

# Alicja Kuczyńska

---

## Zapośredniczone w wizualnym : czy miłość sztuki do neoplatonizmu jest trwała?

---

Sztuka i Filozofia 11, 66-76

---

1996

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

## II. Odchodzenie od przedmiotu

Alicja Kuczyńska

### ZAPOŚREDNICZONE W WIZUALNYM Czy miłość sztuki do neoplatonizmu jest trwała?

„Istnieje przede wszystkim to, czego większość ludzi nie potrafi dostrzec: nieznanne głębie, ukryte sensy życia”.

A. Rodin

Zwolennicy antyplatonizmu życzyliby sobie, rzecz prosta, aby – w swoim czasie – Botticelli czy Michał Anioł nie pozostawali w obrębie wpływów szkoły z villa Careggi<sup>1</sup>. Można też założyć z pewną dozą prawdopodobieństwa, że jeszcze bardziej niewygodna dla antyplatoników staje się wyraźna obecność śladów myśli neoplatonickiej w sztuce naszego wieku, np. w malarstwie abstrakcyjnym, w powieściach z kręgu literatury iberoamerykańskiej, w dramatach czy we współczesnej rzeźbie<sup>2</sup>. Określenie tej „obecności” nie mieści się oczywiście w kategoriach jakiegokolwiek „przedstawiania” myśli neoplatonizmu, czy – zgodnie z terminologią R. Barthesa – pewnej odmiany jej „pokazania”. Najbliższe określeniu „obecności” wydaje się rozumienie jej jako strukturalizacji myślenia o świecie w takich kategoriach, jak stopniowanie poznawalności, wzajemne przenikanie ciemności i światła, nieostrość granic między poznawalnym i niepoznawalnym, skłonność do tworzenia form symbolicznych czy badania ukrytych znaczeń. Uobecnienie w sztuce dzisiejszej tych form myślowych – występujących w mniej lub bardziej czytelnej postaci – zwraca uwagę na pewną jednostronność krytycznych interpretacji od-

---

<sup>1</sup> M.in. por.: A. Chastel: *Art et Humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*. Paris 1959. s. 488, 489.

<sup>2</sup> Np.: P. Mondrian, Lima, M. Eliade, Brancusi, I. Mitoraj.

działywania filozofii neoplatońskiej, na przykład m.in. koncepcji Rorty'ego „lustrzanej istoty”. Istnienie wątków tak rozumianej „obecności” trudno kwestionować nawet wówczas, gdy jesteśmy zwolennikami poglądu, że „Zwierciadlana metaforyka humanistów Odrodzenia zatarała różnicę między Homerem a Augustynem, Plotynem a Tomaszem, co spowodowało, iż powstał nieostry ale emfatyczny dualizm – dualizm mały i anioła – który w powszechnej opinii wiadomy miał być filozofom”<sup>3</sup>. Związana z tym stanowiskiem krytyka utrwalonej przez Platona zasady „wzrokocentryzmu” wydaje się odnosić w większym stopniu do zastrzeżeń kierowanych pod adresem istotnie ogranej metaforyki wzrokowej czy samej zasady „przedstawiania”, niż do wartości poznawczych związanych z *dążeniem do wizualizacji* i jego konceptualizacją. Znaczenie to byłoby trudno redukować do znanej formuły „przypisów do Platona”, czy do może bardziej spektakularnej „skrzynki z narzędziami”.

