

Alicja Kuczyńska

Falowanie materii w sztuce : Brancusi

Sztuka i Filozofia 37, 128-135

2010

Artykuł został 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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Alicja Kuczyńska

Falowanie materii w sztuce. Brancusi

Pamięci Florence Hetzler¹

Poszukiwanie we współczesnej sztuce śladów myśli Platona czy platonizmu jest czymś więcej niż tylko jeszcze jedną z wielu prób potwierdzenia dzisiejszej obecności *minionego* w naszym świecie doznań. Cel ten zresztą z powodzeniem spełniają badania historyczne. W przypadku sztuki chodzi jednak o coś znacznie więcej, o kształtowanie wrażliwości nowego typu, ponieważ już stało się oczywiste, że praktykowana dotąd „rozdzielność rozumu i sfery zmysłów budzi dzisiaj poważne wątpliwości”². Sytuacja domaga się więc tworzenia form ciągłości poznawczej ujawnianej na różnych poziomach doświadczeń emocjonalnych, które z kolei implikują wciąż nowe potwierdzenia swoich dalszych racji bytu. Trwale wpisany we wszelką samoświadomość artystyczną imperatyw absolutnej niezależności duchowej efektywnie przesłania wszelkie drogi i ścieżki, którymi ślady *minionego* wzajemnie się przenikają i splatają w aktach twórczych. Zjawisko to nabiera szczególnie wyrazistej wymowy, w przypadku gdy na „rozstajnych drogach” stają wobec siebie kultury dysponujące zróżnicowaną wizją własnych narodzin, kultury odmiennie zdeterminowane społecznie, etnicznie i religijnie. Z racji ich spotkania bagaż odziedziczonych historycznych doświadczeń, niejednokrotnie pojmowanych jako uciążliwy spadek, może przeobrazić się w nieoczekiwane bogactwo wyobrażeń, emocji, doznań poznawczych czy poszukiwań nowych formalnych środków wyrazu. W tym przypadku zrozumienie – deklarowanej przez krytyków czy twórców – awersji do identyfikacji z jedną wybraną określoną filozofią nie przekreśla możliwości stawiania pytań o inne typy związków, o pokrewieństwo z wyboru (czy jego stopnie) z pozornie nawet najbardziej odległymi, przeciwstawnymi wobec siebie nurtami.

¹ Florence Hetzler, autorka prac o Brancusim, założycielka *International Brancusi's Society*. Przypisując dużą wagę poszerzeniu spontanicznej cyrkulacji wiedzy o Brancusim, inspirowała wypowiedzi krążące poza uznanymi strukturami formalnymi. Towarzystwo miało spektakularne wejście w kręgi antenatów intelektualnych współczesnego świata kultury, co znalazło wyraz w licznych zjazdach i sympozjach. Jednak pierwotny impet towarzyszący jego powstaniu nie przełożył się z równą energią na późniejszy obieg w myśli o sztuce i estetyce.

² A. Berleant, *Prze-myśleć estetykę. Niepokorne eseje o estetyce i sztuce*, przeł. M. Korusiewicz, T. Markiewka, Universitas, Kraków 2007, s. 22.

