

# Piotr Schollenberger

---

## Narodziny jednostki z ducha przedstawienia

---

Sztuka i Filozofia 27, 185-192

---

2005

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.

Piotr Schollenberger

## NARODZINY JEDNOSTKI Z DUCHA PRZEDSTAWIENIA

Tzvetan Todorov, *Éloge de l'Individu. Essais sur la peinture flamande de la Renaissance*<sup>1</sup>

Adam Biro, Paris 2000, 239 s.; *Éloge du quotidien. Essai sur la peinture hollandaise du XVII<sup>e</sup> siècle*<sup>2</sup>, Éditions du Seuil, Paris 1997, 159 s. (1 wyd. Adam Biro, Paris 1993)

W latach dziewięćdziesiątych Tzvetan Todorov wydał dwa eseje poświęcone malarstwu XV-wiecznej Flandrii oraz XVII-wiecznej Holandii. Oba teksty nie mają wygórowanych aspiracji teoretycznych i są raczej swobodną, odautorską refleksją, która towarzyszy reprodukcjom wspaniałych dzieł, aniżeli jakimś radykalnie nowym, krytycznym opracowaniem powszechnie dyskutowanego tematu. Interesująca jest tu wizja autora, który rozwija swą interpretację malarstwa na podstawie pewnej koncepcji człowieka i jego natury: „Zaiste, młoda dziewczyna, siekająca cebulę skrywa i wyjawia wiele możliwości oraz prowokuje więcej pytań niż moglibyśmy ją o to podejrzewać. O czym nam ona mówi i dlaczego jej przestanie dotyka nas po dziś dzień?” (EQ, s. 26).

Zdaniem Todorova, owe dwie „pochwały”, z którymi mamy do czynienia w obrazach mistrzów z Północy Europy: *Pochwała jednostki* oraz *Pochwała codzienności*, stanowią strategiczny moment w kształtowaniu się europejskiego humanizmu. Zamysł francuskiego filozofa jest więc taki, by na przykładach przemian w sposobach malarskich przedstawić pokazać dojrzewanie idei suwerennej jednostki ludzkiej, która stoi wobec złożonej i wieloznacznej egzystencji i uświadamia sobie, że „sens życia odnaleźć można w samym życiu” (EQ, s. 146). W innej książce Todorova, wydanym niedawno po polsku *Ogrodzie niedoskonałym*, odnajdujemy bliższą charakterystykę tak pojmowanego humanizmu: „autonomia ja autora, który świadomie podejmuje pracę poznania, konstruowania i komunikacji; celowość ty, do którego się zwracamy: każda jednostka zajmuje

---

<sup>1</sup> EI.

<sup>2</sup> EQ.

względem mnie niepowtarzalną pozycję, a w przyjaźni ten bliźni nie prowadzi do niczego, co jest ponad nim; uniwersalny charakter *ich*, wszystkich ludzi, którzy podzielają tę samą ludzką kondycję”<sup>3</sup>.

