

UNIVERSITAS
GEDANENSIS



PÓŁROCZNIK ❖ R. 36 / 2024 / t. 66

*dualizm piękna
między
obiektywizmem
a subiektywizmem
cz. 1*



PÓŁROCZNIK ❖ R. 36/ 2024 / t. 66

Universitas Gedanensis, t. 66

Redaktor naczelny
Jan Grzanka

Z-ca redaktora naczelnego
Krystyna Bembennek

Redakcja naukowa bieżącego numeru
Jan Grzanka

Rada Naukowa
Paweł Dybel, Tadeusz Gadacz, Andrzej Leder,
Anatolij Miłka, Aleksander Piwek, Alina Ratkowska,
Zenon Roskał, Bianca Boteva-Richter

Korektor języka angielskiego
Teresa Ossowska

Korekta
Krystyna Bembennek

Skład i łamanie tekstu
Teresa Stańczyk

Projekt okładki
Jerzy Wołodźko

Wydawca
Pomorskie Towarzystwo Filozoficzno Teologiczne
ul. Lendziona 8/1A
80-264 Gdańsk

www.universitasgedanensis.pl
redakcja@universitasgedanensis.pl

Zgodnie z komunikatem Ministra Edukacji i Nauki z dnia 5 stycznia 2024 roku
czasopismo Universitas Gedanensis posiada 20 punktów
(poz. 32385 w wykazie czasopism)

Nakład 120 egz.

ISSN 1230-0152

SPIS TREŚCI

JAN GRZANKA	
Wstęp	5
TADEUSZ DROZDOWSKI	
Piękno – obiektywne czy subiektywne?	
<i>Is beauty objective or subjective?</i>	9
MAREK FOTA	
Malarstwo i metafizyka światła: Nowosielski	
<i>Painting and metaphysics of light: Nowosielski</i>	23
PAWEŁ DYBEL	
Heideggera myśl o sztuce i fenomen piękna	
<i>Heidegger's thought on art and the phenomenon of beauty</i>	41
ROMAN NIECZYPOROWSKI	
Podarte džinsy czyli o <i>Krześle z tłuszczem</i> i kłopotach z pięknem	
<i>Ripped jeans, or on a 'Chair with Fat' and the trouble with beauty</i>	57
MIECZYŚLAW JUDA	
Piękno jako transcendentalne relatywne – now	
<i>Beauty as Relative Transcendentals – now</i>	71
INES R. ARTOLA	
„Kiedyś posadziłem piękną na kolanach...”. Powrót do piękna pośród awangardy:	
Landowska, muzyka dawna, neoklasycyzm i bunt przeszłości	
<i>“One day, i sat beauty on my knees...”. A return to beauty amidst the avant-garde:</i>	
<i>Landowska, early music, neoclassicism, and the rebellion of the past</i>	97

WSTĘP

Czym jest piękno? Tak postawione pytanie – mimo że może wydawać się oczywiste, niemal banalne w swej prostocie – otwiera jedno z najgłębszych zagadnień estetyki, filozofii, duchowości i sztuki. Właśnie ono stało się osią, wokół której zbudowaliśmy kolejny tom *Universitas Gedanensis*. Pytaliśmy autorów: czy piękno jest pojęciem obiektywnym, czy subiektywnym? Czy istnieje ono niezależnie od naszego doświadczenia, czy może rodzi się wyłącznie w nas, w naszej wrażliwości, przeżyciu, indywidualnym lub kulturowym „smaku”?

W odpowiedzi nie narzucaliśmy ani metodologii, ani formalnych ograniczeń. Pozwoliliśmy Autorkom i Autorom mówić własnym językiem – filozoficznym, artystycznym, naukowym, eseistycznym – mając nadzieję, że tylko taka wolność pozwoli zbliżyć się do czegoś tak trudnego do uchwycenia jak istota piękna.

W efekcie powstał numer zróżnicowany nie tylko pod względem treści i stylu, ale również tonu: od surowej analizy estetyczno-filozoficznej, po medytacyjne opisy doświadczeń twórczych. Pomimo tej różnorodności, przez wszystkie teksty przebija się wspólny namysł nad pięknem jako doświadczeniem granicznym: między formą a treścią, materią a duchem, zmysłem a rozumem, jednostką a wspólnotą, subiektywnością a tym, co trwałe i uniwersalne.

Już starożytni Grecy widzieli w pięknie coś więcej niż jedynie estetyczny zachwyt. Dla nich piękno było ściśle związane z dobrem i rozumem – człowiek piękny to człowiek dobry, rozumny, zdolny do wewnętrznej równowagi. Piękno miało wymiar moralny, antropologiczny, duchowy. W nowożytnej myśli filozoficznej piękno stało się przedmiotem refleksji w ramach estetyki jako osobnej dziedziny. Od Kanta po Schillera, od romantyków po filozofię współczesną – pytanie o piękno nie przestaje powracać, choć jego rozumienie wciąż się przekształca.

W jednym z tekstów zamieszczonych w numerze Autor przypomina, że piękno może być fundamentem istnienia. „Bez piękna nie istnieje harmonia bytu i bycia” – pisze. W tym ujęciu piękno staje się czymś więcej niż kategorią estetyczną – staje się warunkiem życia, duchowego ładu, a może nawet zbawienia. Jerzy Nowosielski, często przywoływany w tomie, mówił wprost: „piękno może nas zbawić”. Nie tylko

wzruszać, nie tylko pocieszać – ale wynosić nas ponad chaos, sprzeczność, fragmentaryczność świata.

Z perspektywy sztuki piękno objawia się w doświadczeniu tworzenia – nie jako zaplanowany rezultat, lecz jako ślad wewnętrznej konieczności. Kandinsky pisał: „Trójkąt – bez bliższych określeń – jest istotą posiadającą duszę i wewnętrzny zapach”. Kolor – ciemna ultramaryna, zieleń szmaragdowa, kraplak – działa nie tylko na oko, ale również na duszę. Barwy „mogą wyglądać chropowato, kłująco”, inne zaś „wydają się gładkie, zamszowe; chętnie by się je głaskało”. To sensualna, emocjonalna, niemal cielesna percepcja piękna, która jednak – co ważne – nie wyklucza głębokiego sensu i znaczenia.

Nowosielski, którego duch unosi się nad wieloma z prezentowanych tu tekstów, przedstawiany jest jako artysta-intuicjonista, mistyk formy, narrator rzeczywistości niedostrzegalnej. Maluje „byty subtelne” – trójkąty, kręgi, nieregularne figury – jako symbole sacrum, które, jak pisał Eliade, „zawsze wskazują na coś więcej niż to, co widzialne”. Tak pojmowana sztuka nie tylko reprezentuje rzeczywistość, ale ustanawia prawdę bytu.

I tu pojawia się pytanie kluczowe: czy piękno może być utożsamione z prawdą? Czy w ogóle ma z prawdą coś wspólnego? A może jest jej zaprzeczeniem – chwilą ulotnej przyjemności, która zaciera głębię? Tradycja zachodnia długo rozdzielała te pojęcia: prawda była domeną logiki, piękno – estetyki. A jednak to właśnie tam, gdzie te dwie sfery się spotykają – jak pokazują niektóre teksty – rodzi się najgłębsze doświadczenie duchowe.

Inni Autorzy przyglądają się pięknu z perspektywy historycznej. Zwracają uwagę na napięcie między klasycznymi ideałami a dążeniem awangard do ich przewyżczenia. Ale nawet tam, gdzie sztuka miała być „brzydka”, gdzie miała zrywać z tradycją, powracało pytanie o piękno – choć już przefiltrowane przez ironię, dekonstrukcję, subwersję. „Między brzydotą dzieła awangardowego a wytworzonym przez nie efektem piękna zachodzi pewna dialektyka” – czytamy. Nie chodzi już o to, by tworzyć piękno, lecz by je odtwarzać na nowo – w nowych kontekstach, z nową świadomością, wobec nowych ran.

Z kolei w perspektywie współczesnej, jak zauważa się w jednym z tekstów, pojęcie piękna jest zaszyfrowane – pojawia się rzadko, czasem z nieufnością, jakby jego użycie było zbyt patetyczne lub przestarzałe. A jednak, gdy przychodzi do realnego doświadczenia sztuki, natury, obecności – to właśnie piękno wciąż nas porusza.

Czy zatem można powiedzieć, że piękno jest ponadczasowe? A może przeciwnie – jest zawsze kontekstualne, osadzone w czasie, miejscu, kulturze, języku? Czy możemy mówić o „pięknie” natury, tak samo jak o „pięknie” dzieła sztuki? A co z pięknem etycznym, cielesnym, matematycznym, językowym? Pięknem liturgii, pięknem gestu, pięknem ciszy?

W tym tomie nie udzielamy jednej odpowiedzi. Raczej – jak przystało na uniwersytecką refleksję – stwarzamy przestrzeń, w której pytanie może wybrzmieć wielogłosowo. Poszczególne teksty są jak fragmenty mozaiki – każde z nich ukazuje inny odcień piękna, inną jego warstwę: filozoficzną, historyczną, artystyczną, teologiczną, psychologiczną. A zarazem – wszystkie razem tworzą obraz niejednoznaczny, niepełny, ale tym właśnie autentyczny.

Na zakończenie pozwolimy sobie jeszcze raz przywołać ton jednego z tekstów: „piękno – wiecznie żywe, to tętno naszej egzystencji, niepokonane, upragnione, ponadczasowe, zachwycające”. Zapraszamy do lektury tomu, który jest próbą uchwycenia owego tętna – ulotnego, ale obecnego. Może nie da się powiedzieć raz na zawsze, czym jest piękno, ale warto ciągle na nowo próbować je rozpoznać – w sztuce, w myśli, w świecie, w sobie.

Jan Grzanka

PIĘKNO – OBIEKTYWNE CZY SUBIEKTYWNE? IS BEAUTY OBJECTIVE OR SUBJECTIVE?

Słowa kluczowe: piękno, jedność, komplementarne przeciwieństwa, sztuka, nieskończoność, świat, przemijanie

Keywords: beauty, unity, complementary opposites, art, infinity, world, passing

Abstrakt: W eseju omawia się następujące zagadnienia: 1. Trudy rozwiązań wielkich złożoności duchowych ostatecznie są wspaniale nierozwiązywalne; 2. Piękno to niezbywalny fundament rozwoju życia; 3. Dzieła wielkich mistrzów są ponadczasowe; 4. W czasie tworzenia artysta jest poza dylematem subiektywne – obiektywne; 5. Wszyscy rodzimy się w pełni i ostatecznie za nią tęsknimy i do niej wracamy; 6. Piękno układu komplementarnych przeciwieństw finalnie tworzy pełnię.

Abstract: The following issues are discussed in the essay: 1. The hardships of solutions to great spiritual complexities are ultimately magnificently insoluble; 2. The beauty is the inalienable foundation for the development of life; 3. The works of the great masters are timeless; 4. At the time of creation, the artist is beyond the subjective-objective dilemma; 5. We are all born fully and ultimately we miss it and come back to it; 6. The beauty of the system of complementary opposites finally creates fullness.



Piękno – obiektywne czy subiektywne? Cóż to za pytanie! Zestawione powyżej komplementarne przeciwieństwa zostały siłą natury tak skonstruowane, że są nierozdzielnie połączone. Można oczywiście dywagować, co jest bliższe naszym odczuciom, ale jeśli wznieść się ponad walkę przeciwieństw, dychotomia obiektywne – subiektywne stanowi absolutną pełnię i absolutną jedność. Czym jest pojęcie obiektywności bez subiektywności, a czym subiektywności bez obiektywności? A w końcu gdzie jest granica między nimi? Piękno jako ponadczasowa część teraźniejszości nie wydawało by się, by podlegało subiektywności. Ale co to jest piękno? Jest to na pewno niezbywalny fundament istnienia życia. Bez piękna nie istnieje harmonia bytu i bycia. Ta różnorodność zabarwia piękno subiektywnością.

Antropomorfizowane piękno to harmonia zarówno w szczegółach, jak i w Uniwersum. Odczuwamy je naszą głębią, każdy na swój indywidualny sposób. Nasz umysł nie czuje, że jego fenomenalną domeną jest dzielenie, porównywanie, analizowanie. Domeną duszy jest dążenie do harmonii i piękna. Dusza jest przeciwna odbieraniu życia, to umysł pozwala na okrucieństwo.

Ponadczasowość jest dowodem na obiektywizm. Za piękno obiektywne można uznać arcydzieła Bacha, Mozarta, Beethovena. Czas się ich nie ima. Ale czy to jest obiektywizm? Czy muzyka nawet ta najbardziej genialna nie jest antropomorficzna, przez co jest subiektywnie piękna? A może dzieła Bacha istnieją poza czasem i przestrzenią? Wydaje się, że subiektywizm ma tutaj mniejsze znaczenie.

Bez energii świat nie istnieje, bo energia to świat. Ma wiele znaczeń i aspektów wykraczających poza racjonalne jej rozumienie. W ujęciu ludzkim służy między innymi do wzbudzania aktywności swoich pragnień. Twórcza „energia” ukierunkowuje twórcę ku zachwytowi, gdyż każdy twórca pragnie przeżyć coś niepojętego, niespotykanego, czego może doświadczyć (a ona tkwi w nim) i co może przeżyć z nadania tajemniczej świadomości. W tym przypadku kategorie obiektywne – subiektywne nie mają już zastosowania. Znikają z chwilą wyłączenia aparatu umysłowego, wyłączenia myślowej aparatury. Nikt nie jest w stanie rozwiązać tej zawilej łamigłówki, tej wspaniałej zabawy stale głodnego umysłu.

Arcydzieło natury jest absolutnym pięknem obiektywnym i subiektywnym.



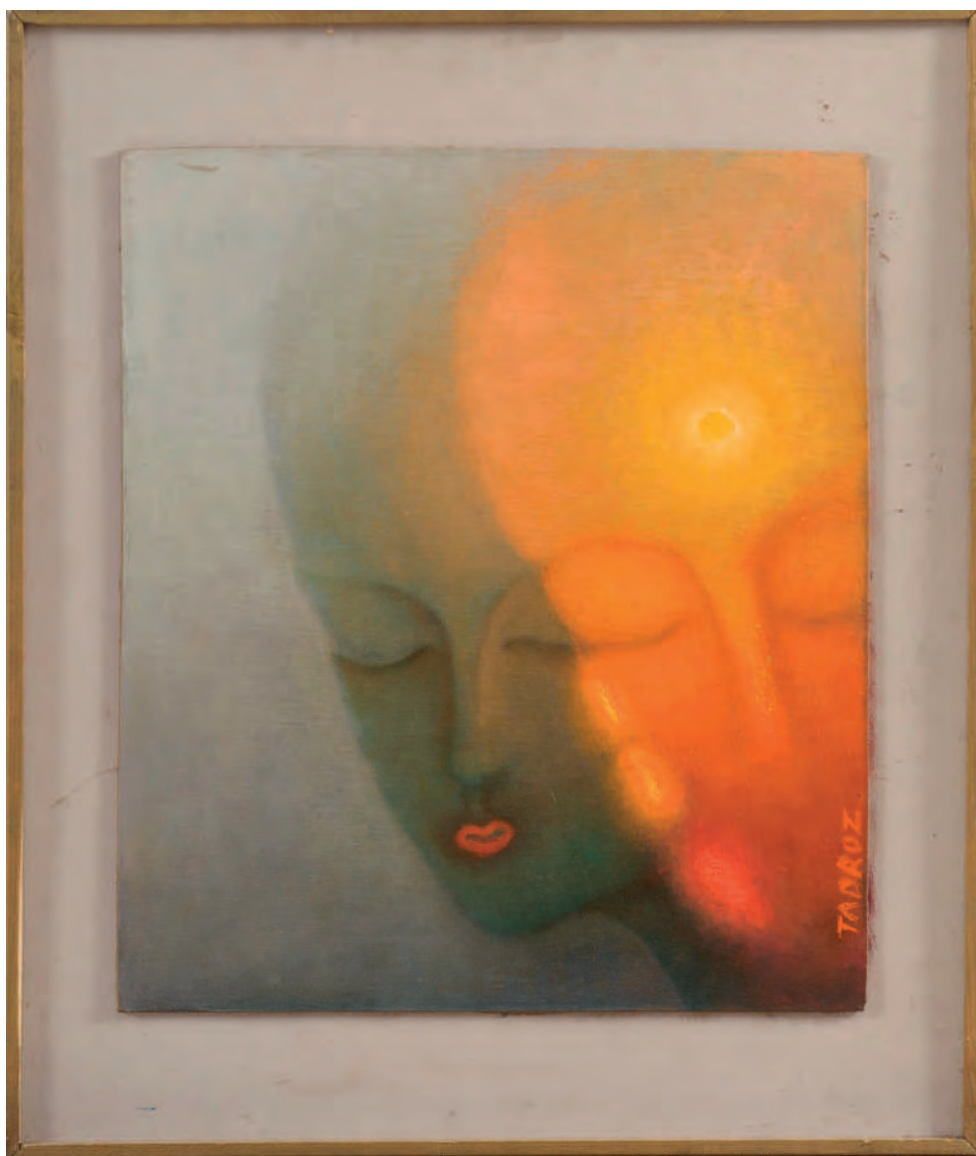
Piękno – wiecznie i żywe, to tętno naszej egzystencji, niepokonane, upragnione, ponadczasowe, zachwycające. Jest tworem ludzkiej sztuki, naszej cywilizacji, nierozzerwalnie złączonym z harmonią życia, z miłością bezinteresowną oraz częściowo z osobą. Czym jesteśmy bez tej artystycznej energii? Istnieje wiele rodzajów energii artystycznej. Można ją zlekceważyć, zablokować nieświadomie, ale wówczas nasze życie stacza się w prymitywizm. Malując obraz, malarz używając swojej malarskiej energii dąży do stworzenia własnej harmonii, pokazania tego, co jest bardzo głęboko ukryte.

Zakres naszych peregrynacji pomiędzy obiektywnością a subiektywnością bywa nieskończony. I to jest artystycznie fascynujące.

W tę sferę aktywności bardzo dobrze wpisuje się pojęcie aproksymacji, ustawicznego przybliżania się. To oczywiste, że istnieje zjawisko końca, kresu, jednakże odnosi się ono głównie do świata materii. Czy piękno bardziej przejawia się w materii



czy w sferze pozamaterialnej? Skoro jest czymś ponadczasowym, z pewnością bliżej mu do tajemnicy. Światło widziane przez artystę, samo w sobie jest niewidzialne, dostrzega jedynie jego odbicie w kontakcie z materią. Podobną analogię można wysnuć w stosunku do piękna. My tworzymy piękno w materii, które samo w sobie nie jest dotykalne, odczuwamy je głębią uczuć, nie umysłem. Dopóki piękno nie jest stworzone, jest niewidzialne.



Jerzy Nowosielski uważał, że piękno może nas zbawić. Jest ono pozbawione dręczących sprzeczności, wynosi człowieka w niepojęte sfery sensu i ładu – tak świata wewnętrznego, jak i otaczającej nas natury. Doświadczenie rozkoszy istnienia, odczuwanie bezgranicznego bogactwa kosmosu, krążącej energii życia – tym właśnie jesteśmy, wszystkim i niczym w szczególności. Wiedza generuje głębokie odczucie podziwu. W tym połączeniu, wiedza i piękno tworzą pełnię, natomiast ich rozdzielnie wzbudza niedosyty. Tę sentencję zaczerpnąłem z książki Krystyny Czerni „Nietoperz w świątyni”.

Czy obiektywność może oznaczać wzniesienie się ponad naszą świadomość, subiektywność zaś da się odnieść do naszej niepowtarzalnej indywidualności? Płynność przepływu energii życia krążącej pomiędzy z pozoru sprzecznymi siłami jest cudownym sposobem utrzymywania istnienia poza chaosem.



Chociaż rozpoznanie i zwerbalizowanie fenomenu piękna wydaje się niemożliwe, istnieją pisarze i poeci, których twórczość potrafi nas poruszyć, zachwycić, a przecież każdy zachwyt łączy się z doznaniem piękna. Zwykle jest to zabarwione naszym subiektywnym odbiorem i jednocześnie cechuje się ponadosobowym obiektywizmem. Wszystko zależy od poziomu wrażliwości oraz głębi świadomości.

Rozważana tutaj kwestia jest sformułowana jawnie prowokacyjnie, wręcz podstępnie. Kto odważy się z całą odpowiedzialnością stwierdzić, że piękno jest jedynie czymś subiektywnym albo obiektywnym? Sam człowiek jest ewidentnym przykładem istnienia obu – z pozoru przeciwstawnych – kategorii, tworzących ostatecznie jedność i pełnię. Taniec pomiędzy jednym a drugim to podstawa tętna krążącej w nas energii i otaczającej wszystko natury. Oglądanie zachwycającego kwiatu i podziwianie go, to sfera bez wątplenia subiektywna, jednak samo istnienie jego piękna można uznać za fakt obiektywny. Zjawisko samego podziwu czy zdziwienia zawiera więc także nieuchronnie aspekty obiektywne. Nasza egzystencja łączy więc nierozzerwalnie oba te nurty.

Energia twórcza kieruje się własnymi prawami, często zaburza ją zbyt ni ego-centryzm. Gdy tworzę obraz, pragnę zostać zaskoczony – nową materią, symboliczną kompozycją, zestawem barw odnoszących się do stanu wewnętrznego ciepła, czegoś niepojętego, a jednak istniejącego. Każda twórczość może potencjalnie dostarczyć nam satysfakcji czy nawet uniesienia. Ale czy da się oddzielić wykonywaną pracę twórczą od jakiegoś rodzaju uniesienia?

Miłość bezinteresowna nie jest czymkolwiek uwarunkowana, zwykle napędza ją miłość osobowa, subiektywizm zawarty w dychotomii: przyjemne–nieprzyjemne, lubię–nie lubię. Miłość, piękno, harmonia i pełnia są ze sobą nierozłączne. Usuńmy jeden człon, a wszystko się rozpadnie. To są tylko nasze przekonania, natomiast samo obiektywne istnienie trwa poza wszelkimi dywagacjami w sposób nieporuszony i ponadczasowy. To jest właśnie absolut życia. Człowiek sam w sobie jest obiektywny i subiektywny. Jest samoistną pełnią z nieskończoną możliwością konstruktywnego albo destruktywnego rozwoju. Może żyć w raju lub w piekle.



Przy ocenie arcydzieł sztuki duże znaczenie ma poziom wrażliwości. Piękno bywa ukryte przed niewprawnym okiem czy uchem. Piękno ponadczasowe nazywałbym obiektywnym, niepodważalnym, trwałym, natomiast piękno subiektywne odnosi się raczej do indywidualnych upodobań w nieco węższych zakresach. Człowiek doświadczający istnienia świadomości, zaś nasz świat mentalny, emocjonalny i uczuciowy, jego urok czy brzydota, zależą od poziomu tej świadomości. Taniec przeżyć między czymś absolutnym i obiektywnym, a czymś częściowym, chwilowym, bardziej subiektywnym trwa i tworzy bogactwo życia.



Czas zmienia nasz umysł, czyni to niemal doskonale, niebywale sprawnie. Dzięki temu potrafimy analizować, dzielić, łączyć, odkrywać nowe współzależności.

W kosmosie, zgodnie z naszą dotychczasową wiedzą, nie ma nikogo, kto odmierzałby czas – podobnie jest w naturze. Trwamy zatem w nieskończoności, zaś umysł sprytnie sekwencjonuje ją, używając do tego ram czasoprzestrzeni.



Pozostając w zachwycie, sprawiamy, że przynajmniej na chwilę zapominamy o ziemskich rozterkach. Ziemia, ziarno, fotosynteza, kwiat i aromatyczny, dojrzały owoc to jednocześnie fizyka i metafizyka, piękno obiektywne i subiektywne. Wyrugowanie z życia doznań metafizycznych nie pozwoli nam istnieć w pełnej harmonii, z której pochodzimy i do której ostatecznie wrócimy. Podstawowe pytanie dotyczy tego, czego w istocie pragniemy. Czym tak naprawdę jesteśmy, a czym nie jesteśmy? Wolność astralna (nazwałbym ją błękitną) może wywoływać lęk, obawy przed uwolnieniem się od wszelkich uwarunkowań. Czym jesteśmy w rzeczywistości? Wszystko

opiera się na stopniu i poziomie świadomości. Obserwowanie działania naszej psyche, z jej emocjami, lękami, pragnieniami i dramatami może być czymś fascynującym. Uwarunkowana kulturowo i dziedzicznie, zależąca od wychowania od środowiska oraz od otrzymanych talentów, cała świadomość i nieświadomość błąka się i szamocze w pajęczynie nieskończonych uwarunkowań i współoddziaływań.



Każdy pragnie być wolny i szczęśliwy, ale nasze ziemskie życie upływając w czasie i przestrzeni domaga się uwagi, rozwoju świadomości, dojrzewania. Jeśli braknie nam intuicji, namysłu, otwartości, dobrej woli, a czasami i talentów w tej sferze, to nasz mózg będzie stymulowany tylko zmysłami, emocjami i ciężkim rozumowaniem, a dusza – pośrednik pomiędzy fizyką a metafizyką – pozostanie głucha. Jakie będą dalsze losy świata i ludzkości? Rzeczywistość bywa nieprzewidywalna. Czy to nie jest

genialne? Gdyby wszystko było przewidywalne jak aktywowałoby się nasz umysł, pragnienia czy cała nasza psyche? Taoistyczna zasada *wu-wei* (działanie w niedziałaniu) daje szansę na pełną jedność w różnorodności.

Na poziomie materii, umysłu, psyche wszystko jest przybliżeniem, aproksymacją, natomiast na poziomie harmonicznym, duchowym – wszystko staje się pełnią. By umysł mógł dobrze spełniać swe funkcje, musi istnieć nieokreśloność. Do osiągnięcia spokoju i radości, nieodzowne jest odkrycie sensu bycia i odczucia miłosego ciepła – świadomie czy podświadomie. Wprowadzenie się w taki stan pozwala uniknąć popadania w sprzeczności. Fizyka i metafizyka, piękno subiektywne i obiektywne – wszystko to ma jakąś wartość. Osobiście za najwyższe uważam piękno uniwersalne, co niewątpliwie jest opinią subiektywną.

Ten czasami diaboliczny taniec pomiędzy światem uniwersalnym a tym tworzonym przez nas samych zachwyca ponad ludzką inteligencją i świadomością. Dlaczego istnieje raczej coś niż nic – to powód nieskończonych rozważań dla umysłu, dla miłości bezinteresownej odpowiedź jest oczywista. Ale czy miłość może zaistnieć jedynie w nas, czy także jest w świecie obiektywnym?

Dołączam kilka myśli, jak i uwag dotyczących polskiego filozofa Henryka Elzenberga:

Wartość estetyczna jest poznawalna, a poznaje się ją w przeżyciu kontemplacyjnym i poprzez ekspresję.

Był przeświadczony o obiektywnym istnieniu wartości i, zarazem, o nieprzeniknionej dla rozumu naturze bytu.

Elzenberg wyodrębniał w dziejach ludzkości dwa niestykające się ze sobą nurty – barbarzyństwa, zbrodni, zniszczenia oraz kultury, zasilanej twórczością, religią, filozoficznym poznaniem.

„A że liczne formy życia są piękne, że życie jest warunkiem istnienia wszystkich rzeczy, wartościowych, że w nim się one poczynają i w świadomości żyjących dochodzą do bytu, więc jest wartościowe istotnie. A zatem, choć doczesne, lepsze niż niebyt: niebyt bowiem, nie będąc niczym, nie może być wartościowy”.

Elzenberg był też tym, który uznawał, że sztuka artystyczna odzwierciedla hart moralny. Prawość była dla niego „sprawą smaku”.

W czasie przyjaźni z Herbertem profesor czerpał coraz bardziej z mistycyzmu dalekowschodniego w najsurowszej jego postaci – z buddyzmu hinajańskiego.



Nota o Autorze

Tadeusz Drozdowski – ur. 1945, ukończył Liceum Plastyczne, następnie Studium Nauczycielskie w kierunku plastyki. Przez kilka lat uczył w Liceum Plastycznym w Szczecinie, jednak działalność malarska przeważała i całkowicie poświęcił się malowaniu. Wystawy indywidualne: Zamek Książąt Pomorskich w Szczecinie, galeria Brama Szczecin, Gdynia – galeria Port, Gdańsk – galeria Długi Targ, Ustka – Dom Kultury, Sopot – Dworek Sierakowskich, Bytów – Zamek. W 1989 przeniósł się na Kaszuby w okolicy Bytowa, gdzie mieszka w lesie i tworzy. Ma pracownię we własnym domu, stworzył także galerię koło domu, gdzie odbywają się spotkania ze sztuką przy muzyce.

MALARSTWO I METAFIZYKA ŚWIATŁA: NOWOSIELSKI¹

PAINTING AND METAPHYSICS OF LIGHT: NOWOSIELSKI

Słowa kluczowe: metafizyka światła, teologia negatywna, mistyka, malarstwo abstrakcyjne, duchowość w sztuce, Nowosielski, Grosseteste, Kandinsky, Pseudo-Dionizy Areopagita, Mikołaj z Kuzy, Villa dei Misteri, powidok

Keywords: metaphysics of light, negative theology, mystic, abstraction painting, spirituality of art, Nowosielski, Grosseteste, Kandinsky, Pseudo-Dionisus Areopagita, Nicolaus Cusanus, Villa dei Misteri, Past-Image

Abstrakt: Celem artykułu jest opisanie tła, które może być pomocne w zrozumieniu fenomenu twórczości Jerzego Nowosielskiego. Obszar przywoływanej refleksji ma swe źródła w neoplatońskiej teologii z kręgu chrześcijaństwa (Pseudo-Dionizy Areopagita, Mikołaj z Kuzy), judaizmu (mystyka Merkawy) i islamu (Sura Światła, Al-Gazali) oraz w średniowiecznej metafizyce światła szkoły franciszkańskiej (Grosseteste, Roger Bacon). Niezależnie od nich podejmuje dialog z teorią barw Wasilija Kandynskiego. Pozwoliło to ukazać nieoczywisty kontekst malarstwa jako obiektu autotelicznego oraz jako medium, w którym wartości malarskie opierają się na fundamentach widzenia. Kluczową rolę pełni tutaj przywoływana kategoria powidoku, który będąc odwróconą percepcją, ujawnia symboliczny aspekt istnienia barw.

Abstract: The text explores the relations between the metaphysics of light and art. The hero of this relationship is Jerzy Nowosielski, one of the most exceptional Polish artists of the XX century. The medieval school of light of Robert Grosseteste and the theory of spirit in art by Wasilij Kandinsky are the springs of these reflections. The article contains the shadows of apophantic theology and mystic tradition from Christianity, Judaism, and Islam. Most important is the past-image category, used for the analysis of the symbolic functions between seeing and paintings.

¹ Referat wygłoszony w Bibliotece Polskiej w Paryżu w ramach konferencji: *Wokół ikony. Twórczość Jerzego Nowosielskiego*, zorganizowanej przez Instytut Adama Mickiewicza w dniach 13-14 września 2023 r.

Deklaracja Nowosielskiego dotycząca poważnego traktowania malarstwa po spotkaniu z ikonami, a także jego sakralna twórczość, upoważniają do rozważań nad jego sztuką w kontekście filozoficznym, dokładniej: metafizycznym. Napisano już wiele tekstów na temat zakorzenienia się Malarza w tradycji wschodniego chrześcijaństwa, opublikowano jego refleksje na temat teologii, które tkwią w greckiej tradycji patrystycznej, znamy jego rozmowy i korespondencję będące niekiedy komentarzami do własnej twórczości, ze Zbigniewem Podgórcem, Tadeuszem Różewiczem, Ryszardem Przybylskim, ks. Jerzym Klingerem. Poznajemy wreszcie egzegezę konkretnych ikon, przeprowadzaną przez malarza i teologa.

Nowosielski jako otwarty i nieoczywisty myśliciel poszukiwał także inspiracji wyrastających z innych źródeł niż chrześcijaństwo. Był wyjątkowym przykładem artysty, o głębokim poziomie wiedzy i samoświadomości twórczej. Krytyka artystyczna rozróżniała w jego twórczości dwa – nieprzystające niejako do siebie – nurty: sakralny i świecki. Czasami podkreślano dychotomiczność tego podziału. Nowosielski pisał o antraktach czasowych pomiędzy tymi rodzajami dzieł; jedno stanowiły wytchnienie po drugich. Inny, pojawiający się czasami, podział na malarstwo przedstawiające i abstrakcyjne, rozmija się z istotnymi kryteriami sztuki. Niezależnie od tematu i źródeł inspiracji, zasada abstrakcyjnej formy porządkuje każdy obraz. Artysta wspomina o tym niejednokrotnie. Oczywiście ewoluuje jego styl, pojawiają się nowe, charakterystyczne symbole i znaki, autorskie skróty plastyczne, zmieniają się barwy, ale też redukują się poprzednie, aż do ostatnich, barwnych i abstrakcyjnych kręgów anielskich, być może nawiązujących do kwadratów z koncentrycznymi kołami Kandynskiego, namalowanych w sposób uproszczony, niemal dziecięcy.

Założyliśmy *implicite*, że od lat czterdziestych w twórczości Nowosielskiego – wynika to z wielu przesłanek zawartych także w wypowiedziach Artysty – mamy do czynienia z j e d n y m malarstwem, że mimo zróżnicowania tematów, zmian konwencji, nawet w ujęciach fundamentalnych, definiujących malarstwo jako *mimesis* natury lub jako okno na transcendencję, określa je abstrakcyjny schemat, który czyni jego sztukę rozpoznawalną na każdym etapie jej rozwoju. Nie znaczy to jednak, że obraz jest pozbawiony wartości czysto malarskich, że jego wartość wyczerpuje się na płaszczyźnie kompozycji. Przeciwnie, każdy element zmienia ton i sens całości. Niniejszy tekst, mający charakter hipotetycznych implikacji, oscyluje wokół kilku aspektów tej, zapewne dyskusyjnej, intuicji.

Gdy pytamy o genezę zdecydowanie determinującą twórczość Nowosielskiego, poza fascynacją spektakularnym zbiorem ikon metropolity Szeptyckiego, kierunkiem

w plastyce, który – jak pisze – pozwolił mu się odnaleźć we własnych wyborach i w jakimś sensie zdefiniował jego artystyczną wolność, był surrealizm². Wśród XX-wiecznych artystów szczególnie wysoko cenił Kandyńskiego, przede wszystkim jego teoretyczną refleksję nad obrazem³.

O teologii ikony i partycypacji w niej malarstwa Nowosielskiego napisano chyba najwięcej tekstów. Wpływ tych źródeł w obszarze *sacrum* na dzieło Malarza jest bezdyskusyjny. Dlatego zwracam się w inną stronę. Pomijam chrześcijański Wschód – chociaż nie można pominąć początków, a te są w Syrii, Palestynie, Kapadocji, czy w Aleksandrii i próbuję znaleźć metafizyczne inspiracje albo na Zachodzie, albo w analogicznych, ale tylko sygnalizowanych, świadectwach myśli niechrześcijańskiej: judaizmu i islamu. Pisanie ikony *per se* wykracza poza horyzont filozofii.

Założeniem przyjętym w tekście jest hipoteza, że nominalistyczny charakter każdego dzieła plastycznego w sensie klasycznym, a do takiego zbioru przynależą obrazy Nowosielskiego, *reprezentuje* swą ontologiczną naturą, przez transparentność barw i form, pewną treść metafizyczną. Odniesienie to ma dwie płaszczyzny, z jednej strony wskazuje na uniwersalizm przedmiotów, do których się odnoszą, z drugiej strony jest ich realną obecnością.

Metafizykę najlepiej opisywać po jej historii, zatem w *Historii cienia*, Victor Storchita cytuje Hegla: „Co prawda, ludzie w y o b r a ż a j ą s o b i e byt np. w postaci czystego światła, jako jasność niezmaconego widzenia [die Klarheit ungetrübter Sehens], a Nic jako czystą moc, i mówiąc o różnicy między bytem a Niczym nawiązują do tej dobrze znanej różnicy zmysłowej. W rzeczywistości jednak, jeśli wyobrazić sobie dokładniej to widzenie, można się łatwo przekonać, że w absolutnej jasności [in der absoluten Klarheit] widzimy tyle samo, co w absolutnej ciemności, że zarówno jedno widzenie, jak i drugie, jest czystym widzeniem, widzeniem Niczego. Czyste światło i czysta ciemność to dwie pustki, które są jednym i tym samym. Dopiero w świetle określonym – a światło zostaje określone przez ciemność – a więc tylko w świetle zmaconym, podobnie jak dopiero w ciemności określonej – a ciemność zostaje określona przez światło – a więc tylko w ciemności rozjaśnionej można coś rozróżnić, gdyż dopiero zmacone światło [getrübtes Licht] i rozjaśniona ciemność

² J. Nowosielski, *Sztuka w muzeum*, 1981, [w:] *Zagubiona bazylika. Refleksje o sztuce i wierze*, wstęp i redakcja K. Czerni, Wydawnictwo Znak, Kraków 2013, s. 61. W. Kandyński, *O duchowości w sztuce*, tłum. S. Fijałkowski, Państwowa Galeria Sztuki w Łodzi, 1996. Pierwodruk z 1911 r.; tenże, *Punkt i linia a płaszczyzna*, tłum. S. Fijałkowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1986.

³ J. Nowosielski, *Czym jest malarstwo nowoczesne jako pewien typ aktywności ludzkiej w świecie współczesnym*, b.d. [koniec lat pięćdziesiątych?], [w:] *Zagubiona bazylika...*, dz. cyt., s. 26, 36.

zawierają różnicę w sobie samych i są tym samym bytem określonym, i s t n i e n i e m [Dasein]”⁴.

Fragment ten – mimo że wyrwany z dialektycznego kontekstu – wprowadza nas w niezmiernie ciekawe zagadnienia. Przede wszystkim określa to, co widzialne i niewidzialne, sytuując je na krańcach refleksji. Dla widzenia, mowy, działania, pozostaje zawieszone pomiędzy mglistymi granicami, z uciekającym horyzontem, centrum. Płynne, dynamiczne, bo skierowane w przeciwne wektory bytu i równie aporetycznie próbujące ogarnąć je spojrzeniem.

Teologiczne tło Hegłowskiej refleksji jest oczywiste. Pierwsza myśl zwraca się w stronę logosu, pierwszorzędnej kategorii w gnostycznej filozofii Filona z Aleksandrii. Jego pośrednicząca, pomiędzy transcendencją i materią, rola, jawi się jako – podległa opisowi – twórcza moc, ale moc wtórna wobec pierwotnego aktu bytu. Wieleelementowość tej hierarchii, bo logos działa także na gruncie mikrokosmosu duszy, zmodyfikowana zostanie w katafatycznych strukturach angelologicznych i sakramentalnych Pseudo-Dionizego; na Zachodzie: w neoplatońskim systemie Eriugeny jako porządek natur. U Areopagity wszelkie „wykroczenia” poza sferę własnej natury, mają charakter etycznego przewrotu, zarówno w pozytywnym, jak i negatywnym sensie⁵. Właściwym jednak zadaniem, zarówno dla hellenistycznych, jak i wczesnochrześcijańskich autorów, jest przekroczenie granicy wyrażalności, zjednoczenie z tajemnicą, bycie świadkiem prawdy lub – jak w gnozie – zbawienie⁶. Mistyka chrześcijańska, żydowska i arabska (robimy tu ukłon w stronę wszechstronnych zainteresowań Nowosielskiego), która na gruncie teoretycznym wyrasta z przestrzeni pojęć w filozofii platońskiej, operuje kategorią światła, zarówno w sensie ontycznym, jako istotą/metaforą bytu, jak i w sensie noetycznym, jako zasadą działania duszy. Mistyka jest karkołomną próbą porzucenia tego, co znane i transgresji wszystkiego w Nic⁷. Jej opisy jako niemożliwe, używają aporii, stąd epistemologiczna ciemność światła.

Podejmowane próby są konieczne, pomimo, że *ex definitione* skazane na niepowodzenie. W misticznej Merkawy kontemplujący podmiot znajduje dopiero co opuszczone

⁴ G.W.F. Hegel, *Nauka logiki*, tłum. A. Landman, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1967, t. I, ks. 1, r. 1, uwaga 2, s. 110 [za:] V.I. Stoichita, *Krótką historią cienia*, tłum. P. Nowakowski, Universitas, Kraków 2001, s. 8.

⁵ Patrz: rozważania na temat natury zła. Pseudo-Dionizy Areopagita, *Imiona Boskie*, tłum. M. Dzielska, [w:] *Pisma teologiczne*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1997, s. 98 i n.

⁶ Przegląd stanowisk na temat antycznej mistyki w: A. Louth, *Początki mistyki chrześcijańskiej. Od Platona do Pseudo-Dionizego Areopagity*, tłum. H. Bednarek, Wydawnictwo M, Kraków 1997.

⁷ W Kabale nie ma wspólnego języka, ani wspólnych terminów określających Stwórcę i stworzenie. Jeśli poznawane jest jedno, znika drugie, stąd mistyczne *Ein Sof* (w dosłownym tłumaczeniu: nieskończony).

przez Boga komnaty, ale wytrwale i w trwodze kroczy Jego śladami⁸. W mistyce arabskiej jest to nocna podróż serca, pełna niedomówień i metafor, kluczenie wąską ścieżką, wskazywaną przez spotykanych pośredników⁹. Wędrowanie po pustyni w poszukiwaniu wody, ludzka wiedza rozwiewana przez wiatr jak tuman piasku, plastyczne toposy odwołujące się do praktyki codziennego życia, jego symbolizacja, to wszystko, co modlący się¹⁰ może opowiedzieć sobie i ewentualnym słuchaczom. On sam, co chwila odrzucający drabinę słów i wyobrażeń, skazany na syzyfową pracę zapominania języka, może powiedzieć – zarówno za Pseudo-Dionizym Areopagitą, jak i za Mikołajem z Kuzy – że wszelka niewiedza pochodzi z braku wiadomości, ta zaś z ich nadmiaru¹¹. Z punktu widzenia ortodoksji, dwa etapy epifanii: widzenie twarzą w twarz i zjednoczenie w miłości, nie przesądzają o ontycznej jedności bytów. Paradoxs tego zjednoczenia wynika z nieskończonej różnicy natur. Bernard z Clairvaux pisze, że powietrze przeświecone światłem nie staje się światłem, a połączenie jest harmonią aktów woli, czyli miłości¹². I jak wiadomo – w filozofii Zachodu od czasów Augustyna – nie jest ono możliwe bez Łaski, która także jest noetycznym światłem, Nowosielski napisze: najlepsze w obrazach są te rzeczy, których nie rozumiem.

Grosseteste. Metafizyka światła. Perspektywa

Przejście z paradygmatu teologicznego na grunt naukowy, który zaowocuje teorią malarskiej perspektywy i teorią barw, pomimo że autor tej teorii łączy je ze sobą ściśle, zawdzięczamy Robertowi Grosseteste, XIII-wiecznemu oksfordzkiemu uczonemu i teologowi oraz jego naukowemu sukcesorowi, Rogerowi Baconowi. Myśl neoplatonizującej szkoły franciszkańskiej kontynuuje Jan Peckham, Witelon oraz Teodoryk (Dietrich z Freibergu). Równoległe badania optyczne o podobnych rezultatach miały miejsce w nauce arabskiej, ale nie miały one wpływu na kontynent

⁸ G. Scholem, *Mistycyzm żydowski i jego główne kierunki*, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2007, rozdział: *Mistyka Merkawy i gnoza żydowska*, *passim*.

⁹ Ibn 'Arabi, *Księga o podróży nocnej do najbardziej szlachetnego miejsca*, tłum. J. Wronecka, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1990, *passim*.

¹⁰ W tłumaczeniach np. Pseudo-Dionizego lub mistyków Średniowiecza, termin „kontemplujący” bywa wzajemnie wymieniany na „modlący się”.

¹¹ Zdanie to odnosi się zarówno do Pseudo-Dionizego Areopagity, dz. cyt., jak i do Mikołaja z Kuzy, *O oświeconej niewiedzy*, tłum. I. Kania, Wydawnictwo Znak, Kraków 1997.

¹² E. Gilson, *Historia filozofii chrześcijańskiej w wiekach średnich*, tłum. S. Zalewski, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1987, s. 153.

europejski¹³. Działalność naukowa szkoły oksfordzkiej jest oryginalną próbą asymilacji przełożonego pod koniec XII wieku na łacinę arabskiego traktatu Alhazena, *Perspectiva* lub *De aspectibus*. Metafizyka biskupa Lincolnu jest najbardziej wszechstronną próbą połączenia postawy teologa i uczonego, w której łączą się w ścisły sposób prawdy wiary, matematyczny aprioryzm i eksperymenty fizyczne. Jest to możliwe przez utożsamienie kategorii światła z Epifanią w sensie ścisłym, zasadami geometrii oraz empirycznymi badaniami nad przewodnictwem światła. Obserwacje z użyciem soczewek wklęsłych i wypukłych oraz pryzmatów, pozwoliły wyjaśnić fenomen tęczy, opisać zjawisko rozszczepienia światła białego na barwne *spectrum*, matematycznie opracować zjawisko padających i odbitych kątów, badać zachowanie się światła przechodzącego przez różne środowiska, a także w śmiałych marzeniach prognozować w odległej przyszłości możliwość zaistnienia hologramów (także latających statków (Bacon)). Szkoła w Oksfordzie stanowi ważne ogniwo w rozwoju teorii hierarchicznej iluminacji, zwanej metafizyką światła¹⁴.

Według Grosseteste'a wieloelementowy świat jednoczony jest przez światło, które jako Stwórca ma moc sprawczą. Światło także jako zasada świata emanuje z punktu w „doskonałą figurę”, jaką jest kula, porywając za sobą materię, by jako *lux* dotrzeć do granic firmamentu. Tam, utraciwszy swój impet, zawraca zgodnie z prawami kątów, odbija się od granic świata i jako *lumen* kieruje się do źródła bytu. Zachowując kosmologiczny model Arystotelesa (rozbudowując jego sfery) kategoria światła przełamuje radykalny podział na świat pod- i nadksiężycowy, opisując go przy tym matematycznie (geometrycznie). Dla Roberta prawa optyki są prawami geometrii (jeśli nie przeszkadza światłu, znajdzie najprostsza drogę między punktami, linię prostą)¹⁵.

Prace Roberta Grosseteste'a przyczyniły się do wynalezienia pod koniec XIII w. w północnej Italii (soczewki były znane wiele wcześniej) okularów, dzięki nim rozwinęły się badania nad perspektywą¹⁶.

¹³ A.C. Crombie, *Nauka średniowieczna i początki nauki nowożytnej*, tłum. S. Łypacewicz, PAX, Warszawa 1960, T. I, s. 126 i n.

¹⁴ E. Gilson, *Historia...*, dz. cyt., s. 236.

¹⁵ Referuję poglądy Grosseteste'a na podstawie prac: M. Boczar, *Grosseteste*, Wydawnictwo AKAPIT-DTP, Warszawa 1994 [tamże teksty źródłowe], oraz E. Gilson, *Historia...*, dz. cyt., s. 239–241. O metodzie naukowej Grosseteste'a i R. Bacona w: A.C. Crombie, dz. cyt., t. II, s. 18–36.

