

Sprzedaż (od numeru 37) prowadzi:

Wydawnictwo Naukowe Semper
ul. Mariensztat 8
00-302 Warszawa
tel. 22 538 92 03
redakcja@semper.pl
<http://semper.pl>

Zapraszamy do sklepu internetowego:

<http://semper.pl/sklep>

oraz do księgarni firmowej:

ul. Bednarska 20a
00-321 Warszawa
tel. 22 828 49 73
handlowy@semper.pl

47 - 2015

47 - 2015

sztuka i filozofia

- * o modalnościach natchnienia
- * „szary punkt” Paula Klee
- * sztuka krajobrazu – wolność i estetyka pojednania
- * aleatoryczny postmodernizm

sztuka i filozofia



-od 1991-
SEMPER



47 - 2015

sztuka i filozofia

■ Uniwersytet Warszawski Instytut Filozofii

■ Wydawnictwo Naukowe Semper®

- **rada redakcyjna**_____
Arnold Berleant, Andrzej Bronk, Alicja Kuczyńska (przewodnicząca),
Jerrold Levinson, Iwona Lorenc, Andrzej Póltawski, Władysław Stróżewski,
Grzegorz Sztabiński, Irena Wojnar, Anna Zeidler-Janiszewska

- **zespół redakcyjny**_____
Ewa D. Bogusz-Bołtuć, Magdalena Borowska, Kamilla Najdek,
Bogna J. Gladden-Obidzińska (sekretarz redakcji, sztuka.wfis@uw.edu.pl),
Piotr Schollenberger (redaktor naczelny), Małgorzata A. Szyszkowska,
Anna Wolińska (z-ca red. naczelnego)

- **zespół recenzentów**_____
Beata Gawryszewska, Monika Murawska, Paweł Pasieka

- **adres redakcji**_____
Instytut Filozofii UW, Zakład Estetyki
Krakowskie Przedmieście 3, 00-927 Warszawa
www.sztukaifilozofia.uw.edu.pl

- **redaktorzy prowadzący numeru**_____
Anna Wolińska, Bogna J. Gladden-Obidzińska

- **opracowanie tekstów w języku angielskim**_____
Matthew E. Gladden

- **projekt graficzny**_____
Jan Modzelewski

- **wydawca**_____
Uniwersytet Warszawski, Instytut Filozofii,
Wydawnictwo Naukowe Semper®
ul. Mariensztat 8, 00-302 Warszawa
tel./fax 22 538-92-03
www.semper.pl, e-mail: redakcja@semper.pl

ISSN 1230 – 0330

Nakład 200 egz.



spis treści

Rozprawy

Paweł Pasięka: Wolność i estetyka pojednania: sztuka krajobrazu w 2. poł. XVIII wieku	5
Magda Kaźmierczak: „Szary punkt” jako „czysta potencjalność” w teorii twórczości artystycznej Paula Klee	32
Bogna J. Gladden-Obidzińska: Być albo nie być inspiracji – o modalnościach natchnienia, między pojęciem a zjawiskiem . .	45
Michał Bielecki: Aleatoryczny postmodernizm jako <i>Verwindung</i> modernizmu	58

Recenzje i omówienia

Justyna Żak: Arthur C. Danto, <i>Po końcu sztuki. Sztuka współczesna i zatarcie się granic tradycji</i>	70
Alicja Rekść: Paulina Tendera, <i>Od filozofii światła do sztuki światła</i>	75
Noty o autorach	78
Informacje dla autorów	79

Table of Contents

Articles	
Paweł Pasięka: Freedom and the Aesthetics of Reconciliation: Landscape Art in the Second Half of the 18th Century	5
Magda Kaźmierczak: The „Grey Point” as „Pure Potentiality” in Paul Klee’s Theory of Artistic Creation	32
Bogna J. Gladden-Obidzińska: The Last Call for Inspiration – On Modalities of Enthusement: Between Notion and Phenomenon	45
Michał Bielecki: Aleatoric Postmodernism as <i>Verwindung</i> of Modernity . .	58
Reviews and Interpretation	
Justyna Żak: Arthur C. Danto, <i>Po końcu sztuki. Sztuka współczesna i zatarcie się granic tradycji</i>	70
Alicja Rekść: Paulina Tendera, <i>Od filozofii światła do sztuki światła</i>	75
Contributors	78
Notes for Contributors	79

Paweł Pasieka

Wolność i estetyka pojednania: sztuka krajobrazu w 2. poł. XVIII wieku

Mathesis universalis jako substancja ogrodów francuskich

Fryderyk Schiller w piśmie do kalendarza ogrodowego na rok 1795 pisze:

Tak jak w ogrodach francuskich pozbawiono naturę wolności, co jednak wynagrodzono jej architektoniczną zgodnością i miarą; tak w naszych tzw. ogrodach angielskich popadła ona w infantylność, a przez przesadne dążenie do swobody i różnorodności oddaliła się od pięknej prostoty i wyzbyła się wszelkich reguł. W tym stanie znajduje się ona w przeważającej części nadal, nie bez znaczenia popierana przez zniewieściały (weichlichen) charakter epoki, która ucieka od wszelkiego określenia form i uznaje za nieskończenie wygodne, by przedmioty modelować według własnego pomysłu, a nie według ich samych¹.

Schiller dostrzega problem wynikający ze skrajności dwóch podstawowych stylów sztuki ogrodowej, z jednej strony skostnienie form charakterystycznych dla ogrodu francuskiego, z drugiej zaś bezforemność ogrodu angielskiego. Rozwiązanie widzi w wyznaczeniu trzeciej drogi, która pozwalałaby łączyć wolność i istnienie reguł.

Próby rozwiązania tego samego problemu podjęli już w początku lat 70. XVIII wieku teoretycy i praktycy angielskiej sztuki ogrodowej. Zadając sobie pytanie: czym ma być ogród? jak jest jego właściwa forma? poszukiwali oni syntezy, w której wolna i nieskrępowana przyroda i doświadczający jej w swobodny sposób podmiot tworzą wspólnie przestrzeń „przeziąkniętą” określonym uczuciem – nastrojem.

Na przestrzeni XVII i XVIII wieku wykształciły się dwa podstawowe style sztuki ogrodowej: typ ogrodów francuskich oraz ogrodów angielskich. Pierwsze z nich pojawiły się około drugiej połowy XVII wieku i przez cały czas panowania Ludwika XIV wyznaczały główny styl i wzorzec europejskiej sztuki ogrodowej. Styl francuski charakteryzował się geometryzacją przestrzeni. Proste, szerokie aleje bieging wzdłuż parterów ukształtowanych wedle motywów haftowych bądź otoczone były szpalerami równo przyciętych drzew. W ogrodach rosły drzewa i krzewy o kształtach kul, stożków i walców, a fineryjnie ukształtowane

¹ F. Schiller, „Odnosnie do kalendarza ogrodowego na rok 1795”, przeł. T. Kupś, w: tegoż, *Kallias, czyli o pięknie*, Wydawnictwo Marek Derewiecki, Kęty 2007, s. 127.

bukszpany i cisy tworzyły arabeski i labirynty. Strumyki i rzeczki przekształcano w szerokie kanały o prostych liniach brzegowych. Partery rabatowe zaś z wyraźnie zaznaczonymi osiami symetrii dopełniały obrazu rządów, jakie sprawuje w tych miejscach Geometria. Wszędzie rządziła formalność. Skoro Bóg mówi w jej języku, to doskonałość wolną od przypadkowych i nieregularnych elementów oddać może jedynie ręka, która kieruje się tymi samymi, jasnymi prawami i zasadami. Pałacowe ogrody były niejako ćwiczeniami z geometrii i to geometrii czystej, wolnej od numerologicznych szyfrów i tajemnych znaczeń. Nawet jeśli pojawiały się motywy o rodowodzie i symbolice chrześcijańskiej, jak na przykład palma, to stanowiły one jedynie dekoracyjny ornament. Pomimo że wcześniejsze ogrody barokowe również komponowano w oparciu o zasady formalne w ogrodzie francuskim, to geometria nie była po prostu obecna, ona w całej pełni w nim *królowała*. Za ogólną kompozycją ogrodu, kształtami żywych organizmów, roślin, drzew i krzewów kryła się „biologiczna geometria”. W porównaniu ze stylem ogrodów barokowych czerpała ona swe prawa i uprawomocnienie ze zmatematyzowanych nauk przyrodniczych. Ogród francuski był bowiem dzieckiem tej epoki. Jego status i źródła tkwiły w metodach i sukcesach tych nauk. Geometryzacja przestrzeni nie była po prostu wygodnym narzędziem, za pomocą którego komponowano barokowe partery i alejki, ale stanowiła *całościową zasadę* poznania oraz była źródłem władzy, która leży u podstaw naukowej eksploracji świata. Nie musiała ona już przywdziewać skromnych szat, lecz mogła dostojnie i władczo przemawiać w swym języku. W porównaniu z barokiem uległ zmianie również jej status, gdyż dla Galileusza, a zwłaszcza dla Kartezjusza zmatematyzowane przyrodznawstwo stanowiło jedyną, prawomocną drogę poznania natury i jej sekretów. XVII-wieczny ogród francuski stanowi tryumf geometrii i zawartych w niej mocy. André Le Nôtre, jeden z największych twórców ogrodów francuskich, zaprzął kartezjański racjonalizm i „nakazał” przyrodzie wyrażać się w jej języku. Skoro wedle Kartezjusza uprzywilejowaną drogą do poznania przyrody stanowi zmatematyzowane przyrodznawstwo, to dla twórców ogrodów stało się jasne, że należy postępować *more geometrico*, stosując jej zasady do komponowania przestrzeni ogrodowej.

Nawet najświetniejsze ogrody barokowe nie mogły równać się skalą z ogrodami francuskimi, zwłaszcza ogrodem wersalskim. W położonym 12 mil od Paryża Wersalu Ludwik XIV stworzył nie tylko najbardziej okazały pałac w Europie, ale także największy ogród, jaki kiedykolwiek istniał na Zachodzie. Ogród wersalski poza Małym Parkiem składał się z Wielkiego Parku, który w większości był lasem przeznaczonym do polowań. W 1689 roku Wielki Park zajmował powierzchnię ośmiu tysięcy hektarów. Natomiast powierzchnia *Petit Parc* wynosiła 93 hektary². W obrębie Małego Parku znajdował się właściwy ogród, w którym szerokie aleje opadały w dół w kierunku zalesionych gajów, boskietów tworzących „zielone gabinety” przeznaczone dla różnych zajęć i zabaw króla i członków jego dworu. Skala założenia ogrodowego była ogromna, lecz równie duże było zaangażowanie króla w urządzenie, zmienianie i przekształcanie ogrodu

2 Po Rewolucji Francuskiej obszar parku wersalskiego został zmniejszony do powierzchni 756 hektarów. Pomimo ograniczenia jego powierzchni, wciąż zajmował on teren ponad dwukrotnie większy niż powierzchnia Central Parku w Nowym Jorku.

wersalskiego³. Realizacja projektu trwała ponad trzydzieści lat, w szczytowym momencie pracowało trzydzieści tysięcy osób, spośród których główną grupę stanowili żołnierze. Wiele roślin sprowadzono z dalekich krajów. Wiązy, topole i lipy przywieziono z Flandrii, indyjskie kasztanowce zaś z Wiednia. Do urzędzenia rabat kwiatowych, szczególnie w Trianon i Marly, sprowadzono z Holandii hiacynty, tulipany, róże i porzeczki, ze szkółki z Toulonu pochodziły jaśminy, z Turcji tuberozy i narcyzy, z Hiszpanii zaś pomarańcze i goździki. Król nie chciał latami czekać na efekt działań Le Nôtre'a i jego ogrodników, dlatego też nakazał sprowadzić dorosłe drzewa. Jak zauważyła Mme de Sévigné, baczna obserwatorka ówczesnych wydarzeń, transporty z roślinami tamowały ruch na drogach, ponieważ król postanowił „sprowadzać do Wersalu wszystkie drzewa w kępach”⁴. Rozległość ogrodu, wyzwania i skala zadań przewyższały wszystko, z czym dotychczas miał do czynienia Le Nôtre, chociaż wcześniej zdobył on doświadczenie i wypracował własny styl, który mógł teraz oddać w służbie króla. Le Nôtre zyskał uznanie jako projektant ogrodu przy rezydencji ministra finansów Nicolasa Fouquet w Vaux-le-vie-come. Kiedy przybył tam w 1653 roku⁵ istniały już przynajmniej trzy partery rozciągające się przy *château*. Największy środkowy parter z charakterystycznym motywem haftowym, parter wschodni, obecnie *Parterre de la Couronne* oraz parter kwiatowy położony na zachód. Na początku 1653 roku Le Nôtre przeprojektował je, nadając im swój własny styl. Bez wątpienia najważniejsze przedsięwzięcie obejmowało przeprojektowanie dużego, środkowego parteru, który Le Nôtre znacznie wydłużył w kierunku południowym, nadając mu niespotykaną wówczas formę. Parter pierwotnie miał kształt kwadratu. Projektując zaś wydłużony parter z motywem haftowym, przez środek którego przeprowadził szeroką aleję, Le Nôtre wykreślił wyraźną oś symetrii górującą po horyzont nad całym ogrodem. Podkreśleniu osi służyły także trzy kuliste baseny wodne. Dwa małe umieszczone na początku parteru (brak ich w dzisiejszym ogrodzie) oraz znacznie większy basen wodny położony na końcu na linii przecięcia z aleją boczną. To rozwiązanie projektowe przyczyniło się znacznie do zdynamizowania przestrzeni ogrodowej. Wzmocniło ono wrażenie, że parter kieruje się w jedną stronę, mianowicie w głąb ogrodu. Jak zauważa Michael Brix, projekt wydłużonego parteru z motywem haftowym stanowi jedną z charakterystycznych innowacji Le Nôtre'a. Podobne rozwiązania zastosował on później w innych ogrodach, takich jak Saint-Germain-en-Laye, Clagny, a zwłaszcza w Wersalu, gdzie w latach 60. XVII wieku powstał parter jego autorstwa, który następnie został w 1671 roku przeprojektowany przez Charlesa Le Brune'a na parter wodny⁶. W odróżnieniu od Jules'a Hardouin-Mansarta,

3 Król był do tego stopnia dumny z dzieła, jakim był ogród wersalski, iż często osobiście oprowadzał po jego terenie dygnitarzy i monarchów. Był także autorem pierwszego przewodnika po ogrodzie, *Manière de montrer les jardins de Versailles*. Dowodem jego zaangażowania w powstanie ogrodu oraz w dalsze jego przebudowy jest to, że sukcesywnie zmieniał i uaktualniał przewodnik. Istnieje sześć wersji przewodnika, napisanych w latach 1689-1705. Spośród nich cztery zostały sporządzone osobiście ręką króla, pozostałe dwie podyktował Ludwik swym sekretarzom. Na nich znajdują się także odręczne poprawki króla.

4 Patrz: I. Thompson, *The Sun King's Garden. Louis XIV, André Le Nôtre and the Creation of Garden of Versailles*, Bloomsbury, London 2006, s. 3.

5 Można przypuszczać, że Le Nôtre mógł przybyć do Vaux-le-vie-come już w 1652 roku.

6 Patrz: M. Brix, *The Baroque Landscape, André Le Nôtre Vaux le Vicomte*, Rizzali International Publications, New York 2004, s. 26-28.

który operował statyczną geometrią, Le Nôtre poznał zasady, w oparciu o które wprowadził do przestrzeni ogrodowej ruch i dynamizm, unikając zarazem efektu sztywnej formalizacji i pretensjonalnej stylizacji. Zwłaszcza w Vaux oraz w Wersalu udało mu się zdynamizować przestrzeń za sprawą wydłużonych perspektyw, które „zapraszały” widza w głąb ogrodu ukazującego mu w kolejnych odślonach ukryte baseny, partery z nowymi motywami rabatowymi oraz miejscami dającymi wgląd w dalsze osie boczne ogrodu.

Projektowanie ogrodów w skali przedsięwziętej przez Le Nôtre’a wiele zawdzięczało wojskowej technice inżynieryjnej⁷. Kanały, tarasy, mury oporowe budowane w ogrodach miały swoje odpowiedniki w fosach, wałach ziemnych i fortcach wznoszonych na rozkaz Marszałka Francji, wielkiego inżyniera wojskowego Sébastiena le Prestre de Vauban. Sztuka budowania umocnień, zajmowania przyczółków okazała się niezwykle przydatna przy realizowaniu założeń ogrodowych. Podobnie jak wojskowy strateg, snujący plany o zajęciu terenu opanowanego przez wroga, André Le Nôtre podporządkowywał sobie krnąbrną przyrodę nie tylko za pomocą geometrii, ale także dzięki sztuce geodezyjno-inżynieryjnej. Pierwszym zadaniem, jakie przed nim stało, było wyrównanie terenu, wykonanie trzydziestu kilometrów drenażu oraz przygotowanie terenu pod największy projekt hydro-inżynieryjny: budowę Grand Canal – olbrzymiego basenu wodnego w kształcie krzyża. Podstawowa trudność techniczna przy budowie basenu polegała na wy poziomowaniu rozległego obszaru, na którym miał on być urządzony. O jej skali niech świadczy fakt, że grunt musiał być wyrównany maksymalnie na długości aż tysiąca ośmiuset metrów, gdyż tyle wynosiło najdłuższe ramię basenu i całkowitej powierzchni odpowiadającej około pięćdziesięciu siedmiu boisk piłkarskich⁸. Oto skala i wyzwanie, przed którym stali projektanci i inżynierowie. Stałym problemem technicznym okazało się również zaopatrzenie ogrodu wersalskiego w wystarczającą ilość wody zdolnej do napełnienia Grand Canal, basenów oraz licznych wodotrysków. Na ich potrzeby stworzono sieć rezerwuarów i kanałów rozciągających się na odległość trzydziestu kilometrów poza *château*. Rozwiązanie to okazało się jednak niewystarczające. Zbudowano olbrzymią pompę, która dostarczała wodę z Sekwany. Pomimo tego, że była ona ósmym cudem świata, wciąż nie zapewniała wystarczającej ilości wody. Ostatecznie Ludwik XIV postanowił zrealizować najbardziej śmiały plan polegający na pozyskaniu wody z rzeki Eure, lewego dopływu Sekwany znajdującego się w odległości około dziewięćdziesięciu kilometrów od Wersalu. Realizacja projektu przekopania kanału

7 W 1640 roku trzydziestosiedmioletni André Le Nôtre poślubił Françoise Langlois córkę *Conseiller Ordinaire de l'Artillerie de France*. Sztuka ogrodowa korzystała z osiągnięć wojskowej sztuki inżynieryjnej, chociaż wykorzystywała je do innych celów. Określanie topografii terenu, wyznaczenie kątów widzenia i kierunku ostrzału oraz zasięgu wyrzeliwanych z dział pocisków wymagały dysponowania technikami pomiaru terenu. Ważna kwestia dotyczyła balistyki, umiejętności wyznaczenia dystansu do położonego w oddali miejsca w celu określenia kąta ostrzału pocisku. Jak zwraca uwagę Hélène Vérin: „Wedle inżyniera Fabre’a, piszącego w 1629 roku, największa trudność, dotyczy wyznaczenia zasięgu linii, które przekraczają 100, 120, a nawet 200 *trois* (366 metrów), ponieważ musi zostać określony stosunek pomiędzy miejscem broniomym a miejscami, z których obrona jest prowadzona”. (H. Vérin, „Technology in the Park: Engineers and Gardeners in Seventeenth-Century France”, w: M. Mosser, G. Teyssor (eds.), *The Architecture of Western Gardens*, MIT Press, Cambridge 1991, s. 135).

8 Patrz: I. Thomson, *The Sun King's...*, dz. cyt., s. 92.

przypadła królewskiej armii. Ówczesny komentator wydarzeń, Duc de Saint-Simone, odnosząc się do wiadomości o stratach i zgonach żołnierzy podczas wykonywanych prac, stwierdził, że realizacja tego przedsięwzięcia niechybnie doprowadziłaby do upadku piechoty⁹.

Obie umiejętności, geometria i inżynieria, stały się narzędziami, za sprawą których przyroda została podbita i ujarzmiona. Jak zwraca uwagę Jean Starobinski, dający się odczuć w Wersalu królewski rozmach i przepych będący namacalnym dowodem potęgi Ludwika XIV zniewala nie tylko naturę, lecz więzi przede wszystkim widzów, którzy znaleźli się w zasięgu jego oddziaływania. Kłując w oczy przepych „jest czymś więcej niż tylko widowiskiem: nie pozwala widzom trzymać się na uboczu, lecz zniewala ich, olśniewa i czaruje, każąc uczestniczyć w misterium poddaństwa, w imponującym pokazie woli, której nic się nie oprze”¹⁰. Nieograniczoną ambicją króla było podbić widza, przemieniając go w czołobitnego poddanego, włączonego w krąg królewskich włości. Środkiem ku temu stały się również organizowane w ogrodzie zabawy i festyny. Wkrótce po otwarciu ogrodów wersalskich, na początku maja 1664 roku, odbyła się najwspanialsza zabawa dworska, jaką wydał Ludwik XIV w trakcie swego długiego panowania. Przez siedem dni ogrody stały się scenerią zabaw, maskarad, balów i korowodów, koncertów, przedstawień teatralnych, m.in. odbyła się premiera Molierowskiego *Świętoszka*. *Plaisirs de l'Isle enchantée* wzbudziły podziw dworu, a ich drukowany opis, wzbogacony rycinami Silvestre'a, rozpowszechniał na europejskich dworach olśniewający obraz monarchii francuskiej, podbijając wyobraźnię nie tylko poddanych króla, ale również innych władców panujących w Europie¹¹.

Mogłoby się zatem wydawać, że wszechobejmujące pragnienie władzy absolutnej Ludwika XIV pozwala wyjaśnić również narodziny francuskiego stylu ogrodowego. Jeśli można króla o cokolwiek posądzać, to z pewnością o manię wielkości i żądzę panowania. To z nich zrodziło się pragnienie ujarzmienia poddanych i podbój przyrody, tak widoczny w ogrodzie wersalskim. Co innego bowiem, niż chciwość i zawiść, kierowało królem, który przybywszy na uroczystość otwarcia rezydencji Nicolas Fouquet w Vaux-le-vie-comes, ujrzał wspaniały pałac z ogrodem i postanowił przejąć cały majątek należący do ministra finansów, a André Le Nôtre'a zatrudnić do urządzenia jeszcze wspanialszego ogrodu przy królewskiej rezydencji w Wersalu. Czym innym bowiem, niż pragnienie blasku i chwały, kierował się Ludwik XIV, kiedy podejmował decyzję o zbudowaniu największego ogrodu, jaki kiedykolwiek istniał w Europie. Bez wątplenia Le Nôtre złożył naturę na ołtarzu ludzkich ambicji, ale osobisty motyw chciwości i zachłanności Ludwika XIV nie wyjaśnia w pełni fenomenu ogrodu wersalskiego.

Być może jednak historię tego ogrodu da się odczytać lepiej w kontekście o wiele starszego mitu, a mianowicie, mitu rajskiego ogrodu i wygnania zeń człowieka. Przyczyną upadku pierwszych rodziców i wygnania ich z Raju była

9 Tamże, s. 4.

10 J. Starobinski, *Wynalezienie wolności 1700-1789*, przeł. M. Ochab, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006, s. 17.

11 W kolejnych latach organizowano nowe cykle zabaw. Do słynnych przedstawień odbywających się także pod gołym niebem zaliczyć należy *Fêtes de l'Amour et Bacchus* z lipca 1674 roku, autorem których był Lully. Ludwik XIV chciał w ten sposób złożyć hołd swej faworycie, markizie de Montespan.

ludzka pycha, pragnienie bycia „podobnym Bogu”. Le Nôtre rzucił wyzwanie naturze i zapragnął stworzyć świat, w którym rzeczy rozmieszczone zostałyby wedle geometrycznego porządku. Jego ambicją było stworzenie ogrodu doskonałego, oczyszczonego z elementów nierozumnych i niejasnych. Pragnienie stworzenia miejsca o trwałym, czy nawet niezmiennym charakterze kryło się przecież za działaniami Le Nôtre’a i ogrodników wersalskich, którzy wkładali dużo pomysłowości i trudu, by nieustannie zastępować przekwitłe kwiaty nowymi w pełni rozkwitającymi roślinami. Dwa miliony doniczek, którymi dysponował w tym celu Le Nôtre, stanowiło niezbędne narzędzie utrwalania obrazu monarchii wiecznej i niepoddającej się upływowi czasu¹². Ogród wersalski stanowiłby więc repetycję pewnego uniwersalnego motywu ludzkiej pychy i zachłanności, zradykalizowanego być może z powodu wyjątkowej arogancji jego twórców. Wydaje się jednak, że na tym analogia się kończy. Różnica polega, po pierwsze, na tym, że Eden był nam dany, ten zaś ogród stanowił zadanie, które mieliśmy dopiero zrealizować własnymi rękami. Po drugie, perspektywa zbieżna, która króluje w ogrodzie, odsyła do nieskończoności: punktu, w którym zbiegają się linie oznaczające obecność Absolutu w tym miejscu. Nie jest to bowiem ogród Pascalowski, w którym Jego obecność byłaby wymazana. Ogród francuski można byłoby zatem odczytać jako próbę powrotu do utraconej jedności bądź też przynajmniej jako obraz doskonałości, którym mogli się cieszyć nasi rodzice przed Upadkiem. Problem polegał na tym, że zjawiska i procesy wegetacyjne nie chciały podporządkować się regułom sztuki ogrodowej, dzięki której mieliśmy stać się przecież jak gdyby panami natury. Trzeba było stale przycinać niesforne rośliny, gdyż wyrastały one poza ustalone linie i wzory, ponieważ nie chciały podążać ich szlakiem. Rośliny starzały się, chorowały i usychały, wyginały pod wpływem zmiennych warunków atmosferycznych. Gdy tylko udawało się przywrócić ład i porządek w ogrodzie, wciąż napływały do niego i budziły się w nim nowe siły, które go naruszały i podmywały. W naturze wolnej od przypadkowych i zniekształcających elementów wszystko wydawało się rozumne, oprócz nierozumnych zmian przyrody i procesów niezgodnych z mechanistycznym obrazem natury. Możliwość powrotu do jedności porządku i planu bądź przynajmniej utrzymanie jego obrazu wymagało kunsztu zdolnego efekt ten osiągnąć. Ambicja króla byłaby niczym, gdyby jego architekci i ogrodnicy nie dysponowali nauką i techniką pozwalającą przemienić przyrodę w jednolite dzieło sztuki. Jednak ich działania nieustannie ujawniały to, że plan ten może się powieść tylko pod warunkiem, że przyroda zostanie ujarzmiona, podbita i zniewolona.

Autonomia przyrody i jej zapis w języku sztuki krajobrazu

W odróżnieniu od ogrodów francuskich, ogrody angielskie kierowały się ideą przyrody wolnej od formalnych skrzepowań i zewnętrznych wzorów. Swobodnie rosnące drzewa, krzewy uwolnione od metalowych trelaży, miejsca tworzące

¹² D. Lichaczow, *Poezja ogrodów. O semantyce stylów ogrodowo-parkowych*, przeł. K. N. Sakowicz, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, Wrocław 1991, s. 87.

urocze skupiska i zakątki, a także kręte i nieregularne linie brzegowe stawów, wężowo wijące się strumienie leniwie przepływające przez ogród, wszystkie te elementy stały się charakterystycznymi znakami angielskiej sztuki ogrodowej, w której natura uwolniona została od narzuconych jej z zewnątrz sztucznych form i ograniczeń. W odróżnieniu od ogrodów francuskich, a także wcześniejszych ogrodów barokowych, ogród angielski rządzić miał się autonomicznymi prawami. Jego prawem podstawowym była organiczna zasada wzrostu, której działanie miało ożywiać i kształtować przestrzeń ogrodową. Teoretycy i praktycy angielskiej sztuki ogrodowej żądali, by oddać Naturze to, co wcześniej jej zabrano, swobodę i nieskrępowany wzrost. Zalecali, by jak najmniej interweniować w działanie samej przyrody. Aby postulat ten zrealizować, koniecznym stało uwolnienie ogrodu od krępujących go ograniczeń. Po pierwsze, oznaczało to rezygnację z przycinania roślin i nadawania im sztucznych, zgeometryzowanych kształtów i form, po drugie zaś, usunięcie metalowych konstrukcji, trelaży i bindaży, służących do nadawania roślinom określonych kształtów. Za jednego z pierwszych projektantów, który odrzucił sztukę przycinania drzew i krzewów, tzw. *topiary art* uznaje się Charlesa Bridgema¹³. O aktualności tego postulatu na przestrzeni XVIII wieku świadczy to, że jeszcze w 1782 roku Jacques Delille w swoim poemacie opisowo-dydaktycznym zatytułowanym *Ogrody* apelował: „zakazicie żelazu znieważać tak okrutnie naturę”¹⁴; to są „marne wynalazki, te rżnięte trelaże, ten *bassin*, te rowy do spadku wody”¹⁵. Wszystkie te elementy niezgodne są z porządkiem przyrody, gdyż bezsprzecznie ograniczają jej autonomię.

Rozwijając konsekwentnie ideę przyrody wolnej i nieskrępowanej, twórcy ogrodów angielskich eliminowali również wszelkie sztuczne ograniczenia oddzielające przestrzeń ogrodu od rozciągającego się wokół niej krajobrazu. Był to jeden z pierwszych postulatów, formułowany już przez prekursorów nowej sztuki ogrodowej. Stephen Switzer w pracy z 1718 r. *Ichnographia rustica* postulował zasadę swobodnego kształtowania przestrzeni ogrodowej i występował przeciwko grodzeniu terenu¹⁶. Za niezwykle symboliczną należy uznać uwagę Horacego Warpole’a na temat jednego z pierwszych teoretyków i praktyków angielskiej sztuki ogrodnictwa krajobrazowego Williama Kenta: „Kent przeskoczył mur ogrodowy i zobaczył, że cała przyroda to jeden wielki ogród”¹⁷. Zatem, by nie ograniczać swobody spojrzenia i wędrowek po ogrodzie, należy umiejętnie usuwać lub zacierać granice pomiędzy nim a otaczającą go okolicą, gdyż również i ona oferować może piękne widoki i ciekawe miejsca. Nie ma sensu, by tam, gdzie nie jest to konieczne zakłócać lub ograniczać możliwość doświadczenia

13 Patrz: B. Frydryczak, „The Picturesque: refleksja estetyczna na rzecz parków krajobrazowych”, w: *Ogrody – zwierciadła kultury. Zachód*, L. Sosnowski, A. I. Wójcik (red.), Wydawnictwo Universitas, t. 2, Kraków 2008, s. 255-256.

14 J. Delille, „Ogrody”, przeł. F. Karpiński, w: R. Przybylski, *Ogrody romantyków*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1978, s. 185. O popularności pracy Delille’a w Polsce świadczy to, że przekład Franciszka Karpińskiego ukazał się już w rok po wydaniu francuskim, tj. w 1783 roku.

15 Tamże, s. 188.

16 Patrz: B. Frydryczak, „The Picturesque: refleksja estetyczna na rzecz parków krajobrazowych”, dz. cyt., s. 255.

17 Cyt. za D. Lichaczow, *Poezja ogrodów. O semantyce stylów ogrodowo-parkowych*, Wydawnictwo Ossolineum, Wrocław-Warszawa-Kraków 1991, s. 150.

ogrodu i rozpościerających się wokół niego pejzaży. „Ale jeżeli oko nasze lubi patrzeć na widoki ruszające się, nie mniej mu także miła jest i wolność. Zostaw więc ogrodu twego granice niepewne; albo przynajmniej niech sztuka ukryje i zagładzi je. Gdzie oko niczego już więcej nie spodziewa się, tam rozkosz niknie; z ciężkością nam przychodzi widzieć koniec miejsca pięknego; nudzi to nas i nawet gniewa. Z tamtej strony muru, tej natrętnej granicy, myślimy sobie, że jeszcze piękniejsze miejsca znajdują się; i rozum niespokojny oświeca w tym oczy błędzące. (...) Przykrość ogrodów zamkniętych jeszcze mi ciężka. Przejdźmy za te ciasne obręby do widoku nierównie obszerniejszego i kształtów rzeczy piękniejszych, jakich sam Ermenonvil wzór nam wystawić może. Ogrody zaprosiły jeszcze i pole do swego towarzystwa i wzajemnie pomiędzy pola weszły ogrody”¹⁸. Przyjazne otwarcie ogrodu i okolicy, o którym mówi Delille, polegające na przekraczaniu dzielących je granic daje efekt powiększenia miejsca. Wzbogaca i wzmacnia uczucie rozległości, za sprawą której widz może sięgać wzrokiem ku leżącej nieopodal dolinie, rozkoszować się widokiem pól i lasów ciągnących się aż po horyzont.

Swobodzie spojrzenia nie zawsze odpowiadała równa jej swoboda przechadzania się. Uwzględniając potrzeby ochrony właścicieli ogrodów przed nieproszonymi gośćmi, stosowano w ogrodach pejzażowych naturalne przeszkody utrudniające dostęp do ich posesji. Starano się jednak budować je w taki sposób, by nie ograniczały wzroku i nie były widoczne dla osób spacerujących po ogrodzie. Powszechnie stosowanym rozwiązaniem było użycie naturalnych przeszkód lub budowa zamaskowanej fosy. Charles Bridgeman uchodzi za projektanta, który stosowaną w sztuce wojennej przeszkodę typu *a-ha* – niewidoczną fosę stosowaną wobec szarżującej kawalerii – użył jako jeden z pierwszych w odniesieniu do sztuki ogrodowej. Opracowano kilka rozwiązań tego typu konstrukcji¹⁹.

Autonomia ogrodu była podkreślana również za sprawą jego lokalizacji wobec rezydencji. W odróżnieniu od ogrodów francuskich, które stanowiły przedłużenie pokoi pałacowych, ogród angielski usytuowany był asymetrycznie wobec budynku. Ponadto jego przestrzeń nie była projektowana wedle reguł i zasad stosowanych przy wznoszeniu budowli architektonicznych. Ogród francuski, jak dowodził Fryderyk Schiller w krótkim piśmie zatytułowanym *Uwagi do kalendarza ogrodowego na rok 1795*, oparty jest na poważnym błędzie kategoryjnym, gdyż kompozycję ogrodową złożoną z drzew i roślin, tj. przyrodę organiczną, kształtuje się wedle tych samych zasad, na których tworzy się budowle architektoniczne, tj. złożone z materiałów nieorganicznych. Podczas gdy architektura jest sztuką wznoszenia obiektów przy użyciu materiałów nieożywionych, przedmiotem sztuki ogrodowej jest przyroda ożywiona. Nie wdając się

18 J. Delille, „Ogrody”, dz. cyt., s. 186-187.

19 W *Magazin für Freuden des guten Geschmacks* z 1796 roku znajdujemy rysunki przedstawiające trzy typy fosy *a-ha*. Pierwszy rysunek przedstawia stosunkowo płytką fosę. Z uwagi na to, że nie stanowi ona skutecznej zapory, jej konstrukcję uzupełnia gruba metalowa płyta, którą umieszczono pod kątem około 45° w stosunku do pionowej ściany fosy. Na drugim rysunku widzimy wzniesienie, w którym wykopano fosę o kształcie dosyć płytkiej niecki. Wewnątrz niej umieszczony został mur na tyle wysoki, by trudno byłoby go sforsować. Wreszcie trzeci rysunek przedstawia bardzo głęboką fosę. Jej wysoka ściana boczna zabezpieczona została murem oporowym. We wszystkich tych przypadkach krawędzie fosy, mur lub płyta zamaskowane są drzewami i krzewami w taki sposób, by ukryć je przed wzrokiem widza.

w szczegółowe rozważania, Schiller przekonywał, że istnieje zasadnicza różnica pomiędzy tymi porządkami i przenoszenie zasad właściwych jednej sztuce do drugiej prowadzi do zatarcia niepowtarzalnej natury obu tych dziedzin. Sztuka ogrodowa nie może być wzorowana na architekturze i nie przystoi jej nawet miano „zielonej architektury”.

