są możliwe bez *conatus*, a więc prowadzi do nich droga afektów. „Znajomość dobra i zła nie jest niczym innym, jak afektem radości lub smutku, o ile jesteśmy go świadomi”⁴². Nie chodzi więc o całkowite wygaszenie emocji, lecz jedynie o odpowiednie nimi zarządzanie⁴³. Jak można zarządzać czymś, co zostało zdeterminowane do zachodzenia w określony sposób? To być może

³⁹ Tamże, część trzecia, twierdzenie XI, s. 155.

⁴⁰ Tamże, część czwarta, twierdzenie IX, s. 249.

⁴¹ Tamże, część trzecia, twierdzenie I, s. 143.

⁴² Tamże, część czwarta, twierdzenie VIII, s. 251.

⁴³ Więcej na temat problemu zarządzania emocjami u Spinozy znaleźć można w: M. Kozłowski, wyd. cyt., s. 56–63.

najtrudniejsze pytanie spinozizmu. Odpowiedzi pewnie trzeba szukać w założeniu systemu – człowiek jest częścią natury i równocześnie człowiek jest rozumny, a więc natura, czyli Bóg, jest rozumna. Gdy właściwie używamy rozumu, działamy. „Afekt, który jest stanem biernym, przestaje być stanem biernym, gdy wytwarzamy jego jasną i wyraźną ideę”⁴⁴. Równocześnie „afekt może zostać powstrzymany lub usunięty jedynie przez afekt przeciwny i silniejszy od niego”⁴⁵. Biorąc obie zasady pod uwagę, dochodzimy do wniosku, że gdy jesteśmy świadomi swoich emocji, znamy ich przyrodniczy charakter (przyczyny zewnętrzne oraz związek z *conatus*), automatycznie w zasadzie prowadzi to do zastąpienia w nas afektów negatywnych przez pozytywne, skoro „pożądanie powstające z radości jest przy równych warunkach pozostałych silniejsze od pożądania powstającego ze smutku”⁴⁶. Jeżeli rozumiemy swoje afekty w ich przyrodniczym charakterze, wiemy, że są niezbędne. Wiemy też, że istnieją ich różne rodzaje. „Nazywamy dobrem lub złem to, co sprzyja lub przeszkadza zachowaniu naszego istnienia [...], tj. [...] co zwiększa lub zmniejsza, podtrzymuje lub powstrzymuje moc naszego działania”⁴⁷. Radość jest w tym kontekście dobrem, a smutek złem. Jeżeli oba afekty interpretujemy jako siły przyrodnicze, to natychmiast radość w nas przeważa. Z samego faktu istnienia wynika wszak dążność do jego zachowania. Smutek jest przeciwny naturze człowieka⁴⁸. Dlatego Spinoza, przeciwnie do wielu filozofów o podobnie stoickim usposobieniu, nie boi się radości.

To dla proponowanej tu interpretacji ważny rys Spinozowego systemu: „Wesołość nie może być nadmierna, lecz zawsze jest dobra”⁴⁹ – pisze filozof, a następnie zaleca:

[...] korzystać z rzeczy i rozkoszować się nimi, ile można (tylko nie do przesytu, gdyż to już nie jest rozkoszowanie się) oto, co cechuje człowieka mądrego. Człowieka mądrego, powiadam, cechuje to, że krzepi się i odświeża umiarkowanym i smacznym pokarmem i napojem, wonnymi zapachami, urokiem kwitnących roślin, strojem, muzyką, ćwiczeniem w grach, widowiskami i innymi tego rodzaju

⁴⁴ B. Spinoza, *Etyka...*, wyd. cyt., część piąta, twierdzenie III, s. 339.

⁴⁵ Tamże, część czwarta, twierdzenie VII, s. 250.

⁴⁶ Tamże, część czwarta, twierdzenie XVIII, s. 260.

⁴⁷ Tamże, część czwarta, twierdzenie VIII, dowód, s. 251.

⁴⁸ „Smutek [...] jest przejściem do mniejszej doskonałości [...] i nie może z tego powodu zostać zrozumiany przez samą istotę człowieka [...]” (tamże, część czwarta, twierdzenie XLIV, dowód, s. 312).

⁴⁹ Tamże, część czwarta, twierdzenie XLII, s. 288.

rzeczami, z których każdy może korzystać bez niczyjej szkody. Albowiem ciało ludzkie składa się z bardzo wielu części różnej natury, które potrzebują ciągle nowego i różnorodnego pokarmu, aby całe ciało było jednakowo zdolne do wszystkiego, co może wynikać z jego natury, a zatem, aby dusza także była jednakowo zdolna do rozumienia wielu rzeczy naraz⁵⁰.

Objawia się tu Spinoza, uczeń van den Endena, który bierze udział w przedstawieniach teatralnych, i to także komediowych, a nawet farsowych. Człowiek niestroniący od przyjemności zmysłowych, kochający życie także w jego plastycznej, uwodzicielskiej odsłonie. Mający sporo wyrozumiałości, a nawet sympatii do gier i zabaw. Z całą pewnością, gdyby ujrzał taką parę, jak ta na obrazie Steena, przyklasnąłby jej kinetycznej radości, skoro: „Kto posiada ciało uzdolnione najbardziej wielorako, ten posiada duszę, której największa część jest wieczna”⁵¹. Idee adekwatne mają nieodłącznie cielesny wymiar. Prawda nie jest kwestią jedynie rozumowania, ale umysłowo-cielesnej całości. Patrzeć na rzeczy z perspektywy wieczności to wcale nie zaniedbywać czy umartwiać ciało, jak chciałaby, przynajmniej w części, chrześcijańska tradycja, a na pewno kalwińska ortodoksja, z którą Spinoza przez całe życie był na bakier. Wręcz przeciwnie, tylko dbając o ciało, dbamy o umysł, a równocześnie troska o umysł jest dobra dla ciała, gdyż nie jest ono wtedy rozdzierane złymi afektami.

Nie ma więc u Spinozy dążenia, by całkowicie wygasić cielesną aktywność. Twierdzi on jedynie, iż powinniśmy działać zawsze w perspektywie wieczności. Chodzi zatem o taki ruch ludzkiego ciała, który szuka swojego

⁵⁰ Tamże, twierdzenie XLV, przypis II, s. 292. Warto w kontekście zaleceń Spinozy, by rozkoszować się życiem w jego najróżniejszych odmianach, zajrzeć do pracy Frédérica Lordona *Kapitalizm, niewola i pragnienie. Marks i Spinoza* (tłum. M. Kowalska, M. Kozłowski, Warszawa 2012), w której autor prowadzi krytykę kapitalizmu postindustrialnego, zarzucając mu zawężanie pola doświadczeń pracowników. Spinoza jest głównym patronem tej krytyki. Lordon stawia znamiennej diagnozę: „Wyzysk uczuciowy [który prowadzi kapitalistyczne przedsiębiorstwo – W. K.] nie tyle oddziela jednostki od mocy, ile fiksuje moc jednostek przy pewnej niezwykle ograniczonej liczbie obiektów – obiektów pragnienia nadrzędnego. [...] Umysł pozostaje zajęty zbyt małą liczbą rzeczy, ale zajęty jest nimi całkowicie, przy tym uniemożliwia mu się ponowne rozwinięcie żagli i wypłynięcie na szersze wody. W tym sensie pracownik ograniczony do «swojego» jednego obiektu działania, choćby czuł się z tym szczęśliwy, jest «wyalienowany» w tym samym sensie, co kokainista, którego umysł jest całkowicie zaprzątnięty wizjami białego proszku” (tamże, s. 205).

⁵¹ B. Spinoza, *Etyka...*, wyd. cyt., część piątą, twierdzenie XXXIX, s. 370.

miejsca w nieskończonym ciągu przyczynowo-skutkowym, a więc który buduje buzujący życiem bezruch świata jako całości. Czy nie takie jest właśnie zatrzymane poruszenie kobiety na obrazie Steena?

U Spinozy można, jak twierdzi Kołakowski, znaleźć pogląd, że „substancja jako całość nie porusza się, skoro jest nieskończona, a to, co nieskończone przestrzennie, nie może, rzecz jasna, ulegać przestrzennym przemieszczeniom”⁵². Ruch nie należy więc do istoty substancji. Jest jedynie modyfikacją atrybutu rozciągłości. Gdy posiadamy idee adekwatne, gdy patrzymy na rzeczy z perspektywy wieczności, dostrzegamy, że na ruch nie ma tu miejsca. Podobnie widzi rzecz Roger Scruton, pisząc, iż w prawdzie spinozowskiej, w jego świecie istotowym, „nie ma ani ruchu, ani uczuć, ani różnic; jest jedynie wieczny i niezmienny spokój”⁵³. Wieczność jednak według Spinozy nie jest, jak to staraliśmy się pokazać, bierna, ale jest nieskończoną eksplozją działania. Widać to szczególnie, gdy patrzymy na rzeczy z perspektywy *natura naturata*. Ruch tu jest wieczny i odwieczny; „jest ona [natura stworzona] wszystkim, tylko nie zastygłą tożsamością – to rzeczywistość ciał albo rzeczy bezustannie nawzajem się przenikających, ustępujących bądź stawiających opór, przyciągających się bądź odpychających itd.”⁵⁴. Można w tym odnaleźć paradoks, ale też głęboką dialektykę, która pozwala wykroczyć poza stoickie wycofanie się z życia. Spinoza odnajduje błogą bierność w harmonijnym poruszaniu się. Pokazuje, jak rozpoznanie konieczności i aktywne w niej uczestnictwo oznacza roztopienie się w łańcuchach fizycznych pobudzeń. Można więc, jak się wydaje, rozpoznać u niego boski taniec wszechświata, który nigdy się nie zaczyna i nigdy nie kończy, a zawsze jest największą harmonią współlistnienia rzeczy ze sobą, głębokiego wibrowania całości⁵⁵.

W ten sposób wracamy do obrazu Steena, a wraz z nim do podwójności, którą i u Spinozy można dojrzeć. Zauważmy raz jeszcze dziwne podobieństwo między portretem filozofa a postacią kobietą znajdującą się w centrum kompozycji. Czy nie wynika to podobieństwo właśnie z zanurzenia w kontemplacji? Spojrzenie tancerki zdaje się ją właśnie sugerować. Nie jest to jednak kontemplacja beczynna, czysto intelektualna bądź też

⁵² L. Kołakowski, *Jednostka...*, wyd. cyt., s. 154

⁵³ R. Scruton, *Spinoza*, tłum. J. Dobrowolski, Warszawa 2006, s. 123.

⁵⁴ M. Herer, *Spinoza i jego wrogowie*, [w:] M. Kozłowski, wyd. cyt., s. 15.

⁵⁵ Tym tropem pójdzie pokolenie romantyków, które przywróci Spinozie cześć po okresie pogardy, jaką miano dla niego bezpośrednio po jego śmierci.

czysto emocjonalna, lecz raczej w pełnym tych słów znaczeniu *vita contemplativa* – ŻYCIE kontemplujące. Tancerka jest w samym środku towarzyskiego żywiołu, w którym bierze udział. Jest w ruchu większej całości, stanowi jej element integralny, ale też nie robi tego bezrefleksyjnie. Choć wpisuje się w łańcuch zależności, choć podaje rękę za pośrednictwem partnera całej wspólnoty, to też jest niejako ponad nią, skupiając ją w swoim zatrzymaniu, co Steen tak pięknie oddał, udzielając jej innego rytmu, czyniąc ją najbardziej stabilnym elementem kompozycji. Nie mamy wątpliwości, że kobieta tańczy, jest to jednak taniec wyrrywający się ku czemuś więcej niż tu i teraz. To taniec zamyślenia, uwagi, troski, melancholii. Tak też, przynajmniej w duszy, tańczył Spinoza i pewnie stąd podobieństwo.

Filozofia autora *Etyki w porządku geometrycznym dowiedzionej* nie celebrytuje po prostu zmysłowych przyjemności, choć tak była czasem odczytywana przez jego zwolenników⁵⁶. Stosunek do światowego życia jest u naszego filozofa niezwykle złożony, zakłada tożsamość przeciwieństw. Ruch i bezruch są dokładnie tym samym – tańcem. Kobięca postać na obrazie Steena przedstawia to w sposób niezwykle sugestywny właśnie dlatego, że jej obecność jest bezruchem i poruszeniem równocześnie. Im dłużej na nią patrzymy, tym bardziej fascynuje nas jej skupienie, rodzaj osobności, która nie jest wykluczeniem ani odcięciem się od całości. W jej spojrzeniu ukrywać się zdaje łagodna ostateczność. Patrzy na nas *sub specie aeternitatis*. Porusza się i trwa równocześnie. Tak jak mędrzec Spinozy.

THE DANCE OF SPINOZA?

ABSTRACT

The philosophy of Baruch Spinoza is often (for example in Roger Scruton's popular introduction or in Ernst Cassirer) looked at as an apotheosis of stillness. One can of course find also other interpretations, for example the one proposed recently by Agata Bielik-Robson in reference to the classic commentary to Spinoza's *oeuvre* by Gilles Deleuze, which can be called vitalistic. Yet no one so far has attempted to look at the

⁵⁶ Jeden taki przypadek, pisma Fryderyka van Leenhofa, omawia Kołakowski, pokazując, co działo się z ideami Spinozy, gdy przybierały formę uproszczoną, spłaszczoną przez libertyńskie tendencje. Zob. L. Kołakowski, *Świadomość religijna i więź kościelna*, Warszawa 2009, s. 227–247.

works of great seventeenth-century rationalist from the perspective of dance. This article is aimed at doing just that – proving that Spinoza's works, especially *Ethics*, can be interpreted as philosophical dance, because of the author's sensitivity to organized, but also lively movement. In this context a striking resemblance between Spinoza's most famous portrait and Jan Steen's *Dancing Couple* (1663) is noticed and analysed in the article. Although the two masters living in United Provinces in the middle of XVII century are not known to have been acquainted, a certain dance spirit common to both is worth reconstructing, if only to prove wrong the stereotype that puritan Dutch society of the era was insensitive to the beauty of movement of the human body.

KEY WORDS

Spinoza, dance, Steen, *Dancing Couple*

BIBLIOGRAFIA

1. Bielik-Robson A., *Erros. Mesjański witalizm i filozofia*, Kraków 2012.
2. Cassirer E., *Filozofia oświecenia*, tłum. T. Zatorski, Warszawa 2010.
3. Friedland L., "Tantsn Is Lebn": *Dancing in Eastern European Jewish Culture*, "Dance Research Journal" 1985–1986, Vol. 17, No. 2 – Vol. 18, No. 1, s. 76–80.
4. Gibson W. S., *Artists and Rederijkers in the Age of Bruegel*, "The Art Bulletin" 1981, Vol. 63, No. 3, s. 426–446.
5. Herer M., *Spinoza i jego wrogowie*, [w:] M. Kozłowski, *Sprawa Spinozy. Esej o władzy, naturze i wolności*, Kraków 2011, s. 5–22.
6. Huizinga J., *Kultura holenderska w wieku siedemnastym. Szkic*, [w:] tegoż, *Kultura XVII-wiecznej Holandii*, tłum. P. Oczko, Kraków 2008, s. 35–142.
7. Kołakowski L., *Dwoje oczu Spinozy*, [w:] L. Kołakowski, *Pochwała niekonsekwencji. Pisma rozproszone sprzed roku 1968*, t. 1, Londyn 2002, s. 145–161.
8. Kołakowski L., *Świadomość religijna i więź kościelna*, Warszawa 2009.
9. Kołakowski L., *Jednostka i nieskończoność. Wolność i antynomie wolności w filozofii Spinozy*, Warszawa 2012.
10. Kozłowski M., *Sprawa Spinozy. Esej o władzy, naturze i wolności*, Kraków 2011.
11. Lapson D., *Jewish Dances of Eastern and Central Europe*, "Journal of the International Folk Music Council" 1963, Vol. 15, s. 58–61.
12. Lordon F., *Kapitalizm, niewola i pragnienie. Marks i Spinoza*, tłum. M. Kowalska, M. Kozłowski, Warszawa 2012.
13. Lovejoy A. O., *Wielki łańcuch bytu*, tłum. A. Przybysławski, Warszawa 1999.
14. Matluck Brooks L., *Court, Church, and Province: Dancing in the Netherlands, Seventeenth and Eighteenth Centuries*, "Dance Research Journal" 1988, Vol. 20, No. 1, s. 19–27.
15. Nadler S., *Spinoza*, tłum. W. Jeżewski, Warszawa 2002.
16. Scruton R., *Spinoza*, tłum. J. Dobrowolski, Warszawa 2006.

-
17. Spinoza B., *Listy mężów uczonych do Benedykta de Spinozy oraz odpowiedzi autora wielce pomocne dla wyjaśnienia jego dzieł*, tłum. i oprac. L. Kołakowski, Warszawa 1961.
 18. Spinoza B., *Etyka w porządku geometrycznym dowiedziona*, tłum. I. Myślicki, oprac. L. Kołakowski, Warszawa 2008.
 19. Suchodolski B., *Rozwój nowożytnej filozofii człowieka*, Warszawa 1967.
 20. Zac S., *L'idée de vie dans la philosophie de Spinoza*, Paris 1963.

NATALIA ANNA MICHNA
(UNIwersYTET JAGIELLOŃSKI)

SZTUKA WIELKIEJ AWANGARDY – SZTUKA INTELEKTUALNEJ ROZKOSZY?¹

STRESZCZENIE

Artykuł stanowi próbę analizy sztuki Wielkiej Awangardy jako elitarnego (skierowanego do wąskiego grona odbiorców) doświadczenia estetycznego, którego pozytywnym zwieńczeniem jest świadoma rozkosz estetyczna. Analiza ta zostanie dokonana w perspektywie filozoficznych rozważań na temat sztuki awangardowej hiszpańskiego myśliciela José Ortegi y Gasseta. Przyjęta perspektywa badawcza pozwoli nie tylko na wskazanie głównych cech charakteryzujących i wyróżniających sztukę Wielkiej Awangardy, ale także na zarysowanie warunków intelektualistycznego zwrotu w sztuce europejskiej XX wieku. Zwrot ten sprzężony był z ideałem elitarności sztuki, wokół którego koncentrują się refleksje Ortegi y Gasseta pochodzące z wydanego w 1925 roku eseju pt. *Dehumanizacja sztuki*.

SŁOWA KLUCZOWE

Wielka Awangarda, rozkosz, elitaryzm, dehumanizacja, José Ortega y Gasset

INFORMACJE O AUTORCE

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

¹ Artykuł stanowi rozwinięcie tez opracowanych przez autorkę w książce *Wielka Awangarda wobec kultury masowej w myśli José Ortegi y Gasset* (Kraków 2014).

Sztuka Wielkiej Awangardy była unikatowym zjawiskiem w historii artystycznej działalności człowieka. Nadrzędną ideą, która przyświecała twórcom awangardowym, było uwolnienie sztuki z wpływu tradycji i skostniałego akademizmu. Zerwanie ze stylistyką *mimesis* i utylitaryzmem miało ponadto ocalić sztukę od jej umasowienia i dewaluacji. Awangardyści postulowali także powrót do czysto estetycznych wartości sztuki, propagując hasło „sztuki dla sztuki”. Warto podkreślić, że uprawianie sztuki stanowiącej antytezę sztuki masowej miało swoje początki już w twórczości impresjonistów i postimpresjonistów, jednak dopiero twórczość artystów Wielkiej Awangardy stała się prawdziwą sztuką „niewielu dla niewielu”².

Artykuł stanowi próbę analizy sztuki Wielkiej Awangardy jako elitarnego (skierowanego do wąskiego grona odbiorców) doświadczenia estetycznego, którego pozytywnym zwieńczeniem jest świadoma rozkosz estetyczna. Analiza ta zostanie dokonana w perspektywie filozoficznych rozważań na temat sztuki awangardowej hiszpańskiego myśliciela José Ortegi y Gasseta. Przyjęta perspektywa badawcza pozwoli nie tylko na wskazanie głównych cech charakteryzujących i wyróżniających sztukę Wielkiej Awangardy, ale także na zarysowanie warunków intelektualistycznego zwrotu w sztuce europejskiej XX wieku. Zwrot ten sprzężony był z ideałem elitarności sztuki, wokół którego koncentrują się refleksje Ortegi y Gasseta pochodzące z wydanego w 1925 roku eseju pt. *Dehumanizacja sztuki*.

Wielka Awangarda w historii sztuki

Wielka Awangarda oznacza zespół trendów i tendencji w sztuce pierwszej połowy XX wieku i obecnie uważamy ją raczej za nowatorską postawę artystyczną niż konkretny rodzaj sztuki, rozumiany w kategoriach stylistycznych. Stefan Morawski określa ramy czasowe Wielkiej Awangardy, wyznaczając jej punkty wyjścia i dojścia na lata 1905–1930³. W artykule *Spoglądając na sztukę minionego wieku* Grzegorz Dziamski podkreśla, że większość badaczy zgadza się co do tych czasowych ram pierwszej awangardy, ponieważ właśnie wtedy „narodziły się programy wszystkich głównych kierunków awangardowych, nastąpiło «wybuchowe rozszczepienie

² A. Kłoskowska, *Kultura masowa: krytyka i obrona*, Warszawa 1980, s. 221.

³ Por. S. Morawski, *Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki*, Kraków 1985.

ducha europejskiego» (Charles Jencks) powodujące łańcuchową reakcję we wszystkich sferach kultury, nałożenie się rewolucji artystycznej, politycznej, technicznej, dające poczucie uczestnictwa w narodzinach nowej epoki”⁴. Niewątpliwie jednak, na co także wskazuje Dziamski, artystyczny okres ścisłej Wielkiej Awangardy kończy się mniej więcej w 1930 roku:

W odniesieniu do lat 30. można mówić o tradycji awangardy, ale już nie o awangardzie, jeśli nie chce się popadać w *contradiction in terminis* i nazywać awangardą zjawisk, które – choć niezrozumiałe i nieakceptowane przez większość publiczności, bezpardonowo atakowane tak z prawicowych, jak i lewicowych pozycji – pozabawione już były wcześniejszego radykalizmu artystycznego i społecznego⁵.

Sam termin „awangarda” został zapożyczony z języka wojskowego, w którym oznacza straż przednią, torującą drogę głównym siłom armii. Francuskie określenie *avant-garde*, użyte do opisania nowatorskich rozwiązań w sztuce, pojawiło się już w epoce romantyzmu, wówczas jednak rozumiane było przez krytykę artystyczną jako synonim radykalizmu i dynamizmu artystycznego. Na przełomie wieków XIX i XX jednym z głównych popularyzatorów tego terminu był poeta Guillaume Apollinaire, który przez artystyczną awangardę rozumiał zbieżne dążenia współczesnych mu malarzy i poetów.

Niewątpliwie zjawisko tak wielobarwne i złożone, jakim była Wielka Awangarda, trudno nawet dzisiaj, z perspektywy czasu, włożyć w ramy jednej, trwałej definicji. Zdarza się również, że podejmowane próby, mające na celu definicyjne dookreślenie Wielkiej Awangardy, doprowadziły do powstania jej dwuwymiarowego obrazu, któremu daleko do naukowego obiektywizmu. Przyczyny tego zjawiska są dwojakiego rodzaju. Z jednej strony część badaczy sztuki, obok opisu wybranych działań awangardowych, skupiała się głównie na negatywnej ocenie sztuki tradycyjnej. Badacze ci zwykli stawiać Wielką Awangardę w prostej opozycji do dotychczasowej sztuki, wskazując na jej antyhistoryczną postawę. Z drugiej strony apologetci sztuki tradycyjnej problematyzowali awangardę, zachowując wobec niej wrogie stanowisko. Stąd po dziś dzień możemy się spotkać z dwiema skrajnie różnymi ocenami twórczości awangardystów pierwszej połowy XX wieku. Mamy zatem obraz Wielkiej Awangardy „rozumianej

⁴ G. Dziamski, *Spoglądając na sztukę minionego wieku*, „Estetyka i Krytyka” 2002, nr 3, s. 6.

⁵ Tamże, s. 6.

jako zbawienny wstrząs, przywracający sztuce żywotność i czyniący ją zdolną do pokierowania losami świata, a z drugiej – jako erupcja barbarzyństwa i złego smaku, prymitywizmu i głupoty, jako zwiastun upadku sztuki i końca kultury”⁶.

Mimo ambiwalentnego obrazu formacji, wyłaniającego się niejednokrotnie z jej historycznych opracowań, nie sposób zaprzeczyć, że była ona zjawiskiem, które na trwałe odmieniło sztukę europejską. Przede wszystkim Wielka Awangarda otwarła nowe artystyczne i estetyczne horyzonty w sztuce, spośród których istotny dla naszych rozważań jest intelektualistyczny zwrot ku formom zdehumanizowanym. Zwrot ten był fundamentem procesu elitaryzacji sztuki, który zawężył grono potencjalnych odbiorców do jednostek zdolnych do doświadczenia estetycznej rozkoszy.

Sztuka elitarna a sztuka popularna

Rockwell Gray podkreśla, że choć Ortega y Gasset w *Dehumanizacji sztuki* zawiesza swój naturalny smak estetyczny, sztuka elitarna jest dla niego niezmiennie synonimem sztuki nowatorskiej, awangardowej, która z definicji jest zaprzeczeniem sztuki popularnej⁷. Przykładem takiej sztuki popularnej może być choćby twórczość romantyczna, która bardzo szybko zyskiwała uznanie szerokiej publiczności, ponieważ każdy przeciętny odbiorca rozpoznawał w niej przedstawienia czy też emocje znane z codziennej rzeczywistości. Natomiast sztukę awangardową nazywał Ortega y Gasset sztuką „antypopularną”⁸, gdyż świadomie odchodziła ona od realizmu i naturalizmu przedstawień, z premedytacją odrzucała kanony sztuki dotychczasowej i celowo łamała reguły komunikacji obowiązujące do tej pory między artystą a odbiorcą.

Główną przyczyną braku popularności sztuki awangardowej była jednak nie rozbieżność gustów elit i mas, ale zjawisko o wiele głębsze. Jak pisał Ortega y Gasset: „nie chodzi bowiem o to, że większości nie podoba się sztuka młodych, a mniejszości tak – rzecz w tym, że większość, masy, tej sztuki nie rozumie”⁹. Niezrozumienie sztuki awangardowej przez jednostki

⁶ R.W. Kluszczyński, *Awangarda: rozważania teoretyczne*, Łódź 1997, s. 10–11.

⁷ R. Gray, *Ortega y Gasset and Modern Culture*, „Salmagundi” 1967, No. 35, s. 21.

⁸ J. Ortega y Gasset, *Dehumanizacja sztuki*, [w:] tegoż, *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*, tłum. P. Niklewicz, Warszawa 1980, s. 280.

⁹ Tamże.

składające się na ortegiańską masę ludzką było główną przyczyną jej odrzucenia i co najważniejsze, socjotwórczym czynnikiem dzielącym odbiorców (a w szerszym kontekście całe społeczeństwo) na dwie grupy: wtajemniczonych, którymi byli sami artyści jako autorzy dzieł, a także kulturowo i intelektualnie przygotowane elity, oraz niewtajemniczonych, czyli ludzkie masy.

Sztuka Wielkiej Awangardy była przede wszystkim zaprzeczeniem dotychczasowego modelu odbioru sztuki realistycznej i naturalistycznej. Model ten polegał na poszukiwaniu przez odbiorcę w dziele elementów dostępnych w otaczającej go rzeczywistości, elementów, które współgrałyby z jego życiowym doświadczeniem. Niezrozumiałe dzieła awangardowe nie odpowiadały na ową potrzebę emocjonalnego przeżywania przedstawię znanych odbiorcy z jego doświadczeń pozaartystycznych. Sztuka awangardowa odmawiała mu emocjonalnej satysfakcji i potwierdzenia jego wyjątkowej pozycji. Przyczyną tego zjawiska był według Ortegi y Gasset brak odpowiedniej wrażliwości do odbioru nowego rodzaju sztuki. Potrzeba nowej wrażliwości powstała wraz z pojawieniem się nurtów awangardowych, które zaczęły oddalać się od ogólnoludzkiego, uniwersalnego charakteru sztuki na rzecz form odhumanizowanych, abstrakcyjnych i zintelektualizowanych. Nową wrażliwość filozof określał jako „artystyczną”, w przeciwieństwie do wrażliwości „ludzkiej”¹⁰. Wrażliwość ta była adekwatna do nowego rodzaju sztuki, która odrealniała przedmiot estetyczny i była zaprzeczeniem sztuki rozumianej jako ilustracja rzeczywistości przeżywanej, czyli właśnie „ludzkiej”. Dzieła awangardowe pozbawione były ludzkiej treści i jako takie przedstawiały „artystyczną przezroczystość”¹¹. Ta przezroczystość dzieł wiązała się z postępującym procesem eliminacji elementów humanizujących, które dominowały w sztuce tradycyjnej. Proces puryfikacji doprowadził do powstania nowego rodzaju sztuki, którą Ortega y Gasset nazywa sztuką zdehumanizowaną, a której najpełniejszym wyrazem była większość nurtów Wielkiej Awangardy.

Hiszpański filozof w następujący sposób definiuje samo pojęcie dehumanizacji:

Widzimy, że artysta nie tylko nie stara się mniej lub bardziej nieudolnie naśladować rzeczywistości[ci], lecz wręcz zwraca się przeciwko niej. Decyduje się na deformację rzeczywistości, na zniszczenie jej aspektów „ludzkich”, czyli innymi słowy – na jej dehumanizację¹².

¹⁰ Tamże, s. 281.

¹¹ Tamże.

¹² Tamże, s. 294.

Osiągnięcie tego celu nie sprowadzało się jednak do prostego odrzucenia form rzeczywistych, gdyż – jak twierdził Ortega y Gasset – nawet w najbardziej abstrakcyjnej linii kryją się pewne pierwiastki form naturalnych. Dehumanizacja sztuki polegała zatem nie tylko na wyeliminowaniu aspektów „ludzkich” z dzieła, ale też na tym, że sama była aktem dehumanizacji. W sztuce awangardowej nie chodziło bowiem o dziwaczne, nieregularne, odrealnione formy stwarzane przez artystów, ale o całkowite zniszczenie aspektu ludzkiego. Innymi słowy, dehumanizacja była negacją tego, co ludzkie, a nie prostą kreacją ahumanistycznych form.

Dehumanizacja w praktyce artystycznej

W tym miejscu warto przywołać wybrane dzieła twórców Wielkiej Awangardy, które obrazują artystyczne rozwinięcie idei dehumanizacji sztuki. Wydaje się bowiem, że postulat puryfikacji sztuki z pierwiastków humanizujących został przez artystów zrealizowany na dwóch poziomach: w zakresie formy oraz w zakresie koloru. Dehumanizacja formy to przede wszystkim rozbicie układów naturalnych i deformacja rzeczywistych kształtów tego, co obrazowane. Odejście od mimetyzmu kompozycyjnego i naturalnych układów elementów przedstawionych w dziele to zasługa malarstwa surrealistycznego. Natomiast w dekonstrukcję realistycznych form szczególnie wkład wnieśli artyści, których sztukę określamy mianem kubizmu. Dehumanizacja w zakresie koloru to z kolei domena malarstwa fowistycznego i niemieckiego ekspresjonizmu. W sztuce fowistów i ekspresjonistów kolor zostaje zdekonstruowany przede wszystkim przez odejście od naturalnych barw występujących w przyrodzie, ale także dzięki zabiegowi hiperbolizacji kolorów użytych w dziele i operowaniu wysoką kontrastowością barw kładzionych obok siebie na płótnie. Zwłaszcza w malarstwie fowistycznym barwy są mocno nasycone i celowo drażnią odbiorcę nieprzystawalnością do rzeczywistości znanej mu z doświadczeń pozaartystycznych.

Pod kątem dehumanizacji formy warto przyjrzeć się obrazowi Pabla Picassa *Kobieta w koszuli siedząca w fotelu* z 1913 roku. Podczas pierwszej publicznej ekspozycji dzieło Picassa wywołało wśród publiczności gwałtowne oburzenie. Nie było ono jednak reakcją na wierny portret brzydkiej kobiety, lecz na odhumanizowane i niezrozumiałe przedstawienie kobiety w ogóle. Obraz ten składa się z dowolnie skomponowanych fragmentów tradycyjnego portretu kobiety, zostawiając odbiorcy pole do samodzielnego

odtworzenia artystycznego ujęcia „kobiety w koszuli siedzącej w fotelu”. W tym celu odbiorca musi wykazać się twórczą wyobraźnią, kreatywnością i znajomością przyjętej przez artystę konwencji, bowiem wtedy i tylko wtedy doświadczy estetycznej (intelektualnej) rozkoszy.

Podobnie rzecz się ma z prekubistycznym dziełem Paula Cézanne’a *Widok na górę St-Victoire z Bellevue* z 1885 roku. Na obrazie widzimy sielankowy pejzaż z górą Sainte-Victoire w tle, który został podzielony na geometryzujące fragmenty przyrody ożywionej i ludzkich domostw. Góry mają stożkowate kształty, a domy ludzkie to prostokąty i kwadraty, ledwie przypominające siedziby ludzkie znane z otaczającej nas rzeczywistości. Dzieło Cézanne’a jest jedną z pierwszych zapowiedzi pełnej dekonstrukcji form, która miała miejsce nieco później w kubizmie i surrealizmie, ale niewątpliwie wprowadza nas w klimat, w którym nad zmysłową percepcją dzieła musi zostać nadbudowana praca wyobraźni i intelektu.

Surrealistyczne wizje płynące ze sfery nieświadomości stanowiły z kolei radykalne zerwanie z mimetyzmem w zakresie kompozycji dzieła. Obraz Salvadora Dalego *Sen wywołany lotem pszczoły wokół jabłka-grantu na sekundę przed przebudzeniu* z roku 1944 to fantastyczna, irracjonalna wizja artysty, w której z pozoru realistyczne elementy (ciało kobiety, atakujące tygrysy, sztucer) tworzą ostatecznie antyrealistyczną całość. Dzieło to opiera się na dowolnym, subiektywnym zestawieniu form rzeczywistych, którego efektem jest absurdalna i zdehumanizowana (pomimo dosłownej „obecności” kobiety leżącej w centralnym punkcie obrazu!) całość.

Dekonstrukcja koloru ujawnia się szczególnie w obrazie *Czerwone drzewa* (1906) Maurice’a de Vlamincka. Realizm sielankowego widoku drzew został w tym przypadku przełamany na dwóch poziomach: po pierwsze, barwy użyte do przedstawienia przyrody nie mają nic wspólnego z barwami rzeczywistymi występującymi w naturze, po drugie, kolory te zostały celowo przesycone i drażnią odbiorcę swoją intensywnością i nieprzystawalnością do rzeczywistości. Vlaminck wymaga od odbiorcy przebiccia się przez odrealnioną powierzchnię obrazu i dotarcia do właściwego pejzażu niespotykaną dotychczas w historii sztuki drogą.

Ekspresjonistyczny obraz Henriego Matisse’a *Pani Matisse. Portret z zieloną smugą* z 1905 roku to także przykład odejścia od naturalizmu w zakresie koloru. Kobięcy portret został celowo przełamany tytułową zieloną smugą i – podobnie jak w przypadku wspomnianego dzieła Picassa – wymaga od odbiorcy intelektualnego nastawienia i wzmożonej pracy wyobraźni. Przedstawienie kobiety w obrazie Matisse’a, choć w zakresie

formy zdecydowanie bliższe rzeczywistości niż w przypadku dzieła Picassa, nie odwołuje się do tradycyjnej, estetycznej kategorii piękna. W tym kontekście oba te obrazy warto zestawić z „klasycznymi” kobiecymi portretami, takimi jak *Portret Markizy Bermúdez* Francisca Goi z 1786 roku, *Dziewczyna z perłą* Jana Vermeera z 1664 roku czy najslynniejszy kobiecy portret świata *Mona Lisa* Leonarda da Vinci z lat 1503–1506, w których wartość piękna, oddawanego za pomocą harmonijnych proporcji, naturalistycznego koloru i wiernego odwzorowania kobiecej urody, miała kluczowe znaczenie dla artystów. Wartość ta zostaje przez Matisse’a zupełnie pominięta: nawet jeśli Pani Matisse nie była piękną, to malarz nie stara się zrobić niczego, aby jej artystyczne przedstawienie ukryło mankamenty urody. Nie taki jest zresztą cel artysty: zielona smuga i duża dowolność w zakresie wiernego oddania ludzkiej fizjonomii mają wytrącić odbiorcę z równowagi i zaprosić do intelektualnej gry z dziełem.