Renesansowe malarstwo portretowe oraz XVII-wieczne malarstwo rodzajowe stanowią zarazem świadectwa, jak i etapy kształtowania się nowożytnej podmiotowości, która odkrywa własną naturę, afirmując przedstawienia „autonomii ja”, „celowości ty” oraz „uniwersalności ich”. Jeśliby pokusić się o jakieś przyporządkowanie pomiędzy poszczególnymi etapami wypracowywania przez nowożytną podmiotowość autonomii własnego losu (jak powiedziałyby Todorov: „przemieniania tego, co relatywne, w to, co absolutne, i budowania z najbardziej delikatnej materii tego, co trwałe”<sup>4</sup>) oraz rozwojem gatunków malarskich, to z pewnością autonomii „ja” odpowiadałoby ukształtowanie się malarstwa portretowego, a celowości „ty” oraz uniwersalności „ich” malarstwo rodzajowe. Sam autor pisze: „[...] w malarstwie rodzajowym przedstawione jestestwo podlega działaniu, które wykonuje, lub sytuacji, w jakiej się znajduje; w portrecie, odwrotnie, to sytuacja podlega jestestwu. Tam, akcent pada na to, kim osoba jest; tutaj, na to, co robi. Portret wskazuje zawsze na istotę jednostki; scena z życia codziennego nie izoluje jestestw, przedstawia zaangażowanie jednostek w egzystencję” (EQ, s. 22). Ten paralelizm pomiędzy poszczególnymi etapami zdobywania samoświadomości a rozwojem form malarskich może przywołać na myśl echa Heglowskiej *Estetyki*. Trzeba jednak podkreślić, że Todorovowi nie chodzi o opis fragmentu odysei Ducha Absolutnego przez dzieje sztuki, lecz o żmudny proces osławiania i zagospodarowywania świata przez ludzi, którzy świadomie zaczynają przeżywać własną skończoność. Wobec tego obie książki nabierają charakteru cokolwiek profetycznego – „załączki przyszłości – pisze Todorov – pociągają nas o wiele bardziej niż ślady przeszłości” (EI, s. 75) – i można miejscami odnieść wrażenie, że dorobek XV i XVII w. analizowany jest o tyle, o ile odnajduje swe spełnienie w myśli francuskiego Oświecenia. Ewolucja pojęcia „codzienności” nie posuwa się jednak, zdaniem autora, zgodnie z prostymi etapami postępującej sekularyzacji. Hierarchiczna rzeczywistość rządząca wcześniejszymi przedstawieniami malarskimi zstępuje na ziemię, nie znika, lecz zostaje uwikłana mocą estetyki w codzienny świat, rodząc egzystencjalne napię-

<sup>3</sup> T. Todorov, *Ogród niedoskonały*, tłum. H. Abramowicz i J.M. Kłoczowski, wyd. 1, Czytelnik, Warszawa 2003, s. 190.

<sup>4</sup> Ibidem, s. 281.

cie. Można to sprowadzić do jednego gestu artysty, który uświadamia sobie, że piękne jest to, czego piękno sam odkryje i wypracuje w malarskim przedstawieniu: „Pomiędzy obiektywną pewnością i arbitralną subiektywnością istnieje stanowisko pośrednie porozumienia intersubiektywnego. Wszystko nie jest piękne samo w sobie (rzeczywistość nie jest równoznaczna z doskonałością), jednak wszystko nie zależy też od wolnego wyboru artysty; ten może nam po prostu pokazać – i w niektórych przypadkach przekonać nas – że piękno kryje się w najbardziej niepozornym geście” (EQ, s. 145).

Todorov stara się pokazać, w jaki sposób nowożytne pojęcie jednostki ludzkiej oraz złożonego świata, w którym przyszło jej żyć, powstają nie tyle na zasadzie emancypacji spod roszczeń teologii czy etyki rządzących dotychczas prawami przedstawień malarskich, lecz pojawiają się jako swoista „wartość naddana” – obecna, co prawda, w obrazie, lecz niepodająca się jednoznacznej systematyzacji. Na północ od Alp w XV i XVII w., jak stara się nas przekonać filozof, zachodzi łagodny, choć zdecydowany proces przekształcania się dzieł malarskich, a jednocześnie sposobów postrzegania życia ludzkiego, z *bonum uti* w *bonum frui*, w wartość samą w sobie, godną uwagi i namysłu. Stąd też obrona przez autora metoda – jest ona raczej deskryptywna aniżeli narracyjna i polega na opisie płócien poszczególnych mistrzów, a nie na konstruowaniu całościowej narracji, w której wszystkie elementy znajdą swe miejsce i wytłumaczenie. Nie oznacza to wcale, że analiza dzieł malarskich może abstrahować od rzeczywistości społeczno-ekonomicznej towarzyszącej ich powstaniu: „Dzieła sztuki – pisze Todorov – nie odbijają wprost społeczeństwa, mogą reprezentować zarówno wyjątek, jak i regułę, zarówno lekarstwo, jak i chorobę, którą należy zwalczyć, zarówno sen, jak i rzeczywistość; uczestniczą one jednak z koniecznością w jakiejś ideologii mniej lub bardziej wspólnej, mniej lub bardziej świadomej” (EQ, s. 41). Znaczną część swoich analiz poświęca po prostu Todorov uważnej lekturze obrazów flamandzkich – autorstwa przede wszystkim Roberta Campina, Jana van Eycka, Rogiera van der Weydena, Petrusa Christusa oraz holenderskich – stworzonych przez Fransa Halsa, Jana Steena, Gerarda Ter Borchę, Pietera de Hoocha, Gabriela Metsu i Vermeera.