Zatarcie granic oddzielających ogród od pozostałej okolicy pozwalało uzyskać efekt otwartych perspektyw, torujących drogę do swobodnych wędrówek i snucia niemalże niczym nieskrępowanych myśli i marzeń. W zakładanych przez Lancelota Browna i jego następców ogrodach ważnym elementem kompozycyjnym stała się otwarta przestrzeń, dzięki której widz mógł w sposób nieskrępowany oglądać ogród oraz rozciągający się poza nim krajobraz. Już u samych początków narodzin angielskiego stylu ogrodowego podkreślano wagę tego elementu kompozycyjnego. W jednym z artykułów opublikowanych w 1712 roku w *Spectatorze* Joseph Addison przekonywał, że otwarta przestrzeń stanowi jedną z „przyjemności wyobraźni”. Jak stwierdzał w tymże artykule Addison: „Obrazem wolności jest otwarty horyzont, w którym oko może swobodnie przekraczać granice, przyglądać się długo ogromowi jego widoków i gubić się pośród różnorodnych przedmiotów, które poddają się jego spojrzeniu. Szerokie i nieokreślone widoki są tak miłe dla wyobraźni, jak rozważania o wieczności i nieskończoności dla rozumu”²⁰. By efekt swobodnej gry wyobraźni mógł być w pełni osiągnięty, potrzebne były nie tylko wolne i otwarte widoki, lecz cała przestrzeń ogrodu budzić powinna obrazy pełne swobodnego i nieskrępowanego, a nawet beztroskiego i radosnego wzrostu i dojrzewania. Switzer w *Iconographia Rustica* również opowiadał się przeciwko grodzeniu terenu, ale różnica między nim a Addisonem polegała na tym, że próbował on wciąż łączyć styl francuski z angielskim, zalecając stosowanie kompozycji geometrycznych w najbliższym otoczeniu rezydencji²¹. Dla Addisona sprawa wyglądała już inaczej. W miejsce przyrody zamkniętej, utrwalonej w statycznym obrazie, proponował umieścić nieskrępowany niczym ogród pejzażowy. Jeśli zatem ogród miał głosić pieśń wolności, to jak wyglądałby jej szczegółowy zapis w języku sztuki krajobrazu?

Mario Praz w swojej pracy poświęconej powinowactwu sztuk przekonuje, że można wskazać na wyraźny związek pomiędzy sztuką rymów a sztuką ogrodową. Dla „Capability” Browna związek ten był na tyle wyraźny, że w swym notatniku umieścił następujące spostrzeżenia: „Teraz tu (wskazując palcem) stawiam przecinek, aby zaś wyróżnić inne miejsce, gdzie jest stosowne mocniejsze wyrażenie, tam stawiam dwukropek; w jeszcze innym miejscu, które winno zatrzymać wzrok na sobie – nawias; teraz stawiam kropkę, a zaraz potem przechodzę do innego tematu”²². W angielskiej sztuce ogrodowej starano się nie tylko zaakcentować rozległość i zróżnicowanie danego miejsca, ale dążono także do tego, by zdynamizować je poprzez zastosowanie zmiennych perspektyw uzyskanych przez różnorodnie zgrupowane rośliny. W roku 1735

20 J. Addison, *The Spectator*, D. F. Bond (ed.), vol. 3, Oxford 1965, s. 540-541.

21 Patrz: A. Morawińska, *Augusta Fryderyka Moszczyńskiego Rozprawa o ogrodnictwie angielskim 1774*, Zakład im. Ossolińskich Wydawnictwo PAN, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1977, s. 17.

22 M. Praz, *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*, przeł. W. Jekiel, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006, s. 30.

William Kent na zlecenie lorda Cobhama podjął się prac związanych z przebudową ogrodu znajdującego się przy pałacu w Stowe. Jedno z rozwiązań, które tam zastosował polegało na stosowaniu parawanowych zasłon utworzonych z roślin, dzięki którym mógł on ukazywać widzowi nowe, zaskakujące widoki i miejsca²³. Jego idee wyrażał później w następujących słowach Jacque Delille: „Przybliżaj, oddalaj niespodziewane widoki; niechaj się, jeżeli można, za jednym razem tysiąc różnych widoków pokazuje. Niechaj niepewność, co też tam będzie, zostawia oku słodką niespokojność”²⁴. Dla Delille’a celem tych zabiegów było podsycanie uwagi widza, rozbudzanie jego ciekawości; nic tak bowiem nie zniechęca nas do oglądania, jak nuda wynikająca z istnienia powtarzanych motywów i wzorów, z symetrii, w której jedna część ogrodu niczym nie różni się od drugiej. Uwaga Browna dotyczy jeszcze innego motywu niż ten, na który zwracał uwagę Delille. Jego notatka zdaje się wyrażać myśl, która jeszcze długo nie mogła doczekać się pełnego zrozumienia, a mianowicie, że w przestrzeni liczą się nie tylko rzeczy, ale ważną rolę tworzą miejsca, które się wokół nich znajdują. Człowiek wychowany w kulturze Zachodu uczony jest przede wszystkim postrzegać przedmioty, nie zaś znajdującą się między nimi przestrzeń. W Japonii przestrzeń taka jest postrzegana i doświadczana jako *ma*, czyli interwał. W tradycji żydowskiej również dostrzega się wagę tego „elementu”. Brown, wskazując na użycie różnych znaków przestankowych, sugeruje, że przestrzeń znajdująca się pomiędzy rzeczami nie jest ani pusta, ani homogeniczna, lecz posiada „teksturę” o zróżnicowanej i dynamicznej sile oddziaływania. Projektant ogrodu musi zatem brać pod uwagę zarówno obiekty, jak i przestrzeń pomiędzy nimi, by uzyskać zamierzony efekt kompozycyjny (wrażeniowy). Jeśli rację ma Praz, że istnieje analogia pomiędzy literaturą a sztuką ogrodową, to przecinki, kropki, dwukropki i wielokropki powinny przynajmniej mieć swoje odpowiedniki w „języku” sztuki krajobrazu. Nietrudno wyobrazić sobie, że zdaniom długim, z minimalną liczbą znaków przestankowych odpowiadałyby tereny intensywnie porośnięte drzewami i krzewami, podobne do leśnych gęstw, przerzedzających się tylko z rzadka. Doświadczenie zaszywania się lub przedzierania się przez nie byłoby analogiczne do zagłębiania się w wydłużonej rytmice tych zdań. Ostateczny efekt zależny byłby także od rozległości tych miejsc. Gdyby teren był zbyt rozległy, mógłby wywołać uczucie zagubienia i dezorientacji. Gdyby jednak jego skala była zdecydowanie mniejsza, zwiedzający mógłby doświadczyć przyjemności wynikającej z możliwości bliskiego obcowania z bogactwem i różnorodnością rosnących tam drzew, krzewów i roślin. Ich zagęszczenie dawałoby mu poczucie schronienia i odosobnienia. Oba zaś te doznania mogłyby

23 Pierwsze prace wokół pałacu w Stowe rozpoczęli w 1713 roku Charles Bridgeman i John Vanbrugh. „Pierwotne założenie – jak pisze Agnieszka Morawińska – nad którym prace trwały do roku 1725 miało w znacznej jeszcze mierze charakter formalny. Pałac otaczały geometryczne ogrody, centralna aleja łączyła go z oktagonálną sadzawką, stanowiącą punkt zbiegu promienistych alei zakończonych pawilonami, tak zwane *patte d’ois*; park opasano aleją, a najbardziej rewolucyjnym pomysłem zastosowanym w Stowe przez Bridgemana było odgródenie parku od reszty posiadłości ukrytą fosą, czyli – «aha»” (A. Morawińska, *Augusta Fryderyka Moszczyńskiego...*, dz. cyt., s. 18). Stowe stał się jedną z pierwszych atrakcji turystycznych. Był to pierwszy brytyjski ogród, który przyciągał rzesze turystów i miał przewodnika. Stał się bardzo popularnym miejscem do tego stopnia, że w 1717 roku lord Cobham był zmuszony kupić pobliską gospodę, aby goście mieli gdzie się zatrzymać i przenocować.

24 J. Delille, „Ogrody”, dz., cyt., s. 185.

sprawić, że uwaga zwiedzającego skierowana zostałaby także ku jego wnętrzu, a tym samym odsyłałaby go do niego samego, dając mu szansę na intymne zagłębianie się w swe wewnętrzne doświadczenia. W zależności od rodzaju akcentów, tj. miejsc, które projektant ogrodu umieściłby na granicy tego terenu, możliwe byłoby teraz dokonanie zmian w jego nastroju. Wyjście na otwartą, szeroką, zapierającą dech perspektywę byłoby odczuwane jako impuls gwałtownie skierowujący podmiot ku światu. Natomiast zastosowanie półotwartych perspektyw, oferujących widoki o zróżnicowanej szerokości, dali oraz zawartości przedmiotów pozwalałoby w łagodny sposób kształtować u widza podobne do poprzednich odczucia i nastroje.

Temat powinowactwa literatury i sztuki ogrodowej powraca w historyzującej powieści Ludwiga Tiecka *Vittoria Accorombona*, w której renesansowy poeta Torquato Tasso przekonuje tytułową bohaterkę, iż znajdujące się w ogrodzie kardynała d'Este „proste aleje i cyrklem wyznaczone klomby” są jak „stance i tercyny utworu, gdzie każde słowo zwykłej mowy z prawdziwie dziecięcą radością swawolnie wskakuje w regułę, żeby słodko i szlachetnie dać się słyszeć. A ta woda, posągi, ptaki, żart i powaga, dreszczyk i delikatna rozkosz w tych skłębionych zaroślach, między mirtem i wawrzynem a posępnymi cyprysami, ta rozłożysta pinia, te szmery, szepty w wierzchołkach drzew, zmieszane z zapachem i echem, te prawie ludzkie tony, śpiew ptaków, dalej góry nad nimi biały błękit nieba, słodka gra światła, ciemniejszy coraz bardziej cień...”²⁵. Vittoria jednak słyszy w tej melodii skonwencjonalizowaną pieśń, która nie budzi w niej ani ciekawości, ani zdziwienia, lecz po prostu męczy. „Jakże inaczej wpływa [na nas] dobre malarstwo, dzieło rzeźbiarza, muzyka Palestriny, rozległy krajobraz czy niebiański wodospad”²⁶. Gdy po raz pierwszy pada propozycja wycieczki do tego ogrodu, Vittoria krzyczy z oburzeniem: „Te małe fontanny i obrazy w marmurze, z takim smakiem rozrzucone i wyrzeźbione – gdyby nie posadzono tam cyprysów, które dodają nieco powagi – wszystko to byłoby po prostu nie-miłe. Nie, naprzód do najmilszych wodospadów! Do willi Mecenasa, do Groty Neptuna, tam oswojadza się nasze serce i umysł. Miła, nieskończenie piękna natura chwyta mnie, jak wielki poeta, poufale za rękę i mówi do mego ucha rzeczy tak serdeczne, wzruszające, podniosłe i wesołe, jakich nie ma w żadnej książce ani w żadnym rękopisie”²⁷.

Vittoria, główna bohaterka tej powieści, była typem silnej i niezależnej jednostki, która pośród wielu pragnień chciała przede wszystkim samodzielnie kształtować swój los i życie. Zapytana przez matkę, jakie ma plany małżeńskie, oświadcza bez wahania, iż nie zamierza poślubić żadnego mężczyzny, gdyż chce pozostać wolna i niezależna. „I tym ludziom bez serca, znudzonym, chciwym na pieniądze, wysokie stanowiska i pochwały wielkich miałabym oddać klejnot mojego czystego ciała, moją cnotę i niewinność, tak jak się sobie przywłaszcza stół, naczynia, książki czy inną martwą rzecz”²⁸. Jej czułe

25 L. Tieck, *Vittoria Accorombona*, przeł. B. Wścieklica, PIW, Warszawa 1973, s. 49-50.

26 Tamże, s. 49. Tieck wykorzystuje znany, po wielokroć przez romantyków używany, motyw poetyki wód, jezior i krynic, za pomocą którego przeciwstawione zostają wody „martwe”, „zgniłe”, „sztuczne” i „uwięzione” wodom „żywym” i „wolnym”.

27 Tamże, s. 12-13.

28 Tamże, s. 22.

i wrażliwe serce buntuje się przeciw wszelkim sztucznym normom i ograniczeniom, otwierała się zaś szeroko i rozkwita tam, gdzie napotyka naturę swobodną i nieskrępowaną. Tam, gdzie spada ów niebiański wodospad, czuje się jak u siebie. Jednak nie dane będzie jej cieszyć się zbyt długo nieograniczoną wręcz wolnością; zostanie wkrótce zmuszona przez okoliczności do zamążpójścia. Ograniczenie to będzie jednak starała się wykorzystać w taki sposób, by nie utracić zdolności do kierowania własnym życiem. Vittoria nie idealizuje wolności, ani nie żywi nostalgicznego pragnienia za utraconą, nieograniczoną wolnością. Uwarunkowania, w których żyje, wykorzystuje do tego, by nadawać swemu życiu własny kształt. Z tego, co jest jej dane, stara się zbudować własną tożsamość.

Zacieranie granic pomiędzy wolnością a sztucznością

W sztuce ogrodowej założenie to odnajdujemy u Josepha Addisona. Addison postulował bowiem estetykę minimalistyczną, w której rola projektanta ogrodu sprowadza się do stworzenia pięknego krajobrazu z tego, co w danym miejscu się znajduje, chociaż jak dowodzi za Arthurem O. Lovejoy'em Morawińska, gust estetyczny Addisona kształtowany był również przez wzorce ogrodów chińskich²⁹. Wkrótce jednak okazało się, że program ten poddano gruntownej przebudowie. Lancelot Brown uzyskał przydomek Capability, gdyż przekonywał właścicieli, iż teren przy ich posiadłości posiada wielkie możliwości stania się malowniczym pod warunkiem, że przekształci się go wedle tego wzorca. Brown miał szerokie wizje. Nie tyle tworzył ogrody, ile stwarzał całe krajobrazy. W Stowe, w którym został ogrodnikiem, przeprowadził roboty ziemne, tworząc w ten sposób Dolinę Grecką. Jej realizacja wymagała usunięcia 18 tysięcy kubików ziemi. Z kolei w Heveningham w Suffolk podwyższył Brown poziom dużego trawnika o 3,5 metra. Rozmach prac zadziwiał skalą, gdyż Brown gotowy był tworzyć jeziora, sadzić dużo nowych roślin, przenosić dorodne drzewa, a czasami usuwać całe wsie. Aby ułatwić sobie zadanie przenoszenia drzew, skonstruował maszynę, dzięki której mógł je transportować bez uszkodzenia na odległość do 10 metrów. Sadził tysiące nowych drzew. W Longleat w ciągu jednego roku posadził ich 91 tysięcy³⁰. Budował stawy i jeziora. Posiadał – jak pisze Bryson – dar zwodzenia oka, gdyż potrafił zaprojektować dwa jeziora na różnych poziomach w taki sposób, by wydawały się z pewnej perspektywy tworzyć jedno jezioro o znacznych rozmiarach. Swoją metodę nazywał metodą tworzenia miejsca. „Był mistrzem inżynierii gleby. (...) Pod jego drzemiącymi krajobrazami kryją się skomplikowane systemy odwadniające, dzięki którym od 250 lat w miejscu po mokradłach zielenią się łąki. Równie dobrze mógł nosić przydomek Drenażowy Brown”³¹. Bez względu na to, jakie miano mu nadamy, pomimo skali przekształceń terenu, Brownowi udawało się uzyskać naturalny

29 A. Morawińska, *Augusta Fryderyka Moszczyńskiego...*, dz. cyt., s. 26-27.

30 Patrz na ten temat: B. Bryson, *W domu. Krótka historia rzeczy codziennego użytku*, przeł. T. Bieroń, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2013, s. 289.

31 Tamże, s. 291.

efekt, między innymi dzięki temu, że używał on wyłącznie rodzimych drzew, a także nie sadił w ogrodach kwiatów i ozdobnych krzewów.

Nie uchroniło to Browna przed krytyką i to krytyką płynącą z obu stron. Z jednej strony ganiono go za zbytnią surowość oraz brak niezbędnych elementów upiększających przestrzeń ogrodu, z drugiej zaś za nadmierną ingerencję w krajobraz. Jedni zarzucali mu, że w obsesyjny sposób nie życzył sobie w swoich ogrodach żadnych kwiatów i ozdobnych krzewów, zadowolając się jedynie malowniczym pejzażem nieodróżniającym się niemal niczym od zwykłej łąki. Z drugiej strony krytykowano Browna za zbytnią skłonność do nadmiernego przekształcania okolicy, po to tylko, by nadać jej malowniczego wyrazu. Angielski poeta Richard Owen Cambridge zarzucał Brownowi wprost nieograniczoną chęć przekształcania pejzaży naturalnych³². Zarzut ten miał również tło społeczne, gdyż, jak wspominaliśmy, zdarzało mu się przenosić całą wieś tylko kiedy zakłócała ona efekt kompozycyjny. Zarzut ten nie dotyczył zresztą wyłącznie Browna, gdyż inni architekci angielscy nie wahali się również burzyć przyfolwarcznych wsi i przenosić ich mieszkańców w inne miejsca, jeśli uznano ich za nie dość malowniczych. Sir John Vanbrugh postąpił w ten sposób przy urządzeniu ogrodu przy Castle Howard. Skala jego działań była nawet większa niż u Browna, gdyż postanowił on przenieść nie tylko okoliczną wieś, lecz także kościół oraz ruiny zamku, od których miejsce wzięło swoją nazwę. Inspiracją do napisania przez Oliviera Goldsmitha poematu *Wieś opuszczona* była wizyta w Nuneham Park w Oxfordshire, podczas której mógł zaobserwować, z jakim zapałem pierwszy earl Harcourt, właściciel tej posiadłości, burzył wioskę, aby mieć bardziej malowniczy widok ze swoich okien. Los okazał się jednak dla niego niełaskawy, gdyż wybrawszy się pewnego razu na przechadzkę, zapomniał, w którym miejscu znajdowała się w wiosce studnia, wpadł do niej i utopił się³³. Jednym z najbardziej zagorzałych krytyków metody Browna, należących do pierwszej grupy, był snobistyczny Sir William Chambers. W połowie XVIII stulecia odbył on podróż do Chin, w trakcie której uległ silnemu zauroczeniu lokalną kulturą, jej wytworami, a także pięknem znajdujących się tam ogrodów³⁴. W 1757 roku opublikował pracę *Designs of Chinese Buildings, Furniture, Dresses, Machines and Utensils, Engraved by the Best Hands from the Original Drawn in China* by

32 W rozmowie Cambridge zwrócił się kiedyś do Browna w następujący sposób:

„– Z całego serca pragnę umrzeć szybciej od pana, panie Brown.

- Dlaczego? - spytał zaskoczony architekt.

- Bo chciałbym zobaczyć niebo, zanim pan je upiększy – odparł sarkastycznie Cambridge”.
(Cyt. za: B. Bryson, *W domu. Krótka historia...*, dz. cyt., s. 291).

33 Patrz: tamże, s. 286. Jak pisze Bryson: „W następnym stuleciu Nuneham Park zyskał tytuł do sławy, gdyż latem 1862 roku Charles Lutwidge Dawson przebywając tam z grupą, w której skład wchodziła Alice Liddell, córka dziekana college’u Christ Church, zaczęła pisać historię, która ukazała się później jako Alicja w krainie Czarów” (tamże).

34 Wiedzę na temat ogrodów chińskich przekazali Europejczykom w XVIII wieku Jean-Denis Attiret oraz William Chambers. Pierwszy z nich był jezuickim misjonarzem w Chinach. Opisał on ogrody chińskie w *Lettre de frère Attiret de la Compagnie de Jésus, peintre au service de l'empereur de Chine, à M. d'Assaut, Pékin le 1er nov. 1743*, które opublikowano w *Lettres édifiantes et curieuses, écrites des missions étrangères, par quelques Missionnaires de la Compagnie de Jésus*, Paris, Guerin, 1749, vol. 27, s. 1-57. W języku angielskim praca Jean-Denis Attiret’a, *A Particular Account of the Emperor of China’s Garden near Pekin*, ukazała się w tłumaczeniu Josepha Spence’a w 1752 roku. W tym samym roku jej fragmenty zostały opublikowane w kilku uznanych czasopismach, „London Magazin” 21(1752), „Monthly Review” 7 (1752) oraz „Scots Magazin” 14 (1752), dzięki czemu stały się znane szerszej publiczności.

Mr Chambers To which is annexed a Description of Their Temples, Houses, Gardens &c. W pracy tej Chambers zalecał ostrożne przenoszenie chińskich budowli do ogrodów, gdyż jakkolwiek są one „nie dopasowane «do nieba i zwyczaju» angielskiego, mogą przydać wiele różnaitości w dużym parku”³⁵. Jednak za jego sprawą w latach 60. zaczęły pojawiać się w ogrodach coraz liczniej budowle pseudochińskie. „W roku 1772 ukazała się następna praca Chambersa, która przyniosła kolejną apologię chińskich ogrodów i krytykę nowych ogrodów angielskich uderzającą głównie w metody Browna i jego zwolenników: «Nasze ogrody bardzo niewiele różnią się od zwykłych pól, tak dokładnie skopiowana jest w większości z nich pospolita natura». Chambers zarzucał «naturalnym» ogrodom, że są nudne, że nic w nich nie budzi zaciekawienia, nic nie przyciąga uwagi, że są wytworem ubogiej wyobraźni. Nie znaczy to, żeby opowiadał się za ogrodem geometrycznym. «Jeden sposób [geometryczny] jest absurdalny, drugi [naturalny] mdły i pospolity». Najlepszym wyjściem z tej sytuacji było, wedle Chambersa, uczenie się od Chińczyków, którzy wprawdzie «[...] mają naturę za wzór zasadniczy, ale nie są do niej aż tak przywiązani, żeby wyłączyć jakiegokolwiek widoczne przejawy sztuki. [...] Sztuka musi przeto zaradzić niedostatkom natury; musi być stosowana do stworzenia nie tylko różnorodności, ale też nowości i efektu, ponieważ ze zwykłymi układami właściwymi naturze, do pewnego stopnia doskonałymi, spotykamy się na każdym pospolitym polu; są one przeto zbyt powszechne na to, aby wywoływać jakiegokolwiek silne uczucia w umyśle widza, albo by sprawić niepowszednią przyjemność»³⁶. Chambers był przekonany, że należy upiększyć krajobraz, umieszczając w nim efektowne budynki. W Kew Gardens zaprojektował więc pagodę, pseudo-Alhambrę i inne obiekty, które miały uprzyjemnić królowej i członkom jej dworu pobyt w ogrodzie.

Obok mody na chińszczyznę rozwijał się w angielskiej sztuce ogrodowej nurt budownictwa pseudogotyckiego. Pierwszą tego typu budowlą, którą wzniesiono w ogrodzie, była świątynia Shotover zbudowana w 1720 roku najprawdopodobniej przez Nicolasa Hawksmore’a. „Za autora kanonu nowych form georgiańskiego gotyku uważa się «ojca ogrodnictwa pejzażowego» Williama Kenta, który w latach 1729-1739 przebudował tudorowski zamek w Esher i wznosił w latach czterdziestych szereg gotyckich budowli parkowych”³⁷. W stylu gotyckim przebudował także swą rezydencję w Strawberry Hill Horace’y Walpole.

Angielskie parki pałacowe zaczęto z czasem coraz chętniej ozdabiać świątyniami, sztucznymi ruinami, blankowanymi basztami, kioskami tureckimi i indyjskimi szałasami, dekoracyjnymi folwarkami, młynami i wiatrakami, wreszcie świątyniami Eola, Aresa, Ballony, Pana, Pokoju oraz Słońca. Z tego względu narzekano często na to, że ogrody przepiękne są budowlami i elementami dekoracyjnymi, lecz równie często oczekiwano, iż stanowią będą element wzbogacający wrażenia zbierane podczas ogrodowych przechadzek³⁸. Spośród egzotycznych budowli,

35 A. Morawińska, *Augusta Fryderyka Moszczyńskiego...*, dz. cyt., s. 27.

36 Tamże, s. 28.

37 Tamże, s. 24.

38 Park Stowe przytaczany był jako częsty przykład zbyt nadmiernej zabudowy przestrzeni ogrodowej. „Gdyby Stowe – pisał Walpole – miało połowę swoich budowli, już wtedy byłoby ich aż nadto” (List Horacego Walpole’a do Geo Montague’a z 23.09.1762 r.; cyt. za: A. Morawińska, *Augusta Fryderyka Moszczyńskiego...*, dz. cyt., s. 55). Ignacy Krasicki w *Listach o ogrodach* z 1879 roku ganił wciąż jeszcze

które zalecał umieścić w ogrodzie August Moszczyński, należy wymienić przede wszystkim tureckie kioski i małe minarety. Około 1776 roku Szymon Zug wznosił na Książęcym kuchnię zwaną domkiem Imama oraz minaret. Rok wcześniej zaś w ogrodzie mokotowskim księżnej Izabelli Lubomirskiej zbudował szałas indiański. Dla osób pragnących urozmaicić przestrzeń parku miał Moszczyński również propozycje innego typu budowli i chatek. Miłym dla oka widokiem mogły być, wedle niego, bogato zdobione chatki Alcise i Galatei³⁹. Dla osób zaś poszukujących życia prostego i wolnego od zepsucia przez kulturę i cywilizację, rozmyślanych w przygodach rodem z Prévosta *Historii Manon Lescaut i kawalera des Grioux*, zalecał Moszczyński wznoszenie chatek prymitywnych, zawierających tylko proste sprzęty i skromny wystrój, takie jak chatka rybaka usytuowana niedaleko stawu, ustronie bramina, chatka Robinsona, pasterza lub pustelnika⁴⁰. Spośród zrealizowanych projektów największą sławą cieszyła się chatka powązkowska wzniesiona w ogrodzie księżnej Izabelli Czartoryskiej. Od czasu, gdy Jan Jakub Rousseau zaczął sławić życie wiejskie w sztuce ogrodowej zapanowała moda na styl rustykalny. W Petit-Trianon, na obrzeżach ogrodu wersalskiego Ludwik XVI kazał wznieść wiejską rezydencję dla swej małżonki Marii Antoniny. Od dłuższego czasu królowa odczuwająca osamotnienie zaczęła odkrywać słodczye przyjaźni z księżną de Lamballe i hrabiną de Polinac, spędzając w ich towarzystwie długie godziny z dala od wielkich salonów Wersalu, w zaciszu Petit-Trianon. Maria Antonina wraz z damami dworu poszukiwała swobody i naturalności. Pragnienie to popchnęło ją do tego, by w *cottage* wraz z paniami dworu wcielić się w rolę dójek i pasterek, czerpać przyjemność z wykonywania prostych czynności i cieszyć się możliwością bezpośredniego obcowania z naturą na tyle, na ile pozwalały luksusowe sprzęty, w które wyposażony był królewski wiejski domek. Sentymentalny obraz życia wiejskiego rozpowszechniony przez Jana Jakuba Rousseau i Laurence'a Sterne'a w sztuce ogrodowej przybrał formę wiejskich domków, niekiedy zaś nawet całych małych folwarków spełniających wyłącznie funkcję dekoracyjną⁴¹. Do proponowanych przez Moszczyńskiego *rustiques* należały stogi siana kryjące wewnątrz małe pokoiki. Tego typu „budowle” znajdowały się na przykład w ogrodzie na Solcu i w Aleksandrii pod Siedlcami. Inne rozwiązanie polegało na urządzeniu mieszkania w wydrążonym wewnątrz drzewie. Przykłady ich znaleźć można w ogrodzie powązkowskim, a także w Aleksandrii pod Siedlcami. Obok tych skromnych ornamentów życia wiejskiego ważnym atrybutem ogrodów sentymentalnych był folwark. Dla Moszczyńskiego, który wzorował się na opisach

sposób zakładania ogrodu, wedle którego podąża się za wskazówkami ogrodów chińskich łączących w sobie wiele odmian roślin i popełnia się błąd polegający na tym, że stłacza się na małej powierzchni dużo elementów dekoracyjnych. Jak pisał Krasicki: „Więc nowem wysileniem i kształtu i gustu./ Koło chaty cisowej, piramida z chrustu./ Wyspy kilkułokowe zakręty przeplata/ Coś na kształt rzeczki, którą stróż codziennie zamiata./ Ta mając w spadkach gruzem najeżone łoże./ Chciałaby mruzczyć, ale bez wody nie może”. (I. Krasicki, „Listy o ogrodach”, w: *Dzieła Ignacego Krasickiego*, Wydawnictwo S. Lewentala, t. V, Warszawa 1879, s. 269/270).

39 A. F. Moszczyński, „Rozprawa o ogrodnictwie angielskim”, w: A. Morawińska, *Augusta Fryderyka Moszczyńskiego...*, dz. cyt., s. 94.

40 Tamże, s. 94, 110. Moszczyński proponował, by chatkę Robinsona umieścić w głębi lasu, przysłoniętą różnymi drzewami. Chatka pasterza służyć miała jednocześnie za owczarnię.

41 Patrz: A. Morawińska, *Augusta Fryderyka Moszczyńskiego...*, dz. cyt., s. 41.

Woburn Fram Thomasa Whately'a, stanowił on „jedną z sielskich enklaw wielkiego założenia”⁴² ogrodowego. Jak dowodzi Morawińska, były to folwarki stanowiące miniaturki gospodarstw wiejskich. Posiadały one funkcje pozornie użytkowe, miały zaś za zadanie wytwarzać przyjemny nastrój życia wiejskiego mającego tę niewątpliwą zaletę, że było ono pozbawione wad i uciążliwości, jakie niosły ze sobą „prawdziwe” gospodarstwa wiejskie i wsie⁴³. Równie dekoracyjny status miały wiatraki i młyny. Te ostatnie znajdujemy w ogrodach na Solcu, w Korsuniu i Powązkach⁴⁴.

Spośród wznoszonych w ogrodzie budynków na szczególną uwagę zasługują domki pustelników. Obecność eremity można traktować jako kolejny element stylizacji przestrzeni ogrodowej. Zatrudniony przez właścicieli eremita to człowiek wynajęty do spełniania określonej funkcji, nie zaś rzecz jasna „duchowny”, który w samotności poszukuje kontaktu z Bogiem. Eremita miał naśladować pewne zachowania właściwe dla pustelnika – zobowiązany był wieść żywot samotniczy i miał zakaz rozmawiania z kimkolwiek⁴⁵, lecz nie towarzyszyła temu autentyczna postawa duchowa. Był to, jak dowodzą tego także niepowodzenia w realizacji tych pomysłów, kostium, który stanowił jedynie scenerię służącą wzbogaceniu wrażeń zbieranych przez widzów podczas odbywania przechadzek po ogrodzie. Widok spacerującego pomiędzy drzewami pustelnika miał budzić nastrój pogodnej melancholii i zadumy. Tego typu aranżacje można by odczytywać jako próby ożywienia charakterystycznego dla literatury średniowiecznej motywu znajdującej się w lesie pustelni, która stanowi kanwę dla duchowej przemiany bohaterów. Jednak w rzeczywistości XVIII stulecia trudno było oczekiwać, że spotkanie w ogrodzie pustelnika będzie czymś więcej niż przygodną emocją, która nie będzie w stanie ukształtować w sposób trwały duchowej postawy widza.

Oprócz budowli trwałych lub czasowo wznoszonych w ogrodzie niekiedy stosowano skromniejsze rozwiązania mające również na celu uplastycznienie przestrzeni ogrodowej. August Fryderyk Moszczyński w pracy o ogrodnictwie angielskim zachęcał do umieszczania malowideł na ogrodowych murach, dzięki którym można było uzyskać efekt wydłużenia perspektywy. Zalecał także ustawianie tych malowideł w ogrodach zimowych dla urozmaicenia ubogiej w zimie natury. „Tego rodzaju sztuczki optyczne – jak pisze Agnieszka Morawińska – zostały odrzucone w późniejszych ogrodach angielskich, zarówno w teorii, jak i w praktyce, jako przeczące «naturalności», ale zalecali ich stosowanie wcześni angielscy teoretycy, Switzer i Langley”⁴⁶.

42 Tamże, s. 66.

43 Jak pisze Morawińska: „Bardzo zbliżony do propozycji Moszczyńskiego był projektowany przez Zuga drugi folwark w dolnej części parku mokotowskiego, zbudowany około 1780 roku” (tamże, s. 67).

44 Tamże, s. 66.

45 Realizacja tych pomysłów natrafiała na poważne trudności, gdyż pustelnicy rzadko dotrzymywali ślubów milczenia. Trudno o bardziej stosowne miejsce dla eremity niż Painshill, lecz nawet tam człowiek, który podpisał kontrakt na 100 funtów zobowiązujący go do życia pustelniczego i milczenia po trzech tygodniach stracił pracę, gdyż widziano go w pobliskim pubie, jak rozmawiał i pił piwo. Dłużej utrzymał swą pracę inny pustelnik zatrudniony w majątku w Lancashire, który przez cztery lata spełniał śluby milczenia; choć i on nie wypełnił w całości postanowienia zawartego w kontrakcie, zgodnie z którym miał milczeć przez lat siedem. (Patrz: B. Bryson. *W domu. Krótka historia...*, dz. cyt., s. 289-290).

46 A. Morawińska, *Augusta Fryderyka Moszczyńskiego...*, dz. cyt., s. 49-50. Jak zwraca uwagę autorka, wśród projektów zrealizowanych przez Szymona Bogumiła Zuga można spotkać przykłady takich rozwiązań optycznych. Na przykład elewacja ogrodowa menażu znajdującego się przy pałacu Michała

Najbardziej ekstrawaganckim przykładem budownictwa dekoracyjnego był Chiswick. Trzeci earl Burlington wznosił Chiswick House nie po to, aby w nim mieszkać, lecz tylko w tym celu, by kontemplować dzieła sztuki, słuchać muzyki i spotykać się w towarzystwie innych koneserów⁴⁷.

Im bardziej zatem następowało dzieło stylizowania przestrzeni ogrodowej poprzez umieszczanie w niej kolejnych typów budowli i elementów dekoracyjnych, tym trudniej było teoretykom sztuki ogrodowej wyjaśnić, na czym polega istotna różnica pomiędzy stylem ogrodów francuskich i angielskich. O ile do 2. połowy XVIII wieku można było w zasadzie powoływać się na różnicę pomiędzy oboma porządkami: tego, co sztuczne i tego, co naturalne, względnie przyrody zniewolonej i podbitej vs. przyrody wolnej i swobodnie się rozwijającej, o tyle kolejne zmiany stylu w obrębie ogrodów pejzażowych doprowadziły do sukcesywnego zacierania się tych różnic. Postępująca stylizacja przestrzeni ogrodowej nasuwała również pytanie o specyfikę ogrodu, o jej zasadniczą odmienność, z jednej strony, od architektury, z drugiej zaś, od przyrody nieskrępowanej żadnym artystycznym wymaganiem. Na czym polega *specifica differentia* ogrodu?

O ile Schiller we wspomnianych już *Uwagach do kalendarza ogrodowego* potępiał styl ogrodów francuskich za błąd kategoriałny, redukujący żywe organizmy do rzędu martwych materiałów, o tyle zarzucał Anglikom brak jakiegokolwiek zasady, w oparciu o którą komponują przestrzeń ogrodu. Jedność planu nie wystarcza, konieczna jest zasada, dzięki której wolność w przyrodzie – jej piękno – może się przejawiać w zjawiskach. W jaki zatem sposób można było odnaleźć w ogrodzie jedność, skoro dopuszczał on obecność tak różnych i tak zróżnicowanych elementów, tak wielką dowolność kompozycyjną?