### NIEJAWNE ZARYSY POGRANICZA

Współczesna fascynacja kulturowym *teraz*, jako rozumianą całościowo epoką, z miejsca prowokuje pytanie o możliwość sensownego określenia sposobu istnienia owego „*teraz*” jako zjawiska zupełnie nowego, odrębnego, odcinającego się od tradycji uznawanych za klasyczne źródła cywilizacji. Pytanie o obecność czy nieobecność zależności od innych epok, staje się jeszcze bardziej brzemiennie w konsekwencje, gdy staramy się dostrzec choćby prowizoryczne granice naszego „dzisiaj”. Gdyby „*teraz*” jako absolutnie obce przeszłości, było zupełnie nieporównywalnie nowe, zostałyby wyłączone z dotychczasowego ciągu przepływu form kulturowych. Po eliminacji kryterium porównawczego jego miejsce zajęłaby więc głównie nowość, oryginalność z istoty swej rozumiana dowolnie, obdarzona samonapędową tendencją do ustawicznej autoregeneracji. Na naszych oczach n o w e nieomal natychmiast staje się s t a r y m, choćby z tej racji, że pojawia się kolejna nowość. Status „dzisiaj” jest niestabilny, niepewny, ontologicznie płynny.

Czy zmienna, nieustannie „wirująca” terażniejszość, zahaczającą w błyskawicznym tempie o przyszłość, można nazwać jednoznacznie np. epoką? Nie tylko granice, lecz nawet zarysy granic między „dzisiaj” a „wczoraj” zmieniają się w takim tempie, że wątpliwości może budzić

---

<sup>3</sup> R. Rorty: *Filozofia a zwierciadło natury*. Tłum. M. Szczubiałka. Warszawa 1994, s. 45.

już samo ich istnienie: rwą się, płaczą, zahaczają wzajemnie o siebie. Nieprzypadkowo o terażniejszości mówi się czasem jako o *między-epoce*<sup>4</sup>, jako o okresie pośrednim, któremu z licznych możliwych kwalifikacji przysługuje bezspornie jedna – stawanie się, b y c i e p o m i ę d z y. Jest rzeczą oczywistą, że żaden okres historyczny nie zaczyna się ani nie kończy nagle, wraz z pojawieniem się jednego faktu, jakkolwiek bywa i tak, że właśnie on może stać się symbolem określającym później obraz czasu. Teraźniejszość, zawieszona między mijającym zmierzchem a wschodzącym początkiem, z natury rzeczy nie może być całkowicie pozbawiona r e l a c j i z „wczoraj”. Relacje te z trudnością poddają się deskrypcji, bo zjawisko tzw. *uobecniania przeszłości* nie daje się określić w znanym dotąd języku pojęciowym: tak więc bezużyteczne poznawczo stają się np. kategorie ojcostwa, recepcji, wpływów czy renesansu. Również nowo powstałe pojęcia – np. „recepcja nie osądzająca” („non judgmental receptivity”, kategoria wprowadzona przez Charlesa Newmana dla sztuki)<sup>5</sup>, czy inne metafory pośrednio związane z omawianym problemem, np. metafora kłacza (G. Deleuze i F. Guattari)<sup>6</sup>, nie wyrażają w pełni istoty współczesnego mechanizmu *splątania* (wzajemnego zawężenia) przyszłości i terażniejszości. Trudność określenia teoretycznego stosunku do przeszłości wyraża się m.in. również w tym, że minionych pełnych *struktur* myślowych nie można już dłużej przywoływać i przy-swajać – jak uprzednio – w *postaci utrwalonych nierozłącznych całości*, jako szkół czy trendów. Obecnie w wyniku „wybuchu” ponowoczesności, niejako w zderzeniu z nią, obraz owych całości, „wielkich narracji”, uległ rozbiciu i pozbawiony został swojej pierwotnej postaci: jawi się więc w różnych nieprzewidzianych miejscach, rozproszony, jako ułamki, części, fragmenty, nadwątlone poprzez negację historii jako takiej, przez kult „pohistorii”, przez tendencje do z a c i e r a n i a się granic między cechami poszczególnych poglądów czy nurtów. Owe odłamki, ślady, *nie egzystują* obok nowych sposobów myślenia, samodzielnie, niezależnie, bez uzależnienia od nich. Unieważnienie ich preferowanego przedtem „całościowego” obrazu sprawia, że zmieniają swój uprzedni samodzielny status, łączą się z *nowym* w „nieskryte”, dowolne, przygodne, złożone, często płynne konfiguracje, splatają się z nim, współtrwają łącznie<sup>7</sup>. W ten sposób

<sup>4</sup> E. Kępińska: *Energie sztuki*. Warszawa 1990, s. 7.

