

Estetyka | The Polish Journal
i Krytyka | of Aesthetics

26 lipca 2017 roku zmarła

prof. Anna Zeidler-Janiszewska

wybitna humanistka,
członkini Rady Naukowej „Estetyki i Krytyki”

**Estetyka | The Polish Journal
i Krytyka | of Aesthetics**

**Tom pod redakcją
Miłosza Markiewicza**

Nr 46 (3/2017)



Uniwersytet Jagielloński

Estetyka i Krytyka | The Polish Journal of Aesthetics

Redaktor naczelny:

Leszek Sosnowski

Z-cy redaktora naczelnego:

Dominika Czakon, Natalia Anna Michna

Sekretarz redakcji:

Anna Kuchta

Członkowie redakcji:

Marcin Lubecki, Miłosz Markiewicz

Rada naukowa:

Władysław Stróżewski, Tiziana Andino, Franciszek Chmielowski,
Nigel Dower, Grzegorz Dziamski, Bogdan Dziemidok, Tadeusz Gadacz,
Saulius Geniusas, Jean Grondin, Carl Humphries, Dalius Jonkus,
Akiko Kasuya, Carolyn Korsmeyer, Teresa Kostyrko, Leo Luks,
Diana Tietjens Meyers, Carla Milani Damião, Andrzej J. Nowak,
Elżbieta Paczkowska-Łagowska, Mauro Perani, Juliusz Piwowarski,
Witold Płotka, Zofia Rosińska, Beata Szymańska, Józef Tarnowski,
Kiyomitsu Yui, Anna Zeidler-Janiszewska, Bogusław Żyłko

Redakcja językowa:

Marcin Lubecki, Katarzyna Migdał

Skład:

Katarzyna Migdał

Kontakt:

Instytut Filozofii, Uniwersytet Jagielloński
ul. Grodzka 52, 31-004 Kraków
estetykaikrytykauj@gmail.com, pjaesthetics.uj.edu.pl

Wydawca:

Instytut Filozofii, Uniwersytet Jagielloński
ul. Grodzka 52, 31-004 Kraków

Współpraca wydawnicza:

Wydawnictwo Nowa Strona | www.wydawnictwonowastrona.pl

© Copyright by Uniwersytet Jagielloński

All rights reserved

e-ISSN 2353-723X

Spis treści

<i>Wstęp</i>	7
--------------	---

Artykuły

Józef Tarnowski	<i>Malarstwo: między Scyllą „fotograficznego” weryzmu a Charybdą czystej formy</i>	9
Natalia Juchniewicz	<i>Od estetyki, przez technikę, do sztuki awangardowej – Kantowska wzniosłość a panowanie człowieka nad przyrodą według Georga W. F. Hegla i Karola Marksa</i>	23
Piotr Przybysz	<i>O naturze emocji towarzyszących odbiorowi sztuki. Dynamiczne i sytuacyjne podejście do emocji estetycznych</i>	41
Monika Weychert-Waluszko	<i>Niewidzialna Zagłada – polityczna mobilizacja Romów a romska sztuka współczesna</i>	59
Kamil Lipiński	<i>Dialogi inscenizacji w poszerzonej przestrzeni performansów site-specific Ewy Janickiej i Agaty Elsner</i>	75

Dialogi i diagnozy

Agata Stronciwillk	<i>Piękny pozór. Analiza koncepcji kuratorskiej 57. Biennale Sztuki Współczesnej w Wenecji</i>	91
Piotr Szczepański	<i>Zrozumieć ogród. Uwagi do Estetyki ogrodu Mateusza Salwy</i>	107

Noty o autorach	121
------------------------	-----

Contents

<i>Introduction</i>	7
---------------------	---

Articles

Józef Tarnowski	<i>Painting: Between Scylla of 'Photographic' Verism and Charybdis of Pure Form</i>	9
Natalia Juchniewicz	<i>From Aesthetics, through Technique, to Avant-garde Art – Kantian Sublimity and the Reign of Man over Nature according to George W. F. Hegel and Karl Marx</i>	23
Piotr Przybysz	<i>Art and Emotions. Towards a Dynamic and Situational Approach to Aesthetic Emotions</i>	41
Monika Weychert-Waluszko	<i>The Invisible Genocide – Political Mobilization of the Romani People and Contemporary Romani Art</i>	59
Kamil Lipiński	<i>Augmented mise-en-scène at the Site-specific Performances by Ewa Janicka and Agata Elsner</i>	75

Dialogues and Diagnoses

Agata Stronciwillk	<i>The Beautiful Appearance. Analysis of the Concept of 57th Venice Biennale Exhibition</i>	91
Piotr Szczepański	<i>To Understand Garden. Notes on Garden Aesthetics: Between Art and Ecology by Mateusz Salwa</i>	107

About the Contributors	121
-------------------------------	-----

Wstęp

Niniejszy tom stanowi częściowo kontynuację poprzedniego numeru „Estetyki i Krytyki”, zatytułowanego *Estetyka: między historią a współczesnością*, przygotowanego z okazji jubileuszu siedemdziesięciolecia prof. Anny Jamroziakowej, związanej z Uniwersytetem im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. W tomie znajdują się teksty, których obszar refleksji rozpięty został – zgodnie z tytułem – między historią a współczesnością, czy też – jak zauważają redaktorzy poprzedniego tomu – w których „historia próbuje wypłynąć w możliwie wielu miejscach na powierzchnię współczesności, a współczesność – przeciwnie – właśnie w tajemnicy historii wypatruje źródeł swej trudnej autonomii”¹.

Otwierający niniejszy tom esej Józefa Tarnowskiego stanowi próbę diachronicznego ujęcia idei malarstwa naturalistycznego. Punktem wyjścia, a jednocześnie głównym elementem swojej refleksji autor czyni sztukę starożytną i związane z nią teksty źródłowe, w ostateczności wpisując malarzski weryzm w horyzont przełomu postmodernistycznego w sztuce. Natalia Juchniewicz w swoim artykule proponuje analizę Kantowskiej kategorii wzniosłości w kontekście przyjmowania zdystansowanej pozycji podmiotu wobec przyrody na tle myśli Georga W. F. Hegla i Karola Marksa poświęconej technice. Autorka zastanawia się nad drogą, jaką przeszła kategoria wzniosłości pomiędzy pismami Immanuela Kanta i Jeana-François Lyotarda. Piotr Przybysz przedmiotem swojej refleksji czyni przeżycie emocjonalno-estetyczne, któremu przygląda się w perspektywie neuro-estetycznej. Proponuje dwa rodzaje podejścia do emocji towarzyszących odbiorowi sztuki – sytuacyjne oraz dynamiczne, przyjmując do ich opisu

¹ R. Kubicki, T. Pękała, J. Tarnowski, A. Zeidler-Janiszewska, *Wstęp*, „Estetyka i Krytyka” 2017, t. 45 (2), s. 9.

metaforę kaskady emocjonalnej. Monika Weychert-Waluszko kontynuuje swoje rozważania na temat Niewidzialnej Zagłady i romskiej sztuki współczesnej². Autorka zwraca szczególną uwagę na polityczną mobilizację Romów i przemiany romskiej tożsamości, których odzwierciedlenia poszukuje w romskiej twórczości artystycznej. W tekście Kamila Lipińskiego refleksja skupia się przede wszystkim na twórczości performatywnego duetu Ewy Janickiej i Agaty Elsner. Sztuka ta odczytywana jest w kontekście teatru *site-specific* oraz dialogu artystek zarówno z widzami, jak i przestrzenią, w której odbywają się ich performanse.

Autorzy, których teksty zostały zebrane w dziale *Dialogi i Diagnozy*, także analizują to, co współczesne, w horyzoncie tego, co minione. Agata Stronciwilk podejmuje krytyczną refleksję nad koncepcją kuratorską 57. Biennale Sztuki Współczesnej w Wenecji autorstwa Christine Macel, natomiast Piotr Szczepański czyni uwagi do monografii Mateusza Salwy pt. *Estetyka ogrodu. Między sztuką a ekologią*, wydanej w ramach serii „Krajobrazy” Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk oraz łódzkiego Wydawnictwa Przypis.

W trakcie prac nad niniejszym tomem przyszło nam zmierzyć się z nieocenioną stratą, jaka dotknęła polską humanistykę. 26 lipca 2017 roku zmarła prof. Anna Zeidler-Janiszewska, wybitna myślicielka związana zarówno z estetyką, jak i kulturoznawstwem, inspiratorka oraz życzliwa opiekunka młodych badaczy (również publikujących w tym tomie), wieloletnia członkini Rady Naukowej „Estetyki i Krytyki”, a także jedna z redakterek poprzedniego tomu. Piszę o tym, ponieważ chciałbym podkreślić pewien duchowy patronat nie tylko prof. Anny Jamroziakowej, ale też prof. Anny Zeidler-Janiszewskiej nad niniejszą publikacją.

Miłosz Markiewicz

² Por. M. Weychert-Waluszko, *Niewidzialna Zagłada Romów*, „Estetyka i Krytyka” 2017, t. 44 (1), s. 73–88.

Józef Tarnowski*

Malarstwo: między Scyllą „fotograficznego” weryzmu a Charybdą czystej formy

Abstrakt

Według Pliniusza doskonała iluzja była stałym celem malarzy antycznych. Powtórzył on za wcześniejszymi autorami, których pisma nie zachowały się do czasów nowożytnych, wiele legend o malarzach greckich, potrafiących tak wiernie oddawać wygląd natury, że obrazy te łudziły zwierzęta i ludzi. Niemal tysiąc lat po załamaniu się świata antycznego idea sztuki iluzyjnej odżyła i stanowiła fundament renesansowej rewolucji naturalistycznej. Wynalezienie fotografii w XIX wieku wywołało problem różnicy pomiędzy dziełem malarskim a dziełem fotograficznym, co przyczyniło się do upadku malarstwa naturalistycznego. Sztuka abstrakcyjna narodziła się dopiero na początku XX wieku i osiągnęła na kilka dziesięcioleci pozycję dominującą. Jednak malarstwo naturalistyczne odżyło w hiperrealizmie i *new old masters*. Obecnie iluzjonistyczna imitacja natury i abstrakcja stanowią skrajne nurty postmodernistycznego radykalnego pluralizmu.

Słowa kluczowe

abstrakcyjna sztuka, iluzja, malarstwo, naturalizm, weryzm

Dążenie do oddania środkami malarskimi wyglądu natury tak wiernie, aby wzbudzać w widzach iluzję patrzenia na wycinek samej natury, zrodziło się w starożytnej Grecji i wedle Pliniusza wielu było malarzy, którzy temu dążeniu potrafili sprostać. Dzieje malarstwa greckiego opisał on

* Zakład Estetyki i Filozofii Kultury
Uniwersytet Gdański
e-mail: filjt@univ.edu.pl

jako historię wynalazków, dzięki którym malarze potrafili wiernie naśladować coraz więcej wygląków rzeczy. Potrafili i niezmiennie chcieli, albowiem dążenie do tworzenia doskonałej iluzji było stałym ideałem malarstwa greckiego, a sukcesy w tym względzie wzbudzały największy podziw i uznanie społeczne. Pliniusz opisuje także jeden wyjątek: obraz, który niczego nie przedstawiał, a także był sławny i podziwiany. Był on dziełem dwóch malarzy – Apellesa i Protogenesa – którzy rywalizowali ze sobą o to, któremu z nich uda się namalować najcieńszą kreskę¹. Faktycznym przedmiotem uznania była więc nie „abstrakcyjna” kompozycja, lecz doskonałość ręki, niemniej jednak dzieło to było pierwszym odnotowanym w historii „abstrakcyjnym” obrazem malarskim.

Ideał malarstwa iluzyjnego przejęła od Greków sztuka rzymska, potem zaś, w okresie wczesnochrześcijańskim, został on zdominowany przez cele symboliczne, by powrócić w malarstwie renesansowym, i odtąd był stałym punktem odniesienia wszystkich bardziej lub mniej udanych rewolucji artystycznych w malarstwie Zachodu. Natomiast idea, iż malowidło, które niczego nie przedstawia, może być także dziełem wielkiej sztuki, i to jako całość, a nie z uwagi na jakąś jego cechę, pojawiła się dopiero na początku XX wieku. Obie możliwości stanowią obecnie skrajne pozycje całego spektrum sztuki malarskiej.

Nie ma pewności, powiada Pliniusz, gdzie narodziło się malarstwo: w Egipcie czy w Grecji – ale wszyscy się zgadzają, że powstało przez obrysowywanie cienką linią ludzkiego ciała. Kolejnym krokiem rozwojowym było kolorowanie rysunku konturowego najpierw jedną, potem wieloma barwami. Następnie wynaleziono światłocień, intensyfikację barw przez kontrastowe ich zestawianie, a także blask, harmonię barw i skrót perspektywiczny. Pliniusz podaje imiona wielu malarzy, którzy – zgodnie z tradycją – wsławili się wprowadzonymi udoskonaleniami artystycznymi. Eumaros pierwszy potrafił zróżnicować wygląd namalowanych kobiet i mężczyzn, Kimon zaś tę umiejętność wydoskonalił, a także potrafił oddać rozmaite ruchy twarzy, spojrzenia w różnych kierunkach, żyły, zmarszczki i fałdy². Potem Polignot pierwszy umiejętnie zaczął malować kobiety w przeźroczystych szatach, a ponadto otwarte usta z widocznymi zębami, ruchliwą twarz oraz człowieka w ruchu³. Z kolei Apollodor pierwszy wprowadził nadawanie postaciom wyrazu psychicznego, co udoskonalił

¹ Pliniusz, *Historia naturalna*, t. 2, tłum. I. i T. Zawadzcy, Wrocław 2004, s. 403.

² Ibidem, s. 389–390.

³ Ibidem, s. 391.

i doprowadził do wielkiej chwały Zeuksis, który także jako pierwszy umiał oddać cnoty, na przykład obyczajność namalowanej postaci. Pliniusz dodaje, że zgromadził on dzięki swojej sztuce wielki majątek, a w końcu uznał swoje dzieła za bezcenne, przeto zaczął je rozdawać darmo⁴. Przytacza też opowieść o tym, jak Zeuksis wdał się w publiczne zawody z Parrazjosem o to, kto najwierniej coś namaluje. Pierwszy na scenę wniósł swój obraz Zeuksis. Przedstawiał on winogrona oddane tak wiernie, że zleciały się do nich ptaki. Kiedy swój obraz pokazał Parrazjos, Zeuksisowi wydało się, że jest przykryty tkaniną, więc zniecierpliwiony domagał się jego odsłonięcia, by po chwili zorientować się, że owa tkanina jest na obrazie namalowana, przeto uznał zwycięstwo swego rywala, oświadczając, że winogrona zwiodły tylko ptaki, a tkanina zwiodła jego, malarza⁵. Parrazjos był podziwiany za namalowanie ludu ateńskiego z oddaniem jego charakteru: zmienności, pobudliwości, sprawiedliwości i niestałości, a równocześnie ustepliwości, łaskawości, miłosierdzia, chępliwości, wzniosłości, pokory i tchórzliwości. A także za to, że namalował „dwóch chłopców, będących uosobieniem spokoju ducha i właściwej swemu wiekowi niewinności”, jak również „dwa obrazy przedstawiające hoplitów: jednego w wyścigu, biegnącego tak, że zdaje się ociekać potem, drugiego zaś zdejmującego zbroję i wyglądającego tak, jakby ciężko wzdychał”⁶. Wszystkich zaś przewyższył Apelles za czasów sto dwunastej olimpiady, tj. w latach 332–329, którego dzieła odznaczały się nie tylko doskonałością, ale i wdziękiem. Pliniusz przytacza opinię Apellesa na temat tego, że dzieło Protogenesa jest wykonane niezmiernie starannie i pracowicie, tak że pod tym względem jest od niego może gorszy, ale przewyższa go tym, iż potrafi z obrazu wyeliminować rękę, i dodaje do tego komentarz, że „zbytnia staranność często przynosi szkodę”⁷. Uwagę można rozumieć jako pochwałę gładkiego sposobu malowania, niezostawiającego duktu pędzla. Apelles namalował też nagiego Herosa tak prawdziwie, że „obraz ten rywalizuje z naturą”, a także konia tak doskonale oddanego, że żywe konie do niego rżały; „malował i takie rzeczy, których na ogół nie da się namalować – grzmoty, błyskawice i huragany”⁸.

⁴ Ibidem, s. 393.

⁵ Ibidem, s. 395.

⁶ Ibidem, s. 398.

⁷ Ibidem, s. 403.

⁸ Ibidem, s. 409–410.

Uznaniem starożytnych cieszyły się nie tylko dzieła o „poważnej” tematyce historycznej i mitologicznej (*megalographia*), ale także dzieła o tematyce pospolitej i humorystycznej (*rhopographia*, *rhypographia*) – również za ich iluzyjność. Pejraikos, malujący golarnie i warsztaty szewskie, osły, jarzyny itp., „osiągnął chwałę niebywałą”, a Studius malował ściany „w dworaki, portyki i krajobrazy, gaje, laski, wzgórza, sadzawki, cieśniny morskie” i wzbogacał je postaciami przechadzającymi się lub płynącymi na statkach, łowiącymi ryby, chwytającymi ptaki, zbierającymi plony, a także moczary, przez które chwiejąc się mężczyźni przenoszą na ramionach przerażone kobiety⁹. Sławę zdobył też Ktazykles obrazem przedstawiającym Stratonikę *in flagranti* z rybakiem i chociaż wystawienie dzieła na widok publiczny było zniewagą dla królowej, nie pozwoliła go usunąć z miejsca, w którym zostało zaprezentowane, tj. z portu w Efezie, „bo oboje byli na nim oddani z podobieństwem niezwykle wiernym”¹⁰. Uznanie zdobyły także nieliczne malarki – Eirena, Arystareta i Olimpiada – i chociaż Pliniusz nie pisze tego wprost, to kontekst nie pozostawia wątpliwości, że zawdzięczały sławę doskonałemu opanowaniu umiejętności wiernego oddawania wyglądu natury.

Wobec niezachowania się do czasów nowożytnych ani jednego antycznego obrazu sztalugowego nie możemy sami wyrobić sobie sądu, na ile zachwyty Pliniusza są uzasadnione. Bez względu jednak na to, na ile są przesadzone, a że takie są, nie ulega wątpliwości, jedno nie budzi zastrzeżeń: dzieło Pliniusza pokazuje, że ideą przewodnią malarstwa antycznego było wierne imitowanie natury oraz że imitowanie takie nie jest czynnością bierną, lecz owocem wielu wynalazków malarskich¹¹. Pliniusz powołuje się na (niezachowane do czasów nowożytnych) teksty wielu antycznych teoretyków malarstwa, a nie wspomina o praźródle idei wiernego naśladowania natury przez dzieło sztuki – o *Iliadzie* – której przecież nie mógł nie znać. Tam znajduje się odpowiedź na pytanie dręczące wielu historyków sztuki i estetyków: „dlaczego tylko w antycznej Grecji zrodziła się iluzyjna sztuka?”¹². Księga XVIII zawiera opis nowej zbroi kutej z miedzi, cyny, złota i srebra przez Hefajstosa na prośbę Tetys dla jej syna Achillesa.

⁹ Ibidem, s. 420–421.

¹⁰ Ibidem, s. 434.

¹¹ Osobliwe jest to, że do Pliniusza idei kreatywnego charakteru malarstwa iluzyjnego nawiązał dopiero po blisko dwóch tysiącach lat Ernst Gombrich w dziele *Art and Illusion*.

¹² Nawet tak wybitny badacz jak Gombrich konstatuje tylko, że Grecy dokonali rewolucji w swobodnym przedstawianiu wyglądu ludzi, nie wskazując jednak *Iliady* jako praźródła tej rewolucji. E. Gombrich, *The Story of Art*, London 1983, s. 52.

Czegóż tam nie ma! „Wydana ziemia, niebo, ocean głęboki / Słońce nieustannymi biegnące kroki / Księżyc i nieba w gwiazdach ozdobna korona / Plejady i Hyjady, i moc Oriona / I Arktos, wozem zwany, bo jak wóz się toczy / Na Oryjona ciągle obracając oczy”¹³. Obok dwa inne obrazy, przedstawiające akcje dziejące się w scenerii miejskiej. „Jedno wyraża śluby i gody weselne: / Prowadzą przy pochodniach z domu nowożeńców, / »Hymen! Hymen!« wołają, a grono młodzieńców / Skocznymi tany lekkie zawiązuje koła; / Brzmi fletni i oboi kapela wesola. / W progach domów niewiasty chciwym patrzą okiem, / Nie mogąc się tak miłym nasycić widokiem”¹⁴. Obok przedstawiona jest inna scena: obserwowany przez tłum gapiów spór przed sądem pomiędzy dwoma mężczyznami o zapłatę za zabójstwo. Jeden pod przysięgą zeznaje, że oddał, a drugi temu zaprzecza. „Stawią świadki, by prędszy sprawy koniec mieli / Na dwie strony krzykliwa gromada się dzieli. / Woźni lud uciszają; we środku zaś rada / Sędziwych na świecących kamieniach zasiada”¹⁵. I ustanawia nagrodę w wysokości dwóch talentów dla tego, kto przedstawi dowody rozstrzygające spór. Dalej ukazane jest drugie miasto, pod którego murami stoją wojska. „Straszny blask oręż ciska, lecz w chęciach się dwoją / Jedni je na łup dzikim skazują zapalem, / Drużdy bogactwa jego chcą wziąć równym działem. / Lecz niestrwożeni knują zasadzki mieszkańce: / Niewiasty, dzieci, starce osiadają szańce, / Do skrytej zaś wyprawy gotują się młodzi”¹⁶. I rozpoczyna się „bój nad rzeką: tamci walczą stale, / Obie rażą się strony w okrutnym zapale... / Ta strona ciągnie trupy, tamta ją odpycha. / Wszystko pod boskim dłutem żyje i oddycha”¹⁷. Jakby tego było mało, Hefajstos ryje na zbroi jeszcze dwa obrazy wiejskie. Na jednym rolnicy orzą pole, na drugim zaś koszą zboże i wiążą je w snopki. Zaś „pod cieniem dębu wiejską zajęci biesiadą / Woźni, wołu zabiwszy, mięso w ogień kładą”¹⁸. A obok winnica, do której wiedzie wąska ścieżka, którą „wesole chłopcy i różne dziewczęta, / Gdy czas zbierania przyjdzie, z głośnymi okrzykiem / Niosą ładowne słodkim owocem koszyki”¹⁹. Na tym jeszcze nie koniec. Ryje dalej Hefajstos dolinę, w której pasą się owce okryte śnieżnym runem, i chaty, i stajnie, i zagrody. „Ryje i cudny taniec, który Deдал w Krecie / Wymyślił Aryjadnie, prześlicznej kobiecie; / Skaczą chłopcy

¹³ Homer, *Iliada*, tłum. F. K. Dmochowski, Wrocław 1954, s. 290–291.

¹⁴ Ibidem, s. 291.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Ibidem, s. 292.

¹⁷ Ibidem, s. 293.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Ibidem, s. 294.

i dziewczki wzięwszy się za ręce. / Lekka zasłona wdzięki pokrywa dziewczęce. / Na chłopcach bogatsza zawieszona odzież; / Obojej płci z urody najdobrańsza młodzież"²⁰. Obserwuje to zachwycony lud, pośrodku którego jeszcze dwaj akrobaci „pokazują swe sztuki i słodkim brzmia pieniem”²¹. A wszystko to Hefajstos obwodzi „szumiącymi wałami oceanu”²².

Sztuka rzymska, aż do kresu istnienia Imperium Romanum, jest świadectwem trwania greckiego ideału aleteicznego²³. W czasach cesarza Konstantyna pojawiła się wszakże sztuka stawiająca inne cele – teologiczne – ponad cele aleteiczne i zdominowała ona kulturę europejską aż do renesansu.

Ideał sztuki doskonale iluzyjnej jest ideą założycielską rewolucji renesansowej w sztuce i jej estetyce. Pierwszy zwerbalizował ją Boccaccio w opowieści piątej dnia szóstego *Dekameronu*, tworząc podstawowy

²⁰ Ibidem.

²¹ Ibidem.

²² Ibidem.

²³ W tym miejscu muszę wtrącić dłuższą dygresję. Terminów „werystyczny” i „aleteiczny” – w znaczeniu sztuki dążącej do prawdy iluzyjnej – używam tu zamiennie, gdyż wywodzą się one od synonimów znaczących tyle, co „prawda”: jeden pochodzi od greckiego słowa ἀλήθεια, drugi zaś od jego łacińskiego ekwiwalentu – *verum*. Znaczenie i zakres tych terminów częściowo tylko pokrywa się ze znaczeniem terminu „mimetyczny”. Jak napisał Władysław Tatarkiewicz w *Historii estetyki*, słowo *mimesis* najpierw znaczyło wyrażanie uczuć w rytualnych tańcach przez kapłanów, a potem wyrażanie uczuć przez naśladowanie ich przejawiania się w minach, gestach i zachowaniu przez mimów w teatrze (W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. 1: *Estetyka starożytna*, Warszawa 1985, s. 29). Jeśli więc chce się utrzymać sens etymologiczny słowa „mimetyczny”, to (wbrew tradycji Auerbachowskiej) trzeba jego znaczenie zawęzić do prawdziwego przedstawiania wyrazu uczuć człowieka w wyglądzie jego twarzy i gestach. Z wymienionej trójki terminów najlepszy w moim przekonaniu jest termin „aleteiczny”, ale ponieważ jest neologizmem, przeto aby nie wprowadzać konfuzji już w tytule, użyłem okrzepłego w polszczyźnie terminu „werystyczny”. *Notabene*, słowo to jest w użyciu już od ponad wieku. Wprowadzone zostało w 1877 roku w języku włoskim (*verismo*) na oznaczenie włoskiego literackiego naturalizmu w sensie Zoli (K. Żaboklicki, *Giovanni Verga i weryzm*, Warszawa 1989, s. 25, 48). W naszym piśmiennictwie pierwszy użył go, właśnie w tym inicjalnym włoskim znaczeniu, Cezary Jellenta jedenaście lat później (C. Jellenta, *Zakapturzony idealizm*, „Prawda” 1888, nr 35, s. 415). Potem upowszechnił się on także w akademickiej historii sztuki, w znaczeniu wiernego i detalicznego przedstawiania rzeczywistości. Typowym przykładem jest wskazywanie w rzeźbie rzymskiej „portretu werystycznego, bardzo wiernie odtwarzającego rysy modelu” – A. Sadurska, *Sztuka rzymska*, [w:] *Sztuka świata*, red. A. Lewicka-Morawska, Warszawa 1990, s. 234.

topos perswazyjny renesansowej estetyki normatywnej, a zarazem paradygmat nowożytnego dyskursu modernizacyjnego. Boccaccio napisał, że Giotto ożywił na chwałę Florencji sztukę „przez wieki w grobie pogrzebaną”, malując tak wiernie wszystko, co stworzyła natura, że jego obrazy „samą naturą być się zdawały i ludziły do tego stopnia wzrok ludzki, że wiele razy za prawdziwe brano, co wymalowane było”²⁴. To krótkie elogium na cześć Giotta stało się fundamentem renesansowej triadycznej historiografii sztuki, dzielącej jej dzieje na antyczny okres chwały, kiedy artyści potrafili wiernie odtworzyć wszystko, co istnieje lub mogłoby istnieć w naturze, następnie na wieki „śmierci sztuki”, kiedy artyści zapomnieli te umiejętności, oraz na okres chwalebnej teraźniejszości, kiedy sztuka się odrodziła dzięki wybitnym artystom, którzy siłą swego geniuszu osiągnęli umiejętności (iluzyjne) równie wielkie (a potem i większe), jak artyści przed upadkiem Rzymu.

Alberti, pierwszy wielki „prawodawca” w dziedzinie renesansowej estetyki malarstwa, w traktacie *De pictura* z 1435 roku opisał metody osiągania celu, jaki ma realizować malarstwo. Od malarza – pisze Alberti – „oczekujemy takiego obrazu, który byłby jak najbardziej wyraźny i który wydawałby się jak najbardziej podobny do rzeczy, którą przedstawia”²⁵. Aby ten cel osiągnąć, trzeba studiować naturę i wykorzystywać naukową wiedzę w sztuce malarskiej: o perspektywie, o rozkładzie światła i cienia, o zależności koloru od światła, o modelunku i harmonii barwnej. A efekt sprawdzać należy przy pomocy lustra: „to, co zaobserwujesz w naturze, powinienś poprawić przy pomocy zwierciadła, albowiem każda usterka w obrazie dużo wyraźniej występuje w odbiciu w zwierciadle”²⁶.

Jeszcze dalej w dociekaniu podstaw iluzji malarskiej poszedł w swym nieukończonym traktacie rozwijający nauki Albertiego Leonardo da Vinci. Przez wiele lat prowadził on wnikliwe badania nad percepcją wzrokową przyrody w zmiennych warunkach pogodowych i oświetleniowych oraz snuł rozważania, jak te rozmaite wyglądy natury oddać prawdziwie środkami malarskimi. Albowiem celem malarstwa było również dla Leonarda prawdziwe naśladowanie natury, a największym osiągnięciem – „cud ukazywania pełnego wymiaru rzeczy na płaszczyźnie”²⁷. Tak jak Alberti,

²⁴ G. Boccaccio, *Dekameron*, t. 2, tłum. M. Brahmer, Warszawa 1975, s. 24.

²⁵ L. B. Alberti, *O malarstwie*, tłum. L. Winniczuk, Wrocław 1963, s. 30.

²⁶ Ibidem, s. 47.

²⁷ L. da Vinci, *Traktat o malarstwie*, tłum. i oprac. M. Rzepińska, Wrocław 1984, s. 138.

radził Leonardo malarzowi, aby za sprawdzian doskonałości iluzyjnej swego dzieła wziął płaskie zwierciadło. I chociaż opowiadał bajki podobne do Pliniuszowych, o tym, jak psy rzeczywiste szczekały do psów namalowanych, a jaskółki siadały na namalowanych gałęziach²⁸, to jednak gdy poddawał rzecz refleksji rozumowej, nie miał wątpliwości, że namalowany obraz, najbardziej nawet prawdziwy, różni się od widoku natury tym, że jest naśladowaniem widzenia jednym okiem, jakby przez okno²⁹. I taka jest granica prawdy artystycznej malarstwa.

Po śmierci Leonarda manuskrypt uległ rozproszeniu, a jego fragmenty były publikowane dopiero w wiekach następnych, począwszy od wydania paryskiego z 1651 roku w oryginalnej wersji włoskiej oraz w tłumaczeniu na język francuski, zawierającego część zapisków – *Codex Barberinus* (dzieło to zostało zaordynowane jako pierwszy podręcznik paryskiej akademii malarstwa i rzeźby)³⁰. Uwagi dydaktyczne zawarte w traktacie uczyniono podstawą metody nauczania akademickiego³¹. Przejęta też została od Leonarda rozbudowana nauka o perspektywie, jednak obecne w całym dziele nastawienie empirystyczno-aleteiczne zastąpione zostało nastawieniem idealizującym, którego najwybitniejszą ówczesną egzemplifikacją było malarstwo Nicolasa Poussina. Z tradycji włoskiego renesansu, ale wbrew *Traktatowi* Leonarda, przejęte zostało przekonanie o hierarchii wartości tematów, na szczycie której umieszczone zostały rozbudowane obrazy narracyjne: religijne, mitologiczne i historyczne, a na dole obrazy rodzajowe, pejzaż i martwa natura. Akademizm akceptował estetykę aleteiczną, ale podporządkował ją estetyce idei, akceptując odstępstwa od ideału iluzyjnego, najczęściej w kierunku idealizacji natury, gdy było to potrzebne do wyrażenia zamierzonej idei.

²⁸ Ibidem, s. 9.

²⁹ Ibidem, s. 60.

³⁰ M. Rzepińska, *Przedmowa*, [w:] ibidem, s. XXIII.

³¹ Spośród licznych rozrzuconych i nie do końca spójnych rad dla adepta malarstwa akademii wybrała te, które najłatwiej było zastosować w dydaktyce: że należy najpierw uczyć się perspektywy geometrycznej, potem kopiować rysunki dobrych mistrzów, najpierw ich fragmenty, potem całości, następnie należy rysować z modelu, tj. rzeźby lub odlewu, i dopiero potem z natury. A skoro rysowanie to podstawa, jasne pozostaje, że wypełnianie kolorem rysunku jest fazą następną i tak też akademie paryska, a w ślad za nią inne akademie powstające w całej Europie, nauczały sztuki malowania. M. Poprzęcka, *Akademizm*, Warszawa 1989, s. 13.

W wieku następnym akademicką dominację wartości symbolicznych nad aleteicznymi podważył Denis Diderot w inicjujących nowy gatunek literacki – krytykę artystyczną – uwagach o obrazach Jeana Chardina. Jak pisał: Chardin jest tak prawdziwy i tak harmonijny, że chociaż maluje tylko nieożywioną naturę, wazy, butelki, chleb, wino, wodę, winogrona, owoce, pasztety, to odciąga widzów nawet od przepięknych Vernetów, i choć obrazy takie może są mniej interesujące niż dzieła przedstawiające ludzi czy konie, to są tak samo prawdziwe. A do tego Chardin jest największym kolorystą wystawiającym na Salonie i maluje plamami, które wymagają pewnego oddalenia się od obrazu, aby w oczach widza przedmiot stał się taki jak w naturze. Wymowa tej wypowiedzi jest także pod innymi względami refutacyjna: chwając tak bardzo martwe natury Chardina, Diderot *de facto* odrzuca ideę hierarchii tematów, w świetle której gatunek ten plasuje się bardzo nisko, odrzuca też akademicką koncepcję idealizacji natury na rzecz aleteicznego jej przedstawiania, a także akademicki linearyzm na rzecz koloryzmu i akademickie *la fini* na rzecz malowania plamami. Ten ostatni problem odżył w następnym wieku za sprawą Théodore’a Géricaulta i Eugène’a Delacroix, którzy przeciwstawiając się gładkiemu i wykończonemu malarstwu luminarzy akademizmu – Davidowi i Ingresowi – malowali plamami i (relatywnie) szkicowo³².

Wynalezienie pod koniec lat trzydziestych XIX wieku, a następnie upowszechnienie dagerotypu i fotografii nie mogło nie wpłynąć na poglądy na temat malarstwa. Dagerotyp, czyli obraz odwzorowany w światłoczułej warstwie jodku srebra, naniesionej na posrebrzoną, wypolerowaną płytę miedzianą, umożliwiał uzyskanie niemal od początku wysokiej wierności, ale nie pozwalał na reprodukowanie, natomiast fotografia, czyli technika negatywowo-pozytywowa, pozwalała na mnożenie odbitek na papierze. Początkowo jakość obrazu fotograficznego była niższa niż dagerotypu, ale wprowadzane udoskonalenia owocowały coraz większą wiernością odbitek fotograficznych³³. Pierwsze kolorowe fotografie barwne uzyskiwano już na początku lat sześćdziesiątych XIX wieku i było oczywistością, że prędzej czy później wierna fotografia barwna zostanie upowszechniona³⁴.

³² D. Diderot, *Œuvres: Salons*, vol. 1, Paris 1821, s. 182–183.

³³ Obraz dagerotypowy pod pewnym kątem patrzenia jest pozytywowym, pod innym – negatywowym. Już w 1840 roku dagerotypy odznaczały się tak wielką szczegółowością, że identyfikować można było detale fotografowanych obiektów przy użyciu lupy. Zadowalającą jakość odbitek papierowych uzyskano dopiero w następnym pokoleniu. N. Rosenblum, *Historia fotografii światowej*, tłum. I. Baturo, Bielsko-Biała 2005, s. 18, 34.

³⁴ Ibidem s. 280–295.

Musiał się więc pojawić problem, czym różni się malarstwo artystyczne od fotografii i czy obraz malarski nieodróżnialny wizualnie od fotografii jest dziełem malarstwa artystycznego.

Apodyktyczne stanowisko normatywne zajął w tej sprawie najmocniejszy „prawodawca” estetyczny swej epoki Hipolit Taine w wydanym w 1865 roku dziele *Philosophie de l'art*. Odpowiadając pośrednio na ulubiony zarzut stawiany realistom przez ich przeciwników, że sprowadzają malarstwo do fotografii, orzekł, iż dokładne imitowanie nie jest celem sztuki, bo gdyby tak było, to fotografia, odlew lub stenogram (na przykład z sali sądowej) byłyby największymi dziełami sztuki, a przecież nie są. Zaś w dziedzinie malarstwa za najwyższe osiągnięcie uważano by detalicznie namalowane portrety, a przecież tak nie jest³⁵. Czym się więc różni malarstwo artystyczne od malarstwa „fotograficznego”? Odpowiedź Taine’a, wysnuta z analizy dzieł Michała Anioła i Rubensa, potraktowanych jako szczytowe osiągnięcia malarstwa, jest taka, że wielcy malarze stosowali odstępstwa od wiernego naśladowania wyglądu rzeczy po to, aby oddać wyrażnie zamierzoną cechę istotną przedmiotu i poprzez to wyrazić ideę główną (*l'idée principale*)³⁶.

Nie było to takie rozwiązanie problemu, jakie mogliby zaakceptować malarze realiści na czele z Gustave’em Courbetem, chcący prawdziwie oddawać wyglądy świata współczesnego. W sukurs przyszedł im Émile Zola z formułą zwerbalizowaną w eseju *Proudhon et Courbet*: „Une oeuvre d'art est un coin de la création vu à travers un tempérament”³⁷. Nie ma wątpliwości, jaki sens miał dla Zoli i jego zwolenników ów *coin de la création* – prawdziwe oddanie natury w dziele sztuki. Ponieważ Zola nie wyklarował, co znaczy dla niego prawda obrazu malarskiego, toteż można się tego jedynie domyślać, biorąc pod uwagę wskazaną przezeń twórczość Courbета i Édouarda Maneta. Natomiast sens formuły *vu à travers un tempérament* nawet w taki sposób nie został przezeń przybliżony. W naszym piśmiennictwie

³⁵ H. Taine, *Philosophie de l'art*, Paris 1895, s. 26–27. Taine przyjmuje milcząco, że fotografia sztuką nie jest. W tym samym czasie pojawiły się głosy przeciwnie – że fotografia jest nową dziedziną twórczości artystycznej. N. Rosenblum, op. cit., s. 209.

³⁶ H. Taine, op. cit., s. 37.

³⁷ Dewiza Zoli spolszczona została przez Antoniego Sygietyńskiego następująco: „dzieło sztuki to fragment rzeczywistości widziany przez temperament” i w tej postaci była propagowana zarówno przez Sygietyńskiego, jak i przez Stanisława Witkiewicza, a potem utrwalona została przez historyków sztuki. E. Zola, *Proudhon i Courbet*, [w:] idem, *Słuszna walka: od Courbета do impresjonistów*, tłum. H. Morawska, Warszawa 1982, s. 34.

estetycznym poglądy Zoli propagował Antoni Sygietyński, który także tego nie wyeksplikował, a za nim Stanisław Witkiewicz, który dokonał syntezy idei Taine’a oraz Zoli i próbował sobie z tym problemem poradzić. W eseju *Malarstwo i krytyka u nas* powtórzył za Taine’em, że „ścisłe naśladowanie natury nie jest ostatecznym zadaniem sztuki”³⁸, powielił argument dotyczący Balthasara Dennera i dodał własny, że jego portrety malowane *à la loupe* mogą być interesujące z dermatologicznego, ale nie artystycznego punktu widzenia, bowiem nigdy niczyjej twarzy nie oglądamy z takiej bliskości, aby widzieć wszystkie jej dermatologiczne detale, przeto takie obrazy są „fałszem z punktu malarskiego”³⁹. Prawdą artystyczną jest więc maksymalnie wierne przedstawienie wyglądu rzeczy, ale z wybranego punktu obserwacyjnego. Malarz przyjmuje pewien punkt i dobiera wielkość plamy barwnej tak, aby wymusić na widzu oglądanie obrazu z takiej właściwej, zamierzonej odległości. Inne warunki „prawdy artystycznej”, ergo wywoływania iluzji, Witkiewicz powtarza za traktatem Leonarda: przestrzeganie zasad perspektywy malarskiej, światłocienia, modelunku i harmonii barwnej⁴⁰. Witkiewicz nie napisał traktatu o różnicy między malarstwem a fotografią, choć zamierzał, ale można na podstawie jego rozrzuconych uwag taką różnicę wskazać. Wierna kolorowa fotografia mechanicznie odwzorowywała by perspektywę, modelację, światłocień i harmonię kolorystyczną, jedyną różnicą byłaby więc plama barwna: w wiernej fotografii szczegóły byłyby właśnie „dermatologiczne”, jak u Dennera, a to wykluczył za Taine’em Witkiewicz. Dzieło malarskie nieodróżnialne wizualnie od wiernej fotografii nie byłoby więc dla niego dziełem sztuki⁴¹.