Formy autonomii przyrody

Próby poszukiwania właściwej formy ogrodowej przybierały niekiedy osobliwe cechy, gdyż sprowadzały się one w istocie do propozycji łączenia obu klasycznych stylów kompozycyjnych w obrębie jednego założenia ogrodowego. Ogród założony przez hrabiego Pietro Verri był podzielony na dwie części; pierwsza zgodna ze smakiem francuskim tworzyła partery, w drugiej zaś w stylu angielskim, królować miała nieskrępowana przyroda, wolna od geometrycznych ograniczeń. Jak pamiętamy, Schwitzer już w 1718 roku pozwalał na łączenie obu stylów ogrodowych. Podobnie Moszczyński w swojej pracy dopuszczał tego typu rozwiązanie. Przestrzeń wokół rezydencji powinna być zaprojektowana

Poniatowskiego składała się z trzech ścian pokrytych malowidłem przedstawiającym pejzaż z elementami architektonicznymi. Innym przykładem jest malowidło, które zostało umieszczone na ścianie pałacyku w Jabłonnie, które miało pełnić rolę iluzjonistycznej głębi poszerzającej zbyt mały ogród. Jeszcze innym przykładem jest „perspektywa» w ogrodzie Na Górze; według relacji Zuga wzniesiono tam «wielki maneż, na którego wewnętrznej ścianie odmalowano las». (...) Zachował się też projekt związany z Zugiem datowany na rok 1774 (...) w zboczku pagórka uformowanego na kształt ściętego stożka znajdowała się grota, której dekoracja miała sugerować przejście pod arkadami wielkiego łuku – tunelu otwartego na widoczny w nim szeroki pejzaż” (tamże, s. 50-51).

47 Patrz: B. Bryson, *W domu...*, dz. cyt., s. 288.

w stylu francuskim, ponieważ stanowi ona dostojną oprawę odpowiadającą władzy panującego w tym miejscu rodu. Zdaniem Moszczyńskiego bezpośredni dziedziniec przy pałacu powinien być wybrukowany, otoczony balustradą z rzeźbami i ozdobnymi wazami. Przy pałacu znajdować powinien się ogród regularny z ozdobnymi parterami i boskietami ujętymi w szpalery drzew. Wzdłuż drogi prowadzącej do pałacu, zalecał Moszczyński posadzenie po każdej stronie dwóch rzędów drzew po to, by podróżny, zbliżając się do niego, miał miłe wrażenie panującego wokół ładu i porządku. Dalsza część ogrodu mogła być już zgodna ze stylem angielskim. Moszczyński preferował raczej pejzaż sielski podkreślony przez soczyste łąki i skupiska drzew, chociaż nie wykluczał wprowadzenia pewnej namiastki dzikości, urządzając strumyk w ten sposób, by kończył się on opadającą kaskadą w gęstym lesie⁴⁸.

Poszukiwania nowego stylu ogrodowego podjęto również w 2. połowie XVIII wieku w Niemczech. Specyfika niemieckich sporów dotyczących sztuki ogrodowej polegała na tym, że brali w nich udział przede wszystkim filozofowie, nie zaś twórcy i teoretycy ogrodów. Jednym z pierwszych architektów poszukujących nowych rozwiązań kompozycyjnych był Friedrich August Krubsacius (1718-1790)⁴⁹. Podobnie jak większość współczesnych mu projektantów w Niemczech, tworzył on, na początku, ogrody w stylu francuskim. W pracach swych opierał się głównie na zasadach kompozycji wyłożonych przez Dezalliera d'Argenville'a w *La Théorie et la pratique du jardinage* (1709). W kolejnych latach podejmował próby wypracowania nowych zasad kompozycyjnych i w tym celu zwrócił się w kierunku antyku. Kierując się mottem „Natur und Antik”, zmierzał do wypracowania własnej teorii sztuki ogrodowej, czerpiąc zarówno z osiągnięć nauk przyrodniczych na temat praw i reguł funkcjonowania zjawisk naturalnych, jak i zasad kompozycji sformułowanych na gruncie starożytnej sztuki ogrodowej. Zainteresowanie antykiem wynikało z poszukiwania stylu architektonicznego, który wolny byłby od nadmiernej, barokowej dekoracyjności. W pracy *Betrachtungen über den wahren Geschmack der Alten in der Baukunst* (1747) zaproponował, by proporcje ludzkiego ciała stanowiły podstawę do tworzenia wzorców architektonicznych. Dwanaście lat później Krubsacius opublikował anonimowo broszurę *Gedanken von dem Ursprunge, Wachstume und Verfall der Verzierungen in den schönen Künsten*, w której w szyderczy sposób opisał styl barokowy i zamiłowanie do tworzenia kapryśnych i asymetrycznych form. W pracy tej dowodził, iż tego typu dekoracje posiadają liczne wady, takie jak nieczytelność i brak wyrazu w porównaniu z klasycystycznymi wzorami, których powrót uważał za jak najbardziej pożądany. Jego zdaniem od czasów antycznych zniekształceniu uległ związek, jaki istniał pomiędzy architekturą a ludzkim ciałem. Opierając się na analogii pomiędzy ludzką twarzą a fasadą budynku, przekonywał, że podczas, gdy dyskretny makijaż może wzmocnić urodę twarzy, to nałożenie na niej grubej warstwy pudru oraz zawieszenie dużej liczby ozdób

48 A. F. Moszczyński, *Rozprawa...*, dz. cyt., s. 86.

49 F. A. Krubsacius pełnił jako pierwszy stanowisko profesora na Wydziale Architektury Drezdeńskiej Akademii Sztuk. Przed objęciem w 1764 roku tego stanowiska jego działalność obejmowała głównie projektowanie budowli architektonicznych, niemniej jednak zajmował się on również projektowaniem ogrodów. W 1776 roku objął stanowisko Oberhofbaumeister (głównego architekta dworskiego) w Dreźnie.

nie przyda jej urody. Ta sama reguła, przekonywał Krubsacius, musi odnosić się do architektury⁵⁰. Budowle uzyskałyby bardziej szlachetny kształt, gdyby cechował je klasycystyczny umiar i nie posiadały żadnych ornamentów lub miały ich tak niewiele, jak to tylko możliwe. Mają one swe wewnętrzne piękno i nie potrzebują żadnych obcych dodatków. Dla Krubsaciusa wartość ogrodów starożytnego Rzymu polegała na tym, że krajobraz otaczający ogród uznawano za niezbywalny element założenia architektonicznego, w którym wznoszono willę. Doceniając uznawaną przez starożytnych wartość okolicy jako przedłużenia przestrzeni ogrodu, Krubsacius w pełni podzielał wrażliwość twórców angielskiej sztuki krajobrazu. Z tego względu jego koncepcja „Natur und Antik” zawierała pewne elementy ogrodów pejzażowych. W oparciu o nią Krubsacius rozpoczął w 1761 roku prace projektowe założenia ogrodowego w Puławach dla księcia Adama Kazimierza Czartoryskiego. Plan przewidywał, że obok głównej części ogrodu francuskiego znajdować się będzie mały teren nazwany „polami arka-dyjskimi” (*arkadische Gefilde*), ukształtowanymi na modłę angielską. Miejsce to miało przylegać bezpośrednio do ogrodu formalnego i można się było do niego dostać bezpośrednio z jego głównych ścieżek⁵¹. Ogród w Puławach był ogrodem dwuosiowym. Na osi głównej, za pałacem, znajdował się zespół trasów opadających w kierunku Wisły. Natomiast oś boczna z obszernymi regularnymi parterami miała łączyć się z częścią zaprojektowaną w stylu angielskim.

Pod koniec wieku XVIII podjęto w Anglii jeszcze jedną próbę przededefiniowania pojęcia malowniczości. Złożyły się na nią zarówno czynniki wewnętrzne, wynikające z krytyki stylizowania przestrzeni ogrodowej, jak również czynniki zewnętrzne, związane przede wszystkim z wydarzeniami rewolucji 1789 roku we Francji. Rewolucja francuska wśród wielu skutków miała również wpływ na zmianę zasad kompozycyjnych ogrodów pejzażowych. Pod koniec XVIII wieku Richard Payne Knight i Uvedale Price podjęli się krytyki dotychczasowego stylu ogrodów angielskich projektowanych przez Lancelota Browna i zwolenników jego metody. Price w opublikowanym w 1794 roku *Essay on the Picturesque* przekonywał, że ogrody w stylu Browna stanowią przejaw pospolitej sztuki, w której nie uwzględnia się różnicowania elementów przyrodniczych i niepowtarzalnych walorów miejsc. „Muszę stanowczo przyznać, że zaskoczyło mnie – pisał Price – iż w naszej epoce i kraju, w którym sztuki są tak wysoko cenione, jeden styl był tak powszechnie przyjmowany; nawet umiłowanie tego, co osobliwe nie spowodowało, że powstrzymano się od stosowania metody zrównywania wszelkich różnic, tworzenia wszelkich miejsc podobnych do siebie, czynienia wszystkiego równie oswojonym i bezbarwnym”⁵². W poemacie Knighta zatytułowanym *The Landscape* (1794)

50 Patrz: D. L. Purdy, *On Ruins of Babel: Architectural Metaphor in German Thought*, Cornell University Press, New York 2011, s. 30.

51 Z powodu Wojny Siedmioletniej projekt ten nie został nigdy zrealizowany. Krubsacius, najprawdopodobniej będąc przekonany o tym, że jego dzieło stanowi ważny wkład w rozwój sztuki ogrodowej, wystawił je dziesięć lat później, w roku 1771, na corocznej wystawie prac studentów i profesorów Drezdeńskiej Akademii Sztuk. Ogród w Puławach był kilkakrotnie przebudowywany. Największe zmiany zostały przeprowadzone z inicjatywy Izabeli Czartoryskiej w latach 1768-1830. Ostatecznie założenie ogrodowe zostało zrealizowane według planu Christiana P. Aignera z 1775 roku. Plan ten również był zmieniany i wzbogacany o nowe elementy.

52 U. Price, *An Essay on the Picturesque, as compared with the Sublime and the Beautiful; and, on the Use of Studying Pictures, for the purpose of Improving Real Landscape*, vol. 1, London 1810, s. 342.

ogrody Browna określone zostały jako miejsca malownicze o miętko sfalowanym terenie, pokrytym równo przystrzyżonymi trawnikami opadającymi ku łagodnie wijącemu się strumieniu, który zwieńczony był mostkiem w stylu chińskim. Rośnące zaś drzewa tworzyć miały przyjemnie ukształtowane gaje. W odróżnieniu od tego typu ogrodów Knight proponował, by nowy ogród malowniczy był gęsto porośnięty roślinnością i sprawiał raczej wrażenie miejsca zaniedbanego i niejako pozostawionego samemu sobie. Miejsca łagodnie pofalowanych terenów zająć miały teraz formy o wyraźnie wyrzeźbionych liniach, ze skarpami, urwiskami i dziko zarośniętymi terenami. Stare, powalone drzewa dodatkowo wzbogacać miały ich krajobraz. Ponad zarośniętym przez rośliny stawem wznosić miał się wiejski mostek zbudowany z grubo ociosanych bali, z wyraźnie widocznymi ubytkami i „niedoskonałościami” wywołanymi przez upływ czasu. Efekt przestrzenny tej nowej stylistyki malowniczości sprowadzać miał się do zminimalizowania istnienia otwartych przestrzeni i zacieśnienia perspektyw poprzez wzbogacenie i zróżnicowanie szaty roślinnej. Uplastycznieniu zaś wewnętrznej przestrzeni ogrodu i jej zdynamizowaniu służyć miały zabiegi oparte na trzech głównych zasadach: nieugładzoności (*roughness*), nagłej zmienności i nieregularności. Nowa estetyka spod znaku tych trzech pojęć stanowić miała wyrażoną w języku architektury krajobrazu odpowiedź na radykalny, polityczny postulat równej wolności dla wszystkich obywateli. Rewolucja francuska uświadomiła bowiem, iż lud, który uzyskał możliwość snucia swobodnych myśli i nieskrępowanych marzeń, może kiedyś zapragnąć zrealizować je w rzeczywistości. Należało zatem ograniczyć wolność, zamykając niebezpieczną „otwartość”, charakterystyczną dla wczesnej estetyki malowniczości. Z perspektywy Price’owskiej kategorii malowniczości ogrody w stylu Browna jawiły się jako ogrody chłodnej abstrakcji, idyllicznej równości, wypreparowanej z szerokiego kontekstu przyrodniczego, kulturowego i społecznego. Price, będąc właścicielem ziemskim reprezentującym konserwatywne skrzydło partii wigów, zwracał uwagę na to, że kompozycje wcześniejszych ogrodów malowniczych nie uwzględniały innych wartości i potrzeb ludzkich, jak na przykład poczucie bezpieczeństwa i trwałości porządku. Odnosząc się do postulatu odraźającej, równej wolności dla wszystkich i jego przekładu na język sztuki ogrodowej, Price pisał: „Słusznie zauważono, że umiłowanie bezpieczeństwa i odosobnienia jest nie mniej naturalne dla człowieka niż umiłowanie wolności; nasi przodkowie dostarczyli mocnych dowodów prawdziwości tej obserwacji”⁵³. Zadanie nowej estetyki malowniczości polegałoby zatem nie na tym, by stłumić poczucie wolności, lecz by jej obecność ograniczyć, dając wyraz także innym wartościom, opatrzonym pieczęcią tego, co przeszłe, a nawet starodawne i dostojne. „Krajobraz – stwierdzał Price – jest ładny, gdy wszystkie części są wolne i nieskrępowane, lecz choć nawet niektóre z nich wyróżniają się i są lepiej oświetlone, inne zaś pozostają w cieniu i na dalszym planie, niektóre są nieugładzone (*rough*), inne zaś dystyngowane i szykowne, to jednak wszystkie one pozostają niezbędne do tego, by całość była harmonijna, piękna, żywa i dobrze wykonana. Nie pojmuję, jak można by bardziej precyzyjnie określić na czym polega właściwa forma urządzenia [krajobrazu]”⁵⁴.

53 Tamże, s. 121.

54 Tenże, *Thoughts on the Defence of Property*, London 1797, s. 39, cyt. za: M. Andrews, *The Search for the Picturesque: Landscape Aesthetics and Tourism in Britain, 1760-1800*, Aldershot 1989, s. 65.

Malowniczość spod znaku *roughness* przywracała także ogrodowi jego wymiar naturalny, wzbogacając estetykę ogrodu o nowe elementy oparte na procesach naturalnej sukcesji, a także rozkładu i obumierania widocznego w postulatcie nieusuwania martwych drzew. Ogród coraz bardziej dziki i tajemniczy zastępował swe bardziej uładzone wersje. Jeśli Kent przekroczył granicę oddzielającą ogród od najbliższej okolicy, to wraz z Reptonem, Price'em i Knightem żywioły natury miały teraz wkroczyć do angielskiego parku i ukazać drzemiące w nich moce. William Mason wyróżniał w 1801 roku sześć znaczeń pojęcia malowniczości: „to, co się podoba oku; co, godne uwagi ze względu na swą osobliwość; co uderza wyobraźnię z siłą taką jak malarstwo; co nadaje się do wyrażenia w malarstwie; co nastrecza dobry temat dla pejzażu; co stanowi pejzaż godny malowania”⁵⁵. Wedle Williama Gilpina, przyjaciela Masona: „Dzikie i szorstkie składniki natury najsilniej odciskają się na wyobraźni; możemy dodać, że to jedyne przedmioty w krajobrazie, które podobają się malowniczemu oku. Wszystko, co strojne, gładkie i schludne, pozostawia je chłodnym”⁵⁶. Ilustrując bliskie mu pojęcie malowniczości jako tego, co nieugładzone, przywoływał Gilpin obraz urwistego brzegu rzeki, którego łagodna krzywizna ukazuje jednocześnie to, że został on ukształtowany przez przepływający tu kiedyś rwący strumień wody. Jeśli jednak natura jest tym, co dzikie i nieujarzmione, to czy nie lepiej obcować z nią bezpośrednio w miejscach, w których ludzka działalność napotyka jej dumny i faktycznie niedający się przewyciężyć opór: pośród majestatycznych gór, w surowych i jałowych stepach, lodowatych morzach o spienionych falach i nadbrzeżach, o które rozbijają się ich wody? Gilpinowi bliższe były, właśnie z tego powodu, wyprawy malownicze (*picturesque tours*), w trakcie których uwieczniał w swym szkicowniku naturalne pejzaże. Jednak w odróżnieniu od późniejszych romantyków, którzy radykalizując jeszcze postulat malowniczości nieugładzonej, woleli od – uczynionych ręką człowieka – ogrodowych kopii, oryginały: naturę wolną i prawdziwie dziką, nieprzekształconą jeszcze i nieskrępowaną przez produkcyjne moce człowieka, Gilpin pozostawał wierny zadaniu, nie tyle obrazowania natury, ile jej kompozycyjnej reprezentacji, spełniającej postulat malowniczego smaku⁵⁷.

W europejskiej sztuce ogrodowej 2. połowy XVIII stulecia należy wyróżnić jeszcze jeden nurt. Wedle jego przedstawicieli specyfika sztuki ogrodowej polega właśnie na tym, że w odróżnieniu od innych czysto zmysłowych satysfakcji potrafi ona tworzyć i potęgować doznania i nastroje o sile tak wielkiej, że zdolne są one tworzyć trwałe doświadczenia kształtujące następnie postawę człowieka wobec świata. Przechadzka po ogrodzie stanowi lekcję kultury rozumianej szerzej niż tylko wytchnienie lub rozrywka, na jaką stać osoby zamożne. Spośród zwolenników tej metody wyróżnić można tych, którzy oczekują, że sztuka ogrodowa zdolna jest do wytwarzania nastrojów określonego rodzaju. Zdaniem Chambersa powołaniem tego rodzaju sztuki jest wywoływanie zwłaszcza dwojakiego rodzaju doznań grozy (*horror*) oraz *romantic*⁵⁸. U Whately'a spotykamy się z opisem

55 Cyt. za: J. Woźniakowski, *Góry niewzruszone. O różnych wyobrażeniach przyrody w dziejach nowożytnej kultury europejskiej*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1995, s. 185.

56 Tamże.

57 Tamże, s. 185-186.

58 Znaczenie słowa *romantic* zmieniało się na przestrzeni XVII i XVIII wieku. Jak pisze Mario Praz: „Słowo *romantic* pojawia się po raz pierwszy w języku angielskim koło połowy XVII wieku w znaczeniu

różnorodnych nastrojów, które doświadczyć można w ogrodzie. W jego pracy znajdują się szczegółowe rady dotyczące tego, w jak najlepszy sposób można wytworzyć określone rodzaje doznań i nastrojów. Efekty grozy i niesamowitości można uzyskać za pomocą ruin i wszelkich budowli znajdujących się w stanie zniszczenia oraz zrujnowanych kamiennych mostków. Natomiast wrażenie wielkości podkreślają rozmieszczone w parku klasyczne budowle i świątynie, mosty z kolumnadą. Dlaczego jednak ogród miałby służyć wywoływaniu właśnie tych, a nie innych nastrojów? Z jakich racji jest on powołany do tego, by służyć wzbudzeniu nastrojów grozy, podniosłości lub *romantic*?

Henry Home w pracy *Elements of Criticism* dokonał w rozdziale dwudziestym czwartym porównania ogrodnictwa z architekturą pod kątem doznań zmysłowych, jakie obie dziedziny potrafią w nas wywoływać. „Architektura i ogrodnictwo – pisał – nie mogą inaczej zadawać umyśłu, jak tylko poprzez wywoływanie pewnych przyjemnych doznań i odczuć”⁵⁹. Podstawowa trudność dotyczy określenia, jaki właściwy smak powinien panować w obu tych dziedzinach. „Ogrodnictwo oprócz poczucia piękna, dzięki regularności, uporządkowaniu, proporcji, kolorowi i użyteczności, może wywoływać uczucie wielkości, słodyczy, wesołości, melancholii, dzikości, a nawet niespodzianki

«podobny do starych opowieści» («like the old romances»); dowodzi to, że dała się wówczas odczuć potrzeba nadania nazwy pewnym cechom charakterystycznym powieści rycerskich i pasterskich. Owe cechy charakterystyczne (...), to fałszywość i nierealność, fantastyczna i irracjonalna natura wydarzeń i uczuć opisywanych w tych powieściach. «Romantyczny» rodzi się więc jako termin pejoratywny, podobnie jak «gotycki» i «barokowy». Wyrażony przez słowo *romantic* w tym stadium rozwoju odcień oddają wyraźnie inne słowa, które zwykle mu towarzyszą: chimeryczny (*chimerical*), śmieszny (*ridiculous*), nienaturalny (*unnatural*), napuszony (*bombast*). (...) Jednakże na początku XVIII wieku zarysowuje się nowy prąd w dziedzinie gustu: w dziełach sztuki coraz to większą wagę zaczyna się przypisywać fantazji. *Romantic* oznacza wprawdzie nadal coś niedorzecznego, ale jednocześnie przybiera odcień czegoś przyciągającego, co mile pobudza wyobraźnię. (...) Obok zastosowania pejoratywnego w odniesieniu do wydarzeń i uczuć przedstawianych w dawnych powieściach, słowo *romantic* stosuje się zatem do scen i krajobrazów opisywanych tamże – tym razem bez odcienia pogardy. (...) W tym drugim znaczeniu przymiotnik traci stopniowo związek z gatunkiem literackim, od którego pochodzi, wyraża zaś w coraz większej mierze rosnące upodobanie do dzikich i melancholijnie usposabiających widoków przyrody. Łączy się on tak dalece z pewnymi właściwościami krajobrazu, że francuscy tłumacze angielskich książek z tego okresu, oddają często *romantic* jako *pittoresque* (malowniczy); (...) Dopiero w roku 1776 Letourneur – tłumacz Szekspira – i markiz de Girardin, autor książki o krajobrazie, używają świadomie określenia *romantique* (...) *Romantic* – piszą oni – oznacza coś więcej niż *romanesque* (chimeryczny, baśniowy) czy *pittoresque* (słowo stosowane przy opisie widoku rzucającego się w oczy i pobudzającego wyobraźnię); *romantic* odnosi się nie tylko do opisywanego widoku, ale i do szczególnego uczucia, które widok ten wywołuje w oglądającym”. (M. Praz, *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, przeł. K. Żaboklicki, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010, s. 31-32). Termin *romanesque* został użyty w kontekście ogrodów i krajobrazów przez Claude’a Henri Wateleta w pracy *Essai sur les Jardins* z 1774 roku. (Na karcie tytułowej widnieje wprawdzie napis: „Paris, 1764”, lecz pozwolenie na druk datowane jest na rok 1774). Dla Wateleta pejzaż spełniający ten charakter pełen jest baśniowego nastroju pobudzającego grę wyobraźni. Gdy wchodzimy w dziki, skalisty krajobraz, odgłosy górskiego strumienia, odbijające się od skalistych grot, dźwięki wydobywające się z niewidzialnych kuźni wywołują w nas obrazy potępionych, lamentujących dusz, pełnej tajemnic puszcy. Nagle, gdy zapadający zmierzchni rozpościera wokół cienie, a wyobraźnia podsuwa swobodnie przesuujące się obrazy, zaczyna wydawać nam się niemal, iż widzimy zjawy, czarodziejów i potwory, kryjących się w dziczy. W tych „bajecznych sceneriach” bogactwo wrażeń może, zdaniem Wateleta, pochodzić z „wszelkich czasów i narodów”, przy tym na szczególną uwagę zasługuje inspiracja płynąca z ogrodnictwa chińskiego. Watelet przyznaje jednak, że oddając się uwodzicielskim urokom egzotycznych rozkoszy, bogactwu doznań dźwiękowych, całej ukrytej maszynierii beżbiędnie realizowanej przez Williama Chambersa, musimy pamiętać, na czym polega różnica pomiędzy rozleniwiającymi rozkoszami a czystą przyjemnością, którą radujemy się wszędzie tam, gdzie przeważa powściągliwość, dobry smak.

59 H. Home, *Elements of Criticism*, Liberty Fund Inc., Indianapolis 2005, vol. II, s. 685.

i zdumienia. W architekturze regularność, uporządkowanie w proporcji oraz wynikające z nich piękności są bardziej jeszcze wybitne niż w ogrodnictwie. Ale jeśli weźmiemy pod uwagę piękno koloru, architektura daleko pozostaje w tyle. Wielkość (*grandeur*) może być wyrażana w budowlu lepiej niż w ogrodzie, ale innych emocji wyżej wymienionych, architektura dotychczas nie doprowadziła do doskonałości dobitnego ich wyrażenia. (...) Ogródnictwo posiada jedną wyższość, której nigdy w równym stopniu żadna inna sztuka nie osiągnie. Ogród może być tak obmyślony, żeby rozmaite sceny wzbudzały kolejno wszystkie odmienne uczucia⁶⁰. Aby spełnić ten postulat, Home zalecał, by ogród był rozległy, gdyż tylko wówczas możliwe jest aranżowanie całej palety doznań. W przypadku, gdy ogród jest mały i można go objąć jednym spojrzeniem, należy kierować się następującą wskazówką: komponuj tak, by ogród wprowadzał u widza jednego typu wrażenie. Może on budzić wesołość, wywoływać uczucie słodyczy, wreszcie może być posepny, lecz próba połączenia tych doznań na małej przestrzeni dałaby rezultat, który ostatecznie nie byłoby przyjemny. Wedle Home'a, tworząc plany upiększenia miejsca, trzeba brać pod uwagę także inne zasady. Należy zdawać sobie sprawę, że pewne uczucia kształtują się lepiej w połączeniu z innymi, z kolei dla innych dogodniej jest, gdy następują kolejno po sobie, nigdy zaś w bezpośrednim połączeniu. Kiedy najbardziej opozycyjne uczucia, takie jak posepność i wesołość, nieporuszenie i wzburzenie zjawiają się powoli kolejno po sobie, całość doznań będzie najwspanialsza, gdyż łączyć będzie bogactwo biegunowych wrażeń, wzbogacone o subtelne stany wynikające z pojawiających się koniunkcji pomiędzy nimi. Kiedy jednak widz doświadczyłby ich w tym samym momencie, doznałby nieprzyjemnego uczucia. Z tego powodu, powiada Home, widok ruiny roztaczającej wokół siebie uczucie melancholii, nie powinien być dostępny z miejsca, w którym znajduje się parter kwiatowy, który jest wesoły i pogodny. Inaczej się dzieje, gdy przechodzimy od widoku przedmiotów ożywiających do miejsca, w którym ukazuje się nam po chwili widok zrujnowanej budowli. Wówczas każde uczucie będzie intensywniej odczuwane, gdy po pewnym czasie zderzone zostanie z nastrojem wobec niego przeciwnym⁶¹. Ów kontrast pobudzi i ożywi umysł, dając mu materiał do dalszych myśli i rozważań. Home, podobnie jak inni teoretycy ogrodów angielskich, zalecał zatem stosowanie zasady *variété*, wedle której czar ogrodu polega na wielości punktów widokowych, dających wgląd w zmienne scenerie odsłaniające się przed zwiedzającym. Błędem jest, gdy z miejsca położonego na alei – zwanego gwiazdą – dostrzec można zbyt wiele zachwycających obiektów. Taki układ ogrodu jest zbyt sztuczny, formalny i sztywny. Zadaniem projektanta jest rozmieszczać rośliny i przedmioty w taki sposób, by oko widza mogło swobodnie przechodzić od jednej rzeczy do drugiej. Powinien on także posiadać umiejętność komponowania przestrzeni tak, by przedmioty mogły być oglądane z różnych punktów widzenia, co przyczynia się do wzbogacenia efektu całości. Postępując w ten sposób, można uzyskać niezwykle piękne efekty i nastroje. Korzystając z rozwiązań stosowanych w architekturze, Home nauczał, jak można optycznie

60 Tamże. (Ten cytat w przekładzie: A. Morawińska, *Augusta Fryderyka Moszczyńskiego...*, dz. cyt., s. 20-21).

61 Por. tamże, s. 689.

powiększać przestrzeń ogrodu. Prosta, wąska ścieżka wydłuża perspektywę i sprawia, że budowla leżąca na jej krańcu wydaje się znajdować w dwa razy większej odległości niż jest w rzeczywistości. Efekt powiększenia miejsca można uzyskać także, rozmieszczając grupy drzew w taki sposób, że są one oddzielone od siebie, nie zaś skupione w jednym szeregu. Podobne rezultaty osiąga się, wykorzystując efekty kolorystyczne roślin o różnych odcieniach zieleni. Mając do dyspozycji ostrokrzewy i wawrzyny, a więc rośliny o odpowiednio ciemniejszej i jaśniejszej barwie, należy umieścić bliżej oka ostrokrzewy, gdyż w ten sposób wawrzyny będą przez nas spostrzegane jako jaśniejsze. W efekcie wydawać się będą one położone dalej niż są w rzeczywistości⁶².

To, co dla Home'a było wprawką do nauki w kształtowaniu smaku i gustu w sztuce ogrodowej, Christian Hirschfeld przekształcił w dojrzały program. Można uznać go za twórcę nurtu nowej nastrojowości. Jedną z cech charakterystycznych tego ruchu jest waga, jaką przyznaje się polizmysłowemu doświadczeniu ogrodu. Wydaje się, że Hirschfeld podzielał klasyczny model hierarchii zmysłów. Wśród zmysłów, pisał, „węch, który chwytą słodkie tchnienie kwiatów i roślin, zdaje się zajmować ostatnie miejsce, chyba, że przyłączymy do niego jeszcze prymitywniejszy zmysł dotyku, wrażliwy na świeże podmuchy powietrza”⁶³. Oba zmysły mają działać na rzecz zmysłów wyższego rzędu: oka i ucha, ale przede wszystkim jednak oka, ponieważ wizualna strona ogrodu jest, wedle niego, najważniejsza. „Ogrodnik będzie się więc starał przede wszystkim podkreślić widzialne piękno wiejskiej przyrody”⁶⁴. Prymat wizualności podporządkowuje wrażenia innego typu i sprowadza je do roli pomocniczych narzędzi. Wprawdzie niekiedy słuch może konkurować ze spojrzeniem, lecz zasadniczo przyjemności wywołane ruchem powietrza lub wody nie mogą przewyższyć doznań wzrokowych.

Pomimo tych stwierdzeń, udało się jednak Hirschfeldowi wyjść poza te ograniczenia. Architekt pejzażysta powinien zdawać sobie sprawę, że wrażenia, jakie odbieramy w ogrodzie, nie płyną wyłącznie z przyjemności oglądania i słuchania, lecz oparte są również na zapachowym zegarze natury. Alain Corbin, opisując koncepcję Hirschfelda, stwierdza: „Zapach może się stać elementem pomocniczym, pozwalającym wysubtelnić emocjonalną strategię. Niezbyt trafny byłby więc pomysł badania wyłącznie tego, co odnosi się do każdego zmysłu z osobna; byłoby to zaprzeczeniem owego poszukiwania «postrzeżeń współgrających» bez których – wedle Hirschfelda – ogród nie może być miejscem sensorycznej pełni. «Gaj zdobny młodym listowiem, ze swymi wdzięcznymi widokami, urzeka nas jeszcze bardziej, gdy słyszymy jednocześnie śpiew słowika, szmer wodospadu, i gdy wdychamy słodki zapach fiołków»”⁶⁵. Operowanie wieloma zmysłami staje się kluczem do wytworzenia określonego rodzaju nastrojów. Henry Home ceniał sobie ogrody za to, że dają możliwość odczuwania różnorodnych uczuć,

62 Patrz: H. Home, *Elements...*, dz. cyt., s. 692.

63 C. C. L. Hirschfeld, *Théorie de l'art des jardins*, t. 1, Leipzig 1779, s. 185. Cyt. za: A. Corbin, *We władzy wstrętu. Społeczna historia poznania przez węch. Od odrzy do snu ekologicznego*, przeł. A. Siemek, Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa 1998, s. 109.

64 Tamże, s. 186. Cyt. za: A. Corbin, *We władzy...*, dz. cyt., s. 109.

65 Tamże, s. 109.

Hirschfeld – za to, że pozwalają doświadczyć bogactwa i złożoności danego uczucia wyłaniającego się za sprawą subtelnej gry widoków, zapachów i dźwięków.

Hirschfeld wyróżnia cztery typy scenerii krajobrazowych: ogrody radosne, łagodnie melancholijne, romantyczne i uroczyste. Każda z tego rodzaju kompozycji stanowi przestrzenną inkarnację określonego nastroju i przeznaczona była do tego, by nastrój ten ewokować. Dla przykładu, sceneria łagodnie melancholijna – jak stwierdza Hirschfeld – „tworzy się przez zamknięcie wszystkich przestrzeni; przez zagłębienia i wklęsłości; przez gęste krzaki i drzewa; często już przez same grupy wysokich, stojących blisko siebie drzew liściastych, których wierzchołki wydają głuchy szum; przez stojącą lub cicho mruczącą wodę, na którą widok jest ukryty; przez ciemnozielone i czerniawe liście, przez zwisające do ziemi listowie i wszechobecne cienie; przez nieobecność tego wszystkiego, co może świadczyć o życiu i działaniu”⁶⁶. Hirschfeld buduje nastrój danego miejsca, nakładając na siebie i przemieszczając wzajemnie poszczególne warstwy i poziomy doświadczenia zmysłowego. Na poziomie wizualnym sceneria łagodnie melancholijna budowana jest w oparciu o półkolistą formę o lekkim zagłębieniu terenu, w którym daje się nakreślić pozorne linie zbiegające się w jednym punkcie. Przestrzeń ta ma wyraźną dynamikę dośrodkową, która sprawia, że widz zaczyna w tym miejscu odczuwać silne skupienie na sobie. Innymi słowy, widz zostaje dzięki temu „odesłany” do własnego wnętrza i stanów wewnętrznych, którym towarzyszy uczucie zadumy i lekkiej melancholii. Na poziomie palety barw, kolory muszą być stonowane. Nic nie może być krzykliwe. Dotyczy to także dźwięków, które powinny być łagodne i stłumione. Na poziomie doznań węchowych nie mogą pojawić się zapachy orzeźwiające i pobudzające, jak na przykład intensywny zapach siana. Całościowy efekt uzyskuje się tylko wówczas, gdy projektant posadzi rośliny dobrane nie tylko pod kątem kolorystycznym, lecz uwzględni również rodzaj owoców przyciągających ptaki należące do danych gatunków, a więc wydających określone dźwięki. Jeśli nastrój ma być utrzymany, to sfery doświadczenia zmysłowego musi przenikać wspólna dla nich emocja.

Jak ważna jest zgodność tych elementów, przekonał się Jan Jakub Rousseau podczas jednej z wędrówek opisanych w *Przechadzkach samotnego marzyciela*. W trakcie przechadzki siódmej zdarzyło się mu zapuścić głęboko w kręte ścieżki górskie, które „od drzewa do drzewa, od krzewu do krzewu, od skały do skały”⁶⁷ zaprowadziły go do ukrytego zakątka. „Czarne sosny pomieszane z cudownymi bukami, których wiele powalonych starością i splątanych ze sobą, odgrodziło to ustronie nieprzeniknioną zaporą; przez kilka przerw w tym ciemnym ogrodzeniu widać było jedynie strome skały i okropne przepaście, w które śmiałem zaglądać tylko położywszy się na brzuchu. Ze szczelin górskich dochodziły krzyki sowy, puszczyka i orła bielika, kilka rzadkich, ale zdomowionych tu ptaszków łagodziło jednak grozę tego pustkowiecia. Znalazłem tam żywiec *heptaphyllus*, cyklamen, *nidus avis*, wielkie *laserpitium* i kilka innych roślin, które mnie ucieszyły

66 Ch. C. L. Hirschfeld, *Theorie der Gartenkunst*, 5 tomów, Leipzig 1779-1785, Bd. 1, s. 211. Cyt. za: G. Böhme, „Znaczenie ogrodu angielskiego i jego teorii dla rozwoju ekologicznej estetyki przyrody”, w: *Filozofia i estetyka przyrody w dobie kryzysu środowiska naturalnego*, przeł. J. Merecki, Oficyna Naukowa, Warszawa 2002, s. 75-76.