Ku energiom pierwotnym

Zastrzeżenia te włączają się w krytykę ostatnio wprawdzie osłabionej, ale wciąż jeszcze spotykanej opinii o pozycji Constantina Brancusiego jako o rzeźbiarzu nurtu abstrakcyjnego. W świetle nowych badań źródła twórczości³ Brancusiego wydają się jednak o wiele bardziej złożone i nie tak jednorodne, jak chcieliby krytycy eksponujący do niedawna przede wszystkim dwa nurty wpływów inspirujących rzeźbiarza. Były to: po pierwsze, klimat artystyczny panujący w kręgach paryskiej pracowni Brancusiego. Jednak ewentualne możliwe uzależnienia hamowała postawa samego artysty, który wysoko cenił i zdecydowanie demonstrował własną odrębność widzenia świata⁴. Arnold Berleant w szkicu pt. *Brancusi i fenomenologia przestrzeni rzeźbiarskiej* podkreśla świadomą niezależność artystyczną rzeźbiarza od twórczości spotykanych i niejednokrotnie zaprzyjaźnionych artystów⁵, wśród których byli m.in.: Isamu Noguchi, Marcel Duchamp, August Rodin i Henri Matisse. Po drugie, dzieła artysty pokazują również jego trwale dominującą fascynację światem pierwotnych form organicznych. Ich inspirująca rola ujawnia się bezpośrednio zarówno w zakresie doboru tematu, jak i kształtu rzeźb. W opinii Eliadego „Spotkanie z twórczością paryskiej awangardy lub sztuką świata archaicznego (Afryka) wyzwoliło ruch <interioryzacji>, ruch powrotu do świata, którego się nie zapomina (...) Być może było tak, że dopiero po zrozumieniu wagi pewnych dzieł współczesnych Brancusi odkrył bogactwo własnej wiejskiej tradycji i przeczuł tkwiące w niej możliwości twórcze”⁶. W tym kontekście artysta odwoływał się wielokrotnie do sztuki ludowej, przede wszystkim rumuńskiej z jej mitami i archetypami kosmicznymi. Czytelne są też w rzeźbach artysty patriotyczne emocje, pamięć o bohaterach poległych w obronie ojczyzny w wojnie światowej. „Wytyczając szlak łączący cywilizację współczesną z najstarszymi tradycjami, Brancusi nie czuł się zagrożony normatywizmem, który cechował prace współczesnych mu artystów trwających przy konwencji figury w wydaniu klasycznym czy post-rodinowskim”⁷. Jego sztuka – jak trafnie podkreślił Berleant – nie nawiązuje „do geometrii świata fizycznego jak to robili kubiści” ani „nie dąży do organicznej abstrakcji”⁸. W rozumieniu Brancusiego sztuka kreuje sama dla siebie własną filozofię. Jest filozofią⁹. Dodajmy, jest filozofią o dającej się określić proveniencji, nastawioną na poszukiwanie istoty rzeczy.

³ „Źródło oznacza tutaj coś, co sprawia i dzięki czemu jakaś rzecz jest tym, czym jest i jest, jaka jest”. M. Heidegger, „O źródle dzieła sztuki”, przeł. M. Falkowski, w: *Sztuka i Filozofia*, nr 5, 1992.

⁴ Brancusi sam krytycznie odnosił się do tych opinii. „Brancusi flared up whenever he heard anyone say” abstract „people who call my work ‘abstract’ are imbeciles; what they call ‘abstract’ is in fact the purest realism, the reality of which is not represented by external form but by the idea behind it, the essence of the work”. L. Slobodkin, *Sculpture, Principles and Practice*, World Pub. Co., Cleveland 1949.

⁵ „Pracując w czasie i miejscu, w którym sztuka rozkwitała łącząc kształty dziwne i egzotyczne, Brancusi w większości swych dzieł daje egzemplifikację tendencji przeciwnej, poszukując dla siebie inspiracji w klasycznej, czystej wiecznej postaci tej sztuki”. A. Berleant, *Prze-mysleć estetykę*, s. 194.

⁶ M. Eliade, „Brancusi i mitologie”, w: *Próba labiryntu, Rozmowy z Claude-Henri Roquetem*, przeł. K. Środa, „Sen”, Warszawa 1992, s. 209.

⁷ E. Grabska, „Brancusi, Giacometti i tradycja figury”, w: *Fermentum massae mundi, Jackowi Woźniakowskiemu w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*, „Agora”, Warszawa 1990, s. 505.

⁸ A. Berleant, *Prze-mysleć estetykę*, s. 195.

⁹ *Art and Philosophy: Brancusi, The Courage to Love*, ed. F. Hetzler, P. Lang, New York 1991; F. Hetzler, „Art is Philosophy and Beyond Philosophical Thinking”, w: *Romanian Review*, 2-3-4 xxxvi, 1982.