¹⁶ „W związku z malarstwem poważnie rozwinęły się badania nad perspektywą. Początki świadomego wykorzystania środkowego rzutu znajdujemy w obrazach Ambrożego Lorenzetti ze Sieny w połowie XIV w; zrewolucjonizowało to malarstwo włoskie w XVw.”. A.C. Crombie, dz. cyt., t. I, s. 142.

Światło i malarstwo

Metafizyka/Ontologia klasycznego obrazu operuje światłem, jest ono dla niego ideą regulatywną oraz umożliwia jego opis. Światło funduje zarówno bycie obrazu: barwa jest widmem, jak i jego widzenie¹⁷. Metajęzyk sztuki poruszając się między granicami percepcji, redefiniuje zakres terminu „widzieć” i „wiedzieć”. To pierwotna, graniczna strefa artykulacji, która umożliwia refleksję nad światłoczułością widzenia (i jej konkretyzacji: sposobu ukazywania światła), nad możliwością barw. W obrębie węższej, zredukowanej analizy, można opisywać obrazy, ich przedmiotowość, w ejdetycznym sensie, to znaczy określając je jako elementy zbiorów o pewnych istotnych cechach wspólnych. Mogą to być wyróżniki stylu, epoki, szkoły, indywidualnego geniuszu¹⁸. Wreszcie odnajdujemy w obrazach jeszcze inną, wspólną dla nich płaszczyznę: ich materialność, która odnosi się do fizycznej warstwy dzieła: do *limes* oddzielających obiekt od tła, technicznych atrybutów jego kondycji, formatu, materiału podobrazia, pigmentów, tego wszystkiego, co ma charakter ściśle empiryczny i da się opisać w formie zdań protokolarnych, a co fenomenologia Ingardena nazywa ontologicznym fundamentem plastycznego dzieła, bez którego nie może ono istnieć. Fenomenolog pisząc o malarstwie, odróżnia konkretny obiekt od reprezentowanego przezeń stylu, który ma charakter uniwersalny (ejdetyczny, istotowy, idealny). Kandyński w pracy *O duchowości w sztuce* przytacza pewne analogie pomiędzy plastyką i muzyką, szukając między nimi wzajemnych asocjacji. Musimy jednak zauważyć, że w przeciwieństwie do plastyki, utwór muzyczny ma charakter idealny, jego konkretyzacje, czyli każdorazowe zaistnienia, są przybliżonymi wariantami partytury, która dodatkowo może być pamięcią czegoś jeszcze innego¹⁹. To sytuuje utwory muzyczne (od czasów pitagorejskich) na tym samym poziomie, co przedmioty matematyki. Dla opisu ejdetyczności form malarskich, możemy posłużyć się wspomnianą pracą Kandyńskiego i krótko zreferować kilka poruszonych w niej zagadnień. Będzie on także swoistym manifestem artysty, ważnym w kontekście postimpresjonistycznego przełomu.

¹⁷ Wtórny, ale właśnie opartym na tej funkcji, jest świadomy sposób eksponowania obrazów: *casus* Rothko, ale także proces ich powstawania, ściśle związany z tzw. światłem w pracowni, możliwością malowania.

¹⁸ Używamy w tym fragmencie języka fenomenologów: E. Husserla, *Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii. Księga pierwsza*, tłum. D. Gierulanka, PWN, Warszawa 1967 oraz R. Ingardena, *Studia z estetyki*, t. II, PWN, Warszawa 1958.

¹⁹ R. Ingarden, *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, Państwowe Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1973.

Kandyński. Idealizm form. Barwa

W książce *O duchowości w sztuce* Kandyński kładzie nacisk na wewnętrzne prawa rządzące dziełem. Źródłem tych praw jest artystyczna prawda. Warunkiem tej prawdy jest wolność. Artyście wolno stosować wszelkie, nawet tak zwane wykluczające się środki plastyczne, jeśli celem ich połączenia jest artystyczna szczerłość i uważność wobec materii dzieła. Szczególnie to drugie zasługuje na uwagę. Píše, że „zewnętrzne reguły sztuki mogą odnosić się tylko do przeszłości”²⁰ i że „powołaniem obrazu jest wewnętrzny głos barwy, którego nie wolno zniszczyć”²¹. Opisując fizyczność barw, podkreśla ich zmysłowość oraz działanie koloru na duszę (psychikę)²². Wewnętrzny głos barw uzewnętrznia się w malarskiej chromatyce: „Niektóre kolory mogą wyglądać chropowato, kłująco, a w przeciwieństwie do nich inne wydają się gładkie, zamszowe; chętnie by się je głaskało (ciemna ultramaryna, zieleń szmaragdowa, kraplak). Na tym także polega różnica pomiędzy zimnymi i ciepłymi tonami barwnymi”²³. Zasadą wewnętrznej konieczności dzieła jest harmonia barw ufundowana na zamierzonym poruszeniu ludzkiej duszy. Tkwi w niej także źródło chromoterapii, w której barwne światło może całkiem szczególnie oddziaływać na ludzkie ciało²⁴.

Dla metafizyki światła szczególnie cenne są uwagi Kandyńskiego na temat relacji pomiędzy konkretnym walorem malarskim użytym w obrazie, a *universalium*, które reprezentuje. W tle tych uwag wybrzmiewają znajomo średniowieczne spory pomiędzy realizmem i nominalizmem, dalekim echem – ponieważ Kandyński z psychologii czyni pomocnicze narzędzie swej intuicyjnej metodologii – także nowożytny spór o treść idei (Kartezjusz, Locke, Hume, Berkeley). Przykładem jest c z e r w i e ń, jako kolor pomyślany (w domyśle: idealny) i czerwień w postaci materialnej. Pierwsza posiada więcej przymiotów, a jednocześnie „gdzieś w głębi echo fizycznej barwy”, nie jest ona ani ciepła, ani zimna, to trzeba do tego wyobrażenia domyśleć.

Natomiast czerwień materialna musi: „1. posiadać określony ton, wybrany z nieskończonej ilości rozmaitych odcieni. 2. musi być na płaszczyźnie odgraniczona, czyli odróżniona od innych kolorów, bowiem zawsze z konieczności jakies z nią sąsiadują”²⁵. Konkretnie użyta barwa zmienia się, bo jest jednym z tonów akordu, który tworzy z barwami sąsiednimi, zostaje przez nie „subiektywnie scharakteryzowana”. Na kolor

²⁰ W. Kandyński, *O duchowości...*, dz. cyt., s. 39.

²¹ Tamże.

²² Dz. cyt., s. 58 i n.

²³ Dz. cyt., s. 61.

²⁴ Dz. cyt., s. 62.

²⁵ W. Kandyński, dz. cyt., s. 65 i n.

wpływ wywierają także konkretne kształty, to również „żywe utwory, subiektywnie scharakteryzowane przez sąsiedztwo innych form. „Trójkąt – pisze Kandyński – (bez bliższych określeń – ostry, płaski, czy równoramienny) jest istotą posiadającą duszę i sobie tylko właściwy wewnętrzny zapach”²⁶ i dalej: „Trójkąt wypełniony kolorem żółtym, koło niebieskim, kwadrat zielonym, trójkąt pomalowany na zielono, koło na żółto, niebieski kwadrat itd. – to są wszystko zupełnie różne, żywe utwory o całkiem odmiennym wyrazie”²⁷.

Ale „mimo wszelkich możliwości zróżnicowania formy, nigdy jednak nie przekroczy ona dwóch zewnętrznych ograniczeń: 1. albo forma jako kontur, służy *wydzieleniu* z płaszczyzny materialnego przedmiotu, narysowaniu zatem na niej czegoś rzeczywistego, albo 2. *forma jest abstrakcyjna*, tzn. nie oznacza żadnego realnego przedmiotu i jest tworem absolutnie idealnym”²⁸.

Różnorodności form nie da się precyzyjnie geometrycznie zdefiniować. „W świecie abstrakcji wszystkie są jednakowo uprawnione”²⁹. Dzieło malarskie łączy w sobie dwie natury, idealną i materialną, które osiągają między sobą niemożliwy w innej dziedzinie kompromis. „Nie ma w sztuce form czysto materialnych”, ale geometryczne idee nie są jedynym źródłem malarskich inspiracji, są zbyt mało precyzyjne³⁰.

Szczególnie ważna jest sformułowana przez Kandyńskiego prawidłowość, że „im bardziej naoczna jest abstrakcyjność formy, tym prostszy i czyściej brzmiący jest jej ton”³¹. Można w kompozycji zastąpić jakiś przedmiot innym przedmiotem bez szkody dla wartości obrazu. Czy można zrezygnować w sztuce w ogóle z przedmiotowości? Sztuka nie zna żadnego musi, jest ona zawsze wolna³². Wolność artysty nie jest jednak dowolnością, mistyczna noetyka form i barw każą mu mieć „oczy [...] szeroko otwarte na własne życie wewnętrzne, a jego uszy skierowane w stronę, skąd dochodzi głos wewnętrznej konieczności. Wtedy równie łatwo sięgnie zarówno po każdy dozwolony, jak i niedozwolony sposób [...] Święte są wszystkie środki, jeśli są wewnętrznie konieczne”³³.

Nie chcąc powtarzać szczegółowych analiz Kandyńskiego na temat gramatyki malarskiej, zwłaszcza ważnych analiz koloru, wymieńmy tylko opozycje walorów

²⁶ Tamże, s. 66.

²⁷ Tamże.

²⁸ Tamże, s. 68.

²⁹ Tamże.

³⁰ Tamże.

³¹ Tamże, s. 72.

³² Tamże, s. 73.

³³ Tamże, s. 80.

i barw, które fundują plastyczną treść (forma może istnieć samoistnie, bez barwy, barwa potrzebuje formy) obrazu. Są to opozycje barw ciepłych i zimnych oraz jasnych i ciemnych oraz konkretnych, podstawowych lub zmieszanych pigmentów: białych i czarnych, czerwonych i zielonych, niebieskich i żółtych, pomarańczowych i fioletowych³⁴. Właściwością barw jest ich dynamika przestrzenna. Niektóre z nich jakby wychodzą na zewnątrz: „żółć w kole wypromieniowuje energię i prawie dosłownie przybliża się do nas, błękit rozwija energię dośrodkową i oddala się od nas. Oko w pierwszym jest atakowane, w drugim zatapia się”³⁵.

To dzięki tym własnościom barw, malarstwo abstrakcyjne przekracza powierzchnię płótna, wybiega, na prawach samej barwy, przed płaszczyznę, a w partiach barwy antynomicznej pogłębia ją. Analiza wielu obrazów Nowosielskiego potwierdza uwagi Kandyńskiego, że w każdym z nich funduje dzieło któraś z wymienionych opozycji barwnych.

Nowosielski. Antynomie światła. Symbole

We wczesnych tekstach Nowosielskiego znajdujemy informację o intuicyjnym sposobie malowania, o dowolnym punkcie wyjścia, który komplikuje się wraz z gęstniejącą materią malarską. Wolność, niespodziewane i zaskakujące odkrycia, pozbywanie się rutyny, czysta przyjemność malowania, chociaż – jak pisze Kandyński – dwa walory położone obok siebie zawsze są we właściwych stosunkach, trzeci walor to już poważna i często determinująca całość decyzja. Z drugiej strony oglądając płótna Nowosielskiego mamy do czynienia z zabiegiem wręcz odwrotnym, ze szkicem całości, czego obraz nie ukrywa. Malarz rysuje kompozycję, równoważy ją, nie zaciera kryjącą warstwą śladów ołówka, które widać wyraźnie pod transparentną farbą.

Zatem są dwie praktyki: pierwsza w genezie surrealistyczna, żywiołowa, spontaniczna, ale nie ekspresjonistyczna w potocznym znaczeniu³⁶ oraz druga: klasyczna, z przemyślaną kompozycją, zdefiniowanym rysunkiem.

Samo malowanie jest czynnością zbliżoną do kontemplacji, specyficznym namysłem nad ukazywanym, często ledwie wyczuwanym tropem myśli, refleksyjnym dystansowaniem się, rodzajem zawieszenia, zawierzeniem intuicji.

³⁴ Tamże, s. 99.

³⁵ Tamże, s. 84.

³⁶ J. Nowosielski, *Problem cierpienia w sztuce*, [w:] *Zagubiona Bazylika...*, dz. cyt., s. 326.

Są też dwie metody docierania do malarskiego przedmiotu. Jeden z nich jest jego odwzorowaniem z wyobraźni, z pamięci, z pomysłu i przeniesienia go na powierzchnię obrazu. To droga przez konstrukcję. Drugi jest „zdrapywaniem” bieli, odsłanianiem rzeczy niewidzialnych, szukaniem tajemnicy obrazu, trochę jak dziecięcy sekret. W kaligrafowaniu/pisaniu malarstwa wywodzącego się z tradycji Zen, zwój lub naciągnięte płótno, z jego jasnym/białym podłożem jest już pełnią obrazu, w zasadzie każdym możliwym obrazem³⁷. Jest jak wyrastający z tej tradycji czysty interwał czasowy w muzyce Johna Cage’a.

W obrazach Nowosielskiego znajdujemy dwie wymienione tendencje. Z jednej strony widzialność czysto malarska, walory plastyczne, budowanie przestrzeni, układ, forma. Druga warstwa to metafora, znaki i symbole, zwłaszcza te, które ontycznie i noetycznie odnoszą się do świetlnych dychotomii. Ilustrują widzenie i niewidzenie, mówienie i milczenie, blask i pochłanianie światła, światło odbite i światło wewnętrzne.

Nowosielski jest narratorem, buduje własny zbiór metafor, w które przyodziewają się substancje niewidzialne, znajduje dla nich środki wyrazu, obdarza językiem. Byty subtelne maluje w sposób abstrakcyjny, geometryczny, jako trójkąty, jako zamknięte nieregularne figury, jako barwne kręgi. Jego malarstwo jest symboliczne, w sensie w jakim Eliade pisze o symbolu, że zawsze to, co w nim widoczne, wskazuje na ukryte *sacrum*³⁸. Z tego, co zostało powiedziane na początku tekstu, wynika, że dotyczy to wszystkich tematów poruszanych przez Malarza. Zapewne dotyczy ich w różnym stopniu. Stopień tego odwoływania jest rozmaicie akcentowany, mocniej przez linię lub mocniej przez barwę, najpełniej przez oba stopione ze sobą elementy, chociaż równowaga środków nie jest celem samym w sobie. Rzecz w tym, że geometria i barwy to prześwity noumenalnej transcendencji, a dla ludzkiego umysłu nauka widzenia, której znany kształt obrazuje Platońska jaskinia z *Państwa*, z mozolnym wspinaniem się na górę, sylabizowaniem wzroku, kształtowaniem zmysłami przestrzeni.

Styl Nowosielskiego jest rozpoznawalny w kompozycji, rodzaju abstrakcji, zastosowanych barwach, powtarzalnych formach, znakach malarskich, które są jak sygnatury. Charakterystyczne minimalistyczne martwe natury, czasami przywodzące na myśl fotograficzne ciemnie, akty niepokojące kolorem i syntetyczną formą. Stylizacja kobiecego ciała, skróty i deformacje, redukcje, rozświetlenia. Postacie kobiet w prostokątnych jasnych prześwitach, oknach, drzwiach, odbiciach w lustrze. Owalne jasne otwory naczyń na monochromatycznych barwnych tłach, kontury przedmiotów i ciał, które

³⁷ P. Trzeciak, *Idea i tusz*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2002.

³⁸ U Florenskiego *Tesserae hospitales*, podobnie u Gadamera. P. Florenski, *Ikonostas* [w:] *Ikonostas i inne szkice*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1984, s. 159.

mają walory powidoków, jakby widzenie skierowane zostało do wewnątrz pod zamknięte powieki, zachowując w pamięci ślady światła. Wyraźnie widać, że forma malarska ma tutaj charakter antynomiczny. Żeby zaistnieć, musi stać w tle, skonstrastować się z nim, wzajemnie zdefiniować. Opozycyjność barw podnoszona przez Kandyńskiego ma w obrazach Nowosielskiego pełne zastosowanie.

Teologia ikony uznaje ją za okno na inny świat. Zajmowanie się powierzchnią malowidła, jak czyni to tradycyjna zachodnia estetyka, jest anachroniczne, to zajmowanie się powierzchnią szyby. Zatem obraz, nie będący ikoną, jeśli ma mieć jakieś znaczenie, sens, legitymację dla siebie, może być tylko jej odwrotnością, musi studiować jej cień, odbicie, rewers. Jest swojego rodzaju *camera obscura*, z wąskim otworem na światło i odwróconym obrazem na ścianie. Malowanie tego, co zakryte, jest procesem wycofywania się narracji podmiotu.

Przestrzeń na płaszczyźnie najprościej ukazać skośną linią lub ukośną formą. W ten sposób Nowosielski konstruuje miejskie pejzaże, bardziej łagodną linią wchodzącą w owal pejzaże „kolejowe”. W zasadzie oparte są one o kontur, ale najciekawsze wydają się te, które operują samym walorem. O budowaniu przestrzeni przez symulowanie ruchu w obrazie możemy przeczytać w publikowanych notatkach Nowosielskiego z zajęć w pracowni malarstwa; towarzyszą im schematyczne rysunki martwych natur. Malarz wypowiada się w nich na temat zmiany kątów widzenia malowanego obiektu, skomponowanego na płaszczyźnie jakby w kilku rzutach, rzecz już opisana w kubizmie, także *W teorii widzenia* Strzemińskiego, w rozdziale o Cezanne’u. Obok tych metod, dla Nowosielskiego najbardziej charakterystyczna jest przestrzeń budowana światłem, optycznymi opozycjami barw, z ich potencjałem wybiegania przed płaszczyznę lub cofania się w nią. Zatem nie światło mimetyczne, chociaż i ono, zmienione przez kontekst ontycznej gramatyki barw, może zmienić się w symboliczne przeciwieństwo³⁹.

Sens symboliczny *signorum* Artysty nie jest oczywisty, mimo analogii do np. geometrycznie traktowanych marginesów w niektórych obrazach do klejów w ikonach. Sylwetka ludzka, jej forma, ma sens czysto malarski, ale nawiązuje do historycznych wzorów, na przykład do postaci orantki. Podobieństwo form malarskich do przedstawień postaci z określonego kulturowego kanonu to z jednej strony umożliwienie nadawania temu malarstwu określonych dystynkcji, które mogą zastępować tytuły obrazów. Z drugiej strony temat tego dyskursu jest zupełnie ahistoryczny, jednorazowy, zawsze ujawniający się „tu i teraz”. Z kontekstu historii przemienia się w dialog pomiędzy możliwym do

³⁹ Mimetyczność światła, rozumiana jako rozjaśnianie lub ściemnianie [powierzchni] ciał to także jeden ze sposobów budowania perspektywy. Patrz: Leonardo da Vinci, *Paragone*, tłum. M. Rzepińska, Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich, Wrocław 1953, s. 9.

zobaczenia i utrwalonym, jakby ręka malarza była odkrywczą ukrytego języka, a po-
ciągnięcia pędzla technicznym środkiem ujawniającym słowa zapisane sympatycznym
atramentem. Ten szyfr jest wieloznaczny i takim pozostanie.

Ciemność

Równie aporetyczny wymiar posiadają w obrazach Nowosielskiego symbolicznie
przedstawiane źródła ludzkiego poznania i artykulacji, oczy i usta. Od łagodnych oczu
Modiglianiego, przez puste oczy greckich posągów do atrybutów niewidzenia. I znowu
dwa czynniki decydują o konieczności zastosowania określonych środków, czysto ma-
larska czerń, złamana biel albo inny walor, niezbędne w konstrukcji obrazu i warstwa
narracyjna, symboliczna. Analogicznie do nienapisanej jeszcze historii ślepoty, od
biblijnego Tobiasza do transgresyjnego *Raportu o ślepcach* Ernesto Sabato⁴⁰, zasługuje
na osobne studium, wymagające poznania pełnej spuścizny Artysty. Brak oczu, zastę-
powanie ich przez okulary, zarówno u malowanych kobiet, jak i w autoportretach⁴¹,
można rozpatrywać w wielu kontekstach: noetycznym (odwrotnością iluminacji albo
przeciwnie: niezbędnym jej warunkiem), mistycznym (brakiem obrazu), profetycznym
(jak w przypadku Victora Braunera). Okulary u Nowosielskiego często „zsuwają się” na
piersi jako malarsko zdublowana plama czerni. Zabieg dublowania barwy ma też wyraz
odwrotny, gdy to biel z perizonium pojawia się w innej partii ciała modelki. Historia
„przejścia”, zaniewidzenia, to drabina w dół lub w górę (w sensie odwrotności widze-
nia), przechodzenie od światła do cienia, akomodacja oka, zaniechanie oka. Widzenie
węchem, dotykiem, skórą. Fotodermia, dermoptyka. To, o czym pisze Kandyński,
zajmując się organoleptycznymi właściwościami barw.

Inny, bardziej dramatyczny charakter, mają akty z ciemnymi ustami⁴². Aporia mowy
i milczenia zawiera się w samym kształcie wpółotwartych warg. Wydobywa się z nich

⁴⁰ E. Sabato, *Raport o ślepcach* [w:] *O bohaterach i grobach*, tłum. H.Czajka, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1977.

⁴¹ *Wzłomczelista*, 1959; *Portret z oknem* 1957; *Portret męski*, 1954; *Portret podwójny*, 1969; *Pływaczka* 1968, tusz, papier, 70 x 54 cm; *Portret męski*, 1962, olej/plótno, 60 x 50 cm; *Pótlak w okularach*, 1968, olej/plótno, 80 x 60 cm, wł. Muzeum Ziemi Lubuskiej; *Autobus*, 1969, olej/plótno, 118 x 100 cm, wł. Muzeum Sztuki w Łodzi; *Akt*, 1962, tempera/plótno, 67 x 38 cm, wł. kolekcja prywatna; *Dziewczyna w okularach*, 1971, olej/plótno, 55 x 46 cm, wł. kolekcja prywatna; *Autoportret*, 1972, olej na płótnie, 33x27 cm; *Autoportret*, 1976, olej na płótnie, 50x70 cm; *Dziewczyny na statku*, 1981, olej na płótnie, 80x100 cm, wł.kolekcja prywatna.

⁴² *Portret ślubny*, 1965, tempera na płótnie, 100x80 cm; *Pótlak czarny*, 1979, akryl/plótno, 100 x 70 cm, wł. kolekcja prywatna; *Akt z lustrem*, 1978, akryl/plótno, 120 x 100 cm, wł. Muzeum Narodowe w Gdańsku.

niemy głos sytuujący się pomiędzy zdziwieniem i zamarłym gestem. Cieleśność, która nie może się wyrazić, bezsilność natury. Niemoc krzyku, od erotycznego spazmu do agonii. Wypełnione czernią usta to także ziemia. Realnym komentarzem dla tych skojarzeń może być piękny tekst o sztuce Jonasza Sterna, artysty, który przeżył wydobywając się spod stosu trupów w dole śmierci⁴³.

Tych analogii jest więcej. Okazją do nich są malowane na jednym płótnie postaci kobiety i mężczyzny. Z jednej strony nagość lub intymna bielizna, z drugiej garnitur, uniform, kat. Są to zarówno „sadyistyczne” prace, jak i portrety narzeczonych⁴⁴. Artysta zwierzał się ze swoich problemów z seksualnością, ale jest w nich także pornografia śmierci, deprawacja dobra, bo kobieta w oczach Nowosielskiego jest pryzmatem miłości, łączącym transcendencję z cieleśnością. Przemoc w tych obrazach to ślad czegoś, co raz zobaczone, nie przestaje się śnić⁴⁵.

Na pograniczu ciemności i światła są lustra. Obraz *Tajemnica narzeczonych* z 1962 roku pełen jest świetlnych impresji na ciele kobiety i twarzy mężczyzny, to jakby bliki ślizgające się po powierzchni skóry. Dotykana światłem materia jest organiczną naturą, lśni. Garnitur mężczyzny pochłania światło. Cieleśność, najbliższa ludzkiej kondycji przyroda, jest wpleciona w proces kreacji jako jej kres. Od niej też, od jej organicznego unicestwienia, zaczyna się proces powrotu do źródła. Quasi panteizm Eriugeny opisuje to w kategoriach IX-wiecznej, neopłatońskiej (nota bene: językiem naturalistycznej (*physis*)) filozofii. Pendant do tego płótna jest *Portret ślubny* z 1965 roku. Tutaj nagość panny młodej nie jest lśnieniem; świetlność jest uwewnętrzniona, organiczna, jest blaskiem rzeczy, pięknem, o którym myślał Plotyn.

Akty Nowosielskiego chyba najlepiej ilustrują meandry świetlistych intuicji Artysty. Nie wiem, czy można mówić tu o ewolucji, raczej o wielokierunkowości rozwiązań plastycznych. Na jednym z biegunów tych realizacji można sytuować tzw. czarne akty, powidokową serię z początków lat siedemdziesiątych⁴⁶. Inną grupą prac o zdecydowanie medytacyjnym charakterze są ciemne akty z lat osiemdziesiątych, między innymi: no-

⁴³ J. Nowosielski, *Jonasz Stern*, 1998, [w:] *Zagubiona Bazylika...*, dz. cyt., s. 347–348.

⁴⁴ *Tajemnica narzeczonych*, 1963, tempera na płótnie, 59,5 x 44,5 cm; *Portret ślubny*, 1965, tempera na płótnie, 100x80 cm.

⁴⁵ Tuż po wojnie w Polsce miały miejsce publiczne egzekucje zbrodniarzy i zbrodniarek wojennych. Fotografie tych wydarzeń powielane były w prasie. Wydarzeniem, które „najbliżej” stoi u źródła figuracji Nowosielskiego jest publiczne wieszanie m.in. żeńskiego personelu obozu Stutthof na gdańskiej Pohulance. Zdjęcia z tej kazi publikował m.in. „Przekrój”. Mówiła o tym Krystyna Czerni w wykładzie: *Walka z manichejską wizją rzeczywistości w myśli i sztuce Jerzego Nowosielskiego* [https://www.youtube.com/watch?v=TVjNYoK_vLw].

⁴⁶ *Półakt czarny*, 1971, olej na płótnie, 99x79,5 cm.

staliczne akty egzotyczne⁴⁷. Pomijając sugerowaną programowość dzieł, zawołowaną w nich narrację i nie poprzestając na prostych analogiach kolorystycznych, warunkiem *sine qua non* ich ontologii jest plastyczna potrzeba ukazania wewnętrznej syntezy płótna. Każde z nich trzeba rozpatrywać w kontekście barwnych dominant i kontrapunktów, antynomii sylwety i tła, dopełniających się form.

Chciałbym zakończyć swoje uwagi refleksją na temat dzieła inspirowanego tzw. Willą Misteriów w Pompejach⁴⁸. Namalowany w 1975 roku obraz to chyba najbardziej znane dzieło Nowosielskiego, które odwołuje się do starożytnego kontekstu. Pompejański fryz olśniewa malarskim kolorytem, zachowanym mimo upływu wieków. Działa na widza wieloznaczną figuracją, tajemniczym (*ex definitione*) tematem, teatralną narracją. Tematem rozwiniętych na ścianach scen jest przygotowanie do inicjacji w misterium dionizyjskim. Nie samej, bo to było przedmiotem ścisłej tajemnicy i odbywało się w sąsiadującym z główną salą małym *cubiculum*⁴⁹. Odczytywanie treści fryzu to prawie zawsze reinterpretacja, zdawałoby się nie wymagająca znajomości wszechstronnego kontekstu dzieła. Działa bez słów, samą wizją.

Opis antycznego fryzu w rozbudowanym kontekście kultu Dionizosa znaleźć można w znanym dziele Karla Kerenyi'ego⁵⁰. Obraz Nowosielskiego został namalowany w 1975, a wcześniejsze wersje tematu w 1968 i 1969 roku⁵¹. Należałoby zapytać o lektury Malarza

⁴⁷ *Plaża tybetańska*, 1983, akryl na płótnie, 60x80 cm; *Murzynka na plaży*, 1983, olej na płótnie, 100 x 90 cm; *Akt czarny*, [1987], olej na płótnie, 90x80 cm.

⁴⁸ *Villa dei Misteri*, 1975, akryl/płótno, 260 x 500 cm, MN Kraków; *Villa dei Misteri*, 80 x 100 cm, 1968 MN Wrocław; *Villa dei Misteri*, 80 x 100 cm. 1969, MN Kraków; *Willi Misteriów*, 1997, *serigrafia barwna, papier 97 x 70*.

⁴⁹ „Równolegle przygotowują się też bachantki [...]. Postawiony sztorcem w liknonie *fallos* nie jest jeszcze odsłonięty. Ale Aidos, bogini skromności ze skrzydłami czarnymi jak noc, wymierza cios. Jedna z bachantek-nowicjuszek ucieka, nie akceptuje dionizyjskiego święta czcicielek boga.[...] Inna bachantka z uległością nowicjuszek przyjmuje na obnażony kark uderzenie bogini. Jest to uderzenie misteryjne, jakie menady podczas swego wtajemniczenia otrzymują w charakterze kary za swój okrutny czyn, który dopiero popelnia. Klęcząca nowicjuszek kuli się na podołku jednej z trzech bachantek, stanowiących grupę młodych, wytwornych kobiet, okresowo podczas swych misterii przedzierzających się jako bachantki w menady. Siedząca kładzie dłoń na głowie uderzanej. Druga swej inicjowanej w ten sposób koleżance przynosi tyrs. Trzecia, naga, biciem w trzymany nad głową tamburyn wzywa niewidzialną gromadę do tańca: to również gest będący znakiem przygotowań. Ona sama wszelako, czyniąc pierwszy gest taneczny, swoją postawą okazuje, że jest w pełni wyzwolona, bez osłonek doskonała” – [w:] K. Kerenyi, *Dionizos*, tłum. I. Kania, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2008, s. 306–307.

⁵⁰ K. Kerenyi, *Dionizos*, dz. cyt., s. 303 i n. Książka została opublikowana w 1976, ale autor cytuje tekst Herbiga ze specjalistycznego czasopisma: Reinhard Herbig, *Neue Beobachtungen zum Fries der Mysterien-Villa in Pompeji*, „Neue Beiträge zur Altertumswissenschaft” 10, Baden-Baden 1958, s. 39 n. Trzeba tu konieczności dodać, że starożytne inicjacje nie mają związku z mistyką w głębokim sensie, tzn. z przemianą świadomości przez medytację. Patrz: W. Burkert, *Starożytne kultury misteryjne*, tłum. K. Bielawski, Wydawnictwo Homini, Bydgoszcz 2001, s. 46.

⁵¹ Zapewne należałoby je rozpatrywać w kontekście chronologicznym, w związku z obrazami o podobnych pomysłach formalnych, ze zbliżonym – także fragmentarycznie – tematem.

na temat malowidła, jego historii, kulturowych ram. Nie można wykluczyć, że mogły zostać świadomie odrzucone na rzecz uwolnienia się od balastu informacji, by pozwolić się zainspirować czysto malarskim i poetyckim przesłaniem z Pompei. Obraz ujawnia swoje źródło, ale nie jest parafrazą, cytatem, nie jest zapożyczeniem. Będąc hołdem, jest osobnym, autonomicznym dziełem, mającym odrębne, własne, nieprzekładalne cechy. Oba dzieła łączą niepokojąca aura, którą tworzą intymność i kobiecość.

Pięciometrowe płótno utrzymane jest w ciepłych i zimnych bielach (boczne akty), miejscami złamanych fioletem, błękitem i kadmem. Dopełniają je partie czerwieni przechodzące w oranż. Duże płaszczyzny jasnych walorów skonstrastowane zostały akcentami geometrycznej czerni (okna?), odcieniami ultramaryny, różu, brązu i szarości, paskami fioletu, zieleni i ugru. Płaszczyznowość obrazu rozbijają skosy drzwi. Antynomiczne, ukazane jako jednocześnie otwierające się w obie trony, wybiegające i cofające się w głąb. Przeświecone, tajemnicze wnętrza, działa na zmysły niejednoznaczną przestrzenią. Szeręg aluzji kojarzy się z intymnym wnętrzem łazienki lub z gabinetem lekarskim (forma zlewu połączona z wagą lekarską, szpitalna lamperia ścian). Pion obrazu jest orientowany przeciętym aktem, to jakby rewers i lustrzany awers nagiej dominy/bachantki. Duże płaszczyzny płótna skonstrastowane są z małymi, figuratywnymi walorami (gniazdko kontaktowe, włącznik światła, otwór i obudowa lampy, kwadraty czerni, włosy). Jest też postać „patrząca” w czarnych okularach, postać wisząca. Możliwe, że wisielec jest symbolem inicjacji, podobnie jak lustro, które w dionizyjskim wtajemniczeniu miało odbijać maskę Sylena. Sam temat odczytywany w kontekście wielokrotnego aktu przywodzi skojarzenie z surrealistycznymi nocnymi miejskimi pejzażami Paula Delvaux, gdyby nie różnica tonacji i przestrzeni, które zmieniają diametralnie perspektywę dzieła.

Nie wiem, co jest tematem obrazu Nowosielskiego. Poszczególne figury potrafię znaleźć w innych jego pracach. Odczuwam natomiast dwa wykluczające się nastroje: niepokój, zapewne związany z nieoczywistą figuracją, z walorami czerwieni i synkopowanych punktów rozrzuconych lub „przybitych” na płótnie oraz harmonię, wynikającą z podziałów przestrzennych i dominującej w obrazie świetlistej bieli. Znalazłem dla niej odniesienie z kręgu lektur, którego Nowosielski mógł nie znać, a które próbuje opisać mistyczny charakter tajemnicy światła. To tylko równoległa analogia, „wyjaśnienie” jednej zagadki przez inną. W *Niszy światła* arabski mistyk komentuje surę Koranu, posługując się metaforami dwóch nieprzystających do siebie światła. Jest noc, przez okno do komnaty wchodzi światło księżyca. Pada na zwierciadło wiszące na ścianie i odbite od taflí oświetla podłogę. W ścienną niszę stoi lampa, świeci dyskretnym płomieniem i pachnie oliwą. Na barwnym szkle mieszają się światła. To opis poznania

transcendencji, która pojawia się w świecie jako swój cień (światło odbite), potem przemierza, niczym labiryntem, drogę do ludzkiego serca i „splata się” ze światłem kontemplującego podmiotu. Światła jedne nad drugimi, „Światło na świetle”⁵². To tylko jedna próba odpowiedzi. W noetycznej warstwie obrazu Nowosielskiego jest jeszcze Eros, którego rodowód, jak światło, wskazuje na Platona, ale cielesność jest tu innego, nobilitowanego, rodzaju. Ona też jest światłem.

Bibliografia

- Al-Gazali, *Nisza światel*, tłum. J. Wronecka, PWN, Warszawa 1990.
- Boczar M., *Grosseteste*, Wydawnictwo AKAPIT-DTP, Warszawa 1994.
- Burkert W., *Starożytne kultury misteryjne*, tłum. K. Bielawski, Wydawnictwo Homini, Bydgoszcz 2001.
- Crombie A.C., *Nauka średniowieczna i początki nauki nowożytnej*, t. 1, tłum. S. Łypacewicz, PAX, Warszawa 1960.
- Florenski P., *Ikonostas*, [w:] *Ikonostas i inne szkice*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1984.
- Gilson E., *Historia filozofii chrześcijańskiej w wiekach średnich*, tłum. S. Zalewski, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1987.
- Husserl E., *Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii*, ks. I, tłum. D. Gierulanka, PWN, Warszawa 1967.
- Ibn ‘Arabi, *Księga o podróży nocnej do najbardziej szlachetnego miejsca*, tłum. J. Wronecka, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1990.
- Ingarden R., *Studia z estetyki*, t. II, PWN, Warszawa 1958.
- Ingarden R., *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, Państwowe Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1973.
- Kandyński W., *O duchowości w sztuce*, tłum. S. Fijałkowski, Państwowa Galeria Sztuki w Łodzi, 1996.

⁵² Al-Gazali, *Nisza światel*, tłum. J. Wronecka, PWN, Warszawa 1990, s. XXIV i n. „Nie posiadają własnego światła. Każda rzecz w świecie widzianym jest symbolem rzeczy ze świata wyższego” (s. XXVIII). „Nisza to zdolność czucia (pięć zmysłów), wyobraźnia to szkło, moc intelektu to lampa, moc myślenia to drzewo oliwne, moc prorocza to oliwa” (s. XXVIII-XXIX).

[*Koran*, Sura 35]:

„Bóg jest światłem niebios i ziemi.
Jego światło jest podobne do nisy,
w której jest lampa;
lampa jest we szkle, a szkło jest jak gwiazda świecąca.
Zapala się ona od drzewa błogosławionego
– drzewa oliwnego, ani ze Wschodu, ani z Zachodu,
Którego oliwa prawie by świeciła,
Nawet gdyby nie dotknął jej ogień.
Światło na świetle.”

Koran, t. II, tłum. J. Bielawski, Faktor, Warszawa 2009, s. 102.

- Kandyński W., *Punkt i linia a płaszczyzna*, tłum. S. Fijałkowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1986.
- Kerenyi K., *Dionizos*, tłum. I. Kania, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2008.
- Koran, t. II, tłum. J. Bielawski, Faktor, Warszawa 2009.
- Leonardo da Vinci, *Paragone*, tłum. M. Rzepińska, Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich, Wrocław 1953.
- Louth A., *Początki mistyki chrześcijańskiej. Od Platona do Pseudo-Dionizego Areopagity*, tłum. H. Bednarek, Wydawnictwo M, Kraków 1997.
- Mikołaj z Kuzy, *O oświeconej niewiedzy*, tłum. I. Kania, Wydawnictwo Znak, Kraków 1997.
- Nowosielski J., *Czym jest malarstwo nowoczesne jako pewien typ aktywności ludzkiej w świecie współczesnym*, [w:] *Zagubiona bazylika. Refleksje o sztuce i wierze*, wstęp i redakcja K. Czerni, Wydawnictwo Znak, Kraków 2013.
- Nowosielski J., *Jonasz Stern*, [w:] *Zagubiona bazylika. Refleksje o sztuce i wierze*, wstęp i redakcja K. Czerni, Wydawnictwo Znak, Kraków 2013.
- Nowosielski J., *Problem cierpienia w sztuce*, [w:] *Zagubiona bazylika. Refleksje o sztuce i wierze*, wstęp i redakcja K. Czerni, Wydawnictwo Znak, Kraków 2013.
- Nowosielski J., *Sztuka w muzeum*, [w:] *Zagubiona bazylika. Refleksje o sztuce i wierze*, wstęp i redakcja K. Czerni, Wydawnictwo Znak, Kraków 2013.
- Pseudo-Dionizy Areopagita, *Imiona Boskie*, tłum. M. Dzielska, [w:] *Pisma teologiczne*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1997.
- Scholem G., *Mistycyzm żydowski i jego główne kierunki*, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2007.
- Sabato E., *Raport o ślepcach*, [w:] *O bohaterach i grobach*, tłum. H. Czajka, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1977.
- Stoichita V.I., *Krótką historia cienia*, tłum. P. Nowakowski, Universitas, Kraków 2001.
- Trzeciak P., *Idea i tusz*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2002.

Nota o Autorze

Marek Fota – filozof emeritus. Zainteresowania: fenomenologia, metafizyka światła, nauka o rzeczach, fotografia.

PAWEŁ DYBEL

INSTYTUT FILOZOFII I SOCJOLOGII PAN

ORCID: 0000-0002-4757-9991

HEIDEGGERA MYŚL O SZTUCE I FENOMEN PIĘKNA

HEIDEGGER'S THOUGHT ON ART AND THE PHENOMENON OF BEAUTY

Słowa kluczowe: dzieło sztuki, harmonia, kalokagatia, piękno, etyka, prawda, nieskrytość bycia

Keywords: work of art, harmony, kalokagatia, beauty, ethics, truth, unconcealedness of being

Abstrakt: W artykule sytuuję koncepcję piękna w sztuce Martina Heideggera na szerokim tle dotychczasowej europejskiej tradycji myśli estetycznej, podkreślając jej zasadniczą odrębność. W starożytnej Grecji i filozofii europejskiej po czasy oświecenia podstawowym wyznacznikiem uznania jakiegoś obiektu za piękny było zachowanie przez niego odpowiednich dających się matematycznie wyliczyć proporcji. Piękno też ściśle wiązano z pojęciem etycznego dobra. Później pod wpływem myśli estetycznej Kanta rozdzielono te dwa pojęcia i uznano, że dzieło sztuki należy rozpatrywać wyłącznie jako przedmiot piękny, który nie ma nic wspólnego z prawdą w sensie etycznym. Heidegger w swoim esej *Źródło dzieła sztuki* krytykuje to podejście, zaś w swoich późniejszych tekstach proponuje traktowanie dzieła sztuki jako pięknego obiektu, w którym ujawniona zostaje prawda nieskrytości bycia jako taka. W ten sposób pojęcie piękna zostaje u niego powiązane ściśle z pojęciem prawdy. Dzieło sztuki odzyskuje swoją ontologiczną rangę, jaką miało w czasach starożytnej Grecji.

Abstract: In this article, I place Martin Heidegger's concept of beauty in art within the broad context of the European tradition of aesthetic thought, emphasizing its fundamental uniqueness. In ancient Greece and European philosophy until the Enlightenment, the basic criterion for recognizing an object as beautiful was its adherence to appropriate, mathematically calculable proportions. Beauty was also closely linked to the concept of ethical good. Later, under the influence of Kant's aesthetic thought, these two concepts were separated, and it was decided that a work of art should be considered solely as a beautiful object that has nothing to do with truth in the ethical sense. Heidegger criticizes this approach in his essay *The Origin of the Work of Art*. In his later texts he proposes treating a work of art as a beautiful object in which the truth of the unconcealedness

of being as such is revealed. In this way, he closely links the concept of beauty with the concept of truth of being. Consequently, according to him, the work of art regains its ontological status and dignity, which it had in ancient Greece.

Tymczasem nierozpoznawalny stał się nawet trop świętości. Nierozstrzygnięte jest, czy doświadczamy jeszcze świętości jako tropu wiodącego do boskości tego, co boskie, czy też natykamy się już tylko na trop ku świętości. Czym by mógł być trop prowadzący na trop – pozostaje niejasne. Sporne jest, w jaki sposób miałby się nam trop taki ukazać. Marny jest czas, gdyż brakuje mu nieskrytości istoty bólu, śmierci i miłości. Marna jest sama marność, gdy niedosiężny jest ów obszar istoty, gdzie ból, śmierć i miłość przynależą do siebie.

Martin Heidegger, *Cóż po poecie?*¹

1.

Pytanie „czym jest piękno?” to kluczowe pytanie estetyki, która niejako z definicji zajmuje się przedmiotami określanymi jako „piękne”. I to zarówno tymi, które należą do świata przyrody, jak i tymi, które są wytworami człowieka nazywanymi dziełami sztuki. Doświadczenie tych przedmiotów, nazywane estetycznym, jest utożsamiane w tradycji myśli europejskiej z doświadczeniem piękna, jakkolwiek w różnych epokach i kulturach pojęciu temu nadawano odmienne znaczenie.

Estetyka ma swoje korzenie w tradycji filozoficznej starożytnej Grecji, w której pojęcie piękna wiązano ściśle z dobrem i moralnością oraz z rozumem. Dlatego dla Greków człowiek piękny to zarazem człowiek dobry i rozumny, który jest w stanie panować nad sobą i zachowywać umiar w emocjach i postępkach. Zarazem jest to człowiek, który ma piękne ciało, w jego budowie bowiem zachowane są odpowiednie proporcje między poszczególnymi członkami. To harmonijne powiązanie tego, co duchowe i cielesne Grecy nazywali kalokagatią, upatrując w tym ideał doskonałości, do którego powinien zmierzać człowiek.

Piękno jest zatem efektem zachowania przez człowieka odpowiedniej miary między ciałem i duchem. Sposób w jaki odnoszą się one do siebie określa wówczas wyrażnie rozpoznawalny, powtarzalny rytm. Wymownym tego świadectwem jest np. utwór muzyczny ześrodkowany wokół powracającej w nim w różnych wariantach linii melodycznej.

¹ M. Heidegger, *Cóż po poecie?*, tłum. K. Wolicki, w: tegoż, *Budować. Mieszkać. Myśleć*, Warszawa 1977, s. 174–175.

U podstaw podobnego pojmowania idei piękna tkwiła tradycja pitagorejska. Jej przedstawiciele uważali, że efekt piękna bierze się z harmonii przenikającej byt. Między jego elementami zachodzą bowiem relacje, które dają się liczbowo zmierzyć. To założenie ścisłego związku między ideą piękna i tym, co matematyczne znalazło swój wymowny wyraz w osobliwej praktyce greckich architektów polegającej na stworzeniu wrażenia doskonałości proporcji między elementami świątyni (czy innej budowli) poprzez lekkie pogrubianie jej kolumn w 1/3 ich wysokości. W ten sposób opierając się na wyliczeniach matematycznych, starano się „naprawić” niedoskonałość ludzkiego oka.

Ale matematyczna policzalność piękna w ujęciu pitagorejczyków miała też istotny wymiar metafizyczny. Pierwowzorem doświadczenia piękna było w ich oczach poczucie głębokiej harmonii, którego doświadczamy kierując spojrzenie na rozświetlony gwiazdami nocny nieboskłon, które tworzą na nim dające się matematycznie wyliczyć wyrafinowane geometrycznie konfiguracje. W tym zjawisku pitagorejczycy upatrywali przejaw oddziaływania we wszechświecie ukrytego rozumnego porządku, boskiego logosu. To dzięki niemu relacje między gwiazdami podlegają ścisłym matematycznym prawom. Ujęcie to rzutowało na pojmowanie przez pitagorejczyków pojęcia *mimesis* w sztuce, które odnosili do owego doświadczanego intuicyjnie „ukrytego” porządku bytu, a nie do danej w naocznie zmysłowy sposób jego postaci, jak miało to później miejsce w różnych wersjach realizmu². W tym doświadczeniu piękna żywioł matematyczności splata się z tym, co metafizyczne, wymykając się zmysłom i potocznym oglądom.

2.

W późniejszej tradycji myśli o sztuce aż po współczesność właściwe starożytnym Grekom pojęcie piękna ulegało modyfikacjom i przeobrażeniom. Ale równocześnie starano się zachowywać jego ustalone w antyku podstawowe kanony. Św. Tomasz na przykład zaliczał piękno do podstawowych, powszechnych cech bytu, które nazywał transcendentaliami. Nadawał mu więc walor metafizyczny. Ale równocześnie, wzorem Greków, podkreślał, że cechą piękna, także piękna moralnego, jest umiarkowanie jako stonowana i właściwa proporcja. To przekonanie w nowej wersji powraca w renesansowej myśli o sztuce tkwiąc u podstaw idei klasycyzmu, w którym programowo nawiązuje się do antycznych ideałów piękna.

² Na podobne rozumienie pojęcia *mimesis* przez pitagorejczyków wskazuje Hans Georg Gadamer w eseju *Sztuka i naśladownictwo*; patrz: tegoż, w: *Rozum. Słowo. Dzieje*, tłum. M. Łukasiewicz, Warszawa 2000.

