

*Mateusz Salwa*

## *HOMMAGE À CÉZANNE OU «CÉZANNE»?*

**Lukasz Kiepuszewski**, *Obrazy Cézanne'a. Między spojrzeniem a komentarzem, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2004, 243 s.

Autor omawianej książki podjął się wcale niełatwego zadania. Zarówno główny przedmiot jego analiz, tj. malarstwo Paula Cézanne'a, jak i obrani intelektualni partnerzy, czasem adwersarze, stawiają wysoko poprzeczkę każdemu, kto odważy się z nimi zmierzyć. Co więcej, temat *Obrazów...* stanowi dodatkową trudność, ponieważ dzieła tego malarza, jak rzadko którego (dorównuje mu zapewne jedynie Velázquez), niezwykle często gościły w filozoficznych rozważaniach. Pytanie zatem, które rodzi się już na wstępie (właściwie po przeczytaniu wstępu), brzmi: co jeszcze można dodać do słów takich sław jak J. Derrida, M. Heidegger, M. Merleau-Ponty? Kolejne rozdziały dostarczają satysfakcjonującej odpowiedzi na nie, przede wszystkim dzięki propozycji umiejętnego splotu filozofii i historii sztuki, splotu, którego w wielu wypadkach przytoczeni filozofowie nie oferują.

Sam tytuł książki – *Obrazy Cézanne'a* – zapowiada w pewnym sensie dwuznaczność cechującą jej treść. Sformułowanie to bowiem można odczytać dwojako. Stwierdzenie „obrazy Cézanne'a” może albo oznaczać „obrazy namalowane przez Cézanne'a”, albo też „obrazy ukazujące Cézanne'a” – analizy Kiepuszewskiego opierają się na obu znaczeniach, rozsnuwając między nimi nić interpretacji.

Obrazy [namalowane przez] Cézanne'a stanowią naturalny przedmiot opowiadającej właśnie o nich książki, który jednak jest uzupełniony obrazami [przedstawiającymi] Cézanne'a (na marginesie warto zwrócić uwagę, że Kiepuszewski sporo miejsca poświęca autoportretom malarza, które w oczywisty sposób łączą oba znaczenia). O jakie zatem obrazy [przedstawiające] Cézanne'a chodzi, jeśli nie wyłącznie o autoportrety? Drugim zagadnieniem *Obrazów...* są wizerunki malarza utworzone przez wspomnianych filozofów, historyków sztuki itp. w studiach o nim. Obrazy te mają charakter językowy. Drugim przedmiotem książki jest więc nie tyle historyczna postać artysty – a tego można byłoby się spodziewać po tytule

– ile pewien konstrukt wyłaniający się z badanych przez Kiepuszewskiego tekstów. Można by się w tym miejscu zastanowić, idąc śladem M. Bal, czy nie należałoby uznać, że tym przedmiotem nie jest Cézanne, ale raczej „Cézanne”<sup>1</sup>?

W duchu powyższego rozróżnienia można chyba interpretować – nie-wykluczone, że sam Kiepuszewski by się na to zgodził – otwierającą tom ilustracją obrazu M. Denisa *Hommage à Cézanne*, ukazującą martwą naturę prowansalskiego mistrza na sztalugach, wokół których zgromadzili się krytycy sztuki: obraz ukazuje obraz, martwa natura Cézanne’a pędzlem M. Denisa zostaje ujęta w cudzysłów. Takiej lekturze wspomnianego obrazu sprzyja podtytuł książki – *Między spojrzeniem a komentarzem* – który jednocześnie dookreśla dwuznaczność tytułu. Rolą krytyków sztuki (również tych na płótnie Denisa) jest dokonanie przejścia od spojrzenia do komentarza. Podobną drogę przemierza Kiepuszewski. Przekładając – w zgodzie z metodą i duchem książki – jego terminy „spojrzenie” i „komentarz” na język M. Merleau-Ponty’ego (do którego stale się odwołuje), możemy mówić o „oku” i „umyśle”. Z jednej strony mamy do czynienia z fenomenologicznym oglądem płócien artysty, zwróceniem się do jądra malarskiej materii, z drugiej z perspektywą hermeneutyczną – żywiołem bowiem, w którym na kartach *Obrazów..* żyją dzieła malarza, jest język. Nie tyle chodzi więc o bezpośrednie ukazanie obrazów Cézanne’a, ile o przedstawienie obrazów jego obrazów. Celem książki jest skupić się na „określonym przez hasła ‘Cézanne’ i ‘malarstwo’ wątku, podjąc próbę pisania w przestrzeni, w której poszczególne teksty przyciągają się, przyzywają, wzajemnie nawiedzają, wchodzą w produktywny spór” (s. 12).