67 J. J. Rousseau, *Przechadzki samotnego marzyciela*, przeł. M. Gniewiewska, Czytelnik, Warszawa 1967, s. 128.

i zajęły na długo. Ale niepostrzeżenie owładnęły mną tak silne wrażenia (...) i z zadowoleniem oddałem się marzeniom, myśląc, że oto jestem w schronieniu nieznanym nikomu na świecie, gdzie nie odkryją mnie prześladowcy. (...) Porównywałem się z wielkimi podróżnikami, którzy odkrywają bezludną wyspę i mówiłem sobie z upodobaniem: «Jestem bez wątplenia pierwszym śmiecielnikiem, który dotarł aż tutaj». Patrzyłem na siebie prawie, jak na drugiego Kolumba. Ale gdy napawałem się tą myślą, usłyszałem w pobliżu jakiś brzęk, który wydał mi się znajomy; słucham, hałas powtarza się i pomnaża. Podnoszę się zdziwiony i zaciekawiony, przebijam przez gęstwinę krzaków w stronę, skąd hałas dochodził, i w wąwozie o dwadzieścia kroków od miejsca, w którym sądziłem, że przebywam tu pierwszy, spostrzegam manufakturę pończoch. Nie potrafiłbym wyrazić pomieszania i pełnego sprzeczności wzburzenia, które odczułem w sercu przy tym odkryciu⁶⁸.

Inne typy scenarii krajobrazowych osiąga się za pomocą tych samych zasad, chociaż inny może być udział poszczególnych zmysłów. W tworzeniu nastroju wesołości dużą rolę odgrywa zapach. Zmysł węchu, pomimo dyskwalifikacji teoretycznej, jakiej stał się ofiarą ze strony tych, którzy widzieli w nim tylko zmysł zwierzęcy, zostaje przez Hirschfelda wyposażony w potężną moc afektywną. Jest on zdolny poruszyć subtelne wrażenia. Przenikliwa woń polnych kwiatów stanowi jakże istotny element radosnego uniesienia, który wzmaga się wraz z miłym doznaniem otwartej perspektywy, prowadzącej ku ścieżce obramowanej mostkiem z płynącą pod nią niezbyt gwałtownie, ale i niezbyt leniwie rzeczką.

Porównując malarstwo pejzażowe ze sztuką ogrodową, Hirschfeld doceniał wartość tej ostatniej, zwłaszcza za możliwość uzyskania wielu punktów widzenia. Kompozycja malarska może być wieloperspektywiczna, lecz dopiero kompozycja ogrodowa daje możliwość tworzenia wielu punktów widokowych, z których przestrzeń może być oglądana i doświadczana. Przewaga sztuki ogrodowej polega również na tym, że obdarzony kunsztem architekt krajobrazu potrafi tworzyć miejsca, z których rozpościerają się ożywiające widoki (*vues mouvantes*). Wszędzie, gdzie to tylko możliwe, zalecał Hirschfeld ich tworzenie, ponieważ dodatkowo pozwalają oku cieszyć się widokiem okolicznych wiosek, wzgórz, pól i łąk, na których pasą się stada i pracują rolnicy; jezior i rzek, ożywionych przez płynące łodzie z rybakami; wiejskich dróg, po których podróżują wozy i piesi. Całej wielobarwnej melodii wydawanej przez okolicę. Estetyczny walor ogrodu tworzy się na kanwie gry, jaka zostaje uruchomiona pomiędzy rzeczami, ludźmi i nastrojami. Kunszt Hirschfelda nie polegał tylko na tym, iż podniósł on zmysł powonienia do rangi waloru estetycznego, lecz przede wszystkim na tym, że wypracowana przez niego sztuka krajobrazu łączy i rozwija subtelne powiązania pomiędzy zewnętrznymi przedmiotami, zmysłami i stanami duszy, doprowadzając do ich pojednania.

68 Tamże, s. 128-129.

Freedom and the Aesthetics of Reconciliation: Landscape Art in the Second Half of the 18th Century

This paper focuses on ideas that were essential to the aesthetics of the garden in the 17th and 18th Centuries. The two basic styles of landscape garden design were developed during that time: the formal French garden and the picturesque English one. The formal garden was strictly geometrized and laid out as a magnificent project of the rational mind and of the king's almost unlimited power. Louis XIV subdued the *Grandes* (noblemen) as well as nature in the Versailles garden. André Le Nôtre was the greatest landscape architect in 17th-Century France. He defined the essence of rationalist landscape design by basing his work on the geometry and geo-engineering. In the first quarter of the 18th Century a new garden style became more influential; it was the picturesque garden. As opposed to the formal garden, the English one was irregular, asymmetrical, free from the geometrical norms of the despotism of straight *allées*, ball- and cone-shaped trees, and rigid *treillages*. Free-growing trees became a symbol of the new sensibility. William Kent and Lancelot Brown were the greatest landscape architects of the new garden movement. Their minimalist landscapes dispensed of ornate buildings and instead utilised natural devices such as lawns, tree patches and curved-line ponds and streams. It is important to remember that Joseph Addison in his article „Pleasures and Imagination” published in *The Spectator* in 1712 associated the art of gardening with the conception of nature endowed with a value of its own. By 1750 a gradual erosion of the primary original principles of the picturesque garden was under way. Landscape architects often incorporated Chinese or Turkish designs, thus creating ever more eclectic landscapes. Standing before these new landscapes, in the middle of meadows full of pagodas, decorative cottages, windmills, and temples dedicated to deities, the spectator was borne away from „the naturalness and simplicity” found in the previous style. Differences between the formal and the picturesque garden became blurry.

The main question we state here is, were these differences only quantitative or also qualitative? Also, what did the actual difference between the two styles of gardening consist in? What were the changes in sensibility? And finally, how did the new generation of landscape architects find their way to reconciling sensations and emotions in a single garden?

Magda Kaźmierczak

**„Szary punkt” jako „czysta potencjalność” w teorii twórczości
artystycznej Paula Klee**

*Nie pojmują, że to, co jest wewnątrznie sprzeczne,
jest ze sobą zgodne [...]¹*
Heraklit z Efezu

Gdy Paul Klee pisał o tym, że „sztuka nie odtwarza tego, co człowiek widzi, ale czyni widzialnym”², nie miał na myśli procesu uwidocznienia tego, co ukryte przed niewprawnym okiem nie-artysty albo tego, co znajduje się we wnętrzu przeżywającego szafa twórczy malarza i zostaje ujawnione w akcie ekspresji artystycznej. Odwoływał się raczej do idei wiecznego, twórczego ruchu, który leży u podstaw wszelkiej aktywności artystycznej i który sprawia, że poruszony punkt przekształca się w kolejne formy, wytwarzając rzeczywistość na płaszczyźnie obrazu poprzez czynienie jej widzialną. Dzięki temu ruchowi, powodowanemu gestem artysty, poszerza się przestrzeń widzialności, a my, jako odbiorcy sztuki, możemy uczestniczyć w epifanicznym akcie rodzenia się świata.

O ruchu jako zasadzie rzeczywistości i przyczynie sztuki tak pisał Klee w *Wyznaniu twórcy*:

Wszystko to, co się staje, ma swoje źródło w ruchu. [...] Wszakże sama przestrzeń jest pojęciem czasowym. Kiedy punkt przekształca się w ruch i w linię – to zajmuje czas. Albo kiedy linia się przemieszcza, żeby uformować płaszczyznę. Tak samo jest też wtedy, gdy ruch płaszczyzn przekształca je w przestrzenie. [...] Tylko martwy punkt jest bezczasowy. I tak jak we wszechświecie, [tak też w sztuce – przyp. aut.] ruch jest podstawą wszystkiego. [...] Dobrą parabolą ruchu będzie biblijna historia Stworzenia. Także dzieło sztuki jest przede wszystkim powstawaniem [Genesis] i nigdy nie doświadczamy go jako czegoś ukończonego. [...] Dzieło graficzne bierze się z ruchu, samo jest skupionym ruchem i w ruchu uchwytywanym (mięśnie oka)³.

Klee był niezwykle interesującym myślicielem, którego teoretyczne rozważania – zapisane w notatkach do zajęć ze studentami, opublikowane w różnych tekstach i odczytach, a także w pisany przez wiele lat dzienniku – cechuje niebywała doniosłość filozoficzna doskonale sprzężona z jego plastyczną aktywnością

1 Heraklit z Efezu, *Zdania*, przeł. A. Czerniawski, Łódź 1992, zd. nr 8.10 [brak numerów stron].

2 W wersji oryginalnej zdanie to brzmi: „Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar” – P. Klee, „Schoepferische Konfession”, w: K. Edschmid (ed.), *Tribune der Kunst und Zeit*, t. XIII/1920 *Schoepferische Konfession*, Berlin 1920, s. 28.

3 P. Klee, *Notebooks*, vol. 1, *The thinking eye*, przeł. R. Manheim, red. J. Spiller, London 1973, s. 78. [Dalej jako *The thinking eye*].

twórczą. W swoich badaniach nad genealogią widzialności Klee nie tylko nie zatrzymywał się na wrażeniowej powierzchni rzeczy, nie tylko szukał funkcjonalnych zasad stawania się rzeczywistości, które rządzą ruchem, ale wniknął jeszcze dalej w głąb – aż do samego źródła widzialności rzeczy w naturze. Źródło rzeczywistości widzialnej to także jednocześnie źródło twórczości artystycznej: ruchu widzialnych form wydarzających się na płaszczyźnie obrazu. Artystyczne tworzenie, będące powtórzeniem stwórczego gestu Boga, czerpie formy z tego samego, co Bóg miejsca. Tę przestrzeń niewyczerpywalnej, kosmogenicznej możliwości, Klee nazywał „szarym punktem” – *Graupunkt*⁴. I chociaż pisząc o szarym, kosmogenicznym punkcie, nie odwoływał się wprost do pojęcia „możliwości” czy też „potencjalności”, to właśnie ono w najdoskonalszy sposób oddaje intencje artysty.

Odczytując pojęcie *Graupunkt*, odwołam się do arystotelesowskich kategorii „aktu” i „możności”. Bardziej jednak będzie mnie interesowała wykładnia jego myśli dokonana przez Giorgio Agambena, który wydobywa z arystotelesowskich rozważań pojęcie „czystej potencjalności”⁵.

I

O każdym dziele Paula Klee można powiedzieć, że jest swego rodzaju „wprawką”, ćwiczeniem, za pomocą którego artysta bada to, w jaki sposób współgrają ze sobą i rozwijają się środki formalne na płaszczyźnie obrazu. Każde jego dzieło było z zasady nieukończone i zawierało w sobie cały proces własnego powstawania. Klee pisał, że ostatecznie ukształtowana forma dzieła jest „martwą naturą”, należy więc myśleć nie o formie końcowej, ale o samej czynności formowania – *Gestaltung*: „Forma jest końcem, śmiercią. Formowanie jest ruchem, działaniem. Formowanie jest życiem”⁶. Forma Paula Klee nigdy nie jest więc formą zamkniętą i ostatecznie ukończoną, ale żyje wewnątrz. Forma artystyczna zawiera w sobie cały proces tworzenia, trwa w wiecznym tworzeniu, a jej żywe, dynamiczne elementy współgrają ze sobą na płaszczyźnie obrazu. Ani obrazów, ani też muzyki⁷ Klee nie rozważał, wychodząc od ich efektu

4 Zob. G. Boehm, „Genesis: Paul Klee’s Temporalization of Form”, *Research in Phenomenology*, nr 43 (2013), ss. 311-330.

5 Pojęcie „czystej potencjalności” zostaje rozwinięte przez Giorgio Agambena w tekstach poświęconych kopiście Bartleby’emu: „Bartleby”, w: tegoż, *Wspólnota która nadchodzi*, przeł. S. Królak, Warszawa 2008 oraz tenże, „Bartleby, czyli o przypadkowości”, przeł. S. Królak, w: H. Melville, *Kopista Bartleby. Historia z Wall Street*, przeł. A. Szostkiewicz, Warszawa 2009. Eseje Agambena poświęcone tematowi potencjalności zostały zebrane w tomie *Potentialities. Collected Essays in Philosophy*, przeł. i red. D. Heller-Roazen, Stanford, California 1999. O Agambenowskim pojęciu potencjalności pisze m.in. Paweł Mościcki w książce *Idea potencjalności: możliwość filozofii według Giorgio Agambena*, Warszawa 2012.

6 P. Klee, *Notebooks*, vol. 2, *The nature of nature*, przeł. H. Norden, red. J. Spiller, London 1973, s. 269. [Dalej jako *The nature of nature*].

7 Paul Klee był wykształconym i utalentowanym muzykiem, brał udział w koncertach orkiestrowych, grając na skrzypcach. Nie transponował jednak bezpośrednio muzyki na malarstwo, ale, jako zwolennik jedności sztuki, wykorzystywał metody tworzenia kompozycji muzycznych do komponowania obrazów plastycznych. Inspirował również muzyków – Karlheinz Stockhausen podarował w 1950 roku Pierre’owi Boulezowi zbiór pism Paula Klee, mówiąc: „Pan zobaczy, Klee jest najlepszym nauczycielem kompozycji” [za:] Ch. Casagrande, „...Pierre Boulez – el Pais Fertil – Paul Klee...”, *Revista Redes: música y musicología*

końcowego – dziełem idealnym była fuga Bacha, czyli forma, która w sposób wolny, choć jednocześnie zgodny ze swoimi wewnętrznymi regułami, rozwija najprostsze elementy składowe w ustrukturyzowaną całość. Fugę przenosił również na płaszczyznę obrazu (np. *Fuga w czerwieni*, 1921). Zarówno obraz, jak i utwór muzyczny pojmował procesualnie, kładąc tym samym akcent na ich czasowość i ruch, dynamiczność rozwoju i przekształceń kolejnych form. Wzór czystej sztuki wolnej od wszelkich ograniczeń stanowiła również twórczość Kandinskiego: „energia duchowa, która w nas zostaje utracona przez zahamowania – pisał Klee o przyjacielu – u Kandinskiego przywdziewa natychmiast formy produktywne, [...] swobodne jak w momencie stworzenia świata”⁸.

W pewnym fragmencie swoich *Dzienników* Klee podejmuje próbę opisu anatomii rosnących w jego ogrodzie przywiezionych z Rzymu bergamotek, chcąc rozgryźć formułę ich wzrastania⁹. Temu zagadnieniu – zagadnieniu procesów wiecznego wyrastania ze źródłowego punktu-nasiona i kształtowania się natury – poświęcił wiele eksperymentów graficznych. Możliwe, że myśl artysty była swego rodzaju odnowieniem Goetheańskiej wizji natury i teorii morfologii¹⁰, w jego biblioteczkę można znaleźć pozycje autorstwa Goethego, którego Klee z pewnością czytał, co potwierdzają liczne komentarze i podkreślenia w tekście chociażby tego oto fragmentu: „To, co ukształtowane, ulega natychmiastowemu przekształceniu i jeżeli tylko chcemy w jakimś stopniu dotrzeć do żywego pojęcia natury, to sami powinniśmy utrzymywać się tak samo ruchomi i plastyczni jak ona, podążając za dawanym nam przez nią przykładem”¹¹.

Ślady teorii morfologii i idei prarośliny możemy odnaleźć w wielu pracach plastycznych Paula Klee. Sztuka jest analogonem natury. To rzeczywistość, jawiąca się artyście w ciągłym ruchu i nieustannie zmieniających się formach i kształtach, nadaje prawa sztuce. Artystyczne tworzenie zwane kształtowaniem w znaczeniu *Gestaltung* – czynienie widzialnymi kolejnych form na płaszczyźnie obrazu – miało za swoją główną zasadę ciągłe rodzenie, kształtowanie i przekształcanie różnorodnych elementów graficznych. Badania graficzne są badaniami sposobów powstawania świata widzialnego, badanie stworzenia polega w istocie na badaniu form, a właściwie mówiąc, na badaniu prowadzących do nich dróg, ich wewnętrznej energii: „Tyle właśnie zawiera w sobie słowo *Gestaltung*. «Teoria form» (*Formlehre*), jak

desde Baja California, Enero – Junio 2007, Año 2, no. 1, ss. 63-88, <http://www.redesmusica.org/pdfs2/boulez.pdf>, dostęp: 09.10.2012, s. 64.]. Sam Boulez poświęcił Paulowi Klee tekst pt. *Le pays fertile: Paul Klee* [ed. P. Thévenin, Paris 1989].

8 P. Klee, „Aproximaciones del arte moderno”, w: tegoż, *Teoría del arte moderno*, przeł. P. Ires, Buenos Aires 2007, s. 15. Artykuł ten został pierwotnie opublikowany w czasopiśmie *Die alpen* nr 12 (1912) pod tytułem „Die Ausstellung des Modernen Bundes im Kunsthau Zürich” jako recenzja wystawy szwajcarskiego stowarzyszenia artystów „Moderner Bund”.

9 P. Klee, *The Diaries of Paul Klee, 1898-1918*, przeł. M. Knight, P. B. Schneider, R. Y. Zachary, red. F. Klee, London 1965, s. 204.

10 F. Eggelhöfer, „Movimiento”, w: *Paul Klee: maestro de la Bauhaus*, kat. wyst., Fundación Juan March, Madrid, 22.03.2013-30.06.2013, red. F. Eggelhöfer, M. Keller, Madrid 2013, s. 205.

11 „Das Gebildete wird sogleich wieder umgebildet, und wir haben uns, wenn wir einigermaßen zum lebendigen Anschau der Natur gelangen wollen, selbst so beweglich und bildsam zu erhalten, nach dem Beispiele, mit dem sie uns vorgeht” – J. W. von Goethe, „Bildung und Umbildung organischer Naturen, Die Absicht eingeleitet”, w: *Goethe's nachgelassene Werke*, vol. 58, Stuttgart, Tübingen 1842, s. 7. Informację tę podaję za Fabienne Eggelhöfer, dz. cyt., s. 205.

się ją zazwyczaj nazywa, nie uwypatnia zasad i ścieżek. [...] *Gestaltung*, w swoim szerokim znaczeniu, zawiera ideę podskórnej, leżącej u podstaw mobilności¹². Mobilności, która nie jest niczym innym, jak tylko wiecznym ruchem stwarzania.

Akt twórczy w znaczeniu *Gestaltung* to czynność, dzięki której świat wydziela się za każdym razem na nowo. Każda forma, jako forma-Gestalt, zawiera w sobie proces swojego rozwoju, tak jak w każdej roślinie – przywiezionych z Rzymu bergamotkach – można odnaleźć formułę jej wzrastania i pączkowania. Forma nie może być też nigdy z góry określona, ponieważ ilość możliwości jej realizacji jest właściwie nieograniczona. Badanie zależności pomiędzy kolejnymi idealnymi elementami dzieła – linią, tonem, walorem i kolorem, a także płaszczyznowymi i przestrzennymi elementami – polega w istocie na odstanianiu tajemnic stwórczej, materialnej natury.

W miejscu skończonego obrazu natury – mówił Klee – pojawia się [w artyście – przyp. aut.] nadrzędny wobec niej obraz stworzenia – stworzenia jako genesis. Dzięki temu staje się dla niego oczywiste, że proces powstawania nie może, jak na razie, zostać skończony. Rozciąga go więc z przeszłości w przyszłość, udzielając genesis trwania¹³.

Czynienie widzialnym jest momentem stwórczym. Dzieło, zawierając w sobie cały proces swego powstawania, skrywa boskość stwórczej natury, która trwa pod powierzchnią dzieła¹⁴, stale się w nim przejawia i utrzymuje dzieło przy życiu. Siła kreatywna, pisał Klee,

jest, z całym prawdopodobieństwem, sama w sobie formą materii. I chociaż nie może być postrzegana przez zmysły, jak jej bardziej znane rodzaje, to jednak w nich właśnie musi się ujawniać. Musi działać w zgodzie z materią. Wypełniać materię i przyjmować żywą, aktualną formę. [...] Myślimy więc nie o formie, ale o akcie formowania¹⁵.

Zarysowana przez Paula Klee przestrzeń twórczości jest ciekawym punktem wyjścia dla dalszych interpretacji natury filozoficznej. Z jednej strony stawia pytanie o istotę aktu twórczego i rolę, jaką pełni w nim artysta, z drugiej zaś pyta o naturę samego dzieła sztuki. Co łączy artystę z boskością stwórczej natury? Na czym polega stwórczość aktu twórczego? Co wyróżnia dzieło sztuki spośród innych wytworów rąk ludzkich? W jaki sposób zawiera ono w sobie drogę własnego powstawania, a więc zachowuje potencję w aktualizacji? Jednym słowem jest to pytanie o to, co akt twórczości artystycznej i powstające w jego wyniku dzieło plastyczne mówią nam o naturze rzeczywistości widzialnej.

12 P. Klee, *The thinking eye*, dz. cyt., s. 17.

13 Tamże, s. 92. Przytaczany fragment pochodzi z odczytu *Über die moderne Kunst* wygłoszonego przez Klee przy okazji wystawy w Kunstverein w Jenie w roku 1924.

14 W 1914 roku, podczas podróży do Tunezji, Klee zanotował w *Dziennikach* [dz. cyt., s. 308] zdanie: „The creation lives as genesis beneath the visible surface of the work. All intelligent people see this after the fact, but only the creative see it before the fact (in the future)”. Powtórzył je potem w nieco zmienionej formie w 1922 roku, zapisując w notatniku: „Creation lives as genesis under the visible surface of the work. All those touched by the spirit see this in retrospect, but only the creative see it looking forward (into the future)” [*The thinking eye*, dz. cyt., s. 463].

15 Tenże, *The nature of nature*, dz. cyt., s. 63.

II

Dla wyjaśnienia czynności artystycznej rozumianej jako stwórcze czynienie widzialnym, użyteczne wydaje się najpierw odwołanie do Arystotelejskiej pary pojęć charakteryzujących dwa rodzaje aktywności ludzkiej: *poiesis* (ποίησις) i *praxis* (πρᾶξις), czyli wytwarzanie i działanie. „Spośród rzeczy, które mogą mieć się inaczej [tzn. nie są konieczne – przyp. aut.] – czytamy w *Etyce nikomachejskiej* – jedno są przedmiotem twórczości, inne przedmiotem działania”¹⁶. Obszary twórczości i działania nie pokrywają się, ich przedmioty różnią się między sobą w sposób zasadniczy, nie można więc za ich pomocą nazwać tej samej czynności. Celem działania jest bowiem powodzenie w samym działaniu, tworzenie zaś, które określa istotę sztuki, znajduje swój cel poza samym tworzeniem, w czymś wobec siebie zewnętrznym.

Każdy, kto coś tworzy – pisze Arystoteles – tworzy to w jakimś celu, przy czym rzecz wytworzona nie jest celem w bezwzględny tego słowa znaczeniu, lecz celem ze względu na coś innego, celem pewnej czynności. Natomiast działanie jest [celem w znaczeniu bezwzględnym], ponieważ celem jest tu powodzenie w działaniu i to powodzenie jest przedmiotem pragnienia¹⁷.

Giorgio Agamben dokładniej uchwytuje różnicę pomiędzy obszarami *praxis* i *poiesis*, gdy stwierdza, że

podczas gdy w centrum *praxis* była [...] idea woli, która wyraża się bezpośrednio w działaniu, to doświadczeniem znajdującym się w centrum *poiesis* była pro-dukcja do obecności, dokonane w jej wyniku przejście z nie-bycia do bycia, z ukrycia do pełni światła dzieła¹⁸.

Poiesis odsłania byt, poszerza granice rzeczywistości, czyniąc, używając pojęć Heideggera, prawdę bytu nie-skrytą¹⁹. Pojęcie *poiesis* umożliwia przy tym wyznaczenie granic poietyczności: granic tego, co artystyczne i z zasady autonomiczne, w tym również autonomiczne względem sztuki rozumianej jako „twórcza ekspresja woli artysty”. Istota sztuki powstałej w wyniku tak interpretowanej aktywności poietycznej „polega – pisze Agamben – na wytwarzaniu prawdy i, co za tym idzie, otwieraniu świata dla istnienia i działania człowieka”²⁰.

Z tej perspektywy czynienie widzialnym, jako czynność kulminująca w zewnętrznym akcie wytwórczym, a więc nie w pełni autoteliczna, mogłaby zostać ujęta za pomocą kategorii poietyczności. Odnajdujemy bowiem w teorii Arystotelesa pewne zbieżności z myślą Paula Klee, chociażby wtedy, gdy Arystoteles kładzie akcent na autonomię tego, co wytwórcze, na zdolność *poiesis* do, jak pisze Agamben, poszerzania obszaru bytu oraz na pro-dukcowanie do obecności, czyli przeprowadzanie z nie-bytu do bytu. Jednakże, co trzeba zaznaczyć, potwierdzając doniosłość tak rozumianego zadania sztuki, myśl Arystotelesa odmawiałaby ważności i doniosłości samemu momentowi aktu czynności

16 Arystoteles, *Etyka nikomachejska*, przeł. D. Gromska, Warszawa 1982, s. 210 [1140a].

17 Tamże, s. 208 [1139b].

18 G. Agamben, „Poiesis y praxis”, w: tegoż, *El hombre sin contenido*, przeł. E. Margareto Kohrmann, Barcelona 2005, s. 112.

19 M. Heidegger, „Źródło dzieła sztuki”, przeł. J. Mizera, w: tegoż, *Drogi lasu*, Warszawa 1997.

20 G. Agamben, dz. cyt., s. 117.

twórczej, zawierającemu się wszakże, z punktu widzenia Paula Klee, w formie plastycznej dzieła.

W konsekwencji – czytamy w eseju Agambena – pro-dukowanie z konieczności znajduje swój cel (τέλος) i granicę (πέρας) poza sobą, [...] nie można ich utożsamić z samym aktem wytwarzania. [...] *poiesís* nie jest celem samym w sobie [...] w dziele nie urzeczywistnia samej siebie, tak jak działanie (πράξις) urzeczywistnia się w momencie działania (πρακτόν). Dzieło sztuki [...] jest czymś całkowicie odmiennym (ἕτερον) od tego, co pro-duje je do obecności²¹.

III

Jak więc możemy rozumieć ten odwieczny ruch, dzięki któremu wydarza się rzeczywistość, i dzięki któremu możliwy jest obraz? Jak możliwe jest, żeby obraz, który wydaje nam się czymś zamkniętym, ukończonym i od tego ruchu innym, zawierał w sobie nieskończoność ruchu, który go stwarza?

Wszelki [...] ruch – pisał wszak Arystoteles – nie zawiera w sobie kresu: odchudzanie się, uczenie się, przebywanie drogi, budowanie – to wszystko jest ruchem i na pewno czymś niezawierającym kresu. Nie można bowiem iść i zarazem dojść, budować i zbudować, powstawać i już być [...]; czym innym jest także poruszać, a już to wykonać²².

Czym innym jest tworzyć i stworzyć, malować i namalować, czym innym jest obraz jako rzecz i obrazowanie – prowadząca do niego czynność. Jak więc wytwór może, zachowując swój możliwościowy charakter, zawierać w sobie czynność swojego wytwarzania? Jak można zachować jedność bycia i stawania się?

Na pytanie o naturę ruchu w świecie Arystoteles szukał odpowiedzi w pismach zebranych między innymi w *Metafizyce*. Starał się pojęciowo ująć charakter wiecznych przyczyn, dzięki którym rzeczy w świecie pojawiają się, istnieją i ulegają zmianom, za pomocą różnego rodzaju terminów i z różnorodnych perspektyw, o czym pisał w wielu miejscach swojego dzieła²³. Para pojęć – możliwość (δύναμις) i akt (ενέργεια) – stała się, obok pojęcia substancji (naczelnego przedmiotu rozważań w *Metafizyce*) jako złożenia formy i materii (też zresztą rozumianych w kategoriach aktu i możliwości), podstawą Arystotelesowskiej ontologii odnajdującej w ruchu właśnie główną przyczynę powstawania, istnienia, zmiany i ginięcia rzeczy w świecie.

Zarówno czynność praktyczna, jak i czynność wytwarzania stanowiły dla Arystotelesa rodzaj zmiany. Z tego względu przeprowadzenia z możliwości do aktu nie trzeba ujmować w sposób inny, niż za pomocą kategorii ruchu – każdy ruch jest przecież zmianą, a wszelka zmiana polega na przejściu materii

21 Tamże, ss. 119-120.

22 Arystoteles, *Metafizyka*, przeł. T. Żeleźnik, oprac. M. A. Krąpiec, A. Młynarczyk, Warszawa 2003, s. 251 [1048b].

23 „Byt pojmuje się różnorodnie, w relacji wszakże do czegoś jednego, ze względu na jakąś jedną naturę, a nie całkiem różnorodnie” [1003a], „Byt rozumie się wielorako” [1028a], „Byt w prostym znaczeniu rozumie się różnorodnie” [1026b]. Wieloznaczność Arystotelesowskich określeń tego, co istnieje, widać doskonale w księdze Δ, swego rodzaju słowniku pojęć, w którym Arystoteles wymienia kolejno różne sposoby rozumienia poszczególnych terminów. W tejże księdze wyjaśnia: „Ponieważ jedno i byt rozumie się na różne sposoby, wynika stąd, że z konieczności i to wszystko, co się z nim wiąże, rozumie się tak samo różnie” [1018a].

z jednego stanu do drugiego. Gdy więc spojrzymy z perspektywy ulegającej zmianie materii, to okaże się, zauważa Arystoteles, że ruch zostaje w niej wewnętrznie zawarty. W powstającym dziele objawia się więc akt jego własnego powstawania,

albowiem budowanie jest w czymś, co jest budowane, powstaje i jest razem z domem. Gdy więc poza samą czynnością powstaje coś jeszcze, wtedy akt jest w przedmiocie wytwarzanym, na przykład budowanie w budowanym, tkanie w rzeczy tkanej i tak samo w innych przypadkach – w ogóle ruch jest w rzeczy poruszanej²⁴.

Wszelka możliwość tworzenia polega na wprawieniu w ruch materii rozumianej jako możliwość i dokonaniu przejścia z możliwości do aktu poprzez wprowadzenie w materię „formy”. W tym sensie motorem przejścia z bytu-w-możliwości do bytu-w-akcie jest także czynność twórcza, dzięki której bierna materia staje się dziełem sztuki. Sztuka wymaga więc, oprócz materii i odpowiadającej jej formy, czegoś trzeciego, jakiegoś „czynnika poruszającego”, który ową czynność by wykonywał. Takim czynnikiem byłby w tym przypadku artysta lub rzemieślnik, który dzięki aktywności poietycznej potrafi wytworzyć nowy byt.

Twórczość artysty-rzemieślnika ograniczają jednak dwie zasady. Po pierwsze, musi on działać w zgodzie z prawidłami sztuki²⁵, po drugie zaś, jego wytwór (ἔργον) nie jest nigdy w pełni dowolny, to znaczy że określenie go możliwe jest jedynie z perspektywy jego spełnienia, czyli *entelechii*. Ma on charakter przypadłościowy²⁶, jednakże ze względu na to, że zdołał zaistnieć, to nie istniejąc jeszcze, zawierał już w sobie możliwość do przybrania określonej formy istnienia²⁷. Jego przypadłościowy charakter objawić się może dopiero wtedy, gdy przedmiot ukaze się nam, pokonawszy już drogę przejścia z możliwości w akt. Jednakże akt jest zawsze zarazem pierwotny względem możliwości i nawet jeśli wydaje się, że w porządku trwania czasowego byt w możliwości poprzedza byt w akcie, to jednak możliwość może zostać przeprowadzona do aktu wyłącznie

24 Tamże, s. 257.

25 Odwołuję się tutaj do definicji sztuki jako *techne*, czyli jako „trwałej dyspozycji do opartego na trafnym rozumowaniu tworzenia” – Arystoteles, *Etyka nikomachejska*, dz. cyt., s. 211 [1140a].

26 Arystoteles pisze: „Wszelka sztuka łączy się z powstawaniem i z wynalazczym obmyśleniem tego, by powstało coś z rzeczy, które mogą być i nie być, i których źródło tkwi w wytwarzającym, a nie w wytworze [...]. I do pewnego stopnia te same rzeczy są dziełem sztuki i przypadku, jak to stwierdza i Agaton: «Wszak sztuka i przypadek do się wzajem lgną»” – tamże.

27 Pomimo tego, że dzieło ma charakter przypadłościowy, to nigdy nie jest w pełni dowolne również dlatego, że, ze względu na całościowy charakter świata aktualnego, mogło w tym świecie zaistnieć tylko takie dzieło, jakie zaistniało. Taki rodzaj predestynacyjnego myślenia o sztuce przejawiali na przykład Plotyn i Michał Anioł, gdy pisali, że artyście rzeźbiarzowi objawia się, jaką formę może wydobyć z bryły kamienia – rzeźbienie jest wydobywaniem formy obecnej potencjalnie w materiale. Tak pisał Plotyn we fragmencie szóstym *Enneady* I: „Wracać do siebie samego i spojrz! I jeżeli zobaczysz, że nie jesteś jeszcze piękny, to tak, jak rzeźbiarz posągu, który ma być piękny, jedno usuwa, a inne oskrobie, jedno wygładzi, a inne oczyści, aż objawi piękne oblicze na posągu, tak i ty usuwaj wszystko, co zbędne, prostuj, co opaczne, czyść i rób, by zaślniło, co ciemne, i nie ustawaj w pracy nad własnym posągami, aż ci rozbłyśnie boskie światło cnoty, aż zobaczysz powściągliwość, stojącą na świętej ostoi oczyszczenia!” [Plotyn, *Enneady*, t. 1, przeł. A. Krokiewicz, Warszawa 2000, s. 140]. Tak zaś w jednym z sonetów wyraził swą myśl Michał Anioł: „Myśl twórcza, zanim w dziele na świat się wyłoni, / Już w surowym marmurze na poły wyrosła, / Lecz na to, by objawić się mogła doniosła, / Potrzebny jest jej dotyk oświeconej dłoni” [M. A. Buonarroti, „Non ha l’ottimo artista alcun concetto”, przeł. J. Starzyński, w: *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce: 1500-1600*, wyb. i oprac. J. Białostocki, Gdańsk 2007, ss. 118-119].

w wyniku działania zewnętrznego wobec niej bytu w akcie²⁸. W żadnym miejscu Arystoteles nie znosi prymatu aktu nad możliwością.

Każda możliwość zostaje z konieczności określona wyłącznie z perspektywy swojej *entelechii* (aktualizacji), tak więc w konsekwencji nie może być w świecie Arystotelesa niczego takiego, jak „czysta możliwość”. Nie może zaistnieć nic, co będąc bytem w możliwości, nie zawierałoby już w sobie swojej potencjalnej, konkretnej aktualizacji. Bycie w możliwości znaczy, powtórzmy, tyle, co możliwość bycia czymś w akcie, jednakże to, co się już wydarzyło, nie może zająć inaczej i w tym też sensie nie ma niezrealizowanych²⁹ możliwości w aktualnie istniejącym świecie Arystotelesa: „Możliwościowe [...] jest to, czego akt, ze względu na który jest określone jako mające możliwość, nie pociąga za sobą żadnej niemożliwości”³⁰.

IV

W pismach Arystotelesa znajdujemy jednak w istocie nie jedną, ale dwie definicje możliwości. Pierwsza z nich wiąże się z przedstawionym powyżej koniecznościowym charakterem Arystotelesowskiej rzeczywistości aktualnej, zgodnie z którym to, co się wydarzyło, nie może zająć inaczej niż zaszło, gdyż wtedy stałoby w sprzeczności z aktualną rzeczywistością. Arystoteles otwiera jednak pewną przestrzeń dla przypadkowości (czyli tego, co nie ma żadnej koniecznej przyczyny, może istnieć albo nie istnieć) dlatego, że zgodnie z drugą definicją możliwości jej sens polega na tym, że jest ona zarazem możliwością do nieistnienia (w innym wypadku każdy byt należałoby uznać za konieczny).