Awangardowy ideał „sztuki dla sztuki”

Powyższe przykłady sztuki Wielkiej Awangardy pokazują przede wszystkim, że była ona wyzwaniem dla intelektu i wyobraźni odbiorcy. Zmuszała, by wykonał on określoną pracę, której pozytywnym zwieńczeniem miała być świadoma przyjemność, rozkosz estetyczna. Intelekt i wyobraźnia potrzebne były tam, gdzie nie było już więcej form mających swe odpowiedniki w życiu. W ich miejsce pojawiły się takie narzędzia dehumanizacji, jak metafora, zmiana perspektywy czy ironia. Zabiegi te miały na celu podkreślenie nowatorskich ideałów awangardystów, którzy radykalnie odcinali się od tradycyjnej sztuki przedstawieniowej. Sztuka realistyczna i naturalistyczna była dla nich synonimem twórczości niewymagającej intelektualnego wysiłku i odpowiadającej gustom przeciętnego odbiorcy masowego. Natomiast sztuka, którą tworzyli, miała być realizacją ideału „sztuką dla sztuki”, czyli twórczości wolnej od ideologicznych naleciałości i nastawionej na intelektualizujące przeżycie estetyczne.

Metafora jako jeden z przejawów dehumanizacji przestała być jedynie narzędziem dekoracji czy uwypuklenia rzeczywistości przedstawianej. Ortega y Gasset pisze, że awangardowa metafora „pozbywa się elementów rzeczywistych maskując je i czyniąc z nich coś zupełnie odmiennego”¹³,

¹³ Tamże, s. 304.

a przede wszystkim eksponuje wszystko to, co dotychczas pozostawało w sferze tabu. W sztuce Wielkiej Awangardy przełamanie tradycyjnych tabu oznaczało całkowite obnażenie ukrywanych dotąd emocji, instynktów, wyobrażeń czy wizji podświadomości.

Zmiana perspektywy w zdehumanizowanych dziełach awangardowych polegała natomiast na odwróceniu hierarchii wartości. Bowiem, jak pisze hiszpański filozof, w sztuce awangardowej „drobne wydarzenia z życia ukazane zostaną na pierwszym planie i w monumentalnych wymiarach”¹⁴. Zabieg ten Ortega y Gasset nazywa „podrealizmem”, który obok metafory, będącej wyrazem dążenia do „nadrealizmu” (w sensie ujawniania prawdziwych emocji, uczuć, instynktów itd.), zaspokajał potrzebę ucieczki od rzeczywistości, innymi słowy, ucieczki od realizmu przedstawień.

Sztuka awangardowa była także prześląknięta ironią, która miała na celu wyeliminowanie wszelkiego patosu, charakterystycznego dla sztuki przedstawieniowej. Ironia ta często przyjmowała formę autoironii, ponieważ sztuka zdehumanizowana, bez względu na swoją treść, kpiała sama z siebie. Sztuka ta miała być formą wyrafinowanej zabawy czy też gry, która dostarcza odbiorcy intelektualnej, estetycznej rozkoszy.

Wszystkie te zabiegi miały jednak jeden wspólny cel: fundowały elitarystyczne poszukiwania ideału „sztuki dla sztuki”, które Ortega y Gasset określa mianem atrascendentności sztuki awangardowej. Najistotniejszym aspektem tego zjawiska było to, że artyści awangardowi zajmowali się sztuką w pozornie lekceważący sposób: traktując ją jako zabawę i ostentacyjnie odrzucając kanony sztuki tradycyjnej. Postawa ta była jednak ich celowym i świadomym wyborem, ponieważ im bardziej sztuka pozbawiona była doniosłego znaczenia, tym bardziej zajmowała ich uwagę. Zjawisko to było niewątpliwie zaprzeczeniem tradycyjnej pozycji artysty i znaczenia sztuki. Dotychczasowa sztuka była bowiem transcendentna dlatego, że zajmowała się najpoważniejszymi problemami ludzkości, i jak pisał Ortega y Gasset, „reprezentowała drżącą w ludzkości potencjalną siłę nadającą gatunkowi ludzkiemu godność i usprawiedliwiającą jego istnienie”¹⁵. Tak rozumianą sztukę tradycyjną nazywa on transcendentną, czyli przekraczającą ramy pojęcia „sztuki dla sztuki”, zaangażowaną ideologicznie i przy tym często patetyczną. Natomiast sztuka wyzwolona z kanonów przeszłości miała być atrascendentna, czyli wolna od wszelkich ideologicznych

¹⁴ Tamże, s. 306.

¹⁵ Tamże, s. 318.

naleciałości, pozaartystycznych aspiracji czy wreszcie patetyzmu. Sztuka Wielkiej Awangardy miała być tym samym elitarystyczną realizacją ideału „sztuki dla sztuki”, dostarczającą odbiorcy estetycznej rozkoszy o podłożu intelektualnym.

Sztuka intelektualnej rozkoszy

Opisany przez Ortegę y Gasseta proces puryfikacji i intelektualizacji sztuki niósł ze sobą niebezpieczeństwo utraty przez nią jakiegokolwiek znaczenia. Sztuka Wielkiej Awangardy, która radykalnie zerwała z tradycją, odrzuciła realizm i naturalizm przedstawień na rzecz deformacji rzeczywistości, mogła bowiem stać się sztuką drugorzędną i pozbawioną znaczenia. Sztuka atrascendentna miała być według hiszpańskiego filozofa bliska współczesnym „triumfom sportu i zabawy”¹⁶, czyli opisanemu w *Buncie mas* szantażowi młodości¹⁷. Sztuka awangardowa jako odświeżenie skostniałych form i zerwanie z tradycją na rzecz tego, co nowe i nieodkryte, mogła zaoferować wybawienie człowieka „poprzez wyzwolenie go od powagi życia i niespodziewane przeniesienie go w wiek chłopięcy”¹⁸. Jednak równocześnie owo odejście od tradycji i zakwestionowanie dorobku całej dotychczasowej sztuki europejskiej mogło prowadzić do całkowitej alienacji sztuki, tworzonej dla wąskiego grona odbiorców, i zamknięcia jej w hermetycznym świecie elitaryzmu zarówno kulturowego, jak i społecznego.

Dlatego wydaje się, że możemy mówić o ambiwalentnym charakterze sztuki awangardowej, która z jednej strony, atakując tradycję, kwestionowała ideę sztuki w ogóle, a co za tym idzie podważała swoje podstawy i tym samym kwestionowała także samą siebie, a z drugiej strony wykazywała wielki entuzjazm dla swojej najnowszej postaci i intelektualistycznego ideału „sztuki dla sztuki”. Dziś już wiemy, że intelektualistyczny zwrot w sztuce, który nastąpił wraz z powstaniem nurtów Wielkiej Awangardy, miał się dopiero w pełni rozwinąć w artystycznym i estetycznym pluralizmie XX wieku. Jednak pisząc o sztuce awangardowej, Ortega y Gasset

¹⁶ Tamże, s. 319.

¹⁷ Por. tenże, *Bunt mas*, [w:] tegoż, *Bunt mas i inne pisma socjologiczne*, tłum. P. Niklewicz, H. Woźniakowski, Warszawa 1982.

¹⁸ Tenże, *Dehumanizacja sztuki*, wyd. cyt., s. 319.

był pewien jednej rzeczy: u progu dwudziestego stulecia sztuka europejska wkroczyła na drogę, z której nie będzie już odwrotu. Jakiegokolwiek ocenie poddamy sztukę Wielkiej Awangardy, nie sposób zaprzeczyć, że odrzucając tradycję i realizując wszystkie opisane powyżej postulaty, sztuka ta poszła w zupełnie nowym artystycznym i estetycznym kierunku. Kierunek ten oznaczał przede wszystkim dehumanizację, której konsekwencją stał się postępujący w XX wieku proces intelektualizacji sztuki. W tej perspektywie sztuka Wielkiej Awangardy była niewątpliwie przykładem twórczości pionierskiej, która odwoływała się do intelektualnych zdolności odbiorcy, oferując doświadczenie wymagającej, estetycznej rozkoszy.

THE GREAT AVANT-GARDE ART – THE ART OF INTELLECTUAL PLEASURE?

ABSTRACT

The article consists of an analysis of the Great Avant-garde art as an exclusive (addressed to a narrow audience) aesthetic experience, which aims in conscious culmination of aesthetic pleasure. The analysis is presented in the perspective of philosophical reflections on avant-garde art of Spanish philosopher José Ortega y Gasset. The adopted research perspective allows to identify the main features characterizing and distinguishing the Great Avant-garde art, but also to scratch basic conditions of intellectualist revolution in European art at the beginning of the twentieth century. The revolution was closely associated with the ideal of elitism of art which was widely described by Ortega y Gasset in "Dehumanization of art" (1925).

KEY WORDS

Great Avant-garde, aesthetic pleasure, elitism, dehumanization, José Ortega y Gasset

BIBLIOGRAFIA

1. Bernard É., *Sztuka nowoczesna*, tłum. A. Kielczewska, Warszawa 2007.
2. Dziamski G., *Spoglądając na sztukę minionego wieku*, „Estetyka i Krytyka” 2002, nr 3, s. 1–19.
3. Gombrich E. H., *O sztuce*, tłum. M. Dolińska, I. Kossowska, D. Stefańska-Szewczuk, A. Kuczyńska, Poznań 2009.
4. Gray R., *Ortega y Gasset and Modern Culture*, „Salmagundi” 1967, No. 35, s. 6–41.

5. Janicka K., *Surrealizm*, Warszawa 1985.
6. Janicka K., *Światopogląd surrealizmu: jego założenia i konsekwencje dla teorii twórczości i teorii sztuki*, Warszawa 1985.
7. Kluszczyński R. W., *Awangarda: rozważania teoretyczne*, Łódź 1997.
8. Kłoskowska A., *Kultura masowa: krytyka i obrona*, Warszawa 1980.
9. Morawski S., *Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki*, Kraków 1985.
10. Ortega y Gasset J., *Bunt mas*, [w:] tegoż, *Bunt mas i inne pisma socjologiczne*, tłum. P. Niklewicz, H. Woźniakowski, Warszawa 1982, s. 3–233.
11. Ortega y Gasset J., *Dehumanizacja sztuki*, [w:] tegoż, *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*, wybór i wstęp S. Cichowicz, tłum. P. Niklewicz, Warszawa, 1980, s. 278–323.

PATRYK MIERNIK
(UNIwersytet Jagielloński)

O TYM, DLACZEGO ŻOŁNIERZOWI NIE NALEŻY SIĘ SZACUNEK

STRESZCZENIE

Artykuł stanowi egzystencjalną próbę analizy figury żołnierza z punktu widzenia egoizmu filozoficznego oraz anarchoindywidualizmu Maksa Stirnera zawartego w *Jedynym i jego własności*. Rozpatrzone zostaną możliwe relacje między żołnierzem (bądź jednostką potencjalnie rozważającą wstąpienie do armii) a instytucją państwa zarówno w stanie wojny, jak i pokoju. Argumentacja wykaże, iż nie znajdują się przesłanki uzasadniające racjonalność służby wojskowej. Nihilizm stanowiska Stirnera zapewnia metaprzeciwiek dyskursu w kontekście wszelkich doktryn tak politycznych, jak i etycznych, ograniczając się do argumentów czysto pragmatycznych.

SŁOWA KLUCZOWE

anarchizm, egoizm, egzystencjalizm, instytucje, Jedyny, nihilizm, pacyfizm, Stirner

INFORMACJE O AUTORZE

Patryk Miernik
Wydział Filozoficzny
Uniwersytet Jagielloński
e-mail: patryk.miernik@uj.edu.pl

Inspirację dla tak kontrowersyjnego stanowiska może stanowić pytanie postawione przez Henry'ego Davida Thoreau w tekście *O obowiązku obywatelskiego nieposłuszeństwa*:

Rezultatem przesadnego szacunku dla prawa jest sytuacja żołnierzy [...]. Za kogo więc ich uważać? Czy są w ogóle ludźmi? [...] sami siebie traktują jak drewno, [...] a przecież ludzi drewnianych można by po prostu ciosać z pnia i też spełniałyby te same funkcje, co owi obywatele, wzbudzający nie większy szacunek niż kukły¹.

Taka hipoteza wymaga kilku wstępnych założeń. Przede wszystkim nie może ona być stawiana w duchu imperatywu Kanta: „postępuj tylko według takiej maksymy, dzięki której możesz zarazem chcieć, żeby stała się powszechnym prawem”². Niesie to ze sobą poważne skutki, w takie stanowisko nie będą bowiem godzić wszelkie argumenty próbujące wyciągnąć konsekwencje z jego upowszechnienia. Przykładem takiego nieszkodliwego zarzutu jest kontrargument polityczno-ekonomiczny głoszący, iż państwo nieposiadające armii mogłoby się stać łatwym łupem krajów ościennych. Nie będą mu również w stanie zagrozić zarzuty w stylu: „gdyby każdy głoszący uważał, że jego głos nie ma znaczenia, wybory straciłyby sens”. Rozumowanie to stanowi analogię do ontologii nauk ścisłych, gdzie w makroskali funkcjonują prawa newtonowskie, w mikroskali obowiązuje fizyka einsteinowska, a na poziomie subatomowym mamy do czynienia z anarchistycznymi elektronami, o których możemy orzec jedynie ich położenie lub przyspieszenie. Podobnie w organizmie państwowym funkcjonują mechanizmy takie jak wybory powszechne, opierają się one jednak na statystycznie powtarzalnym zachowaniu jednostek. O ile więc stwierdzenie na temat tego, iż gdyby każdy myślał, że jego głos nie ma znaczenia, wybory straciłyby sens, jest prawdziwe, o tyle w przypadku jednostki, która nie rości sobie pretensji do uznania jej modelu postępowania za powszechny, jest prawdą, że jej pojedynczy głos faktycznie nie ma wpływu na wynik wyborów, podobnie jak przyspieszenie elektronu nie jest w stanie uniemożliwić nam wbicia gwoźdza za pomocą młotka. Postawa żołnierza zostanie zatem poddana krytyce z punktu widzenia takiej pojedynczej jednostki, z punktu widzenia Maksa Stirnera, czyli *Jedynego i jego własności*. Stwierdza on: „Moim celem nie jest obalenie danego

¹ H. D. Thoreau, *On the Duty of Civil Disobedience*, Salt Lake City 2002, s. 3 [tłum. własne].

² I. Kant, *Uzasadnienie metafizyki moralności*, tłum. M. Wartenberg, Kęty 2009, s. 50.

stanu rzeczy, ale wywyższenie się ponad niego. Moje zamiary i czyny nie mają politycznego bądź społecznego charakteru, gdyż wiążą się wyłącznie ze Mną i moją Swojością – są egoistyczne”³.

Egoizm w połączeniu z nihilizmem prowadzi do odrzucenia wszelkich *idée fixe*:

Cóż to bowiem jest *idée fixe*? Idea, która ujarzmiła człowieka dla siebie. [...] prawda wiary, w którą nie wolno zwątpić, majestat np. narodu, którego nie można narużyć [...], czyż nie są to *idée fixe* i czcza gadanina? [...] Kto nigdy nie spróbował i nie śmiał nie być dobrym chrześcijaninem, wierzącym protestantem, cnotliwym mężem itd., ten jest więźniem⁴.

Za Michaiłem Bakuninem wymienić tu można trzy naczelne *idée fixe*, trzy typy instytucji (w gehlenowskim znaczeniu tego słowa), których więźniem można się stać. Pierwszą z nich jest wiara religijna: ludzie wyabstrahowali swoje najlepsze cechy, ulepili sobie cielca, któremu następnie oddali się w niewolę. Bakunin w swoim tekście z 1870 roku pt. *Imperium knuto-germańskie a rewolucja społeczna* przedstawia tak zwany ontologiczny dowód na nieistnienie Boga: „Jeżeli Bóg istnieje, człowiek jest niewolnikiem; a że człowiek może i powinien być wolny – przeto Bóg nie istnieje”⁵. Do tego typu idei zaliczyć należy również wszelkie świeckie systemy moralne, które od religijnych różnią się jedynie tym, iż na piedestale stawiają nie mniej abstrakcyjne od Boga wyższe wartości, takie jak człowieczeństwo, humanizm, bezinteresowność czy honor. Drugą grupą instytucji jest wszelka władza, która będąc zawsze zewnętrznie narzucona jednostce, stanowi ograniczenie jej wolności. Aparat prawny o strukturze kłacz rozrasta się w zastraszającym tempie, tłamsząc uwięzioną w labiryncie przepisów i paragrafów jednostkę. Instytucja państwa „to nowotwór złośliwy, dający przerzuty w postaci urzędów. Urząd zapuszcza korzenie, złośliwieje [...], rozrasta się i rozrasta, tworząc coraz więcej własnych kopii, aż wreszcie dławi organizm macierzysty [...] stwarzając potrzeby, by usprawiedliwić własne istnienie”⁶. Wśród tych praw wyjątek stanowią prawa naturalne, przeciw

³ M. Stirner, *Jedyny i jego własność*, tłum. J. i A. Gajewiczowie, Warszawa 1995, s. 381.

⁴ Tamże, s. 49–51.

⁵ M. Bakunin, *Imperium knuto-germańskie a rewolucja społeczna. Zeszyt drugi*, [w:] tegoż, *Pisma wybrane*, t. 2, tłum. Z. Krzyżanowska, Warszawa 1965, s. 75.

⁶ W. S. Burroughs, *Naked Lunch*, Barcelona 1989, s. 145.

którym człowiek zbuntować się nie może. Jednakże nie stanowi to ujemy dla jego wolności, gdyż są one również jego własną naturą. Stąd wyprowadzony zostaje wniosek, iż:

[...] w momencie gdy prawa te [...] przejdą [...] do świadomości ogółu, wówczas zagadnienie wolności będzie zupełnie rozstrzygnięte. Najbardziej odporne władze będą musiały przyznać, że organizacja, kierownictwo, prawodawstwo polityczne są zbędne, że te trzy rzeczy [...] są zawsze jednakowo zgubne i sprzeczne z wolnością [...] system praw, który pochodzi z zewnątrz [...], przez to samo jest despotyczny⁷.

Błędne bądź nieuczciwe rozszyfrowanie tych praw może rzucić jednostkę na pastwę trzeciej instytucji: autorytetu. Stanie się tak, kiedy jednostka pozwoli sobie bezrefleksyjnie narzucić wolę specjalisty, podczas gdy winna była korzystać z jego wiedzy rozsądnie, udając się doń po radę i zachowując dla niego szacunek jedynie w zakresie jego specjalizacji.

Należy tu jeszcze sprecyzować, co będziemy rozumieć przez szacunek, którego odmawiamy żołnierzowi. Oznacza on uczucie aprobaty dla kogoś lub dla pewnego postępku, czego ostatecznym wyrazem będzie chęć naśladownictwa. Zostanie udowodnione, iż w przypadku przywdziania mundurów nie znajdziemy podstawy dla takiego sentymentu. Jakiego rodzaju stosunek wzbudzi w J e d y n y m jednostka, która została żołnierzem? Jak się wydaje: bądź litość, bądź pogardę. Współczucie, żal – jeśli do bycia żołnierzem została zmuszona, siłą wcielona do armii na skutek powszechnego obowiązku służby wojskowej bądź innych okoliczności zewnętrznych, na przykład kiedy żołd stanowi jedyne źródło utrzymania. Pogardę – jeśli żołnierzem została dobrowolnie. Podporządkowuje ona swoje życie jakiejś absurdalnej *idée fixe*, takiej jak państwo, naród, patriotyzm itp. Jednostka ze swej natury jest wrzucona w świat, jak pisze Martin Heidegger „Rozjaśnianie bycia-w-świecie pokazało, że ani zrazu, ani nigdy nie «jest» dany sam tylko podmiot bez świata”⁸. Oznacza to między innymi wrzucenie jestestwa w pewną rzeczywistość polityczną. O ile określeniem bycia jestestwa jest troska, zaś jego nastawieniem do użytecznych narzędzi – zatroskanie, o tyle jego nastawieniem do innego jestestwa, warunkującym

⁷ M. Bakunin, *Imperium...*, wyd. cyt., s. 81.

⁸ M. Heidegger, *Bycie i czas*, tłum. B. Baran, Warszawa 1994, s. 166.

współbycie (a nie tylko obojętne bycie obok siebie), jest troskliwość. Może ona zostać sformalizowana, kiedy „jako faktyczna instytucja społeczna opiera się na ukonstytuowaniu bycia jestestwa jako współbycia”⁹.

Występują dwa *modi* takiej usankcjonowanej troskliwości. Pierwszy *modus* można interpretować na przykład jako instytucję państwa:

Może ona innemu niejako odebrać „troskę” i w zatroskaniu zająć jego miejsce, zastąpić go. [...] On zaś zostaje przy tym wyrzucony ze swego miejsca, wycofuje się, aby potem przejąć przedmiot zatroskania w gotowej, stojącej do dyspozycji postaci, bądź się od tego całkowicie uwolnić. Taką troskliwością można innego uzależnić i zdominować, choćby nawet była to ukryta dominacja i dla zdominowanego niewidoczna¹⁰.

Państwo jako instytucja ujmuje w ramy prawne współbycie jednostek (odtąd zwanych *obywatelami*), ich niegdyśiejsza wzajemna troskliwość staje się obowiązkiem, zaś jej wymiar jest ściśle określony. Mechanizm ten dotyczyć będzie wszelkich sformalizowanych agregatów tego typu, na przykład narodu czy warstwy społecznej, bowiem jak zauważa Lew Tołstoj:

Potrzebne jest tylko, żeby ludzie zrozumieli, że państwo, ojczyzna – to fikcje; a życie i prawdziwa wolność – są realne. I dlatego, nie należy poświęcać życia i wolności dla sztucznego zjednoczenia nazywanego państwem, lecz w imię prawdziwego życia i wolności – wyzwolić się od przesądu państwa i wynikającego zeń zbrodniczego niewolenia ludzi¹¹.

Wszak jednostka czysto akcydentalnie przynależy do danego organizmu politycznego, danej jednostki administracyjnej, religii, kręgu kulturowego, równie dobrze mogłaby należeć do opozycyjnego, wrogiego agregatu. Natomiast dyskurs wyższości jednej zbiorowości nad drugą zawsze będzie jednostronny i jako taki

[...] musi być w swoich przejawach tendencyjny i fanatyczny, a nienawiść musi być jego koniecznym wyrazem, ponieważ jednostronność nie może się utrzymać inaczej jak tylko przez brutalne usunięcie każdej innej, przeciwstawnej i tak samo

⁹ Tamże, s. 173.

¹⁰ Tamże, s. 174.

¹¹ L. Tołstoj, *Koniec wieku*, [maszynopis – tłum. M. Bohun], s. 28.

jak ona uprawnionej jednostronności. [...] Sprzeczność ta jest przekleństwem, [...] które wszystkie dobre uczucia, przyrodzone każdemu człowiekowi [...] przemienia w nienawiść¹².

Absurdem byłoby zatem bronienie tego typu *idée fixe* przez Jedynego, tym bardziej, że odrzuca on również drugi, mniej opresyjny rodzaj sformalizowanej troskliwości.

Zamiast opierać się na instytucjach, określających sztywne ramy wzajemnej troskliwości jednostek, współbycie może zapytywać o to, jak jednostka chce, aby się o nią troszczyć, wtedy

[...] nie tyle zastępuje innego, co raczej występuje przed jego egzystencyjną możliwość bycia, i to nie po to, by mu „troskę” odebrać, lecz by dopiero we właściwy sposób mu ją jako taką zwrócić. Ta troskliwość, z istoty dotycząca właściwej troski, tzn. egzystencji innego, nie zaś czegoś, o co się on troska, pomaga innemu przejrzeć siebie w swej trosce i stać się wolnym ku niej¹³.

O ile pierwszy *modus* sformalizowanej troskliwości zinterpretowaliśmy jako instytucje typu państwa, kręgu kulturowego, religii itp., o tyle drugi *modus* w analogiczny sposób uznać możemy za rewolucję czy bunt. Ten typ idei wydaje się mniej absurdalny, gdyż przynajmniej po części stanowi wyraz aktywnej postawy, woli. Państwo jako system zostaje jednostce odgórnie narzucone, natomiast postawa rewolucjonisty, buntownika w imię... zakłada indywidualny wybór ideologii, za którą będzie on walczyć, nawet jeśli w jej projektowaniu nie uczestniczył. Podczas gdy fakt urodzenia się w jakimś ojczyźnie z punktu widzenia jednostki jest doskonale akcydentalny, wybór opcji politycznej już taki nie jest. Można się naturalnie opowiedzieć po stronie państwa, monarchii, zostać serwilistą, będzie to jednak indywidualny wybór, analogiczny do opcji liberalnej, obozu reformatorskiego czy wręcz rewolucji. Tymczasem walka w imię tego, a nie innego państwa jest prostym następstwem miejsca narodzin. Może się naturalnie zdarzyć, że jednostka będzie walczyć w imię państwa niebędącego ojczyzną (na przykład George Orwell czy Simone Weil biorący udział w hiszpańskiej wojnie domowej), jednakże postawa taka nie jest wyrazem patriotyzmu, lecz właśnie przejawem aktywnego opowiedzenia się po stronie pewnej opcji ideologicznej.

¹² M. Bakunin, *Reakcja w Niemczech*, [w:] *Rosyjska myśl filozoficzna i społeczna 1825–1861*, red. A. Walicki, Poznań 2005, s. 4.

¹³ M. Heidegger, wyd. cyt., s. 174.

W przeciwieństwie do pierwszego, drugi *modus* sformalizowanej troskliwości nie ubezwłasnowolnia jestestwa w jego trosce o świat otaczający, lecz próbuje zarówno ów świat, jak i ową jednostkę przekształcić w zakładanym zakresie (rewolucja pierwszych chrześcijan, rewolucja bolszewicka, rewolucja kulturalna lat sześćdziesiątych itd.). Gdy ta zmiana już się dokona, bunt s t y g n i e, na powrót staje się sformalizowaną troskliwością pierwszego rodzaju na nowym poziomie (chrześcijaństwo zastąpiło religię Rzymian, bolszewizm zastąpił carat, spódniczki mini i rock'n'roll zastąpiły długie sukienki i jazz itd.). Tym samym znów, w jeszcze bardziej subtelny sposób, przejmując władzę nad jednostką. Staje się zatem kolejną *idée fixe*.

Rewolucja nie była skierowana przeciwko porządkowi rzeczy, lecz przeciwko danemu stanowi rzeczy, przeciwko określonej sytuacji. Zniosła konkretnego władcę, lecz nie władcę w ogóle, czego doświadczyli Francuzi w latach najkrwawszego terroru. [...] Aż po dziś dzień zasada rewolucji zakłada zwalczanie tego czy innego istniejącego stanu rzeczy, tzn. reformatorstwo¹⁴.

Jedyny odrzuci zatem takie uzasadnienie bycia żołnierzem jak obronę *idée fixe* państwa, narodu czy rewolucji. Tym samym z żadnego z tych powodów nie obdarzy go szacunkiem.

Co jednak z udziałem w wojnie w obronie własnej egzystencji oraz stanu posiadania czy w imię swoich bliskich? Wszak J e d y n y, w przeciwieństwie do C z ł o w i e k a z P o d z i e m i a, jak odmalowuje go Dostojewski, nie jest jednostką społeczną. Pomimo swego nihilizmu, z pełną świadomością braku obiektywnych wartości typu miłość, przyjaźń, braterstwo, nie odrzuca ich możliwej subiektywnej wagi. „Również i Ja kocham ludzi, nie tylko jednostki, lecz każdego. Kocham ich będąc świadom mego egoizmu; kocham, gdyż miłość Mnie uszczęśliwia, gdyż kochać to rzecz naturalna; kocham, bo tak Mi się podoba”¹⁵. Stąd najoczywistszą motywacją, by zostać żołnierzem, wydawać się może chęć obrony tych właśnie ukochanych osób przed wrogiem państwem. Niestety, jak się okaże, jest to racja iluzoryczna, i to w obu możliwych przypadkach: zarówno wojny toczonej w sposób cywilizowany, jak i tej opartej na eksterminacji ludności cywilnej.

W pierwszym przypadku żołnierze wrogich krajów walczą przeciwko sobie, natomiast cywile nie stanowią celu ataku. Dobrowolny udział jednostki w tego typu wojnie wydaje się nieracjonalny z kilku powodów.

¹⁴ M. Stirner, wyd. cyt., s. 132.

¹⁵ Tamże, s. 349.

Po pierwsze, biorąc w niej udział, zmienia swój status z cywila na żołnierza, tym samym z własnej woli się narażając. Po wtóre, przedkłada jedną abstrakcyjną *idée fixe* państwa nad drugą, opowiada się po stronie władzy swojej, a przeciwko władzy cudzej. Tymczasem w przypadku wojny cywilizowanej systemy państwowe niczym się nie różnią, konflikt taki toczy się ponad jednostką, zaś jego rezultatem będzie najwyżej konieczność płacenia podatków innemu suwerenowi. Wreszcie z czysto ekonomicznych pobudek bardziej opłaca się podlegać władzy państwa silniejszego, bogatszego. Wydaje się, że takie właśnie państwo zwycięży, zaś aby się o tym przekonać, wystarczy przeczekać do końca konfliktu.

Paradoksalnie niewiele od powyższego różni się przypadek, gdy ta cudza władza jest agresywna również wobec ludności podbitej. Za skrajny przykład tego typu wojny wymierzonej przeciwko ludności cywilnej można uznać II wojnę perską (której symbolem stała się postawa Trzystu Spartan). Podejmując walkę w takiej sytuacji, przede wszystkim trzeba by mieć wiarę w rodaków, że również staną do walki i nie zostanie się na linii frontu samemu. Jakie możliwości otwierają się przed taką jednostką, oczekującą w termopilskim wąwozie? O ile jest przekonana o zwycięstwie swojej armii, może liczyć, iż uda się jej przeżyć. Natomiast jeśli brak jej nadziei na tryumf, podejmując walkę beznadziejną, *de facto* popełnia samobójstwo. Jaką ma jednak alternatywę? Otóż najbardziej opłaca się zabrać swoich bliskich i uciec z polis, emigrować poza zasięg zagrożenia. Nie jest tak, jak by chcieli polscy poeci romantyczni, iż Konrad Wallenrod nie może uciec ze swoją ukochaną, ponieważ Krzyżacy dopadną ich na końcu świata:

– Tak uciekali Prusacy, Niemiec ich w Litwie dogonił. Jeśli nas w górach wysłodzi?

– Znowu dalej ujedziem.

– Dalej? dalej, nieszczęsna? dalej ujedziem, za Litwę? [...] – Na tę odpowiedź Alzona pomieszana milczała; jej zdawało się dotąd, że ojczyzna jak świat jest długa, szeroka bez końca; pierwszy raz słyszy, że w Litwie dalej nie było schronienia¹⁶.

Najrozsądniejszym rozwiązaniem jest pójść w ślady Mickiewicza, który wbrew temu, co pisał, powstanie listopadowe przeczekał bezpiecznie nad Sekwaną. Jedyny nie ma nad sobą żadnego kryterium, względem którego można by wartościować jego powrót z tarczą lub na tarczy. Nie jest nim ani *idée fixe* honoru, ani ostracyzmu społecznego, wszak Jedyny jako egoista to

¹⁶ A. Mickiewicz, *Konrad Wallenrod*, Gdańsk 2000, s. 33.

[...] człowiek, który zamiast żyć dla idei (tzn. tego, co duchowe) i jej poświęcać swą osobistą korzyść, dba tylko o tę ostatnią. Dobry patriota, np., składa siebie w ofierze na ołtarzu ojczyzny; jednak nie da się zaprzeczyć, że ojczyzna jest wyłącznie pojęciem, gdyż dla pozbawionych ducha zwierząt czy też wciąż nie-uduchowionych dzieci nie istnieje ani ojczyzna, ani patriotyzm. Zatem jeśli ktoś nie wykaże się jako dobry patriota, wtedy zarzuca mu się egoizm w stosunku do ojczyzny¹⁷.

Jednak ów ostracyzm może przyjąć skrajną formę karania dezterterów. W dramatycznej formie miało to miejsce na przykład w czasie I wojny światowej, kiedy to rozstrzeliwano żołnierzy próbujących wrócić do własnych okopów. Wówczas jednak znów mamy do czynienia z żołnierzem zmuszonym do walki, któremu należy się jedynie litość. Niezależnie zatem od tego, czy motywem działania Jedyne jest troska o zachowanie własnego bytu, czy też obawa o bezpieczeństwo bliskich, najbardziej racjonalny wybór stanowi emigracja. Nawet w przypadku wiary w zwycięstwo kraju, w którym przyszło mu do tej pory żyć, opłaca się na wszelki wypadek uciec, zwiększając tym samym szanse na przetrwanie. Walka w imię obrony bliskich jest jeszcze bardziej nierozsądna, zostawia się ich bowiem bezbronnych. Na skutek wojennego chaosu mogą ucierpieć ze strony własnych rodaków, maruderów, szabrowników i wszelkiego rodzaju kryminalistów nawet w przypadku zwycięstwa. O ile w makroskali konfliktu międzynarodowego wpływ szeregowiej jednostki jest statystycznie pomijalny, o tyle w mikroskali działania w obronie własnej (w tym w obronie bliskich) ów wpływ jest kluczowy. Jeśli w dodatku nie wierzy ona w zwycięstwo, to biorąc udział w wojnie, nie dość, że popełnia samobójstwo, to jeszcze przyczynia się do śmierci bliskich. Z pełną świadomością tego, że zginą, opuszcza ich, udając się na samobójczą walkę, zamiast próbować uciec, dając sobie oraz im szansę na przetrwanie. Innymi słowy, przedkłada *idée fixe* honoru, lojalności wobec równie samobójczych braci-żołnierzy, patriotyzmu nad życie własnej rodziny. Zamiast uciec, dając im szansę na przeżycie, idzie w ślady Abrahama i z zimną krwią składa ich na ołtarzu ubóstwionej ojczyzny.

Jedyny odrzuci więc wszelkie racje wyprowadzające szacunek dla żołnierzy z celowości ich działań, gdyż albo będą one wykraczać poza zakres jego zainteresowań i aspiracji (na przykład opierający się na imperatywie kategorycznym ład międzynarodowy), albo będą absurdem

¹⁷ M. Stirner, wyd. cyt., s. 33.

wynikającym z oddania swej wolności we władanie jakiejś *idée fixe*, bądź wreszcie będą nieracjonalne, jak udział w wojnie jako próba obrony samego siebie lub bliskich. Można postawić pytanie: co, jeśli krzywda już dotknęła Jedynego i działania jego są skierowane na wymierzenie sprawiedliwości, ukaranie prześladowców? Wydaje się to analogiczne do warunków obrony koniecznej. Na potrzeby tego wywodu założmy, że jednostka ma prawo do zabójstwa w obronie własnej (jest to założenie z pewnością zgodne z intuicją Jedynego, jednak sama kwestia obrony koniecznej jest wątpliwa z wielu powodów, można na przykład argumentować, iż zabójstwo napastnika oznacza, że poniósł on karę śmierci za sam atak, czyli za przewinę znacznie mniejszą niż odebranie życia). Stąd wypływa jeden z argumentów zwolenników kary śmierci jako usankcjonowanej, przedłużonej przez wymiar sprawiedliwości obrony własnej, gdyż w przeciwnym razie napastnik, któremu udało się zamordować ofiarę, samemu zachowując przy tym życie, teoretycznie pozostałby bezkarny. Jednakże obrona własna, aby być działaniem sensownym, musi mieć swój cel: jak sama jej nazwa wskazuje, polega ona na obronie samego siebie, na uniknięciu śmierci przez zaatakowanego. Tymczasem kara śmierci nie ma z obroną samego siebie nic wspólnego. Jako uzasadnienie postępowania Jedynego zasada oko za oko jest bezcelowa, gdyż ani nie zapobiega krzywdzie, która już została wyrządzona, ani nie przyczynia się do jej naprawienia. Jedyną racją takiego działania będzie tutaj autoteliczna zemsta. Jak zauważa Nietzsche, dotyczy to *de facto* każdej kary: „Przez najdłuższy okres dziejów ludzkich wcale nie karano dlatego, ponieważ czyniono zło, więc za czyn jego odpowiedzialnym, więc nie z powodu założenia, że winny ma być ukarany, lecz raczej, jak dziś jeszcze rodzice karzą dzieci, z gniewu za poniesioną szkodę, gniewu, szukającego sobie upustu na szkodniku”¹⁸. Po raz kolejny podkreślić należy fakt, że postawa Jedynego nie rości sobie pretensji do statusu imperatywu kategorycznego, czyli powszechnej aplikacji, zatem argument, iż adekwatna kara ma na celu przestrogę i uniemożliwienie podobnych przewin w przyszłości, nie stanowi zarzutu dla jego stanowiska.