Chociaż, jak wspomniałem na wstępie, pierwsze dzieło „abstrakcyjne” zostało pokazane publicznie w starożytnej Grecji, to musiało upłynąć ponad dwa tysiące lat, aby malarze wpadli na pomysł, by domagać się uznania za dzieła sztuki malarskiej obrazów, które niczego nie przedstawiają ani nawet niczego nie sugerują. Prekursorem był Wassily Kandinsky, który zaczął malować „abstrakcyjne” kompozycje w 1910 roku. Za nim poszło wielu malarzy całej Europy, a potem także Ameryki. Pierwszymi

³⁸ S. Witkiewicz, *Malarstwo i krytyka u nas*, [w:] idem, *Sztuka i krytyka u nas*, oprac. M. Olszaniecka, Kraków 1971, s. 43.

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ Idee Leonarda da Vinci znane były polskim czytelnikom z wydania *Codex Barberinus* w tłumaczeniu Wojciecha Gersona pt. *Rozprawa o malarstwie Leonarda da Vinci* (1876).

⁴¹ Szerzej o tym zob. J. Tarnowski, *Wielki przełom: studium z estetyki Stanisława Witkiewicza*, Gdańsk 2014, s. 195–276.

byli Kazimierz Malewicz, Władimir Tatlin, Piet Mondrian, Theo van Doesburg, Robert Delaunay, Henri Matisse, František Kupka, El Lissitzky, Aleksander Rodczenko, a u nas Henryk Stażewski. W okresie międzywojennym wytworzyła się swoista moda na „abstrakcjonizm”, wzmocniona przez Bauhausowską i CIAM-owską architekturę modernistyczną, z którą był skojarzony, i chociaż został wyklęty w III Rzeszy i Związku Radzieckim w 1933 roku, to w innych krajach moda ta nie przeminęła.

W polskiej sztuce o czystej formie pierwszy zaczął pisać Witkacy – w traktacie *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia* (1919)⁴². Jednak jego pisany dużymi literami termin „Czysta Forma” nie jest tym, czego pod pojęciem czystej formy pisanej małymi literami można się domyślać, to znaczy nie jest tożsamy z formą „abstrakcyjną”, ergo nieprzedstawiającą. Czysta Forma Witkacego to forma, jak wielokrotnie podkreślał, z konieczności „zabrudzona” treścią życiową – jest ona formą sugerującą przedmioty rzeczywiste, ludzi, zwierzęta, krajobrazy, przedmioty nieożywione, a także rozmaite fantastyczne stwory. W celu uzasadnienia swojego wyboru artystycznego Witkacy stworzył rozbudowaną koncepcję historiozoficzną, zgodnie z którą rozwój ludzkości przebiega w kierunku coraz pełniejszego zaspokojenia potrzeb socjobiologicznych, czego skutkiem jest zanikanie wrażliwości metafizycznej zarówno artystów, jak i odbiorców malarstwa, wyrażające się w coraz silniejszym deformowaniu i komplikowaniu formalnym dzieł sztuki malarskiej. Istotą dzieła sztuki jest dla Witkacego jedność w wielości, będąca wyrazem przeżycia metafizycznego twórcy, czyli właśnie Czysta Forma, konstytuowana przez napięcia kierunkowe, które są wynikiem kojarzenia formy malarskiej z rzeczywistością pozamalarską. Bez takich skojarzeń w obrazie nie ma „Czystej Formy”⁴³. A zatem z perspektywy spekulatywnej estetyki Witkacego dzieło „abstrakcyjne” nie jest dziełem sztuki malarskiej.

Jeśli się porzuci podzielaną przez obu Witkiewiczów wiarę w ponadczasową istotę sztuki i spojrzy na malarstwo jako fragment ograniczonej czasoprzestrzennie kultury symbolicznej, to skonstatować trzeba, że oba

⁴² S. I. Witkiewicz, *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia*, [w:] idem, *Nowe formy w malarstwie. Szkice estetyczne. Teatr*, oprac. J. Leszczyński, Warszawa 1976.

⁴³ Szerzej o tym zob. J. Tarnowski, *Ukryte (ukrywane?) powinowactwa intelektualne Witkacego we wczesnym okresie twórczości estetyczno-filozoficznej*, [w:] *Witkacy 2014: co jest jeszcze do odkrycia? Materiały międzynarodowej konferencji naukowej z okazji 75. rocznicy śmierci Stanisława Ignacego Witkiewicza, Słupsk 17–20 września 2014*, red. J. Degler, Słupsk 2016, s. 171–184.

krańce omawianego spektrum, które wykluczyli ze sztuki ojciec i syn Witkiewiczowie, do sztuki malarskiej należą obecnie na pełnych prawach. Społeczna historia malarstwa ujawnia interesujące osobliwości. Weryzm „fotograficzny”, wykluczony przez Witkiewicza seniora za Taine’em z zakresu „prawdziwej sztuki”, uzyskał status wysokiej sztuki dopiero kilkadziesiąt lat po jego śmierci, a stało się to dzięki hiperrealizmowi i *new old masters*⁴⁴. Natomiast wykluczona ze sztuki przez Witkiewicza juniora „abstrakcja” zyskała status wysokiej sztuki już za jego życia, a jej ranga wzrosła po wojnie dzięki uznaniu, jakie zyskały dzieła Jacksona Pollocka, a także innych abstrakcyjnych ekspresjonistów. Malarstwo realistyczne zostało na jedno pokolenie zdeklasowane przez malarstwo abstrakcyjne, ale zmieniło się to w wyniku przełomu postmodernistycznego. Różne nurty malarstwa współczesnego, nawiązujące zarówno do tradycji przedmodernistycznej, jak i modernistycznej, także te, które toczyły ze sobą ostre boje, tworzą obecnie szerokie spektrum radykalnego pluralizmu⁴⁵.

Painting: Between Scylla of ‘Photographic’ Verism and Charybdis of Pure Form

Abstract

According to Pliny, ancient painters aimed to create perfect illusion. Following earlier authors, whose writings have not survived, he quoted many legends about Greek painters who were capable of showing the world so realistically that their paintings seemed to be its true copies. Almost a thousand years after the collapse of the ancient world, this illusionism was revived, and became a fundamental principle of the Renaissance. The invention of photography in the 19th century resulted in questions about the nature of art, i.e., the difference between a painting and a photograph, which in turn led artists to going beyond naturalism in art. Abstract art appeared in the early 1900s, and became a dominant form of artistic expression in the following years. However, naturalism has survived and is present in hyperrealism and new old masters. The illusionist imitation of nature and abstract painting are now at the extreme ends of the radical pluralistic postmodern spectrum of art.

⁴⁴ D. Kuspit, *Wielka Wystawa Sztuki Współczesnej: Nowi Dawni Mistrzowie. Great Exhibition of Contemporary Art: New Old Masters*, tłum. M. B. Guzowska, T. Z. Wolański, J. Sałajczyk, Gdańsk 2006, s. 19. *Notabene*, niektóre obrazy prezentowane na tej wystawie były tak namalowane, że widz oglądający je z dopuszczalnej na wystawach odległości nie mógł być pewny, czy nie są to fotografie wysokiej rozdzielczości.

⁴⁵ Zob. W. Welsch, *Nasza postmodernistyczna moderna*, tłum. R. Kubicki, A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa 1998, s. 58.

Keywords

abstract art, illusion, painting, naturalism, verism

Bibliografia

1. Alberti L. B., *O malarstwie*, tłum. L. Winniczuk, Wrocław 1963.
2. Boccaccio G., *Dekameron*, t. 2, tłum. M. Brahmmer, Warszawa 1975.
3. Diderot D., *Œuvres: Salons*, vol. 1, Paris 1821.
4. Gombrich E., *The Story of Art*, London 1983.
5. Homer, *Iliada*, tłum. F. K. Dmochowski, Wrocław 1954.
6. Jellenta C., *Zakapturzony idealizm*, „Prawda” 1888, nr 35.
7. Kuspit D., *Wielka Wystawa Sztuki Współczesnej: Nowi Dawni Mistrzowie. Great Exhibition of Contemporary Art: New Old Masters*, tłum. M. B. Guzowska, T. Z. Wolański, J. Sałajczyk, Gdańsk 2006.
8. Pliniusz, *Historia naturalna*, t. 2, tłum. I. i T. Zawadzcy, Wrocław 2004.
9. Poprzęcka M., *Akademizm*, Warszawa 1989.
10. Rosenblum N., *Historia fotografii światowej*, tłum. I. Baturo, Bielsko-Biała 2005.
11. Sadurska A., *Sztuka rzymska*, [w:] *Sztuka świata*, red. A. Lewicka-Morawska, Warszawa 1990.
12. Taine H., *Philosophie de l'art*, Paris 1895.
13. Tarnowski J., *Wielki przełom: studium z estetyki Stanisława Witkiewicza*, Gdańsk 2014.
14. Tarnowski J., *Ukryte (ukrywane?) powinowactwa intelektualne Witkacego we wczesnym okresie twórczości estetyczno-filozoficznej*, [w:] *Witkacy 2014: co jest jeszcze do odkrycia? Materiały międzynarodowej konferencji naukowej z okazji 75. rocznicy śmierci Stanisława Ignacego Witkiewicza, Słupsk 17–20 września 2014*, red. J. Degler, Słupsk 2016, s. 171–184.
15. Tatarkiewicz W., *Historia estetyki*, t. 1: *Estetyka starożytna*, Warszawa 1985.
16. Witkiewicz S., *Sztuka i krytyka u nas*, oprac. M. Olszaniecka, Kraków 1971.
17. Witkiewicz S. I., *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia*, [w:] idem, *Nowe formy w malarstwie. Szkice estetyczne. Teatr*, oprac. J. Leszczyński, Warszawa 1976.
18. Zola E., *Słuszna walka: od Courbeta do impresjonistów*, tłum. H. Morawska, Warszawa 1982.
19. Żaboklicki K., *Giovanni Verga i weryzm*, Warszawa 1989.

Natalia Juchniewicz*

Od estetyki, przez technikę, do sztuki awangardowej – Kantowska wzniosłość a panowanie człowieka nad przyrodą według Georga W. F. Hegla i Karola Marksa

Abstrakt

Artykuł podejmuje problematykę Kantowskiej wzniosłości jako odkrycia zdolności człowieka do przyjmowania pozycji zewnętrznej wobec przyrody (na zasadzie estetycznego oglądu), a co za tym idzie do wytworzenia instrumentalnego do niej stosunku (sytuowania się podmiotu poza bądź ponad przyrodą). Ta perspektywa w ujmowaniu kondycji ludzkiej wyraża się w zainteresowaniach Georga W. F. Hegla i Karola Marksa teleologicznym działaniem podmiotu. Hegel posługuje się pojęciem chytrłości rozumu w celu opisanie ontologii techniki, Marks natomiast wykazuje zachwyt i przeżalenie wobec maszyn przemysłowych, ujawniając ambiwalentny stosunek do rozwoju technologicznego. Wzniosłość, która otwiera obszar artefaktów technologicznych dla analizy estetycznej (Nicholas Mirzoeff), staje się wreszcie kluczową kategorią sztuki awangardowej (Jean-François Lyotard).

Słowa kluczowe

wzniosłość, technika, przyroda, maszyna, chytrłość rozumu

W niniejszym artykule przyjrzymy się dialektyce, jakiej podlegają dwa pojęcia estetyczne – piękno i wzniosłość – w kontekście rozwoju technologicznego nowoczesnego społeczeństwa. Punktem wyjścia narracji uczynimy *Krytykę władzy sądzienia* Immanuela Kanta. Królewiecki filozof podejmuje bowiem z jednej strony problem różnicy między pięknem a wzniosłością,

* Instytut Filozofii
Uniwersytet Warszawski
e-mail: n.juchniewicz@uw.edu.pl

z drugiej zaś pokazuje, w jaki sposób doświadczenie estetyczne pozwala na odkrycie zdolności panowania człowieka nad przyrodą. Kluczowe okazuje się uczucie wzniosłości. Punktem wyjścia jest nieograniczoność przedmiotu, jaki przedstawia się w naoczności zmysłowej, ale owa nieograniczoność prowadzi do przypisania wielkości nie tyle przedmiotowi samemu, ile ogarniającemu go myślą podmiotowi. Ów zwrot Kanta w podejściu do doświadczenia estetycznego czyni go prekursorem szczególnej dla dalszego rozwoju niemieckiego idealizmu, ale i materializmu (!), idei panowania nad przyrodą. Panowanie owo kulminuje w technice jako kwintesencji wykorzystania sił przyrody na rzecz człowieka. Georg Wilhelm Friedrich Hegel posługuje się w tym kontekście pojęciem chytrłości rozumu (*List der Vernunft*), za pomocą którego opisuje działanie teleologiczne jako przejście od naturalnych sił ciała ludzkiego, przez narzędzie, do maszyny. Hegel uzasadnia tym samym, w jaki sposób przyroda zostaje przechytzona przez ontologiczne zastępstwo człowieka artefaktem. Jednocześnie zauważa, że chytrłość rozumu oddziałuje zwrotnie na człowieka, technicyzując jego własną ontologię. Z kolei Karol Marks nawiązuje pośrednio zarówno do Kantowskich, jak i Hegłowskich rozważań na temat maszyny przez zwrócenie uwagi na jej cyklopiczną, przerysowaną, wyolbrzymioną naturę, która budzi w człowieku zachwyt i strach, czym inspiruje dyskusję na temat przekształceń w obrębie ludzkiej kondycji za sprawą rozwoju techniki.

Rozważania Kanta, Hegla oraz Marksa znajdują swoją empiryczno-teoretyczną egzemplifikację w przemianach widzenia i sensorycznego doświadczenia wraz z rozwojem XIX-wiecznego społeczeństwa. Nicolas Mirzoeff wskazuje, że to, co przynależy do obszaru przemysłu, fabryki, pracy fizycznej, staje się obiektem wzniosłej, artystycznej kontemplacji wyrażanej w malarstwie impresjonistycznym. Nieco innym tropem, odniesionym wprost do sztuki awangardowej, idzie natomiast wykorzystanie Kantowskiej koncepcji wzniosłości przez Jeana-François Lyotarda.

Prezentacja teoretycznych podwalin w celu budowania świadomości panowania nad przyrodą przez przejście od estetyki do techniki oraz osadzenie owych teorii na historyczno-empirycznych przykładach pozwoli na zwrócenie uwagi, iż badania nad modernizmem w sensie artystyczno-społecznym nie mogą pozostawać bez odniesienia do zjawisk o charakterze czysto technicznym. Więcej nawet – właśnie w estetycznej refleksji nad modernizmem lokuje się nowoczesna refleksja nad kondycją ludzką sprzężoną z techniką¹.

¹ Por. W. Welsch, *Narodziny filozofii postmodernistycznej z ducha sztuki modernistycznej*, tłum. J. Balbierz [w:] *Odkrywanie modernizmu*, red. R. Nycz, Kraków 2004.

W *Krytyce władzy sądzienia* Kant dokonuje odróżnienia piękna od wzniosłości. Przede wszystkim wskazuje na fakt, że przez piękne rozumie te przedmioty, których forma podlega pewnemu ograniczeniu, dzięki czemu mogą zostać ujęte w sądzie estetycznym. Sąd ów oparty jest na bezinteresownym upodobaniu, które wyraża zdolność oceniania przedmiotu – posiadanie smaku jako zdolności formułowania ocen estetycznych. „Smak jest zdolnością do oceniania pewnego przedmiotu lub sposobu przedstawiania na podstawie zupełnie bezinteresownego podobania się albo niepodobania. Przedmiot takiego upodobania nazywa się pięknym”².

Kant wyróżnia dwa rodzaje piękna: wolne i zależne. Pierwszy rodzaj odnosi się do przedmiotów, które są piękne bez zakładania z góry pojęcia tego, jaki ów przedmiot ma być. Tego typu pięknem charakteryzują się twory przyrody, takie jak kwiaty. Ich wyjątkowa uroda nie pochodzi z celu, do jakiego zostały przez naturę przeznaczone – rozrodczości – lecz stanowi właśnie niejako przypadkowe, wolne piękno. Podziwiając piękne kwiaty, podmiot nie kieruje swoich myśli ku zasadom biologii roślin, lecz pozostaje właśnie w obszarze refleksji nad czystym pięknem przyrody. Z kolei piękno zależne, jak wskazuje Kant, pochodzi z łączenia owego piękna z celem, do jakiego przeznaczony jest dany przedmiot. Tego rodzaju piękno przejawiają ludzie (mężczyźni, kobiety, dzieci), konie lub budynki. Owo zestawienie wydaje się dość arbitralne, gdyż znajdują się tu zarówno twory przyrodnicze, takie jak człowiek i koń, jak i sztuczne, takie jak wytwory architektury. Kant sugeruje, że patrząc na człowieka patrzymy na jego piękno w odniesieniu do jakiegoś pojęcia wyobrażonej doskonałości. Innymi słowy, piękno człowieka jest zawsze relacyjne w sensie społeczno-kulturowym. Koń, ze względu na jego praktyczne wykorzystywanie przez człowieka, także podlega ocenie w odniesieniu do spodziewanej wytrzymałości, proporcjonalnej budowy, gibkości, szybkości itp. Wreszcie budowle kierują umysł przede wszystkim ku celom pragmatycznym, do jakich zostały powołane, a dopiero wtórnie wywołują potrzebę estetycznej kontemplacji³. Zdaniem Kanta prawdziwie wolny sąd smaku może zostać wydany wówczas, gdy pozbawiony jest odniesienia do celu danego przedmiotu – innymi słowy, jest w pełni bezinteresowny.

Kant polemizuje tu z Alexandrem Baumgartenem, dla którego piękno odniesione było do doskonałości, ta zaś, stanowiąc określnik *a priori* samego piękna, determinowała jego postrzeganie i rozumienie⁴. Tym samym

² I. Kant, *Krytyka władzy sądzienia*, tłum. J. Gałęcki, Warszawa 1986, s. 73.

³ Ibidem, s. 105–108.

⁴ D. Pakalski, *Problem celowości piękna w estetyce Kanta*, „Sztuka i Filozofia” 1994, nr 8, s. 124–125.

piękno należało do obiektywnych aspektów rzeczy, Kant natomiast podkreśla właśnie subiektywny, choć nie arbitralny charakter sądów estetycznych. Owa niearbitralność zależna jest od powszechności sądów smaku zagwarantowanych przez tak zwany *sensus communis* – zmysł wspólny. Kant zakłada bowiem, że poznanie estetyczne, aby było faktycznie poznaniem, musi mieć charakter intersubiektywny i jednocześnie subiektywnie pobudzać usposobienie władz umysłowych⁵.

Przykłady przedstawione powyżej przez Kanta – kwiaty, człowiek, koń i budowle⁶ – wskazują na jeszcze jeden aspekt jego refleksji nad pięknem w kontekście opozycji naturalne – sztuczne. Piękno przyrody ujawnia się jako cecha samoistna tego, co zewnętrzne – jest „celowością bez celu”, techniką przyrody. Jak zauważa Gernot Böhme, Kantowski podmiot nie tyle doświadcza piękna przyrody, ile dokonuje jej oceny, formułując estetyczny sąd na temat piękna. Takie podejście do tego, co podlega krytyce władzy sądenia, staje się tym samym obiektem wartościowania. Człowiek przestaje pojmować siebie jako część przyrody, przyjmując pozycję zdystansowanego obserwatora⁷ wydającego sądy. Właśnie na owym dystansie buduje się zdaniem Böhme mieszczańska estetyka – to, co jest piękne w przyrodzie, wymaga zachowania i kultywowania, podczas gdy brzydota przyrody może i powinna zostać instrumentalnie przekształcona.

Ponadto zwrócenie przez Kanta uwagi na „technikę przyrody” sprawia, że samo piękno ulega rozszerzeniu i przekształceniu. Przyrodę podziwiamy nie dlatego, że jest analogiczna do techniki, ale dlatego, że jest techniką⁸. Zdolności samowytwarzania się przyrody, własnej reprodukcji, funkcjonowanie środowiskowych zależności – wszystko to jest godne podziwu i dlatego, będąc mechanistycznym, samorzutnym procesem przyrodniczym, wzbudza uznanie podmiotu oraz chęć technicznego naśladownictwa. „Za sprawą możliwości jej technicznej reprodukcji przyroda traci tę swoją aurę, a przez to przestaje być przydatna jako wiodące wyobrażenie kulturowe”⁹. Böhme podkreśla jednakże, iż tym samym przyroda staje się wytworem kulturowym, społeczno-historyczną konstrukcją,

⁵ Zob. I. Kant, op. cit., s. 122.

⁶ Zob. S. R. Stroud, *Living Large: Kant and Sublimity of Technology*, „Teaching Ethics” 2003, Fall, s. 53.

⁷ G. Böhme, *Filozofia i estetyka przyrody w dobie kryzysu środowiska naturalnego*, tłum. J. Marecki, Warszawa 2002, s. 34.

⁸ Ibidem, s. 158.

⁹ Ibidem, s. 160.

a co za tym idzie stosunek podmiotu do przyrody może stanowić papiererek lakmusowy kondycji ludzkiej, samowiedzy społecznej, mówiąc za Karolem Marksem – istoty gatunkowej.

Pojęcie wzniosłości (*Erhabenheit, das Erhabene; sublime*) historycznie i etymologicznie wiąże się z retoryką¹⁰, w obrębie której mowę określano jako wzniosłą wówczas, gdy wywoływała powagę u słuchaczy. W potocznym rozumieniu wzniosłość kojarzy się ze szlachetnością, podziwem, wyjątkowością, a nawet patosem¹¹. Z kolei w językach takich jak niemiecki i angielski wzniosłość może również oznaczać monstrualność¹². I właśnie owa monstrualność pozwala na odczytanie wzniosłości w myśli Kanta w zupełnie nie-estetyczny sposób.

Według Kanta wzniosłość może być odniesiona do przedmiotów nieposiadających jednoznacznej formy, nieograniczonych, co świadczy o tym, iż wyraża ona przede wszystkim ilościowy, a nie jakościowy zachwyt nad przedmiotem¹³. Ten rodzaj Kant nazywa wzniosłością matematyczną i najdobitniej charakteryzuje ją sentencjonalnym zdaniem: „Wzniosłym nazywamy to, co jest absolutnie wielkie”¹⁴. Kant zwraca uwagę, że wzniosłość matematyczna oparta jest na idei wielkości, jaką umysł ludzki przypisuje danemu przedmiotowi. Innymi słowy, wzniosłość przynależy do wyobraźni, nie jest natomiast faktyczną własnością rzeczy, gdyż zmysły mogą mylić i w żadnym stopniu nie stanowią bezwzględnego źródła pewności co do wielkości. Przykładem tego, że nie tyle empiryczna wielkość ma faktyczne znaczenie dla wzbudzania uczucia wzniosłości, są obrazy generowane przez artefakty technologiczne, takie jak teleskop czy mikroskop¹⁵. Kant uzasadnia, że wzniosłość rodzi się ze szczególnej świadomości człowieka co do wagi jego własnych odkryć i nakierowania wyobraźni na to, co przekracza czystą naoczność zmysłową. „Rozważając więc rzecz z tego stanowiska, nie należy niczego, co może być przedmiotem zmysłów, nazywać wzniosłym. Ale właśnie dlatego, że w naszej wyobraźni tkwi dążenie do kroczenia naprzód w nieskończoność, w naszym zaś rozumie

¹⁰ Zob. P. Shaw, *The Sublime*, London 2006. W Polsce na uwagę zasługuje zwłaszcza praca Jarosława Płuciennika na temat wzniosłości w kontekście retoryki. Zob. J. Płuciennik, *Retoryka wzniosłości w dziele literackim*, Kraków 2000.

¹¹ Zob. N. Mirzoeff, *An Introduction to Visual Culture*, London–New York 1999, s. 9.

¹² I. Kościesza, *Sublime (w) historii. Wzniosłość jako narzędzie i przedmiot badań*, „Pamięć i Sprawiedliwość” 2012, nr 11/2 (20), s. 115–127.

¹³ I. Kant, op. cit., s. 131.

¹⁴ Ibidem, s. 136.

¹⁵ Ibidem, s. 140.

pretensja do absolutnej totalności jako idei – nawet owo niedostosowanie naszej władzy oceniania wielkości przedmiotów świata zmysłów do tej idei staje się czymś, co pobudza w nas uczucie jakiejś władzy nadzmysłowej”¹⁶. Kant wskazuje, że wzniosłość nie jest własnością rzeczy, lecz umysłu, który przedstawia sobie wielkość samego człowieka zdolnego do poznania przyrody przez narzędzia, które sam wytwarza.

Wzniosłość nie prowadzi podmiotu do niczego, co byłoby obiektywne, wręcz przeciwnie – jej zasadą jest odwrócenie bądź też zawrócenie w kierunku podmiotu, a dokładniej idei, jakie tkwią w jego umyśle.

Umysł, wyobrażając sobie to, co jest wzniosłe w przyrodzie, czuje się [więc] poruszony, podczas gdy w estetycznym sądzie o pięknie w przyrodzie trwa w spokojnej kontemplacji. Poruszenie to (szczególnie z samego początku) można porównać ze wstrząsem, tj. z szybko na przemian po sobie następującym odrzucaniem i przyciąganiem przez jeden i ten sam przedmiot¹⁷.

Wstrząs, o jakim mówi Kant, ma zatem charakter dialektyczny – to „odrzucanie i przyciąganie” jednocześnie. Towarzyszy mu uczucie wzniosłości, określonej przez Kanta mianem wzniosłości dynamicznej, która polega już nie tylko na odczuwaniu wielkości przedmiotu w sensie czysto matematycznym, ale na wzbudzaniu uczuć, które wywołują sprzeczne reakcje – zachwyty i lęku jednocześnie.

Strzeliste, jakby groźnie wznoszące się skały, ciężkie piętrzące się na niebie chmury, nadciągające wśród piorunów i grzmotów, wulkany w całej swej niszczącej potęgze, orkany i spowodowane przez nie spustoszenia, burzliwy, bezkresny ocean, wysoki wodospad potężnej rzeki itp. – wszystko to – w porównaniu z tymi potęgami – obraca naszą zdolność oporu w drobiazg bez znaczenia. Ale ich widok tym silniej nas pociąga, im większy budzi lęk, o ile tylko sami znajdujemy się w bezpiecznym miejscu. Dlatego też przedmioty takie chętnie nazywamy wzniosłymi, gdyż podnoszą moc naszej duszy ponad jej zwyczajną, przeciętną miarę i pozwalają nam odkryć w sobie zupełnie innego rodzaju zdolność do stawiania oporu, która ośmiela nas do tego, by mierzyć się z pozorną wszechmocą przyrody¹⁸.

Potęga przyrody budzi uczucie lęku ze względu na majestatyczną wielkość zagrożenia, jakie ze sobą niesie – pozornie niepohamowaną siłę spustoszenia¹⁹. Jak jednak wskazuje powyższy cytat, umysł doświadcza

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Ibidem, s. 153.

¹⁸ Ibidem, s. 158.

¹⁹ R. Specht, *Pojęcie wzniosłości w filozofii Kanta*, „Studia z Historii Filozofii” 2013, nr 2 (4), s. 169.

wzniosłości wówczas, gdy patrzy na potęgę przyrody z bezpiecznego miejsca, gdy znajduje się w pozycji zewnętrznego obserwatora²⁰. Owa „zewnętrzność” pozycji zajmowanej wobec przyrody ma nie tylko znaczenie w sensie psychologiczno-estetycznym, ale także prowadzi do szczególnej refleksji nad kondycją ludzką. Kant zauważa bowiem, że dusza ludzka skonfrontowana z siłami naturalnymi uświadamia sobie własną wielkość. Wielkość ta nie ma charakteru fizycznego, nie wyraża się potęgą ilościową, ale ma wymiar pragmatyczny. Zdolność oporu podmiotu wobec potęgi przyrody opiera się bowiem na próbie opanowania przyrody – wzniesienia się oglądem i umysłem ponad to, co przyrodnicze, uświadczenia sobie swojej ontologicznej niezależności²¹. „Wzniosłość nie tkwi więc w żadnym przedmiocie przyrody, lecz tylko w naszym umyśle, o ile jesteśmy zdolni uświadczyć sobie naszą przewagę nad przyrodą w nas samych, a dzięki temu też nad przyrodą poza nami (jako że ta na nas wpływa)”²². Umysł wzmocniony zostaje w uczuciu wzniosłości afektami, których energia pozwala człowiekowi rozbudzić w sobie świadomość wewnętrznej siły do stawiania przyrodzie oporu²³. Böhme zwraca uwagę, że obecność przedmiotu, który wywołuje uczucie wzniosłości, pozwala na to, aby podmiot mógł doświadczyć samego siebie (*Selbsterfahrung*)²⁴.

Kant wykorzystuje dwa rodzaje przykładów, aby opisać uczucie wzniosłości. Pierwszy rodzaj dotyczy przedmiotów naturalnych i quasi-naturalnych. Są to strzeliste góry, orkany, fiordy oraz obiekty architektoniczne, takie jak majestatyczne piramidy czy kościół św. Piotra w Rzymie. Drugi rodzaj dotyczy okoliczności, które mogą wywołać wzniosłe uczucia, takie jak wojna, stoicka beznamietność czy świadomość istnienia Boga. Böhme sugeruje jednakże, że właściwymi przykładami Kanta są te, które można przyporządkować do rodzaju pierwszego, drugi natomiast należałoby rozumieć metaforycznie²⁵. Obydwa rodzaje przykładów świadczą o szczególnym momencie w definiowaniu i rozumieniu podmiotu przez Kanta.

²⁰ Owa najlepsza pozycja oglądu przedmiotu określona została przez M. Żelaznego mianem „punktu Savary’ego” w nawiązaniu do nazwiska francuskiego generała, na którego słowa powołuje się Immanuel Kant w *Krytyce władzy sądowniczej*. Zob. M. Żelazny, *Filozofia i psychologia egzystencjalna*, Toruń 2011, s. 454.

²¹ I. Kant, op. cit., s. 159.

²² Ibidem, s. 162.

²³ Ibidem, s. 177.

²⁴ G. Böhme, *Kants Kritik der Urteilkraft in neuer Sicht*, Frankfurt am Main 1999, s. 84.

²⁵ Ibidem, s. 85.

Ukazują one bowiem moralne zwycięstwo człowieka nad przyrodą, ale i nad własną słabością. Przykładem jest Ferdinand de Saussure, który wybiera się w Alpy, gdyż motywuje go „oświecenie ludzi”, a nie ryzyko, choć właśnie z ryzykiem wiąże się jego wyprawa²⁶.

Szczególnego typu rozszerzenie problematyki panowania człowieka nad przyrodą przychodzi wraz z zainteresowaniami techniką u Georga Wilhelma Friedricha Hegla, a zwłaszcza posłużeniem się przez niego pojęciem chytrkości rozumu dla opisanego tego, w jaki sposób podmiot stara się uzyskać względem przyrody nie tylko zewnętrzny ogłód, ale i ontologiczną niezależność. Hegel zajmuje się problematyką techniki od samego początku budowania swojego systemu filozoficznego, a więc już od *Pism jenańskich*, zaś wątki związane z technicyzacją pracy oraz społeczeństwa są obecne aż do *Zasad filozofii prawa*. Filozofię techniki²⁷ u Hegla wiąże się najczęściej z analizą pojęcia pracy²⁸, co jest jak najbardziej zasadną optyką, jednakże wyjście jedynie od pracy i działania pozbawia tego typu interpretacje szerszej panoramy pojęciowej. Przedstawienie refleksji Hegla na temat narzędzi i maszyny w kontekście odkrycia przez Kanta umiejętności panowania człowieka nad sobą oraz przyrodą pozwala na pokazanie, w jaki sposób buduje się w historii filozofii narracja technicznej supremacji człowieka nad tym, co wobec niego zewnętrzne.

²⁶ I. Kant, op. cit., s. 165; por. R. Specht, op. cit., s. 183.

²⁷ Za pierwszą publikację z obszaru filozofii techniki jako odrębnej dziedziny filozoficznej uznaje się powszechnie *Grundlinien einer Philosophie der Technik* Ernsta Kappa (Braunschweig 1877). Kapp jest jednakże kontynuatorem myśli Hegla. Przede wszystkim stara się on przeformułować filozofię natury Arystotelesa i dostosować ją do procesów modernizacji społecznej, co utrudnia wskazanie nowatorstwa w jego myśli. Zob. L. Scholz, *Der Weltgeist in Texas. Kultur und Technik bei Ernst Kapp*, „Zeitschrift für Medien- Und Kulturforschung” 2013, Vol. 1, s. 171–190. Ponadto T. J. Misa zauważa, że zainteresowanie techniką i technologią zaczęło się pojawiać w zupełnie nowych kontekstach naukowych i praktycznych w XIX wieku, po opublikowaniu w 1829 roku książki J. Bigelowa *Elements of Technology*, co jeszcze bardziej komplikuje poszukiwania założycielskiego początku filozofii techniki. Zob. T. J. Misa, *History of Technology*, [w:] *A Companion to the Philosophy of Technology*, eds. J. K. B. Olsen, S. A. Pedersen, V. F. Hendricks, Malden–Oxford–West Sussex 2009, s. 9. W tekście posługuję się wyrażeniem „filozofia techniki”, mając na myśli filozoficzną refleksję nad zjawiskami technicznymi, takimi jak praca, maszyna, modernizacja społeczna, które rozpoczynają się w XIX wieku i których znaczenie zapowiadają refleksje Hegla i Marksa. Określenie ram historycznych dla filozofii techniki jako dziedziny nie jest tu moim zainteresowaniem.

²⁸ Zob. G. Lukács, *Młody Hegel*, tłum. M. J. Siemek, Warszawa 1980.

Hegel rozpoczyna analizę fenomenów technicznych od zdefiniowania, czym jest narzędzie: "[...] narzędzie nie ma działania samo w sobie. To jest bezwładna rzecz, nie powraca ona sama do siebie. Ja wciąż muszę nią pracować. Wstawiam chytrą między siebie a zewnętrzną rzeczowość, aby zachować siebie i swoją pewność oraz pozwolić jej [tj. rzeczy] się zużywać"²⁹. Narzędzie jest martwym przedmiotem, który poruszany siłą ludzkich mięśni może działać. Co więcej, posługiwanie się narzędziami przez człowieka pozwala na ich zużywanie się bez narażania podmiotu na straty. W tym, jak zauważa Hegel, tkwi chytrą rozumu – polega ona na zastępstwie, na wystawieniu przedmiotu, a nie podmiotu, na wysiłek i zniszczenie. Ponadto Hegel zauważa, że posługiwanie się narzędziami prowadzi do wytworzenia się działania instrumentalnego jako praktyki społecznej o określonych warunkach powtarzalności. „Subiektywność pracy zyskuje w narzędziu charakter ogólny; każdy może zrobić tak samo i tak samo pracować; w tej mierze narzędzie jest stałą regułą pracy”³⁰. Co za tym idzie narzędzie pozwala nie tylko na „uzbrojenie” człowieka w „ochronny pancerz” rzeczy, ale także na wymianę doświadczeń z innymi ludźmi i utrwalanie własnej oraz grupowej wiedzy praktycznej w określonych zasadach pracy. Człowiek za sprawą pracy odkrywa własne sprawstwo oraz sprawstwo innych ludzi, zaspokaja potrzeby własne i cudze, a jego praca jest coraz bardziej abstrakcyjna, stając się jedynie częścią większej, społecznej całości³¹. György Lukács zauważa, że praca narzędziowa co prawda jest ogólna i formalna, ale nadal pozostaje pracą konkretnego człowieka, który musi wziąć do ręki narzędzie, aby wykonać określone zadanie. Dopiero maszyna wprowadza różnicę jakościową do tak rozumianej pracy³² i jednocześnie jest ona także szczególnego typu relacją, w jaką wchodzi człowiek z zewnętrzną wobec niego przyrodą.

[...] im bardziej jednak praca staje się abstrakcyjna, tym bardziej sam człowiek również jest tylko abstrakcyjnym działaniem, dzięki czemu może on z pracy wycofać samego siebie. Potrzeba mu bowiem samego tylko ruchu, ten zaś

²⁹ G. W. F. Hegel, *Jenaer Realphilosophie. Vorlesungsmanuskripte zur Philosophie der Natur und des Geistes von 1805–1806*, Hrsg. J. Hoffmeister, Berlin 1969, s. 198.

³⁰ Idem, *Das System der Sittlichkeit*, [w:] idem, *Sämtliche Werke*, Bd. 7, Hrsg. G. Lanson, Leipzig 1923, s. 428, tłum. za: J. Habermas, *Teoria i praktyka*, tłum. M. Łukasiewicz, Z. Krasnodębski, Warszawa 1983, s. 213.

³¹ G. W. F. Hegel, *Jenaer Realphilosophie...*, op. cit., s. 214–215.

³² G. Lukács, op. cit., s. 585.

znajduje w zewnętrznej przyrodzie, gdyż czysty ruch jest właśnie stosunkiem abstrakcyjnych form czasu i przestrzeni – abstrakcyjnym działaniem zewnętrznym, *maszyną*³³.

Panowanie nad przyrodą rozpoczyna się zdaniem Hegla wtedy, gdy człowiek nie tylko dokona obserwacji tkwiących w niej sił, ale jednocześnie odkryje, że może nimi kierować i wykorzystywać je na własną korzyść. Więcej nawet, istotą chytrłości rozumu w jej technologicznym ujęciu jest fakt, że przyroda nie tylko zostaje tu potraktowana czysto instrumentalnie, ale wręcz oszukana na najbardziej fundamentalnym, ontologicznym poziomie. Człowiek tworzy doskonalsze od narzędzia zastępstwo siebie samego, własnej fizycznej siły ulokowanej w mięśniach, i dzięki temu może całkowicie wycofać się z pracy³⁴.

Hegel przyjmuje jednakże dość ambiwalentny stosunek do rozwoju techniki i samej maszyny. Z jednej strony zasada zastępstwa człowieka – ludzkiej cielesności, siły mięśni, pracy umysłu – sztucznym artefaktem wydaje się genialnym rozwiązaniem, zapewniającym wolność od pracy. Z drugiej strony niemiecki filozof zauważa, iż chytrłość rozumu prowadzi do wtórnej instrumentalizacji podmiotu i ostatecznego panowania maszyny nad człowiekiem³⁵. Praca człowieka staje się abstrakcyjna i maszynowa, gdyż pozbawiona zostaje wyjątkowości, autentyczności i zaangażowania. Tym samym Hegel okazuje się szczególnie ostrożnym diagnostykiem warunków rozwoju technologicznego, wskazując, że dystansowanie się człowieka wobec przyrody przyjmuje w rozwiniętych formach pracy i działania postać wyzutej z doniosłości oraz ważności mechanicznej, ludzko-maszynowej aktywności.

Najdobitniej dwuznaczny stosunek do techniki, objawiający zachwyt nad możliwością panowania nad przyrodą przy jednoczesnym wyrażaniu strachu wobec ontologii maszyn, wykazuje Karol Marks. Jest on zarówno krytykiem pracy wyobcowanej, jak i zwolennikiem technicyzacji i mechanizacji pracy, które prowadzić mogą do zyskania przez człowieka czasu

³³ G. W. F. Hegel, *Jenaer Realphilosophie...*, op. cit., s. 215, tłum. za: G. Lukács, op. cit., s. 584.

³⁴ Tropem oszukiwania przyrody poprzez wynalezienie technicznych środków wypowiedzianych przez rozum instrumentalny pójdą Max Horkheimer i Theodor Adorno w interpretacji figury Odyseusza. Zob. M. Horkheimer, T. W. Adorno, *Dialektyka oświecenia*, tłum. M. Łukasiewicz, Warszawa 2010.

³⁵ Zob. G. W. F. Hegel, *Jenaer Systementwürfte I*, Hrsg. K. Düsing, H. Kimmerle, Hamburg 1986, s. 228, tłum. za: J. Habermas, *Teoria i praktyka*, op. cit., s. 215.

wolnego i realizacji ideału *homo aestheticus*³⁶. Marzenie Arystotelesa, aby członka tkackie mogły same tkać, wreszcie może się ziścić w dobie wielkiego przemysłu, gdyż maszyny mogą przejąć najcięższą, najbardziej żmudną i nudną pracę wykonywaną przez robotników i tym samym pozwolić im na samorealizację na innych polach społecznej aktywności.

Najwyżej rozwiniętą postacią produkcji maszynowej jest rozczłonkowany zespół maszyn roboczych otrzymujących napęd z *centralnego automatu* – za pośrednictwem mechanizmu transmisyjnego. Zamiast pojedynczej maszyny występuje tu potwór mechaniczny, którego cielsko wypełnia całe budynki fabryczne, a jego demoniczna siła, zrazu utajona w miarowych, niemal uroczystych ruchach jego potężnych członów, wreszcie wybucha w gorączkowym, wściekłym tańcu jego niezliczonych właściwych organów pracy³⁷.

