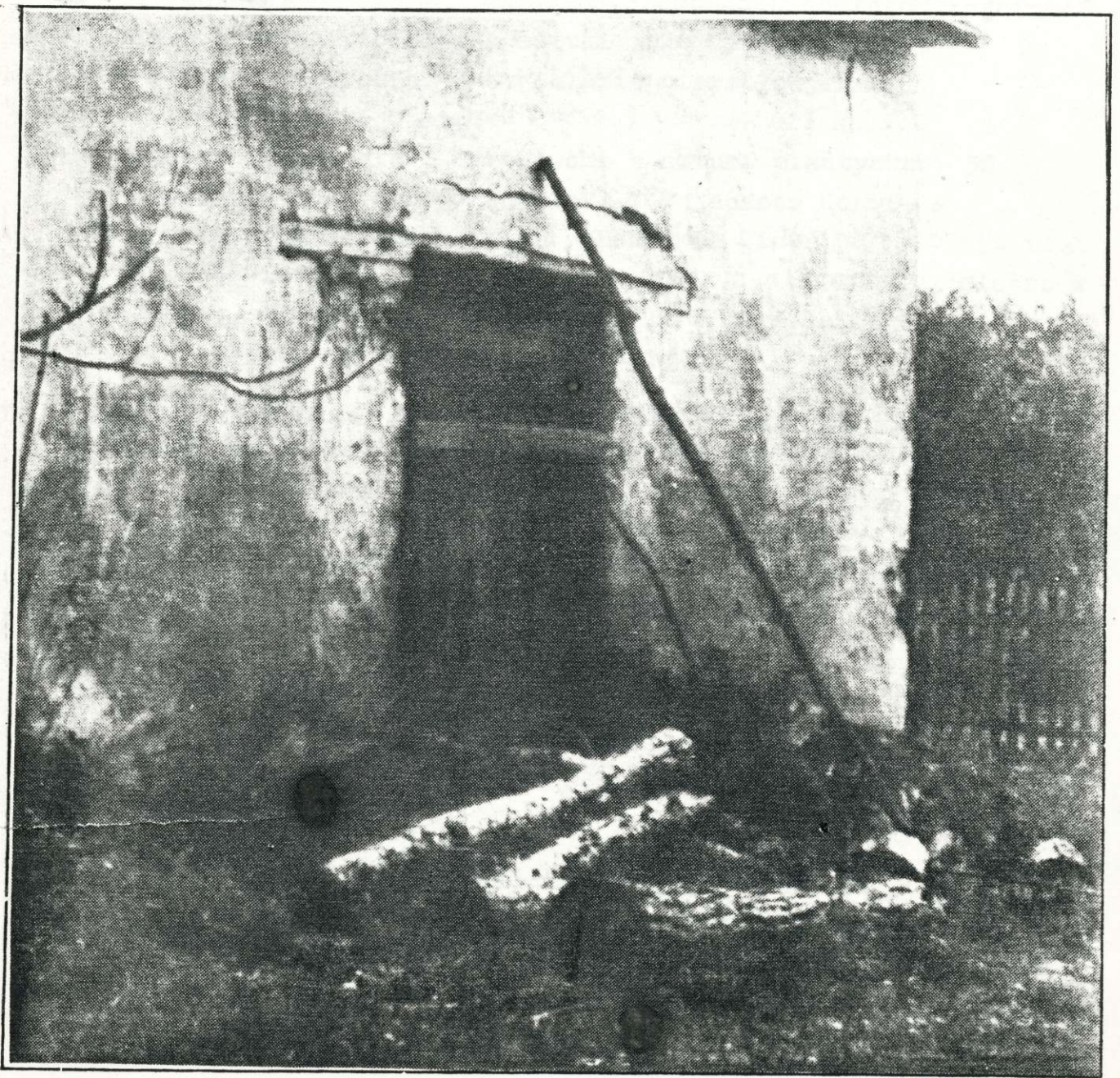


ZWROT

**Półrocznik Koła Naukowego
Studentów Historii Sztuki KUL
im. M. Walickiego w Lublinie**



Komitet Redakcyjny:

Kurator: dr hab. Elżbieta Wolicka

Współpraca: Joanna Figuła, Juliusz Gażkowski, Jarosław Gienza,
Małgorzata Krasnodębska, Roland-Witold Janowski,
Elżbieta Wójcik.

Redakcja: Wojciech Goczkowski, Ryszard Kasperowicz (z - ca
redaktora naczelnego), Piotr Kosiewski (redaktor
naczelnny), Urszula Marciniak (opracowanie graficzne),
Bożena Fiałkowska (sekretarz), Beata Tamborska,
Artur Taniowski.

Redakcja dziękuje Pani dr Małgorzacie Kitowskiej za współpracę
w czasie powstawania numeru.

Fotografia na okładce - Wojciech Goczkowski

Wszystkie zamieszczone teksty są opublikowane na prawach rękopisu.
Nakładem Koła Naukowego Studentów Historii Sztuki KUL im. Michała
Walickiego.

Katolicki Uniwersytet Lubelski
Al. Racławickie 14
20-950 Lublin

Do użytku wewnętrznego.

nakład 90 egz.

"ZMROT"

Rókrócznik Koła Naukowego Studentów Historii
Sztuki KUL im. M. Walickiego

1/2/1988

Od redakcji	4
Erwin Panofsky. Historia sztuki jako dyscyplina humanistyczna. Z angielskiego przełożyła Elżbieta Ignaciuk	5
Ryszard Masperowicz. Sarbiewski a sztuki plastyczne "...nic nie może być pominięte". Z Tadeuszem Konwi- ckim o Alfredzie Lenicy rozmawia Piotr Kosiewski	30 51
Dao-tsy. TAO-TE-CHING (Księga I). Z angielskiego sparafrazowała Elżbieta Wolicka	58
<u>ZANOTOWANE</u>	
Antoni Maśliński. Ratunek widzę w dobrej szkole, jeżeli już nie jest za późno	69
Zbigniew Warpechowski. Z domu i dla domu, czyli o sztuce polskiej	72
Artur Tanikowski. Tomek Kawiak - dokumentacja twórczości	77
Radosław Bućko. Kiejstut Bereźnicki	81

Od redakcji

Jesienią 1987 powstał projekt wydawania pisma przy Kole Naukowym Studentów Historii Sztuki KUL.

Po "wielu przejściach" ukazał się pierwszy numer, jako półrocznik pt. "ZWROT". Obecnie oddajemy do rąk czytelników drugi, za pierwszą połowę 1988 roku.

W pierwszym numerze zabrakło tzw. programu pisma, dlatego też, obecnie publikujemy, w kilku punktach, cele i zadania, jakie sobie postawiliśmy:

- rozwijanie zainteresowań historią sztuki.
- rozbudzanie pasji naukowych wśród studentów naszej uczelni
- popieranie inicjatyw badawczych
- prezentowanie prac studentów i pracowników naukowych
- udostępnianie poglądów wybitnych historyków i teoretyków sztuki, manifestów artystycznych, oraz najszerszej pojętej refleksji nad sztuką
- informowanie o aktualnościach życia artystycznego, wydawnictwach, sesjach naukowych itp.
- przedstawianie poglądów oraz postaw, będących odpowiedzią na zjawiska zachodzące obecnie w sztuce.

Naszym celem nie jest wydawanie pisma NAUKOWEGO, takiego jakim jest "BHS" czy też "Art Bulletin".

Pragniemy, aby znalazło się w nim miejsce nie tylko na naukowe omówienia, ale również na esej, rozmowę, tekst artysty, wiersz, czy też prace plastyczne młodych osób.

Ma ono pobudzić do myślenia, działania i być może pisania (najlepiej do "ZWROTU"). Stąd znajdują się w nim pozycje dyskusyjne, tezy bardzo ryzykowne.

Prosimy wszystkich, którzy się nie zgadzają z nimi, o reakcję, wypowiedź (najlepiej "na piśmie"). Będziemy wdzięczni za każdą uwagę.

"ZWROT", ma być rzeczywistym zwrotem, odwrotem od marazmu, ku dzianiu się, robieniu czegoś.

Jest propozycją "zabawy w robienie pisma", które ma uczyć nas i czytelników.

xxx

"ZWROT" nie ukazałby się bez pomocy wielu życzliwych nam osób. Szczególne podziękowania składamy na ręce

Pań: Wandy Gawrońskiej i dr Elżbiety Krukowskiej, oraz Pana Profesora Jacka Woźniakowskiego.

Im to dedykujemy obecny numer.

I

Lekarz odwiedził Immanuela Kanta dziewięć dni przed jego śmiercią. Ten stary, chory i prawie ślepy wstał ze swego krzesła i stał trzęsąc się ze słabości i mamroczać niezrozumiałe słowa. W końcu jego wierny kompan zrozumiał, że gospodarz nie usiadzie dopóki gość nie zajmie miejsca. Kiedy to zrobił, Kant pozwolił sobie usiąść, a gdy odzyskał siły powiedział: "Das Gefühl für Humanität hat mich noch nicht verlassen" - "Poczucie człowieczeństwa jeszcze mnie nie opuściło"¹. Obaj mężczyźni byli wzruszeni do łez. Chociaż słowo HUMANI^{TA}T w XVIII w. znaczyło niewiele więcej niż uprzejmość czy grzeczność, to dla Kanta miało ono znacznie głębsze znaczenie, które okoliczności danej chwili podkreślały: ludzka duma i tragedia wynikająca ze świadomości dobrowolnych, przyjętych przez samego siebie zasad, kontrastująca z jego całkowitą zależnością od choroby, utratą sił i tym wszystkim co zawiera się w słowie "śmiertelność".

Z historycznego punktu widzenia słowo h u m a n i t a s ma dwa łatwe do odróżnienia, znaczenia: pierwsze wyrasta z kontrastu między człowiekiem a tym, co znaczy mniej niż człowiek, drugie z różnicy między człowiekiem a tym co znaczy więcej. W pierwszym przypadku "humanitas" znaczy tyle co wartość, w drugim - ograniczenie.

Pojęcie "humanitas" jako wartości zostało sformułowane w kręgu Scypiona Młodszego i Cicero, który choć nieco spóźniony, okazał się najbardziej konsekwentnym jego orędownikiem. Pojęcie to oznaczało jakoś, która odróżnia człowieka nie tylko od zwierząt ale także, co było być może bardziej istotne od tego, kto należąc do gatunku "homo" nie zasługuje na miano "homo humanus"; od barbarzyńcy czy parweniusza pozbawionego "pietas" i παιδεία tj., respektu dla wartości moralnych i takiego wdzięcznego połączenia erudycji i ogłady, co można by określić jedynie skompromitowanym słowem "kultura".

W średniowieczu pojęcie "humanitas" jako wartości zastąpiono koncepcją, w której człowieczeństwo rozumiano raczej w opozycji do boskości a nie jako przeciwieństwo zwierzęcości czy barbaryzmu. Wartości więc jakie powszechnie z nim wiązano wyrażały słabość i krótkotrwałość: humanitas fragilis, humanitas caduca.

W ten sposób renesansowa koncepcja humanitas miała od samego początku dwojaki aspekt. Nowe zainteresowanie człowiekiem oparte było zarówno na odkrytej klasycznej antytezie humanitas i barbaritas czy feritas, jak i na zachowanej średniowiecznej antytezie humanitas i divinitas. Kiedy Marsilio Ficino określił człowieka jako "rozumną duszę uczestniczącą w zamyśle Boga, ale działającą w ciele" zdefiniował go jako istnienie, które jest jednocześnie autonomiczne i ograniczone. Słynna mowa Pico - "O godności człowieka jest niczym innym jak tylko świadectwem pogaństwa". Pico mówi że Bóg umieścił człowieka w centrum wszechświata po to, aby był świadomy tego, gdzie stoi, a co za tym idzie, aby w sposób wolny decydował "dokąd ma się zwrócić". Autor nie mówi, że człowiek jest centrum wszechświata, nawet w sensie powszechnie wiązanym z klasyczną maksymą "człowiek miarą wszechrzeczy". To właśnie z tej znaczącej koncepcji narodził się humanizm. Nie należy go rozumieć jako prąd czy kierunek, ale raczej postawę, którą można by określić jako przekonanie o godności osoby ludzkiej, oparte na podkreśleniu wartości człowieka (rozumność i wolność) jak i na akceptacji ludzkich ułomności (omylność i słabość); z tych dwóch postulatów wywodzi się odpowiedzialność i tolerancja.

Nie dziwnego, że postawa ta była atakowana przez dwa opozycyjne obozy, których wspólna niechęć do idei odpowiedzialności i tolerancji doprowadziła w końcu do tego, że zjednoczone stanęły we wspólnym froncie. W jednym z tych obozów obwarowali się ci, którzy zaprzeczali istnieniu specyficznie ludzkich wartości: determiniści, wierzący w boskie, naturalne czy też społeczne przeznaczenie, któremu należy się bezwzględnie podporządkować, oraz "entomolodzy", którzy podkreślali nadrzędne znaczenie zbiorowości niezależnie od tego, czy nazwiemy ją grupą, klasą, narodem czy rasą. W drugim obozie znaleźli się ci, którzy zaprzeczali ludzkiemu ograniczeniu na rzecz pewnego rodzaju libertynizmu intelektualnego i politycznego, tzn. estetycy, witaliści, intuicjoniści i wyznawcy kultu bohaterów. Z punktu widzenia determinizmu, humanista jest albo straconą duszą albo ideologiem. Z punktu widzenia autorytetu grupy, jest on albo heretykiem albo rewolucjonistą (względnie kontrrewolucjonistą). Z punktu widzenia "entomologii" jest on bezużytecznym indywidualistą. Wreszcie, z punktu widzenia libertynizmu jest utajonym burżujem.

Erazm z Rotterdamu, humanista par excellence, jest tu typowym przykładem. Kościół obawiał się i ostatecznie odrzucił nisza

człowieka, który powiedział: "Możliwe, że duch Chrystusa udziela się znacznie hojniej niż nam się wydaje, a zatem wśród społeczności świętych jest wielu takich, którzy nie są zapisani w naszym kalendarzu". Podróżnik Ulrich von Hutten gardził jego ironicznym sceptycyzmem i nieheroicznym umiłowaniem spokoju Lutra, który twierdził, że "żaden człowiek nie ma władzy, aby pomyśleć rzecz dobrą lub złą, lecz wszystko dzieje się w nim na mocy bezwzględnej konieczności" irytowało przekonanie wyrażone w słynnej frazie: "Jaki byłby pożytek z człowieka jako całości (tj. człowieka obdarzonego ciałem i duszą), gdyby Bóg miał w nim działać w taki sposób, jak rzeźbiarz modelujący glinę, choć równie dobrze mógłby pracować w kamieniu?"².

II

Humanista, zatem, odrzuca autorytet ale szanuje tradycję. Nie tylko ją szanuje, ale uważa za coś rzeczywistego i obiektywnego, co winno być studiowane a jeśli to konieczne - ponownie przywrócone: "nos vetera instauramus, nova non prodimus" jak to określił Erazm.

Wielki Erazm wolałby raczej przyjąć i rozwijać dziedzictwo przeszłości niż je badać i rekonstruować. Kopiowano klasyczne dzieła sztuki i korzystano z Arystotelesa i Owidiusza tak samo, jak przenisywano i wykorzystywano dorobek współczesnych. Nie troszczono się o interpretację z archeologicznego, filologicznego czy "krytycznego", krótko mówiąc: historycznego punktu widzenia. A to dlatego, że skoro ludzką egzystencję pojmowano jako środek raczej niż jako cel, to tym mniej rozumiano wytwory ludzkiej działalności jako wartości same w sobie³. Stąd też, w średniowiecznej scholastyce brak podstawowego rozróżnienia między naukami przyrodniczymi a tym co nazywamy naukami humanistycznymi, studia humaniora, używając terminu Erazma. Uprawianie obydwu tych dziedzin, w takim stopniu, w jakim w ogóle je rozwijano, mieściło się w obrębie tego, co nazywano filozofią. Jednakże, z punktu widzenia humanistyki, rozsądnym a nawet nieuniknionym okazało się rozróżnienie w dziedzinie tego, co stworzone, sfery natury i sfery kultury, i zdefiniowanie pierwszej z nich w odniesieniu do drugiej, tj. natury jako świata dostępnego zmysłom z wyjątkiem d z i e ł z n a c z ą c y c h p o z o s t a w i o n y c h p r z e z c z ł o w i e k a (records).

Człowiek jest rzeczywiście jedynym zwierzęciem pozostawiającym po sobie dzieła znaczące, ponieważ jedynie jego wytwory "przywołują

w umyśle" idee różne od ich materialnego sposobu istnienia. Inne zwierzęta używają znaków i wynalazków, ale nie postrzegają relacji znaczeniowej a ich "wynalazczość" nie polega na zamierzonym budowaniu określonych struktur.

Postrzegać związek znaczeniowy to oddzielać pojęciowe idee od środków i sposobów ich wyrażania. A z kolei postrzegać relacje strukturalne, to oddzielać ideę funkcji, od środków służących do jej spełnienia. Pies oznajmia zbliżanie się obcego szczekając zupełnie inaczej niż wtedy, gdy oznajmia potrzebę wyjścia. Ale nie użyje jakiegoś szczególnego typu szczekania do wyobrażenia idei, że obcy dzwonił podczas nieobecności jego pana. Tym bardziej zwierzę nie będzie próbowało wyrazić czegokolwiek poprzez rysunek, nawet jeśli fizycznie jest do tego zdolne, jak niewątpliwie są do tego zdolne małpy. Bobry budują tamy. Ale, o ile wiemy, nie są zdolne oddzielić bardzo skomplikowanych operacji technicznych od przemyślanego planu, który mógłby być nakreślony w szkicowniku, zamiast wykonywać je po prostu z kłocków i kamieni.

Znaki i struktury tworzone przez człowieka są dziełami znaczącymi ponieważ, lub raczej tak długo jak wyrażają idee oderwane, a mimo to realizowane w procesach znakowego przekazu i budowania. Te dzieła znaczące mają właściwość wyłaniania się ze strumienia czasu, i właśnie w tym aspekcie są badane przez humanistę. Jest on więc, przede wszystkim historykiem.

Naukowiec również ma do czynienia z ludzkimi dziełami znaczącymi, a mianowicie z pracami swoich poprzedników. Ale zajmuje się nimi, nie jako właściwym przedmiotem badań ale jako czymś, co ma mu pomóc w badaniach. Innymi słowy, jest zainteresowany dziełami znaczącymi, ale nie pod kątem ich wyłaniania się ze strumienia czasu, lecz co przynależy do czasu. Jeśli młody naukowiec czyta w oryginale Newtona czy Leonarda da Vinci, robi to nie jako naukowiec, ale jako człowiek zainteresowany historią nauki i cywilizacją ludzką w ogóle. Innymi słowy, robi to jako h u m a n i s t a dla którego dzieła Newtona czy Leonarda da Vinci mają autonomiczne znaczenie i trwałą wartość. Z humanistycznego punktu widzenia dzieła znaczące nie starzeją się.

Tak więc, podczas gdy nauki przyrodnicze próbują przeobrazić nieuporządkowaną różnorodność zjawisk naturalnych w coś, co można nazwać kosmosem natury, nauki humanistyczne próbują przeobrazić nieuporządkowaną różnorodność ludzkich dzieł znaczących w coś, co można nazwać kosmosem kultury.

Pomimo różnic tematu i sposobu postępowania, jest kilka uderzających analogii pomiędzy problemami metodologicznymi z którymi muszą borykać się z jednej strony naukowcy, z drugiej humaniści⁵.

W obu przypadkach, jak się wydaje proces poszukiwania zaczyna się od obserwacji. Ale zarówno obserwator zjawiska naturalnego, jak i badacz dzieła znaczącego, jest nie tylko ograniczony zakresem swego pola obserwacji i uzyskanymi źródłami; kierując swoją uwagę na o k r e ś l o n e zasady preselekcji, która w wypadku naukowca podyktowana jest teorią, a w wypadku humanisty ogólną koncepcją historii. Być może jest prawdą, że "nie ma niczego w umyśle prócz tego co zostało uchwycone przez zmysły"; ale co najmniej równie prawdziwe jest to, że wiele znajduje się w zmysłach, co nigdy nie przenika do umysłu. Zazwyczaj oddziałuje na nas to, czemu pozwalamy na siebie oddziaływać; i jak nauki przyrodnicze spontanicznie selekcjonują to, co nazywają zjawiskami, tak też nauki humanistyczne spontanicznie selekcjonują to, co nazywają faktami historycznymi. Nauki humanistyczne w ten sposób stopniowo rozszerzyły swój kulturowy kosmos i w pewnej mierze przeniosły punkt ciężkości swoich zainteresowań. Nawet ten, kto instynktownie skłania się ku prostej definicji nauk humanistycznych rozumianych jako "Łacina i Greka" i uważa ją za zasadniczo obowiązującą, skoro nadal używamy takich idei i wyrażen jak np. "idea" i "wyrażenie" - nawet ten musi przyznać, że stała się ona zbyt wąska.

Ponadto, świat nauk humanistycznych jest zdeterminowany przez kulturową teorię względności, którą można porównać do fizycznej; a ponieważ kosmos kultury jest dużo mniejszy od kosmosu natury, względność kulturowa obowiązuje tylko w wymiarze ziemskim.

Każda koncepcja historii jest oczywiście oparta na kategoriach przestrzeni i czasu. Dzieła znaczące, wraz z całą swoją zawartością muszą być umiejscowione i opatrzone datą. Ale okazuje się, że obydwie czynności są w rzeczywistości dwoma aspektami jednego działania. Jeśli datuję obraz na rok ok. 1400, to stwierdzenie moje byłoby bez znaczenia, jeśli nie byłbym w stanie wskazać g d z i e mógł być w tym czasie namalowany; i na odwrót, jeśli przypisuję obraz szkole florenckiej powinienem także powiedzieć k i e d y mógł być tam namalowany. Kosmos kultury podobnie jak kosmos natury jest strukturą przestrzenno-czasową. Rok 1400 znaczy co innego we Florencji a co innego w Wenecji, nie wspominając Augsburga, Rosji czy Konstantynopola. Dwa zjawiska historyczne są albo jednoczesne, albo pozostają do siebie nawzajem w określonej relacji czasowej, tylko o tyle, o ile

dadzą się przyporządkować w obrębie jednej "ramy odniesienia". W przypadku gdy takiej rzeczy brak, pojęcie jednoczesności staje się równie bezsensowne w historii jak i w fizyce. Jeśli wiedzielibyśmy, dzięki jakiemuś zbiegowi okoliczności, że pewna murzyńska rzeźba powstała w 1510 r, powiedzenie, że jest ona "współczesna" freskom Kaplicy Sykstyńskiej Michała Anioła, nie miałoby żadnego sensu⁶. Wreszcie, kolejność etapów, w których materiał źródłowy jest organizowany w kosmos natury czy kosmos kultury, jest analogiczna; to samo dotyczy metodologicznych problemów implikowanych przez ten proces. Pierwszym etapem, jak wspomniano, jest obserwacja zjawisk naturalnych i badanie ludzkich dzieł znaczących. Następnie, dzieła te muszą być "rozszyfrowane" i zinterpretowane, podobnie jak "przekaz natury", który otrzymał obserwator. W końcu uzyskane wyniki muszą być sklasyfikowane i ustawione w odpowiednim porządku ujęte w spójny system, który "ma sens". Teraz widzimy, że nawet wybór materiału do obserwacji i badania jest do pewnego stopnia uprzednio zdeterminowany przez teorię lub przez ogólną koncepcję historii. Staje się to nawet bardziej widoczne w samej procedurze, której każdy krok, zmierzając w kierunku systemu, który "ma sens", zakłada nie tylko kroki poprzedzające, ale i następujące po nim. Kiedy naukowiec obserwuje pewne zjawisko, używa narzędzi, które same podlegają prawom natury tym właśnie które chce badać. Kiedy humanista bada dzieła znaczące, korzysta z d o k u m e n t ó w, które powstały w tym samym procesie, który chce prześledzić. Przypuścimy, że w archiwach małego miasta w Nadrenii znalazłem umowę z 1471 r uzupełnioną rejestrami opłat. Umowa ta upoważniała miejscowego malarza "Johannes qui et Frost" do wykonania dla miejscowego kościoła św. Jakuba rzeźby ołtarzowej ze sceną Narodzenia w części środkowej i św. św. Piotrem i Pawłem na skrzydłach; przypuścimy dalej, że znajduję w kościele św. Jakuba ołtarz odpowiadający tej umowie. Byłby to przykład dokumentacji najlepszej i najprostszej, z jaką tylko można mieć nadzieję się spotkać, dokumentacji dużo lepszej niż gdybyśmy mieli do czynienia ze źródłami "pośrednimi", jak list lub opis w kronice, pamiętniku, biografii, czy wierszu. Jednak i w tym wypadku pojawia się kilka pytań.

Dokument może być oryginałem, kopia albo może być podrobiony. Jeżeli to kopia, to może być nieścisła, a nawet jeżeli to oryginał, część danych może być niezgodna z prawdą. Z drugiej

strony, rzeźba ołtarzowa może być tą, o której jest mowa w dokumencie, ale równie możliwe jest, że oryginał uległ zniszczeniu w czasie ikonoklastycznych zamieszek w 1535 r. i został zastąpiony inną rzeźbą ołtarzową o tym samym temacie, ale wykonaną ok. 1550 r. przez malarza z Antwerpii.

Aby osiągnąć pewien stopień pewności, będziemy musieli "sprawdzić" dokument porównując go z innymi dokumentami o podobnym datowaniu i pochodzeniu, a rzeźbę ołtarzową z innymi dziełami powstałymi w Nadrenii ok. 1470 r. W tym miejscu napotykamy na dwie trudności.

Po pierwsze, "sprawdzenie" jest oczywiście niemożliwe jeżeli nie wiemy, co "sprawdzać"; będziemy musieli wziąć pod uwagę pewne cechy lub kryteria, jak np. forma rękopisu, fachowe terminy użyte w umowie, czy wreszcie formalne lub ikonograficzne osobliwości ujawniające się w rzeźbie. A ponieważ nie możemy analizować czegoś, czego nie rozumiemy, nasze badania przekształcają się w domniemaną interpretację i wstępne rozszyfrowywanie.

Po drugie, materiał źródłowy, który służy nam do sprawdzenia naszego problematycznego przypadku, sam nie jest lepiej odeń poświadczony. Posłużenie się jakimkolwiek innym, podpisanym i datowanym pojedynczym zabytkiem, jest równie wątpliwe jak posłużenie się rzeźbą ołtarzową zamówioną u "Johanna qui et Frost" z 1471 r. Jest samo przez się zrozumiałe, że podpis na obrazie może być i często jest mylący, podobnie jak dokument związany z obrazem. Tylko orientując się na całej grupie czy klasie danych możemy ustalić, czy nasza rzeźba ołtarzowa mogła, pod względem stylistycznym i ikonograficznym, powstać w Nadrenii ok. 1470 r. Ale klasyfikacja w sposób oczywisty zakłada ideę pewnej całości, do której owe klasy należą - innymi słowy, ogólną koncepcję historii, która próbujemy zbudować z pojedynczych przypadków.

Jakkolwiek by potraktować ten problem, okazuje się, że początek naszego dochodzenia zakłada koniec, a dokumenty, które powinny wyjaśniać zabytki, są równie zagadkowe jak same zabytki. Jest całkiem możliwe, że fachowy termin zawarty w umowie jest ἄπαξ λεγόμενον i może być wyjaśniony tylko przez tę rzeźbę ołtarzową; a to, co artysta powiedział o swoich pracach musi być zawsze interpretowane w świetle tych prac. Jak widać jesteśmy beznadziejnie uwarunkowani w błędne koło. Właśnie to filozofowie nazywają "sytuacją organiczną"⁷. Dwie nogi bez ciała nie są w stanie iść, ale i ciało bez nóg nie może się poruszać, a jednak człowiek może chodzić. Prawdą jest, że poszczególne zabytki i dokumenty mogą być badane, interpretowane i klasyfikowane wyłącznie

w świetle ogólnej koncepcji historii, a jednocześnie ta ogólna koncepcja historii może być zbudowana jedynie w oparciu o poszczególne zabytki i dokumenty; zupełnie tak, jak zrozumienie naturalnych zjawisk i użycie narzędzi naukowych zależy od ogólnej teorii fizyki i vice versa. Lecz sytuacja ta nie jest bynajmniej martwym punktem. Każde odkrycie nieznanego faktu historycznego i każda nowa interpretacja faktu już znanego albo będzie "pasowała" do powszechnie przyjętej, ogólnej koncepcji a przez to potwierdzi ją i wzbogaci, albo spowoduje drobną, a może nawet fundamentalną zmianę w tej uznanej powszechnie teorii przez co rzuci nowe światło na to wszystko, co dotychczas zostało poznane. W obydwu przypadkach "system, który ma sens" działa jako konsekwentny, a jednak elastyczny organizm porównywalny do żyjącego zwierzęcia, a nie do jego poszczególnych członków; to, co jest prawdą o zależności pomiędzy zabytkami, dokumentami i ogólną koncepcją historii w naukach humanistycznych, jest równie prawdziwe w odniesieniu do zależności pomiędzy zjawiskami, narzędziami badawczymi i teorią w naukach ścisłych.