Arystoteles nie odrzuca więc pojęcia niemożliwości, rozumiejąc ją jako coś, co nigdy nie zostanie zaktualizowane (jak rozumiał to jeszcze w „Hermeneutyce”, gdy pisał, że „wszystko musi być albo nie być, i będzie albo nie będzie”³¹). Na tym zresztą polega różnica między bytem przypadłościowym i bytem koniecznym: pierwszy z nich może przydarzyć się czasami i zawsze w granicach

28 Arystoteles, *Metafizyka*, dz. cyt., s. 255 [1049b].

29 „Jeżeli coś jest białe teraz – pisze Arystoteles w „Hermeneutyce” – to można było prawdziwie twierdzić wcześniej, że będzie białe [...]. A skoro można było zgodnie z prawdą twierdzić, że jest lub że będzie, to nie może być, żeby to nie było czy nie mogło być. Bo jeżeli coś nie mogło się nie zdarzyć, to niemożliwe, żeby się nie zdarzyło; a to, co może się nie zdarzyć, musi się zdarzyć. A więc wszystko, co ma być, musi się zdarzyć; bo ani jedno, ani drugie nie jest przypadkowe ani nie zdarzy się przypadkiem, bo jeżeli przypadkiem, to nie z konieczności” [Arystoteles, „Hermeneutyka”, w: tegoż, *Kategorie i Hermeneutyka z dodatkiem Isagogi Porfiriusza*, przeł. K. Leśniak, Warszawa 1975, ss. 62-63].

30 Arystoteles, *Metafizyka*, dz. cyt., ss. 245-246 [1047a]. Giorgio Agamben w eseju o kopiście Bartlebym, bohaterze opowiadania Hermanna Melville'a przytacza ten sam ustęp z Arystotelesa, który jego zdaniem powinien jednak brzmieć tak: „Możliwe-zdolne [*dynamatos*] jest to, w czym, przy przejściu do właściwego sobie aktu, nie będzie już nic, co miałoby możliwość nieistnienia”. Agamben zwraca dalej uwagę na to, że ostatnie trzy słowa Arystotelesa są w rzeczywistości określeniem warunku, a nie banalnym stwierdzeniem mówiącym o tym, że „możliwe jest to, co nie jest niemożliwe”. Paradoksalnie więc przejście z możliwości w akt nie będzie polegać na zniwelowaniu potencjalnościowego charakteru tego, co się aktualizuje, czyli wykorzystaniu jego możliwości zaistnienia poprzez jej zaktualizowanie, ale jest ruchem na wskroś odmiennym: „to, co przypadkowe, może przejść w akt jedynie pod warunkiem, że wyzbędzie się całej swej możliwości nieistnienia (swej *adynamia*), słowem gdy nic z niej «nie będzie już mogło nie istnieć», a tym samym będzie mieć możliwość nie-nie-móc” [G. Agamben, „Bartleby, czyli o przypadkowości”, dz. cyt., s. 143].

31 Arystoteles, „Hermeneutyka”, dz. cyt., s. 65 [19a].

rzeczywistości rządzonej prawami logiki, byt konieczny zaś nie może nie istnieć: istnieje w sposób idealny. Jest niezmienny, wieczny i nieruchomy. Każda rzecz, która nie jest konieczna, ale przypadkowa, ma zarazem podwójną możliwość: istnienia, jak i nieistnienia: „coś może być, ale nie jest, jak też odwrotnie, może nie być, lecz jest”³².

Giorgio Agamben zwraca uwagę na to, co Arystoteles z pewnością dostrzegł, ale pomijał, chcąc uniknąć wewnętrznej sprzeczności swojego systemu, a więc na niekonsekwencję prowadzącą do konieczności uznania możliwości niemożliwości wbrew teleologicznej konstrukcji świata. Na tym właśnie napięciu Agamben oparł swoją koncepcję „czystej potencjalności”.

W możności istnienia możność ma za swój przedmiot pewien akt, w takim znaczeniu, że w jej przypadku *energein*, bycie-w-akcie, może oznaczać jedynie podjęcie określonego działania [...]; – pisze Agamben – w przypadku możności nieistnienia akt nie może nigdy polegać na prostym przejściu *de potentia ad actum*: jest ona zatem możnością, która za swój przedmiot ma samą możność, jest to *potentia potentiae*. Najwyższą możnością jest zatem jedynie taka możność, która jest zdolna zarówno do możności, jak i do niemożności³³.

Uwolnienie rzeczywistości z więzów konieczności możliwe jest tylko wtedy, gdy przyjmujemy istnienie czegoś takiego, jak czysta możliwość – możliwość działania i nie-działania, przejścia i nie-przejścia z możności do aktu. Możliwość stanu zawieszenia pomiędzy tym, co jest i tym, czego nie ma, pomiędzy istnieniem i nieistnieniem, niepodlegającym Arystotelejskim prawom logiki – zasadzie niesprzeczności i zasadzie wyłączonego środka. Możliwość, która jest zarazem możliwością zaistnienia, jak i nie-zaistnienia, wyznacza zdaniem Agambena obszar tego, co możemy nazwać przypadkowym, dowolnym, jakimkolwiek: „na progu między istnieniem a nieistnieniem [...] ukazuje się bowiem nie bezbarwna otchłań nicości, lecz świetlista szczelina, przez którą prześwituje to, co możliwe”³⁴ – niewyczerpywalna wielość możliwości.

Jednakże nie tylko w drugiej definicji możliwości można odnaleźć lukę, która pozwala wkroczyć możliwości czystej, ale także w dwunastej księdze *Metafizyki*. W niej właśnie, rozważając istotę boskiego rozumu, Arystoteles postawił problem aktualno-możnościowego charakteru intelektu (który w konsekwencji doprowadził go później do podziału na rozum czynny i rozum bierny): to, co najdoskonalsze, czyli myśl (intelekt), zajmuje się tym, co najdoskonalsze, czyli myśleniem. W jaki jednak sposób myśl może myśleć samą siebie?

Albo nie myśli o niczym i wtedy cóż w niej jest godnego, skoro jest w stanie uśpienia? – pyta Arystoteles – Albo jeśli myśli, to coś innego kieruje myśleniem, wtedy jej istota nie jest myśleniem, ale możnością [myślenia], a w takim razie nie jest substancją najdoskonalszą³⁵.

Tak ów problem i jego konsekwencje wyjaśnia Agamben:

najwyższa forma myślenia nie może myśleć ani niczego, ani czegoś, nie może pozostać w możności ani przejść do aktu, nie może ani pisać, ani nie pisać. [...] Myślenie myślące samo siebie

32 Tenże, *Metafizyka*, s. 245.

33 G. Agamben, „Bartleby”, dz. cyt., s. 42.

34 Tenże, „Bartleby, czyli o przypadkowości”, dz. cyt., s. 132.

35 Arystoteles, *Metafizyka*, dz. cyt., s. 351 [1074b].

nie myśli ani o jakimkolwiek przedmiocie ani o niczym, myśli jedynie czystą możliwość (myślenia bądź niemyślenia)³⁶.

Do tego właśnie problemu Arystoteles nawiązał potem w słynnym wyimku pochodzącym z traktatu *O duszy*. Pomimo teleologicznej konstrukcji swojego systemu, w tym jednym niewielkim fragmencie, Arystoteles wykroczył poza teorię zorientowaną na strukturę celowościową i, na co zwrócił uwagę Agamben, dopuścił myślenie o czymś takim, jak „czysta potencjalność”, gdy pisał, że

rozum [νοῦς] jest w pewnym sensie potencjalnie tym wszystkim, co stanowi przedmiot myśli, chociaż aktualnie nie jest niczym z tego wszystkiego, zanim o czymś pomyśli. Musi mianowicie [przedmiot myśli] tak być w nim obecny, jak [pismo jest] na tablicy, na której nic nie jest jeszcze napisane³⁷.

I dalej:

rozum jest [dla siebie] przedmiotem myślenia, tak jak są nimi inne jego przedmioty myślenia. W rzeczach bowiem bezmaterialnych myślący i przedmiot jego myśli są czymś jednym i tym samym³⁸.

We fragmencie tym myśl myśląca samą siebie, myśl będąca zarazem czystym aktem i czystą możliwością, została przez Arystotelesa porównana do niezapisanej tabliczki do pisania, a dokładniej mówiąc, do pokrywającej ją cienkiej warstewki miękkiego wosku. Metafora ta pozwoliła późniejszym żydowskim i arabskim komentatorom Arystotelesa uchwycić zarówno sens, jak i możliwość czystej potencjalności oraz posłużyła do konceptualizacji pierwszego *aktu stworzenia*, czyli momentu *Genesis*, rozumianego jako przejście z możliwości do aktu. Jak pisze Agamben,

Akt boskiego tworzenia przedstawiano w nich [tj. w kabalistycznych traktatach – przyp. aut.] jako akt pisania w którym litery stanowią niejako pewien materialny nośnik, za pośrednictwem którego stwórcze słowo Boga, przyrównanego do dzierżącego pióro skryby, wciela się w stworzenie³⁹.

Pisanie stało się, jako symbol myślącej samą siebie stwórczej myśli, obrazem boskiego stworzenia. Jego początek symbolizowała kropla atramentu, będąca pierwszym momentem aktu poietycznego, który realizuje się w materialności pisma. W tradycji arabskiej oraz żydowskiej, każdorazowy, umożliwiany przez poznanie głębokiego znaczenia poszczególnych liter i ich boskiej hierarchii akt pisania, stawał się dzięki temu każdorazowym odtworzeniem gestu stwórczego, powołującym świat na nowo i utrzymującym go w ten sposób w trwaniu. Prawo stworzenia tkwi w samym piśmie, pisanie, jako powtarzanie ruchu stwórczego, wyznacza i symbolizuje moment *Genesis* – moment poietycznego ruchu aktualizacji czystej potencjalności, która, wciąż ponawiana, nigdy nie zostaje w pełni przeprowadzona do aktu.

36 G. Agamben, „Bartleby, czyli o przypadkowości”, dz. cyt., ss. 120-121. Agamben komentuje tutaj ustęp 1074b księgi *Λ Metafizyki*.

37 Arystoteles, *O duszy*, przeł. P. Siwek, Warszawa 1972, s. 94 [430a].

38 Tamże.

39 G. Agamben, „Bartleby, czyli o przypadkowości”, dz. cyt., s. 112.

V

Do odpowiedniości pomiędzy momentem *Genesis* i aktem twórczym artysty, pomiędzy rzeczywistością natury i rzeczywistością dzieła sztuki, które należy rozumieć tutaj jako analogon pisma, odwoływał się również Paul Klee, gdy pisał:

Pewien szczególny rodzaj analizy polega na badaniu dzieła skupiającym się na stopniach jego stawiania się. Ten rodzaj analizy nazywam „*genesis*”. Pierwsza Księga Mojżeszowa, skupiona na stworzeniu świata, nazywa się *Genesis*. Opowiada o tym co Bóg stworzył pierwszego dnia, drugiego itd. Cały otaczający nas świat wyraża się w kategoriach historii⁴⁰.

Dla Paula Klee dzieło artystyczne w żadnym razie nie jest przedstawieniem tego, co artysta widzi. Powstaje w wyniku naśladowania tworzenia, symbolizowanego pisaniem atramentem po papierze za pomocą pióra zamoczonego w kafarmarzu. Tworzenie to naśladowanie *Genesis* – ciągle odnawiany akt stwórczy, z którego wypływa cała możliwa rzeczywistość. Pierwsza kropla atramentu na papierze pozwala stworzyć, dzięki działaniu sprawczej ręki, całą rzeczywistość będącą realizacją kolejnych, nieskończonych w liczbie możliwości, nieustannym odnawianiem możliwości. Pierwszą z form widzialnych, jak pierwszy gest ręki wprawiającej w ruch pióro piszące pierwszą literę, jest dopiero kreślona plastyczna linia.

Pierwotną przestrzenią doświadczenia czystej możliwości, stanem zawieszenia, nierozróżnialności pomiędzy byciem i nie-byciem, istnieniem i nieistnieniem, światłością i mrokiem, prawdą i fałszem, słowem, źródłem, z którego wypływa bogactwo rzeczywistości widzialnej, jest „szary⁴¹ punkt”:

Chaos, jako antyteza [kosmosu – przyp. aut.], nie jest pełnym i zupełnym chaosem, ale miejscowo determinowanym pojęciem związanym z pojęciem kosmosu. Zupełny chaos nigdy nie może zostać umieszczony na skali, ale zawsze będzie pozostawał nie do zważenia i nie do zmierzenia. Może być Niczym albo uśpionym Czymś, śmiercią albo życiem, [...] przewagą woli albo jej brakiem [...]. Graficznym symbolem tego «nie-pojęcia» jest punkt⁴², który właściwie nie jest punktem, ale punktem matematycznym.

Nie-istniejące-nigdzie coś albo gdzieś-istniejące nic jest nie-pojęciowym pojęciem wolności od przeciwieństw. Aby je uwyżnić [...], dochodzimy do pojęcia szarości, do rozstrzygającego punktu pomiędzy stawianiem-się i odchodzeniem: szarego punktu [*Graupunkt*].

40 P. Klee, *The thinking eye*, dz. cyt., s. 99.

41 Źródła wyróżnienia barwy szarej i jej znaczenia możemy odnaleźć w pismach Goethego, a dokładniej w jego *Farbenlehre*, w której „szarość” zajmuje wyjątkowe miejsce: nie zostaje zaliczona do żadnej z barw. Nie przynależy także ani do tego, co ciemne (czerni), ani do tego, co jasne (biel), ale znajduje się pomiędzy nimi [J. W. Goethe, *Theory of colours*, przeł. Ch. L. Eastlake, London 1840, fragm. 249, s. 103]. W notatkach Paula Klee barwa szara mieści się w samym środku koła barw, leżąc w miejscu przecinania się linii łączących kolory dopełniające się, w punkcie, wokół którego koncentrują się poszczególne barwy [*The thinking eye*, dz. cyt., ss. 473-511]. Skany oryginalnych notatek Paula Klee dostępne są pod adresem <http://www.kleegestaltungslehre.zpk.org> [dostęp: 29.03.2016], wśród nich znajdują się również rysunki kół barw. Można je znaleźć w *Bildnerische Gestaltungslehre*, I.2 (*Principielle Ordnung*) na stronach 156-157 i 159-161.

42 Pojęciową bliskość „szarego punktu” i „chaosu” wykorzystali Gilles Deleuze i Félix Guattari w *Mille plateaux*, gdzie utożsamili „szary punkt” z kluczowym dla swojej filozofii pojęciem „czarnej dziury” [G. Deleuze, F. Guattari, *Tysiąc plateau*, red. J. Bednarek, Warszawa 2015, s. 379].

Punkt jest szary, bo nie jest ani czarny, ani biały albo dlatego, że jest biały i czarny jednocześnie.

Jest szary, bo nie jest ani na górze, ani na dole albo dlatego, że jest zarazem na górze i na dole. Jest szary, bo nie jest ani gorący, ani zimny; jest szary, bo jest punktem bezwymiarowym, punktem pomiędzy wymiarami⁴³.

W tekstach Klee napotykamy więcej wzmianek o „szarym punkcie”. Szary punkt jest „żywym”⁴⁴, „pierwotnym elementem kosmicznym”⁴⁵. Szary punkt sam siebie porusza, pisze Klee w jednym miejscu⁴⁶, dodając gdzie indziej, że zawiera on w sobie kosmiczną energię, jest „pierwszym źródłem ruchu, czynnikiem, punktem, który sam wprawia się w ruch”⁴⁷, stanowiąc „genezę form”. Jednocześnie jednak w innym miejscu notuje, że szary punkt jest „czynnikiem, który nie wykonuje żadnego ruchu, pozostaje w spoczynku”⁴⁸ i potrzebuje czynnika zewnętrznego, który mógłby pomóc mu urzeczywistnić się i wprawić go w widzialny ruch⁴⁹. Szary punkt jest więc czymś aporetycznym, ale jedynie pozornie. Znajduje się w sposób jednoczesny w możliwości i w akcji, odzwierciedlając dynamikę czystej możliwości, zawieszoną pomiędzy dwoma rodzajami możliwości, o których pisał Arystoteles – pomiędzy możliwością myślenia i możliwością nie-myślenia. Wyraża zarazem możliwość i wpisana w jej sens jednoczesną niemożność dokonania pierwszego stwórczego gestu⁵⁰. Znajduje się w obszarze pomiędzy: pomiędzy nocą zmieszania wszystkiego a dniem kształtującej i porządkującej formy; pomiędzy tym, co nie jest, pustką, z którą konfrontuje się artysta i tym, co jest, czyli kształtującą się formą. Szary punkt, jako to, co mieści się w zawieszeniu pomiędzy niebytem i bytem, wyraża czystą możliwość. Jest niewyczerpywalnym źródłem kosmogenez form.

Z kosmogenetycznego punktu rodzi się więc linia. Z linii forma na płaszczyźnie. Ze współgrających ze sobą aktywnych, żywych i ruchomych linii – dwuwymiarowa forma. Ze współgrania dwuwymiarowych, płaszczyźnianych form – formy złożone, a z nich całe bogactwo widzialności. To właśnie miał na myśli Klee, pisząc w *Wyznaniu twórcy*, że „to, co widzialne jest jedynie częścią wyjętą z wszechświata i istnieje więcej prawd niewidzialnych niż widzialnych. [...] Wysiętek polega na tym, by nadać przypadkowości formę konkretną”⁵¹.

Esencjalistycznie, a więc statyczne ujęcie formy, niewiele ma wspólnego z żywą energią kreatywną, która wyraża się w formie-Gestalcie. Dzieło sztuki jest

43 P. Klee, *The thinking eye*, dz. cyt., s. 3.

44 Tamże, s. 59.

45 Tamże, s. 105.

46 Tamże, s. 19.

47 Tamże, s. 105.

48 Tamże, s. 19.

49 Tamże, s. 60.

50 Jak pisał Agamben, „nawet jeśli każdemu pianiście przysługuje z konieczności na równi możliwość grania jak i możliwość niegrania, to jedynie Glenn Gould może *nie* nie grać, a zwracając swą możliwość nie tylko ku aktowi, lecz także ku własnej niemożności, gra, jeśli można rzec, swoją możliwością niegrania. W odróżnieniu od sprawności, negującej jedynie własną możliwość niegrania, której się wyrzeka, mistrzostwo zachowuje i ziszcza w akcji nie tyle swą możliwość grania (jest to pozycja ironii, przedkładającej pozytywną możliwość nad akt), ile możliwość niegrania” [G. Agamben, „Bartleby”, dz. cyt., s. 42].

51 P. Klee, *The thinking eye*, dz. cyt., s. 79.

formą żywą wewnątrz, zawierającą w sobie historię własnego powstawania w postaci funkcji nadającej prawa wzrastaniu rzeczywistości na płaszczyźnie obrazu. Poszukiwanie tak rozumianej formy nie polega na odkrywaniu praw *a priori*, ale na badaniu możliwych widzialnych, dokonywanych mocą siły twórczej w akcie formowania rozwinięć kosmicznego i pierwotnego szarego punktu, rozpostartego pomiędzy byciem i nie-byciem, i stającego się widzialnym dzięki stwórczemu gestowi ręki artysty.

Siła twórcza jest niewyraźna i ostatecznie pozostaje zagadką. A każda zagadka głęboko na nas oddziałuje. Jesteśmy naładowani jej energią, nawet w naszych najbardziej słabych częściach. Nawet jeśli nie jesteśmy w stanie ująć jej istoty, to możemy kierować się w stronę jej źródła, tak jak to tylko możliwe. W każdym razie, naszym zadaniem jest ukazywanie owej siły w jej funkcjach, tak jak ona ukazuje się w nas⁵².

The „Grey Point” as „Pure Potentiality” in Paul Klee’s Theory of Artistic Creation

Paul Klee was one of the most interesting artist-thinkers; his theoretical considerations are of utmost philosophical importance, perfectly combined with his art. In his studies on the genealogy of visibility Klee did not stop at the sensate surface of objects. Not only did he look into the functional principles of reality coming-into-being (ones that rule the internal movement of reality), but he also tried to penetrate the most primordial source of visibility of things in nature. This non-depletable space of cosmogenic possibility was named by Klee the „grey point” – *Graupunkt*. While writing about this grey, cosmogenic point he did not refer to the notions of „possibility” or „potentiality” directly; however, it is justified to say that especially these concepts perfectly embody the intentions of the artist. In this paper, the concept of *Graupunkt* as the space of „pure potentiality” is studied. I refer mainly to the Aristotelian categories of „act” and „potentiality” as articulated in Giorgio Agamben’s interpretations.

52 Tenze, *The nature of nature*, dz. cyt., s. 67.

Bogna J. Gladden-Obidzińska

Być albo nie być inspiracji – o modalnościach natchnienia, między pojęciem a zjawiskiem*

I. „Inspiracja” – termin i pojęcie

Na wstępie konieczne jest wyjaśnienie odnoszące się do specyfiki języka polskiego, w którym możliwe jest takie, a nie inne sformułowanie tematu niniejszego szkicu. Powyższy tytuł jest bowiem wynikiem dość problematycznego kompromisu terminologicznego, spowodowanego nieprzystawalnością polszczyzny i języków zachodnich, szczególnie romańskich, a zatem również angielskiego¹. W językach romańskich funkcjonuje generalnie jedno pojęcie – o wspólnym łacińskim źródłosłowie *inspiratio* oznaczającym rdzennie „wdychanie”, również fizyczne „wdychanie powietrza”, występujące w parze z drugim terminem, *expiratio*, oznaczającym „wydychanie”, także „wydychanie powietrza”. Oczywiście, powyższe dwa pierwotne znaczenia funkcjonują nadal na gruncie medycyny i badacze układu krążeniowo-oddechowego posługują się nimi nieustannie. Jak pamiętamy, w połowie ubiegłego stulecia posłużyły one wraz z bogactwem sensu biologicznego w fenomenologii francuskiej do opisu ludzkich procesów poznawczych i ich źródeł, zapośredniczonych w pierwotnej percepcyjnej wymianie podmiotu z otoczeniem, pośrednio odnosząc się do twórczości artystycznej².

* Praca powstała w ramach grantu Fuga NCN UMO-2012/04/S/HS1/00485.

1 W języku niemieckim, na przykład, odpowiednik słowa „inspiracja” – „Eingebung” – ma swój źródłosłów w czasowniku „podawać” – „eingegeben” – zatem, dosłownie tłumaczony oznaczałby „podawanie”, „udzielanie” [czegoś]. W starożytnej grece funkcjonowały z kolei pojęcia „katechestchai”, pochodzące od „katechô”, oznaczające „trzymać mocno”, „pochwycić”, „porwać”, „wziąć w posiadanie”, odpowiednikiem jego byłby polski przymiotnik „zachwycony”, „ujęty”, „porwany”; lub „entheos” – dosł. „pefen boga”, od którego pochodzi pojęcie „enthusiasmos”, czyli boski zachwyt, natchnienie mistyczne. Ich bliższym odpowiednikiem w języku niemieckim i angielskim jest czasownik „to beghast” (niem. „begeistern”) od którego pochodzi następnie przymiotnik „beghost” oznaczający „oczarowany”, „ośniony”, „ujęty”, „uręczony”, „zauroczony” itp., jest on jednak używany dość rzadko. Przyjrzymy się tym pojęciom w dalszym ciągu pracy, gdzie będą stanowiły przedmiot rozważań w kontekście klasycznych ujęć problemu.

2 Fenomenologia M. Merleau-Ponty’ego jest dziś omówiona na tyle szeroko, wieloaspektowo i dogłębnie, że nie sposób tutaj przytoczyć nawet najważniejszych opracowań w sposób wyczerpujący. Odnosimy się tu przede wszystkim do późnych prac Merleau-Ponty’ego, szczególnie do eseju *L'oeil et l'esprit* z 1964 r. (por. M. Merleau-Ponty, *L'oeil et l'esprit*, Les Éditions Gallimard, Paris 1964) będącego rozwinięciem badań autora poświęconych wywiedzeniu umysłu z ciała, jego ruchu i relacji przestrzennych opisanych m.in. w „Le Monde Perçu”, w: *Phénoménologie de la perception* z 1945 r. (por. *Phénoménologie de la perception*, Mayenne: nrf Librairie Gallimard, 1965, ss. 235 i n.).

Język polski, jak w wielu innych przypadkach, przyswoił słowo łacińskie, zachowując przy tym pojęcie o źródłostwie słowiańskim „tchnienie”. „Natchnąć” ma znaczenie pokrewne czasownikowi „-spirare” (i tu, i tu chodzi o „dech”), przy czym zakłada szczególną zewnętrzność źródła owego „tchnienia” i znaczną bierność podmiotu doznającego „natchnienia”. Podmiot natchniony jest, z samego etymologicznego punktu widzenia, trochę jak balon wymagający nie tylko napełnienia czymś obcym, ale i p r z e z coś obcego, przez pewien czynnik, *agent*. „Inspiracja” natomiast, nawet jako pojęcie biologiczne, oznacza aktywność dokonywaną „od wewnątrz” podmiotu „inspirującego” w sensie „oddychającego”, lub „inspirującego się” – czymś zewnętrznym – powiedzielibyśmy, samodzielnie, jak organizm za pomocą mięśni.

Pojęcie „natchnienia” jest w tym sensie bliższe terminowi greckiemu „entheos” znaczącemu: „pefen boga”, niedosłownie: „nawiedzony”, „uduchowiony”, „opętany duchem”, „natchniony duchem”³. „Natchnienie” łączy się także w polszczyźnie dosyć ściśle z kontekstem religijnym, z całym zasobem terminów odnoszących się do „tchnienia” Ducha Świętego bądź „tchnienia” w kogoś życia itp. W językach romańskich te wszystkie konteksty obejmuje sobą termin „inspiracja”, służąc, na przykład, studiom teologicznym nad autentycznością tekstów Biblijnych jako „natchnionych” przez Ducha Świętego w sensie „pisanych” przez Ducha Świętego posługującego się jedynie pisarzem jako swoistym narzędziem.

Termin „inspiration” używany w wymienionych dziedzinach byłby jednak wypaczony przez polski odpowiednik „inspiracja”. Jest tak ponieważ, co wcale nie oczywiste, polszczyzna w użyciu zarówno potocznym, jak i naukowym, każdemu z omawianych terminów (tj. „inspiracja” i „natchnienie”) przypisała znaczenie wynikające ściśle z jego etymologii. „Inspirować się” bądź nawet w gramatycznej formie biernej „być zainspirowanym” oznacza więc przede wszystkim aktywny stosunek człowieka do pewnego zjawiska, które służy jako bodziec do własnych poszukiwań, własnego działania, najczęściej twórczego, a zarazem w dość ograniczonym (luźnym) stopniu związanego z danym „inspirującym” zjawiskiem. To, co robimy „zainspirowani” jakimś przedmiotem, utworem, elementem natury itp. nie jest naśladowcze ani koniecznie podobne do źródła bodźca. Wręcz odwrotnie, „zainspirować się” oznacza właśnie stworzenie czegoś własnego, odmiennego, odrębnego od „pierwowzoru”, jedynie „startującego” od przedmiotu inspiracji. Niniejsze znaczenie jest do tego stopnia przeciwstawiane „podążaniu za” przykładem inspirującego zjawiska we własnej działalności, że służy jako kategoria w przepisach prawa autorskiego dla ustalenia, kiedy dzieło jest, a kiedy nie jest plagiatem⁴. Otóż, nie jest plagiatem to, co jest „inspirowane” czymś dziełem, czyli zawiera w swojej formie odpowiednio niewiele elementów „pierwowzoru”. Podobne użycie występuje również na Zachodzie (czego przykładem może być głośna obrona wobec zarzutu o plagiat

3 Cf. *The Online Liddell-Scott-Jones Greek-English Lexicon*, <http://stephanus.tlg.uci.edu/ljs/#e-id=36662&context=lsj&action=hw-list-click>, s. 566.

4 Polskie prawo rozróżnia między dziełem „inspirowanym”, „dziełem zależnym” i „plagiatem”, gdzie to drugie jest stworzone za zgodą autora pierwowzoru. Por. J. M. Doliński, „Utwór inspirowany w prawie autorskim”, *Zeszyty Naukowe UJ*, 2011/4, ss. 5-21. Por. także <http://sztukaprawa.com/inspiracja-w-prawie-autorskim>.

lana McEwana, autora powieści *Atonement*, na łamach dziennika „The Guardian”, gdzie ów w samym tytule przeciwstawia „inspirację” plagiatowi⁵). Tak rozumiana „inspiracja” jest konceptem bardziej zbliżonym do pareysonowskiego pojęcia „lo spunto”, czyli impuls lub *im-puls*⁶ (nie zaś do pojęcia pochodzącego od greckiej *manii*, które ustanowiło kanon dla sztuki, o czym dalej).

Znaczenie słowa „natchnienie” w języku polskim oddaje treść problemu, który będzie rozważany w niniejszej pracy, czyli synonim „twórczej weny”, „muzy”, „objawienia”, „dyktatu”, „nadania z góry” (lub „inspiracji” w jej szerszym niż polski, wielowymiarowym sensie). Z powodu silnego zakorzenienia historycznego omawianego zagadnienia w kulturze europejskiej, gdzie funkcjonuje ono pod źródłową łacińską postacią słowa „inspiracja”, w dalszym ciągu wywodu posługujemy się jednakże oboma pojęciami wymiennie, nie tyle pomijając, ile włączając, jako jeden z wielu aspektów problemu, przytoczone wyżej potoczne (wąskie) znaczenie słowa „inspiracja” w polszczyźnie.

II. Inspiracja – zjawisko

W ostatnich dekadach, a właściwie w całym niemal ostatnim stuleciu, niewiele miejsca poświęcono problemowi inspiracji artystycznej na gruncie filozofii w odniesieniu do twórczości lub w pracach *stricte* estetycznych. Owszem, pojawia się on w manifestach artystycznych, szczególnie pierwszej połowy ubiegłego wieku, jednak w niewielkim stopniu w dyskursie filozoficznym⁷. Problem natchnienia w sztuce rozważany był ostatnio i nadal jest raczej w kontekstach historycznych, przede wszystkim przy okazji odniesień do poglądów estetycznych myślicieli starożytnych lub ich krytyków⁸, a także nie wprost, jako pewien aspekt zaangażowania poznawczego lub życiowego artysty⁹.

5 Cf. I. McEwan, „An inspiration, yes. Did I copy from another author? No”, *The Guardian*, Monday, 27 November 2006.

6 Por. K. Kasia, *Rzemiosło formowania, Luigiego Pareysona estetyka formatywności*, Universitas, Kraków 2008, s. 68 i n.

7 Wyjątkami mogą być podbudowane filozoficznie wykłady niektórych artystów z początku wieku, jak np. Stanisława Ignacego Witkiewicza teoria formy, choć w treści swej przeciwstawna tradycyjnym ujęciom „inspiracji”. Z drugiej strony do natchnienia boskiego wywodzonego z nieświadomości indywidualnej lub archetypicznej nawiązywały prace surrealistów, nie odegrały one jednakże takiej roli w kulturze, jak prace klasyków. Przykładem może być, nieco humorystyczny w formie, rodzaj manifestu Salvadora Dalego, zawarty w: tegoż, *Jurnal d'un genie*, Gallimard, Paris 1994, lub też manifesty artystyczne DADA (por. Ștefan-Sebastian Maftעי, „Cosmopolitanism and Creativity in the Romanian Avant-Garde: The First Two Years of the Contimporanul Movement (1922-1923)”, *Sztuka i Filozofia*, 45-2014, ss. 90 i n.). Jednym z ważniejszych manifestów tego typu tamtego czasu był niewątpliwie esej Wassilija Kandinskiego *Über das Geistige in der Kunst: Insbesondere in der Malerei* z 1911 r., do którego nawiążemy dalej.

8 Jedyne całościowe, a przy tym zarówno bogate w źródłowy materiał artystyczny, jak i dogłębne pod względem obranej metody (w swojej analizie hermeneutycznej autor posługuje się figurą Bachusa z rzeźby Michała Anioła, jej mitycznymi źródłami znaczeniowymi w starożytności oraz przekształceniami w kulturze po-renesansowej) opracowanie tematu w kontekście kultury zachodu odnoszące się również do dwudziestego wieku i przemian, jakie nastąpiły w teoriach sztuki, szczególnie w jego drugiej połowie proponuje John F. Moffit w swojej: *Inspiration: Bacchus and the Cultural History of a Creation Myth*, Brill, Leiden/Boston 2005. Praca ta jest jednak także ujęciem historycznym zjawiska, nie proponuje odrębnej teorii inspiracji artystycznej.

9 Np. Arnold Berleant i szerszy nurt estetyków związanych z pragmatyzmem i somaestetyką, a także autor źródłowych dla nich tekstów, John Dewey, którego interesował znacznie bardziej problem

Znamiennym jest natomiast, że pojęcie *inspiracji* funkcjonuje z powodzeniem na gruncie pedagogiki, gdzie oznacza ono stymulację (głównie dzieci, ale i dorosłych, a nawet starszych) do odkrywania, ćwiczenia i rozwijania własnych zainteresowań poznawczych i twórczych pasji. Stosuje się omawiane pojęcie również w psychologii w zakresie procesów samorozwoju osobowości (niekoniecznie, a nawet rzadko związanego z twórczością artystyczną). Przede wszystkim jednak analizowane jest ono w rozmaitych poradnikach z dziedziny HR (*human resources*) i doradztwa personalnego lub grupowego (*coachingu*), dotyczących psychotechnik w stymulacji wydajności i tak zwanej „kreatywności” pracowników, głównie wielkich korporacji. Uczeni są oni „autoinspiracji” oraz wzajemnej „inspiracji” do rozwijania umiejętności twórczego rozwiązywania problemów oraz przewyższania słabości osobowościowych, wypalenia zawodowego i braku pomysłów. W wymienionych kontekstach „inspiracja” jest rozważana jako mechanizm psychologiczny, który niemal można utożsamić z „motywacją” i umiejętnościami wieloaspektowego podejścia do zadań¹⁰.

Z filozoficznego punktu widzenia ujęcie sytuujące „inspirację” w roli zjawiska z dziedziny relacji międzyludzkich interesujące jest przede wszystkim dla etyki i socjologii sztuki. Nie jest to jednak pojęcie homonimiczne i pod pewnymi względami, nie wprost, zawiera także elementy bądź echa znaczeniowe pojęcia „natchnienie” istotnego dla estetyki, filozofii sztuki czy epistemologii. Dlatego, w dalszym ciągu niniejszych rozważań, wprost lub nie wprost, rozważane będą także wybrane psychologiczne aspekty inspiracji¹¹.

III. „Natchnienie” jako problem filozoficzny

W kontekście filozoficznym przede wszystkim należy zastanowić się, z jednej strony, czy i w jakim wymiarze zjawisko „natchnienia” może być przedmiotem namysłu filozoficznego *per se*, to znaczy w oderwaniu od złożonego kontekstu, w jakim funkcjonuje ono od ponad dwóch tysięcy w kulturze umysłowej – i materialnej – Zachodu. W tym celu spróbujemy wyodrębnić możliwe uniwersalne znaczenie *inspiracji*. To znaczenie opisujemy w rozpięciu na trzy typy modalne odnoszące się do relacji między artystą a jego inspirującym źródłem. Na tej bazie można rozważać, w jaki sposób dzieje omawianego pojęcia – lub, przynajmniej w pewnych okresach, dzieje nie tylko *pojęcia*, ale również *zjawiska* „natchnienie”, należącego do świata sztuki – sytuują się w wyodrębnionym pozahistorycznym, filozoficznym planie funkcjonowania „inspiracji”.

przydatności dydaktycznej i społecznej twórczości, jako formy kształtowania ludzi i formy życia w ogóle, niż kwestie filozoficzne związane z pochodzeniem sztuki.

¹⁰ Typową pracą z omawianego zakresu jest, oślawiona m.in. przez *New York Times*, książka dr. Wayne'a W. Dyer'a pt. *Inspiration. Your Ultimate Calling*, wydana przez Hay House w 2007 r. na wszystkich kontynentach, włączając Australię, Indie i Afrykę (RPA). Por. http://books.google.pl/books?id=d5aN0Pd-61JEC&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false.