Marks w powyższym cytacie nie jest jednoznaczny w swoim stosunku do maszyny. Jej określenie przez porównanie do „potwora mechanicznego” nie sugeruje czysto afirmatywnych skojarzeń, a dalsze frazy, takie jak „cielsko” oraz „demoniczna siła”, wskazywać mogą na poczucie zagrożenia, jakie wywołuje konfrontacja człowieka, choćby na poziomie samego oglądu, z maszynami wielkiego przemysłu. Jednocześnie „uroczyste ruchy” tego „cielska” prowadzą do „wściekłego tańca” członów tejże maszyny – stanowi ona tym samym obiekt fascynacji, podziwu i szacunku.

Monstrualna technika ukazuje ponadto swoje demoniczne oblicze przez gigantyczność własnego bytu oraz wszechobecność pozbawioną „miejsc pustych”. Twory mechaniczne to zwielokrotnione przedmioty codziennego użytku, które swoją wielkością przytłaczają jednostkę.

Tokarnia mechaniczna jest odtworzeniem w cyklopowych rozmiarach zwykłej tokarki pedałowej, strugarka jest żelaznym cieślą obrabiającym żelazo tymi samymi narzędziami, którymi cieśla obrabia drzewo; narzędzie, które w stoczni londyńskiej tnie fornir – to brzytwa na miarę olbrzymia; narzędzie maszyny tnącej żelazo, jak nożyczki krawieckie kradą sukno, ma kształt monstrualnych nożyc; wreszcie młot parowy jest zwykłym młotem, lecz takiej wagi, że sam Thor nie mógłby go dźwignąć³⁸.

³⁶ K. Axelos, *Alienation, Praxis and Technē in the Thought of Karl Marx*, trans. R. Bruzina, Austin, London 1975, s. 54; H. Marcuse, *Eros i cywilizacja*, tłum. H. Jankowska, A. Pawelski, Warszawa 1998, s. 196–197. W Polsce tą tematyką zajmował się Stanisław Pazura. Zob. S. Pazura, *Marks a klasyczna estetyka niemiecka*, Warszawa 1967, s. 67–94.

³⁷ K. Marks, *Kapitał. Krytyka ekonomii politycznej*, t. I, red. P. Hoffman et al., Warszawa 1951, s. 410.

³⁸ Ibidem, s. 414.

Uczuciu przerażenia towarzyszy podziw – „sam Thor nie mógłby dźwignąć” młota parowego skonstruowanego przez człowieka. Podmiot opanał przyrodę i stworzył własny świat sztucznych tworów, które manifestują sobą majestat jego ontologicznej pozycji w świecie. To, co przynależy do przyrody, staje się nie tylko obiektem oglądu, ale i przekształcenia, wyzysku oraz humanistycznej emancypacji, gdyż dzięki zastąpieniu człowieka maszyną możliwe stało się zyskanie wolności od pracy³⁹.

Ponadto ów ogląd, na co zwraca uwagę Marks, ulega pod wpływem techniki przekształceniu. Widzenie w sensie zmysłowej naoczności zmienia swój sens, gdy towarzyszy mu obecność technologicznych artefaktów. Kant posługiwał się przykładami mikroskopu i teleskopu, podczas gdy Marks w maszynach widzi już nie tylko wyspecjalizowane i złożone narzędzia, ale całą ich infrastrukturę. Najlepszym tego przykładem są koleje żelazne, które z jednej strony zapewniają po prostu transport i łączność między ośrodkami produkcji przemysłowej, z drugiej zaś stanowią podstawę „odkrycia” nowych przestrzeni, miejsc, krajobrazów, które nigdy wcześniej nie miały szansy „ujawnić się” ludzkiemu spojrzeniu. Co więcej, pojawienie się kolei wymusiło na człowieku dostosowanie się do rozkładu jazdy, porządku peronów, uważności na torach kolejowych itp., co bezpośrednio wiązało się z instalacją wielorakich wrażeń w cielesność człowieka wystawioną na szereg zupełnie nowych bodźców⁴⁰. Przykładem tego, jak bardzo rewolucyjne dla doświadczenia zmysłowego było pojawienie się nowych artefaktów technologicznych w zmultiplikowanej formie maszyn, środków transportu i obiektów przemysłowych, był tak zwany teatr wrażeń, którego ambicją było osvajanie widzów z multisensorycznością przez operowanie między innymi głośnością dźwięków i zmiennym oświetleniem⁴¹.

W filozofii Kantowskiej, zdaniem Ronalda R. Strouda, dokonało się szczególne przesunięcie w rozumieniu wzniosłości w stosunku do wcześniejszych koncepcji starożytnych i nowożytnych. Przez wzniosłość wydzwignął Kant człowieczeństwo z zależności względem Boga i natury⁴². Podmiot doświadczający wzniosłości, będąc przytłoczony ogromem i majestatem tego, co widzi, uświadamia sobie, że owa wielkość ma całkowicie

³⁹ Idem, *Kapitał. Krytyka ekonomii politycznej*, t. III, tłum. E. Lipiński et al., Warszawa 1959, s. 400.

⁴⁰ Zob. A. Wendling, *Karl Marx on Technology and Alienation*, New York 2009, s. 149–150.

⁴¹ Ibidem, s. 150.

⁴² S. R. Stroud, op. cit., s. 49.

intelektualny charakter. Tylko człowiek może przypisać wzniosłość zewnętrznym obiektom, jednocześnie może własną fascynację oraz zaangażowanie wykorzystać i przekształcić w działanie owej wielkości na rzecz człowieka. Owo skierowanie uwagi na podmiot teleologicznie oddziałujący na przyrodę jest wyraźnie widoczne także w myśli Hegla i Marksa. Ich koncepcje teoretyczne stanowią wstęp do badań nad społeczeństwem nowoczesnym i zachodzącymi w jego ramach procesami modernizacyjnymi⁴³.

Paul de Man w *Ideologii estetycznej* zauważa, iż potęgą przyrody (*Macht*) zostaje u Kanta zestawiona z przemocą (*Gewalt*), jaką stosuje człowiek, by ją opanować⁴⁴. Z kolei Max Horkheimer i Theodor W. Adorno rozpoczynają swoją *Dialektykę oświecenia* słowami: „Oświecenie – rozumiane najszerzej jako postęp myśli – zawsze dążyło do tego, by uwolnić człowieka od strachu i uczynić go panem”⁴⁵. To przekonanie o ludzkiej wielkości związane z wyższością instrumentalnych środków stanowi inspirację dla jakościowego skoku w rozwoju społeczno-gospodarczym Europy – „rewolucji przemysłowej”, która przekształca naturę w kulturę, podporządkowuje siły przyrody trybom mechanicznej produkcji, zmienia krajobraz naturalny we wzniosły wyraz potęgi ludzkiej wyrażonej kilometrami torów kolejowych.

Nicholas Mirzoeff zauważa, że pojęcie wzniosłości, utożsamione z równoczesnym lękiem oraz fascynacją wielkością człowieka dominującego nad przyrodą, przekształca się w romantyzmie, w ramach estetycznej percepcji rzeczywistości, w fascynację techniką⁴⁶. Ukazywane na obrazach Josepha M. W. Turnera malownicze zachody słońca w Londynie mają swoje źródło w drobinkach węgla pochodzących z fabryk. Claude’a Moneta *Impresja, wschód słońca* to mistrzowski, porywający i wspaniały obraz spustoszenia środowiska, jakiego dokonał XIX-wieczny przemysł. Mirzoeff, językiem zgoła obcym dla historyków sztuki, wskazuje, iż imponująca mgła na obrazie francuskiego malarza to nic innego, jak smog, który spowijał port w Hawrze. Tło obrazu wyznacza przemysłowy krajobraz normandzkiego portu – żurawie do produkcji statków. Charakterystyczny żółty kolor, jaki miesza się z białą mgłą, to nic innego jak dym węglowy. Co więcej, pozycja, z której obraz został namalowany, sugeruje,

⁴³ Zob. J. Habermas, *Filozoficzny dyskurs nowoczesności*, tłum. M. Łukasiewicz, Kraków 2000.

⁴⁴ P. de Man, *Ideologia estetyczna*, tłum. A. Przybysławski, Gdańsk 2000, s. 188.

⁴⁵ M. Horkheimer, T. W. Adorno, op. cit., s. 15.

⁴⁶ N. Mirzoeff, *Jak zobaczyć świat*, tłum. Ł. Zaremba, Kraków–Warszawa 2016, s. 228.

że artysta stał wysoko i mógł na przedstawiający mu się krajobraz patrzeć z góry. Jak sugeruje Mirzoeff: „Nadał wizualną formę podbojowi natury, przekształcając budzący niegdyś lęk ocean w udomowiony, podporządkowany człowiekowi byt. Tak jakby przeznaczeniem morza było teraz bycie przedmiotem oglądu”⁴⁷.

Mirzoeff wskazuje, że wzniosłość jest szczególnie powiązana z kulturowo-technicznym rozwojem człowieka, gdyż tak jak piękno przynależy do świata natury i może zostać wydany na jego temat sąd, tak wzniosłość jest wytworem kultury – dotyczy bowiem uczuć i idei, które pochodzą w całości z antropologicznego źródła.

Jean-François Lyotard z kolei odwołuje się do Kanta, by uzasadnić, w jaki sposób sztuka awangardowa jest dłużniczką królewieckiego filozofa. Wzniosłość stanowi bowiem uczucie wywołujące pęknięcie podmiotu – sprzeczność, która wydaje się nie do pojednania. Tak jak piękno pozwala na wyrażanie sądów smaku, tak wzniosłość kształtuje zupełnie inną formę zachowania – podziw i szacunek, które Kant określa mianem „rozkoszy negatywnej”⁴⁸. „To rozregulowanie władz podmiotu prowadzi do skrajnego napięcia (poruszenia, mówi Kant), które cechuje patos wzniosłości, w przeciwieństwie do spokojnego uczucia piękna. Na skraju zerwania nieskończoność czy absolut Idei może dać się poznać w tym, co Kant nazywa przedstawieniem negatywnym, czy nawet nieprzedstawieniem”⁴⁹. Przedstawienie nieprzedstawialnego, nieskończone myślenie o nieskończoności stają się tematem sztuki właśnie za sprawą rozdarcia, które wnosi ze sobą Kantowska wzniosłość. Lyotard idzie dalej niż Mirzoeff, pokazując, że odkrycie przez Kanta estetyki wzniosłości prowadzi do sztuki już nie tylko jako obszaru pokazywania, doświadczania, widzenia, ale przede wszystkim myślenia – wykraczania myślą poza horyzont tego, co jest. „Można by również rzec, iż sztuka owa zasadniczo odnosi się do tego, co anestetyczne. Przynależy to do każdego doświadczenia wzniosłości, o ile chodzi w nim o poczucie tego, co już nie jest uchwytnie zmysłami, albo o paradoksalne, estetyczne uczucie anestetyczności”⁵⁰. Kwintesencją myślenia anestetycznego jest właśnie technika, która podobnie jak sztuka staje się polem eksperymentów, transformacji, wyolbrzymienia sfery

⁴⁷ Ibidem, s. 237.

⁴⁸ I. Kant, op. cit., s. 132.

⁴⁹ J.-F. Lyotard, *Wzniosłość i awangarda*, tłum. M. Bieńczyk, „Teksty Drugie. Teoria Literatury, Krytyka, Interpretacja” 1996, nr 2/3 (38/39), s. 181.

⁵⁰ W. Welsch, op. cit., s. 439–440.

doznań prowadzącego niemal do paraliżu i szoku. Wolfgang Welsch uważa, że wraz z odkryciem aistetyki (doznania) dochodzi do załamania logocentryczności myślenia, a co za tym idzie do zmiany w rozumieniu tego, co estetyczne. Nowa estetyka jest poszerzona nie tylko o kolejne problemy teoretyczne, ale także zjawiska empiryczne.

Dzisiejsza „rzeczywistość” konstituuje się w znacznym stopniu poprzez procesy doznaniowe, przede wszystkim przez procesy doznań medialnych. Dlatego objąć ją można wyłącznie przez myślenie zdolne do doznań. Dotyczy to także – z pozoru paradoksalnie – zjawisk anestetycznych: od 26 kwietnia 1986 roku, dnia Czarnobyla, wiemy wszyscy, iż podstawowe zagrożenia współczesne są rodzaju anestetycznego, że nie mogą być odebrane zmysłowo, że dopiero szkody przez nie wywołane dotyczą zmysłów, czytaj: zżerają je⁵¹.

Welsch zwraca tym samym uwagę, że wraz ze wzniosłością, a co za tym idzie doznaniem, które przekracza zmysły, do zainteresowania modernizmu dochodzi także to, co techniczne, a więc to, co czasami brzydkie, czasami wrogie wobec człowieka, a nawet po prostu stanowiące dla niego ontologiczne zagrożenie.

Dialektyka piękna, a zwłaszcza dialektyka wzniosłości, którą w *Krytyce władzy sądzienia* analizuje Kant, staje się punktem wyjścia w dostrzeżeniu fenomenu niezależności ontologicznej człowieka od zewnętrznej przyrody. Takie ułożenie siebie samego „na zewnątrz” i traktowanie twórców przyrody jako przedmiotów sądów estetycznych sprawia, że wraz z pięknem i wzniosłością podmiot odkrywa swoją zdolność panowania nad przyrodą. Z jednej strony objawia się to w jej pragmatycznym użyciu jako środka teleologicznego ludzkiego działania, z drugiej natomiast – w odkryciu intelektualnej i wyobrażeniowej niezależności człowieka od samej przyrody. Człowiek zdolny jest praktycznie i teoretycznie wznieść się ponad ograniczenia, jakie stawia przed nim zewnętrzny świat naoczności zmysłowej. Wyrazem owego wywyższenia jest fakt, że tworzy on narzędzia i maszyny, starając się przechytryć przyrodę. Owa separacja od przyrody za pośrednictwem artefaktów technologicznych stanowi problematyczne pole dla takich teoretyków, jak Hegel i Marks, co jednocześnie podkreśla, jak olbrzymim wyzwaniem dla filozofii podmiotu było odkrycie panowania i podległości człowieka wobec nowo powstającej techniki. Dawała ona szansę na emancypację, ale jednocześnie ograniczała i narzucała własne reżimy ontologiczne. Nowe zjawiska zarówno

⁵¹ Ibidem, s. 459–460.

z przestrzeni fenomenalnej, jak i społeczno-kulturowej XIX wieku wskazują, że wzniosłość zestawiona z techniką otwiera nowe pole interpretacji zjawisk modernizmu, a także postmodernizmu, gdyż nowoczesność zbudowana jest właśnie na wewnętrznym pęknięciu podmiotu, który ani w przyrodzie, ani poza (ponad) nią nigdy nie jest w pełni u siebie.

**From Aesthetics, through Technique, to Avant-garde Art –
Kantian Sublimity and the Reign of Man over Nature
according to George W. F. Hegel and Karl Marx**

Abstract

The article indicates the problem of sublime in the philosophy of Kant as a discovery of an ability of man to take the external position against nature (on the basis of aesthetic insight), which leads to instrumental attitude to nature (by positioning of subject beyond or above it). This perspective on human condition focuses on the interests in teleological activity of subject in Hegelian and Marxian philosophy. Hegel uses the notion of cunning of reason to describe ontology of technology, Marx expresses both admiration and horror in the confrontation with industrial machines, which shows the ambivalent attitude to the technological progress. The sublime opens the sphere of technological artifacts for an aesthetical analysis (Mirzoeff) and becomes the core category for an avant-garde (Lyotard).

Keywords

sublime, technology, nature, machine, cunning of reason

Bibliografia

1. Axelos K., *Alienation, Praxis and Technē in the Thought of Karl Marx*, trans. R. Bruzina, Austin, London 1975.
2. Böhme G., *Filozofia i estetyka przyrody w dobie kryzysu środowiska naturalnego*, tłum. J. Marecki, Warszawa 2002.
3. Böhme G., *Kants Kritik der Urteilskraft in neuer Sicht*, Frankfurt am Main 1999.
4. Burke E., *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*, tłum. P. Graff, Warszawa 1968.
5. Crowther P., *Critical Aesthetics and Postmodernism*, Oxford 1993.
6. Habermas J., *Filozoficzny dyskurs nowoczesności*, tłum. M. Łukasiewicz, Kraków 2000.
7. Habermas J., *Teoria i praktyka*, tłum. M. Łukasiewicz, Z. Krasnodębski, Warszawa 1983.
8. Hegel G. W. F., *Das System der Sittlichkeit*, [w:] idem, *Sämtliche Werke*, Bd. 7, Hrsg. G. Lasson, Leipzig 1923.

9. Hegel G. W. F., *Jenaer Realphilosophie. Vorlesungsmanuskripte zur Philosophie der Natur und des Geistes von 1805–1806*, Hrsg. J. Hoffmeister, Berlin 1969.
10. Hegel G. W. F., *Jenaer Systementwürfte I*, Hrsg. K. Düsing, H. Kimmerle, Hamburg 1986.
11. Horkheimer M., Adorno T. W., *Dialektyka oświecenia*, tłum. M. Łukasiewicz, Warszawa 2010.
12. Kant I., *Krytyka władzy sądzienia*, tłum. J. Gałęcki, Warszawa 1986.
13. Kapp E., *Grundlinien einer Philosophie der Technik*, Braunschweig 1877.
14. Kościeszka I., *Sublime (w) historii. Wzniosłość jako narzędzie i przedmiot badań*, „Pamięć i Sprawiedliwość” 2012, nr 11/2 (20), s. 115–137.
15. Lukács G., *Młody Hegel*, tłum. M. J. Siemek, Warszawa 1980.
16. Lyotard J.-F., *Wzniosłość i awangarda*, tłum. M. Bieńczyk, „Teksty Drugie. Teoria Literatury, Krytyka, Interpretacja” 1996, nr 2/3 (38/39), s. 173–189.
17. de Man P., *Ideologia estetyczna*, tłum. A. Przybysławski, Gdańsk 2000.
18. Marcuse H., *Eros i cywilizacja*, tłum. H. Jankowska, A. Pawelski, Warszawa 1998.
19. Marks K., *Kapitał. Krytyka ekonomii politycznej*, t. I, red. P. Hoffman et al., Warszawa 1951.
20. Marks K., *Kapitał. Krytyka ekonomii politycznej*, t. III, tłum. E. Lipiński et al., Warszawa 1959.
21. Mirzoeff N., *An Introduction to Visual Culture*, London–New York 1999.
22. Mirzoeff N., *Jak zobaczyć świat*, tłum. Ł. Zaremba, Kraków–Warszawa 2016.
23. Misa T. J., *History of Technology*, [w:] *A Companion to the Philosophy of Technology*, eds. J. K. B. Olsen, S. A. Pedersen, V. F. Hendricks, Malden–Oxford–West Sussex 2009, s. 7–17.
24. Pakalski D., *Problem celowości piękna w estetyce Kanta*, „Sztuka i Filozofia” 1994, nr 8, s. 123–140.
25. Pazura S., *Marks a klasyczna estetyka niemiecka*, Warszawa 1967.
26. Pąckiński M., *Brakująca granica: wizualność a estetyczna wzniosłość w tekstach popularnonaukowych przełomu XIX i XX wieku*, „Napis” 2014, nr XX, s. 199–220.
27. Płuciennik J., *Retoryka wzniosłości w dziele literackim*, Kraków 2000.
28. Shaw P., *The Sublime*, London 2006.
29. Scholz L., *Der Weltgeist in Texas. Kultur und Technik bei Ernst Kapp*, „Zeitschrift für Medien- Und Kulturforschung” 2013, Vol. 1, s. 171–190.
30. Specht R., *Pojęcie wzniosłości w filozofii Kanta*, „Studia z Historii Filozofii” 2013, nr 2 (4), s. 167–184.
31. Stroud S. R., *Living Large: Kant and Sublimity of Technology*, „Teaching Ethics” 2003, Fall, s. 47–67.
32. Welsch W., *Narodziny filozofii postmodernistycznej z ducha sztuki modernistycznej*, tłum. J. Balbierz [w:] *Odkrywanie modernizmu*, red. R. Nycz, Kraków 2004, s. 429–461.
33. Wendling A., *Karl Marx on Technology and Alienation*, New York 2009.
34. Żelazny M., *Filozofia i psychologia egzystencjalna*, Toruń 2011.

Piotr Przybysz*

O naturze emocji towarzyszących odbiorowi sztuki. Dynamiczne i sytuacyjne podejście do emocji estetycznych

Abstrakt

Celem artykułu jest zaproponowanie dynamicznego i sytuacyjnego podejścia do emocji towarzyszących odbiorowi sztuki. W punkcie wyjścia porównuję naturę oraz funkcje emocji estetycznych i emocji podstawowych. Następnie wyróżniam trzy obszary aktywności behawioralno-poznawczej odbiorcy sztuki i przyporządkowuję im trzy typy emocji, jakie sztuka wywołuje, tzn. emocje ucieleśnione, epistemiczne i asocjacyjno-kontekstowe. W dalszej kolejności proponuję metaforyczny model, obrazujący to, w jaki sposób emocje estetyczne dynamicznie pojawiają się w ramach kaskady emocjonalnej. Na końcu artykułu zastanawiam się nad warunkami sytuacyjnymi, w których może dojść do pełnego przeżycia emocjonalno-estetycznego.

Słowa kluczowe

emocje estetyczne, emocje estetyczne vs. emocje podstawowe, estetyka, neuroestetyka, doświadczenie estetyczne

Wstęp

Zdolność do wywoływania wzruszenia i zachwytu nierozzerwalnie wiąże się ze sztuką. Nawet jeśli niektórzy twórcy (na przykład Igor Strawiński) krytykowali zbytne przywiązywanie wagi do jej emocywnych funkcji, to i tak trudno sobie wyobrazić dzieło sztuki, które byłoby całkowicie

* Zakład Epistemologii i Kognitywistyki, Instytut Filozofii
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
e-mail: przybysz@amu.edu.pl

wyższe możliwości wzbudzania u słuchacza lub widza subtelnych uczuć i innych pokrewnych reakcji emocjonalnych. Pomimo naturalnej niejako zdolności artystów i ich dzieł do emocjonalnego poruszania odbiorców sztuki, sama ta zdolność nie jest jeszcze dobrze rozumiana i ciągle wymyka się próbom naukowego wyjaśnienia.

Tradycja spekulatywnych dociekań oraz badań empirycznych dotyczących emocji estetycznych jest bardzo długa i obszerna. W XX wieku obejmuje ona, przykładowo, filozoficzne rozważania na temat ekspresji emocjonalnej Robina G. Collingwooda¹, „nową eksperymentalną estetykę” Daniela Berlyne’a² czy psychologiczne koncepcje emocji estetycznych Nico Frijdy³ i Eda Tana⁴. Z kolei dzisiejsze zainteresowanie emocjami estetycznymi zbieгло się w czasie z odnowieniem naturalistycznego podejścia w badaniach nad sztuką, a konkretnie – z pojawieniem się neuroestetycznego programu badań nad percepcją sztuki i tak zwanym mózgiem estetycznym⁵ oraz z badaniami podejmowanymi w ramach neurokognitywistyki muzyki (*cognitive neuroscience of music*)⁶.

Rozważania i propozycje przedstawione w niniejszym artykule mieszczą się w obrębie tej ostatniej tradycji. Inspiracją były przede wszystkim badania nad emocjami estetycznymi prowadzone w obszarze estetyki znaturalizowanej, psychologii sztuki, neuroestetyki oraz kognitywnej neuronauki muzyki.

Głównym celem artykułu jest zaproponowanie koncepcji wydobywającej procesualne i dynamiczne aspekty wzbudzania emocji przez sztukę oraz wskazanie na warunki sytuacyjne, w jakich może dojść do pojawienia się pełnego przeżycia emocjonalnego podczas obcowania z dziełami sztuki.

Artykuł składa się z dwóch części. W części pierwszej skupiam się krótko na zagadnieniu adaptacyjnej funkcji emocji estetycznych, analizuję podobieństwa i różnice między nimi a emocjami podstawowymi, a także zastanawiam się, jaką rolę odgrywają w emocjach estetycznych czynniki behawioralno-fizjologiczne, a jaką czynniki poznawcze i związane z oceną estetyczną.

¹ R. G. Collingwood, *The Principles of Art*, London 1938.

² D. Berlyne, *Aesthetics and Psychobiology*, New York 1971.

³ N. Frijda, *The Emotions*, Cambridge 1986.

⁴ E. Tan, *Emocje a sztuka*, [w:] *Psychologia emocji*, red. M. Lewis, J. Haviland-Jones, Gdańsk 2005.

⁵ Por. S. Zeki, *Inner Vision. An Exploration of Art and the Brain*, Oxford 1999.

⁶ Por. np. I. Peretz, R. Zatorre, *The Cognitive Neuroscience of Music*, Oxford 2003.

W zasadniczej, drugiej części artykułu wyróżniam trzy obszary aktywności behawioralno-poznawczej podmiotu i odpowiadające im typy emocji – emocje ucieleśnione, epistemiczne i asocjacyjno-kontekstowe. Następnie proponuję metaforyczny model, przedstawiający, w jaki sposób poszczególne rodzaje emocji pojawiają się kolejno w ramach kaskady emocji estetycznych. Wreszcie, skupiam się na okolicznościach sytuacyjnych, które sprzyjają pojawieniu się autentycznych wrażeń estetycznych.

Na koniec tych wstępnych uwag chciałbym wskazać na kilka ograniczeń, które świadomie przyjąłem. Po pierwsze, w artykule skupiam się wyłącznie na emocjach doznawanych przez odbiorcę sztuki, pomijając sprawę emocji doświadczanych przez twórców. Po drugie, biorę pod uwagę fenomen pobudzenia emocjonalnego, pomijam zaś bliźniacze zagadnienie rozpoznawania emocji w materiale muzycznym lub na obrazie malarskim. Wreszcie, koncentruję się na reakcjach afektywnych na dzieła tworzone przez artystów, pomijając problem emocjonalnego reagowania na szerszą kategorię przedmiotów, jakimi są obiekty o walorach estetycznych niebędące artystycznymi artefaktami.

Ostatni z tych punktów wart jest szczególnego podkreślenia. Kategoria emocji estetycznych stosowana jest niekiedy tak szeroko, iż obejmuje, poza reakcjami na dzieła artystów, również podziw dla dzieł przyrody (na przykład górski widok), przedmiotów użytkowych (na przykład estetyka wnętrza, ubioru) czy wytworów sztuki kulinarnej. Tak szerokie rozumienie doznań estetycznych pozwala następnie na postawienie pytań o funkcje i genezę sztuki oraz wpisanie działań artystycznych w szerszy, na przykład ewolucyjny lub społeczny, kontekst zachowań człowieka. Z kolei preferowane przeze mnie w tym artykule – szczególnie w jego drugiej części – wąskie podejście do emocji estetycznych nie idzie tak daleko i pozostawia te ważne pytania nierozstrzygnięte. Zamiast odpowiadać na pytanie „dlaczego”, ludzie mają skłonność do estetycznego reagowania na rzeczywistość – w niniejszym tekście skupiam się raczej na odpowiedzi na pytanie o to, „jak” przebiega reakcja emocjonalna człowieka w związku z zetknięciem się ze szczególnymi obiektami, jakimi są artefakty wytwarzane przez artystów.

1. Emocje towarzyszące odbiorowi sztuki a emocje dnia codziennego

Odpowiedź na pytanie o to, czym są emocje estetyczne, zależy w jakiejś mierze od uprzedniej odpowiedzi na pytanie o naturę, pochodzenie i funkcje podstawowych ludzkich emocji, zwanych niekiedy „emocjami dnia codziennego” (*resp.* „emocjami użytecznymi”, „emocjami podstawowymi”). Należą do nich strach, złość, wstręt, smutek czy radość. Standardowo emocje tego typu traktuje się jako intensywne i krótkie stany pobudzenia afektywnego o pozytywnym lub negatywnym charakterze, wywołane jakąś zewnętrzną lub wewnętrzną przyczyną, posiadające właściwą im treść oraz pełniące funkcję adaptacyjną⁷.

Rzecz w tym, że emocje estetyczne, które pojawiają się w kontakcie ze sztuką, posiadają cechy osobliwe i niespotykane wśród emocji podstawowych. Z drugiej strony otwarte pozostaje pytanie, na ile niektóre kluczowe własności emocji podstawowych odnoszą się w tym samym stopniu do emocji estetycznych. Oto, jak sądzę, zestaw najważniejszych kontrowersji i kwestii spornych na ten temat:

- Czy emocje estetyczne towarzyszące odbiorowi sztuki są biologicznymi przystosowaniami?
- Jaki jest udział czynników fizjologiczno-behawioralnych, a jaki czynników poznawczo-ocennych w emocjach wywoływanych przez sztukę?
- Jaki jest stosunek emocji estetycznych do emocji podstawowych?

Pierwsze z powyższych pytań dotyczy tego, czy doznania afektywne pojawiające się podczas oglądania obrazu malarskiego lub słuchania muzyki służą bezpośrednio przetrwaniu człowieka i czy pełnią, podobnie jak emocje podstawowe, funkcję przystosowawczą. Na pytania te nie da się łatwo odpowiedzieć choćby dlatego, że emocje tego typu już na pierwszy

⁷ Popularne przedstawienie historii badań nad emocjami w psychologii i neuro-naukach znaleźć można w książce J. LeDoux, *Mózg emocjonalny*, tłum. A. Jankowski, Poznań 2000, rozdz. I–IV. Systematyczną prezentację psychologicznych stanowisk i modeli zawiera tekst: K. Scherer, *Psychological Models of Emotion*, [w:] *The Neuropsychology of Emotion*, ed. J. Borod, Oxford 2000, s. 137–162. Przegląd podstawowych problemów i zagadnień teoretycznych dotyczących emocji znajduje się w pracy zbiorowej: *Natura emocji. Podstawowe zagadnienia*, red. P. Ekman, R. Davidson, tłum. B. Wojciszke, Gdańsk 1999. O emocjach z punktu widzenia neuronauki por. np. *Cognitive Neuroscience of Emotions*, eds. R. D. Lane, L. Nadel, Oxford 2000.

rzut oka wydają się bardziej subtelne i stonowane niż emocje pojawiające się w codziennych sytuacjach. Sam Karol Darwin dostrzegał różnicę między nimi, gdy pisał na przykład o muzyce, że wzbudza w nas „różne emocje, chociaż nie te najbardziej dramatyczne, związane z przerażeniem, strachem czy wściekłością itd. Pobudza w nas łagodniejsze odczucia, jak czułość i miłość, które łatwo przechodzą w przywiązanie”⁸. Czy należy stąd wyciągnąć wniosek, że muzyka i emocje, jakie ona wywołuje, nie mają nic wspólnego z walką o przetrwanie? Darwin zaproponował nieco inne rozwiązanie. Postulował, aby traktować sztukę i uczucia jej towarzyszące jako pomocne w doborze płciowym – a nie bezpośrednio w doborze naturalnym – i szukał ich korzeni w rytuałach zalotów, zdobienia ciała, w rywalizacji o partnera i chwilach triumfu nad przeciwnikiem⁹.

Nie mniej kontrowersyjne wydaje się drugie z powyższych pytań. Chodzi w nim o to, czy w emocjach estetycznych – podobnie jak w przypadku naturalnych emocji, takich jak strach czy wściekłość – kluczową rolę odgrywa pobudzenie fizjologiczne. Zważywszy na wspomnianą powyżej „subtelność” odczuć towarzyszących sztuce, mogłoby się to wydawać wątpliwe. Być może więc to nie reakcje fizjologiczne i behawioralne, ale czynniki związane z poznawczą oceną i estetyczną ewaluacją są w tym przypadku kluczowe? Gdy podziwiamy obraz malarski, zamiast mobilizacji do walki pojawia się u nas zwykle pewien rodzaj bierności motorycznej („stajemy przed obrazem jak wryci”), dzięki czemu możemy w spokoju kontemplować, podziwiać i ocenić to dzieło sztuki. W ten sposób zyskujemy cenny czas na przykład na wychwycenie subtelności stylistycznych obrazu i zrozumienie jego symbolicznego przekazu. To natomiast pozwala nam na głębsze przeżycie dzieła sztuki i cieszenie się nim w pełni. Jest zatem prawdopodobne, że w przypadku emocji estetycznych pobudzenie fizjologiczno-behawioralne może być znacząco modyfikowane przez wpływ czynników poznawczych i związanych z oceną estetyczną.

Trzecie pytanie postawione powyżej dotyczyło z kolei tego, czy odczucia emocjonalne, takie jak podziw estetyczny czy zachwyt dziełem sztuki, dają się zredukować do emocji podstawowych, czy może przeciwnie, tworzą one osobną, autonomiczną klasę emocji. Na pytanie to nie sposób tak

⁸ K. Darwin, *The Descent of Man and Selection in Relation to Sex*, part II, New York 1902, s. 735.

⁹ Współczesną wersję tego stanowiska prezentuje Geoffrey Miller w książce *Umysł w zalotach. Jak wybory seksualne kształtowały naturę człowieka* (tłum. M. Koraszewska, Poznań 2004).

łatwo odpowiedzieć. Z jednej strony wśród emocji dnia codziennego występują takie odczucia, jak na przykład wstręt, który pojawia się w kontakcie z nieprzyjemnym zapachem, zepsutym jedzeniem bądź jakimiś budzącymi obrzydzenie przedmiotami. Możemy go również odczuwać wobec ludzi budzących odrazę moralną oraz w stosunku do estetycznej brzydoty. Z drugiej jednak strony istnieje wiele argumentów przemawiających za tym, że emocje estetyczne są afektami całkowicie „z innej półki” niż te, które są niezbędne w walce o przetrwanie. Nie można ich zredukować do emocji podstawowych, gdyż tworzą one osobną, autonomiczną klasę emocji. Przykładowo, według psychologów Klausa Scherera i Marcela Zentnera tak właśnie jest w przypadku emocji wywoływanych przez słuchanie muzyki. Wśród estetycznych emocji wywoływanych przez muzykę badacze ci wymieniają zachwyt, poczucie transcendencji, poczucie łagodności, nostalgię, wyciszenie, odczucie siły, rozbawienie, napięcie i smutek¹⁰.

2. W stronę dynamicznego i sytuacyjnego ujęcia emocji wywoływanych przez dzieło sztuki

Takie kontrastowo-porównawcze podejście do badania emocji estetycznych – realizowane głównie poprzez zestawianie ich z emocjami dnia codziennego – nie jest jedyną drogą zrozumienia ich specyfiki. Innym sposobem jest skoncentrowanie się na samych emocjach oraz pokrewnych reakcjach percepcyjnych i poznawczych doświadczanych podczas zetknięcia z bodźcami takimi jak obrazy, muzyka czy inne obiekty artystyczne. Przy tego typu podejściu można starać się odpowiedzieć na następujące pytania:

- Jakie obszary aktywności behawioralno-poznawczej podmiotu uruchamiane są podczas reakcji emocjonalnej na dzieło sztuki?
- Jak przebiega proces dynamicznego formowania, trwania oraz kulminacji reakcji emocjonalnej w kontakcie ze sztuką?
- Jakie warunki sytuacyjne i okoliczności muszą zostać spełnione, aby pojawiła się reakcja emocjonalna na sztukę?

Przejdźmy do próby bardziej systematycznego udzielenia odpowiedzi na te kluczowe kwestie.

¹⁰ Por. M. Zentner, D. Grandjean, K. Scherer, *Emotions Evoked by the Sound of Music: Characterization, Classification, and Measurement*, "Emotion" 2008, No. 8 (4), s. 507.

2.1 OBSZARY AKTYWNOŚCI BEHAVIORALNO-POZNAWCZEJ PODMIOTU PODCZAS KONTAKTU ZE SZTUKĄ. RÓŻNORODNOŚĆ EMOCJI ESTETYCZNYCH

Mozna pokusić się o wyodrębnienie trzech obszarów (*resp.* dziedzin, sfer) behawioralno-poznawczych, w których pojawiają się emocjonalne reakcje na sztukę¹¹. Rzecz w tym, że podziwiane dzieło może w bardzo różny sposób angażować behawioralnie i poznawczo słuchacza lub widza. Wiele zależy na przykład od tego, czy jest ono w stanie wywołać zmianę w parametrach fizjologicznych u odbiorcy (na przykład wzrost ciśnienia krwi, poziom wydzielanych do krwi hormonów), czy wywołuje u niego jakiś rodzaj aktywności motorycznej (na przykład w tańcu), lub wręcz przeciwnie – czy inicjuje stan absolutnej koncentracji podczas słuchania muzyki lub stan „krążenia myśli” podczas kontemplacji obrazu.

Po pierwsze, przyjmuję więc, że emocje mogą się pojawiać pod postacią bezpośrednich, zautomatyzowanych reakcji cielesnych, w odpowiedzi na niektóre bodźce dźwiękowo-akustyczne (jak na przykład głośny dźwięk, rytm, brzmienia dysonansowe) lub bodźce wizualne (na przykład intensywny kolor, układ plam barwnych na obrazie itd.). Przykładowo, według psychologa Johna Slobody „jeśli jesteśmy na koncercie orkiestry i muzyka jest bardzo głośna – bardzo głośno grają bębny – wtedy wszystko bezpośrednio oddziałuje na nasz organizm”¹². Te i podobne bodźce mogą wywołać u odbiorcy zarówno negatywne reakcje afektywne (na przykład drżenie ciała, oszołomienie, irytację, niepokój), jak i pozytywne (na przykład uczucie „gorąca”, odczucie zadowolenia, zaskoczenie). Reakcje tego typu nazywam *emocjami ucieleśnionymi*. W większości przypadków powstają one przy udziale autonomicznego układu nerwowego i struktur podkorowych, które mogą zostać pobudzone na przykład przez elementy struktury utworu muzycznego, parametry emisji głosu podczas śpiewu lub układy i dobór plam barwnych na obrazie malarskim¹³. Innymi

¹¹ Obszary te, wraz z pojawiającymi się w nich emocjami, wyróżniłem najpierw w odniesieniu do reakcji na muzykę. Por. P. Przybysz, *Emocje muzyczne i ich estetyczne modyfikacje*, [w:] *Neuroestetyka muzyki*, red. P. Podlipniak et al., Poznań 2013, s. 115–126.

¹² J. Sloboda, *Poznanie, emocje i wykonanie. Trzy wykłady z psychologii muzyki*, Warszawa 1999, s. 44.

¹³ W artykule posługuję się zasadniczo prostymi przykładami, ilustrującymi oddziaływanie sztuk jednomodalnych na układ emocjonalny człowieka (malarstwo, muzyka), natomiast pomijam fenomen sztuk wielomodalnych (na przykład teatr, balet, kino), angażujących jednocześnie wiele zmysłów odbiorcy. Interesującym przypadkiem

mechanizmami odpowiadającymi prawdopodobnie za powstawanie tego typu emocji są warunkowanie klasyczne oraz zarażenie emocjonalne¹⁴. Warunkowanie może odpowiadać za to, że jakiś utwór muzyczny, w przeszłości wysłuchany w dramatycznych i smutnych okolicznościach, przy powtórnym odsłuchaniu wywoła niekontrolowaną reakcję emocjonalną, na przykład płacz. Z kolei mechanizm zarażenia emocjonalnego jest w stanie spowodować, że na widok naturalistycznych scen na obrazie Caravaggia odczujemy namiastkę cielesnych cierpień i przeżyć jego bohaterów¹⁵.

Drugim typem reakcji emocjonalnych na dzieło sztuki są takie reakcje, które towarzyszą intensywnej aktywności poznawczej odbiorcy sztuki nakierowanej na analizę struktury i formy dzieła. Emocje powstałe tą drogą nazywam *emocjami epistemicznymi*. Chodzi o przeżycia emocjonalne powiązane z pracą wyobraźni lub formułowaniem oczekiwań poznawczych w trakcie słuchania muzyki (na przykład spodziewaniem się akordu w określonym czasie, zauważeniem powtórzenia lub dopełnienia określonej frazy utworu) lub podczas oglądania obrazu malarskiego (na przykład podczas mimowolnego rozwiązywania zagadek percepcyjnych, analizy niuansów kompozycyjnych itd.). System emocjonalny pełni wówczas funkcje nagradzające wobec systemu poznawczego i dostarcza podmiotowi poczucia przyjemności podczas obcowania ze sztuką jako nagrody za realizację zadania poznawczego. W tym duchu Vilayanur Ramachandran i William Hirstein przyjmują, że przyjemność estetyczna jest wynikiem nieuświadomianej „nagradzającej” aktywności systemu emocjonalnego (układu limbicznego) za rozwiązywanie problemów i zagadek percepcyjnych napotkanych na obrazie malarskim¹⁶. Z kolei w obszarze psychologicznych badań nad percepcją muzyki wpływowa jest koncepcja, wedle której czynnikiem sprzyjającym pojawianiu się wrażeń emocjonalnych są antycypacje czynione podczas słuchania muzyki, na przykład wybiegające

są również emocje wywoływane przez literaturę, które jednak wymagałyby osobnego potraktowania ze względu na specyfikę tego medium (tj. językowe zapośredniczenie, temporalną strukturę, „budulcową” rolę pamięci i wyobraźni podczas odtwarzania w umyśle fabuły utworu).