Mimo przyznania pierwszeństwa tekstowi-językowi, oko Kiepuszewskiego nie jest mu całkowicie podległe, czego dowodem – paradoksalnie – okazują się opisy płócien malarza. Celem autora – dodajmy: zrealizowanym – jest stworzenie ekfrazy, która miałaby niezwykle ściśle przylegać do obrazu, stanowić jego językowy analogon. Opisy dzieł malarskich nie stanowią jednak językowych obrazów obrazów – autor książki stara się raczej oddać słowami to, co przedstawione na obrazie, wywołać taki sam efekt. Sugestywność opisów pozwala na określenie ich, bez czczej przesady, jako hypotypozy. Niewątpliwie stanowią one atut omawianej książki, jednakowo sprawnie prezentując czytelnikowi, by posłużyć się słownikiem Ingardenowskim, aspekty zarówno malowideł, jak i obrazów. Zacytujmy:

„Ta horyzontalna dwupasmowość sugeruje, jakoby przedmioty zostały ustawione jeden obok drugiego, wzdłuż stołu. Układ przedmiotów oscyluje między tą tendencją pasmową

<sup>1</sup> M. Bal, *Reading Rembrandt*, Cambridge University Press, Cambridge 1991.

a symetrycznym układem naczyń i ustawionymi w rytmiczne figury zespołami owoców, zgrupowanymi wokół czterech środkowych jabłek. Dwa elementy: czarna obudowa otworu szuflady i nóż są niejako przycięte przez krawędź obrazu. Ma to miejsce w dwóch ważnych punktach pola: u dołu, w sferze 'grawitacyjnego' osadzenia motywu, i po prawej stronie, w miejscu przebiegu tendencji horyzontalnej dzieła. W ten sposób ujawniony zostaje ruch kadru, wzmagający płaszczyznową aktywność obrazu. Akcentuje to zależność między mimetyczną lekturą a przegłędem powierzchni pola. Ślady pędzla biegną diagonalnie od górnego prawego – do lewego dolnego rogu obrazu. Kolory wypełniają taktylną przestrzeń dzieła sekwencjami modulowanych tonów" (s. 61).

Choć większość opisów należy zaliczyć do udanych, to ich autor niestety ma tendencję do wpadania w, by tak rzec, formalizm – chwilami nie wiadomo, co się kryje za formą opisu i co ma nam się pojawić przed oczyma. Przytoczymy dwa przykłady: „Homogeniczna tekstura płaszczyzny transponuje elementy przedstawienia na wspólny poziom, na którym wzajemne przenikanie się barw konstituuje syntetyczne plastyczne wyobrażenie" (s. 57), „plastyczna artykulacja twarzy wydobywa efekt stereoskopowej konfiguracji partii oczu (s. 23); w obu wypadkach można by zapewne wyrazić to samo krócej, prościej i bardziej elegancko.

Sam Kiepuszewski jest świadom siły słownego opisu – „zapisu widzenia" (s. 123) – i zapewne zgodziłby się, by to, co pisze o symbolistach („takie przekonania pozwalały symbolistom tworzyć opisy obrazów za pomocą językowych analogii. Struktura języka stała się dla nich jedynie wyjściową alegorią struktury obrazu", s. 69), z pewnymi zastrzeżeniami zastosować do jego pisarstwa. W tym miejscu warto zwrócić uwagę na rolę ilustracji w omawianej książce. Ilustracji tych praktycznie nie ma. Czytelnik znajdzie ich zaledwie kilka (materiał ilustracyjny ogranicza się do reprodukcji tych kilku obrazów, do których Kiepuszewski odnosi się bezpośrednio). Ten brak można usprawiedliwić (pomijając aspekty ekonomiczne), po pierwsze, obecnością licznych ekwiwalentów słownych owych ilustracji oraz, po drugie, w sposób bardziej wysublimowany słowami samego autora:

„Artysta, przenosząc wzrok z modelu na papier, tracąc bezpośredni kontakt z motywem, poddaje się temu, co zachował w pamięci, co w niej zostało zarejestrowane jako wizerunek modelu. W tym krótkim momencie portretujący musi studiowaną rzecz oddać, odsunąć jej percepcyjną obecność. W tym też momencie dokonuje selekcji (...) To okamgnienie [*Augenblick*], które Derrida parabolicznie nazywa 'przepastną otchłanią', oddziela rysowany przedmiot od tworzącego go śladu" (s. 33),

czy też cytowanymi w tekście słowami M. Denisa: „Słońce jest rzeczą, której nie można przedstawiać, ale którą trzeba interpretować" (s. 55).