Prawdziwy przełom przynosi dopiero estetyka Kanta, który radykalnie oddzielił ideę piękna w sztuce od idei dobra. Tym samym zaś odrzucił pogląd o ścisłym związku tego, co estetyczne z etycznym. Znalazło to u niego swój wymowny wyraz w *Krytyce władzy sądzenia*, w której wskazał na to, że u podstaw doświadczenia tego, co piękne tkwi specyficzna relacja władz ludzkiego umysłu do siebie³. W tym doświadczeniu relacja ta przybiera postać „wolnej gry” między wyobraźnią i intelektem, w której nie są one podporządkowane urzeczywistnieniu zewnętrznego wobec nich celu. Nie traktuje się ich więc jako władz umysłu, które służą wykształceniu pojęcia danej rzeczy; już to w znaczeniu czysto poznawczym (stół, drzewo, kamień itd. jako przedmioty identyfikowalne jako właśnie takie a nie inne), już to pragmatycznym, czyli jako rzeczy służące do czegoś. Natomiast podstawowe prawa etyki mają być wydedukowane z samego rozumu tworząc niewzruszone podstawy ludzkiej moralności.

Wskazanie przez Kanta na specyficzną postać relacji między wyobraźnią i intelektem jako tkwiącą u podstaw doświadczenia piękna, pozwoliło mu nadać temu doświadczeniu wyraźną autonomię w stosunku do innych doświadczeń. Piękno zyskało w ten sposób mocne ontologiczne uzasadnienie, co usankcjonowało radykalną odrębność estetyki jako dziedziny zajmującej się doświadczeniem piękna we wszelkich jego postaciach. W horyzoncie tych ontologicznych rozstrzygnięć kształtowała się późniejsza tradycja europejskiej estetyki.

Bardziej wnikliwa lektura *Krytyki władzy sądzenia* każe wprawdzie dojść do wniosku, że Kant w istocie restytuował związek między doświadczeniem piękna a tym, co etyczne, na „głębokim” poziomie doświadczenia estetycznego reinterpretując poglądy pitagorejczyków czy Platona w tej kwestii⁴. Niemniej jednak w późniejszej, znajdującej się pod wpływem jego dzieła, tradycji myśli estetycznej uznano, że odnoszące się do dzieł sztuki doświadczenie piękna z etyką ma niewiele wspólnego. Polega ono na doznawaniu przez podmiot obcujący z dziełem „przeżyć estetycznych”, które wiążąc się ze wspomnianym stanem jego umysłu, jaki pobudzają w nim przedstawienia tego dzieła, zachowują wyraźną odrębność na tle innych doświadczeń.

Z tym wyodrębnieniem przeżyć estetycznych jako zakorzenionych w doświadczeniu piękna korespondowało pojawienie się od czasów romantyzmu różnych mitologii artysty-geniusza, który w swoich dziełach eksponując piękno świata, kreuje go niejako od nowa. Tym też różni się od pozostałych śmiertelników. Towarzyszył temu proces kształtowania się artystycznej bohemy w XIX wieku, której przedstawiciele starali się

³ I. Kant, *Krytyka władzy sądzienia*, tłum. J. Gałęcki, Warszawa 1986.

⁴ Pisałem o tym w artykule *Niebo gwiazdziste nad Królewcem a prawo moralne. Dyskusja Gadamera z Kantowską estetyką*, w: P. Dybel, *Lektury subwersywne*, Kraków 2022, s. 10–38.

na różne sposoby urzeczywistniać wspomnianą mitologię. Innego typu konsekwencją było powstanie muzeów jako wyodrębnionego w przestrzeni publicznej miejsca, w którym odbiorcy mogą delektować się estetycznie wystawionymi w nich dziełami sztuki. Są to bowiem przedmioty szczególnego rodzaju, radykalnie różniące się swym sposobem bycia od innych przedmiotów.

Ale z tym podkreślaniem szczególnego statusu dzieł sztuki oraz wszelkiego typu przedmiotów „pięknych”, idą w parze, pojawiające się już w XIX wieku, tendencje do radykalnego przeformułowania samej kategorii piękna. Zwraca się uwagę na to, że artysta może równie dobrze ukazać jako piękne coś, co powszechnie uważa się za brzydkie i odrażające. Ba – wręcz sama ekspozycja brzydoty przez niego może zyskać wartość tego, co estetyczne.

Psychoanalityczka Hanna Segal na przykład w swoich wypowiedziach o sztuce zwraca uwagę na to, że pod koniec XIX wieku ma miejsce stopniowe odchodzenie od klasycznego pojmowania piękna w którym wiązano je z harmonią, rytmem, proporcją i całością. Powołuje się ona na wypowiedź Auguste’a Rodina, który wskazywał na to, że brzydota jest nieodłącznym elementem wielkich dzieł sztuki. A jeśli tego się nie dostrzega to tylko dlatego, że twórcy tych dzieł przedstawiają ją w ten sposób, że staje się piękna⁵. Według Segal coś podobnego możemy już powiedzieć o starogreckiej tragedii, w której dzieją się różne rzeczy „brzydkie” i przerażające (ojcobóstwo, kazirodztwo, mord, samobójstwo itd.) oraz następuje całkowita destrukcja świata jej bohaterów. Mimo to greckie tragedie traktuje się jako „piękne” dzieła sztuki, gdyż przeciwną dla tego, co dzieje się na ich planie treści stanowi harmonijna forma wyrażająca się w Arystotelesowskim postulatcie jedności czasu, miejsca i akcji. A jest tak ponieważ:

Akt twórczy w swoim głębinowym wymiarze odnosi się do nieświadomej pamięci harmonijnego, wewnętrznego świata oraz do doświadczenia jego destrukcji; to znaczy, że u jego podstawy tkwi pozycja depresyjna. Impuls artysty polega na próbie odzyskania i odtworzenia tego utraconego świata⁶.

Dlatego też:

(...) wielkie dzieła greckiej sztuki, w przeciwieństwie do imitacji, właściwie nigdy nie zachowywały idealnych proporcji. Zawsze pojawiały się w nich różne „wady”,

⁵ H. Segal, *Marzenie senne, wyobraźnia, sztuka*, tłum. P. Dybel, Kraków 2003, s. 127–128.

⁶ Tamże, s. 133.

tak istotne dla ożywienia dzieła sztuki. Nietzsche powiada, mając na myśli sztukę grecką, że bez elementu napięcia nie można mówić o wielkiej sztuce⁷.

Ten sposób ujęcia fenomenu piękna w sztuce, w którym rozpatruje się je w ścisłym powiązaniu z tym, co nieproporcjonalne, dysharmonijne i brzydkie, jest czymś zupełnie nowym na tle dotychczasowej tradycji myśli estetycznej i zapowiada awangardowy przełom. Ma on kilka wymiarów. Kluczowe znaczenie posiadają formułowane w tych nurtach artystyczne programy i teorie, w których starając się uwzględnić pojęcie „brzydoty”, radykalnie redefiniuje się pojęcia formy i treści dzieła sztuki oraz w nowy sposób ujmuje się podejście artysty do jego tworzywa. W sztuce kubistycznej na przykład: „(...) ‘brzydota’ polega na rozbijaniu samej formy – piękno natomiast jest jej rekonstrukcją w nowej postaci”⁸.

Między „brzydota” dzieła sztuki awangardowej a wytworzonym przez nie efektem „piękna” ma zatem miejsce pewna dialektyka, w której wyniku ostatecznie w nowy sposób odtwarza się klasyczne ideały piękna.

Istotne znaczenie miało również relatywizowanie w nurtach awangardowych i przesuwanie granic między tym, co zwykle się było zaliczać do dziedziny sztuki a tym, co traktuje się jako pozostające poza jej obrębem. Nie szło za tym odrzucenie kategorii piękna jako zbyt wąskiej i anachronicznej, co awangardystom zarzucali odbiorcy o konserwatywnych gustach estetycznych. Kategoria ta uległa tylko swoistemu poszerzeniu będąc rozpatrywana w ścisłym powiązaniu z tym, co brzydkie. W niektórych przypadkach wręcz odwoływano się wprost do wywodzącego się z antyku pojęcia piękna jako efektu opartej na zasadach proporcji i symetrii idealnej harmonii linii i kształtów obecnej w przedstawieniach danego dzieła. Różnica polegała tylko na tym, że te zasady pojmowano i urzeczywistniano w odmienny sposób (np. fascynacja Picassa neoklasycyzmem, pojęcie Czystej Formy Witkacego itd.).

Powszechny stał się pogląd, że efekt piękna może w równej mierze wywołać odpowiednia ekspozycja w artystycznych przedstawieniach różnego typu rysów, dysharmonii i pęknięć w strukturze bytu czy też tego, co zwykle się uważać za odrażające i brzydkie. Albo też wyeksponowanie estetycznego wymiaru jakiegoś obiektu przyrodniczego (np. wymyślnej gałęzi znalezionej w lesie) czy przedmiotu codziennego użytku, poprzez ich odpowiednie zademonstrowanie lub umieszczenie w określonym kontekście (np. słynna *Fontanna* Duchampa umieszczona na wystawie sztuki obok innych dzieł).

⁷ Tamże, s. 132.

⁸ Tamże, s. 128.

W wyniku tego pojawiły się nowe kryteria i kanony uznawania czegoś za „piękne”, a więc należące do dziedziny sztuki, które przy tym ulegały – i ulegają po dzień dzisiejszy – ciągłym przemianom. Piękno zaczęło być doświadczane jako nieustannie redefiniująca się metafora siebie, ogarniająca potencjalnie coraz to nowe obszary bytu. Jeśli ten ruch samo-przekraczania, a tym samym wytwarzania nowych napięć, zamiera w danym przedmiocie, przestaje on oddziaływać jako piękny. Staje się nijaki, obojętny, martwy.

Doświadczane w ten sposób piękno ma jednak zawsze za swój punkt odniesienia sposób, w jaki było ono pojmowane w antycznej tradycji, która wraz ze swoimi kanonami harmonii, proporcji i rytmu wyznaczyła horyzont współczesnej myśli estetycznej i sztuki.

2.

Filozofem, który podkreśla paradygmatyczne znaczenie dla nich wykształconego w starożytnej Grecji pojęcia piękna, jest Martin Heidegger. Zreinterpretował je on jednak w specyficzny sposób zgodny z własnym odczytaniem tradycji starogreckiej filozofii. Kluczowe znaczenie w jego podejściu miało upatrywanie w presokratejskich początkach filozofii greckiej otwartości na prawdę nieskrytości bycia, która w późniejszych dziejach filozofii europejskiej została zreinterpretowana w kategoriach przedmiotowych jako rzecz do rozporządzenia. Myśl starożytnych Greków o sztuce otwarta była również na jej istotny egzystencjalno-dziejowy wymiar, który w późniejszej myśli estetycznej został zatracony. Sztukę rozpatrywano w niej bowiem jako ujawniającą prawdę o splocie dziejów ludzkich z boskimi.

Heidegger, począwszy od głośnego eseju *Źródło dzieła sztuki* z 1935 roku, podejmuje w swojej myśli próbę przywrócenia na powrót pamięci współczesnych istotnych elementów w podejściu do sztuki starożytnych Greków. Równocześnie krytycznie ocenia ewolucję jaką począwszy od wieku XVIII dokonała się w sztuce współczesnej i w myśli estetycznej. Doświadczenie sztuki sprowadza się bowiem do „przeżyć estetycznych” jakie ona wzbudza w podmiocie, który z nią obcuje. W rezultacie nastąpiła degradacja wzniosłej quasi-religijnej rangi sztuki, jaką posiadała ona w czasach antycznych, kiedy dzieło sztuki było traktowane jako wyróżniony ontologicznie wytwór człowieka. Liczył się on wtedy bowiem ze względu na to, że w szczególnie sposób wydarza się w nim prawda nieskrytości bycia, a nie ze względu

na to, że jest piękne. Ostatecznie właściwe współczesnej estetyce podejście do dzieła sztuki cechuje to, że kategoria piękna została w nim oddzielona od prawdy:

(...) W dziele, jeśli wydarza się w nim otwarcie bytu w tym czym i jak on jest, ma miejsce wydarzenie prawdy.

W dziele sztuki ustanowiona została prawda bytu. „Ustanawiać” znaczy tutaj: czynić tym, co trwa stale (*zum Stehen bringen*). (...) Bycie bytu wstępuje w stałość swego jawienia się (*Scheinens*).

A zatem istotą sztuki jest ustanawianie w dziele prawdy bytu. Dotychczas jednak sztuka zajmowała się tym, co piękne i pięknem, a nie prawdą. Sztuki, które wydobywają tego typu dzieła zwie się sztukami pięknymi w odróżnieniu od sporządzających narzędzia sztuk rzemieślniczych. To nie sztuka jest piękna w sztukach pięknych, lecz zwie się tak dlatego, ponieważ wydobywa piękno. Prawda natomiast należy do logiki. Zaś piękno jest zastrzeżone estetyce⁹.

Jeśli więc estetyka w dziele sztuki upatruje wyłącznie obiekt, w którym zostało wydobyte piękno, to według Heideggera dzieło sztuki jako wydarzenie prawdy bycia ustanawia tę prawdę nadając jej trwały charakter. Ograniczenie estetyki zasadza się na tym, że sprowadzając to, co dzieło sztuki przedstawia do tego, co piękne, odgranicza jego sposób bycia od fenomenu wydarzania się prawdy, którą w znaczeniu prawdziwości lub fałszywości sensu jakiejś wypowiedzi czy wytworu zastrzega się logice. W ten sposób dokonuje się redukcji faktycznego sposobu bycia dzieła sztuki jako otwartego na prawdę do bycia przedmiotem pięknym. Cały esej Heideggera, z którego pochodzi przytoczony fragment, skierowany jest przeciwko podobnemu myśleniu o sztuce właściwemu tradycji europejskiej estetyki. Zastąpić ma je namysł nastawiony na wydobywanie tego na czym polega wydarzanie się prawdy w dziele sztuki.

W opublikowanym po wojnie esej pt. *Pytanie o technikę?* Heidegger kontynuuje swoją dotychczasową krytykę estetyki¹⁰. Zarazem jednak radykalnie inaczej ujmując w nim relację wydarzenia się prawdy w dziele sztuki do przypisywanego mu piękna. Punktem wyjścia jest dla niego sposób w jaki proces tworzenia dzieła sztuki pojmowali starożytni Grecy. Według niego uważali oni, że proces ten daje się opisać jako urzeczywistnianie specyficznej postaci *techne* nazywanej „*poiesis* sztuk pięknych”

⁹ Z racji tego, że polski przekład zawiera szereg nieścisłości, powyżej go zmodyfikowałem, proponując własny przekład tego fragmentu, por. M. Heidegger, *Ursprung des Kunstwerkes*, w: tegoż, *Holzwege*, Frankfurt am Main 1972, s. 25.

¹⁰ M. Heidegger, *Pytanie o technikę*, w: tegoż; *Budować...*, dz. cyt., s. 224–255.

(254)¹¹. Różni się ona od *techné*, którą rzemieślnik stosuje w procesie wytwarzania przedmiotów codziennego użytku, np. garnków. Ta ostatnia jest nastawiona na uczynienie tych przedmiotów użytecznymi w codziennej praktyce, a nie na eksponowanie ich piękna. Ale *techné* jako *poiesis* jest z nią spokrewniona, gdyż w równej mierze jest ludzką działalnością wytwórczą opierającą się na rzemieślniczych umiejętnościach. Bez ich posiadania niemożliwe byłoby wytworzenie jakiegokolwiek przedmiotu, obojętnie czy będzie to garnek czy też obraz, rzeźba, poemat.

Dlatego Heidegger stwierdza, że obie te postaci *techné*, nazwijmy je umownie techniczną i artystyczną, łączy to, iż nastawione są na odkrywanie i wydobywanie rzeczywistego (*des Wirklichen*) i wprowadzanie go w obręb nieskrytości bycia (*Unverborgenheit des Seins*). Tyle że to odkrywanie i stosunek do owej nieskrytości w obu wypadkach przedstawia się w odmienny sposób.

W przypadku zastosowania *techné* jako *poiesis*, na której to drodze powstają dzieła sztuki jako przedmioty piękne, to, co wydobywane tu w nieskrytość bycia nie liczy się ze względu na określony zdefiniowany pragmatycznie cel. Liczy się ono jedynie ze względu na nie samo. Nastawiane jest ono w odkrywaniu nieskrytości bycia samo na siebie i dlatego rodzi efekt piękna. Dlatego, jak pisze Heidegger: „Niegdyś nie tylko technika nosiła miano *techné*. Niegdyś nazywało się *techné* również tamto odkrywanie, które prawdę wydobywa w blask Jaśniejącego” (254).

Ten drugi „artystyczny” rodzaj odkrywania, *poiesis*, sprawia zatem, że prawda nieskrytości bycia nastawiona na siebie samą zaczyna „jaśnieć”. Ujawnia się w całej swojej pełni, przez co staje się „piękna”. **Dlatego odkrywanie rzeczywistego, jakie ma tutaj miejsce, polega na „wydobyciu prawdziwego w piękne”** (254). Intrygujący jest tu zakładany przez Heideggera w dziełach sztuki związek prawdy i piękna. Piękno jest w tym ujęciu efektem nakierowania prawdy nieskrytości bycia na siebie. To prawda ujawniająca się w samej swej istocie, która dzięki nakierowaniu na siebie zaczyna jaśnieć w pełni swoim światłem. Na tego rodzaju związku prawdy i piękna zasadza się sposób bycia dzieł sztuki, który według Heideggera rozpoznawali w tych dziełach starożytni Grecy:

Czym była sztuka? Przez czas krótki może, lecz wzniosły? Dlaczego nosiła skromne miano *techné*? Ponieważ była odkrywaniem, wprowadzającym i dobywającym na jaw i przeto przynależnym *poiesis*. To właśnie miano otrzymało na koniec jako

¹¹ Ponieważ w dalszej części artykułu będę się odwoływał wyłącznie do eseju *Pytanie o technikę*, w nawiasach będę podawać strony jego polskiego przekładu.

nazwę własną owo odkrywanie, które rządzi we wszelkiej sztuce piękna – miano poezji, miano pieśni (*das Dichterische*) (253–254).

Jeśli sztuka wydobywa na jaw prawdę nieskrytości bycia ukazując ją jako „piękną”, to najwyższą postacią owego wydobywania jest poezja, a ściśle biorąc poezja, która przybiera postać pieśni. Warto zwrócić uwagę na to, że niemieckie słowo *die Dichtung* ma szersze znaczenie niż polskie słowo poezja, gdyż odnosi się do wszelkiego rodzaju działalności artystycznej. Zgodnie z tym rozumieniem żywioł „poetyckości”, *poiesis*, zamieszkuje każdy rodzaj sztuki. Rozpatrywana w tym kontekście pieśń stanowi najwyższą postać arcyzmu i zarazem uosabia najczystsza postać piękna:

Pieśń wprowadza prawdziwe w blask tego, co Platon nazywa w *Fajdrosie* to *ekwanestaton*, najczyściej jaśniejące. Pieśń przepaja swym istoczeniem każdą sztukę, każde odkrywanie w piękno wszystkiego, co się istoczy (254).

Artyście chodzi zatem jedynie o takie odkrycie/wydobycie¹² w owym dziele rzeczywistego, w którym zostaje ono ujawnione ze względu na prawdę swojej nieskrytości i dzięki temu jest doświadczane jako piękne. Ten drugi sposób odkrywania/wydobywania tego, co rzeczywiste ze względu na nie samo starożytni Grecy nazywali „poetyckim” nadając mu miano *poiesis*. Był on w ich oczach specyficznym rodzajem *techné*, w którym rzeczywiste odkrywane/wydobywane jest jedynie ze względu na swoją nieskrytość (*die Unverborgenheit*).

Jakkolwiek „techniczny” i „artystyczny” sposób urzeczywistniania *techné*, mają wspólne korzenie jako nastawione na odkrywanie/wydobywanie nieskrytości bycia, to sposób w jaki odnoszą się do niej jest skrajnie odmienny. W podejściu „technicznym” celem jest wyprodukowanie jakiegoś pożytecznego dla człowieka przedmiotu. W podejściu „artystycznym” natomiast celem jest stworzenie dzieła, w którym nieskrytość bycia zostaje nakierowana na siebie samą, w wyniku czego zaczyna ona „jaśnieć”, rodząc efekt piękna.

Idzie za tym kolejna różnica. W podejściu „technicznym” człowiekowi chodzi o urządzenie się w świecie za pomocą wytworzonych przedmiotów o przeznaczeniu praktycznym. W podejściu „artystycznym” natomiast chodzi o stworzenie dzieła sztuki jako przedmiotu pięknego, w którym prawda nieskrytości bycia jest przedstawiana ze względu na siebie samą.

¹² Według Heideggera odkrywanie (*entbergen*) rzeczywistego czyli bycia bytu jest równoznaczne z jego wydobywaniem (*herausfordern*) ze skrytości w nieskrytość.

3.

Heidegger zatem w *Pytaniu o technikę* zarzuca swoje wcześniejsze przekonanie, że podstawowym wyznacznikiem sposobu bycia dzieła sztuki jest ustanawianie prawdy nieskrytości bycia, podczas gdy rozpatrywanie go jako przedmiotu pięknego, co jest właściwe tradycji myśli estetycznej, oznacza jego ontologiczną degradację. Uważa teraz, że istotowym wyznacznikiem sposobu bycia dzieła sztuki jest jego piękno, które jest efektem nastawienia wydobywanej w nim prawdy na siebie samą. Innymi słowy, owa „prawda” nie jest tutaj tylko „odkrywana”, tak jak ma to miejsce w przypadku eksploatacji bytów przyrodniczych za pomocą różnych narzędzi, ale również jako nakierowana w swej nieskrytości na siebie samą „jaśniej” jako piękna.

Między sposobem jawienia się prawdy nieskrytości bycia w dziele sztuki i jego pięknem istnieje zatem ścisły związek. Piękno nie jest jakością czy cechą dzieła odrębną w stosunku do ustanowionej w nim prawdy. Jest ono efektem wynikającego z jej nakierowania na siebie „jaśnienia” (*das Scheinen*). Piękno dzieła sztuki wiąże się z jego sposobem bycia polegającym na specyficznym odniesieniu do prawdy nieskrytości bycia. Nie jest ono „dodatkową” własnością dzieła sztuki, której mogłoby nie mieć. To roszczenie do bycia pięknym zawarte jest w każdym ludzkim wytworze, który został przez jego twórcę pomyślany jako dzieło sztuki. To, że jakieś dzieła sztuki uznajemy za kiepskie artystycznie, znaczy tylko, że ich twórcom nie udało się sprostać temu roszczeniu.

4.

Heidegger nie orientował się zbyt dobrze w głębokich przeobrażeniach, jakie dokonały się w sztuce XX wieku, w tym co wniosły do niej nurty awangardowe. Miał też nikłą wiedzę na temat współczesnej myśli estetycznej, do której odnosił się z krytycznym dystansem. W jego pracach nie znajdziemy żadnych odniesień do inspirowanych strukturalizmem i semiotyką koncepcji estetycznych, do psychoanalitycznego myślenia o sztuce i do innych koncepcji, w stosunku do których jego zarzuty o izolację pojęć piękna i prawdy w sztuce są nieuzasadnione. Wynikało to stąd, że w swoim myśleniu o sztuce inspirował się zasadniczo sposobem w jaki relację pojęć prawdy i piękna ujmowano w tradycji filozofii greckiej, co też w estetyce współczesnej zostało

według niego całkowicie zignorowane. Pierwowzorem piękna w sztuce były dla niego dzieła sztuki greckiej, które, jak pisał:

Rozświeciły one obecność bogów, rozświeciły obcowanie ze sobą boskiego i ludzkiego przeznaczenia. Zaś sztuka zwała się tylko *techné*. Była odkrywaniem jedynym i różnorodnym. Była pobożna, *protos*, tzn. posłuszna panowaniu i zachowywaniu prawdy¹³.

Ujawnianie w sztuce greckiej prawdy nieskrytości bycia jako pięknej było zatem według Heideggera równoznaczne z rozświecaniem „obecności bogów” oraz splotu jaki tworzy ze sobą boskie i ludzkie przeznaczenie. To jaśniejące otwarcie sztuki na to co boskie w jego powiązaniu z człowiekiem stanowiło o tym, co w niej było doświadczane jako piękno. Dzięki temu jej dzieła będąc efektem odkrywczo/wydobywczego podejścia do nieskrytości bycia przedstawianej w nich jako piękna, mogły zastrzec jej prawdę. W tym sensie sztuka była posłuszna prawdzie nieskrytości bycia, którą zastrzegła jako taką.

Pozostaje naturalnie pytaniem, na ile podobne rozumienie piękna sztuki, zachowuje swą ważność w odniesieniu do kluczowych nurtów tworzących pejzaż sztuki współczesnej. Tym bardziej, że dzisiaj trudno mówić o rozświecaniu „obecności” greckich bogów w życiu i świadomości społeczeństw współczesnych i o przepajającej je wierze w spłot ich losów z ludzkimi. I to nie tylko dlatego, że ich miejsce zajęli inni bogowie. Również dlatego, że w społecznościach tych powoli zanika wiara we wszelkiego rodzaju bogów.

Ale te słowa Heideggera możemy też odczytać jako odniesione do sytuacji człowieka w dziejach, który jest w nich ciągle zaskakiwany nieoczekiwanymi zdarzeniami niezależnie od epoki w jakiej żyje i w jakich bogów wierzy (lub nie wierzy). Jeśli więc według Greków sztuka winna ukazywać tragiczny spłot losów boskich z ludzkimi, to w oczach człowieka dzisiejszego ten spłot wyraża się w podleganiu przez niego dziejowemu przeznaczeniu, którego wyroków nie sposób przewidzieć. Nie można też ustalić „kto” lub „co” za nimi stoi. Mówiąc jeszcze inaczej, jeśli dla starożytnych Greków ludzkim losem zawiadywali bogowie określając swoimi decyzjami jego bieg, dzisiaj to, co nim zawiaduje doświadczane jest jako wypadkowa gry różnych, często sobie przeciwstawnych, sił i nieoczekiwanych zdarzeń, nad którymi człowiek nigdy nie jest w stanie w pełni zapanować.

¹³ M. Heidegger, *Pytanie o technikę*, dz. cyt., s. 254. Z racji tego, że w kilku istotnych fragmentach przekład Wolickiego zaciemnia wymowę niemieckiego oryginału zmodyfikowałem go w kilku fragmentach [przyj. aut. – P.D.].

Przekonanie o podobnym usytuowaniu człowieka w dziejach, w których jest on nieustannie konfrontowany z zaskakującymi go zdarzeniami niszczącymi wszelkie jego życiowe plany, dochodzi do głosu na różne sposoby w przedstawieniach sztuki współczesnej. Jeśli coś jest w niej wtedy „rozjaśniane” to wymykająca się wszelkiemu rozumieniu absurdalność tego, co wydarza się w tych dziejach. Absurdalność, która w tej postaci i skali jak doświadczamy ją dzisiaj była im nieznana, ponieważ nie dysponowali oni tak potężnymi środkami zniszczenia i zagłady jak my dzisiaj, chyba też ludzkie okrucieństwo nie przybierało tak potężnych postaci i rozmiarów jak dzisiaj. Natomiast słowa Heideggera o rozjaśnianiu w sztuce „obecności bogów” można, odnosząc je do przedstawień sztuki współczesnej, zreinterpretować jako uobecnianie w niej na różne sposoby różnych postaci prawdy nie skrytości bycia, którą jej dzieła przedstawiają nakierowując ją na siebie.

Dlatego również w odniesieniu do przedstawień sztuki współczesnej zachowuje swoją ważność przytoczona powyżej formuła Heideggera dotycząca tego czym jest piękno w sztuce. Jakie są jego korzenie i źródła. Zgodnie z nią – powtórzmy – piękno sztuki jest wynikiem nakierowania w jej przedstawieniach jakiegoś aspektu prawdy nieskrytości bycia, które nas otacza na siebie samą. Dzięki temu owa prawda zaczyna „jaśnieć” szczególnym blaskiem, uderza w nas ze szczególną siłą i poraża.

Wraz z pojawianiem się nowych nurtów w sztuce zmienia się tylko sposób uobecniania owej prawdy oraz „rozjaśniane” są coraz to jej nowe wymiary. I tak na przykład wraz z odejściem w abstrakcjonizmie od konwencji malarstwa przedstawieniowego nacisk został położony na „rozjaśnianie” w ich istocie podstawowych elementów, z których składa się świat malarski. A więc na demonstrowanie tego, czym jest sam kolor jako taki, gra barw, opozycja światła i cienia, gra kształtami, liniami itd. Zaczęły się one liczyć w prawdzie nieskrytości swego bycia niejako jako takie, a nie jako podporządkowane „rozjaśniającemu” przedstawieniu jakiejś postaci, martwego przedmiotu czy krajobrazu. W podobny sposób możemy potraktować konwencje innych awangardowych nurtów jak impresjonizm, ekspresjonizm, kubizm, popart, body art, czy różne postaci sztuki performatywnej, w których realizowana są jeszcze inne strategie „rozjaśniania” prawdy nieskrytości bycia tego, co w ich dziełach jest przedstawiane. We wszystkich tych nurtach „jaśnienie” kreowanych przez ich twórców przedstawień jest podstawowym warunkiem doświadczenia ich jako „pięknych” – obojętnie co to mogłoby znaczyć – a tym samym uznania ich za przynależne do dziedziny sztuki. Piękno dzieła sztuki bowiem jako efekt nakierowania w jego przedstawieniach prawdy nieskrytości bycia na siebie samą jest ściśle powiązane z jego sposobem bycia. Jest

fundamentalną kategorią ontologiczną, a nie ontyczną przypadłością dzieła. Dzieło sztuki, które nie jest piękne w tym znaczeniu nie jest w ogóle dziełem.

Zastanawiające w Heideggera formule piękna jest, że uznając je za efekt „jaśnienia” prawdy nieskrytości bycia, zakłada ona, że stanowi o nim doświadczenie swoistego „nadmiaru” owej prawdy, która promieniując z przedstawień dzieła sztuki uderza w nas z niezwykłą siłą, tak iż nie możemy oderwać od nich wzroku. Jesteśmy przez nią porwani i ogarnięci nie mogąc zdobyć się wobec niej na jakikolwiek dystans. Dlatego dzieło sztuki doświadczane jako piękne „rozświeśla” w swoich przedstawieniach to, co do tej pory umykało naszej uwadze. Uderza w nas wytworzonym w nim nadmiarem prawdy nieskrytości bycia, jej swoistą natarczywością i presją, co sprawia, że nie możemy przejść wobec niego obojętnie.

Czym jest w takim razie ów nadmiar prawdy, który czyni dzieło sztuki pięknym? Co stanowi o jego swoistości i co oznacza tutaj słowo prawda? Jej jaśniejąca nieskrytość? Czy ma ona cokolwiek wspólnego z pojęciem prawdy w nauce, w etyce czy prawdy w potocznym rozumieniu jako zgodności sądów z rzeczywistością?

5.

Pojęcie nadmiaru należałoby odnieść do przytoczonej wyżej wypowiedzi Heideggera, w której stwierdza on, że wydobyta w dziele sztuki prawda nieskrytości bycia, w wyniku jej nastawienia w nim na siebie samą, zaczyna „jaśnieć” (*scheinen*) i dzięki temu zyskuje walor piękna.

Na poziomie codziennych zachowań człowiek nie doświadcza prawdy owej nieskrytości jako nadmiaru. Nieskrytość bycia bytu jest dana mu jako coś oczywistego, co wyłania się na podłożu jego skrytości, tego, co w nim niewidzialne. Dlatego też doświadczając ją jako to, co niepowątpiewalnie i trwale nie zwraca na nią szczególnej uwagi.

Człowiek swoją działalnością wydobywczą czy produkcyjną, np. wytwarzając narzędzia, potrafi również uczynić nieskrytym to, co do tej pory było w byciu skryte. W ten sposób wydobywając ze skrytości w nieskrytość jakiś byt lub jego fragment czyni go widzialnym. W tym wypadku również nieskrytość bycia nie liczy się dla niego jako taka, ale ze względu na to, jak może posłużyć się nią i dla siebie wykorzystać. Nie doświadcza jej więc jako nadmiaru.

Człowiek może też zadać pytanie o bycie, o jego sens, jak to czyni Heidegger w *Byciu i czasie*. Albo – jak Leibniz – zadać pytanie o to dlaczego byt w ogóle jest. Ale również i wówczas nieskrytość bycia bytu nie jest doświadczana ze względu nadmiar siebie, ale już to ze względu na jakiś poszukiwany w niej sens, już to ze względu na jakąś zewnętrzną przyczynę sprawczą. Obojętnie czy jest nią Bóg, jakiś wszechwładny Duch czy po prostu prawa przyrody.

W porównaniu z różnymi możliwymi odniesieniami człowieka do prawdy nieskrytości bycia, sposób w jaki odnosi się do niej podmiot-artysta urzeczywistniając w swojej kreacji dzieła *techne* jako *poiesis* wyróżnia się tym, że prawda owej nieskrytości liczy się dla niego ze względu na nią samą. Nie jest traktowana w sposób instrumentalny jako środek do urzeczywistnienia jakiegoś zewnętrznego wobec niej celu, ani też zapytywana o swój domniemany „sens”, ani też o to dlaczego w ogóle jest. Ale nakierowana na siebie staje się ona jakby czymś więcej niż jest. Dokonuje się jej swoisty przyrost. I dlatego zaczyna „jaśnieć” będąc doświadczona jako „piękna”. Innymi słowy, dokonała się jej głęboka transformacja w piękno, które jest samym jej jaśnieniem, rozświetleniem, rozbłyśkiem.

W sztuce starogreckiej owo jaśnienie prawdy manifestowało się – jak powiada Heidegger – w rozjaśnianiu w dziełach obecności bogów, obecności tego, co święte, co wyznacza sobą horyzont ziemskiego bytu człowieka. Niezwykła moc owego piękna manifestowała się w jego oddziaływaniu na człowieka w postaci nadmiaru prawdy tego, co jest.

Ujęcie to zakłada, że piękno, które dochodzi do głosu w dziełach sztuki to prawda nieskrytości bycia, która kierując się na siebie samą stała się sama swoim nadmiarem. To zarazem prawda, która pozostając w ścisłym związku z *physis* przyrodniczego bytu na swój sposób domaga się swego zachowania i zastrzeżenia.

To prawda tego, co jest, która jaśniejąc w dziele sztuki, zostaje w nim zastrzeżona w swym nadmiarze jako ostoja tego, co jest. Zadaniem sztuki w każdej kulturze i czasie jest umożliwienie żywego doświadczenia tej prawdy i kultywowanie pamięci o niej ze względu na nią samą. Zadanie to nie jest niczym narzuconym sztuce z zewnątrz, czymś, co mogłaby ona podjąć lub nie, ale zakorzenione jest ono w ludzkim sposobie bycia. Ściśle biorąc, zakorzenione jest ono w otwarciu ludzkiego *Dasein* w jego byciu na prawdę nieskrytości bycia otaczającego go świata, która domaga się od niego swego zastrzeżenia. Temu zadaniu zaś może jedynie sprostać jeśli nakierowując w tę prawdę na siebie samą w dziełach sztuki sprawi, że zacznie ona jaśnieć w swym nadmiarze, z-istaczając się w pięknie. **Piękno to bowiem – mówić w języku Heideggera – z-**

-istoczenie się prawdy tego, co jest. Jeśli człowiek w pogoni za technologicznym rozwojem i postępek oraz w natłoku spraw życia codziennego o tym zapomina i zaniedbuje to przesłanie swojego bycia, wówczas karłowacieje i on i jego kultura.

Bibliografia

Dybel P., *Lektury subwersywne. Filozoficzne eseje o literaturze i sztuce. Kant, Derrida, Lacan, Freud i inni*, Universitas, Kraków 2022.

Gadamer H.-G., *Sztuka i naśladownictwa*, [w:] H.-G. Gadamer, *Rozum. Słowo. Dzieje. Szkice wybrane*, tłum. M. Łukasiewicz, PIW, Warszawa 2000.

Heidegger M., *Cóż po poecie?*, tłum. K. Wolicki, [w:] M. Heidegger, *Budować. Mieszkać. Myśleć. Eseje wybrane*, Czytelnik, Warszawa 1977.

Heidegger, *Pytanie o technikę*, tłum. K. Wolicki, [w:] M. Heidegger, *Budować. Mieszkać. Myśleć. Eseje wybrane*, Czytelnik, Warszawa 1977.

Heidegger M., *Ursprung des Kunstwerkes*, [w:] M. Heidegger, *Holzwege*, Frankfurt am Main 1972.

Kant I., *Krytyka władzy sądu*, tłum. J. Gałęcki, PWN, Warszawa 1986.

Segal H., *Marzenie senne, wyobrażenia, sztuka*, tłum. P. Dybel, Universitas, Kraków 2003.

Nota o Autorze

Paweł Dybel – profesor w Instytucie Filozofii i Socjologii Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie oraz Polskiej Akademii Nauk w Warszawie. Stypendysta Fundacji im. Alexandra von Humboldta, DAAD, DFG, The Mellon Foundation i innych. Prowadził wykłady i seminaria na uniwersytetach w Bremie, Berlinie, Londynie i Bufalo. Trzykrotnie nominowany do Nagrody im. Jana Długosza. Publikacje (wybór): *Granice rozumienia i interpretacji. O hermeneutyce H.G. Gadamera* (Kraków 2004), *Okruchy psychoanalizy* (Kraków 2007), *Dylematy demokracji* (Kraków 2015), *Psychoanaliza – ziemia obiecana?* (Kraków 2016), *Psychoanalytische Brocken. Philosophische Essays* (Würzburg 2016), *Mesjasz, który odszedł. Bruno Schulz i psychoanaliza* (Kraków 2017), *Nic poezji. O liryce Stanisława Czerniaka* (Kraków 2018), *Nieświadome na scenie. Witkacy i psychoanaliza* (Kraków 2020), *Rozum i nieświadome. Filozoficzne eseje o psychoanalizie* (Kraków 2020), *Lektury subwersywne. Filozoficzne eseje o literaturze i sztuce. Kant, Derrida, Lacan, Freud i inni* (Kraków 2022).

ROMAN NIECZYPOROWSKI

AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH W GDAŃSKU

ORCID: 0000-0002-9904-7129

PODARTE DŻINSY CZYLI O *KRZEŚLE Z TŁUSZCZEM* I KŁOPOTACH Z PIĘKNEM

RIPPED JEANS, OR ON A *CHAIR WITH FAT* AND THE TROUBLE WITH BEAUTY

„Jeżeli dla czego warto żyć człowiekowi,
to dla oglądania Piękna”¹.

Platon

Słowa kluczowe: Néle Azevedo, Joseph Beuys, Holocaust, *Krzesło z tłuszczem*, piękno, trauma

Keywords: Néle Azevedo, Joseph Beuys, Holocaust, *Chair with Fat*, beauty, trauma

Abstrakt: Sztuka współczesna odchodzi od klasycznego rozumienia piękna na rzecz ekspresji emocjonalnej i refleksji nad tragediami XX wieku – zarówno pod względem formy, jak i treści. W rezultacie piękno stało się problematyczną, dynamiczną kategorią głęboko zakorzenioną w doświadczeniu. Tekst Romana Nieczyporowskiego analizuje przemiany w rozumieniu piękna w sztuce. Zaczynając od spostrzeżenia Gombricha, że nawet w renesansie – kiedy sztuka osiągnęła techniczną doskonałość – artyści zaczęli skupiać się bardziej na treści i emocjach, autor twierdzi, że doświadczenia historyczne i społeczne XX wieku znacząco wpłynęły na estetykę i ekspresję artystyczną. W rezultacie współczesne piękno może przybierać formę brudu, bólu, prowokacji i nie tylko.

W sztuce drugiej połowy XX wieku twórczość Josepha Beuysa stała się symbolem tej transformacji, kontrastując biały marmur starożytnej Grecji z „brudem” XX wieku. Jego *Krzesło z tłuszczem* (1964), jedno z jego najsłynniejszych dzieł, stało się manifestem nowej estetyki – brutalnej, prowokacyjnej i skłaniającej do refleksji. Podążając za tą ideą, sztuka współczesna często komentuje zmiany klimatyczne, wojny i traumy historyczne – porzucając tradycyjne piękno na rzecz znaczenia i przesłania. Wyraźnie pokazuje to, że estetyka stała się dziś narzędziem świadomości społecznej.

Podsumowując, autor porównuje podarte dżinsy – niegdyś symbol ubóstwa, a obecnie element mody – do sztuki, która ewoluowała od klasycznego piękna do estetyki rozłamu,

¹ Platon, *Uczta*, tłum. W. Witwicki, PWN, Warszawa 1957.

cierpienia i refleksji. Współczesne piękno jest „kłopotliwe”, niejednoznaczne i często niewygodne.

Abstract: Contemporary art moves away from the classical understanding of beauty in favor of emotional expression and reflection on the tragedies of the 20th century—both in form and content. As a result, beauty has become a problematic, dynamic category deeply rooted in experience. Roman Nieczyporowski’s text analyzes the transformation in the understanding of beauty in art. Beginning with Gombrich’s observation that even during the Renaissance – when art had reached technical perfection – artists began to focus more on content and emotion, the author argues that the historical and social experiences of the 20th century significantly influenced aesthetics and artistic expression. Consequently, modern beauty can take the form of dirt, pain, provocation, and more.

In the art of the second half of the 20th century, Joseph Beuys’s creative work became a symbol of this transformation, contrasting the white marble of ancient Greece with the “filth” of the 20th century. His *Chair with Fat* (1964), one of his most famous works, became a manifesto of a new aesthetic – brutal, provocative, and thought-provoking. Following this idea, contemporary art often comments on climate change, wars, and historical traumas – abandoning traditional beauty in favor of meaning and message. This clearly shows that aesthetics today has become a tool of social awareness.

In conclusion, the author compares ripped jeans – once a symbol of poverty, now a fashion statement – to art, which has evolved from classical beauty to an aesthetic of rupture, suffering, and reflection. Contemporary beauty is “troublesome,” ambiguous, and often uncomfortable.

Jedną z podstawowych prawd religii antycznej Grecji był dogmat o objawieniu się boga w dobru, prawdzie i pięknie², pięknie wynikającym z użyteczności (ωφέλεια), pięknie obecnym zarówno w naturze/przyrodzie jak i w sztuce. Zaznaczyć przy tym należy, że starożytni Grecy pojęcie sztuki pojmowali na tyle szeroko, że obok twórczości plastycznej i architektury zaliczali do niej również trójjedyną choreę, składającej się w równym stopniu z poezji, muzyki i tańca³. Dorobek greckich myślicieli aktywnych/działających między początkiem wieku VII a końcem IV p.n.e.⁴ wskazuje, iż ukształtowało się wówczas pojęcie piękna, które później przejęte zostało przez społeczeństwa chrześcijańskiej Europy. Istotnym narzędziem gruntującym klasyczne, greckie pojęcie piękna w krajach europejskich była bez wątpienia sztuka.

² Tą samą drogą poszedł później święty Augustyn, również i dla którego Bóg objawia się w pięknie.

³ E. Zwolski, *Choreia. Muza i bóstwo w religii greckiej*, Warszawa 1978.

⁴ Datą krańcową jest tu okres działalności Arystotelesa. Jak zauważa Władysław Tatarkiewicz: „Pojęcie sztuki, ustalone przez Arystotelesa, przyjęło się na długie wieki, stało się pojęciem klasycznym”, zob. W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*. T. 1, *Estetyka starożytna*, Arkady, Warszawa 1985, s. 140.

Chrześcijaństwo, które uważa się za dziedzictwo judaizmu⁵, przejęło z religii żydowskiej jego świętą księgę wraz z dziesięciorgiem przykazań. Szczęściem, zakaz „czynienia podobizn” pozostał tylko w teorii, w praktyce zaś ocalała sztuka i objawienie się bóstwa w pięknie. Sztuki piękne towarzyszyły nowej religii od chwili jej powstania. Stając się elementem kultu niosły w sobie zarazem treści dydaktyczne i estetyczne, kładąc podwaliny kultury nowożytnej Europy. Z grubsza rzecz ujmując, stwierdzić można, iż to klasyczne, greckie pojęcie piękna dominowało w Europie aż do połowy XX wieku⁶. A choć pierwsze „pęknięcia” na tym obrazie zaczęły się coraz wyraźniej rysować już wcześniej⁷, to przełomem stały się wydarzenia II wojny światowej.

* * *

W muzeum w Darmstadt⁸, w jednej z siedmiu sal prezentujących kolekcję René Block’a, w oszklonej gablocie eksponowane jest stare, drewniane, przybrudzone krzesło z kawałkiem drutu przywiązany do górnej części jego oparcia i uformowanej w wielościan, ułożonej na siedzisku bryle tłuszczu. Mowa o jednej z najbardziej znanych prac Josepha Beuysa, *Krzesło z tłuszczem* (1964). U wielu zwiedzających praca ta wywołuje niemałą konsternację, szczególnie wśród tych, którzy przyszli zobaczyć *Srokę na szubienicy* (1568) pędzla Pietera Bruegela Starszego, *Powrót Diany z polowania* (1623) autorstwa Petera Paula Rubensa i Fransa Syndersa czy *Sfinks* (1904), który uznawany jest za jeden z najbardziej znanych obrazów Franza von Stucka. Jednak to dzieło Beuysa jest dziś główną atrakcją darmstadtzkiego muzeum. Jak zauważa sam artysta, praca ta wywołuje różne reakcje odbiorców: śmiech, złość, agresję⁹, choć możemy spotkać się także i z opinią, wedle której wywołuje ona efekt humorystyczny¹⁰. Z interesującego nas punktu widzenia to dramatyczne zderzenie

⁵ Zob. Konstytucja „O objawieniu Bożym”, art. 11, [w:] Sobór Watykański II. Konstytucje. Dekrety. Deklaracje, Poznań 1968, s. 547.

⁶ Choć nie wolno nam zapominać, iż ikonoklazm VIII i IX wieku zburzył najlepsze dzieła kultury bizantyjskiej, zaś szesnastowieczna fala obrazoburstwa zniszczyła w krajach objętych tą chorobą piękny dorobek średniowiecza.

⁷ W szczególności od czasów wybuchu Wielkiej Rewolucji Francuskiej.

⁸ Hessisches Landesmuseum, Darmstadt.

⁹ J. Beuys, *Krzesło z tłuszczem*, [w:] tenże, *Teksty, komentarze, wywiady*, wybór, opracowanie i wstęp J. Jedliński, Warszawa 1990, s. 44 nn.

¹⁰ W. Włodarczyk, *Nowy obszar sztuki. Działania i dokumentacja*, [w:] tenże (red.), *Sztuka świata*, t. 10, Warszawa 1996, s. 131.

dwóch estetyk, jak konfrontacja odmiennych światów doskonale pokazuje przemianę w pojmowaniu piękna, jaka dokonała się w ciągu ostatnich dwustu lat.