¹¹ Pareyson, pisząc o sztuce jako o „czystej formatywności”, odnosi myślenie estetyczne do etycznego. Motywacja do tworzenia (*lo spunto*, impuls) jest tu najwyższym typem etyki obowiązku, przy czym sam autor nie utożsamia tego momentu motywacji z „inspiracją”.

Przyjmujemy powyższą metodę (a nie odwrotnie, jak by można oczekiwać od monograficznego szkicu poświęconego rozwojowi pewnej figury lub mechanizmu kulturowego) z jednego ważnego powodu. Ponieważ na przestrzeni dziejów i w poprzek dziedzin, których pojęcie/zjawisko natchnienia dotyczy, ujmowane i rozumiane było/jest ono w niezwykle rozmyty sposób, zazwyczaj pozostając terminem niesamodzielnym i pomocniczym dla niemal wszystkich kluczowych elementów zjawisk i problemów – najogólniej nazwijmy je – estetycznych¹², jak twórczość (*poiesis*), sztuka (*techne*), geniusz, smak, akt twórczy, emocja estetyczna, formowanie, medium, styl, świadomość artystyczna, performatywność, aspekty kognitywne i metafizyczne sztuki, symbolizacja, rola społeczna sztuki, mecenas itp.¹³, to potrzebny jest pewien niezmienny, nawet jeśli do pewnego stopnia arbitralny, punkt odniesienia dla użycia omawianego pojęcia w celu dalszego jego badania w kontekście obecności lub nieobecności „natchnienia” w określonych zakresach albo dziedzinach ludzkiej twórczości.

Ów punkt odniesienia musi być pojęciem uniwersalnym, a zatem niekoniecznie faktycznie przez kogoś wyznawanym lub stosowanym, i nie może być przywiązany do konkretnego historycznego rozumienia twórczości lub estetyczności. Z drugiej strony nie może on jednakże być abstrakcyjny, ale potencjalnie obecny w zjawiskach związanych z twórczością. Takiego „czystego” rozumienia mechanizmu, jakim jest inspirowanie, na potrzeby niniejszej pracy dostarczy analiza statusu dzieła „inspirowanego”, powstałego pod wpływem pewnego zewnętrznego „natchnienia” wobec możliwości istnienia dzieła „nieinspirowanego”, powstałego w izolacji od jakichkolwiek czynników nieobecnych w nim jako efekcie działania twórczego. Ta opozycja zostanie zatem omówiona celem ustalenia relatywnie uniwersalnego pojęcia „natchnienia”.

Omówiony w ten sposób model może być użyteczny na przykład dla badania statusu, roli i postaci *inspiracji* w kontekście kultury drugiej połowy dwudziestego

12 John F. Moffit idzie nawet dalej i określa pojęcie „inspiracji” kulturowym konstruktem: „One also needs briefly to put *Inspiration* within a global semantic perspective. Considered properly as an essentially invisible but wholly culture-specific artifact, *Inspiration* is a made-up term, a buzz-word, another shibboleth. Currently (2004 CE), other significant culturespecific emotional triggers – with each having its own shifting historical evaluations (and all largely slippery) – include such familiar value-ridden curios as: Aesthetics, Alienation (for artists), Artistry (acceptable versus unacceptable), Authenticity (likewise all that is considered „Un-authentic”), Bad (the), Beauty (and relative degrees of), Canon (the), Celebrity (*la Fama*), [...] Creationism, Creativity, Culture („proper”), Democracy (acceptable degrees of), Devil (the), Education („proper”), the Ego and/or Id, Enlightenment (degrees of), Error (degrees of), [...] Status (Social), Self-Expression (and rights to), Style („proper” versus „improper”), Taste (Good versus Bad; basically, mine versus yours), Terrorists, Time, Truth, Ugliness (and relative degrees of), Value (of anything or anybody), Vice, Virtue, Wisdom (versus Ignorance), and so forth. According to reigning post-modernist academic terminology, these phenomena are to be addressed as „cultural constructions”. While we may suppose that someone could, or already did, provide us with an iconological study of each of these prestigious (but nonetheless mostly imagined) cultural entities, oddly *Inspiration* remains as yet without a comprehensive biographer”, tenże, dz. cyt. ss. 3-4.

13 Prominentni w dwudziestym wieku myśliciele różnie lokowali podobne rozmyte znaczenia – by wymienić najważniejsze przykłady: w estetyce C. Bella problem skupiał się na kwestii oddzielenia u artysty użyłtararno-egzystencjalnego od czysto estetycznego nastawienia do rzeczywistości; C. Greenberg widział źródło twórczości w materii dzieła budującej przyszłą formę; W. Tatarkiewicz widział zagadnienie w oddziaływaniu piękna, dla wspomnianego wyżej L. Pareysona był to problem impulsu twórczego (*lo spunto*) wywołującego formę, dla Merleau-Ponty’ego zagadnienie cielesnej konstrukcji świadomości i tak dalej.

wieku i współczesnych nam obecnie procesów kształtujących świat sztuki, czy szerzej, twórczości¹⁴.

1. Jak filozofia może pytać o inspirację?

Jako pojęcie z zakresu teorii sztuki określające pewien rodzaj źródła twórczości „inspiracja” sugeruje, że dzieło powstałe z działania będącego pod jej wpływem nie jest dziełem wyłącznie na podstawie tego, że ktoś (lub coś) je stworzył (dzieło ← działać, *to ergon*), ale mówi nam o nim coś więcej. Wprowadzenie (lub też rozpoznanie) na gruncie sztuki elementu *inspiracji* implikuje dwie rzeczy: po pierwsze, że dzieło jest w swojej istocie również wynikiem oddziaływania czegoś *innego* niż to, czym ono samo jest – że jest heterogeniczne. Odniesienie to może mieć kilka wspomnianych wcześniej form modalnych, co rozwiemy dalej. Po drugie, mówiąc o „natchnieniu” uzasadniającym powstanie dzieła, ujawnia się tym samym, że pochodzenie pracy przekracza także samego jej twórcę – nie on jest ostatecznym źródłem dzieła, ale pośrednikiem względem czegoś jeszcze bardziej zewnętrznego – „inspiracja” inspiruje przecież twórcę, a nie bezpośrednio dzieło¹⁵.

Pierwsze spostrzeżenie sygnalizuje, że chcąc nie chcąc, analizując twórczość od strony natchnienia jej autora, poruszamy się w obrębie pewnej ontologii znaku. Uznajmy na razie niedookreślenie statusu semantycznego znaku, ponieważ dla analizy dzieła na podstawowym poziomie nie ma przesłanek, by związek między tym, co inspiruje, a dziełem traktować jako intencjonalny lub symboliczny, także w sensie rekonstruowanym przez Gadamera¹⁶. To, co inspiruje artystę może w ogóle nie uczestniczyć w końcowej postaci i wymowie dzieła jako obecne, jak w symbolu, lub jako „wstecznie” czytelne, jak w alegorii. Niekoniecznie mamy tu więc do czynienia z „językiem” czy nawet „systemem komunikacji”¹⁷. Być może „znak”, jakim jest dzieło „inspirowane”, posiada wyłącznie status śladu (który dla odbiorcy/ów może, ale nie musi, stać się tropem)¹⁸. Jeśli tak jest, to możemy uznać, że jego ontologia jako znaku ogranicza się do relacji „zstępującej”, czyli generatywnej (w czym można dostrzec analogię na przykład do metafizyki

14 Szczególnie istotnym jest szukanie spójnego sensu dla omawianego pojęcia wobec procesu poszukiwań definicji (lub choćby spójnej teorii) *sztuki*, postulowanej jako swoista dziedzina ludzkiej aktywności w sensie diachronicznym, będącego w centrum uwagi większości współczesnych środowisk estetyków filozofujących (od George Dickiego, Artura Danto i Noëla Carrola, poprzez Jerrolda Levinsona, Berysa Gauta i Denisa Duttona, po Nicka Zangwilla), co miało wyraz m.in. już w temacie słynnej sesji podczas VII Światowego Kongresu Estetyki w Bukareszcie w 1972 r.: „Contemporary Art: the Death of Art?”. Por. także N. Carroll (red.), *Theories of Art Today*, The University of Wisconsin Press, Madison 2000.

15 Por. analiza momentu łączącego szczególnie doświadczenia estetycznego i *iluminację* dzieła przez artystę proponowana przez José Miranda Justo, „Singularity, Universality and Inspiration in their Relation to Artistic Creation”, *Sztuka i Filozofia*, 45/2014, ss. 37-40.

16 Mamy na myśli zarówno uniwersalny sens symbolu rozwinięty w eseju Hansa-Georga Gadamera „Aktualność piękna” z 1974 r., nie natomiast historycznie zmieniający się sens pojęcia symbol w odróżnieniu od alegorii, zrekonstruowany przez Gadamera w artykule „Symbol i alegoria” z tomu *Umanesimo e simbolismo*, Istituto di Studi Filosofici Archivio di filosofia, Padova 1958.

17 Dzieło jako „ślad” inspiracji nie jest zatem znakiem w sensie Peirce’owskim, ponieważ niekoniecznie posiada element wspólny z tym, co inspirowało element naprowadzający, komunikujący. Por. Ch. S. Peirce, „On the Nature of Signs”, w: *Peirce on Signs: Writings on Semiotics*, J. Hoopes (red.), The University of North Carolina Press, Chapel Hill and London 1991, ss. 141 i n.

18 Por. A. Kuczyńska, *Piękny stan melancholii. Filozofia niedosytu i sztuka*, WFIS UW, Warszawa 1999, s. 161.

neoplatonickiej), podczas gdy relacja „wstępująca” nie byłaby nawet relacją epistemologiczną, a na pewno nie ontologiczną (co znacznie odróżniałoby tę wizję od post-pitagoreizmu i neoplatonizmu – gdzie, jak wiadomo, przedmioty estetyczne, ze względu na zawartość pewnego stopnia porządku lub piękna, stanowią znaki umożliwiające poznanie jego źródła i stopień z nim¹⁹).

Ustalenie charakteru omawianej relacji może być pomocne w prześledzeniu drugiego z wymienionych zagadnień – roli artysty jako pośrednika i jednocześnie twórcy, co z kolei umożliwi prześledzenie potencjalnych innych form natchnienia, niż tradycyjnie (którymi bywały: Muza, natchnienie mistyczne, studia kosmologiczne, miłość itp.) obecnych w kulturze współczesnej w odpowiednio odmienionej postaci.

2. Modalności inspiracji

Przejdźmy do wspomnianych wyżej form modalnych odniesień dzieła do owego „czegoś innego”, co stanowiło natchnienie artysty. Abstrahując od koncepcji historycznych, można wyróżnić trojaki rodzaj modelu dla tej relacji:

Pierwszym byłoby rozumienie „natchnienia” jako pewnej siły lub władzy (na przykład wolitywnej lub perswazyjnej), która zmusza twórcę do takiego, a nie innego działania według konkretnego konceptu. Byłby to rodzaj „zamówienia” lub „zlecenia” połączonego ze szczegółowym *mode d’emploi* czy też ubezwłasnowolnienia lub wykorzystania talentu twórcy do celów danej mocy (jednostkowej, grupowej lub nieosobowej – jak instytucja, aparat organizacyjny, potencjał kulturowy i struktura prawna, a nawet ideologia lub sama konkretna idea o nacechowaniu perswazyjnym²⁰). W tym modelu pojawia się, jako główna cecha wyróżniająca, konieczność przyjęcia przez twórcę takich, a nie innych założeń dla powstającego dzieła przy jednoczesnym braku jasnego udostępnienia wizji dzieła (artysta nie wie, co w wyniku jego działania powstanie, zna jedynie kolejne wskazówki „źródła” dotyczące tego, jak ma działać). Ta pierwsza cecha jest uwarunkowana drugą i odwrotnie – nieznaną celowi wymaga bezwarunkowego posłuszeństwa dyktatowi inspirującej siły w doborze metod i środków stworzenia dzieła; siła warunkująca tworzenie, aby utrzymać twórcę w swej władzy, musi utrzymywać go w niewiedzy, nieświadomości celu dążenia. Mamy tu więc do czynienia z mechanizmem, gdzie uświadomiona jest przez twórcę obcość perswazji, natomiast nieznaną jest mu cel i sposób jego osiągnięcia, ujawniany na bieżąco przez prowadzącą siłę sprawczą.

Drugim modelem może być **dowolność wpływu, przypadkowość lub pozbawiona perswazyjności faktyczność**.

Dzieło, w tym modelu, powstaje tak jak powstaje, ponieważ artysta pracuje pod wpływem doświadczeń, które go kształtują, lecz robi to w sposób

19 Por. S. Halliwell, „Renewal and Transformation: Neoplatonism and Mimesis”, w: *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems*, NJ: Princeton University Press, Princeton 2002, ss. 313 i n.

20 Por. J. M. Justo, dz. cyt., s. 43: „From this point of view, we can say once again that the artworks that start to be produced by the artist at a certain moment after the explosion and the inspirational event would not exist without an autonomous basis, which is constitutive in their process of production. In other words, the artwork is in itself a result of a subjective process which is to a large extent alien to the artist. And in this sense we can now add that the artist is a product of the universality of aesthetic experience and of the inspirational events that are connected with such universality”.

nieuwarunkowany koniecznością. Tworzy, w sposób bezpośredni wyrażając to, czym jest i czym dysponuje w ramach swoich bieżących wyobrażeń, emocji, idei oraz narzędzi i środków wyrazu (jak talent i warsztat). Tu możemy mówić o sztuce tak czy inaczej ekspresjonistycznej, intuicyjnej, naiwnej lub tożsamej z całą praktyką życiową wyrażającą sam ów tworzący popęd czy *elan vitale*, włączając życie społeczne i jego samoorganizację w rozmaite formy – polityczne, środowiskowe, rytualne itp. Ten typ twórczości dominował na przykład w środowisku kompozytorów skupionych w dziewiętnastowiecznym projekcie twórczości stojącej w opozycji do „*musica programma*”. Możemy mówić o tym rodzaju inspiracji także w odniesieniu do muzyki spontanicznej, która wynika ze sposobu życia i bycia, nieświadomie fundowanej w uczuciach i emocjach (w sensie, w jakim analizuje muzykę Susanne K. Langer, jako odzwierciedlenie struktury ludzkiej emotywności)²¹. Inaczej, niż w pierwszym przypadku, tutaj mechanizm tworzenia zakłada pewną świadomość metod i środków wyrazu, przy braku świadomości konkretnego źródła popędu twórczego (które jest rozproszone, zinternalizowane i nie opresyjne) oraz przy przygodności rezultatu działania twórczego, który jest wynikiem raczej niż celem.

Trzecią modalnością inspiracji byłaby pewna jednostka rzeczywistości *ś w i a - d o m i e* i selektywnie – a więc *d o b r o w o l n i e* – obrana przez artystę, a następnie włączana w obręb procesu twórczego jako umyślnie usytuowane źródło zarówno potrzeby stworzenia dzieła, jak i jego postaci. Ten ostatni model zakłada taki lub inny rodzaj *mimesis* polegającej na przejściu przez twórcę i wyrażeniu w dziele elementów „inspirującej” go jednostki rzeczywistości. Sformułowanie „jednostka rzeczywistości” oznacza tu zupełnie dowolną jednostkę: postrzeganą fizycznie lub też nie, definiowalną lub nie, na przykład odbieraną przez twórcę w postaci cyklu odpowiednio nacechowanych przeżyć (np. mistycznych, lub przeżyć ekstremalnych, włączających trudne do zdefiniowania doświadczenie towarzyszące ryzyku np. podczas wspinaczki wysokogórskiej, dokonywania aktów z pogranicza przestępstwa czy też stosowania używek), występującą jako określona jakość wybranego zjawiska, zdarzenia, lub relacji itp.²² W tym przypadku zatem, inaczej niż w dwóch poprzednich, zarówno źródło, jak i cel oraz metody i środki są efektem świadomych wyborów twórcy.

Dlaczego mówimy o *mimesis* jedynie w tym ostatnim modelu – oraz – jakie rodzaje *mimesis* mamy na myśli? Po pierwsze, nie zajmujemy się tu sytuacją, gdy pewien obiekt (jednostka rzeczywistości) działa jako stymulator dla twórcy wyłącznie *aby zaczął tworzyć*, bez wpływu na to, *co i jak* powstanie (jak np. – anegdotyczne – psujące się jabłka trzymane w szufladzie przez Schillera dla stymulacji weny). Zakładamy, że w powstałym dziele pozostają pewne ślady „inspirującego”, nawet jeśli są one niebezpośrednie, ale zapośredniczone w przeżyciu twórcy i odpowiednio przekształcone (także przez jego zdolności i narzędzia) wpływają na postać dzieła. Stąd wynika także rozumienie *mimesis*

21 Por. S. K. Langer, „The Principles of Creation in Art”, *The Hudson Review*, vol. II, No. 4, Winter 1950, ss. 515-534.

22 Przykładem mogą być tu z jednej strony akademiści, ale także, z drugiej, sztuka i teoria sztuki Kandinskiego, gdzie artysta świadomie obiera źródło, naczelny cel sztuki i zakres zainteresowań twórczych. Por. W. Kandinsky, „Spiritual Revolution”, w: *Concerning the Spiritual in Art*, Dover Publications, Inc., New York 1977, przeł. M.T.H. Sadler, ss. 12 i n.

w obu podstawowych sensach – „platońskim”, polegającym m.in. na przyjęciu sposobu postępowania, życia, postrzegania i działania twórczego „tak jak” model, celem imitowania go oraz – „arystotelesowskim”, polegającym na odzwierciedlaniu, czy też reprodukowaniu pewnego teoretycznego modelu. Pomiedzy nimi powstaje spektrum przemieszania obu sposobów odniesienia artysty do modelu oraz rozumienia i wzajemnych zależności tych obu typów rozumienia *mimesis*. Podejście mimetyczne może, na zasadzie świadomego wyboru artysty, odnosić się zarówno do stanów ducha, jak i przeżyć oraz elementów świata i samego tworzywa sztuki²³.

Odniesienie mimetyczne dotyczy jedynie trzeciego typu relacji, „inspirujące – twórca”, ponieważ w dwóch pierwszych przypadkach mamy do czynienia nie tyle z kształtowaniem pewnych form w sposób nastawiony na osiągnięcie takiej, a nie innej jego postaci, ile w obu przypadkach cel kształtowania dzieła może być nieznanym i nieistotnym dla tworzącego, a sam proces tworzenia jest raczej wykonywaniem działania jako część systemu poprzez uczestniczenie (a więc bliżej stanu manicznego lub bakchicznego), niż świadomym naśladowaniem wymagającym dystansu.

Choć wyjściowe pytanie dotyczyło relacji dzieła do omawianego elementu „inspirującego”, to mówimy jak dotąd o związku twórcy z nim, ponieważ zakładamy oczywiście, że sposób, w jaki „inspirujące” odkłada się czy też odciska się w dziele zależy od relacji artysty do „inspirującego”. Relacja artysty do dzieła jest w tym kontekście odrębnym problemem²⁴. Przyjrzyjmy się zatem, jak przekłada się relacja twórcy do źródła natchnienia na relację dzieła do owego źródła.

W przypadku pierwszego typu modalnego wpływu inspiracji na artystę (konieczność) dzieło jest najściślej, nawet jeśli nie wprost, związane z „inspirującym”. Można sądzić, że ów przymus w pochwyceniu twórcy przez to, co wymusza taki, a nie inny kształt pracy, jest z punktu widzenia źródła nieodzowny, gdyż w przeciwnym razie artysta zająłby się dziełem nie „w taki oto”, lecz w inny sposób. Gdyby bowiem artysta sam z siebie wybierał „to i tylko to” co wynika ze źródła, to środki przymusu nie byłyby potrzebne. To oznacza, że usunięcie tego typu „inspiracji” skutkowałoby radykalnym załamaniem lub zmianą tożsamości dzieła i albo nie powstawałoby ono wcale, albo przyjmowałoby inną postać.

W drugim przypadku mamy do czynienia ze związkiem równie ścisłym, jednak na zasadzie czystej zjawiskowej przyczynowości, gdzie w istocie trudne może być ustalenie granicy pomiędzy przyczyną, narzędziem czy też medium pośredniczącym w realizacji, a skutkiem. Wyraźnie widać tutaj różnicę z pierwszym rodzajem modalności, gdzie funkcje „agenta”, „narzędzia” i „dzieła” są nie tylko

23 To ostatnie dotyczy szczególnie formalistów i ekspresjonistów. Por. C. Greenberg, *Homemade Esthetics: Observations on Art and Taste*, Oxford University Press, New York 2000, ss. 42-43.

24 Awangardy i post-awangardy włączały oczywiście koncepcje artystyczne, gdzie dzieło powstaje lub też nie powstaje, albo powstaje nie do końca kontrolowane przez artystę w zakresie doprowadzenia pracy do końca według własnego konceptu – gdy oddaje on na przykład częściowe losy dokończenia dzieła odbiorcom. Mówimy wtedy jednak o dziele konceptualnym, którego zakres końcowy włącza tę właśnie aktywność odbiorców, będącą częścią dzieła jako całości performatywnej, gdzie dziełem jest nie tyle końcowy materialny efekt, ile całe wydarzenie i wyniesione przez jego uczestników doświadczenie wraz z końcowym efektem materialnym. Por. D. Matavers, „2: The Dematerialization of the Object”, w: *Philosophy and Conceptual Art*, ed. P. Goldie and E. Schellekens, Oxford University Press, New York 2007, s. 18 i n.

wyraźnie wygraniczone, ale wręcz stanowią element definiujący relacje – i gdzie element pośredniczący był najmniej istotny. W drugim omawianym przypadku natomiast twórca może być zarówno źródłem, narzędziem, jak i efektem, lub też źródło i efekt mogą być uznane za atrybuty albo funkcje pośrednika (artysty). Być może najwyraźniejszym przykładem dla tego typu działania jest wykonywanie muzyki oraz taniec współczesny lub performance opierający się na improwizacji.

W obu tych relacjach, *mutatis mutandis*, efekt finalny byłby więc – względem źródła – rodzajem ekspresji, gestu, częścią życia lub funkcjonowania owego źródła raczej niż odrębnym bytem. Możemy nawet określić dzieło manifestacją stanu lub trybu bycia czy też sposobu funkcjonowania źródła (jakkolwiek mocno zapośredniczoną w artyście).

Zwróćmy teraz uwagę na trzeci przypadek. Ponieważ najwięcej zależy tu od twórcy, to możemy wyróżnić dwa pod-przypadki – pierwszy występuje, gdy artystę interesuje bardziej to, co jest jego modelem, jako podmiot sam w sobie; drugi zaś, gdy artysta podporządkowuje całe swoje działanie poznawcze i twórcze temu, co pragnie oddać w dziele, model traktując jako wzorzec – powiedzmy – „pomocniczy” lub „techniczny”. Można także wyobrazić sobie sytuację, gdzie mamy do czynienia z celem podwójnym, gdy aktywność twórcza ściśle zlewa fascynację pewnym modelem i – uprzedni – zamysł tworzenia właśnie takich dzieł, które odpowiadają określonemu modelowi²⁵. Przy tym, chociaż ogólny cel poprzedza wybór modelu, aby go osiągnąć, artysta potrzebuje dokładnego wzorca, który „ucieleśni”, wyzwoli i skanalizuje w sobie ów pierwotny zamysł w sposób kompletny, tj. tak, aby uszczegóławiał i konkretyzował intuicję dotyczącą celu, jaki pragnie osiągnąć w dziele.

Ów ostatni rodzaj funkcjonowania relacji: „źródło inspiracji – dzieło” jest o tyle interesujący, że prowokuje do pytania o rzeczywiste umiejscowienie pierwotnego źródła. Można uznać, że następuje tutaj odwrócenie źródłowości – i właśnie dzieło jest tym, które, co prawda nie istniejąc, prowokuje nieobecnością, a nawet emanuje pewnym zarysem jakości²⁶. Być może jednak źródłem twórczości – inspiracją – jest w tym przypadku sprzężenie wszystkich trzech sił – pożądanego efektu; uprzedzającego go twórcy, w którym ów efekt „domaga się” zaistnienia jako taki, a nie inny; oraz jego rzeczywistego (pra)wzoru wyszukanego przez artystę, by umożliwić wykonanie dzieła²⁷.

Zasygnalizowane wyżej trzy sposoby oddziaływania „inspiracji” (nazwijmy je w skrócie odpowiednio: *konieczność*, *faktyczność* i *arbitralność*) są wyraźnie odrębne od siebie. Na tyle, że wprost nie sugerują wspólnego mechanizmu inspirowania, który byłby „uniwersalny” i mógł służyć za punkt odniesienia dla zjawisk kulturowych występujących w przeszłości i obecnie – poza powrotem do punktu wyjścia, którym jest fakt, że dzieło inspirowane sugeruje jakąś rzeczywistość poza sobą i poza wytwórcą, rzeczywistość będącą źródłem twórczości.

²⁵ Por. W. M. Rossetti, „Preraphaelitism”, w: *The Victorian*, Blackwell Publishers, Oxford/Malden 2000, s. 653.

²⁶ Por. K. Kasia, dz. cyt., ss. 104 i n.

²⁷ Częstym przypadkiem tego typu poszukiwań źródła jest praca powieściopisarza, który buduje zwykle swoje postaci na podstawie studiów i poszukiwań „pierwowzorów” w realnym życiu – tak, aby jak najściślej i najbardziej wiarygodnie mogły one „unieść” i wyrazić zamierzoną fabułę.

Dostarczają jednak innej wskazówki – i staje się ona jaśniejsza, kiedy odwrócimy pytanie i zastanowimy się, czy i jak może funkcjonować dzieło, które nie byłoby efektem (pewnego) natchnienia?

3. Potencjał twórczy bez natchnienia

W tradycyjnym, wąskim rozumieniu inspiracji, w opozycji do natchnienia stawia się *technę* – sztuka czy też sprawność zasady kompozycji i użycia środków wyrazu, a także wiedzę dotyczącą stosowności odpowiednich rejestrów formalnych do odpowiednich tematów. Niemniej, jak pokazaliśmy wyżej, sztuka jest rodzajem źródła twórczości sam w sobie, nazwaliśmy go drugim typem modalności inspirowania.

Jeśli założymy brak elementu „zewnętrznego” wniesionego przez twórcę do dzieła „skądś inąd”, to jest spoza dzieła samego oraz spoza tożsamości autora, za pomocą modalności pierwszej, czyli przymusu zachwyty (czy innej władzy) albo za pomocą modalności drugiej, to jest wyrazu tego wszystkiego, co artystę ukształtowało, albo też za pomocą modalności trzeciej, czyli źródła włączonego do tworzenia wskutek własnego świadomego wyboru artysty, to pozostaje nam dzieło, które zawiera tylko elementy należące do artysty, nienabyte znikąd.

Poza oczywistym faktem, że dzieło „nieinspirowane” musiałoby być także pozbawione *technę* – przy założeniu, że zdolność wykonania jest nabyta, a takie przyjmujemy założenie o wiedzy w ogóle (iż jest intersubiektywna i przynajmniej w pewnym stopniu empiryczna, przyjęta z zewnątrz) – pozostaje nam jedynie najbardziej bazowy, biologiczny aspekt człowieczeństwa, który może być źródłem takiego dzieła.

Rozglądając się za dziełami, które możemy w takim sensie uznać za „nieinspirowane”, nieprzynoszące w dziele „czegoś innego” poza własną immanencją lub immanencją fizjologii autora, napotkamy niemałą trudność. Jak bowiem udowodnić, że w powstaniu danej pracy nie brały udziału elementy zewnętrzne względem autora i dzieła, jeśli interpretator jest w stanie w jakikolwiek sposób „czytać” czy też odbierać dzieło ze zrozumieniem? Być może należy wskazać takie dzieło, które jest wyłącznie „produktem” potrzeby życia i jest przy tym kompletnie niezrozumiałe dla odbiorcy (nie spełnia warunku intersubiektywności niesionego znaczenia)? Czy byłoby nim, na przykład, upieczone przez człowieka pierwotnego mięso, ułożone tak, by najsprawniej się je spożywało, bez jakiegokolwiek intencji formalnej, rytualnej, komunikacyjnej ani żadnej innej? Albo może byłyby tym dzieła projektu *Dada*, w których sama fauna wyznaczała niekiedy kształt prac?

W obu przywołanych przykładach problematyczne będzie jednak nie tylko pojęcie sztuki, ale twórczości w ogóle. Jak pamiętamy, Ruch *Dada*, jak i późniejsze awangardy oraz bardziej lub mniej wtórne wersje post-awangardy właśnie pojęcie twórczości stawiały w centrum rewizji w celu odnowienia lub otwarcia go po formalno-restrykcyjnych lub ideologicznie-restrykcyjnych teoriach osiemnasto- i dziewiętnastowiecznych. Podobnie problem ten ujmuje także somaestetyka i neopragmatyzm, który, nawet w wersji radykalnie otwartej (liberalnej) Arnalda Berleanta, porzuca w znacznej mierze pojęcie „twórczości” na rzecz pojęcia „zaangażowania”. Dzieje się tak między innymi dlatego, że tego

pierwszego nie da się oddzielić od odniesień do pewnej transcendencji, podczas gdy myślicielowi zależy na tym, by w obręb estetyki i szeroko rozumianego „twórczego” przeżywania rzeczywistości włączyć również takie aktywności, jak przywołane wyżej funkcjonalne przetwarzanie mięsa, o ile przygotowanie go podporządkowane jest głębiej rozumianemu komfortowi „życia samego” (a nie ideologii lub formie).

Dada będzie tutaj przykładem nietrafionym również dlatego, że w istocie sztuka powstająca w tym nurcie polegała na podwójnej inspiracji. Artyści, korzystając z trzeciego opisanego modelu, wybrali sam problem twórczości jako temat i źródło swojej sztuki, prezentując ją na zasadzie drugiego rodzaju modalności lub wręcz negacji inspiracji. Dla *Dady* granice inspiracji były inspiracją.

IV. Konkluzja – po co „inspiracja”?

Z powyżej zarysowanego schematu możemy wnioskować, że wszędzie, gdzie mamy do czynienia z twórczością, musimy uznać obecność jednej z modalności inspiracji rozumianej jako wpływ zewnętrznego kontekstu działania twórcy na tworzone dzieło. W tym sensie inspiracja staje się warunkiem twórczości artystycznej w ogóle.

Odnosząc powyższe rozumienie do historii sztuki, musimy odejść od ujęcia „natchnienia” wywodzonego wyłącznie z platonizmu. Platońska i post-platońska (np. modernistyczna²⁸) sztuka operująca wokół „geniuszu” jest tylko jednym z możliwych ujęć relacji zewnątrz twórcy do powstającego dzieła. Będąc przenoszeniem śladu bądź perswazyjnej „recepty” na dzieło, bądź też konkretnego wyrazu czegoś – w inny kontekst, medium i sens – nie operujemy również wyłącznie na zasadzie mimetycznej, w sensie Auerbachowskim, gdzie zakłada się, że dzieło – szczególnie literackie, ale nie tylko – odzwierciedla rzeczywistość twórcy bardziej niż indywidualny zamysł²⁹. Byłoby to ujęcie, gdzie mówimy o procesie porównywalnym do mechanizmu wytwarzania „innego” poprzez powtórzenie w sensie Deleuziańskim³⁰, przy zastrzeżeniu, że ów mechanizm sam się przekracza w kierunku odkrycia w „innym” tożsamości „tego pierwszego”, „inspirującego”, a zatem drugiego powtórzenia czy też odcisku, śladu. Momentem twórczym jest tu, mimo wszystko, nie wniesiona różnica (sprawiająca, że dzieło jest oryginalnym, odrębnym przedmiotem), ale przeniesiona w różnicy tożsamość sensów umożliwiająca odbiorcy interpretację dzieła lub uczestnikowi rozumiejącą partycypację w dziele (w przypadku performace itp.).

Zaproponowana powyżej modalna kategoryzacja stopni wpływu zewnątrz na artystę – poszerzająca znaczenie pojęcia „inspiracja” – może stanowić także uzasadniającą interpretację koncepcji *ekspresji* i *woli*, tak jak określa ją w swojej

28 Por. J. F. Moffit, dz. cyt., ss. 14-16.

29 Por. E. Auerbach, *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, przeł. Z. Żabicki, PIW, Warszawa 1968, ss. 413-415 i 422 i n.

30 Por. B. Banasiak, „Bez różnicy”, w: G. Deleuze, *Różnica i Powtórzenie*, tłum. B. Banasiak, K. Matuszewski, KR, Warszawa 1997, ss. 5 i n.

estetyce Benedetto Croce³¹. Postulując sztukę jako intuitywną ekspresję rzeczywistości, poszerzona teoria inspiracji może służyć za ontologiczną podstawę dla reinterpretacji wspomnianego wcześniej, ogłoszonego przez krytyków i estetyków, „końca sztuki”³².

The Last Call for Inspiration – On Modalities of Enthusement: Between Notion and Phenomenon

Drawing on historical and contemporary meanings of the term “inspiration” in different cultural and social spheres, the author proposes to broaden the traditional sense of this notion by describing three possible ways in which the artist or creator is related to external founts of creative activity. These are: the relation of persuasion, relation of contingency and relation of arbitrary choice. In order to test this proposed categorisation, the possibility of creative activity occurring in the absence of one of these relations is considered and ruled out. Finally, the author proposes potential uses of the thus-reinterpreted notion of „inspiration” for philosophy and art.

31 Por. B. Croce, „Co to jest sztuka”, w: *Zarys estetyki*, PWN, Warszawa 1962, przeł. S. Gniadek, ss. 21-51.

32 Por. D. Kuspit, *The End of Art*, Cambridge University Press, Cambridge/New York 2008. Kuspit upatruje końca sztuki w wyczerpaniu się „zaczarowania” i natchnienia sztuki modernizmu, szczególnie tej sytuowanej w nieświadomości. Proponowane poszerzenie pola znaczeniowego pojęcia „inspiracji” może ukazać przeoczone dotąd aspekty sztuki ponowoczesnej.

Michał Bielecki**Aleatoryczny postmodernizm jako *Verwindung* modernizmu**

W pracy dokonuję analizy fenomenu postmodernizmu przy użyciu dwóch kategorii. Po pierwsze, korzystam z muzykologicznego terminu „aleatoryzm”. Aleatoryzm dotyczy dowolności, przypadkowości wykonania utworu muzycznego w ramach granic naznaczonych przez autora określonego dzieła. Sądzę, że pojęcie aleatoryczności trafnie opisuje postmodernę, ponieważ ceni ona wielość i pluralizm, lecz nie deprecjonuje formalnej jedności. Jedność formalna, w kontekście ponowoczesności, oznacza ustalanie granic pomiędzy rozmaitymi podejściami i podkreślanie różnic między paradygmatami, gdyż tylko w ten sposób może zaistnieć rzeczywista różnorodność poglądów. Drugim narzędziem, które stosuję, jest heideggerowskie pojęcie *Verwindung*. Rozumiem je zgodnie ze spostrzeżeniami Gianniego Vattimo, który uważa, iż ten termin doskonale oddaje relację łączącą modernizm z postmodernizmem. *Verwindung* oznacza jednoczesne przyjęcie i zmodyfikowanie. Polega to na tym, że ponowoczesność przejmuje część wątków modernistycznych, które następnie przemienia i przekształca. Wykorzystując wspomniane instrumentarium, zauważam, iż – w obrębie obu interesujących mnie kwestii (aleatorycznego postmodernizmu, jak i postmoderny jako *Verwindung* modernizmu) – można dostrzec swoisty meta-poziom w postaci napięcia między określonymi elementami.