III

Odwołałem się do rzeźby ołtarzowej jako do "zabytku", a do umowy jako do "dokumentu", tzn., rozważałem rzeźbę jako przedmiot badań, albo "źródło pierwotne", a umowę jako narzędzie badawcze, czyli "źródło wtórne". Postępując w ten sposób, przemawiałem jako historyk sztuki. Dla paleografa czy historyka prawa byłyby "zabytkiem" czy "źródłem pierwotnym" a obydwaj mogliby użyć obrazów jako dokumentacji. Dokąd uczony nie jest zainteresowany wyłącznie tym, co nazywamy "wydarzeniami" (w tym przypadku uważałby wszystkie dostępne źródła za "źródła wtórne", za pomocą których mógłby odtworzyć "wydarzenia"), dotąd "zabytki" dla jednych, są "dokumentami" dla innych i vice versa. W praktyce jesteśmy niemalże zmuszeni zaliczać do "zabytków" to, co prawidłowo należy do naszych kolegów. Wiele dzieł sztuki było interpretowanych przez filologa czy historyka medycyny; wiele tekstów było interpretowanych i mogło być interpretowanych wyłącznie przez historyka sztuki.

Historyk sztuki jest więc humanistą, którego "źródła pier-

wotne" składają się ze świadectw historycznych, jakie docierają do nas w postaci dzieł sztuki. Ale co to jest dzieło sztuki?

Dzieło sztuki nie zawsze tworzone jest po to, aby było podziwiane, czy używając bardziej uczonego terminu, aby było doświadczane estetycznie. Stwierdzenie Poussina, że "la fin de l'art est la délectation" było jednym z rewolucyjnych⁸ ponieważ wcześniejsi pisarze zawsze podkreślali, że sztuka, jakkolwiek piękna, była zawsze w jakiś sposób użyteczna. Jednak dzieło sztuki zawsze ma estetyczną doniosłość (nie należy tego mylić z wartością estetyczną); niezależnie od tego, czy służy, czy też nie służy praktycznym celom, i bez względu na to, czy jest dobre, czy złe, wymaga, aby go doświadczano estetycznie.

Każdy przedmiot, naturalny czy też stworzony przez człowieka, może być doświadczany estetycznie. Doświadczamy go w ten sposób, kiedy na niego patrzymy (albo kiedy go słuchamy), bez odnoszenia go, intelektualnie czy emocjonalnie, do czegokolwiek w stosunku doń zewnętrznego. Kiedy człowiek patrzy na drzewo z punktu widzenia cieśli wtedy kojarzy je z tym, do czego można by go użyć; kiedy patrzy na nie oczami ornitologa, będzie je kojarzył z ptakami, które mogłyby uwić na nim gniazda. Kiedy człowiek obserwuje biegnącego konia, na którego postawił swoje pieniądze, to będzie kojarzył jego występ ze swoimi pragnieniami, aby ten właśnie koń zwyciężył. Tylko ten, kto po prostu i całkowicie pograża się w postrzeganym przedmiocie, doświadcza go estetycznie⁹.

Kiedy stajemy przed jakimś przedmiotem naturalnym, naszą na wskroś osobista rzeczą jest to, czy postanawiamy doświadczyć go estetycznie czy też nie. Natomiast przedmiot wytworzony przez człowieka albo wymaga, albo nie wymaga, aby go w ten sposób doświadczyć, ponieważ obdarzony został, jak to określają scholastycy, pewną "intencją". Jeżeli zdecydują się, skoro jest to możliwe, doświadczyć czerwieni ulicznej sygnalizacji świetlnej w sposób estetyczny, zamiast skojarzyć ją z nakazem naciśnięcia hamulca swojego pojazdu. Wówczas postąpią wbrew "intencji", w jaką zostało wyposażone to czerwone światło. Przedmioty wytworzone przez człowieka, które nie wymagają, aby ich doświadczano estetycznie, są powszechnie zwane "praktycznymi" i można je podzielić na dwie klasy: środki porozumiewania się i narzędzia albo przyrządy. Środek porozumienia został wyposażony w "intencję" przenoszenia pojęcia (concept) ku odbiorcy. Narzędzie lub przyrząd zostało wyposażone w "intencję"^o pełnienia jakiejś czynności (function), która to czynność może być z kolei

albo wytwarzaniem albo przenoszeniem wiadomości, tak jak to jest w przypadku maszyny do pisania albo, wcześniej wspomnianego, światła drogowego.

Większość przedmiotów, które wymagają doświadczenia estetycznego, tzn. dzieła sztuki, także należą do jednej z tych dwóch klas. Wiersz czy też malowidło historyczne jest w pewnym sensie środkiem porozumienia; Panteon i mediolańskie świeczniki są w pewnym sensie przyrządami; grobowce Giuliano i Lorenzo de' Medici Michała Anioła są w pewnym sensie i jednym i drugim. Ale muszę mówić "w pewnym sensie", ponieważ występuje tu pewna różnica: w przypadku czegoś, co można nazwać "najzwyklejszym środkiem porozumienia" i "najzwyklejszym przyrządem" intencja jest zdecydowanie położona na idei wytworu, tj. na znaczeniu, które ma być przekazane lub na czynności, która ma być spełniona. W przypadku dzieła sztuki, zainteresowanie ideą jest zrównoważone, a może być nawet przyćmione, przez zainteresowanie formą. Niemniej jednak, element "formy" jest obecny w każdym przedmiocie bez wyjątku, ponieważ każdy przedmiot składa się z materii i formy; nie ma sposobu na to, aby z naukową precyzją określić, w jakim stopniu w danym przypadku element formy powinien być szczególnie podkreślony. Dlatego nie można i nie powinno się podejmować próby dokładnego określenia momentu, w którym środek porozumienia lub przyrząd zaczyna być dziełem sztuki. Jeśli piszę do przyjaciela aby zaprosić go na obiad to mój list jest w pierwszym rzędzie wiadomością (communication). Ale im większy kładę nacisk na jego formę tym bardziej staje się on dziełem kaligrafii; im większy kładę nacisk na formę mojego języka (mógłbym się nawet wysilić i zredagować zaproszenie w formie sonetu), tym bardziej mój list staje się dziełem literackim lub poetyckim. To, gdzie kończy się sfera przedmiotów użytkowych a zaczyna sfera "sztuki" zależy od "intencji" twórców. "Intencja" nie może być zdeterminowana w sposób absolutny. Po pierwsze, "intencje" są per se niemożliwe do określenia z naukową precyzją. Po drugie, "intencje" tych, którzy są wytwórcami przedmiotów, są uwarunkowane standartami środowiska i okresu historycznego. Klasyyczny smak wymagał, aby prywatne listy, przemówienia i tarcze herosów były "artystyczne" (czego skutkiem mogło być tylko tzw. udawane piękno), podczas gdy współczesny smak wymaga, aby architektura i popielniczki były "funkcjonalne" (czego skutkiem może być tylko pozorna użyteczność¹⁰). Ostatecznie, nasza ocena owych "intencji" nieuchronnie wpływa z naszego nastawienia, które z kolei zależy

zarówno od naszych indywidualnych doświadczeń, jak i od uwarunkowań historycznych. Wszyscy widzieliśmy na własne oczy przenoszenie dyrek i fetyszy afrykańskich plemion z muzeów etnologicznych na wystawy dzieł sztuki. Jedno jednak jest pewne: im bardziej proporcje nacisków położonych na "ideę" i "formę" nawzajem się równoważą, tym bardziej wymownie dzieło ujawnia to, co nazywamy jego "treścią". Treść, w przeciwieństwie do przedmiotu przedstawionego może być określona, posługując się słowami Peirce, jako to, co dzieło zdradza, ale z czym się wprost nie afiszuje. W treści dzieła zawiera się zatem zasadnicza postawa narodu, okresu, klasy, religijne lub filozoficzne przekonania, słowem wszystko to, co nieświadomie zostało wchłonięte przez osobowość i w sposób skondensowany przejawia się w dziele. Rzecz oczywista, że takie bezwiedne objawienie jest stosunkowo niejasne, podczas gdy obydwie elementy, idea lub forma, są z rozmysłem podkreślone bądź sformułowane. Wirówka (spinning machine) jest chyba najbardziej imponującym dowodem funkcjonalnej idei, podczas gdy malarstwo "abstrakcyjne" jest może najbardziej wyrazistą manifestacją czystej formy; obydwie wytwory zawierają minimum treści.

IV

Definiując dzieło sztuki jako "przedmiot wytworzony przez człowieka i wymagający doświadczenia estetycznego" napotykałyśmy po raz pierwszy na podstawową różnicę pomiędzy naukami humanistycznymi a przyrodniczymi. Naukowiec zajmujący się zjawiskami naturalnymi może od razu przystąpić do ich analizowania. Humanista zajmujący się ludzkimi działaniami i wytworami musi uruchomić zdolność umysłową o charakterze syntetycznym i zorientowaną podmiotowo: musi ze zrozumieniem odtworzyć czynność i proces tworzenia. To właśnie dzięki takiej procedurze zostają ukonstytuowane właściwe przedmioty nauk humanistycznych. Jest oczywiste, że historycy filozofii czy rzeźby interesują się książkami czy posagami nie dlatego, że one materialnie istnieją, ale dlatego, że mają znaczenie. Równie oczywiste jest, że to znaczenie może być właściwie zrozumiane wyłącznie w drodze odtworzenia (re-producing), które pozwala niemal dosłownie "uprzytomnić sobie" te myśli, które zostały wyrażone w książkach oraz artystyczne koncepcje, które ujawniają się w posagach. Tak więc historyk sztuki poddaje swój "materiał źródłowy" rozumowej, archeologicznej analizie, niekiedy tak samo drobiazgowo dokładnej,

wszechstromej i wnikliwej jak badania w dziedzinie fizyki czy astronomii. Jednakże konstytuuje ten swój "materiał źródłowy" przede wszystkim w drodze estetycznej intuicji odtwórczej (intuitive aesthetic re-creation)¹¹ włącznie z percepcją i oceną "jakości" tak, jak robi to każdy "przeciętny" odbiorca kiedy patrzy na obraz czy słucho symfonii.

Jak więc możliwe jest zbudowanie historii sztuki jako respektowanej akademickiej dyscypliny, jeśli jej właściwy przedmiot konstytuuje się podczas irracjonalnego i subiektywnego procesu? Naturalnie na to pytanie nie można udzielić odpowiedzi odwołując się do metod naukowych, które były lub mogą być wprowadzone do historii sztuki. Środki takie jak chemiczna analiza tworzyw, promienie Rentgena, promienie ultrafioletowe i podczerwone oraz makrofotografia są bardzo pomocne ale ich użycie nie ma nic wspólnego z podstawowym problemem metodologicznym. Stwierdzenie, że pigmenty użyte w rzekomo średniowiecznej miniaturze nie były wynalezione przed XIX wiekiem, jest rozstrzygnięciem pewnego pytania należącego do historii sztuki, ale nie jest twierdzeniem historii sztuki (art-historical statement). Rozstrzygnięcie to, oparte na chemicznej analizie oraz wiedzy o chemii, odnosi się do miniatury nie jako do *qua* dzieła sztuki ale jako do *qua* fizycznego przedmiotu i równie dobrze służy identyfikacji oryginału, jak falsyfikatu. Z drugiej strony, użycie promieni Rentgena, makrofotografii itd. co do metody nie różni się od użycia okularów czy szkła powiększającego. Te środki umożliwiają historykowi sztuki zobaczyć więcej niż mógłby zobaczyć bez nich, ale to, co on widzi musi być zinterpretowane pod względem "stylistycznym", podobnie jak wszystko to, co postrzega gołym okiem. Prawdziwa odpowiedź kryje się w fakcie, że estetyczna intuicja odtwórcza i badanie archeologiczne są tak dalece ze sobą sprzężone, że tworzą to, co już wcześniej nazwalibyśmy "sytuacją organiczną". Nie jest prawdą, że historyk sztuki najpierw konstytuuje swój przedmiot za pomocą syntezy odtwórczej a potem zaczyna badania archeologiczne - tak jak gdyby najpierw kupował bilet a potem wsiadał do pociągu. W rzeczywistości te dwa procesy nie następują jeden po drugim, ale przenikają się nawzajem; nie tylko synteza odtwórcza stanowi bazę dla badań archeologicznych, ale także badania archeologiczne są podstawą dla procedury odtwarzania; obydwa wzajemnie się określają i korygują. Każdemu, kto staje przed dziełem sztuki, niezależnie od tego czy odtwarza je estetycznie czy też poddaje badaniom racjonalnym,

narzuca się to, że jest ono ukonstytuowane z trzech składników: zmaterializowanej formy, idei (która w wypadku dzieła plastyki ujawnia się przez przedmiot przedstawiony) i treści. Pseudo-impresjonistyczna teoria, według której "forma i kolor mówią nam tylko o formie i kolorze" jest po prostu nieprawdziwa. Związek tych trzech elementów wychodzi na jaw w czasie doświadczenia estetycznego i wszystkie trzy wchodzi w grę gdy chodzi o tzw. zadowolenie estetyczne w obcowaniu ze sztuką (aesthetic enjoyment of art).

Odtwórcze doświadczenie dzieła sztuki zależy zatem nie tylko od wrodzonej wrażliwości i opatrzenia widza (visual training), ale także od jego wyposażenia kulturowego. Nie ma czegoś takiego jak całkowicie "naiwny" widz. "Naiwny" widz w średniowieczu musiał się wiele nauczyć i coś niecoś zapamiętać zanim potrafił docenić klasyczne posągi i architekturę, a "naiwny" widz okresu porennesansowego musiał bardzo wiele zapamiętać i czegoś się nauczyć zanim potrafił poznać wartość sztuki średniowiecznej, nie mówiąc już o prymitywnej. Chociaż "naiwny" widz nie tylko przeżywa ale także nieświadomie ocenia i interpretuje dzieło sztuki, nikt nie może winić go za to, jeśli nie przywiązuje wagi do tego, czy jego ocena i interpretacja jest słuszna czy błędna, i jeśli nie uświadamia sobie, że jego kulturowe wyposażenie, jakim dysponuje, faktycznie wpływa na przedmiot, którego doświadcza.

"Naiwny" widz różni się od historyka sztuki tym, że historyk sztuki jest świadomy sytuacji. Wie, że kulturowe wyposażenie jakim dysponuje, może nie harmonizować z tym, jakie mają ludzie w innych krajach i żyjący w innym czasie. Próbuje zatem dowiedzieć się w miarę możliwości jak najwięcej o okolicznościach powstania przedmiotów jego badań. Nie tylko będzie zbierał i weryfikował wszystkie dostępne informacje o faktach takich, jak tworzywo, warunki, wiek, autorstwo, przeznaczenie dzieła itd. ale także będzie je porównywał z innymi dziełami należącymi do tej samej klasy i będzie badał świadectwa pisane, które odzwierciedlają estetyczne wzorce kraju i epoki, w celu osiągnięcia bardziej "obiektywnej" oceny jego wartości. Będzie czytał stare księgi teologiczne i mitologiczne w celu zidentyfikowania przedmiotów przedstawionych następnie będzie starał się umiejscowić dzieło w historii i wyodrębnić indywidualny wkład jego twórcy od tego, co wnieśli jego poprzednicy i jego współcześni. Będzie studiował zasady formalne, które decydują o przedstawianiu widzialnego świata lub, gdy chodzi o architekturę to, co możemy nazwać cechami strukturalnymi, a następnie będzie formułował historię "motywów". Będzie obserwował wzajemne oddziaływanie źródeł

literackich i tradycji przedstawieniowych w celu ustalenia historii ikenograficznych formuł lub "typów". Zrobi co w jego mocy, aby zapoznać się ze społecznymi, religijnymi i filozoficznymi postawami różnych epok i krajów, w celu skorygowania swoich własnych, subiektywnych odczuć co do treści¹². Kiedy zrobi to wszystko, sama jego estetyczna percepcja będzie się odpowiednio zmieniać i coraz bardziej przystosowywać do źródłowej "intencji" dzieła. Tak więc to, co robi historyk sztuki, w odróżnieniu od "naiwnego" miłośnika sztuki, nie jest wznoszeniem racjonalnej nadbudowy na irracjonalnym fundamencie, ale jest rozszerzaniem własnych odtwórczych doświadczeń (re-creative experiences) tak, aby odpowiadały wynikom podejmowanych przezeń archeologicznych poszukiwań poprzez sprawdzanie i porównywanie tych wyników z danymi naoczными jego własnych, odtwórczych doświadczeń¹³. Leonardo da Vinci powiedział: "Dwie słabości, nawzajem się podpierając, w sumie dają jedną siłę"¹⁴. Połowa łuku nie może samodzielnie stać pionowo, ale cały łuk podtrzymuje ciężar. Podobnie archeologiczne poszukiwanie jest ślepe i puste bez estetycznego odtworzenia (aesthetic re-creation) a estetyczne odtworzenie jest irracjonalne i często mylne bez badań archeologicznych. Ale "podpierając się nawzajem" obydwie elementy mogą podtrzymać (support) "system, który ma sens" tzn. historyczną syntezę. Jak powiedziałem wcześniej, nie można nikogo winić za to, że przeżywa dzieła sztuki "naiwnie", że ocenia i interpretuje je na miarę swych możliwości nie sięgając dalej. Ale humanista będzie patrzył podejrzliwie na tak zwane "znawstwo" (appreciationism). Ten, kto uczy nieuprzedzonych ludzi rozumieć sztukę nie kłopotować się znajomością klasycznych języków, nudnych metod historycznych i zakurzonych, starych dokumentów, odziera naiwność z jej czaru nie poprawiając jej błędów. "Znawstwo" nie powinno być mylone z "koneserstwem" i "teoria sztuki". Koneser jest kolekcjonerem, kustoszem muzeum lub ekspertem, który z rozmysłem ogranicza swoje wykształcenie od fachowego identyfikowania dzieł sztuki, do ich datowania, autorstwa, pochodzenia oraz szacowania co do wartości i stanu zachowania. Różnica między nim a historykiem sztuki nie tyle dotyczy podstaw, ile jest raczej sprawą położenia akcentu i dokładności; da się porównać do różnicy między diagnostyką a badaczem w medycynie. Koneser podkreśla raczej odtwórczy aspekt złożonego procesu, który starałem się opisać i budowanie koncepcji historii (historical conception) uważa za rzecz wtórną; historyk sztuki w znaczeniu węższym, akademickim, skłonny

jest do odwrotnego rozłożenia akcentów. A jednak prosta diagnoza: "rak" jeśli jest poprawna, implikuje wszystko to, co badacz może powiedzieć nam o raku, dlatego musi istnieć możliwość jej sprawdzenia przez następujące po niej, naukowe analizy; podobnie prosta diagnoza: "Rembrandt ok. 1650", jeśli jest poprawna, implikuje wszystko to, co historyk sztuki może nam powiedzieć o cechach formalnych obrazu, o interpretacji świata przedstawionego, o sposobie w jaki odzwierciedla kulturową postawę Holandii w XVII wieku oraz o sposobie, w jaki wyraża osobowość Rembrandta; i ta diagnoza również wymaga, by ją poddać krytycznej analizie przez historyka sztuki w ściślejszym znaczeniu. Koneser może być zatem nazwany lakonicznym historykiem sztuki, a historyk sztuki gadatliwym koneserem. W rzeczy samej najlepsi przedstawiciele obydwu typów profesji w bardzo wysokim stopniu przysłużyli się temu, czego sami nie uważali za swój właściwy zawód¹⁵. Teoria sztuki, ze swej strony - w odróżnieniu od filozofii sztuki czy estetyki - ma się do historii sztuki tak, jak poetyka i retoryka do historii literatury. W związku z tym, że przedmioty historii sztuki konstytuują się w procesie odtwórczej syntezy estetycznej (re-creative aesthetic synthesis) historyk sztuki znajduje się w szczególnie trudnej sytuacji, kiedy stara się scharakteryzować to, co można by nazwać stylistyczną strukturą dzieł, którymi się interesuje. Ponieważ musi on opisać te dzieła nie jako ciała fizyczne albo substytuty ciał fizycznych, ale jako przedmioty wewnętrznego przeżycia, byłoby niepotrzebne nawet jeśli możliwe - zastępowanie kształtów, kolorów i cech budowy wzorami geometrycznymi, pomiarami długości fal i równaniami matematycznymi albo opisywanie pozy figury ludzkiej za pomocą anatomicznych analiz. Z drugiej strony, ponieważ przeżycie wewnętrzne historyka sztuki nie jest dowolne ani subiektywne, ale zostało niejako zaprojektowane przez celowe działania artystyczne, to nie może się on ograniczyć do opisywania swoich osobistych wrażeń związanych z dziełem sztuki, tak jak może to zrobić poeta opisując swoje wrażenia związane z krajobrazem czy śpiewem słowika. Przedmioty historii sztuki mogą być więc charakteryzowane przy użyciu terminologii, która jest rekonstruktywna (re-constructive) w tej samej mierze, w jakiej doświadczenie historyka sztuki jest odtwórcze: musi zatem opisywać stylistyczne osobliwości dzieła, nie w kategoriach mierzalnych lub w inny sposób zdeterminowanych, ani nie jako bodźce wywołujące reakcje subiektywne ale jako świadectwa artystycznych "intencji" (intentions). Te zaś mogą być formułowane wyłącznie w kategoriach alternatywnych. Trzeba z góry założyć, że twórca dzieła miał więcej niż jedną możliwość postępowania, innymi

słowy, znajdował się w sytuacji, w której mógł wybierać pomiędzy różnymi rodzajami wypowiedzi (modes of emphasis). Tak więc okazuje się, że terminy używane przez historyka sztuki interpretują cechy stylistyczne dzieł jako specyficzne rozwiązania rodzajowych "problemów artystycznych". Dotyczy to nie tylko naszej nowoczesnej terminologii ale także takich określeń jak "rilievo", "sfumato" itd. które spotykamy w pismach szesnastowiecznych. Kiedy sposób przedstawienia postaci we włoskim obrazie renesansowym nazywamy "plastycznym", podczas gdy opisując sposób przedstawienia postaci w chińskim malarstwie mówimy, że "posiada objętość ale nie posiada masy" (ze względu na brak "modelunku"), wówczas interpretujemy te sposoby przedstawienia jako dwa różne rozwiązania problemu, który można sformułować jako problem "objętościowej jedności (ciała) w opozycji do nieograniczonej rozciągłości (przestrzeń)". Kiedy rozróżnimy użycie linii jako "konturu" i, cytując Balzaca, użycie linii jako "le moyen par lequel l'homme se rend compte de l'effet de la lumiere sur les objets" ("środek, za pomocą którego człowiek wyraża wrażenie jakiego doznaje, kiedy światło pada na przedmioty"), mamy wówczas do czynienia z tym samym problemem, tyle że kładąc szczególny nacisk na co innego, obchodzi nas "linia w opozycji do płaszczyzny barwnej". Po namyśle okaże się, że istnieje ograniczona ilość takich podstawowych problemów wzajemnie ze sobą powiązanych które, z jednej strony, wywołują niezliczone drugorzędne i trzeciorzędne problemy, a z drugiej strony, mogą ostatecznie wywodzić się z jednej, podstawowej antytezy: zróżnicowanie w opozycji do ciągłości¹⁶. Formułowanie i systematyzowanie "problemów artystycznych" - które oczywiście nie ograniczają się do sfery wartości czysto formalnych, ale zawierają także "stylistyczną strukturę" przedmiotów przedstawiających oraz treści - a więc budowanie systemu "Kunstwissenschaftliche Grundbegriffe" jest przedmiotem teorii sztuki a nie historii sztuki. Tutaj po raz trzeci natrafiamy na to, co nazwaliśmy "sytuacją organiczną" (organic situation). Historyk sztuki, jak mogliśmy to zaobserwować, nie może opisywać przedmiotów swoich odtwórczych doświadczeń (re-creative experience) bez rekonstrukcji intencji artystycznych w kategoriach, które implikują użycie teoretycznych pojęć rodzajowych. Robiąc to, będzie świadomie lub nieświadomie przyczyniał się do postępu teorii sztuki, która w oderwaniu od przykładów historycznych mogłaby się usztywnić w jałowym schemacie abstrakcyjnych ogólników. Teoretyk sztuki, z dru-

giej strony, niezależnie od tego czy podchodzi do tematu z punktu widzenia kantowskiej Krytyki neo-scholastycznej epistemologii, czy też z punktu widzenia Gestaltpsychologie¹⁷, nie może zbudować systemu pojęć ogólnych bez uwzględnienia dzieł sztuki, które powstały w szczególnych warunkach historycznych; ale przestrzegając też zasady, będzie świadomie lub nieświadomie przyczyniał się do rozwoju historii sztuki, która bez orientacji teoretycznej mogłaby się przerodzić w nieuporządkowany zbiór szczegółików. Kiedy nazywamy konesera lakonicznym historykiem sztuki a historyka sztuki gadatliwym koneserem, to relacja między historykiem sztuki a teoretykiem sztuki może być porównana do relacji pomiędzy dwoma sąsiadami, którzy mają prawo strzelania na tym samym terenie przy czym jeden ma pistolet a drugi amunicję. Obydwie strony uczyniłyby roztropnie gdyby wzięły pod uwagę konieczny warunek partnerstwa. Słusznie zauważono, że jeżeli teoria nie zostanie wpuszczona przez drzwi do salonu nauki empirycznej, to wejdzie jak zjawia przez komin i zniszczy umeblowanie. Z równą słusnością można powiedzieć, że jeśli historia nie wejdzie drzwiami do pomieszczenia nauki teoretycznej, która zajmuje się tymi samymi zjawiskami, to wpełźnie do piwnicy jak stado myszy i podkopie fundamenty.

V

Można uznać za oczywiste, że historia sztuki zasługuje na to, by być zaliczoną w poczet nauk humanistycznych. Ale jaki jest pożytek z nauk humanistycznych jako takich? Według powszechnej opinii nie są one praktyczne i, z grubsza biorąc, zagłębiają się w przeszłości. Dlaczego, można by zapytać, mamy angażować się w niepraktyczne dociekania i dlaczego mamy się interesować przeszłością? Odpowiedź na pierwsze pytanie brzmi: ponieważ interesujemy się rzeczywistością. Zarówno nauki humanistyczne jak i przyrodnicze, podobnie jak matematyka i filozofia, mają niepraktyczne spojrzenie, które starożytni nazywali *vita contemplativa* w przeciwieństwie do *vita activa*. Ale czy życie kontemplacyjne jest mniej realne, albo, aby być bardziej precyzyjnym, czy jego wkład w to, co nazywamy rzeczywistością, jest mniej doniosły od tego, jaki wnosi życie czynne? Człowiek, który bierze dolara jako zapłatę za 25 jabłek spełnia akt wiary i podporządkowuje się teoretycznej doktrynie, podobnie jak średniowieczny człowiek, który zapłacił za odpust.

Człowiek, którego przejechał samochód, został przejechany przez matematykę, fizykę i chemię. A zatem ten, kto prowadzi życie kontemplacyjne nie może uchylić się od wywierania wpływu na życie czynne, tak jak nie może zabezpieczyć się przed życiem czynnym, które wywiera wpływ na jego myśli. Filozoficzne i psychologiczne teorie, historyczne doktryny oraz wszystkie rodzaje spekulacji i odkryć, zmieniały i nadal zmieniają życie niezliczonych milionów. Nawet ten, kto jedynie przekazuje wiedzę albo dzieli się erudycją, uczestniczy na swój skromny sposób w procesie kształtowania rzeczywistości - wrogowie humanizmu są przypuszczalnie bardziej świadomi tego faktu niż jego przyjaciele¹⁸. Niemożliwe jest zrozumienie naszego świata wyłącznie w kategoriach działania. Tylko w Bogu jest "Zgodność Aktu i Myśli" jak to ujęli scholastycy. Nasza rzeczywistość może być rozumiana jako wzajemne przenikanie się tych dwóch elementów. A nawet jeżeli tak jest, to dlaczego mamy interesować się przeszłością? Odpowiedź jest taka sama: ponieważ interesuje nas rzeczywistość. Nie ma nic mniej rzeczywistego niż teraźniejszość. Godzinę temu ten wpływ należał do przyszłości. Za cztery minuty będzie należał do przeszłości. Kiedy powiedziałem, że człowiek którego przejechał samochód, został przejechany przez matematykę, fizykę, chemię, mogłem równie dobrze powiedzieć, że został przejechany przez Euklidesa, Archimedesusa i Lavoisier'a.