* * *

Pośród znanych z historii wydarzeń, które radykalnie zmieniły postrzeganie świata, symbolizowany przez dymiące kominy Auschwitz, Holocaust zdaje się być momentem „granicznym” w dziejach cywilizacji Zachodu¹¹. Jak zauważa Richard Rubenstein: „Auschwitz rozszerzył nasze wyobrażenie o możliwościach używania przemocy przez państwo. Poprzez doświadczenie to została pokonana bariera tego, co przez wieki było uznawane za dopuszczalne w ramach działań politycznych. Czasy nazizmu służą jako ostrzeżenie przed pokusą tego, czym z łatwością możemy się stać, stając w obliczu przytłaczającego nas w swoich rozmiarach politycznego lub gospodarczego kryzysu”¹². Uzupełniając wypowiedź Rubensteina, Edith Wyschogrod dodaje, że jednym z trwałych następstw Holocaustu jest „wtargnięcie” do dotychczasowej struktury społecznej cywilizacji śmierci¹³. Najlepiej jest to widoczne u Adorno, który postawił fundamentalne dla powojennej estetyki pytanie o to „czy jest możliwa sztuka po Oświęcimiu?”¹⁴. Swoją twórczością Beuys odpowiada twierdząco na postawione przez Adorno pytanie.

* * *

¹¹ Drugorzędnym jest to, jakiej nazwy w odniesieniu do tego wydarzenia użyjemy. Alan Milchman i Alan Rosenberg stosują nazwę „wydarzenie przekształcające”, zob. A. Milchman, A. Rosenberg, *Eksperymenty w myśleniu o Holocaustcie. Auschwitz, nowoczesność i filozofia*, tłum. L. Krowicki i J. Szacki, Warszawa 2003, s. 11 nn. Dan Diner nazywa to zjawisko „rozdarciem cywilizacji”, zob. D. Diner, *Vorwort des Herausgebers*, [w:] tenże (red.), *Zivilisationsbruch. Denken nach Auschwitz*, Frankfurt am Main 1988, s. 7. Jednak najbardziej radykalny jest tu Philipp Lacoue-Labarthe, który Holocaust traktuje jako cezurę historyczną w znaczeniu hölderliniańskim, zob. P. Lacoue-Labarthe, *Heidegger, Art and Politics. The Fiction of the Political*, Oxford 1990, s. 45.

¹² R.L. Rubenstein, *The Cunning of History. The Holocaust and the American Future*, New York 1987, s. 2, cyt. za: A. Milchman, A. Rosenberg, *Eksperymenty w myśleniu...*, dz. cyt., s. 14.

¹³ E. Wyschogrod, *Spirit in Ashes. Hegel, Heidegger, and Man-Made Mass Heath*, New Haven 1985, s. 15nn.

¹⁴ Uważna lektura jego twórczości skłania jednak do stwierdzenia, że funkcjonujący od wielu lat w obiegu cytat ten, nigdy w takim brzmieniu przez Adorno nie był sformułowany. W rzeczywistości uczony w swojej wypowiedzi odnosi się do literatury („nach Auschwitz Gedichte schreiben barbarisch sei”) twierdząc, iż pisanie o Holocaustcie jest nie tylko niemożliwe, ale wręcz niemoralne, zob.: T.W. Adorno, *Engagement*, [w:] tenże, *Noten zur Literatur III*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1965; tenże, *Erziehung nach Auschwitz*, [w:] tegoż, *Stichworte. Kritische Modelle 2*, Frankfurt am Main 1969; Adorno miał na myśli przede wszystkim poezję (chodzi tu o słynne adornowskie: *nach Auschwitz Gedichte schreiben barbarisch sei*), być może nawet, jak pisze Alvin H. Rosenfeld, tylko jeden wiersz – *Fuge śmierci* Paula Celana, „który uderzył go jako niestosownie liryczny”, por. A.H. Rosenfeld, *Podwójna śmierć. Rozważania o literaturze Holocaustu*, tłum. B. Krawcowicz, Warszawa 2003, s. 27 nn.

Joseph Beuys urodził się 12 maja 1921 r. w Krefeld (Nadrenia) w rodzinie lokalnego, handlującego mąką i paszami młynarza¹⁵. W kilka miesięcy po narodzinach syna, rodzina przeniosła Beuysów przeniosła się do Kleve¹⁶, urokliwego miasta leżącego na lewym brzegu dolnego Renu, tuż nieopodal granicy niemiecko-holenderskiej. To tam przyszły artysta spędził pierwsze lata swojego życia, tam uczęszczał do miejscowej szkoły katolickiej¹⁷, to tam, w roku 1940, w Państwowym Gimnazjum im. Hindenburga zrobił maturę¹⁸. W trakcie nauki wykazywał różnorodne zainteresowania, od sztuki, przez literaturę po nauki techniczne i przyrodnicze. Dużo czytał i nie bał się sięgnąć po teksty w III Rzeszy zakazane. Pośród jego lektur znaleźć można było poezję Goethego, Schillera czy Hölderlina, fascynowała go filozofia Kierkegaarda i Nietzschego, interesował się antropologią, ale także folklorem i mitologią germańską, był fanem muzyki Richarda Wagnera i Erica Satie. Kiedy w Niemczech przyszedł czas palenia książek, miał odwagę uratować z płomieni *Systema Naturae* Linneusza oraz album z pracami Wilhelma Lehmbrucka¹⁹. Jak na ironię, w tym samym czasie, rozporządzeniem władz III Rzeszy podobnie jak wszyscy nastolatkwie w jego wieku, zmuszony został wstąpić do Hitler-Jugend²⁰.

Choć już w trakcie nauki w szkole wykazywał zdolności do rysunku i muzyki, to po maturze miał zamiar poświęcić się medycynie, myśląc o specjalizacji z pediatrii. Nie dane mu jednak było zrealizowanie młodzieńczego marzenia, rozpętana przez Hitlera II wojna światowa „upomniwała” się i o niego. Jako poborowy, uciekając przed przypadkowym przydziałem, zgłosił się na ochotnika do Luftwaffe²¹. W 1941 został skierowany na kurs radiooperatora do Poznania. Jednym z jego instruktorów był Heinz Sielmann, zoolog a zarazem fotograf i znany twórca filmów dokumentalnych, z którym się wtedy zaprzyjaźnił. Z okresem poznańskim Beuysa związana jest informacja, wedle której miałby on studiować biologię na miejscowym uniwersytecie²².

¹⁵ L. De Domizio Durini, *The Felt Hat. Joseph Beuys. A Life Told*, translated by Howard Rodger Mac Lean, Milano 1997, s. 17 nn; por. G. Adriani, W. Konnertz, K. Thomas, *Joseph Beuys. Leben und Werk*, Köln 1994 (pierwsze wydanie ukazało się w 1973), s. 8nn.

¹⁶ J. Wolf, *Joseph Beuys. German Sculptor and Performance Artist*, cyt. za: <http://www.theartstory.org/artist-beuys-joseph.htm>, [Accessed 14 Feb 2016]

¹⁷ Rodzice Josepha Beuysa byli głęboko wierzącymi katolikami.

¹⁸ Co ciekawe, wybrał klasę o profilu klasycznym, zob. L. De Domizio Durini, dz. cyt., s. 19.

¹⁹ Tamże.

²⁰ 1 XII 1936 r. uchwalona została Ustawa o Hitlerjugend, na mocy której wszyscy młodzi Niemcy (od 10 do 18 roku życia) musieli należeć do tej organizacji, zob.: R. Overy, *Trzecia Rzesz. Historia imperium*, s. 89 nn; por. Reichsgesetzblatt, Teil I, 1936/Nr 113, s. 261, cyt. za.: <http://alex.onb.ac.at/cgi-content/alex?apm=0&aid=dra&datum=1936>, [dostęp: 16.02.05]

²¹ Cyt. za: <http://www.theartstory.org/artist-beuys-joseph.htm>

²² J. Beuys, *Teksty...*, dz. cyt., s. 27.

Co prawda, w świetle badań Janusza Marciniaka, nie są znane żadne dokumenty to potwierdzające²³, nie sądzę jednak, że można zarzucać artyście w tej materii konfabulację. Być może mamy tu do czynienia ze zwykłym nieporozumieniem, wynikającym z błędnej interpretacji słów artysty. Wielce prawdopodobnym jest, że w trakcie kursu wojskowego, w wolnych od nauki chwilach, Beuys wraz z Sielmannem mogli brać udział (jako wolni słuchacze) w prowadzonych wówczas w Uniwersytecie zajęciach.

Po ukończeniu kursu radiooperatora został przeniesiony z Poznania do Königgrätz²⁴ (*Hradec Králové*), gdzie przeszedł szkolenie pilotażu bombowca, by następnie trafić na front wschodni.

Bezspornie przełomowym w biografii artysty było wydarzenie z 16 marca 1944 roku. Wtedy to jego samolot²⁵ zestrzelony został przez rosyjski ogień przeciwlotniczy w okolicy wsi Znamianka na Krymie. Hans Laurinck, dowódca samolotu, zginął na miejscu, zaś rannego Beuysa²⁶ uratowali krymscy Tatarzy²⁷. Po pobycie w szpitalu i krótkiej rekonwalescencji wrócił do czynnej służby wojskowej. Skierowany został na front zachodni, gdzie dostał się do niewoli i prawie trzy miesiące spędził w brytyjskim obozie jenieckim w Cuxhaven. Do domu rodziców w Rindern²⁸ dotarł 5 sierpnia 1945. Porzucił wtedy marzenia o karierze pediatry i w roku 1946 rozpoczął studia w Akademii Sztuk Pięknych w Düsseldorfie, które skończył w klasie Ewalda Mataré²⁹ w roku 1951³⁰.

Lata pięćdziesiąte były dla Beuysa okresem w którym borykał się z problemami finansowymi, walcząc równocześnie z koszmarem wspomnień wojny. I nie chodziło tu bynajmniej o powracające wspomnienia, lecz o świadomość czynnego udziału

²³ J. Marciniak, *Beuys w Poznaniu*, „Czas Kultury”, wrzesień-październik, 1992, s. 65.

²⁴ Chodzi o leżące w północnych Czechach, u zbiegu rzek Orlicy i Łaby, Hradec Králové.

²⁵ Junkers JU 87 Stuka (Sturzkampfflugzeug), niemiecki bombowiec nurkujący. Maszyna ta, zaprojektowana przez Hermana Pohlmana, swoją „karierę” rozpoczęła w roku 1936 wspierając wojska generała Franco w Hiszpanii. W propagandzie niemieckiej samolot ten stał się symbolem wielkości Luftwaffe.

²⁶ Doznał wtedy złamania nosa, żeber oraz licznych urazów, zob. J. Rothfuss, *Joseph Beuys. A Brief Biography*, cyt. za: <http://www.walkerart.org/archive/4/9C43FDAD069C47F36167.htm>, [dostęp: 16.02.14]

²⁷ F. Gieseke, A. Markert, *Flieger, Filz und Vaterland. Eine erweiterte Beuys Biografie*, Berlin 1996, s. 76nn; por.: J. Kaczmarek, *J. Beuys. Od sztuki do społecznej utopii*, Poznań 2001, s. 17; por. J. Wolf, *Joseph Beuys. German Sculptor and Performance Artist*, cyt. za: <http://www.theartstory.org/artist-beuys-joseph.htm>, [dostęp: 16.02.14] Na marginesie zauważyć należy, że oficjalnie zapisano, iż dokonał tego niemiecki oddział poszukiwawczy, który przywiózł go 17 marca 1944 roku do szpitala wojskowego (Militärlazarett 179), zob.: J. Rothfuss, *Joseph Beuys. A Brief Biography*, cyt. za: <http://www.walkerart.org/archive/4/9C43FDAD069C47F36167.htm>, [dostęp: 16.02.14]

²⁸ Ojciec Beusa wraz ze swoim bratem kupił w Rindern, w roku 1930, budynek nieczynnej mleczarni, który wykorzystywali jako magazyn, a w którym później zamieszkali.

²⁹ Wybór pracowni artysty, którego sztukę w czasach hitlerowskich uznano za zdegenerowaną, nie był w przypadku Beuysa przypadkowy.

³⁰ Choć dyplom obronił dwa lata później, w 1953, zob. J. Wolf, *Joseph Beuys. German Sculptor...*, dz. cyt.

w hitlerowskiej machinie zagłady. To doprowadziło go do stanu ciężkiej depresji. Przetrwał dzięki aktywnemu wsparciu narzeczonej i grona przyjaciół. Pomocna była również sztuka ze swoim terapeutycznym wymiarem. Twórcze eksperymenty tego okresu zaowocowały opracowaniem przez Beuysa indywidualnego, jakże rozpoznawalnego języka artystycznej ekspresji³¹.

Sztuka Beuysa kojarzy nam się głównie z materiałami jakich artysta w swojej twórczości używał: tłuszcz i filc. Otóż zastanawiające jest to, że początkowo (w latach pięćdziesiątych) materiały te w jego sztuce w ogóle nie występują³², a w swojej twórczości artysta ogranicza się do trzech tematów: zwierzęta, postać kobieca, pejzaż. Pierwsza jego praca, która wykorzystuje tłuszcz, pojawia się dopiero w roku 1960³³. Później przyszła ich cała seria, między innymi: *Polowanie na jelenia* (1961), *Krzęsto z tłuszczem* (1963), *Auschwitz Demonstration* (1956-1964)³⁴ czy mniej u nas znana *Transformacja kawałków tłuszczu* (1972)³⁵.

W roku 1958 ogłoszony został międzynarodowy konkurs na projekt pomnika Ofiar faszyzmu w Auschwitz-Birkenau. Najlepiej oceniono wtedy koncepcję zespołu Oskara Hansena³⁶ ale nas w tym miejscu bardziej interesuje fakt, iż pośród 460 nadesłanych z całego świata projektów, znalazła się również propozycja stworzona przez Josepha Beusa³⁷. Pracując nad projektem „pomnika oświęcimskiego”, Beuys wyjechał do Polski, by osobiście, na miejscu zobaczyć te „pola śmierci”³⁸, zaś od organizatorów konkursu otrzymał materiały związane z funkcjonowaniem obozu. Pośród nich znajdowało się kilka zdjęć: wnętrza baraków, pryczy na których spali

³¹ Tamże.

³² W. Renn (red.), *Joseph Beuys. Pflanze, Tier und Mensch*, Bonn 2000; por. J. Wolf, *Joseph Beuys. German Sculptor...*, dz. cyt.

³³ *Narożniki tłuszczu*.

³⁴ Na instalację tę składają się obiekty z lat 1956 – 1964, które w 1968r. artysta „na nowo ułożył” w witrynie, zob. M. Kramer, *Joseph Beuys. 'Auschwitz Demonstration' 1956-1964*, [w:] E. Gillen (red.), *Deutschland-bilder. Kunst aus einem geteilten Land*, Köln 1997, s. 293 nn.

³⁵ „Zaprezentowana” 26 lutego 1972 w Tate Gallery w Londynie, zob. B. Lange, ‘Questions? You Have Questions?’ Joseph Beuys’ Artistic Self-Presentation in Fat. Transformation Piece/Four Blackboardz, 1972. 91996), [w:] C. Mesch, V. Michely (red.), *Joseph Beuys. The Reader*, Cambridge, MA 2007, s.177 nn.

³⁶ Niestety niezrealizowana, choć może raczej miał Czesław Bielecki, który kilka lat temu w Lublinie powiedział: „To wielkie szczęście Hansena, że tak wielka, ogromna idea nie została zrealizowana. Jej realizacja mogłaby być końcem intelektualnego triumfu tej idei – budziłaby ogromny opór społeczny”, zob. M. Lachowski, M. Linkowska, Z. Sobczuk (red.), *Wobec Formy Otwartej Oskara Hansena. Idea – utopia – reinterpretacja*, Lublin 2009, s. 212.

³⁷ Zdziwiający jest fakt, iż większość badaczy jego twórczości pomija ten projekt, zob. C. Tisdall, *Joseph Beuys*, New York 1979, s. 21; por. M. Rosenthal, S. Rainbird, C. Schmuckli, *Joseph Beuys. Actions, Vitruines, Environments*, London 2004, s. 156; por. G. Ray, *Joseph Beuys and the After-Auschwitz Sublime*, [w:] G. Ray (red.), *Joseph Beuys. Mapping the Legacy*, New York 2001, s. 59.

³⁸ J. Schellmann (red.), *Joseph Beuys. Multiples 1965-1985*, Munich-New York 1997.

więźniowie, fotografia przedstawiająca siedem ton spakowanych w worki ludzkich włosów – materiału z którego w trakcie II wojny światowej produkowano... filc³⁹. Jeśli dodamy do tego powszechne w powojennym społeczeństwie przekonanie o tym, że w okresie II wojny światowej Niemcy produkowali z ludzkiego tłuszczu mydło⁴⁰ łatwiej będzie nam zrozumieć, że zastosowanie przez Beuysa filcu i tłuszczu – materiałów tak kompletnie nie kojarzonych ze sztuką nie jest przypadkowe. Zwraca na to uwagę Gene Ray, który uważa, iż w przypadku Beusa nie można mówić o jakiegokolwiek wieloznaczności⁴¹. Na potwierdzenie swojej tezy przywołuje wypowiedź polskiego historyka Holocaustu Andrzeja Strzeleckiego, który jego zdaniem „mówi nam więcej niż chcielibyśmy wiedzieć o tłuszczu i oświęcimskich krematoriach”, co ilustruje niezwykle wymownym cytatem: „Tłuszcz który kapał z palonych w dołach czy na stosach ciał był zbierany w specjalnie na ten cel przygotowanych dołach a następnie był wykorzystywany jako paliwo do palenia kolejnych ciał, co praktykowane było szczególnie w czasie deszczowych dni”⁴². Kontynuując swoje wywody, Ray dochodzi do wniosku, iż możemy mówić o wpływie Holocaustu w twórczości Beuysa⁴³. Zgadza się z Ray'em, możemy równocześnie dodać, że nowa estetyka którą prezentowały prace artysty może dziwić czy oburzać, ale jednocześnie, w końcu zmusza do refleksji. To swoistego rodzaju epatowanie brudem i zniszczeniem w obrębie dzieła sztuki może wywoływać u odbiorcy konsternację, w której wspomniany wyżej śmiech⁴⁴ staje się objawem bezradności. Odpowiadając na adornowskie pytanie o sens sztuki po Oświęcimiu, Beuys radykalnie zrywa w swojej twórczości z klasycznym, antycznym pojęciem piękna – idealnej formie białego marmuru greckich rzeźb⁴⁵ przeciwstawia bezkształtną materię tłuszczu, która w czasach naznaczonych pamięcią Holocaustu, staje się esencją człowieka w zdehumanizowanym świecie. Źródłem tego rodzaju estetyki jest świadomość, iż pamięci Holocaustu nie można już oddawać przez zbiór metaforycznych przekształceń formalnych, podobnych tym stworzonych przez wiersz

³⁹ Pisz o tym między innymi Andrzej Strzelecki, zob. A. Strzelecki, *Grabież mienia ofiar*, [w:] *Auschwitz 1940-1945. Węzłowe zagadnienia z historii obozu*, Oświęcim 1995, t. II, s. 111 nn.

⁴⁰ W świadomości Polaków funkcjonujące za sprawą opowiadania „Profesor Spanner” pióra Zofii Nałkowskiej, zob. Z. Nałkowska, *Medaliony*, Czytelnik, Warszawa 1946.

⁴¹ G. Ray, *Joseph Beuys and the After – Auschwitz Sublime*, [w:], taż (red.), *Joseph Beuys. Mapping the Legacy*, New York 2001, s. 63, przyp. 28.

⁴² A. Strzelecki, dz. cyt.; Ray powołuje się tu na angielską wersję tekstu Strzeleckiego, *The Plunder of Victims and Their Corps*, [w:] Y. Gutman, M. Berenbaum (ed.), *Anatomy of the Auschwitz Death Camp*, Washington 1994, s. 261nn.; por. G. Ray, dz. cyt., s. 63, przyp. 28.

⁴³ G. Ray, dz. cyt., s. 64.

⁴⁴ Zob.: W. Włodarczyk, *Nowy obszar sztuki...*, dz. cyt., s. 131.

⁴⁵ Pozwalam tu sobie na drobną parafrazę z Herberta, zob.: Z. Herbert, *Jaskinia filozofów*, [w:] tenże, *Dramaty*, Wrocław 1997, s. 18nn.

Celana⁴⁶. Stąd „brutalność” tłuszczu i szarość filcu przywodząca na myśl popiół. Ale szarość to także kolor wyblakłej przeszłości, wspomnień pozbawionych koloru życia. Według Deridy „popiół to stare, szare słowo, pylisty temat ludzkości, niepamiętny obraz, który sam się dekomponuje, metafora albo metonimia samego siebie, oto przeznaczenie popiołu, oddzielonego, spalonego jak popiół popiołu. Kto jeszcze odważyłby się napisać poemat o popiele? Moglibyśmy śnić o słowie popiołu, które samo by się nim stawało, oddalone w przeszłości, jak utracona pamięć tego, czego już nie ma”⁴⁷.

Jak zauważa Dror Pimentel, „najradsze dzieła sztuki to takie, które sprawiają wrażenie, jakby przeznaczenie wyznaczyło im zadanie podsumowania, w jednym materialnym pociągnięciu, dylematu, który zajmuje całą kulturę. To właśnie jest źródło ich nieśmiertelności, i takie jest *Krzesło z tłuszczem* Beuysa”⁴⁸.

* * *

O ile na sztukę powojennej Europy silny wpływ miało doświadczenie holocaustu, o tyle wybijająca się wtedy na „niepodległość” sztuka amerykańska powstawała w cieniu bomby atomowej. Jak zauważa Lynn Gamwell, Jackson Pollock, Mark Rothko i Barnett Newman bardzo wyraźnie zareagowali swoją twórczością na zrzućenie bomb na Hiroszimę i Nagasaki. Co więcej, śledząc ich twórczość zauważamy, iż w ciągu kilku następnych lat, pod wpływem tego dramatycznego tematu każdy z nich przeszedł do pełnej abstrakcji osiągając stylistyczną dojrzałość styl⁴⁹. W roku 1947 Pollock zaczął w swoich obrazach stosować metodę drippingu, zaś w malarstwie Rothko bezkształtna plama koloru zaczęła przybierać kształt prostokąta. Rok później, w malarstwie Barneta Newmana pojawił się charakterystyczny dla jego twórczości motyw pionowego pasa poprowadzonego od dolnej do górnej krawędzi⁵⁰. Wyjaśniając powody zmian stylistycznych, zarówno Pollock jak i Newman odnieśli się bezpośrednio do tego najbardziej dramatycznego, amerykańskiego bombardowania

⁴⁶ *Fuga śmierci*.

⁴⁷ J. Derida, *Feu la cendre des femmes*, Paris 1987, s. 15; cyt. za: A. Leśniak, *Obraz płynny. Georges Didi-Huberman i dyskurs historii sztuki*, Kraków 2010, s. 101.

⁴⁸ Dror Pimentel, *Beuys' Chair and the Violence of the Other: Toward a Theory of Aesthetics*, online: <https://www.performancephilosophy.org/journal/article/view/73/178>, dostęp 25.02.04.

⁴⁹ L. Gamwell, *Exploring the Invisible: Art, Science, and the Spiritual*, Princeton University Press, Princeton NJ 2002, s. 265.

⁵⁰ Często nazywanych „zamkiem błyskawicznym”, zob. G. Decamous, *Invisible Colors: The Arts of the Atomic Age*, The MIT Press, Cambridge, Mass, 2018.

japońskich miast⁵¹. Mając to na uwadze, stając przed kompozycją Newmana w której błękitne pole przecięte jest białą, pionową, poszarpaną linią możemy wyobrazić sobie ślad samolotu na niebie lecącego w stronę Hiroszimy.

Od 2003 r. Néle Azevedo realizuje w różnych zakątkach świata artystyczny projekt znany pod nazwą *Melting Men*. Tysiące odlanych w lodzie figurek przedstawiających siedzącego człowieka, umieszczanych na stopniach schodów rozpływa się w ciepłe promieni słonecznych. Pracą tą artystka chce zwrócić uwagę na problem globalnego ocieplenia i zmian klimatycznych, jakie dokonują coraz bardziej dają się nam we znaki. Ale prócz tego namawia nas do odczytywania swojej pracy w kontekście pamięci wydarzeń historycznych takich jak uczczenie ofiar I i II wojny światowej, konfliktu w Irlandii Północnej (Belfast), ofiar katastrofy *Titanica* (Birmingham), etc. 52. Trzeba przyznać, że niezwyklej symboliki praca Néle Azevedo nabrała, kiedy pokazana została w Japonii. Rozstawione na kamiennych schodach lodowe figurki powoli roztopiały się w ciepłych promieniach słońca zostawiając po sobie mokrą plamę, która i ta po jakimś czasie zniknęła. W ten sposób przywodziło to na myśl jeden z najbardziej przejmujących śladów zagłady Hiroszimy: zrobione przez amerykańskiego żołnierza zdjęcie przedstawiające „cień” siedzącej na schodach postaci, której ciało „wyparowało” w trakcie wybuchu bomby.

* * *

Jak zauważa Ernst Gombrich „około 1520 r. wszyscy miłośnicy sztuki w miastach włoskich wydawali się zgodni co do tego, że malarstwo [i rzeźba] osiągnęły szczyt doskonałości. Artyści tacy jak Michał Anioł i Rafael, Tycjan i Leonardo dokonali właściwie wszystkiego, do czego dążyły poprzednie pokolenia. Żaden problem rysunkowy nie był dla nich nazbyt trudny, żaden temat zbyt skomplikowany. Pokazali, jak poprawnie połączyć piękno z harmonią i prześcignęli nawet – jak mówiono – najsłynniejsze posagi starożytnej Grecji i Rzymu. Dla chłopca, który pewnego dnia sam chciałby zostać wielkim malarzem, takie opinie nie brzmiały szczególnie zachęcająco. Bez względu na to, jak wielkim podziwem mógł darzyć dzieła wielkich żyjących mistrzów, musiał zastanowić się nad tym, czy naprawdę nic już nie pozostało do

⁵¹ J. Ph. O'Neill, *Barnet Newman: Selected Writings and Interviews*, University of California Press, Berkeley 1990, s. 169.

⁵² Zob.: <https://www.neleazevedo.com.br/minimum-monument>, dostęp 25.02.04.

zrobienia, bowiem w sztuce osiągnięto wszystko, co było możliwe”⁵³. Wydaje się, że historia sztuki daje jasną odpowiedź na postawione przez Gombricha pytanie. Jeżeli warsztatowo nie można już było stworzyć niczego doskonalszego⁵⁴, to należało znaleźć płaszczyznę, na której można było kontynuować rozwój sztuki. Jedną z nich okazało się położenie silnego akcentu na treść i znaczenie. To one w dzisiejszym świecie wyznaczają poziom dzieła sztuki. Ale w gruncie rzeczy to nic nowego, bo jak zauważa Krystyna Tuszyńska-Maciejewska, „w myśli Platońskiej zagadnienia estetyczne spletały się z metafizycznymi, czy transcendentnymi i etycznymi. Śmiało można powtórzyć za Władysławem Tatarkiewiczem, że idealistyczna teoria bytu i aprioryczna teoria poznania odbiły się na pojęciu „piękna” Platona w odniesieniu do „piękna samego w sobie”, a zatem piękna na najwyższym stopniu poznania lub, dokładniej mówiąc, oglądu”⁵⁵. Władysław Tatarkiewicz przypomina nam, że dla Arystotelesa „sztuka jest czynnością ludzką. To ją różni od przyrody. Arystoteles formułował tę myśl tak: przez sztukę powstaje to wszystko, czego forma jest w duszy” albo „co ma źródło w wytwarzającym, nie w wytworze”. Dlatego też twory sztuki „mogą być albo nie być” podczas gdy twory przyrody powstają z konieczności. [Według Arystotelesa] „każda sztuka jest wytwarzaniem, ale nie każde wytwarzanie jest sztuką. Jest nią jedynie (...)” wytwarzanie świadome i oparte na wiedzy”⁵⁶. Dzięki temu możemy zaryzykować stwierdzenie, iż wbrew pozorom, antyczne kategorie piękna znajdują zastosowanie w odniesieniu do sztuki współczesnej. Możliwym więc, choć dla wielu zapewne wielce kontrowersyjnym jest porównywanie prac Michała Anioła z instalacjami Josepha Beuysa. Zauważyć przy tym należy, że większość dzieł sztuki ma charakter hybrydowy: są zawieszone w przestrzeni między tym co wizualne, a tym, co werbalne, niezależnie od tego, czy obejmują werbalną reprezentację obiektu wizualnego⁵⁷, czy wizualną reprezentację obiektu werbalnego⁵⁸.

⁵³ E.H. Gombrich, *O sztuce*, tłum. M. Dolińska, I. Kossowska, D. Stefańska-Szewczuk, A. Kuczyńska, Arkady, Warszawa 1997, s. 361.

⁵⁴ Chociaż przyznać należy, że realizacje niektórych artystów, takich jak chociażby Bernini zaprzeczają tej tezie.

⁵⁵ K. Tuszyńska-Maciejewska, *Platona pytanie o piękno*, „Collectanea Philologica” III (1999), Deodato Wiśniewski septuagenario oblata, (Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego), s. 125 nn, cyt. za: https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Collectanea_Philologica/Collectanea_Philologica-r1999-t3/Collectanea_Philologica-r1999-t3-s123-130/Collectanea_Philologica-r1999-t3-s123-130.pdf, [dostęp: 23.05.12]; por. W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, dz. cyt., s. 119 nn.

⁵⁶ W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, dz. cyt., s. 140.

⁵⁷ Czego przykładem wiersz Rilkego „Archaiczny Tors Apollina”, zob. R.M. Rilke, *Osamotniony na szczytach serca*, wybór, tłumaczenie i opracowanie Adama Pomorskiego, Świat Książki, Warszawa 2006.

⁵⁸ Jak w dziele Anselma Kiefera *Your Golden Hair, Margarete* (1981), por. D. Pimentel, *Aesth-ethics. Of Hospitality in Art*, Palgrave Macmillan 2024.

Współczesność nie jest nam łaskawa. Okrucieństwo obu wojen światowych, perfidia rewolucji bolszewickiej, barbarzyństwo wojen na Bałkanach, w Afryce, Ukrainie czy Palestynie nie napawają optymizmem, zmieniają naszą wrażliwość. Stąd piękno weszło dziś w treść i znaczenie.

Post scriptum

Trywialnym jest stwierdzenie mówiące, iż Wielka Rewolucja Francuska otworzyła szeroko wrota dla przemian społecznych, wpłynęła na kierunki rozwoju muzyki, literatury i sztuki. Niemniej, w pierwszej połowie wieku XIX na arenie literatury pojawił się Charles Dickens, którego twórczość miała duży wpływ na kształtowanie się wrażliwości społecznej ale też nowoczesnego myślenia estetycznego. Otworzył przestrzeń kultury na ludzi wcześniej niezauważanych, biednych i skrzywdzonych. Sto lat później podobną wrażliwość zaprezentował Vittorio de Sica w swoim nagrodzonym Oscarem filmie „Złodzieje rowerów” (1948). Młodzieżowa rewolta lat sześćdziesiątych pokazała, że kultura może być doskonałą platformą antyestablishmentowego buntu, a towarzysząca jemu moda ma istotną rolę do spełnienia. Wydaje się, że dzisiaj wszystko jest już akceptowalne, zaś kultura i sztuka starają się zacierać wszelkie granice. Co i rusz na ulicach, w urzędach, kinach i teatrach spotykamy ludzi ubranych w dzinsy szatowane wyrwami dziur. Spodnie, które, jeszcze tak niedawno były wstydliwym świadectwem zaniedbania, biedy i wykluczenia, stały się dzisiaj wyróżnikiem mody i zamożności. Parafrazując więc Pindara z Teb, możemy stwierdzić, że „piękno jest rzeczą kłopotliwą”⁵⁹.

Bibliografia

Adorno T.W., *Engagement*, [w:] Adorno T.W., *NotenzurLiteratur III*, SuhrkampVerlag, Frankfurt am Main 1965.

Adorno T.W., *Erziehungnach Auschwitz*, [w:] Adorno T.W., *Stichworte. Kritische Modelle 2*, Frankfurt am Main 1969.

Adriani G., Konnertz W., Thomas K., *Joseph Beuys. Leben und Werk*, Köln 1994.

De Domizio Durini L., *The Felt Hat. Joseph Beuys. A Life Told*, translated by Howard Rodger Mac Lean, Milano 1997.

Beuys J., *Krzeseł z tłuszczem*, [w:] J. Beuys, *Teksty, komentarze, wywiady*, wybór, opracowanie i wstęp J. Jedliński, Warszawa 1990.

⁵⁹ U Pindara „sztuka jest rzeczą trudną”.

- Diner D., *Vorwort des Herausgebers*, [w:] D. Diner (red.), *Zivilisationsbruch. Denken nach Auschwitz*, Frankfurt am Main 1988.
- Dror P., *Beuys' Chair and the Violence of the Other: Toward a Theory of Aesthetics*, online: <https://www.performancephilosophy.org/journal/article/view/73/178>, dostęp 25.02.04.
- Gamwell L., *Exploring the Invisible: Art, Science, and the Spiritual*, Princeton University Press, Princeton NJ 2002.
- Gieseke F., Markert A., *Flieger, Filz und Vaterland. Eine erweiterte Beuys Biografie*, Berlin 1996.
- Gombrich E. H., *O sztuce*, tłum. M. Dolińska, I. Kossowska, D. Stefańska-Szewczuk, A. Kuczyńska, Arkady, Warszawa 1997.
- Herbert Z., *Dramaty*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1997.
- Kaczmarek J., *Joseph Beuys. Od sztuki do społecznej utopii*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2001.
- Konstytucja „O objawieniu Bożym”, art. 11, [w:] Sobór Watykański II. Konstytucje. Dekrety. Deklaracje, Poznań 1968.
- Kramer M., *Joseph Beuys. 'Auschwitz Demonstration' 1956-1964*, [w:] E. Gillen (red.), *Deutschlandbilder. Kunst aus einem geteilten Land*, Köln 1997.
- Lachowski M., Linkowska M., Sobczuk Z. (red.), *Wobec Formy Otwartej Oskara Hansena. Idea – utopia – reinterpretacja*, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 2009.
- Lacoue-Labarthe Philipp, *Heidegger, Art and Politics. The Fiction of the Political*, Oxford 1990.
- Lange B., ‘Questions? You Have Questions?’ *Joseph Beuys' Artistic Self-Presentation in Fat*. Transformation Piece/Four Blackboardz, 1972-1996, [w:] C. Mesch, V. Michely (red.), *Joseph Beuys. The Reader*, Cambridge, MA 2007.
- Leśniak A., *Obraz płynny. Georges Didi-Huberman i dyskurs historii sztuki*, Universitas, Kraków 2010.
- Marciniak J., *Beuys w Poznaniu*, „Czas Kultury”, wrzesień-październik, 1992, s. 65.
- Milchman A., Rosenberg A., *Eksperymenty w myśleniu o Holocaustzie. Auschwitz, nowoczesność i filozofia*, Scholar, tłum. L. Krowicki i J. Szacki, Warszawa 2003.
- Nałkowska Z., *Medaliony*, Czytelnik, Warszawa 1946.
- O'Neill J.Ph., *Barnet Newman: Selected Writings and Interviews*, University of California Press, Berkeley 1990.
- Overly R., *Trzecia Rzesza. Historia imperium*, tłum. M. Antosiewicz, H. Turczyn-Zalewska, Buchmann 2012.
- Pimentel D., *Aesthetics. Of Hospitality in Art*, Palgrave Macmillan 2024.
- Platon, *Uczta*, tłum. Wł. Witwicki, PWN Warszawa 1957.
- Ray G., *Joseph Beuys and the After-Auschwitz Sublime*, [w:] G. Ray (red.), *Joseph Beuys. Mapping the Legacy*, New York 2001.
- Ray G., *Joseph Beuys and the After – Auschwitz Sublime*, [w:], G. Ray (red.), *Joseph Beuys. Mapping the Legacy*, New York 2001.
- Renn W. (red.), *Joseph Beuys. Pflanze, Tier und Mensch*, Bonn 2000.
- Reichsgesetzblatt, Teil I, 1936/Nr 113, s. 261, cyt. za.: <http://alex.onb.ac.at/cgi-content/alex?ap-m=0&aid=dra&datum=1936>, [dostęp; 16.02.05]

- Rilke R.M., *Osamotniony na szczytach serca*, wybór, tłumaczenie i opracowanie Adama Pomorskiego, Świat Książki, Warszawa 2006.
- Rosenfeld A.H., *Podwójna śmierć. Rozważania o literaturze Holocaustu*, tłum. B. Krawcowicz, Cyklady, Warszawa 2003.
- Rosenthal M., Rainbird S., Schmuckli C., *Joseph Beuys. Actions, Vitrines, Environments*, London 2004.
- Rothfuss J., *Joseph Beuys. A Brief Biography*, cyt. za: <http://www.walkerart.org/archive/4/9C-43FDAD069C47F36167.htm>, [dostęp: 16.02.14].
- Rubenstein R.L., *The Cunning of History. The Holocaust and the American Future*, New York 1987, cyt. za: A. Milchman, A. Rosenberg, *Eksperymenty w myśleniu o Holocaustcie. Auschwitz, nowoczesność i filozofia*, tł. L. Krowicki i J. Szacki, Warszawa 2003.
- Schellmann J. (red.), *Joseph Beuys. Multiples 1965-1985*, Munich-New York 1997.
- Strzelecki A., *Grabież mienia ofiar*, [w:] *Auschwitz 1940-1945. Węzłowe zagadnienia z historii obozu*, Oświęcim 1995, t. II.
- Strzelecki A., *The Plunder of Victims and Their Corps*, [w:] Y. Gutman, M. Berenbaum (ed.), *Anatomy of the Auschwitz Death Camp*, Washington 1994.
- Tatarkiewicz W., *Historia estetyki*. T. 1, *Estetyka starożytna*, Arkady, Warszawa 1985.
- Tisdall C., *Joseph Beuys*, New York 1979.
- Tuszyńska-Maciejewska K., *Platona pytanie o piękno*, „CollectaneaPhilologica” III (1999), Deodato Wiśniewski septuagenario oblatu, (Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego), s. 125 nn, cyt. za: https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Collectanea_Philologica/Collectanea_Philologica-r1999-t3/Collectanea_Philologica-r1999-t3-s123-130/Collectanea_Philologica-r1999-t3-s123-130.pdf, [dostęp: 23.05.12].
- Włodarczyk W., *Nowy obszar sztuki. Działania i dokumentacja*, [w:] Włodarczyk W. (red.), *Sztuka świata*, t. 10, Warszawa 1996.
- Wolf J., *Joseph Beuys. German Sculptor and Performance Artist*, cyt. za: <http://www.theartstory.org/artist-beuys-joseph.htm>, [dostęp: 16.02.14].
- Wyschogrod E., *Spirit in Ashes. Hegel, Heidegger, and Man-Made Mass Heath*, New Haven 1985.
- Zwolski E., *Choreia. Muza i bóstwo w religii greckiej*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1978. <http://www.theartstory.org/artist-beuys-joseph.htm>

Nota o Autorze

Roman Nieczyporowski – doktor nauk humanistycznych, teoretyk i historyk sztuki, zatrudniony w Zakładzie Historii i Teorii Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku. Prócz macierzystej Uczelni historię sztuki wykłada również na Wydziale Architektury Politechniki Gdańskiej oraz w Braheskolan – Visingsö folkhögskolan, Szwecja (pod patronatem Uniwersytetu Sztokholmskiego). Członek Zarządu Fundacji im. Katarzyny Cieślak. „Emerytowany” członek Klubu Wysokogórskiego „Trójmiasto”. W swoich zainteresowaniach badawczych koncentruje się na kulturowych, społecznych i politycznych aspektach sztuki nowoczesnej.

MIECZYŚLAW JUDA

AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH W KATOWICACH

ORCID: 0009-0008-5606-945X

PIĘKNO JAKO TRANSCENDENTALE RELATYWNE – NOW

BEAUTY AS RELATIVE TRANSCENDENTALS – NOW

Słowa kluczowe: piękno, sztuka, transcendentalia, transcendentalia relatywne, piękno jako transcendentalne relatywne

Keywords: beauty, art, transcendentals, relative transcendentals, beauty as relative transcendentals

Abstrakt: Tekst podejmuje problem piękna we współczesnej sztuce - praktyce artystycznej w odniesieniu do klasycznych, tomistycznych koncepcji piękna jako transcendentalne relatywnego traktowanych jako punkt odniesienia. Nie jest systematycznym przeglądem stanowisk scholastycznych, nie jest też przeglądem pod tym względem sztuki współczesnej. Broni tezy, że także dzisiaj piękno jest, jest obecne i ma nienaruszalny charakter z uwagi na swoje ontyczne osadzenie jako cecha całej ludzkiej rzeczywistości. To nie tylko piękno ujmowane jako piękno estetyczne, ale także piękno w sensie etycznym, poznawczym, mentalnym, itd.

Abstract: The text addresses the problem of beauty in contemporary art - artistic practice in relation to classical, Thomistic concepts of beauty as a relative transcendental treated as a point of reference. It is not a systematic review of scholastic positions, nor is it a review of contemporary art in this respect. It defends the thesis that even today beauty exists, is present and has an inviolable character due to its ontological setting as a feature of all human reality. This is not only beauty understood as aesthetic beauty, but also beauty in the ethical, cognitive, mental, etc. sense.

Powyższy tytuł ma w zamierzony sposób charakter prowokacyjny. W dodatku podwójnie. Najpierw wobec tego, że cała tytułowa problematyka znajduje się – o ile w ogóle – w głębi niszowych dyskusji specjalistów średniowiecznej filozofii, bardziej detalicznie europejskiej tradycji scholastycznej, czegoś, co dla szerszej publiczności

jest raczej opowieścią o żelaznym wilku, niż realnym intelektualnym doświadczeniem, po wtóre dlatego, że podejmowanie dziś zagadnienia/problematyki piękna już od z górą stu lat jest co najmniej „nie na miejscu”, gdyż tradycyjnie domyslny topos jego obecności – sztuka (w rozumieniu społecznej *praxis* tak nazywanej) zdaje się być całkiem wydrenowana/wyrugowana/wyzbyta/ z jego obecności. W poniższym tekście chcę bronić tezy, że jest dokładnie odwrotnie, tj. że piękno jest, że jest trwale obecne zarówno w węższym rozumieniu piękna na sposób estetyczny (w muzyce, literaturze, sztukach wizualnych/performatywnych), jak też w naszym doświadczeniu szerszym, także etycznym, także poza sztuką i że jego charakter jest niezmienny (niech będzie transcendentny i transcendentalny właśnie) oraz że jest ono mocniejsze niezależnie od wszelkich naszych zabiegów intencjonalnych lub bezwiednych, ale zjawiających się w finale przeciw niemu. I że jest tak dlatego, że jest ono po prostu ontycznie niepodważalne, a także że nic tu nie ma do rzeczy „co się komu podoba”.

Tekst nie jest systematycznym przeglądem stanowisk w przedmiotowej kwestii (transcendentaliów relatywnych), podobnie nie odnosi się w sposób systematyczny do problematyki ontologii, resp. *ontologicznego charakteru piękna*¹, ale niejako referencyjnie odwołuje się do wyjściowych ustaleń, by mieć stosowny background/residuum/osadzenie dla sformułowania własnego stanowiska. Podobnie powoływane przykłady konkretnych dzieł/artefaktów sztuki w żaden sposób nie mają pretensji do wskazywania ich jako „reprezentantów” lub tym bardziej ekwiwalentów całego doświadczenia i praktyki sztuki.

I.

Jeżeli chcemy odnosić się do tytułowej kategorii transcendentaliów, to wypadnie rozpocząć od jakiegoś utrwalonego w tradycji Zachodu ich rozumienia. W dobrze osadzonej i bodaj najczęściej przywoływanym kontekście transcendentalia występują jako immanentna treść scholastycznej filozofii średniowiecza, szczególnie myśli św. Tomasza. Ten sposób ich rozumienia wszedł do powszechnego obiegu, czyniąc z wykładni tomistycznej niejako jedyny obowiązujący standard: „Klasyczne rozumienie transcendentaliów wskazywało zasadniczo na rzeczywistość, sam byt i i zamienne z bytem jego przymioty, o ile bywały intelektualnie osiągalne, przez różne akty poznania

¹ W. Stróżewski, *W kręgu wartości*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1992, s. 156–171; Tenże, *Istnienie i wartość*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1981, s. 314–318.

intelektualnego, sądowego”². To charakterystyczne ujęcie z punktu widzenia realizmu metafizycznego i tomistycznej perspektywy, gdzie transcendentalia są właściwościami przysługującymi każdemu bytowi w sposób konieczny, niezależnie od jakichkolwiek innych wyznaczników. A zarazem transcendentalia można charakteryzować przez to, że są ponadrodzajowe (*omnia geneza transcendunt*). To znaczy, że przekraczają wszystko i nie ma niczego w czym mogłyby się zmieścić³. Są w tym ontycznie „dalej idące” niż uniwersalia, tj. powszechniki, a z którymi – można zaryzykować tezę – są komplementarne. Uniwersalia, jako powszechniki, pojęcia ogólne są kategoriami w rozumieniu Arystotelesa, a transcendentalia nie, bo je przekraczają. Charakteryzuje je równozakresowość z bytem. W filozofii scholastycznej zarówno transcendentalia, jak i powszechniki są ważnymi pojęciami, to jednak odnoszą się do różnych poziomów bytu i poznania. Transcendentalia to te własności bytu, które przysługują mu powszechnie, przekraczając granice poszczególnych kategorii. Są to najbardziej fundamentalne i uniwersalne charakterystyki wszystkiego, co jest, są właściwościami bytu jako takiego, niezależnymi od jego specyficznej natury czy kategorii. Można powiedzieć, że są to różne aspekty, pod którymi możemy rozważać każdy istniejący byt, powszechniki zaś odnoszą się zaledwie do pojęć ogólnych, które przysługują wielu jednostkowym przedmiotom. Za to głównym problemem związanym z powszechnikami jest ich nieobsadzony status ontologiczny, to znaczy czy i jak istnieją. Można też powiedzieć, że transcendentalia są bardziej fundamentalne i „metafizyczne”, dotykając samej istoty/natury bytu, podczas gdy powszechniki są bardziej związane z kwestiami poznawczymi i sposobem, w jaki nasz umysł kategoryzuje i rozumie rzeczywistość. Przekonanie o tym, że tak jest „naprawdę” było przemożnym doświadczeniem, w szczególności dojrzałej scholastyki do tego stopnia, że figura *philosophia parennis*⁴, stała się nie tylko zręczną i użyteczną metaforą, ale że dorobek metafizyki od Filipa Kanclerza, Roberta Grosseteste, Bonawentury, Albertusa Magnusa, Ulryka ze Strasburga po Tomasza z Akwinu i Dunsza Szkota jest tym, co graniczne w możliwościach uzyskania najgłębszej i istotowo tożsamej wiedzy o rzeczywistości rozpoznanej jako byt, czyli to, co jest. Bo tak tylko przecież mogła się ujawnić filozofia jako realna lub filozofia realnego bytu, traktując siebie i świat, czyli rzeczywistość śmiertelnie poważ-

² M.A. Krapiec, e.a., *Wprowadzenie do filozofii*, RW KUL, Lublin 1992, s. 33; podobnie M.A. Krapiec, *Metafizyka*, TN KUL, Lublin 1978, s.181 i *passim*.

³ J. Kielbasa, *Pierwsze i najpowszechniejsze: jedność, prawda i dobro i inne transcendentalia w metafizyce św. Tomasza z Akwinu*, „Przegląd Tomistyczny”, 19 (2013), s. 253.