Pokrewieństwo z wyboru

„Geniusz Brancusiego polegał na tym, że wiedział gdzie szukać prawdziwego <źródła> form, które chciał i potrafił stworzyć”¹⁰. Coraz częściej pojawia się zasadne przekonanie, że znalazł te źródła w filozofii Platonińskiej i jej późniejszych recepcjach. Na sympozjum zorganizowanym przez *International Society for Neoplatonic Studies* (Rhetympno, Kreta 2000 rok) interpretacja wybranych rzeźb Brancusiego jako form swoistej wizualizacji filozofii Platona i neoplatonizmu¹¹ zyskała zarówno zwolenników, jak i oponentów. Ci ostatni jako reprezentanci „czystej” formy rzeźb odwoływali się przede wszystkim do artystycznej atmosfery Paryża i ówczesnej fascynacji sztuką abstrakcyjną. Ponadto idee platońskie, które można odszukać w rzeźbach – podlegając niewątpliwym przekształceniom – odbiegały (musiały odbiegać) od swoich klasycznych pierwowzorów. Natomiast opinie wychodzące poza analizy czysto formalne nawiązywały do sugestywnych koncepcji Mircea Eliadego intuicyjnie postrzegającego przesłania ukryte w dziełach artysty. W kontekście tych argumentów dużą rolę w zainteresowaniu pierwotnymi inspiracjami Brancusiego odegrała również – jak sądzę – popularność prac i osoby Eliadego, który skierował uwagę krytyki artystycznej na ogólniejsze, filozoficzne treści twórczości artysty. Obecnie pojawia się sporo nowych opracowań odwołujących się m.in. do świadectw zawartych w opiniach samego artysty, który wypowiadał się na temat platonizmu. Nie bez znaczenia okazał się fakt, że sugestie upatrujące filozoficzno-estetyczne źródła w poglądach Platona mogły znaleźć dodatkowe potwierdzenie w biografii, w jego pobycie w Rumuńskiej Akademii Sztuki, studiach rzeźby oraz platońskiej estetyki i teorii sztuki (a nawet neo-platońskiej metafizyki). Ważne miejsce w lekturach artysty zajmowało skierowanie uwagi na wybrane dialogi Platona, *Lysis Protagoras, Phaedrus i Uczcie*¹², z którymi nie rozstawał się również w późniejszym paryskim życiu.

Przekroczyć kondycję ludzką

Słynne wyznanie artysty – „Przez całe życie szukałem tylko jednej rzeczy – istoty lotu. Lot, jakież to szczęście”¹³ – oddaje nie tylko pełen pasji klimat poszukiwania wyrazu w sferze środków formalnych. Ujawnia cel ich stosowania: mają pomóc przekroczyć granice kondycji człowieka, wyjść poza materię. Artysta, redukując elementy przedstawienia rzeczy, dociera do jej esencji, do istoty¹⁴.

¹⁰ M. Eliade, „Brancusi i mitologie”, s. 209.

¹¹ Por. A. Kuczyńska, „The Epiphany of Traces in Art: Post-Visualisation of the Invisible”, w: *Neoplatonism and Contemporary Thought, Part two*, ed. R. B. Harris, State University of New York Press, Albany 2002.

¹² „Lysis, Protagoras, Phaedrus and The Symposium (TM) Brancusi surely read this book many times, which is why it disintegrated. He certainly knew The Republic”. Por. E. Shanes, *Constantin Brancusi*, Abbeville Press, New York 1989.

¹³ M. Eliade, „Brancusi i mitologie”, s. 214.

¹⁴ Za swoisty redukcjonizm realnego kształtu rzeczy krytykował Brancusiego np. H. Moore, „While recognizing Brancusi’s historical importance in the development of contemporary sculpture, Moore finds his one-cylindrical forms too simple <almost too precious>”. Za: H. Read, *Art and Alienation, the Role of the Artist in Society*, Thames & Hudson, London 1967, s. 129.