Aby zrozumieć rzeczywistość musimy oderwać się do teraźniejszości. Filozofia i matematyka robia to budując systemy w kategoriach idealnych, które z definicji nie podlegają czasowi. Nauki przyrodnicze i humanistyczne robia to przez tworzenie struktur czaso-przestrzennych, które nazwałem "kosmosem natury" i "kosmosem kultury". Tutaj dotykamy tego, co jest być może najbardziej fundamentalną różnicą między naukami humanistycznymi a naukami przyrodniczymi. Nauki przyrodnicze obserwują zdeterminowane czasowo procesy natury i starają się zrozumieć ponadczasowe prawa, według których one przebiegają. Fizyczna obserwacja jest możliwa tylko wtedy, gdy coś się "dzieje", to znaczy kiedy zachodzi jakaś zmiana, lub gdy ją spowoduje eksperyment. I właśnie te zmiany ostatecznie są symbolizowane przez wzory matematyczne. Nauki humanistyczne, ze swej strony, nie stoja przed zadaniem zatrzymania tego, co mogłoby umknąć, ale ożywienia tego, co w przeciwnym wypadku pozostałoby martwe. Zamiast zajmować się zjawiskami czasowymi i powodować zatrzymanie czasu, przeszukują te rejony gdzie czas zatrzymał się sam przez się, i starają się go

na nowo uaktywnić. Spatrując się w zamrożone, nieruchome dzieła znaczące o których powiedziałem, że "wyżoniły się ze strumienia czasu", nauki humanistyczne usiłują uchwycić te procesy, w trakcie których owe dzieła powstały i stały się tym czym są¹⁹. Obdarzając w ten sposób nieruchome (static) dzieła znaczące pełnym dynamiki życiem, zamiast redukować przemijające wydarzenia do niezmiennych praw, nauki humanistyczne nie kolidują z naukami przyrodniczymi lecz je uzupełniają. W rzeczywistości te dwie dziedziny potrzebują siebie nawzajem. Nauki przyrodnicze - tutaj rozumiane w ścisłym tego słowa znaczeniu, tzn. jako spokojne i samowystarczalne dążenie do wiedzy, a nie jako coś podporządkowanego "praktycznym" celom, nauki humanistyczne to dyscypliny siostrzane, zrodzone przez dążenie do tego, co słusznie nazwano odkryciem (albo, w szerszej perspektywie historycznej, ponownym odkryciem) zarówno świata jak i człowieka. A ponieważ urodziły się i odrodziły razem, umrą i zmartwychwstaną również razem skoro tak chce przeznaczenie. Jeżeli pojazdowi antropokratycznej cywilizacji renesansu nadano wsteczny bieg, i w przeciwieństwie do wieków średnich zdążyła ona, jak się wydaje, ku szatanokracji raczej niż ku średniowiecznej teokracji, to nie tylko nauki humanistyczne, ale i przyrodnicze, takie, jakimi je znamy, zanikną i nie pozostanie nam nic poza tym, co wysługuje się dyktaturze nieludzkiego monstrum. Ale nawet to nie oznacza jeszcze końca humanizmu. Prometeusz mógł być związany i torturowany ale ognia zapalonego jego pochodnia nie można już było ugasić. W języku łacińskim istnieje subtelna różnica między scientia a eruditio, a w języku angielskim między nauka (knowledge) a wiedza (learning). Scientia i nauka, wskazując na stan posiadania raczej niż na proces umysłowy, mogą być utożsamione z naukami przyrodniczymi; eruditio i wiedza, wskazując na proces raczej niż na stan posiadania, z naukami humanistycznymi. Idealnym celem nauk przyrodniczych wydaje się być coś takiego jak mistrzostwo, a nauk humanistycznych coś na kształt mądrości. Marsilio Ficino napisał do syna Poggio Braccioliniemu: "historia jest niezbędna nie tylko po to, by uczynić życie znośnym, ale także po to, by nadać mu moralną doniosłość. To, co jest samo w sobie śmiertelne, dzięki historii osiąga nieśmiertelność; to, co jest nieobecne staje się obecne; stare rzeczy są odmłodzone; a między ludźmi szybko stają się równie dojrzali jak starzy. Jeśli człowiek w wieku siedemdziesięciu lat jest uważany za mądrego ze względu na swoje doświadczenie, to o ileś mądrzejszy jest ten, którego życie wypełnia obszar tysiąca, albo i trzech tysięcy lat! Bo naprawdę o człowieku można powiedzieć, że żyje tyle tysiącleci, ile obejmuje jego wiedza historyczna"²⁰.

1. E.A.C. Wasianski, Immanuel Kant in seinen letzten Lebensfahren (Ueber Immanuel Kant, 1804, vol. III) przedrukowane w: Immanuel Kant, Sein Leben in Darstellungen von Zeitgenossen, Deutsche Bibliothek, Berlin, 1912, str. 298

2. Cytaty z Lutera i Erazma z Rotterdamu pochodzą ze znakomitej monografii "Humanitas Erasmi" R. Pfeiffera. Studien der Bibliothek Warburg, XXII, 1931. Znamiennie, że Erazm i Luter odrzucali prawniczą lub fatalistyczną wykładnię astrologii, z zupełnie innych powodów; Erazm nie wierzył w to, że ludzkie przeznaczenie zależy od niezmiennego prawa ruchu ciał niebieskich, ponieważ taka wiara równałaby się zaprzeczeniu ludzkiej wolnej woli i odpowiedzialności; Luter - ponieważ byłoby to równoznaczne z ograniczeniem wszechmocy Boga. Dlatego też Luter wierzył w znaczenie "terata", takich jak ośmiogłowe cielęta, itp., których pojawienie się może spowodować Bóg w różnych odstępach czasu.

3. Wydaje się, że niektórzy historycy nie są w stanie rozpoznać jednocześnie ciągłości i różności. Nie można zaprzeczyć, że humanizm i cały ruch renesansowy, nie wyskoczył jak Atena z głowy Zeusa. Jednak fakt, że Lupus z Ferrieres wnosił poprawki do klasycznych tekstów, że Hildebert z Lavardin był pod wrażeniem widoku ruin Rzymu, że francuscy i angielscy uczeni dwunastego wieku wskrzeszali klasyczną filozofię i mitologię, i że Marbod z Rennes napisał dobrą sielankę na temat swojej małej, wiejskiej posiadłości nie dowodzi, iż ich pogląd na świat był identyczny z tym, jaki miał Petrarca, nie mówiąc już o Ficino czy Erazmie. Nikt w średniowieczu nie mógł patrzeć na cywilizację starożytną jako na zjawisko skończone samo w sobie i historycznie oderwane od ówczesnego świata; o ile wiem, średniowieczna łacina nie jest równoznaczna z humanistyczną "antiquitas" czy "sacrosancta venustas". I tak jak rzecz niemożliwą dla średniowiecza było opracowanie systemu perspektywy opartego na uświadomieniu sobie stałego dystansu pomiędzy okiem a przedmiotem, tak samo rzeczą niemożliwą było rozwinięcie idei dyscyplin historycznych opartej na uświadomieniu sobie stałego dystansu pomiędzy teraźniejszością a klasyczną przeszłością. Zobacz E. Panofsky i F. Saxl, Classical Mythology in Mediaeval Art, "Studies of the Metropolitan Museum", IV, 2, 1933, str. 228 i następne, szczególnie str. 263 i następne, a także interesujący artykuł W.S. Heckscher, Reliefs of Pagan Antiquity in Mediaeval Settings, "Journal of the Warburg Institute", I, 1937, str. 204 i nast.

4. Zobacz: J. Maritain, Sign and Symbol, "Journal of the Warburg Institute" I, 1937, str. i nast.
5. Zobacz: E. Wind, Das Experiment und die Metaphysik, Tübingen, 1934, i tegoż autora, Some points of Contact between History and Natural Science, Philosophy and History, Essays Presented to Ernst Cassirer, Oxford, 1936, str. 255 i nast. (z bardzo pouczającym omówieniem wzajemnych relacji pomiędzy zjawiskiem, instrumentami i obserwatorem z jednej strony, a faktami historycznymi, dokumentami, historykiem, z drugiej).
6. Zobacz: E. Panofsky, Ueber die Reihenfolge der vier Meister von Reims (Appendix), "Jahrbuch für Kunstwissenschaft", II, 1927, str. 77 i nast.
7. To określenie zawdzięczam profesorowi T.M. Greene'owi.
8. A. Blunt, Poussin's Notes on Painting, "Journal of the Warburg Institute", I, 1937, str. 344 i nast., twierdzi, że formuła "La fin de l'art est la délectation" (celem sztuki jest budzić upodobanie) Poussina była w mniejszym lub większym stopniu "średniowieczna" ponieważ "teoria delectatio jako znaku, dzięki któremu rozpoznaje się piękno, stanowi klucz do całej estetyki św. Bonawentury i równie dobrze mógł Poussin stamtąd zaczerpnąć tę definicję, prawdopodobnie za pośrednictwem niektórych jej popularyzatorów". Niemniej jednak, nawet jeśli fraza Poussina została sformułowana pod wpływem średniowiecznego źródła, zachodzi duża różnica pomiędzy twierdzeniem, że delectatio jest wartością wyróżniającą wszytko co piękne niezależnie od tego, czy stworzyła je natura czy człowiek, a twierdzeniem, że delectatio jest celem ("fin") sztuki.
9. Zobacz: M. Geiger, Beiträge zur Phänomenologie des ästhetischen Genusses, "Jahrbuch für Philosophie", I, część 2, 1922, od str. 567. Ponadto: E. Wind, Aesthetischer und kunstwissen-schaftlicher Gegenstand, Diss. phil. Hamburg, 1923, rozprawa częściowo przedrukowana jako Zur Systematik der künstlerischen Probleme, Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft", XVIII, 1925, od str. 438 i nast.
10. "Funkcjonalizm", mówiąc ściśle, nie oznacza wprowadzenia nowej zasady estetycznej, ale ograniczenie dziedziny estetycznej. Kiedy wolimy nowoczesny stalowy hełm od tarczy Achillesa, albo kiedy czujemy, że "intencja" mowy sądowej powinna wyraźnie skupić się na swym przedmiocie na formie ("więcej treści a mniej SZTUKI" jak słusznie stwierdziła Królowa Gertruda), domagamy się po prostu, aby uzbrojenie i mowa sądowe nie były traktowane jako dzieła sztuki, tzn. w sensie estetycznym, ale jako przedmioty użytkowe, tzn. w sensie technicznym. Niemniej jednak skłonni jesteśmy myśleć o "funkcjonalizmie" jako o

postulacie raczej niż zakazie. Cywilizacje: klasyczna i renesansowa, wierząc, że przedmiot wyłącznie użytkowy nie może być "piękny" ("non puo essere bellezza e utilita" jak mówi Leonardo da Vinci; patrz, J.P. Richter, The Literary Works of Leonardo da Vinci, Londyn, 1883, nr. 1445) zmierzały do rozszerzenia estetycznego podejścia na wytwory, które są "z natury" praktyczne; my z kolei rozszerzyliśmy techniczne podejście na wytwory, które są z natury artystyczne. To również jest naruszeniem reguły i np. w wypadku "opływowości", sztuka zemściła się. "Opływowość" była pierwotnie naturalnie funkcjonalną zasadą, opartą na wynikach badań naukowych dotyczących oporu powietrza. Dlatego właściwą sferą jej zastosowania były szybko poruszające się pojazdy i budowle wystawione na działanie wiatru o wyjątkowej intensywności. Kiedy jednak to specyficznie techniczne zalecenie zostało zinterpretowane jako ogólna zasada estetyczna wyrażająca dwudziestowieczny ideał "skuteczności" (powiedzenie: "uczyn swój umysł opływowym" - streamline your mind - znaczy tyle, co: "usprawniaj swój umysł") następnie zastosowane do foteli i naczyń do mieszania cocktaile, towarzyszyło mu poczucie, że ta pierwotnie naukowa opływowość powinna być "upiękaszona" ("beautifield") i w końcu została przeniesiona z powrotem tam, gdzie słusznie przynależy w całkowicie niefunkcjonalnej formie. W rezultacie teraz rzadziej nasze domy i meble są funkcjonalizowane przez inżynierów, a częściej samochody i pociągi są defunkcjonalizowane przez projektantów.

11. Jednakże kiedy mówimy o "odtwarzaniu", ważnym jest podkreślenie przedrostka "od". Dzieła sztuki są zarówno wyrazem artystycznych "intencji" jak i naturalnymi przedmiotami, które trudno jest odróżnić od ich fizycznego otoczenia; ponadto, podlegają fizycznym procesom starzenia się. Doświadczając estetycznie dzieła sztuki dokonujemy zatem dwóch, zupełnie różnych aktów które, z psychologicznego punktu widzenia łączą się jednak ze sobą w jedną Erlebnis; budujemy nasz estetyczny przedmiot zarówno odtwarzając dzieło sztuki, zgodnie z "intencją" jego twórcy, jak i tworząc zespół dowolnych estetycznych wartości porównywalnych do tych, w jakie wyposażamy drzewo albo zachód Słońca. Kiedy jesteśmy pod wrażeniem zwietrzałych rzeźb katedry w Chartres, nie możemy powstrzymać się od wyrażenia podziwu dla ich cudownej patyny jako wartości estetycznej; ale ta wartość, która implikuje zarówno zmysłową przyjemność w szczególnej grze światła i barw, jak i bardziej sentymentalny zachwyt nad ich "wiekowością" i "autentycznością",

nie ma nic wspólnego z tą obiektywną albo artystyczną wartością, którą rzeźby były obdarzone przez ich twórców. Z punktu widzenia gotyckich rzeźbiarzy procesy starzenia się były nie tylko czymś niestosownym, ale i zdecydowanie niepożądanym: starali się chronić swoje posągi pod osłoną polichromii, która, jeśli zachowała się w swojej oryginalnej świeżości zepsułaby prawdopodobnie w znacznej mierze naszą estetyczną przyjemność. Historyk sztuki jako osoba prywatna ma wszelkie podstawy do tego, żeby nie niszczyć psychologicznej jedności Alters-und-Echtheits-Erlebnis i Kunst-Erlebnis. Ale jako "profesjonalista" musi odróżnić, w jakim stopniu, w jakim to jest możliwe, doświadczenie odtwórcze zamierzonych wartości przekazanych rzeźbie przez artystę od doświadczenia twórczego uwzględniającego przypadkowe wartości przekazane wiekowemu kawałkowi kamienia przez działanie natury. To rozróżnienie często nie jest proste, jak się może wydawać.

12. Co do technicznych terminów użytych w tym paragrafie zobacz: Wstęp do E. Panofsky, Studies in Iconology, tutaj przedrukowane nas. 26-54.

Tłumaczenie polskie: E. Panofsky, Ikonografia i ikonologia, tłum.

K. Kamińska, w: E. Panofsky, Studia z historii sztuki, wybrał, opracował i opatrzył posłowiem Jan Białostocki, Warszawa 1971, s. 11-32

13. To samo stosuje się oczywiście do historii literatury i innych form artystycznej ekspresji. Według Dionizego Traka, Ars Grammatica, wydana przez P. Uhlig, XXX, 1883, str. 5 i nast., cytowana w: Gilbert Murray, Religio Grammatici, The Religion of a Man of Letters, Boston i Nowy York, 1918, str. 15 Γραμματικῆ (historia literatury, jak można by dziś powiedzieć) jest εμπειρία wiedza oparta na doświadczeniu tego, co zostało powiedziane przez poetów i pisarzy. Dzieli się na sześć części, z których wszystkie mogą znaleźć odpowiedniki w historii sztuki:

1. ἀνάγνωσις εντριβῆς κατὰ προσώδιαν głośnie czytanie według reguł prozodii - jest to w rzeczywistości syntetyczne, estetyczne odtworzenie dzieła literackiego, które da się porównać do wizualnej konkretyzacji dzieła sztuki.

2. ἐξήγησις κατὰ τοὺς ενυπάρχοντας ποιητικοὺς τρόπους wyjaśnienie występujących w utworze figur retorycznych - które może być porównane do historii formuł ikonograficznych albo "typów".

3. γλωσσῶν τε καὶ ιστοριῶν πρόχειρος ἀποδόσις | spontaniczna interpretacja słów i tematów, które wyszły z użycia - czyli identyfikacja ikonograficznych przedmiotów przedstawionych.

4. ἐτυμολογίας ἔυρησις - odkrycie etymologii - czyli wyróżnienie "motywów".

5. ἀναλογίας ἐκλογισμός - wyjaśnienie form gramatycznych - czyli analiza

struktury kompozycyjnej.

6 κρίσις ποιημάτων ὅ' δὴ κάλλιστόν ἐστι πάντων τῶν ἐν τῇ

τέχνῃ - krytyka literacka, która jest najpiękniejszą częścią tego, co zawarte jest w Γραμματικῇ - czyli krytyczna ocena dzieł sztuki. Wyrażenie: "krytyczna ocena dzieł sztuki" stawia nas przed interesującym pytaniem. Jeżeli historia sztuki uznaje skalę wartości, tak jak historia literatury czy historia polityki uznaje stopnie doskonałości i "wielkości", to jak wytłumaczyć fakt, że metody tutaj przedstawione wydają się nieoperatywne gdy chodzi o rozróżnienie pomiędzy dziełami sztuki pierwszej, drugiej i trzeciej kategorii? Otóż skala wartości jest częściowo sprawą osobistych reakcji a częściowo sprawą tradycji. Obydwa te kryteria, z których drugie jest stosunkowo bardziej obiektywne, muszą być stale poddawane kontroli, a każde badanie, jakkolwiek wyspecjalizowane, wnosi pewien wkład do tego procesu. Właśnie z tego powodu historyk sztuki nie może a priori robić rozróżnień pomiędzy swoim podejściem do "arcydzieła" a podejściem do "średniego" czy "słabego" dzieła sztuki, tak jak student literatury klasycznej nie może badać tragedii Sofoklesa w inny sposób niż tragedii Seneki. Prawdą jest, że metody historii sztuki, qua metody, okazują się efektywne wtedy, kiedy stosują zarówno do Melencolii Dürera jak i do anonimowej, mało ważnej rzeźby drewnianej. Kiedy "arcydzieło" jest w toku badań porównywane i zestawiane z wieloma "mniej ważnymi" dziełami sztuki, które okazują się porównywalne i nadają się do zestawienia z nim, oryginalność inwencji, wyższość kompozycji, techniki i wszystkich innych cech, które czynią je "wielkim" automatycznie stają się sprawdzalne - nie pomimo, ale dlatego właśnie, że cała grupa materiałów źródłowych została poddana jednej i tej samej metodzie analizy i interpretacji.

14. Il codice atlantico di Leonardo da Vinci nella Biblioteca Ambrosiana di Milano, wydana przez G. Piumati, Mediolan, 1894-1903, tom 244

15. Patrz: M. Friedländer, Der Kenner, Berlin 1919, i E. Wind, Aesthetischer und kunstwissenschaftlicher Gegenstand, dz. cyt., Friedländer słusznie twierdzi, że dobry historyk sztuki jest, albo przynajmniej staje się Kenner wider Willen. Z drugiej strony dobry koneser może być nazwany historykiem sztuki malgré lui (wbrew sobie).

16. Patrz: E. Panofsky, Ueber das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie, "Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft", t. XVIII, 1925, str. 129 i nast. i E. Wind, Zur Systematik der

künstlerischen Probleme, tamże, str. 438 i nast.

17. Por. H. Sedlmayr, Zu einer strengen Kunstwissenschaft, "Kunstwissenschaftliche Forschungen", I, 1931, str. 7 i nast.

18. W liście do "New Statesman and Nation", XIII, 1937, 19 czerwca, pan Pat Sloan broni zwalniania profesorów i nauczycieli w Rosji Sowieckiej twierdząc, że "profesor, który jest orędownikiem przestarzałej, przednaukowej filozofii w przeciwieństwie do filozofii naukowej, może być tak groźną siłą reakcyjną jak żołnierz armii interwencyjnej". Okazuje się, że przez "orędowanie" rozumie on zwykłe rozpowszechnianie tego, co nazywa "przed-naukową" filozofia, gdyż kontynuuje swą myśl w sposób następujący: "Jak wiele umysłów Wielkiej Brytanii jest dzisiaj odciętych od kontaktu z wciąż domagającym się uznania marksizmem po prostu przez to, że są przeciążone do granic wytrzymałości dziełami Platona i innych filozofów? W takich okolicznościach dzieła te pełnią nie neutralną ale anty-marksistowską rolę i Marksści zdają sobie z tego sprawę". Nie trzeba dodawać, że dzieła Platona i innych filozofów pełnią "w takich okolicznościach" również anty-faszystowską rolę i Faszyci również "zdają sobie z tego sprawę".

19. Dla nauk humanistycznych "ożywianie" przeszłości nie jest romantycznym ideałem ale metodologiczną koniecznością. Nauki humanistyczne mogą stwierdzić fakt, że dzieła znaczące A B i C są związane ze sobą, wyłącznie na mocy udokumentowanego ustalenia człowieka, który był twórcą znaczącego dzieła. A musiał znać dzieła B i C albo dzieła podobnego typu co B i C albo wreszcie dzieło X, które z kolei dało początek B i C, względnie, że musiał znać B podczas gdy twórca B musiał znać C itd. Nauki humanistyczne w sposób nieunikniony myślą i wypowiadają się w kategoriach "wpływów", "linii rozwoju" itd. podobnie jak nauki przyrodnicze myślą i wypowiadają się w kategoriach równań matematycznych.

20. Marsilio Ficino, List do Giacomo Fraccolini (Marsilio Ficini Opera omnia, Leyda, 1676, I, str. 658): "res ipsa (scil., historia) est ad vitam non modo oblectanda, verumtamen moribus instituenda summopere necessaria. Si quidem per se mortalia sunt, immortalitatem ab historia consequuntur, quae absentia, per eam praesentia fiunt, vetera iuvenescunt, iuvenes cito maturitatem senis adaequant. Ac si senex septuaginta annorum ob ipsarum rerum experientiam prudens habetur, quanto prudentior, qui annorum mille, et trium milium implet aetatem! Tot vero annorum milia vixisse quisque videtur quod annorum acta didicit ab historia!"

Powyższy tekst zaczerpnięto z: E. Panofsky, The History of Art as a Humanistic Discipline w: tegoż, Meaning in the Visual Arts, New York 1955, s. 1-25

Od tłumacza:

Opracowując powyższy tekst pewną trudność stanowiło oddanie w języku polskim terminów wykorzystywanych przez Panofsky'ego. W celu uniknięcia nieporozumień informuję czytelnika o następujących decyzjach terminologicznych. Termin "content" tłumaczę jako "treść", "subject matter" jako "przedmiot (świat) przedstawiony", "theme" jako "temat", "motive" jako "motyw", zaś "records" jako "dzieła znaczące".

Ryszard Kasperowicz

Sarbiewski a sztuki plastyczne

Koncepcja "Deus Artifeks"

Wśród zagadnień, które się zarysowują przy bliższym rozpatrywaniu wzajemnych związków literatury i sztuki w okresie baroku, pojawia się problem dotyczący relacji tych dwu dziedzin w płaszczyźnie wypowiedzi teoretycznych tego czasu, głoszonych przez poetów i artystów. Ujawnianie takowych relacji jest kwestią złożoną, zakłada bowiem nie tylko znajomość pism teoretycznych, lecz także praktyki artystycznej. Ale że one istnieją, wystarczy być może powołać się na stały motyw paragone sztuk, obecny w tradycji starożytnej, w średniowieczu, jak i w czasach nowożytnych. Istnieje oczywiście niebezpieczeństwo doszukiwania się całkowicie powierzchownych więzów, będących, że pozwolę sobie sparafrazować Rudolfa Carnapa, projekcją "życiorysu własnego badacza". "Z drugiej jednak strony", jak pisze Mario Praz, "idea pokrewieństwa sztuk do tego stopnia zakorzeniła się w ludzkich umysłach (...), że musi być w niej coś więcej i coś głębszego niż próżna spekulacja (...)"¹.

Problem, którym chciałbym się w niniejszym szkicu zająć, ma jednak tę dobrą stronę, że może być rozstrzygnięty tylko na terenie literatury traktującej o sztuce, bez konieczności odwoływania się do utworów poezji czy malarstwa, choć mogłoby to być bardzo pouczające. Będę porównywał bowiem poglądy teoretyczne wyrażone za pomocą pióra, nie zaś pędzla. A te, od czasu gdy zaczęły podej-

mować wielkie problemy teorii twórczości, należą już, jak zauważa Jan Białoostocki, do literatury². Za przykład niech posłuży "Rzecz o malarstwie" Cennino Cenniniego, traktat mocno tkwiący jeszcze w średnio-wiecznych tradycjach pouczeń cechowych, jednocześnie otwierający nowe horyzonty myśli.

W Polsce XVII w. najwybitniejszym teoretykiem poezji był bez wątpienia Maciej Kazimierz Sarbiewski, jezuita. Jako poeta cieszył się wielkim uznaniem, za swoje łacińskie utwory otrzymał honorowe wyróżnienie od papieża Urbana VIII. Dla nas jednak najistotniejsze są jego traktaty. Znane są cztery, przy czym żaden z nich nie otrzymał kompletnej, zamierzonej przez autora formy. Zresztą, aż do lat 50-tych naszego wieku nie ukazały się drukiem, istniały tylko w odpisach.

Już w 1924 r. Roman Pollak, analizując rozpowszechnioną przez Sarbiewskiego zasadę "discors concordia" lub "concors discordia", widział w niej odbicie malarstwa barokowego, posługującego się kontrastem, dysonansem³. Takie ujęcie wynikało z tego, iż Pollak przejął kategorie Wölfflina do badań nad literaturą. Jednakże wspomniana zasada, którą poeta wyłożył w dziele "De acuto et argento, sive Seneca et Martialis", jest raczej zależna od teorii koncentryzmu, niżli od malowideł barokowych. I nie to będzie przedmiotem naszych rozważań. Pragnąłbym bowiem skupić uwagę na traktacie innym. Chodzi tutaj o najobszerniejszą i najbardziej usystematyzowaną rozprawę pt. "De perfecta poesi, sive Vergilius et Homerus". Została ona wydana w 1954r. w przekładzie Mariana Plezi⁴.

"De perfecta poesi..." powstawała w latach 1626-29. Traktat składa się z dziesięciu ksiąg, zaś księga I jest zachowana tylko częściowo. Ona to właśnie, a ściślej mówiąc, pewien jej wycinek, stanowić będzie główny obiekt naszej analizy.

Księga I zawiera najogólniejsze rozważania nad poezją, także porównania z malarstwem, rzeźbą. W tym punkcie Sarbiewski opiera się na Arystotelesie, choć pewne wnioski są jego własnym osiągnięciem. Choć tych pedantycznych, nieco nudnawych rozróżnień, znajduje się piękny, na pozę poetycki opis stworzenia świata. Nie jest to jednak opis konwencjonalny, gdyż świat stwarza Bóg-malarz. To przyrównanie Boga do malarza ma unaocznic analogiczne postępowanie poety. Sarbiewski pisze: "(...) Arystoteles nie uważał czynności ludzkich za wyłączny temat poezji, tylko za najczęstszy, lub raczej szczególny i główny, do którego stosują się wszystkie inne przedmioty czy rzeczy (...). Tak samo ma się rzecz z malarzem, który maluje na obrazie np. pasterza, chłopca. Za główny bowiem temat ma on osobę samego pasterza. Maluje jednak owce,

murawę dookoła, lasy, potoki, ponieważ wiąże się one z głównym tematem obrazu - pasterzem"⁵. Już ten cytat wskazuje, że prawdziwą intencją naszego teoretyka nie jest wcale porównanie malarza z Bogiem, lecz poety z Bogiem. To nie malarzowi przyznaje się tak wysoką rangę, lecz poecie. Znajduje to potwierdzenie w paragone sztuk, jakie nieco dalej jest przeprowadzone. Malarstwo i architektura są ustawione w jednym rzędzie z kowalstwem. Nie to jest jednak najważniejsze. Chcę bowiem rozpatrzeć właśnie ów motyw Boga - malarza. Czy istniały jakieś wzorce, z których mógł być zaczerpnięty? Czy ten opis stworzenia, w swej budowie, nie wskazuje jakichś odniesień do traktatów dotyczących sztuk plastycznych? Jaka jest jego funkcja w całej rozprawie Sarbiewskiego? Oto pytania, na które będę usiłował odpowiedzieć.