¹⁴ Por. D. Berlyne, op. cit., rozdz. 8; por. P. Juslin, D. Västfjäll, *Emotional Responses to Music: The Need to Consider Underlying Mechanism*, „Behavioral Brain Sciences” 2008, No. 31, s. 559–621.

¹⁵ Por. D. Freedberg, V. Gallese, *Motion, Emotion and Empathy in Esthetic Experience*, „TRENDS in Cognitive Sciences” 2007, No. 11 (5), s. 201–202.

¹⁶ V. Ramachandran, W. Hirstein, *Nauka wobec zagadnienia sztuki. Neurologiczna teoria doświadczenia estetycznego*, tłum. M. B. Florek, P. Przybysz, [w:] *Studia z kognitywistyki i filozofii umysłu*, red. A. Klawiter, W. Dziarnowska, Poznań 2006, s. 327–364.

naprzód oczekiwania wobec dalszego przebiegu muzycznego, kontynuacji linii melodycznej, pojawienia się akordu w określonym czasie itd. Według klasyka tego ujęcia, słynnego muzykologa Leonarda Meyera, kompozytor lub wykonawca utworu muzycznego może ingerować w oczekiwania muzyczne słuchacza i wywołać u niego na przykład emocję zaskoczenia¹⁷.

Trzecim wyróżnionym przeze mnie typem emocji towarzyszących odbiorowi sztuki są *emocje asocjacyjno-kontekstowe*. Rzecz w tym, że słuchanie muzyki lub oglądanie rzeźb czy obrazów może wywołać u odbiorcy różne skojarzenia pamięciowe lub wyobrażeniowe, które skierują jego uwagę na przedmioty, ludzi, zdarzenia czy idee należące do sfery poza-estetycznej, poza obszarem sztuki. Obrazy Zdzisława Beksińskiego mogą popchnąć nasze myślenie w kierunku refleksji o kruchości życia, umieraniu, i spowodować pojawienie się uczucia żalu czy smutku. Natomiast odśpiewanie hymnu narodowego może wzbudzić patriotyczne uniesienie. Istnieje prawdopodobnie wiele różnych mechanizmów umysłowych zawiadujących takim przekierowywaniem uwagi i skojarzeń na sferę poza-estetyczną¹⁸. Przyczyniają się one między innymi do pojawienia się odpowiedniego nastroju oraz ukierunkowują podczas kontaktu ze sztuką na sferę życia codziennego, wskutek czego obok emocji typowo estetycznych mogą pojawić się również emocje dnia codziennego, na przykład smutek czy strach.

2.2. DYNAMIKA EMOCJI ESTETYCZNYCH. W STRONĘ MODELU PROCESU EMOCJONALNO-ESTETYCZNEGO

Innym kluczowym problemem jest to, jak przebiega trajektoria wewnętrznej zmiany i narastania emocjonalnego podczas percepcji i w trakcie podziwiania sztuki. Proponuję przyjąć, że oglądanie obrazu malarskiego czy słuchanie muzyki wywołuje w odbiorcy całą serię różnorodnych i stopniowo rozwijających się stanów emocjonalnych towarzyszących percepcji i ocenianiu estetycznemu.

Holistyczne i dynamiczne podejście do emocji estetycznych, które tu rozwijam, zainspirowane zostało kilkoma wcześniejszymi koncepcjami o podobnym charakterze. W pierwszym rzędzie należy przywołać sformułowaną w języku fenomenologicznym koncepcję przeżyć estetycznych

¹⁷ Por. L. Meyer, *Emocja i znaczenie w muzyce*, Warszawa 1974; por. D. Huron, *Sweet Anticipation. Music and the Psychology of Expectation*, Cambridge Mass. 2006.

¹⁸ Przykładowo, Leonard Meyer wskazywał w tym przypadku na mechanizm „zorganizowanych kulturowo skojarzeń” („konotacji”), por. L. Meyer, op. cit., s. 313.

towarzyszących odbiorowi sztuki, zaproponowaną przez Romana Ingardena¹⁹. Ingarden wielokrotnie podkreśla, że kontemplatywno-emocjonalne przeżycie estetyczne tylko pozornie jest „chwilowe i stosunkowo proste”. W rzeczywistości jest „długim” i „skomplikowanym” procesem, w którego poszczególnych fazach pojawiają się „emocja wstępna”, „druga faza emocji” oraz „faza kulminacyjna”²⁰. W sposób analogiczny do Ingardenowskiego naturę emocji estetycznych próbują wyjaśnić Andrzej Klawiter i Dawid Wiener²¹. Przedstawiona przez nich koncepcja jest reinterpretacją i rozszerzeniem Ingardenowskich pomysłów dotyczących udziału emocji w odbiorze sztuki. Autorzy podkreślają jednak antycypacyjną (tj. opartą na pojęciu oczekiwań) naturę emocji estetycznych i wskazują na szereg kognitywnych mechanizmów wchodzących w skład procesu emocjonalno-estetycznego²². Z kolei w obszarze neuroestetyki muzyki ujęcie emocji estetycznych jako dynamicznej kaskady procesów afektywno-poznawczych zaproponowali Elvira Brattico, Brigitte Bogert i Thomas Jacobsen²³. Ich celem było opisanie – na podstawie przeprowadzonych wcześniej badań i eksperymentów – neuronalnej chronometrii doświadczenia estetycznego towarzyszącego słuchaniu muzyki. Również w ich ujęciu emocja estetyczna nie jest odosobnionym, pojedynczym doświadczeniem emocjonalnym, lecz kaskadą następujących po sobie w określonym porządku emocji, towarzyszącą doświadczeniu estetycznemu²⁴.

Wszystkie powyżej przywołane ujęcia charakteryzują się porzuceniem atomistycznego ujmowania emocji estetycznej jako pojedynczej, punktowej odpowiedzi układu afektywnego na bodziec i rozpatrywaniem jej w sposób „rozciągly” – tj. jako serii następujących po sobie stanów emocjonalnych, pojawiających się w poszczególnych fazach odbioru sztuki.

¹⁹ R. Ingarden, *O poznawaniu dzieła literackiego*, tłum. D. Gierulanka, Warszawa 1976, s. 171–209. Według filozofa zarówno poznanie realnego przedmiotu w spostrzeżeniu zmysłowym, jak i tak zwane przeżycie estetyczne „to procesy czasowo rozciągle, które się rozwijają w wielorako określonych fazach, w których przebiegu dokonuje się zwykle wiele różnych od siebie aktów świadomych”.

²⁰ Ibidem, s. 182–184, 190–199.

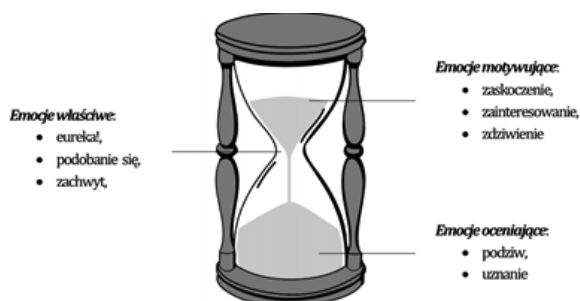
²¹ A. Klawiter, D. Wiener, *Emocje w odbiorze dzieła sztuki. Ujęcie fenomenologiczne w parafrazie kognitywistycznej*, „Poznańskie Studia z Filozofii Nauki” 2015, nr 24 (1), s. 11–50.

²² Ibidem, s. 18–20.

²³ E. Brattico, B. Bogert, Th. Jacobsen, *Toward a Neural Chronometry for the Aesthetic Experience of Music*, „Frontiers in Psychology” 2013, No. 4, s. 206.

²⁴ Ibidem, s. 5–12.

Przedstawiana przeze mnie propozycja idzie w podobnym kierunku. Metaforą dość dobrze przybliżającą ten dynamiczny fenomen może być przyrównanie procesu emocjonalnego towarzyszącego odbiorowi sztuki do działania klepsydry (por. ryc. 1). Jak wiadomo, jej działanie polega na przesypywaniu się piasku z górnej komory, poprzez przewężenie, do komory dolnej. Można sobie wyobrazić, że podobnie rzecz się ma z emocjami estetycznymi:



Ryc. 1. Metaforyczne przedstawienie procesu emocjonalnego towarzyszącego poznaniu dzieła sztuki. Wyróżniono trzy typy emocji estetycznych – motywujące, właściwe i oceniające – pojawiające się w określonym linearnym porządku w trakcie percepcji i poznania dzieła.

Źródło: opracowanie własne.

Pierwsza faza emocjonalnego pobudzenia ma miejsce zaraz po zetknięciu się z dziełem sztuki. Kontakt wzrokowy z obrazem malarskim lub usłyszenie utworu muzycznego powodują, że u odbiorcy pojawiają się emocje pod postacią „zaskoczenia”, „zainteresowania”²⁵ lub „zdziwienia” (por. ryc. 1, górna bańka klepsydry). Przykładowo, widz lub słuchacz może zostać zaskoczony strukturą dzieła sztuki lub elementami jego kompozycji, na przykład układem plam barwnych lub zestawem dźwięków, i może zareagować na taki bodziec zainteresowaniem. Jak się wydaje, rolą tej grupy pierwotnych emocji jest zmotywowanie organizmu do dalszej aktywności poznawczej nakierowanej na dzieło sztuki. Można przypuszczać, że wiele z tych początkowych stanów emocjonalnych ma charakter ucieleśniony i często przybierają one postać nieuświadamianych doznań.

²⁵ Według E. Tana „zainteresowanie” to coś więcej niż stan poznawczy. Jest ono „dominującą emocją w kontakcie z wszelkimi rodzajami sztuki” (E. Tan, op. cit., s. 165).

W kolejnej fazie organizm aktywnie angażuje się w rozwiązywanie problemów percepcyjnych i poznawczych rozpoznanych w dziele sztuki. Aktywność ta może, przykładowo, polegać na rozwiązywaniu zagadek percepcyjnych dostrzeżonych na obrazie lub podążaniu za rozwojem frazy muzycznej, czemu towarzyszy niekiedy przyjemne odczucie typu „aha!” (*resp.* „eureka!”). W efekcie pojawia się emocjonalne odczucie podobań się lub zachwytu jako jeszcze nie w pełni uświadomiona namiastka oceny estetycznej i niewerbalna postać sądu estetycznego (por. ryc. 1, zwężenie pomiędzy bańkami). Emocje te można nazwać „emocjami właściwymi”, gdyż napędzają one poznawczą eksplorację dzieła sztuki oraz są rodzajem nagrody, jaką organizm otrzymuje za tego typu poznawczą aktywność. Przypuszczalnie mechanizmami, które generują tego typu emocje, są mechanizmy sterujące interakcjami pomiędzy systemem poznawczym a układem emocjonalnym, a same te emocje mają charakter epistemiczny.

Dopiero na końcu tego dynamicznego procesu wyłaniają się bardziej trwałe i stabilne odczucia emocjonalne względem samego dzieła sztuki lub jego twórcy, takie jak „podziw” czy „uznanie” (ryc. 1, dolna bańka w klepsydrze). Wywołać je może na przykład uświadomienie sobie wyjątkowości oglądanego dzieła sztuki choćby w porównaniu z wcześniejszymi osiągnięciami artysty lub w porównaniu z innymi dziełami należącymi do tego samego nurtu artystycznego lub stylu. Odczucia te mogą przybrać bardziej utrwaloną postać w trakcie refleksji nad dziełem sztuki i dzięki werbalnym ocenom dokonywanym w kategoriach „piękna”, „wyjątkowości” czy „nowatorstwa”.

Analogia do klepsydry, z której powyżej skorzystałem, była potrzebna, aby wydobyć i podkreślić temporalny charakter procesu emocjonalnego oraz wskazać na jego poszczególne fazy, następujące po sobie w określonym porządku. Uwypuklając aspekt emocjonalny, model ten zepchnął jednak na plan dalszy pozostałe aspekty odbioru sztuki. Wiadomo zaś, że obcowanie ze sztuką jest złożonym procesem, w skład którego wchodzi przynajmniej trzy cząstkowe subprocesy: (1) emocjonalny, (2) percepcyjno-poznawczy oraz (3) oceny estetycznej. Dopiero ich synchroniczna aktywność daje to, co nazywamy poznawczo-emocjonalnym przeżyciem estetycznym. Z tego też powodu należy obecnie przynajmniej wspomnieć o tym, jak system emocjonalny „współpracuje” z systemem percepcyjno-poznawczym oraz systemem oceny estetycznej w celu wygenerowania reakcji odbiorcy na sztukę.

I tak, jeśli chodzi o relację między systemem emocjonalnym a systemem percepcyjno-poznawczym (ad. 1 vs. 2), można z dużym prawdopodobieństwem przyjąć, że emocje estetyczne pojawiają się jako rodzaj

„nagrody” (resp. „wzmocnienia”, „napędu”) na poszczególnych etapach aktywności percepcyjno-poznawczej. Jak trafnie ujął Helmut Leder: „emocja estetyczna zależy od subiektywnego powodzenia w zakresie przetwarzania informacji i jest często opisywana jako przyjemność lub szczęście, choć może mieć też postać negatywną w przypadku niesatysfakcjonującego przetwarzania”²⁶.

Przykładowo, sukces w dostrzeżeniu zarysu ludzkiej sylwetki w *Akcie schodzącym po schodach nr 2* Marcela Duchampa czy rozpoznanie symboliki obrazu Jana van Eycka *Zaślubiny Arnolfinich* może przynieść skutek w postaci premii emocjonalnej, często nieuświadomianej, jaką jest doznanie przyjemnego afektu, co może następnie skłonić organizm do dalszej percepcyjno-ewaluacyjnej eksploracji obrazu. Prawdopodobne jest, że w taki właśnie sposób system emocjonalny utwierdza i wzmacnia efekty aktywności modułów analizy percepcyjnej, integracji pamięciowej czy klasyfikacji i kategoryzacji cech bodźca estetycznego oraz mobilizuje system do dalszego zajmowania się nim. Z kolei zakłócenia i zaburzenia w efektywnym grupowaniu percepcyjnym, kojarzeniu czy klasyfikowaniu grup plam barwnych lub dźwięków skutkować będą stopniowym pojawieniem się negatywnego afektu – na przykład poirytowania, zniechęcenia – i mogą doprowadzić do wygaszenia zainteresowania bodźcem estetycznym.

O wiele mniej da się obecnie powiedzieć o tym, w jaki sposób system afektywny współpracuje z systemem oceny estetycznej (ad. 1 vs. 3). Podstawowym problemem jest w tym przypadku to, na ile oceny dokonywane w terminach „piękny/brzydki” (ocena estetyczna) lub „podoba się/nie podoba” (preferencja) są niezależne, a na ile zależą i pokrywają się z odczuciami emocjonalnymi wyrażanymi w terminach „przyjemny/nieprzyjemny” (odczucia emocjonalne).

Historycznie rzecz biorąc, próby zredukowania oceny estetycznej do uczucia przyjemności/przykrości lub wyprowadzenia poczucia piękna z odczucia emocjonalnego natrafiały zwykle na silny opór. Przykładowo, Eduard Hanslick w swoim klasycznym dziele *O pięknie w muzyce* (oryg. 1854/1885)

²⁶ H. Leder, B. Belke, A. Oeberst, D. Augustin, *A Model of Aesthetic Appreciation and Aesthetic Judgements*, “British Journal of Psychology” 2004, No. 95, s. 502. Podejście to jest typowe dla większości współczesnych analitycznych i kognitywistycznych koncepcji estetycznych o charakterze obliczeniowym, zakładających, że percepcja i poznanie dzieła sztuki polega – podobnie jak w przypadku pozostałych rodzajów przedmiotów – na efektywnym przyswajaniu przez podmiot porcji informacji wydobywanej z bodźca (*successfull assimilation of art information*).

ostro krytykuje tych, którzy chcieliby piękno muzyczne interpretować w kategoriach afektywno-uczuciowych. Według Hanslicka piękno jest podstawową kategorią estetyczną, a uczucie (emocja) jest kategorią pomocniczą. Piękny przedmiot nie dlatego jest piękny, że ktoś doznaje podczas jego oglądania przyjemnych uczuć, z drugiej strony – przedmiot pozostanie piękny nawet wtedy, gdy u nikogo nie wzbudzi żadnych uczuć²⁷.

Jednak we współczesnej neuroestetyce oraz psychologii sztuki często pojawiają się stanowiska redukcjonistyczne, które ludzkie poczucie piękna wywodzą z poczucia przyjemności i atrakcyjności²⁸ lub ewentualnie – co jest bardziej wiarygodne – z połączenia aktywności emocjonalnej i poznawczej. Przykładowo, Vilayanur Ramachandran i William Hirstein w tekście *Nauka wobec zagadnienia sztuki*²⁹ zdają się zakładać, że ocena estetyczna w kategoriach piękna/brzydoty jest generowana jako wypadkowa aktywności systemu poznawczego (por. prawa przetwarzania bodźca estetycznego) i nieuświadomianej nagradzającej aktywności systemu emocjonalnego (aktywność układu limbicznego). System emocjonalny pełni tu funkcje nagradzające wobec systemu poznawczego, a poczucie przyjemności jest bezpośrednim psychologicznym wskaźnikiem (markerem) piękna.

Z kolei we wspomnianym wcześniej modelu Ledera stosuje się rozwiązanie pośrednie i bardziej umiarkowane. Z jednej strony podkreśla się w nim różnice pomiędzy emocją estetyczną a oceną estetyczną (*resp.* sądem estetycznym). Emocja estetyczna jest efektem ubocznym (*by-product*) przetwarzania informacji na kolejnych etapach aktywności percepcyjno-poznawczej, natomiast ocena estetyczna jest przede wszystkim wynikiem aktywności wyższych etapów przetwarzania związanych z poznaniem eksperckim, dostrzeganiem mistrzostwa i ewaluacją dzieła w kategoriach stylistycznych³⁰. Z drugiej strony nie ma jednak mowy o ostrym przeciwstawianiu sobie emocji estetycznej i oceny estetycznej, gdyż są one stadiami tego samego procesu doświadczenia estetycznego.

²⁷ E. Hanslick, *O pięknie w muzyce. Studium estetyczne*, Warszawa 1903, s. 17–18. Antyemotywistyczne stanowisko Hanslicka jest wariantem jego absolutyzmu w sprawie znaczenia w muzyce, czyli poglądu, według którego utwór muzyczny nie odnosi się ani do świata zewnętrznego, ani do wnętrza artysty, lecz jest dziełem autonomicznym, definiowanym jako system wewnątrzmuzycznych odniesień. W tym rozumieniu absolutystą estetycznym był również Igor Strawiński. Por. np. P. Przybysz, *Muzyka a emocje*, „Avant” 2013, nr IV (3), s. 327–349.

²⁸ A nawet zrównują jedno z drugim.

²⁹ V. Ramachandran, W. Hirstein, op. cit., s. 327–364.

³⁰ H. Leder, B. Belke, A. Oeberst, D. Augustin, op. cit., s. 499–501.

Rozwiązanie, jakie sam przyjmuję w tym punkcie, zbliżone jest do tego ostatniego i zakłada, że system emocjonalny pozostaje w ciągłej interakcji z systemem poznawczym i systemem oceny estetycznej. Afekty, które pojawiają się na poszczególnych etapach przetwarzania informacji o dziele sztuki (por. ryc. 1), mają wpływ na kierunek jego eksploracji i poznania, jak chociażby w przypadku emocji motywujących, takich jak zdziwienie czy zainteresowanie. Emocje dostarczają również nagrody systemowi poznawczemu, co ma miejsce na przykład w przypadku pojawienia się przyjemnego odczucia zachwytu, gdy odbiorca sztuki odkrywa rozwiązania kompozycyjne lub stylistyczne zastosowane przez artystę. Z kolei ocena estetyczna pojawiająca się w trakcie procesu poznania dzieła sztuki kształtuje się stopniowo, aż w końcu przybiera świadomą i wyrażalną językowo postać na jego finalnym etapie, gdy pojawiają się emocje oceniające, takie jak podziw lub uznanie, towarzyszące świadomej ewaluacji estetycznej dzieła sztuki.

2.3. SYTUACYJNOŚĆ PRZEŻYĆ TOWARZYSZĄCYCH SZTUCE

Nie zawsze i nie w każdych okolicznościach opisany powyżej proces emocjonalno-estetyczny może się pojawić. Bywają sytuacje, gdy obraz malarski lub utwór muzyczny nie robią na nas wrażenia i nie wywołują pobudzenia emocjonalnego. Interesujące są też całkiem częste przypadki, gdy na przykład słuchana w samochodzie muzyka lub rytmy, które prowokują nas do tańca, wywołują niepełną kaskadę emocji, tzn. wzbudzają zainteresowanie lub zachwyt, ale już nie podziw czy uznanie. Okoliczność ta pokazuje, że zaproponowany w poprzednim punkcie model kaskady emocjonalnej jest pewnego typu „idealizacją rzeczywistości” – jest możliwy do spełnienia jedynie w szczególnych warunkach, które nie zawsze zachodzą. Warto zatem spróbować wskazać warunki sprzyjające pojawieniu się przeżyć estetycznych.

Propozycję, z której chciałbym w tym miejscu skorzystać i która idzie w takim właśnie kierunku, przedstawili Nico Frijda i Louise Sundararajan³¹. Według tych autorów odbiorowi sztuki mogą niekiedy towarzyszyć

³¹ Por. N. Frijda, L. Sundararajan, *Emotion Refinement. A Theory Inspired by Chinese Poetics*, „Perspectives on Psychological Sciences” 2007, No. 2 (3), s. 227–241. Do tej koncepcji odwołuję się również w: P. Przybysz, *Emocje muzyczne i ich estetyczne modyfikacje*, op. cit., s. 127–129.

wyrafinowane emocje (*refined emotions*³²), co wiąże się z wystąpieniem szczególnych okoliczności towarzyszących percepcji i poznawaniu sztuki. Okoliczności te to:

Oderwanie – właściwe przeżywanie sztuki wymaga nabrania emocjonalnego dystansu wobec codziennych trosk i mentalnego oderwania się do zdarzeń rozgrywających się w świecie realnym. Dzięki temu możemy skoncentrować uwagę na bodźcu estetycznym i zainteresować się nim odpowiednio.

Wycofanie – podczas kontaktu ze sztuką następuje często zaniechanie lub porzucenie działań, głównie o charakterze użytkowym i manipulacyjnym. Ma to na przykład miejsce, gdy przyglądamy się w skupieniu obrazowi czy rzeźbie³³.

Refleksyjność – w warunkach ukształtowanych przez dwie powyższe okoliczności pojawia się szansa na bardziej uważne słuchanie lub oglądanie dzieła sztuki, dzięki czemu organizm jest w stanie rozpoznać jego kompozycyjne lub treściowe warstwy. Dodatkowo, dzięki refleksyjności pojawia się wyraźniejsza świadomość doznań, jakie niesie sztuka. Dzięki temu słuchanie muzyki lub oglądanie obrazów wiąże się nie tylko z przyjemnością estetyczną, ale też ze świadomością doznawanej przyjemności.

Delektowanie się – skupienie się na słuchaniu lub oglądaniu dzieła pozwala na jego „smakowanie”. Umożliwia w końcu pojawienie się zachwyty nad dziełem sztuki i uznania dla kompozytora lub malarza.

Wymienione okoliczności sprzyjające powstawaniu wyrafinowanych doznań estetycznych tworzą, moim zdaniem, zbiór zewnętrznych (oderwanie, wycofanie) oraz wewnętrznych (refleksyjność, delektowanie się) warunków pojawienia się kaskady emocji estetycznych opisanej w pkt. 2.2. Równocześnie, jak sądzę, można je potraktować jako składowe całościowego procesu przeżycia estetycznego, w ramach którego emocje

³² Według Frijdy i Sundararajan nie tworzą one odrębnej klasy doznań afektywnych, lecz są jedynie nieco innym sposobem doświadczania emocji podstawowych.

³³ Za kontrprzykład dla tego warunku można uznać przeżywanie muzyki, któremu towarzyszy często motoryka ciała (taniec, wystukiwanie rytmu) lub nawet wykonywanie codziennych czynności (na przykład słuchanie muzyki przy goleniu). Sądzę jednak, że tak zwane uważne słuchanie muzyki również wymaga częściowego przynajmniej spełnienia tego warunku.

estetyczne są jedynie jednym z elementów. Oderwanie się od spraw dnia codziennego i wycofanie się z manipulowania przedmiotami użytkowymi umożliwia skupienie się, zainteresowanie i zaciekawienie dziełem sztuki. Z kolei dzięki postawie refleksyjnej i delektowaniu się łatwiejsze jest dostrzeżenie rozwiązań kompozycyjnych, formalnych i treściowych, jakimi posłużył się artysta, lub porównanie ich w pamięci z innymi dziełami, dzięki czemu może się pojawić zachwyt lub uznanie dla jego twórczości.

Jak już wspomniałem, okoliczności te nie zawsze jednak zachodzą i również z tego względu w pełni estetyczne doświadczanie emocjonalne sztuki jest często dość ograniczone. Niekiedy zamiast emocji o charakterze typowo estetycznym muszą nam wystarczyć emocje asocjacyjno-kontekstowe – na przykład sentymentalny smutek, patriotyczne uniesienie – które wywołuje w nas sztuka i które pojawiają się, gdy kontekst społeczny lub osobisty zaczyna ingerować we właściwe przeżywanie estetyczne.

Art and Emotions. Towards a Dynamic and Situational Approach to Aesthetic Emotions

Abstract

The aim of the paper is to propose a dynamic and situational approach to aesthetic emotions. At the starting point I compare the nature and functions of aesthetic emotions and basic emotions. Then I distinguish three areas of behavioral and cognitive activity of the recipient of art, and I assign to them the three types of emotions, i.e. embodied emotions, epistemic emotions, and contextual and emotive emotions. Next, I propose a metaphorical model illustrating how aesthetic emotions emerge dynamically within the emotional cascade. At the end of the article, I focus on the situational conditions in which a full emotional aesthetic experience can emerge.

Keywords

aesthetic emotions, aesthetic emotions vs. basic emotions, aesthetics, neuroaesthetics. aesthetic experience

Bibliografia

1. Berlyne D., *Aesthetics and Psychobiology*, New York 1971.
2. Bratiico E., Bogert B., Jacobsen Th., *Toward a Neural Chronometry for the Aesthetic Experience of Music*, "Frontiers in Psychology" 2013, No. 4.
3. *Cognitive Neuroscience of Emotions*, eds. R. D. Lane, L. Nadel, Oxford 2000.
4. Collingwood R. G., *The Principles of Art*, London 1938.
5. Darwin K., *The Descent of Man and Selection in Relation to Sex*, part II, New York 1902.

6. Freedberg D., Gallese V., *Motion, Emotion and Empathy in Esthetic Experience*, "TRENDS in Cognitive Sciences" 2007, No. 11 (5).
7. Frijda N., Sundararajan L., *Emotion Refinement. A Theory Inspired by Chinese Poetics*, "Perspectives on Psychological Sciences" 2007, No. 2 (3), s. 227–241.
8. Frijda N., *The Emotions*, Cambridge 1986.
9. Hanslick E., *O pięknie w muzyce. Studjum estetyczne*, Warszawa 1903.
10. Huron D., *Sweet Anticipation. Music and the Psychology of Expectation*, Cambridge Mass. 2006.
11. Ingarden R., *O poznawaniu dzieła literackiego*, tłum. D. Gierulanka, Warszawa 1976.
12. Juslin P., Västfjäll D., *Emotional Responses to Music: The Need to Consider Underlying Mechanism*, "Behavioral Brain Sciences" 2008, No. 31, s. 559–621.
13. Klawiter A., Wiener D., *Emocje w odbiorze dzieła sztuki. Ujęcie fenomenologiczne w parafrazie kognitywistycznej*, „Poznańskie Studia z Filozofii Nauki” 2015, nr 24 (1), s. 11–50.
14. Leder H., Belke B., Oeberst A., Augustin D., *A Model of Aesthetic Appreciation and Aesthetic Judgements*, "British Journal of Psychology" 2004, No. 95.
15. Meyer L., *Emocje i znaczenie w muzyce*, Warszawa 1974.
16. Miller G., *Umysł w załotach. Jak wybory seksualne kształtowały naturę człowieka*, tłum. M. Koraszewska, Poznań 2004.
17. *Natura emocji. Podstawowe zagadnienia*, red. P. Ekman, R. Davidson, tłum. B. Wojciszke, Gdańsk 1999.
18. Peretz I., Zatorre R., *The Cognitive Neuroscience of Music*, Oxford 2003.
19. Przybysz P., *Emocje muzyczne i ich estetyczne modyfikacje*, [w:] *Neuroestetyka muzyki*, red. P. Podlipniak et al., Poznań 2013, s. 95–140.
20. Przybysz P., *Muzyka a emocje*, „Avant” 2013, nr IV (3), s. 327–349.
21. Ramachandran V., Hirstein W., *Nauka wobec zagadnienia sztuki. Neurologiczna teoria doświadczenia estetycznego*, tłum. M. B. Florek, P. Przybysz, [w:] *Studia z kognitywistyki i filozofii umysłu*, red. A. Klawiter, W. Dziarnowska, Poznań 2006, s. 327–364.
22. Scherer K., *Psychological Models of Emotion*, [w:] *The Neuropsychology of Emotion*, ed. J. Borod, Oxford 2000, s. 137–162.
23. Silva P., *Emotional Responses to Art: From Collation and Arousal to Cognition and Emotion*, "Review of General Psychology" 2005, No. 9 (4), s. 342–357.
24. Sloboda J., *Music Structure and Emotional Response: Some Empirical Findings*, "Psychology of Music" 1991, No. 19, s. 110–120.
25. Sloboda J., *Poznanie, emocje i wykonanie. Trzy wykłady z psychologii muzyki*, Warszawa 1999.
26. Tan E., *Emocje a sztuka*, [w:] *Psychologia emocji*, red. M. Lewis, J. Haviland-Jones, Gdańsk 2005, s. 160–178.
27. Zeki S., *Inner Vision. An Exploration of Art and the Brain*, Oxford Press 1999.
28. Zentner M., Grandjean D., Scherer K., *Emotions Evoked by the Sound of Music: Characterization, Classification, and Measurement*, "Emotion" 2008, No. 8 (4), s. 494–521.

Monika Weychert-Waluszko*

Niewidzialna Zagłada – polityczna mobilizacja Romów a romska sztuka współczesna

Abstrakt

Jednym z następstw doświadczenia Zagłady oraz pamięci Zagłady były przekształcenia współczesnych romskich tożsamości i aktywizacja romskiego ruchu politycznego. Równolegle rozwijała się romska sztuka współczesna. Artyści romscy postawieni zostali w specyficznej roli – „agentów pamięci” i ambasadorów społeczności.

Słowa kluczowe

romska sztuka współczesna, Romowie, Zagłada Romów, agenci pamięci

Tożsamość etniczna Romów uznawana była przez stulecia za biologicznie warunkowaną, niezmienną, niepodlegającą wpływom wydarzeń historycznych. Dla Romów jednym z następstw doświadczenia Zagłady oraz jej pamięci były przekształcenia współczesnych romskich tożsamości i aktywizacja romskiego ruchu politycznego¹. Chciałabym zastanowić się, jaki wpływ wywarło to na rozwijającą się równolegle romską sztukę współczesną i w jaki sposób procesy tożsamościotwórcze do dziś inspirują artystów romskiego pochodzenia.

¹ Proces ten bardzo ciekawie został sproblematyzowany w wyjątkowej w polskiej romologii pozycji: S. Kaprański, *Naród z popiołów. Pamięć zagłady a tożsamość Romów*, Warszawa 2011, s. 208.

* Interdyscyplinarne Studia Doktoranckie – Kulturoznawstwo
SWPS Uniwersytet Humanistycznospołeczny w Warszawie
e-mail: studia.doktoranckie@swps.edu.pl

Romska sztuka współczesna

Pojęcie romskiej sztuki współczesnej zostało wprowadzone do aparatu krytycznego estetyki przez Tímeę Junghaus w 2007 roku, kiedy była kuratorką pierwszego romskiego pawilonu *Paradise Lost* na Biennale Sztuki w Wenecji. Był to akt bezprecedensowy i mocny gest polityczny. Pisała wtedy:

Podobnie jak wielu aktywistów kulturalnych i polityków z mojego pokolenia jestem przekonana – i przekonanie to jest siłą napędową moich artystycznych, kuratorskich i społecznych działań – że walkę polityczną można prowadzić na poziomie wizualnym, i że to właśnie na płaszczyźnie wizualnego przekazu można będzie wyrazić zasady nowej (dla europejskich Romów) etyki. Pojęcie romska sztuka współczesna to jedno z największych osiągnięć romskiego ruchu emancypacyjnego zapoczątkowanego w Europie pod koniec lat sześćdziesiątych XX wieku. [...] Pawilon Romski był pierwszą świadomą rewoltą podporządkowanych [innych]² – uzup. MWW], czyli romskiej inteligencji mieszkającej w Europie. Romscy teoretycy i artyści dowiedli wówczas, że podporządkowanie Romów – ciężar bycia «innym» i przemoc fizyczna, psychiczna oraz symboliczna, innymi słowy: akt kolonizacji Romów przez europejską większość – dokonuje się w sposób najbardziej widoczny na płaszczyźnie wizualnej³.

Można z pełną odpowiedzialnością stwierdzić, że do 2004 roku romska sztuka była prawie wyłącznie przedmiotem badań nauk społecznych. Romowie szufladkowani byli jako artyści naiwni, amatorzy, prymitywiści. Ich twórczość wiązano z kulturą ludową i analizowano wyłącznie w perspektywie etnograficznej. Poznanie sztuki Romów zachodziło z pozycji obserwatora zewnętrznego, zafascynowanego innością, egzotyką i malowniczością przedmiotu. Opis oparty był na pojęciu różnicy, przeciwstawności kulturowej czy nawet przewagi⁴. A badaczom nie w pełni udało się uwolnić od przekazywanych przez stulecia stereotypów⁵.

² W polskiej tradycji, za Ewą Majewską, określenie *subaltern* wprowadzone przez Gayatri Chakravorty Spivak tłumaczone jest jako „podporządkowany inny”. Por. G. Spivak, *Czy podporządkowani inni mogą przemówić?*, tłum. E. Majewska, „Krytyka Polityczna” 2011, nr 24–25.

³ T. Junghaus, *Romska sztuka współczesna – rewolta podporządkowanych*, tłum. I. Suchan, [w:] *Romano kher. O romskiej sztuce, tradycji i doświadczeniu*, red. M. Weychert-Waluszko, Warszawa 2013, s. 39.

⁴ M. Weychert-Waluszko, *Zielonooki potwór etnografii*, „Dialog-Pheniben” 2015, nr 19, s. 88–91.

⁵ Eadem, *Postać Cygana w kulturze polskiej – mit czy stereotyp*, 1998 [praca magisterska niepublikowana].

Sytuację zmieniała przełomowa wystawa *Elhallgatott Holocaust* (Ukryty Holocaust, 2004) w najważniejszym miejscu wystawienniczym na Węgrzech: Múcsarnok – Kunsthalle Budapest. Wzięło w niej udział jedenastu romskich artystów, a ich prace odchodziły od paradygmatu sztuki ludowej czy amatorskiej. Wystawa i wystąpienie artystów romskich na 52. Biennale Sztuki w Wenecji w 2007 roku stanowiło kulminację tego „wrażliwego” procesu. Jeszcze w latach 2004–2007 określenie „romska sztuka współczesna” było kwestionowane przez historyków sztuki i ekspertów, podczas gdy już w następnych latach organizowano ekspozycje wokół tego właśnie hasła.

Zaraz po wojnie

Powojenna polityka wielu państw europejskich (nie wszędzie i nie zawsze w równym stopniu) wobec mniejszości romskiej była bardzo podobna do przedwojennej niemieckiej polityki wobec Romów: spisy kryminalizujące tę społeczność, ewikcje, odbieranie dzieci i umieszczanie ich w sierocińcach lub „resocjalizowanie” w poprawczakach, sterylizacja, przemocowa sedentaryzacja i prace przymusowe, antycyganizm, brak reparacji wojennych. To przesądziło o izolacjonizmie tej mniejszości i uciekaniu w niewidzialność⁶. Stąd artyści romscy często nie przyznawali się do swoich korzeni, a Romowie nie utożsamiali ich z własnym kręgiem – przykładem jest biografia słynnego awangardysty Serge’a Poliakoffa⁷. W środowisku artystycznym funkcjonował jako Rosjanin, a nie rosyjski Rom, Romowie zaś nie znali jego twórczości. Jako drugą strategię przetrwania w tym okresie można wskazać eksponowanie wyłącznie cech pożądanych przez grupę większościową, świadome wpisywanie się w stereotypy, wypełnianie niszy wyznaczonej przez opresyjne społeczeństwo większościowe i tworzenie na jego potrzeby zewnętrznej, „adaptacyjnej” tożsamości. Społeczeństwa większościowe zawsze akceptowały muzykę romską: cygańska skala stanowiła inspirację dla kompozytorów, zaś muzycy cygańscy wpływali

⁶ Problematykę polityczno-społeczną powojennej niewidzialności Romów omówiłam szerzej w artykule: eadem, *Niewidzialna Zagłada Romów*, „Estetyka i Krytyka” 2017, nr 44, s. 73–88.

⁷ *Meet Your Neighbours: Contemporary Roma Art from Europe*, ed. T. Junghaus, New York 2006, s. 160–163; T. Junghaus, *Serge Poliakoff. Abstrakcja liryczna*, tłum. M. Kołaczek, „Dialog-Pheniben” 2013, nr 9, s. 70–83.

na zbiorową wyobraźnię⁸. Opisując różnego rodzaju zjawiska dotyczące funkcjonowania Romów w świecie większościowym, pomija się często aspekt ekonomiczny⁹. Przymusowa asymilacja paradoksalnie doprowadziła do skrajnego ich zubożenia. Antycyganizm, ekonomiczne procesy towarzyszące sedentaryzacji części grup oraz traumy wojenne przekreśliły realną możliwość wolnej ekspresji artystycznej w tym okresie.

Wspomniana już wyżej folkloryzacja twórczości Romów była błędem. Wystarczy zestawić cechy estetyki ludowej: tradycjonalizm, izolacjonizm, regionalizm, trwałość, religijność, z tworzącymi model romski wartościami, na które Daniel Baker wskazuje jako immamentne dla estetyki romskiej, wynikające z historycznego doświadczenia nomadycznego tej grupy: eksterytorialność, estetyczna lekkość, cykliczność, kolektywizm, areligijność, przygodność i prowizoryczność¹⁰ – by zobaczyć, że się nie pokrywają. „Na artystycznej scenie rządzi, pod hasłem dążenia do doskonałości, estetyczna dyskryminacja, niewiele różniąca się w swej motywacji od dyskryminacji ze względu na rasę czy płeć. Śmiem twierdzić i podkreślam to z całą mocą, że ten rodzaj elitaryzmu w sztuce to społeczna niesprawiedliwość”¹¹ – pisze Tímea Junghaus. Bardzo dobrze obrazuje tę tezę pojawienie się na artystycznej scenie Europy Środkowej malarza Jánosa Balázsa. Historyk sztuki István Kerékgyártó i etnograf Pál Bánszky „odkryli romskiego geniusza – pustelnika, starego malarza Jánosa Balázsa” w 1968 roku. Całkowicie zignorowali oni mieszkających w tej samej miejscowości, co Balázs, tworzących równolegle i podobnie

⁸ Por. A. G. Piotrowska, *Współczesna muzyka Romów a procesy globalizacyjne*, [w:] *Tożsamość kulturowa Romów w procesach globalizacji*, red. T. Paleczny, J. Talewicz-Kwiatkowska, Kraków 2008, s. 77–84; eadem, *Cygańscy muzycy w Europie – szkic historyczny*, „Ars Inter Culturas” 2013, nr 2, s. 157–171; eadem, *Topos muzyki cygańskiej w kulturze europejskiej od końca XVIII do początku XX wieku*, Kraków 2011; eadem, *Czy istnieje muzyka cygańska?*, [w:] *Zapomniani sąsiedzi. Studia o Romach w Polsce i w Europie*, red. P. Borek, Kraków 2011, s. 197–206; eadem, *Sceniczny wizerunek postaci Cygana w polskich dziełach*, [w:] *O Romach w Polsce i w Europie. Tożsamość, historia, kultura, edukacja*, red. P. Borek, Kraków 2009, s. 225–240; eadem, *Stereotyp cygański w muzyce europejskiej*, „Literatura Ludowa” 2006, nr 2, s. 41–49; M. Janowiak-Janik, *Muzyka Cyganów w Polsce. Przegląd wybranych źródeł i stan badań*, „Studia Romologica” 2008, nr 1, s. 173–192.