Wszelkie nieautoteliczne uzasadnienie wojny, na przykład z uwagi na wymierzenie sprawiedliwości czy powstrzymanie agresywnego państwa przed dalszymi podbojami, dotyczyć będzie praw ogólnie obowiązujących, wykraczając tym samym poza zakres zainteresowań Jedynego,

¹⁸ F. Nietzsche, *Z genealogii moralności*, tłum. L. Staff, Gdańsk 2000, s. 29.

bądź będzie sprowadzalne do autotelicznego pragnienia zemsty. W swojej celowej (nieautotelicznej) formie zemsta znowuż budziłaby pogardę, stając się kolejną *idée fixe*, zewnętrznym poczuciem, *das Man*, się, tak należy, obowiązkiem pomszczenia krwi ojców etc. Dostojewski opisuje to następująco: „Jak się to dzieje u ludzi, którzy potrafią się mścić i w ogóle ująć się za sobą? Przecież kiedy [...] ogarnia ich żądza zemsty – nic się już w całej ich istocie [...] nie ostaje prócz tej żądzы”¹⁹. Należy zatem zaliczyć zemstę – jako potencjalny motyw *Jedynego* – w poczet działań autotelicznych.

Zanim jednak powrócimy do kwestii kaprysu zemsty, rozważmy najprostszy autoteliczny motyw przywdziania munduru: czysty akt bycia żołnierzem jako fanaberię, manifestację woli. Wydaje się, że również tutaj nie znajdzie się przesłanka mogąca wzbudzić w *Jedynym* szacunek dla żołnierza. Aby to wykazać, zastanówmy się, co należy rozumieć przez „wolę bycia żołnierzem”. Przynależność do armii mogłaby oznaczać fascynację pewną estetyką. Jednakże byłoby to kolejny raz podporządkowanie się pewnej *idée fixe*, świadczące o niezdolności jednostki do samodzielnego udźwignięcia ciężaru swojej egzystencji, o życiu nieautentycznym, o braku wyobraźni twórczej, wystarczającej do stworzenia własnego wizerunku. Takie zamknięcie swojości w gotowym schemacie byłoby wyrazem słabej woli. Przyjęcie wszelkiej gotowej estetyki stawiałoby zewnętrzną granicę wobec zapędów *Jedynego*, gdyż w przypadku takich już istniejących wzorców zawsze istnieje pewien autorytarny kanon, mniej lub bardziej ściśle określający, co do niego jeszcze należy, a co już nie.

Aby uznać wolę bycia żołnierzem za coś wewnętrznego dla *Jedynego*, coś, co mogłoby stanowić wyraz jego swojości, należy zdefiniować, kim jest żołnierz. *Genus proximum* wydają się być porządkowe służby mundurowe, na przykład policja. Są one narzędziem państwa zapobiegającym powrotowi do hobbesowskiej wojny wszystkich ze wszystkimi. Jednakże w przeciwieństwie do żołnierzy *Jedyny* potrzebuje policjantów! Podobnie potrzebuje strażaków, lekarzy czy listonoszy. Jak odrzuca *idée fixe* państwa oraz rewolucji, tak również odrzuciłby ideę pustelnictwa. Próba opuszczenia granic państwa, opisana przez Thoreau w *Walden*, stanowiłaby dla niego kolejną *idée fixe*, dobrowolne utrudnienie sobie życia – ograniczenie woli mocy, bowiem cywilizacja immanentna

¹⁹ F. Dostojewski, *Notatki z podziemia*, tłum. G. Karski, Warszawa 1964, s. 12.

względem państwa zapewnia również Jedynemu łatwiejsze zaspakajanie szerszej gamy zachcianek. Jakkolwiek na poziomie aksjologicznym (nihilizm) oraz egzystencjalnym (egoizm) jest anarchistą – odrzuca wartość władzy samej w sobie, to na poziomie utylitarnym państwo jest dla niego praktyczne. Potrzeba żołnierza pojawiałaby się dopiero w stanie wojny, podczas gdy w naturalnym stanie pokoju żołnierz jawi się jako całkowicie zbędny. Konflikt zbrojny będzie dla Jedynego stanem wyjątkowym, którego z przedstawionych wyżej powodów będzie unikał. Argument, iż wygodna egzystencja Jedynego jest możliwa tylko dzięki poświęceniu żołnierzy strzegących fortyfikacji na granicach państwa, znów byłby chybiony, gdyż w przypadku wojny cywilizowanej stałby się on po prostu obywatelem innego państwa (co jest mu absolutnie obojętne), zaś w przypadku wojny agresywnej wobec cywilów przeniósłby się poza obszar zagrożenia.

Jaka jest zatem *differentia specifica* wojskowego, wyróżniająca go spośród innych służb mundurowych? Zadaniem policjanta czy strażaka jest służyć, pomagać, na przykład poprzez oddzielanie niebezpiecznej jednostki od reszty społeczeństwa. Tymczasem na fundamentalne pytanie: „Do czego służy żołnierz?” odpowiedź brzmi: „Do zabijania”. Argument, iż wojsko pomaga również przywracać porządek w sytuacjach wyjątkowych oraz na misjach pokojowych, jest analogiczny do twierdzenia, że w razie braku młotka gwoździ można wbić kolbą rewolweru. Podobnie jak nic z istoty broni palnej nie ma w tym przedmiocie i rewolwer użyty do wbicia gwoździa jest po prostu młotkiem, tak wojsko pilnujące porządku jest policją.

Tak więc ostatecznym, autotelicznym motywem Jedynego, jaki mógłby go skłonić do zostania żołnierzem, jest chęć zemsty lub po prostu żądza mordu. Jak stwierdza Stirner: „Ja sam jednak daję sobie prawo, by zabijać, jeśli sobie tego nie zabraniam. [...] Nie mam prawa wyłącznie do tego, do czego brak mi odwagi, tzn. do czego sam się nie uprawniam. Ja decyduję, co jest moim prawem, nie ma żadnego prawa poza Mną”²⁰. Powstaje tutaj pytanie: po co Jedynemu mundur, jeśli wyrazem jego woli miałby być mord? Po co mu sankcja w postaci armii, skoro jedynym prawem, które uznaje, jest jego własna wola? Wszak łatwiejszym sposobem zaspokojenia żądzy mordu byłoby na przykład zawieszenie siekiery na pętelce pod pachą płaszcza i udanie się do najbliższej starej lichwiarki. Jedynym

²⁰ M. Stirner, wyd. cyt., s. 222.

uzasadnieniem wydaje się możliwość bezkarnego zabijania. Wynika to z czystego pragmatyzmu: dokonując zabójstw w mundurze, w zgodzie z literą prawa, unika się możliwej kary, na przykład ośmiu lat katorgi na Syberii, a także całej reszty niedogodności związanych z przygotowaniem oraz zamaskowaniem śladów zbrodni. Tymczasem, będąc żołnierzem, nie tylko nie poniesie się za mordowanie kary, lecz uzyska się dodatkowe, mniej lub bardziej użyteczne profity w postaci premii czy statusu bohatera (jeśli miałyby się zachciankę, by się takim tytułem szczycić). Co więcej, bycie żołnierzem w celu bezkarnego zabijania nie będzie wyrazem hipokryzji. Jedynego, gdyż jest mu ona całkowicie obca, zakłada bowiem istnienie zewnętrznego arbitra, którego za jej pomocą chce się oszukać. Rodzi się tutaj pytanie o to, jak silna musiałaby być owa żądza mordu, aby w jej imię godzić się na cały żołnierski kodeks. Z pewnością nie wystarczyłaby do tego chwilowa zachcianka, nie opłacałoby się bowiem w jej imię znosić długotrwałego szkolenia i dyscypliny, przyjmować rozkazów i zachowywać się tak, jakby się uznawało autorytet zwierzchników.

Kolejną kwestię stanowi to, czy J e d y n y zachowujący się j a k żołnierz faktycznie byłby żołnierzem. Czy J e d y n y motywowany żądzą zemsty czy mordu byłby tak samo żołnierzem jak reszta jednostek noszących mundur z pobudek patriotycznych oraz wszystkich innych potocznie uznawanych za powody służby wojskowej? Nasuwa się tutaj porównanie do sławnego wywodu Platona z IX książki *Państwa*, w którym porównuje on sposoby życia materialisty, człowieka ambitnego oraz filozofa, by zadać pytanie o to, w jaki sposób rozstrzygnąć, która z tych dróg jest najbardziej wartościowa: „Jakiegoż narzędzia potrzeba do wydania słusznej oceny? Czy nie potrzeba do tego doświadczenia i rozsądku, i myśli?”²¹. Tym samym najbardziej kompetentnym sędzią jest filozof, który jako jedyny zna przyjemności płynące z zaspokajania żądz cielesnych i sławy, lecz przedkłada nad nie umiłowanie wiedzy. Nietrudno sobie wyobrazić, szczególnie we współczesnych realiach rynku pracy, filozofa parającego się rzemiosłem, jednakże nie sprawi to, iż będzie on rzemieślnikiem, gdyż oprócz koniecznego w tym fachu doświadczenia przysługiwać mu będą również niezbywalne walory intelektualne, na zawsze czyniące go mędrce. Można rzec, iż nie ma powrotu do j a s k i n i. Podobnie J e d y n y zna uroki prostego życia, jednak mu ono nie wystarcza. Transcenduje on wszelkie próby skategoryzowania. Może poznać kodeks żołnierski, zgodnie z nim postępować, jednakże nigdy

²¹ Platon, *Państwo*, tłum. W. Witwicki, Kęty 2003, s. 293.

żołnierzem *par excellence* się nie stanie. Zawsze będzie to z jego strony zabawa w żołnierza. Odrzuci na przykład najbardziej fundamentalną cechę tego fachu: podporządkowanie przełożonemu, gdyż nie uznaje żadnego prawa poza swoją własną wolą. Wykonywanie poleceń zwierzchników będzie kolejnym elementem stroju żołnierza, koniecznym, aby ostatecznie zrealizować swoją prawdziwą zachciankę: żądzę mordu.

Założmy jednak, że można Jedynego nazwać żołnierzem na równi z innymi wojskowymi. Co więcej, uznajmy, iż wszyscy oni również motywowani są nie patriotyzmem, lecz chęcią legalnego zabijania. Nadal pozostaje pytanie, czy to właśnie akt bycia żołnierzem budzić będzie w Jedynym szacunek. Otóż nawet względem samego siebie nie będzie żywić szacunku za to, że jest żołnierzem, lecz za to, że sam sobie dał prawo zaciągnąć się do armii, by zabijać. Podobnie, nawet jeśli w stosunku do innych wojskowych założy, że również bawią się w żołnierzy, nie będzie ich szanował za to, że są żołnierzami, tylko za to, że pozwalają sobie realizować własne żądze. Identycznym szacunkiem darzyć będzie na przykład pacyfistów, terrorystów, ekstremistów religijnych (precyzyjnie należałoby powiedzieć: jednostki „zachowujące się jak” pacyfiści, terroryści czy ekstremiści religijni) i kogokolwiek innego, o ile tylko będzie przekonany, że nie są opętani żadną *idée fixe* (na przykład ideą *ahimsy* – niekrzywdzenia, ideą zbrojnej walki z systemem, ideą Dżihadu), że swoim postępowaniem manifestują własną *sw o j o ś ć*, innymi słowy, o ile ich akty będą przejawami kaprysu. Tym samym szacunku dla żołnierza *par excellence*, czyli dla pewnego z góry ustalonego agregatu cech, zachowań i przekonań – jako kolejnej *idée fixe* – Jedyny nigdy mieć nie będzie.

Do tej pory utożsamialiśmy szacunek do żołnierza z chęcią naśladownictwa. Zakładaliśmy współwystępowanie szacunku oraz zgody szanującego na motywy szanowanego. Przyjeliśmy tym samym konsekwencję w postępowaniu oraz koherencję poglądów Jedynego. Wykazaliśmy, że nie zrozumie pobudek żołnierzy, żywić będzie wobec nich litość pomieszaną z pogardą, będzie uważać ich za ludzi niezdolnych do autorefleksji, o słabej woli mocy. Czy istnieje jednak możliwość, aby jednocześnie miał dla nich choć cień szacunku czy wdzięczności za to, iż sami walcząc umożliwiają mu jego spokojną, egoistyczną egzystencję? Takie sprzeczne odczucia byłyby naturalnie wyrazem braku konsekwencji Jedynego, lecz koherencja poglądów nigdy nie była jego celem, wszak sam stwierdza: „Nie chcę być niewolnikiem moich zasad, lecz je – bez jakichkolwiek gwarancji – ciągle wystawiam mej krytyce na pośmiewisko, nie dopuszczając

żadnej pewności co do ich trwania”²². Wydaje się, że nawet wtedy nie żywiłby wobec żołnierzy żadnych pozytywnych uczuć. Wręcz przeciwnie, budziłoby w nim tym większą złość. Niechęć do wszelkich *idées fixe*, w tym do koherencji własnych poglądów i konsekwencji we własnych poczynaniach, zamiast prowadzić go do życzliwości wobec żołnierzy, poprowadziłaby prędzej do, być może autodestrukcyjnej, wolności czynienia tego, na co ma ochotę. Dzieje się tak, gdyż najwyższym priorytetem dla człowieka nie jest bynajmniej działanie zgodne z rozsądkiem, w imię największego pożytku, lecz poczynania zgodne z własną, często głupią chęcią: „chodzi mianowicie o to, by mieć prawo zapragnąć dla siebie czegoś choćby najgłupszego i nie być skrępowanym przymusem pożądania wyłącznie rzeczy mądrych”²³. Owa niewdzięczność Człowieka z Podziemia czy też Jedynego rodzi się z poczucia wolności. Życzliwość drugiego człowieka jest o tyle nie do zaakceptowania, że z jednej strony odziera jednostkę z jej wolności wyboru, jej prawa do kaprysu, a z drugiej strony jednocześnie wymaga dla siebie wdzięczności. Postąpienie przeciw niej jest więc nieracjonalne i niewdzięczne – ale wolne.

Tezę, iż żołnierzowi nie należy się szacunek, rozpatrywaliśmy z punktu widzenia Stirnerowskiego Jedynego, egoisty uzasadniającego wyłącznie własne poglądy, niepragnącego uczynić z nich powszechnej ideologii. Uznając próbę naśladownictwa za jedną z form okazywania szacunku, odrzuciliśmy wszelkie nieautoteliczne motywy udziału w wojnie, czyli takie, w których bycie żołnierzem byłoby środkiem do jakiegoś celu, i to niezależnie od tego, czy konflikt toczy się w sposób cywilizowany. Przede wszystkim z nihilistycznego punktu widzenia Jedynego odrzuciliśmy walkę w imię takich *idées fixe*, jak państwo, naród, religia czy rewolucja. Po wtóre, zaniegowaliśmy sens udziału w wojnie w celu obrony samego siebie oraz swoich bliskich jako mniej opłacalny od próby emigracji. Następnie dokonaliśmy analizy potencjalnych motywów autotelicznych, na przykład zemsty czy żądzy mordu, mogących wzbudzić w Jedynym szacunek dla żołnierza. Próbując zdefiniować, kim tak naprawdę jest żołnierz, doszliśmy do wniosku, iż jest on narzędziem państwa służącym do zabijania. Tutaj zaprzeczaliśmy, jakoby Jedyny w ogóle mógł być wojskowym *par excellence* oraz szanować kogokolwiek za autoteliczną chęć bycia kimś takim. Odrzuciliśmy wreszcie możliwość, by Jedyny darzył szacunkiem żołnierzy na bazie

²² M. Stirner, wyd. cyt., s. 371.

²³ F. Dostojewski, wyd. cyt., s. 27.

wdzięczności za utrzymanie bezpieczeństwa kraju, w którym akcydentalnie przyszło mu żyć. Tym samym, dokonawszy analizy wszelkich możliwych relacji między Jedynym a armią, nie znaleźliśmy sytuacji, w której żołnierzowi mógłby się należeć szacunek.

ON WHY THE SOLDIER DOES NOT DESERVE TO BE RESPECTED

ABSTRACT

The essay presents existential attempt to analyze the figure of soldier from the point of view of philosophical egoism and anarcho-individualism of Max Stirner's *The Ego and its Own*. Possible interrelations between a soldier (or a person considering enrolment to the army) and the institution of state both during the war and peace will be considered. It will be argued that there are no premises supporting rationality of service in the army. Restricting itself to purely pragmatic arguments Stirner's nihilistic position grants objectivity of the discourse, beyond any political or ethical doctrines.

KEY WORDS

Anarchism, egoism, the Ego, existentialism, institutions, nihilism, pacifism, Stirner

BIBLIOGRAFIA

1. Bakunin M., *Imperium knuto-germańskie a rewolucja społeczna. Zeszyt drugi*, [w:] tegoż, *Pisma wybrane*, t. 2, tłum. Z. Krzyżanowska, Warszawa 1965.
2. Bakunin M., *Reakcja w Niemczech*, [w:] *Rosyjska myśl filozoficzna i społeczna 1825–1861*, red. A. Walicki, Poznań 2005.
3. Burroughs W. S., *Naked Lunch*, Barcelona 1989.
4. Dostojewski F., *Notatki z podziemia*, tłum. G. Karski, Warszawa 1964.
5. Heidegger M., *Bycie i czas*, tłum. B. Baran, Warszawa 1994.
6. Kant I., *Uzasadnienie metafizyki moralności*, tłum. M. Wartenberg, Kęty 2009.
7. Mickiewicz A., *Konrad Wallenrod*, Gdańsk 2000.
8. Nietzsche F., *Wola mocy*, tłum. K. Drzewicki, S. Frycz, Warszawa–Łódź 2010.
9. Nietzsche F., *Z genealogii moralności*, tłum. L. Staff, Gdańsk 2000.
10. Platon, *Państwo*, tłum. W. Witwicki, Kęty 2003.
11. Stirner M., *Jedyny i jego własność*, tłum. J. i A. Gajewiczowie, Warszawa 1995.
12. Thoreau H. D., *On the Duty of Civil Disobedience*, Salt Lake City 2002.
13. Tolstoj L., *Koniec wieku*, [maszynopis – tłum. M. Bohun].

KAMILA SOSNOWSKA
(UNIwersYTET JAGIELLOŃSKI)

TANGO ZŁAMANYCH SERC.
WONG KAR-WAI O NIESPEŁNIENIU

STRESZCZENIE

Tekst poddaje analizie film *Dni naszego szaleństwa* Wong Kar-waia z dwóch punktów widzenia: inspiracji literackiej i filozoficznej. W pierwszym przypadku chodzi o nawiązanie do powieści *Przeklęte tango* argentyńskiego pisarza Manuela Puiga. W drugim o zbadanie filozoficznej konstrukcji głównego bohatera. Tezą artykułu jest, że reżyser łączy w swoim filmie kultury azjatycką, południowoamerykańską i europejską w zaskakującej strategii fabularno-symbolicznej. A więc po pierwsze, wykorzystuje inspirację literacką, by skonstruować opowieść osadzoną w kontekście azjatyckim. Po drugie jednak, wynikające z niej wnioski przywołują filozoficzną tradycję europejskiego egzystencjalizmu. Każde z odniesień zostało opracowane przez Wonga w sposób mistrzowski.

SŁOWA KLUCZOWE

Wong Kar-wai, Manuel Puig, kino hongkońskie, literatura argentyńska, egzystencjalizm

INFORMACJE O AUTORCE

Kamila Sosnowska
Instytut Filozofii
Uniwersytet Jagielloński
e-mail: kamila.sosnowska@gmail.com

W 1990 roku Wong Kar-wai zrealizował *Dni naszego szaleństwa* (*Days of Being Wild*), pierwszy film wchodzący w skład „miłosnej trylogii”, za który otrzymał pięć hongkońskich odpowiedników Oscarów, w tym za najlepszą reżyserię i najlepszy film. Mimo to obraz okazał się komercyjną klapą, w wyniku czego reżyser na kilka lat wycofał się z kręcenia filmów i powrócił do pisania scenariuszy na zamówienie. Intrygujący jest fakt, że Wong był zaskoczony takim rozwojem wydarzeń. Zapytany, czy spodziewał się porażki finansowej filmu, zdecydowanie zaprzeczył, mówiąc: „Myślałem, że film okaże się bardzo komercyjny. Wydawało mi się, że film gangsterski wkraczał wtedy w okres załamania i że było zapotrzebowanie na romantyczną historię miłosną”¹.

Chociaż można zrozumieć chęć reżysera, by wpasować się w potrzeby rynku, przyznać trzeba, że *Dni naszego szaleństwa* dalekie są od klasycznych form historii miłosnych, zarówno tych tragicznych, jak i komediowych. Widowni kinowej Hongkongu początku lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku, wychowanej na prostych historiach kina akcji, opowieść o miłosnym niespełnieniu i bezcelowych egzystencjach kilku młodych ludzi sprzed trzech dekad wydała się zapewne zbyt wolna i nudna. Jak głosi plotka, w Korei Południowej niezadowoleni widzowie rzucali w ekran różnymi przedmiotami.

Tego typu opinie i anegdoty przyjmujemy dziś z uśmiechem łagodnej pobłażliwości. Mija jednak ponad dwadzieścia lat, od kiedy Wong Kar-wai zaczął reżyserować własne filmy. Jest on dziś twórcą docenianym przez krytyków, wielokrotnie nagradzanym przez jurorów festiwalu, uwielbianym przez miłośników kina na całym świecie. Jego pozycja twórcy niezależnego, nieco awangardowego, na pewno bezkompromisowego i niepozbawionego charyzmy jest już ugruntowana i nie trzeba jej dowodzić. Dwadzieścia pięć lat temu widzowie kinowi nie potrafili jeszcze docenić talentu Wonga. Potrzebnych było kilka lat i wiele pochlebnych tekstów krytycznych, by pierwsze prawdziwie autorskie dzieło reżysera zostało w pełni uznane.

¹ F. Dannen, B. Long, *Hong Kong Babylon: An Insider's Guide to the Hollywood of the East*, New York 1997, s. 147. Wszystkie tłumaczenia własne.

Bohater: inspiracje

Krytycy podkreślają uniwersalny charakter dzieł reżysera, ważnych dla ludzi Wschodu i Zachodu. Ta ponadkulturowa aktualność rodzi pytania o przedstawiane treści, ale też o ich pochodzenie. Skąd Wong Kar-wai czerpie swoje idee? Skąd pochodzą przedstawiane wątki? Jakie wartości są dla niego ważne?

Pytanie o inspiracje jest w tym przypadku ważne, zaś odpowiedź wcale nie oczywista. Typowe kulturowe zapożyczenia przebiegają na prostej linii Wschód – Zachód. Są to zapożyczenia obustronne, a różnicuje je tylko intensywność. W przypadku Wonga mamy do czynienia z wykorzystaniem zasobów ideowych daleko-zachodnich, co w samym sformułowaniu jest już zaskakujące. W efekcie odbiorca otrzymuje już-nie-zachodnią, ale jeszcze-nie-wschodnią filozofię człowieka, który poszukuje sensu istnienia oraz spełnienia poprzez relacje z kobietami. Jego dążenie do uzyskania spełnienia i niemożność jego realizacji staje się egzystencjalnym wyznacznikiem człowieczeństwa. A więc kto lub co – by powtórzyć pytanie – stoi u początków inspirujących reżysera działań twórczych?

Argentyński pisarz Manuel Puig wydał w 1969 roku swoją drugą powieść pt. *Przeklęte tango*, której zawartość fabularna jest dla niniejszego wywodu ważna i o której należy powiedzieć teraz słowo. Jej bohaterem jest przystojny narcyz Juan Carlos Etchepere. O jego życiu w rodzinnym miasteczku Vallejos, licznych romansach i relacjach z ludźmi dowiadujemy się z fragmentarycznej i wielowątkowej narracji wykorzystującej listy, dzienniki, dialogi, monologi, modlitwy, artykuły prasowe i inne formy przekazu. Juan Carlos, dzięki swojej olśniewającej urodzie i powierzchowności amanta, uwodzi jednocześnie trzy kobiety, wyrażające trzy typy kobiecości: nieśmiałą Nene, niezdecydowaną Mabel i dojrzałą Elbę. W przerwach między spotkaniami z którąś z kobiet spędza czas na przyziemnych rozrywkach, jak alkoholowe libacje czy gra w karty. Te aktywności są formą ucieczki, która pomaga mu bagatelizować objawy trwającej go choroby. W końcu, za namową matki i zaborczej siostry, udaje się do sanatorium na leczenie. W tym czasie dwie kobiety go porzucają, a Juan Carlos ostatnie miesiące życia spędza u dojrzałej i owdowiałej Elsy. Bohater wkrótce umiera, ale pamięć o przystojnym suchotniku jeszcze długo żyje w sercach i wspomnieniach kobiet w miasteczku. Zacytujmy fragment jednego z listów Nene do Eleonory, matki bohatera, pisanego kilka lat po jego śmierci:

Jak czasem bawię się z dziećmi i słucham ich niewinnych pytań, przychodzą mi przez głowę rzeczy, o jakich mi się nie śniło. Mój młodszy synek [...] parę dni temu nagle powiedział do mnie: „Mamusiu, powiedz, co ci się najwięcej podobało na całym świecie”, a ja natychmiast pomyślałam, chociaż jasne, że nie mogłam mu tego powiedzieć: „Twarz Juana Carlosa”. Bo to prawda, w życiu nie widziałam nic piękniejszego od jego twarzy, oby Bóg dał mu wieczny odpoczynek².

Argentyński pisarz jest dzisiaj uważany za twórcę postmodernistycznego, który wykorzystuje w swoich dziełach techniki typowe dla różnych mediów, jak filmowo-telewizyjny montaż czy wielość punktów widzenia. Do opisu stosowanej przez niego narracji literackiej można też użyć terminu „strumień świadomości”. Wszystkie te określenia wydają się trafne, ale istotny w tym miejscu jest sposób, w jaki powieść *Przekłête tango* wchodzi w relację z filmem *Dni naszego szaleństwa*. Jest to zależność nieoczywista, jeśli nawet nie podświadoma, to istniejąca na granicy świadomości. Podobieństwa są łatwo widoczne w sferze postaci i związków między nimi, rodzących się napięć i oczekiwań, a także gasnących nadziei³.

Kobiety kochały się w prowincjonalnym amancie, ulegając jego urodzie fizycznej. Podobnie jest w przypadku bohatera filmowego o imieniu Yuddy (Leslie Cheung), orientalnego Juana Carlosa z Hongkongu. Wong, świadomy atutów zewnętrznych aktora, prezentuje go w licznych zbliżeniach i półzbliżeniach, w ujęciach *en face*, z profilu i trzy czwarte. W tej autoprezentacji ważną rolę odgrywają różne przedmioty, lustra czy sprzęty codziennego użytku, również uprzedmiotowione kobiety. Choć bohater filmowy Yuddy nie jest „młodzieńcem o kasztanowatych włosach, spalonym słońcem, ze swym charakterystycznym uśmiechem na twarzy”⁴ (w ogóle rzadko się uśmiecha), to reprezentuje podobny typ postaci, co bohater literacki Juan Carlos, z podobnym również stosunkiem do otoczenia.

Film Wonga jest w istocie jednym z najbardziej pamiętnych filmów azjatyckiego aktora Lesliego Cheunga, w którym daje on wyraz nie tylko niewątpliwym zdolnościom aktorskim, ale także umiejętnościom eksponowania swojej cielesności. Cheung-Yuddy jest doskonale świadomy

² M. Puig, *Przekłête tango*, tłum. Z. Chądzyńska, Kraków 1971, s. 169.

³ Yuddy to odpowiednik Juana Carlosa, ślady Nene i Mabel można odnaleźć odpowiednio w So-Lai chen i Lulu. Pancho, wieśniak, który zostaje policjantem, w filmie Wonga posłużył do wykreowania dwu bardziej złożonych postaci: policjanta-marynarza Tide’a i Zeba. Z kolei cechy matki Juana Carlosa i jego siostry Celiny zostały połączone w postaci Rebecki.

⁴ M. Puig, wyd. cyt., s. 29.

własnej urody, co znajduje wyraz w wielu scenach filmowych⁵. Jego twarz, podobnie jak twarz Juana Carlosa, jest wabikiem przyciągającym kobiety. Zakochują się w nim od pierwszego wejrzenia, a potem – niezależnie od tego, jak je traktuje – nie chcą od niego odejść, nie są też w stanie o nim zapomnieć. Lecz ani Juan Carlos, ani Yuddy nie kochają żadnej z nich, chwilowa fascynacja szybko zamienia się w lekceważenie i nonszalancję. Tu rozchodzą się losy obu bohaterów, kończą również podobieństwa. Jakkolwiek obaj są naznaczeni, to ich droga do zatracenia ma indywidualny wymiar. Inspiracja w punkcie wyjścia zostaje przez Wonga podporządkowana opowieści o oryginalnych i uniwersalnych losach współczesnego człowieka. W takim razie jest to własna droga twórcza, łącząca różne wątki i odmienne wpływy. Ta inspiracja mówi coś ważnego o uniwersalności pewnych symboli, motywów i zachowań. Ich ponowne ożywienie w odległej kulturowo Azji nadaje im nową treść i energię, pokazuje wspólnotę odmiennych kultur, ich jednoczący humanistyczno-egzystencjalistyczny rdzeń.

Wong Kar-wai w *Dniach naszego szaleństwa* pokazał niezwyklej kunszt reżyserski w doborze i prowadzeniu aktorów. Jego największym bodaj dokonaniem jest wirtuozowskie dostrojenie postaci argentyńskiej powieści do emocjonalnej wrażliwości chińskich wykonawców, których gesty, powściągliwe ruchy czy sceny milczenia dodają głębi dziełu filmowemu. Wong pozbawia swoją opowieść socjologicznego kontekstu *Przekłętę tanga*, gdzie akcja miała miejsce w „plotkarskim i mdło zawistnym miasteczku”, a głównym oskarżonym jest nie tyle tytułowy argentyński taniec, ile wyrosła wokół niego kultura i jej obyczaje. Od Puiga Wong czerpie zarys postaci i relacji między nimi, skomplikowaną strukturę narracyjną i pewne szczegóły fabularne: nocne spacery ulicami, tramwaj, ubogie wnętrza pokoi. Jego bohaterowie przypominają jednak bardziej zjawy snujące się po wymarłych ulicach smutnego miasta niż kipiących prostymi namietnościami prowincjonalnych Argentyńczyków. Celnie i bezkompromisowo ujmuje to krytyk filmowy Stephen Teo: „Postacie Wonga są jak zombie poruszający się somnambulicznie po subtropikalnym miejskim krajobrazie, porzuceni przez perfidnego kochanka (latynoamerykański szlagier *Perfidia* staje się zatem stosownym hymnem kobiet)”⁶.

⁵ Przytaczam za S. Teo. W polskim tłumaczeniu pojawia się ogólnikowe sformułowanie: „Zabiję cię”. Por. S. Teo, *Wong Kar-wai*, London 2004, s. 41.

⁶ Tamże, s. 42.

Nie można pominąć faktu, że iberoamerykańskie odniesienie nie jest jedyną inspiracją Wonga. *Dni naszego szaleństwa* (ang. *Days of Being Wild*, chiń. *A Fei Zhengzhuan*) uważane są za film kontynuujący gatunkową hybrydę debiutu Wonga, *Kiedy łzy przemijają* (*As Tears Go By*, 1988), łączącego w sobie wpływy filmu gangsterskiego i melodramatu. *Dni naszego szaleństwa* w pełni świadomie odwołują się do epoki i nurtu *Ah Fei* w kinie chińskim, który na krótko zdobył popularność na początku lat sześćdziesiątych XX wieku. Nurt ten opowiadał historie młodych awanturników prowadzących próżniacze życie po opuszczeniu domu rodzinnego, co często kończyło się zejściem na „złą drogę”. W tym miejscu warto zaznaczyć, że film powstał z osobistej potrzeby twórcy, który pragnął stworzyć/przywołać na taśmie filmowej obrazy z młodości, tytułowych dni szaleństwa, które należą bezpowrotnie do przeszłości. Innymi słowy, film jest wyrazem dręczącej reżysera nostalgii.

Bohater: maska i kobiety

Bohater powieściowy był chory. Niezdrowa aura otacza również bohatera filmowego, choć jego schorzenie ma naturę psychiczną i wyraża się przez narcystyczne ego. Według Gilles’a Deleuze’a „ego jest maską dla innych masek, przebraniem pod innymi przebraniami”⁷, zatem narcyzm postaci filmowej Yuddy’ego jest wyrazem zranionej jaźni, tarczą chroniącą osłabione wnętrze. Narcyz, zakochany w sobie, pragnie zapełnić pustkę emocjonalną elementami najbliższego otoczenia. Gdy są nimi kobiety – wabi je, by zaspokajały jego oczekiwania. Jednak – zgodnie z poglądem Zygmunta Freuda – odrealnione postrzeganie siebie prowadzi również do odrealnionego postrzegania świata. Realna kobieta nie może spełnić nierealnych potrzeb i oczekiwań. W efekcie narcyz doprowadza je do zguby, bez własnego poczucia winy i z odczuciem pogłębiającego się niespełnienia. W końcowym rozrachunku narcyzm, jako choroba nieprzystosowanego ego, doprowadza do zguby również narcystyczną osobowość.

To však nie jedyne schorzenie trapiące bohatera filmu Wonga. Cierpi on także z powodu kryzysu tożsamości, u podstaw którego tkwi nieznamość biologicznej matki. To w finale wydarzeń pechnie go w stronę śmierci.

⁷ G. Deleuze, *Difference and Repetition*, trans. P. Patton, London and New York 1994, s. 110.

Ale nie wyprzedzajmy faktów. Nie tylko on, Yuddy, poszukuje swojej tożsamości. Pozostałe postacie są równie zagubione, okazują to jednak w inny sposób i dzięki utalentowanym aktorom poprzez różną intensywność emocjonalną. Chodzi tu oczywiście o postacie kobiece, bo to one są głównymi satelitami krążącymi wokół egocentryka.

Narcystyczny i tragiczny bohater wabi kobiety chłodem i dystansem, które zdają się ewokować tajemnicę. Czego? Jaką? Tajemnicę życia, a więc miłości, bliskości, zatracenia w upragnionym związku. Lecz wystarczy jedno „przekłête tango” z bohaterem, by chłód zastąpił gorącą nadzieję, a bliskość okazała się iluzją. Chwilowy „taniec” życia z „pustym” mężczyzną wystarcza, by kobiety zostały na zawsze naznaczone, by zostały „dotknięte”, bowiem pustka jest znakiem braku życia lub co najmniej znakiem jego mechanicznego przeżywania. Kobiety (Lai-chen i Lulu) mają do czynienia z kimś już w części martwym, z niebieskim ptakiem. Ostatnia metafora jest ważna, przywołuje w filmie śmierć fizyczną, a nie jedynie lekkoducha, jak w kulturze zachodniej. Poprzedza ją jednak śmierć emocjonalna, pustka duchowa. Jej dotyk pozbawia kobiety życia, bo wygasa w nich jego pragnienie. Związek lub rozstanie, przyrzeczenie lub zdrada mają identyczną wartość dla bohatera, który w każdym stanie czuje się identycznie. Zapytany przez jedną z kobiet (So Lai-chen), czy kiedykolwiek ją kochał, odpowiada z przejmującym smutkiem: „Nie wiem, ile kobiet jeszcze pokocham w życiu, i nie będę wiedzieć, którą prawdziwie kochałem, w dniu, w którym umrę”⁸.

Kobiety w filmach Wong Kar-waia to fascynujący temat, wart napisania osobnej rozprawy. W tym miejscu chciałabym jedynie przywołać rozróżnienie Larry’ego Grossa z artykułu *Nonchalant Grace*⁹, które zostało omówione szerzej przez Ewę Mazierską w kontekście innych filmów twórcy¹⁰. W monografii poświęconej Wong Kar-waiowi, rozdziale „Pracujące dziewczyny i buntownicy bez powodu”, autorka analizuje wizerunki postaci kobiecych pojawiających się w twórczości reżysera. Za Grossem wyróżnia ona dwa typy kobiet: „dziewczyny wulgarne” (Mimi i Rebecca) oraz „blade, zwiewne, idealistyczne piękności” (So Lai-chen). Te pierwsze są aktywne i silne, w celu zdobycia i zatrzymania przy sobie mężczyzny

⁸ Cytowane bezpośrednio z dialogów filmowych.

⁹ L. Gross, *Nonchalant Grace*, „Sight & Sound”, September 1996.