<sup>5</sup> Ch. Newman: *The Postmodern Aura. The Act of Fiction in An Age of Inflation*. Evanston 1985, s. 9.

<sup>6</sup> G. Deleuze i F. Guattari: *Kłacze*. Tłum. B. Banasiak. „Colloquia Communia” 1988, nr 1–3, s. 226.

w obręb naszego myślenia nie wchodzi już dawna, pełna *struktura* myślowa, w kształcie możliwie zbliżonym do swojej pierwotnej postaci, lecz jedynie jej nadwątlony odgłos, echo, stylistyczna figura *śladu*<sup>8</sup>. Kategorię *śladu* można by w pewnym sensie porównać do „odrodzenia pamięci” (D. Bell), gdyby nie charakterystyczne dla tej koncepcji wtopienie w kontekst. *Ślad* natomiast wychodzi p o z a uwikłania zewnętrzne, poza troskę o zgodność ze swoim historycznym obrazem. Jest znaczeniem, ale znaczeniem *pozbawionym* uzależnień właściwych swojej epoce. Ślad poświadcza możliwość współtrwania ze sobą sprzeczności, w pewnym sensie podsuwa myśli o lekceważeniu związków z epoką, z której sam się wywodzi. Niejednoznaczność myśli czy faktów stanowi zaprzeczenie totalizującej, legitymowanej, jednorodnej całościowo wykładni jakiegoś fenomenu historycznego. *Ślad*, wyrastając z określonego czasu historii, po prostu go p r z e k r a c z a. Śladem nazywam najogólniej myśl, która z racji *inności* wobec dzisiaj, niezależnie od swojej proveniencji, wnosi nieznanne dotąd, ważne dla nas treści bytowo-poznawcze. Jest w stanie wejść w domenę myślenia współczesnego, które charakteryzuje się uznaniem równoważności różnych jego rodzajów, w tym m.in. myślenia lateralnego, z jego koncepcją zachwiania sekwencji przyczyny i skutku<sup>9</sup>. Koncepcja „śladu” zyskuje potwierdzenie w losach filozofii neoplatonizmu, który odegrał i odgrywa wzorcową rolę w próbach artystycznej wizualizacji niewidzialnego.

### FORMY „BEZPOSTACIOWE”?

W obszernej liście wpływów i pośrednich oddziaływań neoplatonizmu czołowe miejsce zajmuje wyprowadzona jeszcze z filozofii Platona teza, która w swojej rozczłonkowanej postaci *śladu* zaważyła m.in. na późniejszym myśleniu o sztuce, na losach działań artystycznych, na historii kultury i mistyki. Pierwotnie był to pogląd utrzymujący, że cechą *prawdziwej (autentycznej) rzeczywistości jest jej niezależność od form widzialnych*. Klasyczna postać tej formuły była wielokrotnie poddawana różnym adaptacjom, które wszakże nie naruszały jej podstawowego korpusu.

<sup>7</sup> Przykładem może być dość nieoczekiwane dla badacza neoplatonizmu zestawienie pojęcia „ekstazy” ze środkami masowego przekazu, por. J. Baudrillard: *The Ecstasy of Communication*. New York 1988.

<sup>8</sup> *Ślad* w tym rozumieniu ma inne znaczenie niż w myśli E. Levinása.

<sup>9</sup> Myślenie lateralne (Eduardo Boni) dopuszcza nieortodoksyjne metody negowane przez tradycyjną logikę.

Ważnym uzupełnieniem tej tezy okazało się związane z nią przekonanie, że granica, przebiegająca między dwoma światami nie jest nieprzekraczalna. Pojęcie granicy jest w tym przypadku bliskie rozumieniu greckiemu w interpretacji Heideggera. „Granica w znaczeniu greckim nie izoluje, lecz jako coś wyszczególnionego sama sprawia, że element obecny zaczyna przyswierać. Granica zwalnia drogę ku odkrytości...” [podkr. – A.K.]<sup>10</sup>.