⁹ Por. N. Mappes-Niediek, *Biedni Romowie, źli Cyganie. Stereotypy i rzeczywistość*, tłum. U. Poprawska, Kraków 2014.

¹⁰ Ibidem, s. 37–57.

¹¹ T. Junghaus, *Obraz i podobieństwo. Rozważania o Romach w sztuce i sztuce Romów*, tłum. M. Kołaczek, „Dialog-Pheniben” 2013, nr 12, s. 8–25.

utalentowanych Jolánę Oláh i Andrása Balogha Balázsa. Było to wyrazem pewnej strategii: naukowcy chcieli podkreślić wyjątkowość swego odkrycia, a zarazem wyjątkowość twórczości Balázsa na tle romskiej społeczności. Tymczasem późniejsze badania tego nie potwierdziły – kartoteka romskich artystów zgromadzona przez etnografkę i bibliotekarkę Zsuzsę Bódi w Węgierskim Instytucie Kultury i Sztuki w 2004 roku liczyła ponad dwieście osób żyjących na Węgrzech, w Austrii, na Słowacji, w Czechach, Rumunii, Bułgarii oraz w krajach byłej Jugosławii. Jak pisał w klasycznym już dziś *Orientalizmie* Edward Said, kolonializm zostaje uprawomocniony także przez „asymetryczny” sposób badania i opisu „tubylców”¹². Tímea Junghaus często stosuje tę analogię, mówiąc w kontekście Romów o wewnątrz europejskim kolonializmie. Artyści romscy często sięgają po subwersywną taktykę wobec takiej klasyfikacji, lokującej ich twórczość poza światem sztuki. Dobrym przykładem jest tu postawa Damiana Le Bas’a, który studiował w prestiżowym londyńskim Royal College of Art, lecz zawsze przedstawia siebie jako artystę naiwnego, przedstawiciela art brut, sztuki outsiderów.

Romom przyszło się zmagać także z utrwalonym przez stulecia wizualnym stereotypem. Romantyzm stworzył „cygański wizerunek”, który zdominował masową wyobraźnię. Artyści romscy obecnie często sięgają po niego, by uwidocznic jego niedorzeczność i zło kryjące się za landrynkowymi oleodrukami czy „niewinnymi” zdjęciami: wizerunkami egzotyzyzującymi i romantyzującymi romskie postacie, wywołującymi mieszaninę fascynacji i odrazy. Homi K. Bhabha w tekście *Miejsca kultury* opisuje rozdzielenie podmiotu, który zarazem pociąga i odpycha: „Czarny [...] jest wcieleniem bujnej seksualności, ale jest też niewinny jak dziecko, jest tajemniczy, prymitywny i ograniczony, ale jest też najsprytniejszym i najwytrawniejszym kłamcą manipulującym zasadami społecznymi”¹³. Elementem tego obrazu są erotyzujące, półpornograficzne przedstawienia kobiet – „cygańskich piękności”. Junghaus przywołuje pojęcie *negritude*¹⁴, „przekleństwa cielesności”. Można tu wskazać także na rolę fotografii etnograficznej, która interpretowana przez odbiorców od początku XX wieku do lat trzydziestych łączyła w sobie z jednej strony niezachwiany autorytet obiektywizmu nauki, a z drugiej budziła zaufanie, że będąc odbiciem świata widzialnego,

¹² E. Said, *Orientalizm*, tłum. M. Wyrwas-Wiśniewska, Poznań 2005, s. 31.

¹³ H. Bhabha, *Miejsca kultury*, tłum. T. Dobrogoszcz, Kraków 2010, s. 76.

¹⁴ Ibidem; por. F. Fanon, *The Fact of Blackness*, [w:] *Black Skin, White Masks*, London 1986, s. 109.

niejako z definicji zaświadcza o prawdzie¹⁵. Wizerunki „Cyganów” ukazywały ich jako ludzi obcych i nieucywilizowanych – rozpowszechniały stereotyp ostatnich nomadów Europy, ludu „egzotycznego”.

Artyści romscy nie tworzyli przez długi czas „konkurencyjnego” autoportretu własnej społeczności. Jak pisze Daniel Baker, dla narodu, który nie miał rozwiniętej tradycji pisma, język wizualny był zawsze bardzo ważny, co nie przełożyło się jednak na sztukę przedstawiającą.

Obraz Romów to złożone zagadnienie. Fundamentalne w polityce tożsamościowej: rozpoznawalność i potwierdzenie własnej wartości, które zapewniają czytelny obraz, są dla Romów w znacznym stopniu nieosiągalne. Sytuacja jest znacząca, zważywszy na postęp, jaki dokonał się w tej sprawie dzięki rozmaitym inicjatywom zapoczątkowanym w latach pięćdziesiątych tych XX wieku przez ruch na rzecz praw obywatelskich. Stosunkowo późno podjęte próby stworzenia pozytywnego obrazu własnej społeczności w sferze polityki i kultury to tylko jeden z wielu możliwych czynników, które sprawiły, że w całej Europie rozwija się w niekontrolowany sposób jawna dyskryminacja Romów. Zwlekają oni z wykorzystywaniem własnego obrazu jako narzędzia emancypacji, a przyczyny tej opieszałości, skomplikowane pod względem psychologicznym, łatwo wytłumaczyć względami praktycznymi – wolą być niedostrzegani, żeby unikać zagrożenia. [...] Przez całe lata ulotny obraz był naszym darem, ale skoro my, Romowie, chcemy zmienić status quo, musimy sprawić, żeby to, co ulotne, nareszcie stało się widzialne i czytelne¹⁶.

¹⁵ O ich kontekście historycznym mówi jednak nie tyle to, co zostało uwidocznione na zdjęciu, ile sposób „zainscenizowania” danej sytuacji. Aby zrozumieć, w jaki sposób fotografie etnograficzne ukształtowały obraz mniejszości romskiej, trzeba sięgnąć do ich formalnych korzeni: tradycji żywych obrazów i obrazków przedstawiających świętych. Na owo powinowactwo wskazuje między innymi Magdalena Sztandara: „Przedstawienia te zdają się ulegać standaryzacji, mocno uderza w nich skłonność do inscenizacji, aranżacji, czy wręcz reżyserii. «Typy ludowe» oscylują od przedstawień portretowych «w naturze» do żywych obrazów inscenizowanych w atelier”. Wizerunki „Cyganów” ukazywały ich jako ludzi obcych i nieucywilizowanych – rozpowszechniały stereotyp ostatnich nomadów Europy, ludu „egzotycznego”. Por. M. Sztandara, *O „etnograficzności” fotografii*, „Cyfrowa Etnografia”, s. 95–101, [online] http://cyfrowaetnografia.pl/Content/4948/12_sztandara.pdf [dostęp: 8.09.2016]; eadem, *Fotografia etnograficzna i „etnograficzność” fotografii. Studium z historii myśli etnologicznej i fotografii II poł. XIX i I poł. XX wieku*, Opole 2006, s. 61; por. M. Teschler-Nicola, *Evidenzen der »Zigeunerforschung«... in den Sammlungsbeständen der Anthropologischen Abteilung des Naturhistorischen Museum Wien*, [w:] *Romane Thana: Orte der Roma und Sinti*, Wien 2015, s. 61–63.

¹⁶ D. Baker, *W sprawie prowizorki: kilka uwag o estetyce Romów*, tłum. I. Suchan, [w:] *Romano kher. O romskiej sztuce, tradycji i doświadczeniu*, red. M. Weychert-Waluszko, Warszawa 2013, s. 37–57.

Samoorganizacja

Powojenne lata pokazały skalę marginalizacji Romów w Europie. Przez długi czas uderzała nieobecność refleksji nad romską Zagładą. Była to konsekwencja podporządkowania romskiej historii większościowym dyskursom historiograficznym. W sukurs temu procesowi przychodziła utrwalana teza o „ludzie bez historii”.

W tej perspektywie romskie milczenie o przeżytej tragedii jest więc najczęściej rezultatem braku możliwości wyrażenia zapamiętanej przeszłości w społecznie dominujących strukturach (językowych, symbolicznych, interakcyjnych), co jest z reguły pochodną braków w edukacji lub zmarginalizowania społecznego, a także stosunków władzy i świadomych działań tych, którzy władzę posiadają, na rzecz „uciszenia” niewygodnej pamięci grup podporządkowanych¹⁷.

Lech Mróz uwypuklił ważny aspekt tego zagadnienia. Romowie, którzy pamiętają (a raczej poruszają się w nieromskich ramach pamięci), są już innymi Romami¹⁸. Z pewnością jest to element nowej tożsamości, która manifestuje się też troską o upamiętnienie Zagłady. Warto przytoczyć opinię romskich badaczy z Węgier: Jánosa Bársony’ego i Ágnes Daróczy, starających się wskazać moment, w jakim znalazła się ta społeczność:

Rozwój tożsamości Romów i ich świadomości historycznej rozpoczął się bardzo późno i nadal trwa. Częścią tego procesu jest przekształcanie wydarzeń, interpretacji i wspomnień związanych z Holokaustem z należących do wąskiego kręgu rodzinnego czy wspólnoty w pamięć zbiorową. Romowie obecnie starają się interpretować swoje doświadczenie czasu Holokaustu w kontekście własnej historii¹⁹.

Z tym zjawiskiem wiąże się również kolejny ważny czynnik zmian: działanie elit romskich, prowadzące do budowania wspólnej reprezentacji w imię egzekwowania wspólnych interesów paneuropejskiej mniejszości.

Już od lat pięćdziesiątych XX wieku postępowała samoorganizacja aktywistów na terenach różnych państw Europy. Przełomowe znaczenie miało wydarzenie w Orpington nieopodal Londynu, odbywające się od 1 do 12 kwietnia 1971 roku: Comité International Tsigane wspólnie z brytyjskim Gypsy Council zorganizowały Pierwszy Światowy Kongres Romów.

¹⁷ S. Kaprański, op. cit., s. 42–43.

¹⁸ Por. L. Mróz, *Niepamięć nie jest zapominaniem. Cyganie-Romowie a holokaust*, „Przegląd Socjologiczny” 2000, t. XLIX, z. 2, s. 89–114.

¹⁹ J. Barsony, D. Ágnes, *Pharrajimos: The Fate of the Roma During the Holocaust*, IDEA 2008, s. 8.

Powołano wtedy Międzynarodowy Komitet Cyganów – ciało reprezentujące Romów na arenie międzynarodowej, przemianowane na kolejnym kongresie, w 1978 roku, na Unię Romów (International Romani Union – IRU), reprezentującą tę grupę przed innymi organizacjami, państwami oraz ONZ. Na Kongresie przyjęto za właściwe stosowanie nazwy „Rom” w odniesieniu do wszystkich Romów świata. Ustalono także wygląd flagi romskiej oraz hymn *Gelem, Gelem*. Na kolejnych kongresach podjęto także działania zmierzające do opracowania jednolitego języka (brakiem sukcesu zakończyła się próba ustalenia wspólnej pisowni oraz wymowy – specyficznego romskiego języka sztucznego – podjęta przez Marcela Courtiade’a, językoznawcę, profesora paryskiej Sorbony, z pochodzenia Roma z Albanii). Społeczeństwom większościowym zaproponowano wizję narodu o specyficznym statusie: będącego w diasporze i pozbawionego roszczeń terytorialnych – „narodu bez państwa”, „społeczności nieterytorialnej”, „mniejszości europejskiej”. Z pewnością jest to bardzo interesujący przykład tworzenia tożsamości jako projektu. Jej budowanie oparte jest na micie założycielskim – celebrowaniu korzeni w Indiach. Drugi filar to pamięć Zagłady. W tej historycznej ramie zaistniało szerokie pole poszukiwań tego, co łączy Romów: dającego się zaakceptować rdzenia – opartego czasem na cechach tej mniejszości decydujących o przetrwaniu i funkcjonowaniu wśród narodów większościowych, a innym razem na wspólnym doświadczeniu prześladowania i wykluczenia. W tej perspektywie dochodzi do pewnego uśrednienia cech grup bardzo różniących się między sobą oraz tych, które nie identyfikują się z Romami, jak Sinti czy Egipcjanie bałkańscy. Tylko w zewnętrznym opisie „cygańskość” jawi się jako trwała tożsamość kulturowa jednorodnej grupy etnicznej, esencjonalistyczna, a w pewnych okresach nawet „biologicznie przynależna”. Tymczasem pomiędzy Romami zamieszkującymi rozmaite obszary nie można stawiać znaku równości: posługują się oni różnymi językami, tradycjami, kodeksami obyczajowymi, wyznają różne wartości i wiarę, zależni są od polityki i uwikłani w historię społeczeństw większościowych – nie tworzą spójnej grupy, a czasem są wręcz zantagonizowani²⁰.

²⁰ Interesujący wydaje się kompromisowy (pomiędzy podejściem substancjalnym a relacyjnym) opis Sławomira Kaprańskiego dotyczący tożsamości romskiej: „[...] stanowiłaby [ona] płynną konfigurację «substancji kulturowej», «stosunków społecznych» i koncepcji «historycznych», «Romowie» mogliby być postrzegani jako konglomerat grup charakteryzujących się «rodzinnym» podobieństwem, które wprawdzie istnieje, jednak nie należy go absolutyzować, doszukując się za wszelką cenę podobieństw tam, gdzie ich nie ma. Tak rozumiana tożsamość jest zmienna, a jej transformacje zależą w dużej mierze od relacji między Romami a nieromskim światem” (S. Kaprański, op. cit., s. 135).

Działania polityczne ujawniły też różnice międzypokoleniowe i różnice między wykształconą elitą intelektualną a tradycyjnymi społecznościami. Te podziały często przebiegają w mniej oczywisty sposób. Sytuacja staje się paradoksalna, o czym pisał Sławomir Kaprański, Romowie tworzą bowiem nowoczesny projekt w ponowoczesnych czasach. Kiedy dominowały tożsamości legitymizacyjne, nie byli dopuszczani do możliwości ich tworzenia, dziś natomiast, kiedy mają to prawo, owe tożsamości straciły na znaczeniu.

Intelektualiści romscy kolejnego pokolenia są nastawieni co najmniej pesymistycznie, jeśli nie krytycznie, do wysiłków politycznych aktywistów z lat siedemdziesiątych. Damien Le Bas, Brian Belton i Gregor Dufunia Kwiek odmawiają zadekretowania romskiej tożsamości w jednym, ściśle określonym kształcie, ponieważ wpisana jest w nią hybrydyczność. Jednak niewątpliwie ta panterytorialna samoorganizacja o politycznej wymowie to znaczący fakt w historii „europejskiej mniejszości”, choć dziś IRU przechodzi poważny kryzys, a dyskurs tożsamościowy czeka kolejne znaczące przededefiniowanie.

Etniczna mobilizacja Romów i romska sztuka współczesna

W procesie politycznego uwidzialnienia się Romów ważną rolę odegrała sztuka. Romowie katalogowali artystów różnych dziedzin z romskimi korzeniami (do dziś ukazuje się wiele takich publikacji)²¹, rozpoznawalnych przez wszystkich w społeczeństwach większościowych, czyniąc z nich ambasadorów swoich racji.

Najbardziej oczywista była tu muzyka, ponieważ Romowie od dawna byli akceptowani jako „cygańscy muzycy” – romskie pochodzenie było atutem gwiazdy jazzu, gitarzysty Django Reinhardta. Według legendy przeżył on wojnę dzięki ochronie wysoko postawionych niemieckich wielbicieli talentu, chociaż w tym czasie (1940) nagrał słynny futurystyczny utwór *Rythme futur*, obrazujący grozę wojny (gitara Django naśladowała w nim dźwięk karabinu maszynowego). Muzyka Reinhardta była źródłem inspiracji dla Johna Lewisa (*Django*) czy Robbiego Robertsona (*Tango for Django*). Był on ponadto atrakcyjnym bohaterem popkulturowym – postaci nim inspirowane pojawiały się w wielu filmach (w animowanym *Trio z Belleville* czy też w *Słodkim draniu* Woody’ego Allena), a także w opowiadaniu *Django* Harlana Ellisona. Fascynacja muzykiem trwa nadal – od jego

²¹ Np. *Sławni Romowie. Leksykon*, red. J. Milewski, Radomskie Stowarzyszenie Romów (pdf niedatowany).

imienia nazwana została jedna z platform programistycznych, a w grze komputerowej *Mafia* wykorzystano jego utwory. W 2017 roku kolejny film o nim, w reżyserii Étienne'a Comara, otworzył festiwal filmowy w Berlinie.

Tymczasem niewielu kinomanów w latach siedemdziesiątych wiedziało o romskich korzeniach Charliego Chaplina czy Poli Negri. Romscy aktywiści liczyli na skruszenie antycyganizmu i stereotypów miażdżącymi przykładami nieznanych dotąd romskich karier. Specyficzną rolę odegrał w tym przypadku nagrodzony Oscarem aktor Yul Brynner. Kontrowersyjny artysta słynął z mitologizowania swojego pochodzenia i tworzył rozliczne fantazyjne autobiografie – od pochodzenia mongolskiego i nazwiska Taidje Khan do szwajcarskiego Brinier. Według jednej z nich babka ze strony matki, Marusi Błagowidowej, była Romką (a jej mąż Żydem)²². Nadal trudno stwierdzić, czy to prawda. Faktem jest, że będący u szczytu popularności aktor publicznie opowiedział o tych właśnie korzeniach. Został też zaproszony jako honorowy prezydent Drugiego Światowego Kongresu Romów, który odbył się w Genewie w dniach 8–11 kwietnia 1978 roku. Był to gest nagłośniony przez obie strony: popularność aktora mogła się przełożyć na widoczność romskiego ruchu politycznego. Brynner do końca życia publicznie wspierał walkę o obywatelskie prawa Romów.

W 1979 roku miała miejsce na Węgrzech Pierwsza Krajowa Wystawa Romskich Artystów-Samouków (zorganizowana przez aktywistkę Ágnes Daróczy w Ośrodku Kultury Pataky w Budapeszcie). Drugi taki pokaz – również przygotowany przez Daróczy – odbył się w 1989 roku w Muzeum Etnograficznym w Budapeszcie. By pokazać wskazanych przez siebie artystów, organizatorka została zmuszona do nadania ekspozycji tytułu podkreślającego kolejny raz naiwność i brak profesjonalizmu twórców romskich, co było zgodne z dotychczasową narracją na ich temat. Publiczność zachęcano w reklamie do: „obejrzenia egzotycznych obiektów należących do obcej cywilizacji”²³. Mimo błędnych klasyfikacji wystawa odcisnęła piętno na historii romskiego wystawiennictwa. Rozmawiano o tym podczas Trzeciego Światowego Kongresu Romów w 1981 roku w Getyndze, podczas którego Daróczy nawiązała kontakty z czeskim dysydem i romskim aktywistą Karlem Holomkiem, zabiegającym o utworzenie Muzeum Kultury Romskiej w Czechach (MRC w Brnie powstało w 1991 roku, a w 2005 roku stało się

²² *Romedia Foundation*, [online] <https://romediafoundation.wordpress.com/2013/05/21/yul-brynner-romani-hollywood-icon> [dostęp: 6.02.2017].

²³ T. Junghaus, *Opór nie wystarczy. Rola romskiej sztuki we współczesnym układzie sił*, tłum. M. Kołaczek, „Dialog-Pheniben” 2015, nr 17, s. 54–73.

instytucją państwową, obecnie pod dyktando Jany Horváthovej), a także z Thomasem Actonem, profesorem studiów romskich na Uniwersytecie w Greenwich, kuratorem pierwszej wystawy artystów romskich w Wielkiej Brytanii (*Second Site*, Stephen Lawrence Gallery, Greenwich, 2006). Zainspirowała także Sandrę Jayat, francuską poetkę, pisarkę i malarzkę, która zorganizowała *Première Mondiale d'Art Tzigane* (Pierwszą Światową Wystawę Sztuki Cygańskiej w Conciergerie w Paryżu w 1985 roku). Znaczenie projektów Ágnes Daróczy – aktywistki i badaczki romskiej Zagłady – w inspirowaniu twórczości romskich artystów i romskiego ruchu wystawienniczego w Europie jest zatem nie do przecenienia²⁴.

Po wojnie nie treść prac, lecz samo ich powstawanie i publiczne prezentowanie miało charakter polityczny. Urodzony w 1905 roku János Balázs był żołnierzem II wojny światowej i zaczął tworzyć dopiero w wieku 63 lat. Tak późny start z różnych powodów często powtarza się w powojennych biografiach romskich artystów. Jolána Oláh malowała od czasu, gdy w wieku 30 lat uznano ją za niezdolną do pracy i musiała przejść na rentę²⁵. Jej mąż András Balogh Balázs²⁶, sierota wojenny (rodzice byli ofiarami romskiej Zagłady), pracował fizycznie na budowach i w kopalni. Tworzył prace dotyczące wykluczenia oraz przemocy antyromskiej. Tamás Péli²⁷ studiował w Holenderskiej Akademii Królewskiej i jako pierwszy w historii Rom z Węgier ukończył studia malarskie. W latach siedemdziesiątych postanowił poświęcić się pokazywaniu romskiej kultury i tradycji poprzez sztukę. Zaczął uczyć młodych romskich malarzy. W 1983 roku, jedenaście lat przed śmiercią, stworzył *Narodziny* – kompozycję o powierzchni 42 metrów kwadratowych, dokumentującą romską historię i wędrówkę przodków do krajów europejskich. Karol Parno Gierliński²⁸ został jako dziecko uratowany z transportu do obozu zagłady przez Alfredę Markowską, romską bohaterkę wojenną. W latach 1957–1963 studiował w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Poznaniu. Był rzeźbiarzem i malarzem, a także poetą i prozaikiem.

²⁴ Ibidem.

²⁵ *Meet Your Neighbours...*, op. cit., s. 135.

²⁶ J. Berky, A. Bohó, F. Demeter, D. Dudáš, R. Dzurko, O. Gadžor, D. Oláh, T. Oláh, C. Stojka, M. Sestáková, A. Ullrich, D. Zeman, [w:] *Výtvarné umění / Visual Arts, Romští autoři / Romani Artists, Přírůstky 1991–2005 / Acquisitions 1991–2005*, ed. J. Horváthová, Museum of Romani Culture, Brno 2005; *András Balogh Balázs*, [online] <http://artportal.hu/lexikon/muveszek/balogh-balazs-andras-7808> [dostęp: 6.02.2017].

²⁷ *Meet Your Neighbours...*, op. cit., s. 153–154.

²⁸ Parno (strona poświęcona twórczości artysty), [online] <http://www.parno.polinfo.net> [dostęp: 6.02.2017].

Pod koniec życia grywał w filmach romskie postaci, na przykład Šero Roma w filmie *Papusza* Krzysztofa Krauzego i Joanny Kos-Krauze. Tłumaczył polskie teksty na dialekty romskie, między innymi scenariusz tego filmu. Jako aktywista społeczny zajmował się pracą popularyzatorską, działał w związkach zawodowych, a ponadto powołał do życia spółdzielnię pracy chroniącą tradycyjne romskie zawody. Jednak najbardziej zasłużone w walce o pamięć o Zagładzie i sprawiedliwość społeczną dla Romów jest rodzeństwo Stojków. W 1941 roku ich ojca wywieziono do obozu koncentracyjnego w Dachau (zginął później w Schloss Hartheim). Dwa lata później wraz z całą rodziną Stojkowie zostali przewiezieni do obozu koncentracyjnego Auschwitz-Birkenau. Rodzeństwo przetrwało Auschwitz, Ravensbrück, Buchenwald, Flossenbürg i Bergen-Belsen. Autobiografia Ceji Stojki została opublikowana po raz pierwszy w 1988 roku pod tytułem *Wir leben im Verborgenen. Erinnerungen einer Rom-Zigeunerin* (Żyjemy w odosobnieniu. Wspomnienia Romki). Była to jedna z pierwszych książek opisujących romską Zagładę napisana z perspektywy świadka tamtych wydarzeń, uświadamiająca europejskiej opinii publicznej, czego doświadczali Romowie w czasie nazistowskich prześladowań. W 1992 roku Stojka opublikowała kolejną autobiografię, zatytułowaną *Reisende auf dieser Welt* (Wędrowcy tego świata). W 1989 roku, w wieku 56 lat, zaczęła malować, aby przypomnieć sobie i upamiętnić swoje doświadczenie Holokaustu. Malował także jej brat Karl. Jako jedni z pierwszych poprzez swoją twórczość świadomie dawali świadectwo Zagładzie²⁹.

Natomiast artyści romscy urodzeni w latach pięćdziesiątych, sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku postawieni zostali w specyficznej roli – „agentów pamięci” i ambasadorów społeczności. Delaine Le Bas określa swoją misję następująco:

Myślę, że można ją przyrównać [rolę artystki romskiej] do bycia czymś w rodzaju mostu. Nie chcę być niczym rzecznikiem, ani mówić w niczym imieniu. Myślę jednak, że moja społeczność jest tak bardzo demonizowana, że sztuka może być jednym ze sposobów, aby próbować temu przeciwdziałać. Daje mi możliwość, aby rozmawiać z ludźmi. [...] Te rozmowy są bardzo ważne, gdyż ludzie nie mają zbyt wielu okazji, aby pytać. Sztuka daje mi możliwość przebywania w obu światach, mogę przenosić moje doświadczenia z jednego do drugiego³⁰.

²⁹ T. Junghaus, *Auschwitz tylko śpi. Ceija Stojka*, tłum. M. Kołaczek, „Dialog-Pheniben” 2014, nr 16, s. 66–85.

³⁰ M. Popow, *Sztuka jest dla wszystkich. Rozmowa z Delaine Le Bas*, „Szum”, 19.11.2013, [online] <http://magazynszum.pl/rozmowy/sztuka-jest-dla-wszystkich-rozmowa-z-delaine-le-bas> [dostęp: 14.02.2017].

Wiele prac romskich artystów rzeczywiście przypomina eksplikacje konkretnych problemów i pojęć. Społeczeństwa większościowe sceptycznie odnosiły się do określenia „Rom” – trawestując tytuł książki Lidii Ostałowskiej: „Cygan to Cygan”. W Polsce do zmiany nazwy mniejszości w dyskursie publicznym przekonywać mogło to, że ze słowem „Cygan” związane są głównie określenia pejoratywne („cyganić”, „wycyganić”, „ocyganić”). Argument za paneuropejską nazwą wspólną mocniej wybrzmiał w Austrii: „Ich bin gegen das Wort Zigeuner” – plakaty z takim hasłem umieścił w przestrzeni publicznej Harri Stojka, kompozytor i gitarzysta jazzowy. Akcja przeniosła się też do Internetu, gdzie anonimowi i znani użytkownicy (politycy, gwiazdy, celebryci) umieszczali swoje zdjęcia z kartkami, na których wypisane zostało hasło. Stojka tłumaczył, że słowo *Zigeuner* kojarzy mu się z literą „Z” na obozowym tatuażu jego ojca i przeciwstawia się ostro zewnętrznemu etykietowaniu społeczności romskiej. W 2000 roku Alfred Ullrich wrzucił do świńskich zagród w czeskiej miejscowości Lety perły z naszyjnika zmarłej siostry (praca *Perły przed wieprze*). W czasie wojny był tam obóz zagłady, w którym ginęli Romowie – dziś są chlewnie. Cała rodzina artysty została w 1939 roku deportowana do różnych obozów koncentracyjnych. Jego matka straciła rodziców, pierworodnego syna i dwanaścioro z piętnaściora rodzeństwa. A co z ich pamięcią czy upamiętnieniem miejsc zagłady Romów w Europie? Czy powstałaby chlewnia w obozie koncentracyjnym, gdyby zginęli tam przedstawiciele innych nacji? Władze czeskie zlekceważyły ten protest. Dlatego kolejne pokolenie artystów – Romane Kale Panthera i Tamar Moyzes – nadal walczy, by powstało tam miejsce pamięci (praca *Wesoły prosiak z Letów*, 2015). Aspekt trwania przemocowej polityki prowadzonej wobec mniejszości podejmuje Delaine Le Bas. Wykorzystuje ona w swoich kolejnych dziełach te same elementy, między innymi dwa wymalowane tamburynki, figurę dziewczynki w tygrysiej masce czy flagę Unii Europejskiej z wpisanym pytaniem: *Safe European Home?* W pracach tworzonych w formie brikolaży artystka zestawia elementy nawiązujące do miejsca powstania nowej pracy z tymi, które podróżują z artystką od lat. Nakładanie kolejnych warstw znaczeniowych wzmacnia siłę prac mówiących o strachu, odrzuceniu czy byciu członkiem społeczności traktowanej jako zagrożenie.

Symptomatyczna wydaje się też tematyka wystawy, dzięki której Romowie weszli do profesjonalnego świata sztuki: *Elhallgatott Holocaust* (Ukryty Holocaust, 2004). Od tego momentu Romowie zaczęli funkcjonować w obszarze sztuki współczesnej³¹. Co ciekawe, czytając rozmaite recenzje tego

³¹ T. Junghaus *Obraz i podobieństwo...*, op. cit., s. 8–25; M. Weychert-Waluszko, *Romska wystawa to pułapka*, [w:] *Tajsa*, red. K. Roj, J. Synowiec, Tarnów 2015, s. 69–90; T. Junghaus, *Opór nie wystarczy...*, op. cit., s. 54–73.

wydarzenia, widzimy, że krytycy koncentrowali się na głównym problemie, czyli reprezentacji wizualnej Holokaustu, a obecność romskich artystów została potraktowana neutralnie. Jednak doniosłość tego wydarzenia została wypunktowana przez niektórych krytyków.

Innym zabiegiem wynikającym ze strategii kuratorskiej było włączenie do ekspozycji artystów i mediów romskich. Jest to oczywiście ważne posunięcie, odzwierciedla ono jednak problematykę dotyczącą wystawy. [...] Problematyka ta częściowo dotyczy prawowitości (lub nieprawowitości) głosów i reprezentacji, które kształtują narracje o Holokauście oraz, w tym wypadku, odnosi się do podwójnej formy niewidzialności dotyczącej przeszłych i obecnych uprzedzeń społecznych wobec Romów. Wspomniane narracje przypisują zwykle marginalne znaczenie doświadczeniom Romów i ich wiedzy o Holokauście, a także wykluczają ich strategię reprezentacji. Tímea Junghaus mówi o negocjacjach, które prowadziła z ewentualnymi uczestnikami w związku z udziałem romskich artystów w projekcie. Chodziło nie tylko o wybór prac, ale też o charakter procesu włączenia oraz kryteria wyboru³².

Nie ulega wątpliwości, że język wizualny okazał się pomocny w uwidzialnianiu wielu kwestii – zarówno w dyskursie wewnętrznym, jak i w komunikacji międzykulturowej, a etniczna i polityczna mobilizacja Romów stworzyła warunki do jego budowania.

The Invisible Genocide – Political Mobilization of the Romani People and Contemporary Romani Art

Abstract

Among the consequences for Roma of the experience of the Genocide and the memory of the Genocide were transformations of contemporary Roma identities and formation of a Roma political movement. At the same time contemporary Roma art was developing; Roma artists found themselves in a specific position – they became ‘agents of memory’ and ambassadors of their community.

Keywords

contemporary Roma art, Roma People, Roma Genocide, agents of memory

³² A. Siegel, *Hidden Holocaust*, „ARTMargins”, [tłum. M. Ujma] 26.10.2004, [online] <http://www.artmargins.com/index.php/8-archive/218-hidden-holocaust> [dostęp: 20.01.2017].

Bibliografia

1. Baker D., *W sprawie prowizorki: kilka uwag o estetyce Romów*, tłum. I. Suchan, [w:] *Romano kher. O romskiej sztuce, tradycji i doświadczeniu*, red. M. Weychert-Waluszko, Warszawa 2013.
2. Barsony J., Daróczy Á., *Pharrajimos: The Fate of the Roma During the Holocaust*, IDEA 2008.
3. Bhabha H., *Miejsca kultury*, tłum. T. Dobrogoszcz, Kraków 2010.
4. Fanon F., *The Fact of Blackness*, [w:] *Black Skin, White Masks*, London 1986.
5. Janowiak-Janik M., *Muzyka Cyganów w Polsce. Przegląd wybranych źródeł i stan badań*, „Studia Romologica” 2008, nr 1.
6. Junghaus T., *Auschwitz tylko śpi. Ceija Stojka*, tłum. M. Kołaczek, „Dialog-Pheniben” 2014, nr 16.
7. Junghaus T., *Obraz i podobieństwo. Rozważania o Romach w sztuce i sztuce Romów*, tłum. M. Kołaczek, „Dialog-Pheniben” 2013, nr 12.
8. Junghaus T., *Opór nie wystarczy. Rola romskiej sztuki we współczesnym układzie sił*, tłum. M. Kołaczek, „Dialog-Pheniben” 2015, nr 17.
9. Junghaus T., *Romska sztuka współczesna – rewolta podporządkowanych*, tłum. I. Suchan, [w:] *Romano kher. O romskiej sztuce, tradycji i doświadczeniu*, red. M. Weychert-Waluszko, Warszawa 2013.
10. Junghaus T., *Serge Poliakoff. Abstrakcja liryczna*, tłum. M. Kołaczek, „Dialog-Pheniben” 2013, nr 9.
11. Kaprański S., *Naród z popiołów. Pamięć zagłady a tożsamość Romów*, Warszawa 2011.
12. Mappes-Niediek N., *Biedni Romowie, źli Cyganie. Stereotypy i rzeczywistość*, tłum. U. Poprawska, Kraków 2014.
13. *Meet Your Neighbours: Contemporary Roma Art from Europe*, ed. T. Junghaus, New York 2006.
14. Mirga A., Mróz L., *Cyganie. Odmienność i nietolerancja*, Warszawa 1994.
15. Mróz L., *Niepamięć nie jest zapomnieniem. Cyganie-Romowie a holokaust*, „Przegląd Socjologiczny” 2000, t. XLIX, z. 2.
16. Piotrowska A. G., *Cygańscy muzycy w Europie – szkic historyczny*, „Ars Inter Culturas” 2013, nr 2.
17. Piotrowska A. G., *Czy istnieje muzyka cygańska?*, [w:] *Zapomniani sąsiedzi. Studia o Romach w Polsce i w Europie*, red. P. Borek, Kraków 2011.
18. Piotrowska A. G., *Sceniczny wizerunek postaci Cygana w polskich dziełach*, [w:] *O Romach w Polsce i w Europie. Tożsamość, historia, kultura, edukacja*, red. P. Borek, Kraków 2009.
19. Piotrowska A. G., *Stereotyp cygański w muzyce europejskiej*, „Literatura Ludowa” 2006, nr 2.
20. Piotrowska A. G., *Topos muzyki cygańskiej w kulturze europejskiej od końca XVIII do początku XX wieku*, Kraków 2011.
21. Piotrowska A. G., *Współczesna muzyka Romów a procesy globalizacyjne*, [w:] *Tożsamość kulturowa Romów w procesach globalizacji*, red. T. Paleczny, J. Talewicz-Kwiatkowska, Kraków 2008.

22. Popow M., *Sztuka jest dla wszystkich. Rozmowa z Delaine Le Bas*, „Szum”, 19.11.2013, [online] <http://magazynszum.pl/rozmowy/sztuka-jest-dla-wszystkich-rozmowa-z-delaine-le-bas> [dostęp: 14.02.2017].
23. Said E., *Orientalizm*, tłum. M. Wyrwas-Wiśniewska, Poznań 2005.
24. Siegel A., *Hidden Holocaust*, „ARTMargins”, 26.10.2004, [online] <http://www.artmargins.com/index.php/8-archive/218-hidden-holocaust> [dostęp: 20.01.2017].
25. *Sławni Romowie. Leksykon*, red. J. Milewski, Radomskie Stowarzyszenie Romów (PDF niedatowany).
26. Spivak G., *Czy podporządkowani inni mogą przemówić?*, tłum. E. Majewska, „Krytyka Polityczna” 2011, nr 24–25.
27. Sztandara M., *Fotografia etnograficzna i „etnograficzność” fotografii. Studium z historii myśli etnologicznej i fotografii II poł. XIX i I poł. XX wieku*, Opole 2006.
28. Sztandara M., *O „etnograficzności” fotografii*, „Cyfrowa Etnografia”, [online] http://cyfrowaetnografia.pl/Content/4948/12_sztandara.pdf [dostęp: 8.09.2016].
29. Teschler-Nicola M., *Evidenzen der »Zigeunerforschung«... in den Sammlungsbeständen der Anthropologischen Abteilung des Naturhistorischen Museum Wien*, [w:] *Romane Thana: Orte der Roma und Sinti*, Wien 2015.
30. Weychert-Waluszko M., *Niewidzialna Zagłada Romów*, „Estetyka i Krytyka” 2017, nr 44.
31. Weychert-Waluszko M., *Postać Cygana w kulturze polskiej – mit czy stereotyp*, 1998 [praca magisterska niepublikowana].
32. Weychert-Waluszko M., *Romska wystawa to pułapka*, [w:] *Tajsa*, red. K. Roj, J. Synowiec, Tarnów 2015.
33. Weychert-Waluszko M., *Zielonooki potwór etnografii*, „Dialog-Pheniben” 2015, nr 19.
34. *Yul Brynner: Romani Hollywood Icon*, 21.5.2013, [online] <https://romediafoundation.wordpress.com/2013/05/21/yul-brynner-romani-hollywood-icon> [dostęp 16.02.2017].

Kamil Lipiński*

Dialogi inscenizacji w poszerzonej przestrzeni performansów *site-specific* Ewy Janickiej i Agaty Elsner

Abstrakt

Artykuł podejmuje temat przestrzennych przekształceń performansów *site-specific* (*Podejrzane, Flow, Imponderabilia*) w wykonaniu Performatywnego Duo Ewy Janickiej i Agaty Elsner, rozpatrując je w odniesieniu do wielostanowiskowej inscenizacji i poszerzonej aranżacji przestrzeni. Każdy z tych performansów, obejmując dwie części, ukazywał w nowym świetle zarówno grę z publicznością, jak i specyfikę widowiska opartą na „zmianie ram” poprzez estetyczne strategie zagłuszania dźwięku i obrazu w inscenizacji wielostanowiskowej. Podwójna specyfika performansów, oparta na grze symbolami i kolorami, jak również manipulacji głosem i obrazem, przyczyniła się do wykreowania poszerzonego wymiaru inscenizacji, zacierającego podział pomiędzy sferą prywatną i publiczną. Dialog zawiązywany pomiędzy artystkami i widzami, a także formami ekspresji odzwierciedlał istotne fazy ich doświadczenia społecznego i kształtował ich nowe oblicze w cyfrowo przekształconej formie audiowizualnej.

Słowa kluczowe

teatr *site-specific*, dwoistość, performatyka, powiększona przestrzeń, zmiana ram, wielostanowiskowa inscenizacja

Poszukując języka opisującego kondycję wpisaną w przyjemność doświadczenia istnienia, Friedrich Nietzsche sugerował: „człowiek teoretyczny, tak jak artysta, doznaje nieskończonej przyjemności z istniejącego bytu i tak jak tego artystę chroni go owa przyjemność przed praktyczną etyką pesymizmu i przed własnymi, tylko w mroku świecącymi oczyma

* Zakład Dydaktyki Filozofii i Nauk Społecznych
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
e-mail: lipinski_kamil@yahoo.com

Linkeusza”¹. Niniejszy passus łączy dwie sfery zjawisk, zarówno teorię, jak i praktykę, ukazując, w jaki sposób można czerpać przyjemność z obu sfer jednocześnie. Punktem wyjścia naszych rozważań jest próba przyjrzenia się ambiwalencjom estetycznym nakreślonym w praktyce inscenizacyjnej przez Ewę Janicką i Agatę Elsner, w szczególnej mierze charakteryzując specyfikę inscenizacji spektakli *Podejrzane, Flow, Imponderabilia*. Twórczość performatywna duetu Janicka i Elsner odchodzi od tradycyjnego modelu przedstawień teatralnych opartych na tekście dramatycznym, kierując się w stronę inscenizacji performatywnych, oscylujących między obserwacją uczestniczącą a reprodukcją audiowizualną. Aby uchwycić wielomiejscową i audiowizualną specyfikę tych performansów, odwołuję się do ustaleń z zakresu etnografii wielostanowiskowej i koncepcji przestrzeni poszerzonej (*augmented space*), która służy mi jako płaszczyzna odniesienia, pozwalająca zrekonstruować poszerzony charakter inscenizacji performatywnych Janickiej i Elsner. Działania podejmowane przez artystki rewitalizują zapomniane formy po to, aby ukazać je w nowym świetle dwoistej specyfiki inscenizacji osadzonej we wzbożonym informacyjnie kontekście przestrzennym. W niniejszym szkicu proponuję, aby rozpatrywać problematykę inscenizacji w kategoriach wielostanowiskowych przestrzeni kreacji artystycznych, pozwalających uchwycić w nowej perspektywie „historię patrzenia, produkcji obrazu i cyrkulacji”². Zarysowuję przy tym jednocześnie, w jaki sposób w owych sytuacjach wykreowana inscenizacja odbiega od tradycyjnej konwencji teatralnej, zbliżając się do formy performatywnej opartej na dialogu prowadzonym z publicznością.