¹⁰ Zob. E. Mazierska, *Uwięzienie w teraźniejszości i inne postmodernistyczne stany. Twórczość Wong Kar-waia*, Warszawa 1999, s. 70.

stosują metody zarezerwowane do tej pory dla płci przeciwnej. By osiągnąć swój cel, potrafią zagrozić użyciem przemocy fizycznej, nie boją się użyć szantażu, odwracają tradycyjne relacje życiowe, proponując mężczyźnie utrzymanie. Taka kobieta jest postmodernistycznym *macho*. Kobiety „delikatne” (Lai-chen) są z kolei „zbyt uprzejme i refleksyjne, by wtargnąć na obszar zajmowany przez mężczyzn, których podziwiają”¹¹. Cechuje je nieśmiałość, pasywna postawa, która współgra z odczuciem braku szczęścia, co w przejmujący sposób zostało pokazane w filmie jako błaganie się po ulicy zamieszkaną przez ukochanego mężczyznę, czekanie na klatce schodowej, generalnie jako milcząca i pokorna obecność, pełna nadziei na zmianę. Zadowolają się niezbyt wymagającą pracą, która pogłębia brak satysfakcji życiowej. W takiej sytuacji związek z mężczyzną traktują jako jedyną szansę na poprawienie własnej szarej egzystencji. Choć wydaje się, że kobieca kruchość (Lai-chen) nie jest żadną rywalką dla seksapilu i drapieżności (Mimi), to trafnie zauważa Mazierska:

Paradoksalnie „blade, zwiewne piękności”, które są często zbyt nieśmiałe, by wyjawiać mężczyźnie swą miłość, ostatecznie łatwiej znoszą miłosne rozczarowania i okazują się lepiej przystosowane do życia w pojedynkę. By się o tym przekonać, wystarczy porównać dwie kochanki Yuddy’ego: nieśmiałą barmankę So Lai-chen i zaborczą, wulgarną tancerkę Mimi. Ta druga nie jest w stanie zapomnieć o Yuddym – urządza awantury barmance, a w końcu w pogoni za ukochanym wyrusza aż na Filipiny. So Lai-chen z kolei w rozmowie ze swą niedawną konkurentką stwierdza: „Już go nie pamiętam”¹².

Bohater: antybohater

Głównym bohaterem i ogniskową skomplikowanej narracji filmu jest Yuddy (Leslie Cheung), młody i przystojny buntownik bez powodu, tytułowy *Ah Fei*. Wychowany przez matkę zastępczą, Rebecę (Rebecca Pan), Yuddy jest egoistycznym uwodzicielem, ceniącym jedynie rozrywki. W stosunku do kobiet jest nonszalancki, pewny siebie, nie chce się wiązać. W sekwencji otwierającej film prosi nieśmiałą sprzedawczynię w kiosku na stadionie (Maggie Cheung), by na minutę zostali przyjaciółmi. W poetyckim stylu używa zwykłego, ale wiele mówiącego przedmiotu – zegarka, wokół którego reżyser buduje romantyczną scenę.

¹¹ L. Gross, wyd. cyt.

¹² E. Mazierska, wyd. cyt., s. 76.

Kobiety, choć nie potrafią żyć bez mężczyzn, są w stanie pokierować swym losem, także podjąć istotną decyzję. Natomiast samotni mężczyźni skazani są na wieczne dryfowanie. Dotyczy to oczywiście przede wszystkim bohatera filmu (Yuddy), playboya, buntownika bez powodu, niepoprawnego romantyka. Dotyczy to także innych postaci filmowych, na przykład policjanta-marynarza Tide'a. Dryfowanie można tu rozumieć dosłownie, jako fizyczne przemieszczanie się z miejsca na miejsce i najczęściej powrót do punktu wyjścia. Ale ten bezwolny ruch można rozumieć także jako „egzystencjalny” dryf, czyli zgodę na życie bezcelowe, pozbawione wyraźnego kierunku, przypadkowe, a wówczas zależne od innych. Życie filmowego amanta (Yuddy) można określić mianem „dekadenckiej rutyny”, jest to więc życie próżniacze, bez właściwości, spędzane w restauracjach i klubach, przeżywane na koszt innych, w tym przypadku przybranej matki. Jednocześnie nie jest on typem hedonisty, bo nie przywiązuje żadnej wagi do zbytków i wygod, w jakie opływa. Jest nonszalanci i arogancki, do niczego nie jest i nie zamierza być przywiązany, a pod wpływem impulsu rezygnuje z rozrywek, samochodu i towarzystwa, by wyruszyć na Filipiny. Jego celem jest odnalezienie biologicznej matki, co ma pozwolić mu na dotarcie do korzeni, dać namiastkę osobistej historii, a więc i poczucie własnej tożsamości. Gdy to się nie udaje, Yuddy wraca do swojej nihilistycznej postawy, co musi skończyć się tragicznie.

Bohater filmowej opowieści odrzuca każdą postać zaangażowania, bez względu na to, czy chodzi o pracę, kobietę, czy dowolną inną formę życia. Wydaje się znudzonym dekadentem, którego największą troską jest dbałość o nabrylantynowane włosy, co w istocie jest autoerotyzmem, potwierdzającym narcystyczne zachowania. Żaden z typów kobiecości nie zatrzymuje go na dłużej, choć wywołuje jego różne reakcje. Kobiety wrażliwe i słabe wpadają w histerię i zamykają się w sobie, gdy bohater nie odwzajemnia ich uczuć i zaangażowania. Kobiety mocne i pełne temperamentu walczą o swoje miejsce w jego życiu, zacierając granicę między żartem, agresją i erotyką. Nieco światła na przyczyny takiego zachowania bohatera może rzucić postać Rebecki, przybranej matki. W początkowych scenach filmu Yuddy brutalnie rozprawia się z jej młodym utrzymankiem. Rebecca cynicznie wyrzuca mu, że przecież płaci im obu, a kochanek przynajmniej ją uszczęśliwia. Ta mocna scena ujawnia duże napięcie i tłumioną agresję między opiekunką a dzieckiem. Peter Brunette sugeruje coś więcej, co ma znaczenie dla nieodwzajemnionych uczuć bohatera do kobiet (Lulu i So Lai-chen): „Rebecca też zdaje się pragnąć Yuddy’ego.

Ich frustrujący, naładowany emocjonalnie związek, oparty na kłamstwach, egoizmie i zamaskowanym pożądaniu, wydaje się co najmniej tak złożony jak inne, bardziej konwencjonalne związki w tym filmie”¹³.

I rzeczywiście, w jednej ze scen przybrana matka prowokacyjnie rzuca pasierbowi: „Chcę, żebyś mnie nienawidził. W ten sposób przynajmniej mnie nie zapomnisz”. Każda postać emocji jest lepsza niż obojętność. Rozpaczliwa chęć zapamiętania i bycia zapamiętaną lub analogicznie zapomnienia tego, co powinno zostać zapomniane, jest powracającym lejtmotywem filmu. Yuddy, który – jak powie tuż przed swą śmiercią – pamięta wszystko to, co powinno być zapamiętane, tak naprawdę nie może przestać myśleć tylko o jednej kobiecie – swojej biologicznej matce. Emocje z nią związane są jedyną sprężyną, która wprawia go w ruch. Dlatego też, gdy dowiaduje się o miejscu jej pobytu, rzuca wszystko, łącznie ze swoją egzystencją bez właściwości, i rusza na jej poszukiwanie. To moment ważny, który w paradoksalnym odwróceniu odnosi bohatera do Edypa, i nie chodzi bynajmniej o kompleks nazwany tym imieniem. Rozpoczęty ruch powrotu do początku okaże się ruchem domknięcia; tragizm postaci zyskuje dopełnienie. Widzowie wiedzą o tym, łudzi się jedynie bohater, co nadaje jego naiwności rys tragiczny. Jego nabrzmiałe oczekiwaniem i nadzieją emocje napotykają obojętność kobiety-matki. Czy mogło być inaczej? Mężczyzna-syn doszedł do kresu swojej drogi, a ta nie mogła mieć innego przebiegu. Nie jest to jednak antyczna tragedia, bogowie współcześnie przestali bowiem interesować się losami jednostek, nawet tych wyróżnionych. Współczesna tragedia ma wymiar indywidualny, wynika z niemocy, braku odwagi i poczucia odpowiedzialności. Bycie skazanym jest konsekwencją słabości i nie ma znaczenia, czy nazwiemy ją moralnym lenistwem, brakiem ambicji, czy woli mocy. Pustka życiowa, duchowa, egzystencjalna zlewa się w jedną całość. Nic i nikt jej nie wypełni.

Historia bohatera dotarła w tym miejscu do punktu zwrotnego. Jego poszukiwanie tożsamości zakończyło się porażką. I nie mogło być inaczej, gdy uzasadnienie siebie i dla siebie lokuje się na zewnątrz siebie. Reszta wydarzeń jest naturalną konsekwencją tego podstawowego faktu. Rozczarowanie i brak chęci do życia kończy się zaskakującą w tym statycznym filmie krótką i gwałtowną strzelaniną. Teraz i bohater nie ma już wątpliwości, że zbliża się śmierć. Poszukiwanie matki jako symbolu miłości rodzicielskiej, ponownego początku, skończyło się fiaskiem. Wobec niemocy

¹³ P. Brunette, *Wong Kar-wai*, Chicago 2005, s. 19.

duchowej i niemożności znalezienia w sobie miłości do kobiety miłość do siebie okalecza duszę, niszczy więzi z drugim człowiekiem i światem. Tuż przed śmiercią bohater-widz słyszy historię o beznogim ptaku, która pozbawia go złudzeń: „Jesteś ptakiem? Gdybyś umiał latać, nie byłoby cię tutaj”. Umiejętność latania to umiejętność życia, a tej „śmieć z Chinatown”, jak bez ogródek określa go człowiek, który go uratował, nie posiada. Wraz ze śmiercią bohatera prawda wyartykułowana przez marynarza w monologu z offu staje się jasna: ptak bez nóg od początku był martwy. Ta demitologizacja opowieści o ptaku bez nóg jest wykpieniem postawy życiowego playboya.

Bohater: dystopia

Postacie tak skonstruowane i żyjące w świecie tak zarysowanym nie znajdują szczęścia. Co więcej, nie znajdują też celu, do którego chciałyby dążyć. Niemożliwa, nieodwzajemniona miłość dotyka wszystkich bez względu na płeć, pozycję społeczną czy aspiracje. Potwierdził to Wong w rozmowie z jednym z dziennikarzy. Na pytanie, czy jest bardziej zainteresowany postaciami męskimi niż kobiecymi, odpowiedział: „Płeć nie odgrywa tu roli. W *Dniach naszego szaleństwa* idea polegała na skoncentrowaniu się najpierw na mężczyznach, a potem przesunięciu uwagi na kobiety”¹⁴. Kobiety szukają partnera, ponieważ łączą z nim szansę na uczucie i spełnienie, ale przede wszystkim dlatego, że wydaje się on jedyną szansą na zmianę smutnej, codziennej egzystencji, spędzanej w budce na stadionie czy w tanim nocnym klubie. Wong nie buduje tu fałszywego optymizmu, nie pozostawia nadziei na polepszenie życia bohaterek *Dni naszego szaleństwa*.

W końcowych ujęciach filmu, dzięki szybkim cięciom montażowym, wracamy na moment do głównych bohaterek. Jedna z nich (Mimi) przyleciała do Manili szukać Yuddy’ego. Jej pełna witalności i pewności siebie postać, sprężysty krok i jaskrawa sukienka mogą sugerować, że pełna seksapilu tancerka przetrwa. Druga z postaci kobiecych (So Lai-chen) nie wzbudza takich skojarzeń. Mała, smutna, skulona, niezmiennie w tej samej pracy wzbudza współczucie niejakością życia i jego akceptacją. Następne ujęcia są wyraźnym odniesieniem do *Zaćmienia* (1962) Michelangelo

¹⁴ E. Mazierska, wyd. cyt., s. 82.

Antonioniego, jednego z mistrzów Wonga. W pojedynczych, statycznych ujęciach wracamy do miejsc spacerów kochanków niespełnionych (Tide'a i So Lai-chen). Teraz miejsca te wydają się opuszczone i pozbawione śladu ludzkiej obecności; są za to wymownym *memento* przemijających chwil. Znikający bohaterowie są tego potwierdzeniem, zamknięcie okienka budki z biletami jest zamknięciem życia pracującej tam kobiety, która znika z zasięgu wzroku widza. Po kolejnym cięciu przez długą chwilę w ogólnym nieruchomym ujęciu widzimy budkę telefoniczną, która miała być jedyną drogą kontaktu między kobietą i mężczyzną. Po przedłużającej się chwili ciszy i bezruchu telefon dzwoni, jednak nie ma już nikogo, kto byłby zainteresowany rozmową. Nastął czas działania, mężczyzna wyruszył w podróż do siebie. Prosta, minimalistyczna scena, pozbawiona aktorów i dialogu, jest wystarczająco wymowna. Sam reżyser prosto ją komentuje: „Czasem używam pojedynczego obrazu pozbawionego jakichkolwiek aktorów, jak w przypadku budki telefonicznej w *Dniach naszego szaleństwa*. Zmianę można pokazać za pomocą niezmiennych rzeczy”¹⁵.

Najistotniejszym motywem filmu jest ciągle obecna i na różne sposoby podkreślana niemożliwość miłości. Pary kochanków zostają czasem tylko zasugerowane; jeśli dochodzi między nimi do kontaktu i bliskości, wkrótce związek się rozpada. Co interesujące, pomimo że bohaterowie mówią i myślą o miłości przez cały czas, nigdy nie widzimy ich uprawiających miłość. Zawsze jest tuż po lub przed zbliżeniem. To sugeruje, że reżyserowi chodzi o stronę psychiczną i duchową miłości, pomija zaś jej aspekt fizyczny. Stephen Teo pisze w swojej monografii na temat Wong Kar-waia: „Nieodwzajemniona miłość staje się obsesją dla kogoś, kogo życie pozbawione jest wszelkich innych ambicji. Wong pokazuje miłość jako chorobę, której destruktywne efekty zauważalne są przez długi czas”¹⁶. Jean-Marc Lalanne w swoim świetnym esej *Images from the Inside* pesymistycznie podsumowuje los „bohatera Wongowskiego”: „Jeśli istnieje utopia, do której bohaterowie Wonga nigdy się nie dostaną, to jest to *happy together*”¹⁷. Oni systematycznie są *unhappy alone*”¹⁸.

Do filmowego przedstawienia fundamentalnej samotności, jaką odczuwają także postacie *Dni naszego szaleństwa*, reżyser użył komentarza

¹⁵ T. Rayns, *Poet of Time*, “Sight & Sound” September 1995, s. 12–16.

¹⁶ S. Teo, wyd. cyt., s. 35.

¹⁷ Ang. ‘szczęśliwie razem’, jednocześnie tytuł filmu Wonga z 1997 roku.

¹⁸ J. M. Lalanne, *Images From the Inside*, [w:] *Wong Kar-wai*, Paris 1997, s. 24.

pozakadrowego, środka wcześniej rzadko spotykanego w kinematografii dalekowschodniej. Polifonia monologów wewnętrznych oprócz celu estetycznego ma też inny – ujawnia dojmującą pustkę. Wydrążonym bohaterom nic nie zostaje. Staje się też jasne, że nawet komunikacja międzyludzka nie jest już oczywista w momencie, kiedy monolog zastępuje pusty dialog. Zdania kierowane w istocie do samego siebie sprawiają, że bohaterowie znajdują się poza swoim życiem i stają się widzami własnej egzystencji. Nie mogą, nie są w stanie w pełni zaangażować się w to, co jest przeżywane, nie angażują się zresztą również w to, co przeżyte. Taka też jest natura autentycznej nostalgii. Prawdziwa nostalgia bowiem to nie tęsknota za przeszłością, ale nostalgia za teraźniejszością – melancholijna świadomość, że teraźniejszość to coś, co na naszych oczach nieustannie się rozpada, przestaje istnieć. *Dni naszego szaleństwa*, film powstały z nostalgii za pewnym momentem w przeszłości, w wyrafinowany sposób opowiada również o nostalgii za czasem teraźniejszym.

TANGO FOR THE BROKEN-HEARTED. WONG KAR-WAI ON UNFULFILLMENT

ABSTRACT

The text analyses a Hongkong based director Wong Kar-wai's film *Days of Being Wild* from two points of view: its literary and philosophical inspirations. The first one focuses on Argentinian Manuel Puig's novel *Heartbreak Tango*. The second one examines the philosophical structure of the main character. The thesis of the article is that the director links different cultures in his film: Asian, non-American and European in a surprising fictional-symbolic strategy. Firstly, he uses a literary inspiration to formulate the story settled in the Asian context. Secondly, the conclusions resulting from it evoke the philosophical tradition of the European existentialism. Wong has carried out each of the references in a superb manner.

KEYWORDS

Wong Kar-wai, Manuel Puig, Hongkong cinema, Argentinian literature, existentialism

BIBLIOGRAFIA

1. Brunette P., *Wong Kar-wai*, Chicago 2005.
2. Dannen F., Long B., *Hong Kong Babylon: An Insider's Guide to the Hollywood of the East*, New York 1997.
3. Deleuze G., *Difference and Repetition*, trans. P. Patton, London and New York 1994.
4. Gross L., *Nonchalant Grace*, "Sight & Sound", September 1996.
5. Lalanne J. M., *Images From the Inside*, [w:] *Wong Kar-wai*, Paris 1997.
6. Mazierska E., *Uwięzienie w teraźniejszości i inne postmodernistyczne stany. Twórczość Wong Kar-waia*, Warszawa 1999.
7. Ngai T., *All About "Days of Being Wild": A Dialogue with Wong Kar-wai*, "City Entertainment", No. 305, 6–19 December 1990.
8. Puig M., *Przekłete tango*, tłum. Z. Chądzynska, Kraków 1971.
9. Rayns T., *Poet of Time*, "Sight & Sound" September 1995.
10. Teo S., *Wong Kar-wai*, London 2004.

PAULINA SURY

(UNIwersytet Pedagogiczny w Krakowie)

ORNAMENT A SZTUKA ABSTRAKCYJNA. FLORENSKI, KANDINSKY, MALEWICZ

STRESZCZENIE

Artykuł stanowi próbę wykazania podobieństw między teorią ornamentu Pawła Florenskiego a teoriami sztuki abstrakcyjnej Wassilya Kandinsky'ego oraz Kazimierza Malewicza. Podstawą rozważań jest nie tłumaczona dotąd na język polski książka Florenskiego pt. *Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях* (*Analiza przestrzenności i czasu w dziełach sztuk plastycznych*) oraz publikacje wymienionych artystów. W rozumieniu Florenskiego ornament nie stanowi jedynie elementu zdobniczego, ale jest przedstawieniem rytmu i struktury życia. Według rosyjskiego filozofa była to niezrozumiana przez jemu współczesnych i dlatego niedoceniana forma sztuki, odrzucana również przez abstrakcjonistów. Przybliżenie tez Florenskiego dotyczących ornamentu znajduje się w centrum poniższych rozważań. Zamierzam zrekonstruować jego rozumienie tak zwanych motywów dekoracyjnych oraz zastanowić się nad możliwością uznania ich za przypadki sztuki nieprzedstawiającej, którą Kandinsky – jako jej twórca – określił mianem realnej.

SŁOWA KLUCZOWE

konstrukcja, kompozycja, treść, forma, suprematyzm, dekoracja

INFORMACJE O AUTORCE

Paulina Sury
Wydział Filozofii i Socjologii
Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie
e-mail: p.sury@interia.pl

Rozważania Florenskiego poświęcone sztuce malarskiej zasadniczo skupiają się na malarstwie ikonowym. Ikonę uważa on za wzór sztuki, za sztukę *par excellence*. Niemniej jednak odnosi się w swych rozważaniach również do sztuki świeckiej. Szczególnie wiele miejsca poświęca jej w wykładach, które prowadził we Wchutiemasie¹ w latach 1921–1924.

Po zakończeniu pracy w moskiewskiej uczelni artystycznej Florenski kontynuował badania nad postawionymi w czasie wykładów problemami z zakresu estetyki oraz historii i teorii sztuki. Wynikiem owych badań była książka pt. *Analiza przestrzenności i czasu w dziełach sztuk plastycznych*, której główny wątek stanowią rozważania na temat przestrzeni i czasu, rozumianych jako symboliczne formy myśli, sztuki i kultury².

Prawosławny myśliciel nieomal pomija nowe w jego czasach zjawisko sztuki abstrakcyjnej. Na jej temat czyni jedynie krótkie uwagi krytyczne (zawarte w wyżej wspomnianej książce), odnoszące się bezpośrednio do suprematyzmu oraz pośrednio – jak sugeruje Wiktor Byczkow³ – do konstruktywizmu.

Co ważne dla poniższego szkicu, w swych rozważaniach podnosi Florenski wątek ornamentu. Traktując ornamentykę nie jako dekorację, sztukę drugorzędną, lecz właśnie jako istotną, ważną samą w sobie, zbliża się

¹ Wchutiemas (ros. ВХУТЕМАС – Высшие художественно-технические мастерские – Wyższe Pracownie Artystyczno-Techniczne), uczelnia artystyczna działająca w Moskwie w latach 1920–1930, kształcąca artystów plastyków w kierunku wzornictwa i projektowania przemysłowego. Do pedagogów i wykładowców Wchutiemasu należało wielu ówczesnych wybitnych artystów: Kazimierz Malewicz, Władimir Tatlin, Wassily Kandinsky, Aleksander Rodczenko, El Lissitzky i. in. P. Florenski w latach 1921–1924 prowadził we Wchutiemasie wykłady za-tytułowane „Analiza przestrzenności i czasu w dziełach sztuk plastycznych” (zob. С. А. Татарчук, *Педагогическая деятельность П. Флоренского во Вхутемасе*, „Вестник АлтГТУ им. И.И. Ползунова” 2006, nr 1).

² O książce *Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях* zob. О. Генисаретский, П. А. Флоренский. *Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях*, „Новый Мир” 1994, No. 7.

³ Wiktor Wasiljewicz Byczkow (ros. В́иктор Васи́льевич Бычко́в), ur. 4 września 1942 roku w Moskwie, rosyjski filozof, historyk estetyki, badacz m.in. estetyki bizantyńskiej (*Византийская эстетика. Теоретические проблемы*), teorii estetycznej Pawła Florenskiego (*The Aesthetic Face of Being. Art in the Theology of Pavel Florensky*) oraz estetyki i kultury chrześcijańskiej (*2000 лет христианской культуры sub specie aesthetica*).

w swych przemyśleniach do tez tworzących teorię sztuki abstrakcyjnej, głoszonych przez artystów takich jak Wassily Kandinsky czy Kazimierz Malewicz⁴. Poniższy szkic ma na celu przedstawienie teorii ornamentu Pawła Florenskiego oraz pokrewnych teorii Kandinsky'ego oraz Malewicza. Teorie te oraz zachodzące pomiędzy nimi analogie są interesujące same w sobie. Odczytam je jednak także z pamięcią o programowym przekonaniu obu stron, zgodnie z którym abstrakcja i ornament nie dają się pogodzić jako obce sobie przejawy sztuki. Awangarda, której reprezentantami są owi artyści, utożsamia ornament z dekoracją i wyklucza myśl, by sztuka, a zwłaszcza sztuka abstrakcyjna, miała mieć taki charakter⁵. Z kolei Florenski nie ceni sztuki abstrakcyjnej, a nawet ją odrzuca.

Pierwsza część artykułu, poświęcona zagadnieniu treści i formy w teorii sztuki Kandinsky'ego oraz jego tezom dotyczącym ornamentu, pozwoli wyróżnić ten aspekt teorii sztuki abstrakcyjnej, który odpowiada teorii ornamentu Florenskiego przedstawionej poniżej, w podrozdziale „Kompozycja i konstrukcja”. Krótkie przybliżenie rysu historycznego oraz teorii ornamentyki stanowić będzie tło, na którym zarysowywać się będzie główny wątek pracy, podjęty w drugiej jej części. W końcowych fragmentach konfrontuję stanowisko Florenskiego na temat sztuki abstrakcyjnej z Malewicza teorią suprematyzmu. Wskazuję na te tezy Malewicza, w których świetle stanowisko Florenskiego wymaga rewizji.

KANDINSKY – TREŚĆ I FORMA

System Kandinsky'ego, według słów Piotra Piotrowskiego, wraz z systemami Malewicza czy Mondriana „nie miały charakteru odautorskiego komentarza teoretyzujących malarzy czy okazjonalnego manifestu. Były

⁴ Byczkow konstatuje: „znalazłszy się w jednym z centrów rosyjskiej sztuki awangardowej, w środowisku znanych artystów awangardzistów (we Wchutiemasie w latach 1920–1921 zajęcia prowadził Kandinsky, wykładali znani konstruktywiści: A. Rodczenko i W. Tatlin), Florenski nie mógł ignorować doświadczenia współczesnej mu sztuki awangardowej oraz teorii awangardzistów przy okazji swych rozważań o sztuce” (В. В. Бычков, *Флоренский Павел Александрович (1882–1937)*, [online] http://www.filosofy.vuzlib.su/book_o029_page_29.html [dostęp: 20. 07. 2015]).

⁵ „Malarz-abstrakcjonista – zauważa Gombrich – niczego bardziej nie znosi niż terminu «dekoracyjny», epitetu, który mu przypomina znane szyderstwo, że to, co wyprodukował, jest w najlepszym razie ładnym materiałem na zasłonę” (W. Juszcak, *Fragmenty. Szkice z teorii i filozofii sztuki*, Warszawa 1995, s. 160).

to w pełni opracowane poglądy nie tylko na sztukę; dotyczyły również zagadnień z zakresu ontologii i filozofii kultury”⁶. Powiązanie teorii sztuki z ontologią ujawnia się u Kandinsky’ego zwłaszcza w jego dualistycznej koncepcji świata. Artysta „kontrastuje rzeczywistość «namacalną» z rzeczywistością «istotną»”⁷, dostrzegając ową dwoistość również w dziele sztuki, które według niego łączy w sobie dwa elementy: duchowy oraz zmysłowy, pierwszy nazywając treścią, drugi zaś formą⁸.

Jak pisze Kandinsky: „każda forma posiada swoją własną treść. Forma jest bowiem wypowiedaniem wewnętrznej treści. Takie jest jej duchowe znaczenie”⁹. „Forma bez treści nie jest ręką, ale pustą rękawiczką, napełnioną powietrzem”¹⁰.

„Wewnętrzna treść” nie jest tematem dzieła, ale nie jest również ekspresją samego artysty. Dzieło, jeśli ma być pełnowartościowe, nie może powstawać z potrzeby wyrażenia własnego „ja” artysty. Duchowy element nie jest wyrazem subiektywności artysty, ale obiektywnym przejawem rzeczywistości wyższej niż zmysłowa.

Analizując teorię Kandinsky’ego, łatwo wpaść w pułapkę subiektywizmu, biorąc pod uwagę jego „zasadę wewnętrznej konieczności”, zasadę, która z pozoru, jak może sugerować jej nazwa, wydaje się zależna od subiektywnych odczuć lub też świadomego rozumowania samego artysty. Nie taki jest jednak sens myśli rosyjskiego twórcy. Zasada ta (obowiązująca zarówno w odniesieniu do dzieła sztuki, jak i do samego artysty) wpływa z odczuwania tego, co obiektywne, mimo że odczuwanie – rzeczywistość – jest indywidualnym odczuwaniem samego twórcy, którego oczy „powinny być szeroko otwarte na własne życie wewnętrzne, a jego uszy skierowane w stronę, skąd dochodzi głos wewnętrznej konieczności”¹¹. W dziele sztu-

⁶ P. Piotrowski, *Metafizyka obrazu*, Poznań 1985, s. 61.

⁷ Tamże, s. 63.

⁸ Zob. W. Kandinsky, *Zagadnienie formy*, tłum. A. Leo, [w:] *Brzask epoki. W walce o nową sztukę*, t. 1, Poznań 1920, s. 87–112; tenże, *Język form i kolorów*, tłum. J. Maurin-Białostocka, [w:] *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, wyb. i oprac. E. Grabska, H. Morawska, Kraków 1963, s. 268–285; tenże, *Codepexahue u forma*, [online] <http://www.kandinsky-art.ru/library/isbrannie-trudy-po-teorii-iskusstva6.html#footnote1> [dostęp: 20. 07. 2015].

⁹ Tenże, *O duchowości w sztuce*, tłum. S. Fijałkowski, Łódź 1996, s. 67.

¹⁰ Tenże, *Sztuka dzisiaj jest żywotna bardziej niż kiedykolwiek*, [w:] *Artyści o sztuce...*, wyd. cyt., s. 531.

¹¹ Tenże, *O duchowości...*, wyd. cyt., s. 80.

ki ma jednak szansę przejawiać się to, co będąc ponadzmysłowe, zostało doświadczone przez artystę. Jak pisał Kandinsky: „działanie wewnętrznej konieczności, a tym samym rozwój sztuki jest stałym uzewnętrznieniem się odwiecznie obiektywnego w czasowym i subiektywnym”¹². Sztuka zatem, wedle Kandinsky’ego, nie powinna być zbiorem subiektywności artysty, ale przejawem obiektywnego odczuwania ponadzmysłowego¹³.

KANDINSKY’EGO KRYTYKA ORNAMENTU

Ornament nie jest kwestią, która szczególnie zajmuje Kandinsky’ego. Na ten temat czyni on krótką uwagę w dziele *O duchowości w sztuce*. Niemniej jednak w niniejszej pracy istotne jest jego stanowisko w tym względzie.

Jak na wszelką sztukę, Kandinsky patrzy na ornament przez pryzmat duchowości współczesnego mu człowieka. Jest przekonany, że nie wszelki ornament pochodzący z przeszłości stał się w dzisiejszych czasach „rzeczą całkiem martwą – może i on również mieć swoje życie wewnętrzne”¹⁴. Zasadniczo pozostaje on jednak niezrozumiały. Nawet jeśli starożytne barwne kompozycje w jakiś sposób oddziałują na współczesnego widza, rzeczywista ich siła pozostaje uśpiona, gdyż uwaga obserwatora w znacznym stopniu zatrzymuje się na powierzchni, na tym, co zewnętrzne.

Co ma na myśli autor, pisząc o „życiu wewnętrznym” i „zewnątrzu” dzieła? Otóż, jak zaznacza Kandinsky, określenie „zewnątrzny” nie wskazuje na materialny aspekt danego dzieła; jest to ograniczenie odbioru sztuki do uznanych, tradycyjnych czy obowiązujących w danych czasach kanonów „piękna”. Jego przeciwieństwem jest to, co wewnętrzne, czyli to, co stanowi o istocie dzieła, co określa jego piękno niezależnie od epoki – uwidocznienie duchowości w sztuce. Jak zaznacza rosyjski artysta: „trzeba zatem przyjąć, że w dobrym [podkr. P. S.] ornamencie naturalne barwy i kształty nie zostały potraktowane tylko zewnętrźnie, lecz użyte raczej jako symbole, a zastosowane prawie jak hieroglify”¹⁵.

¹² Tamże, s. 79.

¹³ Zob. P. Piotrowski *Antynomia, symbol, utopia. Awangarda i teorie transcendencji formy*, Artium Quaestiones” 1986, nr III, s. 109–129.

¹⁴ W. Kandinsky, *O duchowości...*, wyd. cyt., s. 108.

¹⁵ Tamże, s. 109.

Człowiek współczesny nie potrafi jednak odczytać ukrytych znaczeń zawartych w ornamentach-symbolach, dotrzeć do ich wewnętrznej treści, nie potrafi ich odczuć. Dzieje się tak przede wszystkim dlatego, iż współczesny człowiek jest zupełnie nieprzygotowany – duchowo nieprzygotowany – do odbioru, ale i do tworzenia sztuki abstrakcyjnej, sztuki „nieprzedstawiającej”. W związku z tym Kandinsky pisze: „nawet gdybyśmy byli już dziś gotowi zerwać więzy łączące nas z naturą i energicznie od niej uwolnić się, gdybyśmy już teraz mogli zadowolić się kombinacjami czystego koloru i niezależnej formy, to i tak pewnie wyszłoby z tego coś przypominającego raczej geometryczny ornament, mówiąc dosadnie – krawat albo dywan”¹⁶.

Florenski podziela poglądy artysty odnoszące się do starej ornamentyki, niemniej jednak poświęca jej znacznie więcej uwagi, a sam wątek niemożności odczytania wewnętrznej treści ornamentu rozwija, uzupełniając tym samym wywody Kandinsky’ego.

FLORENSKIEGO TEORIA ORNAMENTU

Wedle Florenskiego ornament (pomijając ornamentykę współczesną, która według autora *Analizy przestrzenności i czasu* zatraciła swe pierwotne znaczenie) jest „bardziej filozoficzny niż inne gałęzie sztuki plastycznej, ponieważ przedstawia nie pojedyncze rzeczy, i nie indywidualne ich odniesienia, ale ubiera w naoczność pewne światowe formuły bycia”¹⁷.

Według Florenskiego nie istnieje przedmiot ornamentu w sensie, w jakim chcieliby tego naturaliści czy pozytywiści. Nie jest bowiem jego przedmiotem świat materialny, ale istniejący równolegle świat ponadmysłowy¹⁸, „w pełni rzeczywiste typy i obrazy stosunków między tym, co zmysłowe, rytmy i regularność tego, co zmysłowe (jak również tego, co ponadmysłowe)”¹⁹.

¹⁶ Tamże, s. 108.

¹⁷ П. Флоренский, *Анализ пространственности (и времени) в художественно-изобразительных произведениях*, [w:] Священник Павел Флоренский. Собрание сочинений: Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии, ред. игумен Андроник (А. С. Трубачев), Москва 2000, s. 160.

¹⁸ Zob. P. Mondrian, *Neoplastycyzm w malarstwie*, tłum. W. Juszcak, [w:] *Artyści o sztuce...*, wyd. cyt., s. 404–407; tenże, *Rzeczywistość naturalna i abstrakcyjna*, tłum. W. Juszcak, [w:] *Artyści o sztuce...*, wyd. cyt., s. 408–420.

¹⁹ П. Флоренский, wyd. cyt., s. 160.

Niejako potwierdzeniem tej tezy jest dla Florenskiego przekonanie co do wyglądu pierwszych ornamentów, które jego zdaniem tworzone były poprzez geometryczne, abstrakcyjne linie, które dopiero w późniejszych czasach zaczęto stylizować na motywy roślinne czy zwierzęce²⁰.

Pomimo więc, iż zdarzają się ornamenty przypominające obraz świata zewnętrznego, ich przedmiotowość²¹ nie decyduje o istocie ornamentu w ogólności. Jest ona rzeczą pochodną, a zatem drugorzędną. Rzeczywisty przedmiot ornamentu znajduje się bowiem znacznie głębiej pod powierzchnią zmysłowości²².

Ojciec Paweł staje w obronie ornamentyki, która – jego zdaniem – niesłusznie została uznana za sztukę podrzędną, czysto dekoracyjną, bezprzedmiotową. Problem ten zauważa również Wiesław Juszcak, pisząc

²⁰ Florenski nie podpiera swoich założeń żadnymi badaniami ani odwołaniami do badań innych naukowców. Na ten temat pisał między innymi E. H. Gombrich, niejako potwierdzając założenia rosyjskiego filozofa (zob. E. H. Gombrich, *Porządek ustanowiony przez człowieka*, [w:] tegoż, *Zmysł porządku. O psychologii sztuki dekoracyjnej*, red. D. Folga-Januszewska, Kraków 2009, s. 7). Z kolei w opozycji do tezy Florenskiego był Wojciech Januszewski, gdy cytował Owena Jonesa: „Człowiek staje urzeczony pięknem otaczającej go Natury i stara się naśladować – na swoją miarę – dzieło Stwórcy” (O. Jones, *The Grammar of Ornament*, London 1910, s. 13), i dalej: „Ornament jest formą przełożenia tej zrytmizowanej harmonii [wszechświata] na język wizualny, co znajduje swój wyraz w archetypowym wzorze pąka i kwiatu” (cyt. za: W. Januszewski, *Powracający problem ornamentu – elementy teorii dekoracji w architekturze współczesnej*, „Czasopismo Techniczne. Architektura”, z. 15, 5-A2, s. 235).

²¹ Rozumiana w tym wypadku jako odniesienie do świata zewnętrznego.