⁴ Termin wprawdzie wprowadzony dopiero w XVI w. przez A. Steuco; Por. Tenże, *De perenni philosophia libri X, in quibus philosophiae, ac theologiae inter gentiles, ac Christianos concordia contextur*, Lyon 1540.

nie. I na zawsze. Gdyby ten koncept miał się sprawdzić oznaczałoby to faktyczny kres filozofii w ogóle i *a fortiori* rozwijania jakiegokolwiek dalszej wiedzy o rzeczywistości, o nauce w dzisiejszym rozumieniu nie wspominając.

Jednocześnie w tradycyjnym, tj. tomistycznym wywodzie pokazuje się, że transcendentalia, czyli zamienniki bytu jedne są absolutne, inne zaś relatywne. Do pierwszych należą: byt (*ens*) – czyli to, co jest przez afirmację istnienia, rzecz (*res*) – jako to, co istniejąc, jest w swej treści zdeterminowane, jedno (*unum*) – jako jedność samego bytu tożsamego ze sobą, odrębne-coś (*aliquid*) – jako to, co jest nie podzielone w sobie, a zarazem oddzielone od bytu drugiego i wówczas te cztery transcendentalia tzw. absolutne są wizją rzeczywistości poprzez sądy tożsamościowe wzmacnione zasadą niesprzeczności⁵. Do relatywnych zaś należeć będą: prawda (*verum*), dobro (*bonum*) i piękno (*pulchrum*) jako ustanowione na tle koniecznej relacji pomiędzy bytem jako istniejącym i bytem jako osobą, a więc najwyższą szczytową formą bytowania. I wówczas „prawda, dobro i piękno ujawniają relację bytu do osoby w aspekcie poznania i pożądania, jak to ma miejsce w <pięknie>, będącym aktem upodobania w tym, co jest kontemplatywnie widziane”⁶.

II.

Ale to dopiero, gdy rzeczy się uspokoją, a wszystko dookoła utrząśnie. Wszak od pierwszych artykułacji transcendentaliów Filipa Kanclerza, neoplatońskiej metafizyki światła Roberta Grosseteste, Bonawentury, Albertusa Magnusa aż po Tomasza z Akwinu koncepcja piękna jako osobnego transcendentale zasadniczo nie pojawia się. Filip Kanclerz, Bonawentura i Albert Wielki raczej są skoncentrowani z powodów historycznych na transcendentalności dobra, co najwyżej w poszukiwaniu źródeł teorii transcendentaliów – gdzie byłoby piękno – można wskazywać Augustyna i Pseudo-Dionizego Areopagite jako istotnie podejmujących tę kwestię, ale zdecydowanie w ujęciu teocentrycznym⁷. Kategoria piękna trwa jako „przesłonięta”. A i u samego Tomasza wykładnia transcendentaliów przyjmowana jako jej systematyczny i najpełniejszy opis sześciu kanonicznych transcendentaliów piękna nie zawiera⁸.

⁵ M.A. Krąpiec, e.a., dz. cyt., s. 34.

⁶ Tamże, s. 33.

⁷ SEP (Stanford Encyclopedia of Philosophy), 4. *Three Models of the Transcendentals: Thomas Aquinas, Henry of Ghent and Eckhart, and John Duns Scotus*, <https://plato.stanford.edu/cgi-bin/encyclopedia/archinfo.cgi?entry=transcendentals-medieval>.

⁸ Św. Tomasz, *De veritate*, cyt. za: J. Kielbasa, dz. cyt., s. 255.

Także jego sformułowanie: „trzy są składniki piękna, najpierw zupełność, czyli d o s k o n a ł o ś ć. To bowiem, co jest zawiera braki, jest tym samym szpetne. A także właściwa proporcja lub też h a r m o n i a; i wreszcie j a s n o ś ć” traktowane jest nie jako podanie warunku transcendentального piękna, a jego estetycznego aspektu ze względu na odniesienie do kontemplowanego/percypowanego przedmiotu⁹. Przypuszczalnie pominięcie w tym układzie piękna jako transcendentalnie ważnego ma (może mieć) swoje uzasadnienie w tym, że piękno jako podatne, uzależnione od subiektywnego odniesienia nie jest/nie może być tak samo ontycznie mocne jak inne transcendentalia¹⁰. Wprawdzie cytowane w koło sformułowanie jako Tomaszowa definicja piękna, *pulchra sunt qua visa placent*¹¹ uważne jest za definicję piękna subiektywno/obiektywną, tj. związaną tak czy inaczej z cechami samego przedmiotu i naszego na tę sytuację reagowania, czyli definicję w przyjmowanym sensie estetycznym, a nie metafizycznym. Powie też Tomasz i to: *pulchrum est cuius ipsa apprehensio placet*¹² – piękne jest to, co się podoba będąc oglądanym. I nie ma nic do rzeczy, że Tomasz wychodzący z ręki swojego preceptora Albertusa Magnusa musiał przecież znać jego sławne sformułowanie: *Ad rationem universalis pulchritudinis exigitur proportio aliquid ad invicem vel partium, vel potentiarum, vel quorumcumque, quibus su–persplendeat claritas formae/do pojęcia powszechnego piękna potrzeba wzajemnej proporcji części, władz lub czegokolwiek, w czym rozbłyśnąć może jasność formy*¹³. Chyba że powrócimy do źródła, a tym może być tylko platońska idea zamknięta w nierozzerwalnej *kalokagatii*.

⁹ Cyt. za: M.A. Krąpiec, *Metafizyka*, TN KUL, Lublin 1978, s. 215; to samo jednak (trzy kryteria piękna św. Tomasza) w ujęciu U. Eco przyjmie postać *proportio, integritas, claritas* z kluczowym wskazaniem, że na płaszczyźnie ontologicznej *claritas* jest zdolnością do samowyróżniania się, „radioaktywnością formy rzeczy” i przeciwnie do neoplatoników, wstępowaniem z dołu do góry jako samoobjawianie się formy organizującej; tenże, *Sztuka i piękno w średniowieczu*, Znak, Kraków 2006, s. 136.

¹⁰ Można nadal usiłować bronić metafizycznego piękna przez to, że „(...) posiada ono tylko swe podstawy w elementach rzeczy, a formalnie jest metafizycznym pięknem przez całościowe związanie bytu z porządkiem intencjonalnym, a więc z poznawczą wizją i budzącym się z niej pierwszym aktem miłości”. M.A. Krąpiec, dz. cyt., s. 215.

¹¹ S.Th. I, 5, 4, ad. 1.

¹² S.Th. I-II, 27, 1 ad. 3.

¹³ Cyt. za: S. Świeżawski, *Dzieje europejskiej filozofii klasycznej*, WN PWN Warszawa–Wrocław 2000, s. 628.

III.

Rację ma Umberto Eco, gdy mówi, że ci, co zburzyli koncepcję piękna metafizycznego (Ockham, ockhamiści i im podobni – Mikołaj z Autrecourt, Gerard Groot, czy Jan Gerson) nie zdawali sobie jeszcze sprawy ze wszystkich konsekwencji jakie ta zmiana przyniesie w przedmiotowej kwestii¹⁴. Podobnie neoplatonscy mistycy niemieckiej północy XIII i XIV w. (Teodoryk z Fryburga, Mistrz Eckhart, Jan Tauler) reprezentujący drugie filozoficzno–religijne oblicze tego czasu nie byli w stanie do postawienia problemów o takim charakterze. Pociągało ich całkiem co innego, mistycyzująca poetycka wizja, z powodu czego stale mówili o pięknie doświadczenia, ale wyłącznie własnego i wyłącznie w stanie wizji, co nijak nie poddawało się artykulacji i w konsekwencji intersubiektywnemu zakomunikowaniu, więc nie mieli nic konkretnego do powiedzenia na ten temat¹⁵. Religijny mistycyzm skutkował tym, że ponieważ Bóg jest niewypowiedziany, niewypowiadalny, niedający się „dotknąć” inaczej niż w mistycznej kontemplacji, można go z równym powodzeniem nazwać pięknym, jaki i najlepszym lub nieskończonym. Podczas gdy scholastycy byli przekonani, że na drodze zaawansowanej intelektualnej spekulacji są w stanie odkryć właściwą, tj. prawdziwą strukturę rzeczywistości i naturę Stwórcy, tak owi mistycy byli pewni, że go doświadczają. Jedni i drudzy zarazem byli poza tym, co mogło dotyczyć bezpośrednio otaczającej rzeczywistości niepoddanej takim zabiegom. Tak rzeczywistość uniwersaliów wytworzona jako narzędzie dotykania prawdziwych cech rzeczywistości – jej atrybutów koniecznych musiała ustąpić temu, co bezpośrednio zmysłowe. Nigdy już w takiej postaci uniwersalia nie miały okazji zawładnąć naszym myśleniem o świecie i obrazach świata jako prawdziwych i koniecznych. Musiało stać się wątpliwe, czy można jeszcze stawiać pytanie o transcendentalność piękna i jego cechy dystynktywne, skoro pozostaje nam oglądanie rzeczy jednostkowych o rozpoznawalnych cechach, na drodze empirycznej w ich widzialnych (albo inaczej zmysłowo dostępnych) cechach.

IV.

System transcendentalnych warunków/atrybutów rzeczywistości nie przewidywał u siebie miejsca na sztukę. Był zamkniętym samowiedzącym i samozwrotnym

¹⁴ U. Eco, dz. cyt., s. 140.

¹⁵ Tamże, *passim*.

systemem obiecującym dotknięcie właściwie tego samego, co wcześniej zapowiadał Platon w swojej koncepcji idei jako rzeczywistości będącej bytem prawdziwym, bo niepodatnym na zepsucie czasem i o egzystencji zupełnej¹⁶ tego, co zawsze jest takie samo i to jest, a tego wszystkiego, co „inne”, nie ma. I „(...) skoro tylko między tożsamością a rzeczywistością postawimy znak równości, dotykamy natychmiast granicy Platońskiej filozofii bytu, która jest może granicą ontologii istoty w ogóle”¹⁷, co eksplodowało u Plotyna w jego henadologii, superlatywistycznej koncepcji Jednego tożsamego z Dobrem¹⁸, a z czego wojownicy myśli wieków średnich mogli czerpać bez ograniczeń. Co też czynili. Bo w istocie mieli powód, by się starać ze wszystkich sił, albowiem służba Bogu zajmowała ich prawdziwie. Wreszcie figura, w której filozofia miała służyć teologii, tj. środkami rozumu przyrodzonego wykazywać, że Bóg jest, i że jest konieczny, i że stąd wszystko się bierze, bo ostatecznie – jak u Tomasza – tylko On jest realną tożsamością istoty i istnienia, a nie tylko tym, który wystąpił w Biblii jako Ten, który Jest¹⁹. A na dodatek wyznaczy tej najważniejszej dziedzinie poznania, czyli metafizyce zadanie, a nawet przeprowadzi dowód, że poznanie Boga jest celem każdej substancji obdarzonej umysłem²⁰. *Fides quaerens intellectum* nie było figurą ćwiczebną, ale dyspozycją faktyczną. Koncept ten nie dawał przestrzeni ontycznej na sztukę. Nie było tu dla niej miejsca.

V.

Bo ona, zmysłowa i z praktyki wynikająca, z otchłani pogańskich mędrków greckiego i rzymskiego antyku, definiowała się jako każdorazowa artykulacja społecznej praxis. Sztuka w swoich najróżniejszych przejawach²¹ w całym zachodnim doświadczeniu począwszy od greckiej i rzymskiej starożytności i źródłowej tutaj trójjednej choreji, aż po czas „teraz” ma bardzo różne artykulacje. Od kanonicznego w tej sprawie (przez to klasycznego) greckiego rozumienia identyfikującego ją jako technē a rzymskiego ars, a więc każdą czynność umiejętnie wykonywaną

¹⁶ W. Stróżewski, *Wykłady o Platonie. Ontologia*, TAIWPN Universitas, Kraków 1992, 2021, s. 32–74.

¹⁷ E. Gilson, *Byt i istota*, IW PAX, Warszawa 1963, 2006, s. 23.

¹⁸ Plotyn, *Enneady*, V. 3, 15, PWN, Warszawa 1959; E. Gilson, dz. cyt., s. 32.

¹⁹ M.A. Krapiec, e.a., dz. cyt., s. 103–107; Tenże, *Metafizyka*, TN KUL Lublin 1978, s. 423–438.

²⁰ E. Gilson, dz. cyt., s. 64.

²¹ Przemiany sztuki Zachodu podają za: M. Juda, *Sztuka jako źródło cierpień*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa”, IS PAN 2025, LXXIX nr 1(348), s. 108–117.

według reguł, których można się nauczyć²² – właśnie „nauczyć”, początkowo przez bezimienną działalność cechową, mocowanie się artes liberales z artes vulgares, po odkrycie indywidualności i wolności tworzenia, także w Akademii Florenckiej, gdzie Marcilio Ficino odtworzył ateński instytut Platona, a Pico della Mirandola będzie mógł napisać swoją wielką mowę *De dignitate hominis* i gdzie przeczytamy znamienne zdanie: Jedynie tobie, człowiekowi, przynależy jest rozwój, wzrost odpowiadający wolnej woli. Nosisz w sobie załączek wszechogarniającego życia²³. Wolność tworzenia objawi ponownie piękno ziemskie jako disegno/figura/ekspresja. A potem już Charles Batteux w oświeceniowej perspektywie wyprowadzi koncept sztuk pięknych (beaux-arts)²⁴, zaliczając do nich malarstwo, rzeźbę, architekturę, muzykę, wymowę, poezję, taniec i teatr²⁵. I dalej wskutek romantycznego wzmożenia pojawia się Baudelaire’owskie pytanie o to, która ze sztuk ma dzierżyć palmę pierwszeństwa wśród nich, rozważając powiązanie pomiędzy nimi²⁶, Croce’ańskie przeświadczenie ujmujące geniusz twórczy jako substancjalnie identyczny ze smakiem²⁷, czy absolutność i uniwersalizm formy kulminujący w utopiach Wielkiej Awangardy²⁸. Jednakże modernistyczne olśnienia historycznych awangard, niezależnie od tego jakich sztuk: wizualnych, muzyki, literatury czy Bauhausu domkną jedynie świadomość konieczności realizowania wolności twórczej, otwierając zarazem pole możliwości rozumienia sztuki do tej pory nierozpoznanych jak instytucjonalizm G. Dickie’go²⁹, kontekstualizm³⁰, artworld³¹, sztuka mediacyjna³²,

²² Por. W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, PWN, Warszawa 1988, s. 21.

²³ Pico della Mirandola, *Oratio de hominis dignitate*, 1486/1496.

²⁴ Choć nie on pierwszy taki koncept wysunął – pierwszym był już w XVII w. Francesco da Hollanda i jego *boas artes*, ale wtedy pomysł szerzej się nie przyjął; W. Tatarkiewicz, dz. cyt., s. 30.

²⁵ Ch. Batteux, *Les beaux arts réduits à un seul principe*, Paris 1747, s. 6, [w:] Tamże, s. 31.

²⁶ Ch. Baudelaire, *Correspondance I 1832-1860*, Paris 1973; Tenże, *Correspondance I 1860-1866*, Paris 1973.

²⁷ Por. B. Croce, *Zarys estetyki*, PWN, Warszawa 1962.

²⁸ Por. W. Kandinsky, *O duchowości w sztuce*, PGS Łódź 1996, tenże, *Punkt i linia a płaszczyzna*, Wydawnictwo Oficyna, Łódź 2019; A. Turowski, *Wielka utopia awangardy*, PWN, Warszawa 1990; J. Brach-Czaina, *Etos nowej sztuki*, PWN, Warszawa 1984; G. Sztabiński, *Inne idee awangardy. Wspólnota, wolność, autorytet*, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2011.

²⁹ G. Dickie, *Art and Aesthetic: An Institutional analysis*, Cornell University Press, 1974, tenże, *Art and Value*, Blackwell Publishers, 2001.

³⁰ J. Świdziński, *Art as Contextual Art*, Lund 1976, Tenże, *Sztuka jako sztuka kontekstualna*, Galeria Remont, Warszawa 1977.

³¹ A. Danto, *The Artworld*, *The Journal of Philosophy*, Oct. 15, 1964, s. 571–584.

³² D. Milecka [red.], *Co daje mediacja sztuki*, ASP, Wrocław 2019.

a pojawienie się cyfrowego tsunami zmyje dotychczasowe ulokowania i pojawią się shiftart³³ i arte ciphra³⁴.

VI.

W żadnym z tych przejawów praktyki sztuki, jako społecznie rozpoznawanej strategii nie było widać tego, o czym mówili, czego pragnęli i czego pilnowali scholastycy. Bo oni chcieli tego, co intelektualnie wywiedzione, oczy mieli zwrócone ku niebu, a praktykujący sztukę nie pomni tego wszystkiego eksplorowali zmysłowy świat życia. W czasie gdy Tomasz z Akwinu szczytował w swej *Summie Theologiae*, to, co było żywym doświadczeniem sztuki miało charakter czysto funkcjonalny. Średniowieczne malarstwo dopiero co wyrывało się z okowów zmagania ikonoklazmu z ikonofilią, jednego z najkrwawszych bodaj konfliktów, jaki przechodził Zachód³⁵, i jeżeli w ogóle, to raczej miało wzmacniać i wspomagać kult w postaci malowideł, miniatur kościelnych poczynając od ozdób katakumb (katakumby św. Kaliksta w Rzymie), mozaik Rawenny i Konstantynopola, zdobienia kościołów (Kaplica Palatyńska w Akwizgranie), iluminowanych manuskryptów (ewangelizator z Lorsch), wyposażenia kościołów i katedr (Drzwi Gnieźnieńskie, Kodeks Ottona III, witraże Reims, Chartres, Amiens), malarstwo iluminacyjne (Psałterz Lutterell) i freski (Giotto di Bondone w Kaplicy Scrovenich, Padwa), rzeźbiarskie przedstawienia Matki Boskiej, Chrystusa i świętych (Pieta z Lubiąża, Madonna z Krużlowej) zasadniczo bezimiennie, gdyż jedyne, o czym należało myśleć to o zbawieniu, a nie o satysfakcji z doznawania piękna, gdyż wszystko, co tu na ziemi, to jedynie *vanitas vanitatum*, a ludzką twórczość poświęcać należało *ad maiorem Dei gloriam et eius Civitate sanctis lauder aeternam*. Nie inaczej w muzyce chórzał gregoriański towarzyszył mszy i całemu liturgicznemu porządkowi, zbiory pieśni związane z liturgią mszalną, kompozytorzy Ars antiqua (Leoninus i Perotinus) chcieli tylko chwały bożej, podobnie Guillaume de Machaut, Giovanni da Cascia i Francesco Landino z Ars Nova i dopiero nieśmiałe próby wydobywania się na powierzchnię twórczości niekościelnej (ballada, rondo,

³³ A. Porczak, *Sztuka przesunięta. Shiftart*, [w:] M. Juda [red.], *Akademia 2007+*, Folia Academiae, Katowice 2009, s.297-294.

³⁴ Termin wprowadzony przez Mariana Oslisło w obliczu zmiany paradygmatu sztuki z analogowego na cyfrowy i wyzwań z tym związanych dla twórczości artystycznej i projektowania.

³⁵ R.L. Wilken, *Pierwsze tysiąc lat: historia chrześcijaństwa*, Wydawnictwo M, Kraków 2015; także G. Duby, *Rok tysięczny*, Volumen, Warszawa 1997; Tenże, *Czasy katedr. Sztuka i społeczeństwo 980-1420*, PIW, Warszawa 1986; P. Rietbergen, *Europa. Dzieje kultury*, KiW, Warszawa 2001.

virelai) mogły oznaczać jakiś przejaw emancypacji i stopniowego wydostawania się spod władzy kościoła oraz ukonstytuowania się tego, co świeckie. A w pierwocinach literatury opowiadać nie tylko o bohaterskich czynach Rycerzy Okrągłego Stołu, ale już o Lancelocie i jego miłości do Ginewry.

VII.

Nie przypadkiem renesansowy zwrot *renaissance/rinascimento* będzie oznaczać kompletne przemienienie wszystkiego co było dawnej i wykluwanie się nowej struktury świata. Najpierw miejskie republiki włoskie (Florencja, Wenecja, Pisa, Bologna, Ravenna), a potem już wszędzie: w Niemczech, w Niderlandach i całej Europie miejsca te staną się przestrzenią dla nowego życia. Ich wyzwolicielski i emancypacyjny charakter stanie się faktem. Władztwo kościelne myśli, ale też twórczości artystycznej zostanie przeformatowane³⁶. Z autokratycznej monowładzy, z jedyne go aktora tej sceny, kościół stanie się jednym z wielu. Pojawią się nowi zamawiający i pojawi się nowa publiczność możnowładców miast. I dlatego Giorgio Vasari będzie mógł napisać w swoim sławnym tekście³⁷, że poza *quattro* i *cinquecento* wyjść już nie podobna, bo geniusz artystów od Cimabuego, Giotto, Masaccia, Donatella, Fra Angelico, Sandro Botticellego, Leonarda da Vinci i Michelangelo, Rafaela, Tiziana i Giorgione będzie nie do przekroczenia. Że sztuka tu osiągnęła swój kres. Ale to przecież nie tylko on będzie komiwojazerem tych treści. Podobnie już wcześniej swe traktaty pokażą Cenino Cennini, L.B. i Leonardo. Wszyscy oni przecież nie będą rozważać tajemnicy transcendentalnego *verum* vs. *bonum*, ale co istotne napiszą traktaty teoretyczne jak wykonywać dobrą sztukę w służbie życia, tj. ujawnią reguły poprawnościowe (czyli warsztatowe) twórczości artystycznej, tak by związana była całkowicie z pięknem zmysłowym życia i spojrzenia, które zeszło na ziemię, ku ludzkiej codzienności i zmysłowej, zupełnej rehabilitacji ciała³⁸. Ciała, które nie było już tylko umartwione, ale samowiedne, dostarczające przyjemności, idealizowane. A potem

³⁶ Wraz z wynalezieniem ruchomej prasy drukarskiej (ruchomej czcionki) przez Johanna Gutenberga ok. roku 1450 można uznać, że zakończyło się średniowiecze a rozpoczęła nowa epoka w dziejach kultury, gdyż nieporównanie mógł wzrosnąć strumień informacji (cyrkulowanie wydawnictw, tekstów, itd.) nad którym kontrola była coraz trudniejsza, a potem już całkiem iluzoryczna, mimo utrzymywania się jeszcze długotrwałe zasady *nihil obstat* miejscowego ordynariusza lub prowincjała; <https://www.ebib.pl/2007/91/a.php?wrobel>

³⁷ G. Vasari, *Żywoty najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, PIW, Kraków 1980 (1550).

³⁸ A. Corbin, e.a., [red.], *Historia ciała*, t.1, *Od renesansu do oświecenia*, słowo/obraz/terytoria, Gdańsk 2011.

już wszystko się rozpędzało: zmysłowy, erotyczny entourage *Dane, Zeusa i Io i Ledy z Labędziem* Correggia, nieprzytomnie powabne, pełne delikatnego piękna *Madonny* Giovanniego Belliniego, *Alegorie z Wenus* Bronzina, nie mówiąc o *Ekstazie św. Teresy* Berniniego pokazały, że sztuka wprawdzie pełna jest przedstawień ukrzyżowania i scen biblijnych, ale ta sama sztuka ma służyć człowiekowi i zaspokajać jego potrzeby, a nie tylko wyimaginowane mnisie konstrukcje. Cieleśna nadmiarowość Rubensa, dramatyzm brutalnego realizmu przedstawień Caravaggia, Velázquez, Rembrandt i Vermeer pokażą, że sztuka jest po ludzkiej, a nie po nie-ludzkiej stronie. Owszem, barok i jego różne manifestacje pokaże ludzkie ciało i cielesność na własnych warunkach w zderzaniu antropocentrycznego humanizmu z teocentrycznym mistycyzmem także jako *pompa funebris* i *ars bene moriendi*. Muzyka eksploduje: J.S. Bach, D. Buxtehude, J. Pachelbel, G.P. Telemann, G.F. Händel, A. Vivaldi, T. Albinoni, A. Corelli, C. Monteverdi, H. Purcell, J. Blow, F. Couperin, M.A. Charpentier, J.B. Lully, J–Ph. Rameau. Podobnie literatura w szkołach narodowych: P. Corneille, Molière, J.B. Racine, Ch. Perrault, J. Milton, J. Donne, F. Lope de Vega, P. Calderon de la Barca, T. De Molina, ale też J. Morsztyn, W. Kochnowski, W. Potocki.

VIII.

I przez niecałe 200 lat nowej epoki, ten czas dopracuje się fundamentalnych tekstów poświęconych sztukom plastycznym w postaci przywoływanych wyżej traktatów C. Cenniniego L. B. Albertiego i L. da Vinci³⁹, w których podejmowane będą nie tylko zagadnienia czysto warsztatowe dotyczące „dobrego malowania” (Cennini), kwestie kluczowych zasad dotyczących charakteru i znaczenia perspektywy linearnej, kompozycji, proporcji, znaczenia światła i koloru w realistycznym oddawaniu natury (Alberti), ale także zagadnienia dużo dalej idące, „ideologii światła” – *ciaro–scuro*, dyspozycji kompozycyjnej obrazu opartej o „człowieka witruwiańskiego” i *finalmente* malarstwa jako nauki badającej naturę widzialnej rzeczywistości (Leonardo). I jednocześnie będzie szła uporczywa praca dotycząca zbudowania tożsamości i podziału sztuk poprzez jej funkcje i identyfikowalne cechy zmysłowości od wypracowania terminologii poświęconej nazywaniu, a więc delimitacji sztuk⁴⁰: *arte, architettura, pittura, graphices, scultura, celatura, plastices* [rzeźba], *poesia, poetica, musica*, terminy

³⁹ C. Cennini, *Il libro dell'Arte*, 1370-1440; L.B. Alberti, *Della Pittura*, 1453, L. da Vinci, *Trattato della pittura*, 150/1651.

⁴⁰ Podają za: W. Tatarkiewicz, dz. cyt., s. 25–34.

oznaczające elementy dzieła sztuki: *forma, figura, favola, imagine, regola, misura, specie, modo, proporzione, numeri, imitazione, espressione, invenzione, composizione, circoscrizione, finzione*, terminy oznaczające zalety sztuki: *belezza, venusta* [od Venus – miłość], *vaghezza, leggiadria* [piękno w sensie uroda], *grazia, perfezione, necessità, probabilità, concordanza, convenevolezza, armonia, decoro, varietà*, terminy związane ze sposobem reagowania na sztukę [psychologiczne] *intelletto, ingegno, giudizio, gusto, fantasia, diletto, idea, concetto, maniera, furore*. To teraz powstaną kluczowe dla przyszłości koncepcje *disegno* = koncept, projekt, to co umysłowe (pojęciowe), *figura*=to co bezpośrednio narysowane, wykonane, widoczne, zmysłowe. Stąd nie przypadkiem w architekturze, malarstwie i rzeźbie będzie identyfikowany wspólny rdzeń – rysunek i w konsekwencji uzus *arti del disegno*.

IX.

Jednocześnie pojawią się próby z n o r m a l i z o w a n i a wyobraźni i myślenia. Najpierw w roku 1593, a potem 1603 po raz drugi i już z ilustracjami Cesare Ripa przedstawi zbiór ponad 400 rycin drzeworytniczych przedstawień alegorycznych, czyli personifikacji najważniejszych pojęć, od Acedii po Miłość Bożą, Matematykę, Małżeństwo, Predystynację i Wspaniałomyślność będących w obiegu. To jego *Ikonologia*⁴¹ niezwykle dokumentaświadczący o faktycznym skolonizowaniu wyobraźni i matryca wizualnej mentalności na przyszłość. Ryciny te każdorazowo zawierały wizerunek ze wskazanymi atrybutami oraz stosowny opis. To kod symboliczny i alegoryczny, którym posługiwali się twórcy dzieł sztuki i literatury tamtego czasu. Podobnie i w Polsce funkcję takiego encyklopedycznego kompendium kulturoznawczego pełniły *Nowe Ateny* ks. Benedykta Chmielowskiego⁴². W muzyce rolę taką spełniły *Das Wohltemperierte Klavier* – dwutomowy zbiór dwóch cykli po 24 preludia i fugi J.S. Bacha na instrument klawiszowy, w którym Bach zdefiniował strój temperowany, czyli podstawę całej architektury kompozycji, myślenia o harmonii, formie i ekspresji⁴³. W literaturze Nicolas Boileau sporządzi w roku 1674 traktat stanowiący próbę stworzenia uniwersalnych zasad – kanonu tworzenia utworów poetyckich oraz wykładnię refleksji autora na temat roli i sposobu pracy poety: *N'offrez*

⁴¹ C. Ripa, *Ikonologia*, TAIWPN Universitas, Kraków 1998.

⁴² B. Chmielowski, *Nowe Ateny*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1966.

⁴³ <https://zpe.gov.pl/a/fuga—kunszt-i-wirtuozeria/DCt7FfhEi>.

*rien au lecteur que ce qui peut lui plaire*⁴⁴, a historyczne Akademie królewskie wieku XVII we Francji, począwszy od powstałej w roku 1635 za sprawą Richelieu Académie française, Académie Royale de Peinture et de Sculpture ukształtują normy obiegu artystycznego i standardy ich przestrzegania. To w żaden sposób nie przybliżało się, ani nie mogło korespondować z transcendentalnym wymiarem, pochodziło jak najbardziej z ziemskiego życia. A konsekwentne parcie do rozgraniczenia sztuk szlachetnych i pamięciowych jako możliwość odróżnienia sztuki od czystego rzemiosła uczyni kolejny krok do wyłonienia się i w konsekwencji pojawienia się sztuk pięknych⁴⁵. Ani neoplatonickie wzmożenie Marcilio Ficina w jego *opus magnum* próbie zbudowania „teologii filozoficznej”, w której chce udowodnić nieśmiertelność duszy łącząc spuściznę Platona i chrześcijaństwo⁴⁶, ani jego komentarz do Platonskiego *Sympozjonu / Uczty, De amore*⁴⁷ napisany – a jakże – w formie dialogu między członkami Akademii Platonskiej, ani inne komentarze do neoplatoników (Plotyna, Proklosa, Jamblicha, Pseudo-Dionizego Areopagity) podejmujące problemat miłości platonskiej, piękna, hierarchii bytu i relacji między zmysłami a duchem nie przybliżą się nawet do tego – co – transcendentalne w ujmowaniu piękna. Podobnie humanistyczny mistycyzm Pico della Mirandoli zaprawiony kabałą i hermetyzmem rozciągający się na 900 tez⁴⁸ nie ocierały się nawet o dawniejsze koncepty transcendentaliów.

X.

Transcendentalizm ze średniowiecza przybyły jako fundament rzeczywistości i jej z nią tożsama teoria, przez co obiecująca prawdę, a właściwie Prawdę, skończył się, runął. Także w odniesieniu do piękna jako transcendentalnej własności bytu. Ale nie skończył się bynajmniej jako nasz nad nią namysł. Znakomicie odnalazł się m.i. w koncepcjach filozoficznych u Fichtego i Kanta jako „kształt” myślowego tworu rozumienia rzeczywistości. Idea transcendentalizmu. Teoria wiedzy Fichtego, we właściwym sensie jako epistemologia, a poprzedzające ją epistemologiczne stanowisko Kanta w jego trzeciej krytyce podejmie kluczowe kwestie przepoczwarczenia się dawnych deliberacji o pięknu jako transcendentalne w deliberację o naturze estetyczności⁴⁹.

⁴⁴ N. Boileau Despréaux, *Sztuka rymotwórcza*, TAIWPN Universitas, Kraków 2002.

⁴⁵ Wypracowanie nowożytnej koncepcji sztuki podają za: W. Tatarkiewicz, dz. cyt., s. 21–62.

⁴⁶ M. Ficino, *Theologia Platonica de immortalitate animae*, 1482.

⁴⁷ Tenże, *De amore*, 1469/1484.

⁴⁸ Pico della Mirandola, dz. cyt.

⁴⁹ I. Kant, *Krytyka władzy sądzenia*, PWN Warszawa 2004.

Istniejący w doktrynie Kanta rozdźwięk między teorią poznania a nauką o moralności (krytyka czystego rozumu badająca warunki wszelkiego możliwego badania i krytyka praktycznego rozumu rozpoznająca naukę opartą na postulatach) Fichte usiłował przezwyciężyć, uznając czyn za istotę ludzkiej świadomości i stwarzając oryginalną koncepcję aktywności intelektu⁵⁰.

Za to teza kantowska o syntetycznym charakterze poznania *a priori* (np. w matematyce, tj. świecie czystych modalności) i o apriorycznych warunkach woli jako postulatach, w kwestiach estetycznych przyniesie analizę władzy sądzenia, czyli to, jak możliwe są – dla nas – sądy estetyczne, które nie opierają się ani na czystym rozumie teoretycznym, ani na postulatach, czyli rozumie praktycznym, lecz na całkowitym zsubiektywizowaniu doświadczenia w postaci przeżycia i refleksji. To otworzy drogę do pomyślenia sztuki, ale też i piękna na rozpoznaniu swoistej natury „estetyczności” zarówno w odniesieniu do tworów nie przynależących do natury (przyrody) jak sztuka, jak też i natury samej w postaci nieuprzedzonego sądu czystej kontemplacji. I że stanowi o tym i jest nim *sensus communis*⁵¹. Gdyż piękno jest przedmiotem sądu estetycznego, który opiera się na bezinteresownej przyjemności. Nie ma więc żadnego koniecznego związku pomiędzy pięknem ani pragnieniami innego typu, ani nie zależy ono od korzyści praktycznych jak też moralnych. To czysty są estetyczny. Stąd figura tego–co–estetyczne dokona rekonkwisty późniejszej świadomości zarówno w odniesieniu do sztuki jak i piękna jako czegoś, co czysto zmysłowe⁵².

XI.

Ale warto zwrócić uwagę, że nawet romantyczne ubóstwienie artysty i podniesienie go do roli niemal sakralnej, jako pośrednika między bóstwem a ziemskim światem, przypisując mu rolę duchowego przewodnika i traktując sztukę, która jest przestrzenią artykulacji boskości artysty, orbituje w kierunku mistyki i mistycyzmu sztuki, ale nadal niejako „obok” transcendentalnych pretensji. Sztuka staje się narzędziem eksploracji głębi ludzkiej duszy, jak też kosmicznej harmonii (vide P. della Mirandola, M. Ficino),

⁵⁰ J.G. Fichte, *Powołanie człowieka*, Hachette Polska, Warszawa 2010; także Z. Kuderowicz, *Fichte*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1963, s.125–128.

⁵¹ I. Kant, *Krytyka władzy sądzenia*, Warszawa 1986, §§ 22, 40.

⁵² Sam zaś termin, a potem w ślad za tym pojęcie „estetyczny” pojawi się wcześniej już u Alexandra Baumgartena, pierwszy raz w tytule jego pracy, systematycznej nauki o poznaniu zmysłowym *gnoseologia inferior*, wiedzy zeświecczonej, gdzie estetyka, to nauka dotycząca poznania zmysłowego (*aesthetica est cognitionis sensitivae*); A.G.Baumgarten, *Aesthetica*. Tel I und II, Frankfurt/Oder 1750/1758.

a artysta dzięki swojemu geniuszowi uzyskuje dostęp do „głębszych” prawd, podobnie jak kapłan w religijnym obrządku, i wtedy piękno może być emanacją boskości, ale wciąż nie ma charakteru transcendentnego⁵³. I dopiero w wieku XX napotykamy na dwa mocne głosy, które ewentualnie mogłyby nas zbliżyć do tego, o czym roili średniowieczni, to Martin Heidegger, który chciał być „pasterzem bycia” i Hans-Georg Gadamer, który w przedmiotowej kwestii upierał się, że aktualność piękna jest constans, jest poza czasem i polega na niekończącej się nigdy grze, symbolu, co realizuje się dla nas zawsze jako sytuacja powtarzającego się święta⁵⁴: „Dla duszy – wypędzonej i przytłoczonej ziemskim ciężarem (...) – jest jeden ratunek (...) jest to doświadczenie miłości i piękna. Dzięki pięknu można przypomnieć sobie na dłużej prawdziwy świat”⁵⁵. Ale co ważne, to nawiązanie do Platona (platońskiej *anamnesis*) będzie polegać na tym, że (za Platonem) piękno jest tym, co przeblyskuje i przyciąga. I że to jest widzialnością ideału i że to jest zarazem prawda⁵⁶. A nadto, że piękno – podążając drogą kantowskiej analizy – jednocześnie „jest symbolem, tego, co etycznie dobre”⁵⁷. A na koniec, że „promieniowanie” nie jest tylko jedną z własności tego, co piękne, lecz, że stanowi inherentną jego cechę, gdyż jest jego otwartością, która należy do istoty piękna. „Piękno nie jest po prostu symetrią, lecz przeświecaniem, które w niej występuje. Piękno ma charakter świecenia. ‘Świecić’ zaś znaczy: świecić na coś i samemu zjawiać się w tym, na co pada blask. Piękno ma sposób istnienia światła”⁵⁸. Gadamer nie pisze „Piękno”, „Prawda”, ale w istocie taki sens przeziara z jego wywodu. Ale ponieważ w tym wszystkim jest umocowane hermeneutyczne rozumienie w odniesieniu do dzieła sztuki, które „przysługuje spotkaniu z samym dziełem sztuki, i rozjaśnienia tego przysługiwania można dokonać tylko na podstawie sposobu bycia dzieła sztuki”⁵⁹ z grą jako głównym motywem eksplikacji ontologicznej. A ta całość odbywa się w międzyosobowej komunikacji, do natury której należy to, że ma nieusuwalnie charakter symboliczny, a „wszystko, co symboliczne, a złasz-

⁵³ Por. F.W.J. Schelling, *System idealizmu transcendentального. O historii nowej filozofii*, PWN Warszawa 1979, Tenże, *Filozofia sztuki*, PWN Warszawa, 1983; Novalis (Friedrich von Hartenberg), *Pieśni do Nocy*, Oficyna Wydawnicza Aspra-JR, Warszawa 2016; W. Blake, *Songs of Innocence and Experience*, S.I.: The Floating Press 2009, Tenże, *Matężństwo nieba i piekła (iluminacja: obraz i słowo)*, Rękodzielnia Arhat, Wrocław 2002.

⁵⁴ H.G. Gadamer, *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, Oficyna Naukowa, Warszawa 1993.

⁵⁵ Tamże, s.19.

⁵⁶ Tamże, s. 20.

⁵⁷ Tenże, *Prawda i metoda*, inter esse, Kraków 1993, s. 99.

⁵⁸ Tamże, s. 435.

⁵⁹ Tamże, s. 121.

cza symboliczność sztuki, polega na niekończącej się grze odsyłania i skrywania”⁶⁰. Przywoła tu na pomoc Gadamer po wielokroć świadectwo Heideggera, dla którego nieskrytość–*aletheia*, to po prostu prawda, ale zarazem prawda sztuki i prawda dzieła sztuki, gdyż dzieło sztuki ma szczególne znaczenie ontologiczne, wykraczające poza zwykłe postrzeganie go jako przedmiotu estetycznego, jest bowiem miejscem, w którym ujawnia się prawda jako „przeświecanie bytu”.

XII.

Bycie i czas, główne dzieło M. Heideggera nie podejmuje bezpośrednio problematyki sztuki, czy dzieła sztuki⁶¹, ale podejmując kwestie bycia–w–świecie, jawnobycia, prawdy jako *alethei*, języka i jego historyczności, a generalnie analizując Dasein/Jawnobycie/bycie–tu–oto i wszystkie jego transmutacje wypracowuje przestrzeń–naczynie, w którym mogą się zmieścić wszystkie inne kwestie. Gdy zapytać, czym dla niego jest dzieło sztuki, to na wstępie dowiemy się, że „Dzieło otwarcie zaznaja-
mia z Innym, ujawnia owo Inne, jest alegorią. (...) Dzieło sztuki jest symbolem”⁶², poprzez który w dziele sztuki odkłada się prawda bytu⁶³, zaś jego źródłem jest sama sztuka⁶⁴. Na ten element samozwrotności Heidegger będzie kierować uwagę jeszcze wielokrotnie, do tego stopnia, że rola artysty w wielkiej sztuce – a o takiej tylko Heidegger chce mówić – jest czymś nieważnym, bez mała samounicestwiający⁶⁵. Bo w dziele udziela się (sama – przyp. Aut.) prawda, a nie tylko coś prawdziwego”⁶⁶. W ten sposób skrywające się bycie zostaje przejaśnione. Tego rodzaju światło wpaja w dzieło swoje świecenie [Scheinen]. Wpojone w dzieło świecenie jest tym, co piękne. *Piękno jest sposobem w jaki prawda istoczy nieskrytość*”⁶⁷. A odkładanie–w–dzieło prawdy wspiera to, co nad–zwyczajne, a zarazem odpiera to, co zwyczajne oraz to, co się za takie podaje⁶⁸. I ostatecznie „Sztuka pozwala wytrysnąć prawdzie. Sztuka jako fundujące przechowywanie wytryskuje prawdę w bycie. (...) Źródłem dzieła sztuki, tzn. zarazem tworzących i przechowujących, a więc dziejowego bytowania ludu jest

⁶⁰ Tenże, *Aktualność piękna...*, dz. cyt., s. 44.

⁶¹ M. Heidegger, *Bycie i czas*, WN PWN, Warszawa 1994.

⁶² Tenże, *Źródło dzieła sztuki*, [w:] *Drogi lasu*, Fundacja ALETHEIA, Warszawa 1997, s. 9.

⁶³ Tamże, s. 22.

⁶⁴ Tamże, s. 25.

⁶⁵ Tamże, s. 26.

⁶⁶ Tamże, s. 38.

⁶⁷ Tamże.

⁶⁸ Tamże, s. 53.

sztuka”⁶⁹. Niezależnie od często nieznosnej manieryczności sposobu wypowiedzania się, w cytowanym tutaj kluczowym tekście, *Źródło dzieła sztuki*, Heidegger rozwinie rozumienie dzieła sztuki jako wydarzenia, które współtworzy historię i tożsamość wspólnoty, wskazując, że dzieło sztuki ustanawia świat historyczny dla danej kultury.

XIII.

Wypadnie zatem wskazać, że droga Heideggera – rysując ontologię fundamentalną w miejsce zachodniej metafizyki⁷⁰ – rozpozna dzieło sztuki jako przeświecanie prawdy, a samą sztukę jako jej naczynie i chociaż ambicje tego myślenia będą ogromne, to w żaden sposób nie będzie się to rymowało z kwalifikacjami piękna rozpoznawanego jako transcendentalne (relatywne), bo perspektywa Heideggerowska dotyczy dzieła sztuki jako będącego jednak „z tegoświata” i jego częścią, a koncept scholastyczny będzie dotyczyć zupełnie innego porządku rozumianego jako metafizyka stałej obecności, co zdemoluje dopiero Derridiańska wolta: „Uznanie – nie poza, ale w horyzoncie dróg heideggerowskich i jeszcze na tychże drogach – że sens bycia nie jest znaczonego transcendentalnym, czy tras–epokowym (choćby było ono zawsze ukryte w epoce), ale już, w sensie właściwie *niestłuchanym*, określonym śladem znaczącym, równa się twierdzeniu, że w rozstrzygającym pojęciu różnicy ontyczno–ontologicznej *wszystko nie daje się pomyśleć od razu*: byt i bycie, to, co ontyczne, i to, co ontologiczne, „ontyczno–ontologiczne”, wszystko to byłoby w oryginalnym stylu *pochodne* w stosunku do różnicy i w stosunku do tego, co dalej nazywać będziemy różnicnością [*differance*] (...)”⁷¹. Podobnie w przypadku konstrukcji hermeneutycznych H.G.Gadamera. Wtedy „transcendentalny” oznaczać będzie kolejno scholastyczny, kantowski, husserlowski, a zarazem faktyczną nieobecność desygnatu lub znaczonego transcendentalnego. To brak transcendentalne relatywnego jako czegoś „realnego”, a zarazem faktyczne i dalekie echo Platona, powidoku bycia piękna zza „przesłony”, tak jakby piękno w tym uwidocznianiu się było przesłonięte. To zawsze dylemat piękna zmysłowego i Piękna (transcendentalnego) jako czegoś substancjalnego, ale substancji idealnej. Można też zwekslować problem w kierunku rozumienia piękna jako transcendentalne

⁶⁹ Tamże, s. 55.

⁷⁰ To przejście z pytania o *sens bytu* na konsekwentne zapytywanie o *sens bycia bytu*; por. E. Tugendhat, *Bycie. Prawda. Rozprawy filozoficzne*, Oficyna Naukowa, Warszawa 1999, s. 123–134.

⁷¹ J. Derrida, *O gramatologii*, Wydawnictwo KR, Kraków 1999, s. 46.

agatologicznego, pojawiwszy je jako syntopię prawdy i dobra⁷². A może to już tylko dla nas jest tak, że piękno *transcendentalne* może ujawniać się jako piękno zapomniane?⁷³ Piękno dziś jako *transcendentalne* może się pokazać tylko jako *stabe*, bo mocne musi być przemocowe, realizujące się w przemocy języka, gdyż ostatecznie *il n'y a pas de hors-texte*⁷⁴. Piękno, jeśli jest, to zawsze jest „nasze” i dla nas, w naszym historycznym i społecznym doświadczeniu zapisanym w interakcji naszych kulturowych biografii⁷⁵.

XIV.

Jeszcze do niedawna⁷⁶ H. Wölflin, Harold Rosenberg, Clement Greenberg, Rosalind Krauss i Hal Foster mówili nam czym jest sztuka⁷⁷, płótno jako płaszczyzna działania⁷⁸, istota malarskiego medium i delimitacja *kitsch*⁷⁹, czy sztuka po 1900 roku⁸⁰, *grosso modo*, że artystyczny artefakt staje się rezultatem działania i spotkania, twórcy i odbiorcy, artyści i publiczności, kokreatora i konsumenta. Harald Szeemann⁸¹ ogołoci dotychczasową praktykę doświadczania sztuki z oczywistej, oswojonej praktyki konsumowania obiektów na rzecz stawiania się elementem procesualności fenomenu sztuki⁸². Malarstwo materii J. Dubuffeta, A. Tapièsa, A. Burri, czy J. Fautriera jako fragment szerszego nurtu informel boleśnie dotknie tych, którym zdało się, że mogą „mieć” rzeczywistość sztuki. Lucio Fontana będzie nacinać i palić płótno nie pyta-

⁷² L. Wołoski, *Agatologiczne implikacje paradoksu „walki transcendentalistów” u Hansa Ursa von Balthasara i Józefa Tischnera*, „Logos i Ethos”, 2019 1 (49), s. 45–64.

⁷³ E. Gilson, dz. cyt., s. 147–151.

⁷⁴ J. Derrida, dz. cyt., s. 217.

⁷⁵ Więcej na ten temat: M. Juda, *Sztuka jako źródło cierpień*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa”, IS PAN 2025 rok LXXIX nr 1(348), s. 113–115.

⁷⁶ W tym fragmencie korzystam z: tamże, s. 108, 109.