Ku wielostanowiskowej inscenizacji *site-specific*

Inscenizacje performatywne prowadzone w dialogu między żywą grą sceniczną a reprodukcją audiowizualną często mają na celu rewitalizację zapomnianych miejsc. Owe performanse cechuje eksperymentalny charakter, którego istotą jest wyłonienie poznawczych wartości eksperymentowania,

¹ F. Nietzsche, *Narodziny Tragedii z Ducha Muzyki*, tłum. L. Staff, [online] https://filozofiauw.wdfiles.com/local--files/teksty_źródłowe/Nietzsche%20Narodziny%20Tragedii%20z%20Ducha%20Muzyki.pdf [dostęp: 20.12.2015].

² Ch. Brosius, R. Wenzlhuemer, *Introduction –Transcultural Turbulences: Towards a Multi-sided Reading of Image Flows*, [w:] *Transcultural Turbulences: Towards a Multi-Sided Reading of Image Flows*, London–New York 2011, s. 7.

ponieważ – jak sugerował Martin Heidegger – „wyjaśnienie osiąga się dociekając; w naukach przyrodniczych, w zależności od terenu dociekań i zamierzonego wyjaśnienia, dociekanie dokonuje się w drodze eksperymentu [...] eksperyment staje się możliwy dopiero tam, gdzie poznanie przekształciło się w badanie”³. Wynika stąd, iż owo eksperymentalne spojrzenie w ramach inscenizacji prac *site-specific* wyróżnia eksperymentalną aktywność twórczą opartą na zmianie komponentów miejsc określonego środowiska, gdzie – jak powiadała Miwon Kwon – „skala, wielkość, umiejscowienie prac *site-specific* określają topografię miejsc w zależności od tego, czy jest to miejskie, krajobrazowe, czy architektoniczne zamknięcie. Prace stają się częścią miejsca i reorganizują konceptualnie oraz percepcyjnie jego organizację”⁴. Dlatego, odwołując się do niekonwencjonalnego charakteru teatru w miejscach nieteatralnych, Juliusz Tyszka stwierdził, iż *site-specific theater* cechuje zwłaszcza „przedstawienie teatralne ukształtowane w miejscu wybranym przez twórców ze względu na swoją (przede wszystkim kulturową) specyfikę, przez którą współkształtuje on przebieg, odbiór i przesłanie całego przedsięwzięcia”⁵. W tym sensie inscenizacje *site-specific* akcentują przejście polegające na odejściu „od tradycyjnej przestrzeni kontemplacji estetycznej do miejsca gry, performansu, dyskusji publicznej”⁶. Przybliżając ten kontekst rozważań, nawiążmy do ustaleń George’a Marcusa poświęconych specyfice łączenia przestrzeni w ramach prowadzenia badań. Przedstawia on przenikliwy wgląd w problematykę umiejscowienia badań w ramach wprowadzonej przez siebie metody wielostanowiskowej etnografii (*multi-sited ethnography*), będącej jedną z bardziej wyrazistych, uniwersalnych propozycji metodologii porównawczej, dzięki której można uchwycić związki estetyki, antropologii i świadomości umowności środowiska. Owa perspektywa w szczególnej mierze stawia sobie za cel eksplorację wielomiejscowych przestrzeni, przy jednoczesnej świadomości ich swoistej inscenizacji

³ M. Heidegger, *Czas światoo obrazu*, [w:] idem, *Drogi lasu*, tłum. J. Gierasimiuk et al., Warszawa 1997, s. 71.

⁴ M. Kwon, *One Place After Another. Site-specific Art and Location of Identity*, Cambridge–Massachusetts–London 2002, s. 12.

⁵ J. Tyszka, *Miasto jako teatr i przestrzeń teatralna: palimpsest problemów i terminów*, [w:] *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, red. E. Rewers, Kraków 2010, s. 96.

⁶ L. Manovich, *Poetyka powiększonej przestrzeni*, tłum. A. Nacher, [w:] *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, red. E. Rewers, Kraków 2010, s. 615.

(*mise-en-scène*) w dobie „kryzysu przedstawienia”⁷. Jak powiada Marcus, owa reżyseria ma na celu zwłaszcza uchwycenie relacji zachodzących w ramach wydarzeń translokalnych poświęconych analizie zmieniającej się tożsamości jednostek i miejsc. Dlatego też punkt ciężkości w tej inscenizacji przenosi się na to, aby pokazać, w jaki sposób badane „komponenty przedstawiają to, co przemieszczone, ponownie powiązane, hybrydyczne, alternatywnie wyobrażone”⁸. W tym świetle ową perspektywę można określić mianem meta-metody, pozwalającej na „przebadanie sposobów, w jakich estetyka i formy praktyki mogą tworzyć pożyteczną etnografię”⁹. Dodajmy, iż owa metoda wielostanowiskowych badań stanowi innowacyjną kontynuację tradycji rozpoczętej w pracy terenowej opisaney w pismach Bronisława Malinowskiego. Jak pisał Marcus, wielostanowiskowa inscenizacja jako systematyczna analiza czynników kulturowego zróżnicowania zakłada: „mapowanie przestrzeni lub pola akcji społecznej znajdującej się w samym terenie dzięki wnikliwej pracy i współpracy z pewnymi tematami”¹⁰. W tym sensie dzięki łączeniu przestrzeni i wątków istnieje w ramach badań wielomiejscowych możliwość redefinicji inscenizacji i otwarcia jej w stronę możliwości eksploracji czynionych na jej pograniczu, jednakże bez „unieważnienia czynnikowej ważności poszczególnych historii kulturowych”¹¹. Dzięki temu inscenizator na podstawie posiadanej wiedzy zyskuje możliwość „mediacji i interwencji w ramach wielostanowiskowej etnografii”¹². Natomiast w przestrzeni badań nad sztuką ową wielostanowiskową inscenizację określa strategiczne zaangażowanie w etnograficzną perspektywę, dzięki czemu istnieje możliwość epistemologicznego zrównania każdego z inscenizowanych miejsc. Nie bez związku Mieke Bal podkreślała, iż przedstawienie teatralne zakłada otwarcie się na kontakt z publicznością i wyjście jej naprzeciw, aby móc ją napotkać na własnym gruncie. W tym świetle kreacja ontycznego charakteru widowiska pozwala zarówno na utworzenie przestrzeni autoekspresji jednostek, jak i na nawiązanie dialogu pomiędzy performerem i publicznością utrzymanego w konwencji obserwacji uczestniczącej.

⁷ G. E. Marcus, *Multi-sided Ethnography. Five or Six Things I Know About It Know*, [w:] *Multi-sided Ethnography. Problems and Possibilities in the Translocation of Research Methods*, eds. S. Coleman, P. von Hellermann, New York–Abingdon 2011, s. 17.

⁸ Ibidem, s. 19.

⁹ Ibidem.

¹⁰ Ibidem, s. 20.

¹¹ Ibidem.

¹² Ibidem, s. 30.

Inscenizowane *reality show*

W świetle poczynionych spostrzeżeń chciałbym przybliżyć specyfikę performansów pod kątem otoczenia przestrzennego i estetyki audiowizualnej kreowanej przez duet Janicka i Elsner. W ramach spektaklu *Podejrzane* (2008), prezentowanego na Festiwalu Eksperyment w Zbąszyniu, Janicka i Elsner odeszły od tradycyjnego modelu przedstawień teatralnych opartych na tekście dramatycznym, kierując się ku podkreśleniu specyfiki form odbioru w przygotowanej przez siebie *mise-en-scène*. Zwróćmy uwagę, iż w tym spektaklu można wyróżnić dwa podstawowe wątki budujące napięcie dramaturgiczne. Pierwszy z nich dotyczy problematyki prowadzenia dialogu z napotkanymi widzami i klientami Pubu Stara Piwnica, tj. tendencji polegającej na przejściu od teatru „zaangażowanego” do nowoczesnego teatru „angażującego” widzów do wzięcia udziału w przedstawieniu¹³. Przestrzeń sceniczną spektaklu podzielono na dwie sfery, obejmujące grę sceniczną rozgrywającą się w świecie realnym *hic et nunc* oraz projekcję zapisu przedstawienia poddaną cyfrowej manipulacji i wyświetlaną w czasie rzeczywistym w odrębnym pomieszczeniu. Główną strategią artystyczną w performansie rozgrywanym w Zbąszyniu było nawiązywanie kontaktu z nieznanymi klientami baru. Podejmując się interakcji z widzami, badaczki w szczególnej mierze testowały funkcję faktyczną, polegającą wedle teorii metalingwistycznej Romana Jakobsona na charakteryzowaniu kontekstu w kategoriach rozmowy mającej na celu nawiązanie kontaktu¹⁴. Owey grze scenicznej towarzyszyła rejestracja dialogu za pomocą specjalnie zaprojektowanego stelaża, na którym znajdowały się kamery. Każda z performerek nałożyła na głowę kask z kamerą rejestrującą obraz i dźwięk w trakcie akcji scenicznej. Bohaterki odgrywały rolę klientek baru, a zapis spektaklu transmitowano w czasie rzeczywistym do pobliskiej sali, gdzie na dwóch ekranach prezentowano w powiększeniu twarze artystek. Można było zaobserwować jednocześnie przefiltrowany remiks zarejestrowanych obrazów. Sferze wizualnej towarzyszył komponent audialny w postaci rejestracji i przetworzenia głosu performerek. Dekompozycja oryginalnej audiosfery miała na celu wprowadzenie

¹³ Zob. P. Mościcki, *Polityka teatru. Eseje o sztuce angażującej*, Warszawa 2008. Warstwę montażu technicznego performansu przygotowali: Adam Dychała, Kamil Lipiński (fotografia), Wojciech Morawski.

¹⁴ R. Jakobson, *Closing Statement: Linguistics and Poetics*, [w:] *Style in Language*, New York 1960, s. 355.

efektów audialnych i wizualnych wymiennie poszerzających przestrzeń przedstawienia. Spotęgowany dźwięk, dochodzący z wielkich głośników, imitował i przekształcał głos wydobywający się z drugiej sali. Tej oprawie scenicznej towarzyszyły obrazy wyświetlane w sąsiedniej sali, budując polifoniczny status widowiska. Jak pisała Mieke Bal: „Przestrzeń teatralna otwierająca się to przestrzeń, w której kultura nie istnieje po prostu – ona się wydarza”¹⁵. W tym sensie spektakl *Podejrzane* odwoływał się do próby nawiązania kontaktów w przestrzeniach rozrywkowych oraz voyeurystycznego spojrzenia publiczności nastawionej na śledzenie rozwoju zdarzeń. Jak można przypuszczać, artystyczne „przechwycenie” obrazu oraz przekształcenie warstwy audialnej stanowiło próbę przewyciężenia wszechogarniającej inwigilacji monitoringu. Performerki roztaczały mimetyczną narrację, do której wkładał się obraz rzeczywistości pozwalający na introspekcję, wgląd w stan emocjonalny aktorek. Wystąpienie to miało miejsce zarówno przed publicznością, tu i teraz, jak i naprzeciwko monitorujących kamer osadzonych na kaskach artystek, co pozwalało na transmisję rejestrowanego obrazu w formie przypominającej *reality show*, przekraczającej konwencję telewizyjną w stronę praktyk inscenizacji artystycznej jako jednej z form transmedialnej konwergencji. Wydaje się zatem, iż widz znajdował się w powiększonej przestrzeni, oferującej, jak pisał Lev Manovitch, „nowe pojęcia, za pomocą których można opisywać wcześniejsze praktyki przestrzenne”¹⁶. W tym znaczeniu podwójna forma inscenizacji performatywnej Janickiej i Elsner polegała na przewyciężeniu „czwartej ściany” między publicznością a inscenizacją i zawiązaniu dialogu z klientami baru w formie obserwacji uczestniczącej oraz poprzez jednoczesną transmisję obrazu między dwoma przestrzeniami. Celne wydają się w tym miejscu słowa Jonathana Cullera, zdaniem którego wypowiedzi performatywne „nie opisują, lecz wykonują czynność, którą oznaczają”¹⁷. Dodajmy, iż dialog można tu postrzegać jako nawiązywanie kontaktów z publicznością przez same artystki, a także jako odpowiedzi publiczności na zamówienia Janickiej i Elsner. Impulsem pomagającym w integracji klientów pubu z performerkami było spożywanie alkoholu. Alkohol stawiany artystkom przez publiczność przyczynił się do ich znacznego upojenia. Powodowany spożyciem stan świadomości transmito-

¹⁵ M. Bal, *Czytanie sztuki*, tłum. M. Machtyl, „Teksty Drugie: Teoria Literatury, Krytyka, Interpretacja” 2012, nr 1–2, s. 270.

¹⁶ L. Manovich, op. cit., s. 609.

¹⁷ J. Culler, *Teoria literatury*, tłum. M. Bassaj, Warszawa 1998, s. 111.

wano do sąsiedniej sali, gdzie można było uzyskać intymny wgląd w emocje zarysowane na twarzach bohaterów. Zauważmy, że tego rodzaju przedstawienie budzi wątpliwości etyczne, czy należało pokazywać aktorów – nawet jeśli byli świadome swojej roli – w stanie upojenia alkoholowego, w różnych stanach emocjonalnych, których nie mogły ukryć przez spojrzeniem kamery. Owo działanie w lokalach publicznych burzy iluzję przedstawienia teatralnego, ukazując aktorów jako „naturaśczyków” widzianych w trakcie rytuałów życia powszedniego. Być może właśnie owa nieskrywana i obserwowana zwyczajność sytuacji budziła największe zainteresowanie publiczności. Dodajmy, iż obrazy rejestrowanych twarzy poddawane deformacji transmitowano do osobnej sali, co wywoływało wrażenie podwojenia i rozdarcia przedstawienia. W rezultacie uwaga publiczności była podzielona – część osób przechodziła z miejsca odgrywania rzeczywistego spektaklu do sali ukazującej jego obraz na ekranie. Widz musiał zatem dokonać wyboru, czy oglądać rozwój gry scenicznej, czy „przechwycenie” obrazu monitorowanych twarzy bohaterów. Można odnieść wrażenie, iż występy widziane w dwóch odsłonach zmierzały do demaskacji mechanizmu publicznej inwigilacji poprzez prowokacyjne obnażenie własnego wizerunku na ekranie, ukazanego w powiększeniu szerszej publiczności. Wydaje się, że przed oczyma widzów pojawiał się obraz tego, co Béla Balázs nazywał „fizjonomią rzeczy” – ilustracja twarzy performerów wyłaniająca się niczym przedmiot optycznej ekspresji przechodzącej od piękna natury (*Naturschöne*) do „estetyki deformacji” widzianej w cyfrowej formie przekształconego obrazu¹⁸. W tym świetle specyfikę wielostanowiskowej aranżacji Janickiej i Elsner można ująć słowami Balázsa, wieszczącego pracę „nad nowym wynalazkiem, nad nowym mechanizmem, który znowu zwróci uwagę człowieka w stronę kultury wizualnej i nada mu nowe oblicze. [...] Pozwoli ona zastosować technikę, służącą do uwielokrotniania produktów ducha, do ich rozpowszechniania i podobnie jak ongiś wynalazek druku, będzie miała nie mniejszy wpływ na kulturę ludzką”¹⁹. Zastosowanie najnowszych form obróbki cyfrowej w performansie *Podejrzane* pozwoliło odzwierciedlić na ekranie ekspresję twarzy postaci obserwowanej w powiększeniu. Ową sytuację można przyrównać do panoptycznego *dispositivu* władzy nadzorczej, formującej konkretne pola subiektywności, określanej przez Marina Jaya jako

¹⁸ G. Koch, *The Physiognomy of Things*, „New German Critique” 1987, nr 40, s. 169.

¹⁹ B. Balázs, *Człowiek widziany*, [w:] idem, *Wybór pism*. tłum. K. Jung, Warszawa 1987, s. 53.

„nowoczesne władze wzroku”. W tej optyce można postrzegać porównanie performansu do *reality show*, co wiąże się z „przyglądaniem się na żywo” działaniom aktorek i „wkroczeniem w sferę prywatności i daleko posuniętą tolerancją wobec emocjonalnych zachowań”²⁰. Oblicza Janickiej i Elsner, widziane na ekranie w powiększeniu, eksponowały ścieżki komunikacji w Schitzowskim *Lebenswelcie*, animowane w miejscach zacierania się granicy między fikcją a prawdziwym przeżyciem w trakcie niespodziewanej konfrontacji z klientami baru. Nawiązując do słów Mieke Bał, można odnieść wrażenie, iż w tym polu gry scenicznej „teatralność, dostarczając fikcyjnego królestwa eksperymentu i snu właśnie dzięki swojej sztuczności, pozostaje produktywną ramą, w obrębie której możemy myśleć o praktyce kulturowej jako o społecznym powiązaniu podmiotów”²¹. Funkcjonując w dwóch przestrzeniach, stanowiły one przedmiot zmiany ram widzenia opartej na badaniu stadium odbioru rzeczywistości poprzez „zawłaszczenie obrazu w najczystszej formie” i „umieszczenie go w innej całości tekstualnej”²². Wizerunek medialny performerów ulegał tym samym przekształceniu jako widziany w dwóch przestrzeniach i z dwóch odmiennych punktów widzenia. Pozwalał on na zawiązanie w nowym świetle dialogu z publicznością poprzez zaakcentowanie sposobu ich widzenia „z bliska” i „z oddali” zbliżonego do formuły *reality show*. Dodajmy, iż w ostatniej części spektaklu Janicka i Elsner uciekły z miejsca gry scenicznej, pozostawiając nadzieję na częściowe schronienie swego oblicza przed oczyma klientów baru i voyerystycznej publiczności zasiadającej w pobliskiej sali. Osobista emancypacja performerów z władzy spojrzenia odbywała się na skutek zasunięcia kulis teatralnych, kreując atmosferę niedopowiedzenia nieprzeniknioną przez organy publicznego nadzoru.

Inscenizacje podmiotowości

W nieco innym świetle intymne spojrzenie na kobietą podmiotowość, widzianą przez pryzmat doświadczenia dojrzewania, Janicka i Elsner przedstawiły w performansie *Flow* (2009). Poruszały przy tym niepokojące kwestie postrzegania jednostki jako obiektu spojrzenia. Próbowaly odpowiedzieć na pytanie o to, w jaki sposób za pośrednictwem podstawowych

²⁰ J. Uszyński, *Telewizyjny pejzaż genologiczny*, Warszawa 2004, s. 117.

²¹ M. Bał, *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych. Krótki przewodnik*, tłum M. Bucholc, Warszawa 2012, s. 157.

²² Eadem, *Czytanie sztuki*, op. cit., s. 43.

form aranżacji przestrzeni można zaprezentować w minimalistycznej formie kompleksową ideę. Za istotny kontekst działań w tym performansie należy uznać przestrzeń sceniczną aranżacji, podzieloną na dwie usytuowane naprzeciw siebie części. Z jednej strony mieściła się przestrzeń gry Janickiej i Elsner, z drugiej natomiast widownia. Performerki znajdowały się na dwóch umieszczonych obok siebie postumentach, twarzami zwrócone ku odbiorcom. W sali koncertowej MK Klubu Dragon umieszczono dużą białą płachtę, pokrywającą przestrzeń za aktorkami. Działaniom towarzyszył przenikający dźwięk, generowany przez nagłośnienie ustawione symetrycznie w czterech kątach sali. Wibrujący głos testował wytrzymałość słuchową publiczności. W performansie *Flow* uwagę widzów zwracała malarska strona scenografii. Częściowo obnażone performerki zakrywały miejsca intymne przepaskami przemalowanymi całkowicie na biało, aby mimetycznie dopasować się do scenografii utrzymanej w tym samym kolorze. Plama o barwie fioletowej mieściła się między piersiami performerki usytuowanej z lewej strony, towarzysząc asymetrycznie rozstawionym żółtym plamom na biodrach dziewczyny z prawej. Stopniowe wyłanianie się kolejnych dwóch plam na ciele aktorek dopełniało symetrię gamy kolorystycznej. W scenie wieńczącej spektakl każda z aktorek rozbiła na głowie kulę napełnioną farbą wyjętą z ust w taki sposób, aby ta spływając z góry tworzyła trzecią, poziomą oś kolorystyczną. Wysublimowane, symetrycznie ustawione linie barwne można interpretować jako próbę gry z władzą spojrzeń publiczności, mającą na celu uobecnienie i zaakcentowanie trzech miejsc w ciele kobiety. Czerwone plamy, przykuwające spojrzenie publiczności, konotowały ryty przejścia charakteryzujące reproduktowane w ikonografii Zachodu wejście w dorosłość²³. Poprzez specyficzną grę kolorem można było wyodrębnić poszczególne atrybuty kobiecości w fazach dojrzewania, ukazując symboliczny rozwój jednostki, z naciskiem na jej fizjonomiczne oznaki. Trzy wyróżnione barwą miejsca można postrzegać jako swoiste ślady biowładzy pozostawione na ciele. Można by rzec, iż to także jedna z form ekspresji „nagiego życia” „u progu artykulacji pomiędzy naturą a kulturą, zoe i bios”²⁴. Oscylację performerek na pograniczu tego, co naturalne i kulturowe, można odczytywać jako wyraz zawieszenia jednostki w sieci znaczeń, w estetycznych formach obrazujących naturalne aspekty cielesności. Efekt ten polegał na kontrapunktowym

²³ M. Jay, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkley-Los Angeles-London 1994, s. 8.

²⁴ P. Patton, *Agamben and Foucault on Biopower and Biopolitics*, Stanford 2007, s. 204.

przeciwstawieniu koloru na ciele naturalnej bieli szat. Ślady pozostawione na ciele konotowały obraz kobiety świadomej swojej cielesności, eksponującej bez wahania specyfikę kolejnych rytów przejść znamienych dla konstruowania tożsamości społecznej. Farba spływająca z zabarwionych punktów odzwierciedlała naturalną specyfikę kobiecej seksualności wyrażonej za pomocą metonimicznej gry kolorami. Można sądzić, iż zaznaczone na czerwono uniwersalne cechy kobiecości były odzwierciedleniem obrazów cyklicznego miesiączkowania lub inicjacji seksualnej. Poprzez punktowe użycie koloru artystki artykułowały metafory kobiecości tradycyjnie ustanowione we władzy wzroku zakorzenionej w zachodnim światopoglądzie. Z antropologicznego punktu widzenia performans ten można interpretować jako studium określonych etapów dojrzewania i przypisanych im cech fizycznych opartych na wychodzeniu od właściwości natywnych po nabyte znamiona osobowości. Dodajmy, iż w działaniach Ewy Janickiej i Agaty Elsner można wyróżnić akcent dionizyjski, utrzymujący się na granicy tego, co da się wyartykułować za pomocą wizualnego języka pantomimy. Określone topoty przejścia znajdowały swoją ekspresję w symptomach kolorystycznych dominujących w zachodnim światopoglądzie. Działaniom artystek opartym na przekornym igraniu z widzami podczas interakcji w barze towarzyszyły zabiegi deformacji i przetworzenia rzeczywistości, mające służyć wzbogaceniu gry ze zmysłową władzą spojrzenia publiczności, jak i przetestowaniu wytrzymałości słuchu. Warstwa audialna, oparta na kontrastach, przygotowana przez grupę kakofoNikt, miała na celu dookreślenie warstwy scenicznej spektaklu. Generowany w ten sposób efekt polegał na nakładaniu się ścieżki audialnej na warstwę wizualną w przestrzeni scenicznej, co potęgowało brzmienie i wywoływało efekt kakofonii. W pracach Janickiej i Elsner audialne efekty budowały zatem dysonans poznawczy uzyskiwany przez separację dźwięku i obrazu oraz ich osobne przekształcenia. Promieniujący, niepokojąco przenikliwy szum, wywołany przez amplifikację głosu, dookreślał poszczególne fazy i momenty przejścia doświadczenia kobiecości.

Ryty instytucjonalne

W performansie zatytułowanym *Imponderabilia* (2009) Janicka i Elsner skupiły się na opisie rewitalizacji nieużytkowych przestrzeni, wybierając na miejsce performansu wnętrze tymczasowo nieczynnego kościoła Świętego Krzyża w Poznaniu. Głównym tematem była próba ukazania ich własnej historii u progu rytuału przejścia w momencie zawierania

ślubu. Dodajmy, iż ceremonię ślubu w performansie *Imponderabilia* można określić jako symboliczne i egzystencjalne „przejście za linię [...], która buduje podstawową różnicę między mężczyzną a kobietą, dzieckiem a dorosłym, dziewczynami a kobietami”²⁵. Inscenizowana przez performerki ceremonia stanowiła więc pretekst do tego, by wrócić do ważnych momentów pamięci zbiorowej, zdarzeń, rzeczy materialnych z życia bohaterki. Za punkt wyjścia w tym przedstawieniu można określić aspekt instytucjonalny, określony, jak przekonuje Pierre Bourdieu, przez „ryty konsekracji lub legitymacji będące rytami dziedzictwa”²⁶. Zauważmy, iż w rytach przejścia Ewa Janicka i Agata Elsner próbują odzwierciedlić za pośrednictwem gry symbolami kolejne części obrzędu ślubu. Obserwowaliśmy w tym performansie, jak poszczególne etapy rozwoju osobowości są widziane przez pryzmat rytuałów przejścia wpisanych w określone okresy życia. Bourdieu sugerował, że obrzęd ślubu można postrzegać jako „transgresję granic porządku społecznego i porządku mentalnego, w których idzie o [...] podział pomiędzy płciami”²⁷. Nawiązując do rytuałów społecznych, projekt ten odzwierciedla koncepcję pamięci wspólnotowej opartej na psychologicznej strategii „kształtowania historycznej tożsamości polegając[ej] na eksterioryzacji pierwotnie własnej historii w obszar inności, dającej się opisać przy okazji psychoanalitycznych kategorii przemieszczenia i odwrócenia”²⁸. Symptomatycznym wyrazem owego artystycznego wyparcia wspomnień są brikolazowe pragnienia performerek, aby za pomocą kostek ułożyć z przedstawionych elementów swojej pamięci precyzyjnie określoną konstrukcję biograficzną. Przechodząc od literalności do metonimii, lub odwrotnie: od przyległości do dosłowności, artystki obierały za klucz hermeneutyczny historię wspólnej pamięci, budującej pomiędzy nimi dialog. Zawiazywany podczas ceremonii dialog form ekspresji przedstawia w ostatniej części w odwróconym porządku sceny poprzedzające zawarcie ślubu. Za klamrę kompozycyjną wieńczącą spektakl obrano krótki metraż ilustrujący sceny wspólnych doświadczeń, dzięki któremu można było uzyskać intymny wgląd w poszczególne

²⁵ P. Bourdieu, *Les rites d'institution*, [w:] idem, *Langage et pouvoir symbolique*, Paris 2001, s. 175.

²⁶ Ibidem, s. 176.

²⁷ Ibidem.

²⁸ J. Rüsen, *Pamięć o Holokauście a tożsamość niemiecka*, tłum. P. Przybyła, M. Saryusz-Wolska, [w:] idem, *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, Kraków 2009, s. 423.

fragmenty wspomnień poprzez prezentację obrazów szczególnie zapamiętanych przez artystki. Roman Kubicki zauważył, że utrwalanie to jednocześnie specyficzna kreacja, ponieważ „fotografowanie przedmiotu jest [...] sposobem manipulowania w nim celu”²⁹. Owe manipulacje można odnaleźć w powiększonej formie widowiska, bowiem przekształcona warstwa audialna polegała na podniesieniu amplitudy brzmienia i poziomu częstotliwości celem intensyfikacji zdarzeń. Spektakl kończył się klamrą kompozycyjną wyrażoną w formie filmu krótkometrażowego wyświetlanego na drugim planie zdarzeń, stanowiącego istotny punkt wyjścia ceremonii, a także inspirację, by spojrzeć na nią w odwrotnej kolejności. Innymi słowy, performans ten ukazuje przejście od odgrywania zdarzeń złożonych z fragmentów pamięci do realizacji filmowej przedstawiającej w krzywym zwierciadle role społeczne i rytuały instytucjonalne. Owo przekształcenie części ceremonii w całość pozwalało zarówno na inscenizację w brikolazowej formie elementów pamięci, jak i zawłaszczenie przestrzeni przez minimalistyczne i steatralizowane formy rytualne.

Dwoista kondycja spektaklu

W świetle zarysowanych spostrzeżeń warto zauważyć, że jednym z ważniejszych kluczy interpretacyjnych twórczości Ewy Janickiej i Agaty Elsner jest próba artystycznego przeformułowania relacji „inscenizacja – publiczność” poprzez wykorzystanie specyficznych miejsc, zrywających z konwencjonalnym doświadczeniem teatru. Zmieniała się sytuacja odbiorcza, pozwalała spojrzeć na kontekst zdarzeń jako wyraz codzienności i spotkań (*Podejrzane, Flow*) lub też praktyki inscenizacyjnej związanej z obecnością sacrum (*Imponderabilia*). Dodajmy, iż koncepcja wielostanowiskowej inscenizacji nakreśla ramę pozwalającą na uchwycenie języka scenicznych rozwiązań, obejmującą specyfikę dwóch sfer rzeczywistości estetycznej. Dialog zarysowany w performansach *Podejrzane, Flow* i *Imponderabilia* (2009) kierował uwagę widzów z jednej strony na aspekty inscenizacji „z bliska” w literalnym sensie tego słowa. Z drugiej zaś strony inscenizacja aktorska poruszała problem wspomnień, kierując się każdorazowo od pamięci zbiorowej do pamięci indywidualnej, poczynawszy od metonimicznej „oddali”, skończywszy na ponownej introspekcji „z bliska”.

²⁹ R. Kubicki, *Egzystencjalne konteksty dzieła sztuki. Studium z pogranicza estetyki i filozofii kultury*, Bydgoszcz 2013, s. 131.

„Wielostanowiskowej” specyfice tych performansów towarzyszyło sprzężenie sfery audialnej i wizualnej kreowane za pośrednictwem naturalnej i generowanej komputerowo *mise-en-scène*, pozwalającej na dookreślenie specyficznej natury miejsc inscenizacji osadzonych w powiększonej przestrzeni działań scenicznych, w obrębie której dodatkową uwagę przyciągała reprodukcja obrazu i dźwięku. Można było odnieść wrażenie, iż performerki prezentowały działania performatywne oparte na „zmianie ram”, pozwalającej na pokazanie, w jaki sposób „wydobywają się z obrazu możliwe znaczenia, o których nie myślano wcześniej, nim ramy uległy zmianie”³⁰. W zależności od kontekstu, w którym performans się rozgrywał, można było wskazać na przejście od bezpośredniej relacji z widzem do voyeurystycznej i audialnej gry poprzez przeformułowanie oryginalnego obrazu za pomocą technik komputerowych. Specyfika poszerzonej przestrzeni pozwalała zatem na jej rewitalizację i ponowną aranżację związaną z przetworzonym obrazem i dźwiękiem. Przyjęta optyka miała na celu zwrócenie uwagi na działanie w wybranych miejscach, w których poszerzenie przestrzeni zachodziło poprzez przemieszczenie obrazu akcji i przekształcenie relacji odbiorczej. Dodajmy, iż w tych pracach można zaobserwować, w jaki sposób proces porównawczy opiera się na toposach społecznych asocjacji. Dwoista rola inscenizacji polegała zarówno na nawiązywaniu bezpośredniego kontaktu twarzą w twarz pomiędzy aktorem a publicznością, jak i wykorzystaniu narzędzi cyfrowych, służących do oddania złożonych relacji zachodzących między dźwiękiem i obrazem w przestrzeniach inscenizacji. W owych przestrzeniach szczególnie widoczne jest napięcie między doświadczeniem *hic et nunc* a obrazem danego performansu wpisanym w poszerzone pole jego odbioru w przestrzeni publicznej. Decorum ulega przekroczeniu poprzez osadzenie spektaklu w napięciu między tym, co przeszłe, a tym, co nowoczesne, otwierając się na spojrzenie publiczne w nowych aranżacjach przestrzennych. Wydaje się zatem, iż dwoista specyfika tych przedstawień pozwalała na publiczną autoekspresję tożsamości społecznej artystek kreowaną zarówno w gestach dialogicznego kontaktu z publicznością, jak i w przestrzeni rytualnych artykulacji.

³⁰ M. Bał, *Czytanie sztuki*, op. cit., s. 40.

Augmented *mise-en-scène* at the Site-specific Performances

by Ewa Janicka and Agata Elsner

Abstract

The article examines the spatial transformations of site-specific performances (*Suspended, Flow, Imponderabilia*) performed by Performative Duo Eve Janicka and Agata Elsner considering them in terms of multi-sited *mise-en-scène* and extended space arrangement. Each of these performances, embracing two parts, showed in the new light both the gameplay with an audience and the specifics of spectacle based on re-framing by aesthetic strategies of jamming sound and picture in a multi-sited staging. The duality of performance based on the game with symbols and colors, as well as the manipulation of voice and image contributed to creating an augmented dimension of staging by blurring the division between the private and public spheres. The dialogue between both artists and spectators and between forms of expression, reflected the relevant phases of their social experience and shaped their new face in a digitally transformed audiovisual form.

Keywords

site-specific, performances, augmented *mise-en-scène*

Bibliografia

1. Bal M., *Czytanie sztuki*, tłum. M. Machtyl, „Teksty Drugie: Teoria Literatury, Krytyka, Interpretacja” 2012, nr 1–2.
2. Bal M., *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych. Krótki przewodnik*, tłum. M. Bucholc, Warszawa 2012.
3. Bálazs B., *Człowiek widzialny*, [w:] idem, *Wybór pism*. tłum. K. Jung, Warszawa 1987.
4. Bourdieu P., *Les rites d'institution*, [w:] idem, *Langage et pouvoir symbolique*, Paris 2001.
5. Brosius Ch., Wenzlhuemer R., *Introduction – Transcultural Turbulences: Towards a Multi-sited Reading of Image Flows*, [w:] *Transcultural Turbulences: Towards a Multi-Sited Reading of Image Flows*, London–New York 2011.
6. Culler J., *Teoria literatury*, tłum. M. Bassaj, Warszawa 1998.
7. Heidegger M., *Czas światooobrazu*, [w:] idem, *Drogi lasu*, tłum. J. Gierasimiuk et al., Warszawa 1997.
8. Jacobson R., *Closing Statement: Linguistics and Poetics*, [w:] *Style in Language*, New York 1960.
9. Jay M., *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkley–Los Angeles–London 1994.
10. Koch G., *The Physiognomy of Things*, „New German Critique” 1987, nr 40.
11. Kubicki R., *Egzystencjalne konteksty dzieła sztuki. Studium z pogranicza estetyki i filozofii kultury*, Bydgoszcz 2013.

12. Kwon M., *One Place After Another. Site-specific Art and Location of Identity*, Cambridge–Massachusetts–London 2002.
13. Marcus G. E., *Multi-sited Ethnography. Five or Six Things I Know About It Know*, [w:] *Multi-sited Ethnography. Problems and Possibilities in the Translocation of Research Methods*, eds. S. Coleman, P. von Hellermann, New York–Abingdon 2011.
14. Mościcki P. *Polityka teatru. Eseje o sztuce angażującej*, Warszawa 2008.
15. Patton P., *Agamben and Foucault on Biopower and Biopolitics*, Stanford 2007.
16. Tyszką J., *Miasto jako teatr i przestrzeń teatralna: palimpsest problemów i terminów*, [w:] *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, red. E. Rewers, Kraków 2010.
17. Uszyński J., *Telewizyjny pejzaż genologiczny*, Warszawa 2004.

Agata Stronciwilk*

Piękny pozór

Analiza koncepcji kuratorskiej 57. Biennale Sztuki Współczesnej w Wenecji

Hasłem 57. Biennale Sztuki Współczesnej w Wenecji, kuratorowanego przez Christine Macel, jest „Viva arte viva!”. Wyrażnie wskazuje ono na afirmatywny charakter ekspozycji. Tym, co miałyby podlegać afirmacji, jest sama sztuka i tworzący ją artyści. Całość wystawy głównej miałyby więc stanowić rodzaj hołdu złożonego ludzkiej kreatywności i wartości sztuki. Kuratorka postrzega sztukę jako przestrzeń „refleksji, indywidualnej ekspresji, wolności i fundamentalnych pytań”¹. Proponowana przez Macel ekspozycja ma strukturę koncentryczną – można spojrzeć na nią jako na kolejne kręgi, które poszerzają swój zakres. Punktem wyjściowym jest więc jednostka, jej emocje i przeżycia, następnie najbliższa wspólnota, środowisko, a w ostatnim pawilonie – czas i nieskończoność. Macel wskazuje tym samym, że sztuka z jednej strony zakorzenia nas w naturze i otaczającym świecie, a z drugiej wynosi na poziom duchowy. Wystawa główna podzielona została na dziewięć pawilonów, które kuratorka określa jako kolejne rozdziały książki. Nie są one w żaden sposób oddzielone, płynnie się przenikają, a pewne wątki powracają w różnych „rozdziałach”.

Afirmatywny tekst-manifest Macel jest wyrazem neohumanizmu, który może zostać uznany za jedną z ważniejszych perspektyw organizujących ekspozycję. W tekście kuratorskim autorka nie stara się obronić

¹ C. Macel, *Viva Arte Viva*, materiały prasowe 57. Biennale Sztuki Współczesnej w Wenecji.

* Instytut Sztuk Pięknych
Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie
e-mail: a.stronciwilk@ajd.czest.pl

proponowanej wizji, ewidentnie opartej na humanistycznych ideach. Co więcej, nie dookreśla, kto jest podmiotem proponowanego neohumanizmu, ale można założyć, że wynika to z zawartego w samym humanizmie przekonania o uniwersalizmie proponowanych wartości. Macel dostrzega zastrzeżenia, jakim podlega humanizm, jednak nie podejmuje polemiki z nimi ani w tekście kuratorskim, ani poprzez dobór dzieł. Zamiast tego deklaruje wiarę w ogólnoludzkie wartości, których najpełniejszym wyrazem ma być dzieło sztuki.

Deklaracje Macel o uwolnieniu sztuki, rezygnacji z wąsko rozumianej polityczności, skoncentrowanie się na samej sztuce, „oczyszczenie” jej z narodzi (nad)interpretacji, intelektualizacji, ciągłych porównań i schematycznych odczytań mogły mieć wymiar ożywczy. Na chwilę zapomnieć o teoriach, zaangażowaniu i po prostu cieszyć się obecnością dzieła, stanąć z nim „twarzą w twarz”, spotkać się z nim – propozycja taka wydawać się mogła kusząca. Niestety obietnica ta nie zostaje spełniona lub może uzyskany efekt nie jest satysfakcjonujący. Performans Paula Bruscky’ego, w którym artysta porzuca przed wejściem do Pawilonu Centralnego w weneckich Giardini skrzynię, zawierającą w domyśle dzieła sztuki, wydaje się wypowiedzią na zaproponowany przez kuratorkę temat. Dzieło „opakowane” w kolejne warstwy i ramy instytucjonalne przestaje być dostrzegalne.