²² Karol Homolacs, malarz, teoretyk sztuki, pedagog, oddzielił ornament nawet od geometrii. W książce *Budowa ornamentu i harmonia barw* czytamy: „Istotny ornament nie jest ani stylizacją natury, ani też nie rodzi się z geometrii. Istotny ornament ma podłoże techniczne, powstaje bezpośrednio z rzemiosła, a treścią jego jest rytm [podkr. P. S.] wyrażony przy pomocy elementów, wytworzonych przez materiał i przyrząd” (K. Homolacs, *Budowa ornamentu i harmonia barw. Wykłady obejmujące całkowity kurs Karola Homolacsa w Państw. Szkole Przemysłu Artystycznego w Krakowie*, Kraków 1930, s. 9). Według Homolacsa „ornament możnaby nazwać projekcją świata wewnętrznego na płaszczyznę” (tamże, s. 43). Z tego względu nie można nauczyć się ściśle określonych rozwiązań zastosowania czy metryki wykreślenia ornamentu, tak jak nie można jednoznacznie wyznaczyć kanonu piękna. Odczytanie czy też stworzenie dobrego ornamentu jest bowiem, według Homolacsa, między innymi wynikiem odczucia rytmu w nim przedstawionego, jest więc zależne od intuicji, „wyczucia”, o których wspomina również Florenski podczas omawiania zagadnienia konstrukcji i kompozycji dzieł sztuki.

w swym eseju „*Występny ornament*”, czyli o napięciach między sztuką a kulturą: „Przez dziesiątki tysiącleci to, co nazywamy ornamentem, należało do elementarnych środków niepodzielnej sztuki” i dalej: „W kulturze czasu techniki i maszyn ornament jest bezpowrotnie wygnany ze sfery sztuki. Inaczej mówiąc nie niesie w sobie ani z sobą żadnych treści poznawczych, nie jest nasycony żadnym autentycznym znaczeniem”²³. A zatem utracił swoje znaczenie, wartość, którą kiedyś posiadał.

Florenski twierdzi, iż negatywne znaczenie nadane ornamentyce jest wynikiem jedynie niezrozumienia samej sztuki, a nie wiarygodną czy obiektywną jej oceną, bowiem „ani świat duchowy, ani pitagorejska muzyka sfer nie są dostępne współczesnym, ograniczonym zmysłowością [оплотнявшимся] oczom i uszom”²⁴. W podobnym tonie wypowiada się również Juszczak, pisząc: „«Realistyczne» znaczenie [ornamentu] – a zarazem funkcja poznawcza w sensie artystycznym – zamiera tam, gdzie sztuka schodzi na marginesy praktycznie i technicznie nastawionej kultury oraz życia”²⁵.

Zatem nie tylko podejście do ornamentu uległo zmianie, ale również sam ornament został niejako przekształcony w zwykłą, często niepotrzebną – jak twierdził między innymi Adolf Loos – dekorację. Zdaniem Johna Ruskina utrata wartości, jaką posiadał ornament, nastąpiła za sprawą maszyny, która pozbawiła rzemiosło śladu ludzkiego na rzecz szybkości produkcji²⁶, zaś według Gottfrieda Sempera za sprawą źle dobranego materiału produkcyjnego oraz niepraktycznego zastosowania ornamentów²⁷. Opinie te są istotne z punktu widzenia historii sztuki, odwołują się bowiem do estetyki ornamentów. Same ornamenty traktowane są przez powyższych autorów jednak jedynie jako dekoracja – lepsza lub gorsza. Nie do tego aspektu odwołuje się jednak Florenski w swej analizie. Owszem, wy-

²³ W. Juszczak, *Fragmenty...*, wyd. cyt., s. 160.

²⁴ П. Флоренский, wyd. cyt., s. 161.

²⁵ W. Juszczak, *Fragmenty...*, wyd. cyt., s. 167.

²⁶ Gombrich pisze: „Ruskin buntuje się przeciw mechanicznym standardom doskonałości” i dalej: „Dla Ruskina istotne jest właśnie świadectwo podsunięte przez życie. Monotonie maszyny utożsamia on ze śmiercią, co prowadzi go do uznania wszelkich odstępstw od mechanicznej precyzji za przejawy życia” (E. H. Gombrich, wyd. cyt., s. 40–41).

²⁷ „Semper poszukiwał właściwej relacji między dekoracją a przeznaczeniem obiektu”, choć jak podkreśla Gombrich: „Ci, którzy spodziewaliby się znaleźć w pracach Sempera elementy funkcjonalizmu i materializmu, byłiby zdziwieni” (tamże, s. 47).

gład ornamentów, sposób ich wykonania jest ważny, jednak nie ze względów estetycznych, ale raczej metafizycznych. Dzięki swej wyjątkowości ornament nie ma przyciągać i zachwycać, ale raczej wyprowadzać poza to, co widzialne. Również w tej kwestii Florenski zdaje się być zgodny z Juszcakiem, który pisze:

Ornament stanowi w sztuce tę dziedzinę, która przynależy bezpośrednio do „archaicznej ontologii”²⁸ [...] upatrującej we wszystkich przejawach natury i życia (łącznie z ludzką naturą i życiem) wyraźnych lub pośrednich, niejako refleksowych, znaków hierofanii. Powstanie i równoległy z innymi formami sztuki rozwój ornamentu zakorzeniony jest w religijnym obrazie świata²⁹.

Florenski, broniąc ornamentyki, staje się więc jednocześnie krytykiem współczesności, współczesnej kultury i sztuki, twierdzi bowiem, że współczesny człowiek odrzucił kulturę duchową, zatracił się w zmysłowości i naukowości³⁰. Mimo iż, jak sugeruje Florenski, można jeszcze spotkać

²⁸ Pojęcie zaczerpnięte przez Juszcaka z filozofii Mircei Eliadego: „W stanie «czystym», to znaczy nie zmaconym ani nie zdominowanym przez czynniki destrukcyjne w rodzaju nauki albo postępu cywilizacyjno-technicznego, świat pierwotnej kultury religijnej zawiera taki zespół odczuć i wyobrażeń (słowo «system» czy «światopogląd» byłoby mylące) tworzących jej podstawę, ten sposób porządkowania danych doświadczenia albo określania porządku rzeczywistości, który nazywamy niekiedy ontologią archaiczną. Wyrażenie pochodzi od Eliadego. Jest to szczególnie myślenie i przeżywanie samego trybu istnienia świata. Owego świata pojedyncze (a w sumie wszystkie) przejawy prowadzą w wytwarzanej tu perspektywie do takiego ujęcia i rozumienia całości, że wyłania się jednorodny, nieprzerwany obraz życia jako strumienia, «żywy kosmos, który nieustannie się odradza»” (W. Juszcak, *Pani na żurawiach*, t. I, cz. V: *Realność Bogów*, [online] http://www.gnosis.art.pl/e_gnosis/aurea_catena_gnosis/juszcak_pani_na_zurawiach_rb05.htm [dostęp: 02.01.2016].

²⁹ Tenże, *Fragmety...*, wyd. cyt., s. 167.

³⁰ Bezpośrednią przyczyną uznania ornamentu jedynie za element dekoracyjny, ozdobny, było wedle Florenskiego „utrącenie żywego związku ze świadomością ludową” (П. Флоренский, wyd. cyt., s. 161), która stanowiła dla niego podstawę prawdziwego poznania świata, naturalne jego postrzeganie, w przeciwieństwie do wiedzy inteligencji, duchowego atomizmu, „który jak rak pożera i uśmierca współczesną duszę” (P. Florenski, *Ogólnoludzkie korzenie idealizmu. Filozofia ludów*, [w:] tegoż, *Sens idealizmu. Metafizyka rodzaju i oblicza oraz inne pisma*, wyb. i oprac. T. Obolovitch, P. Rojek, Warszawa 2009, s. 105). Według słów autora *Sensu idealizmu*: „Wiedza ludu – to wiedza integralna, organiczna, potrzebna mu i wyrosła z jego duszy, zaś wiedza inteligencji jest rozdrobniona, w znacznej mierze w ogóle zbędna, przejęta z zewnątrz” (tamże, s. 106). Zatem zerwanie więzi ze świadomością ludową

przypadki, w których ornament używany jest w swym właściwym, teurgicznym sensie, to są to jednak jedynie „nędzne i przypadkowe odpryski wielkiej sztuki metafizycznych schematów bycia, niegdyś potężnej, a obecnie występującej jeszcze tylko w niedostępnych racjonalizmowi zakątkach i marginesach kultury”³¹.

Ornament jest bowiem sztuką wymagającą zwiększonej uwagi widza-obszawatora, gdyż – jak czytamy u Florenskiego – od samego początku, najprawdopodobniej, stosowany był w teurgii, obrzędach mających na celu kontakt z dobrymi siłami pozaziemskimi, a nawet w magii, która w przekonaniu Florenskiego odnosi się do sił złych, nieczystych.

Ornament uznany był przez niego za sztukę praktyczną. Jego pojęcie praktyczności wykracza jednak znacznie poza zwykłe utożsamienie z użytecznością. Wedle Florenskiego tylko taka sztuka jest praktyczna, której piękno „służy jako kryterium ucieleśnionej prawdy”³². Dlatego też żadna sztuka mająca na celu jedynie pobudzenie wrażliwości estetycznej widza, wyrażenie własnego ja artysty lub urozmaicenie i uatrakcyjnienie przestrzeni domowej nie będzie uznana za sztukę praktyczną. Praktyczność dzieła nie jest bowiem określana w tym wypadku poprzez możliwość zastosowania go w świecie zmysłowym, ale poprzez tworzone, odkrywane dzięki niemu możliwości poznania prawdy. Praktyczność ornamentu przejawia się więc, według Florenskiego, w jego funkcji jako narzędzia sakramentalnego, służącego jako „święte osłonięcie rzeczy, jak również całego życia, od umyślnego działania [приражения] złych mocy, jako źródło siły i witalności, jako środek uświęcający i oczyszczający”³³. Do dzisiaj jednak pozostał w swym właściwym, teurgicznym użyciu jedynie w znaku Krzyża, choć – zdaniem Florenskiego – nawet ten powoli traci swe znaczenie i siłę, stając się jedynie elementem zdobniczym lub niewiele znaczącym gestem.

w naturalny sposób oddala świat (rozumiany jako jedność pierwiastka duchowego i materialnego) od człowieka. Odtąd jego poznające spojrzenie zatrzymuje się na zmysłowej powłoce, „skorupie rzeczywistości” (tenże, *Ikonostas*, [w:] tegoż, *Ikonostas i inne szkice*, wyb., tłum. i przypisami opatrzył Z. Podgórzec, Warszawa 1981, s. 73). Więź ze świadomością ludową wyraża się więc w tworzeniu, ale przede wszystkim w rozumieniu symboli, wewnętrznych treści ornamentów, w rozwoju duchowej kultury człowieka.

³¹ П. Флоренский, wyd. cyt., s. 162.

³² Tamże, s. 161.

³³ Tamże.

FLORENSKI – KONSTRUKCJA I KOMPOZYCJA

Traktując ornament jako dzieło sztuki, Florenski zauważa, że to właśnie w nim w szczególny sposób podkreślone zostaje przeciwieństwo między kompozycją i konstrukcją, dlatego też uznał go za symbol w znaczeniu, jakie przypisuje również ikonie. Konstrukcja, w terminologii ojca Pawła, „jest wyrazem wzajemnych odniesień między elementami samej rzeczywistości, wszystko jedno – materialnej czy abstrakcyjnej, budową samej rzeczywistości, kompozycja natomiast jest wyrazem wzajemnych odniesień między elementami, poprzez które rzeczywistość zostaje przedstawiona, to znaczy budową obrazu”³⁴.

Konstrukcja będzie zatem istnieć jako pierwowzór dzieła, jako coś, podług czego dzieło powstaje. Florenski podkreśla rozdział samej rzeczywistości „materialnej czy abstrakcyjnej”, mając na myśli wyższe od zmysłowego uporządkowanie elementów. Konstrukcją nie będzie zatem świat materialny w takiej formie, w jakiej się jawi. Nie będą to drzewa, osoby czy przedmioty, które można zgłębić, zbadać, których można dotknąć, ale raczej niewidzialne zasady rządzące tymi przedmiotami, istniejące na wzór platońskich idei.

Stanowią one sens dzieła. Florenski napisze: „dzieło coś przedstawia. To, co ono przedstawia, jego przedmiot, nie jest tożsame z dziełem jako takim; nie jest nawet podobne do zorganizowanej całości tworzących go środków. Jest ono poza tymi środkami, mimo iż to poprzez nie zostaje poznany”³⁵. Jest więc w jakimś stopniu zależny w swym przejawianiu się od środków wyrazu plastycznego, ale z nimi nie tożsamy.

Florenski przestrzega przed utożsamieniem sensu dzieła z jego tematem. Owszem, temat wchodzi w skład konstrukcji dzieła, niemniej jednak stanowi on całkowicie poboczną, powierzchowną kwestię, podczas gdy „pierwotna pra-konstrukcja znajduje się wciąż jeszcze bardzo daleko od tematyki”³⁶.

Chcąc przedstawić istotę pojęcia „konstrukcji”, Florenski odwołuje się do przykładu namalowanej na kartce papieru brunatnej plamy zamkniętej w kształt kwadratu, pod którą umieszczono plamę o ciemniejszym odcieniu w kształcie poziomej linii. Poznawanie obrazu jest stopniowe. Pierwszym

³⁴ Tamże, s. 152.

³⁵ Tamże, s. 149.

³⁶ Tamże, s. 150.

odczuciem przy kontemplacji tego typu obrazu, jak sugeruje Florenski, będzie zatem wyobrażenie pewnego ciężaru naciskającego na podporę. Jednakże nie będzie to wyobrażenie fizycznie istniejącego przedmiotu. Jak ujął to autor *Analizy przestrzenności i czasu*:

[...] w naszym odczuciu do wrażenia barwy i formy geometrycznej dołącza się jeszcze wyobrażenie abstrakcyjnej ciężkości i abstrakcyjnego nacisku, nie skomplikowanych/powikłanych fizycznością, ale leżących po przeciwnej stronie bezpośrednio danych nam wrażeń wzrokowych. [...] walka owej abstrakcyjnej ciężkości i abstrakcyjnej jej przeciwności będzie stanowić pewien sens takiego przedstawienia³⁷.

O ile więc kompozycja będzie się urzeczywistniać, w tym wypadku poprzez kolorowe plamy odpowiednio rozplanowane na kartce, o tyle konstrukcja swój wyraz znajdzie w odczuciu walki wewnętrznych sił: nacisku i jej przeciwniej³⁸.

Ponieważ wielkość dzieła sztuki oceniana jest poprzez dostrzeżoną w nim równowagę między dwoma tworzącymi je elementami, Florenski rozważa również sytuacje, w których owa harmonia nie została zachowana. W takim wypadku, jak stwierdza, „powstaje dzieło albo jednostronnie obiektywne, albo wręcz przeciwnie, jednostronnie subiektywne”³⁹.

Dominująca obiektywność dzieła wynika, jak sugeruje autor *Analizy przestrzenności i czasu*, z chęci wykluczenia przez artystę samego siebie na rzecz przedstawienia wyłącznie sił samej rzeczywistości. Przestrzeń dzieła sztuki przestaje wówczas funkcjonować jako autonomiczna, stając się jedynie częścią przestrzeni świata naturalnego, zaś rama obrazu, będąca zawsze uzasadnionym elementem dzieła, staje się bezpodstawnym odgraniczeniem w obrębie jednej przestrzeni; „traci swe znaczenie estetycznej izolacji i staje się jedynie zakończeniem lub fragmentem dzieła, nieuzasadnionym estetycznie”⁴⁰.

Dlatego też próby (jakie podejmowali między innymi naturaliści) mające na celu jedynie odwzorowanie rzeczywistości zamieniają dzieło sztuki w część świata naturalnego, wyrzucając je tym samym poza granice kryteriów estetycznych.

³⁷ Tamże, s. 151.

³⁸ Czy Florenski nie „maluje” przykładowego obrazu abstrakcyjnego? Por. Mark Rothko, *No. 7 (Dark Brown, Grey, Orange)*.

³⁹ П. Флоренский, wyd. cyt., s. 154.

⁴⁰ Tamże.

Oczywiście całkowita obiektywność dzieła nie jest możliwa, dlatego zawsze, jak twierdzi Florenski, nawet w skrajnym naturalizmie, pojawia się cząstka subiektywna. Jest ona nikła, jednakże poprzez swą obecność wprowadza dysharmonię między treścią-konstrukcją i formą-kompozycją, prowadząc tym samym do artystycznego nihilizmu, czyli do odrzucenia, zanegowania istoty sztuki przy jednoczesnej chęci tworzenia jakiegokolwiek sztuki, czego konsekwencją jest skupienie przez artystę uwagi na tym, co przypadkowe, chwilowe. Nihilistyczne dzieło nie jest tworzone z myślą o przedstawieniu rzeczy w ich istocie, lecz w celu utrwalenia efemeryczności chwili; nie prowadzi ono do poznania rzeczy, a jedynie do rozpoznania sytuacji, w jakiej zostały uchwycone.

Jednakże, jak zaznacza Florenski: „Człowieczeństwo nie może długo opierać się na artystycznym nihilizmie, dlatego też konieczne jest przejście do takich wyników, które jawnie już niszczą przedstawieniowość i ujmują rzecz oraz jej funkcję nie poprzez ich przedstawienie, ale takimi, jakimi są. Tak oto pojawia się nieuniknione w naturalizmie przejście do techniki”⁴¹. A zatem zanegowanie istotnych wartości sztuki prowadzi w konsekwencji do odrzucenia samej sztuki; tym samym tworzenie dzieł, przedstawień zostaje zastąpione przez tworzenie samych przedmiotów.

Już na tym etapie rozważań Florenskiego można zauważyć bezpośrednie odniesienie do teorii oraz twórczości konstruktywistów⁴². Autor nie kończy jednak na tym swych myśli, rozpisując trzy możliwe drogi prowadzące od sztuki do techniki; pierwsza z nich to tworzenie obiektów przyrody, druga – tworzenie rzeczy, które nie występują naturalnie w przyrodzie, trzecia – tworzenie rzeczy, które wykraczają poza rodzaj fizyczny.

Z artystycznego punktu widzenia interesujące wydają się dwie ostatnie drogi. Za reprezentanta pierwszej z nich, powtarzając za Byczkowem, można uznać konstruktywizm, zaś za reprezentanta drugiej – suprematyzm. Według Florenskiego dziełem konstruktywizmu są maszyny, natomiast dziełem suprematyzmu – tak zwane maszyny magiczne⁴³. Pomimo iż autor *Analizy przestrzenności i czasu* odbiera zarówno konstruktywizmowi, jak i suprematyzmowi wszelkie prawa do noszenia miana sztuki, skupię się na przedstawieniu jego punktu widzenia odnośnie do ostatniej z trzech

⁴¹ Tamże, s. 155.

⁴² Zob. A. Turowski, *Od obrazu do rzeczy*, [w:] tegoż, *W kręgu konstruktywizmu*, Warszawa 1979.

⁴³ П. Флоренский, wyd. cyt., s. 156.

wymienionych dróg, aby – biorąc pod uwagę klasyczną klasyfikację sztuk – nie wykraczać w ramach niniejszej pracy poza granice malarstwa i grafiki.

FLORENSKIEGO KRYTYKA SUPREMATYZMU

Florenski zarzuca suprematyzmowi magiczność, działanie na widza magią plastycznych wizerunków, chęć bezpośredniego wpływania na obserwatorów, wywoływania w nich wrażeń, emocji, a nawet przykuwania ich przelotnego spojrzenia. Ich magiczność, jak pisze, powstaje za sprawą formy samego przedstawienia, co dodatkowo umniejsza ich rolę w oczach prawosławnego myśliciela, dla którego dzieło sztuki, jak już wyżej wspomniano, jest wyrazem harmonii zachodzącej między tworzącymi je podstawami: formą-kompozycją i treścią-konstrukcją. Z tego też powodu, pomimo iż działają według zamierzenia, dzieła suprematystów – jak sugeruje Florenski – są jedynie maszynami, a nie dziełami sztuki, „działalność zaś, która je tworzy, jest techniką magiczną, nie zaś sztuką”⁴⁴.

Dla Malewicza jednakże suprematyzm jest czymś zupełnie przeciwnym, jest „odnalezieniem czystej sztuki”, „odczuciem [ощущение] bezprzedmiotowości”⁴⁵. „Odczuciem”... czyli czym? Wrażeniem, doznaniem, impresją? W odniesieniu do teorii Malewicza trafniejszym przekładem rosyjskiego słowa ощущение byłoby ‘odczuwanie’⁴⁶, zawierające w sobie „ruch wyjścia Ja, całym sobą, ku Innemu, naprzeciw”⁴⁷, świadome przyjmowanie tego, co poza.

W odczuwaniu zawarty jest moment aktywnej kontemplacji, antynomicznej względem biernego przyglądania się, zatrzymywania spojrzenia na granicy tego, co powierzchowne. Jest to zatem pewna postawa, próba wejścia w relację⁴⁸.

⁴⁴ Tamże, s. 157.

⁴⁵ K. Malewicz, *Suprematyzm*, [w:] *Artyści o sztuce...*, wyd. cyt., s. 390.

⁴⁶ Na tę kwestię zwrócił uwagę J. Krupiński w swej książce *Filozofia kultury designu* (Kraków 2014).

⁴⁷ Tenże, *Od-czuwanie – istota twórczości. Szkic o aktywnym charakterze kontemplacji*, [online] http://www.krupinski.asp.krakow.pl/index.php?page=docs/od-czuwanie_-_istota_tworczości...o_aktywnym_charakterze_kontemplacji.htm&type=teksty [dostęp: 20.07.2015].

⁴⁸ Obszernie o zagadnieniu „od-czuwania” zob. tenże, *Filozofia kultury designu*, wyd. cyt.; tenże, *Od-czuwanie – istota twórczości...*, wyd. cyt.

Między innymi z powyższych względów suprematyzm musi być przeciwny względem techniki, do której sam Malewicz nawiązuje (tym razem w zgodzie z Florenskim), pisząc: „prymitywnymi środkami artysta tworzy to, czego najbardziej wyrafinowana, najbardziej celowa mechanika nigdy stworzyć nie potrafi”⁴⁹.

CZARNY KWADRAT MALEWICZA

Malewicz odcina, oddziela swoją sztukę od techniki – to zrozumiałe. Jednakże prezentując suprematyzm⁵⁰, rosyjski artysta, jak się zdaje, jeszcze w jednej istotnej kwestii polemizuje z Florenskim: *Czarny kwadrat na białym tle* (sztandarowe dzieło suprematyczne) porównany zostaje przez swego autora do pierwotnych kompozycji malarskich, które dla Florenskiego stanowiły podstawę jego teorii ornamentu⁵¹. Kwadrat w twórczości Malewicza nie pozostaje kwadratem, rozumianym jako prosta forma geometryczna, ale staje się symbolem⁵²: „kwadrat=odczucie, białe pole=«nic» poza tym odczuciem”⁵³.

Analizując więc *Czarny kwadrat* pod kątem teorii ornamentu Florenskiego, musielibyśmy stwierdzić, iż jest on wyrazem idealnej harmonii

⁴⁹ K. Malewicz, *Suprematyzm*, wyd. cyt., s. 393.

⁵⁰ Przeważająca część tekstów Malewicza (artykułów, listów) zawarta jest w zbiorze *Собрание сочинений в 5 томах*. Redaktorka zbioru, Aleksandra Siemienowna Szat-skich, znawczyni i badaczka twórczości Malewicza, w przedmowie do innej jego antologii, zatytułowanej *Czarny kwadrat*, pisze: „Teoretyczne i literackie dzieła Malewicza są rozliczne i różnorodne; czasem odnosi się wrażenie, iż artysta większą część swego życia spędził z kartką i piórem, a nie z płótnem i pędzlem” (А. Шатских, *Казимир Малевич – литератор и мыслитель*, [w:] К. Малевич, *Черный квадрат*, [online] <http://ruslit.traumlibrary.net/book/malevich-kvadrat/malevich-kvadrat.html#work006> [dostęp: 02.01.2016]).

⁵¹ „Kwadrat suprematysty i formy powstające z tego kwadratu można porównać do prymitywnych kresek (znaków) człowieka pierwotnego, które razem nie stanowiły ornamentu, ale przedstawiały odczucie rytmu [podkr. P. S.]” (tamże, s. 392). Należy dodać, iż ornament miał dla Malewicza wydźwięk negatywny. Traktowany był przez niego jedynie jako ozdoba, dekoracja.

⁵² Według Piotrowskiego: „«Czarny kwadrat na białym tle» był symbolem maksymalnej kondensacji energii, skupionej wokół przeciwstawnych biegunów, był symbolem życia i śmierci, bytu i nicości, wieczności i przemijalności” (P. Piotrowski, *Antynomia, symbol, utopia...*, wyd. cyt., s. 120).

⁵³ K. Malewicz, *Suprematyzm*, wyd. cyt., s. 392.

treści-konstrukcji i formy-kompozycji. Z jakiegoś powodu jednak Florenski nie dostrzegł w suprematycznym dziele tego, co chciał przedstawić jego twórca. W *Czarnym kwadracie* filozof ujrzał magię formy, być może pewnego rodzaju mistyfikację niepowiązaną z rzeczywistym odczuwaniem świata przez artystę. Zatrzymując jednak swoje spojrzenie na formie, Florenski (świadomie czy nie) odrzucił jedno z głównych założeń suprematyzmu, o którym pisze Malewicz w artykule zatytułowanym *Форма, цвет и ощущение*: to nie forma decyduje o istocie obrazu, ale samo odczuwanie świata, zamknięte jednakże w jakiejś zmiennej formie. Jak pisze: „zespolenie świata i artysty dokonuje się nie w formie, ale w odczuwaniu. Odczuwam świat jako niezmienny we wszystkich jego zmianach koloru i formy. Z odczuwania świata przez artystę powstaje obraz”⁵⁴. A zatem nie forma, ale odczuwanie tego, co ona reprezentuje, stanowi podstawę sztuki suprematycznej. Jeżeli zaś reprezentuje, znaczyć to musi, że obok tejsze formy istnieje również treść⁵⁵.

Pytanie, jakie należy sobie postawić, brzmi zatem: czy Florenski nie dostrzegł prawdziwej siły dzieł suprematycznych? Jeśli tak, to czy oznacza to, że jej tam nie ma, czy też że brak mu było umiejętności, by ją wydobyć?

Wydaje się, że Florenski wyznaczył sztuce suprematycznej inne cele niż te, jakie zakładał sam jej twórca. Dla filozofa powodowanie duchowych wichrów i burz, zasysanie i wkręcanie duchowego organizmu tych wszystkich, którzy weszliby w sferę działania dzieł suprematycznych, okazało się celem sztuki bezprzedmiotowej⁵⁶. Malewicz jednakże pragnął poprzez sztukę otworzyć ludzi na odbiór tego, co znajduje się ponad formą⁵⁷. Dlatego też „najwyższe miejsce w sztuce suprematycznej zajmuje

⁵⁴ К. Малевич, *Форма, цвет и ощущение*, [w:] tegoż, *Черный квадрат*, ред. Галина Сцловьева, Санкт-Петербург 2014, s. 77.

⁵⁵ Bezprzedmiotowa sztuka Malewicza nie zawsze jednak odbierana była tak, jak chciał tego jej twórca. Ryszard Rózanowski pisze: „krytycy nie żalowali szyderczych epitetów. Nazywali go «martwym kwadratem», «pustką», «ucieleśnieniem niczego». [...] Krytyce i publiczności wydał się niezrozumiały i niebezpieczny” (R. Rózanowski, *„Pustynia doznań bezprzedmiotowych” – nowy realizm malarski Kazimierza Malewicza – ekskurs (a)historyczny*, „Dyskurs” 2014, nr 18, s. 98.

⁵⁶ Zob. П. Флоренский, wyd. cyt.

⁵⁷ Zob. m.in. A. Turowski, *Malewicz świat jako bezprzedmiotowość*, [w:] tegoż, *Wielka utopia awangardy. Artystyczne i społeczne utopie w sztuce rosyjskiej 1910-1930*, Warszawa 1990, s. 90-114; tegoż, *Abstrakcja umarła, niech żyje abstrakcja*, [online:] <http://www.atlassztuki.pl/pdf/bienkowski2.pdf> [dostęp: 02.01.2016]; P. Chodań *Świat jako bezprzedmiotowość. Utopijne aspekty suprematyzmu Malewicza*, „Barbarzyńca” 2008, nr 2 (12), s. 32-41; P. Piotrowski *Antynomia, symbol, utopia...*, s. 109-129.

dynamiczne odczuwanie, później dopiero znajduje się suprematyczny kontrast, statyczny, przestrzenny, architektoniczny i inne. [...] W [dziełach] suprematycznych powinniśmy odczuwać wyrażone dzięki nim odczucie dynamiki i statyki”⁵⁸ tak, jak poprzez ornament powinniśmy odczuwać niezmiennność świata ponadzmysłowego.

Pomimo iż Florenski zdecydowanie odrzucał sztukę suprematyczną, której podstawę stanowią proste formy geometryczne, takie jak kwadrat, koło czy krzyż⁵⁹, w kształtach tych, rozpatrywanych teoretycznie, dostrzegał również coś wyjątkowego⁶⁰. Larysa Żelondijewska i Weronika Baryszewa w swym krótkim tekście zatytułowanym *Формообразующие принципы супрематизма Малевича, как основа стиля XX века* piszą:

[...] określając jako elementy podstawowe „języka świata” bazowe proste formy, Florenski stworzył tablicę głównych znaków graficznych. Elementy: czworokąt, krzyż i koło zaliczane są do podstawowej części pierwotnych elementów kształtowania. [...] Florenski zaznacza, że owe elementy istnieją jako pierwotne struktury również w plastyce⁶¹.

Odpowiadając więc na powyższe pytanie, zakładam, iż Florenski zrozumiał teoretyczne założenia dzieł suprematycznych, niemniej jednak odrzucił je, być może ze względu na fakt, iż sztuka ta postrzegana była przez niego jako magiczna, czyli zła, powiązana z nieczystymi siłami, daleka od uświęconej łaską twórczości. Właściwa sztuka natomiast, taka, której obecność nie stanowi jedynie motywu dekoracyjnego, której dzieło nie staje się sprawnie lub wadliwie działającą maszyną, nie może, według Florenskiego, zawierać w sobie pierwiastka negatywnego.

⁵⁸ K. Malewicz, *Форма, цвет и ощущение*, wyd. cyt., s. 38.

⁵⁹ Zob. tryptyk Malewicza: *Czarny Kwadrat, Czarny Krzyż i Czarne Koło*.

⁶⁰ U Kandinsky’ego spotkamy podobne stwierdzenia. Turowski pisze: „Wśród podstawowych linii i figur skali opozycji Kandinsky wyróżniał linie: proste, pionowe, poziome i ukośne oraz figury: koła, kwadraty, trójkąty. «Przemawiając tymi kształtami – pisał [Kandinsky] – dzieło graficzne należy do pierwszego świata języka graficznego – surowych, ostrych środków wyrazu, pozbawionych elastyczności i złożoności. Jest to świat grafiki wykreślnej z ograniczonymi środkami wyrazu, świat podobny do mowy bez deklinacji, koniunkcji, przyimków i przedrostków. Tak początkowo mówią w językach obcych ludzie prości: posługując się wyłącznie mianownikami i bezokolicznikami»” (A. Turowski, *Wielka utopia awangardy...*, wyd. cyt., s. 80).

⁶¹ Л. В. Желондиевская, В. Е. Барышева, *Формообразующие принципы супрематизма Малевича, как основа стиля XX века*, „Вестник ОГУ”, 5 (166), май 2014.

Prawosławny myśliciel początkowo zaliczył do takiej sztuki jedynie malarstwo ikonowe oraz sztukę Hellady, pisząc w odniesieniu do zachowanej w nich równowagi między formą-kompozycją i treścią-konstrukcją: „Poza sztuką Hellady i malarstwem ikonowym trudno wskazać przykłady owej równowagi”⁶². Niemniej jednak ornament – „gałąź sztuki z pozoru trzeciorzędna”⁶³ – stał się w myśli Florenskiego odzwierciedleniem owej harmonii, często i przez wielu niedostrzeganej, przeoczonej; tak jak ikona, która istnieje w oczach wielu jedynie jako pomalowana deska, tak też ornament postrzegany bywa jako element czysto zdobniczy. W rzeczywistości jednakże „owa deska jest zapisanym przejawem duchowego świata, a ornament – głębszym wniknięciem w rytm i budowę życia”⁶⁴.

AN ORNAMENT AND ABSTRACT ART. FLORENSKY, KANDINSKY, MALEVICH

ABSTRACT

This paper attempts to exhibit similarities between an idea of abstract art by Wassily Kandinsky and Kazimir Malevich and Pavel Florensky's theory of ornament. The article is based on Florensky's book *Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях* which hasn't been translated into Polish yet. It also refers to theoretical works of Russian artists which are revealed above. According to Florensky the ornament is not just a decorative element but it appears as a representation of arrangement and structure of life. This kind of art, in his opinion, was not appreciated by people from art environment, especially abstractionists. Presentation of ideas by Pavel Florensky is the leitmotiv of this paper which appears as an opportunity for Polish receivers to become acquainted with Russian philosopher's original interpretation of, so called, decorative art. It also leads to the question if decorative art should be included what could be referred to as non representational art.

KEY WORDS

construction, composition, content, form, suprematism, decoration

⁶² П. Флоренский, wyd. cyt., s. 152.

⁶³ Tamże, s. 158.

⁶⁴ Tamże, s. 161.

BIBLIOGRAFIA

1. Chodań P., *Świat jako bezprzedmiotowość. Utopijne aspekty suprematyzmu Malewicza*, „Barbarzyńca” 2008, nr 2 (12), s. 32–41.
2. Florenski P., *Ikonoostas i inne szkice*, wyb., tłum. i przypisami opatrzył Z. Podgórzec, Warszawa 1981.
3. Florenski P., *Sens idealizmu. Metafizyka rodzaju i oblicza oraz inne pisma*, wyb. i oprac. T. Obolovitch, P. Rojek, Warszawa 2009.
4. Gombrich E. H., *Zmysł porządku. O psychologii sztuki dekoracyjnej*, red. D. Folga-Januszewska, Kraków 2009.
5. Homolacs K., *Budowa ornamentu i harmonia barw. Wykłady obejmujące całkowity kurs Karola Homolacsa w Państw. Szkole Przemysłu Artystycznego w Krakowie*, Kraków 1930.
6. Januszewski W., *Powracający problem ornamentu – elementy teorii dekoracji w architekturze współczesnej*, „Czasopismo Techniczne. Architektura”, z. 15, 5-A2, s. 234–239.
7. Juszcak W., *Fragmenty. Szkice z teorii i filozofii sztuki*, Warszawa 1995.
8. Juszcak W., *Pani na żurawiach*, t. I, cz. V: *Realność Bogów*, [online] http://www.gnosis.art.pl/e_gnosis/aurea_catena_gnosis/juszcak_pani_na_zurawiach_rb05.htm [dostęp: 02.01.2016].
9. Kandinsky W., *Język form i kolorów*, [w:] *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, wyb. i oprac. E. Grabska, H. Morawska, Kraków 1963, s. 268–285.
10. Kandinsky W., *O duchowości w sztuce*, tłum. S. Fijałkowski, Łódź 1996.
11. Kandinsky W., *Sztuka dzisiejsza jest żywotna bardziej niż kiedykolwiek*, [w:] *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, wyb. i oprac. E. Grabska, H. Morawska, Kraków 1963, s. 524–531.
12. Kandinsky W., *Zagadnienie formy*, tłum. A. Leo, [w:] *Brzaski epoki. W walce o nową sztukę*, t. 1, 1920, s. 87–112.
13. Krupiński J., *Od-czuwanie – istota twórczości. Szkic o aktywnym charakterze kontemplacji*, [online] http://www.krupinski.asp.krakow.pl/index.php?page=docs/od-czuwanie_-_istota_tworczości_...o_aktywnym_charakterze_kontemplacji.htm&type=teksty [dostęp: 20.07.2015].
14. Krupiński J., *Filozofia kultury designu*, Kraków 2014.
15. Malewicz K., *Suprematyzm*, [w:] *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, wyb. i oprac. E. Grabska, H. Morawska, Kraków 1963, s. 388–402.
16. Mondrian P., *Neoplastycyzm w malarstwie*, [w:] *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, wyb. i oprac. E. Grabska, H. Morawska, Kraków 1963, s. 404–407.
17. Mondrian P., *Rzeczywistość naturalna i abstrakcyjna*, [w:] *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, wyb. i oprac. E. Grabska, H. Morawska, Kraków 1963, s. 408–420.
18. Piotrowski P., *Metafizyka obrazu*, Poznań 1985.
19. Piotrowski P., *Antynomia, symbol, utopia. Awangarda i teorie transcendencji formy*, „Artium Quaestiones” 1986, nr III, s. 109–129.