Koncepcja Boga-malarza jest, jak sądzę, pewnym przeformulowaniem bardzo starej idei Boga-artysty, Deus artifex. Sięga ona swymi korzeniami do "Timajosa" Platona. Do wizji powstawania wszechświata wprowadził on boskiego budowniczego-demiurga. Pisał o tym następująco: (...) "zbudował bóg świat jeden, całkowity, ze wszystkich części całkowitych, doskonały i nie starzejący się i nie mogący chorować. A kształt mu dał odpowiedni i pokrewny. (...) wytoczył bóg świat na okrągło, w postaci kuli (...). To kształt najdoskonalszy ze wszystkich, najzupełniej wszędzie do siebie podobny"⁶.

Filozoficzne implikacje takiej interpretacji powstania świata mniej nas tutaj interesują. Lecz trzeba podkreślić, że demiurg nie stworzył świata, jak powiada Platon, a raczej Witwicki, on go "(...) zmaistrował, aby (...) był jak najpiękniejszy w swojej naturze"⁷.

Jak zauważa E.R. Curtius, oddziaływanie teorii Platona było ogromne⁸. W jej zasięgu pozostawali Cyncero, Seneka, Apulejusz, również patrystyka. Np. Cyncero używał sformułowań: fabricator, aedificator. Funkcjonowały również określenia architectus, geometra, wreszcie artifex. Flawiusz Filostrat, żyjący w latach 170-245, w "Żywocie Apoloniusza z Tyany" mówił o Bogu artyście⁹.

Ale jeszcze większe znaczenie miało pojawienie się chrześcijańskiej koncepcji. Tutaj kluczowym stało się pojęcie creatio ex nihilo. Zaczątki jednakże idei Boga-artysty, stwórcy świata, są obecne w Biblii. Słynny werset z Księgi Mądrości 11, 20 brzmi: "(...) aleś Ty wszystko urządził według miary i liczby i wagi". Albo jeszcze inny fragment: "Głupi już z natury są wszyscy ludzie,

którzy nie poznali Boga i z dóbr widzialnych nie zdołali poznać Tego, który jest, patrząc na dzieła niepoznali Twórcy" (Mdr 13,1).

Na polu interpretacji Pisma Sw. ogromną rolę odegrał Filon. Zaś linia egzegezy chrześcijańskiej podzieliła się na dwa nurty: aleksandryjski i antiocheński. Przed Augustynem usiłował godzić je Orygenes. Natomiast Augustyn dokonał już syntezy, przynajmniej w obrębie Zachodu. W dojrzałym średniowieczu idea Deus artifex opanowała liczne umysły. Curtius wymienia m.in. Marboda z Rennes, Mateusza z Vendome, a Alanus ab Insulis np. powiedział: "Deus tanquam mundi elegans architectus (...). Warto także dodać iż Dante w jednej z pieśni "Piekle" określa sztukę jako "bożą wnukę"¹¹, choć jest to problem nieco odrębny.

Na podstawie tego pobieżnego przeglądu można wysnuć wniosek, że choć idea Deus-artifex stała się częstym motywem w literaturze i filozofii wieków średnich i antyku, to nie wystąpiło jej przeformułowanie w takiej formie, jak tego użył Sarbiewski. Byłby to jednak pogląd błędny. Okazuje się bowiem, że jeszcze przed Platonem pewien filozof grecki ukazał teorię dwóch sił kształtujących świat, a porównał to do postępowania malarzy. Chodzi oczywiście o Empedoklesa, a odpowiedni fragment mu przypisywany wygląda następująco: "Tak jak malarze, ludzie dobrze wyuczeni i biegli w swej sztuce, biorą do rąk różne farby, a mieszając je w odpowiednim stosunku (...) tworzą z nich kształty podobne do wszystkich rzeczy, a więc drzewa, mężczyzn i kobiety, zwierzęta i ptaki, tudzież ryby zamieszkujące wody, a także długowiecznych bogów, najwyższą czię otaczanych. Nie pozwól, ażeby w twym umyśle zwyciężył błędny pogląd, zupełnie inny jest początek rzeczy śmiertelnych (...). Uważaj to za pewne, bo słowa, które słyszałeś pochodzą od bóstwa"¹².

Niestety, jak się zdaje, znajomość Empedoklesa w wiekach średnich i w czasach nowożytnych, w przeciwieństwie do "Timajosa" Platona, była chyba żadna. Należy zatem wykluczyć możliwość jego oddziaływania na Sarbiewskiego.

Ale nie koniec na tym. Otóż już w kręgu pisarzy chrześcijańskich żyjący w II lub III w. Minucjusz Felix, autor polemicznego dziełka wymierzonego w ataki pogan pt. "Octavius", które wydano w Rzymie w 1543r. i może było znane Sarbiewskiemu,¹³ pisał o Bogu-malarzu.

Mimo tych ustaleń, jest rzeczą pożyteczniejszą, gdyż mającą większe znamiona prawdopodobieństwa, szukać znacznie bliższych czasowo powiązań.

Wraz z wypowiedzią Dantego wchodzimy na obszar Włoch, obszar, jeśli idzie o nowożytność, zdecydowanie najbogatszy we wszelkie

teorie sztuk plastycznych i poezji.

Na kartach "De perfecta poesi..." często można napotkać nazwisko Scaligera, z którego dzieł Sarbiewski wiele czerpał, uważając go za jednego z najwybitniejszych teoretyków i znawców poezji, określając go nawet epitetem "boski". Według Zofii Szmydtowej analogię Bóg-malarz, a właściwie, co zaznaczałem, Bóg-poeta, polski teoretyk przejął od Scaligera, w którego dziele zatytułowanym "Poetyka w siedmiu księgach" (1561) widnieje zdanie o poecie "(...) velut alter Deus"¹⁴. I to jest chyba najbliższe prawdy. Jednak Szmydtowa nie pogłębiła swojego spostrzeżenia. Rudolf Wittkower wysunął tezę, iż Scaliger określenie "alter Deus" znalazł w pracy Albertiego¹⁵, do czego zresztą wcale się nie przyznał. Jest to uwaga o znaczeniu kapitalnym.

Traktat pt. "Della pittura" Alberti napisał w 1433r. W Księdze II wypowiedział się tak oto o malarstwie: "Malarz Zeuksis zaczął rozdawać swoje dzieła, ponieważ - jak sam mówił - nie było na nie odpowiedniej ceny, która zadowoliła tego, kto wśród ludzi - niczym bóg jakiś - ma moc malować i wyobrażać istoty żywe". W świetle tego cytatu nie ulega kwestii, że Scaliger jest dłużnikiem Albertiego. Zachodzi pytanie - w jakim to wszystko pozostaje związku z określeniem Sarbiewskiego? Tutaj nasz problem nieco się komplikuje. W "De perfecta poesi..." bowiem sformułowanie Bóg-malarz ma też inną postać - mówi się o "boskim malowidle - divina pictura"¹⁶. A to właśnie można śmiało skontrastować z nieco innym fragmentem z "Della pittura". Alberti powiada: "(...) uważam za właściwe wykazać, jak bardzo malarstwo zasługuje na to, ażeby włożyć weń cały nasz wysiłek i zapał. Posiada ono bowiem w sobie jakąś boską niemal moc (...)"¹⁷. Zastrzegam jednak, że poniższego porównania nie należy zbyt daleko posuwać. Kontekst sformułowania Albertiego jest zasadniczo inny od Sarbiewskiego. Ten ostatni pisze "divina pictura", gdyż ma na myśli obraz stworzony przez Boga, Włoch zaś skupia się na funkcji malarstwa - upamiętniania, przypominania.

Czy zatem Sarbiewski znał "Della pittura"? Chciałbym spróbować odpowiedzieć na to pytanie w innym aspekcie. Przyjrzyjmy się wreszcie, jak autor "De perfecta poesi..." buduje swój opis. Należy najpierw zauważyć, że malowidło wszechświata, które Bóg tworzy, rozwija się kolejno, stopniowo, zaś każdy etap jest przygotowaniem do następnego kroku. Jest to jakby postępowanie wedle określonych reguł. "Najmędrszy ów malarz - pisze Sarbiewski - bierze pod uwagę najpierw te niezmiennie, w wyobraźni istniejące przestrze-

nie, jak gdyby deskę, na której miał wymalować cały wszechświat, a następnie, jak każdy malarz, zaczyna najpierw od krajobrazu. Rozpiął więc przestwór powietrza, zawiesił na nim ogień, wygrzeźmił zamknął morza, utwierdził ziemię, rozprzestrzenił pola, wznosił góry, obniżył doliny, dodał lasy, otworzył źródła, rozlał rzeki, rozpostarł w górze niebo i tak wreszcie cała pierwszą część malowidła, którą nazywają perspektywą, zawarł w swoich zarysach"¹⁸.

Mamy zatem pierwszy etap - zakomponowanie obrazu oraz wykreślenie perspektywy. Oddajmy ponownie głos Sarbiewskiemu: "Wtedy dopiero zabrał się do drugiej części malowidła, którą nazywają uniejętnością nakładania kolorów, i to wspólne mieszkanie wszystkich ludzi wymalował rozmaitymi barwami cudownych kwiatów, liści, gałęzi, owoców, roślin, korzeni, jagód, i cały ten gmach przyozdobił nimi jak dywanami babilońskimi i kobiercami"¹⁹. Jest to zatem kolejny etap - rozłożenia barw, dokonania wszelkich podmalówek. Co teraz robi Bóg - malarz?" (...) przystąpił - powiada teoretyk - do trzeciej części malowidła, którą malarze i Arystoteles w dziele "O kolorach" nazywają sztuką światłocienia. Umączawszy tedy pędzel w barwach jutrzeńki, zaczął zrazu ostrożnie, spokojnymi pociągnięciami malować purpurowy moment zetknięcia dnia z nocą, gdy w niewypowiedziany sposób światło rozjaśnia ciemności, następnie napełnił pióro płynem żywszego światła i kazał jasności z wolna dojść do pełnej, południowej dojrzałości, z kolei barwami fenickiej purpury nasycił powietrze dnia chylącego się ku wieczorowi (...) "²⁰. Ten trzeci stopień to po prostu rozkład światła i cieni, za pomocą których modeluje się rzeczy już przedstawione. Następny etap - czwarty - to zaludnienie malowidła stworzeniami ożywionymi, piąty zaś - także stworzeniami, lecz tym razem fantastycznymi. Tutaj dochodzimy do stopnia dla Sarbiewskiego najwznioślejszego! Na koniec - pisze on - chcąc samego siebie naśladować (...), umieścił na środku żywe odbicie siebie samego - człowieka"²¹. Tak oto zakończony zostaje opis stworzenia świata. Jest on, jak myślę, bardzo piękny, proszę zatem wybaczyć te przydługie cytaty.

Jest rzecz jasna, że sześć stopni tworzenia obrazu, malowidła, to sześć dni stwarzania świata, doskonale wszystkim znane z Księgi Rodzaju. Sądzę ponadto, że możliwe jest bliższe dookreślenie tego opisu. Ale skoncentrujemy się na trzech pierwszych etapach. Wymienię je raz jeszcze po kolei:

1. kompozycja i perspektywa
2. rozłożenie barw

3. rozłożenie światła i cieni

W ten sposób opisany został proces tworzenia obrazu, uderzająco przypominający zalecenia Albertiego. Oto, co on sam pisał na ten temat w "Della pittura": "Dzielimy malarstwo na trzy części. Podział ten przyjmujemy od samej natury; zwróćmy bowiem uwagę na to, w jaki sposób podpadają pod wzrok przedmioty, gdy mają one być przedstawione na obrazie. Przede wszystkim gdy coś postrzegamy, widzimy, że jest to coś, co zajmuje miejsce, a sposób w jaki robi ten zarys (...) nazwiemy obrysem. Następnie przyglądając się rozpoznajemy, ile powierzchni obserwowanego przedmiotu styka się ze sobą; artysta, zaznaczając te zetknięcia się powierzchni we właściwych miejscach, nazwie tę czynność kompozycją. Wreszcie przyglądając się rozpoznajemy dokładniej barwy poszczególnych powierzchni; przedstawienie ich na obrazie u nas znajdzie właściwe określenie w terminie: recepcja światła, ponieważ wszystkie niemal różnice w kolorach zależne są od światła. Na obraz więc składa się: obrys, kompozycja i recepcja światła"²².

Jak z tego widzimy, sposoby malowania obrazu, zaprezentowane przez Sarbiewskiego i Albertiego, są bardzo zbliżone. Analogia ta narzuca się z dużą siłą. Nawet i ona niestety nie może definitywnie rozstrzygać, czy polski teoretyk znał pisma Włocha. Ale faktem jest, że były one dość szeroko rozpowszechnione. Być może Sarbiewski zapoznał się z nimi podczas pobytu w Rzymie w 1622-25, gdzie zresztą ogłosił fragmenty swego innego traktatu²³.

Lecz powróćmy jeszcze do opisu w "De perfecta poesi...". Zastanawiające są powtarzające się wyrażenia o malarzach: "...jak każdy malarz...", "...którą malarze... nazywają...". Uważam, że jest to wskazówka dla innego rozstrzygnięcia. Możliwe, że Sarbiewski, jako wykładowca poetyki, humanista, stykał się już w Polsce z artystami i znał ich procedury twórcze. Poza tym był jezuitą, a ci jak wiadomo, ogromną wagę przywiązywali do propagandowej roli sztuk plastycznych. Zdaje się iż ich kontakty z artystami były dość częste. Zresztą w samym zakonie było wielu wybitnych artystów, także w Polsce.

Zaproponowane interpretacje nie wyjaśniają jednak, jaką rolę pełnił ten tak bardzo przecież przemyślany, i jak stwierdzaliśmy, mający podłoże w rzeczywistych praktykach twórczych, opis. Pewne momenty usiłowałem wyodrębnić już wcześniej. Nie ma więc sensu jeszcze raz tego powtarzać. Teraz chcę ponadto zaakcentować, że według takiego samego schematu, nazwiemy go sześć-stopniowym, realizował swoją epopeję, jak go Sarbiewski nazwał, "boski Maron",

tnz. Wergiliusz. Zatem opis stworzenia świata przez Boga-malarza byłby na poły poetycką interpretacją, na poły wprowadzeniem do tego, jak urzeczywistnić horacjański postulat *ut pictura poesis*. Jak wskazywał Jan Białostocki, ta właśnie zasada na długi czas podporządkowała sztuki plastyczne literaturze²⁴. Tak więc niezbyt pochlebne nastawienie Sarbiewskiego do malarstwa czy rzeźby nie jest czymś, przynajmniej w Polsce, wyjątkowym. Daje do myślenia fakt, iż Łukasz Górnicki zrezygnował w "Dziurzeniu" z tłumaczenia wyjątków poświęconych sztuce. Także negatywny stosunek do sztuk plastycznych reprezentował Wacław Potocki, człowiek, którego na pewno nie można podejrzewać o tę cechę, którą Anglicy nazywają "narrow-minded". Ale problem ten, jak również Sarbiewskiego wizja miejsca zasady *ut pictura poesis* w dziele poetyckim to już temat do osobnych refleksji.

PRZYPISY

1. M. Praz, *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*, Warszawa 1982, s. 5-6
2. J. Białostocki, Czy istniała barokowa teoria sztuki? w: *tęże, Refleksje i syntezy ze świata sztuki*, Warszawa 1978, s. 132
3. R. Pollak, Od renesansu do baroku. Uwagi z pogranicza literatury i sztuk plastycznych, w: *tęże, Wśród literatów staropolskich*, Warszawa 1966, s. 160
4. M. K. Sarbiewski, O poezji doskonałej, czyli Wergiliusz i Homer, przeł. M. Plezia, opr. B. Skimina, Wrocław 1954
5. j.w., s. 13
6. Platona *Timaios i Kritisias*. Przełożył, wstępem, objaśnieniami i ilustracjami opatrzył W. Witwicki, Warszawa 1951, s. 91
7. j.w., s. 28
8. E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1954, s. 527
9. Myśliciele, kronikarze i artyści o sztuce. Od starożytności do 1500. Wybrał i opracował J. Białostocki, Warszawa 1988, s. 176
10. cyt. za: E. R. Curtius, *Europäische Literatur...*, s. 528
11. cyt. za: Myśliciele, kronikarze..., s. 317
12. cyt. za: K. Ieśniak, *Materialiści greccy w epoce przedsokratejskiej*, Warszawa 1972, s. 208
13. zob. hasło: *Minucius Felix* w: *The Oxford Dictionary of the Christian Church*, ed. by F. L. Cross, Oxford 1978, s. 920
14. Z. Szmydtowa, O księdze I Poetyki Sarbiewskiego, *Nadbitka ze Sprawozdania Tow. Naukowego Warszawskiego, Wydział I, Kl. II*, 1949, s. 14

- 15.R.Wittkower, hasło Genius w: Dictionary of the History of Ideas, New York 1973, t.2, s.308
- 16.M.K.Sarbiewski, dz.cyt., s.14
- 17.cyt. za: Myśliciele, kronikarze..., s.372
- 18.M.K.Sarbiewski, dz.cyt., s.14. Tutaj inspiracja dla Sarbiewskiego był także bez wątpienia Ps 104,2-23
- 19.j.w., s.15
- 20.j.w.
- 21.j.w.
- 22.cyt. za: Myśliciele, kronikarze..., s.374.Zbieżność kategorii używanych przez Albertiego i Sarbiewskiego może być także wynikiem przyjmowania w teorii artystycznej pojęć retorycznych.Trójpodział malarstwa, jakiego dokonuje Alberti, znajduje swój odpowiednik w działach retoryki: inventio, dispositio, elocutio.Co więcej, sama budowa traktatu "Della pittura" jest nieznacznie tylko przekształconym schematem przemowy (podziały zgodnie z nakazami Cyncerona - zob. o tym: J.Spencer, Ut Rhetorica Pictura, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes" XX, 1957, s.26-44)
- 23.Chodzi o traktat "De acuto et argento, sive Seneca et Martialis".
- 24.J.Białostocki, Czy istniała barokowa teoria sztuki? w: tenże, Refleksje i syntezy ze świata sztuki, Warszawa 1978, s.132

Malarstwo a poezja

W poprzedniej części niniejszej pracy usiłowałem wykazać prawdopodobieństwo tego, iż Sarbiewski mógł znać renesansowe traktaty artystyczne, w tym przypadku bardzo rozpowszechniony przecież w Europie traktat Albertiego.Nawet jeśli tak nie było, to bez wątpienia zetknął się z kręgami artystów, gdzie mógł zaznajomić się z rudymentami sztuk plastycznych.Wspomniałem również dość niską pozycję, jaką Sarbiewski skłonny był przyznawać rzeźbie czy malarstwu.Obecnie chciałbym ugruntować poprzednie przypuszczenia, a także w szerszym stopniu pokazać, jaki był jego stosunek do plastyki w ogóle.Posłużę się przy tym opiniami, jakie wyraził w swoim głównym dziele, tj. w "De perfecta poesi...".

Rozpatrzmy na początek, jak Sarbiewski pojmował urzeczywistnianie zasady "ut pictura poesis" w dziele poetyckim.Sformułowanie to podał Horacy w słynnym "Liście do Pizonów", a choć Sarbiewski nigdzie o tym nie informuje, to znajomość rzymskiego poety w

Polsce już od lat 20-tych XVIw. nie ulega wątpliwości¹.

Uderzające jest, że nasz teoretyk chcąc pokazać, kiedy poeta postępuje analogicznie jak malarz, odwołuje się do Arystotelesa. Mianowicie powiada tak: "(...) jeśli idzie o inne przedmioty, poeta będzie raczej malarzem, niż poeta, a tylko w odniesieniu do czynności ludzkiej będzie poetes, tzn. twórcą"². Jest to więc kontynuacja następującego wyrażenia z "Poetyki" Arystotelesa: "(...) poeta powinien być raczej twórcą fabuły niż wiersza, skoro właściwie jest poetą ze względu na sztukę naśladowania i naśladowuje działania (bohaterów)"³.

Jednak dalej rozwijając swą koncepcję, Sarbiewski chce jakby osłabić równorzędność, czy nawet w ogóle analogię malarstwa i poezji, gdyż pisze: "Ponadto można z pewnym prawdopodobieństwem twierdzić, że Arystoteles nie uważał czynności ludzkich za wyłączny temat poezji, tylko za najczęstszy lub raczej szczególny i główny, do którego stosują się wszystkie inne przedmioty i rzeczy, i ze względu na który są one równie prawdziwym przedmiotem poezji (...)"⁴. Fragment ten potwierdza moją myśl, ponieważ dla niego jednym z głównych wyznaczników wyższości poezji nad malarstwem jest to, że poeta stwarza przedmiot swojego dzieła poprzez zdolność fikcji - zmyślenia - fingere. Ale do tego powrócę później.

Ostatecznie Sarbiewski przechodzi do, nazwijmy ją praktycznej, części swojej wypowiedzi o "ut pictura poesis", pokazując, w jaki sposób poeta na ją wcielać już w sam utwór. Poeta winien więc, wzorując się na "boskim Maronie", czyli Wergiliuszu, najpierw wznieść scenę jak na obrazie dla bohatera, następnie malować kulisy, cienie, otoczenie bliższe, dalsze, stworzenia ożywione i fantastyczne, by wreszcie umieścić główną postać w dziele. Słowem - ma realizować wszystkie te etapy, które zostały wyróżnione w analizowanym już opisie stworzenia świata. I tutaj pozornie Sarbiewski zgadza się na ustawienie czynności malarza i poety w jednej płaszczyźnie. W rzeczywistości bowiem poeta ma czynić tak, jak Bóg-malarz. Stąd też taka konkluzja: "I nie dlatego Mero jest poeta, że to wszystko maluje, ale dlatego, że grupuje to wokół postaci Eneasza"⁵. Przytoczony ustęp świadczy o wielkiej spostrzegawczości autora "De perfecti poesi...", lub też o jego erudycji. Zauważa bowiem Sarbiewski charakterystyczną cechę malarstwa renesansowego, podporządkowującego poszczególne elementy obrazu głównym występującym postaciom, na których skupia się przede wszystkim uwaga widza, co jest zresztą całkowicie zgodne z albertańską koncepcją historii, o czym sam Alberti tak pisze: "(...) dobrze jest, jeżeli jest jakaś postać, która skierowuje uwagę widza na to, o co chodzi w całej

historii: albo ruchem ręki wskazuje kierunek, albo groźnym wyrazem twarzy i ponurym spojrzeniem jakby ostrzega przed zbliżaniem się do miejsca, w którym kryje się jakiś tajemnica (...)"⁶. Ale Sarbiewski odwołuje się do malarstwa do to, by lepiej unaocznic zasady twórczości poetyckiej. Malarz nie stoi w tym samym rzędzie co poeta, ponieważ tylko poeta jest "similis Deo", a to dlatego, iż jedynie on stwarza. W ten sposób dochodzimy do kluczowego pojęcia w teorii Sarbiewskiego, które rzutuje na całe jego ustosunkowanie się do dziedziny sztuk plastycznych. Wyjątkowość kategorii "stwarzania" na tle ówczesnej teorii poezji podkreślała już Z. Szmydtowa⁷, a Władysław Tatarkiewicz nadał jej nawet miano "romantycznej"⁸. Wystąpiło ono już do pewnego stopnia u Arystotelesa, który mówił, iż "(...) poeta powinien być raczej twórcą fabuły niż wiersza (...)"⁹, przy czym przez fabułę pojmował "(...) naśladowcze przedstawienie akcji (...)"¹⁰. Było także obecne, czasem gdy pisano o artyście jako o "twórcy", u wielu teoretyków nowożytnych. Jednakże na czoło zawsze wysuwano pojęcie "mimesis" - naśladowania, które mogło być rozumiane jako ścisłe kopiowanie natury, jak np. u Filippo Villani'ego, który pisał o malarzu Stefano "małpującym naturę"¹¹, lub też jako twórcze jej odwzorowanie, jak to ma miejsce w przypadku "teorii wyboru" czy też sztuki ukrywającej brzydotę modela¹². B. Hathaway w pracy o teorytykach poezji późnego renesansu analizuje co prawda takie wypowiedzi, które mogą wskazywać na odchodzenie od arystotelesowskiej koncepcji naśladowania, co znalazło szczególne odbicie u Franciszka Patrzyńskiego. I tecz inni, jak np. Leonardo, Tomitano, Trissino czy Buonanici nadal w centrum pozostawiają kwestię mimesis¹³. nigdzie "stwarzanie" nie osiągnie takiego natężenia, jak u Sarbiewskiego. Nawet Pontanus, jezuita, w swoich "Prawdach poetyckich" z 1594r. pisał: "(...) poeta przedstawia się nam jako twórca i zmyślnik, czyli naśladowca (...). Zmyślanie bowiem lub wyobrażanie jest naśladowaniem, mianowicie owej rzeczy, której obraz i podobieństwo się kształtuje"¹⁴. Trzeba bowiem wiedzieć, że bardzo często Sarbiewski opierał się właśnie bezpośrednio na nim.

Jak zatem autor "De perfecta poesi..." argumentował swoje stanowisko w kwestii "stwarzania"? Wydaje się, iż dokonywał tego jakby z dwóch stron. Najpierw więc poprzez analogię, jaką widział między aktem stwórczym Boga, który stwarza przez słowo, a działaniem poety, posługującego się również wyłącznie słowem. Pisał o tym następująco: "(...) również poeta w pewnym sensie podobny jest

do Boga, który kiedy coś stwarza, wedle słów św. Pawła nazywa to, czego nie ma, jak to, co jest, stwarzając mianowicie to, czego przedtem nie było"¹⁵. Ten topos Boga-artysty i jego swoistą adaptacją przez Sarbiewskiego rozważałem już wcześniej.

Drugim istotnym elementem jest, jak sądzę, interpretacja szeregu teoretycznych poglądów Arystotelesa, dokonana przez naszego teoretyka. Wychodząc od rozróżnień Stagiryty na, jak to sam ujmuje wielki Grek, "(...) odmienne środki, różne przedmioty oraz różny i odmienny sposób naśladowania"¹⁶, Sarbiewski stwierdza, że poeta ma zdolność stworzenia "(...) et opus, et argumentum, et materiam operis (...)"¹⁷, czego nie może zrobić żaden inny artysta. "Bo przecież", jak pisze, "ani rzeźbiarz posągów nie stwarza drzewa czy kamienia, ani żaden kowal żelaza czy brązu (...)"¹⁸. W innym zaś miejscu, powołując się na słowa Arystotelesa o przedstawianie charakterów bądź lepszymi, bądź gorszymi, bądź takimi, jakimi są w rzeczywistości¹⁹, pisze: "W inny sposób poeta postępuje z przedmiotami, które naśladuje, nie naśladuje ich bowiem jakimi są, ale jakimi mogły albo powinny być, dając im tym sposobem nowe jakieś istnienie i stwarzając je jak gdyby po raz wtóry, poeta bowiem (...) jak gdyby jakimś aktem tworzenia może powołać do życia zarówno sam temat, jak i sposób jego ujęcia"²⁰. Wszystkie te rzeczy mają doprawdy ogromne znaczenie, gdyż w zasadniczy sposób kształtują stosunek Sarbiewskiego do sztuk plastycznych. Jak jeszcze zobaczymy, oddziaływały na to nie tylko przesłanki teoretyczne, ale te miały największą wagę.

Swoje podejście do malarstwa, rzeźby autor "De perfecta poesi... ujawniając wykorzystując znany i chętnie stosowany topos paragone sztuk. W celu zachowania systematyki traktatu, podał przy tym trzy przyczyny, które jego zdaniem decydują o wyższości poezji nad innymi dziedzinami sztuki. Przypatrzmy się im kolejno.