Możliwy więc, chociaż niejednoznacznie określony, jest proces *zblizania-się-ku* bezpostaciowemu światu, a co za tym idzie internalizacja pewności jego istnienia, a nawet aluzyjne *wskaazywanie* go, poprzez posługiwanie się pewnymi określonymi procedurami, różnymi w kulturach Wschodu i Zachodu. Stwierdzenie to, liberalizujące nieco rygory myśli podstawowej, w pewnych okresach kultury ulega absolutyzacji, jawi się więc jako ogólnie rozumiany imperatyw *zblizania-się-ku*.

Przedmiot naszego zainteresowania badawczego stanowią neoplatonickie i poneoplatonickie odmiany tego imperatywu, który dla artystów staje się nieodłącznym elementem konstytutywnym ich twórczości. Imperatywy ów podlegał różnym złożonym przemianom. W myśli neoplatonickiej zmysłowe jakości, jak wszystkie widzialne formy na niższych stopniach materialnego świata, traktowano w zasadzie jako niepożądane dystrakcje, pojawiające się na drodze do uzyskiwania prawdy. Fragment o „bezpostaciowym”<sup>11</sup> z VI *Enneady*, przyswojony przez Ficina, ceniony w pismach mistyków niemieckich, stał się klasycznym tekstem nie tylko dla nich, lecz i dla artystów, którzy już np. w renesansie uważali, że to, co istotne i bezpostaciowe, zamyka się w relacjach liczbowych. Sztuka miała bowiem pokazać, że ukazywany obraz nie stanowi tylko zwykłej podobizny jakiegoś odwzorowywanego obiektu, lecz pozostaje w bytowym związku z tym, co odwzorowywane. Jest nie tylko ilustracją, ale – jak zauważył Ficino – dzięki utrwaleniu przez jakości materialne, pozwala obiektowi „być naprawdę”, czyli pozwala mu całkowicie zaistnieć.

W kolejnych fazach neoplatonizmu narastało przekonanie o ważności świata materii. Istotny krok w tym procesie stanowił akcentowany wyraźnie przez Marsilia Ficina nacisk kładziony na tzw. *doświadczenie piękna i dobra*.

<sup>10</sup> M. Heidegger: *O źródle dzieła sztuki*. Tłum. L. Falkiewicz. „Sztuka i Filozofia” 1992, nr 5, s. 62.

<sup>11</sup> „Początkiem jest dalej Bezpostaciowe nie w tym znaczeniu, że Mu brak postaci, lecz w tym znaczeniu, że od Niego pochodzi wszelka postać myślna” (Plotyn: *Enneada VI*, 32); *Enneady*, t. II. Tłum. A. Krokiewicz. Warszawa 1959, s. 613.

## ZAPOŚREDNICZONE W MATERII

Ficino studiując w pismach Plotyna relacje zewnętrżności i życia duchowego starannie eksponuje wątki, które uzasadniają wa ż n o ś ć materii jako p o ś r e d n i k a w procesie dążenia do duchowego świata. Dobro jest jedynie doskonałością w e w n ę t r z n ą, podczas gdy piękno j e d n o c z y dwie wersje doskonałości, stanowi wyraz doskonałości w e w n ę t r z n e j i z e w n ę t r z n e j. Oceniając człowieka, Ficino przywołuje myśli Plotyna, że ciało samo z siebie nie jest ani piękne, ani brzydkie: „Piękno pojawia się w ciele – pisze – wtedy gdy jest ono zamieszkałe przez ducha, przez idee. Idea uwidacznia się w sposób pośredni, jakby «prześwieca», błyska poprzez materię»<sup>12</sup>.