W pierwszym pawilonie (*The Pavilion of Artists and Books*) dziełem, które niejako otwiera ekspozycję, jest zdjęcie *Artist at Work* (1978), ukazujące Maldena Stilinovića w trakcie snu. Początkowa sekwencja jest w pewnym stopniu poświęcona refleksji dotyczącej pracy artysty. Macel odwołuje się do łacińskiego pojęcia *otium*, które oznacza spokój, wypoczynek, ale także nieróbstwo. Prezentowane prace w przewrotny sposób odwołują się do stereotypu nie-pracy artysty czy też postrzegania twórczości artystycznej jako nie-pracy. Na rozróżnienie pomiędzy pracą a twórczością wskazywała Julia Bryan-Wilson, zwracając uwagę, że „w kapitalizmie sztuka funkcjonuje jako coś «zewnątrznego» lub «innego» w stosunku do pracy: nieużyteczna, nieprodukcyjna czynność, przeciwieństwo monotonii pracy, przypisane do czasu wolnego poszukiwanie autoekspresji bądź też jako utopijna alternatywa dla oziębiających efektów kapitalizmu”². Prezentowane dzieła podejmują kwestię tego, czym jest bezczynność dla artysty. Zadają pytanie o brak działania. Czy artysta pracuje tylko wtedy, gdy tworzy? Czy praca musi być tożsama z działaniem? Czy sen może być pracą? Prosta fotografia

² J. Bryan-Wilson, *Sztuka a praca*, [w:] *Czarna księga polskich artystów*, red. K. Górna, K. Sienkiewicz, Warszawa 2015, s. 64.

Stilinovića szczególnie mocno rezonuje w kontekście socjalistycznego kultu pracy jako ironiczne potwierdzenie stereotypu artysty-nieroba. W takiej perspektywie fotografia ta może nabierać politycznego wydźwięku. Motyw (pozornej) bezczynności powraca na wystawie w pracach Frances Stark oraz duetu Yeleny i Viktora Vorobyevów. Instalacja *Artist is Asleep* porusza kwestię bezproduktywności, czasu, który nie jest wypełniony działaniem, a z drugiej strony jest kluczowy dla każdego rodzaju twórczości. Jonathan Crary rozważa zjawisko snu w późnym kapitalizmie jako być może ostatni bastion wolności: „Sen – jako potrzeba i związany z nią czas – nie daje się skolonizować ani zaprząć do wielkiej maszynierii opłacalności, pozostaje więc zaburzającą ciągłość anomalią i kryzysowym punktem globalnej tożsamości”³. Ostentacyjna nieopłacalność snu powoduje, że stopniowo jest on redukowany aż do radykalnej wizji świata funkcjonującego 24/7. Nieproduktywność snu staje się dobrym punktem wyjścia do refleksji nad miejscem tego, co nie daje się w prosty sposób zmonetaryzować we współczesności. To także refleksja nad procesem twórczym, który nie zawsze przekłada się na znaczące efekty i przeplatany jest okresami zawieszenia, bezczynności.

Tematyka pracy obecna jest także w działaniu Dawn Kasper. Jej nomadyczna pracownia sama w sobie staje się „obiektem”, który jest elementem ekspozycji. W trakcie trwania wystawy artystka działa w swojej pracowni, grając, rysując i rozmawiając ze zwiedzającymi. Kasper zaburza w ten sposób łańcuch produkcji artystycznej, czyniąc z pracowni jego punkt końcowy. Kładąc nacisk na sam proces, artystka zadaje pytanie o ostateczny efekt swych działań oraz ugruntowaną w tradycji mitologizację pracowni jako przestrzeni twórczej.

Macel w tekście kuratorskim celowo ucieka od toczących się wciąż dyskusji na temat skuteczności sztuki oraz jej bezpośredniego zaangażowania politycznego czy społecznego. Ucieczka od „skuteczności”, pytań o realny wpływ sztuki na rzeczywistość, wydaje się jednym z zabiegów służących „odświeżeniu”, oczyszczeniu spojrzenia na dzieła. Kuratorka przyznaje wprost, że „sztuka może nie zmieniała świata, ale pozostaje przestrzenią, w której można go wynaleźć na nowo”⁴. Upatruje więc znaczenie sztuki nie w jej bezpośrednim wpływie na rzeczywistość, lecz wręcz przeciwnie – dzięki temu, że nie musi „działać”, staje się „ostatnim bastionem”. W obliczu tych deklaracji zadziwiać może obecność na ekspozycji

³ J. Crary, *24/7 Późny kapitalizm i koniec snu*, tłum. D. Żukowski, Kraków 2015, s. 24.

⁴ C. Macel, op. cit.

Olafura Eliassona z realizacją *Green light – An artistic workshop*, przestrzeni warsztatowej, w której tworzone są lampy z materiałów z recyklingu. Do ich tworzenia artysta zaprasza imigrantów, uchodźców, studentów i publiczność. Lampy można następnie kupić za 250 euro, a zyski ze sprzedaży zostają przeznaczone na cele charytatywne. Projekt Eliassona może wywoływać niejednoznaczne odczucia, jak w przypadku każdego działania łączącego w sobie społeczne zaangażowanie i spektakl. Wątpliwości te wzbudza gest, w którym pojawia się ryzyko uprzedmiotowienia, w szczególności, gdy dotyczy ono grup w pewien sposób wykluczonych. Działanie Eliassona wydaje się przykładem tego, od czego kuratorka próbowała się odżegnywać – pozorności, a także pułapek związanych z wiarą w skuteczność sztuki partycypacyjnej.

Kolejny pawilon (*The Pavilion of Joys and Fears*) w założeniu dotyczy indywidualnej ekspresji, sztuki zakorzenionej w osobistym doświadczeniu. Prezentuje on między innymi portrety Marwana (właśc. Marwan Kassab-Bachi), w których zastosowanie zabiegu deformacji zdradza powinowactwa z dziedzictwem ekspresjonizmu oraz Baconowską nową figuracją. Marwan zniekształca malowane twarze aż do punktu, w którym ociera się o abstrakcję. Artyście udaje się uzyskać niepokojący efekt, a twarze z jego obrazów wyglądają, jakby podlegały stopniowej destrukcji. Deformację stosuje także w swym malarstwie Firenze Lai. Artystka ukazuje przerysowane postaci, których ciała wydają się ciężkawe i nieporadne, co wywołuje wrażenie melancholii, a nawet smutku. Bezpośredniość, która interesuje Macel w tej sekcji, widoczna jest szczególnie w pracach Sengi Nengudi, która tworzy abstrakcyjne obiekty z nylonowych rajstop. W tym przypadku jest to bezpośredniość wynikająca z użycia specyficznego materiału, którego cechą charakterystyczną jest stykanie się z ciałem.

Pawilon Centralny w Giardini zamykają metaartystyczne refleksje Francka Leiboviciego, które dotyczą między innymi samego sposobu materialnego istnienia dzieła sztuki. Leibovici, cytując opisy artystów na temat tego, jak należy obchodzić się z poszczególnymi dziełami, odśladania poniekąd to, co zakryte w naszym obcowaniu ze sztuką. Ciekawym elementem jego pracy są także diagramy podejmujące kwestię tego, w jaki sposób sztuka funkcjonuje w języku. Leibovici, nie stroniąc od poczucia humoru, zadaje pytanie o to, jak rozmawia się o sztuce i w jaki sposób jest ona obecna w dyskusjach odbiorców. Konstatacja artysty wydaje się zbliżona do performansu Bruscky'ego – konkretne, jednostkowe dzieło sztuki znika „opakowane” kolejnymi warstwami odwołań, teorii. Według diagramu Leiboviciego, rozmawiając o dziele, odbiorcy przyjmują różne

strategie – porównują je do już znanych prac, do twórczości innych artystów, kierunków w sztuce, starają się usytuować je w kontekście znanych teorii. Artysta podejmuje kwestię tego, jak często dzieło sztuki skłania do rzeczywistego dialogu, stawiania pytań, a na ile staje się pretekstem do wygłaszania monologu. Czy rzeczywiście rozmawiamy o sztuce, czy jedynie wymieniamy się komunikatami na jej temat? Podejmowane przez Leiboviciego zagadnienie może wydawać się pozornie marginalne dla samej twórczości artystycznej, odnosi się wszak do perspektywy jej odbioru. Okazuje się jednak pytaniem centralnym. Refleksja o tym, w jaki sposób rozmawiamy o sztuce, dotyczy tak naprawdę tego, co ona dla nas znaczy oraz jak długo trwa w niematerialnej postaci – naszej pamięci lub dialogu. Dzieło może wszak funkcjonować w obszarze pozamaterialnym – jako przedmiot dyskusji (a nawet plotki), co chyba najpełniej było niegdyś widoczne w konceptualnej działalności Pawła Freislera.

Fragmenty ekspozycji, które znalazły się w budynku Pawilonu Centralnego w Giardini, skupiały się przede wszystkim na samych artystach, natomiast część ekspozycji znajdująca się w Arsenale rozpoczyna się pawilonem poświęconym zagadnieniom wspólnoty (*The Pavilion of the Common*). Tematyka ta powraca także w kolejnych fragmentach (*The Pavilion of the Earth*, *The Pavilion of Traditions*, *The Pavilion of Shamans*).

W kolejnych pawilonach widoczne jest poszukiwanie metafizyki i tęsknota za duchowością. Przenikają one niemal całą ekspozycję. Macel stosuje znaną kliszę poszukiwania tego, co duchowe, w tym tego, co „pierwotne”, zwracając się w kierunku plemienności. Staje się ona źródłem poszukiwań zarówno pozareligijnych form kontaktu z *sacrum*, jak i zjednoczonej, harmonijnej wspólnoty. W efekcie znaczącym elementem Biennale stały się działania i performanse mające charakter naśladowania rytuału. Kolejni artyści w różny sposób dokonywali rytualnego *mimesis*. Niektóre z ich działań przypominały synkretyczną duchowość spod znaku hippisowskiego New Age – dotyczy to przykładowo działania Anny Halprin *Planetary Dance*, którego korzenie sięgają 1981 roku. Performans ten był rodzajem zbiorowej terapii, reakcji na zabójstwo siedmiu kobiet w górach w pobliżu San Francisco. Halprin proponuje rodzaj świeckiego rytuału, którego celem jest usunięcie lęku i ponowna konsolidacja strauumatyzowanej społeczności. Artystka do dziś angażuje kolejne środowiska, performując *Planetary taniec*. Na wystawie nagraniami performansu towarzyszą rozrysowane na ścianie schematy rytuału, przypominające strukturalistyczne rysunki Claude’a Lévi-Straussa. Pararytualne i quasi-antropologiczne wątki wydają się najsłabszym elementem ekspozycji.

Pojawiają się one także w działaniach Ernesta Neto, który zaprasza Indian Huni Kuin i buduje strukturę naśladującą ich miejsce spotkań. Artysta zaprasza także publiczność do wzięcia udziału w performansie, który jest odtworzeniem rytualnego tańca Huni Kuin. Działanie Jelili Atiku, które miało stanowić afirmację kobiecości, także przyjęło quasi-ceremonialne oblicze. W performansie mającym charakter procesji kobiet o różnym pochodzeniu Atiku łączy elementy zaczerpnięte z tradycji Yoruba, żydowskiej i gwinejskiej.

Czasem trudno uwierzyć, że te wszystkie – pozorne w swej istocie – działania w obliczu dzisiejszej wiedzy antropologicznej i rozwiniętych studiów nad rytuałem są potraktowane bez cienia ironii. Zaskakujące, że Macel wydaje się z jednej strony świadoma refleksji postkolonialnej, umieszczając na wystawie prace z nią związane, a z drugiej wpada w różne pułapki wynikające z naiwności spojrzenia. Naiwność ta wydaje się związana z przekonaniem, iż można „wyrwać” dany element z pewnej całości kulturowej przy jednoczesnym zachowaniu jego znaczenia i doniosłości dla wspólnoty. To przekonanie, że zachowując jedynie formę, lub w pewien sposób ją naśladując, można uzyskać identyczny efekt, jak w pierwotnym kontekście. Jednocząca funkcja rytuału nie opiera się jednak wyłącznie na wykonywanych czynnościach, ale na tym, że mają one określone znaczenie, wynikające z sytuacji ważnej z perspektywy danej społeczności. Proponowane przez Macel wskrzeszenie lub pobudzenie wspólnotowości poprzez naśladownictwo rytuału z góry skazane jest na porażkę.

Na ekspozycji pojawia się także wątek relacji między człowiekiem a środowiskiem. W prostych instalacjach Michela Blazy’ego stos papierów jest drążony przez kapiącą wodę, a drewniane miotły powoli porastają rośliny. Można to odczytywać jako wizję świata po człowieku, w którym wytworzone przez niego artefakty są „odzyskiwane” przez naturę i podlegają kolejnym przemianom. To jednocześnie wypowiedź o cykliczności natury, w której destrukcja jest zawsze związana z nową formą istnienia. Można jednak spojrzeć na nie jako na wypowiedź dotyczącą natury kultury⁵, nierozdzielnej całości, w perspektywie której podstawne są próby wskazania oddzielnych obszarów.

Na wystawie widoczne jest zamiłowanie kuratorki do tekstyliów. To właśnie dzieła opierające się na szyciu czy wyszywaniu stanowią największą część ekspozycji, dominując nad malarstwem, rzeźbą czy

⁵ Zob. D. Haraway, *Manifest gatunków stowarzyszonych*, tłum. J. Bednarek, [w:] *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, red. A. Gajewska, Poznań 2012, s. 241–260.

performansem. Można to odczytywać jako pokłosie dyskusji dotyczącej relacji między sztuką a rzemiosłem – Carolyn Korsmeyer odczytywała ją w perspektywie genderowej⁶. Deprecjonowanie rzemiosła jako mniej wyrafinowanego i nie tak istotnego obszaru twórczości, zdaniem filozofki, związane było z utożsamieniem go z działalnością kobiecą oraz, konsekwentnie, przestrzenią domową. Tradycyjne rzemiosła stały się tym samym ważnym medium działań artystek feministycznych, które wykorzystywały je jako narzędzie krytyczne. Użycie tekstyliów na wystawie wykracza jednak poza tematykę genderową – stają się one równoprawnym medium wypowiedzi artystycznej, przybierając różne formy: naśladując tradycyjne techniki rzemieślnicze, zbliżając się do „malarstwa” abstrakcyjnego czy też stając się podstawą quasi-rzeźbiarskich form.

Szycie i wyszywanie jest obecne w pracach Marii Lai. W prezentowanym na wystawie filmie artystki pasmo niebieskiego materiału łączy ze sobą wszystkich mieszkańców wioski. Lai, inspirując się lokalną legendą, zaprosiła mieszkańców, aby wspólnie rozwinęli materiał, który połączy ich domostwa siecią powiązań. Artystka mówi, że zszywanie nasuwa skojarzenia z rozmową, spojrzeniem. Aby w procesie zszywania dwa materiały zetknęły się ze sobą, potrzebna jest nić, która je połączy. W tym przypadku to sztuka może być nicią łączącą różne obszary rzeczywistości. Metafora ta podkreśla potencjał sztuki do tworzenia powiązań – pomiędzy osobami, społecznościami, przestrzeniami. To także nić łącząca przeszłość, teraźniejszość i przyszłość. Renegocjonująca i dyskutująca z tym, co było, zaangażowana w teraźniejszość, ale również wykraczająca poza nią, tworząca utopie oraz wizje tego, co nadejdzie.

Zszywanie to naprawianie tego, co zostało rozerwane, leczenie ran. W sposób bezpośredni wątek ten jest obecny w działaniu Lee Mingweia *Mending project* – w trakcie trwania Biennale można przynieść do szycia dowolny element odzieży. Gdy proces zszywania dobiega końca, ubranie staje się elementem instalacji (można je odebrać po zakończeniu wystawy). Szpula z nicią zostaje przytwierdzona do ściany, a wątki stają się wizualnym znakiem zawiązanych relacji. Mingwei jest zainteresowany możliwością budowania przez sztukę relacji, co widoczne jest także w jego innym działaniu prezentowanym na Biennale. Opiera się ono na doświadczeniu piękna, a także idei, iż nabiera ono szczególnej wartości, gdy dzielimy się nim z drugim człowiekiem. Mingwei w swych akcjach odwołuje się do koncepcji wymiany darów. Zgodnie z teorią Marcela Maussa znaczenie daru wykracza

⁶ Zob. C. Korsmeyer, *Gender w estetyce*, tłum. A. Nacher, Kraków 2008.

poza jego materialną podstawę, gdyż tworzy on sieć zależności i powiązań⁷. Działania Mingweia można także odnieść do proponowanej przez Nicolasa Bourriauda koncepcji estetyki relacyjnej, wedle której sztuka może stać się narzędziem budowania relacji wymykających się reifikacji i standaryzacji⁸. W przypadku działania *When Beauty Visits* dar, który oferuje artysta, jest jednocześnie materialny i duchowy – to współuczestniczenie w przeżyciu, zaproszenie do współodczuwania, dzielenie się tym, co najcenniejsze. Performans ten wytwarza specyficzną wspólnotę, opartą na dzieleniu się doświadczeniem. Prace Mingweia pokazują, w jaki sposób sztuka może stać się „nicią”, za pomocą której łączy się to, co rozdzielone. Wydaje się, że działania artysty najpełniej oddają humanistyczny i afirmatywny wydźwięk koncepcji tegorocznego Biennale. Należy jednak pamiętać, że zszywanie jest działaniem delikatnym, a jego efekty mogą być krótkotrwałe. Szwyy mogą się rozluźnić lub zerwać. Zarówno u Lai, jak i Mingweia nić lub materiał są materialnym znakiem, który uwidacznia relacje. Artyści ci upatrują ważność sztuki w tego typu, niejednokrotnie efemerycznych, gestach, łączących na chwilę obce sobie osoby.

Tekstyliasta stanowią także ważny element twórczości Franza Erharda Walthera, który otrzymał nagrodę Złotego Lwa dla najlepszego artysty wystawy „Viva arte viva!”. Jego wyszywane, minimalistyczne obiekty zawieszane na ścianie przypominają malarstwo, jednak kolorowe płyty materiałów nakłaniają do tego, aby odbiorca wchodził z nimi w interakcję, stając się tym samym elementem przestrzennego obiektu i czyniąc ze swojego ciała element dzieła. Nie ma sugestii co do tego, w jaki sposób należy „używać” prac artysty. Pozostawia on tę kwestię kreatywności odbiorcy. W związku z tym *Wallformation* wymaga zaangażowania zarówno wyobraźni, jak i cielesności widza. Konieczność wykonywania pewnych działań sprawia, że te pozornie statyczne obiekty otwierają się na problem czasu i przestrzeni. Zainteresowanie tą ostatnią oraz estetyka prezentowanych prac zdradzają powinowactwa Walthera z minimalizmem, jednak artysta zdecydowanie wykracza poza ten nurt. Tym, co wydaje się najciekawsze w jego pracach, jest ich niejednoznaczność i wymykanie się prostym kategoriom opisu. Wykraczają one poza przyjęte określenia, sytuując się na przecięciu takich kategorii, jak performans, rzeźba, malarstwo czy rzemiosło. Z perspektywy dzisiejszej twórczości artystycznej

⁷ Zob. M. Mauss, *Szkic o darze. Formy i podstawa wymiany w społeczeństwach archaicznych*, tłum. M. Król, [w:] idem, *Socjologia i antropologia*, Warszawa 1973.

⁸ Zob. N. Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, tłum. Ł. Białkowski, Kraków 2012.

takie działanie nie wydaje się zaskakujące, podobnie jak angażowanie widza (wszak niedaleko, w pawilonie Austrii, możemy oglądać *One Minute Sculptures* Erwina Wurma), a określenie Walthera mianem artysty „radykalnego” może wzbudzać konsternację. Owa radykalność odnosi się jednak do skrajnej prostoty używanych środków oraz konsekwencji twórczej, gdyż artysta od lat realizuje obiekty zgodnie z jedną koncepcją. Co symptomatyczne, mimo że prace Walthera angażują widza, w przypadku ekspozycji Biennale nie wolno ich nawet dotykać (poza leżącymi na podłodze metalowymi płytami), w związku z czym stają się one obiektami przeznaczonymi jedynie do oglądu. Uwidacznia to jeden z najważniejszych problemów związanych z partycypacją (lub raczej uczestnictwem) odbiorców – zawsze dokonuje się ona w ramach wyznaczonych wcześniej przez artystę lub kuratora⁹.

Z przytoczoną wizją sztuki, która zszywa rany, rezonuje Pawilon Szamanów. Pojawiający się w tekście kuratorskim wątek artysty jako szamana wydaje się bardzo ciekawy, jednak zostaje potraktowany momentami na zbyt dosłownie, a potencjał przywołanej metafory okazuje się nie w pełni wykorzystany. Zawarta w figurze szamana dualność, jego umiejętność nawiązywania kontaktów z przyszłością i przeszłością, a także niestabilność wynikająca z bliskości *sacrum*, jest interesującym wątkiem. W pawilonie tym pojawia się przykładowo dokumentacja video performansu Ayersona Heraclito o charakterze postkolonialnej terapii, opierającej się na oczyszczeniu przestrzeni, które zostały silnie naznaczone przez portugalski wyzysk kolonialny. Innym działaniem jest „lecniczy” performans Naufusa Ramireza-Figueroi inspirowany kulturą Majów, w trakcie którego artysta gra na gwizdkach wykonanych z gliny, co ma mieć właściwości uzdrawiające. Widać wyraźnie, że kuratorka proponuje przede wszystkim wizję sztuki kojącej, stawiając ją ponad tą, która zadaje niewygodne pytania, jątrzy i drażni.

W Pawilonie Tradycji uwidacznia się szczególnie wyraźnie, zarówno w tekście wprowadzającym, jak i w doborze prac, heterogeniczność projektowanej ekspozycji. Macel traktuje tradycje w sposób fragmentaryczny, jako repertuar form, które można dowolnie łączyć i przekształcać.

⁹ Zob. Ł. Białkowski, *Turyści i tubylcy. Praktyki partycypacyjne instytucji wystawienniczych w perspektywie koncepcji turystyki Deana MacCannela*, [w:], idem, *Nieszczere pole. Szkice o sztuce*, Katowice 2015. Szeroką krytykę sztuki partycypacyjnej podejmuje także Claire Bishop w książce *Sztuczne piekło. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni* (tłum. J. Staniszewski, Warszawa 2015).

Odbiorca ma więc wrażenie szczególnego wymieszania: wątków, kultur, tradycji (co było widoczne w performansie Jelili Atiku, a także w lalkach Francis Upritchard). Wydaje się, że najbardziej adekwatną kategorią do opisu ekspozycji byłby postmodernistyczny (!) *bricolage*, a jej charakterystyczną cechą – dekontekstualizacja. Prace inspirowane marokańskimi dywanami (Teresa Lanceta), meksykańskimi tkaninami (Cynthia Gutierrez) czy tradycyjnym malarstwem chińskim (Hao Liang) są usytuowane obok siebie i traktowane jako równoznaczne przykłady inspiracji tradycją, bez próby zrozumienia, czym tak naprawdę jest ona w danym przypadku i jakie niesie z sobą znaczenia. W nagromadzeniu wątków, rozgadaniu, zatrzymywaniu się na powierzchni zjawisk wspomniana – wręcz archaiczna przecież – kategoria postmodernistyczności wydaje się adekwatna. Macel przebiera w katalogach „Inności” tak, jakby wybierała towary ze sklepowych półek. Można także odnieść wrażenie, że głównym kryterium wyboru jest tu atrakcyjność opakowania.

Pawilon Dionizyjski jest w pewnym stopniu zaskakujący, gdyż wyrażenie rozmija się z najbardziej rozpowszechnionym, Nietzscheańskim rozumieniem dionizyjskości. Porusza on przede wszystkim kwestie kobiecej erotyki i cielesności (Huguette Caland, Heidi Bucher, Eileen Quinlan), jednak nie jest ona niepokojąca czy transgresyjna. W pawilonie pojawiają się także wątki dotyczące muzyczności (wszak muzykę nazywał Nietzsche sztuką Dionizosa), jednak ponownie daleko im do mrocznego, a nawet przerażającego wymiaru dionizyjskości. Jedynie prace Jeremy’ego Shawa poruszają wątek fundamentalnego dla wspomnianej kategorii rozpadu Ja, transu, upojenia. W filmie *Liminals* pojawia się utopijna wizja zjednoczenia ludzkości w celu uzyskania stanu transcendencji. Artysta porusza tematykę odmiennych stanów świadomości uzyskiwanych poprzez ruch, choreografię, światło. Wydaje się, że potencjał przywołanej kategorii nie zostaje w pełni wykorzystany, chociaż pozwala ona na spojenie różnych wątków ekspozycji. Dionizyjskość w ujęciu Nietzschego posiadała wszak potencjał do zawiązania na nowo więzi „człowieka z człowiekiem”, ale w jej przestrzeni „również wyobcowana, wroga lub ujarzmiona natura świętuje znów pojednanie z utraconym synem, człowiekiem”¹⁰. Można więc spojrzeć na przywołane pojęcie dionizyjskości jako punkt spajający zagadnienia wspólnoty oraz relacji człowieka ze środowiskiem, a także – w kontekście upojenia i transu – praktyk szamańskich. Narracyjnie można

¹⁰ F. Nietzsche, *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*, tłum. B. Baran, Warszawa 2009.

więc przeprowadzić pewną linię, rozwijaną w kolejnych pawilonach – od jednostki, jej społecznego i środowiskowego funkcjonowania, aż po przekroczenie tego, co jednostkowe, w dionizyjskim zaprzeczeniu *principium individuationis*. W szczególności ten ostatni wątek jest słabo dostrzegalny w prezentowanych na ekspozycji dziełach. Wydawałoby się, że logiczną kontynuacją wątku dionizyjskiego byłby Pawilon Czasu i Nieskończoności, jednak poprzedza go przedostatni Pawilon Kolorów.

Temat kolorów wydaje się zaskakujący z perspektywy zarysowującej się narracji ekspozycji. Kolor może być jednak potraktowany jako coś więcej niż tylko zagadnienie formalne, emocjonalne czy nawet symboliczne. John Gage zwracał uwagę na polityczne oraz genderowe wymiary koloru¹¹. Zauważył, że jedna z najdłużej trwających debat nad kolorem dotyczy jego statusu poznawczego. Wskazał tym samym na istniejący podział filozoficzny „między tymi, którzy jak Berkeley czy Goethe, uważają, że naszą wiedzę o świecie warunkuje nasze rozumienie jego powierzchni kolorowych, a tymi, którzy jak starożytni sceptycy czy Locke, uważają kolor za przygodny atrybut świata wizualnego, a na podstawie zjawisk wizualnych nie sposób wnioskować o substancji”¹². Macel powołuje się na badania neuronauk, według których kolory nie istnieją same w sobie, lecz są efektem procesów kognitywnych ludzkiego mózgu. W Pawilonie Kolorów pojawiają się wątki łączące zagadnienie barwy z postkolonializmem (temat kolonialnego handlu indygo w pracy Abdoulaye Konaté), indywidualną ekspresją czy chromaterapią (Dan Miller, Judith Scott). Pawilon ten kończy monumentalna i efektowna instalacja Sheili Hicks, ponownie opierająca się na wykorzystaniu tekstyliów.

Ostatni pawilon – poświęcony zagadnieniom czasu i nieskończoności – ujawnia przewijające się w opisach każdej sekcji zamiłowanie Macel do patosu. W ostatnim segmencie wystawy pojawia się pytanie o metafizykę oraz zanikanie i trwanie w kontekście czasu. W tej sekcji umieszczony został film Basa Jana Adera, którego całą działalność można odczytywać w kontekście kategorii porażki. Artysta filmował swoje kolejne upadki, umieszczając siebie w sytuacjach, w których były one nieuniknione. Słynne zniknięcie Adera wprowadza temat ostatecznej porażki, ale także – paradoksalnie – namiastki nieśmiertelności, której wszak obietnicą jest twórczość artystyczna. Z dysparycją tego twórcy rezonuje chyba najciekawszy performans na wystawie – *Baida* Taus Makhachevej

¹¹ Zob. J. Gage, *Kolor i znaczenie*, tłum. J. Holzman, A. Żakiewicz, Kraków 2010.

¹² Ibidem, s. 36.

(potraktowany, niestety, jako akcja dodatkowa). Jest to praca niepokojąca, poruszająca temat zniknięcia bez śladu. Performans odbywa się na otwartym morzu o określonej godzinie i pod wyznaczoną szerokością geograficzną. Przy przewróconej łodzi kolejno pojawiają się i znikają performerzy. Artystka opowiada o rybakach pracujących na Morzu Kaspijskim, jednak w oczywisty sposób praca rezonuje w kontekście współczesnych problemów migracji. Jest to dobry przykład działania, które nie wikłając się w bieżącą politykę, porusza uniwersalny, a jednocześnie bardzo aktualny problem.

Całość wystawy głównej Biennale kończy wyrafinowana praca Attili Csörgő – prosty i precyzyjny mechanizm. To rodzaj zegara, który jest jednocześnie wstęgą Möbiusa. Wraz z kolejnymi obrotami mechanizmu cień i obiekt go rzucający naprzemiennie stają się tarczą zegara lub wstęgą. Csörgő opowiada o przenikaniu się czasu i nieskończoności, o ich nierozłączności. Praca ta wpisuje się w afirmatywny wydźwięk ekspozycji. Artysta wydaje się wskazywać na istniejący we wszechświecie porządek, niemalże matematyczny ład, według którego funkcjonuje rzeczywistość. Metafizyczny wymiar sztuki mógłby polegać na odkrywaniu owego porządku. Tę konstatację można odnieść do pitagorejczyków, a związaną z nią wizję sztuki rozumieć jako głęboko zakorzenioną w starożytnym przekonaniu, że twórczość może być wyrazem istniejącego w świecie matematycznego ładu.

57. Biennale Sztuki Współczesnej w Wenecji to jednak nie tylko wystawa główna w Arsenale i Pawilonie Centralnym. Kuratorka włącza w jego obszar dodatkowe projekty. Dostrzega, że we współczesnym *artworldzie* zarówno artysta, jak i jego dzieło schodzą na dalszy plan. Niejednokrotnie to kurator odgrywa fundamentalną rolę, stając się najistotniejszym ogniwem prezentowanej ekspozycji, proponując własną interpretację lub reinterpretując dzieła. Artysta zostaje sprowadzony do roli dostarczyciela obiektów i działań, które mogą być umieszczane w wielu kontekstach, w zależności od potrzeb danej ekspozycji. W całym systemie *artworldu*, wobec instytucji, kuratorów czy krytyków, artyści pozostają ogniwem, które jest w największym stopniu pozbawione władzy. Zmienia się to jedynie w przypadku rozpoznawalnych twórców, których kapitał wynikający z wyrobionej marki pozwala na negocjowanie z instytucjami.

Macel proponuje kilka zabiegów, które mają na celu zwrócenie uwagi na centralność pozycji artystów i niejako przywrócenie ich widoczności. Wszystkie one oparte są na idei spotkania i poznawania twórców. Jednym z nich jest projekt *Unpacking My Library*, w ramach którego w jednym

z pawilonów można zapoznać się z ulubionymi książkami artystów, co zdaniem kuratorki ma się przyczynić do lepszego ich poznania oraz stanowić inspirację dla publiczności. Macel stwierdza, że punktem wyjścia tego działania był tekst Waltera Benamina pod tym samym tytułem¹³. Esej autora *Pasaży* to opowieść kolekcjonera o umiławaniu książek jako przedmiotów – o ich poszukiwaniu, kupowaniu, historii. W jego tekście rozpakowywanie księgozbioru wywołuje szereg wspomnień dotyczących poszczególnych osób, a także miejsc, w których woluminy były zakupione czy w których kolejno mieszkał, zabierając je ze sobą. Benjamin zwraca także uwagę na specyfikę kolekcjonerstwa, które jest zespoleniem porządku i chaosu oraz jednocześnie wyrazem osobowości samego kolekcjonera. Jest on bowiem obecny w tworzonym przez siebie zbiorze – „żyje” w gromadzonych przez siebie obiektach. W proponowanym przez Macel działaniu chodzi o ujawnienie zaplecza teoretycznego artystów, zastanowienie się nad tym, w jaki sposób czytane teksty definiują ich i wpływają na ich twórczość.

Kolejnym projektem jest *Tavola aperta (Open Table)*, czyli otwarte spotkania artystów z publicznością. Kuratorka, chcąc przełamać dystans między artystami i odbiorcami, zaprasza ich do spotkania przy wspólnym stole. Wykorzystuje najprostszy i najbardziej oczywisty sposób budowania więzi, jakim jest wspólny posiłek, co w kontekście artystycznym ma swoją długą tradycję. Słynne działania, takie jak *Food* Gordona Matta Clarcka, akcje Rikrita Tiravaniji czy, na gruncie polskim, Elżbiety Jabłońskiej, wykorzystywały przestrzeń stołu i wspólny posiłek jako miejsce spotkania, pozwalające na zmianę stosunków oraz nawiązanie innego typu kontaktu między odbiorcami i artystą. Działania tego typu odnosiły się do takich kategorii kulturowych, jak wymiana darów czy gościnność. Macel zaprasza więc na *casual lunch*, w trakcie którego odbiorcy mogą spotkać się z twórcami. Dostępne na stronie Biennale nagrania pokazują jednak, że *Otwarty stół* nie miał charakteru nieformalnego spotkania. Obecność kamery, mikrofonów oraz moderatorki powoduje, że przyjmuje on raczej charakterystyczny model dyskusji z artystą, który został wzbogacony o element posiłku. W nagraniach widać, że część osób siedzących przy stole czuje skrępowanie obecnością kamery, nie decyduje się wziąć udziału w rozmowie ani nawet kosztować posiłków.

¹³ Zob. W. Benjamin, *Unpacking My Library*, [w:], *Illuminations: Essays and Reflections*, ed. H. Arendt, New York 1969.

Ostatnim projektem zaproponowanym przez Macel jest *Artist's Practice Project*. W jego ramach artyści zostali zaproszeni do nadsyłania krótkich filmów o sobie i swojej pracy. Opowiadają w nich o inspiracjach, pokazują pracownie. Proponowane przez kuratorkę zwrócenie uwagi na samych artystów przybiera więc trzy formy. Pierwszą z nich jest spojrzenie dające wgląd w miejsca powstawania dzieł, zapoznanie się z zajmowaną przez nich przestrzenią czy sposobem pracy. Kolejnym aspektem jest spojrzenie poprzez teksty, które są dla twórców fundamentalne – niejako wgląd w ich zaplecze intelektualne. Ostatecznie Macel proponuje także bezpośrednie spotkanie, fizyczną obecność artysty.

Kuratorce udał się karkołomny zabieg – koncentrując się na artystach, zdołała uniknąć związanych z nimi tematów trudnych, jętrzących, wywołujących spory, jak przykładowo sytuacja na rynku sztuki, prekaryzacja, kwestia „ciemnej materii sztuki” czy utowarowienia (zarówno twórcy, jak i dzieła). Wystawa, która w swym założeniu stawia w centrum artystów, nie podejmuje kwestii dotyczących ich samych, produkcji artystycznej czy problemów, z którymi spotykają się w swej pracy (są one jedynie zasygnalizowane w jednym z pawilonów). Wydaje się, że niemal w każdym z podejmowanych wątków Macel unika tego, co negatywne, sporne, nieprzyjemne. Tematy, które mogą wzbudzać kontrowersje, są zawsze poruszane w obrębie bezpiecznych granic. Oczywiście jest to zabieg celowy. W dobie konfliktów i niepokoju kuratorka proponuje wizję sztuki jako *refugium*. To przestrzeń pozwalająca na oddech, ucieczkę, rodzaj bezpiecznego azylu. Warto jednak mieć na uwadze, że zgodnie z ekologicznym rozumieniem *refugium* (ostoi) gatunki, które w nim występują, zagrożone są wyginięciem.

Kuratorka chce pokazywać, że sztuka nie musi bezpośrednio angażować się w zagadnienia polityczne czy społeczne, a jej wymiar jest bardziej uniwersalny. To właśnie wiara w artystyczny uniwersalizm wydaje się podstawą neohumanizmu Christine Macel. Ważne jest jednak spostrzeżenie Rosi Braidotti, która zadawała pytanie o to, czy humanizm w swej klasycznej formie jest dziś jeszcze do uratowania. Czy da się niejako uratować to, co w nim wartościowe, a jednocześnie przeformułować jego negatywne aspekty (na przykład europocentryczny elitaryzm), czy może, jak pragną tego posthumaniści, wymaga on przemyślenia od podstaw i przekroczenia w kierunku nowej, postantropocentrycznej wspólnoty?¹⁴

¹⁴ Zob. R. Braidotti, *Po człowieku*, tłum. J. Bednarek, A. Kowalczyk, Warszawa 2014, s. 123.

Być może bardziej trafną kategorią, która powinna się pojawić w ekspozycji, jest nie mroczna dionizyjskość, lecz apolliński „piękny pozór”? Nietzsche pisał wszak: „Tam, gdzie spotykamy w sztuce «naiwność», tam musimy stwierdzić najsilniejszy wpływ kultury apollińskiej, która zawsze musi najpierw obalić władzę tytanów, pozabijać potwory i dzięki mocnym przygrywkom złud i przyjemnych iluzji, pokonać straszliwe otchłanie obrazy świata i największą zdolność do cierpienia”¹⁵.

Bibliografia

1. Benjamin W., *Unpacking My Library*, [w:], *Illuminations: Essays and Reflections*, ed. H. Arendt, New York 1969.
2. Białkowski Ł., *Turyści i tubylcy. Praktyki partycypacyjne instytucji wystawienniczych w perspektywie koncepcji turystyki Deana MacCannella*, [w:], idem, *Nieszczere pole. Szkice o sztuce*, Katowice 2015.
3. Bishop C., *Sztuczne piekła. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni*, tłum. J. Staniszewski, Warszawa 2015.
4. Bourriaud N., *Estetyka relacyjna*, tłum. Ł. Białkowski, Kraków 2012.
5. Braidotti R., *Po człowieku*, tłum. J. Bednarek, A. Kowalczyk, Warszawa 2014.
6. Bryan-Wilson J., *Sztuka a praca*, [w:] *Czarna księga polskich artystów*, red. K. Górna, K. Sienkiewicz, Warszawa 2015.
7. Crary J., *24/7 Późny kapitalizm i koniec snu*, tłum. D. Żukowski, Kraków 2015.
8. Gage J., *Kolor i znaczenie*, tłum. J. Holzman, A. Żakiewicz, Kraków 2010.
9. Haraway D., *Manifest gatunków stowarzyszonych*, tłum. J. Bednarek, [w:] *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, red. A. Gajewska, Poznań 2012.
10. Korsmeyer C., *Gender w estetyce*, tłum. A. Nacher, Kraków 2008.
11. Mauss M., *Szkic o darze. Formy i podstawa wymiany w społeczeństwach archaicznych*, tłum. M. Król, [w:] idem, *Socjologia i antropologia*, Warszawa 1973.
12. Nietzsche F., *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*, tłum. B. Baran, Warszawa 2009.

¹⁵ F. Nietzsche, op. cit., s. 56.

Piotr Szczepański*

Zrozumieć ogród

Uwagi do *Estetyki ogrodu* Mateusza Salwy

Książka Mateusza Salwy poświęcona jest badaniu związków kultury i natury¹, krajobrazu i sztuki, a w szczególności nieoczywistych na pierwszy rzut oka relacji łączących współczesną filozofię i ogrodnictwo (wiedzę o ogrodach)². Autor podkreśla, że jego praca i zainteresowania badawcze nawiązują wprost do dynamicznie rozwijających się od kilku lat na świecie (jak również w Polsce) tak zwanych *garden studies*³ oraz wpisują się

¹ Autor w swojej publikacji czyni wyraźne rozróżnienie na sferę tego, co ludzkie (kulturę), i sferę tego, co inne-niż-ludzkie (naturę). Więcej uwagi poświęcę temu rozróżnieniu w dalszej części tekstu.

² W 2015 roku ukazał się w Polsce w wyborze, opracowaniu i przekładzie Mateusza Salwy pierwszy szeroki zbiór tekstów mało znanego w Polsce włoskiego filozofa specjalizującego się w badaniu ogrodów – Rosaria Assunta (1915–1994): R. Assunto, *Filozofia ogrodu*, tłum. M. Salwa, Łódź 2015. Zob. również: M. Salwa, *Motywy kantowskie w estetyce środowiskowej*, [w:] *Aktualność Kanta*, red. K. Kaśkiewicz, P. Schollenberger, Toruń 2016, s. 15–230; idem, *Ogród jako miejsce pamięci*, [w:] *Krajobrazy i ogrody. Ujęcie interdyscyplinarne*, red. B. Frydryczak, Poznań 2014, s. 15–27; idem, *Ogród – przestrzeń między filozofią i naturą*, [w:] *Przestrzenie późnej nowoczesności*, red. I. Lorenc, M. Salwa, Łódź 2011, s. 265–275.

³ W Polsce na szczególną uwagę w kontekście *garden studies* zasługuje seria monograficzna „Krajobrazy” wydawana przez Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk oraz łódzkie Wydawnictwo Przypis pod redakcją Beaty Frydryczak, ukazująca się od 2013 roku. Jak pisze w swojej recenzji poświęconej tej serii Maciej Kędziński: „Począwszy od autorskiej monografii Beaty Frydryczak pt. *Krajobraz. Od estetyki the picturesque do doświadczenia topograficznego* wydanej w 2013 roku, przez monografie wieloautorskie *Krajobrazy i ogrody. Ujęcie interdyscyplinarne* (red.