W pierwszym punkcie Sarbiewski ponownie przywołuje analogię Bóg-poeta, wymienianą już wielokrotnie, mającą eksponować stwórczy charakter poezji. Ale oprócz tego dodaje, iż poeta "(...) może stworzyć treść, jak i sposób jej opracowania i twierdzić, że już istnieje to i owo, co tylko być miało, nie kłamiąc przez to wcale"²¹. Skoncentrujmy się przez chwilę na tym ostatnim fragmencie: W jego rozumieniu pomogą nam inne ustępy z dzieła teoretyka. "Bo wedle nauki perypatetyków i twierdzenia platoników, czytamy, Bóg wszystko, co stwarza, stwarza wedle jego istoty, czyli powszechnych kategorii i ogólnych idei"²². Z tym właśnie ściśle, jak miemam, koresponduje inna wypowiedź: "(...) poeta (...) naśladuje wedle pojęć ogólnych i (...) nawet poszczególne

przedmioty, które mają pozostawać w związku z akcją zasadniczą, powinien traktować ogólnie, tzn. wedle ogólnej doskonałości i możliwości każdego z nich (...) ²³. Widać tutaj jasno echa uwagi Arystotelesa o typowości w poezji, ale także silne echa doktryny platońskiej. Poeta nie kłamie, ponieważ przekracza naturę i sięga idei, a więc tego, co jedynie pewne, dotyka, by się tak wyrazić nieco przesadnie, niemal samej pleroma. A umożliwia mu to natchnienie, wsączane jakby w niego przez Boga, który staje się wówczas przyczyną sprawczą. Nie trzeba chyba dodawać, iż dla Sarbiewskiego tylko poeta może tego doświadczyć, jedynie on może wyjść ponad to, co jednostkowe, a ponieważ poezja jest pewną formą poznania, jest w stanie poznać na pewno i to nam przekazać. Bez znaczenia jest w tym wypadku to, że Sarbiewski nie akceptował do końca koncepcji "mania". Dla sztuk plastycznych pozostaje zarezerwowane naśladowanie, które nie pozwala mieć do przedmiotu naśladowanego jakiegokolwiek twórczego stosunku. W "De perfecta poesi..." jest to drugi argument na rzecz wyższości poezji, precyzowany tak oto: "(...) malarstwo, rzeźbiarstwo itd., naśladowają rzeczywistość tylko pod pewnymi określonymi, zewnętrznymi i martwymi (...) względami, np. w barwie, kształcie czy położeniu, a nawet poezja w wewnętrznych właściwościach i warunkach życiowych, słowem, w każdej dziedzinie bytu" ²⁴. To już konsekwencja poprzednio przyjętych założeń, spychająca sztuki plastyczne na pozycję, żeby przywołać już przytoczone zdanie, małpowania natury, co gorsza w sposób niedokładny i zatem mogący prowadzić do błędu, ułudy. Chyba niełatwo byłoby w masie ówczesnych traktatów odnaleźć podobne, ostre rozróżnienia.

Przechodzę teraz do trzeciego argumentu teoretyka, który jest o tyle ciekawy, o ile nie mieści się w ramach wiedzy czysto teoretycznej. Brzmi on tak: "Inne sztuki (tzn. malarstwo, rzeźba) naśladowują tylko rzeczywistość i dlatego, jak tego nie da się uniknąć przy naśladowaniu, niejednokrotnie nie dorównują jej (tzn. poezji), bo portret często bywa brzydszy od swego wzoru. Jedyna poezja nie tylko naśladowuje dzieła natury jako swe wzory, lecz nawet je poprawia" ²⁵. Wagę zawartych tutaj sformułowań trudno przecenić. Zajmijmy się najpierw uwagą o portrecie. Chciałbym zaryzykować przypuszczenie, że Sarbiewski w imię swej idealistycznej estetyki, o której za chwilę powiemy, odrzucał to, z czym musiał się naocznie zetknąć - malarstwo mocno eksponujące elementy realistyczne, nie cofając się przed bezpośrednią codziennością,

oscylujące na granicy groteski, naturalizmu, słowem - wnoszące w to, co ówczesni niektórzy krytycy określiliby może mianem wulgarności. Egzemplifikując - mam na myśli dzieła np. Caravaggia, Passana, czy nawet Veronese, z którym łączy się słynny casus procesu inkwizycyjnego. Oczywiście nie ma absolutnie żadnej pewności, iż Sarbiewski oglądał takie obrazy, ale warto przypomnieć, że przez prawie trzy lata przebywał w Rzymie. Sądzą także, że nie można wykluczyć innej możliwości. Liczne bowiem z zaczynających wówczas powstawać na coraz szerszą skalę portretów sarmackich mogłyby być, by tak rzec, sygnowane słowami naszego teoretyka.

Wracam teraz do rozpatrywanego trzeciego argumentu w jego aspekcie teoretycznym. "Jedyna poezja nie tylko naśladuje dzieła natury jako swe wzory, lecz nawet je poprawia". Oto właśnie jest wyraz idealistycznej teorii piękna Sarbiewskiego. Była to idea bardzo stara, czasem konceptualizowana w postaci tzw. "teorii wyboru". Znalazła ona miejsce już u Pliniusza, później u Cycerona, a w czasach nowożytnych odrodziła ją Alberti²⁶. Jak uważa Jan Białostocki, na stałe weszła do klasycznych doktryn artystycznych XVI, XVII i XVIII w.²⁷ Sarbiewski nie wniósł zatem nic nowego, ale w świetle jego opinii o plastyce koncepcja ta ma dość zaskakujący wydźwięk. Mianowicie mamy do czynienia ze stanowiskiem, które naturę zewnętrzną, doświadczaną, naśladowaną np. przez malarstwo, ignoruje na rzecz fikcji poetyckiej, będącej wytworem pracy kreacyjnej poety. Tedy znamię ogromnej wartości dostaje się wyobraźni, która tworzy nową rzeczywistość, i do jej swobody czy siły będzie zależała intensywność wyrazu. Dotykamy tutaj ważnego problemu swobody twórcy. Sarbiewski mówi o tym tak: "(...) co innego jest malować coś, co mogłoby być, a co innego mówić o tym. Malować bowiem nie znaczy twierdzić, że coś tak się przedstawia, lecz tylko pokazywać nieco wyraźniej, jakie to coś być mogło. Natomiast opowiadać (...) znaczy już stwierdzać, że to lub owo, co mogło być, jest rzeczywistością"²⁸. Pragnąłbym tutaj zaznaczyć ciekawą zbieżność z teoriami włoskimi. Np. Giovanni Antonio Gilio da Fabriano, w "Dialogu dotyczącym błędów i niewłaściwości, jakie popełniają malarze przedstawiający historię", wydanym w 1564., a więc już po zakończeniu II Soboru Trydenckiego, wyraził taką myśl: "(...) niekiedy jest czystym poetą, kiedy indziej czystym historykiem (...). Kiedy jest czystym poetą, sądzą że wolno mu malować to wszystko, co mu wyobraźnia dyktuje"²⁹. Fabriano, duchowny, usprawiedliwia malarza tylko poprzez poetę. Sarbiewski mógł znać "Dialog...", zaś na pewno nie były mu obce pisma innych teoretyków potrydenckich, jak np. G. Paleottiego czy A. Possevino. W każdym razie

typowa jest dla tych tekstów surowa i ganiąca postawa wobec malarstwa np. manierystycznego w formie czy podejmującego tematy mitologiczne, zawieszająca weryfikację malowideł od wyroku teologa. U Possevino znajdujemy fragment o dziełach mitologicznych: "quam multa sunt (...) foeda, obscoena, flagitiosa, turpia"³⁰. Nie ulega wątpliwości, iż Sarbiewski - był przecież jezuitą - musiał być na te problemy wyczulony. W Polsce uchwały Synodu Krakowskiego, potwierdzające postanowienia z Trydentu co do sztuk plastycznych, opracowano w 1621r.. Lecz już w 1570 ukazał się anonimowy utwór pt. "Lukrecja rzymska i chrześcijańska", którego autorem okazał się być Jan Dymitr Solikowski, późniejszy arcybiskup Lwowa. Czytamy tam m.in.: "I wy drudzy matacze, malarze co
Czynicie niewstydlive sztuki i wszelakie
Karności Jowiszowe, Marse z Wenerami,
Dobrze by je zaprawdę podpalić i z wami,
Co'wy dziś ludziom wszytkin zgorzenie czynicie".

Tekst ten ilustruje, rzecz jasna, potępienie malowideł mitologicznych. Natomiast jezuita, często wykorzystując malarstwo dla celów czysto dydaktycznych i propagandowych, również dbali o jego czystość. Przytoczmy może tutaj słowa św. Karola Boromeusza: "Przed wszystkim ani w kościele, ani w żadnym innym miejscu nie można przedstawiać świętego obrazu, który by zawierał fałszywy dogmat, dający okazję ludziom prostym do popadnięcia w niebezpieczny błąd, i pozostający w sprzeczności z Pismem św. lub kościelną tradycją (...)"³¹. Jasno pokazuje się tutaj na funkcję obrazu, który ma ilustrować, lub też pobudzać do pobożności. Sięgnijmy teraz ponownie po tekst Sarbiewskiego, w którym teoretyk jezuita mówi o obrazach, które tylko "pokazują nieco wyraźniej, jakie coś mogło być". Pozostaje on w całkowitej zgodzie z dawną tradycją kościelną, sięgającą św. Grzegorza Wielkiego i Libri Carolini, która podtrzymuje pogląd o unaoczniającej tylko funkcji obrazu. Patrząc na to od strony teoretycznej można by mniemać, iż Sarbiewski jest wyrazicielem poglądów szkoły perypatetyckiej, wedle której, jak to ujął Gombrich, obraz to "(...) a mere substitute for the spoken word"³². W obrębie takiego podejścia obraz jest równoznaczny ze słowną wypowiedzią, która go ujaśnia. Staje się więc od niej zależny, w myśl poglądu, że jeśli nie posiada takiej eksplikacji, to może zwodzić, jako że obraz naśladuje rzeczywistość w jej aspekcie jednostkowym, w przeciwieństwie do poezji. Poza tym, obraz może co najwyżej pełnić funkcję mnemotechniczną.

Jednak nie jest to takie oczywiste. Jak już bowiem starałem się pokazać, obraz dla Sarbiewskiego ma zdecydowanie niższą wartość w

sensie funkcji poznawczej i kreacyjnej, niż poezja. Natomiast Arystoteles nigdzie nie wyraża jasno i wyraźnie takiego stanowiska. Co więcej, w jego "Poetyce" można natknąć się na następujący fragment: "Są takie rzeczy, jak np. wygląd najbardziej nieprzyjemnych zwierząt czy trupów, na które patrzymy z uczuciem przykrości, z przyjemnością natomiast oglądamy ich szczególnie wiernie wykonane podobizny. (...) A jeśli się zdarzy, że nie widzieliśmy wcześniej przedstawionego przedmiotu, przyjemność sprawi nam nie sam jego wizerunek, lecz raczej staranne wykonanie dzieła, jego koloryt lub inne tego rodzaju zalety"³³. Wynika stąd jasno, że Arystoteles dostrzegł niezmiernie istotne cechy malarstwa, to, co decyduje o jego odrębności od innych sztuk, o jego autonomiczności. Choć znalazł dla wszystkich sztuk wspólną im postawę, to jednak nie zamyślał zaprzeczać elementów właściwych każdej z nich, a co ważniejsze, nie budował hierarchicznego systemu sztuk. Dlatego też należy poszukać innego punktu odniesienia dla Sarbiewskiego. Zdaje się, że może nam to zaoferować wspomniany już Paleotti. W swej Rozprawie o obrazach świętych i świeckich... z 1582r. napisał: "(...) w księgach pozostaje wiele rzeczy, których jak dotąd nie umiano wyrazić pędzlem, jako że rysunek nie jest zdolny do przedstawienia wszystkiego (...). I w tej dziedzinie malarstwo pozostaje dużo uboższe niż piśmiennictwo"³⁴. Myśl ta jest bez wątpienia pokrewna Sarbiewskiemu. Wspólną płaszczyzną, na której ci dwaj teoretycy rozwijali swoje koncepcje, był najprawdopodobniej XIV-wieczny nominalizm, który znalazł najwybitniejszego przedstawiciela w osobie Williama Ockhama. Był on skrajnym nominalistą. Uważał, że język jest całkowicie tworem umysłu i nie ma żadnego oparcia w rzeczach jednostkowych, realnie istniejących. Wyrazy to tylko umowne etykiety dla rzeczy. Wszystkie znaki czy to umowne czy to naturalne, reprezentują tylko indywidualne rzeczy, gdyż nie istnieje nic innego czego mogłyby być znakami. Wreszcie, był konceptualistą, o czym świadczy fragment: "et tale universale non est nisi intentio animae". Przeszedłszy edukację na tego rodzaju tekstach mógł Sarbiewski sądzić, że poeta stwarza samą "materiae operis".

Ta kwestia nominalistyczna ma poza tym jeszcze inny aspekt. Chodzi o tzw. modi significandi. Gdy Sarbiewski mówi, że malarstwo "tylko nieco wyraźniej pokazuje, jakie coś mogło być", to daje wyraz niezwykle aktualnemu pogładowi. Otóż w języku nawet możliwość jest stwierdzalna, natomiast sztuki plastyczne niczego twierdzić nie mogą. Dziś myśl tę rozwija np. Gombrich. Do tego zagadnienia jeszcze powrócę.

W powyższym kontekście nadania ogromnej funkcji poznawczej poezji należy koniecznie uwzględnić jeszcze jeden motyw, jasno się rysujący u Sarbiewskiego. Otóż pozostaje on w kręgu tradycji sięgającej co najmniej św. Augustyna, głoszącej o poezji, że jest *prisca theologia*, ukrywająca pod postacią metafory czy szerzej - w fabule - niezwykle istotne treści. I tak Augustyn pisał: "A fabulis enim mythicon (genus theologiae.) dictum est, quoniam mythos Graece fabula dicitur"³⁵. Hasjodor czy Alkuin, uważali studiowanie auctores, a więc także poetów i filozofów starożytnych, za stopień do osiągnięcia Sapientia. W czasach karolińskich często obdarzano poetę mianem *sophista* czy też epitetem *sophus*, co ostatecznie w XII w. doprowadziło, jak uważa Curtius, do zrównania poezji z filozofią, a widać to choćby z pism Waltera z Chatillon. Ten nurt znalazł kontynuację, poprzez "Dragmaticon" Williama z Conches, u Dantego, a wreszcie u Boccaccia i Albertina Mussato, przy czym dwaj ostatni mówili już nie o poeta doctus, lecz poeta theologus. Jeden z najsłynniejszych fragmentów Mussata brzmi:

"Illa igitur nobis stat contemplanda Poesis,
Altera quae quondam Theologia fuit"³⁶.

W związku z tym wszystkim pozostaje stosowanie retorycznych koncepcji *integumentum* oraz *involucrum*, które dosłownie znaczą ukrywanie, zasłanianie. Rozumiano to w sposób dwojaki, ale najważniejszym składnikiem tej idei było *imago*. Obraz to nieodłączny element w procesie poznania. Pseudo-dionizjański schemat poznania *per dissimila symbola* rozpowszechnił się na Zachodzie od czasu tłumaczenia Szkota Eriugeny, był rozwijany m.in. przez Ryszarda od św. Wiktora. Należy stale pamiętać, że te pomysły, będące zasadniczym pokłosiem neoplatonizmu, ciągle odwoływały się do słynnego fragmentu z Listu św. Pawła do Koryntian: "Videmus nunc per speculum in aenigmate: tunc autem facie ad faciam"³⁷. Tym bardziej może zaskakiwać fakt, iż Sarbiewski ostatecznie odrzuca obraz w sensie plastycznym, bo oczywiście nie metaforę. Nie mniej jednak słowo zwyciężyło, choć zdaje się, że nasz teoretyk zlekceważył prostą prawdę, którą kilkaset lat później wypowiedział Jakub Burckhardt, iż gdyby wszystko można było powiedzieć, malarstwo nie byłoby potrzebne.

Powyższa uwaga, o charakterze całkowicie ahistorycznym, ma w moim zamyśle zakończyć tę krótką prezentację poglądów Sarbiewskiego na sztuki plastyczne, widziane przez pryzmat jego teorii poetyckiej. Podkreślałem takie rzeczy jak: ogólna deprecja-

cja malarstwa na rzecz poezji, nastawienie, i to niedokładne, jako jedyny sposób wyrazu, wreszcie niesamodzielność sztuk plastycznych, uzależnienie od jednostkowo pojmowanej natury. Są to główne wyznaczniki pozycji Sarbiewskiego, dobrze się tłumaczące w kontekście myśli teoretycznej.

Oprócz tego zaznaczyłem jednak inny nieco motyw, będący już wpływem określonej postawy jako jezuitę. I tutaj da się wyodrębnić jeszcze jeden, spokrewniony element, determinowany raczej przez kulturę, krąg ludzi i idei, w którym Sarbiewski się wychował, częściowo wykształcił, potem żył i działał. Zresztą napomknąłem już o tym w pierwszej części pracy. Idzie o to, że w społeczeństwie polskim, rozpatrywanym teraz jako tło dla osoby teoretyka, malarze mieli status równy rzemieślnikom. Ciekawe światło rzuca na to fakt, że do Polski sprowadzano, owszem, traktaty, ale Vignoli i Serlia, a więc architektów. Nie umiałem się dokładnie dowiedzieć, czy napływały jakieś dzieła o sztukach plastycznych, ale np. XVI-wieczne inwentarze nie wykazują tego³⁸.

Sarbiewski nie wyłamwał się z popularnego przeświadczenia. Co ważne, niezbyt cenił nawet architektów, o których napisał: "Całokształt ich czynności wyjaśnimy na przykładzie Enneasza (...). Trzeba jednak nadto pamiętać o Egeuszu, twórcy konia drewnianego w ks. II. i o Dydonie, jak w ks. I rozdziela robotnikom pracę"³⁹.

Natomiast malarzy i rzeźbiarzy, zgodnie z panującym poglądem, Sarbiewski zaliczył do jednej kategorii wraz z kowalami i szewcami, a wytwory ich uważał włączył w dziedzinie mechariki, czym ujawnił swą przynależność do średniowiecznej jeszcze klasyfikacji sztuk. Jednak chciałbym mocno zaakcentować, iż taka postawa w owym czasie w Polsce nie była zjawiskiem odosobnionym.

W ten sposób, prezentując koncepcję Sarbiewskiego, dałem do zobrazowania tego, co określiłbym jako "negatywną stronę" jego stosunku do malarstwa i rzeźby. Nazwa taka wydaje się być uzasadniona o tyle, o ile teoretyk nasz dezawuuje sztuki plastyczne tak dalece, iż postawa dość zbliżona z pewnością nie była częsta w Europie. Co prawda Z. Szmydtowa pisze o kilku poprzednikach Sarbiewskiego, jako Polidoro Virginio da Urbino, Benedetto Varchi, Francesco Benci czy Philip Sidney⁴⁰. Tecz autor "De perfecta poesi...", zwłaszcza w podnoszeniu roli kreacyjnej poetów, jak i w przeprowadzaniu analogii między nimi a Bogiem, jest oryginalny. Co prawda, istniała w owym czasie już dość rozbudowana refleksja nad rolą wyobraźni, nazywanej czy to capriccio, czy fantasia, lecz nigdzie nie nastąpił tak silny, tak głęboki roz-

dział między poezją a sztukami plastycznymi. Nawet wspomniany już Pontanus traktował obie te dziedziny jako "artes germanae", a więc widział przede wszystkim ich łączyłość, która miałaby realizować się przede wszystkim w emblematyce⁴¹. Jakby pozostając w zgodzie z duchem czasu, Sarbiewski sam był autorem wielkiego zbioru emblematów pt. "Dii gentium...", co jednak nie przeszkodziło mu w podtrzymywaniu chłodnego, pełnego rezerwy stosunku do sztuk plastycznych, czy też do ich możliwych związków z literaturą.

"De perfecta poesi..." odnajdujemy jednak fragmenty, które mówiąc o różnicach między sztuką a literaturą wydają się być zadziwiająco aktualne. I to jest właśnie aspekt pozytywny w teorii Sarbiewskiego. Kwestię tę podnosił już Jerzy Pelc⁴². Jednak teraz chciałbym skupić uwagę na nieco innym ustępie z dzieła, niż ten badacz. Jest to miejsce, w którym zostaje przytoczony Arystoteles: "(...) jeden tylko poeta może swym postaciom nadawać imiona", po czym Sarbiewski dodaje: "tak, że w tym również poeta podobny jest do Boga" (...)"⁴³. Tutaj właściwie autor ograniczył się do wyboru pewnego cytatu, ale jakże znamienne. Ośmieliłbym się twierdzić, że ta obserwacja greckiego filozofa, którą Sarbiewski przejmuje i potwierdza znanym już toposem relacji Bóg-poeta, antycypuje pewne rozstrzygnięcia Gombricha, który pisał: "Obraz wizualny odznacza się największymi walorami w zakresie funkcji wzywającej, jego użyteczność ekspresyjna jest już problematyczna, zaś nie wspomagany przez napisy lub dodatkowe informacje pozbawiony jest w ogóle możliwości dorównania reprezentacyjnej funkcji języka"⁴⁴. Sarbiewski, akceptując wypowiedź Arystotelesa, zdaje się jakby potwierdzać tę ostatnią obserwację. Jasne jest, że zaproponowane tutaj przeze mnie zestawienie chce tylko unaocznnić i podkreślić wagę oraz aktualność stanowiska autora "De perfecta poesi...", które, według mnie, jest bardzo znaczące ze względu na sam fakt takiego a nie innego wyboru. Nie bez powodu mówi Mandelsztam: "Cytata to nie wypis. Cytata to cykada. Cytata nigdy nie milknie. Uczepiwszy się powietrza stara się na nim utrzymać". Ufam, że to wspaniałe zdanie usprawiedliwi choć trochę wielką ilość cytatów w mojej pracy.

Sarbiewski, teoretyk poezji i poeta, przyznając malarstwu co najwyżej funkcję dydaktyczną, w swoim uporczywym niedocenianiu sztuk plastycznych, zdobył się na pozycję w pewnym sensie oryginalną. Myślę, że nie jest pozbawione podstaw przypuszczenie, że miał

on okazję zetknąć się z traktatami o plastyce. Niemniej nie odznacza to nam w szerszym stopniu. Źródła niektórych tez czy opinii Sarbiewskiego należy szukać u teoretyków go poprzedzających, jak Pontanus, Robortello, Scaliger czy Vida. Są to bez wątpliwości zależności najbardziej bezpośrednio. Ja zaś chciałem w tej pracy zasugerować inne, mniej czy bardziej prawdopodobne powiązania. Ukazując jego podejście do malarstwa, rzeźby dążyłem także do ujawnienia pewnych nici łączących go z tradycją. Pamiętać jednak należy o tym, iż pewne sądy Sarbiewskiego są jego własnym osiągnięciem.

Przeświadczenie o zasadniczej różnorodności i odmienności dzieł plastycznych od dzieł poetyckich rozkwitło najpełniej nieco później, bo u Lessinga, choć oczywiście na zupełnie innych założeniach było budowane. Sarbiewski zaś, w dobie panowania emblematyki, alegorii, mógł je osiągnąć tylko poprzez zaniżenie znaczenia plastyki. A przyszło mu to tym łatwiej, iż w Polsce nie była ugruntowana taka pozycja malarstwa jak np. w Niemczech, by nie mówić o Italii. Czyż współczesny mu kaznodzieja, Fabian Birkowski, nie uderzał w tony grozy głosząc: "Niepodobna rzecz, jako wiele złego na świat nanaszają wszeteczeństwa te malowane. A przecie tę trucizną ozną wszędzie widać: pełno tych obrazów plugawych(...)"⁴⁵. Sarbiewski ustrzegł się od podobnych enuncjacji, nawet w stosunku do dzieł nie podejmujących tematu religijnego. Chciał argumentować na płaszczyźnie teoretycznej, bez rzucania inwektyw. Kto wie, może to właśnie decyduje o jego znaczeniu.

PRZYFISY

1. E. Sarnowska-Temeriusz, Droga na Parnas. Problemy staropolskiej wiedzy o poezji, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1974, s. 32
2. M. K. Sarbiewski, O poezji doskonałej, czyli Wergiliusz i Homer, Wrocław 1954, s. 21
3. Arystoteles, Retoryka. Poetyka, przełożył, wstępem i komentarzami opatrzył H. Podbielski, Warszawa 1988, s. 331
4. M. K. Sarbiewski, dz. cyt., s. 11
5. j. w., s. 19-21
6. cyt. za: Myśliciele, kronikarze i artyści o sztuce. Od starożytności do 1500. Wybrał i opracował J. Białostocki, Warszawa 1988, s. 383
7. Z. Szmydtowa, O księdze I Poetyki Sarbiewskiego, Nadbitka ze Sprawozdania Tow. Naukowego Warszawskiego, Wydział I, Kt. II, 1949
8. W. Tatarkiewicz, Pierwszy Polak w dziejach estetyki, "Studia i Mate

- riały z *Dziejów Nauki Polskiej*", seria A, z.12, 1968, s.175-183
9. Arystoteles, dz.cyt., s.331
 10. j.w., s.324
 11. cyt. za: *Myśliciele, kronikarze...*, s.332
 12. j.w., zob. Indeks
 13. B. Hathaway, *The Age of Criticism. The Late Renaissance in Italy*, Ithaca-New York 1962
 14. cyt. za: E. Sarnowska-Temariusz, *Poetyka okresu Renesansu*, Wrocław 1982, s.485
 15. M.K. Sarbiewski, dz.cyt., s.9
 16. Arystoteles, dz.cyt., s.315
 17. M.K. Sarbiewski, dz.cyt., s.7
 18. j.w.
 19. Arystoteles, dz.cyt., s.317
 20. M.K. Sarbiewski, dz.cyt., s.2
 21. j.w., s.25
 22. j.w., s.9
 23. j.w., s.76
 24. j.w., s.27
 25. j.w.
 26. zob. o tym: E. Panofsky, *Idea. A Concept in Art Theory*, New York: Hagerstown-San Francisco-London 1968, roz. 3 i 4
 27. *Myśliciele, kronikarze...*, s.455, przyp.70
 28. M.K. Sarbiewski, dz.cyt., s.23
 29. cyt. za: *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500-1600*. Wybrał i opracował J. Białostocki, Warszawa 1985, s.222
 30. E. Sarnowska-Temariusz, dz.cyt., s.107
 31. *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500-1600*, s.403
 32. E.H. Gombrich, *Icones Symbolicae. The Visual Image in Neo-Platon Thought*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes" XI, 1946, s. 158
 33. Arystoteles, dz.cyt., s.319
 34. cyt. za: *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500-1600*, s.416
 35. cyt. za: P. Dronke, *Fabula. Explorations into the Uses of Myth in Medieval Platonism*, Leiden und Köln 1974, s.5
 36. cyt. za: E.R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1954, s.222-223
 37. por. o tym: P. Dronke, dz.cyt., s.30-34
 38. por. o tym: E. Sarnowska-Temariusz, dz.cyt., s.30-54
 39. M.K. Sarbiewski, dz.cyt., s.219
 40. Z. Szmydtowa, dz.cyt., s.14

41. por. J. Pelc, "Ut pictura poesis erit". Między teorią a praktyką twórców, w: Słowo i obraz. Materiały Sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce, Warszawa 1982, s. 61

42. j.w., s. 62-63

43. M.K. Sarbiewski, dz. cyt., s. 9

44. cyt. za: J. Białostocki, Słowo i obraz, w: Słowo i obraz. Materiały Sympozjum Komitetu..., Warszawa 1982, s. 11-12

45. cyt. za: W. Bonkiewicz, Polska sztuka kontrreformacyjna, w: Wiek XVI kontrreformacja - barok, Wrocław-Warszawa-Kielce 1970, s. 72-73

Tekst powyższy jest skróconą wersją pracy, która powstawała na seminarium pod kierunkiem prof. J. Woźniakowskiego. Niniejszym składam p. prof. J. Woźniakowskiemu serdeczne podziękowania za pomoc przy jej pisaniu. Jednocześnie jestem bardzo wdzięczny p. doc. E. Wolickiej, która kilkakrotnie podejmowała się niewdzięcznego zadania przeczytania i poprawienia tego tekstu.

"...nie może być pominięte". Z Tadeuszem Konwickim o Alfredzie Jenicy rozmawia Piotr Kosciuszko

W tym roku mija 11 lat od śmierci Alfreda Jenicy.