20. Różanowski R., „*Pustynia doznań bezprzedmiotowych*” – nowy realizm malarski Kazimierza Malewicza – *ekskurs (a)historyczny*, „Dyskurs” 2014, nr 18, s. 96–110.
21. Turowski A., *Abstrakcja umarła, niech żyje abstrakcja*, [online:] <http://www.atlassztuki.pl/pdf/bienkowski2.pdf> [dostęp: 02.01.2016].
22. Turowski A., *W kręgu konstrukttywizmu*, Warszawa 1979.
23. Turowski A., *Wielka utopia awangardy. Artystyczne i społeczne utopie w sztuce rosyjskiej 1910–1930*, Warszawa 1990.
24. Бычков В. В., *Флоренский Павел Александрович (1882–1937)*, [online] http://www.filosofy.vuzlib.su/book_o029_page_29.html [dostęp: 20.07.2015].
25. Желондиевская Л. В., Барышева В. Е., *Формообразующие принципы супрематизма Малевича, как основа стиля XX века*, „Вестник ОГУ”, nr 5 (166), май 2014.
26. Кандинский В., *Содержание и форма*, [online] <http://www.kandinsky-art.ru/library/isbrannie-trudy-po-teorii-iskusstva6.html#footnote1> [dostęp: 02.01.2016].
27. Малевич К., *Черный квадрат*, ред. Галина Соловьева, Санкт-Петербург 2014.
28. Татарчук С. А., *Педагогическая деятельность П. Флоренского во Вхутемасе*, „Вестник АлтГТУ им. И.И. Ползунова” 2006, nr 1 2006, s. 49–51.
29. Малевич К., *Черный квадрат*, [online] <http://ruslit.traumlibrary.net/book/malevich-kvadrat/malevich-kvadrat.html#work006> [dostęp: 02.01.2016].
30. Флоренский П., *Собрание сочинений: Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии*, ред. игумен Андроник (А. С. Трубачев), Москва 2000.

BOGUSŁAW ZMUDZIŃSKI

(AGH – AKADEMIA GÓRNICZO-HUTNICZA W KRAKOWIE)

GIUSEPPE ARCIMBOLDI – PREKURSOR
TWÓRCZOŚCI FILMOWEJ JANA ŠVANKMAJERA

STRESZCZENIE

Twórczość czeskiego surrealisty, autora animacji przedmiotowych Jana Švankmajera od początku jego filmowej aktywności powiązana jest z działalnością malarską i kolekcjonerską Giuseppe Arcimboldiego – jednej z najciekawszych indywidualności XVI-wiecznego dworu habsburskiego, w tym zwłaszcza dworu cesarza Rudolfa II na praskich Hradczanach. Autora artykułu interesuje w szczególności konceptualny wymiar twórczości malarskiej manierystycznego prekursora, z jego koncepcją podmiotowo-przedmiotowej (i zarazem mikro-makrokosmicznej) harmonii, spełniającej się w idei uniwersalnego dialogu. W oczach surrealisty reinterpretującego dokonania poprzednika takie rozumienie dialogu wypiera współcześnie agresywny konflikt, którego rezultatem jest degradacja człowieczeństwa, a zarazem destrukcja rudymen-tarnego wymiaru relacji człowieka z otaczającym go światem.

SŁOWA KLUCZOWE

manieryzm, surrealizm, podmiot, przedmiot, gabinet sztuki i osobliwości, dialog, harmonia, agresja, destrukcja, Giuseppe Arcimboldi, Jan Švankmajer

INFORMACJE O AUTORZE

Bogusław Zmudziński

Wydział Humanistyczny

AGH – Akademia Górniczo-Hutnicza w Krakowie

e-mail: bz@etiudaandanima.com

Zależność twórczości filmowej Jana Švankmajera od dorobku malarskiego, zwłaszcza zaskakujących swoją oryginalnością antropomorficznych wizerunków Giuseppe Arcimboldiego¹, stanowi zupełnie wyjątkowy fenomen w dziejach filmu artystycznego, w tym także animacji, jak również szeroko rozumianych sztuk plastycznych. Jego niezwykłość pogłębiają jeszcze paradoksalne okoliczności towarzyszące powstaniu filmów, wśród których na pierwszy plan wysuwa się faktyczna nieobecność dzieł plastycznych włoskiego manierysty w dwudziestowiecznej Pradze, czyli w miejscu urodzenia i dojrzewania, jak również aktywności artystycznej czeskiego surrealisty. Spowodowana ona została przede wszystkim zawieruchami wojennymi, pustoszącymi miasto, w tym zwłaszcza jego lewy brzeg, i przyczyniającymi się do rozproszenia słynnej kolekcji – Gabinetu Sztuki i Osobliwości, której podstawy stworzyli cesarze Ferdynand I i Maksymilian II, a doprowadził ją do pełnego rozkwitu jeden z największych mecenasów i zarazem oryginałów wśród władców europejskich wszystkich epok – cesarz Rudolf II.

Fakt, że aby poznać malarstwo Arcimboldiego, dzisiaj trzeba udać się do pobliskiego Wiednia, a potem do bardziej odległych miast europejskich: Sztokholmu, Monachium, Paryża, Bazylei, Madrytu, Mediolanu, Berlina czy Cremony, nie przeszkodził jednak w drugiej połowie XX wieku praskiemu artyście, wzorem surrealistycznych poprzedników, odnaleźć duchowy związek, a później podjąć ideowy i kulturowy dialog z jednym z najbardziej ekscentrycznych artystów całych dziejów malarstwa zachodniego i – szerzej – z reprezentowaną przez niego rudolfińską epoką.

Giuseppe Arcimboldi, włoski malarz, prawdopodobnie pochodzenia niemieckiego, pozostający w kręgu oddziaływania środowiska mediolańskich artystów i humanistów, w tym sztuki Leonarda da Vinci², zanim zawędrował na dwór habsburski do Wiednia i Pragi, dał się poznać jako dojrzały artysta, tworząc razem z ojcem Biagiem na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych XVI wieku najpierw projekty, a potem na ich podstawie witraże dla mediolańskiej katedry, a także, pod koniec

¹ Giuseppe Arcimboldo (lub Arcimboldi) (1527–1593), włoski malarz okresu manieryzmu. Autor tekstu we wszystkich polskojęzycznych publikacjach używa drugiej, równoprawnej wersji nazwiska włoskiego artysty. Patrz m.in. opublikowany w „Estetyce i Krytyce” nr 7/8 (2004–2005) tekst pt. *Animacja przedmiotowa Jana Švankmajera wobec tradycji przedstawień martwej natury*.

² S. Ferino-Pagden, *Giuseppe Arcimboldo. Artiste de cour, philosophe, rhétoricien, magicien, ou simple divertisseur?*, [w:] *Arcimboldo 1526–1593*, ed. S. Ferino-Pagden, Milan 2007, s. 17–19.

lat pięćdziesiątych już samodzielnie, serię ośmiu gobelinów dla katedry w Como, bogato dekorowanych owocami, roślinami i kwiatami, a więc tymi elementami, które będą obficie, choć w zupełnie inny sposób, wykorzystywane przez artystę w późniejszym okresie jego twórczości³.

Arcimboldi zwrócił na siebie uwagę dworu niemieckiego, malując w 1551 roku pięć herbów dla przebywającego w Mediolanie księcia Ferdynanda, późniejszego cesarza Ferdynanda I. Minęło jednak ponad dziesięć lat, zanim w 1562 roku ostatecznie uległ namowom cesarza i udał się na stałe najpierw do Wiednia, a potem wraz z cesarskim dworem do Pragi. Tak na habsburskim dworze rozpoczął się najdłuższy, obejmujący ponad ćwierć wieku etap w życiu artysty, okres służby u kolejnych trzech cesarzy: Ferdynanda I (daty panowania: 1526–1564), jego syna – Maksymiliana II (1564–1576) i wnuka – Rudolfa II (1576–1612).

Wbrew najbardziej utartym opiniom, które wiążą oryginalną twórczość włoskiego artysty przede wszystkim z osobą i czasem panowania najmłodszego z wymienionych cesarzy, już na samym początku pobytu w Wiedniu, po zastąpieniu tracącego wzrok nadwornego portrecisty Jakoba Seiseneggera, Arcimboldi stworzył między innymi serię oryginalnych obrazów z cyklu *Cztery pory roku: Zima, Wiosna, Lato, Jesień* (1563), których powstanie traktowane jest jako przełomowe w jego artystycznej karierze⁴. W następnych latach, za panowania kolejnego władcy – Maksymiliana II, powstały *Cztery żywioły* (1566), kolejne wersje *Czterech pór roku* oraz szereg pojedynczych płócien, stanowiących w pewnym sensie „portrety typowe”, a właściwie zawodowe, często jednak inspirowane postaciami współczesnych osobistości, w tym między innymi: *Prawnik* (1566, portret cesarskiego doradcy Johanna Ulricha Zasiusa⁵), *Bibliotekarz* (ok. 1566, prawdopodobnie portret Wolfganga Laziusa⁶, choć niektóre źródła podają też innego dworzanina – Johanna Sambuca⁷), *Kucharz i podczaszy* (1574) i *Admirał* (niedatowany). Należy do nich także uchodzący za podsumowanie artystycznej kariery, namalowany już po opuszczeniu cesarskiego

³ W. Kriegeskorte, *Giuseppe Arcimboldo 1527–1593*, tłum. E. Tomczyk, Kolonia 2002, s. 68–69.

⁴ Tamże, s. 15.

⁵ J. Zydorowicz, *Twarze manieryzmu i twarze surrealizmu w kontekście przedstawień antropomorficznych*, „Kultura współczesna. Teoria. Interpretacje. Krytyka” 1998, nr 2–3, s. 94.

⁶ A. M. Ripellino, *Praga magiczna*, tłum. H. Kralowa, Warszawa 1997, s. 113.

⁷ Tamże.

dworu, sławny portret Rudolfa II jako *Wertumnusa* (1590 lub 1591), w powszechnej opinii uznawany za zwieńczenie artystyczne i ideowe całej twórczości artysty. Wokół niektórych z tych płócien toczą się po dziś dzień spory o autentyczność, wiele zaginęło, niektóre znajdują się w rękach prywatnych, reszta zdobi muzea europejskie, w tym między innymi: wiedeńskie Kunsthistorisches Museum, paryski Luwr i madryckie Museo de la Real Academia de Bella Artes de San Fernando.

Oprócz działalności malarskiej aktywność artystyczna i twórcza Arcimboldiego znajdowała w tym okresie wyraz także w innych obszarach życia dworskiego. Służyła temu niezwykle rozległość zainteresowań i umiejętności artysty, nie tylko malarza, ale też architekta, inżyniera oraz – jak byśmy to dzisiaj powiedzieli – scenografa, projektanta kostiumów i masek, scenarzysty i reżysera licznych pochodów, festynów, turniejów, triumfalnych wjazdów i innych doniosłych uroczystości. Jego działalność na tym polu odpowiadała temu, w czym dzisiaj spełniają się niektórzy artyści, podejmując się na zlecenie państwowych, a coraz częściej ponadnarodowych mecenasów realizacji największych spektakli tworzonych na potrzeby i pod dyktando mediów (na przykład Zhang Yimou, mający duże doświadczenie w realizacji imponujących spektakli operowych, wyreżyserował oficjalne uroczystości inaugurujące i zamykające Igrzyska Olimpijskie w Pekinie w 2008 roku⁸, a Danny Boyle – uroczystości w ramach Igrzysk Olimpijskich w Londynie w 2012 roku⁹).

Formą artystycznej dokumentacji tego obszaru aktywności manierystycznego artysty jest słynna teka z wykonanymi tuszem 150 rysunkami, zawierająca szkice scenograficzne i projekty kostiumów przygotowywanych z okazji różnych dworskich uroczystości, sprezentowana przez artystę w 1585 roku cesarzowi Rudolfowi II, dzisiaj znajdująca się we florenckiej Galerii Uffizi (Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi). Ich dziwaczny, groteskowy i najczęściej fantastyczny charakter czyni je bliskimi powszechnie znanym dziełom malarskim artysty¹⁰.

Trzecim obszarem aktywności Arcimboldiego, szczególnie intensywnie zajmującym artystę po objęciu władzy przez cesarza Rudolfa II, jest

⁸ A. Helman, *Odcienie czerwieni. Twórczość filmowa Zhanga Yimou*, Gdańsk 2009, s. 375–380.

⁹ Z. Pietrasik, *Spokój olimpijski*, „Polityka” 2012, nr 31, s. 10.

¹⁰ A. Beyer, *La scène des princes. Esquisses et costumes d’Arcimboldo pour les fêtes et les tournois à la cour*, [w:] *Arcimboldo 1526–1593*, wyd. cyt., s. 243–261.

najslabiej współcześnie udokumentowana działalność kolekcjonerska. Nie był on jedynym ekspertem, który podejmował wysiłki na rzecz wzbogacenia słynnej cesarskiej Kunst- und Wunderkammer, ale należał do ściślego grona największych autorytetów w tej dziedzinie, między innymi obok sławnego włoskiego antykwariusza Jacopa Strady¹¹. Ten w owym czasie jeden z najświetniejszych gabinetów, którego istnienie miało niewątpliwie wpływ na rozwój europejskiego kolekcjonerstwa, uległ, tak jak i dzieło malarskie Arcimboldiego, rozproszeniu głównie w wyniku zawieruch historycznych, z których do najdrastyczniejszych należały grabieże z okresu wojny trzydziestoletniej (w 1620 roku po bitwie na Białej Górze i w 1648 roku, gdy Szwedzi opanowali lewy brzeg Wełtawy z Hradczanami i Małą Straną). Inną przyczyną była o wiele późniejsza decyzja pozbycia się „zawadzających” zbiorów w trybie licytacji przeprowadzonej w 1782 roku w oparciu o bardzo niską wycenę. Najbardziej drastyczne było jednak potraktowanie (co prawda głównie uszkodzonych) resztek tych zbiorów na dzień przed ową licytacją, czyli wyrzucenie ich z mostu Prochowego do Jeleniego Parowu u podnóża zamku na Hradczanach¹².

Niewątpliwie jednak – niezależnie od tego, że możemy o niej mieć już dzisiaj jedynie mgliste wyobrażenie – kolekcja ta była niekwestionowanym świadectwem gustów cesarzy i otaczających ich autorytetów, jak również odbiciem idei i preferencji dominujących w całej epoce: zaspokojenia potrzeby ciekawości, ale również fantazji, dziwności, egzotyczności, wręcz ekstrawagancji, wreszcie kultu sztuki i sztuczności, właściwych czasom przekraczania granic potocznych doświadczeń i wyobrażeń, wyprzedzających o całe stulecia epokę XX-wiecznych radykalizmów kulturowych, w tym zwłaszcza artystycznych awangard.

Choć dla niniejszych rozważań nie ma to decydującego znaczenia, wysoce prawdopodobna wydaje się hipoteza, że te trzy podstawowe obszary działalności Giuseppe Arcimboldiego, uzupełnione jeszcze jego badaniami naukowymi i pasjami wynalazczymi¹³, dopiero uwzględnione równocześnie mogą dać pełen ogląd osobowości twórczej dziedzica epoki renesansu, którego wszechstronność porównywana była niekiedy do rozległości talentu,

¹¹ A. M. Ripellino, wyd. cyt., s. 102.

¹² Tamże, s. 108–110.

¹³ Ich efektem było między innymi stworzenie synestetycznego języka zapisu skali dźwięków za pomocą skali barw – służył do tego tzw. fortepian barw, zwany „lutią perspektywą”. G. R. Hocke, *Świat jako labirynt. Maniera i mania w sztuce europejskiej w latach 1520–1650*, tłum. M. Szalsza, Gdańsk 2003, s. 260.

zainteresowań i umiejętności jego pośredniego mistrza – Leonarda da Vinci¹⁴. Prawdopodobne jest też to, że zwłaszcza te trzy podstawowe obszary zajął się i przenikały, tworząc spójny obszar twórczej aktywności artysty.

Owa wszechstronność miała znaczący wpływ na Jana Švankmajera, inspirującego się przede wszystkim malarską twórczością Arcimboldiego, obecnego ponownie od niemal stu lat w zbiorowej europejskiej świadomości dzięki swym dziełom¹⁵, a także za sprawą kolekcjonerskiego nastawienia, powiązanego niewątpliwie z zadaniami stawianymi przed nim przez dwór habsburski, w tym zwłaszcza przez cesarza Rudolfa II. To, co czeski artysta w pierwszym rzędzie zaczerpnął z obrazów włoskiego manierysty i z jego barwnej epoki, można określić – zgodnie z jego własnymi deklaracjami – jako połączenie tworzenia i kolekcjonowania¹⁶. Z jednej strony znajduje to wyraz w fascynacji ideą gabinetów sztuki i osobliwości, kultywowaną przez niego także poza działalnością filmową – w tym sensie można uznać go za bezpośredniego kontynuatora manierystycznej tradycji¹⁷. Z drugiej strony – w twórczym dyskursie ponad dzielącymi obydwu artystów epokami, wyrażającym się w przejętej przezeń nie tylko w dziełach filmowych koncepcji podmiotowo-przedmiotowej (czyli

¹⁴ Tamże, s. 259.

¹⁵ Ogromny udział w przywróceniu dziełom Arcimboldiego właściwego miejsca w kulturze europejskiej, po wiekach XVII i XVIII, gdy o nich niemal zapomniano, odegrali zwłaszcza surrealiści, wśród których na pierwszym miejscu wymieniania się Salvadora Dalego i Maksa Ernsta. Druga połowa ubiegłego stulecia przyniosła także wzrost ważnych publikacji poświęconych zwłaszcza twórczości malarskiej włoskiego manierysty. W. Kriegeskorte, wyd. cyt., s. 30, 79.

¹⁶ J. Švankmajer, *Cabinets of Wonders. On Creating and Collecting*, trans. G. M. Paletz, O. Kálal, "The Moving Image. The Journal of the Association of Moving Image Archivists" 2011, No. 2, s. 103–105.

¹⁷ W jednej ze swoich wypowiedzi czeski twórca w następujący sposób mówi o fascynacji gabinetami osobliwości: „Zawsze będę wołał gabinety osobliwości od muzeów. Mają one całkowicie inną funkcję niż muzeum czy wielka galeria narodowa. Podczas gdy muzea i galerie są budujące albo mają nas «estetycznie kultywować», gabinety osobliwości inicjują nas. Po ich opuszczeniu jesteśmy przemienieni. Muzea są obiektywne, gabinet osobliwości jest subiektywny. Muzea są zorganizowane racjonalnie, gabinet osobliwości zorganizowany jest emocjonalnie. Obiekty w muzeum są sklasyfikowane według zasady identyczności, w gabinecie osobliwości aranżacja kieruje się zasadą analogii... Gabinet osobliwości to moja ostatnia obsesja” (tamże). Miejsцем, w którym zgromadzona jest główna część osobliwych zbiorów czeskiego artysty, jest położony w południowych Czechach zamek Horní Staňkov.

mikro-makrokosmicznej) relacji i pochodnej wobec niej idei przewrotnie potraktowanej harmonii, a także w koncepcji w wywrotowy sposób interpretowanego pojęcia dialogu¹⁸.

* * *

Jednym z pierwszych obrazów, które spostrzega zwiedzający, wchodząc do Galerii Obrazów Praskiego Zamku (Obrazárna Pražského hradu) na Hradczanach, jest niezwykle dzieło Paulusa Roya (Roga), będące zbiorowym portretem trzech kolejnych władców z rodu Habsburgów: Ferdynanda I, Maksymiliana II i Rudolfa II¹⁹. Określenie „zbiorowy portret” jest o tyle mylące, że widz tylko z pozycji frontalnej widzi wszystkich trzech monarchów, wtedy jednak ich wizerunki za sprawą zastosowania rastrowej techniki wydają się nieostre czy też jakby z lekka zamglone. Gdy natomiast widz przesunie się w lewo, ma możliwość podziwiania wyraźnego wizerunku Rudolfa II, a gdy z kolei przejdzie na prawą stronę obrazu, może oglądać ostre oblicza obydwu poprzedników cesarza. Zastosowanie techniki rastrowej stwarza więc możliwość nie tylko podziwiania pomysłowości, kunsztu i technicznej sprawności artysty, ale traktowania obrazu jako swoście „trójwymiarowego”, dającego możliwość przy zmianie pozycji patrzącego oglądania portretów władców z trzech perspektyw:

¹⁸ B. Zmudziński, *Animation as Detonation. Anti-Civilization and Counter-Cultural Aspects of the Philosophical Attitude of the Cinema of Jan Švankmajer*, [w:] *Obsession, Perversion, Rebellion. Twisted Dreams of Central European Animation*, eds. O. Bobrowska, M. Bobrowski, Bielsko-Biała 2016, s. 63–72.

¹⁹ Paulus Roy (Rog), *Rastrový trojportrét Ferdinanda I, Maximiliana II a Rudolfa II*, olej na desce, 55 cm × 45 cm, Praha 1603. Jurgis Baltrušaitis w swojej pracy *Anamorfozy, albo Thaumaturgus opticus* przywołuje XVII-wieczne wypowiedzi dwóch autorów tłumaczące fenomen tego typu przedstawień. Jean François Nicéron w *Osobliwej perspektywie (La erspective curieuse*, Paris 1638) potwierdza, że „robi się pewne obrazy, które w zależności od tego, skąd się na nie patrzy – przedstawiają dwie lub trzy zupełnie różne rzeczy” oraz że „obrazy te stały się tak pospolite i trywialne, że widzi się je wszędzie”. Przywołuje też opis metody, która przyniosła efekt w postaci przedstawionego obrazu Paulusa Roya (Roga). Znaleźć go można w pracy Lucasa Brunna *Praxis perspektivae. Das ist: von Verzeichnungen ein ausführlicher Bericht* (Leipzig 1615): „Nie ma innego zręcznego sposobu, by je robić, jak rozciąć dwa obrazy tej samej wielkości na dwa paseczki i rozłożyć je na tym samym tle, którym może być trzeci obraz tej samej co one wielkości...” (J. Baltrušaitis, *Anamorfozy, albo Thaumaturgus opticus*, tłum. T. Stróżyński, Gdańsk 2009, s. 129).

centralnie oraz z jednego i z drugiego boku. Tak powstaje – typowy dla manierystycznego sposobu myślenia – obraz, spełniający w tym wypadku wymogi nie jak zazwyczaj „dwóch w jednym”, lecz „trzech w jednym”²⁰.

Niewątpliwie wizerunki takie i im podobne musiały być obok różnych oryginalnych obrazów, jak choćby prac Hieronima Boscha czy Petera Breughla Starszego oraz płócien autorstwa innych wybitnych przedstawicieli malarstwa europejskiego, ozdobą Gabinetu Sztuki i Osobliwości Rudolfa II. Wysoce prawdopodobne jest to, że atrakcją Gabinetu były także anamorfozy, obrazy powstałe w wyniku optycznej deformacji perspektywy, przeżywające okres bujnego rozkwitu w czasach manieryzmu i kilkaset lat później rozbudzające wyobraźnię surrealistów. Na obecność w gabinetach sztuki i osobliwości ciekawostek optycznych wskazuje Jurgis Baltrušaitis, podkreślając, że w szczególności w czasach renesansu sztukę i cudowne zjawiska łączono i mieszano ze sobą, a obok ciekawostek przyrodniczych i rzadkich przedmiotów znaleźć można było także przyrządy i osobliwości optyczne²¹.

Wśród wielu rodzajów anamorficznych obrazów²², które zwykle w momencie pierwszego kontaktu sprawiają co najwyżej wrażenie chaotycznej

²⁰ Wysoce prawdopodobnym wyrazem fascynacji obrazem Roya (Roga) jest umieszczenie przez braci Stephena i Timothy’ego Quay w filmie *Gabinet Jana Švankmajera* (1984) podobnego portretu, bezpośrednio nawiązującego do interesującej surrealistę twórczości Arcimboldiego. W jednej ze scen umieścili oni „trójwymiarowy” portret, na którym frontalnie przedstawiony został *Wertumnus* (1590 lub 1591). Ten sam obraz widziany z lewej strony przedstawia *Ogień* z cyklu *Czterech żywiołów* (1566), a z prawej – *Lato* z cyklu *Cztery pory roku* (1573). Nie wiadomo, czy to, że *Ogień* i *Lato*, zamiast zwracając się do siebie prowadzić dialog (Giovanni Battista Fonteo: „Lato jest gorące i suche jak ogień” [za:] W. Kriegeskorte, wyd. cyt., s. 24), są od siebie odwrócone, co pierwotny dialog w oczywisty sposób czyni niemożliwym, jest zamierzeniem wynikającym ze świadomości polemicznej postawy czeskiego surrealisty wobec włoskiego manierysty, czy też efektem błędu (a może żartu) amerykańskich artystów.

²¹ J. Baltrušaitis, wyd. cyt., s. 34.

²² Liczne przykłady anamorfoz, zwłaszcza XVII- i XVIII-wiecznych, można znaleźć w katalogu wystawy *Anamorfosen – spel met perspectief / Anamorphoses – jeu de perspective* zorganizowanej w Rijksmuseum w Amsterdamie w latach 1975–1976 i w Musée des Arts Décoratifs w Paryżu w 1976 roku (*Anamorfosen – spel met perspectief / Anamorphoses – jeu de perspective*, ed. F. Leeman, Köln 1975). Bracia Stephen i Timothy Quay poświęcili anamorfozie film *Artificiali Perspectiva or Anamorphosis* (*Artificiali Perspectiva albo anamorfoza*, 1990), inspirowaną już książką Jurgisa Baltrušaitisa, zaś po śmierci litewskiego znawcy przedmiotu prosząc o konsultację przy realizacji filmu sir Ernsta Gombricha.

plątaniny w żaden sposób nieuporządkowanych linii, ze względu na tematykę tej pracy szczególne zainteresowanie budzą te, które cechuje możliwość oglądania i rozpoznawania z dwóch punktów widzenia. Za typowego ich reprezentanta można uznać na przykład *Vexierbild* (*Zagadka obrazkowa*, ew. *Łamigłówka*, ok. 1535) ucznia Albrechta Dürera, Erharda Schöna. Na pierwszy rzut oka dostrzegamy chaotyczny, a może raczej fantastyczny pejzaż, po chwili, przy pewnym wysiłku wspartym manipulacją, trzymaną w rękę reprodukcją, zaczynamy dostrzegać cztery niezwykle portrety w półprofilu, na których postaci władców, Karola V, Ferdynanda I, papieża Klemensa VII i Franciszka I, zwrócone są na przemian raz w prawo, raz w lewo²³.

W cesarskich zbiorach były zapewne także obrazy powstałe w stuleciu życia i działalności Arcimboldiego, takie jak *Pejzaże antropomorficzne* Mistrza z Niderlandów Południowych lub inne, będące prototypami obrazów takich jak późniejszy *Pejzaż anamorfotyczny* (ok. 1590) jezuita Athanasiusa Kirchera z *Ars Magna* (1646), które nie były co prawda w ścisłym tego słowa znaczeniu anamorfozami, lecz ideowo bliskie były dziełom Arcimboldiego, na których z jednego punktu widzenia obserwujący mógł zobaczyć krajobraz, z innego zaś, po zmianie pozycji, tzn. obróceniu obrazu na prawy lub lewy bok, dostrzegał portret. Litewski historyk sztuki używa na określenie tego typu obrazów terminu *Verkehr Bild* (*obrócony obraz*), zwracając uwagę na powiązania owych przedstawień ze stylem Arcimboldiego²⁴. Rzecz znamienna, rozciąga on również pojęcie anamorfozy na pejzaże Giovanniego Battisty Bracellego, określając je właśnie mianem pejzaży anamorfotycznych. Wymienić tu należy *Pejzaż anamorfotyczny: Miasto portowe* (1624) i *Pejzaż anamorfotyczny: Miasto* (1624)²⁵.

Ten rodzaj strategii, tak pociągającej w czasach manieryzmu, przetrwał w malarstwie do XX wieku, czego szczególnie wymownym przykładem

²³ Baltrušaitis szczegółowo analizuje w swojej pracy *Vexierbild* Erharda Schöna, zwracając równocześnie uwagę, iż przedmiotem anamorficznego przedstawienia są nie tylko portrety wymienionych dostojników, ale także tła, na których zostali oni sportretowani, odnoszące do wydarzeń historycznych z nimi związanych. Autor jednocześnie podkreśla, że obok podstawowej wersji omawianej anamorfozy istnieje jeszcze wersja z ok. 1525 roku z papieżem Pawłem III zamiast Klemensa VII (J. Baltrušaitis, wyd. cyt., s. 19–22).

²⁴ Tamże, s. 102

²⁵ Tamże, s. 100–101.

są liczne dzieła Salvadora Dalego. Do w szerokim tego słowa znaczeniu arcimboldesków²⁶ zaliczyć można na przykład *Twarz Mae West* (*Gesicht der Mae West – kann als surrealistisches Appartement benutzt werden*, 1934–1935), *Wenus z Milo z szufladami* (1936), *Minotaura* (1936), *Płonącą żyrafę* (1936–1937) czy choćby o kilkanaście lat młodszą *Galateę sferyczną* (1952)²⁷. W obrazach tych hiszpański artysta zastosował ten sam co Arcimboldi sposób podwójnego kodowania.

Dziełem Arcimboldiego inspirował się także inny sławny surrealista, urodzony w Niemczech Max Ernst. W bogatym plastycznym dorobku Ernsta zaznacza się wyraźna ewolucja od ekspresjonizmu, poprzez dadaizm, do surrealizmu. Między innymi w latach czterdziestych, po odsunięciu się od środowiska surrealistów i emigracji do Stanów Zjednoczonych, zaczął on tworzyć obrazy pod wyraźnym wpływem koncepcji Arcimboldiego. Należą do nich między innymi portrety: *Der Cocktailrinker* (1945) i *Euklid* (1945) oraz fantastyczne pejzaże: *Das Auge des Schweigens* (1944–1945), *Die Versuchung des hl. Antonius* (1945), *Die Phasen der Nacht* (1946) czy *Zeichen nach der Natur* (1947)²⁸.

O wymienionych obrazach Dalego i Ernsta – choć podobnie jak dzieła ich poprzednika, właściwie nie wykorzystywały one natury skomplikowanych zjawisk optycznych, nie odwoływały się też do żadnych technicznych chwytów, jak to było w przypadku przedstawień w ścisłym tego słowa znaczeniu anamorficznych – można powiedzieć, że również one w znacznym stopniu wykorzystują „efekt Arcimboldiego” (*Arcimboldo effect*), inaczej nazywany „efektem podwójnego widzenia”²⁹.

²⁶ G. R. Hocke, wyd. cyt., s. 256.

²⁷ Łatwą do wyłapania pomyłkę odnaleźć można na stronie internetowej http://www.joemonster.org/art/14660/Iluzje_optyczne_w_malarstwie_Salvadora_Dalego [dostęp: 5.06.2015 r.], której autor wśród wielu prac Katalończyka spełniających wymogi „podwójnego wizerunku” umieścił sławny kalambur Arcimboldiego – *Ogrodnika* (ok. 1590). Nawet jeśli sprostowanie na końcu („Jak donoszą czytelnicy, portret z kompozycji warzywnych to nie malarstwo Salvadora Dalego, a Giuseppe Arcimbolda. Żył 400 lat przed Salvadorem i był dla niego inspiracją”) jest potwierdzeniem, że twórca wpisu posunął się do mistyfikacji, chcąc sprawdzić czujność i refleks internautów, to warto zaznaczyć, że trafnie zobrazowane zostało pokrewieństwo wyobraźni XX-wiecznego surrealisty i XVI-wiecznego manierysty.

²⁸ U. Bischoff, *Max Ernst 1891–1976. Jenseits der Malerei*, Köln 1987, s. 74–79.

²⁹ *The Arcimboldo Effect. Transformations of the Face from the Sixteenth to the Twentieth Century*, ed. P. Hultén, London 1987.

W tym miejscu warto także wspomnieć o bliskich wyobraźni surrealistycznej, a równocześnie niepozostających w ścisłej zależności od twórczości Arcimboldiego, innych manifestacjach efektu jego imienia. Należy do nich nieprofesjonalna twórczość niektórych artystów z kręgu Art Brut. Jednym z najbardziej znanych przedstawicieli tego uchwyconego i nazwanego w ten sposób przez Jeana Dubuffeta naturalnego zjawiska twórczego, określanego mianem sztuki surowej, prymitywnej, tworzonej często przez osoby chore psychicznie, niewykształcone, funkcjonujące na marginesie życia społecznego i kulturalnego, był Pascal-Désir Maisonneuve (1863–1934). Ten niewykształcony artysta o poglądach anarchistycznych, rzeźbiarz, twórca mozaik i zbieracz osobliwych przedmiotów, w późnym wieku zaczął tworzyć głowy-maski, głównie z tropikalnych muszli, kreując między innymi sparodiowane portrety takich współczesnych mu postaci jak cesarz Wilhelm II czy królowa Wiktoria³⁰. Cykl jego dzieł zakupiony przez Dubuffeta w celu włączenia do Collection de l'Art Brut stanowi część jednego z najoryginalniejszych współczesnych gabinetów sztuki i osobliwości, który po burzliwych kolejach losu od kilkudziesięciu lat eksponowany jest w Château Beaulieu w szwajcarskiej Lozannie³¹.

Wśród najnowszych artystów na miano „Arcimboldiego XXI wieku” stara się zapracować Francuz Bernard Pras. Artysta, wychodząc od wykorzystania przedmiotów znalezionych, odpadów, zbieranych przez artystów na współczesnych śmietnikach zużytych obiektów (co skonstrastowane z przedmiotami, jakich używa włoski manierysta, wydaje się szczególnie znaczące i całkiem bliskie Švankmajerowi), przy użyciu technik fotograficznych i litograficznych stworzył współczesną wersję obrazów Arcimboldiego, tym między innymi różniących się od manierystycznych oryginałów, że funkcjonujących nie tylko w kręgach sztuki wysokiej, lecz naśladowujących czy wręcz odtwarzających na równych prawach obecne w powszechnej świadomości wyobrażenia kultury popularnej. Wśród jego prac, które wykorzystują „efekt podwójnego widzenia” z racji swojej przedmiotowo-podmiotowej natury, a o których równocześnie twierdzi się, że są w najszerszym tego słowa znaczeniu anamorfozami (głównie dlatego, że będąc w pierwotnej wersji instalacjami, tylko z pewnego punktu widzenia dostarczają widzowi pożądanego przez artystę efektu), znaleźć można naśladownictwa znanych dzieł Edwarda Muncha (*Krzyk*, 1893),

³⁰ M. Thévoz, *L'art Brut*, Genève 1980, s. 80–83.

³¹ L. Peiry, *Art Brut. The Origins of Outsiders Art*, trans. J. Frank, Paris 2001.

Katsushiki Hokusai (Wielka fala w Kanagawa, z cyklu 36 widoków na Fuji, 1830–1832), Hiacinthe’a Rigauda (Portret Ludwika XIV, 1701) czy samego Arcimboldiego (Lato, z cyklu Cztery pory roku, 1573; obraz Prasa podpisany jest jednak „Arcimboldo”, czyli tak, jakby był portretem autorstwa manierystycznego artysty). Równocześnie można wśród prac Prasa znaleźć autorskie wersje powszechnie znanych wizerunków: Marilyn Monroe, Bruce’a Lee, Clinta Eastwooda, Salvadora Dalego, Che Guevary, Alberta Einsteina czy Mao Tse-tunga³².

* * *

W przypadku wizerunków włoskiego mistrza siła oddziaływania efektu jego imienia sprowadza się do zależnej od oddalenia widza od obrazu możliwości dostrzegania szczegółów. W spojrzeniu obejmującym całość przedstawienia widz ma zwykle do czynienia z portretem z profilu, rzadko z półprofilu i praktycznie tylko w przypadku *Wertumnusa* – jednego z ostatnich obrazów namalowanych przez artystę – *en face*. W miarę zbliżania się do obrazu widz zaczyna dostrzegać coraz więcej detali, traci zdolność obejmowania całości i tym samym interpretacji dzieła jako „portretu” na rzecz dostrzegania elementów składowych, których artysta używa, komponując swoje niepowtarzalne wizerunki w większości z jednorodnie zgromadzonych „owoców” natury (kwiatów, owoców i jarzyn oraz innych płodów rolnych, ryb, ptaków i zwierząt, wreszcie korzeni i roślin, a nawet przygotowanego już pożywienia), rzadziej przedmiotów stworzonych przez człowieka (na przykład książek czy naczyń kuchennych).