Rzeźba miała być figurą syntetyzującą, a jej stworzenie mieć cząstkowy udział w obrazie całości. Penetrując pogranicza bytu, Artysta stawiał sobie jako cel nie tylko badanie istnienia samej rzeźby w przestrzeni, lecz także chodziło mu o to, aby wyjść poza jednostronną dominację wzroku, przezwyciężyć ją na rzecz idei, imaginacji, wyobrażenia czy nawet myśli. Sygnalizują je nieomal minimalistyczne kształty, np. rzeźba *Pocałunek*, odzierając dwoje ludzi z wszelkich możliwych zmiennych detali, sprowadza sens dzieła do ukazania istoty nierozzerwalnej jedności, zespolenia przeciw światu. W tle nietrudno dostrzec echa tekstu platońskiej *Uczty*¹⁵. W swojej drodze poszukiwania w rzeźbach absolutnej afirmacji bytu Constantin Brancusi konsekwentnie stopniowo, ale coraz mocniej przełamywał granice oddzielające sztywno sztukę od tradycyjnej filozofii. Jej właściwym systematycznie realizowanym urzeczywistnieniem miała stać się własna sztuka. W niej stopniowo ulegało poszerzeniu nie tylko pole doświadczeń zarezerwowane dla tradycyjnej percepcji dzieła sztuki; pod jego adresem pojawiały się zmienione oczekiwania wychodzące daleko poza dotychczasowy postulat, mniej czy bardziej wnikliwej obserwacji świata takim, jakim bezpośrednio jawi się naszym oczom.

Filozofia dzieł Brancusiego rozgrywa się w delikatnie zarysowanej sferze między *zewnętrznym* a *wewnętrznym*. Artysta był przekonany, że nie można uchwycić rzeczywistego sensu bytu, naśladując jedynie *zewnętrznie*, powierzchnię rzeczy. Jednak dla wyrażenia swojej wizji, nie poszukiwał form naśladowczych¹⁶ ani abstrakcyjnych. W twórczości Brancusiego dominuje wyraźne zdystansowanie wobec idei bezpośredniego naśladowania nieodchodzące jednak całkowicie od natury przedmiotu. Zwięźle ujmuje ten proces E. Grabska, pisząc „W czym rozpoznać ten nieliteralny, przedstawieniowy sens rzeźby, dziś zwłaszcza kiedy jej «tematyczna» neutralność nie da się sprowadzić do czytelnych kiedyś symboli, znaczeń i alegorii? (...) wobec tego wyobcowania z ikonograficznie uwarunkowanych «wyobrażeń» rzeźba przyciąga naszą uwagę innymi znaczeniami bliższymi archetypu albo statusem genologicznym swojej zbiorowej pamięci”¹⁷. Nie one bowiem miały mu umożliwić dotarcie do istoty przedmiotu. Rolę tę mogło spełnić – jego zdaniem – przede wszystkim odwołanie się do pierwotnej, zamierzchłej, mitycznej źródłowości, która, obrastając w dodatkowe asocjacje, rodzi nowe zderzenia znaczeń. Czy dzięki tym procesom to, co istotowe, wewnętrzne może stać się widzialne?

Zapowiedź odlotu

W rzeźbach artysty relacja zewnętrznego i wewnętrznego zyskała specyficzny wymiar, jest to spotkanie dwu przejawów istnienia w pewnym sensie

¹⁵ „[L]udzie zostaną przy życiu, a przestaną broić, skoro tylko będą słabsi. Ja ich teraz poprzecinam każdego na dwie połowy; zaraz się ich tym osłabi, a równocześnie będziemy mieli z nich większy pożytek, bo będzie ich więcej na ilość. (...) Rzekł tak i porozcinał wszystkich ludzi na dwoje, jak owoce na kompot”. Platon, *Uczta*, XV C-D, przeł. W. Witwicki, PWN, Warszawa 1957, s. 84.

¹⁶ Miejsce dosłowności zajmuje stan *domysłu* traktowany jako stan permanentny. M. Eliade, *Okultyzm, czary, mody kulturalne*, przeł. I. Kania, Oficyna Literacka, Kraków 1992, s. 23.