W artykule proponuję problematyzację postmodernizmu za pomocą dwóch specyficznych narzędzi z odmiennych porządków. Wprowadzam muzykologiczne pojęcie „aleatoryzm” jako jeden z instrumentów operacjonalizujących ponowoczesność. Unaoczniając relacyjność, napięcie między jednością a wielością, które to zachodzi w ramach postmodernizmu, stosuję kategorię aleatoryzmu, która – w moim odczuciu – trafnie interpretuje ten aspekt postmoderny. Oprócz tego, omówiona zostaje kwestia więzów łączących postmodernizm z modernizmem, wraz z argumentacją za tym, iż postmodernizm nie jest zaprzeczeniem moderny, lecz, że wiąże je filozoficzna figura *Verwindung*, tj. przebolenie. Pojęcie *Verwindung* stanowi dla mnie drugie pojęcie, za pomocą którego analizuję ponowoczesność.

Innymi słowy, moim celem jest ukazanie aleatorycznego charakteru postmoderny oraz jej stosunku do modernizmu, jako dwóch wątków, które – według mnie – dostarczają najwięcej cennych konkluzji, umożliwiając przy tym niebanalne obserwacje. Przykładem tych ostatnich może być poczynione przeze mnie spostrzeżenie dotyczące występującego w ramach obydwu istotnych dla mnie problemów pracy meta-poziomu przejawiającego się w napięciu między elementami właściwymi dla każdego z obu zagadnień.

Postmodernizm – przy wszelkich krytycznych i pochwalnych głosach, które zostały pod jego adresem wypowiedziane – doprowadził do zadumy i pochylenia

się nad konstrukcjami modernistycznymi, obnażając ich potencjalnie słabe punkty. Mimo to, najczęściej przyjmuje się, że ponowoczesność, niejako w opozycji do nowoczesności, której zarzuca uniwersalizację jednej racji, opowiada się w sposób zdecydowany po stronie wielości, pluralizmu, różności perspektyw i wielopłaszczyznowej różnorodności. Co prawda, waloryzuje i głosi ona zróżnicowanie, lecz imputowanie jej statusu bycia rzecznikiem jedynie wielości jest nieco krzywdzące i zbyt upraszczające całość sytuacji.

W związku z tym, aby oddać sprawiedliwość i nie czynić zbyt wielu symplicji, należy zaznaczyć, iż – pomimo swego przywiązania do wielobarwności i zróżnicowania – postmoderna nieuchronnie musi odwoływać się do jedności. W pewnym sensie przypomina to sytuację aporyczną, ale i dialektyczną, ponieważ wielość i jedność to dwie strony tego samego medalu¹. Wypowiadając się na temat wielości, nieodwołalnie mówi się też o jedności, bo jedno nie może się obejść bez drugiego². Prawdą jest, iż wrażliwość ponowoczesna wyżej ceni sobie *dissens* niżli *consens*, szkic niż gotowy projekt. Jednak nie powinno się zapominać, że postmoderna chce przede wszystkim wprowadzać w miejsce dualizmu (uniwersalne – partykularne) pluralizm, ale nie jako rozsypanie się pierwotnej całości, której teraz niepodobna złożyć.

Postmodernizm nie pragnie tworzyć jakiegokolwiek jedności z wielości różnorodnych elementów³. Co więcej, on rozkłada jedność, stawia na wielość. Jako swój cel nie przedkłada sobie ukształtowania jakiejś jedności innej w porównaniu do modernistycznej. Przedstawiciele ponowoczesności odżegnują się nie od jedności jako takiej, lecz jedności materialnej, typu jednej racjonalności, jednego kanonu wartości lub kultury⁴, jawiącej im się jako ograniczenie dla ludzkiego rozumu. Z tego powodu proklamują wielość, lecz zadowala ich nie to, że różnaitość jest wszędzie, ale to, iż jest ona zgodna z wizją prawdziwej i pełnej treści wolności⁵.

Kiedy postmoderna mówi o prymarnym charakterze wielości, oskarża się ją, iż ją fetyszyzuje i totalizuje, że w miejsce jedności dekretuje wielość. Wolfgang Welsch, odpowiadając na takie insynuacje, mówi, iż ponowoczesny pluralizm to skok refleksji. Ponadto uważa, że zakazu totalizacji nie można równać z nakazami totalizacji, dając do zrozumienia, że jego stanowisko postmoderny jest „formalne”, a nie jak moderny – „materialne”. Charakter formalny, dodaje, dotyczy wszystkich stanowisk materialnych, co powoduje zmianę „formy”, zwrócenie uwagi na własną specyfikę, możliwość i prawomocność innych roszczeń partykularnych oraz wyzbycie się obłądu wyłączności⁶.

1 K. Wilkoszewska, „O pojęciu *postmodernizm* – uwag kilka”, w: A. Zeidler-Janiszewska (red.), *Oblicza postmoderny. Teoria i praktyka uczestnictwa w kulturze współczesnej*, Wydawnictwo Instytutu Kultury, Warszawa 1992, s. 11.

2 W. Welsch, *Nasza postmodernistyczna moderna*, przeł. R. Kubicki i A. Zeidler-Janiszewska, Wydawnictwo Oficyna Naukowa, Warszawa 1998, s. 87.

3 K. Wilkoszewska, „Czym jest postmodernizm?”, w: *Nauka dla wszystkich*, nr 484, Polska Akademia Nauk Oddział w Krakowie, Wydawnictwo Oddziału PAN, Kraków 1997, s. 17.

4 W. Zimmerli, „Eksperyment antyplatoński. Uwagi na temat technologicznego postmodernizmu”, przeł. D. Domagała, w: S. Czerniak, A. Szahaj (red.), *Postmodernizm a filozofia*, Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 1996, s. 237.

5 W. Welsch, *Nasza postmodernistyczna moderna*, s. 180.

6 Tamże, s. 252-253.

Takie podejście do sprawy może spotkać się z zarzutem zbytniego formalizmu, dla którego nie jest ważna treść, ale li tylko forma. Niemniej, nie jest to do końca celna uwaga, ponieważ postmoderna przedstawia swoisty punkt widzenia, w którym wiele różnych ujęć i perspektyw jest podtrzymywanych i prezentowanych oraz równouprawnionych poprzez podkreślenie faktu, iż każdy z nich, będąc innym, musi godzić się z tym, że owa inność, odrębność czy swoistość jest jednocześnie zarówno akcentem ich unikalności, jak i pewną linią demarkacyjną pomiędzy nimi. Przyswojenie sobie tej wiedzy przez rzeczników wielu poglądów uniemożliwia pojawienie się pokusy wzajemnego zwalczania się i pragnienia przedkładania swojej wersji rzeczywistości nad inne.

Postmodernizm niefelietonowy, w kontrze do felietonowego⁷, grając wielością i jednością, odnosi je do siebie. Kto żąda wielości, żąda jednocześnie jedności będącej odtrutką przeciwko hipertrofii wielości, a domaganie się jedności możliwe jest tylko w sytuacji spluralizowanej⁸. Jeśli nie byłoby przejrzystości, czyli jedności rozumianej jako klarowność, to wówczas nie sposób byłoby dostrzec jakiegokolwiek różnicy. Jedność jest tłem dla wielości (podobnie, jak wielość dla jedności, one potrzebują się wzajemnie), stanowi jeden z warunków spostrzegania i realizacji wielości. Innymi słowy, regulatywna funkcja jedności wpisania jest z konieczności w pole wielości jako całość przeciwstawiająca się autarchicznym zapędom któregoś ze stanowisk.

Co do zasady wielości, należy nadmienić, iż pointą teorii o absolutnej rozmaitości jest teza traktująca o tym, że wszelkie heterogeniczne wymogi mają taką samą prawomocność. Zatem radykalny heterogenista uwzględnia w swoim założeniu tożsamość, jedność, którą dookoła zwalcza. Pluralizm, który heterogenista propaguje, możliwy jest do stwierdzenia i obrony tylko przez zdolność obejmującą zarówno różnicę, tj. wielość, jak i tożsamość, tj. jedność. Tylko w taki sposób możliwe jest zachowanie pluralności i zabezpieczenie jej przed nadużyciami. Postmoderniści heterogeniści (zwłaszcza ci „felietonowi”), gloryfikując wielość, nieświadomie – na drodze antynomicznego myślenia – dokonują apoteozy jedności.

Ponowoczesne pojmowanie jedności jako całości domaga się świadomości istnienia granic i baczenia na tyrańskie zakusy jednej perspektywy. Całość jako jedność ma być regulatywna, a nie ograniczająca; ma na celu przyjmowanie nieostateczności danych koncepcji oraz dostrzeganie współistnienia rozmaitych możliwości spełniania życia. Idea całości sugeruje, by zwracać uwagę na wielość przyrządów patrzenia, nie negować ich, gdyż tylko tak w świecie otwartym, spluralizowanym możliwe są i wielość, i jedność jako regulatywna idea całości.

W związku z tym, co zostało dotychczas powiedziane, słuszne wydaje mi się wykorzystanie – do badania postmodernizmu – narzędzia, jakim jest kategoria aleatoryzmu. Aleatoryzm w muzyce to metoda komponowania stosowana na gruncie różnych technik kompozytorskich, polegająca na celowo niedokładnym

7 S. Morawski w książce *Niewdzięczne rysowanie mapy... O postmodernie(izmie) i kryzysie kultury*, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 1999, s. 87, podaje takie rozróżnienie, wzmiankując, że postmodernizm felietonowy, obecny w świadomości potocznej, nie przejmuje się swoją ignorancją dotyczącą tego, jak sprawy się mają naprawdę.

8 W. Welsch, *Nasza postmodernistyczna moderna*, s. 88.

określeniu obrazu dźwiękowego kompozycji w partyturze, zakładająca współdziałanie przy odtwarzaniu utworu muzycznego czynników przypadkowych wprowadzonych przez wykonawcę⁹. Technika ta charakteryzuje się tym, iż kompozytor¹⁰ świadomie zakłada swobodną interpretację zapisu muzycznego, dzięki czemu utwory aleatoryczne mogą mieć wiele różnych realizacji, umożliwiając wykonawcy dużą inicjatywę. Inaczej mówiąc, aleatoryzm polega na dowolności rytmu, tempa, wysokości lub dynamiki dźwięku, pewnej przypadkowości wykonania utworu w granicach wyznaczonych przez jego autora¹¹.

Wobec tego można zauważyć, że postmoderna w jakiś sposób z aleatoryzmem asocjuje¹². Albowiem głosząc pluralizm, czyli dowolność i swoistą przypadkowość, troszczy się o zachowanie różnic paradygmatów, tj. oscyluje w określonych ramach czy granicach, bo inaczej wielość stałaby się niezróżnicowaniem i gmatwaniną. Postmoderna, podnosząc jedność formalną, a nie materialną, wyznacza swe granice w postaci wyostrzania różnic, świadomości odmienności i dopatrywania się heterogeniczności w wielości. Wychodząc poza te ramy, byłaby adiaforyczna, indyferentna na różnice perspektyw, a pluralizm, ceniący zaznaczanie granic między sposobami życia, ześlizgnąłby się w mgławicę niezróżnicowania.

Zatem w postmodernie istnieje dowolność, ale nie w sensie aprobowania mieszania wszystkiego ze wszystkim w masę i zamęt, lecz w znaczeniu dowolności wybrania sobie sposobu interpretacji świata i formy bycia. Opisywany stosunek między jednością a wielością doskonale egzemplifikuje aleatoryczną naturę ponowoczesności. Stąd podobnie jak w przypadku aleatorycznego wykonania utworu, gdzie ma się do czynienia z dowolnością jego aranżacji (choć każdy artysta jest świadom inności jego wariacji) w ramach naszkicowanych przez muzyka, w wypadku postmoderny występują dowolne, zróżnicowane koncepcje, między którymi muszą być podkreślane różnice¹³, co jest pewnego rodzaju postmodernistyczną granicą, aby owa heterogeniczność nie przybrała postaci płątaniny.

Przypadkowość, zróżnicowanie mieszczą się w określonych ramach, lecz nie są to ograniczające swobodę bycia i interpretacji pęta, za sprawą których czuje się dyskomfort i jest się zniewolonym. W przypadku granic, o których mowa jest w kontekście postmodernizmu, można nawet zaryzykować tezę, iż są to bariery, które nie dość, iż utrzymują relatywny porządek, bo stale domagają się świadomości odmienności różnych paradygmatów, to jeszcze mają znaczenie

9 *Mała encyklopedia muzyki*, S. Ślodziński (red.), hasło 'aleatoryzm' oprac. J. Patkowski, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1981, s. 29.

10 Za flagowego reprezentanta aleatoryzmu w muzyce uchodzi John Cage, którego milczący koncert – jak mniema I. Lorenc w tekście „Filozofia kultury a estetyka. Przesuwanie granic”, w: Z. Rosińska i J. Michalik (red.), *Co to jest filozofia kultury?*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2006, s. 253-254 – nie jest aktem deprecjacji sztuki, lecz raczej uwydatnieniem *aisthesis* nieartystycznej.

11 W. Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, wydanie XVII rozszerzone, Wydawnictwo Wiedza Powszechna, Warszawa 1989, s. 24.

12 Warto podkreślić, że postmodernizm oraz aleatoryzm zostały zainicjowane w podobnym czasie, tj. w latach 50.-60. XX wieku.

13 W. Zimmerli w tekście „Eksperyment antyplatoński...”, s. 241, pisze, iż ponowoczesna estetyka nie polega na całkowitej dowolności i braku reguł, lecz na „ograniczonej” dowolności opatrzonej mianem „połowicznego porządku”.

negatywne. Negatywność rozumiem jako możliwość i prawo do bycia „od”, np. od bycia podporządkowanym, od bycia nadrzędnym, od bycia nierównym itp. Krótko mówiąc, negatywność tych ram polegałaby na tym, że z potrzeby poczucia odrębności nie wypływa konieczność jakichkolwiek tez absolutnych czy uniwersalnych, ale ich brak, niezgoda na nie oraz założenie o równouprawnieniu poszczególnych wersji jako preludium do faktycznej domeny sprawiedliwego pluralizmu.

Postmodernizm uzmysławia sobie, że podnosząc przepastność i mnogość sposobów życia, niepodobna uciec od kroczącej razem z wielością jedności. Dlatego też odnosi się do niej, lecz tylko w wymiarze formalnym, strzegąc w ten sposób kulturowej wielości przed nihilistycznym ześlizgnięciem się w chaos. Z tarcia czy napięcia jedności i wielości wypływa aleatoryczność postmoderny, czyli jej osnowa w postaci wspierania różnorodności punktów widzenia, pomiędzy którymi należy wyznaczać różnice. Jedność jako potrzeba owych granic, wielość zaś jako możliwość przypadkowości i dowolności perspektyw, wpisują się w naturę aleatoryzmu, pozwalając tym samym na to, aby rozważać postmodernizm za pomocą kategorii aleatoryczności.

Wobec aleatorycznego wymiaru ponowoczesności można odrzucić zarzut pod jej adresem o rzekome ekskomunikowanie modernistycznych koncepcji. Złą wolą byłaby imputacja orędownikom wielości – odnosząca się do prostej negacji moderny oraz inwersji jej założeń i kategorii. Co więcej, postmoderniści w pewien sposób akceptują teorie modernistyczne o tyle, o ile stanowią one jedno z wielu, które mogą być wygłaszane. Tym samym postmoderna znosi z nich ich miraż uniwersalności i totalności. Traktuje je egalitarnie z innymi poglądami, umożliwia ich bycie w ramach potencjalnych propozycji idei¹⁴. Dowodzi to tego, że ponowoczesność nie zrzuca z piedestału jednego partykularyzmu, zastępując go drugim, ale stanowi płaszczyznę, arenę, na której i dzięki której mogą ze sobą kohabitować, spierać się czy też wykluczać różnorodne podejścia i paradygmaty.

Nie zmienia to faktu, iż relacja łącząca postmodernę z moderną jest niezmiernie interesująca i płodna konceptualnie. Skomplikowane więzy je oplatające nie są od siebie odseparowane, wręcz przeciwnie, albowiem postmoderna w przedziwny sposób kontynuuje i zrywa z dziedzictwem moderny¹⁵. Tym samym nieprawdą jest, jakoby ta pierwsza odgradzała się i przerywała wiążącą ją z moderną nić, aby postponowała samą bytność tej ostatniej i, nie transformując jej w jakimkolwiek stopniu, ukazywała się jako antymoderna. Ich stosunek polega na bardziej wyszukanej formie. Mianowicie ponowoczesność przejmuje część cech moderny, czyni egzoterycznym to, co było w tej ostatniej ezoteryczne, upowszechnia i rozpropagowuje postulaty będące w modernie dostępne tylko elitom (przede wszystkim idzie tu o pluralizm, różnorodność, partykularność, wielobarwność popularyzowane już przez modernę XX wieku), oraz sytuując się jakby „w” modernie, wydobywa z niej to, co było weń stłumione, przywraca

14 W. Welsch, *Nasza postmodernistyczna moderna*, s. 78.

15 Z. Bauman, „Socjologiczna teoria postmoderny”, przeł. A. Szpociński, w: A. Zeidler-Janiszewska (red.), *Postmodernizm w perspektywie filozoficzno-kulturoznawczej*, Wydawnictwo Instytutu Kultury, Warszawa 1991, s. 7.

wagę temu, co było marginalizowane¹⁶. Postmodernizm retrospektywnie czyta modernę – przyswajając sobie pewne jej wątki – przekształca je, włącza w nowe konstelacje, a co za tym idzie, postmodernizm powiązany jest dialektycznie z moderną. Dialektykę tę czy napięcie ponowoczesność nosi w sobie jako swoistą koniunkcję – utraty i zachowania, przyjęcia i przekształcenia czy też przemienienia i przywłaszczenia.

Słusznie zauważa Marcin Giżycki, iż postmodernizm nie lokuje się w opozycji wobec moderny, nie jest względem niej wrogo nastawiony, nie dokonuje generalnej deprecjacji jej założeń, nie jest wcale siłą naprawczą historycznego błędu, jakim miała być moderna; on zdaje się przede wszystkim antydoktrynalny, antydogmatyczny, antyuniwersalistyczny. Jego przedstawiciele gotowi są odwołać się do wszelkiej tradycji, aby tylko nie absolutyzować¹⁷. Stąd ich niechęć do moderny wyływa nie tyle z apriorycznej abominacji w stosunku do tego, co zaszło, ile z przywiązania moderny do gloryfikowanych przez nią metanarracji, które spełniają funkcję panchrestonu, tj. wyjaśnienia uniwersalnego, odpowiedniego na każdą okazję.

Nader ciekawym ujęciem wzajemnego stosunku pomiędzy postmodernizmem a modernizmem jest charakterystyka owej relacji dokonana przez włoskiego filozofa Giannię Vattimo i nazwana przez niego stosunkiem *Verwindung*. Figura *Verwindung* posłuży mi jako drugi instrument w próbie uporania się z migotliwością i niejednoznacznością fenomenu postmodernizmu oraz jego upojęciowienia, przepracowania czy uchwycenia.

Włoski myśliciel nie zgadza się na postrzeganie postmoderny jako aberracji, przewyciężenia moderny, twierdząc, iż taka opinia byłaby stanowczym nieporozumieniem. Przede wszystkim zaznacza on, że stosunek między moderną a postmoderną musi być odmienny aniżeli jakkolwiek pojęte przewyciężenie czy zniesienie. Każda bowiem tego rodzaju próba byłaby z samej istoty rzeczy modernistyczna, gdyż kategoria przewyciężenia należy do modernistycznego sposobu myślenia (przecież metanarracje polegały właśnie na jakimś przewyciężaniu, negowaniu autonomiczności pragmatyk małych narracji i umieszczaniu ich w swoim określonym projekcie)¹⁸. Świadomość postmodernistyczna jest odmienna, bo nie odrzuca moderny, lecz rzuca nowe światło na jej techniki i założenia. Tym samym postmoderna zachowuje część myśli nowoczesności z ich równoczesną trawestacją.

Gianni Vattimo, aby oddać tę perspektywę, posiłkuje się wybranymi w filozofii Fryderyka Nietzschego i Martina Heideggera wątkami, które pomagają zrozumieć istotę pojęcia *Verwindung*. Dwaj niemieccy myśliciele mogą być zaliczeni, jeśli nie do postmodernistów *avant la lettre*, to co najmniej do grona protoplastów ponowoczesnej myśli; do tych, którzy jako pierwsi zajęli się zarówno zagadnieniami bliskimi postmodernistom, jak i reprezentowali zbliżony do nich rodzaj refleksji. Uważam, że – w kontekście omawiania stosunku postmoderny do moderny – wskazane jest zwięzłe omówienie najważniejszych uwag na ten temat sformułowanych przez powyższych niemieckich myślicieli.

16 K. Wilkoszewska, „Czym jest postmodernizm?”, s. 62.

17 M. Giżycki, „Postmodernizm – kultura wyczerpania? Uwagi wstępne”, w: tegoż (wyb. tekstów), *Postmodernizm – kultura wyczerpania?*, Wydawnictwo Akademia Ruchu, Warszawa 1988, s. 14.

18 K. Wilkoszewska, „O pojęciu postmodernizm...”, s. 8-9.

Fryderyk Nietzsche mniema, iż przewyciężenie tzw. choroby historycznej, czyli nadmiaru świadomości historycznej – uniemożliwiającej człowiekowi XIX wieku wytworzenie czegoś naprawdę historycznie nowego – należy do strategii ówczesnej kultury i wartości, który to okres można nazwać modernizmem. Dlatego też – w jego opinii – nie może być ono drogą wyjścia z nowoczesności. Sugeruje, iż można nowoczesność przekroczyć poprzez radykalizację jej własnych tendencji¹⁹ za pośrednictwem redukcji „chemicznej”, w której poddaje się krytyce nadrzędne wartości kultury. Analiza ta ostatecznie prowadzi go do stwierdzenia, iż sama prawda (modernistyczna prawda przez wielkie „P”) jest wartością ulegającą podważeniu, więc nie sposób uważać jej za godną przesłankę i fundament kultury.

Konsekwencją analizy Nietzschego jest przewartościowanie wartości (pointujące się w słynnym zwrocie: „Bóg umarł”²⁰), które nie zasada się na wprowadzaniu nowych wartości. Polega bowiem na zmianie tworzenia wartości mających teraz służyć nie tyle obiektywnie danej rzeczywistości tudzież prawdzie – która straciła swoją złudę autentyczności (albowiem świat prawdy zaczyna stawać się domeną baśni²¹) – ile życiu, w oparciu o które to mają być stanowione²². Tym samym pozostawia się nowoczesność za sobą, bo nie ma już podstawy prawdy, wiary w jakiś filar wprowadzania nowych projektów, a chęć przewyciężenia nowoczesności wciąż pozostawiałaaby śmiałka w jej ramach. W oparciu o to Nietzsche podaje inną – protopostmodernistyczną – drogę przebolecia nowoczesności, jest to idea *apokathastasis*, idea wiecznego powrotu tego samego, która oznacza koniec epoki nowoczesności, jako tej pomyślanej pod znakiem *novum*²³.

Nowość, wedle Nietzschego, jest figurą przypisaną modernizmowi, więc wszystko to, co jest przez nią zrodzone lub chociażby ma jej proveniencję, siłą rzeczy, nie może służyć jako broń wymierzona w istotę nowoczesności. Zatem idea wiecznego powrotu stanowi rozwiązanie wykraczające poza odniesienie do *novum*, jawi się jako figura niepotrzebująca prawdy jako swego podłoża, wreszcie jako – mający emancypacyjny potencjał²⁴ – sposób opuszczenia domeny myślenia w kategoriach podsuwanych przez modernistyczny Rozum.

Autor *Woli mocy* sądzi, iż skutki analizy „chemicznej” wcale nie są dla człowieka pesymistyczne, wręcz odwrotnie. Oznaczają one postawę „dobrego

19 G. Vattimo, *Koniec nowoczesności*, przeł. M. Surma-Gawłowska, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2006, s. 155.

20 F. Nietzsche w: „Wiedza radosna” („La gaya scienza”), t. VI, przeł. L. Staff, w: tegoż, *Dzieła Fryderyka Nietzschego*, przeł. W. Berent, K. Drzewiecki, L. Staff, S. Wyrzykowski, nakł. J. Mortkowicza, Warszawa 1907, s. 167-169; aforyzm 125; pisze o oszalałym człowieku, który pytając, gdzie się podział Bóg, stwierdza, że Bóg został przez niego i innych zabity, iż ludzie są zabójcami Boga.

21 I. Lorenc, „Estetyczność: iluzja czy niebezpieczeństwo? Od Nietzschego do Vattimo”, w: A. Górniak, K. Łapiński, T. Tiuryn (red.), *Poznać, jak się rzeczy mają*, t. IV, Wydawnictwo Wydziału Filozofii i Socjologii Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010, s. 241.

22 M. Potępa, „Nihilizm i metafizyka w filozofii Gianni Vattimo”, w: S. Czerniak, A. Szahaj (red.), *Postmodernizm a filozofia*, s. 364.

23 G. Vattimo, „Nihilizm i postmodernizm w filozofii”, przeł. M. Potępa, w: S. Czerniak, A. Szahaj (red.), *Postmodernizm a filozofia*, s. 186-187.

24 Z. Bauman w tekście „Socjologiczna teoria postmoderny”, s. 9-23, sądzi, iż probierzem trafności odpowiedniej teorii postmoderny będzie stopień emancypacji od pojęć i problematyk zrodzonych z modernistycznego dyskursu.

temperamentu”²⁵, czyli umocnionej, łagodnej i z gruntu weselnej duszy, usposobienia, które by nie potrzebowało mieć się na bacności przed kapryсами i nagłymi wybuchami²⁶. Nietzsche wnioskuje, że dopiero teraz, jeśli człowiek nie załamie się podważeniem fundamentu prawdy i przyjmie postawę „filozofii poranka” – polegającą nie na odniesieniu się do ponadhistorycznych wartości, ale na afirmacji bycia, dogłębnym przeżyciu doświadczenia konieczności popełniania błędów, wzniesieniu się choć na chwilę ponad ten proces lub przeżyciu go z innym nastawieniem²⁷ – może uzdatnić się do dobrego usposobienia, zdystansować się od świata, dostrzec jego wielobarwność²⁸ i obfitość znaczeń otaczających człowieka.

Zobaczyć to, oznacza doświadczyć „myślenia błędzenia”, czyli myślenia tego, co najbliższe (*die nächste Nähe*). Nie tyle myślenia nieprawdy, nie uchronienia się przed popełnianiem błędów, ile możliwości dystansu względem ludzkiego błędzenia (bez odniesienia do jakiegokolwiek Prawdy), zgody na owo błędzenie i konieczność człowieczej skończoności. „Myślenie błędzenia” to przede wszystkim myślenie polegające na przyglądaniu się temu, jak powstają i giną „fałszywe” konstrukcje metafizyczne, moralności, religii czy sztuki, a całość tej tkanki błędów konstituuje bogactwo, byt rzeczywistości²⁹. Nietzsche toteż wyraźnie głosi, że przewyciężanie, pragnienie zniesienia nowoczesności nie może być udaną metodą wyjścia poza tę formułę, albowiem tego typu strategia skutkuje efektami odmiennymi do intencji. W związku z tym, podaje receptę mówiącą o próbie radykalizowania moderny i dokonania analizy „chemicznej” oraz – zrywającego z charakterystycznym dla nowoczesności hieratycznym poczuciem nowości – odniesienia się do idei wiecznego powrotu, umożliwiającą zupełnie inne spojrzenie na byt i człowieka; spojrzenie z innym nastawieniem na nieuchronność błędzenia jednostek.

Z konkluzjami Nietzschego zgadza się Martin Heidegger, filozof, któremu zawdzięcza się termin *Verwindung*. Był on zdania, iż metafizyki, a więc i nowoczesności, niepodobna krytycznie przewyciężyć, przekroczyć (*Überwindung*³⁰), bo ta kategoria konstituuje modernę. Podobnie jak Nietzsche, autor *Bycia i czasu* uważa, iż nie można z niej wyjść poprzez krytykę, bo znaczyłoby to istotnie pozostanie w obrębie fundamentalnych zasad konstituujących nowoczesność³¹.

25 M. Potępa, „Nihilizm i metafizyka...”, s. 366-370 – pisze on, że wedle Nietzschego postawa „dobrego temperamentu” pozwala nie przyjmować ani własnych błędów metafizyki, ani przekraczającej te błędy krytyki, która tylko konstituuje w rzeczywistości te błędy, oraz dodatkowo postawa ta dozwala znieść egzystencji stan jej chwiejności.

26 F. Nietzsche, *Ludzkie, arcyłudzkie*, przeł. K. Drzewiecki, Wydawnictwo vis-à-vis/Etiuda, Kraków 2010, s. 40-41; aforyzm 34.

27 M. Potępa, „Nihilizm i metafizyka...”, s. 366.

28 F. Nietzsche, *Jutrzenka: myśli o przesądach moralnych*, przeł. L. M. Kalinowski, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2006, s. 39; aforyzm 44 – mówi, że „im usilniej docieka się genezy czegoś, tym mniejsze jest jej znaczenie, a tymczasem wszystko, co bliskie, co nas otacza i kryje się w nas, zaczyna ujawniać swe barwy i swą krasę, ale również swoje tajemnice, o których nie śniło się dawniejszym ludziom”.

29 G. Vattimo, *Koniec nowoczesności*, s. 158.

30 A. Zawadzki, „Koniec nowoczesności: nihilizm, hermeneutyka, sztuka”, w: G. Vattimo, *Koniec nowoczesności*, s. VIII – pisze, że pojęcie *Überwindung* tłumaczy się najczęściej jako zniesienie, dialektyczne przekroczenie, odrzucenie.

31 G. Vattimo, *Koniec nowoczesności*, s. 135.

Sądzi zatem, że „przewycięzenie” (w sensie uporania się z metafizyką) wyraża się jako/powinno polegać na jej przeboleniu (*Verwindung*³²)³³. *Verwindung* używa Heidegger jednak w odniesieniu do czegoś, co nie jest przewycięzeniem (bo motyw ten pozostawiałby przeszłość za sobą, jakby ona już nam nic nie mówiła), ale raczej jest pewnym niewłaściwym *Überwindung*.

Verwindung nosi w sobie cechy jednocześnie przyjęcia i pogłębienia, a z drugiej strony, odwołuje się do powrotu do zdrowia, przekręcenia, zniekształcenia, jest wobec tego figurą równoczesnego przeboleń i zgody³⁴. W związku z tym, iż metafizyki nie da się krytycznie przekroczyć, Heidegger powiada, że powinno się ją przeboleć tak, jak przeboleć można chorobę, po której długo wraca się do siebie, a która zawsze pozostawia ślad. Metafizyki nie można się pozbyć raz na zawsze, definitywnie się od niej odciąć tudzież zostawić jej za sobą jak jakiejś doktryny³⁵. Nie jest ona czymś, co może zostać raz na zawsze odseparowane, by już nigdy nie pojawiło się w obrębie naszego myślenia. Heidegger zdaje sobie sprawę, iż ludzka myśl nie jest w możności do porzucenia metafizyki, bo ta stanowi konstytutywną część naszego przeznaczenia; wraca do nas jako to, co nam przeznaczone³⁶.

Wobec tego autor *Bycia i czasu* postrzega dziedzictwo metafizyki jako coś z jednej strony nam już obcego, co pozostaje za nami, co dziedziczymy z przeszłości, lecz z czym nie możemy się w pełni utożsamiać, natomiast z drugiej strony, jako coś bliskiego, w czym nadal tkwimy, choćby dlatego, iż nie możemy tego czegoś niczym innym zastąpić³⁷. Dlatego też Heidegger posługuje się w odniesieniu do metafizyki motywem *pietas*, tj. troski, współczucia wobec tego jedyne, co mamy, a co zatem winniśmy uszanować. *Pietas* podkreśla skomplikowanie *Verwindung*, jego zasupłanie w to, co trzeba przeboleć, jak i w sam proces owego dochodzenia do siebie i ostatecznie uznania przynależności, nieopisywalnej korespondencji z metafizyką, za którą odpowiedzialność należy przyjąć na własne barki.

Pojęcie *Verwindung* zawiera równocześnie w sobie cechy przyjęcia i odkształcenia, przynależności i nieprzynależności oraz, zdaniem Heideggera, określa filozofię w jej metafizycznym kształcie. Filozof radzi, żeby porzucić dotychczasowe myślenie i zwrócić się ku określeniu rzeczy samego myślenia³⁸. Myślenie to podobne jest do „myślenia błędzenia” Nietzschego, gdyż też nie ma żadnego przedmiotu, poza przypomnieniem pomyłek metafizyki. Można dostrzec tu paralelę między heideggerowskim „przypominaniem”, „pomnieniem”, ponownym przemyśleniem (*Andenken*), a nietzscheańską „filozofią poranka”.

32 Termin ten jest wieloznaczny i sprawia wiele kłopotów, lecz można go tłumaczyć jako: przeboleń, zwinięcie, ozdrowienie, powrót do zdrowia, rekonwalescencję, ponowne podjęcie, zniekształcenie, przekręcenie.

33 M. Heidegger, „Przewycięzenie metafizyki”, przeł. M. Siemek, w: tegoż, *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, przeł. K. Michalski i in., Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1977, s. 285.

34 G. Vattimo, *Koniec nowoczesności*, s. 161.

35 M. Heidegger, „Przewycięzenie metafizyki”, przeł. J. Mizera, w: tegoż, *Odczyty i rozprawy*, przeł. J. Mizera, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2007, s. 66.

36 G. Vattimo, *Koniec nowoczesności*, s. 44.

37 A. Zawadzki, „Koniec nowoczesności...”, s. VIII.

38 G. Vattimo, „Nihilizm i postmodernizm...”, s. 198.

Zarówno Nietzsche, jak i Heidegger – postępując się zgoła „fizjologiczną terminologią (Nietzsche mówi o „filozofii poranka” jako dobrym usposobieniu czy nawet powrocie do zdrowia, zaś *Verwindung* Heideggera można przetłumaczyć jako przebolewanie, wyzdrowienie) – pokazują nowe nastawienie, którego atrakcyjność polega nie tyle na opozycyjności wobec tego, przeciwko czemu się kierują, ile na swoistym przyjęciu i pewnego rodzaju przepracowaniu tego, z czym pragną się uporać oraz na rewizji sposobu i toru myślenia³⁹, czyli zwróceniu się ku temu, co oczywiste/blizsze, a zarazem głębsze i krytyczne.

Co istotne, wedle Heideggera, *Verwindung* – jako wykroczenie poza, przebolewanie metafizyki – następuje poprzez przebolewanie zapomnienia bycia, gdyż samego zapomnienia bycia, organizującego metafizykę, nie można pomyśleć jako błędu ludzkości, z którego można byłoby się wyzwolić. Zatem metafizyka nie tylko jest naszym przeznaczeniem (w tym sensie, że nas konstytuuje i że to my jedynie możemy ją przebolewać), lecz jest również zapominaniem o byciu – przynajmniej w tym sensie – w jaki to zapominanie należy do samego bycia, ponieważ bycie nie może być nigdy całkowicie uprzytomnione⁴⁰. Dzieje się tak, gdyż myślenie – ażeby sprostać narzuconemu przez siebie wymogowi przebolewania metafizyki – jest zmuszone w pierwszej kolejności odkryć prawdziwą istotę metafizyki⁴¹. W toku przebolewania (*Verwindung*) nie ma się do czynienia z przewyższeniem i odrzuceniem metafizyki, lecz przywróceniem jej prawdziwej – już przyswojonej – istoty⁴².