Brak ilustracji nie jest w żadnym wypadku defektem – reprodukcje faktycznie nie odwracają uwagi od lektury, choć, jak głosi autor,

„Lektura tekstu obu autorów [M. Merleau-Ponty’ego i J. Derridy – M.S.] nie ma prowadzić w kierunku problematyki ściśle filozoficznej, czyli tej, do której same zmierzają, ale raczej przymusić je do dokonania zwrotu ku temu, co było miejscem ich wyjścia, czyli wypowiedzi i obrazów artysty (...) Można tu ponownie powiedzieć, że chodzi o konfrontację tych dwóch interpretacji w kontekście logiki wyjaśniania, które narzucają obrazy i teksty samego Cézanne’a” (s. 98).

Kiepuszewski gdzie indziej pisze, że „między językiem a obrazem następuje więc wzajemne uzupełnianie się, obraz domaga się uzupełnienia słowem (...)” (s. 103). Prawdą jest też twierdzenie odwrotne – słowo dopomina się obrazu i to nie tylko w ustępach poświęconych reprodukowanym obrazom, ale również wówczas, gdy uwagi autora nie odnoszą się bezpośrednio do żadnej konkretnej realizacji.

Powracając do raz już tutaj użytego rozróżnienia: Cézanne – „Cézanne”, nie sposób nie uznać, że brak ilustracji sprzyja cudzysłowowemu traktowaniu przedmiotu badań Kiepuszewskiego. Jest nim, powtórzmy raz jeszcze, nie *oeuvre* malarza, ale pewien jego obraz. W pewnym sensie interpretacje autora *Obrazów...* kreują własny przedmiot i nie ma potrzeby konfrontować go – mimo jego deklaracji – z tym, co legło u ich podstaw.

Po lekturze *Obrazów...* nie można chyba oprzeć się wrażeniu (nie jest to zarzut – powiedzmy jasno – lecz konstatacja), że książka ta – również mimo deklaracji (i sugestywnych, już wspomnianych, opisów) – jest zdominowana przez komentarz: autor skupia się raczej na komentarzach innych autorów, aniżeli na obrazach samego mistrza. O tym, jak daleko oko zostaje w tyle za umysłem, może świadczyć przeprowadzona analiza wiersza M. Heideggera, jak go nazywa Kiepuszewski, „krótkiego traktatu”, „rozprawy o Cézannie” (s. 153–157) – w tym fragmencie mamy już do czynienia jedynie ze słowami, słowami, słowami...

Często cytowane listy samego malarza, lub jego przyjaciół, są traktowane nie jako historyczne świadectwa w pewien sposób potwierdzające słuszność wniosków Kiepuszewskiego, ale raczej jako teksty, które szkicują własne obrazy Cézanne’a, względnie konieczny filtr językowy, bez którego droga do płócien malarza pozostaje zamknięta. Podobnie, wydaje się, jest traktowana historia sztuki – i ta dziedzina tworzy własny wizerunek artysty. Zastanawiać może – jeśli moja interpretacja jest słuszna – na przykład zestawienie ustępu pióra Merleau-Ponty’ego i tekstu E. Bernarda (s. 105): czy chodzi tu o pokazanie dwóch niezmiernie sobie bliskich interpretacji, czy raczej o wykazanie słuszności intuicji francuskiego fenomenologa przez zacytowanie historycznego źródła?