Znał go Pan dobrze, był Pana teściem

Przez całe życie był bardzo aktywny, działał jako członek grup artystycznych. Kim był prywatnie?

Był to człowiek żyjący w abstrakcji. Był wyłącznie sztuką, kompletnie wyizolowany z życia, które tworzył się obok, chociaż lubił pracę społeczną i pełnił jakieś tam funkcje. Był to człowiek bardzo dużo pracujący, niezwykle dużo malował.

Lubił muzykę, ale nie była chyba jego największą pasją, raczej nawiązywał mu w muzyce, dawała mu przygotowanie. Chyba najbardziej pasjonowało go malarstwo. Przez całe życie był awangardzista, wynikało to też z jego wyabstrahowania życia.

Ale jednocześnie był członkiem Partii.

Zawsze pasjonowało go to, co najnowsze w sztuce, to co przebiegało dopiero ścieżki, co było w latach 20-tych - 30-tych rewolucyjne i stało się jego komunizowanie. Jeszcze przed wojną miał jakieś kontakty z KPP.

Ale ja sądzę, po latach, że był to rodzaj artystyczno-salonowej pozycji. Łączyło się to z unodobaniem do awangardy, do sztuki idącej najbardziej

do przodu, będącej w szpicie ówczesnych kierunków; był to ethos artysty postępowego, i w sensie społecznym, i politycznym, jak i też artystycznym - ale oczywiście plastyka była jego największą namiętnością.

Początkowo zajmował się muzyką. Malarstwem zajął się później, ale jeszcze przed wojną.

Przed wojną mieszkał w Poznaniu. Uczył się malarstwa u swego teścia - Kubowicza. Jeszcze wtedy grał w orkiestrze. Potem wybuchła wojna i zostali, on z dwojgiem małych dzieci i z żoną wysiedleni. I wtedy osiedli w Mielcu, gdzie jakiś czas pracował w jakiejś fabryce jako kreślarz, aż wreszcie dostali się do Krakowa.

Tam poznał wielu artystów.

Przed wszystkim Kujawskiego. Był jego wielkim przyjacielem.

Po wojnie zmieniła się chyba jego sytuacja, zwłaszcza materialna. Włączył się w życie artystyczne a co najważniejsze, wtedy dopiero znajduje swój własny styl.

Po wojnie mógł już sobie pozwolić na to, żeby poświęcić się tylko malarstwu. Wrócił do Poznania, współpracował z "Kurtem", który redagował Tadeusz Borowski. W 1949 roku założył z kolegami grupę "4 F + R", był to moment startu socrealizmu. I natychmiast zaczęli ich bić po głowach. Miał jakieś koneksje z Awangardą Krakowską. Było to na zasadzie jakby dawnych, jeszcze XIX w., koterii malarzskich - takich konfraterni - mafii malarzskich. Tam się dyskutowało, piło kawę, trwało to aż do końca jego życia.

Brał udział w happeningach Kantora; zawsze fascynując się tym, co najnowsze w sztuce. Wydaje mi się, że był zawsze konsekwentny. Malarstwa przedstawiającego było niewiele i ono było z miejsca jakby odkształcone, zdeformowane, ubrane w formy nowoczesne; jego robotnicy, temat jakiejś pracy, budowy. I tak ten przekształcony wątek pracy czy robotników był u niego przez długi czas żywy, tak że nawet w okresie socrealizmu mógł przejść nie zdradzając swoich zainteresowań. Dlatego jeżeli weźmiemy jego obraz: "Pstrowski i towarzysze" to przypomina on jego przedwojenne modernistyczne ciągoty w formie malarzkiej. Potem wreszcie się odnalazł w tym, co uważał za surrealizm fantastyczny. Chyba w latach 60-tych zaczął uprawiać jakąś baśniową abstrakcję, która jest tuż na pograniczu bardzo nierzeczywistego realizmu.

Był człowiekiem ogromnego wyczucia formy, materii malarzkiej, a przede wszystkim koloru, tak daleko zaszedł w to malarstwo i w tym swoim warsztacie, którego tajemnic pilnował przez ostatnie

20 lat, że nie ma w tym literatury, żadnej anegdoty, a jest jakaś intensywność radości obcowania z kolorem, z formą oszczędną, a jednocześnie fantastyczną. I tak właśnie chyba do tego od początku, przez całe życie zmierzał, i to niezależnie od pewnych mód, które się zmieniają. Był człowiekiem optymizmu, on właściwie swojej sztuki w jakimś oglądzie społecznym nie widział, jako malarz kochał materiał obrazu, przypadkowość faktury.

Pamiętam kiedyś, że jako narzeczony pojechałem do Poznania po wojnie, absztyfikując swojej przyszłej żonie. Pewnego dnia zachorowałem i leżałem u nich w jednym z pokoi. Był niesamowity, obdarty z tapet, a to co pozostało: resztki farby, jakieś zacieki, to wszystko tworzyło fantastyczną fakturę, było to coś w rodzaju czterech obrazów zamiast ścian, coś w rodzaju klatki z płócien dziwnych, które namalował.

A czy był, zdaniem pana, jakiś wpływ Lenicy na jego syna Jana, który także jest artystą?

Mnie się wydaje, że obydwaj na siebie wpływali, obydwaj z siebie korzystali. Ale to ojciec z Janka zrobił plastyka. Uformował artystę. W robotnikach, których rysował w latach 50-tych, są konturowe postacie to z prac ojca, a potem Jan uwolnił się, poszedł dalej. Jan jest człowiekiem wielkiej inteligencji plastycznej. Dlatego jest taki odkrywcozy.

Obrazy Lenicy często przypominają spętane tkanki, jakieś wnętrza ści. Biologizm podkreślają jeszcze tytuły, często bardzo poetycki. Biologizm Lenicy nie był przykry. On widział wszystko czyste. Z natury był biologiczny, skryształizowany. Tytuły zaś są wyraźnym dowodem jego zainteresowań poezją. Tytuły są cytatami z jakichś wierszy.

Jakie jest, Pana zdaniem miejsce dorobku Lenicy w obecnym obiegu artystycznym?

Umarł już prawie jedenaście lat temu, a jego twórczość obfita, nawet bardzo obfita, jest jakby trochę zapomniana. Może nie jest to dobre słowo - są jego wystawy, ale właściwie nie na swojego miejsca; ale przychodzą ludzie, którzy się na tym znają i szalenie go lubią.

Wracając do lat 50-tych, Lenica włączył się w nurt socrealizmu.

Czy nie było jakiegoś rozpięciu między tym, co chciał robić, a co w tym okresie tworzył?

Uważał się za rewolucjonistę, wobec tego wspierał i brak temat populistyczny, ludowy, proletariacki, ale z natury był surrealistą, fantastą. Ale jeśli weźmiemy jego obrazy przedwojenne to widzimy, że malował już wtedy jakichś robotników przy pracy. Nie był np. kapista i w czasie socrealizmu został przyciśnięty do muru i zaczął malować obrazy o

tematyce proletariackiej. Tworzył to w formie, która nie bardzo odpowiadała socrealizmowi. Nie bardzo się podobał. Uważano go za



formalistę, mimo że ta tematyka nie była mu narzucona. "Pstrowski" w tych czasach to było właściwie wyzwanie rzucane socrealizmowi. On po prostu tak jak przed wojną, uprawiał surrealizm, tak i malował obrazy przedstawiające, tak że jemu nie było to narzucone. Ale w tym mogło być też to, że był wierny partii, i że trzeba było dla robotników malować. Przed wojną była grupa plastyków komunizujących, i o dziwo w okresie socrealizmu oni bardziej ulegali prześladowaniom niż jacyś kapiści czy posimpresjoniści. Tamci się jakoś przystosowali a mieli unikiowanie awangardy.

Ale nie tylko Lenica włączył się w ruch komunistyczny. Po wojnie wielu artystów, m.in. Pan, zostało członkami Partii, przyjęło socrealizm.

Ja nie byłem przed wojną wychowany w jakimś środowisku komunistycznym czy lewicowym, wręcz przeciwnie: w reakcyjnym, kościelnym. Ale Polska, przed wojną jest dla Pana, "cudownym aniołem polskim, okrażonym przez okrutnych bolszewików i strasznych Niemców". Ale Polska była straszna. Myśmy tak samo jak Niemcy pacyfikowali wsie ukraińskie. Potem walczyliśmy i zostaliśmy na łodzi. Przegraliśmy wojnę jak Remarque w 1918 roku. Był Holocaust, na naszych oczach kultura i cywilizacja ludzka została zmieciona z powierzchni ziemi. Więc trzeba było od czegoś zacząć. Idee socjalistyczne to było świeże powietrze, był to rodzaj propozycji; tylko zaraz okazało się, że to nie to. Wycofaliśmy się. My akceptowaliśmy to do końca, należeliśmy do tego, biegaliśmy z czerwonymi krawatami. Lenica nie przyjął tego do wiadomości... on dalej żył w swoim świecie, nieskażonym rzeczywistością. Jest to bardzo skomplikowane. Ja mogłem nie umaczać się w tym wszystkim. W 1946 mogłem z na-

sza grupą wileńską ostatniego oddziału wsiąść na statek. Mogłem też zostać działaczem katolickim. Ja niczego nie ukrywam, nie dośń na tym, uważam, że miałem całkiem ciekawą biografię. Mogłem siedzieć cicho te 3-4 lata, ale zaangażowałem się. Zawsze ludzie będą chcieli uporządkować ten świat, aby był lepszy...

Byłem w Nowym Jorku. Nienawidziłem tych facetów w czarnych limuzynach. Kupiłem Swatch'a od Murzyna na rogu ulicy, miał je rozłożone na dywaniku; gdzieś je ukradł. Krzyczał do przechodniów: "Kupujcie, kupujcie bo zaraz policja mnie złapie". Zrobiłem to przeciw tym w samochodach. Co mi egoista, egocentryk w sobie zapatrzony. On nie jest dla mnie partnerem. Ale jest to moja sprawa. Zupełnie inny był Alfred, nie był tak zapalczywy, żył do końca w świecie tylko lekko zmaconym...

Mnie nie bawi, że ktoś robi wspaniałą filiżankę, obstawi się psami, kratami i do każdego zbliżającego będzie chciał strzelać. Ja bym wolał, żeby ktoś zrobił filiżankę dobrze, bo człowiek lubi pracować, bo trzeba coś dobrze zrobić aby inni mieli.

Ale wystąpienie z tamtego okresu technicznie Fanatyzmem, walka, atakier. Fanatyzm nie jest formacja komunistyczna czy stalinowska. Jest stanem naturalnym, jest to stan podporządkowania, w który co pewien czas wpada człowieczeństwo. Był przed wojną, był może jakiś w czasie wojny, ale bardzo dobrze służył w warunkach okupacji. Ja nikogo nie terroryzowałem, byłem zawsze z boku: czarną owcą. Miałem garb AI, partyzantki; zaangażowałem się w sferę nadbudowy. Ale wtedy nikogo nie atakowałem, nie denuncjowałem. Nikogo nawet nie usiłowałem czynnie przekonać. II Rzeczpospolita jest jak młodzieńcza fotografia. Po wielkich krzykach "od morza do morza" skończyło się żalośnie. Oczywiście majestat temu nadała tragiczność wojny. To tak jak z głupim człowiekiem, którego wadzone do więzienia a potem skazano na śmierć; ona dołała pewnego majestatu jego głupocie. Albo: wywieźli kogoś, cierniał w chacie, stracił zęby, to go podniosło, przez to ma jakieś racje moralne, których z powodu wcześniejszej postawy nigdy by nie miał.

Czy nie sadzi Pan, że polityka zajmuje w naszym życiu coraz więcej miejsca?

Przekonałem się o tym, że są ludzie, których pasją jest polityka, dlatego jest tyle pajdactwa na świecie. To jest dla nich jakiś hazard, pokarm, oni tylko tym żyją, tylko o tym rozmawiają. Mnie ta polityka interesuje tylko jako obraz zarządy mojego kraju. Ja czytając gazety, widzę, jak w szpitalu: jaka jest gorączka, jakie tętno, wypróżnienie. Ale polityka jest jak lupież na mózgu. Mnie interesowały idee jako wyjaśnienie tego świata, jakby sposób na to, jak tu żyć, co to wszystko znaczy, no co żyć, do czego to wszystko siera. Ale ogromna masa ludzi interesuje kto idzie w górę, a kto spada. Dlatego jestem prowokacyjny,

pisalem w "Kalendarzu i Klepsydrze", że był stalinizm, że byliśmy w partii, że był socrealizm, ponieważ uważałem, że to nie może być pominięte, że musi być opowiedziane wszystko.

Warszawa 9.02.1988

- Za zgodą autora -

Tekst rozmowy nieautoryzowany.

Rozmowę do druku przygotowali: Beata Skowera, Artur Tanikowski i Piotr Kosiewski.

Alfred Lenica (ur.1899)

W 1974 pisze o sobie:

(...) Przeżyłem pierwszą wojnę światową i rewolucję październikową drugą wojnę - faszystowską i powstanie Polski Ludowej
W sztuce jeszcze żyła secesja a już rodziła się abstrakcyjna czysta - zimna i zaangażowana - goraca.

Wybuchoł pożar dadaizmu i s u r r e a l i z m u
przy czym malarstwo konkretne i ekspresjonizm figuratywny oraz abstrakcyjny

wielkie wydarzenie

informel

taszyzm

strukturalizm

przesyt, pragnienie odnowy, pop-art, amblage, malarstwo śmietnikowe, multiple, happeningi,

spokojna awangarda

sztuka konceptualna(...)"

(Urodziłem się...)

W młodości studiuję w klasie fortepianu i skrzypiec. Osiada w Poznaniu i tam pracuję w orkiestrze operowej. Po latach powie: "Wydawało mi się wówczas, że muzyka jest tą dziedziną, w której będę mógł wypowiedzieć się najpełniej" Stopniowo jednak jest ona spychana na dalszy plan: jej miejsce zajmuje malarstwo. Powstają obrazy pod wpływem impresjonistów, kubistów, później ekspresjonistów. Pod koniec lat 30-tych maluje cykl pejzaży "metaforycznych". W 1939 roku zostaje przesiedlony z Poznania do Lielca, gdzie spędza lata wojny, skąd przenosi się do Krakowa. Poznaje Jerzego Kujawskiego i Tadeusza Kantora. Za pośrednictwem pierwszego z nich odkrywa malarstwo i poezję surrealistów. W 1946 wraca do Poznania. Od tego czasu Lenica bierze aktywny udział w życiu artystycznym.

cznym. Jest współtwórcą powstałej w 1947 Grupy 4F + R (Forma-Faktura-Farba-Fantazja+Realizm). Współpracuje z założonym przez Tadeusza Borowskiego "Kurtem". W maju 1948 wystawia swoje prace w klubie Młodych Artystów i Naukowców w Warszawie. Bezpośrednio po tej wystawie 12 i 13 lutego 1949 artysta bierze udział w konferencji zorganizowanej w Nieborowie. Na niej po raz ostatni podkreślono prawo artysty do swobody twórczej. Na IV Zjeździe Delegatów Związku Polskich Artystów Plastyków, który odbył się w Katowicach w dniach od 27 do 29 czerwca uznano, że realizm socjalistyczny jest jedyną słuszną i obowiązującą polskich artystów metodą. Lenica tworzy w tym czasie "Pstrowskiego i jego towarzyszy", "Przyjęcie do Partii", "Młodego Bieruta w otoczeniu robotników", jednocześnie kontynuuje dalsze poszukiwania w malarstwie. Wystawia na I Ogólnopolskiej Wystawie Plastyki w Warszawie 1950 r. W 1956 roku reaktywuje się Grupa 4F+R. Lenica wystawia w Poznaniu, Warszawie. Tworzy cykl obrazów taszystowskich. W 1963 roku bierze udział w I Plenerze Koszalińskim w Osiekach, gdzie zasadą była "jawność procesu tworzenia" z "nieograniczalnością dyskusji", oraz w "Wystawie Plastyki i Sympozjum Złotego Grona" w Zielonej Górze. Współpracuje z Galerią "Krzywe Koło". W 1965 zostaje członkiem "Grupy Krakowskiej". Uczestniczy w pierwszym happeningu Tadeusza Kantora. W 1966 roku zostaje nagrodzony na I Sympozjum Artystów Plastyków i Naukowców w Puławach zorganizowanym pod hasłem "Sztuka w zmieniającym się świecie". Dwa lata później otrzyma Grand Prix na I Festiwalu Malarstwa Współczesnego w Szczecinie. W 1974 odbywa się wielka wystawa w Warszawskiej "Zachęcie". Artysta umiera w 1977 roku.

/ opr. P.K /

Księga I

I. Żaden język
nie wypowie Wiecznej Drogi (Tao).

Zadna nazwa
nie obejmie Wiecznego Imienia.

Nie-będące jest początkiem nieba i ziemi,
będące jest matką wszechrzeczy.
Wiecznie nieobecne odsłania tajemnicę świata,
wiecznie obecne ujawnia jego przeciwieństwa.

To samo mają źródła,
lecz okazują się różne.

Tożsamość jest tajemnicą,
z jej głębi wyłania się świat.

II. Każdy rozpoznaje piękno w pięknym,
nie istnieje brzydota;
każdy rozpoznaje dobro w dobrym,
nie istnieje zło.

Będące współtworzy nie-będące,
łatwość idzie w parze z trudnością,
krótkie powstaje przez porównanie z długim,
niskie odróżnia się od wysokiego.
Dźwięki odpowiadają sobie w harmonii,
późniejsze następuje po wcześniejszym.

Mędrzec działa nie-działając
i naucza bez słów.

III. Utrzymywanie przewagi jednych nad drugimi nie ustrzeże
ludzi przed zawiścią; gromadzenie bogactw nie zapobiegnie
złodziejstwu; żywienie ambicji nie zapewni im równowagi
ducha.

Mędrzec włada ludźmi oczyszczając ich umysły,
a napełniając żołądki,
powściągając żądze,
a wzmacniając ciała.

Nie dopuszcza by poznali zło
i uśmierza ich pożądania,
aby żaden zuchwalec nie ważył się zbuntować.

Jeśli rządzi nie-działając, zachowa porządek.

IV. Pusta jest Droga (Tao), lecz pożytek z niej niewyczerpany.
Wydaje się, że w skrytości bije źródło wszechrzeczy,
a głębia kryje wiecznotrwałość.
Nie wiem Kim jest Rodziciel -
zdaje mi się Pracjcem natury.

V. Niebo i ziemia
nie znają litości -
wszystkie istoty składają im z siebie ofiarę.
Mędrzec nie lituje się daremnie
nad ludźmi, gdy składani są w ofierze.

Przestrzeń między niebem a ziemią
jest jak otwarta gardziel -
pusta i nienasycona,
pochłaniająca i wciąż napełniana.

Kto wiele mówi, tym szybciej zamilknie,
lepiej jest przeto zachowywać milczenie.

Konfucjusz mówi:

"Czy niebo przemawia?

Pory roku mijają, rzeczy powstają i giną.

Czy niebo odzywa się słowem?"

VI. "Ducha doliny nie dosięga śmierć".
Nazwano go Tajemniczą Matką,
której łono rodzi niebo i ziemię -
zdaje się wiecznotrwała
jej nieustanna płodność.

VII. Niebo trwa i ziemia trwa.
Dlatego że nie udzielają sobie życia
nawzajem,
ich życie trwa.

Tak samo Mędrzec:

usuwa się, a jest na przedzie,
zapomina o sobie, lecz o nim pamiętają.

Czyż nie dlatego osiąga swoje cele,
że nie dba o siebie?

VIII. Najwyższe dobro jest jak woda:
udziela się wszystkim,
bez wyboru;
jej źródła biją na pustkowiu,
blisko Drogi (Tao).

Na mieszkanie wybierasz miejsce sposobne do życia,
uczucie cenisz ze względu na jego głębię,
w przyjaźni liczysz na wzajemną życzliwość,
mowie ufasz, gdy jest wiarogodna,
rządzący dba o porządek,
w interesach decyduje zręczność,
powodzenie działania zawisło od stosownej pory.

Kto nie wznieca sporów, tego nie spotkają zarzuty.

IX. Napełniony naczynie po brzegi
lepiej jest je postawić niż unosić w górę;
nazbyt polerowane ostrze złamie się niebawem.

Kiedy wewnątrz kapie od złota i klejnotów,
nic go nie uchroni przed grabieżą.

Pogactwo i zaszczyty sprzymierzone z pychą
nieuchronnie spowodują klęskę.

Usunąć się osiągnawszy zasługi i sławę -
oto Droga (Tao) nieba.

- X. Czy jesteś zdolny utrzymać swą duszę w objęciach Jedyne-
go, strzegąc przed zabłąkaniem w słabościach cielesnego życia?
- Czy jesteś zdolny panować nad rytmem swego oddechu tak,
aby stał się lekkim i czułym jak u dziecka?
- Czy jesteś zdolny oczyścić zwierciadło swego wnętrza
od troski przed nieprzewidzianym i od zmyły błędu?
- Czy jesteś zdolny kochać ludzi i władać nimi nie-działając?
- Czy jesteś zdolny trwać w oddaniu jak kobieta,
kiedy otwierają się i zamykają wrota niebios?
- Czy jesteś zdolny przenikać wszystko oświeconym wejrzeniem
nie gromadząc wiedzy?
- XI. Trzydzieści szprych wiąże jedna oś;
dzięki pustej przestrzeni toczą się koła pojazdu.
- Z bezkształtnej gliny tworzy się naczynie;
naczynie jest użyteczne dzięki próżni swego wnętrza.
- Drzwi i okna wybija się w otworach ścian;
dzięki pustej przestrzeni wewnątrz możesz zamieszkać
w domu.
- A zatem dobrodziejstwa tego co będące i tego co nie-będące
jednakowo nam służą.
- XII. Pięć kolorów może oślepić ludzki wzrok.
Pięć dźwięków może ogłuszyć ludzki słuch.
Pięć smaków może stępić wrażliwość podniebienia.
Gonitwy i polowania prowadzą do zdziwienia.
Pragnienie rzeczy nieosiągalnych deprawuje.
- Wądrzec napełnia swój żołądek,
lecz nie nasycza oczu.
- Odrzuca jedno, a wybiera drugie.
- XIII. "Zaszczyt i poniżenie to lęk,
powodzenie i klęska to troska,
podobna tej, jaką sprawia ciało".
- Co to znaczy: "zaszczyt i poniżenie to lęk"?
Zaszczyt to wywyższenie, poniżenie to upokorzenie.
Jeśli gonisz za zaszczytem, lękasz się jego utraty.
Jeśli uciekasz przed poniżeniem, lękasz się, że cię
spotka.
- Dlatego mówi się: "zaszczyt i poniżenie to lęk".
- Co to znaczy: "powodzenie i klęska to troska,
podobna tej, jaką sprawia ciało"?
Powodzenie i klęska spotykają cię dlatego, że posiadasz
ciało.
- Gdybyś nie miał ciała, jakieś powodzenie czy klęska
mogłyby cię dotknąć?

Blatego ten, kto troszczy się o świat (państwo) tak,
jak troszczy się o poprawność dla swego ciała,
rada się na rządcę świata (państwa).
A ten, kto kocha świat (państwo) tak,
jak kocha własne ciało,
może cieszyć się zaufaniem świata (państwa).

- XIV. To, co nie da się ogarnąć wzrokiem, nazywamy nieskończonością
to, co się nie da usłyszeć, nazywamy poszeptem;
to, czego się nie da ująć w rękę, nazywamy nieuchwytną podobizną.

Tych trojga nie da się dociec -
rozpływają się w Jedynym.
Objawiając się nie olśniewają,
kryjąc się nie znikają w cieniu.
Niencjete, bezimienne
cofają się ku nie-będacemu.
Nazywamy je formą bezkształtną,
obrazem niepoznanego,
nazywamy je bez rozróżnień Tajemnicą.
Spotykając nie widzimy jej twarzy,
idąc za nią nie widzimy jej pleców.

Trzymając się Wiecznej Drogi (Tao)
zaparujesz nad teraźniejszością.
badając źródła przeszłości
zdobędziesz drogowskaz.

- XV. Dawnymi czasy pewien człowiek, który posiadał doskonałą
znajomość Drogi (Tao), był tak subtelny, wnikliwy i głęboki
że z trudem go rozumiano. Skoro był aż tak niepojęty,
kusi mnie by naszkicować jego portret:

ostrożny jak ktoś, kto przechodzi przez zamrzniętą rzekę,
uważny jak ktoś, kto lęka się obrazić drugiego,
powściągliwy jak gość,
niekłki jak toniący się lód,
prosty jak nietknięty dżutem blok kamienia,
oczekujący jak pusta dolina,
mroczny jak zmęcona woda.

Kto będąc ciemnym jest w stanie zwolna się rozjaśniać?
Kto będąc mętnym jest zdolny stawać się przejrzystym?
Kto spoczywając może się ożywić i pójść naprzód?

Kto przestrzega zasad nie potrzebuje zupełności.
A skoro jest niepełny, to niszczyjąc odraza się na nowo.

- XVI. Daż do celu, którym jest absolutna próżnia.
Zachowuj stan całkowitego spokoju.
Wszystkie rzeczy pojawiają się w będącym
i zanikają w nie-bycie.
Przypatruj się jak rozkwitają
i powracają do swych źródeł.
Powrót do źródeł nazywa się pokojem,
oznacza spełnienie przeznaczenia.
Spełnienie przeznaczenia oznacza wieczność.
Kto poznał wieczność zwie się oświeconym.
Kto nie zna wieczności błąka się na oślep i popada w nieszczęście
- Znając wieczność ogarniasz wszystko.
Ogarniając wszystko stajesz się wielkodusznym.
Będąc wielkodusznym stajesz się wszechobecnym.

Bydąc wszechobecnydz zdobywasz panowanie.
Panujac osiagasz niebo.
Siegajac nieba odkrywasz Drogę (Tao),
a Droga (Tao) to wiecznotrwalosc,
ktorej nawet smierc ciala nie wyrzadzca szkody.

- XVII. Najwiekszi wladcy to ci, ktorych obecnosc umyka uwadze ludz
Mniejsi to ci, do ktorych garną się z pochlebstwami.
Jeszcze mniejsi to ci, ktorych się boja.
Najmniejsi to ci, od ktorych chca się uwolnić.
Gdzie brak zaufania,
rodzi się podejrziwosc.

Dlatego nigdy nie dosc czujnosci
nad slowem, ktore wypowiadasz.

- XVIII. Gdzie Droga (Tao) popada w zapomnienie,
tam wiele się rozprawia o wielkoduszności i prawosci.

Gdzie wschodzi mądrośc i roztropnosc,
tam zjawiają się wielcy obłudnicy.

Gdzie psuja się stosunki w rodzinie,
tam rodzice maja się za oddanych, a dzieci sadzą, że są
bez zarzutu.

W państwie, w ktorym zapanował chaos, mnożą się patrioci.

Gdzie się pamięta o Drodze (Tao),
tam zachowana jest rownowaga.

Gdzie zapomniano o Drodze (Tao),
tam mnożą się przeciwnosc.

- XIX. Odrzuć uczonosc a nie zaznasz przykrosci.
Nie chciej być madrym i roztropnym,
a przysporzysz ludziom dobrodziejstw.
Zaniechaj dobroczynnosci i nie trudź się naprawa obyczejow,
a ludzie powręca do obowiazkow swego stanu.
Nie przymnają pręzných dóbr i nie zabiegają o zysk,
a uwolnisz się od rabusiow i złodziei.

Wszystko to bowiem jest falszywą ozdobą
i ludzi nie zadowoli -
innego potrzeba im wzoru,
do ktorego mogliby się zwrócić.
Okaz się ubogim i prostym
jak nie tknięty dżutem blok kamienia;
zapomnij o sobie i nie ubiegaj się o nic.

- XX. Pomiędzy "tak" i "nie" jakaś różnica?
Pomiędzy dobrem i złem jak wielka odleglosc?
Czego inni się boją i mnie musi trwożyć;
jak wosk jednak rozlane sa granice!
Większosc cieszy się tyciem jakby było świętem,
lub rozległym widokiem wiosennej krajiny,
tylko ja pozostaję niemy i bez znaku życia,
jak dziecko, ktore jeszcze nie umie się śmiać,
obojętny na wszystko i jakby bezdomny.
Większosc opływa w dostatek,
ja jeden wydam się w potrzebie.
Być może jestem chory na umyśle - nie poczytalny!