Zadania sztuki ujawniają się szczególnie wyraźnie właśnie w owym procesie przygotowania, w który – obok talentu artysty – zaangażowane są działania, odwołujące się przede wszystkim do obiektywnych reguł – do relacji liczbowych, matematyki, geometrii. Punktem wyjścia owych przygotowań materii na przyjęcie ducha jest uznanie szczególnej roli matematyki i geometrii, które traktuje się jako dziedziny zawierające niezmiennie symbole zasadniczej struktury wszystkiego, co istnieje.

Zainteresowanie Ficina matematyką – poza tradycją, do której stale nawiązywał – motywowało popularne w praktyce artystycznej renesansu przekonanie o niezawodności matematyki jako probierza naukowości. Właśnie w tym okresie we Florencji „zasadniczym elementem pitagorejskiego platonizmu, który coraz bardziej stawał się prawdopodobny dzięki sukcesom metody matematycznej w fizyce XVI wieku, była myśl, że zachowanie się rzeczy spowodowane jest w całości przez ich geometryczną strukturę”. Wyrazem uznania artystów dla matematyki i geometrii jest wówczas m.in. twórczość Paolo Uccello, Pierro della Francesca, jego traktat i traktaty Albertiego, Leonarda, Dürera.

## ZATRZYMAĆ NIESKOŃCZONOŚĆ?

Sztukę naszego czasu charakteryzuje oczywista tendencja do „wychodzenia poza ograniczoność impulsów, życia i ograniczoność lub ograniczanie samego siebie”<sup>13</sup>. Postawa ta w konsekwencji utrwała ostateczną

<sup>12</sup> M. Ficino: *Marsilio Ficino's Commentary on Plato's Symposium*. Ed. Sears Reynolds Jayne. Columbia 1944, s. 105.

<sup>13</sup> Ben-Ami Scharfstein: *Of Birds, Beasts and Other Artists*. New York 1988, s. 204.

destrukcję zasady kopiowania (przedstawiania) rzeczywistości taką, jaką ona jest, i przywołuje pytanie, postawione przez Kandinsky'go: „Czyż całe dzieło sztuki ma się redukować tylko do ornamentu?” – i dalej: „Co zastąpi znikający przedmiot?”<sup>14</sup>.

Z innych wypowiedzi Kandinsky'ego wiadomo, że nie sądził, aby ów przedmiot zastąpić mogły „stany psychiczne artysty”. Chodziło mu o realność duchową, którą od realnej różni jedynie „bezpociętość”<sup>15</sup>. Niepokoje i wątpliwości tego rodzaju stawały się łatwiejsze do rozstrzygnięcia dla malarzy, którzy odwoływali się w swojej twórczości do inspiracji filozoficznych, koncentrujących się na doświadczaniu rzeczywistości duchowej. Doświadczanie jej inspiruje potrzebę poszerzenia zakresu kontaktu z nią przez różnorodne próby, do których należy wizualizacja. Poszukiwanie możliwości ukazania niewyraźnego za pomocą znaków, wydaje się być z istoty swej skazane na nieprzekraczalne trudności. „Niewidzialne” jest niemożliwe do ujawnienia, a poddane w procesie twórczym działaniu materialnych form i kształtów, funkcjonujących w codzienności, może łatwo utracić swoją istotę albo nieuchronnie ukryć swoją właściwą naturę za przeciwstawnymi wobec siebie jakościami. Ważne staje się więc już samo zmysłowe, artystyczne ukazanie wyrazu *nostalgii za nieskończonością*. Jakości zmysłowe mogą swoją obecnością jedynie sugerować to inne, na co wskazują. W nurcie myślenia kategoriami poneoplatonizmu zjawisko nostalgii różni się od nostalgii, występującej np. w rozumieniu F. Lyotarda. Nie wynika z niemożności ukazania „niewyraźnego” – jak np. dzieje się w sztuce ponowoczesności, lecz z poczucia mocy artysty, człowieka spod znaku Saturna, który może uchylać zasłony skrywające nieskończoność.