Obu esejami Todorova rządzi podobny schemat. Na wstępie autor zarysowuje ogólną sytuację poprzedzającą rozwój danej formy malarskiej w północnej Europie, następnie analizuje dzieła, będące typowymi dla niej przedstawicielami, by w miarę zgłębiania tematu ukazać zacieranie się granic pomiędzy czystą przynależnością gatunkową a przedstawieniem

jako takim. Obrazy takie, jak *Portret mężczyzny w czerwonym turbanie* van Eycka czy *Naszyjnik z perłami* Vermeera to swoiste malarskie „nierozstrzygalniki”, które tylko na pierwszy rzut oka podporządkowują się gatunkowej regule. Odkrycie malarstwa portretowego czy rodzajowego, jak przekonuje Todorov, jest czymś więcej niż tylko nową formą wyrazu. Ukryta jest za nimi tajemnica samego przedstawienia (*représentation*) i to jego pochwałę głosi, tak naprawdę, na kartach obu książek filozof. Właśnie malarstwo figuratywne rządzące się regułami podmiotowego kształtowania obrazu rzeczywistości stanowi sposób na oswojenie świata i uczynienie go bardziej ludzkim. Tajemnica i to, co się w przedstawieniu samo uobecnia (*se présente*), nie zostają przy tym wcale wykluczone. Todorov stara się nas przekonać, że jedyna miara, jaką możemy zmierzyć świat, to my sami, a wszelkie próby przewyżczenia przedstawienia muszą prowadzić przez nie samo: „Przyglądając się tym dziełom – pisze autor o awangardach XX wieku – zaznajamiając się z tymi anty-dziełami, nie zawsze mamy wrażenie, że uchwyciliśmy prawdę malarstwa. Można by raczej powiedzieć, że jakaś część przesłania van Eycka, Vermeera i Cézanne’a została pominięta lub źle zrozumiana: to, że ci malarze, którzy popchnęli malarstwo na najwyższy stopień intensywności, którzy ukazali nam sztukę samego malowania, nie przestali również przedstawiać świata, jak gdyby ta esencja nie mogła zostać ujawniona jedynie jako nadmiar, nie wprost” (EI, s. 229).

Zdaniem Todorova, początki renesansowego portretu związane są z wpływem, jaki wywarły na umysłowość tamtego okresu pisma teologiczne Wilhelma Ockhama, Jana Gersona oraz Mikołaja z Kuzy. Pisma tych średniowiecznych myślicieli stanowią, wedle autora, impuls do emancypacji przedstawienia spod roszczeń tego, co intelligibilne – ziemi obiecanej malarstwa religijnego, są zarazem krokiem ku postępującej indywidualizacji wizerunku człowieka. Ockham jako pierwszy wprowadza radykalne rozróżnienie „porządku ziemskiego” i „porządku niebieskiego”, wiary i rozumu, podkreślając niezbywalny charakter empirycznej egzystencji. Sobór w Konstancji oraz spór koncyliarystów z kurialistami jako jeden z problemów stawia miejsce jednostki w Kościele. Gerson, zwolennik koncyliaryzmu, rozpoczyna starania o oficjalne ustanowienie kultu św. Józefa. Stawia tym samym w centrum zainteresowania zwykłego człowieka, z którym identyfikować się mogą obywatele społeczeństwa mieszczańskiego, „faworyzuje element ludzki religii i spycha na dalszy plan element wyłącznie boski” (EI, s. 52). Perspektywizm Mikołaja Kuzańczyka afirmuje skończoną oraz indywidualną wizję ludzkiego świata

będącą subiektywnym dopełnieniem nieskończonego i absolutnego Boga. W liście *Do Beryla* napisze on: „Człowiek jest drugim Bogiem [...] jako stworzyciel myśli i dzieł sztuki” (EI, s. 59).