⁷⁷ Harold Rosenberg (1906–1978), amerykański krytyk sztuki; profesor New York University, współpracownik pisma „New Yorker”, twórca terminu *action painting*.

⁷⁸ H. Wölflin, *Podstawowe pojęcia historii sztuki*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2021.

⁷⁹ C. Greenberg, *Avant-Garde and Kitsch*, „Partisan Review”, 6:5 (1939), s. 34–49.

⁸⁰ H. Foster, R. Krauss, e.a., *Sztuka po roku 1900. Modernizm, antymodernizm, postmodernizm*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 2023.

⁸¹ Kurator przełomowej wystawy z 1969 roku w berneńskiej Kunsthale *When Attitudes Become Form: Works – Concepts – Processes – Situations – Information: Live In Your Head*.

⁸² W wystawie berneńskiej, uchodzącej dziś za *turning point* sztuki współczesnej (powojennej) wzięli udział: R. Moris, R. Serra, B. Nauman, E. Hesse, J. Beuys, M. Heizer. Szeemann był też kierownikiem artystycznym 5 edycji Documenta w Kassel i dwukrotnie (1999, 2001) kuratorem głównym Biennale w Wenecji, a w roku 2000 kuratorował wystawie *Uważaj wychodząc z własnych snów. Możesz się znaleźć w cudzych*, zorganizowanej w Zachęcie z okazji 100-lecia jej istnienia.

jąc nikogo o pozwolenie, rozsadzając tym samym kanoniczną przestrzeń obrazu⁸³, Yves Klein odleci w mistykę błękitu⁸⁴, pop-art zsakralizuje banalną codzienność⁸⁵, R. Rauschenberg wymaże gumką rysunek de Kooniga⁸⁶, a Roy Lichtenstein będzie przemalowywać fragmenty komiksu i ogłoszeń reklamowych⁸⁷. Street-artowcy zaanektują przestrzeń publiczną stosując początkowo strategię miejskiej partyzantki *querillas*, na poły przemocowej akcji bezpośredniej⁸⁸, ale po latach street-art stanie się oswojonym⁸⁹ z niemal całkowicie wyrugowanym potencjałem wywrotowym. Tym nie mniej to należy do „tamtego świata”, bo opis „tego świata”, już ćwierć wieku temu proroczo opisał P. Lévy, pokazując, że „(...) zalew informacji będzie trwał bez końca. Arka nie osiadzie na górze Ararat. Drugi potop nigdy się nie skończy. Ocean informacji jest bez dna (...) Wśród powszechnego falowania jedno jest pewne: Idea stałego ładu jest przedpotopowa”⁹⁰. To świat policentryczny, poliwalentny, rozproszony (niehierarchiczny, sieciowy), z kulturą remixu, scratchu, recyklingu, prawdziwe *wirtualne realis*⁹¹.

XV.

Warto zatem zapytać, czy w tej sytuacji, przykłady artefaktów artystycznych/dzieł sztuki, pochodzące z naszej teraźniejszej rzeczywistości jakoś „widzą się” z koncepcją piękna jako transcendentalne? To znaczy, czy można mówić o faktyczności przejawiania się w dzisiejszej sztuce tak pojętego piękna. I tak jak zdecydowanie nie wszystko, co pojawia się w publicznej przestrzeni jako społeczna *praxis* identyfikowania/nazywania szeregu artefaktów i zdarzeń „sztuka” mogłoby podpadać pod tę kategorię, to też zdecydowanie nie jest tak, by ta kategoria była pusto spełniona w niemal każdej

⁸³ L. Fontana, *Concetto spaziale*, po 1950, *Quanta* [cykl], po 1959 – artysta mógłby być uznany także za prekursora sztuki interaktywnej, gdyż w kolejnych realizacjach cyklu dopuszczał czynne uczestnictwo (interwencję) widzów w tworzeniu całości ekspozycji.

⁸⁴ Por. m.i. *Monochrome bleu sans titre*, CEUVRE 1957, *Monochrome bleu sans titre*, CEUVRE 1959, *Sculpture éponge bleue sans titre*, CEUVRE 1960.

⁸⁵ Por. m.i. R. Hamilton, *Just What Is It that Makes Today's Holmes So Different, So Appealing?*, 1956, E. Paolozzi, *I was a Rich Man's Plaything*, 1947.

⁸⁶ R. Rauschenberg, *Erased de Kooning Drawing*, 1953.

⁸⁷ R. Lichtenstein, *In the Car*, 1963.

⁸⁸ *Akcja* (Wywiad radiowy z The Guerilla Art Action Group dla sieci WBAI, nadany 1 maja 1970, [w:] S. Morawski et. al., *Zmierzch estetyki rzekomy czy autentyczny*, t. II, Czytelnik, Warszawa 1987, s. 274–283.

⁸⁹ Por. A. Mattanza, *Street Art. Wielcy artyści i ich wizje*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 2020.

⁹⁰ P. Lévy, *Le deuxième délugel Drugi potop*, Magazyn Sztuki Nr 13-14 (1-2/97), s. 44.

⁹¹ Por. M. Juda [red.], *Hortus electronicus*, Folia Academiae, Katowice 2019.

artykulacji tego–co–jest–sztuką. Dzisiejsza XX i XXI wieczna migotliwa erupcja wszystkiego, co – jak tego doświadczamy – się znosi, tęsknoty za Arkadią przeszłości, gdy wszystko było takie „dobre” i której *nota bene* nigdy w takiej postaci nie było i jeremiady nt. dzisiejszego zepsucia, upadku, brak kryteriów oceniania, doświadczanie zapaści autorytetów i świata zmierzającego ku niechybnej anihilacji stare są jak świat jest stary, a znaczą tylko, że mówiąc tak głowę mamy zwróconą w tył, i że świat, który jest, nie jest już „nasz”. Przecież nawet barok był zepsutym renesansem, a manieryzm nie znaczył także na początku niczego pozytywnego. Gdyby tak miało być do dziś, wielbiciele twórczości Rafaela, Agnolo Bronzino i Dürera musieliby się mieć z pyszna. Rozmaicie probowano i po wielokroć poradzić sobie z dolegliwym „teraz” i „arkadyjskim” kiedyś. Tak na przykład Helmut Plessner widział to poprzez fakt, gdy w jego rozpoznaniu sztuka sama stała się estetyczna i *a fortiori* estetyczna sztuka świadomości zajęła miejsce estetycznej świadomości sztuki, co w konsekwencji zaowocowało realizowaniem jej jedyne go celu *l'art pour l'art*⁹². Despekt ten dla niego pokazuje się już u progów impresjonizmu. A przecież „prawdziwe” dzieło sztuki zależne jest od instrumentów magicznych i sakralnych⁹³. Widać wyraźnie, że Plessner zbrzydzone jest współczesnością, gdyż ta poddała się w jasyr przeżycia, a potem, to już tylko hipertrofia funkcji rozrywkowej i pornotopia konsumeryzmu. Ten antynowoczesny i konserwatywny zwrot oparty o prywatne idiosynkrazje tak bardzo nierymujący się terażniejszością wcale nie musi być tylko taki. Jak pokazuje przykład J. Scrutona – konserwatysty tym bardziej – na temat piękna można myśleć w sposób znacznie szerszy, dużo bardziej przylegający do tego, co dzisiejsze: „piękno może nieść ukojenie lub wytrącać z równowagi, może być święte lub bluźniercze, może cieszyć, pociągać, inspirować albo mrozić krew w żyłach”⁹⁴, a na dodatek wszystkiego estetyka pragnień, to coś rzeczywistego i dobrze obecnego od dawna, a nie opowieść o demonach z zaświatów⁹⁵.

⁹² H. Plessner, *O społecznych uwarunkowaniach malarstwa współczesnego*, „Estetyka i Krytyka” nr 36 (1/2015), s. 20.

⁹³ Tamże.

⁹⁴ J. Scruton, *Piękno. Krótkie wprowadzenie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2018, s. 9.

⁹⁵ Por. J. Brach-Czaina, *Estetyka pragnień*, Wydawnictwo Lubelskie, Lublin 1988; M. Popiel, *Czytanie estetyki. O ufności w przeszłość i przyszłość literatury*, TAIWPN Universitas, Kraków 2024.

XVI.

Ale wcale nie musi tak być. Przywołajmy chociażby niemal halucynacyjne obrazy Marka Rothko, grafiki Tosihiro Hamano⁹⁶, przejmujące do bólu fotograficzne eksploracje Rogera Balena⁹⁷ albo wystawę/instalację Jake&Dinos Chapman In Realm of the Senseless, w której rytualizowanie przestrzeni, także własnego ciała staje się graniczne⁹⁸, lub chociażby białe obrazy Tomasza Struka, beztytułowe, uwidaczniające swoje piętno: między tym, co etyczne, a tym, co estetyczne, „w czym rodzi się prawda własnej przestrzeni pamięci, czasem tylko wlokąca swoje alter ego: pamięć przestrzeni, której sama forma jest uniwersalnym wehikułem”⁹⁹. I nawet może wydarzyć się tak, że zejdą się z sobą religia i nicość w kaplicy ekumenicznej Marka Rothko z kompozycjami Mortona Feldmana¹⁰⁰. Kaplica ta to oktagon z jedną salą, tam 14 obrazów otaczających widza o barwie brązowo–purpurowej, zasadniczo słabo wynurzających się z ciemności. I przestrzeń dźwięku: *Rothko Chapel* monumentalna kompozycja na altówkę solo, sopran solo, alt solo, chór i perkusję, mniej więcej 25 minutowa z oscylacją na krawędzi słyszalności, niepewnej narracji i wieloma cytatami i autocytatami muzycznymi I. Strawińskiego, A. Schönberga, śpiewu synagogałnego, aluzjami do opery A. Schönberga *Mojżesz i Aron* (głos Boga w krzaku gorejącym). Obrazy i muzyka graniczące z milczeniem i widmową pustką stają się pełnią – palimpsestem wszystkich wcześniejszych odniesień. I Marta Czarnkowska komentując realizację *Stimmung* K. Stockhausena wypowie znamienne słowa: „Myśląc o tym, czym jest, czym może być utwór Stockhausena dla współczesnej publiczności, można powiedzieć, że jest jedną z niewielu możliwości zanurzenia się w sacrum. I nie mam tutaj na myśli powszechnego zanurzenia się w sacrum katedry. To jest zanurzenie się w sacrum jaskini, czymś, z czym na co dzień nie mamy możliwości się zetknąć. Jest to możliwość przekonania się, że sacrum jest nie tylko przeżyciem duchowym – jak widzimy to teraz – ale że jest przeżyciem w stu procentach fizycznym”¹⁰¹ – cielesnym.

⁹⁶ S. Skaluba, *Przemijanie w świetle pustki*, [w:] Tosihiro Hamano. *Piękno Japonii, Tradycja i Współczesność*, ASP Katowice 2024, s. 14–16.

⁹⁷ *Smutek śmierci_ The sorrow of death_ photography by_ Roger Balen*, Ars Cameralis Silesiae Superioris, BWA Katowice 2009.

⁹⁸ *Jake&Dinos Chapman In Realm of the Senseless*, Ars Cameralis Silesiae Superioris, BWA Katowice 2011.

⁹⁹ M. Juda, *Między transcendencją a immanencją: to, co etyczne, to, co estetyczne*, [w:] R. Lewandowski [red.], *Przestrzenie międzyprzestrzeni (hommage à Otto Freundlich)*, Folia Academiae Katowice 2020, s. 51.

¹⁰⁰ Podaję za M. Trzęsiok, *Religia i nicość. Kaplica Marka Rothko i Mortona Feldmana*. [w:] S. Kosz, M. Trzęsiok [red.], *Musica inter artes. Muzyka–sztuki plastyczne–teatr–literatura–filozofia*, AM Katowice 2013, s. 95–100.

¹⁰¹ https://www.youtube.com/watch?v=wX2iLzL_xJE

Rzeczywistą *inkarnacją*. Jak w *Orestej*¹⁰², czy *Ahat–Ilī – siostrze bogów*¹⁰³. Tak właśnie *pojawia się* piękno odnajdując dla siebie właściwe miejsce ulokowania–zadomowienia, *oikos*, bo kiedy powstaje dom, powstaje świat, kiedy znika dom, świat staje się uludą¹⁰⁴. Jawi się ono wtenczas jako rzeczywiste–transcendentalne, ale transcendentalne–słabe. Tak jak niegdyś ciało miało być naczyniem duszy/świątynią ducha, tak teraz dzieło sztuki jest *uobecnianiem się*, widmową inkarnacją piękna, bo tylko wówczas unikamy tego, że popadnie ono w agonistyczny esencjalizm i także tylko wówczas zjawia się jak niezapowiedziany gość h a r m o n i a m u n d i:

literatura	liryka/epika/dramat	epos rycerski–legendy	poezja–powieść	nouveau roman, neoawangarda
muzyka	lira/kitara/aulos	Hildegarda–Guillaume de Machaut	Dufay–Brückner–Mahler	Webern, Stockhausen, Grisey
sztuka	s. archaiczna/klasyczna/hellenistyczna	malarstwo/rzeźba	malarstwo/rzeźba	malarstwo/rzeźba
	piękno kanoniczne sztuka=techné	piękno transcendentalne artes vulgares vs liberales	p. ponownie ziemskie disegno/figura/ekspresja	p. zdekonstruowane palimpsest/symulacrum
			czasy nowe	współczesność
	Grecja	chrześcijaństwo		
	XI/VII w.p.n.e.	0 V	XV	XX/XXI

¹⁰² Agata Zubel, Maja Kleczewska, *Orestesja*, dramat opera na solistów, aktorów, chór, trzy perkusje i elektronikę, ANAKLASIS 2017.

¹⁰³ Alek Nowak, Olga Tokarczuk, *Ahat–Ilī – siostrza bogów*, ANAKLASIS 2020.

¹⁰⁴ M. Juda, *Pragnienie domu*, [w:], T. Malkowski, M. Szczelina [red.], *Dotknąć muzyki. Opowieść o powstawaniu nowej siedziby NOSPR w Katowicach*, Konior Studio, Katowice 2014.

Bibliografia

Druki zwarte

- Akcja* (Wywiad radiowy z The Guerilla Art Action Group dla sieci WBAI, nadany 1 maja 1970, [w:] S.Morawski et. al., *Zmierzch estetyki rzekomy czy autentyczny*, t.II, Czytelnik, Warszawa 1987.
- Alberti L.B., *Della Pittura*, 1453, L. da Vinci, *Trattato della pittura*, 150/1651.
- Batteux Ch., *Les beaux arts réduit à un seul principe*, Paris 1747.
- Baudlaire Ch., *Correspondance I 1832–1860*, Paris 1973.
- Baudlaire Ch., *Correspondance I 1860–1866*, Paris 1973.
- Baumgarten A.G., *Aesthetica*. Tel I und II, Frankfurt/Oder 1750/1758.
- Blake W., *Songs of Innocence and Experience*, S.l. : The Floating Press 2009.
- Blake W., *Małżeństwo nieba&piekła (iluminacja: obraz i słowo)*, tłum. F. Wygoda, Rękodzielnia Arhat, Wrocław 2002.
- Boileau Despréaux N., *Sztuka rymotwórcza*, tłum. Maciuński, oprac. M. Siwiec, TAIWPN Universitas, Kraków 2002.
- Brach–Czaina J., *Etos nowej sztuki*, PWN, Warszawa 1984.
- Brach–Czaina J., *Estetyka pragnień*, Wydawnictwo Lubelskie, Lublin 1988. C.Cenini, *Il libro dell'Arte*, 1370–1440.
- Chmielowski B., *Nowe Ateny*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1966.
- Corbin A., e.a., [red.], *Historia ciała*, t. 1, *Od renesansu do oświecenia*, tłum. T. Stróżynski, słowo/obraz/terytoria, Gdańsk 2011.
- Croce B., *Zarys estetyki*, tłum. zbior., PWN, Warszawa 1962.
- Dickie G., *Art and Aesthetic: An Institutional analysis*, Cornell University Press, 1974.
- Dickie G., *Art and Value*, Blackwell Publishers, 2001.
- Derrida J., *O gramatologii*, tłum. B. Banasiak, Wydawnictwo KR, Kraków 1999.
- Duby G., *Rok tysięczny*, tłum. M. Malewicz, Volumen, Warszawa 1997.
- Duby G., *Czasy katedr. Sztuka i społeczeństwo 980–1420*, tłum. K. Dolatowska, PIW, Warszawa 1986.
- Eco U., *Sztuka i piękno w średniowieczu*, tłum. M. Kimula, M. Olszewski, Znak, Kraków 2006.
- Ficino M., *Theologia Platonica de immortalitate animae*, 1482.
- Ficino M., *De amore*, 1469/1484.
- Fichte J.G., *Powołanie człowieka*, tłum. A. Zieleńczyk, Hachette Polska, Warszawa 2010.
- Foster H., Krauss R., e.a., *Sztuka po roku 1900. Modernizm, antymodernizm, postmodernizm*, tłum. M. Szubert i in., Wydawnictwo Arkady, Warszawa 2023.
- Gadamer H.-G., *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, tłum. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 1993.
- Gadamer H.-G., *Prawda i metoda*, tłum. B. Baran, inter esse, Kraków 1993.
- Gilson E., *Byt i istota*, IW PAX 1963, tłum. D. Eska, J. Nowak, Warszawa 2006.
- Heidegger M., *Bycie i czas*, tłum. B. Baran, WN PWN Warszawa 1994.

- Heidegger M., *Źródło dzieła sztuki*, tłum. J. Gierasimiuk i in., [w:] *Drogi lasu*, Fundacja ALTHEIA, Warszawa 1997.
- Jake & Dinos Chapman *In Realm of the Senseless*, Ars Cameralis Silesiae Superioris, BWA Katowice 2011.
- Juda M. [red.], *Hortus electronicus*, Folia Academiae, Katowice 2019.
- Kandinsky W., *O duchowości w sztuce*, tłum. S. Fijałkowski, PGS Łódź 1996.
- Kandinsky W., *Punkt i linia a płaszczyzna*, tłum. S. Fijałkowski, Wydawnictwo Oficyna, Łódź 2019.
- Kant I., *Krytyka władzy sądzenia*, tłum. J. Gałęcki, PWN Warszawa 2004.
- Kosz S., Trzęsiok M. [red.], *Musica inter artes. Muzyka–sztuki plastyczne–teatr–literatura–filozofia*, AM Katowice 2013.
- Krąpiec M.A. i in., *Wprowadzenie do filozofii*, RW KUL, Lublin 1992.
- Krąpiec M.A., *Metafizyka*, TN KUL, Lublin 1978.
- Kuderowicz Z., *Fichte*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1963.
- Lewandowski R., *Efekt pasażu. Konfrontacje i negocjacje tożsamości we współczesnych praktykach artystycznych*, Folia Academiae Katowice 2018.
- Malkowski T., Szczelina M. [red.], *Dotknąć muzyki. Opowieść o powstawaniu nowej siedziby NOSPR w Katowicach*, Konior Studio, Katowice 2014.
- Mattanza A., *Street Art. Wielcy artyści i ich wizje*, tłum. P. Kwiatkowski, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 2020.
- Milecka D. [red.], *Co daje mediacja sztuki*, ASP, Wrocław 2019.
- Mirandola P. *Oratio de homini digitate*, 1486/1496.
- Nowak A., Tokarczuk O., *Ahat–Ili – siostra bogów*, ANAKLASIS 2020.
- Novalis (Friedrich von Hartenberg), *Pieśni do Nocy*, tłum. A. Lam, Oficyna Wydawnicza Aspra-JR, Warszawa 2016.
- Plotyn, *Enneady*, tłum. A. Krokiewicz, PWN, Warszawa 1959.
- Porczak A., *Sztuka przesunięta. Shiftart*, [w:] M. Juda [red.], *Akademia 2007+*, Folia Academiae, Katowice 2009.
- Popiel M., *Czytanie estetyki. O ufności w przeszłość i przyszłość literatury*, TAIWPN Universitas, Kraków 2024.
- Ripa C., *Ikonologia*, tłum. I. Kania, TAIWPN Universitas, Kraków 1998.
- Rietbergen P., *Europa. Dzieje kultury*, tłum. R. Bartołd, KiW, Warszawa 2001.
- Schelling F.W.J., *System idealizmu transcendentnego. O historii nowej filozofii*, tłum. K. Krzemieniowa, PWN, Warszawa 1979.
- Schelling F.W.J., *Filozofia sztuki*, tłum. K. Krzemieniowa, PWN Warszawa 1983.
- Scruton J., *Piękno. Krótkie wprowadzenie*, tłum. S. Krawczyk, A. Rejniak-Majewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2018.
- Skałuba S., *Przemijanie w świetle pustki*, [w:] *Toshihiro Hamano. Piękno Japonii, Tradycja i Współczesność*, ASP Katowice 2024.
- Smutek śmierci_The sorrow of death_photography by Roger Balen*, Ars Cameralis Silesiae Superioris, BWA Katowice 2009.

- Swieżawski S., *Dzieje europejskiej filozofii klasycznej*, WN PWN Warszawa–Wrocław 2000.
- Stróżewski W., *W kręgu wartości*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1992.
- Stróżewski W., *Wykłady o Platonie. Ontologia*, TAIWPN Universitas, Kraków 1992.
- Stróżewski W., *Istnienie i wartość*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1981.
- Sztabiński G., *Inne idee awangardy. Wspólnota, wolność, autorytet*, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2011.
- Świdziński J., *Art as Contextual Art*, Lund 1976.
- Świdziński J., *Sztuka jako sztuka kontekstualna*, Galeria Remont, Warszawa 1977.
- Tatarkiewicz W., *Dzieje sześciu pojęć*, PWN Warszawa 1988.
- Tugendhat E., *Bycie. Prawda. Rozprawy filozoficzne*, tłum. J. Sidorek, Oficyna Naukowa, Warszawa 1999.
- Turowski A., *Wielka utopia awangardy*, PWN, Warszawa 1990;
- Tomasz z Akwinu, *Suma teologiczna*, I-XXXIV, Londyn 1962-1986.
- Wilken R.L., *Pierwsze tysiąc lat: historia chrześcijaństwa*, tłum. G. i A. Gomola, Wydawnictwo M, Kraków 2015.
- Wölfflin H., *Podstawowe pojęcia historii sztuki*, tłum. D. Hanulanka, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2021.
- Vasari G., *Żywoty najślawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, tłum. K. Estreicher, PIW, Kraków 1980.
- Zubel A., Kleczewska M., *Oresteja*, dramat opera na solistów, aktorów, chór, trzy perkusje i elektronikę, ANAKLASIS 2017.

Czasopiśmiennictwo

- Danto A., *The Artworld*, „The Journal of Philosophy”, Oct.15, 1964, s. 571–584.
- Greenberg C., *Avant-Garde and Kitsch*, „Partisan Review” 6:5 (1939), s. 34–39.
- Juda M., *Sztuka jako źródło cierpień*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa”, IS PAN 2025 rok LXXIX nr 1(348), s. 108–117.
- Kiełbasa J., *Pierwsze i najpowszechniejsze: jedność, prawda i dobro i inne transcendentalia w metafizyce św. Tomasza z Akwinu*, „Przegląd Tomistyczny”, 19 (2013), s. 251–282.
- Lévy P., *Le deuxième déluge/ Drugi potop*, „Magazyn Sztuki” Nr 13-14 (1-2/97), s. 44–64.
- Plessner H., *O społecznych uwarunkowaniach malarstwa współczesnego*, „Estetyka i Krytyka” Nr 36 (1/2015), s. 25–35.
- Wołowski L., *Agatologiczne implikacje paradoksu „walki transcendentaliów” u Hansa Ursa von Balthasara i Józefa Tischnera*, „Logos i Ethos”, 2019 1 (49), s. 45–64.

Netografia

- SEP (Stanford Encyclopedia of Philosophy), 4. *Three Models of the Transcendentals: Thomas Aquinas, Henry of Ghent and Eckhart, and John Duns Scotus*, <https://plato.stanford.edu/cgi-bin/encyclopedia/archinfo.cgi?entry=transcendentals-medieval>.

<https://zpe.gov.pl/a/fuga—kunszt-i-wirtuozeria/DCt7FfhEi>.

https://www.youtube.com/watch?v=wX2iLzL_xJE.

Nota o Autorze

Dr Mieczysław Juda, em. prof. ASP – doktor nauk humanistycznych [filozofia i socjologia]. W latach 2001–2023 kierownik Zakładu Teorii i Historii Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach. Stypendysta rządu francuskiego [1989–1990] IRESCO (Institut de Recherche sur les Sociétés Contemporaines/CNRS (Centre National de la Recherche Scientifique), Paris. Członek senatu ASP [2001–2020] i kapituły Medalu ASP. Członek i wieloletni Prezes Zarządu Towarzystwa Przyjaciół NOSPR (Narodowa Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia) w Katowicach. Redaktor szeregu publikacji i autor artykułów z zakresu teorii sztuki, filozofii oraz cyberkultury.

INES R. ARTOLA

UNIWERSYTET MUZYCZNY FRYDERYKA CHOPINA W WARSZAWIE

ORCID: 0000-0003-3025-0580

**„KIEDYŚ POSADZIŁEM PIĘKNĄ
NA KOLANACH...”.
POWRÓT DO PIĘKNA POŚRÓD AWANGARDY:
LANDOWSKA, MUZYKA DAWNA,
NEOKLASYCYZM I BUNT PRZESZŁOŚCI
“ONE DAY, I SAT BEAUTY ON MY KNEES...”.
A RETURN TO BEAUTY AMIDST THE AVANT-
GARDE: LANDOWSKA, EARLY MUSIC,
NEOCLASSICISM, AND THE REBELLION
OF THE PAST**

Słowa kluczowe: piękno, awangarda, Wanda Landowska, muzyka dawna, neoklasycyzm, powrót do tradycji

Keywords: beauty, avant-garde, Wanda Landowska, early music, neoclassicism, return to tradition

Abstract: This study presents a reflection divided into six sections focusing on the concept of beauty and its dethronement during the era of the historical avant-gardes, with a special emphasis on music and taking as a case study the harpsichordist, pianist, and composer Wanda Landowska. It examines the possibility of questioning the rupture with the past characteristic of the avant-gardes, illustrated by Hogarth's treatise on beauty and Stravinsky's neoclassical work inspired by it. The exclusion of beauty in certain visual avant-garde movements is discussed, before focusing on Landowska's role as a muse of early music and an icon of modernity through her interpretative theories, attire, and Pre-Raphaelite inspirations. The study concludes with reflections on beauty, Landowska, and the aesthetics of the historical avant-gardes.

Abstrakt: W niniejszym studium przedstawiono refleksję podzieloną na sześć części, koncentrującą się na pojęciu piękna i jego detronizacji w epoce awangard historycznych, ze szczególnym uwzględnieniem muzyki oraz na przykładzie klawesynistki, pianistki i kompozytorki Wandy Landowskiej. Analizowana jest możliwość zakwestionowania

zerwania z przeszłością charakterystycznego dla awangardy, na przykładzie traktatu Hogartha o pięknie oraz neoklasycznego dzieła Strawińskiego zainspirowanego tym traktatem. Omówiono wykluczenie piękna w niektórych ruchach awangardy wizualnej, by następnie skupić się na roli Landowskiej jako muzy dawnej i ikony nowoczesności, poprzez jej teorie interpretacyjne, ubiór oraz inspiracje prerafaelickie. Studium kończy się refleksjami na temat piękna, Landowskiej i estetyki awangard historycznych.

Zerwanie z przeszłością?

*Dlaczego tak bardzo boimy się uwodzenia przez przeszłość?
Czy powinniśmy, jak Ulisses, przywiązać się do głównego masztu
i zatkać uszy woskiem, by nie ulec urokowi starożytnych syren?*¹

Wanda Landowska

Tradycyjnie historię historycznych awangard przedstawia się jako jeden z najbardziej radykalnych momentów reakcji na poprzednią epokę, posuwając się nawet do stwierdzenia, w przypadku sztuk wizualnych², że reprezentowały one pierwsze wielkie zerwanie z przeszłością od fundamentów epoki nowożytnej, poprzez detronizację perspektywy renesansowej. Stwierdzenia te, ze względu na ich powtarzanie i utrwalanie, z jednej strony wydają się być jednoznaczne, z drugiej zaś wiążą się z pojęciem, które nie było ani tak starożytne, ani tak niepodważalne: pięknem.

Te ruchy artystyczne są interpretowane jako moment buntu, przecięcia pępowiny lub „zamordowania ojca” (jak Artaud sformułuje³ swoje nowe pojęcie teatru, tak bliskie surrealismowi⁴ i metodzie psychoanalitycznej⁵), które kielkują w bardzo krótkim czasie (życie niektórych z nich będzie równie krótkie⁶) różne awangardy pragnące,

¹ „Dlaczego tak bardzo obawiać się uwodzenia przeszłości? Czy mamy, jak Odyseusz, przywiązać się do grotmasztu i zatkać uszy woskiem, by nie ulec wdziękom starożytnych syren?”. Landowska, Wanda. *Muzyka przeszłości*. Przełożył z francuskiego William Aspenwall Bradley. London, Geoffrey Bless, 1926, rozdz. 3 „The crime of Less Progress”, s. 9.

² Mówimy o historycznej awangardzie zdefiniowanej i rygorystycznie przeanalizowanej w pracach takich jak: Marchán Fiz, Simón, *Las vanguardias históricas y sus sombras: 1917-1930*, Madrid, Espasa Calpe, 1995 lub Foster, Hal; Krauss, Rosalind E.; Bois, Yve-Alain; Buchloh, Benjamin H. D., *Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, Madrid, Akal, 2006.

³ Fernández Gonzalo, Jorge, “La destrucción como teatro: el legado de Antonin Artaud”, *Observaciones filosóficas*, nr 14, 2012.

⁴ W filmie Luisa Buñuela z 1929 roku, *Pies andaluzyjski*, jedna ze scen przedstawia alegorię tego rzekomego symbolicznego morderstwa dokonanego przez głównego bohatera.

⁵ Freud, Sigmund, *Totem and Taboo: Some coincidences between the mental life of savages and neurotics*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1992.

⁶ Na przykład kubizm rozwijał się od 1907 do 1914 roku, dadaizm od 1916 do 1924 roku, a formizm w Polsce miał krótkie, ale intensywne życie od 1917 do 1922 roku.

w euforii młodości, wdrożyć nowe standardy lub pragnące unicestwić to, co było wcześniej. Konwulsyjny okres, który wydaje się popierać w przypadku futuryzmu z jego pasją do niszczenia przeszłości i wywyższania postępu i szybkości, wielkiej pierwszej wojny i dryfu, w który zaangażowany będzie współczesny świat. „Malarstwo eliminuje temat. Muzyka eliminuje ekspresję”⁷, to prawdopodobnie dwa proste zdania, które definiują głębię i transcendencję tego historycznego i artystycznego momentu.

Jeśli jednak przyjrzymy się bliżej temu wyjątkowemu momentowi w naszej historii i kulturze na początku XX wieku, odkryjemy, że nie wszystko zostało zaatakowane przez pojęcie zerwania z tym, co było wcześniej, to znaczy z porządkiem lub pięknem, ale że po wybuchu I wojny światowej powstał prąd, który będąc awangardowym, wykonał dokładnie odwrotny ruch, godząc się z przeszłością. Będzie to neoklasycyzm w muzyce, powrót do porządku w sztukach plastycznych i inne prądy, o których wspomnimy później, które przeprowadzą ten powrót, nie wolny od pewnych ambiwalencji, ale który nie przestanie być gestem nowoczesności i buntu, nie będąc anachronizmem ani paradoksem.

Podążając za tym wątkiem w tym tętniącym życiem początku stulecia, jednocześnie, i nieprzypadkowo, odzyskiwane są instrumenty⁸ i muzyka przeszłości, w której na pierwszy plan wysunie się Wanda Landowska (1879-1959): pianistka, klawesynistka i kompozytorka, bez której trudno byłoby zrozumieć tak zwany „renesans muzyki dawnej”; jej pisma i interpretacje (których soczystą spuściznę mamy w postaci licznych nagrań i tekstów⁹), prezentują nam również bardzo nowoczesną wizję przeszłości w geście buntu, który nie był pozbawiony kontrowersji¹⁰, a nawet

⁷ „Malarstwo eliminuje temat. Muzyka eliminuje ekspresję”. Cœuroy, André i Theodore Baker, „The Esthetics of Contemporary Music”, *The Musical Quarterly*, t. 15, nr 2, 1929, s. 261.

⁸ „Instrumenty wycofane z użytku są reanimowane; Ezra Pound napisał uwerturę na nosowy ton kornetu de dessus. Kariera saksofonu jest dobrze znana. Należy odnotować ruch na korzyść altówki. W Niemczech Hindemith stał się mistrzem tych ekshumacji. Gitara odradza się dzięki olśniewającemu wirtuozowi Andresowi Segovii, który stworzył zupełnie nową literaturę dla tego instrumentu; dodajmy do tego Sevillanę Turiny, Hommage a Debussy Falli oraz utwory Ravela i Roussela. Klawesyn odżył dzięki Wandzie Landowskiej. Tak jak fortepian wszedł do orkiestry (znamy efekt, jaki Strawiński osiągnął z czterema fortepianami w swoich Nocach), tak klawesyn został włączony do współczesnych orkiestr; Manuel de Falla użył go już w 1924 roku w swoim Retablo, a trzy lata później w Koncercie na klawesyn i 5 instrumentów; Poulenc w 1927 roku skomponował Concert champetre na klawesyn i orkiestrę”, tamże.

⁹ W antologii Restout mamy dobry zbiór tekstów i nagrań mistrza. *Landowska o muzyce*. Denis Restout; Robert Hawkins (red.). Nowy Jork, Stein and Day, 1964.

¹⁰ Fragment rygorystycznie przeanalizowany przez Sonię Gonzalo Delgado w jednej z jej najnowszych publikacji. Zobacz: Gonzalo Delgado, Sonia, «Piano ou Clavecin? Joaquín Nin's Feud with Wanda Landowska's Harpsichord», Cambridge University Press, 2022. [<https://www.cambridge.org/core/journals/journal-of-the-royal-musical-association/article/abs/piano-ou-clavecin-joaquin-nins-feud-with-wanda-landowskas-harpsichord/0B2788AAE76A065A869FE89E03E58F33>] [Dostęp 20.01.2025].

pewnej i koniecznej agresywności (jak sama po latach będzie się zastanawiać nad swoją karierą)¹¹, nie zapominając przy tym, że była ona fundamentalnym ogniwem w rozwoju muzycznego neoklasycyzmu¹². W przypadku Landowskiej, i apropos tej pierwszej refleksji wokół zerwania z przeszłością, pępownicy, ojca, a nawet ciągnięcia jego zwłok, Landowska dokonuje ciekawej oceny przeszłości muzycznej i artystycznej, wskazując na ignorancję na temat dawnych mistrzów w muzyce, którą mamy w porównaniu z mistrzami w innych sztukach: „To niewiarygodne, jak mało wiemy o historii naszej sztuki w porównaniu z tym, co poeci, malarze i rzeźbiarze wiedzą o swojej (...) Tubylcy na wyspach Fidżi zabijają swoich rodziców, gdy ci są starzy. To jest właśnie moralność, która rządzi muzyką”¹³. Moralność, którą Wanda odrzuca, domagając się, jak czytamy na początku, ponownego wsłuchania się w dźwięki przeszłości, bez obawy, że stanie się nieświadomym Ulisessem, który dał się ponieść syrenom.

Należy też zauważyć, że sztuka wykonawcza Landowskiej została przyjęta jako fakt wielkiej nowości (to ona była odpowiedzialna za przybliżenie szerokiej publiczności repertuaru muzyki dawnej i klawesynu jako instrumentu ocalonego z przeszłości), a ponadto pozwoliła ówczesnemu słuchaczowi na rodzaj zasłużonego odpoczynku po zwyczajowych konwulsjach awangardowej sonorystyki. Pod tym względem hiszpański krytyk Adolfo Salazar, który pisał o Wandzie niezliczoną ilość razy, pozostawił w druku następujące słowa:

Skoro szorstkość jest jedną z dzisiejszych cnót, czy nie można pozwolić sobie na luksus kilku chwil czułości? A skoro marszczenie czoła jest smakiem czasów, można usprawiedliwić, że uśmiech jest gestem dystyngowanym. Wanda Landowska

¹¹ „Byłem agresywny, ponieważ zasadniczo pianiści byli przeciwko fortepianowi; prawdopodobnie także przeciwko mnie. Byli mu przeciwni ze względu na swoją koncepcję interpretacji i dlatego, że dźwięk był tak różny od fortepianu... więc natychmiast stali się wrogami. Wyobraź sobie, jak ciężko musiałam z nimi walczyć”, Wanda Landowska w wywiadzie dla NBC w 1953 roku, cytowanym na stronie: <https://www.march.es/es/madrid/dama-clave-landowska-espana>. [dostęp: 20.01.2025].

¹² Landowska jako pierwsza wykonała klawesynową część neoklasycznego utworu Falli *El retablo de maese Pedro*, a dzięki tej współpracy andaluzyjski mistrz napisze dla niej swój koncert klawesynowy, pierwszy współczesny utwór z klawesynem jako instrumentem solowym. Falla, Manuel de. *Concerto per clavicembalo (o pianoforte), flauto, oboe, clarinetto, violino e violoncello*. Krytyczne wydanie partytury i faksymile autorstwa Yvana Nommicka. Granada, Colección Facsímiles y manuscritos núm. 3, Archivo Manuel de Falla, 2002; W niedawno opublikowanym epistolarium możemy z pierwszej ręki zobaczyć relacje i współpracę artystyczną między polskim klawesynistą a andaluzyjskim kompozytorem, zob: *Epistolario. Manuel de Falla-Wanda Landowska (1922-1931)*. Lamberbourg, Sophie (red.). Colección Musicología -serie Epistolario Manuel de Falla-. Archivo Manuel de Falla/ Universidad de Granada, Granada 2022.

¹³ „To niewiarygodne, jak mało wiemy o historii naszej sztuki w porównaniu z tym, co poeci, malarze i rzeźbiarze wiedzą o swojej (...) Tubylcy na wyspach Fidżi zabijają swoich rodziców, gdy ci są starzy. To jest właśnie moralność, która rządzi muzyką”. Landowska, Wanda. *Muzyka przeszłości...* Rozdz. 4: „Pogarda dla starych mistrzów”, s. 11.

gra na swoim klawesynie, jeśli nie z tym życzliwym uśmiechem, który Couperin zalecał swoim interpretatorom, to przynajmniej z tym pięknym inteligentnym uśmiechem, z tą lekką ironią, która nadaje przywołaniu tych czułych utworów subtelny aromat, nowy „agrément”, którego by nie podejrzewali¹⁴.

W przypadku Landowskiej mamy zatem do czynienia z muzyczną i teoretyczną praktyką interpretacyjną, która ze względu na swój muzyczny charakter i ocalenie przeszłości podejmuje temat piękna pośród awangardy i wydaje się sugerować, choć intuicyjnie, teorie historiograficzne, które są bardzo interesujące dla historyków dzisiaj, ponad sto lat później.

Zanim jednak przejdziemy dalej, warto zatrzymać się przy pojęciu piękna zaczerpniętym z przykładu dwóch autorek, które choć dzieli je nawet ponad wiek, łączą podobne credo estetyczne, a starsza autorka inspirowała tę bardziej nowoczesną w samym środku awangardowej epoki, w której żyła i podróżowała ze swoim kluczem Wanda Landowska.

Preludium do klasycznej nowoczesności: Hogarth i Strawiński

Pojęcie piękna jest zaszyfrowane niemal równolegle z estetyką, która rośnie w swojej opozycji, ponieważ zgodnie z nowoczesną myślą, poprzez akademię XVIII wieku¹⁵ i myślicieli takich jak Kant i jego *Krytyka czystego rozumu*¹⁶, która wyodrębnia estetykę jako część filozofii poświęconą wyłącznie sztukom, idea piękna dociera do czołówki filozoficznych dyskusji o sztukach. I chociaż istnieje wielu autorów, którzy mogliby zilustrować nasze hipotezy, tutaj chcielibyśmy wspomnieć o wyjątkowym przypadku Williama Hogartha z ciekawych powodów. Po pierwsze, autor ten pisze traktat o pięknie¹⁷, coś, co było powszechną praktyką we wcześniejszych czasach, ale co w tamtym czasie było już bardziej prowokacyjnym gestem. Co więcej, Hogarth broni piękna, które zaprzeczało geometrii podstawowych i czystych form, w wyraźnym geście buntu przeciwko kanonowi narzuconemu z Włoch. John Shapley na początku XX wieku (okres, który jest tutaj bohaterem) wyróżnia się na tle tekstu Hogartha:

¹⁴ Salazar, Adolfo. “La vida musical. Wanda Landowska w Towarzystwie Filharmonicznym”. *El Sol*, rok X, nr 2916, 9 grudnia 1926, s. 4.

¹⁵ Baumgarten, Alexander G. *Krótką estetyka*. Prolog, wybór, tłumaczenie i przypisy Ricardo Ibarlucía. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Secretaría de Publicaciones, 1999.

¹⁶ Kant, Immanuel, *Crítica del juicio*, (tłumaczenie na hiszpański Manuel García Morente), Editorial Porrúa, 2005.

¹⁷ Hogarth, William, *The Analysis of Beauty* (Wydrukowano dla autora przez J. Reevesa), Londyn, 1753.

Analiza piękna Hogartha nie jest osiągnięciem literackim, ani też wzorem logicznej precyzji czy metody. Ale jej inspirująca wartość pozostaje wielka. Podkreślenie zależności matematycznych praw sztuki, doskonałych proporcji. Hogarth ilustruje ten punkt, pokazując, że proporcje regularnej figury geometrycznej lub budynku, takiego jak grecki krzyż, nie byłyby odpowiednie dla postaci ludzkiej i odwrotnie¹⁸.

To ciekawe, że traktat Landowskiej o muzyce dawnej był brany (i do dziś jest brany) za źródło pozbawione precyzji czy metody, jednak zarówno w przypadku Hogartha, jak i Landowskiej, odnajdujemy cechy zwiastujące, które zdają się skokowo zapowiadać nowoczesność. Co więcej, zaledwie cztery lata po śmierci Hogartha, Royal Academy została założona w Londynie przez artystów takich jak Reynolds czy Kaufmann¹⁹, artystów o klasycznym credo estetycznym, którzy bronią tożsamości i formy piękna w ramach określonych lub niezbędnych dla instytucji, która, jak wiele innych, będzie miała konserwatywny profil. Dlatego Hogarth, jeszcze przed narodzinami Akademii w Anglii, już broni piękna, które jest sprzeczne z klasyką, poza tym, że jest jednym z ojców karykatury i zajmuje się tak nowoczesnymi dziś tematami, jak prawa autorskie.

Co więcej, ciekawostką jest, że jeden z najwybitniejszych mistrzów muzycznego neoklasycyzmu, Igor Strawiński (1882-1971), zainspirował się właśnie serią rycin Hogartha do skomponowania swojej opery *The Rake's Progress*²⁰, której fabuła obejmuje temat paktu z diabłem i kariery libertyna, a owe obrazy Hogartha były dla muzyka swoistym wizualnym librettem. Choć pozornie sprzeczne, biorąc pod uwagę, że Hogarth nie bronił klasycznego piękna, a Strawiński kojarzony jest z nurtem powrotu do niego w XX wieku, prawda jest taka, że rosyjski mistrz poszukiwał w neoklasycyzmie nie tylko formalistycznego cięcia²¹, ale także sięgał do źródeł bardziej z baroku niż z okresu klasycznego *per se*. Tak więc ten powrót do współcze-

¹⁸ „Analiza piękna Hogartha nie jest osiągnięciem literackim, nie jest też wzorem logicznej dokładności czy metody. Ale jej inspirująca wartość jest wciąż wielka. Hogarth ilustruje ten punkt, pokazując, że proporcje regularnej figury geometrycznej lub budynku, takiego jak grecki krzyż, nie byłyby odpowiednie dla postaci ludzkiej i odwrotnie”. W: Shapley, John. „The Analysis of Beauty”, *The Bulletin of the College Art Association of America*, t. 1, nr 4, 1918, s. 45.

¹⁹ „Jej przyjaźń z Reynoldsem i innymi artystami, wraz z królewską aprobatą, pomogła zapewnić, że kiedy Królewska Akademia Sztuk została założona w grudniu 1768 roku, Kauffman znalazła się w grupie 36 członków-założycieli (wraz z inną kobietą, malarką Mary Moser)”. [https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/name/angelica-kauffman-ra?utm_source=chatgpt.com].

²⁰ Carter, Chandler, „The Rake's Progress and Stravinsky's Return: The Composer's Evolving Approach to Setting Text.” *Journal of the American Musicological Society*, t. 63, nr 3, 2010, s. 553-640.

²¹ Hanslick, Eduard, *Lo bello en la música*, (Tłumaczenie: Alfredo Cahn), Ricordi, Buenos Aires, 1987.

sności wymaga szczegółowej analizy, aby znaleźć jego niuanse i specyfikę. Jeśli chodzi o Hogartha, jego sztuka *The Rake's Progress* była pod wieloma względami krytyką wartości społecznych i moralnych jego czasów, ukazując upadek moralny i autodestrukcję młodego arystokraty. Tak więc klucz do inspiracji Strawińskiego Hogarthem, pomimo pozornych różnic estetycznych i filozoficznych, można znaleźć w tym moralizatorskim komponencie: Hogarth dokonywał krytyki społecznej, a Strawiński, wybierając tę pracę, dostosował się do tej idei głębokiej krytyki ludzkich zachowań, zwłaszcza arystokracji i niekontrolowanej młodzieży. Zarówno w pracy Hogartha, jak i Strawińskiego, istnieje kontrast między formalną strukturą (klasyczne piękno) a moralnym chaosem (ludzka dekadencja). Wróćmy jednak do historii piękna i jego ustanowienia lub odrzucenia na początku ubiegłego wieku.

**«Une nuit, je mis la Beauté sur mes genoux. – Et je la trouvai amère.
– Et je l'injuriai»²²**

Ścieżka, której sprzyjały pierwsze ingerencje w to, co niepiękne, rozpoczęła swoją najbardziej widoczną trajektorię w XIX wieku wraz z romantycznymi i naturalistycznymi nurtami w sztukach wizualnych, a także z rąk symbolistycznych poetów, takich jak Lautreamont czy Rimbaud, których wiersze zainspirowały nagłówek tytułu tego artykułu²³. Chociaż to właśnie w historycznych awangardach w ogóle możemy zaobserwować jako wspólny mianownik w prawie wszystkich z nich odrzucenie piękna na rzecz nowoczesności. Wydaje się nawet, że ta ścieżka zapoczątkowana w XIX wieku (i mająca swoje korzenie w XVIII wieku, jak widzieliśmy) miała na celu zniszczenie tego porządku.

Wszystkie łączyło odrzucenie poprzedniego porządku, a według młodych ludzi, którzy realizowali te buntownicze programy, powinni oni unicestwić przestarzałe tradycje i nie tylko zamordować ojca, ale przestać ciągnąć za sobą jego zwłoki²⁴. Ku-bizm był jednym z najbardziej radykalnych ruchów, a jego propozycja fragmentacji

²² «Une nuit, je mis la Beauté sur mes genoux. – Et je la trouvai amère. – Et je l'injuriai. «Rimbaud, Arthur. *Una temporada en el infierno*, (tłumaczenie Francisco García Tortosa), Ediciones Cátedra, Madrid 2004.