## PORZUCONY PRZEDMIOT

Dążenie do kontaktu z „niemożliwym”, uznane za cel zabiegów twórczych, stanowi niezwykle intensywne źródło energii i rodzi wielość szyfrów, oznaczających poszczególne etapy tego procesu, który nigdy nie zostaje ostatecznie zakończony. Tendencja zmierzająca do przekroczenia granicy między „niewidzialnym” i „widzialnym” wyraża się pod różnymi

<sup>14</sup> V. Kandinsky: *Reminiscences*. W: V. Kandinsky: *Complete Writings on Art*. London 1982, s. 370.

<sup>15</sup> S. Ringbom: *Transcending The Visible: The Generation of The Abstract Art*. W: *The Spritual in Art. Abstract Painting 1890–1985*. Los Angeles 1986, s. 136.



postaciami, w dziełach czasem pozornie pozostających na pierwszy rzut oka dość daleko od siebie, jak to ma miejsce np. w rzeźbach Brancusiego i obrazach Mondriana<sup>16</sup>. Obaj twórcy jako przedmiot swoich artystycznych zainteresowań przyjmują przekształcanie formy plastycznej, tak aby ona właśnie – i tylko ona – wyrażała napięcie między niewyraźnym a pragnieniem jego wizualizacji. Obaj używają w tym celu prostych środków materialnych. Zarówno Brancusi jak i Mondrian odchodzą od samego przedmiotu takiego, jakim jest w rzeczywistości, od ukazywania go w formie naturalnej.

„Porzucenie” przedmiotu w obu przypadkach dokonuje się w zindywidualizowany, zróżnicowany sposób. Brancusi przekształca znane obiekty – ptaki, stół, kolumnę – w ich zupełnie nowe niepowtarzalne wersje. Zachowana zostaje jedynie pewna odległa pamięć o „przedmiocie”, wspomnienie pozbawione wyrazistości, szczegółów, wszelkich wieloznacznych odniesień materialnych. W procesie twórczym sama rzecz ztraca swoje podstawowe atrybuty fizyczne. Zostaje pozbawiona właściwego sobie ciężaru, wagi. Mondrian, porzucając przedmiot, „tworzy nową rzeczywistość, neoplastyczny dwuwymiarowy świat, w którym osiągnięta zostaje równowaga dzięki wrażliwemu zbliżeniu się artysty do stabilności wytworzonej poprzez subtelne balansowanie między nierównymi, ale ekwiwalentnymi opozycjami”<sup>17</sup>. Dzieła obu artystów – Brancusiego i Mondriana – łączy wspólne im pragnienie przekroczenia kondycji ludzkiej, wyjścia poza realną rzeczywistość, w obszar w istocie nie poddający się wizualizacji. Możliwe jest to jedynie pośrednio, poprzez redukcję ważności znanych fragmentów realnego świata do funkcji odległych cieni pamięci, do „przeczcucia” istoty przedmiotu, ptaka, do próby znalezienia pośredniego wyrazu dla owego przeczcucia.

W procesie tym możliwe jest stosowanie różnych procedur oznaczania świata pozaempirycznego, wybór znaków, symboliki. Dla Brancusiego jeden z symboli transcendencji stanowił w zasadzie lot ptaka, jakkolwiek później interesowały go również inne formy wznoszenia się ku górze, wspinanie się, np. takie jakie sugeruje *Nieskończona Kolumna*. Lot stanowił jednak w jego twórczości metaforę podstawową. „Przez całe życie – wyznał Brancusi – szukałem tylko jednej rzeczy – istoty lotu. Lot to

<sup>16</sup> Obaj artyści wywodzili się z różnych środowisk. Mondrian wychowany w rodzinie kalwińskiej, zwolennik teozofii, entuzjasta malarstwa wzorowanego na matematyce. Brancusi, mieszkający we Francji, pragnął pozostawać w obrębie rumuńskiej kultury wiejskiej. Obaj twórcy spotykają się na drodze poszukiwania wyjścia poza zewnętrżność.