Efekt Arcimboldiego można i należy także rozpatrywać ze szczególnie interesującej perspektywy przedmiotowo-podmiotowej. Oddalenie daje możliwość antropomorficznego odczytania obrazów jako wizerunków-portretów, czyli interpretacji podmiotowej. W miarę zbliżania się do płócien, gdy zaczynamy dostrzegać coraz więcej szczegółów, górę bierze interpretacja przedmiotowa. Nie bez znaczenia dla oddalania i przybliżania pozostają stosunkowo niewielkie formaty obrazów artysty, zazwyczaj około 50–65 cm u podstawy i około 65–75 cm wysokości. Oddalenie od przedstawień, zacierające szczegóły i eksponujące prezentowaną sylwetkę, pozostawia równocześnie niepokój co do trudnego do rozszyfrowania

³² S. Ferino-Pagden, wyd. cyt., s. 15–23.

charakteru detali. Chęć dostrzeżenia przedmiotowych szczegółów zmusza z kolei z powodu małych formatów płócien do zbliżenia się na stosunkowo niewielką odległość. Wtedy oczywiście podmiotowy wymiar przedstawień schodzi na dalszy plan, jeśli wręcz nie zanika, pozostawiając widza z tym samym niepokojącym pytaniem o powody zastosowania tego szczególnego budulca w kreacji, a właściwie konstrukcji oryginalnych wizerunków.

Kwestią o fundamentalnym znaczeniu, aktualną zarówno w epoce artysty, jak i współcześnie, jest w związku z tym pytanie o konceptualny sens działań artysty, powody, dla których jego wizerunki i portrety mają tak ekscentryczną formę. Czyli inaczej mówiąc: z jakiego powodu malarz kreuje wymiar podmiotowy swoich obrazów przy użyciu tak wyrazistych i łatwo identyfikowalnych elementów przedmiotowych?

Zanim zostanie udzielona odpowiedź i tym samym przybliżona kulturowa pozycja malarstwa Arcimboldiego wobec twórczości filmowej Švankmajera, warto cofnąć się w czasie, ujawniając choćby dwa przykłady w dziedzinie dokonań plastycznych wieków wcześniejszych, które sytuują „alegoryczne głowy” manierysty w nurcie tradycji europejskiej kultury plastycznej.

Na pierwszy trop wskazuje Roger Caillois, kwestionując orientalne korzenie twórczości manierysty³³ i typując dzieła XV-wiecznych iluminatorów jako źródło, z którego czerpał on (zresztą zdaniem znawcy dość powierzchownie) konceptualną inspirację. Pracami tymi są inicjały komponowane „z roślin, zwierząt albo ludzi poskręcanych tak, by przybrać czytelną postać litery”³⁴. Litery te – jak podkreśla francuski badacz – rysowane są z najwyższą starannością i bogactwem wszelkich detali. Według tego krytycznego ujęcia, odmawiającego malarstwu Arcimboldiego większej wartości, nie ma w owej twórczości w gruncie rzeczy niczego nowego. Zdaniem współczesnego intelektualisty i filozofa włoski artysta po prostu zastąpił alfabet twarzami i krajobrazami³⁵.

³³ O indyjskich korzeniach twórczości Arcimboldiego wspomina między innymi Hocke, powołując się na Josefa Strzygowskiego, według którego istnieje związek „składanych” prac Arcimboldiego z buddyjskimi miniaturami, a równocześnie jest pewne, że w gabinecie Rudolfa II znajdowały się liczne przedmioty przywożone z Indii. W przeciwieństwie do Caillois, Hocke nie uważa, by przeczyło to średniowiecznym (związanym również z działalnością miniaturzystów) korzeniom twórczości włoskiego manierysty. G. R. Hocke, wyd. cyt., s. 259.

³⁴ R. Caillois, *W sercu fantastyki*, tłum. M. Ochab, Gdańsk 2005, s. 24.

³⁵ Tamże.

Dla tych rozważań przydatne wydaje się też inne historyczne spostrzeżenie. Dzisiejszemu odbiorcy twórczości malarskiej Arcimboldiego umyka niemal zawsze, i to nie tylko z powodu zmiany czy braku zrozumienia kulturowego i filozoficznego paradygmatu, ale również z powodu nieznanych losów, zaginięcia wielu płócien i rozproszenia dzieła włoskiego artysty po odległych od siebie muzeach i zbiorach prywatnych, podstawowa cecha koncepcji jego malarstwa, czytelna zwłaszcza przy analizie wielokrotnych wersji zestawianych razem cykli *Czterech pór roku* i *Czterech żywiołów*.

Profilowanie przez Arcimboldiego tych szczególnego rodzaju „portretów”, określanych niekiedy mianem „składanych głów”³⁶ czy – jak niektórzy twierdzą – „twarzy”³⁷, nawiązuje niewątpliwie do późnośredniowiecznej i wczesnorennesansowej konwencji dostojnych, wzorowanych jeszcze na monetach rzymskich z cesarskimi wizerunkami, portretów włoskich³⁸. Znakomita część dorobku Arcimboldiego jest jednak szczególna jeszcze z innego powodu. W wyprzedzającym jego działalność o sto lat włoskim malarstwie portretowym ujęcia wyprofilowane służyły do tworzenia dyptyków, bo tylko takie zestawienie wizerunków dawało możliwość zobrazowania, poprzez ukazanie zwróconych ku sobie i patrzących na siebie postaci, stanu harmonii, pożądanego w przedstawieniach par pozostających w związku małżeńskim, na przykład Battisty Sforzy i Federica da Montefeltro (dyptyk Piera della Francesca, ok. 1465) czy Giovanniego Il Bentivoglio i Ginevry Bentivoglio (dyptyk Ercole’a da’ Robertiego, ok. 1475). Warto tutaj przywołać starszy, kontrastujący z tamtymi z racji realizacji idei portretowego dyptyku w jednym obrazie, *Podwójny portret* Filippa Lippiego (ok. 1435–1440)³⁹.

Tak jak w przypadku wcześniejszych o stulecie dzieł włoskich, u Arcimboldiego wszystkie wyprofilowane, „patrzące” raz w prawo, raz w lewo, osobliwe wizerunki, które poza jednym bezdyskusyjnym przypadkiem *Wertumnusa* dosłownymi portretami nie są⁴⁰, stają się dziełami kompletnymi dopiero wtedy, gdy wieszane są obok siebie i tworzą całość jako dyptyki. Ujawniają wtedy wyrażony językiem alegorii ład i harmonię w obrębie krzyżujących się pór roku i żywiołów. W wyniku badań

³⁶ S. Zuffi, *Historia: Quattrocento, Międzynarodowa „maniera”*, [w:] *Historia portretu. Przez sztukę do wieczności*, red. S. Zuffi, tłum. H. Cieśla, Warszawa 2001, s. 97.

³⁷ J. Zydorowicz, wyd. cyt., s. 91–98.

³⁸ S. Zuffi, wyd. cyt., s. 21.

³⁹ Tamże, s. 24, 27, 34.

⁴⁰ Tamże, s. 97.

przeprowadzonych przez Thomasa DaCostę Kaufmanna, który interpretuje poemat *Obrazy czterech pór roku i czterech żywiołów namalowanych przez malarza Giuseppe Arcimbolda* bliskiego współpracownika artysty Giovanniego Battisty Fonteo oraz pozostawione przez poetę dokumenty, dzieła Arcimboldiego należy uznać za „cesarskie alegorie”, ilustrujące i umysławiające potęgę habsburskiego rodu, którego przedstawiciele zapewniali swoim panowaniem ład i porządek nie tylko w polityce, ale i we wszystkich innych wymiarach (w tym także naturalnych) świata, którym władali⁴¹.

Zasadę harmonii pomiędzy porami roku i żywiołami ustanawia podobieństwo pomiędzy nimi: upał i suchość to cechy Lata i Ognia, zimno i wilgoć czynią podobnymi Zimą i Wodę, upał i wilgoć – Powietrze i Wiosnę, a zimno i suchość cechują Ziemię i Jesień. Ułożenie parami tych wizerunków, możliwe dzisiaj przede wszystkim w trybie zestawienia reprodukcji, ujawnia ważną cechę alegorycznej wizji świata Arcimboldiego⁴². Otóż cztery pierwsze tak wyprofilowane wizerunki patrzą w prawo, zaś cztery kolejne w lewo. Artysta dokumentuje więc tym samym rodzaj dialogu, jaki prowadzą ze sobą zobrazowania pór roku i żywiołów, personifikujące podlegające władzy Habsburgów (w tym wypadku przede wszystkim cesarzowi Maksymilianowi II, za czasów którego podstawowe wersje tych cykli powstały, a po nim jego następcy Rudolfowi II) siły makrokosmosu⁴³.

Podmiotowo-przedmiotowy ład jest w tym wypadku nie tylko pochodną zharmonizowanej relacji pomiędzy mikrokosmosem (przybierającymi postać człowieczą wizerunkami) a makrokosmosem (wchodzącymi w ich skład przedmiotami jako reprezentantami uniwersum), ale również zgodnym dialogiem struktur przybierających postać antropomorficznych wizerunków. Tym samym dochodzi do zespolenia dwóch najbardziej przekonywających i nośnych interpretacji twórczości Arcimboldiego: dynastycznej, czy wręcz imperialnej, oraz mikro-makrokosmicznej (człowiek wobec otaczającej go natury)⁴⁴.

Zespolenie to zyskuje jeszcze większą przejrzystość, gdy rozpatrzymy i skonfrontujemy z nim przykład *Wertumnusa* – wyjątkowego frontalnego portretu cesarza Rudolfa II, nadesłanego przez malarza w prezencie

⁴¹ W. Kriegeskorte, wyd. cyt., s. 38.

⁴² Tamże, s. 24–27.

⁴³ W. Kriegeskorte, wyd. cyt., s. 48; J. Zygorowicz, wyd. cyt., s. 96.

⁴⁴ Tamże, s. 93–98.

z Mediolanu do Pragi w ostatnim okresie życia i twórczości, gdy pozwolono mu wrócić w rodzinne strony na zasłużoną, choć nie bezczynną emeryturę. Przedstawienie Rudolfa II jako Wertumnusa, czyli rzymskiego (a właściwie etruskiego) boga przemian i wegetacji, na którego wizerunek składają się kwiaty, owoce i inne płody rolne z różnych pór roku, uzmysławia w syntetycznej formie sposób myślenia malarza i reprezentowanej przez jego sztukę epoki. Tym razem nie ma równowagi pomiędzy relacją wewnętrzną i zewnętrzną, gdyż portret Rudolfa II stanowi zamknięty świat i stajemy przed nim jak przed w pełni samodzielnym unaocznieniem czystej podmiotowo-przedmiotowej relacji. Jest on równocześnie swoistym rodzajem „pejzażu antropomorficznego”, będącego cesarską alegorią, w której zamknięte jest całe bogactwo flory – świata zharmonizowanego, pozostającego we władaniu cesarza rzymskiego narodu niemieckiego.

Nawiasem mówiąc, znawcy twórczości Arcimboldiego twierdzą, że obok alegorycznych portretów malował on także w ścisłym tego słowa znaczeniu „pejzaże antropomorficzne”. Do nielicznych dostępnych dzieł dokumentujących ten obszar twórczości włoskiego artysty należy przypisywany anonimowemu naśladowcy pejzaż powstały według pierwotnej pracy włoskiego manierysty, reprodukowany jako ilustracja jednego z tekstów w przywoływanym już katalogu parysko-wiedeńskiej wystawy z lat 2007–2008⁴⁵.

Analogicznej, dopatrującej się cech tego w szczególności sposobu pojętego „pejzażu antropomorficznego”, interpretacji można poddać także inne alegoryczne portrety spoza dwóch podstawowych cykli malarza. Należy do nich między innymi znana w dwóch wersjach *Flora Nimfa* (1588) i *Flora* (1591), a także mniej znany obraz znajdujący się w nowojorskiej kolekcji prywatnej, niedatowane *Cztery pory roku w formie jednej głowy* (*Les Quatre Saisons en une tête*)⁴⁶. Nawet jeśli uznamy dynastyczny wymiar tej interpretacji już tylko za historyczny i odsuniemy na bok jakże często groteskową, czy wręcz komiczną, wymowę tych obrazów, czytelną prawdopodobnie za czasów Arcimboldiego tak jak i dzisiaj, niewątpliwie aktualne pozostanie wrażenie harmonii podmiotowo-przedmiotowej, nieodróżnianego ładu świata, w którym mikrokosmos z makrokosmosem tworzą spójną, nierozzerwalną całość.

⁴⁵ Ph. Morel, *Le têtes composés d'Arcimboldo, les grotesques et l'esthétique du paradoxe*, [w:] *Arcimboldo 1526–1593*, wyd. cyt., s. 226.

⁴⁶ S. Ferino-Pagden, wyd. cyt., s. 144–145.

Warto na koniec zwrócić też uwagę, że w kategoriach przyjętych przez Umberta Eco w książce *Szaleństwo katalogowania* najślawniejszy obraz włoskiego mistrza należałoby uznać za tak zwany katalog zamknięty. Do *Wertumnusa* Arcimboldiego można odnieść to, co Eco napisał o opisywanej przez Homera tarczy Achillesa: „Wszystko, co Hefajstos chciał powiedzieć, jest wewnątrz tarczy, nie ma ona zewnątrz, jest światem zamkniętym w sobie”⁴⁷. I dalej to, co pisał o *Iliadzie*: „Homer mógł stworzyć (wyobrazić sobie) zamkniętą formę, ponieważ miał jasną ideę tego, czym było społeczeństwo wojowników i rolników jego czasów. Świat, o którym opowiadał, nie był mu obcy, znał jego prawa, mechanizmy przyczynowo-skutkowe, i dzięki temu wiedział, jaką nadać mu formę”⁴⁸.

* * *

O twórczości filmowej Jana Švankmajera można bez nadmiernego ryzyka błędu powiedzieć, że wyrasta z fascynacji conceptualnym wymiarem twórczości malarskiej Giuseppe Arcimboldiego, której wpływ rozpatrywać należy w kontekście oddziaływania sławnej kolekcji cesarza Rudolfa II⁴⁹. Równocześnie twórczość filmowa, a także pozafilmowa artysty wykazuje wiele cech, jak twierdzą niektórzy badacze, zacierających różnicę pomiędzy manieryzmem a surrealizmem. Widoczne jest to już na wczesnym etapie jego twórczości filmowej, zwłaszcza w okresie, gdy Švankmajer nie był jeszcze członkiem Czechosłowackiej Grupy Surrealistycznej⁵⁰.

Najbardziej czytelnym przejawem inspiracji malarstwem Arcimboldiego są pojawiające się w kilku filmach czeskiego artysty (ale także w wielu jego pracach plastycznych) wyprofilowane głowy, zbudowane czy skonstruowane na tych samych zasadach co głowy włoskiego manierysty.

⁴⁷ U. Eco, *Szaleństwo katalogowania*, tłum. T. Kwiecień, Poznań 2009, s. 12.

⁴⁸ Tamże, s. 15.

⁴⁹ A. M. Ripellino, wyd. cyt., s. 112.

⁵⁰ M. O'Pray, *Jan Švankmajer: A Manierist Surrealist*, [w:] *The Cinema of Jan Švankmajer. Dark Alchemy*, ed. P. Hames, London 2008, s. 42–43. W najnowszych badaniach nad dziełami Švankmajera, zarówno twórczością filmową, jak i pozostałą działalnością artystyczną, kontynuowane są interpretacje wskazujące na bardzo silne związki manieryzmu z surrealizmem. Por. prace Ivo Purša i Františka Dryje zamieszczone w obszernej monografii *Jan Švankmajer. Dimensions of Dialogue / Between Film and Fine Art*, eds. F. Dryje, B. Schmitt, Praha 2012.

Zajmujemy się tutaj głównie filmami Švankmajera, a więc dokonaniem, których konstytutywną cechą jest akcja i ruch. Wiedza o tym, jak te głowy powstały i co się im przydarza, gdy przybierają finalny kształt, wypełnia treść kilku jego filmów i decyduje o reakcji odbiorców na losy tych zaskakujących, a zarazem dziwacznych i komicznych homunkulusów.

Na szczególne podkreślenie zasługuje fakt, że w przeciwieństwie do obrazów Arcimboldiego, które z natury rzeczy są dziełami dwuwymiarowymi (choć oczywiście przedstawiają przedmioty trójwymiarowe), nawiązujące do twórczości włoskiego manierysty filmy Švankmajera nie są animacjami dwu-, lecz trójwymiarowymi (przedmiotowymi). Decyzja artysty, aby realizować filmy inspirowane się starszymi o kilkaset lat obrazami w konwencji animacji przedmiotowej, wydaje się wyrastać z potrzeby podkreślenia, a może wzmocnienia, właśnie przedmiotowego wymiaru filmowego przekazu.

Z bezpośrednim, na prawach czytelnego cytatu, nawiązaniem do osoby i twórczości Arcimboldiego, a także do noszącego jego imię efektu, mamy do czynienia tylko w kilku filmach czeskiego artysty. Najgłośniejszy jest niewątpliwie film *Wymiary dialogu* (*Možnosti dialogu*), zrealizowany w 1982 roku i obsypany licznymi laurami na międzynarodowych festiwalach, między innymi Złotym Niedźwiedziem na festiwalu w Berlinie w 1983 roku i Grand Prix na festiwalu w Annecy w tym samym roku.

Film ten, składający się z trzech nowel, właściwie tylko w pierwszej odsyła bezpośrednio do koncepcji włoskiego mistrza. Jego bohaterami są bowiem trzy głowy, zestawione za każdym razem parami w różnych konfiguracjach, złożone z różnych przedmiotów: sprzętów kuchennych i różnego rodzaju środków spożywczych, skierowane profilami do siebie. Równie dosłownego podobieństwa do dzieła malarza można się dopatrzyć właściwie tylko we wczesnym filmie, z 1965 roku, pt. *Gra z kamieniami* (*Hra s kameny*), gdzie głowy powstają właśnie z tytułowych kamieni.

Bezpośrednio do twórczości Arcimboldiego nawiązuje natomiast wczesny, dedykowany Rudolfowi II i przywołujący jego portret jako *Wertumnusa*, film pt. *Historia naturae – suita* (1967). W czołówce rozpoznajemy zestawione parami w dość przypadkowym porządku, być może świadczącym o braku zrozumienia jeszcze wówczas przez animatora dialogicznych intencji manierysty, różne wersje skierowanych do siebie profilami alegorii trzech żywiołów: Ziemi i Wody, Powietrza i Wody, ponownie Powietrza i Wody, kolejne dwa razy Ziemi i Wody i na koniec raz jeszcze Powietrza i Wody. Stanowią one tło napisów czołowych i poprzedzają portret

Wertumnusa, któremu towarzyszy dedykacja dla cesarza Rudolfa II, którą otwiera swoje dzieło filmowe czeski surrealista. Innym, niewielkim dziełem bezpośrednio nawiązującym do malarskiej twórczości włoskiego manierysty jest króciutki filmowy żart *Flora* (1989), w oczywisty sposób odsyłający do dwóch wymienionych już wersji obrazów pod tytułem *Flora Nimfa* i *Flora*.

Nawet te nieliczne przypadki dosłownego nawiązania do twórczości malarskiej Arcimboldiego przez samą naturę budulca, z jakiego stworzone są wizerunki, kontekst posłużenia się cytatem czy sposób odesłania zapowiadają zupełnie inny, świadczący o chęci podjęcia wyraźnej polemiki z postawą ideową i artystyczną wielkiego poprzednika i mentora, sposób interpretacji podmiotowo-przedmiotowej relacji.

W wielu bowiem najważniejszych filmach czeskiego surrealisty, niezależnie od czytelności i bezpośredniego sposobu nawiązania do dziedzictwa manierystycznego malarza, dochodzi do połączenia w ramach jednego kadru, czyli jednego obrazu, dwóch portretów w jedno dzieło (a więc faktycznie zespolenia tego, co u Arcimboldiego stanowiło dwa fizycznie odrębne obrazy, choć docelowo miało być razem łączone w dyptyk i tak prezentowane). Najbardziej wymowny i w gruncie rzeczy odnoszący się nie do jednego, lecz do wielu filmów reżysera, jest tytuł *Wymiary dialogu*, gdyż właśnie dialog stanowi punkt wyjścia polemicznej interpretacji, jakiej artysta współczesny, na bazie XX-wiecznych cywilizacyjnych doświadczeń, poddaje dzieło swojego praskiego poprzednika.

W tym miejscu można tylko wymienić główne manifestacje tej swoiście pojętej dialogicznej postawy czeskiego surrealisty. Należą do nich przede wszystkim, oprócz wymienionych, filmy z pierwszego okresu twórczości artysty: *Ostatnia sztuczka pana Schwarcewallda i pana Edgara* (*Poslední trik pana Schwarcewallda a pana Edgara*, 1964), *Trumniarnia* (*Rakvičkárna – Punch a Judy*, 1966), *Et cetera* (1966) oraz wszystkie trzy filmy należące do głośnej trylogii przedmiotu: *Mieszkanie* (*Byt*, 1968), *Piknik z Weissmannem* (*Picknick mit Weissmann*, 1969) i *Cichy tydzień w domu* (*Tichý týden v domě*, 1969), a także rzadsze już, ale bardzo wyraziste, zrealizowane po zakończeniu okresu przymusowego milczenia w latach siedemdziesiątych, filmy późniejsze: *Męskie gry* (*Mužné hry*, 1988) i *Jedzenie* (*Jídlo*, 1992). Każdy z nich, choć na różne sposoby, ilustruje konfrontację bohaterów między sobą i równie często ludzi z ich wytworami; w miejsce harmonijnego dialogu pojawia się w nich agresywne starcie, doprowadzające do destrukcji i degradacji nie tylko człowieczeństwa, ale i jego całego otoczenia.

Uznając więc manierystyczną twórczość malarską Arcimboldiego za prekursorską wobec (manierystyczno)-surrealistycznych filmów Švankmajera, trzeba pamiętać, jak bardzo wymowa filmów, ale i całej twórczości plastycznej czeskiego artysty oddaliła się od przesłania jego poprzednika. Autor tego tekstu miał okazję kolejny raz osobiście się o tym przekonać, odwiedzając w lutym 2016 roku osiemdziesięcioletniego artystę w jego studiu i pracowni w wiosce Knovíz⁵¹ oraz oglądając jego nowe prace, wystawione na sprzedaż w praskiej Artinbox Gallery⁵². Możliwe do oglądnięcia w obydwu miejscach obiekty, w tym zwłaszcza szokujące, stworzone z użyciem szczątków zwierzęcych relikwiarze, stanowią kolejną manifestację krytycznej postawy artysty, piętnującego dotkniętą klęską ekologiczną współczesną cywilizację, zupełnie odmienny świat od tego, w którym żył i tworzył jego poprzednik i który czeski surrealista poddaje bezustannemu aktowi kontestacji⁵³.

GIUSEPPE ARCIMBOLDO – A HARBINGER OF JAN ŠVANKMAJER’S CINEMA

ABSTRACT

Artistic output of Jan Švankmajer, the Czech surrealist and author of object animations, was from its very beginning closely related to the painting and collecting activities of Giuseppe Arcimboldo – one of the most intriguing personalities of the 16th century Habsburg court, and the Emperor Rudolf II of the Prague’s Hradčany court in particular. The author of the article is primarily interested in the conceptual dimension of the painting works by the forerunner of Mannerism known for his concept of the object-subject (and micro-macrocosmic) harmony expressed in the idea of the universal dialogue. According to the Czech surrealist reinterpreting the achievements of his predecessor,

⁵¹ W wiosce Knovíz pod Prażą, w pracowni i atelier, które przypominają współczesny gabinet sztuki i osobliwości, Jan Švankmajer aktualnie przygotowuje swój kolejny, już siódmy, aktorsko-animowany film pełnometrażowy. Według informacji udzielonej przez samego twórcę 8 lutego 2016 roku planowany film, inspirowany prozą braci Karela i Josefa Čapków i Franza Kafki, będzie nosił tytuł *Owady*.

⁵² W Artinbox Gallery, przy ul. Perlovej 370/3, 110 00 Praha 1, w dniach 30.11.2015–20.02.2016, czynna była wystawa najnowszych obiektów, kolaży, grafik i rysunków czeskiego artysty, zatytułowana: JAN ŠVANKMAJER: LIDĚ SNĚTE / DREAM ON.

⁵³ B. Zmudziński, wyd. cyt., s. 63–72.

such perception of the dialogue supersedes both contemporary aggressive conflict resulting in degradation of humanity and the destruction of the rudimentary dimension of the relation between a human being and the surrounding world.

KEY WORDS

mannerism, surrealism, object, subject, cabinet of curiosities, dialogue, harmony, aggression, destruction, Giuseppe Arcimboldo, Jan Švankmajer

BIBLIOGRAFIA

1. *Anamorfosen – spel met perspectief / Anamorphoses – jeu de perspective*, ed. F. Lee-man, Köln 1975.
2. Baltrušaitis J., *Anamorfozy, albo Thaumaturgus opticus*, tłum. T. Stróżyński, Gdańsk 2009.
3. Beyer A., *La scène des princes. Esquisses et costumes d’Arcimboldo pour les fêtes et les tournois à la cour*, [w:] *Arcimboldo 1526–1593*, ed. S. Ferino-Pagden, Milan 2007.
4. Bischoff U., *Max Ernst 1891–1976. Jenseits der Malerei*, Köln 1987.
5. Caillois R., *W sercu fantastyki*, tłum. M. Ochab, Gdańsk 2005.
6. Chryssouli G., *Surreally Human: Jan Švankmajer’s World of Self-Destructive Puppets*, „Theatralia” 2015, Vol. 18, No. 2.
7. Dryje F., *Jan Švankmajer, Surrealist*, [w:] *Jan Švankmajer. Dimensions of Dialogue / Between Film and Fine Art*, eds. F. Dryje, B. Schmitt, Praha 2012.
8. Eco U., *Szaleństwo katalogowania*, tłum. T. Kwiecień, Poznań 2009.
9. Ferino-Pagden S., *Giuseppe Arcimboldo. Artiste de cour, philosophe, rhétoricien, magicien, ou simple divertisseur?*, [w:] *Arcimboldo 1526–1593*, ed. S. Ferino-Pagden, Milan 2007.
10. Helman A., *Odcienie czerwieni. Twórczość filmowa Zhanga Yimou*, Gdańsk 2009.
11. Hocke G. R., *Świat jako labirynt. Maniera i mania w sztuce europejskiej w latach 1520–1650*, tłum. M. Szalsza, Gdańsk 2003.
12. *Jan Švankmajer. Dimensions of Dialogue / Between Film and Fine Art*, eds. F. Dryje, B. Schmitt, Praha 2012.
13. *Kabinet Jana Švankmajera*, ed. I. Melicherčík, Bratislava 2014.
14. Kriegeskorte W., *Giuseppe Arcimboldo 1527–1593*, tłum. E. Tomczyk, Kolonia 2002.
15. Morel Ph., *Le têtes composés d’Arcimboldo, les grotesques et l’esthétique du paradoxe*, [w:] *Arcimboldo 1526–1593*, ed. S. Ferino-Pagden, Milan 2007.
16. O’Pray M., *Jan Švankmajer: A Manierist Surrealist*, [w:] *The Cinema of Jan Švankmajer. Dark Alchemy*, ed. P. Hames, London 2008.
17. Peiry L., *Art Brut. The Origins of Outsiders Art*, trans. J. Frank, Paris 2001.
18. Pietrasik Z., *Spokój olimpijski*, „Polityka” 2012, nr 31.

19. Purš I., 'Kunstkamera' as Švankmajer's microcosm, [w:] *Jan Švankmajer. Dimensions of Dialogue / Between Film and Fine Art*, eds. F. Dryje, B. Schmitt, Praha 2012.
20. Ripellino A. M., *Praga magiczna*, tłum. H. Kralowa, Warszawa 1997.
21. Švankmajer J., *Cabinets of Wonders. On Creating and Collecting*, trans. G. M. Paletz, O. Kálal, "The Moving Image. The Journal of the Association of Moving Image Archivists" 2011, No. 2.
22. Švankmajer J., *Dziesięcioro przykazań*, tłum. K. Wołoskiuk, [w:] *Czeska myśl filmowa*, t. 1: *Obrazy, obrazki, obrazeczki*, red. A. Gwóźdź, Gdańsk 2005.
23. *The Arcimboldo Effect. Transformations of the Face from the Sixteenth to the Twentieth Century*, ed. P. Hultén, London 1987.
24. *The Cinema of Jan Švankmajer. Dark Alchemy*, ed. P. Hames, London 2008.
25. Thévoz M., *L'art Brut*, Genève 1980.
26. Zmudziński B., *Animacja przedmiotowa Jana Švankmajera wobec tradycji przedstawień martwej natury*, „Estetyka i Krytyka” 2004–2005, nr 7/8.
27. Zmudziński B., *Animation as Detonation. Anti-Civilization and Counter-Cultural Aspects of the Philosophical Attitude of the Cinema of Jan Švankmajer*, [w:] *Obsession, Perversion, Rebellion. Twisted Dreams of Central European Animation*, eds. O. Bobrowska, M. Bobrowski, Bielsko-Biała 2016.
28. Zmudziński B., *Giuseppe Arcimboldi, Jan Švankmajer i inni. Od gabinetów sztuki i osobliwości do kolekcji filmów jako zbioru dzieł osobliwych*, „Kwartalnik Filmowy” 2013, nr 83–84.
29. Zmudziński B., *Zamknięte przestrzenie w filmach krótkometrażowych Jana Švankmajera – dziedzictwo i konwersja preindustrialnej wyobraźni*, „Studia Humanistyczne AGH” 2015, nr 4.
30. Zuffi S., *Historia: Quattrocento, Międzynarodowa „maniera”*, [w:] *Historia portretu. Przez sztukę do wieczności*, red. S. Zuffi, tłum. H. Cieśla, Warszawa 2001.
31. Zydorowicz J., *Twarze manieryzmu i twarze surrealizmu w kontekście przedstawień antropomorficznych*, „Kultura współczesna. Teoria. Interpretacje. Krytyka” 1998, nr 2–3.

ŁUDZIE, KTÓRZY WYCHODZĄ OD ABSURDU, KREUJĄ SENS

Wywiad Macieja Kałuży
z algijskim pisarzem Kamelem Daoudem

19 października 2015 roku dzięki ogromnemu wsparciu Pań Mai Gańczarczyk i Małgorzaty Szczurek odbyłem wywiad z pisarzem, dziennikarzem i eseistą Kamelem Daoudem, którego debiutancka powieść *Sprawa Meursaulta* ukazała się właśnie w Polsce, w znakomitym przekładzie Małgorzaty Szczurek (Wydawnictwo Karakter). Spotkanie tłumaczył symultanicznie Pan Oskar Hedemann, któremu chciałbym serdecznie podziękować za pomoc. Przygotowując pytania do wywiadu, kierowałem się przede wszystkim chęcią zrozumienia relacji, jaka – poza ewidentnym nawiązaniem literackim i stylistycznym do *Obcego* i *Upadku* – istnieje pomiędzy refleksją Camusa a jej intrygującą recepcją w pierwszej powieści Kamela Daouda.

Jestem przedstawicielem i założycielem Polskiego Stowarzyszenia Alberta Camusa. Od bardzo dawna czekałem na Pana książkę. Ogromną radość sprawiło mi jej wydanie. Chciałbym zadać kilka pytań o konteksty tej książki i Pana refleksję na temat Camusa, która nie tylko w Pana książce, ale i w Pana dziennikarstwie jest bardzo istotnym elementem.

Bardzo dziękuję.

René Girard nazwał Clemence'a, bohatera Upadku, emerytowanym obcym. To Meursault, który uświadomił sobie, że nie jest niewinny. To postać

dręczona odpowiedzialnością, poczuciem winy, do której aluzje znalazłem w Pana książce, gdy bohater Harun mówi: „historię z twojej książki da się streścić jako upadek spowodowany przez dwie wielkie słabości, kobiety i beczynność”. Chciałem zapytać, jaki wpływ na znaczenie Pana powieści ma historia Clemence’a z Upadku.

Bardzo wielu czytelników skoncentrowało się na *Obcym* Alberta Camusa, podczas gdy *Sprawa Meursaulta*, powieść, którą napisałem, to przede wszystkim bezpośrednie odniesienie i hołd złożony właśnie *Upadkowi*. Co już jest bardzo dziwne. Świadczy to o tym, że ciągle czytamy Camusa bardziej poprzez historię niż poprzez literaturę. *Upadek* to moim zdaniem najlepsza powieść Alberta Camusa. Jest to powieść o poczuciu winy, jak również o współczuciu. Jest to najbardziej religijna powieść Alberta Camusa, a także, jak mi się wydaje, powieść najbardziej szczerą. Bardzo przypomina chrześcijańską praktykę spowiedzi, ale w ramach Kościoła, który już nie istnieje. Idea religii, poczucia winy, współczucia, zbrodni w *Upadku* bardzo przypomina mój świat. Jestem kimś, dla kogo kwestia religii i wolności jest bardzo ważna. Nie można opuścić religii bez poczucia winy. Nie można opuścić religii, nie zastępując jednego boga innym bogiem. W przeciwieństwie do tego, co można sądzić, powieść, którą napisałem, nie jest powieścią polityczną. Dopatrywano się w niej powieści postkolonizacyjnej. Jednak nie. Moja powieść jest powieścią przede wszystkim religijną. Czasami mnie to martwi, bo niewiele osób tak to odczytało. Natomiast odniesienie do *Upadku* Camusa nie mogłoby być bardziej czytelne.

Alberta Camusa irytowało poszukiwanie autora w dziełach literackich. Bardzo jestem ciekaw, jak Pan jako pisarz odniósłby się do jego stwierdzenia: „idea, że każdy pisarz musi koniecznie pisać o sobie samym i ukazuje siebie w książkach, jest jedną z najbardziej dziecinnych koncepcji, jakie odziedziczyliśmy z epoki romantyzmu. Nie jest to wcale niemożliwe, wręcz przeciwnie, by pisarz zainteresowany był przede wszystkim innymi ludźmi, jego epoką, jego dobrze znanymi mitami”¹.

Doskonale rozumiem jego irytację. Zresztą ja sam padłem ofiarą takiego myślenia. Islamiści, którzy mnie obrażali, którzy mi grozili, utożsamili mnie z moim bohaterem. Wydaje mi się, że wynika to ze znacznie głębszej

¹ A. Camus, *Lyrical and Critical Essays*, New York 1970, s. 158 [tłum. własne].

choroby. Reżimy totalitarne i totalitarna mentalność nie akceptują żadnej fikcji, nie tolerują wyobraźni. Każda książka odczytywana jest jako manifest, każda powieść jest dla nich pokretnym esejem. Pozostają w koncepcji literatury jako przesłania, natomiast my pozostajemy w koncepcji literatury jako wyrażenia wolności. I nie możemy się porozumieć. Proszę zobaczyć, w jaki sposób literatura była traktowana na przykład w komunizmie? Powieść była albo powieścią utylitarną, która nie miała w zasadzie żadnej przyszłości, albo powieścią dysydencką. Jest to związane z tym, że w tych zamkniętych schematach myślowych świat fikcji jest jedynie zniekształconą rzeczywistością. Zatem próba znalezienia powiązania między autorem a bohaterem jest dla nich oczywista i logiczna. Natomiast dla pisarza stanowi to komiczny surrealizm.

Przejdę do innego pytania, które może mieć związek z tą odpowiedzią. W Człowieku zbuntowanym Camus napisał: „Kiedy stylizacja jest nadmierna i widoczna, dzieło wyraża samą tylko nostalgię, jedność, którą pragnie osiągnąć, jest obca konkretowi. Kiedy na odwrót, rzeczywistość została ukazana w stanie surowym, a stylizacja nic nie znaczy, konkretowi brak jedności. Wielka sztuka, styl, bunt prawdziwy znajduje się pomiędzy tymi dwiema herezjami”². W Pana książce świat literacki łączy się ze światem realnym w skomplikowaną złożoność. Harun krąży pomiędzy sprzecznościami, zmienia wersje, kreuje historie, jednak osadzone są one w realnym kontekście wydarzeń wojny i dekolonizacji w Algierii. Czy zgodzi się Pan z tym, że pomiędzy Pana powieścią a wspomnianą koncepcją sztuki Camusa można poszukiwać pewnej analogii?