²³ Cały wiersz znajduje się w rozdziale „Pewnego razu, jeśli dobrze pamiętam...” (*Jadis, si je me souviens bien...*), gdzie Rimbaud pisze: „Pewnej nocy usiadłem Pięknej na kolanach. – I znalazłem ją zgorzkniałą, i złorzeczyłem jej”. Jedną z najnowszych hiszpańskich wersji można znaleźć w: Rimbaud, Arthur, *Una temporada en el infierno*, (tłumaczenie Mauro Armiño) Editorial Alianza, Madrid 2014.

²⁴ Foucault zastanawia się nad potrzebą zerwania z autorytarnymi strukturami wiedzy i tradycji, używając metafory zaprzestania „ciągnięcia zwłok ojca” jako krytyki starych form myślenia i autorytetu. Foucault, Michel, *El orden del discurso*, (tłumaczenie José Antonio Sánchez), Ediciones Siglo XXI, Meksyk 1971.

i jednoczesnego przedstawiania różnych perspektyw tego samego obiektu; Futuryzm celebrował nowoczesność, szybkość, maszynę i przemoc oraz otwarcie odrzucał przeszłość i tradycje (w tym kontekście koncepcja piękna została radykalnie obalona); Dadaizm, radykalnie antysztuczny, odrzucał konwencje nie tylko sztuki, ale całego społeczeństwa, a surrealizm opierał się na eksploracji nieświadomości, snów i irracjonalności, co doprowadziło do powstania dzieł, które podważyły konwencjonalne postrzeganie piękna. Zamiast podążać za zasadami harmonii, proporcji i równowagi, które dominowały w klasycznym malarstwie i muzyce, awangardowi artyści i kompozytorzy wybrali bardziej prowokacyjne i radykalne podejście.

W przypadku wspomnianych awangard, wszystkie z nich miały treść, która generowała nową formę ze względu na te nowe potrzeby. Ale co, jeśli skupimy się na formie, a treść zejdzie na dalszy plan? Idea sztuki muzycznej jako organizacji w czasie (jak wyjaśniła Gisele Brelet w swoich teoriach²⁵), która unika narracyjnego elementu programowego związanego z romantyzmem, oznacza, że w przypadku muzycznego neoklasycyzmu znajdujemy awangardę, która wydaje się być orędownikiem tradycyjnego piękna, ale której estetyczne credo zawiera to zaprzeczenie treści narracyjnej, a zatem można ją umieścić na tym samym poziomie, co zerwanie renesansowej perspektywy w przypadku kubizmu.

Estetyka, która idzie w parze z formalistycznymi teoriami Eduarda Hanslicka²⁶ i które, choć zostały skodyfikowane w połowie XIX wieku²⁷, były zapowiedzią reakcji na romantyzm i otworzyły nowe możliwości teoretycznej i estetycznej analizy sztuki. Jednym z podstawowych filarów formalizmu jest odrzucenie jakiegokolwiek subiektywnego komponentu, co implikuje również zmianę paradygmatu w krytycznej ocenie piękna; dlatego tytuł austriackiego teoretyka nawiązuje do piękna, które można analizować i testować zgodnie z obiektywnymi i formalnymi kryteriami, a zgodnie z tą wizją neoklasycyzm staje się awangardą, którą można analizować za pomocą tych samych narzędzi, co kompozycję abstrakcyjną lub utwór dodekafoniczny. Dla Hanslicka, na przykład, muzyka musi być analizowana przez jej dźwiękowe komponenty, a nie przez te pozamuzyczne, takie jak programowe. Oznacza to, że piękno tkwi w jej formalnych i wewnętrznych elementach.

Tak więc zwrot, jakiego dokonują kompozytorzy neoklasycyści, koncentruje się na estetyce barokowej i przedklasycznej, pozornie przeciwstawne style w następujących

²⁵ Brelet, Gisèle, *Aesthetics and musical creation*, (tłumaczenie Enrique Igoa), Ediciones Akal, Buenos Aires, 1999.

²⁶ Hanslick, Eduard. *O pięknie w muzyce...*, dz. cyt.

²⁷ Pierwsza publikacja traktatu o pięknie w muzyce ukazała się w 1854 roku.

po sobie okresach, są łączone w subtelnie nowoczesny sposób, jakby były klasycznymi strukturami o wypolerowanym barokowym wyglądzie i pozbawione treści. W utworach Strawińskiego, Prokofiewa czy Hindemitha znajdziemy dobre przykłady takich zabiegów i estetyk. I oto w przypadku Wandy Landowskiej jako wykonawczynie, kiedy decyduje się poświęcić swoje życie i wysiłki dawnemu i nieznanemu repertuarowi na keyboard, koncentruje się na repertuarze barokowym i przedklasycznym, czyli tej samej muzyce, która inspirowała neoklasyków, którzy zresztą byli jej współcześni. Mamy więc powrót do przeszłości i piękna z twórczego punktu widzenia (muzycznego i artystycznego), ale także interpretacyjnego (renesans *muzyki dawnej*, który zbiega się ponadto z rozwojem nauk należących do dziedziny nauk humanistycznych, takich jak muzykologia, narratologia czy lingwistyka strukturalna), generując solidny konceptualny i decydujący blok w historii współczesnej kultury i myśli.

W przypadku teorii Landowskiej widzimy też nowoczesne podejście do interpretacji muzycznej przeszłości, które obala mity takie jak brak ekspresji czy dźwięczności, a jednocześnie krytykuje (miejscami nawet mocno) nieco pejoratywne traktowanie kompozytorów takich jak Mozart czy Beethoven na kilka lat przed jej urodzeniem, czyli wtedy, gdy jej nauczyciele przygotowywali i zakładali swoje podstawy interpretacyjne, i mówi nam: „Okolo 1860 roku Mozart wydawał im się dziecinny, a Beethoven rokokowy, obaj byli bardzo staroświeccy i uważani za gorszych od ówczesnych bohaterów”²⁸. Odzyskiwanie przeszłości jest więc kwestią subiektywną i dlatego historiografia i jej różne szkoły mogą stosować różne kryteria do wspomnianego zerwania lub ciągłego postępu, argumentów, które nie utrzymują się w czasie i które Landowska, ze swoją zwykłą elokwencją, zadbała o to, aby obalić w swojej rozprawie.

Muza starożytności, ale wciąż bardzo aktualna

Podobnie jak kompozytorzy neoklasyccy, Landowska nie tylko ograniczała się do odzyskiwania historycznego stylu, ale także reinterpretowała i modernizowała utwory z technicznym i artystycznym podejściem, które sprawiało, że brzmiały świeżo dla odbiorców jej czasów. W bardzo podobny sposób jak wspomniani wcześniej kompozytorzy neoklasyccy, którzy ożywiali klasyczne formy, ale w nowoczesny

²⁸ „Okolo 1860 r. Mozarta uznano za dziecinnego, a Beethovena za rokokowego - obaj bardzo przestarzali i gorsi od bohaterów dnia”. Landowska, Wanda, *Muzyka przeszłości...*, dz. cyt., rozdz. 2 „Postęp muzyczny”, s. 5.

i stylizowany sposób. Dzięki swojemu instrumentowi, klawesynowi Pleyela²⁹, który sama zaprojektowała, Landowska osiągnęła wyraźniejszy, bardziej zdefiniowany i głośniejszy dźwięk niż klawesyny z tamtego okresu (często gra na instrumentach historycznych niesie ze sobą gęstszy, mniej precyzyjny dźwięk i mniejszy zasięg dla nowoczesnej sali koncertowej) i w ten sposób Landowska stworzyła wyrafinowaną dźwięczność i przejrzystą strukturę, cechy, które rezonują z neoklasycznym naciśkiem na organizację muzyczną. I choć krytykowano ją za użycie tego wyjątkowego instrumentu, prawda jest taka, że Pleyel pozwolił jej na granie szerokiego repertuaru z jednym klawesynem, a nie kilkoma, poza tym mogła z nim bezpiecznie podróżować (jego konstrukcja była solidniejsza), a tym samym przyczynić się do demokratyzacji muzyki dawnej dla szerszej publiczności³⁰, grając w dużych salach koncertowych i niestrudzenie podróżując ze swoim instrumentem, czyniąc go znanym w różnych i różnorodnych częściach świata.

W swojej książce *Musique Ancienne*³¹ przedstawia również nowy paradygmat w interpretacji starożytnego repertuaru, krytykując tych, którzy robią to w całkowicie nagi i nudny sposób, nie wiedząc, jak wydobyć niuanse i ozdoby tamtych czasów, które wymagają od interpretatora czytania „między wierszami”, a także broniąc potężnej sonorystyki, obalając mit, że sonorystyka w historii muzyki rośnie, a głośność instrumentów w pojedynkę lub w grupie tylko wzrasta. W tym względzie jako przykład podaje orkiestrę w Potemkim, ulubieńca Katarzyny Wielkiej (z którą wprowadziła w Rosji oświeczone ideały, czyli nowoczesność w tamtym czasie³²) i wielkość jej dźwięczności w drugiej połowie XVIII wieku³³; czy Johan Georg Rauch, w którego motecie wykorzystano dźwięk muszkietu³⁴, konkludując, że „jasne jest, że to nie my wynaleźliśmy hałas”³⁵, w tonie, który wydaje się ironizować z samych futurystów, którym do dziś przypisujemy fakt wprowadzenia hałasu do muzyki klasycznej po raz pierwszy w historii.

²⁹ Mrowca, Ewa, „Laboratorium IX. Wanda Landowska i jej klawesyn”, *Notes Muzyczny*, 1 (11), 28.06.2019, s. 215-220.

³⁰ Ellis habla de los repertorios rescatados en el París decimonónico, si bien estas actuaciones no tuvieron la repercusión internacional y la escuela que se fundará a raíz de las enseñanzas de Landowska. Véase: Ellis, Catharine. *Interpreting the Musical Past: Early Music in Nineteenth Century France*. Oxford, Oxford University Press, 2005; Palmer, Larry, *Harpsichord in America*, Bloomington: Indiana University Press, 1993.

³¹ Landowska, Wanda, *Music of the Past...*, dz. cyt.

³² García Fernández, “El pensamiento político de la Emperatriz Catalina II conforme a la Instrucción del 767”, *Revista de estudios políticos*, nr 120, 2003, s. 103-126.

³³ Landowska, Wanda, *Music of the Past...*, s. 40.

³⁴ “it is not we who have invented loud noise”, Landowska, Wanda, *Music of the Past...*, s. 41.

³⁵ “Instead of making Armide cry, I want her to enchant you”, tamże.

Inny aspekt interpretacyjny poruszany przez Landowską w jej pismach dotyczy traktowania muzyki bliższej jej epoce, jak w przypadku jej rodaka Chopina. Jeśli chodzi o poetę fortepianu, artysta opowiadał się za miarowym i eleganckim traktowaniem swojej muzyki („Chopin, który niczym zmartwychwstały Couperin odrzucał wszelką tonalną przemoc i pianistyczny łoskot”³⁶), co dziś jest bardziej praktykowane niż w jej czasach, W czasach, w których wirtuozeria i efekciarstwo były propagowane ponad wszystko, jej teorie budziły kontrowersje, mimo że sama była uczennicą bezpośredniego ucznia Chopina, podobnie jak Aleksander Michałowski, jej nauczyciel w warszawskim konserwatorium. Także w odniesieniu do innych kompozytorów, bardziej odległych w czasie, jak w przypadku Glucka, Landowska cytuje go na temat celu w jego muzyce: „Instead of making Armide cry, I want her to enchant you”, a więc prymat ma tu nie skrajna ekspresja, ale raczej spokojne oczarowanie, wartość bliższa klasycznej *sofrozynie* (cnocie obejmującej umiar, wstrzeźliwość, roztropność i samokontrolę, uznawanej za cechę niezbędną dla zachowania równowagi i harmonii zarówno w jednostce, jak i w społeczeństwie³⁷) niż romantycznym porywom serca czy ogólnemu awangardowemu zrywowi.

Z drugiej strony warto pamiętać, że Wanda Landowska będzie muzą najśłynniejszego hiszpańskiego mistrza neoklasycyzmu: Manuela de Falli, który skomponuje swój *Koncert na klawesyn*³⁸ w podzięce za współpracę Landowskiej przy *El retablo de maese Pedro*³⁹. Oba utwory będą pierwszymi współczesnymi dziełami repertuarowymi, w których klawesyn będzie instrumentem. Falla dodatkowo, a nawet szczególnie, czerpał z dawnych źródeł związanych z muzyką popularną. To stylizowane podejście do folkloru jest czymś, co dzieliła z Landowską jako twórczyni, ponieważ sama była kompozytorką⁴⁰ i aranżowała utwory inspirowane muzyką ludową (powtarzającym się utworem w jej programach było *Bourrée*⁴¹), a jej mąż (zmarły w Berlinie w 1919 roku) Henry Lew był specjalistą od folkloru hebrajskiego⁴². Tak więc wspólne powiązania między tymi dwoma muzykami pokazują ponadto, że ten neoklasycyzm

³⁶ Chopin who, like a resurrected Couperin, rejected every tonal violence, all pianistic din”. Landowska, Wanda, *Music of the Past...* Cap. 8 “Sonorous force”, s. 44.

³⁷ North, Helen, *Sophrosyne: Self-Knowledge and Self-Restraint in Greek Literature*, Series: Cornell Studies in Classical Philology, tom 35, Cornell University Press, 1966.

³⁸ Falla, Manuel de. *Concerto per clavicembalo* (o pianoforte), ...

³⁹ Ruiz Artola, Inés, “La escenografía de *El retablo de maese Pedro* en sus primeras representaciones (1923-1925)”, *Ars Bilduma*, Universidad del País Vasco, 2022. s. 73-84.

⁴⁰ Dziadek, Magdalena, “Dlaczego muzyce współczesnej brak melodyjność? (o kompozycjach Wandy Landowskiej)”, *Canor*, nr 3 (10), 1994, s. 27-30.

⁴¹ https://archive.org/details/78_bourree-dauvergne_wanda-landowska-landowska_gbia0552897a].

⁴² <https://blog.teatrnn.pl/brama-edukacja-i-animacja/lew-wandy-landowskiej/>].

w muzyce również podejmuje i reinterpretuje tematy z muzyki popularnej, co jest ważnym punktem, który łączy je ze sztukami wizualnymi w tym powrocie do przeszłości w nowoczesności, jak zobaczymy poniżej.

Powiązania ze sztukami wizualnymi: wizualne powroty do przeszłości

Estetyka neoklasycystyczna w muzyce pojawiła się, jak już powiedzieliśmy, z jednej strony wraz z powrotem do klasycyzmu pod formalistycznym pryzmatem, a z drugiej strony z inspiracjami przeszłością nie tylko klasyczną, ale także o popularnych korzeniach (ważne jest, aby podkreślić tutaj wykorzystanie powrotu do przeszłości jako instrumentu legitymizacji tożsamości narodowej), a ponadto z wcześniej zapłodnionym polem z prądami artystycznymi i estetycznymi w różnych krajach.

Tak było na przykład w przypadku „powrotu do porządku”⁴³ we Francji, czasopiśma *Valori Plastici* we Włoszech⁴⁴ oraz ruchów takich jak *Noucentisme*⁴⁵ w Katalonii – zjawisk kulturowych i artystycznych, które odegrały kluczową rolę w konsolidacji neoklasycyzmu w pierwszych dekadach XX wieku. Każde z tych zjawisk można rozumieć jako reakcję na ekscesy trendów awangardowych, dążących do przywrócenia lub reinterpretacji klasycznych wartości, uporządkowanych i zrównoważonych, które dzieliły podstawowe zasady z muzycznym neoklasycyzmem.

Ten powrót do porządku był artystycznym i kulturowym trendem, który wyłonił się jako odpowiedź na zaburzenia i pęknięcia sztuki nowoczesnej (zwłaszcza kubizmu, futuryzmu i dadaizmu) oraz zniszczenia wojenne. Poszukiwanie tradycyjnych wartości, równowagi, formalnej przejrzystości, wyrafinowania i powrotu do wzorców z przeszłości, z naciskiem na klasycyzm i racjonalność, były charakterystyczne dla tego estetyki. W tym sensie widzimy, że związek z muzyczną stroną tego samego nurtu jest praktycznie podobny. Ze swojej strony magazyn *Valori Plastici* (założony w 1918 roku) był kluczowym punktem odniesienia we Włoszech dla przyjęcia neo-

⁴³ Jean Cocteau w 1926 roku opublikował swoje dzieło zatytułowane „Rappel à l'ordre”, którego muzyczna strona została przeanalizowana w poniższym opracowaniu: Gullentops, David i Malou Haine, „Les Écrits de Jean Cocteau Sur La Musique et La Danse: Principes d'une Édition Scientifique”, *Revue Belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift Voor Muziekwetenschap*, tom 66, 2012, s. 109–19.

⁴⁴ Czasopismo założone w 1918 r., które broniło wartości podobnych do tych wyznawanych przez grupy wymienione w tym akapicie i które było ich współczesnym odpowiednikiem. Zobacz: [https://www.scuolaromana.it/riviste/valplast.htm]

⁴⁵ Sanclemente, Ruth Piquer, “Clasicismo, Nuevo Clasicismo y Neoclasicismo. Aproximación al concepto estético de Neoclasicismo musical en España”, *Revista de Musicología*, t. 28, nr 2, 2005, s. 977–97.

klasycyzmu. Jego celem było promowanie sztuki opartej na klasycznych wartościach tradycji, ale z nowoczesnym podejściem. Ta grupa artystyczna sprzeciwiała się zarówno futuryzmowi (z jego entuzjazmem dla nowoczesności, technologii i dynamizmu), jak i propozycjom ekspresjonizmu czy kubizmu, poszukując reinterpretacji tradycji, powrotu do porządku i uznania dla sztuki figuratywnej.

Jeśli mówimy o ruchach muzycznych, oprócz już wspomnianego i ogólnego neo-klasycyzmu i awangardy, musimy tutaj szczególnie wspomnieć o dwóch aspektach: włoskim i katalońskim. Po pierwsze, włoski ruch *Novecento* był ruchem muzycznym, który pojawił się pod koniec pierwszej wojny światowej i skonsolidował się w latach dwudziestych i trzydziestych. W odpowiedzi na futuryzm i dodekafonizm, jego główni przedstawiciele opowiadali się za bardziej uporządkowaną, przystępną i mniej awangardową muzyką, biorąc za punkt odniesienia tradycje muzyczne klasycznego antyku i, *nota bene*, późnego romantyzmu, tak więc w tym przypadku znajdujemy rodzaj kontynuacji, która może być odpowiedzią na fakt, że romantyzm to także czas wrzenia nacjonalizmu w całej Europie i poszukiwania tożsamości artystycznej lub kulturowej w każdym regionie. Z tej perspektywy włoskie *Novecento* i kataloński *Noucentisme* (rozwinęte mniej więcej między 1906 a 1936 rokiem) mają tę win dykację narodową. W przypadku katalońskiego noucentyzmu prawdą jest, że jego zerwanie z poprzednim ruchem (modernizmem) było ostre, jednak oba miały ten sam cel (budowa katalońskiej tożsamości), a zatem, chociaż nie podzielały tego samego wyznania, przyczyniły się dokładnie do tego samego. Tutaj szczególnie interesuje nas związek Landowskiej z Katalonią, ponieważ wytrwale współpracowała z Orfeo (CEDOC posiada obecnie bogate archiwum, które łączy artystkę z tymi ziemiami⁴⁶), koncertowała w różnych miejscach w Katalonii, a także broniła folkloru swojego kraju, tak jak Katalończycy robili to samo ze swoim. Do pewnego stopnia można więc porównać oba momenty i roszczenia jako stosunkowo bliskie, a przynajmniej postrzegane z sympatią przez polską klawesynistkę. W ten nurt wpisuje się również kompozytor Enrique Granados, który przyjaźnił się z Landowską i choć oboje artyści wywodzili się z różnych kontekstów kulturowych, oboje podzielali wizję, która ceniła tradycję i dążyła do zintegrowania jej z nowoczesnością. Ich wzajemny podziw i zbieżność w paryskich kręgach muzycznych sugerują wzajemny wpływ, w którym idee *Noucentisme* i roszczenia Landowskiej zbiegły się w promowaniu estetyki, która równoważyła klasykę ze współczesnością.

⁴⁶ [<https://www.cedoc.cat/ca>]

Estetyka Landowskiego: nowoczesne uzasadnienie piękna

Poświęcił jej książkę „Musique Ancienne”.

Dzieła starych mistrzów odżywają w jej technice

i śpiewają we wzruszający i odległy sposób (...).

*Nawet jej ubranie, sylwetka, poza i suknia są pełne starożytnego rytmu*⁴⁷.

W porównaniu do dziewic Burnesa Jonesa⁴⁸, mistrza prerafaelityzmu, Landowska wniosła na scenę estetykę inspirowaną przeszłością, ale całkowicie nowatorską: Jej długie tuniki pozwoliły jej obejść się bez niewygodnego gorsetu, który kobiety musiały nosić w tamtych czasach, a ponadto nie nosiła absolutnie żadnej biżuterii ani ozdób na ciele lub włosach, a nawet nosiła rodzaj butów do kontrolowania pedałów klawesynu, które pozwoliły jej zbliżyć się do klawesynu na scenie, jakby był parą i zjawą preterite. Estetyka, która wyznaczyła nowy kanon piękna, nowoczesna, ukazująca elegancką kobietę, a jednocześnie utalentowaną wykonawczynię w wygodnym stroju, który nie tylko nie utrudniał jej występu, ale pozwalał jej występować z największą możliwą swobodą ruchów na scenie.

Nurt prerafaelitów, choć inspirowany średniowieczną przeszłością, pod koniec XIX wieku był również manifestem protestu, ponieważ opowiadał się za powrotem do przeszłości, nie bezpośredniej, ale odległej, do rzemieślniczej i nieprzemysłowej, wspieranej przez wielu z historycznej awangardy. Sztuka prerafaelitów była, krótko mówiąc, gestem buntu przeciwko postępowi.

Ponadto, aby zrozumieć to porównanie, które francuski krytyk przypisał Landowskiej w 1905 roku podczas jej pierwszego tournée, należy wziąć pod uwagę kilka aspektów. Na przykład ścisły związek z ideą „archetypicznej kobiety”, podzielany przez estetykę Maeterlincka, a także prerafaelitów i samą Landowską na scenie. Maeterlinck, centralna postać symbolizmu, eksploruje w swojej twórczości to, co mistyczne, tajemnicze i tragiczne, szczególnie związane z postaciami kobiecymi. Jego bohaterki, podobnie jak te z jego najbardziej znanych dzieł, są eterycznymi, cichymi i nieosiągalnymi postaciami, które wydają się zamieszkiwać świat poza codziennym terenem. W tym sensie sceniczna obecność Landowskiej była bardzo podobna: jeśli weźmiemy pod uwagę ceremonialność jej występów, z jej strojem i specjalnymi pantoflami (które pozwalały jej zręcznie obsługiwać pedały klawesynu, ale także poruszać się po scenie

⁴⁷ «El concierto de Wanda Landowska». Región: Diario de la mañana, año IV, nr 1080, 1 de diciembre de 1926, s. 1.

⁴⁸ Gonzalo Delgado, Sonia. “Entre las heroínas de Maeterlinck y las vírgenes de Burne-Jones. La primera recepción de Wanda Landowska en España (1905-1912)”, Artígrama, nr 27, s. 589-607.

bez wydawania najmniejszego hałasu) zbliżając się do tego tajemniczego instrumentu, obraz jest z pewnością bardzo podobny. Podobnie jak bohaterki Maeterlincka, Landowska była nie tylko wykonawczynią; była symbolem czegoś transcendentnego. Landowska reprezentowała w tym również spokój i skupienie: podobnie jak kobiety Maeterlincka, miała zdolność do głębokiej introspekcji i niemal religijnego oddania muzyce, co nadawało jej aurę tajemniczości i szacunku.

Jeśli chodzi o Edwarda Burne-Jonesa, jego wizerunki idealnych, mistycznych i ponadczasowych kobiet są prostymi, ale wzniosłymi, wiecznymi postaciami, naładowanymi religijną i mistyczną symboliką. Podobnie jak postacie Burne-Jonesa, Landowska była idealizowana ze względu na swoją wirtuozerię. Jej związek z muzyką barokową nadawał jej aurę ponadczasowej doskonałości. W ten sposób stała się pośrednikiem między przeszłością a teraźniejszością, symbolem samej muzyki. Podobnie jak dziełce Burne-Jonesa, Landowska przekazywała poczucie całkowitego oddania sztuce. Jej oddanie muzyce miało w sobie coś niedostępnego i świętego, niemal jak duchowa misja, co jest cechą wspólną wyidealizowanych kobiet symbolizmu i prerafaelizmu.

Z drugiej strony, estetyka ta przyniosła rzeczy nowoczesne, a raczej pokazała, że przeszłość również była nowoczesna i że w związku z tym ideał piękna nie został wyparty tak agresywnie, jak chciano (i chce się widzieć według historiografii) w awangardzie, ponieważ Landowska była jedną z pierwszych performerek, które przeniosły swój styl i wygląd na poziom nowoczesny, bez gorsetu, elegancki, ponadczasowy. Ubiór Landowskiej odgrywa ważną rolę w budowaniu jej publicznego wizerunku jako nowoczesnej artystki, ale także jako symbolu innej kobiecości, takiej, która przeciwstawiała się tradycyjnym konwencjom tamtych czasów. Ruch prerafaelitów (z XIX wieku) znany jest z nacisku na romantyzm, idealizację i ponadczasowość. Postacie kobiece są często mistyczne, ponadczasowe i różnią się od kobiet przedstawianych w innych stylach tamtych czasów, ponieważ nie są zgodne z wiktoriańskimi konwencjami pasywnej kobiecości. Wręcz przeciwnie, są to silne, zmysłowe i często niedostępne kobiety, naładowane symboliką, odzwierciedlające pragnienie rekonstrukcji przeszłości i odnowienia klasycznego piękna. I choć ruch ten skupiał się przede wszystkim na malarstwie, miał również bezpośredni wpływ na inne dziedziny, takie jak moda. Kobiety w dziełach prerafaelitów często nosiły średniowieczne tuniki, proste, ale eleganckie ubrania i dużą płynność tkanin. Moda nie była ostentacyjna ani koniecznie restrykcyjna, ale raczej bardziej swobodne formy, które odzwierciedlały naturalne piękno i pewien idealizm. Wanda Landowska jest znana jako kobieta wyprzedzająca swoje czasy, nie tylko pod względem muzycznym, ale także pod względem

zachowania, wizerunku publicznego i doboru ubrań. Chociaż wielu muzyków jej czasów nosiło bardzo formalne stroje, takie jak garnitury lub długie, ciężkie suknie, Landowska wybrała prostszy, bardziej praktyczny i funkcjonalny styl. Jej nowoczesna kobiecość była daleka od opresyjnej mody tamtych czasów i odzwierciedlała kobietę, która pracowała i żyła aktywnie. Nosiła luźne sukienki, proste bluzki i długie spódnice, podkreślając swoją artystyczną sylwetkę bez uciekania się do ostentacji, zgodnie z wyidealizowanym pięknem obrazów prerafaelitów.

Kobieta prerafaelicka reprezentowała ideał czystego piękna, podczas gdy Landowska reprezentowała ideał artystyczny: kobietę, która poprzez swoją sztukę wykraczała poza czas i przestrzeń, interpretując muzykę barokową z wyjątkową wrażliwością. Ubrania Landowskiej, wygodne i funkcjonalne, odzwierciedlają przywiązanie do nowoczesności. Ale jednocześnie jej styl łączył się z ponadczasową estetyką, podobną do prerafaelickich postaci kobiecych, które w większości są postaciami ponadczasowymi. To połączenie nowoczesności i tradycji znajduje również odzwierciedlenie w jego podejściu do muzyki barokowej, w której ożywił przeszłość z nowoczesną perspektywą

Ciekawe zresztą, że estetyka ta kojarzy się z takimi nurtami jak *Arts And Crafts* w Anglii czy *Młoda Polska* w ojczyźnie Landowskiej. Obrona dawnego piękna, poszukiwanie tożsamości, a także odzyskanie folkloru, którego broniła sama Landowska. Ruch *Arts and Crafts*, założony przez Williama Morrisa w drugiej połowie XIX wieku, rozwinął się jako reakcja na industrializm i masową produkcję, opowiadając się za rzemiosłem i pięknem przedmiotów codziennego użytku, odrzucając dekoracyjny nadmiar i trendy rewolucji przemysłowej. Landowska, podobnie jak rzemieślnicy *Arts and Crafts*, ceniła czystość i autentyczność w swojej muzycznej interpretacji. Jej podejście do klawesynu i muzyki barokowej było formą ratowania tego, co autentyczne, chęcią przywrócenia muzyce dawnej jej prawdziwego brzmienia. Jednak w kontekście masowej konsumpcji i nowoczesności Landowska sprzymierzyła się z nowymi technologiami, a jej interpretacje stworzyły nieznównaną spuściznę nagraniową, bez której nie moglibyśmy dziś cieszyć się sonorystyką wielkiego mistrza. I to w czasach, gdy nagrania wciąż traktowane były podejrzliwie nawet (a może nawet bardziej) przez specjalistów. Kontynuuje więc tradycję, podczas gdy nowoczesność była jej współniczką.

Z jej strony, nurt o tej samej nazwie, który narodził się w jej rodzinnym kraju, *Młoda Polska* na przełomie XIX i XX wieku, rozwinął się jako odpowiedź na obcą dominację i procesy modernizacyjne, które dotyczyły Europy. Powrót do tego, co narodowe, ponowne odkrycie polskiego folkloru i idealizacja przeszłości przeplatały

się z elementami modernistycznymi, w nurcie, do którego Landowska może być porównywana w aspekcie muzycznym. W obrębie *Młodej Polski* tendencja do łączenia tradycji z nowoczesnością, odtwarzania przeszłości, podobnie jak Landowska, która również była w trakcie procesu odtwarzania dawnej tradycji muzycznej. Jej badania i promocję muzyki dawnej, a w szczególności klawesynu, można postrzegać jako podobny proces odrodzenia kulturowego i powrotu do tego, co autentyczne: jej walkę o autentyczną interpretację kompozytorów z przeszłości można by porównać do młodopolskiej sztuki wizualnej i literatury zwróconej ku przeszłości, historii i motywom ludowym

Chociaż jej strój był bardziej nowoczesny i wygodny w porównaniu do kobiet jej czasów, jej styl nie był całkowicie oderwany od estetyki Arts and Crafts, która ceniła prostotę i naturalne piękno. Ponadto jej strój mógł również nosić znamiona mistyczne i romantyczne, typowe dla estetyki prerafaelitów i *Młodej Polski*, która często była nostalgiczna i dążyła do pewnej czystości wyrazu. Jej wybór ubrań, bardziej funkcjonalnych i wygodnych, odzwierciedla nowoczesny ideał *Arts and Crafts* i poszukiwanie mniej sztucznej estetyki. Na poziomie symbolicznym jej strój reprezentował jej niezależność w świecie, w którym kobiety były ograniczane przez oczekiwania mody i społeczeństwa. Podobnie jak artyści *Młodej Polski*, którzy poszukiwali własnej estetyki, Landowska również pozycjonowała się jako postać, która rzuciła wyzwanie normom, przyjmując swobodniejszy, bardziej ponadczasowy styl.

Wnioski

Również w tym przypadku, zamiast wznoszącej się linii opisanej przez postęp, widzimy falowanie⁴⁹.

Wanda Landowska

Dzięki tej podróży przez estetykę Landowskiego, awangardę i powrót do orpen, wierzymy, że daliśmy pewne wskazówki, dzięki którym możemy zobaczyć, jak pojęcie piękna nie tylko trwało w pełnym awangardowym wylęgu, ale miało spójne credo i miało zastosowanie zarówno w sztuce, jak i muzyce poprzez neoklasycyzm, odrodzenie muzyki dawnej, a także ruchy takie jak Valori Plastici czy Noucentisme, które łączą się zarówno z czasem, z naszymi bohaterami, jak i z korzeniami piękna w przeszłości.

⁴⁹ Landowska, Wanda, *Music of the Past...* rozdz. 8 "Sonorous Force", s. 39.

W przypadku Wandy Landowskiej obserwujemy zresztą w jej teoriach bardzo nowoczesne wyobrażenia na temat koncepcji porowatości czasu, gdyż z jednej strony dokonuje ona nowoczesnej interpretacji repertuaru barokowego i przedklasycznego (co sprawia, że oba okresy konceptualnie łączą się jakby w swoistym kłęczu), a także bezpośrednio nawiązuje do nurtu neoklasycznego w muzyce, będąc wręcz jedną z jego muz.

Poza tym Landowska jest ikoną nowoczesności, odzyskując dawny instrument, repertuar i strój, co nie jest sprzeczne. W ten sam sposób, w jaki neoklasyczna estetyka muzyczna wzrosła wraz z kompozytorami takimi jak Strawiński, Falla czy Hindemith o pełnej nowoczesności i aktualności, wizerunek Landowskiej jako kobiety, nowoczesnej artystki w wygodnym stroju, niezależnej w swoim zawodzie, w przeciwieństwie do prototypu romantycznego interpretatora, ponieważ to ona sama zajmowała się autopromocją, a nawet projektowaniem swojego instrumentu lub reżyserią swoich nagrań, uczyniła z niej sprzymierzeńca technologii, postępu i nowoczesnego życia jako pioniera w wielu z tych aspektów.

W ten sposób pojęcie piękna, o którym tak wiele mówi się w studiach nad historycznymi awangardami jako o czymś, co w historycznych awangardach po prostu się odrzuca, musi zostać poddane szczegółowej analizie i dopiero wtedy można pokazać coś przeciwnego, zagłębiając się w samą historię. A faktem jest, że istnieje wiele zwrotów ku przeszłości, wszystkie są różne, ale wszystkie z kolei wydają się nawiązywać do tego samego pojęcia (zawsze tego samego, ale też za każdym razem innego): piękna.

Bibliografia

- Aragon L., *Aniceto o el panorama, powieść*, wydanie Antonio Jiménez Millán, Cátedra (Letras Universales), Madryt, 1989.
- Bozal V. (red.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, t. I, Visor: La balsa de la Medusa, Madrid, 1996.
- Brelet G., *Aesthetics and musical creation*, (tłumaczenie Enrique Igoa) Ediciones Akal, Buenos Aires, 1999.
- Carter Ch., "The Rake's Progress and Stravinsky's Return: The Composer's Evolving Approach to Setting Text." *Journal of the American Musicological Society*, vol. 63, nr 3, 2010, s. 553-640.
- Cœuroy A., Theodore Baker. »The Esthetics of Contemporary Music", *The Musical Quarterly*, vol. 15, nr 2, 1929, s. 246-67.
- Drew D., »The Savage Parade – From Satie, Cocteau, and Picasso to the Britten of 'Les Illuminations' and Beyond". *Tempo*, nr 217, 2001, s. 7-21.

- Dziadek M., "Dlaczego muzyce współczesnej brak melodyjności? (o kompozycjach Wandy Landowskiej)," *Canor*, nr 3 (10), 1994, s. 27-30.
- Ellis K., *Interpreting the musical past: Early Music in Nineteenth-Century France*, Oxford University Press, New York, 2005.
- Fernández G., Jorge, "La destrucción como teatro: el legado de Antonin Artaud", *Observaciones filosóficas*, nr 14, 2012.
- Foster H.; Krauss, Rosalind E.; Bois, Yve-Alain; Buchloh, Benjamin H. D., *Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, Akal, Madrid, 2006.
- Foucault M., *El orden del discurso*, (tłumaczenie José Antonio Sánchez), Ediciones Siglo XXI, Meksyk, 1971.
- Freud S., *Totem and Taboo: Some coincidences between the mental life of savages and neurotics*, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1992.
- Fubini E., *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Alianza Música, Madrid, 1994.
- García F., "El pensamiento político de la Emperatriz Catalina II conforme a la Instrucción de 1767", *Revista de estudios políticos*, nr 120, 2003, s. 103-126.
- Gonzalo Delgado S., "Entre las heroínas de Maeterlink y las vírgenes de Burne-Jones. La primera recepción de Wanda Landowska en España (1905-1912)", *Artígrafa*, nr 27, s. 589-607.
- Gullentops, David i Malou Haine. »Les Écrits de Jean Cocteau Sur La Musique et La Danse : Principes d'une Édition Scientifique", *Revue Belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift Voor Muziekwetenschap*, vol. 66, 2012, s. 109-19.
- Hanslick E., *Lo bello en la música*, (Tłumaczenie: Alfredo Cahn), Ricordi, Buenos Aires, 1987.
- Hogarth W., *The Analysis of Beauty* (Wydrukowano dla autora przez J. Reevesa), Londyn, 1753 r.
- Krauss Rosalind E.; Bois, Yve-Alain; Buchloh, Benjamin H. D., *Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, Akal, Madrid, 2006.
- Landowska W., *Muzyka przeszłości*, Geoffrey Bles, Londyn, 1926.
- Marchán Fiz, S., *La estética en la cultura moderna*, Alianza Forma, Madryt, 2012.
- Marchán Fiz, S., *Las vanguardias históricas y sus sombras: 1917-1930*, Espasa Calpe, Madrid, 1995.
- Morgan, Robert P., *La música del siglo XX*, Akal Música, Madrid, 1999.
- Mrowca E., „Laboratorium IX. Wanda Landowska i jej klawesyn", *Notes Muzyczny*, 1 (11), 28.06.2019, s. 215-220.
- North H., *Sophrosyne: Self-Knowledge and Self-Restraint in Greek Literature*, Seria: Cornell Studies in Classical Philology, tom: 35, Cornell University Press, 1966.
- Palmer L., *Harpsichord in America*, Bloomington : Indiana University Press, 1993.
- Piquer Sanclemente R., "Classicism, New Classicism and Neoclassicism. Aproximación al concepto estético de Neoclasicismo musical en España", *Revista de Musicología*, t. 28, nr 2, 2005, s. 977-97.
- Rimbaud A., *A Season in Hell*, (tłumaczenie Mauro Armiño) Editorial Alianza, Madryt, 2014.
- Ross A., *Wagnerism: art and politics in the shadow of music*, Picador, Nowy Jork, 2020.
- Ruiz Artola I., "La escenografía de *El retablo de maese Pedro* en sus primeras representaciones (1923-1925)", *Ars Bilduma*, Universidad del País Vasco, 2022, s. 73-84.
- Schoenberg A., *Berlin Diary i "Homage to Schoenberg" Josefa Rufera* (tłumaczenie Roberto Bravo de la Varga), Acantilado, Barcelona, 2024.

“UNA VEZ SENTÉ A LA BELLEZA EN MIS RODILLAS...”. EL RETORNO A LO BELLO EN PLENA ECLOSIÓN DE LAS VANGUARDIAS: LANDOWSKA, *EARLY MUSIC*, NEOCLASICISMO Y LA REBELIÓN DEL PASADO

Palabras clave: Landowska, Neoclasicismo, Belleza, Formalismo, Vanguardias, Modernidad, *Early Music*

Abstract: En el presente estudio presentamos una reflexión dividida en seis bloques en torno al concepto de belleza y su teórico destronamiento en la época de las vanguardias históricas haciendo hincapié en el campo musical y tomando como ejemplo de base a la clavecinista, pianista y compositora Wanda Landowska. En un bloque introductorio se presenta la tesis sobre la posibilidad de cuestionar la ruptura con el pasado en las vanguardias históricas; un segundo apartado abarca el ejemplo concreto de Hogarth quien en pleno siglo XVIII escribió un tratado de Belleza algo subversivo y Stravinsky quien se inspiró en el mismo para la realización de una de sus obras neoclásicas; más adelante hablamos de lo bello desterrado en algunos movimientos de vanguardia visuales para luego centrarnos, en los últimos puntos, en la parte musical de la mano de Landowska. Así, la analizamos como musa de la música antigua al tiempo que icono de la modernidad, a través de sus teorías interpretativas y atuendo; revisamos su inspiración prerrafaelita y su aspecto atemporal como otro aspecto muy actual y concluimos con una serie de anotaciones en torno a lo bello, Landowska y la estética de las vanguardias históricas.

¿Ruptura con el pasado?

*¿Por qué temer tanto la seducción del pasado? ¿Deberíamos, como Ulises, atarnos al mástil principal y taparnos los oídos con cera para no sucumbir a los encantos de las antiguas sirenas?*¹

Wanda Landowska

Tradicionalmente se presenta la historia de las vanguardias históricas como uno de los momentos más radicales de reacción contra la época anterior llegándose a afirmar,

¹ “Why fear so far the seduction of the past? Should we, like Ulysses, bind ourselves to the mainmast and stop our ears with wax so as not to succumb to the charms of the ancient sirens?”. Landowska, Wanda. *Music of the Past*. Translated from the French by William Aspenwall Bradley. London, Geoffrey Bles, 1926, cap. 3 “The crime of Less Progress”, p. 9.

en el caso de las artes visuales², que supusieron la primera gran ruptura con el pasado desde los cimientos de la Edad Moderna, por el destronamiento de la perspectiva renacentista. Afirmaciones estas que, a fuerza de ser repetidas y perpetradas parecen ser unívocas por un lado y, por otro lado, están asociadas a una noción que, ni era tan antigua, ni tan indiscutible: la belleza.

Estos movimientos artísticos son interpretados como un momento de rebelión, un cortar el cordón umbilical o de “asesinar al padre” (como formularía Artaud³ para su nueva noción de teatro tan cercano a los surrealistas⁴ y al método psicoanalítico⁵) que brotan en un lapso de tiempo muy breve (la vida de algunas de ellas será igualmente corta⁶) diferentes vanguardias anhelantes, en la euforia de la juventud, por implantar nuevas normas o desear aniquilar lo anterior. Un periodo convulso que parece preconizar en el caso del futurismo con su pasión por la destrucción de lo pasado y la exaltación de los avances y la velocidad, la gran primera guerra del 14 y la deriva en la que se verá envuelta el mundo contemporáneo. “La pintura elimina el tema. La música elimina la expresión”⁷, son probablemente dos sencillas frases que definen la profundidad y trascendencia de este momento histórico y artístico.

No obstante, si nos aproximamos más de cerca a este singular momento de nuestra historia y cultura a inicios del siglo XX, descubrimos que no exactamente todo estaba invadido por esta noción de ruptura con lo anterior, esto es, con el orden o la belleza, sino que tras el estallido de la I Guerra Mundial surge una corriente que, siendo vanguardia, efectúa precisamente el movimiento contrario reconciliándose con el pasado. Será el Neoclasicismo en música, el retorno al orden en artes plásticas, y otras corrientes que mencionaremos más adelante las que ejecutarán esta vuelta, no exenta de ciertas ambivalencias, pero que no dejarán de ser un gesto igualmente de modernidad y rebeldía, sin ser esto ni un anacronismo ni una paradoja.

² Hablamos de las vanguardias históricas definidas y analizadas rigurosamente en obras referenciales como: Marchán Fiz, Simón, *Las vanguardias históricas y sus sombras: 1917-1930*, Madrid, Espasa Calpe, 1995 o Foster, Hal; Krauss, Rosalind E.; Bois, Yve-Alain; Buchloh, Benjamin H. D., *Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, Madrid, Akal, 2006.

³ Fernández Gonzalo, Jorge, “La destrucción como teatro: el legado de Antonin Artaud”, *Observaciones filosóficas*, núm. 14, 2012.

⁴ En la película de Luis Buñuel, *El perro andaluz* de 1929 una de las escenas muestra una alegoría de este supuesto asesinato simbólico por parte del protagonista.

⁵ Freud, Sigmund, *Tótem y Tabú: Algunas coincidencias entre la vida mental de los salvajes y la de los neuróticos*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1992.

⁶ Por ejemplo, el cubismo se desarrolló entre 1907 a 1914, el dadaísmo de 1916 a 1924 y el formismo en tierras polacas tendrá una corta pero intensa vida de 1917 a 1922.

⁷ Painting eliminates the subject. Music eliminates expression”. Cœuroy, André, and Theodore Baker, “The Esthetics of Contemporary Music”, *The Musical Quarterly*, vol. 15, no. 2, 1929, p. 261.

Siguiendo este hilo en este bullicioso inicio de centuria se da al mismo tiempo, y no casualmente, una recuperación de instrumentos⁸ y músicas del pasado que protagonizará muy en primer plano Wanda Landowska (1879-1959): pianista, clavecinista y compositora sin la cual difícilmente entenderíamos el llamado “Renacimiento de la música antigua”; sus escritos e interpretación (de la que tenemos un succulento legado a través de numerosas grabaciones y textos⁹), además, nos plantean igualmente una visión muy moderna del pasado en un gesto de rebeldía que no estuvo exento de polémicas¹⁰ e incluso de cierta y necesaria agresividad (como ella misma reflexionaría años más tarde acerca de su trayectoria)¹¹, sin olvidar que fue una pieza fundamental en el desarrollo del Neoclasicismo musical¹². En el caso de Landowska, y a propósito de esta primera reflexión en torno a la ruptura con el pasado, el cordón umbilical, el padre e incluso el arrastrar su cadáver, Landowska hace una apreciación curiosa sobre el pasado musical y el artístico, señalando la ignorancia sobre los maestros

⁸ Instruments fallen into disuse are being resuscitated; Ezra Pound has written an overture for the nasal tone of the cornet de dessus. The career of the saxophone is well known. A movement in favor of the viola is to be noted. In Germany, Hindemith has constituted himself the champion of these exhumations. The guitar is reborn, thanks to that dazzling virtuoso Andres Segovia, who has created an entirely new literature for the instrument; add thereto Turina's Sevillana, Falla's Hommage a Debussy, and pieces by Ravel and Roussel. The clavecin is revived, thanks to Wanda Landowska. Just as the piano has entered the orchestra (we know the effect Strawinsky produced with the four pianos in his Noces), so the clavecin has been incorporated into modern orchestras; Manuel de Falla employed it as early as 1924 in his Retablo, and three years later in his Concerto for clavecin and 5 instruments; Poulenc, in 1927, composed a Concert champetre for clavecin and orchestra”, *ibid.*

⁹ En la antología realizada por Restout tenemos un buen acopio de textos y grabaciones de la maestra. *Landowska on Music*. Denis Restout; Robert Hawkins (ed.). Nueva York, Stein and Day, 1964.

¹⁰ Pasaje analizado con rigor por Sonia Gonzalo Delgado en una de sus últimas publicaciones. Véase: Gonzalo Delgado, Sonia, 'Piano ou Clavecin? 'Joaquín Nin's Feud with Wanda Landowska's Harpsichord, Cambridge University Press, 2022. [<https://www.cambridge.org/core/journals/journal-of-the-royal-musical-association/article/abs/piano-ou-clavecin-joaquin-nins-feud-with-wanda-landowskas-harpsichord/0B2788AAE76A065A869FE89E03E58F33>] [Acceso 20.01.2025]

¹¹ “Fui agresiva porque, fundamentalmente los pianistas, estaban en contra del piano; probablemente en contra de mí también. Se oponían a él por su idea de la interpretación y porque el sonido era tan diferente del piano... y entonces eran enemigos, de manera inmediata. Imagínate cuán duro tuve que luchar contra ellos”, Wanda Landowska en entrevista para la NBC en 1953, citado en: <https://www.march.es/es/madrid/dama-clave-landowska-espana>. [Acceso 20.01.2025].