<sup>17</sup> S. Ringbom: op. cit., s. 134.

jakieś szczęście”, Eliade, interpretując wypowiedź Brancusiego, pisze: „Lot jest odpowiednikiem szczęścia, ponieważ symbolizuje pęd, wznoszenie się ku górze, transcendencję, przekroczenie kondycji ludzkiej<sup>18</sup>. Wznoszenie się pozwala na przejście do innego wymiaru istnienia, na unieważnienie systemu materialnych uwarunkowań, swobodę zmiany sytuacji. Przez lot osiąga się jednocześnie przekroczenie ograniczeń i wolność. Stąd płyną próby artystycznego uchwycenia istoty wznoszenia się wzwyż. „Symbol lotu jest wyrazem pęknięcia przejawiającego się w świecie codziennego życia”<sup>19</sup>. Wznoszenie się wzwyż, lot, jest równoznaczny z unieważnieniem ciężaru fizycznego, oporu materii, i może być traktowany jako polemika z przynależnym człowiekowi materialnym statusem. Równocześnie jednak nie sposób nie zauważyć swoistej ważności materii, materii ciężkiej i bezkształtnej – kamienia, stali. Właśnie ona nadaje i utrwala kształt. Stanowi odległy odpowiednik neoplatonistycznego *p o ś r e d n i k a*. *Nieskończona kolumna*, niebiańskie drzewo, przez swoją formę symbolizują lot w nieskończoną przestrzeń i wyraźnie zachęcają do „wstępowania” wyżej. *Ptaki*, liczne ich wielokrotne wersje, sprawdzają ideę lotu do czystej, surowej postaci istoty lotu, pozbawionego wszelkiej przypadkowości. Pęd wznoszenia się, wpisane weń wezwanie do transcendencji, do wyjścia *p o z a*, jest również wyraźnie czytelną propozycją skierowaną do odbiorcy, zaproszeniem, które można ująć jako – „lecimy razem”. Ukazanie istoty lotu urzeczywistnia realizację zasady *coincidentia oppositorum*, ponieważ w jednym przedmiocie zawiera się i materia i lot, ciężar i jego *zaprzeczenie*. Pęd wznoszenia się został w rzeźbach Brancusiego ukazany przy użyciu tworzywa będącego archetypem ciężkości, tj. kamienia<sup>20</sup>. Dla Pieta Mondriana sposobem wyjścia poza materię była *dematerializacja* przedmiotu przez koncentrację na samej czystej „uwolnionej” od detalu anegdoty – *płaszczyźnie*. Proces wyzwiania się z więzów materii dokonywał się na rzecz uwypuklenia ważności liniowych podziałów i porządkowania płaszczyzny, przez ujęcie jej w formie relacji pionu i poziomu. Nowego znaczenia nabiera abstrakcja geometryzująca. Artysta doszedł do wniosku, że nieprzekraczalność opozycji między materialnymi środkami wyrazu a duchowością, jest jedynie pozorna, że „duchowe może być osiągnięte środkami czysto graficznymi”.

<sup>18</sup> M. Eliade: *Próba labiryntu. Rozmowy z Claude-Henri Rocquetem*. Tłum. K. Środa. Warszawa 1992, s. 215.

<sup>19</sup> Ibidem.

<sup>20</sup> Eliade nazywa działanie Brancusiego transmutacją „materii” (ibidem).

Podkreślał, że słowo „duchowe” i „transcendentalne” nie oznacza niczego innego, jak czystą duchowość, która daje się wyrazić za pomocą liczbowych relacji<sup>21</sup>. W przekonaniu Mondriana nie byłoby sensu zajmować się czystą duchowością, gdyby była pozbawiona możliwości wyrażania. Wyrażalność należy do jej istoty, która byłaby uboższa, gdyby *nie mogła być wyrażona*.