¹⁷ E. Grabska, „Brancusi, Giacometti i tradycja figury”, s. 505.

analogiczne do namysłu Heraklesa na skrzyżowaniu dróg¹⁸. W tej dynamice spotkania daje się natomiast zauważyć pewien ulotny moment, w którym obie siły stają się wobec siebie równoważne. Inaczej jednak niż w starożytnym micie, moment ten nie zostaje uzwnętrzniony jako bezwzględnie trwały. Ma chwytliwy status ustawicznego bycia *pomiędzy* jako swoisty stan jeszcze niezmateralizowany, ale już *zapowiadany*, wyczuwany przez artystę *tuż przed*, a więc jako oczekiwanie. Trwa jako byt w *zawieszeniu*. Istotne staje się wówczas nie tyle to, co jest, ale to, co dopiero będzie. Artyście chodzi bowiem o to, aby wykazać, że to, czego jeszcze nie ma, co jeszcze nie istnieje, a więc sama możliwość, niezależnie od jej rozumienia, jest ważna, a nawet ważniejsza niż to, co już jest, istnieje w postaci zmysłowo dostępnej. Celnie kwestie namysłu i oczekiwania w odniesieniu do ruchu analizuje rzeźbę żółw Berleant, pisząc „w ostatecznej wersji żółw podejmuje próbę «odlotu» jak to ujął sam Brancusi. Ta cecha potencjalnego ruchu jest typowym elementem przestrzeni rzeźbiarskiej”¹⁹. Owo przygotowanie się do ruchu, kierowanie się na zewnątrz, ku otaczającej przestrzeni, sprawia, że rzeźba wchodzi w specyficzne, jedynie aluzyjne relacje z otoczeniem. Jest to jakby wyjście poza konkret widzenia, dzieła zyskują dzięki temu im tylko właściwy status, status „bycia pomiędzy”. Brancusi wydaje się nawiązywać do kategorii neoplatońskiej koncepcji bytu jako „stawania się”. Istota rzeczy trwa jako swego rodzaju *zawieszenie* jakby poza normalnym przebiegiem czasu, w oderwaniu od kształtów w jej codziennej rzeczywistości, której nie ma sensu odtwarzać, powielać w jej realnej postaci. Sprawą artysty, jego talentu jest nadanie *oczekiwanemu* kształtu odpowiedniego dla jego kruchoj, lekkiej istoty. Brancusi w swoich dziełach usiłuje właśnie tę chwilę uchwycić, utrwalić w specjalnie do tego celu przystosowanej materii: w tym kontekście wielogodzinne polerowanie powierzchni rzeźby to nie tylko – jak się powszechnie uważa – dbałość o efekty świetlne, lecz także (a może przede wszystkim) wskazanie na względność wyglądu rzeczy, na liczne uzależnienia jej postrzegania przede wszystkim od zmiennej natury światła, które nadaje cechę migotliwości, drżenia, niepewności, którą pobudza np. owalny kształt głowy, podobny do kosmicznego jaja. Owalna, jajowata forma jest dla twórczości Brancusiego nie tylko kształtem doskonałym, lecz także symbolem życia – początkiem świata. Migotliwość rodzi i – w zależności od położenia przedmiotu – potęguje lub usuwa w cień cechy jakościowe tworzywa szczególnie takiego, który poddaje się wydobywaniu z materii zmiennego połysku właśnie poprzez polerowanie metalu czy marmuru, np. *Śpiąca Muza* czy *Początek świata*, „gdzie symboliczna forma początku – jajo – w cudowny sposób wydobywa się z konfliktu między światłem a cieniem”²⁰. Poprzez błysk, moment światła Brancusi pragnął ukazać tęsknotę za transcendencją, bliżej nieokreśloną nostalgię za wyjściem poza pojęciowy obszar doświadczeń, poza niepewność i kruchość bytu ludzkiego. Jakby na przekór swojej

¹⁸ Nasuwa się tu skojarzenie z Panofsky’ego interpretacją sytuacji Herkulesa na rozstajnych drogach. Por. E. Panofsky, *Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst*, B. G. Teubner, Berlin 1930.

¹⁹ A. Berleant, *Prze-mysleć estetykę*, ss. 198-199.