Jestem pod dużym wrażeniem tego zdania, dlatego że odpowiada ono dokładnie temu, co często mówię na temat pojęcia stylu. Styl to przede wszystkim kwestia równowagi. Jeśli metafora jest nadmierna, wówczas zabija sztukę. Natomiast jeśli sztuka znajduje się poniżej metafory, szybko o niej zapominamy. Mówiłem wcześniej, że to, co uratowało Camusa w stosunku do Sartre’a, to właśnie styl. Styl nie jest grą słów, to nie jest tylko ornament. Styl to konieczność. Konieczność w odniesieniu do sensu. Styl uczestniczy w budowaniu sensu. Jest to materia sensu. Metafora nie jest obrazem, to najkrótszy sposób, żeby oddać sens. Jestem rzeczywiście pod wrażeniem tego zdania Camusa, dlatego że dokładnie mówi ono o tym, co sprawia, że

² Tenże, *Człowiek zbuntowany*, tłum. J. Guze, Warszawa 1998, s. 288–289.

powieść jest dobra lub zła. To poczucie wewnętrznej jedności. Myślę, że ponownie muszę przeczytać *Człowieka zbuntowanego*.

Pomiędzy bohaterem książki, Harunem, a Meursaultem istnieje skomplikowana relacja na pograniczu gniewu i fascynacji, konfrontacji i zrozumienia. Czy ten stosunek bohatera do obcego można odnieść do współczesnego statusu Camusa w Algierii, nadal jak rozumiem wzbudzającego ambiwalentne uczucia?

Zgadzam się całkowicie. Camus jest niewygodny. Zarówno w Algierii, jak i we Francji. We Francji przypomina on część historii, którą chce się zanegować. Ale równocześnie jest to postać, pisarz, do którego się odwołujemy. W Algierii odnosi się on do czasów, które chcemy zapomnieć. Ale równocześnie pozostaje jednym z głównych pisarzy w historii Algierii i nie można go po prostu wymazać. Uosabia on pewną epokę, którą każdy chce wymazać. Camus nie jest Algierczykiem, nie jest również Francuzem. Natomiast w tych krajach jest się albo Francuzem, albo Algierczykiem. Zatem z tego punktu widzenia relacja między Harunem a Meursaultem odpowiada tej wizji Camusa, którą mamy. Ale nie chodzi tylko o to. Wydaje mi się, że jest to ta sama relacja, która łączy zdekolonizowanych z kolonizatorami. A więc relacja pełna fascynacji i złości. Relacja podobieństwa i odrzucenia. Myślę, że ta więź między Harunem a Meursaultem bardzo głęboko uosabia więź, którą mamy w stosunku do epoki, do kolonizatora i do pewnej kultury. Jak również relację w stosunku do nas samych. Napisałem taki felieton, w którym stwierdziłem, że w Algierii jest 36 milionów Meursaultów. Bo kiedyś w Algierii było nas 36 milionów. I, co dziwne, wielu Algierczyków miało w stosunku do Algierii tę samą postawę co Meursault. Zresztą Camus powiedziałby, że jedyny kraj, w którym Meursault byłby możliwy, to właśnie Algieria.

Szczególnie tam, gdzie Harun mówi o absurdzie, daje się zauważyć wyraźny dialog z refleksją Camusa na temat kondycji ludzkiej. Chciałem zapytać, czy ta koncepcja absurdu egzystencji, stojąca niewątpliwie w tle rozważań Pańskiego bohatera, ma dla Pana jako artysty i pisarza, ale też po prostu jako człowieka istotne znaczenie.

Jak najbardziej. Absurd przywrócił mi moją godność. Dlatego, że przywrócił mi moje człowieczeństwo. Dlatego, że narzuca mi odpowiedzialność.

Urodziłem się w religijnym środowisku. To znaczy w środowisku, w którym odpowiedź poprzedza pytanie. Jest to świat, który nie zezwala na refleksję i wolność. Dopiero dzięki Camusowi odkryłem, że świat jest niezrozumiały i niewytłumaczalny. I że świat zależy ode mnie. Sprawia to, że ciężar tego świata spoczywa na naszych barkach. Ale jednocześnie nadaje nam to godność. Kwestia absurdu dla człowieka, który wychował się w religijnym środowisku tak jak ja, jest znacznie ważniejsza niż rewolucja. Jest to wyzwanie. Potem zacząłem się nad tym zastanawiać, zrozumiałem coś paradoksalnego. Ludzie, którzy wywodzą się z wyjaśnionego świata, kończą, popełniając absurd. Na przykład zabijają w imię komunizmu, faszyzmu, islamizmu. Za to ludzie, którzy wychodzą od absurdu, kreują sens. Piszą książki, tworzą sztukę, pomagają, uczestniczą, budują. To absurd prowadzi do sensu. Natomiast zdefiniowany sens prowadzi do absurdu. Wystarczy popatrzeć na dżihadystów. Zabijają w imię wyjaśnionego świata. Podczas gdy ja mogę pomóc w imię solidarności w świecie niewytłumaczalnym.

Sprawa Mersaulta dzieje się w Oranie przedstawionym przez bohatera w sposób bardzo podobny do tego, w jaki Clemence opisuje Amsterdam, czyniąc aluzje do Piekła Dantego. W powieści jest także wiele aluzji do opowieści wielkich ksiąg religijnych. Kain i Abel, bracia Musa i Harun, nawiązują do Mojżesza i Aarona. Jakie znaczenie mają te dawne opowieści, mity, alegorie dla współczesnego pisarza?

Wydaje mi się, że mit jest najstarszą powieścią świata. Opowiada on o najważniejszych sytuacjach, w jakich znajduje się człowiek wobec świata. W końcu zawsze powracamy do mitu. Myślę również, że wielkie powieści są pewnymi partyturami wokół mitów. Jednym z mitów, które mnie fascynują najbardziej, jest Robinson Crusoe. To relacja z drugim człowiekiem. Daniel Defoe również odtworzył starą islamską opowieść, napisaną między innymi przez Awicennę. W opowieści Awicenny rozbitek znajduje się sam na wyspie i odbudowuje swoją wiarę. U Daniela Defoe rozbitek odbudowuje swoją cywilizację. Z kolei u Michela Tourniera rozbitek odbudowuje swoją seksualność. W *Obcym* Alberta Camusa również mamy Robinsona. Ale tutaj Robinson zabija Piętaszka. Myślę, że mity to moja fascynacja. Bez względu na to, czy chodzi o mity świeckie, czy też o mity biblijne. Przez długi czas byłem człowiekiem religijnym. Mit nie jest dla mnie bajką. To głęboka dyskusja między człowiekiem a wszechświatem.

Dlatego właśnie, nie chcąc tego nawet, kiedy piszę, te mity pojawiają się samoistnie.

W Pana powieści Harun, budując swoją opowieść, stwierdza, że używa języka pozostawionego przez francuskich kolonistów, buduje dom z pozostawionych cegieł. Czy myśli Pan, że Pana książka może być odczytana paradoksalnie jako apel o autentyczność artysty, o podążanie za tym, co nas fascynuje i jednocześnie wywołuje w nas sprzeciw, a nie za tym, do czego popychają nas inni, obyczaj, kultura czy religia?

Wydaje mi się, że każde odwołanie do sztuki jest dysydenckie. Kiedy zajmujemy się sztuką w wymiarze kolektywnym, nazywa się to propagandą. Kiedy natomiast zajmujemy się nią jako dysydenci, wówczas możemy mówić o zadawaniu pytań. Kwestia języka jest czymś niezwykle mocno obciążonym w Algierii, ponieważ jest to kraj, który rzeczywiście zaznał kolonizacji. Zatem język francuski należy do kolonizatorów, a w tej chwili należy do mnie. Jest jednocześnie dowodem, że byłem skolonizowany, jak i znakiem mojego otwarcia na świat. Jest i cierpieniem, i szansą. Zatem nie czuję się winny z powodu tego języka, nie mogę zabić językiem. A kolonizatorzy zabijali. I to nie ja powinienem się czuć winny. Jeżeli chodzi o samo tworzenie sztuki, to jest ono trudne w krajach, które były skolonizowane, gdzie niepodległość nie jest czymś starym. Dlatego że w tego rodzaju krajach wymaga się od sztuki, by była użyteczna, by była narodowa. To zaś, co mnie interesuje, to człowiek, a nie jego paszport.

W Sprawie Mersaulta przemoc, która zainicjowała bunt bohatera, odzwierciedla się wraz z zabójstwem Josepha. W efekcie Harun, obcy ze świata przemilczanego w Obcym, odtwarza ten sam mit, ten sam rytuał kończący się rozlewem krwi. Harun mówi: „To historia Kaina i Abla, ale u końca ludzkości, nie na jej początku”³. Czy myśli Pan, że ten zobrazowany w powieści cykl przemocy może być przerwany?

Mam nadzieję, że może być przerwany. Ale być może przerwie to zupełnie historię ludzkości. Wydaje mi się, że mit Kaina i Abla to to samo, co Robinson i Piętaszek. Jest to mit fundamentalny: co zrobić z drugim człowiekiem? Pogrzebać go, zabić, nawrócić, ucywilizować? Możemy znaleźć

³ K. Daoud, *Sprawa Meursaulta*, tłum. M. Szczurek, Kraków 2015.

wiele rozwiązań. I to właśnie te rozwiązania tworzą teraźniejszość i historię. Zdarza się, że Kain i Abel są braćmi. Dożywają późnej starości. Zdarza się, że jeden zabija drugiego – nazywamy to wojną. Zdarza się, że jeden chce nawrócić drugiego – nazywamy to podbojem. Są różne przypadki. Ludzie nigdy nie spotkali bogów, spotykają wyłącznie ludzi. I dlatego ten mit jest tak ważny.

Pana bohater mówi, że jego opowieść to pułapka, nawiązując, jak sądzę, do Upadku, gdzie bohater także stara się usidlić czytelnika swoją elokwencją, grą, ironią. Czy miłość może być formą uniknięcia wskazanej pułapki, czy musi też, jak w przypadku Haruna, stać się kolejną formą rozgoryczenia?

Nie. Rzeczywiście jednym z rozczarowań może być miłość. Dlatego ta kwestia powoduje lęk u Haruna. Gadatliwość i elokwencja Clemence'a i Haruna nie są po to, by umożliwić spotkanie drugiego człowieka, ale po to, by go zanegować, aby odebrać mu prawo do odpowiedzi, a więc zabić go. Natomiast miłość to dzielenie się w ciszy, w milczeniu. Harun mówi to zresztą na temat Miriam. Mówi: miłość mogę zdefiniować, kiedy o niej nie mówię. Ale kiedy zaczynam o niej mówić, nie wiem już, co ona oznacza.

Jak Augustyn o czasie. Kiedy Harun mówi o miłości w scenie pod drzewem, konstrukcja jego wypowiedzi jest budowana na bazie opisu zmysłowej relacji Meursaulta z Marie. Gdy buntuje się przeciwko fładze, mówi w sposób identyczny jak zbuntowany Meursault z Obcego. Czy ponad dualizmem czasowym i kulturowym, oddzieleniem Haruna i Meursaulta, to jest to szczególnie, wspólne miejsce: miłość do cielesności i miłość do ziemi zamiast abstrakcji?

Camus był człowiekiem z krwi i kości. Był to człowiek, który kochał kobietę, sól i słońce. Bardzo silne było u niego dążenie do sprowadzenia słońca na ziemię. Można to wyczuć w każdej z jego metafor. Jest to ktoś, kto pośrednio myśli, że erotyzm jest równocześnie impasem i jedyną możliwością. I to jest dokładnie to, co przeżywa Harun. Jeżeli te sytuacje są podobne, to dlatego, że obydwaj znajdują się na bezludnej wyspie.

Mersault staje się głębiej świadomy swojej wolności dopiero w więzieniu, po skazaniu na śmierć, odgródzeniu od świata, który kocha. Harun po zabójstwie także uzyskuje poczucie wolności, ale w jego przypadku jest to

bardziej wolność od ciężaru, jaki nosił przez całe swoje życie. W efekcie wyzwala się raczej od potężnej, ciążącej na nim presji, odpowiedzialności. Staje się wolny od innych i nakładanych przez nich oczekiwań związanych z honorem, zemstą, wspólnotą. Czy ten aspekt Pańskiego bohatera można rozumieć jako szczególny wpływ kultury, w której on żyje?

Można to tak rozumieć. Istnieją pewne kodeksy społeczne, których Harun się wyzbywa, by stać się bardziej wolnym. Tyle że jest to straszna wolność, która niczemu nie służy. On i Mersault dzielą tę samą celę, tyle że cela Haruna jest znacznie większa. Jest on podwójnie i beużytecznie wolny. Jest wolny od kodeksów społecznych, ale jest też tragicznie wolny, ponieważ zabił. Mówi sam, że gdy się zabija, wszystko jest możliwe. Ale w beużyteczny sposób. Ta jego wolność nie jest aktem oporu, to akt ucieczki. I dlatego nic mu to nie daje. Tak samo zresztą jak w przypadku Meursaulta. Jest to wolność ostatnich dni, czyli wolność, która nie jest współdzielona. Dlatego też jest beużyteczna.

8 września 1944 roku Albert Camus napisał artykuł na temat koncepcji krytycznego dziennikarstwa. Napisał, że jego zdaniem prasa woli informować szybko, zamiast informować dobrze. Podawanie faktów bez krytycznego komentarza jest pozbawione celu. Wskazywał, że dziennikarz powinien ukazywać kontekst wydarzeń, ograniczenia posiadanych źródeł, zestawiać sprzeczne doniesienia, by ukazywać wielość perspektyw. Czy dla Pana, pisarza, ale też felietonisty i dziennikarza, te uwagi sprzed ponad siedemdziesięciu lat pozostają aktualne?

To bardzo długa debata dotycząca dziennikarstwa. Można to podsumować jako tak zwaną szkołę francuską i szkołę anglosaską. Debatę między *faits divers* a tak zwanymi faktami komentowanymi. Jest to również dawny problem, przeciwstawiający dziennikarstwo zaangażowane dziennikarstwu opłatanemu. Camus pozostaje w perspektywie pisania zaangażowanego. Nie rozumie *faits divers*. Zresztą Meursault znajduje *faits divers* w swojej celi. To, co Camus myśli o *faits divers*, odnajdujemy u Meursaulta. To jest ten sam związek. Nie potrafi on wyobrazić sobie *fait diver* jako nagiego faktu. I dlatego w powieści, którą napisałem, wykorzystałem tę samą rzecz. Jako że ten problem istnieje także dla mnie, Harun odkrywa jakieś wycinki z gazet. Pokazuje mu je matka i mówi: opowiadaj. On opowiada ten *fait diver*, a ona mówi: nie, musisz znaleźć coś więcej. I on

zaczyna sobie wyobrażać. I to właśnie odnosi się do tego fragmentu, który Pan znalazł.

Camus napisał w 1946 roku, że żyjemy w wieku strachu, że strach odbiera nam zdolność do komunikowania się. Geneza tego powszechnego stanu zdaniem autora ma związek z zaprzestaniem prób dialogu w świecie ludzi głuchych na argumenty, reprezentujących zabójcze ideologie. Strach jest także motywem do samousprawiedliwiania się humanistów przed jasnym i ewidentnym oporem przeciwko abstrakcjom i ideologiom. Jak aktualne są te słowa dla Pana i czy we współczesnym świecie można jeszcze wierzyć w dialog?

Wydaje mi się, że te opinie są jak najbardziej aktualne. Dlatego też Camus jest wciąż czytany na nowo. Dlatego właśnie, że potrafił zadawać pytania dotyczące jego epoki. Nie sądzę, żeby media pozwalały na prowadzenie dialogu. Natomiast sztuka na to pozwala. Mówiłem wcześniej, że wciąż czytamy Dostojewskiego. Świadczy to o tym, że literatura umożliwia prowadzenie dialogu międzykulturowego i między epokami. Dialog jest możliwy, czego dowodem jest to, że tutaj jestem i że Pan tutaj jest. Istnieją jednak również pewne porażki dialogu, czego dowód mamy, włączając telewizję.

W jednym z artykułów napisał Pan o Camusie, że przedstawił jedną z najbardziej przenikliwych refleksji o kondycji ludzkiej swojego wieku. Że powinniśmy przestać klócić się nad jego zmęczonymi zwłokami. Że był człowiekiem swojej epoki z widokiem na człowieka wszystkich epok. Co według Pana, niezależnie od kraju, języka i kultury, może dać współczesnemu człowiekowi lektura takich książek?

Wydaje mi się, że powinno to umożliwić odtworzenie pewnych definicji, które zostały gdzieś zagubione. Słowo „odpowiedzialność”, słowo „wolność”, te dwa pojęcia. Myślę, że wobec zagrożeń totalitarnych, różnych, a jednak takich samych, wystarczy przeczytać *Dżumę*, która wówczas nazywała się faszyzmem czy komunizmem, a teraz nazywa się dżihadyzmem. Jesteśmy w tym samym równaniu. Camus pozostaje jednym z pisarzy, którzy przenikliwie postrzegają swoją epokę i siebie samych. To sprawiło, że stał się głęboko uczciwym pisarzem i filozofem. Potrzebujemy tego. Dlatego że to, czego dzisiaj brakuje, w tym świecie obrazu i słowa, to właśnie

uczciwi filozofowie. Oni już nie istnieją. Nie mają już takiego wpływu na opinie. Opinie nie są już zmieniane przez filozofów, ale przez spektakle. Camus jest jednocześnie pisarzem, filozofem, prezentuje styl. Wydaje mi się, że są to trzy elementy, których dzisiaj najbardziej nam brakuje.

Camus po Obcym napisał Dżumę, po analizie jednostki doświadczającej absurdu zajął się conceptualizacją buntu, którego efektem miała być ludzka solidarność. Chciałem zapytać, jakie są Pana dalsze plany literackie.

Nie jestem wyznawcą Camusa. Jedną z kwestii, które najbardziej mnie interesują, jest śmierć. Kwestia zwłok i śmierci fascynuje mnie. Nie chodzi o śmierć jako taką, ale o śmierć jako jedyne prawdziwe oświecenie świata. Tkwię między dwoma koncepcjami, pomiędzy wizją, która mówi mi, że śmierć jest niemożliwa, a oczywistością końca. Rok temu straciłem ojca. Był to dla mnie ktoś bardzo ważny. Widok jego zwłok był dla mnie czymś potwornym. Nie wyobrażam sobie, że cud życia może być zredukowany do samych zwłok. To pewna dysproporcja, która mnie fascynuje. Chcę napisać o śmierci jako konieczności życia, po to by lepiej zdefiniować życie. Z punktu widzenia filozoficznego jest to coś, co mnie fascynuje najbardziej. Druga kwestia, która mnie interesuje, to to, co uniemożliwia mi zabicie drugiego człowieka. Wydaje mi się, że jest to jedno z podstawowych pytań. Trzeba, by w świecie, w którym żyję, ktoś ponownie zdefiniował powody, które uniemożliwiają zabijanie. Wydaje mi się, że jest to coś, czego nam w tej chwili najbardziej brakuje.

LESZEK SOSNOWSKI
(UNIwersYTET Jagielloński)

TALENTY NA MIARĘ KRAKOWA

INFORMACJE O AUTORZE

Leszek Sosnowski
Instytut Filozofii
Uniwersytet Jagielloński
e-mail: leszek.sosnowski@uj.edu.pl

Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie rozpoczęło w październiku (wernisaż 15.10.2015) cykl wystaw poświęconych najmłodszym artystom krakowskim. Pierwsza prezentacja – „Artyści z Krakowa. Generacja 1980–1990” – dotyczy grupy dwudziestu trzech artystów. Są to: Marta Antoniak, Tomek Baran, Monika Chlebek, Dawid Czycz, Viola Głowacka, Justyna Górowska, Mateusz Hajdo, Kornel Janczy, Ewa Juskiewicz, Irena Kalicka, Emilia Kina, Kamil Kukła, Agata Kus, Mikołaj Małek, Agnieszka Piksa, Tomasz Prymon, Grzegorz Siembida, Michał Stonawski, Łukasz Stokłosa, Mateusz Szczypiński, Jakub Woynarowski, Michał Zawada, Jakub Julian Ziółkowski. Wszystkim wspólne są dwa elementy: bardzo młody wiek i związek z Krakowem. Należą oni do najmłodszej generacji artystów, urodzili się bowiem w latach 1980–1990, co oznacza, że dosłownie przed chwilą ukończyli swoją edukację artystyczną. Ponadto, wszyscy przedstawiani na wystawie artyści bądź pochodzą z Krakowa, bądź tu ukończyli Akademię Sztuk Pięknych, bądź też zamieszkali po studiach w tym mieście. Mimo młodego wieku

wszyscy artyści mają już ugruntowane miejsca na rynku artystycznym przynajmniej Krakowa.

Taki mamy Kraków, jakich mamy artystów. Zabrzmiało to jak zarzut. Ale czy może nim być? Czy w takim razie jest to pochwała? Galeria muzealna to nie galeria handlowa. Żadnych tu upiększeń, pozłocen czy migających lampek. A jeśli nawet coś skrzy się kolorowo, wówczas trzeba dojrzeć artystyczne znaczenie dzieła, podać jego estetyczną interpretację. Najlepiej wskazać różnice, zamierzone oczywiście; można również poprzestać na podobieństwach, choć to już znaczne wyzwanie. Co łączy więc przedstawionych na wystawie artystów?

Prace artystów malarzy z pewnością łączy dobre wycucie formy. Przedstawiani artyści, w części malarskiej, ale też fotograficznej, wzbudzają podziw i uznanie stroną formalną swoich dzieł. Dotyczy to zarówno obrazów realistycznych, jak i abstrakcyjnych. Równie dobrze wypadają od strony warsztatowej. Z pewnością wspólny jest im stosunek do przeszłości, tej dalszej i tej bliższej. Nie zdają egzaminu z zaangażowania w sprawy narodowe pokoleń minionych i pokolenia własnego, co zwalnia z patriotycznych uniesień. Nie misjonują społecznie ani politycznie. Walczą o siebie, bo skomercjalizowany świat stawia przed nimi nowe wyzwania i wymagania. Jest to świat jednostki, a nie grupy czy społeczeństwa, co oznacza, że ideologię czynu wspólnotowego zastąpiła ideologia aktu podmiotowego, w którym chodzi nie o zbawienie, lecz o pokazanie, wyrażenie, ekspresję siebie.

Ale też nie różnicuje ich zbyt mocno podejście do teraźniejszości. W swoich dziełach zdają sprawę z własnej dojrzałości, tej artystycznej i tej osobniczej, świadomości własnych spraw i problemów otaczającego ich świata, i swojego w nim miejsca. To zresztą moment zaskakujący. W kilku przypadkach artyści angażują się w sprawy ekologii czy polityki, ale czynią to w sposób delikatny, można powiedzieć, że wręcz estetyczny. Takie zaangażowanie nie porusza, nie motywuje do działania, nie czyni odbiorcy współwinnym za jakiś aspekt świata i nie domaga się od niego zaangażowania w imię wartości wyższych. Nie za wiele też w tych obrazach publicystyki, atakującej widza nachalną aktualnością.

Co więc różni artystów krakowskich najmłodszego pokolenia? Wystawa przedstawia różne techniki artystyczne, mamy tu bowiem instalacje, wideo, rzeźbę, rysunek czy malarstwo. To ostatnie przeważa na wystawie i trzeba się zgodzić z kuratorkami – Delfiną Jałowik i Moniką Kozioł – że wybór to trafny. Ten naturalny wybór prowadzi do zderzenia ze sobą różnych filozofii

tworzenia, wartościowania i życia. Na przedstawianej wystawie artystów krakowskich nie ma apokaliptycznego wieszczania i jeśli nawet opresyjna współczesność wchodzi w kontakt z naturą, to czyni to w sposób delikatny, niemal osłaniający (D. Czycz). Sama zaś nadmiarowość tworów przyrody ma raczej charakter disneyowski, a nie sartr'owski, jest w takim razie wytworem wyobraźni radosnej i pozytywnej (K. Kukła).

E. Juszczkiewicz łączy estetykę piękna z estetyką brzydoty, łącząc w swoich portretach kolorystycznie wystylizowane detale ubioru dam siedemnastowiecznych z Arcimboldową groteską portretową. Nie ma w tych pracach metafizyki, czy to filozoficznej, czy religijnej, czy też artystycznej. Jeśli już coś jest, to wyrażana na poziomie artystycznym fizyka codzienności i potoczności, z kilkoma wyjątkami, co w istocie nie czyni różnicy. Jest ponadto dobre rzemiosło, a to wcale nie mało. Jest tu szukanie iluminacji w nasyconych światłem obrazach, łączących zgeometryzowaną mandalę z poszukiwaniami formalnymi Marka Rothki (T. Prymon). Jest powrót do dzieciństwa i przetwarzanie zabawek tego okresu, i jest powrót radośny; nikt przecież nie uwierzy, patrząc na te obrazy, że to dzieciństwo po freudowsku było obciążone i znaczone skazami (M. Antoniak). Jest oczywiście więcej, ale jest też mniej. Nie przekonują instalacje elektroniczne, nie bawi zalotne wabienie mechaniczną stopą (M. Hajdo) czy też nie wywołuje zaciekawienia biały pałac, zimny w swej nieskazitelnej czystości, choć trzeba przyznać, że świetnie wpisują się w tę przestrzeń mroczne, niepokojące obrazy w jego otoczeniu (Ł. Stokłosa).

Wszystkich wymienionych powyżej (i niewymienionych) artystów znajdujemy w katalogu sprawozdającym wystawę¹. Katalogu nie można jednak zamknąć jednym zdaniem. Do tradycji Muzeum Sztuki Współczesnej należą bardzo starannie redagowane katalogi i uważnie pisane teksty, omawiające różne aspekty wystawy. Katalog artystów krakowskich zawiera dwie części. W pierwszej znajdują się cztery teksty (tłumaczone również na język angielski): A. Szczerskiego *Kraków po przejściach*, J. Zielińskiej *Nie chcemy malować pejzaży, chcemy je tworzyć. Samoregulujące się kolektywy w Krakowie w l. 2005–2010*, M. Nowickiej *Krajobraz przed apokalipsą. Życie artystyczne na Zabłociu* i zamykający tekst kuratorek wystawy D. Jałowik, M. Kozioł *O najmłodszym pokoleniu twórców z Krakowa*. W zamieszczonych artykułach znajdujemy refleksje na temat krakowskich

¹ *Artyści z Krakowa. Generacja 1980–1990. Artists from Krakow. The Generation 1980–1990*, Kraków 2015.

artystów starszych pokoleń (Szczerski), ponadto nieco nostalgiczne w wymowie omówienie krakowskich prywatnych galerii sztuki (Zielińska). Czytelnik znajdzie tu również opowieść o Zabłociu, kiedyś dzielnicy przemysłowej, obecnie przekształcanej w kompleks mieszkaniowy, gdzie artyści krakowscy w pomieszczeniach dawnych zakładów Telpod Unitra znaleźli dla siebie miejsce, tworząc liczne pracownie (Nowicka). Ostatni obszerny tekst jest omówieniem samej wystawy, z przybliżeniem sylwetek poszczególnych artystów (Jałowik, Koziół).

Druga część katalogu jest szczególnie interesująca. Składają się na nią krótkie noty biograficzno-artystyczne, które uzupełniają równie krótkie wywiady z artystami. Towarzyszy im duży wybór fotografii prac prezentowanych na wystawie. Na szczególną uwagę zasługują właśnie wywiady, ograniczone do dwóch pytań, które postawiono wszystkim artystom. Pierwsze z nich brzmi: „czy inspiruje cię tradycja Krakowa? Jeśli tak, to w jaki sposób odzwierciedla się to w twoich pracach?”, drugie: „Jakie powinny być zadania sztuki?”. Odpowiedzi są oczywiście różnorodne, pozytywne i negatywne. W tych krótkich wypowiedziach nie ma miejsca na poszerzone czy pogłębione uzasadnienia głoszonych twierdzeń. Dlatego też trudno mówić tu o poglądach, co najwyżej o ich sygnalizowaniu. Choć pewne wypowiedzi zdecydowanie zasługują na rozwinięcie.

Większość artystów zdecydowanie podważa wpływ artystycznej tradycji miasta na swoją twórczość. Ale są interesujące wyjątki i te warto są przytoczenia w poniższym wyborze. Mamy tu przeczuwany, choć nie w pełni określony wpływ miasta i jego tradycji na twórczość: „Kraków [...] to miasto duchów, [...] to właśnie taki Solaris” (M. Antoniuk). Miasto ma także swój udział w dobrym samopoczuciu: „To, co robię, czyli tworzenie obrazów, wydarza się właśnie tutaj. Do końca nie umiem wytłumaczyć tego wpływu, ale dobrze mi z tym” (V. Głowacka); „niewątpliwie lokalna historia i kultura miały wpływ na moją twórczość” (E. Juskiewicz). I ostatni, w którym artysta pisze o przenikaniu się miasta i człowieka, ale przenikaniu subtelnym: „Inspiruje mnie Kraków jako źródło kulturowej tożsamości. Jesteśmy tym, co nas otacza – obrazami świata tak zakorzenionymi, że stają się dla nas «przeźroczyste» i nieodczuwalne, jak ubranie, które na sobie nosimy” (M. Stonawski).

Ciekawie wypada ankieta z pytaniem o zadania sztuki. Najczęściej udzielaną odpowiedzią jest odrzucanie zadaniowości/celowości sztuki w imię niczym nieskrępowanej wolności twórczej artysty. Pewne jednak odpowiedzi poszerzają ten horyzont, dając do myślenia dojrzałością krytyczno-filozoficzną. Pytanie o funkcję sztuki nabiera charakteru pytania o jej istotę i choć

zdajemy sobie sprawę z nieprzekładalności tych zakresów, z dużym zainteresowaniem podążamy za wypowiedziami artystów, dla których „tworzenie polega na wyslizgiwaniu się z pułapek stagnacji” (M. Antoniak), gdzie zadaniem sztuki jest „wywoływać emocje, a poprzez nie wpłynąć na postrzeganie świata” (V. Głowacka). Niepokojąco brzmią słowa, że można „wyobrażać ją sobie jako wyjątkowe narzędzie infekujące rzeczywistość” (J. Górowska); można tylko żałować, że artystka nie rozwinęła tego wątku.

W wypowiedziach artystów mowa jest również o powinnościach sztuki, o stawianych jej wymaganiach, o funkcji, która „powinna wprowadzać w życie trochę metafizyki” (T. Szczypiński) i zarazem wyzwalać „człowieka z zadaniowego trybu myślenia” (J. Woynarowski). Poza krótkimi postulatami artyści formułowali również obszerniejsze programy, nakładając na sztukę określone zadania. Według jednej z artystek sztuka „powinna wyzwalać emocje. Angażować. Być nośnikiem idei. Nadawać tożsamość. Stanować narzędzie do poznania samego siebie” (E. Juskiewicz). Każda funkcja domaga się dalszego doprecyzowania. Bez niego czytelnik zostaje skazany na domysł, interpretację bez punktów orientacyjnych. I ostatnia już wypowiedź, równie interesująca: sztuka – jako „wyjątkowe spotkanie” – jest okazją do „poszerzenia świadomości, pełniejszego odczuwania rzeczywistości, [...] może być wspianiałym narzędziem poznania, kształtującym wrażliwość i emocjonalność [twórcy i odbiorcy]. Jej piękno zawiera się już w samej tajemnicy oddziaływania, szeroko opisywanego, ale wciąż nie do końca odgadniętego” (A. Kus).

Bez wątpienia można stwierdzić, że pomysł organizacji pokoleniowych wystaw artystów krakowskich sprawdził się bardzo dobrze. Dobrym spointowaniem przedstawianych obrazów jest kolekcja siedmiu znaczków, na których zostały umieszczone portrety siedmiu autorów. Idea wydaje się tyleż oczywista, co zaskakująca; oczywista, gdyż jest dobrze znany zwyczaj umieszczania na znaczkach portretów znanych i zasłużonych dla kraju ludzi polityki, nauki, kultury czy sportu. Jednak w tym przypadku jest to również pomysł zaskakujący, gdyż nie można tu mówić o wielkości i ważności dokonań. Czas pokaże, jak rozwinie się artystyczna twórczość pokolenia lat osiemdziesiątych. Jest w niej wiele nawiązań i powtórzeń, ale czy może być inaczej? Artyści przedstawianej generacji szukają i znajdują; najczęściej to, co bliskie było/jest ich temperamentowi, osobowości, wyobraźni. Choć przebyli niedługą drogę twórczą, zostawili na niej wyraźne i czytelne znaki własnego talentu. Wypada podążać za nimi z łagodną uwagowością odbiorcy/badacza, bez zniecierpliwienia i ponagłania.

Kamel Daoud – algierski pisarz, eseista i dziennikarz. Jego powieść *Sprawa Meursaulta* otrzymała w 2015 roku nagrodę Goncourtów za debiut. Książka ta zdobyła ogromną popularność i została przetłumaczona do chwili obecnej na dwadzieścia dwa języki. Daoud jest bardzo aktywnym publicystą w algierskim dzienniku „Le Quotidien d’Oran”. Napisał także zbiór opowiadań *Le Minotaure 504*. Pisarz był w październiku 2015 roku gościem Conrad Festival w Krakowie.

Maciej Kałuża – dr nauk humanistycznych, pracownik naukowy Uniwersytetu Jagiellońskiego i założyciel Polskiego Stowarzyszenia Alberta Camusa. Obecnie pracuje nad monografią poświęconą rozwojowi koncepcji buntu w twórczości literackiej, eseistyce filozoficznej i publicystyce autora *Człowieka zbuntowanego*. Interesuje go także współczesne, między innymi postkolonialne i feministyczne, nawiązywanie do problematyki buntu, rozpatrywanej przez Camusa w kontekście filozoficznym i politycznym. W 2012 roku napisał pracę doktorską poświęconą filozoficznym interpretacjom dramatów Camusa *Nieporozumienie* oraz *Kaligula* w odniesieniu do filozofii absurdu.

Wojciech Klimczyk – socjolog z wykształcenia, z zamiłowania bliższy kulturoznawstwa. Autor książek *Erotyzm ponowoczesny* (2008), *Wizjonerzy ciała. Panorama współczesnego teatru tańca* (2010) oraz *Wirus mobilizacji. Taniec a kształtowanie się nowoczesności 1455–1795*, tomy 1–2 (2015). Wraz z Agatą Świerzowską zredagował pracę zbiorową *Music and Genocide* (2015). Doktoryzował się na podstawie pracy *Anthropology of Contemporary Dance Theatre. Dynamics of Artistic Practice* obronionej z wyróżnieniem. Publikował między innymi w „Diametrosie”, „The Polish Journal of the Arts and Culture” oraz w tomach zbiorowych.

Natalia Anna Michna – magister filozofii Uniwersytetu Jagiellońskiego, doktorantka w Pracowni Retoryki Logicznej Instytutu Filozofii UJ. Obecnie pisze pracę doktorską poświęconą fenomenologicznej analizie

estetyki feministycznej. Absolwentka Instytutu Cervantesa w Krakowie. Autorka książki *Wielka Awangarda wobec kultury masowej w myśli José Ortegi y Gasseta* (Kraków 2014). Publikowała między innymi w „Estetyce i Krytyce”, „Kulturze i Wartościach”, „Kwartalniku Filozoficznym”, „The Polish Journal of the Arts and Culture”. Zainteresowania: filozofia i estetyka feministyczna, filozofia hiszpańska, estetyka, filozofia i historia sztuki.

Patryk Miernik – magister ekonomii, licencjat filozofii o specjalności filozofia Wschodu, obecnie doktorant w Instytucie Filozofii Uniwersytetu Jagiellońskiego. Obszar zainteresowań badawczych: kontrkultura Stanów Zjednoczonych lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku, szczególnie awangardowy ruch literacki *Beat Generation*, anarchizm filozoficzny oraz transcendentalizm amerykański.

Kamila Sosnowska – magister kulturoznawstwa o specjalności filmoznawstwo, obecnie doktorantka w Instytucie Filozofii Uniwersytetu Jagiellońskiego. Stypendystka Japan Foundation. Przygotowuje rozprawę doktorską na temat japońskiej stylistyki *kawaii*. Jej zainteresowania naukowe obejmują japońską i azjatycką kinematografię, kulturę popularną, rolę kobiet w społeczeństwach azjatyckich.

Leszek Sosnowski – pracownik Instytutu Filozofii Uniwersytetu Jagiellońskiego; zainteresowania: historia filozofii, estetyka, współczesne teorie sztuki.

Paulina Sury – doktorantka w Instytucie Filozofii i Socjologii Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie.

Bogusław Zmudziński – adiunkt na Wydziale Humanistycznym Akademii Górniczo-Hutniczej w Krakowie. Zajmuje się badaniem twórczości surrealisty Jana Švankmajera. Założyciel i od początku istnienia dyrektor artystyczny Międzynarodowego Festiwalu Filmowego Etiuda&Anima.