Ślady myśli neoplatonickiej, widoczne w malarstwie Mondriana, nie występują w postaci bezpośredniej. Jest zrozumiałe, że kontakt artystów z ideami, o których mowa, opierał się na popularnych wówczas opracowaniach. Istotną rolę w tym procesie odegrała teozofia, gdzie np. myśl o „pierwotnych formach” czy o geometryzacji świata przez Boga pojawiała się dość często. W 1892 r. Franz Hartmann opublikował cieszące się wielkim zainteresowaniem kompendium myśli Mistrza Eckharta, Paracelsusa, Boehmeo. Jak wiadomo, Mondrian zaakceptował teozoficzną ideę patrzenia na rzeczy „poprzez powierzchnię” przedmiotu i uznał, że ukazanie „wewnętrznego obrazu” stanowi właściwą domenę działań artysty, który nie lekceważy materii, nie odsuwa się od niej, ale poprzez intensywne studia nad nią dostrzega jej powierzchniowy, wtórny wobec istoty bytu, charakter. Skupienie uwagi artysty na płaszczyźnie obrazu stanowi wstęp do koncentracji na sprawach podstawowych – a więc na duchowej pewności, niezmienności, rytmie. Stany natury, przetransponowane na język form geometrycznych, znajdują swój odpowiednik właśnie w konsekwentnym uporządkowaniu płaszczyzny obrazów, w ich prostych, idealnych podziałach, w niezmiennej równowadze wszystkich elementów, tworzących obraz. Nie ma tu miejsca na żadną dowolność, przygodność, zmienność. Zrównoważony świat obrazu składa się z linii, podziałów płaszczyzny. Wszystko jest ułożone, starannie zaplanowane: długości, odcinki, piony, poziomy. Ich kierunki mają istotne znaczenie dla percepcji obrazu. Nie są bowiem czystą geometrią, a – jak zauważył Eliade – tylko „w geometrii góra i dół są identyczne. Ale z punktu widzenia egzystencji jest inaczej”<sup>22</sup>. Podziały płaszczyzny mają wielorakie sensy filozoficzne. „Symbolika wynikająca z biegunowego rozumienia świata obejmuje wszystkie kategorie bytu”<sup>23</sup> (które opisywane są w języku psychoanalizy, etnografii).

<sup>21</sup> S. Ringbom: op. cit.

<sup>22</sup> M. Eliade: op. cit., s. 37.

<sup>23</sup> M. Lurker: *Przełamanie symboli w mitach, kulturach i religiach*. Tłum. R. Wojnakowski. Kraków 1984, s. 270.

## „BEZPOSTACIOWE” JAKO WARTOŚĆ

W *Niewidzialnych miastach* Italo Calvino olbrzymie państwo Wielkiego Chana składa się z *continuum* miast bezkształtnych, pozbawionych wyraźnych kształtów, granic, jednoznacznie określonej przestrzeni. Np. *Truda*, miasto nieodróżnialne od innych. *Truda*, bez początku i bez końca, pokrywa cały świat, zmieniają się tylko nazwy lotnisk. Miasto *jest* wszędzie i w zasadzie *nigdzie*, bo w tym samym miejscu są też inne miasta: Cecilia, Penteseila.

Powołuję się na przykład *Niewidzialnych miast* jako na obrazową wizualizację *sposobu istnienia śladu*. Przedstawiona na wstępie niniejszych rozważań teza o *rozproszeniu śladu* inności historycznej oraz sam charakter i jakość śladu, wyklucza *a priori* zamiar jakiegokolwiek systematycznego uogólnienia jego roli we współczesnej sztuce. Nie to stanowi cel przywoływania ich odległych źródeł i śledzenia losów całych ciągów myślowych. Nie chodzi również o ustalenie hierarchii ważności przedstawionych wyżej figur stylistycznych: ich wybór jest w pewnym sensie arbitralny, ale niewątpliwie cechuje je potencjalna podatność na związki z różnymi, niejednorodnymi kierunkami. Właśnie one – wizualizacja nieprzedstawialnego, dematerializacja przedmiotu i przestrzeni, poszukiwanie artystycznego wyrazu nieskończoności – rzadko występują w swojej postaci pierwotnej. Obrosły w wielorakie naleciałości, wpływy, treści archetypiczne. Przez to, że się do nich odwołują, stanowią żywe źródło komunikacji egzystencjalnej.