²⁰ Sens przekazu zawartego w rzeźbie został wyraźnie zaakcentowany w fotografiach, które wykonał sam artysta. V. I. Stoichita, *Krótką historia cienia*, Universitas, Kraków 2001, s. 185.

metafizycznej wymowie, większość rzeźb znajduje mocne, fizyczne ugruntowanie w materialnej podstawie, na której umieszczał je artysta. Podstawa nadaje kruchym, wysublimowanym figurom solidne obciążenie. Balansuje ją, zakorzenia w realnej strukturze. Właściwie podstawa stanowi integralną, zamierzoną część całości, chociaż kontrast między samą rzeźbą a jej „glebą” ma swoją co najmniej podwójną wymowę.

Wertykalne/horizontalne

Brancusiego wydaje się fascynować platońska teoria bytu z jej nakazem przekraczania kolejnych, hierarchicznych stopni poznania. Zgodnie z tym etosem sztuka Brancusiego dąży do „uwolnienia się od <powierzchni rzeczy> i do przeniknięcia w głąb materii, aby obnażyć jej fundamentalne struktury”²¹, odzyskać utracone poczuciem jedności ze światem i wszechświatem.

W myśl tej filozofii najpełniejszym wyrazem transcendencji jest człowiek, ponieważ on, tylko on jest w stanie uświadomić sobie własne istnienie, ocenić je i na tej podstawie „wyjść” w refleksji niejako poza samego siebie, realizując w ten sposób własną podmiotowość. Owa jednoczesna zewnętrżność wobec wewnętrznego aktu świadomości, a co za tym idzie wobec poznającego podmiotu, jest właściwością tylko ludzką. Jedynie człowiek jest zdolny do transcendowania samego siebie, a więc również do reprodukowania własnej aktywności. Oznacza to m.in., że posiada umiejętność uprzedmiotowienia pewnych cech samego siebie, bez równoczesnej redukcji całej własnej istoty do tego, co przedmiotowe.

Kolumnę bez końca, która po renowacji znajduje się ponownie w rumuńskiej miejscowości Targu Jiu, można czytać co najmniej trojako: 1) na podobieństwo neoplatonickiego *vinculum*²², więzi łączącej to, co najwyższe z tym, co najniższe, a więc nieba z ziemią; 2) jako symbol nieskończonej pamięci bohaterstwa patriotów i wyraz hołdu składanego poległym obrońcom ojczyzny; 3) jako wyraz więzi i pokrewieństwa kultur Wschodu i Zachodu²³. Pytanie, w ilu i w jakich planach może być interpretowana *Kolumna bez końca*, konsekwentnie wynika z przyjętego założenia uniwersalności idei w świecie, w jakim poruszała się myśl Brancusiego. Kolumna złożona z 15 i pół żeliwnych romboidalnych modułów tworzy prostą formę, którą sam autor nazwał „schodami do nieba”. W *Kolumnie bez końca* Brancusi nawiązał do rozpowszechnionego w prehistorii motywu „Kolumny nieba”, znanej później w rumuńskim folklorze. *Axis mundi* podtrzymuje niebo i jednocześnie zapewnia komunikację pomiędzy niebem a ziemią. Ma wyznaczać środek świata, dzięki niemu człowiek może się porozumiewać z mocami niebiańskimi. W rezultacie *Kolumna bez końca* jest nie tylko podporą

²¹ M. Eliade, *Świętojańskie żniwo. Pamiętniki II: 1937-1960*, przeł. I. Kania, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1991, s. 96 oraz pierwszy tom wspomnień pt. *Zapowiedź równonocy. Pamiętniki I: 1907-1937*, przeł. I. Kania, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1989.

²² W renesansowej wersji neoplatonizmu podkreśla się, że dokonuje się nieustanny przebieg energii (*circuitus spiritalis*) łączący to, co najwyższe z tym, co najniższe, z materią (*Vinculum*).