* Katedra Kulturoznawstwa

SWPS Uniwersytet Humanistycznospołeczny w Warszawie

e-mail: piotr.pawel.szczepanski@gmail.com

w zaobserwowaną jeszcze w XX wieku „tendencję, którą wypadłoby nazwać odrodzeniem estetyki ogrodu”⁴. Dlaczego estetyka zainteresowała się ponownie ogrodami po blisko dwustu latach przerwy (początki estetyki ogrodu przypadają na okres renesansu)? Salwa wyjaśnia:

U podstaw odrodzenia zainteresowania estetyką ogrodu leży więc dostrzeżenie swoistości ogrodów oraz ich kulturowej roli, ale także przeświadczenie, że nie poddano ich wystarczającym analizom. Ramy dla tego rodzaju badań daje właśnie estetyka ogrodu, której obszar można zdefiniować za pomocą trzech najważniejszych kwestii [...]: 1) w jaki sposób należy traktować ogrody i jak w związku z tym je estetycznie oceniać – czy jako dzieła sztuki, czy raczej jako środowiska naturalne? 2) w jaki sposób ogrody znaczą i jakiego rodzaju znaczenia mogą przekazywać jako miejsca częściowo sztuczne i częściowo naturalne? 3) jaka jest relacja sztuki do natury w ogrodzie, to jest relacja człowieka do natury, słowem, czy i jak człowiek może sobie podporządkować w ogrodzie naturę?⁵

Tak zarysowany obszar zainteresowań estetyki ogrodu wskazuje na jej niebagatelne znaczenie nie tylko dla wiedzy o ogrodach i samej estetyki, ale również dla etyki i ekologii (i może mieć implikacje normatywne). Ponadto praca Salwy jest pierwszą polską próbą zebrania dotychczasowych sposobów ujmowania fenomenu ogrodu w światowym piśmiennictwie filozoficznym i kulturoznawczym (trzeba zaznaczyć, że ograniczonym jednak tylko do kręgu kultury zachodniej) i w tym punkcie stanowi nie tyle syntezę i komentarz dotychczasowych opracowań, ile przede wszystkim twórcze rozwinięcie najważniejszych zdaniem autora wątków.

Autor stwierdza – tyleż odważnie, co ryzykownie – że w związku z prawdziwym zalewem książek zarówno naukowych, jak i popularnonaukowych poświęconych tej tematyce „niemożliwe jest podanie aktualnego

B. Frydryczak, 2014) oraz *Krajobraz kulturowy* (red. B. Frydryczak, M. Ciesielski, 2014), po nadzwyczaj ważną pracę *Krajobrazy. Antologia tekstów* (red. B. Frydryczak, D. Angutek, 2014) i w końcu R. Assunto *Filozofię ogrodu* (2015), w wyborze, opracowaniu i redakcji Mateusza Salwy, mamy do czynienia z doskonale zapowiadającym się cyklem monografii, które stanowią solidne uzupełnienie luki wydawniczej na polskim rynku, a także luki badawczej, która może inspirować do pogłębienia namysłu nad krajobrazem prowadzonego z perspektywy nauk o kulturze” (zob. M. Kędzierski, *Recenzja serii wydawniczej Krajobrazy, „Estetyka i Krytyka”* 2016, nr 42, s. 267–277). Ostatnim, szóstym tomem tej serii jest monografia Mateusza Salwy.

⁴ M. Salwa, *Estetyka ogrodu. Między sztuką a ekologią*, Łódź 2016, s. 24.

⁵ Ibidem, s. 25.

stanu badań”⁶. Wybór cytowanych przez niego autorów, a także zgromadzona i nie tylko przeczytana, ale też solidnie przemyślana literatura przedmiotu, są jednak imponujące! Potwierdzają, owszem, tezę o światowej nadprodukcji i naukowej modzie na „zielone” treści, ale świadczą też o tym, że autor książki wywiązał się ze swojego badawczego zadania z nawiązką. Kogo w tej książce nie ma! Wystarczy przejrzeć indeks osób znajdujący się na końcu, by wyrobić sobie zdanie na temat gęstości sieci odniesień i skali przedsięwzięcia, jakiego podjął się Salwa. Autor często sięga po prace patronów i pionierów *garden studies*, jak również ich interpretatorów (między innymi architektów krajobrazu, historyków sztuki, kulturoznawców, socjologów, psychologów środowiskowych, filozofów kultury itd.), szukając w nich potwierdzenia głównej tezy książki, która w dużym uproszczeniu brzmi następująco: wszystkie ogrody mają przynajmniej jedną cechę wspólną, a jest nią ich wymiar estetyczny, który „wyrywa” ogrody z natury, „przesadzając” je na teren kultury.

Książka napisana jest językiem naukowym, ale też z troską o takiego czytelnika, który niekoniecznie jest wyspecjalizowany w posługiwaniu się dyskursami współczesnej humanistyki i słownikiem akademików. Autorowi udało się sztuka rzadka, mianowicie napisanie pracy, którą z pożytkiem i przyjemnością mogą przeczytać również nienaukowcy. Nie jestem pewien, czy takie było jego zamierzenie, ale jest to niewątpliwie wartość dodana tej publikacji. Kilkadziesiąt zdjęć ogrodów, wykonanych w większości przez autora, podnosi dodatkowo atrakcyjność tego dzieła. Fotografie świadczą też o tym, że rozważaniom czysto spekulatywnym, badaniom „zza biurka”, towarzyszyła praktyka, wyjście w teren (pamiętajmy, że doświadczenie estetyczne ogrodu to przede wszystkim doświadczenie przebywania w ogrodzie, a nie tylko „myślenie ogrodu”). W książce brakuje niestety indeksu rzeczowego. Wprawdzie nie pełni ona funkcji podręcznika, gdzie taki indeks byłby po prostu niezbędny, ale zważywszy na wielość pojęć, których używa Salwa, pisząc o ogrodach (nastrój, zabytek, dom, wspólnota, konserwacja, zamieszkiwanie, teatr, taniec, palimpsest, performans i wiele innych), warto by było wskazać ich obecność w tekście, co z pewnością ułatwiłoby lekturę i poszukiwania przyszłym badaczom tego tematu.

Każdy rozdział książki został potraktowany jako zamknięta całość, ale napisana tak, by pojawiały się w niej również wątki z innych części. Różprawę można zatem czytać we fragmentach bez poczucia utraty związku z resztą pracy. Taki sposób pisania naraża autora na niebezpieczeństwo

⁶ Ibidem, s. 16.

powtórek (cytowania samego siebie), czego na szczęście Salwa unika. Jeśli jakieś wątki wracają, a dzieje się tak dość często, to z reguły rzucają nowe światło na analizowane zagadnienie albo autor chce im się po prostu przyjrzeć z zupełnie innej perspektywy. Dla czytelnika może się to okazać pożytecznym poznawczo i ciekawym zabiegiem narracyjnym.

Trzon książki Salwy stanowią rozdziały poświęcone kolejno: estetyce ogrodu, jego materialności, wymiarowi performatywnemu w ogrodzie oraz ogrodowi rozumianemu jako wspólny dom (*oikos*) dla ludzi oraz bytów innych-niż-ludzkie. To ostatnie zagadnienie Salwa wiąże bezpośrednio z ekologią. Klamrę książki stanowią rozważania poświęcone znaczeniu ludzkiej ingerencji w zieloną tkankę świata (między innymi w tkankę współczesnych miast), której najciekawszą egzemplifikację stanowi dla autora przypadek ogrodu-lasu (*jardin-forêt*, „lasogrodu”) zaprojektowanego przez architekta Dominique’a Perraulta i umieszczonego w centrum Francuskiej Biblioteki Narodowej (Bibliothèque Nationale de France) za rządów François Mitterranda⁷. Ta szczególnego rodzaju „zielona instalacja”, poddawana próbom interpretacji już na samym początku rozprawy, sytuuje problematykę książki w splocie jednego z najstarszych i wciąż nierozwiązanych ideowych konfliktów, mianowicie w splocie rywalizacji natury i kultury. Natura jest przy tym chyba najczęściej powracającym na kartach książki pojęciem, prawie zawsze występującym w sąsiedztwie terminu „kultura”. Salwa nie podaje ścisłej definicji tych pojęć, co można by było uznać za metodologiczną wpadkę, gdyby nie pewne rozróżnienie, którego dokonuje na początku swej pracy. Píše mianowicie, że pojęcie natury

[...] należy też do jednych z najczęściej używanych pojęć w analizach ogrodów, podobnie jak równie niejasna dychotomia kultura-natura. Niemniej bez odwoływania się do pojęcia natury i napięcia opisywanego przez opozycje natura-kultura czy natura-sztuka (ta ma co prawda mniej uniwersalny charakter, lecz za to jest mniej niejednoznaczna) nie da się uchwycić fenomenu ogrodu, nawet jeśli kwe-

⁷ „Od 1996 [roku] głównym gmachem BnF [Bibliothèque Nationale de France] jest kompleks przy Rue de Tolbiac, zwany Site François-Mitterrand, zbudowany z inicjatywy tego prezydenta. W czterech wieżach wysokich na 79 metrów zgromadzono większość księgozbioru (łącznie długość półek osiąga 395 km). Czytelnie dla studentów i naukowców mieszczą się między wieżami w cokole otaczającym kompleks. Budynek ten w całości został zaprojektowany przez Dominique[’a] Perrault[a], a łączy w sobie trzy podstawowe materiały: beton, metal i szkło, które w harmonijny sposób integruje [...] z naturą” – *Biblioteka Narodowa Francji*, [online] https://pl.wikipedia.org/wiki/Biblioteka_Narodowa_Francji [dostęp: 29.04.2017].

stionuje on tego rodzaju opozycje. Aby z jednej strony nie wikłać się w kłopoty związane z definiowaniem tych pojęć czy rozstrzyganiem scholastycznych kwestii w rodzaju, czy kwiat wyhodowany w ogrodzie jest wytworem natury, kultury czy sztuki, i aby – z drugiej strony – móc opisać napięcie, które wskazane dychotomie mają za zadanie uchwycić, będę utożsamiał naturę z tym, co nie-ludzkie (albo inne-niż-ludzkie), kulturę i sztukę zaś z tym, co ludzkie⁸.

Dzięki takiemu zabiegowi być może rzeczywiście udaje się autorowi uniknąć rozstrzygania „scholastycznych kwestii”, ale nie sprawia on, że przestają się one liczyć. Ogród według Salwy to twór sztuczny, stworzony, natura ujarzmiona i zhumanizowana. To przedmiot ludzkiej troski i ludzkiego sposobu bytowania (zamieszkiwania), wciągnięty w wir świata kultury, jak wszystko, czego tylko człowiek się dotknie. Przy czym ogród, powołany do życia w wyniku świadomego aktu kreacji człowieka-ogrodnika-artysty, nie zrywa ani na chwilę z miejscem swojej pierwotnej przynależności – ze światem natury. Więcej, ogród to jest świat natury w sensie ścisłym! Ale jego wyjątkowość polega też na tym, że jest jednocześnie czymś innym od samego siebie. I nie ma tu żadnej sprzeczności. Ogród bowiem „przekracza” naturę, wychodzi poza naturę. Można powiedzieć, że każdy ogród zawdzięcza swoje narodziny (oraz rozwój i trwanie!) ojcu – człowiekowi i matce – naturze. Rozróżnienie to każe nam się również zastanowić nad pytaniem o początek i ontologiczną charakterystykę ogrodu (autor wydaje się świadomy, że są to „kwestie scholastyczne” czekające jednak na rozstrzygnięcie). W rozdziale wprowadzającym do książki Salwa wyjaśnia swoje stanowisko w sposób następujący, przywołując słowa twórcy *jardin-forêt*:

Zwykle bowiem ogród ujmuje się albo od strony kultury, nie doceniając roli natury, albo odwrotnie, od strony natury, kulturę traktując jako rodzaj zewnętrznej ramy. Podobnie czyni też Perrault. Z jednej strony podkreśla on, że *ogród-las* jest sztuczny – powstał on tak, jak powstaje budynek, a także przypomina fresk, bądź książkę, co każe myśleć o nim jako o kulturowej reprezentacji. Z drugiej strony sugeruje jednak, że udało się mu odtworzyć dziką naturę, jak gdyby fakt, że las powstał na skutek ludzkich działań, był bez znaczenia. Tak więc choć architekt zauważa, że w bibliotece stworzono sztuczną naturę, to jednak opisuje ją zgodnie z zasadą *aut-aut*, wedle której punkty widzenia: „kulturocentryczny” i „naturocentryczny” występują obok siebie, ale nie są ze sobą w żadnej mierze sprzężone⁹.

Czy rzeczywiście tak jest? Zastanówmy się przez chwilę nad owym problematycznym „sprzężeniem”.

⁸ M. Salwa, *Estetyka ogrodu...*, op. cit., s. 37.

⁹ Ibidem, s. 16.

Czy ogród to już „przestrzeń kultury”, czy jeszcze „przestrzeń natury”? W którym miejscu, jeśli wolno tak się wyrazić, następuje przejście, podział, połączenie (a może ogrody to „pasaże bytu”, miejsca przejścia *par excellence*)? Czy w ogóle następuje jakiś prze-skok między jedną a drugą przestrzenią? Jeśli tak, to kiedy? Język nauk przyrodniczych okazuje się tu niewystarczający, nie daje wyjaśnienia, bo nie uwzględnia faktu sztuczności ogrodu¹⁰. Filozofia środowiskowa z kolei bada i opisuje naturę nietkniętą ludzką ręką, a więc naturę w stanie, można by rzec, czystym, pozbawioną waloru kulturowego¹¹. Jaki dyskurs należy tutaj uprawiać? Jakiej metody szukać, żeby dojść „prawdy ogrodu”? Zrozumienie fenomenu ogrodu, jak uważa Salwa, staje się możliwe, gdy spróbujemy spojrzeć na niego jak na dzieło sztuki, a zatem poprzez teorię estetyczną, tzn. gdy spojrzymy na ogród jak na „obiekt posiadający określone znaczenia, które należy ustalić”¹², jak na „twór o zamierzonych lub nieokreślonych walorach formalnych i treściowych”, które należy odczytać¹³. Jest to propozycja, która nie tyle spycha na bok kwestie ontyczne, ile bierze je w nawias. W tym miejscu ujawniają się motywacje autora, stojące za wybraną drogą rozumowania. Stawką w dociekaniach jest bowiem kwestia interpretacji, odkrycia „mechanizmu” generowania znaczeń przez ogród, a więc kwestia hermeneutyczna (nie tyle odpowiedź na pytanie: „jak ogród jest i czym jest?”, ile odpowiedź na pytanie: „co on oznacza?”). Salwa pisze:

Nie ulega najmniejszej wątpliwości, że ogrody zawsze pełnią określone funkcje i mają określone znaczenia, ze względu na które natura jest w nich organizowana i formowana. Niemniej, uprawia się ją w nich w taki sposób, by zarazem wydobyc jej naturalność jako wehikuł owych funkcji i znaczeń. I podobnie, korzystając z ogrodu i odczytując jego znaczenia, trudno zapomnieć, że mamy bezpośrednio do czynienia z naturą, która co prawda jest podporządkowana ludzkim intencjom, ale zarazem pozostaje, by tak rzec, sobą¹⁴.

Salwa idzie tu tropem włoskiego badacza i teoretyka ogrodów Rosaria Assunta. Ciekawa wydaje się w tym kontekście uwaga, którą Assunto czyni w tekście z 1968 roku pt. *Krajobraz jako przedmiot estetyczny a relacja człowieka do natury*. Jest to wprawdzie uwaga skierowana pod adresem krajobrazu, ale można ją z powodzeniem odnieść również do ogrodów:

¹⁰ Ibidem, s. 15.

¹¹ Ibidem.

¹² Ibidem, s. 16.

¹³ Ibidem.

¹⁴ Ibidem, s. 36.

Zagadnienie estetycznego wymiaru krajobrazu nie sprowadza się wyłącznie do badania krajobrazu jako przedmiotu artystycznych reprezentacji. Każe nam ono bowiem zająć się związkiem człowieka i natury jako relacją estetyczną. Relacja ta jednak nie może odcinać się od innych związków łączących człowieka i naturę, ponieważ nie pozwala na to więź spajająca wszystkie kategorie składające się na ludzkie doświadczenie¹⁵.

Kluczowa dla zrozumienia związku człowieka i ogrodu, a także sensu samego ogrodu, jest zatem relacja estetyczna, w którą człowiek wchodzi, ilekroć wstępuje do ogrodu (jest ona w pierwszej kolejności relacją zmysłową, a zmysłem dominującym, pierwszym narzędziem poznania, jest wzrok, aczkolwiek analiza doświadczenia ogrodu za pomocą słuchu, zapachu, dotyku i smaku może okazać się równie ważna dla estetyki). Nie jest to przy tym relacja pozbawiona wpływu innych związków człowieka z naturą. Jakie są to związki? Wystarczy wymienić chociażby szacunek do natury, przejawiający się w poczuciu odpowiedzialności za nią, ów wymiar etyczny wyrażany w sposobie obchodzenia się z naturą (pielęgnacja, podporządkowanie, niszczenie, konsumpcja natury itd.). Człowiek, wchodząc w relację estetyczną, wchodzi też w relację z pewnym obiektem fizycznym. Należy przy tym pamiętać, że na przykład estetyczność krajobrazu nieprzekształconego przez człowieka będzie czymś innym niż estetyczność ogrodu, która zawsze ma swoje źródło w interwencji ludzkiej. Upraszczając, krajobraz nieprzekształcony przez człowieka będzie dziełem na wskroś „naturalnym”, ogród zaś, będący dziełem ludzkim, pozostanie czymś „sztucznym”. Salwa idzie dalej tym tropem. Dzieło sztuki należy do świata ludzkiej kultury. Można by zatem powiedzieć, że ogród, któremu przypisuje się cechy dzieła sztuki (nadane przez ogrodnika-kreatora, ogrodnika-artystę), również musi do tego świata należeć. Problemатyczny staje się moment przejścia od jednego sposobu ujmowania ogrodu do drugiego. Czy przypadkiem nie wykluczają się one nawzajem? Jak to możliwe, że na ogród patrzymy raz tak, raz inaczej? Czy jest to wynikiem przyjęcia innej perspektywy poznawczej (metody badawczej)? Czy może jest to kwestia decyzji leżącej w gestii podmiotu-obserwatora, kwestia arbitralnego przyjęcia różnych założeń, które dopuszczają (lub nie!) uznanie fragmentu natury przeobrażonej przez człowieka za przedmiot estetyczny? A może jest tak, że w przypadku ogrodu mamy zawsze do czynienia z tworem (dziełem) dwoistej natury, „zawieszonym”, „rozciągniętym” pomiędzy dwoma porządkami? Czy ogród jest zatem bytem

¹⁵ R. Assunto, op. cit., s. 201.

transcendującym, przekraczającym granice ludzkiego poznania, granice bytu? Warto też w tym miejscu postawić pytanie o warunki, jakie musi spełnić ogród, by trafić do świata sztuki. Kiedy je spełnia? Kiedy to, co naturalne, staje się „sztuczne”? Czy przestaje być wtedy naturalne? Czy fragment natury umieszczony w przestrzeni muzealnej jest jeszcze częścią natury? Czy drzewa, krzewy i kwiaty (a także owoce i warzywa), do których przyłożył swoją rękę ogrodnik, stają się dziełami sztuki (na przykład sztuki rozumianej jako *téchne*) włączonymi niejako „z automatu” w światowy obrót artefaktów reprezentujących wartości kultury albo po prostu nimi będących? Na koniec, wracając do treści książki, wypada wreszcie zapytać o cel, jaki przyświeca napisaniu tak rozumianej estetyki ogrodu, uwzględniającej odpowiedzi na powyższe pytania. Czemu mają służyć badania estetycznego wymiaru ogrodu? Salwa wyjaśnia:

Badanie estetycznego wymiaru ogrodu pozwala połączyć ikonologię z ekologią nie tylko w takim sensie, że bierze pod uwagę sztukę i naturę, ale także w takim, że łączy ze sobą dwa obszary oraz dwa podejścia obecne w dzisiejszej refleksji nad ogrodami, to jest dawne i współczesne ogrody o wysokich walorach artystycznych badane przeważnie jako dzieła sztuki oraz współczesne przydomowe ogrody analizowane w perspektywie praktyk ekologicznych. W tym też sensie proponowaną tu estetykę ogrodu pragnąłbym usytuować [...] między sztuką a ekologią. Przerzucenie pomostu między tymi dwiema dziedzinami pozwala także dostrzec, że każdy ogród jest rezultatem sztuki (którą można pojmować rozmaicie, jako sztukę piękną, technikę albo sztukę życia), a zarazem ma walor ekologiczny, ponieważ człowiek wchodzi w nim w bliską relację z naturą, o którą się troszczy¹⁶.

Autorowi chodzi przy tym również o połączenie starego z nowym (ogrodów historycznych z ogrodami dzisiejszymi), a zatem o znalezienie części wspólnej, która pozwoli połączyć różne, często odległe od siebie w czasie i przestrzeni praktyki ogrodowe. Czy każdy ogród jest jednak rzeczywiście „rezultatem sztuki”? Salwa chce nam pokazać „najmniejszy wspólny mianownik” ogrodów, czyli to, co sprawia, że dane miejsce jest ogrodem. Twierdzi, że jest nim wspomniany już wymiar estetyczny¹⁷. W cytowanym wcześniej tekście Assunta znajdujemy jeszcze jeden fragment, który w kontekście ostatniego pytania nabiera szczególnej wagi. W świetle tego fragmentu przegląda się również cała praca Salwy. Włoski filozof pisze:

¹⁶ M. Salwa, *Estetyka ogrodu...*, op. cit., s. 34.

¹⁷ Ibidem, s. 35–36.

Przywrócenia „piękna świata”, które – jak pisał William Morris – utracono, należy zatem szukać w przekształcaniu w dzieło sztuki zarówno naszego środowiska naturalnego, jak i środowiska stworzonego przez technikę i naukę, a także w harmonijnym współistnieniu swoistych cech jednego i drugiego. Współistnienie to zaś zakłada przewyższenie sterylnej antytetyczności sztuki przedstawiającej i sztuki abstrakcyjnej. Chodzi bowiem o to, aby za pomocą form zarówno naturalistycznych, jak i abstrakcyjnych przekształcić nasz świat w ogród, by – teraz i zawsze – kierować się pradawnym snem o przywróceniu światu wyglądu ziemskiego raju. Powiedzmy tak: chodzi o to, by rozkoszować się światem jako przedmiotem kontemplowanym, a nie tylko konsumować go jako przedmiot do wykorzystania¹⁸.

Jest to ze wszech miar zachęta nie tylko do uprawiania sztuki ogrodu, ale też jakiegokolwiek sztuki, której celem ma być powrót „utraconego piękna świata”. Obecność piękna (potrzeba przywrócenia „piękna świata”), wbrew ostrzeżeniom Rainera Marii Rilkego, nie jest zatem czymś budzącym strach i respekt, czymś, co onieśmiela i przeraża człowieka, czemu należy się podporządkować, szukając pociechy jedynie w obcowaniu z naturą¹⁹, ale jest tym, co może wyzwolić i uszlachetnić bycie człowieka w świecie i samą naturę! Dążenie do przywrócenia piękna ma tym samym nie tylko wymiar etyczny i praktyczny, ale też eschatologiczny. Przekształceniu w dzieło sztuki musi ulec nie tylko świat człowieka, ale również jego życie i uczynki względem bliźnich i natury. Życie ludzkie musi stać się życiem na miarę sztuki, czyli takim zbiorem intencjonalnych praktyk, w którym kontemplacja i umiowanie świata oraz dążenie do realizacji w działaniach wartości piękna wyprze konsumpcję i roszczeniowy stosunek do wszystkich bytów innych-niż-ludzkie. Wizja utraconego ziemskiego raju (rajskiego ogrodu!) powinna być zachętą do działania i wyzbycia się postawy egoistycznej względem naszych „braci mniejszych”. Tylko w ten sposób, jak zdaje się sugerować Assunto w nieco kaznodziejskim stylu, może się ziścić sen o powrocie utraconego raju na ziemi, sen o harmonii wszystkiego ze

¹⁸ Ibidem, s. 216.

¹⁹ „Piękno bowiem jest niczym / ponad początek zgrozy, co tym skłonniejsi jesteśmy / z tym większym znosić zachwytem, że w niezmaconej pogardzie nawet / nas nie zniweczy. Każdy anioł jest groźny. / Powściągam się więc, połykam swój okrzyk godowy: / posępny szloch. Ach, kogóż moglibyśmy / oswoić? Nie aniołów, nie ludzi, / a zmyślne zwierzęta zmiarkowały już same, / że nie tak znów pewnie jesteśmy zadowoleni w świecie, / któryśmy sobie wyjaśnili. Co nam zostaje? Może / tylko drzewo na pochyłości, żebyśmy co dzień / odnajdywali je spojrzeniem” (R. M. Rilke, *Elegia pierwsza*, tłum. A. Pomorski, [w:], idem, *Osamotniony na szczytach serca*, Warszawa 2006, s. 235).

wszystkim, słowem – sen o powszechnej szczęśliwości. Wizja taka może rozpałać emocje. Inną kwestią pozostaje pytanie, na ile (i czy w ogóle) odzyskanie raju, jakkolwiek rozumianego, jest dzisiaj możliwe.

Jednym z celów książki Salwy jest przegląd stanowisk i strategii interpretacyjnych wykorzystywanych dotychczas w *garden studies*, które zgodnie z zamierzeniem filozofa mają stanowić podłoże rozważań poświęconych estetyce. Ale ważniejsze wydają mi się poruszane przez autora kwestie ekologiczne i etyczne, wynikające bezpośrednio z estetycznego doświadczenia ogrodu. Salwa traktuje ogród jako przedmiot troski nie tylko w tym sensie, że należy go pielęgnować, dbać o jego fizyczność, aby zachował swoje właściwości i służył człowiekowi, ale też dlatego, że sama natura potrzebuje ogrodów, ponieważ ich obecność łagodzi skutki destrukcyjnej, żarłocznej działalności człowieka. Paradoksalnie zachowanie ogrodów, które są czymś sztucznym, staje się konieczne dla zachowania samej natury. Autor podsumowuje swoje etyczne i ekologiczne rozważania, skupiając się właśnie na tym aspekcie, nie pozostawiając czytelnikowi wątpliwości co do tego, jak należy dalej postępować z ogrodami:

O ile w przeszłości ogród był potrzebny człowiekowi jako rajska enklawa, gdzie natura by mu nie zagrażała, o tyle teraz – odwrotnie – ogród jest potrzebny naturze. I jak kiedyś stanowił zagrożenie dla natury, ponieważ była ona w nim humanizowana, tak dziś stanowi dla niej ratunek jako miejsce, w którym owa humanizacja przybiera kształt *nature friendly*. Jeśli natura jest poddawana recyklingowi, to w ogrodzie ów recykling odbywa się w miarę możliwości *on nature's own terms*. Ratunkiem dla natury jest nie tylko paryski *ogród-las* [...], ale każdy ogród, zarówno ogród historyczny, ceniony przede wszystkim z racji artystycznych, jak i współczesny, będący miejscem codziennych praktyk. [...]. Istotnie, trzeba go uprawiać, jednak nie w interesie własnym, lecz interesie wszystkich, ludzi i bytów innych-niż-ludzkie²⁰.

Ciekawy w tym kontekście okazuje się sposób ujęcia ogrodu od strony analizy jego estetycznego doświadczenia, badanego konsekwentnie przez autora niemal w każdym rozdziale książki. Salwa pisze, że

[...] ogród jest także środowiskiem, które podlega takiemu kształtowaniu, aby było ono estetycznie doświadczane. Ponieważ zaś tym, co przede wszystkim zostaje tak formowane i doświadczane w ogrodzie, jest natura, należy uznać – jak twierdząc – że ogród jest miejscem, gdzie naturę kształtuje się ze względu na doświadczenie estetyczne, to znaczy z jednej strony doświadczenie estetyczne natury determinuje sposób jej kształtowania, z drugiej zaś – podlega ona kształto-

²⁰ M. Salwa, *Estetyka ogrodu...*, op. cit., s. 270.

waniu po to, aby być przedmiotem doświadczenia estetycznego. Doświadczenie estetyczne należy przy tym rozumieć szeroko – w duchu XVIII-wiecznym – jako *aisthesis*, doświadczenie zmysłowe²¹.

Po co zatem tworzymy ogród? Aby cieszył oko, aby się nam podobał – mogłaby brzmieć najkrótsza odpowiedź. Oczywiście powodów, dla których zakładamy ogrody, jest znacznie więcej (czego najlepszym przykładem jest wspomniany już kilkakrotnie *jardin-forêt*, którego założenie miało też wyraźnie polityczny charakter²²), ale to właśnie ta cecha wydaje się najważniejsza dla zrozumienia sensu ogrodu. Pozostaje pytanie, czy można kształtować naturę tak, aby nie była ona doświadczana estetycznie. Odpowiedź, jaką daje Salwa, jest negatywna. Każda ingerencja człowieka w naturę ma bowiem wymiar estetyczny i aksjologiczny. Ale w przypadku ogrodów będziemy mówić o wartości szczególnej. Jakiej? Warto w tym kontekście odnieść się raz jeszcze do analiz Assunta, który twierdzi, że każdy ogród ma przynajmniej jedną cechę, której brakuje innym miejscom. Włoski filozof utożsamia estetyczność z pięknem (a przy tym ze zmysłowością, wzniosłością i malowniczością). Tak rozumiana estetyczność wiąże się z ideą ogrodu, która obejmuje także ogrody użytkowe i wszelki inne ogrody. Assunto wyjaśnia:

Ogród jako *byt* w praktyczno-estetycznej rzeczywistości ogrodów urzeczywistnia się jako egzystencja na tak wiele różnych sposobów, jak rozmaite są rzeczywiste ogrody na świecie, różniące się między sobą poetykami, które przyświecały ich twórcom. Owe poetyki zaś to schematyzacje – ośmieliłbym się nawet nazwać je transcendentálnymi – w ramach których idea ogrodu, teoria, dopasowuje się do różnych okoliczności historyczno-kulturowych; te zaś w ramach owych poetyk ogrodów dopasowują się do idei urzeczywistnionej w tych poetykach²³.

Ale idea ogrodu, przyświecająca jego twórcy, musi być również rozpoznana przez odbiorcę – gościa w „domostwie natury”. Odbiorca zaś musi umieć rozpoznać ideę w tym, co materialne²⁴. Kategorią łączącą wszystkie ogrody i rozpoznawalną zarówno przez ogrodnika, jak i odbiorcę jest właśnie kategoria piękna. Dopiero po jej uwzględnieniu może się rozpocząć właściwa interpretacja, czyli praca odczytania estetycznych znaczeń ogrodu, która jest podłożem wszelkich działań w ogrodzie i dla ogrodu (czyli

²¹ Ibidem, s. 33.

²² Idem, *The Uncanny Garden. Jardin-forêt at Bibliothèque nationale de France*, „Aesthetic Investigations” 2015, Vol. 1, No. 1, s. 113–119.

²³ R. Assunto, op. cit., s. 82.

²⁴ M. Salwa, *Estetyka ogrodu...*, op. cit., s. 54.

ekologii). W związku z powyższym, jak uważa Salwa, praktyka ogrodnicza i konserwatorska wymagają zredefiniowania²⁵. Autor widzi w naturze partnera, o którego należy dbać (bo nie jest on w stanie sam się o sobie zatroszczyć) i z którym trzeba podjąć rozmowę na temat wspólnej przyszłości. Dopiero tak rozumiana relacja człowieka i natury może przynieść korzyści dla obu stron. Salwa pisze o etyce partnerstwa tak:

Ogrodnictwo może być zatem potraktowane jako uprawianie przez człowieka dialogu z naturą, w której dostrzega on swojego partnera zasługującego na szacunek. W tym sensie można mówić o etyce ogrodowej przybierającej postać etyki partnerstwa. Proponuję więc, by na ogród spojrzeć jako na miejsce, w którym człowiek, nie porzucając antropocentrycznego nastawienia, poddaje je rewizji prowadzącej do osłabienia go. Ogród pełni tu rolę hermeneutyczną – sprzyja przemysleniu przez człowieka nie tylko swojej pozycji w świecie, ale także tego, jak pojmuje naturę i się do niej odnosi. Jako taki z kolei oferuje możliwość zamieszkiwania świata, w którym człowiek docenia [...] swoją odmienność od bytów innych-niż-ludzkie oraz ich odmienność od siebie. W ostatecznym rozrachunku estetyczność ogrodu pozwala wypracować kulturę ekologiczną, wyrastającą z przekonania, że ludzie i byty inne-niż-ludzkie tworzą wspólnotę²⁶.

Czyż wypracowanie kultury ekologicznej na gruncie estetyki, o której pisze Salwa, nie stałoby się początkiem przywrócenia światu wyglądu ziemskiego raju, o którym wspominał Assunto, ze wszystkimi tego konsekwencjami? Czy nie mamy tutaj do czynienia – po raz kolejny w historii myśli ludzkiej – z ideą, która mówi, że piękno może zmienić (zbawić!) świat? Pozostawiam tę kwestię do rozstrzygnięcia kolejnym czytelnikom książki.

Podsumowując: autor *Estetyki ogrodu* dał się poznać jako prawdziwy znawca tematu, a zatem osoba nie tylko posiadająca odpowiedni warsztat i wiedzę, ale również reprezentująca postawę szczególnego zaangażowania i oddania sztuce, którą uprawia. Łatwo odróżnić książki naukowe pisane z pasją, którym brakuje jednak pewnej wstrzemięźliwości i merytorycznej dyscypliny, od takiej literatury, która broni się nie tyle zaangażowaniem i docieklivością autora, ile siłą argumentów i wynikających z nich wniosków. W moim przekonaniu mamy tutaj do czynienia z tym drugim sposobem uprawiania i pisania filozofii.

²⁵ Czy istnieje ogród-ruina? Kiedy ogród przestaje istnieć? Jak i dlaczego powinniśmy odrestaurowywać stare ogrody? – to tylko przykłady pytań pojawiających się w tym kontekście w książce.

²⁶ M. Salwa, *Estetyka ogrodu...*, op. cit., s. 40.

Na zakończenie chciałbym podzielić się jeszcze jedną uwagą, która nasunęła mi się podczas lektury *Estetyki ogrodu* w kilku ostatnich, czarnych dla polskiego drzewostanu, miesiącach²⁷. Żywię mianowicie nadzieję, że tematyka poruszona w pracy Mateusza Salwy – biorąc pod uwagę wciąż niestabilną sytuację prawną przyrody w Polsce i niepewną przyszłość zieleni w polskich miastach i wsiach (oraz w chyba najsłynniejszej puszczy polskiej) – stanie się wkrótce szeroko dyskutowana nie tylko w kręgach akademickich, w kręgach badaczy i badaczek miast i ogrodów, ale przede wszystkim wśród decydentów, przedstawicieli władzy i aktywistów. Serdecznie tego autorowi życzę. Takiej książki, pojawiającej się we właściwym miejscu i czasie, mającej potencjał wpływania na rzeczywistość społeczną, bardzo polskiej humanistyce (a także polityce) brakowało.

Bibliografia

1. Assunto R., *Filozofia ogrodu*, tłum. Mateusz Salwa, Łódź 2015.
2. *Biblioteka Narodowa Francji*, [online] https://pl.wikipedia.org/wiki/Biblioteka_Narodowa_Francji [dostęp: 29.04.2017].
3. Kędzierski M., *Recenzja serii wydawniczej Krajobrazy, „Estetyka i Krytyka”* 2016, nr 42, s. 267–277.
4. Rilke R. M., *Elegia pierwsza*, tłum. A. Pomorski, [w:] idem, *Osamotniony na szczytach serca*, Warszawa 2006, s. 235.
5. Salwa M., *Estetyka ogrodu. Między sztuką a ekologią*, Łódź 2016.
6. Salwa M., *Motywy kantowskie w estetyce środowiskowej*, [w:] *Aktualność Kanta*, red. K. Kaśkiewicz, P. Schollenberger, Toruń 2016, s. 215–230.
7. Salwa M., *Ogród – przestrzeń między filozofią i naturą*, [w:] *Przestrzenie późnej nowoczesności*, red. I. Lorenc, M. Salwa, Łódź 2011, s. 265–275.
8. Salwa M., *Ogród jako miejsce pamięci*, [w:] *Krajobrazy i ogrody. Ujęcie interdyscyplinarne*, red. B. Frydryczak, Poznań 2014, s. 15–27.
9. Salwa M., *The Uncanny Garden. Jardin-forêt at Bibliothèque nationale de France*, “Aesthetic Investigations” 2015, Vol. 1, No. 1, s. 113–119.

²⁷ Pod koniec 2016 roku w Polsce, jak dobrze pamiętamy (i jeszcze długo nie zapomnimy!), partia rządząca przegłosowała projekt ustawy ministra prof. Jana Szyszko w sprawie między innymi wycinki drzew. Od 1 stycznia 2017 roku prywatni właściciele nieruchomości mogli bez zezwolenia wyciąć drzewa lub krzewy na swoich posesjach. Przez dwa miesiące nowego roku w samej tylko Warszawie wycięto blisko 20 tys. drzew. Zob. J. Małycha, *Rąbią, ile wlezie*, [online] <http://pabianice.tv/rabia-ile-wlezie/> [dostęp: 15.05.2017].

Noty o autorach

Natalia Juchniewicz – adiunkt w Instytucie Filozofii Uniwersytetu Warszawskiego, interesuje się filozofią techniki, filozofią społeczną, estetyką.

Kamil Lipiński – doktorant w Zakładzie Dydaktyki Filozofii i Nauk Społecznych na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Publikował w „Journal of Aesthetics & Culture”, „French Cultural Studies”, „Cinéma & Cie”.

Piotr Przybysz – doktor habilitowany, profesor Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, filozof i kognitywista. Zajmuje się neuroestetyką i społeczną neurokognitywistyką. Ostatnio opublikował książkę pt. *O poznawaniu innych umysłów. Wokół kognitywistycznych badań nad poznaniem społecznym* (2014) oraz współredagował *Neuroestetykę muzyki* (2013).

Agata Stronciwilk – asystentka w Instytucie Sztuk Pięknych Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie, doktorantka w Zakładzie Estetyki i Antropologii Przestrzeni Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Ukończyła Międzywydziałowe Indywidualne Studia Humanistyczne na Uniwersytecie Śląskim (kierunki wiodące: kulturoznawstwo, filozofia) oraz historię sztuki na Uniwersytecie Wrocławskim. Pracowniczka Działu Edukacji Muzeum Śląskiego w Katowicach. Współredaktorka książki *Pomiędzy tożsamością a obrazem* (Katowice 2016). W zakres jej zainteresowań badawczych wchodzi między innymi związki poznania zmysłowego oraz sztuki, ze szczególnym uwzględnieniem polskiej sztuki współczesnej, a także obecność w sztuce wątków związanych ze wstrętem, przyjemnością i jedzeniem.

Piotr Szczepański – absolwent filozofii na Uniwersytecie Jagiellońskim i podyplomowych studiów miejskich w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, doktorant Uniwersytetu Humanistycznospołecznego SWPS (Interdyscyplinarne Studia Doktoranckie na kierunku kulturoznawstwo), z-ca kierownika studiów podyplomowych „Miasta i Metropolie” w Instytucie Badań Przestrzeni Publicznej. Pisze pracę doktorską poświęconą hermeneutyce miasta.

Józef Tarnowski – doktor habilitowany, profesor Uniwersytetu Gdańskiego, estetyk i historyk estetyki, w tym estetyki polskiej, autor ponad osiemdziesięciu publikacji naukowych, w tym książki *Wielki przełom: studium z estetyki Stanisława Witkiewicza* (2014), inicjator i redaktor lub współredaktor siedmiu antologii naukowych, w tym książek *Tradycjonalizm i neo-tradycjonalizm w sztuce XIX i XX wieku na Pomorzu* (2012) oraz *Nowoczesność w sztuce i w myśli o sztuce na Pomorzu od XIX do XXI wieku* (2015), współredaktor pięciu numerów „Estetyki i Krytyki”.

Monika Weychert-Waluszko – studentka Interdyscyplinarnych Studiów Doktoranckich SWPS Uniwersytetu Humanistycznospołecznego w Warszawie. Prowadziła niezależną galerię dla... (2000–2008) w Toruniu, związana była z warszawską Galerią Foksal i Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego w Królikarni, Oddział Muzeum Narodowego w Warszawie. Wieloletnia współpracowniczka TVP Kultura. Członkini sekcji polskiej AICA.