Najbardziej rozwiniętą formą metafizyki, w której spełnia się *Verwindung* jest *Ge-Stell*, czyli zestaw, totalna organizacja świata za pomocą techniki. Zatem przebolewanie metafizyki urzeczywistnia się w *Verwindung Ge-Stell*⁴³, a to oznacza, iż nie można jej po prostu porzucić. Przyczyną tego jest to, iż przebolewanie metafizyki nie prowadzi na drugą stronę, lecz dokonuje się jedynie na drodze powtórzenia i przekręcenia, więc *Andenken* i *Verwindung* odsyłają do siebie nawzajem. W takim razie, Heidegger bliski jest Nietzsche, ponieważ obaj rozumieją, że w konsekwencji zarówno redukcji „chemicznej” prawdy, jak i zwinięcia metafizyki nie ma możliwości, aby w dzisiejszym świecie odróżnić to, co rzeczywiste od tego, co wytworzone⁴⁴. Jednocześnie obaj dostrzegają

39 Zarówno Nietzsche w redukcji „chemicznej” i przewartościowaniu wartości, jak i Heidegger w przyzywaniu/przebolewaniu metafizyki dostrzegają możliwość jakiejś zmiany, okazują i szansę na wydobycie się z kolein zastygłego myślenia tudzież nakierowanie myśli na to, co rzeczywiście inne. Jak dla Nietzschego „filozofia poranka” jest możliwością dojrzenia wielobarwności bytu, tak dla Heideggera – M. Heidegger, „W kwestii bycia”, przeł. M. Poręba, w: tegoż, *Znaki drogi*, przeł. S. Blandzi i in., Wydawnictwo Spacja, Warszawa 1999, s. 360-361 – przebolewanie metafizyki stawia myślenie przed bardziej źródłowym wezwaniem.

40 G. Vattimo, „Nihilizm i postmodernizm...”, s. 194.

41 M. Heidegger w tekście „W kwestii bycia”, s. 359, pisze, że pierwszym krokiem pozostawienia nihilizmu za sobą (pozwalającym na jego *Verwindung*) jest wniknięcie w jego istotę. Drogą wniknięcia jest droga powrotna w kierunku okolicy zapomnienia bycia. Stąd można mówić o swoistym powtórzeniu, ale nie jako cofnięciu się w czasie, lecz przekręceniu (*Verwindung*).

42 Tenże, „W kwestii bycia”, s. 354.

43 Tenże, „Zasada identyczności”, przeł. J. Mizera, w: tegoż, *Identyczność i różnica*, przeł. J. Mizera, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2010, s. 59; pisząc, że w wy-darzeniu pojawia się możliwość zwinięcia (*Verwindung*) nagiego władania ze-stawu w bardziej początkowe darzenie, odnosi się do zwrotu myślenia ku czemuś pierwotniejszemu.

44 I. Lorenc, *Minima aesthetica. Szkice o estetyce późnej nowoczesności*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2010, s. 58.

inkongruencję i nieskuteczność, a nawet niestosowalność technik negacji i instrumentów przewycięzania w kontekście uporania się czy przepracowania, kolejno: moderny i metafizyki.

Vattimo posiłkuje się koncepcjami Nietzschego i Heideggera, aby przedstawić swoje poglądy na temat relacji między postmoderną a moderną. W zgodzie z nim można zauważyć, iż niewłaściwe jest oskarżanie postmoderny o to, jakoby chciała przewyciężyć nowoczesność, gdyż to (jak wyklarował skuteczność takiej strategii w innym aspekcie Nietzsche) sytuowałoby ją wciąż na gruncie modernistycznym. Dlatego korzystając z określeń Heideggera, należy powiedzieć, iż relacja postmoderny do moderny byłaby nie tyle *Überwindung*, co *Verwindung*. W takim razie kategoria *Verwindung* trafnie opisuje stosunek między postmoderną a moderną, gdyż skupia się na dialektyce łączącej oba człony. Jednoczesne postmodernistyczne przyjęcie i przekształcenie motywów modernistycznych, to odpowiednik nietzscheańskiej radykalizacji i redukcji „chemicznej” prawdy oraz heideggerowskiego *Verwindung* metafizyki.

Powyższe spostrzeżenia prowadzą do wniosku referującego specyficzny meta-poziom lokujący się w zakresie obu głównych wątków pracy (tj. aleatorycznego charakteru postmodernizmu i pojęcia *Verwindung* traktującego o relacji pomiędzy postmodernizmem a modernizmem). Objawia się on za sprawą analogii w formie napięć występujących w ramach obu porządków. Na gruncie aleatoryczności ponowoczesności napięcie występuje w postaci nieustannej gry czy ścierania się jedności i wielości. Z kolei dialektyka przyjęcia i przekształcenia tworzy egzemplifikację owego napięcia tudzież relacyjności w ramach postmodernistycznej postawy *Verwindung* względem modernizmu.

Tym samym tak aleatoryczność, jak i figura *Verwindung* wydobywają niezwykle interesujący rys postmodernizmu. Ów meta-poziom, wywnioskowany na podstawie ujęcia postmodernizmu za sprawą aleatoryczności i kategorii *Verwindung* jako dwóch teoretycznych narzędzi analizy, może stanowić dowód świadczący o tym, iż postmodernizm nosi w sobie swoistą niezgodność czy konflikt. Owo nieusuwalne napięcie, będąc jego znamieniem, jest dla niego konstytutywne, pierwotne i nieodzowne oraz symptomatyczne.

Artykuł stanowi próbę realizacji postawionego przed sobą zadania w formie sprobemyzowania postmodernizmu za pomocą dwóch narzędzi, tj. aleatoryzmu oraz kategorii *Verwindung*. Na podstawie dotychczasowych refleksji zasadna wydaje się konstatacja dotycząca aleatorycznego charakteru postmodernizmu i podkreślająca adekwatność użycia pojęcia *Verwindung*. Motyw aleatoryczności pozwala wyłowić i nazwać obecne w ponowoczesności napięcie pomiędzy jednością i wielością. Z kolei termin *Verwindung*, użyty do opisu wzajemnej relacji między postmodernizmem a modernizmem, oddaje wewnętrzną naturę postmoderny. Dodatkowo obie perspektywy interpretacyjne pozwalają wysnuć przypuszczenie o specyficznym meta-poziomie odnoszącym się do wewnętrznego napięcia przyrodzonego ponowoczesności.

Postmodernizm postrzegany jako interwał czy zapętlenie może być potraktowany jako jeden z powracających w dziejach ludzkiej myśli toposów, którym na nowo wypada się zająć. Podjęta przeze mnie „wiwisekcja” ponowoczesności,

ograniczająca się do zanalizowania postmoderny za pośrednictwem aleatoryzmu i figury *Verwindung*, może przyczynić się do nowego odczytania kondycji postmoderny oraz stanowić heurystyczny komentarz tej tematyki. Z kolei dostrzeżony meta-poziom może pozwolić dokonać hermeneutycznego dekryptażu postmodernizmu. Wobec tego otwiera się przed interpretatorami możliwość zmierzania ku nowym horyzontom problematyki postmodernizmu, którego każdorazowa próba analizy kończy się zarówno poczuciem namiastki jego względnego zrozumienia, jak i potrzebą dalszej wnikliwej pracy badawczej nad jego charakterem.

Aleatoric Postmodernism as *Verwindung* of Modernity

In this paper I apply two theoretical criteria used for discussing the phenomenon of the post-modern. My first tool is a musicological term, „aleatorism”. Aleatorism concerns randomness of a musical performance within the limits marked by the author of a musical work. I argue that this concept is useful to describe Postmodernism, because it appreciates diversity and pluralism but does not negate formal unity. Formal unity, in the context of Postmodernism, sets the boundaries between the various approaches and stresses the differences between paradigms, since only in this way Postmodernism may become a true multiplicity of many theoretical attitudes. Another research tool that I use is Martin Heidegger’s idea of *Verwindung*. I understand this concept in line with an opinion expressed by Gianni Vattimo, who believes that this term perfectly characterizes the attitude of Postmodernism toward Modernism. *Verwindung* means simultaneous acceptance and modification. It consists in the fact that postmodernity takes a selection of modernist themes, which are then transformed. With the help of these concepts I notice that – within both of the issues concerned (aleatoric Postmodernism and the postmodernity as *Verwindung* of modernity) – a kind of a meta-level in the form of a tension between the specified items can be observed.

Justyna Żak

Arthur C. Danto, *Po końcu sztuki. Sztuka współczesna i zatarcie się granic tradycji*, przeł. Mateusz Salwa, Universitas, Kraków 2013, 337 s.

Zainteresowania Arthura Colemana Danto dotyczą szeroko pojętej problematyki filozoficznej, głównie z zakresu filozofii historii i filozofii sztuki. Największy rozgłos przyniosły mu jednak rozważania o charakterze estetycznym, skoncentrowane wokół zagadnień sztuki współczesnej, która stanowiła dla myśliciela źródło inspiracji do kreowania własnej teorii sztuki oraz pojęć z nią związanych. Przede wszystkim takie prądy artystyczne jak pop-art i sztuka konceptualna, które w Stanach Zjednoczonych od początku lat 60. XX wieku zaczęły zdobywać popularność i w wielu kręgach kultury uznanie, skłoniły Danto do podjęcia wnikliwych refleksji nad pojęciem i istotą sztuki. Podczas gdy wielu sławnych anglosaskich estetyków, krytyków sztuki, takich jak Clement Greenberg czy Ernst Gombrich, zaczęło się odnosić do zachodzących w rzeczywistości artystycznej zjawisk sceptycznie bądź lekceważąco, Arthur Danto przyjął postawę optymistyczną i dociekliwą. Próbował ująć zagadnienia sztuki współczesnej w teoretycznych opisach, określić jej cechy i sformułować adekwatne do niej kategorie, wśród których zasadnicze miejsce zajęły „świat sztuki” (*Artworld*) oraz „koniec sztuki” (*The end of art*).

Z pierwszą z powyższych kategorii polski czytelnik miał możliwość zapoznać się przy okazji publikacji *Świat sztuki: pisma z filozofii sztuki* (Kraków 2006) w przekładzie i opracowaniu Leszka Sosnowskiego, który również opatrzył wybór tekstów wstępem. Przed wspomnianym wydawnictwem w języku polskim ukazały się jedynie trzy artykuły autorstwa Danto, pomimo iż był on tłumaczony na wiele języków i jest jednym z najbardziej poczytnych krytyków sztuki współczesnej na Zachodzie.

Książka Arthura Danto *Po końcu sztuki. Sztuka współczesna i zatarcie się granic tradycji* w tłumaczeniu Mateusza Salwy została opublikowana w Polsce w roku śmierci autora, i choć nie jest ona ostatnim napisanym przez niego dziełem, rozstrzygającym poglądy filozofa, ani czołową jego pracą z estetyki (za taką Danto uważa *The Transfiguration of the Commonplace* z 1981 roku), to z pewnością zajmuje w dorobku amerykańskiego krytyka istotne miejsce. Można ją uznać za swoiste zwieńczenie jego wcześniejszych rozważań poświęconych kategorii „końca sztuki”. Jest rodzajem systematyzacji dotychczasowej

koncepcji estetyka, a także rewizją jego początkowych poglądów dotyczących relacji filozofii historii z filozofią sztuki.

Publikacja została przygotowana w następstwie wygłoszonej przez estetyka serii wykładów na temat sztuk pięknych w National Gallery w Waszyngtonie i stanowi przede wszystkim zbiór zagadnień związanych z reinterpretacją popularnych haseł wieszczących schyłek sztuki. Teoria Danto jest daleka od katastroficznych wizji Donalda Kuspita, autora publikacji o manifestacyjnym tytule *Koniec sztuki*, a także od tez dotyczących kresu sztuki stawianych choćby przez Jeana Baudrillarda, które zyskały rozgłos nie tylko w środowisku krytyków sztuki, ale również wśród samych artystów. Tytuł *Po końcu sztuki* właściwie należy uznać za prowokację, gdyż w ujęciu Danto przemiany, które nastąpiły współcześnie w świecie sztuki i w myśleniu o sztuce oznaczają koniec wielkich historycznych narracji, a nie koniec sztuki *de facto*.

W koncepcji autora, bycie krytykiem sztuki po ogłoszeniu jej śmierci nie stanowi sytuacji niemożliwej z powodu braku przedmiotu zainteresowania. Nie neguje on faktycznego powstawania dzieł sztuki, a jedynie ich „mandat historii” w postaci obowiązujących powszechnie konwencji, które miałyby wyznaczać ich rozwój, czy też granice, lub po prostu sytuować je w ramach „uprawnionych” poglądów na historię sztuki. W związku z powyższym, historia przestała wytyczać również ścieżki krytyki twórczości artystycznej. „Sztuka po końcu sztuki” w rozumieniu Danto powstaje od późnych lat 60. XX wieku, wówczas zaczyna się okres jej istnienia, posługując się językiem Hegla – poza „areną dziejów”. Zdaniem autora wraz z końcem modernizmu dochodzi do zmięczenia epoki manifestów, które miały wytyczać jedynie dopuszczalne drogi poszukiwań artystycznych.

Danto w nieco schematyczny i uproszczony sposób przeciwstawia idee sztuki współczesnej istocie sztuki w narracjach historycznych, dzieląc przy tym historię sztuki na dwa zasadnicze okresy. Pierwszy z nich odnosi do koncepcji estetycznej, którą wyznaczył włoski historiograf Giorgio Vasari. W myśl narracji Vasariego sztuka tradycyjna, reprezentowana w jego teorii głównie przez malarstwo, jest sztuką przedstawiającą o założeniach mimetycznych. Im bliższe rzeczywistości dostępnej wzrokowo jest przedstawienie obiektów, postaci na obrazie, tym doskonalsze jest samo dzieło. Vasariański model krytyki, który przebrzmiewał przez stulecia, był według Danto fałszywą i ograniczającą ścieżką poszukiwań istoty sztuki, gdyż utożsamiał sztukę w sposób ścisły z obrazowaniem. Zdaniem autora historią malarstwa w tym ujęciu rządziła prawda percepcji, która według niego jest niezmienna i bardziej przypomina „trawienie niż posiadanie przekonania” (s. 89). Owo wąskie pojmowanie przez Danto percepcji, sprowadzające jej zjawisko do procesu psychofizycznego, podlegającego prawom biologii, ma dalsze konsekwencje, choćby w jego krytyce poglądów Ernsta Gombricha, według którego z kolei to m.in. zmiana percepcji odmieniała bieg sztuki czy wręcz przyczyniła się do jej rozwoju. Jeśli założyć rozumienie percepcji przez odbiór i interpretację, która jest zakorzeniona nie tylko w jednostkowym doświadczeniu, ale także wiąże się z tradycją kulturową, to również będzie ona podlegać przeobrażeniom tak jak kultura. Danto natomiast z góry przyjmuje, że percepcja jest elementem stałym, a zatem zmianom mogą podlegać jedynie

dzieła, choć nie oderwane od intencji ich twórców. Gdyby zaś tworzenie nie rozpoczynało się od osobistych wrażeń artystów, jak zakłada autor, tylko od jakiejś ogólnej idei zakorzenionej w kulturze, wówczas ta idea wyprzedzałaby obserwację i nadawała kierunek interpretacji obrazu świata, co można by powiązać z obecnością narracji, a tego właśnie Danto się wystrzega. Proponuje refleksję nad istotą sztuki nieobarczoną jej historycznym i narracyjnym pojmowaniem. W tym sensie autor, redukując znaczenie percepcji i zakładając jej niezmiennosc, zapobiegliwie niweluje znaczenie narracji kulturowych, które mogłyby leżeć u podstaw twórczości artystycznej.

Poddany przez Danto krytyce model vasariański ma według niego charakteryzować sztukę i rozważania o niej aż do 1900 roku. Warto zaznaczyć, że autor rezygnuje również z koncepcji Panofskiego, która – podobnie jak jego własna – nie opisuje sztuki przez pryzmat rozwoju (przynajmniej nie liniowego). Historia sztuki u Panofskiego odznacza się bogactwem szeregu symboli zastępujących siebie w różnych układach przestrzennych. Danto pozostaje jednak przy wyodrębnieniu, rozległych w czasie, kulturowych całości w sztuce, gdzie pierwsza dotyczy lat 1300-1900, której podstawę stanowi *mimesis* (odnośnie do wcześniejszych wieków za Hansem Beltingiem przyjmuje okres „sztuki przed sztuką”), a następną kulturową całością jest, będący zwrotem ku ekspresji, modernizm od 1880 do 1965 roku. I to właśnie w odniesieniu do szeroko pojętego modernizmu autor w sposób szczególny usiłuje uchwycić istotę przemian niezbędnych we współczesnym myśleniu o sztuce.

Za punkt odniesienia przyjmuje poglądy Clementa Greenberga, estetyka konsekwentnie wyrażającego swe uznanie dla sztuki modernistycznej. Sam Greenberg nie neguje ciągłości historycznej w dziejach sztuki, jednak podkreśla wyjątkowość, postęp i zwrot myślenia, który pojawił się w teorii estetycznej wraz z nastaniem modernizmu. Dla Greenberga prawdziwa twórczość to sztuka bezprzedmiotowa, reszta to naśladownictwo. Dlatego też to właśnie obrazy abstrakcjonistów stały się dla niego obiektami szczególnego podziwu. Z czasem, w niektórych kręgach zaczęto utożsamiać modernizm ze sztuką abstrakcyjną. Ekspresja stylu, ekspresja wnętrza, ekspresja form, wszystko co charakteryzuje modernizm ma być zwrotem w kierunku „sztuki dla sztuki”. Uwaga artystów nie koncentruje się już na tematach przedstawień, ale na samym sposobie przedstawiania. Malarstwo laserunkowe w zgodzie z duchem modernistycznej narracji musi zastąpić wyraźny dukt pędzla.

Danto jest zdania, że Greenberg niejako odrzucił sztukę, która nie odpowiadała jego własnym teoriom bazującym na kryteriach estetycznych ze znaczącą rolą smaku. Autor *Po końcu sztuki* zarzuca Greenbergowi, że niesłusznie zbagatelizował pojawienie się w świecie sztuki *ready-mades*, przedmiotów gotowych Marcela Duchampa, nie traktując ich poważnie, podobnie jak dorobku twórców związanych z pop-artem. Uważa, że poglądy Greenberga wymagają gruntownej rewizji, zresztą jak cała teoria estetyki, choćby względem podziału na to, co estetyczne i na to, co praktyczne. Krytycznie odnosi się do przekonań (zgodnych z założeniami Kanta), w myśl których na tematy sztuki nie prowadzi się logicznych wywodów i nie ustanawia jej jakości za pomocą argumentów, gdyż jest to dziedzina podporządkowana przeżyciom. W takim ujęciu podstawą

teorii estetycznych stają się arbitralne poglądy krytyków sztuki postrzegających samych siebie jako ludzi z dobrym smakiem. W tym świetle pytanie: do czego jest sztuka – wydaje się nieporozumieniem. Sztuka w kontekście klasycznej teorii estetyki istnieje dla upodobania estetycznego. I to są właśnie zasady, z którymi Danto ewidentnie się nie zgadza. Podkreśla rozbieżności tkwiące w dziejowej tradycji kryterium smaku (z jednej strony obecność pojęcia „dobrego smaku” i jego kształcenia, z drugiej zaś *de gustibus non est disputandum*). Ogólnie wskazuje, że w przypadku sztuki po modernizmie, szczególnie sztuki konceptualnej i pop-artu, który jego zdaniem „wyzaczył kres wielkiej narracji sztuki Zachodu” (s. 191), kryteria z historii estetyki zdezaktualizowały się i zachęca do spojżenia na sztukę w sposób filozoficzny, a nie historyczny.

Stawia podstawowe pytanie: „(...) co powoduje, że istnieje różnica między dziełem sztuki a czymś, co dziełem nie jest, jeśli oba te przedmioty w rzeczywistości wyglądają tak samo?” (s. 194). W tym ujęciu wydaje się, że dzieło sztuki w żaden sposób nie może istnieć samodzielnie, gdyż decydująca jest myśl o nim i jego kontekst. Być może nawet myśl w całkowitym oderwaniu od materii może wystarczyć, skoro dzieła nie da się odróżnić od kopii czy po prostu innego obiektu na poziomie zmysłów. Jakie w ogóle znaczenie ma samo dzieło, jeśli od rzeczywistości powszedniej samo w sobie nie jest w żaden sposób różne. Jednak autor już dalej nie wyraża podobnych wątpliwości i nie stawia trudnych pytań. Z optymizmem powiela hasła: „możliwe jest wszystko”, „wszystko może być sztuką” czy za Beuyssem, „każdy może być artystą”. Pisze o sytuacji, w której szczęśliwie zapanowała wolność tworzenia i odbioru, utrzymując nieco naiwnie, że po końcu narracji historycznych losy sztuki będą zależały niemal wyłącznie od samych artystów i filozofów. Zachwyca się pluralizmem mediów i praktyk związanych z pojęciem sztuki i wyznaczających jej zakres, tak jakby wcześniej tej wielości nie było (o secesji i innych nurtach sztuki użytkowej stosujących ogromny pluralizm form, obecnych w modernizmie, w ogóle nie wspomina). Autor wyraża wiarę, że przełom sztuki dokona się w samych projektach artystycznych, za którymi stoją artyści ustanawiający w sztuce nowy porządek. Poniekąd nie bierze pod uwagę tego, że postulaty i projekty artystów nie wyłaniają się z kulturowej próżni. W dodatku, aby miały szersze i trwałe znaczenie, muszą się znaleźć pod opieką instytucji, muzeów, galerii, przez które ostatecznie zostają wybierane. Są zdane na świat ludzi orzekających o nich arbitralnie. Być może ciągle ludzi „z dobrym smakiem”.

Danto sam najwyraźniej zdaje sobie sprawę z tego, że w odróżnieniu od klasycznych, estetycznych czy historycznych narracji sztuki w swojej koncepcji odrzucił po prostu jedno ogniwo, które o narracyjności decyduje lub też ją konstytuuje. Pisze: „Istnieje jedna cecha sztuki współczesnej, która odróżnia ją zapewne od całej sztuki powstałej po 1400 roku: jej podstawowe ambicje nie mają charakteru estetycznego (...) jej podstawowym otoczeniem nie jest muzeum i z pewnością nie przestrzeń publiczna pojmowana jako muzeum wraz z wystawionymi w niej dziełami sztuki, które mają przede wszystkim charakter estetyczny i apelują do ludzi pojętych jako widzowie” (s. 274). Dalej w swojej książce, wbrew praktykom świata kultury, używa względem sztuki współczesnej pojęcia „sztuki pozamuzealnej”. A zatem, odrzucając muzealne struktury

i kryteria estetycznego wyboru przedmiotów ustanawianych dziełami sztuki, pozostaje pytanie, które sam zadaje: jak ocenić „czy to sztuka?”. Wśród długiego komentarza pada odpowiedź lakoniczna i nieco trywialna (choć poniekąd zapewniająca ciągłość historii sztuki): „Coś jest sztuką, jeśli jest sztuką, w innym wypadku sztuką nie jest” (s. 276).

Alicja Reksć

Paulina Tendera, *Od filozofii światła do sztuki światła*,
wyd. Nowa Strona, Kraków 2014

Światło to nie tylko zjawisko fizyczne, widzialne promieniowanie, pozwalające dostrzegać wszystko, co jawne; to także sięgający starożytności symbol zamykający w sobie moc treści o charakterze filozoficznym i ideologicznym. Fenomen światła zastanawiał wielu badaczy różnorodnych dziedzin. Z historyczno-artystycznego punktu widzenia światło jest tym, co pozwala widzieć, staje się jednakowoż zjawiskiem pełnym tajemniczego piękna i niesamowitości – choćby, padając na liście w lesie, załamując się, prześlizgując się z płaszczyzny na płaszczyznę, przenikając kolorowe szkło. Baczne obserwowanie światła w naturze, a także jego zachowania z punktu widzenia optyki, neuropsychologii czy psychologii percepcji wizualnej niejednokrotnie poprzedzało aktywności tworzenia wybitnych artystów – od rzeźbiarzy, przez malarzy, fotografików czy twórców nowych mediów. Współcześnie światło staje się medium, w którym realizowane są zdumiewające artystyczne efemerydy, dzieła tak niezwykle, jak emanująca przyjemną jasnością i ciepłem instalacja *The Weather Project* (2003-2004) Olafura Eliassona¹. Egalitarny i uniwersalny charakter dzieł tworzonych w medium światła czyni zeń nowy, coraz bardziej zyskujący na uznaniu kierunek, w którym zmierza sztuka najnowsza.

By jednak w pełnym wymiarze docenić nadzwyczajną wartość aktualnych dzieł sztuki światła, nieodzownym jest sięgnięcie do historii filozofii, do tekstów konstytuujących światło jako nadrzędną figurę mającą moc symbolicznego porządkowania, odróżniania tego, co dobre, od tego, co nikczemne. Książka Pauliny Tendery *Od filozofii światła do sztuki światła* stanowi znakomity przykład sumiennego opracowania tekstów najważniejszych myślicieli posługujących się symbolem światła i wyjaśnienia, jak pojęcie „światło” zmieniało swój charakter od intelektualnego oświecenia po czysto formalne odczucie.

Autorka, zainspirowana rozważaniami Hegla na temat symbolu światła rozumianego jako *claritas* (światło intelektualne), zgłębia jego złożoną naturę objawiającą się w rozmaitych tekstach kultury od starożytności po czasy współczesne. W książce analizowane są trzy najważniejsze tropy, kluczowe w badaniu istoty światła: filozoficzny, teologiczny oraz artystyczny. Na tę rzetelną pozycję naukową składają się cztery chronologicznie uporządkowane rozdziały.

W pierwszej części pracy Tendera skupia się na początkach identyfikowania zjawiska światła i umiejscowienia go w dyskursie filozoficznym. Szczególnie

1 Praca była zrealizowana w ramach *The Unilever Series* w Hali Turbin Tate Modern w Londynie.

istotne dla autorki wydały się analizy tekstów Platona, by wydobyć zeń podstawy dla Heglowskiego *claritas*. Niemiecki filozof uznawał bowiem, że sztuka była przejawem piękna zmysłowej formy, ta zaś, dzięki intelektualnemu wysiłkowi odbiorcy, nabierała cech duchowej refleksji oświecającej dzieło sztuki, konstytuującą jego szczególną naturę. Platon z kolei rozważał istotę światła w relacji pomiędzy światem zmysłowym a bytami idealnymi. Światło pochodzić miało z duszy człowieka, ta zaś ogląda świat zewnętrzny poprzez oczy, które intuicyjnie szukają piękna. I tak, jak oczy dzięki światłu słonecznemu mogą dostrzegać świat zewnętrzny, tak nieśmiertelny duch człowieka dzięki idei może rozumować, oświecony jej światłem nabiera zdolności pojmowania triady Dobra, Piękna i Prawdy.

W kolejnym rozdziale autorka sięga do tekstów pochodzących z wieków średnich. Opisuje metafizykę światła na trzech płaszczyznach: ontologicznej, aksjologicznej i epistemologicznej. Wpływ rozmyślań Platona jest nieprzerwalnie dostrzegalny w filozoficznych rozmyślaniach spisanych przez średniowiecznych myślicieli. W chrześcijańskiej teologii pojawia się wiele dróg rozumienia światła, w których centralnym źródłem jego pochodzenia jest Bóg. Pośród analiz tekstów Pseudo-Dionizego Areopagity, Jana Szkota Eriugeny, Roberta Grosseteste, Mikołaja z Kuzy, św. Augustyna, św. Tomasza z Akwinu czy Alberta Wielkiego najczęściej pojawiającym się pojęciem odnoszącym się do istoty światła było wywodzące się od Platona *claritas*, rozumiane na wiele sposobów, w tym jako piękno i porządek bądź metafizyczny blask.

Czwarta część pracy skupia się na świetle w sztuce romantycznej, nie oznacza to jednak, że autorka pominęła część epok historycznych. Tytuł rozdziału inspirowany jest heglowską strukturą dziejów, pozbawioną periodyzacji, skupiającą się na pogłębianiu wiedzy o Absolutie. Tendera sięga tu zatem po przykłady twórczości chrześcijańskiej: sztukę bizantyjską (mozaiki i ikony), gotycką architekturę i tworzone w jej przestrzeni witraże, poezję średniowieczną, *Boską komedię* Dantego, nowożytnie malarstwo mimetyczne, przejawy florenckiego neoplatonizmu, dzieła sztuki romantycznej i klasycznej oraz obwieszony przez Hegla „koniec sztuki”.

Era romantyzmu stała się początkiem rozpadu sztuki rozumianej w kategoriach platońskiego piękna. Zauważone przez Hegla odstępowanie od prymarnej niegdyś estetyczności w dziełach artystycznych, odchodzenie od imperatywu przedstawiania Prawdy i Absolutu – najgłębszych i najbardziej wzniosłych wartości – oznaczały dla romantycznego filozofa zakończenie pewnej ery. Sztuka miała zakończyć swój udział w rozwoju ludzkiej duchowości, ustąpić miejsca filozofii i religii. W konsekwencji zmianie także uległo postrzeganie światła w sztuce najnowszej. „Koniec sztuki” stał się ostatnimi czasy terminem bardzo nośnym, o czym przypomina autorka. Kontynuacji bądź próby rozwinięcia myśli Hegla podejmowali się rozmaici myśliciele, mając na uwadze zjawiska we współczesnym świecie artystycznym, jak Arthur C. Danto, ale również Jean Clair, Donald Kuspit czy Marcin Giżycki.

Książka Pauliny Tendery jest niewątpliwie sprawnie nakreśloną rozprawą naukową, imponującą pod wieloma względami, przede wszystkim z uwagi na konsekwentnie i dojrzałe przeprowadzoną analizę problemu występowania

symbolu światła w historii estetyki i teologii, jak i heglowskiej koncepcji rozwoju dziejów.

Lektura pozostawia jednak pewien niedosyt wywołany występującą w tytule „sztuką światła”, której w publikacji jest stanowczo zbyt mało, a właśnie ta część opracowania mogłaby być najbardziej prekursorska. Zamieszczone w książce ilustracje, ukazujące przykłady współczesnych realizacji sztuki światła, nie zostały poddane szerszemu omówieniu. Trop, którym zdecydowała się podążać autorka, wydaje się szczególnie interesujący właśnie w kontekście niezliczonych dzieł sztuki współczesnej, bazujących w głównej mierze na medium światła. Rozwinięcie tego problemu przez Tenderę byłoby o tyle intrygujące, że coraz więcej artystów posługujących się światłem odwołuje się do idei Absolutu, nieuchwytnego piękna i duchowości. Wystarczy przywołać jeden z najbardziej spektakularnych projektów amerykańskiego artysty Jamesa Turrella – *Roden Crater* – przedsięwzięcie mające na celu przekształcenie krateru na jednej z pustyni w północnej Arizonie, tak by umożliwić jak najintensywniejsze doświadczenie kontaktu z przyrodą, ze szczególnym uwzględnieniem roli światła². To niezwykle dzieło – połączenie minimalistycznej architektury, technologii i futurystycznej ekologii – spaja ze sobą także dziedzictwo filozofii światła, staje się bowiem jej współczesną świątynią. Kontemplacja natury ma w tym miejscu wymiar uświęcony, wręcz sakralny. Współcześnie tworzonych dzieł z zakresu sztuki światła, charakteryzujących się podobnym umotywowaniem, jest bardzo wiele. Aż chciałoby się zapytać, co na to powiedziałby sam Hegel?

² By zrealizować swój pomysł, który narodził się jeszcze w latach sześćdziesiątych, artysta zmuszony został nabyć krater, co sprawiło, że początek interwencji nastąpił dopiero w 1979 r. *Roden Crater* został otwarty dla publiczności w 2011 r.

Noty o autorach

Michał Bielecki – socjolog i filozof, doktorant w Zakładzie Socjologii Polityki w Instytucie Socjologii Uniwersytetu Warszawskiego. m.bielecki@is.uw.edu.pl

Bogna J. Gladden-Obidzińska – doktor filozofii, estetyk. W badaniach zajmuje się ideą renesansu i jej przekształceniami oraz formalizmem i estetyką pragmatyczną, afiliowana jako badacz w Instytucie Filozofii Uniwersytetu Warszawskiego. b.j.obidzinska@uw.edu.pl

Magda Kaźmierczak – doktorantka w Zakładzie Estetyki Instytutu Filozofii UW, studiowała również na Universidad Complutense w Madrycie. Zajmowała się teorią sztuki Paula Klee i jej związkami z estetyką formalną. Pracuje nad rozprawą dokorską poświęconą powiązaniom tradycji marrańskiej i współczesnego materializmu w kontekście sztuki i teorii artystycznej. magda.kazmierczak@student.uw.edu.pl

Paweł Pasieka – doktor filozofii, adiunkt w Zakładzie Filozofii SGGW. Zainteresowania badawcze dotyczą filozofii przyrody i bioetyki. Publikował w „Przeglądzie Filozoficznym”, „Sztuce i Filozofii”, „Filo-sofiji”. pasieka62@poczta.onet.pl

Alicja Rekść – absolwentka historii sztuki na Uniwersytecie Łódzkim, w 2016 r. złożyła pracę dokorską napisaną pod kierunkiem prof. Eleonory Jedlińskiej na Wydziale Nauk Historycznych i Pedagogicznych Uniwersytetu Wrocławskiego; okazjonalnie kuratorka i krytyczka; interesują ją wizje dystopii i doświadczanie lęków w sztuce najnowszej. alicja.reksc@gmail.com

Justyna Żak – doktorantka w Zakładzie Teorii Wychowania Estetycznego Wydziału Pedagogicznego Uniwersytetu Warszawskiego, kustosz muzealny. Jej zainteresowania dotyczą pedagogiki kultury, muzeologii i estetyki, szczególnie zagadnień percepcji dzieł sztuki oraz roli sztuki w kulturze współczesnej i w życiu człowieka. justynazak@onet.pl

Informacje dla autorów

P.T. Autorów *Sztuki i Filozofii* informujemy o zasadach, których będziemy przestrzegać w naszym piśmie:

1. Objętość przysyłanych artykułów nie powinna przekraczać 22 stron znormalizowanego maszynopisu, tj. 1800 znaków na stronie, recenzji zaś – 8 stron.
2. Przypisy powinny być umieszczone na dole strony i mieć formę przyjętą w ostatnich tomach pisma z pełnym tytułem, nazwiskiem tłumacza, redaktora tomu bądź pracy zbiorowej, nazwą wydawnictwa, datą i miejscem wydania (np. J. Derrida, *Głos i fenomen*, przeł. B. Banasiak, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997, s. 133). Jeżeli w tekście pojawia się motto, to powinno być ono również opatrzone przypisem bibliograficznym.
3. Materiały powinny być przysyłane w 2 egzemplarzach wraz z dyskietką lub w formie elektronicznej (preferowane formaty: MS Word 6, Open Office) na adres: sztuka.wfis@uw.edu.pl.
4. Autorów prosimy o dołączenie krótkiej noty (zawierającej stopień lub tytuł naukowy oraz aktualne miejsce pracy) wraz z dokładnym adresem korespondencyjnym (również elektronicznym).
5. Prosimy także o dołączanie streszczenia w języku polskim i angielskim o objętości do pół strony (ok. 150-200 słów) oraz słów kluczowych.
6. Redakcja SziF zastrzega sobie prawo do dokonywania skrótów i niewielkich zmian w tekście.
7. Materiałów niezamówionych Redakcja nie zwraca.

Notes for Contributors

We inform all prospective contributors to „Art and Philosophy” (*Sztuka i Filozofia*) about our preferences concerning texts submitted for publication:

1. Articles submitted should not exceed 22 pages of normal typescript e.g. 1800 characters per page. Reviews should be no more than 8 pages long.
2. All notes in the article should be footnotes in accordance with the style used in the last volumes of *Sztuka i Filozofia*. Additional texts such as mottos should also be accompanied by footnote with all bibliographical data. Examples of footnotes: B. Wallraff, *Word Court: Wherein Verbal Virtue Is Rewarded, Crimes against the Language Are Punished, and Poetic Justice Is Done*, Harcourt, New York 2000, p. 34.
3. Authors are advised to submit two printed copies and a computer disc when sending by post or an electronic version (formatted most preferably in MS Word, or Open Office) to: sztuka.wfis@uw.edu.pl.
4. We remind authors to enclose information about their current academic affiliation and position, including postal address, email address and telephone number.
5. A short summary (up to 200 words) and keywords should also be provided.
6. *Sztuka i Filozofia* reserves the rights to make additional changes in texts submitted when necessary.
7. Materials sent will not be returned.