Renesans jest dla Todorova odrodzeniem nie tyle myśli starożytnych, co starożytnego szacunku dla niepowtarzalnej jednostki, wprowadzeniem koegzystencji interpretacji alegorycznej (tego, co obraz ma znaczyć) z realistyczną intencją malarza (tego, co na nim po prostu widać). Nowością jest tu pewna arbitralność w wyborze realistycznych przedmiotów przedstawienia – nabierają one zróżnicowanych cech, niedających się uzasadnić ani pełnią przez nie funkcją, ani przekazywanym za ich pośrednictwem sensem. Wraz z tym następuje powrót do podstawowych funkcji portretu: pamiątkowej, gloryfikacyjnej, miłosnej i kontemplacyjnej (estetycznej): „indywidualny portret istniał po prostu w Antyku, jego ponowne pojawienie się było więc odrodzeniem” (EI, s. 76).

Ewolucja w malarskim sposobie widzenia przedmiotów przedstawienia rozpoczyna się wraz z dziełem Roberta Campina. Jego tryptyk *Zwiasutowanie* ukazuje postacie świętych w codziennej przestrzeni ówczesnego przeciętnego domu: „Boskie misterium nie jest zamknięte w niebiosach, pozostaje w styczności z tu i teraz [...] Element nadnaturalny nie jest nieobecny, lecz otrzymał motywację naturalistyczną” (EI, s. 123 i s. 126). Można tu zaobserwować załazek procesu niezwykle istotnego dla Todorowskiej interpretacji „naturalizacji nadnaturalnego”. Nie chodzi o odrzucenie jednego porządku na rzecz drugiego, lecz o ich wzajemny paralelizm. Nadnaturalna wartość przedstawienia wymaga od twórcy niezwyklej staranności odtworzenia naturalnych warunków, w jakich rozgrywa się malowana scena. Dochodzi do zjednoczenia przedstawienia z wizją malarską, obrazu ze spojrzeniem. Jednym słowem, twórca po raz pierwszy zaczyna obserwować uważnie świat, po to, by wiernie oddać jego wygląd na płótnie: „malarstwo nie służy już, przede wszystkim, przekazaniu pewnego sensu lub nauczeniu jakiegoś zachowania, lecz ukazaniu tego, co się widzi, staje się sztuką widzenia. Pokazywać przedmiot takim, jakim się go widzi, to pokazywać go w jego jednostkowości” (EI, s. 85).

Humanizacja przedstawienia osiąga swe dopełnienie w obrazach van Eycka, w obraniu jednostkowej perspektywy świata przedstawionego. Postępująca za tym indywidualizacja twórcy sprawia, że sfera malarskiego przedstawienia emancypuje się i zajmuje pierwszy plan, a jej przedmioty „są oznaczane przez obraz, same niczego nie oznaczając” (EI, s. 137). Dochodzi do transformacji percepcji w kontemplację. Na pierwszy rzut

oka jednostkowy charakter obrazu na tym traci – namalowany świat jest jak gdyby „wyjęty z czasu”, a chłodne oko malarza ogranicza ekspresję postaci. Kontemplacja świata widzianego przez artystę ustanawia jednak przeddyskursywny obszar, w którym kształtuje się malarska wizja – „nie maluje świata, lecz maluje wraz z nim” (EI, s. 156). Obok dziejów wzrastającej świadomości zróżnicownia ludzi w kontekście religijnym i społecznym *Pochwała jednostki* jest dla Todorova przede wszystkim pochwałą indywidualizacji wizji artystycznej i rosnącej samowystarczalności dzieła sztuki. Tym bowiem, co w efekcie widzimy, jest wizja artysty, gdzie „rozdzielenie na to, co ludzkie, i na to, co boskie, traci swą moc, ponieważ oba podlegają estetyzacji” (EI, s. 156).