Pospólstwo jest czujne i rażne,
mnie tylko ogarnia otępienie.
Pospólstwo tryska żywotnością,
ja tylko jestem ospały.
Cichy i mroczny jak jezioro,
nijaki jak wiatr, który wieje kędy chce.
Wszyscy się trudzą nad czymś w jakimś celu,
ja jeden żywakiem jestem i odmieniec.
Ja jeden wyróżniam się od innych,
podtrzymuje mnie matczyne pokarm.

XXI. Człowiek mężny wytrwale postępuje Drogą (Tao),
a droga (Tao) niewidzialna jest i niedosiężna.
Niedosiężna i niewidzialna, lecz przecież ma kształt;
niewidzialna i niedosiężna, lecz przecież będąca.
Niedosiężna i niewidzialna, a jednak będąca.
Wiarogodne jest to co będące, da się poznać jako prawdziwe.
Z dawien dawna do dziś nie straciło
bezimiennego imienia,
z niego początek wiada wszystkie rzeczy.
Skąd wiem, że jest źródłem wszechrzeczy?
- bo jest tym, czym jest.

XXII. "Uniś się, a staniesz się całkowitym".
Ugnij się, a staniesz się prostym.
Opróżnij się, a będziesz wypełniony.
Zniszcz siebie, a odnowisz się.
Kto nic nie posiada, otrzyma.
Kto posiada, będzie zawstydzony.

Mędrzec trwa w objęciach Jedynego
i staje się wzorem dla świata (państwa).
Nie wywyższa się i dlatego świeci,
nie przechwala się i dlatego błyszczy,
nie chełpi się i dlatego ma zasługę,
nie nadyma się pychą i dlatego góruje.
A ponieważ z nikim nie współzawodniczy,
nikt mu też nie zazdrości.
Stare przysłowie mówi: "upokórz się, a przetrwasz".
Czyż są to próżne słowa?

Zaiste, wskazują drogę powrotu do domu.

XXIII. Być oszczędnym w słowach, to być naturalnym.

Porywisty wiatr nie może wiać cały ranek,
gwałtowna ulewa nie może trwać cały dzień.
Któż jest ich sprawcą? Niebo i ziemia.
A jeśli nawet niebo i ziemia przemijają,
to cóż powiedzieć o człowieku?
Kto postępuje Drogą (Tao), ten utożsamia się z Drogą (Tao).
Kto praktykuje męstwo, staje się mężny.
Kto zbacza z Drogi (Tao), staje się odstępcą.
Kto utożsamia się z Drogą (Tao), ten zostanie przez Nie
przyjęty.

Kto postępuje mężnie, męstwo go uwieńczy.
Kto zbacza z Drogi (Tao), odstępstwo go pochłonie.

XXIV. Kto staje na palcach, będzie się chwiać,
kto się błąka, nie odnajdzie celu.
Kto się wywyższa, nie zaświeci,
kto się przechwala, nie zapamięta,
kto się chełpi, nie zdobędzie zasługi,

kto nadyma się pycha, nie wzniesie się wysoko.
Wszystko to w porównaniu z Droga (Tao) jest
jest "nadmiarem jedzenia i przerostem działania".
Dlatego ten, kto postępuje Droga (Tao)
oddala się od tych rzeczy.

XXV. Jest coś tajemniczego we wnętrzu natury,
co zrodziło się zanim niebo i ziemia powstały.
Milczące i nieporuszone,
samo i niezmiennie,
wszechogarniające i niewyczerpane.
Możesz je nazwać Matką Wszechświata,
lecz ja nie znam jego Imienia
Zmuszony jakoś je nazywać,
mówię, że jest Droga (Tao) i że jest Ogromem.
Ogrom oznacza zanikanie,
zanikanie oznacza oddalanie się,
oddalanie się oznacza powrót do samego siebie.

Droga (Tao) jest Ogromem,
niebo jest ogromem,
ziemia jest ogromem,
człowiek jest ogromem.
Cztery są rzeczy ogromne, a jedną z nich jest człowiek.

Człowiek podlega prawom ziemi.
Ziemia podlega prawom nieba.
Niebo podlega prawom Drogi (Tao),
ale Droga (Tao) rządzi się własnym prawem.

XXVI. Powaga jest podstawą beztroski.
Spokój jest siłą opanowania pośpiechu.

Mędrzec podróżując dzień cały,
nie traci z oczu wagonu, gdzie złożył swój bagaż.
Aby potem, w czterech ścianach swego domu,
beztrosko cieszyć się pięknym widokiem z tarasu
i odpoczywać bezpiecznie.

Jak to się dzieje, że władca dziesięciu tysięcy rydwanów
poczyna sobie tak niefrasobliwie w sprawach państwowej
wagi?

Beztroska usuwa grunt pod stopami,
pośpiech pozbawia panowania nad sytuacją.

Wang Pi mówi:
"Światło nie znosi zaciemnienia,
to, co małe nie znosi wielkości.
Ci, którzy nie opuszczają swego miejsca,
krytykują podróżników, nieruchawi kratykują ruchliwych.
Lecz właśnie dlatego ciemność bywa tłem dla światła,
a spokój winien kontrolować pośpiech".

XXVII. Dobry woźnica nie porzuca koleiny,
dobry mówca nie kaleczy języka,
dobry rachmistrz nie potrzebuje liczydeł,
dobry dozorca nie musi zabezpieczać drzwi -
gdy raz je zamknął, nikt ich nie otworzy,
dobry wiązacz nie chwyta za miecz, by rozwiązać węzeł,
którego poza nim nikt nie potrafi rozмотać.

Jeśli ktoś jest złym człowiekiem, czyż trzeba go odtrącać

Mędrzec potrafi ocalać ludzi nikogo nie odrzucając,

potrafi ochraniać rzeczy, niczego nie niszczyć.
Nazywa się to podwójnym oświeceniem

Dobry człowiek staje się nauczycielem złych ludzi,
są dla niego tworzywem, które potrafi urabiać.
Ci, co lekceważą nauczycieli
i ci, którzy marnują tworzywo,
jakkolwiek wydawać się mogą pożyteczni,
w rzeczywistości powodują zamęt.
Nazywa się to wnikliwym zrozumieniem istoty rzeczywistości.

XXVIII. Poznaj męskość,
lecz postępuj w duchu kobiecości -
bądź kanałem nawadniającym rolę świata (państwa).
Jeśli będziesz takim kanałem
męskość cię nie wysuszy
i staniesz się znów jak dziecko.

Poznaj biel,
lecz odziewaj się czernią -
a staniesz się wzorem dla świata (państwa).
Jeśli będziesz takim wzorem,
męstwo nie pozwoli być sprzeniewierzył się sobie
i powrócisz do nieskończoności.

Poznaj honor,
lecz postępuj w duchu pokory -
bądź jak dolina opasująca świat (państwo).
Jeśli staniesz się taką doliną,
wieczne męstwo będzie twoim udziałem
i powrócisz do prostoty kamiennego bloku.

Kiedy blok kamienia rozpada się pod dźwiękiem kamieniarza,
powstają zeń użyteczne naczynia.
Mędrzec posłuży się nimi jak mistrz
stając na czele urzędników i rzadców świata (państwa).
Lecz pełnić sam funkcję najwyższą,
nie powinien być podzielonym.

Yen Fu mówi:
"postępując w duchu kobiecości, usuwając się w cień i
będąc pokornym, musisz jednak wiedzieć, czym jest męskość,
inaczej kobiecość, skromność i pokora stracą swoją wartość".

XXIX. Kiedy pewien człowiek zamierza objąć władzę nad światem
(państwem) i przyczynić się do jego kształtowania,
sądzę, że musi być do tego powołanym.

Świat (państwo) jest boskim naczyniem -
nie można mu kształtu narzucić,
nie można go przekształcać przemocą.
Kto tak czyni, spowoduje ruinę,
kto ucieka się do przemocy, spowoduje stratę.

Mędrzec nie będzie kształtował świata (państwa) siłą,
by go nie zniszczyć,
nie będzie działał przemocą,
by go nie stracić.

Jedne rzeczy wyprzedzają inne, a te za nimi postępują,
jedne są nieme, a inne obdarzone głosem,
jedne są mocne, a inne słabe,
jedne niszczą, a inne są niszczone.

Mądrzec będzie unikał przesady, nadmiaru i brutalności.

XXX. Kto towarzyszy rządzącemu trzymając się Drogi (Tao),
ten nie pognebia ludzi siłą zbrojną.
Stara się rozładować napięcia nie wykorzystując swej prz
wagi.
Kiedy osiągnie zgodę, nie przypisuje sobie zasługi,
nie wywyższa się, nie nadyma pychą, sądzi, że spełnił ty
swój obowiązek.
W ten sposób spokój zostanie przywrócony bez uciekania
się do przemocy.
Każda istota wyczerpując wszystkie zasoby swej siły
rychło schyli się ku upadkowi.
Jest to bowiem odstępstwem od Drogi (Tao).
Kto sprzeniewierza się Drodze (Tao),
rychło dojdzie do swego kresu.

XXXI. Bronń jest narzędziem zpowroźbnym i nienawistnym.
Człowiek wierny Drodze (Tao) nie będzie z niej czynił
użytku.
Gdzie stanęły wojska, tam rozplenią się ciernie i głogi.
Po wielkich wojnach nadejdą chude lata.

Człowiek wierny Drodze (Tao)
przebywając w domu
pierwszeństwo daje lewicy,
lecz gdy się gotuje do wojny
pierwszeństwo daje prawicy.
Broni używa jednak tylko wtedy,
gdy zostanie do tego zmuszony.

Zwycięstwo zbrojne przynosi chwały.
Chwalić się nim, to znajdować radość w zabijaniu.
Kogo radują zabójstwa, ten nie narzuci światu (państwu)
swej woli.

Kiedy sprawy układają się pomyślnie,
lewica jest miejscem zaszczytnym;
kiedy sprawy układają się niepomyślnie,
prawica jest miejscem zaszczytnym.
Władca pokojowy bierze miejsce po lewicy,
dowódca wojsk zasiada po prawicy -
ale jest to miejsce żałoby,
ponieważ gdy wielu jest zabitych,
wielkie oplakuje się nieszczęście.
Zwycięstwo na wojnie ścięci się pogrzebem.

XXXII. Droga (Tao) pozostaje na zawsze bezimienna,
dopiero gdy objawia się w działaniu,
otrzymuje imiona.
Nazywając Drogę (Tao) musisz wiedzieć kiedy się zatrzymać.
Wiedząc kiedy się zatrzymać unikniesz niebezpieczeństwa
zatrąty.

XXXIII. Kto zna innych jest mądry,
kto zna siebie jest oświecony.
Kto zwycięża innych jest silny,
kto zwycięża siebie jest niezwyciężony.
Kto jest bogaty czuje się zadowolony,
kto dąży wytrwale do celu jest możny.
Kto zna swoje miejsce ten żyje pomyślnie,

kto zdaża ku śmierci, lecz nie ku zatraceniu, jest wieczny.

Han Fei-tsy mówi:

"trudność poznania nie dotyczy innych, lecz nas samych.
Kto zna siebie, jest oświecony".

XXXIV. Wielka Droga (Tao) przenika na lewo i prawo,
dzięki niej wszystko się staje, a ona niczego nie odrzuca.
Osiąga swe cele, lecz nie sięga po zasługi,
odziewa i żywi wszystko, lecz nie narzuca swej przewagi,
Kryje się w nie-będącym - tak, że możnaby nazwać ją małą,
lecz skoro wszystko zwraca się ku niej, choć ona nie przy-
musza niczego,
należy ją nazwać Wielką.

Ponieważ nie ubiega się o wielkość,
dlatego niezawodnie ją osiąga.

XXXV. Jeśli pielęgnyjesz w sobie Wielki Wizerunek,
cały świat (państwo) ku tobie się zwróci,
przyjdzie po bezpieczeństwo, pokój i współczucie.

Muzyka i wyborne przysmaki zatrzymają nawet obcych przyby-
szów,
lecz jeśli skalasz Drogę (Tao)swym gadulstwem,
odbierzesz jej i brzmienie i smak.

Ponieważ gdy chcesz ją ujrzeć - nie zobaczysz,
gdy chcesz ją złowić uchem - nie posłyszysz,
lecz kiedy z niej czynisz użytek - okazuje się niewyczerpa-
na.

XXXVI. Jeśli chcesz coś skrócić,
musisz je najpierw rozpostrzec;
jeśli chcesz coś osłabić,
musisz je najpierw wzmocnić;
jeśli chcesz coś odrzucić,
musisz je najpierw ocenić;
jeśli chcesz coś otrzymać,
musisz najpierw coś dać.

Nazywa się to wnikliwą mądrością.

To, co czułe i słabe zwycięża to, co twarde i silne.
Jak ryba nie powinna opuszczać swej głąbiny,
tak narzędzia siły nie powinny wynikać się spod kontroli
rządzących narodami.

Yen Fu mówi:

"Zaborczość, rośnięcie w siłę i agresja są przeciwieństwem
Drogi (Tao). Szybko nastąpi ich koniec. Trzeba się ich wys-
trzeżać".

XXXV. Droga (Tao) nie działa, a przez nią wszystko się dokonuje.
Jeśli książęta i królowie będą tak postępować,
każda rzecz się rozwinie sama z siebie.
A skoro dojrzeje i wzburzy się żądra,
poskromię ją wagą prostoty kamiennego bloku.
Uwolnię od śadzy, uspokoję, a świat oczyści się sam,

Czykolwiek jest bezimienna prostota,
nic jej nie zdoła przeważać.
Jeśli książęta i królowie będą jej sługami,
cały świat złoży im daninę czci.

Niebo i ziemia razem spuszcza siodką rosę,
ludzie bez rozkazu będą współżyli w harmonii.
A kiedy osiągną cele i wykonają swą pracę,
będą rozmawiać o tym, co nakazuje natura.

ZANOTOWANE

Antoni Maśliński

Ratunek widzę w dobrej szkole, jeżeli już nie jest za późno.

Człowiek jest dziś zagrożony z wielu stron. Złe cechy "nowoczesności", z jej krzykliwością, panowaniem sloganu, niechłujstwem języka, często występującym rozkładem psychicznym, egoizmem, anarchią na polu estetyki, brakiem gustu w ubiorze, dziwactwem i tandetą wyrobów niezbędnych w życiu codziennym, coraz to gorszych, a co najważniejsze - rabunkowa eksploatacja darów przyrody i plaga bezkarnego hałasu zwłaszcza głośnikowej "muzyki" w miejscach publicznych - oto najbardziej dotkliwie odczuwalne zjawiska naszych czasów, które wciskają się wszystkimi szczelinami od najwcześniejszego dzieciństwa. Narkoza alkoholu, papierosów i hałasu. Hałas "dyskoteki" (by użyć tego potworka językowego) w połączeniu z odurzającym, przygaszonym światłem, zazwyczaj czerwonym i fioletowym. W tej infernalnej atmosferze młodzież tańczy. Medycyna od dawna ostrzega przed szkodliwością hałasu. Ten zaś jest spotęgowany głośnikami do tego stopnia, że może zagłuszyć najsilniejszy hałas pracujących maszyn. I to się nazywa "muzyką rozrywkową". Choć nie aż z takim silnym natężeniem hałasu jest ona plagą w autobusach zamiejskich a zwłaszcza dalekobieżnych, a nawet już i w pociągach Chełm-Lublin-Warszawa i Białyсток-Warszawa, w miejscach publicznych a nawet i nad jeziorem w lesie - i to wbrew Ustawie sejmowej o zwalczaniu hałasu. Amatorzy takiej "muzyki" stają się niewrażliwi na muzykę natury: śpiew ptaków, brzęk owadów, szum lasu - i na muzykę klasyczną. Zamiast znów lekkiej muzyki i niocenki słyszy się z głośników coś w rodzaju skowytu skopanego psa. Dzisiejsi "piosenkarze" nie potrafią zaśpiewać normalnym głosem "Wlazł kotek na płotek i mruga". Do tego w razie potrzeby trzeba by zwrócić się do śpiewaka operowego.

Głusi na śpiew natury są też ślepi na całą urodę świata. Zalew brzydoty i makabryczności oraz nonsensu w "sztuce", która nie oszczędza i budowli zabytkowych, a zwłaszcza ich wnętrza. Szklane szalasy-klatki, zwane blokami mieszkalnymi, dawno skom-

promitowane, a wciąż nadal wznoszone, antyfunkcjonalne, antyludzkie, antybiologiczne, istne klątki Faradaya, są brutalnym wyzwaniem rzuconym naturze.

Narkoza obrazka.Gapiostwo.Jest to nałóg równie silny jak tytoń i alkohol, a o tyle w aspekcie duchowym jeszcze gorszy, że paraliżuje wolę."Sieczka radiowo-telewizyjna" jak to nazwał w którejś gazecie Jan Sowa, zastępuje myślenie.Nie brak słów, których znaczenia autor nie rozumie (np. "program" czy "z dnia na dzień") i błędów językowych oraz rażących błędów akcentowania i wad dykcji.Z języka polskiego zrobił się żargon.Po co uczniowie mają czytać arcydzieła literatury, jeżeli mają do nich "bryki" w telewizji i w kinie? Znajomy docent polonistyki mówił z przerażeniem, że gdy zapytał swoją córkę przed jej wstępnym egzaminem na polonistykę o trylogię Sienkiewicza, usłyszał w odpowiedzi:"Nie czytałam, ale przecież widziałam na filmie".Dziś człowiek nie wytrzymuje godziny samotności, gdy dawniej jej szukał, a Mickiewicz napisał przepiękny wiersz liryczny "Do samotności".Jakież ubóstwo duchowe cechuje dziś przeciętnego człowieka! Nie potrafi być sam z sobą.Kusi mu stale coś w uszach buczeć i coś migać w oczach, coś od kogoś, coś z zewnątrz.

Ileż inwencji mieli dawniej np. chłopcy-kolędnicy?Sami byli reżyserami,a częściowo nawet autorami, sami robili kostiumy, sami siebie charakteryzowali.Gdzież się podziały te szkolne zespoły uczniowskie, które grywały np."Zemstę" czy "Damy i Huzary" tak, że mogły się mierzyć z przedstawieniami teatrów zawodowych,a nieraz młodociani aktorzy-amatorzy pod kierunkiem gimnazjalnego polonisty potrafili mówić lepiej;dziś aktorzy nie umieją mówić wiersza.Pocieszającym zjawiskiem są chóry studenckie z repertuarem muzyki klasycznej czy akademickie,zespoły tańców i pieśni ludowych, niestety z ..."nagłośnieniem" - czyli sfałszowany folklor.Gdzie jest dziś szkoła średnia, której uczeń na 3 lata przed maturą pisał referaty oparte na źródłach łacińskich, jak np.Kronika Galla Anonima, czytał no łacinie utwory Cezara, Cycerona, a w rok później Liwiusza, Cwidyusza, Wergiljusza, Horacego - a i fizyki uczył się w oparciu o gabinet fizyczny doskonale wyposażony w pomoce naukowe, począwszy od modelu maszyny parowej, której kocioł podgrzany lampką spirytusową, wypuszczał parę, wprawiając w ruch maszynę.A też i języków obcych tak nas uczono, że umiemy.Fiszacy te słowa słuchał na lekcji jęz. niemieckiego z patofonu muzyki Bacha i

Wagnera, tak jak i ludowych pieśni niemieckich. Nie wierział wtedy, że w przyszłości będzie na kongresach międzynarodowych zdumiewać Niemców znajomością ich folkloru. Lekcji było najwyżej 6 (raz w tygodniu, czyli od godz. 8 do godz. 14), we wszystkie dni było ich 5 (zaś w jednym dniu były tylko 4). Bardzo dobrze było też prowadzone wychowanie fizyczne. Gdzież jest dziś szkoła jak tamta, gdzie była orkiestra symfoniczna i chór, gdzie odbywały się koncerty z wielkiego repertuaru klasyków? Gdzie w każdą sobotę w karnawale była zabawa taneczna, otwierana polonezem, kończona mazurem, na który nie tańczący patrzyli z zapartym tchem, a wciąż się rozlegał grzmiot oklasków. Och, daleko do tego mazura mazurowi "Kazowska" i "Ślaska", choć oba zespoły mają efektowne układy choreograficzne i piękne głosy! Zaledwie dorównywały takim zabawom najlepsze bale powojenne, a o dzisiejszych "balach" nie warto nawet wspominać. Nikt wtedy nie odważyłby się przyjść na koncert w swetrze, dzinsach i trampkach.

Utkwił mi w pamięci fragment zdania z książki Ernesta Dimneta "Sztuka myślenia", wydana w polskim przekładzie przez przedwojenną Bibliotekę Wiedzy: "Każdy, kto ukończył znakomite liceum francuskie lub polskie, wie..." i.t.d. Dzisiejsza młodzież nie umie się bawić i nie zna radości życia. Wtedy pulsowało w sercu i kipiało w głowie. W szkole, w domu i poza szkołą, z przyjaciółmi z ławy szkolnej. Do dziś te więzy się dochowały. Do dziś zachowały się wzruszające spotkania od czasu do czasu. Nie trzeba było czekać późniejszych lat i dopiero wtedy rozumieć wiersz Tuwima: "Nad Cezarem", by ocenić szkołę. Byliśmy szczęśliwi w szkole i z żalem (obok radości z promocji do następnej klasy) żegnaliśmy każdy upływający rok szkolny ze wzruszeniem. Nie mogły nas pocieszyć w pełni zaskutone wakacje. A gdy już z ławy uniwersyteckiej przyjeżdżaliśmy na Święta Wielkanocy i Pożego Narodzenia, z biciem serca śpieszyliśmy z wizytą do naszych profesorów. Czy wiele dzisiejszych maturzystów może tak powiedzieć?

Zamiast wniosków końcowych, które nasuwają się same, zacytujmy z pamięci Tuwima:

Nad Cezarem

Szkoło, szkoło, gdy cię wspominam,
Tęsknota w serce się wgryza, oczy mam pełne łez.
Galia est omnis divisa in partes tres.
Ileż to z serca płynęło nad tobą skarg,
Czy mają cel te przekłady rzymskich awantur,
Tertiam, qui ipsorum lingua Celtae, nostra - Galli appellantur.

Z zadróścią przyglądam się domom zamieszkałym przez jedną rodzinę od kilku pokoleń. Bynajmniej nie bogactwo może być tutaj przedmiotem zadumy, choć jak się to mówi "na jednym miejscu to i kamień obrosnie". Można by mówić o duchach przodków, czy nagromadzonej energii. Zadziwiająca jest r o z u m n a c i ą g ę o ś ć, mimo przemijania. Opuszczę wyraz "tradycja", którym to batoży się każdą nowość i każde młode pokolenie. Oddajmy jej hołd milczeniem. Wolę mówić o mądrości, której uczy nas spoglądanie w głąb, poprzez warstwy dziejów, narodziła. I patrząc na przedmioty, materie, ściany i konstrukcje, widząc ich niszczenie, przemijalność - można zobaczyć to, co nie przemija, mądrość czasu, mądrość umierania, dobrodziejstwo śmierci, jak gdyby na chwałę N i e ś m i e r t e l n o ś c i.

Kto nie wierzy w nieśmiertelność, musi bać się umierania. Ale kto się boi umierania - ten de facto nie wierzy w nic. Jest uwrażliwiony na chwilę swojego istnienia, i jest tej chwili całkowicie poddany. Ten lęk nie dotyczy jedynie momentu umierania, ten lęk towarzyszy takiemu człowiekowi na co dzień. T e n l ę k k s z t a ł t u j e j e g o p o s t ę p o w a n i e a t y m s a m y m i e t y k ę. Etyka jest więc prostą pochodną wiary i niewiary, i etyka wyznacza perspektywę widzenia i niewidzenia, a nie odwrotnie.

Dom jest wdzięcznym i pouczającym tematem. Szczęśliwy ten, komu udaje się go sklecić w ciągłość, odtworzyć we wspomnieniach, poskładać pamiątki rodzinne. Moi rodzice uciekli z domu w koszulach, chroniąc się przed systematycznym mordem, jakimś cudem i mnie udało się to przeżyć i marzę tylko o tym, żeby móc zobaczyć kiedyś miejsce, w którym przyszedłem na świat. Ale nie o tym chcę teraz pisać.

W pojęciu domu zmieści się również dziedzictwo, które jednoczy serca i umysły w sposób gorący, porywający i niezniszczalny. Tym dziedzictwem jest sztuka, a naszemu domowi najbliższa jest sztuka polska. W chwilach, kiedy uzmysławiam sobie swoją tożsamość, dumę i poczucie wspólnoty z narodem - dzieje się to tylko poprzez sztukę. Przez te wspaniałe postacie naszej kultury, które każą mi ją widzieć na równi z innymi, największymi, a mnie ta jest bliższa duchem. Pouczającym będzie przypomnieć sobie,

z jaką pogardą spotykali się ci ludzie u swoich współczesnych. I dziw-
bierze (a może to właśnie nie dziwnego), że w okresie tak trudnym,
kiedy każdy musi rozstrzygać w samotności, w ogromnym napięciu, jak
pokierować swoim losem, aby nie ulec degradacji moralnej i uchronić
to, co człowieka różni od bestii, sztuka nie potrafi jednoczyć ludzi,
jako wspólne dobro. Jest ciągle polem rywalizacji, dzikiej szarpaniny,
żałowych deklaracji i koniunkturalnych nawróceń, oskarżeń, pomówień,
sztuczek, tego zła, którego motorem jest egoizm, a ten domaga się
sukcesów za wszelką cenę.

Myślę, że konieczne jest nazywanie rzeczy po imieniu i konie-
czne jest przypominanie o etyce. To, co obserwujemy, jest rezultatem
etyki lęku, odruchów, codzienności, w której rywalizują ze sobą
potrzeby życiowe, nakazy, zakazy oraz potrzeba potwierdzenia swojej
ważności w sukcesie, zysku, zdobyczy, a te jak wiadomo wymagają
ustępstw. Wszelka twórczość zaś, jest pokłosiem etyki wiary i nieś-
miertelności, etyki nadziei, tylko z niej wywodzi się mądrość
ciągłości, cele nadrzędne i spokój.

Czy artysta może wogóle mówić o sukcesie? Czy powinien o nim
marzyć? Czyż nie wystarczą mu te prezenty z nieba, dzięki którym
może wogóle być artysta? Co może być wyższą nagrodą niż owe "niebie-
skie pocałunki"? Jakże można zabiegać o podziw, poklask, powodzenie
dla siebie - za to, że zostało się hojniej od innych obdarowanym,
i to nie przez jakiegoś pryncypała - ale przez Najwyższego? Mówi się,
że artysta powinien walczyć. Zgoda. Walczyć można z kimś, przeciwko
komuś i to różnymi metodami. Można też walczyć o coś, dla czegoś.
Skoro otrzymuje się dar widzenia, rozumienia, odczuwania jakiejś
prawdy - wyrazić jej, jaśniej i prościej - to tego nie wolno mu
sobie przywłaszczyć; on musi się z tym dzielić, rozpowszechniać,
wywalczyć dla swojej idei pole wcielenia, zaistnienia, to jest
jego obowiązkiem społecznym, gdyż każde dobro ogólne jest dobrem
wspólnym. Nie tylko sztuka, ale i wiedza jest dobrem społecznym, i
trzeba się nią dzielić nie licząc na zyski. Jeżeli ktoś jest przeciw-
nego zdania? Nie szkodzi to nikomu. Sztuka, religia, filozofia,
współistnieją z sobą w dyskretnym oddaleniu, mimo zasadniczych
różnic pracują przeciw siebie. Religie powołały organizmy
instytucjonalne, hierarchiczne, często tak silne, że walczyły o pry-
mat z cesarzami, ingerowały w politykę. Stąd poczucie starszeństwa
w stosunku do swoich sióstr i brak zaufania. Tylko tybetańskie
miasta-klasztory były jednocześnie uniwersytetami i akademiami sztuk.