*Obrazy...* niewątpliwie wpisują się w prowadzoną dyskusję nad Cézanne’em, czego wynikiem jest odwoływanie się do już ustalonych

w analizach tego malarstwa kategorii (na przykład ciało, oko, umysł, fizjologia, barwa, faktura itd.). Na tle umiejętnego przeplatania wątków historii sztuki i filozofii, może jednak brakować wprowadzenia jakiejś nowej, niewysnutej z filozofii Merleau-Ponty'ego, Derridy czy Heideggera, koncepcji – na to Kiepuszewskiego bez wątpienia stać. W podobną pułapkę – a pułapką w tym wypadku może być wpisanie się w uznaną i chlubną tradycję – wpada on, gdy odwołuje się do takich autorów, jak Leon Battista Alberti (s. 138), Leonardo da Vinci (s. 128) czy Lomazzo (s. 138). Nawiązywanie do „dawnych mistrzów” w pracach poświęconych szeroko rozumianej kulturze wizualnej należy już do grona zabiegów kanonicznych. Kiepuszewski również stosuje tę zasadę, choć w jego przypadku nie znajduje ona raczej mocnego uzasadnienia.

Największe zdziwienie jednak musi budzić fakt, że na kartach *Obrazów...* brak jednej postaci. Postaci, do której nie można przykładać miary wspomnianych filozofów, ale która w polskiej myśli o sztuce zajmuje miejsce szczególne – Władysława Strzemińskiego. Znowuz nie jest to zarzut, a raczej pytanie: „dlaczego?”, istotne, jeśli weźmiemy pod uwagę fragment następujący, który zapewne mógłby znaleźć się w *Teorii widzenia*:

„Różnica nasycenia barw i wielkości śladów uruchamia działanie przestrzeni obrazu. Działanie to polega na pulsacyjnym zatrzymywaniu się spojrzenia na obrzeżach obrazu – poprzez płaszczyzną strefy centralnej – aż do jego głębi. Oko skupia się jednocześnie na rozmaitych aspektach koncentracji optycznych. Spojrzenie błądzi po płaszczyźnie, próbuje adaptować wszelkie zagęszczenia i rozciągnięcia przestrzeni. Jednak to, co domaga się oglądu symultanicznego, następuje po sobie w czasie i przestrzeni” (s. 189)<sup>2</sup>.

Podsumowując, książka Łukasza Kiepuszewskiego niewątpliwie daje „przyjemność tekstu”. Przyjemność ta jest podwójna. Po pierwsze, doznanie to niesie ze sobą lektura samej książki. Jest ona słowną uczta: autor umiejętnie, efektownie i owocnie gra językiem. Wiąże się to z intencjami autora, którego tekstu nie można jednoznacznie zakwalifikować: nie jest to klasyczny tekst krytyczno-artystyczny, nie jest to też jednak tekst filozoficzny. Z tej racji w niniejszej recenzji nie ma mowy o poszczególnych tezach Kiepuszewskiego – zyskały one takie sformułowanie, jakie zapewnia im „niewywrotność”, nieweryfikowalność (to, jak wiadomo, można traktować albo jako zaletę, albo jako wadę), ponieważ, raz jeszcze to podkreślmy, został im nadany charakter konstrukcji, a nie – dającej się, przynajmniej teoretycznie, zweryfikować – rekonstrukcji (z tej też racji

<sup>2</sup> Kiepuszewski zajmował się tym tematem w artykule „Cézanne Strzemińskiego. Obraz jako krytyka tekstu” *Artium Quaestiones* 1998, IX, s. 53–73; por. idem, „Praktyka autoportretu – zagadnienie czasowości”, M. Poprzeczka (red.), *Twarzą w twarz z obrazem*, SHS, Warszawa 2003, s. 55–69.

książka ta nie wpisuje się w tradycyjnie pojętą historię sztuki). Po drugie, niewątpliwą przyjemność daje lektura obrazów Cézanne'a, które pod piórem autora *Obrazów...* przeobraziły się w dzieła będące nie przedmiotem spojrzenia, ale komentarza.

Ciepłe słowo należy się również wydawnictwu po raz kolejny potwierdzającemu swoją wysoką klasę dzięki publikacji interesującej książki, która prezentuje perspektywę naukową w dalszym ciągu zbyt słabo obecną w polskim kręgu badaczy historii sztuki.

Jeśli wolno dodać na koniec drobne *memento*: książka Kiepuszewskiego (i to również jest jednym z jej atutów) pokazuje, że tytułowe „obrazy [namalowane przez] Cézanne'a” były, są i będą zawsze bogatsze niż wszystkie możliwe „obrazy [przedstawiające] Cézanne'a”.