¹² Landowska fue la primera en interpretar la parte de clave de la obra neoclásica de Falla El retablo de maese Pedro y gracias a esta colaboración, el maestro andaluz le escribirá su concierto para clave, primera obra contemporánea con clave como instrumento solista. Falla, Manuel de. *Concerto per clavicembalo (o pianoforte), flauto, oboe, clarinetto, violino e violoncello*. Edición crítica de la partitura y facsímil a cargo de Yvan Nommick. Granada, Colección Facsímiles y manuscritos núm. 3, Archivo Manuel de Falla, 2002; En el epistolario recientemente publicado podemos ver de primera mano la relación y colaboración artística entre la clavecinista polaca y el compositor andaluz, véase: *Epistolario. Manuel de Falla-Wanda Landowska (1922-1931)*. Lamberbourg, Sophie (ed.). Colección Musicología -serie Epistolario Manuel de Falla-. Archivo Manuel de Falla/ Universidad de Granada, Granada 2022.

del pasado en música tenemos en comparación con los maestros en otras artes: “Es increíble lo poco que sabemos de la historia de nuestro arte, en comparación con lo que los poetas, pintores y escultores saben de la suya (...) Los nativos de las Islas Fiji matan a sus padres cuando estos son viejos. Esta es precisamente la moralidad que rige la música”¹³. Una moralidad que Wanda rechaza, reivindicando, como leímos al principio, el escuchar de nuevo las sonoridades del pasado, sin temor a ser unos Ulises despistados que se dejan llevar por las sirenas.

Cabe destacar además, que en el arte de Landowska como intérprete fue acogido como un hecho de gran novedad (fue la responsable de introducir al gran público el repertorio de música antigua y el clave como instrumento rescatado del pasado) y que, además, permitía al oyente de aquel momento una suerte de merecido descanso tras las habituales convulsiones de la sonoridad vanguardista. A este respecto, el crítico español Adolfo Salazar, que escribió incontables veces sobre Wanda, dejó impresas las siguientes palabras:

Ya que la dureza es una de las virtudes actuales, ¿no podría uno permitirse el lujo de algunos momentos de ternura? Y ya que es gusto del tiempo un perfil ceñudo, podrá dispensarse el encontrar en la sonrisa un gesto distinguido. Wanda Landowska toca su clavecín, si no con aquella sonrisa amable que Couperin recomendaba a sus intérpretes, a lo menos con esa fina sonrisa inteligente, ese leve ironía que presta a la evocación de esas tiernas músicas un aroma sutil, un “agrément” nuevo que ellas un hubiesen sospechado¹⁴.

De modo que con Landowska tenemos una práctica interpretativa musical y teórica que, por su naturaleza musical y de rescate del pasado, aborda el tema de la belleza en plena época de vanguardias y parece adivinar, aunque sea intuitivamente, teorías historiográficas de gran interés para los historiadores hoy día, más de una centuria después.

Sin embargo, antes de continuar, bueno es hacer una parada en la noción de belleza tomada del ejemplo de dos autores que, si bien estaban separados por más de un siglo incluso, les une un credo estético semejante y el autor más antiguo inspiró

¹³ “it is incredible how little we know of the history of our art, in comparison with what poets, painters and sculptors know of theirs (...) The natives of the Fiji Islands kill their parents when these are old. This is precisely the morality which governs music”. LANDOWSKA, Wanda. *Music of the Past...* Cap. 4: “Contempt for the Old Masters”, p. 11.

¹⁴ Salazar, Adolfo. «La vida musical. Wanda Landowska en la Sociedad Filarmónica». *El Sol*, año X, núm. 2916, 9 de diciembre de 1926, p. 4.

al más moderno en plena época de vanguardias en la que vivió Wanda Landowska y viajó con su clave.

La antesala a la modernidad clásica: Hogarth y Stravinsky

El concepto de belleza se va cifrando casi en paralelo a una estética que crece en su oposición dado que, según el pensamiento moderno, a través de la academia del XVIII¹⁵ y de pensadores como Kant y su *Crítica de la razón pura*¹⁶ que hacen separar la estética como parte de la filosofía dedicada exclusivamente a las artes, la idea de lo bello alcanza el primer plano de las discusiones filosóficas en torno a las artes. Y, aunque hay muchos autores que podrían ilustrar nuestras hipótesis, aquí quisiéramos mencionar el singular caso de William Hogarth por curiosos motivos. En primer lugar, este autor escribe un tratado de Belleza¹⁷, algo que era una práctica habitual en tiempos anteriores, pero que en aquella época suponía ya más bien un gesto de provocación. Hogarth, además, defiende una belleza que contrariaba la geometría de formas básicas y puras, en un claro gesto de rebelión contra el canon impuesto desde Italia. John Shapley a principios de siglo XX (el periodo que aquí es protagonista) destaca sobre el texto de Hogarth:

El *Análisis de la Belleza* de Hogarth no es un logro literario, ni tampoco un modelo de precisión lógica o método. Pero su valor de inspiración sigue siendo grande. Destaca la insensatez de las leyes matemáticas del arte, de las proporciones perfectas. Hogarth ilustra la cuestión mostrando que las proporciones de una figura geométrica regular o de un edificio, como la cruz griega, no serían adecuadas para una figura humana, y viceversa¹⁸.

Resulta curioso que el tratado de Landowska sobre música antigua se tomó (e incluso toma hoy día) como una fuente falta de precisión o método, sin embargo,

¹⁵ Baumgarten, Alexander G. *Estética breve*. Prólogo, selección, traducción y notas de Ricardo Ibarlucía. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Secretaría de Publicaciones, 1999.

¹⁶ Kant, Immanuel, *Crítica del juicio*, (Traducida al español por Manuel García Morente), Editorial Porrúa, 2005.

¹⁷ Hogarth, William, *The Analysis of Beauty* (Printed for the author by J. Reeves), London, 1753.

¹⁸ "Hogarth's Analysis of Beauty is no literary achievement, nor is it a model of logical accuracy or method. But its inspirational value is still great. Hogarth illustrates the point by showing that the proportions of a regular geometrical figure, or of a building, such as the Greek cross would not be suitable for a human figure, and vice versa". En: Shapley, John. "The Analysis of Beauty.", *The Bulletin of the College Art Association of America*, vol. 1, no. 4, 1918, p. 45.

tanto en el caso de Hogarth como de Landowska, encontramos rasgos premonitorios que parecen anunciar la modernidad a pasos agigantados. Es más, tan solo cuatro años tras la muerte de Hogarth, se funda en Londres la Royal Academy de mano de artistas como Reynolds o Kaufmann¹⁹, artistas con un credo estético clásico que defienden una identidad y forma de lo bello dentro de lo estipulado o necesario para la institución que, como tantas otras, acabará teniendo un perfil conservador. Hogarth, por tanto, antes incluso de que nazca la Academia en Inglaterra, está defendiendo ya una belleza que lleva la contra a la clásica, además de ser uno de los padres de la caricatura y de abarcar temas tan modernos a día de hoy como los derechos de autor.

Además, resulta curioso que uno de los maestros del Neoclasicismo musical más destacados, Igor Stravinsky (1882-1971), se inspirase precisamente en una serie de grabados de Hogarth para componer su ópera *The Rake's Progress*²⁰, cuyo argumento abarca el tema del pacto con el diablo y la carrera del libertino siendo estos cuadros de Hogarth una suerte de libreto visual para el músico. Aunque aparentemente contradictorio, dado que Hogarth no defendía la belleza clásica y Stravinsky se asocia a la corriente de vuelta a la misma en pleno siglo XX, lo cierto es que el maestro ruso inquiría en un Neoclasicismo no solo de corte formalista²¹ sino que además recurría a fuentes más del Barroco que del periodo clásico *per se*. De modo que esta vuelta en el mundo contemporáneo, requiere de ser analizada al detalle para encontrar sus matices y especificidades. En lo que respecta a Hogarth, su obra *The Rake's Progress*, en muchos aspectos, una crítica de los valores sociales y morales de su época, mostrando el descenso moral y la autodestrucción de un joven aristócrata. De este modo, la clave de la inspiración de Stravinsky en Hogarth, a pesar de las aparentes diferencias estéticas y filosóficas, puede encontrarse en este componente moralizante: Hogarth realizaba una crítica social y Stravinsky al elegir esta obra se alineaba con esa idea de una crítica profunda de los comportamientos humanos, especialmente los de la aristocracia y la juventud descontrolada. Tanto en la obra de Hogarth como en la de Stravinsky, hay un contraste entre la estructura formal (la belleza clásica) y el caos moral (la decadencia humana). Pero, volvamos a la historia de la belleza y su asentamiento o repudio a inicios de la pasada centuria.

¹⁹ “Su amistad con Reynolds y otros artistas, junto con la aprobación real, ayudó a asegurar que, cuando se estableció la Royal Academy of Arts en diciembre de 1768, Kauffman estuviera entre el grupo de 36 miembros fundadores (junto con otra mujer, la pintora Mary Moser). [https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/name/angelica-kauffman-ra?utm_source=chatgpt.com].

²⁰ Carter, Chandler, “The Rake's Progress and Stravinsky's Return: The Composer's Evolving Approach to Setting Text.” *Journal of the American Musicological Society*, vol. 63, no. 3, 2010, pp. 553–640.

²¹ Hanslick, Eduard, *Lo bello en la música*, (Traducido por Alfredo Cahn), Ricordi, Buenos Aires, 1987.

“Una vez senté a la Belleza en mis rodillas...y la encontré amarga”²²

El camino que vino alentado desde las primeras incursiones en lo no-bello inicia sus andaduras más evidentes en el siglo XIX con las corrientes romántica y naturalista en las artes visuales y también de manos de los poetas simbolistas como Lautreamont o Rimbaud, cuyos versos han inspirado el encabezado del título para este artículo²³. Si bien es en las vanguardias históricas en general en donde podemos observar como denominador común en casi todas ellas el repudio de lo bello en aras de la modernidad. Pareciera incluso que este camino iniciado en el XIX (y que ahonda sus raíces en el XVIII como hemos visto) tuviera como objetivo la destrucción de este orden.

Todos compartían un rechazo al orden anterior y, según los jóvenes que llevaban a cabo estos rebeldes programas, debían aniquilar las tradiciones obsoletas y, no solo ya asesinar al padre, sino dejar de arrastrar su cadáver después²⁴. El Cubismo fue uno de los movimientos más radicales y su propuesta de fragmentar y representar simultáneamente diferentes perspectivas de un mismo objeto; el Futurismo celebraba la modernidad, la velocidad, la máquina y la violencia, y rechazaba abiertamente el pasado y las tradiciones (en este contexto, el concepto de belleza fue radicalmente subvertido); el Dadaísmo, radicalmente anti-artístico, rechazó las convenciones no solo del arte, sino de la sociedad en su conjunto y el Surrealismo se basaba en la exploración del inconsciente, los sueños y lo irracional, lo que llevó a la creación de obras que desafiaban la percepción convencional de la belleza. En lugar de seguir los principios de armonía, proporción y equilibrio que dominaban la pintura y la música clásicas, los artistas y compositores de las vanguardias apostaron por un enfoque más provocador y radical.

En el caso de las vanguardias mencionadas, todas ellas poseían contenidos que generaban una nueva forma debido a estas nuevas necesidades. Pero: ¿y si nos centramos con la forma y el contenido pasa a un segundo plano? La idea de arte musical como

²² «Une nuit, je mis la Beauté sur mes genoux. — Et je la trouvai amère. — Et je l'injuriai.» Rimbaud, Arthur. *Una temporada en el infierno*, (Traducción de Francisco García Tortosa), Ediciones Cátedra, Madrid 2004.

²³ El verso completo se encuentra en el capítulo “Antaño, si mal no recuerdo...” (*Jadis, si je me souviens bien...*), en donde Rimbaud escribe: “Una noche, senté a la Belleza en mis rodillas. — Y la encontré amarga. — Y la injurié”. Una de las versiones en castellano más recientes en: Rimbaud, Arthur, *Una temporada en el infierno*, (Traducción de Mauro Armiño) Editorial Alianza, Madrid 2014.

²⁴ Foucault reflexiona sobre la necesidad de romper con las estructuras autoritarias del conocimiento y la tradición, utilizando la metáfora de dejar de “arrastrar el cadáver del padre” como una crítica a las viejas formas de pensamiento y autoridad. Foucault, Michel, *El orden del discurso*, (Traducción de José Antonio Sánchez), Ediciones Siglo XXI, México 1971.

organización en el tiempo (como Gisele Brelet explicó en sus teorías²⁵), que rehuye del elemento narrativo de componente programático asociado a lo romántico hacen que en el caso del Neoclasicismo musical encontremos una vanguardia que aparenta ser una defensora de una belleza tradicional pero en cuyo credo estético alberga esta negación de contenido narrativo y, por ende, puede ser puesta al mismo nivel que la ruptura de la perspectiva renacentista en el caso del cubismo.

Estética que va de la mano estrechamente con las teorías formalistas de Eduard Hanslick²⁶ y que, si bien fueron cifradas a mediados del siglo XIX²⁷, supusieron una premonición en lo que respecta a reacción en contra del romanticismo y abrieron nuevas posibilidades al análisis teórico y estético de las artes. Uno de los pilares básicos del formalismo es el rechazo a todo componente subjetivo, lo que implica también un cambio de paradigma en el juicio crítico en torno a la Belleza; es por ello que el título del teórico austríaco alude a una belleza capaz de ser analizada y probada según criterios objetivos y formales y, bajo esta visión, el Neoclasicismo se torna una vanguardia que puede ser analizada con las mismas herramientas que una composición abstracta o una pieza dodecafónica. Para Hanslick, por ejemplo, la música ha de ser analizada por sus componentes sonoros y no por los extra musicales como los programáticos. Esto es, la belleza reside en sus elementos formales e intrínsecos.

Así, la vuelta que efectúan los compositores neoclásicos se centra en estéticas barrocas y preclásicas, estilos aparentemente contrarios en épocas consecutivas, son casadas de un modo sutilmente moderno, como si fuesen estructuras clásicas con una apariencia barroca pulida y despojada de contenido. En piezas de Stravinsky, Prokofiev, o Hindemith hallamos buenos ejemplos de estos procedimientos y estéticas. Y, he aquí, que en el caso de Wanda Landowska como intérprete, cuando decide dedicar su vida y esfuerzos a los repertorios pasados y desconocidos para tecla, se centra en los repertorios barrocos y preclásicos, esto es, la misma música que inspiró a los neoclásicos que eran, además, sus coetáneos. De modo que tenemos un retorno al pasado y a lo bello desde el punto de vista creativo (musical y artístico) pero también interpretativo (el renacimiento de la *Early Music* que coincide, además, con el desarrollo de ciencias pertenecientes al campo de las humanidades como la musicología, la narratología o la lingüística estructural) generando un sólido bloque conceptual y decisivo en la historia de la cultura y el pensamiento contemporáneos.

²⁵ Brelet, Gisèle, *Estética y creación musical*, (Traducido por Enrique Igoa), Ediciones Akal, Buenos Aires, 1999.

²⁶ Hanslick, Eduard. *De lo bello en la música...*

²⁷ La primera publicación del tratado sobre lo bello en música aparece en 1854.

En el caso de las teorías landowskianas, también vemos una aproximación moderna a la interpretación musical del pasado, que desbanca mitos como la falta de expresividad o sonoridad, y que al tiempo critica (incluso fuertemente en algunas ocasiones) el tratamiento ligeramente peyorativo de compositores como Mozart o Beethoven pocos años antes de que ella misma naciera, esto es, cuando sus maestros se preparaban y fundaban sus bases interpretativas, y nos dice: “Alrededor de 1860 Mozart las parecía infantil y Beethoven rococó, ambos estaban muy anticuados y eran considerados inferiores a los héroes del día”²⁸. De modo que la recuperación del pasado es un asunto subjetivo y, por ende, la historiografía y sus diferentes escuelas pueden aplicar criterios distintos a la mencionada ruptura o el progreso constante, argumentos que no se mantienen en el tiempo y que Landowska, con su elocuencia habitual, se ocupó de desbancar en su tratado.

Una musa de lo antiguo pero de rabiosa actualidad

Al igual que los compositores neoclásicos, Landowska no solo se limitaba a recuperar el estilo histórico, sino que también reinterpretaba y modernizaba las obras con un enfoque técnico y artístico que las hacía sonar frescas para el público de su tiempo. Una línea muy similar a la forma en que los compositores neoclásicos mencionados anteriormente que revivieron las formas clásicas, pero con un tratamiento moderno y estilizado. A través de su instrumento, el clave Pleyel²⁹ que ella misma diseñó, Landowska lograba un sonido más claro, definido y con mayor volumen que los claves propiamente de la época (a menudo la ejecución en los instrumentos históricos conlleva una sonoridad más densa, menos precisa y de menor alcance para la sala de conciertos moderna) y de este modo Landowska creaba una sonoridad refinada y una estructura clara, características que resuenan con el énfasis neoclásico en la organización musical. Y, aunque fue criticada por el uso de este singular instrumento, lo cierto es que el Pleyel le permitía tocar un amplio repertorio con un solo clave y no varios, además de poder viajar con él de forma segura (su construcción era más sólida) y así contribuir a la democratización de la música antigua a un mayor

²⁸ “About 1860 Mozart has found childish and Beethoven rococo- both very antiquated and inferior to the heroes of the Day”. Landowska, Wanda, *Music of the Past...* Cap. 2 “Musical Progress”, p. 5.

²⁹ Mrowca, Ewa, “Laboratorium IX. Wanda Landowska i jej klawesyn”, *Notes Muzyczny*, 1 (11), 28.06.2019, pp. 215-220.

público³⁰ tocando en salas de concierto amplias y viajando incansablemente con su instrumento, dándolo a conocer en diversas y variadas partes del mundo.

En su libro *Musique Ancienne*³¹, además, presenta un nuevo paradigma en la interpretación de repertorio antiguo, criticando a aquellos que lo hacen de forma completamente desnuda y aburrida por no saber sonsacar los matices y ornamentos propios de la época y que requieren del intérprete un leer “entre líneas”, además de defender una sonoridad potente, desbancando el mito de que la sonoridad en la historia de la música es cada vez mayor y el volumen de los instrumentos solitas o en grupo no hace sino aumentar. A este respecto, da como ejemplo el de la orquesta de Potemkin, el favorito de Catalina la Grande (y junto a quien introduciría en Rusia los ideales ilustrados, esto es, de modernidad en aquel momento³²) y de la magnitud de su sonoridad en las segunda mitad del siglo XVIII³³; o bien de Johan Georg Rauch en cuyo motete emplea el sonido de la mosquete³⁴, concluyendo que “está claro que no fuimos nosotros los que inventamos el ruido”³⁵, en un tono que parece ironizar con los propios futuristas a quienes, hasta día de hoy, adjudicamos el hecho de haber introducido el ruido en la música clásica por primera vez en la historia.

Otro aspecto interpretativo platinado por Landowska en sus escritos es el referente al tratamiento de la música más cercana a su tiempo, como el caso de su compatriota Chopin. Sobre el poeta del piano, la artista defendía dar un toque a su música que fuese mesurado y elegante (“Chopin, quien, como un resucitado Couperin, rechazaba toda violencia tonal y cualquier estruendo pianístico”³⁶), algo que hoy día es más practicado que en su época, durante la cual se defendía el virtuosismo y lo efectista ante todo, de modo que sus teorías eran algo controvertidas incluso siendo ella misma discípula de un discípulo directo de Chopin como lo fue Aleksander Michałowski, su maestro en el conservatorio de Varsovia. También acerca de otros compositores más lejanos en el tiempo como el caso de Gluck, Landowska lo cita a propósito

³⁰ Ellis habla de los repertorios rescatados en el París decimonónico, si bien estas actuaciones no tuvieron la repercusión internacional y la escuela que se fundará a raíz de las enseñanzas de Landowska. Véase: Ellis, Catharine. *Interpreting the Musical Past: Early Music in Nineteenth Century France*. Oxford, Oxford University Press, 2005; Palmer, Larry, *Harpsichord in America*, Bloomington: Indiana University Press, 1993.

³¹ Landowska, Wanda, *Music of the Past...*

³² García Fernández, “El pensamiento político de la Emperatriz Catalina II conforme a la Instrucción del 767”, *Revista de estudios políticos*, num. 120, 2003, págs. 103-126.

³³ Landowska, Wanda, *Music of the Past...* p. 40.

³⁴ “it is note we who have invented loud noise”, Landowska, Wanda, *Music of the Past...*, p. 41.

³⁵ “Instead of making Armide cry, I want her to enchant you”, *Ibid*.

³⁶ Chopin who, like a resurrected Couperin, rejected every tonal violence, all pianistic din”. Landowska, Wanda, *Music of the Past...* Cap. 8 “Sonorous force”, p. 44.

de la finalidad en su música: “En lugar de hacer llorar a Armide, quiero que ella te hechice”, de modo que la primacía aquí no es de la expresión extrema, sino más bien del encantamiento sosegado, un valor más cercano a la *sofrosine* clásica (virtud que englobaba la moderación, la templanza, la prudencia y el autocontrol, considerada una cualidad esencial para mantener el equilibrio y la armonía tanto en el individuo como en la sociedad³⁷) que al desgarrar romántico o la ruptura vanguardista general.

Por otro lado, cabe recordar que Wanda Landowska será musa del maestro neoclásico español más reconocido: Manuel de Falla, quien compondría su *Concerto para clave*³⁸ en agradecimiento por la colaboración de Landowska en *El retablo de maese Pedro*³⁹. Ambas piezas serán las primeras obras de repertorio contemporáneo que incluyan el clave como instrumento. Falla, además y muy especialmente, bebía de fuentes pretéritas asociadas a la música popular. Esta aproximación estilizada del folklore es algo que compartía con Landowska como creadora, ya que ella misma era compositora⁴⁰ y había arreglado piezas inspiradas en la música popular (obra recurrente en sus programas fue la *Bourrée*⁴¹) y su marido (fallecido en Berlín en 1919) Henry Lew era especialista en folklore hebreo⁴², por lo que los nexos compartidos entre ambos músicos demuestran, además, que este neoclasicismo en música retoma y reinterpreta igualmente temas de la música popular, un importante punto que los conecta con las artes plásticas en esta vuelta al pasado en la modernidad como veremos a continuación.

Conexiones con las artes plásticas: los retornos al pasado visuales

La estética neoclasicista en música venía, como ya hemos dicho, por un lado con una vuelta al clasicismo bajo un prisma formalista, y por otro lado con inspiraciones en un pasado no solo clásico sino también de raíz popular (es importante destacar

³⁷ North, Helen, *Sophrosyne: Self-Knowledge and Self-Restraint in Greek Literature, Series: Cornell Studies in Classical Philology*, Volume: 35, Cornell University Press, 1966.

³⁸ Falla, Manuel de. *Concerto per clavicembalo* (o pianoforte), ...

³⁹ Ruiz Artola, Inés, “La escenografía de *El retablo de maese Pedro* en sus primeras representaciones (1923-1925)”, *Ars Bilduma*, Universidad del País Vasco, 2022, pp. 73-84.

⁴⁰ Dziadek, Magdalena, “Dlaczego muzyce współczesnej brak melodyjność? (o kompozycjach Wandy Landowskiej)”, *Canor*, núm. 3 (10), 1994, pp. 27-30.

⁴¹ La grabación se encuentra de libre acceso en: [https://archive.org/details/78_bourree-dauvergne-wanda-landowska-landowska_gbia0552897a].

⁴² Algunas de las pocas fuentes localizadas se encuentran en el siguiente link: [<https://blog.teatrnn.pl/brama-edukacja-i-animacja/lew-wandy-landowskiej/>].

aquí el uso de una vuelta al pasado como instrumento de legitimación de la identidad nacional) y que, además, venía ya con un campo abonado anteriormente con corrientes artísticas y estéticas en diferentes países.

Caso es este, por ejemplo, del “retorno al orden”⁴³ en Francia, la revista *Valori Plastici* en Italia⁴⁴, y movimientos como el *Noucentisme*⁴⁵ en Cataluña son fenómenos culturales y artísticos que jugaron un papel crucial en la consolidación del neoclasicismo en las primeras décadas del siglo XX. Cada uno de estos fenómenos se puede entender como una reacción contra los excesos de las tendencias vanguardistas, buscando una restauración o reinterpretación de valores clásicos, ordenados y equilibrados, que compartían principios básicos con el neoclasicismo musical.

Este retorno al orden fue una tendencia artística y cultural que surgió como respuesta a los desórdenes y las rupturas del arte moderno (especialmente el cubismo, el futurismo y el dadaísmo) y la devastación de la guerra. La búsqueda de valores tradicionales, el equilibrio, la claridad formal, el refinamiento y la vuelta a los modelos del pasado, con un énfasis en el clasicismo y la racionalidad, fueron característicos en su estética. En este sentido, vemos que el nexo con la vertiente musical de la misma corriente es prácticamente similar. Por su lado, la revista *Valori Plastici* (fundada en 1918) fue un punto de referencia clave en Italia para la adopción del Neoclasicismo. Su objetivo era propiciar un arte que se basara en los valores clásicos de la tradición, pero con un enfoque moderno. Este grupo artístico se oponía tanto al futurismo (con su entusiasmo por la modernidad, la tecnología y el dinamismo) como a las propuestas del expresionismo o el cubismo, buscando una reinterpretación de la tradición, un retorno al orden y un aprecio por el arte figurativo.

Si hablamos de movimientos musicales, además del ya mencionado y general neoclasicismo e vanguardia, hemos de mencionar particularmente aquí dos vertientes: una italiana y otra catalana. En primer lugar, el movimiento *Novecento* Italiano fue un movimiento musical que surgió a finales de la Primera Guerra Mundial y se consolidó en los años veinte y treinta. En respuesta al futurismo y al dodecafonismo, sus principales exponentes buscaron por una música más estructurada, accesible

⁴³ Jean Cocteau en 1926 cifró su llamado “Rappel à l’ordre” cuya vertiente musical aparece analizada en el estudio siguiente: Gullentops, David, and Malou Haine. “Les Écrits de Jean Cocteau Sur La Musique et La Danse: Principes d’une Édition Scientifique”, *Revue Belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift Voor Muziekwetenschap*, vol. 66, 2012, pp. 109–19.

⁴⁴ Revista fundada en 1918 que defendía valores similares a los grupos nombrados en este párrafo y de los que fue coetánea. Véase: [https://www.scuolaromana.it/riviste/valplast.htm]

⁴⁵ Sanclemente, Ruth Piquer, “Clasicismo, Nuevo Clasicismo y Neoclasicismo. Aproximación al concepto estético de Neoclasicismo musical en España”, *Revista de Musicología*, vol. 28, no. 2, 2005, pp. 977–97.

y menos vanguardista, tomando como punto de referencia las tradiciones musicales de la antigüedad clásica y, *nota bene*, el romanticismo tardío, por lo que en este caso encontramos una suerte de continuación que bien podría tener respuesta en el hecho de que el romanticismo es también el momento de ebullición de los nacionalismos en toda Europa y de la búsqueda de una identidad artística o cultural en cada región. Desde esta perspectiva, el *Novecento* italiano y el *Noucentisme* catalán (desarrollado aproximadamente entre 1906 y 1936) tienen esta vindicación de lo nacional. En el caso del *Noucentisme* catalán, sí que es cierto que su ruptura con el movimiento anterior (el modernismo) era tajante, sin embargo, ambos tenían un mismo objetivo (la construcción de la identidad catalana) y, por tanto, aunque no compartieran credo contribuyeron exactamente a lo mismo. Aquí nos interesa especialmente por la relación de Landowska con Cataluña, dado que colaboró asiduamente con el Orfeo (el CEDOC en la actualidad posee un rico archivo que vincula a la artista con estas tierras⁴⁶), dio conciertos en localidades diversas de Cataluña y además defendió el folklore de su país como los catalanes hacían lo propio con el suyo. De modo que, en cierto punto, podrían compararse sendos momentos y reivindicaciones como relativamente cercanas o, al menos, vistas con simpatía por parte de la clavecinista polaca. En esta corriente, además, se incluye el compositor Enrique Granados, quien fue amigo de Landowska y aunque sendos artistas provenían de contextos culturales distintos, ambos compartían una visión que valoraba la tradición y buscaba integrarla en la modernidad. La admiración mutua y la coincidencia en círculos musicales parisinos sugieren una influencia recíproca, donde las ideas del *Noucentisme* y las reivindicaciones de Landowska convergieron en la promoción de una estética que equilibraba lo clásico con lo contemporáneo.

La estética landowskiana: una reivindicación moderna de lo bello

A ella dedicó un libro “Musique Ancienne”. Las obras de los viejos maestros reviven en su técnica y cantan de una manera conmovedora y lejana (...). Hasta su ropa, silueta y su ademán y su vestido están llenos de ritmo antiguos⁴⁷.

⁴⁶ En el centro de documentación del Orfeo Catalán se encuentran muchas fuentes digitalizadas de varios archivos: [<https://www.cedoc.cat/ca>]

⁴⁷ Noticia en la prensa española: «El concierto de Wanda Landowska». *Región: Diario de la mañana*, año IV, núm. 1080, 1 de diciembre de 1926, p. 1.

Comparada con las vírgenes de Burnes Jones⁴⁸, maestro del prerrafaelismo, Landowska llevó una estética inspirada en el pasado pero completamente innovadora a los escenarios: sus largas túnicas le permitían ir desprovista del incómodo corsé que habían de llevar por lo general las mujeres en aquella época y, además, no portaba absolutamente ninguna joya o adorno sobre el cuerpo o el cabello e incluso se ponía una suerte de patucos para controlar bien los pedales del clave que le permitían acercarse al clave sobre el escenario como si de una aparición vaporosa y pretérita se tratase. Una estética que reivindicaba un nuevo canon de belleza, moderno, mostrando a una mujer elegante y, al tiempo, una talentosa intérprete con un atuendo cómodo que no solo no entorpecía su ejecución, sino que permitía realizarla con la mayor libertad de movimientos posible sobre el escenario.

La corriente prerrafaelista, si bien venía inspirada en el pasado medieval, a finales del siglo XIX era también un manifiesto reivindicativo pues abogada por una vuelta al pasado no inmediato sino lejano, a lo artesanal y no industrial apoyado por muchas de las vanguardias históricas. El arte prerrafaelita era, en pocas palabras, un gesto de rebeldía en contra del progreso.

Pero, además, para comprender este comparativo que el crítico francés adjudicó a Landowska en 1905 durante su primera gira, es esencial tener en cuenta algunos aspectos. Por ejemplo, la estrecha relación con la idea de “mujer arquetípica”, que comparten tanto la estética de Maeterlinck como la prerrafaelita y la de la propia Landowska en escena. Figura central del simbolismo, Maeterlinck explora en su obra lo místico, lo misterioso y lo trágico, muy especialmente vinculado a las figuras femeninas. Sus heroínas, como las de sus obras más conocidas son personajes etéreos, silenciosos e inalcanzables, que parecen habitar en un mundo más allá del terreno cotidiano. En este sentido, la presencia de Landowska en el escenario era muy similar: si atendemos a lo ceremonioso de sus apariciones, con su atuendo y zapatillas especiales (que le permitían manejar con habilidad los pedales del clave pero también avanzar por la escena sin emitir el más mínimo ruido) acercándose a aquel misterioso instrumento, la imagen ciertamente es muy similar. Al igual que las heroínas de Maeterlinck, Landowska no era solo una intérprete; era un símbolo de algo trascendente. Landowska en esto también representaba la serenidad y la concentración: al igual que las mujeres de Maeterlinck, tenía una capacidad para la

⁴⁸ Gonzalo Delgado, Sonia. “Entre las heroínas de Maeterlinck y las vírgenes de Burne-Jones. La primera recepción de Wanda Landowska en España (1905-1912)”, *Artígrama*, núm. 27, pp. 589-607.

introspección profunda y una devoción casi religiosa hacia la música, lo que le daba un aura de misterio y respeto.

Respecto a Edward Burne-Jones, sus imágenes de mujeres ideales, místicas y atemporales son figuras simples, pero elevadas, eternas y cargadas de simbología religiosa y mística. Como las figuras de Burne-Jones, Landowska fue idealizada por su virtuosismo. Su relación con la música barroca le otorgó un aura de perfección atemporal. Ella se convertía, así, en una intermediaria entre el pasado y el presente, un símbolo de la música misma. Al igual que las vírgenes de Burne-Jones, Landowska transmitía una sensación de devoción total por el arte. Su entrega a la música tenía algo de inaccesible y sagrado, casi como una misión espiritual, lo cual es una cualidad común en las mujeres idealizadas del simbolismo y del prerrafaelismo.

Por otro lado, esta estética traía cosas modernas, o más bien, demostraba que el pasado también era moderno y que, por tanto, el ideal de belleza no era desbancado tan agresivamente como se quiso (y se quiere hacer ver según la historiografía) en las vanguardias pues Landowska fue una de las primeras intérpretes en llevar su estilo y aspecto a un nivel de lo moderno, sin corsé, elegante, atemporal. La vestimenta de Landowska juega un papel importante en la construcción de su imagen pública como una mujer artista moderna, pero también como símbolo de una feminidad diferente, que desafiaba las convenciones tradicionales de la época. El movimiento prerrafaelita (del siglo XIX) es conocido por su énfasis en lo romántico, lo idealizado y lo atemporal. Las figuras femeninas suelen ser místicas, eternas y diferentes a las mujeres representadas en otros estilos de la época, ya que no se ajustan a las convenciones victorianas de la feminidad pasiva. Son, al contrario, mujeres fuertes, sensuales y a menudo inaccesibles, cargadas de simbolismo, que reflejan el deseo de reconstruir el pasado y la renovación de la belleza clásica. Y, a pesar de que el movimiento estaba centrado fundamentalmente en la pintura, también ejercía una influencia directa en otros campos, como la moda. Las mujeres en las obras prerrafaelitas a menudo vestían con túnicas medievales, ropajes sencillos pero elegantes y mucha fluidez en las telas. La moda no era ostentosa ni necesariamente restrictiva, sino que apostaba por formas más libres que reflejaban una belleza natural y cierto idealismo. Wanda Landowska es conocida por haber sido una mujer muy adelantada a su tiempo, no solo en lo musical, sino también en su comportamiento, su imagen pública y su elección de vestimenta. A pesar de que muchos músicos de su época adoptaban atuendos muy formales, como trajes de etiqueta o vestidos largos y pesados, Landowska eligió un estilo más sencillo, práctico y funcional. Su feminidad moderna se alejaba de la

moda opresiva de la época, y reflejaba una mujer que trabajaba y vivía de manera activa. Usaba vestidos sueltos, blusas sencillas y falda larga, una forma de resaltar su figura artística sin recurrir a la ostentación, en línea con la belleza idealizada de las pinturas prerrafaelitas.

La mujer prerrafaelita representaba un ideal de belleza pura, mientras que Landowska representaba un ideal artístico: una mujer que, a través de su arte, trascendía el tiempo y el espacio, interpretando música barroca con una sensibilidad única. La vestimenta de Landowska, al ser cómoda y funcional, refleja un compromiso con la modernidad. Pero, al mismo tiempo, su estilo se conectaba con una estética atemporal, similar a la de las figuras femeninas prerrafaelitas, que son, en su mayoría, figuras atemporales. Esta fusión de moderno y tradicional también se refleja en su enfoque hacia la música barroca, en la que revivía el pasado con una perspectiva moderna.

Resulta curioso, además, que esta estética venga asociada a corrientes como la de *Arts And Crafts* en Inglaterra o la *Joven Polonia* en la tierra natal de Landowska. Una defensa de la belleza pretérita, una búsqueda de la identidad y también recuperación del folklore que la propia Landowska defendió. El movimiento *Arts and Crafts*, fundado por William Morris en la segunda mitad del siglo XIX, se desarrolló como una reacción al industrialismo y la producción masiva, abogando por el trabajo artesanal y la belleza de los objetos cotidianos, rechazando el exceso decorativo y las tendencias de la Revolución Industrial. Landowska, al igual que los artesanos de *Arts and Crafts*, valoraba la pureza y la autenticidad en su interpretación musical. Su enfoque hacia el clave y la música barroca era una forma de rescate de lo auténtico, un deseo de devolver a la música antigua su sonido genuino. Sin embargo, en lo que respecta al consumo masivo y la modernidad, Landowska sí que se alió con las nuevas tecnologías y sus interpretaciones pasaron a conformar un legado discográfico inigualable sin el que no podríamos disfrutar hoy día de las sonoridades de la gran maestra. Y eso, en una época en la que las grabaciones aún seguían siendo miradas con recelo incluso (o más aún si cabe) por los especialistas. De modo que continúa una tradición al tiempo que la modernidad era su cómplice.

Por su lado, la corriente homónima que nació en su país natal, *Młoda Polska* (Joven Polonia) a fines del siglo XIX y principios del XX, se desarrolló como respuesta a la dominación extranjera y a los procesos de modernización que estaban afectando a Europa. El retorno a lo nacional, el redescubrimiento del folklore polaco y la idealización del pasado se entremezclaban con elementos modernistas, en una tendencia que Landowska bien puede ser comparada en su vertiente musical. Dentro de *Młoda*

Polska, esta tendencia hacia una fusión de la tradición con la modernidad, la recreación del pasado, al igual que Landowska que también estaba en un proceso de recreación de una tradición musical pasada. Su estudio y promoción de la música antigua, y en particular del clave, puede verse como un proceso similar de resurgimiento cultural y de retorno a lo genuino: su lucha por una interpretación auténtica de los compositores del pasado, bien podría compararse con las artes visuales y la literatura de la Joven Polonia hacia el pasado, la historia y los motivos populares.

Aunque su vestimenta era más moderna y cómoda en comparación con las mujeres de su época, su estilo no estaba completamente alejado de la estética del Arts and Crafts, que valoraba la simplicidad y la belleza natural. Además, su atuendo también podía llevar toques de lo místico y lo romántico, propios de la estética prerrafaelita y de *Młoda Polska*, que a menudo era nostálgica y buscaba una cierta pureza de expresión. Su elección de ropa, más funcional y cómoda, refleja el ideal moderno del *Arts and Crafts* y la búsqueda de una estética menos artificial. A nivel simbólico, su atuendo representaba su independencia en un mundo donde las mujeres estaban restringidas por las expectativas de la moda y la sociedad. Al igual que los artistas de *Młoda Polska* que buscaban una estética propia, Landowska también se posicionó como una figura que desafiaba las normas al adoptar un estilo más libre y atemporal.

Conclusiones

*Now, here again, instead of an ascending line described by progress, we see undulations*⁴⁹.

Wanda Landowska

A través de este recorrido por la estética landowskiana, de vanguardias y de retorno al *open*, creemos haber dado algunas pistas en donde podemos observar cómo la noción de belleza no solo continuó en plena eclosión vanguardista, sino que tuvo un credo consecuente y aplicable tanto a las artes como a la música a través del neoclasicismo, del renacimiento de la Early Music, así como de movimientos como *Valori Plastici* o *Noucentisme* que conectan tanto con la época, con nuestros protagonistas y con las raíces de lo bello en el pasado.

En el caso de Wanda Landowska, además, observamos en sus teorías nociones muy modernas sobre el concepto de la porosidad del tiempo, dado que realiza, por

⁴⁹ Landowska, Wanda, *Music of the Past...* cap. 8 "Sonorous Force", p. 39.

un lado, una interpretación moderna de los repertorios barrocos y pre-clásicos (lo que hace que ambas épocas se unan conceptualmente como si conectaran en una suerte de rizoma) y además conecte directamente con el movimiento neoclasicista en música, siendo incluso una de sus musas.

A parte de eso, Landowska se alza como icono de lo moderno recuperando un instrumento, repertorio y atuendo antiguo sin que esto sea contradictorio. Del mismo modo que la estética neoclásica musical se alzó con compositores como Stravinsky, Falla o Hindemith de completa modernidad y actualidad, la imagen de Landowska como mujer, artista moderna de atuendo cómodo, independiente en su profesión, opuesta al prototipo de intérprete romántico al ser ella misma la que realizaba su auto promoción e incluso el diseño de su instrumento o la dirección de sus grabaciones, la hizo aliada de la tecnología, el progreso y la vida moderna como pionera en muchos de estos aspectos.

De este modo, la noción de belleza de la que tanto se habla en los estudios sobre vanguardias históricas como algo que se desbanca en las vanguardias históricas sin más, requiere ser analizado en detalle y solo entonces se muestra lo contrario, ahondando en la propia historia. Y es que, vueltas al pasado hay muchas, todas son distintas pero todas parecen, a su vez, aludir a un mismo concepto (siempre el mismo, aunque también distinto cada vez): la belleza.

Bibliografía

- Aragon, Louis, *Aniceto o el panorama, novela*, Edición de Antonio Jiménez Millán, Cátedra (Letras Universales), Madrid, 1989.
- Bozal, Valeriano (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, vol. I, Visor: La balsa de la Medusa, Madrid, 1996.
- Brelet, Gisèle, *Estética y creación musical*, (Traducido por Enrique Igoa), Ediciones Akal, Buenos Aires, 1999.
- Carter, Chandler, “The Rake’s Progress and Stravinsky’s Return: The Composer’s Evolving Approach to Setting Text.” *Journal of the American Musicological Society*, vol. 63, no. 3, 2010, pp. 553–640.
- Cœuroy, André, and Theodore Baker. “The Esthetics of Contemporary Music”, *The Musical Quarterly*, vol. 15, no. 2, 1929, pp. 246–67.
- Drew, David, “The Savage Parade - From Satie, Cocteau, and Picasso to the Britten of ‘Les Illuminations’ and Beyond.” *Tempo*, no. 217, 2001, pp. 7–21.
- Dziadek, Magdalena, “Dlaczego muzyce współczesnej brak melodyjność? (o kompozycjach Wandy Landowskiej)”, *Canor*, núm. 3 (10), 1994, pp. 27-30.

- Ellis, Katharine, *Interpreting the musical past: Early Music in Nineteenth-Century France*, Oxford University Press, New York, 2005.
- Fernández Gonzalo, Jorge, “La destrucción como teatro: el legado de Antonin Artaud”, *Observaciones filosóficas*, núm. 14, 2012.
- Foster, Hal; Krauss, Rosalind E.; Bois, Yve-Alain; Buchloh, Benjamin H. D., *Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, Akal, Madrid, 2006.
- Foucault, Michel, *El orden del discurso*, (Traducción de José Antonio Sánchez), Ediciones Siglo XXI, México, 1971.
- Freud, Sigmund, *Tótem y Tabú: Algunas coincidencias entre la vida mental de los salvajes y la de los neuróticos*, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1992.
- Fubini, Enrico, *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Alianza Música, Madrid, 1994.
- García Fernández, “El pensamiento político de la Emperatriz Catalina II conforme a la Instrucción de 1767”, *Revista de estudios políticos*, num. 120, 2003, págs. 103-126.
- Gonzalo Delgado, Sonia. “Entre las heroínas de Maeterlink y las vírgenes de Burne-Jones. La primera recepción de Wanda Landowska en España (1905-1912)”, *Artígrama*, núm. 27, pp. 589-607.
- Gullentops, David, and Malou Haine. “Les Écrits de Jean Cocteau Sur La Musique et La Danse : Principes d’une Édition Scientifique”, *Revue Belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift Voor Muziekwetenschap*, vol. 66, 2012, pp. 109-19.
- Hanslick, Eduard, *Lo bello en la música*, (Traducido por Alfredo Cahn), Ricordi, Buenos Aires, 1987.
- Hogarth, William, *The Analysis of Beauty* (Printed for the author by J. Reeves), London, 1753.
- Krauss, Rosalind E.; Bois, Yve-Alain; Buchloh, Benjamin H. D., *Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, Akal, Madrid, 2006.
- Landowska, Wanda, *Music of the Past*, Geoffrey Bles, London, 1926.
- Marchán Fiz, Simón, *La estética en la cultura moderna*, Alianza Forma, Madrid, 2012.
- Marchán Fiz, Simón, *Las vanguardias históricas y sus sombras: 1917-1930*, Espasa Calpe, Madrid, 1995.
- Morgan, Robert P., *La música del siglo XX*, Akal Música, Madrid, 1999.
- Mrowca, Ewa, “Laboratorium IX. Wanda Landowska i jej klawesyn”, *Notes Muzyczny*, 1 (11), 28.06.2019, pp. 215-220.
- North, Helen, *Sophrosyne: Self-Knowledge and Self-Restraint in Greek Literature*, Series: Cornell Studies in Classical Philology, Volume: 35, Cornell University Press, 1966.
- Palmer, Larry, *Harpsichord in America*, Bloomington: Indiana University Press, 1993.
- PiquerSanclemente, Ruth, “Clasicismo, Nuevo Clasicismo y Neoclasicismo. Aproximación al concepto estético de Neoclasicismo musical en España”, *Revista de Musicología*, vol. 28, no. 2, 2005, pp. 977-97.
- Rimbaud, Arthur, *Una temporada en el infierno*, (Traducción de Mauro Armiño) Editorial Alianza, Madrid, 2014.
- Ross, Alex, *Wagnerism: art and politics in the shadow of music*, Picador, New York, 2020.

Ruiz Artola, Inés, “La escenografía de *El retablo de maese Pedro* en sus primeras representaciones (1923-1925)”, *Ars Bilduma*, Universidad del País Vasco, 2022. pp. 73-84.

Schoenberg, Arnold, *Diario de Berlín y “Homenaje a Schoenberg” de Josef Rufer*, (traducción de Roberto Bravo de la Varga), Acantilado, Barcelona, 2024.

Nota o Autorce

Ines R. Artola – doktor historii sztuki, muzykolog i pianistka, Inés R. Artola jest asystentką w Katedrze Teorii Muzyki (Uniwersytet Chopina, Warszawa). Swoją działalność dydaktyczną i badawczą łączy z kuratorowaniem wystaw, krytyką i pisanem. Od 2019 roku koncentruje swoje badania na klawesynistce Wandzie Landowskiej, na temat której publikowała artykuły obejmujące różne aspekty, wygłaszała wykłady w Europie i Ameryce oraz organizowała koncerty, nagrania i konferencje. Obecnie pracuje nad dziennikami młodości Landowskiej (1894-1900). Jest autorką książek *Formiści* (Libargo, Granada, 2015), *A contrapelo* (Metales Pesados, Santiago de Chile, 2017) oraz *La Landowska: una crónica por España (1905-1936)* (Chopin University Press, Warszawa, w druku). Jako kuratorka zrealizowała ponad trzydzieści międzynarodowych projektów wystawienniczych we współpracy z aktywnymi artystami w dziedzinie sztuk wizualnych i muzycznych. Jest laureatką nagrody Ambasady RP w Hiszpanii za najlepszą pracę doktorską oraz stypendystką Ministerstwa Kultury w Polsce w dziedzinie sztuk muzycznych. W 2024 r. została laureatką krajowego konkursu literackiego *Jubilare* (Madryt) i została wybrana do programu Hispanex (Hiszpańskie Ministerstwo Kultury) oraz realizacji pierwszego festiwalu muzycznego poświęconego kobietom-twórczyniom między Hiszpanią a Europą Wschodnią.