Artysta jest najbliżej życia. Jego aparatem poznawczym są

zmysły, wrażliwość, intuicja, nawet halucynacja. Każdy zaczyna od początku, od dzieciństwa. Zapatrzenie, podpatrywanie przyrody, anatomii, światła, przestrzeni, ruchu - jest niewysłowioną nieśnią ku chwale Stwórcy. Inni posuwają się dalej - ażeby poznać cud istnienia, istotę rzeczy, przyczynę, mechanizm ruchu, zmienności i zdziwienia - i wtedy odnajdują granicę poznania, a dalej jeszcze siłę sprawczą tego wszystkiego, świat noumenalny. Jedni mówią, że robią sztukę (tworzą dzieła), a inni, że sztuka ich czyni, bądź czyni się za ich pośrednictwem. Ci drudzy wiedzą, że doskonałość nie jest w ich mocy. Kościół nie dowierza artystom. Traktuje ich raczej jak kapryśne dzieci - co prawda mówi, że szczególnie umiłowane przez Boga - traktuje ich jednak instrumentalnie, jak każdy mecenas. Nie znam przykładu, aby udzielił szczególnej promocji wybitnemu artyście, w stosunku do zwyczajnych wydrwigroszy, którzy zapełniają szmirą nasze kościoły. (Np. kaplica KUI-owska). Nie wątpię w autorytet moralny Kościoła, wolno mi wypomnieć, ze smutkiem, zaniedbania, i zlekceważenie poważnego dialogu ze sztuką, mając przecież możliwość wykształcenia przynajmniej jednego eksperta na skalę światową, możliwość zorganizowania archiwum, czy tzw. placówki badawczej. Nie przypadkiem się złożyło, że artyści polscy znają dużo lepiej tzw. krytyków, niż ci rodzimą twórczość artystyczną.

Zgodnie z dyrektywami i koniunkturami, obwieszczali nam swoje arogancje i nieuctwo, na lamach, na ekranach. Teraz widzimy ich w kręgach kościelnych. Czyżby to miała być koniunktura? Mnie nie przeszkadza żaden pogląd na sztukę, nie przeszkadza mi, że ktoś, na słowo awangarda zgrzyta zębami. Nigdy nie zajmowałem się potępieniem jakiegokolwiek ze sztuk, po to, aby w ich miejsce wprowadzić innych kandydatów; ale jeżeli ktoś, w sytuacji monopolu informacyjnego, monokultury, wykorzystując oficjalne środki przekazu, forsuje zaściankowe, prywatne, koteryjne opinie, które to w sam raz satysfakcjonują urzędników i wspólne gusta, a przez to nabierają one mocy zastraszenia, to takie postępowanie ma wszelkie znamiona wykroczenia moralnego i jest przestępstwem wobec sztuki. Na pewnym stanowisku, nawet niewiedza jest przestępstwem.

Bardzo rieliczna grupa artystów polskich, bez niczyjej zachęty, dokonała wyczynu - twórczego dialogu ze sztuką światową. Właściwie nikt o tym nie wie, poza zainteresowanymi, sam fakt wzniesić raczej wrogosć i drwiny, albo jest przekłamany

jako zapożyczenia, czy transkrypcja idei zachodnich. Takie wypadki oczywiście też miały miejsce, ale to nie ich zasługa, lecz tych kilka w końcu rzeczywiście twórczych postaw, ułokowało polską myśl artystyczną w światowym obiegu, i oni spowodowali, że większość najwybitniejszych artystów świata odwiedzało nas, utrzymuje kontakty, wymianę myśli itd. Nie weszliśmy na rynek światowy, rzecz zrozumiała, ale do tego trzeba innych mocy. Sztuka współczesna, to nie magia, mistrzostwo, przypomina raczej porywanie się z motyką na słońce, a przez to uprzytamnia człowiekowi jego ograniczoność, a więc uczy pokory. I dopiero z tej pozycji można dotknąć iajwiększej Tajemnicy. Zależnie od środowiska myślowego, nazywa się ją absolutem, pięknem, mądrością, sztuką, Bogiem, albo po prostu "0", lub "Nic". Pan S. Rodziński, w swoim tekście, niedwuznacznie atakuje moje "Nic", pytając retorycznie: "komu to potrzebne?". Dziwnie znane to chwytły. Komu to potrzebne - padało już nie raz z oficjalnych trybun, ze strony rzekomych przyjaciół ludu. Komu to potrzebne - pisano na łamach Sztandaru Młodych, po jednej z akcji Beresia, i tegoż Beresia przepędzono z Akademii Papieskiej w Krakowie, w obawie zgorzenia, a moim zdaniem, obawiano się po prostu artysty, jak wszędzie tam, gdzie roznościł się (excusez le rôt) oportunizm. Komu potrzebne Nic? - Polecam Panu Rodzińskiemu Kazimierza Halewicza i Sw. Jana od Krzyża, Kanta i Lao-Tse'go. To wielkie "Nic" nauczyło mnie słuuchać szeptów Boga.

Zależnie od natury wewnętrznej, usposobienia artysty, są dwie drogi do sztuki i dwie sztuki de facto - urzeczywistnienie i dążenie. Ta pierwsza, to długa, systematyczna praca, ćwiczenie i nauka. Jej owocem są setki obrazów, przedmiotów, dzieł, poprzez które artysta powoli zbliża się do Poznania. Druga - jest nieustającym dążeniem, pęd ku niewiadomym, wyczekiwanie, kontemplacja, wzloty i upadki, ciekawość i zniechęcenie, doświadczanie i poznawanie samego siebie w różnych okolicznościach. Niczego nie kończy, ciągle zaczyna, jego dzieło jest nikłe, ale czyni nie czyniac, jest "człowiekiem wiary". Ten wywód uzasadniam szczegółowiej gdzie indziej. Przytaczam go po to żeby uprzytomnić, że choć drogi bywają tak różne, wyniki sprzeczne, jeżeli towarzyszy im zwyczajna uczciwość, zmierzają do t e g o s a m e g o, bo każdy artysta pragnie zbliżyć się do doskonałości. Wszyscy jesteśmy narażeni na pokusy życia. Próżność, pycha, egoizm, są grzechami, na które szczególnie podatni są artyści. W tradycji kultury europejskiej artysta był najemnikiem, błaznem nadwornym i stąd skłonność do umizgów, łakomstwo na pochwały itp. Artyści mojego pokolenia zignorowali pośrednictwo, podważając kompetencje

autorytetów. Nic dziwnego, że ci poczuli się obrażeni. W salonach pozostała oświecona kołtuneria. I dlatego, żeby się dowiedzieć, jaka jest polska sztuka współczesna, trzeba sobie zadać trud poszukiwania śladów, bywać tam, gdzie nie wypada bywać.

Kicz wystawiony w kościele, nie przestaje być kiczem, nawet jeżeli pojawi się w nim wizerunek papieża, czy krzyż. Tendencje popularne, ilościowe, bez wyboru i wsparcia teoretycznego, poza sukcesem statystycznym, nie wróżą nic ciekawego. Artysty natomiast potrzebna jest rzeczowa i fachowa ochrona jego twórczości. Tego brakuje sztuce polskiej od wielu, wielu lat. Ktoś może powiedzieć, że prawdziwa sztuka sama zwycięży. Tak, zwycięży, już Korwid powiedział, że najłatwiej nam przychodzi budować pommiki i pisać epitafia, póki co, sztuka tonie w mierzocie.

Stawiam pytanie. Czy, jeżeli zbiorowa wyobraźnia i wrażliwość jest otępiana i ogłupiana przez środki masowego przekazu, to instytucje kościelne mają z nimi rywalizować w kokietowaniu pospolitych gustów? Czy nie należałoby wreszcie zacząć u c z y ó? Kształtować, pobudzać, zastanawiać? Zawsze uważałem, i mam na to przykłady, że Naród, ten prosty i zwyczajny, nie jest tak głupi, za jaki go uważają specjaliści od kultury.

Trzeba ten naród kochać i szanować. Proszę mi wybaczyć, że ten tekst nie bardzo przylega do tytułu, ale zapewniam, że cały czas o nim myślałem - pisząc. Dedykuję go wydawcom "Kawy Św. Krzysztofa"¹, i życzę bym IM, aby podjęli ryzyko jego wydrukowania.

Sandomierz, 19 Luty 1986r.

1. "Kawa Św. Krzysztofa" ukazywała się w Łodzi. Wyszły 3 numery.

Tomek Kawiak urodził się w 1943 roku w Lublinie. Dyplom Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie otrzymał w 1968 roku. Uprawia rzeźbę, malarstwo, rysunek, ceramikę, happening, video. Odbywa wiele podróży artystycznych. W roku 1971 zamieszkał na stałe w Paryżu (gdzie przebywa i tworzy do dziś); w tamtejszej École des Beaux-Arts studiował (do 1973) rzeźbę.

Wkrótce po ukończeniu studiów Kawiak budował "Spacjostruktury" - rzeźbiarskie konstrukcje z metalu, cementu narzutowego, rur do piecyka i przewodów, kwadratowych listew i ram drewnianych malowanych jaskrawą czerwieńią, bielą czy zielenią. Wszystkie te maszyny - zabawki miały zamontowane kółka, dzięki którym ich autor wywoził je (sam jadąc na wrotkach) na ulicę, między ludzką ciżbę, ożywiając tym samym "zdjęte z piedestału wystawowo-świątynnej nietykalności dzieła sztuki"¹. W odniesieniu do tych tworów Kawiaka oprócz ironii, tak charakterystycznej dla niego, polegającej tu na bezużyteczności pozornie "użytkowych" dzieł, narzuca się również refleksja, dotycząca romantycznych marzeń artysty o wolności, o trwaniu i przemijaniu jako dwóch stadiach tego samego zjawiska; antyestetyczne "Spacjostruktury" rozsadzają wreszcie tradycyjne wyobrażenie o rzeźbie.

20 kwietnia 1970 r. w Lublinie miała miejsce akcja "Ból Tomka Kawiaka". Artysta za pośrednictwem rozlepianych w mieście plakatów zapraszał ludzi do przyjęcia, przejścia lub przejechania ulicą Narutowicza od numeru 12-tego do 22-go oraz od 19-go do 29-go po godzinie 4.31 (wschód słońca), gdzie powijał pasmami białego płótna kikuty ogołoconych z gałęzi drzew. Ten romantyczny akt kontestacji miał wzbudzić w patrzących współczucie dla okaleczonych pni, zaś ujmując rzecz szerzej - uobecnić charakterystyczną dla naszych czasów świadomość ekologiczną. "Kultura wdarła się w byt realny tak głęboko, że nie można już tych dwu rzeczywistości rozdzielić. Dlatego Kawiak nie maluje obrazu (świat kultury) na temat otaczającego go rzeczywistości naturalnej. Nie ma dwóch rzeczywistości. Jest jedna rzeczywistość, w której artysta żyje i z elementów której buduje przekaz kulturowy. Tym samym znajduje tu wyraz swoista wizja świata ucłowieczonego (...) Drzewa przez człowieka były zasadzone, były przez człowieka zniszczone i przez człowieka były ratowane"².

Pod koniec 1970 roku, już po przyjeździe do Paryża podjął Kawiak, prowadzoną do 1975 roku w kilku miastach Francji (Paryż,

Pesangon, Nizza, Cannes i inne), w Portugalii, Belgii, Finlandii, Jugosławii, Włoszech, Anglii, Stanach Zjednoczonych i Kanadzie, akcją wymiany "Troc-art". Była to reakcja na procesy alienacji, obojętności ludzi wobec siebie, tak dotkliwie występujące w zachodniej kulturze lat 60-tych i 70-tych. Wzajemna wymiana bezwartościowych materialnie przedmiotów miała symboliczny sens burzenia barier obcości między ludźmi. Artysta zastosował funkcjonujący od dwóch niemal tysiącleci w kulturze europejskiej, nośny i wielowarstwowy symbol chleba, "Aby nie nabrał on wszakże cech banalnego sentymentalizmu przydał mu Tomek piętno ironii, zawierając w dzielonych kawałkach chleba antyestetyczne komórki i wydzieliny swego ciała jak włosy, paznokcie itp. Oddawał i rozdawał siebie ale nie w aureoli wzniesłego człowieczeństwa, tylko w autentycznie ludzkim, w którym człowiek jest zbitką myślenia i fizjologii"³.

W prowadzonym od 1972 r. cyklu "Chwile Tomaszowe" rozważał Kawiak problem wahania w pracy twórczej, rejestrując owe momenty niepewności i koncentrując uwagę na zagadnieniu chwili jako granicy między przeszłością i przyszłością. Poznawcza penetracja wybranego elementu jakiejś pracy drogą zestawienia kolejnych jego powiększeń nasuwa rozmaite odniesienia refleksyjne: od pytań o materialną istotę przedmiotu po zamysł nad odwiecznym prawem rozpadu materii (np. praca przedstawiająca trzy kolejne fazy przeobrażenia się ołowka w rosnącą, niewspółmierne do jego ubywania, stertę strużyn).

Bo w latach 1973-1974 powstał cykl "czarnych pudełek". Twórca powrócił tu do nurtującego go problemu przeobrażania się form materii. W górnej części pudełek zamontował kilkumetrowe sznury i skręcał je tak długo, aż skrócone zostały zaledwie do 20 cm, rejestrując każdorazowo siłomierzem ilość energii wydatkowanej na wykonanie tej pracy. W dolnej partii pudełek umieszczał środki spożywcze jak miód, mąka, cukier, traktowane jako potencjalny i narazalny zasób kalorii, równoważący ubytek energii zużytej w fizycznym wysiłku skręcania sznura. "Eym razem jest to drwiący komentarz do stwierdzenia tożsamości natury materii i energii"⁴.

U schyłku 1974 r. Kawiak wziął udział w międzynarodowej imprezie w Neukirche (RFN) związanej z zainteresowaniem video jako nowym środkiem oddziaływania artystycznego. W opracowaniu swego pomysłu oparł się twórca na legendzie związanej z nazwą

miejsca spotkania artystów i Herberta Neukirche, przedstawiającym konia z zawiązanymi oczami (który według legendy miał rozstrzygnąć spór o miejsce budowy nowego kościoła: tam gdzie koń się zatrzymał, wzniesiono kościół). Tomek zbudował swoją koncepcję z trzech kolejnych części, w których kamera notowała jego jazdę konną. W jednej części jeździec miał oczy związane, w drugim - koń, w trzeciej - zarówno jeździec jak i koń. Linia przebiegająca przez środek ekranu video ułatwiała ścisłe zanotowanie: najpierw równej i pewnie przebywanej, a potem przypadkowej krętej drogi, odbywanej przez zwierzę z zasłoniętymi oczami. W programie tym doszukać się można nie tylko romantycznej parafrazy legendy z Neukirche, ale także okazji do zawiłych i błędnych dróg, jakie wyznaczają światu i sobie ludzie nie umiejący "widzieć".

Forma ironicznego komentarza do maniakałnie już niemal rozpowszechnionych działań dokumentacyjnych w obszarze sztuki nowoczesnej jest powstały w latach 1975-77 cykl "Instant". Są to płótna bez blejtramów z przytwierdzonymi do nich, różnymi, ale ściśle z zamysłem tych prac związanymi elementami. W tautologiczny sposób demonstrują te prace wszystko, co się na nie złożyło: przedmiot zainteresowania i wyboru artysty jako taki (np. kwadrat zgnieciony żelazkiem tkaniny), narzędzie lub układ narzędzia, którym na przedmiot ten działano (np. ślad żelazka) i jego powiększenie fotograficzne (tu: wielka fotografia owego płótna wgniecionego żelazkiem zawieszzonego w jej narożu) pojęte jako pieczołowita dokumentacja.

W 1977 Tomek Kawiak rozpoczął pracę nad koncepcją serii "Cegły", która rozwija się do dziś. Cegły są symbolem uniwersalnym. Zostały wybrane przez artystę jako podstawowy moduł i budulec jego prac dla tej właśnie ich właściwości. Od wielu lat posługuje się nimi w komponowaniu swoich rzeźbiarskich, malarskich i rysunkowych prac rozpatrując i eksperymentując ich możliwości, zarówno w sensie wyrazu plastycznego jak zawartości treści przesłania. Pisze w swoim dzienniku: "Kilka tematów: Kocioł Chardina, Jabłko Cézanne'a, Buty van Gogha, Gitara Picassa; dlaczego nie CEGŁA? (...) Każdego dnia kładę CEGŁĘ na CEGŁĘ, żeby zbudować moją sztukę"⁵.

Kawiak pokazuje narodziny cegły, jej wyżanianie się z bezkształtnej masy materii, jej wydobywanie z ukrycia w opakowaniu, jej związki z narzędziami, które były pomocne w jej wyprodukowaniu i niezbędne są przy jej użyciu do budowy. Demonstruje cegły jako pomnik ich samym i jako symbol trwałości rzeczy z nich zbudowanych. Równocześnie ujawnia śmierć cegieł - ich murszenie, spękanie i rozsypywanie się w pył. Czasem stwarza z nich symbol dobrobytu lub

talizman szczęścia wkładany do kieszeni. Cegły Tomka z wypalanej gliny, bądź z brązu, niekiedy łączonego z marmurem, zawsze z utrwaloną w reliefie sygnaturą artysty, wędrują z nim w świat. Kawiak w swych licznych podróżach pozostawia swe cegły w różnych krajach rozdając je na pamiątkę lub (najchętniej) wmurowując w jakikolwiek budujący się dom. "W tym działaniu akcyjnym dostrzeżga się wyraźnie pokrewieństwo rodzaju sentymentu i romantyki z jego akcją wymiany, czy przedtem lubelską akcją Ból Tomka. Jest to trochę jak rzucanie monety do Fontanny di Trevi, a trochę jak pozostawienie wzorem bohatera "Ulissesa" Jamesa Joyce'a swego śladu na wszystkich miejscach, którymi się przeszło i które się chce zachować w pamięci, aby utrwalić w nich pamięć o sobie. Ale przecież unieważnioną, bo ukrytą. I w tym właśnie jest owa charakterystyczna dla Tomka trochę zasmucona, refleksyjna ironia"⁶.



Tomek Kawiak "Cegła"

PRZYPISY

1. Tomek Kawiak (kat. wyst.) opr. B. Kowalska, Galeria 72, Chełm 1977, s. 1
2. J. Brach-Czaina, Etos nowej sztuki, Warszawa 1984, ss. 24-25
3. Tomek Kawiak, dz. cyt.
4. j. w.
5. Tomek Kawiak, Z dziennika, Paryż 1985, "Projekt", 1986, nr. 4, s. 59
6. B. Kowalska, Cegły Tomka, "projekt", 1986, nr. 4, s. 58

Radosław Bućko

Kiejstut Bereźnicki

W powojennej sztuce polskiej obok nurtów, które stanowiły główną płaszczyznę zainteresowań artystycznych epoki, rozwijała się działalność twórców, którzy mają własną, niezależną wizję sztuki i tę kreują. Odróżnia ich specyficzny stosunek do tradycji - swoisty dialog z przeszłością, pełen pokory i refleksji. Mimo to, ich twórczość jest na wskroś nowoczesna, w całości należy do naszego czasu. Jednym z tych artystów, o zauważalnej odrębności, jest Kiejstut Bereźnicki.

Urodził się w 1935 roku w Poznaniu. Jest gdańszczaninem, absolwentem PWSSP w tym mieście, gdzie uczęszczał do pracowni prof. Stanisława Teisseyre. Debiutował w Warszawie w 1961 r. na wystawie XV-lecia PRL skromną martwą naturą z czaszką. Jego obrazy otrzymały w 1962 r. nagrodę im. Piotra Potworowskiego przyznawaną przez senat PWSSP. W 1963 r. paryskie Musée del Art zakupuje jego pracę wystawioną III Biennale Młodych w Paryżu. W 1964 nagrodzono jego prace na Szczecińskim Festiwalu Polskiego Malarstwa Współczesnego. W tym samym roku bierze udział w wystawie sztuki polskiej pod nazwą "Profile IV" w Bochum /NRF/. W 1965 r. wystawia na Biennale w Sao Paulo. Lata następne przyniosą udział w licznych ekspozycjach malarstwa w kraju, z czego ważne są jego wystawy indywidualne w galerii "El" w Elblągu, w Poznaniu, Warszawie i Gdańsku. Lata 70-te przyniosą wzrost jego popularności, obok licznych wystaw w kraju bierze udział w ekspozycjach za granicą m.in. Tokio, Tel Aviv, Moskwa, Praga, Belgrad, Berlin, i in. Oprócz działalności artystycznej prowadzi pedagogiczną - od 1960 r. jest asystentem, od 1964 adiunktem, od 1971 docentem na gdańskiej PWSSP.

Bereźnicki w swym malarstwie sięga do tradycji, zarówno w doskonałości warsztatu, kręgu tematycznym, w jakim się obraca, jak

i w metafizycznej refleksji. W motywach scen wielofigurowych i martwych naturach odwołuje się do El Greca, Velazqueza, Rembrandta i do twórców holenderskich XVII w. Na przestrzeni lat charakter jego twórczości nie zmienia się w zakresie doboru środków artystycznych, sposobu malowania, rozszerza się natomiast zasięg tematyczny jego dzieł. W latach 60-tych malował martwe natury, czasami uzupełniane postaciami ludzkimi, portretami, później w latach 70-tych wzbogacił twórczość o sceny rodzajowe, takie jak "chłopcy z chorągiewkami", "postacie we wnętrzach". Pojawiły się również transpozycje wątków z ikonografii chrześcijańskiej - liczne "Zdjęcia z belkowań", "Opłakiwania", "Sceny biblijne". Na początku lat 80-tych malował "Karnawały" i "Pochody".

Zasady kształtowania płaszczyzny obrazu są we wszystkich cyklach podobne. Kompozycja, mimo natłoku szczegółów, jest ściśle uporządkowana. Mnogość przedmiotów i postaci na płótnie jest rozpięta na konstrukcyjnej siatce z pionów i poziomów. Rzadziej wprowadzone są skosy. Układ przedmiotów jest tak jakby teatralny, umieszczone są one na różnych planach, eksponowanych przez zewnętrzne źródło światła. Wyraźnie widoczne są tylko przedmioty umieszczone na pierwszym planie i tylko one modelowane są precyzyjnie. Mroczna kurtyna na dalszym planie podkreśla ograniczoną przestrzeń obrazu, z niej wyłaniają się bryły. Najważniejsze problemy dla artysty stanowią tonacja, bryła, przestrzeń. Jak mówi: "Pod tym kryje się dla mnie widzenie świata. Buduję formę od zaznaczenia koloru, nie posługuję się obrysem, zaczynam od masy - dopiero potem wyłania się rysunek."¹. Jego malarstwo zamyka się w wąskiej gamie błękitów, fioletów czy czerwieni, obrazy są prawie monochromatyczne. Tę jednolitość przerywają pojawiające się często plamy bieli, która jest lokalną barwą przedmiotów, czy podkreśla modelunek brył. Płótna są ciemne, z mroku wyłaniają się materialne składniki kompozycji obrazu. Mimo tej tonacji, każdy obraz jest bogaty w odcienie jednej barwy. Podkreśla to materialność przedmiotów i postaci oraz stwarza złudzenie przestrzeni. Artysta stosuje również zróżnicowanie faktury.

"Martwe natury" Bereźnickiego wyraźnie nawiązują do holenderskich mistrzów XVII w., szczególnie z Rotterdamu, gdzie artyści specjalizowali się w przedstawieniach tego tematu. Na obrazach zwykle przedmioty tłoczą się, zajmują niemal wszystkie wolne miejsca na płaszczyźnie płótna, stoją, leżą lub zwisają z drążków

i półek. Naczynia, karafki, puszki, okulary, narzędzia, miednice, noże kuchenne przemieszane są z chlebem, cebulą, rybami. Również często pojawiają się czaszki, klepsydry, karty i kostki do gry. Także widoczna czasami jest nierealna postać ludzka, odindywidualizowana, zrównana w swej roli, z przedmiotami. Jest to widoczny repertuar Kollenderskich obrazów typu "Vanitas", i nie są te obrazy podobną treścią symboliczną - przemijania spraw doczesnych. Pozorny chaos i przypadkowość widoczna na tych obrazach podkreśla nietrwałość i kruchość wspomnień związanych z przedmiotami i z ludźmi, których piętno dotyku one noszą.

Wspomnienia są rzeczą ważną: "Obrazy te - to są moje rozmowy z tymi, którzy odeszli. Od dzieciństwa oglądałem fotografie, utrwały się postaci babek, prababek" - mówi artysta².

Martwe natury to oazy nierealnego spokoju, są ucieleśnieniem trwania - przedmioty w bezruchu, poza czasem, w wieczności, nosząc ślady działalności człowieka, warunkującego ich istnienie, przenoszą go za sobą w ten stan.

W końcu lat 60-tych Bereźnicki przystąpił do malowania obrazów cyklu, będącego pewną nowością w jego twórczości. Są to kompozycje oparte na schemacie "Ukrzyżowania" i u niego noszą tytuł "Zdjęcie z belkowań". Jest to temat często podejmowany w przeszłości, tak ważny w tradycji. Na płótnach o tym temacie naga postać zwisa w rękach podtrzymujących ją ludzi, jak Chrystus w zdjęciu z krzyża, umieszczona jest jednak wśród prętów i linek przypominających cyrkowe trapezy. W przeszłości ujęcie to było apoteozą bólu i poświęcenia; Bereźnicki widzi tę scenę oczami współczesnego człowieka i przez irrealny klimat oraz metafizyczną refleksję podkreśla dramatyzm i napięcia, a także daje przykład dotkliwej samotności. Jak sam mówi: "Cykl obrazów "Zdjęcie z belkowań" zapoczątkował nowy etap, nazwijmy go umownie bardziej dramatycznym"³.

Wraz z upływem czasu postać ludzka odgrywa coraz większą rolę w malarstwie Bereźnickiego. Pojawiają się portrety i akty, kompozycje wielofigurowe. Sceneria, w jakich występują, są kontynuacją martwych natur: na tle wnętrza kuchennych i rupieciarni nagie modelki, dzieci wśród ryb, garnków, patelni. Zacierają się różnice między ludźmi i przedmiotami, postać ludzka budowana jest z tych samych form, z tych samych okrągłości zastosowanych już przy modelowaniu kwiatu róży, wazonu, chochli, pereł, cebuli. Widoczne jest całkowite zharmonizowanie martwej natury z żywymi ludźmi. Na obrazach wyprostowane, sztywne figury kobiet, mężczyzn, dzieci siedzą lub stoją, w pozach niemal

jednakowych, monotonnych. Ich twarze przypominają maski, ich gesty poruszenia marionetek. Dziwne są sytuacje, w których postacie te uczestniczą: znieruchomiłe korowody, zastygłe zabawy. Trzymają w rękach przedmioty o niejasnym przeznaczeniu: onoragiewki, rakiety tenisowe. Dużo rekwizytów związanych jest z grą: kości, karty, pojawiają się klatki, pochodnie. Sceny te zawsze rozgrywają się we wnętrzach, wydają się być statyczne, a postacie zatrzymane w wieczności. Odczuwa się jednak napięcie, jakie niosą ze sobą. One rozmawiają, istnieje między nimi kontakt, nawet między nimi a przedmiotami. Czekają, są wpatrzone w przeszłość. Tli się w nich iskierka życia. Do określenia obrazów Bereźnickiego nie trzeba używać tytułów, ważne są tylko tematy cykli. Tytułów do poszczególnych obrazów mogłoby nie być, one nie są banalne, bez znaczenia: "Akty z postacią w czerwonym kubraku, Martwa natura, z chlebami, z klatką...

Charakterystyczny jest u artysty proces powstawania obrazów. Tworzone są latami, równocześnie po kilka lub kilkanaście z jednego cyklu. Różnią się tonacją, drobnymi zmianami w kompozycji, czy ilością figur. Pozwala to zachować dystans do pracy, dzieła są dojrzałe, przemyślane przez wiele lat. "Trzeba pracować rzetelnie aż do czasu gdy nastąpi artystyczne spełnienie. Tworzę obraz tak dó jak to jest potrzebne. Odkładam malowanie, po jakimś czasie powracam do tego samego obrazu i maluję dalej"⁴ - mówi Bereźnicki.

Malarstwo Bereźnickiego, mimo braku bezpośrednich odniesień do świata realnego, przedstawia jednak ludzi, problemy ich drążące i wiecznie żywe. - "Chcę opowiedzieć wszystko o egzystencji rozpiętej między narodzinami a śmiercią"⁵.

PRZYPISY

- 1.A.Matynia, Kiejstut Bereźnicki (rozmowa z artystą), "Projekt", 1984, nr.2, s.28
- 2.tamże; s.29
- 3.J.Limon, Potyczki z obrazem (rozmowa z artystą), "Sztuka", 1974, nr.4, s.20
- 4.A.Matynia, dz.cyt., s.30
- 5.K.Weiss, Przetwarzanie wyobraźni (rozmowa z artystą), "Czas", 1977, nr.37