Malarstwo rodzajowe powstaje jako sceny z życia codziennego podporządkowane hierarchicznej rzeczywistości wertykalnej – postaci i ich działania mają stanowić ilustrację godnych szacunku cnót lub wartych potępienia przywar. Z początku obrazy te pełnią więc w rozwijającym się społeczeństwie mieszczańskim rolę umoralniających *exemplów* wskazujących ideał, do którego powinien dążyć w swym życiu każdy szanujący się obywatel. Właśnie z tej racji Michał Anioł kpił z obrazów Holendrów, pisząc, że mogą się one podobać jedynie bardzo młodym naiwnym kobietom, starym dewotkom albo mnichom. Przedmiot przedstawienia ma swój sens poza samym sobą, przedstawienie malarskie dane jest jedynie jako ruch odsyłania do wyższego preegzystującego porządku moralnego.

Czynności życia codziennego stanowią jednocześnie ilustrację pewnych cnót (np. przygotowywanie posiłku to ilustracja cnoty ogniska domowego). Interpretacja rodzajowa niesie ze sobą nieobecność wszelkiej aluzji do historii, czy to pochodzenia religijnego, mitologicznego czy literackiego, której znajomość byłaby konieczna do zrozumienia dzieła. Jak pisze Todorov, „obrazy te nie potrzebują tytułu” (EQ, s. 20). Pochwała cnót lub nagana przywar obecne są wprost na powierzchni malarskiego przedstawienia. Nawet jeśli zgromadzone na płótnie przedmioty niosą ze sobą jakiś utrwalony konwencją sens alegoryczny, to znajomość odpowiedniego kodu ma znaczenie drugorzędne przy prawidłowej identyfikacji przedmiotu przedstawienia. By zrozumieć obrazy mistrzów holenderskich, niepotrzebny jest żaden szczególny rodzaj wiedzy, wystarczy zażyłość z powszechnymi działaniami świata życia codziennego. Jednak z czasem, pisze Todorov, „akcesorium osiągnęło status tego, co istotne; to, co było podporządkowane, stało się autonomiczne” (EQ, s. 11). Rozwojowi malarstwa rodzajowego towarzyszy bowiem odkrycie i pogłębiony namysł nad tym, co początkowo było jedynie środkiem do celu. Świat relacji między-

ludzkich, gra spojrzeń i gestów nabiera coraz bardziej wieloznacznego charakteru. Zarówno Ter Borch, jak i de Hooch przywiązują do tego świata olbrzymią wagę, jest on dla nich światem przytłumionym, zawieszonym w czasie. „W sposób zupełnie różny od impresjonistów zdołali pojąć chwilę, utrwalić to, co ulotne [...] Jeden głosi pochwałę półcienia i niezdecydowania, drugi jasności i światła” (EQ, s. 134). Obrazy Ter Borch na przykład nie przejawiają żadnych aspiracji religijnych, nie pragną przedstawić doskonałej harmonii, jedyną bowiem harmonią daną nam w naszym świecie rządzą niezgoda, poczucie niespełnienia. Spojrzenie, z jakim spogląda on na kondycję ludzką, ma charakter, jak zauważa Todorov, raczej pozbawionej złudzeń sympatii, ciekawości pozbawionej iluzji – psychologia neutralizuje moralność.

Coraz trudniej jest nam odczytać, czy mamy tu do czynienia z umoralniającym pouczeniem, czy estetyczną wizją świata – „malarska syntaksa zawiera podmioty, lecz nie predykaty” (EQ, s. 57). Todorov stwierdza: „Malarstwo holenderskie XVII wieku nie ilustruje samotnego królestwa jedynej zasady, lecz interpretację tego, co rzeczywiste i idealne, harmonię między moralnością i estetyką” (EQ, s. 112).

Na początku przedstawienie czynności życia codziennego służy jedynie jako ilustracja zasad moralnych. Związane jest z tym jednak odkrycie godności moralnej świata otaczającego człowieka, zadaniem artysty jest uwiecznienie jedności pomiędzy etyką a estetyką: „rzecz nie jest już piękna dlatego, że jest pełna cnoty, lecz jest cnotliwa dlatego, że jest piękna” (EQ, s. 111). Różnica pomiędzy malarstwem włoskim a holenderskim nie polega wcale na tym, że to pierwsze poszukuje jedności prawdy, dobra, piękna, a to drugie ten związek odrzuca. Malarstwo holenderskie, jak przekonuje Todorov, szuka po prostu gdzie indziej: nie pośród repertuaru istniejących już form, lecz w świecie – tam, gdzie można pokazać piękno, którego nikt inny wcześniej nie dostrzegł: w wyglądającym przez okno mężczyźnie, w oczach zmęczonego dziecka z obrazu Metsu *Chore dziecko*. Wyjątkowy charakter tego malarstwa polega na szczególnym napięciu, które ujawnia się w chwili symultanicznego rozpoznania świata moralnego i nadwyżki estetycznej, która go przekracza. „Malarstwo holenderskie nie neguje cnót i przywar, lecz je transcenduje w radości, jaką niesie istnienie świata” (EQ, s. 109). W niektórych przypadkach, jak to się dzieje w obrazach Vermeera, dochodzi do przewyciężenia przedstawienia (*représentation*) mocą uobecnienia (*présentation*) – „Intencja tych obrazów nie jest ani psychologiczna, ani moralna, lecz pikturalna” (EQ, s. 127).

Mamy więc do czynienia ze specyficznym projektem estetyzacji rzeczywistości. Waloryzacja zmiennego, niedoskonałego, skończonego świata



ludzkiego odbywa się, zdaniem Todorova, za pośrednictwem suwerennej, indywidualnej wizji artystycznej malarza. „Opis posunięty do przesady przekształca się w pochwałę” (EI, s. 206), a rzeczywistość znajduje swe usprawiedliwienie w przedstawieniu. Estetyzacja ta przebiega jednak w ramach pewnej wspólnoty – jednostkowość i codzienność, których pochwałę głosi, są udziałem wszystkich ludzi. Indywidualizm tak pojmowanej postawy estetycznej znajduje swe przeciwieństwo w postaci relacji z drugim człowiekiem i wymogami życia wspólnotowego. Todorov stara się pokazać, w jaki sposób napięcie zrodzone z zetknięcia się tych dwóch biegunów zaowocowało niesłychanym rozwojem malarstwa figuratywnego i sprawiło, że wyniki „przedkrytycznego” przedstawienia zachowały swą wagę po dziś dzień. Z argumentacją tą związane są pewne, chyba świadome, bo dyktowane formą eseju, ograniczenia. Autor na przykład w ogóle nie poddaje problematyzacji początków stosowania perspektywy, jednoznacznie przypisując jej zastosowanie przyjęciu „naturalnej” percepcji malarza. Uproszczenia znajdują się też w ocenie dorobku artystów tworzących na południe od Alp. Todorov nie poddaje analizie związków pomiędzy sztuką włoską i malarstwem flamandzkim, a oceny w rodzaju: „Realizm indywidualizujący Flamandów wnosi więcej dla odkrycia jednostki niż idealizm uogólniający Włochów” (EI, s. 75), z pewnością zasługują na obszerniejszą argumentację. Tym niemniej, obydwie eseje są wspaniałym przykładem studium z pogranicza filozofii i historii sztuki i stanowią dowód, że sztuka figuratywna w dalszym ciągu może stanowić inspirujące źródło dla ponowoczesnego myśliciela.