²³ F. Hetzler, „Eastern and Western Language, Thought and Reality meet in the Philosophy and Art of Constantin Brancusi”, w: *Death and Creativity*, ed. F. Hetzler, Health Sciences Pub., New York 1974.

nieba: *Nieskończona Kolumna* jest pomiędzy niebem i ziemią. Ten prosty kształt intryguje i fascynuje, do dziś będąc tematem licznych interpretacji²⁴. Spośród kilku koncepcji interpretacyjnych *Kolumny* na szczególną uwagę zasługuje wersja Eliadego, który napisał dramat w 3 aktach zatytułowany identycznie jak rzeźba Brancusiego – *Kolumna bez końca*²⁵. Bohaterem sztuki jest bardzo stary Brancusi stylizowany na postać mędrca z dialogów Platońskich. Klimat platońskiej ucztę przywołuje też młoda, tajemnicza dziewczyna, jakby uwspółcześiona wersja Diotymy, która *wie więcej*. Przesłanie tekstu stanowi werbalną wykładnię filozoficznych treści *Kolumny*. Można je sprowadzić do poglądu, że istnieją dwa wymiary czasu, czas święty, wieczny, znieruchomiały. W jego obrębie nie ma ani „przedtem”, ani „potem”, nie ma przemijania, upływu czasu, starości²⁶. Czas jest odwracalny jako uobecniony czas mityczny. Natomiast czas ludzki obejmuje przemijanie, surowe prawo początku i końca, zmienność, której podlegamy wszyscy. Próbę przełamania czasu zwykłego daje uczestnictwo w micie, który pozwala włączyć się w czas mityczny. Uczestnictwo to jest bliskie potrzebie „przekazywania świata doświadczenia jako sensownego przez relatywizację do niewarunkowej rzeczywistości wiążącej celowo zjawiska”²⁷. Eliade zarysował wewnątrznie sprzeczną postawę przeciętnych widzów *Kolumny* wobec zjawiska niezwykłości; odbiorcy (matki poszukujące zaginionych dzieci) pragną jej, a zarazem lękają się jakiegokolwiek kontaktu z nią. W II akcie sztuki Eliadego młody poeta pyta bohatera, którym jest Brancusi: „*Maestre? Czy kolumna jest symbolem ludzkiej kondycji?*”. „Nie pytaj mnie – odpowiada Brancusi – stworzyłem kolumnę po to, aby wam uświadomić, że droga do nieba jest uciążliwa. Jest trudna. Nie możesz jej pokonać, lecąc jak ptak. Musisz wspinać się, a wspinaczka jest mozolna. Czasem nawet trzeba w niej używać rąk czy stóp”²⁸.

Alicja Kuczyńska: Heave of Matter in Art. Brancusi

The distinction between reason and senses, maintained in philosophy until recently, has now grown to cause serious doubts. The situation requires creating new forms of cognitive continuity revealed on various levels of emotional experience. Constantin Brancusi's art is analysed as an example of transgression of this distinction through building a vinculum between the earthly and the heavenly, and between the external and the internal. The author refutes

²⁴ Por. F. Hetzler, „Introduction: Two Views of Infinity”, w: *Dialectics and Humanism*, nr 1/1983, s. 39 i n.

²⁵ Sztuka Eliadego była wystawiana np. w Sala Laudamo of Teatro Vittorio Emanuele. Jak zapisał Eliade w swoim dzienniku, wyjątki z *Kolumny bez końca* wystawiono w czasie konferencji Notre Dame, Miles Coiner reżyserował i sam grał rolę Brancusiego, zdaniem Eliadego – świetnie. Eliade wysłuchał też referatu Florence Hetzler (Fordham University) pt. *Introductory remarks on Eliade and Brancusi*, por. M. Eliade, *Journal III, 1970-1978*, przeł. T. Lavender Fagan, University of Chicago Press, Chicago 1989, s. 307. Na Światowym Kongresie Filozoficznym w Montrealu 1983 r. Florence Hetzler wyreżyserowała *Kolumnę bez końca*, sama zagrała rolę Diotymy.

²⁶ A. Kuczyńska, „Symposium”, w: *Dialectics and Humanism*, nr 1/1983, s. 94.

²⁷ L. Kołakowski, *Obecność mitu*, Instytut Literacki, Paryż 1972, s. 12.

²⁸ M. Eliade, „The Endless Column”, (Coloana nesfartita) przeł. M. Park Stevenson, w: *Dialectics and Humanism*, nr 1/1983, s. 70.

the common attribution of Brancusi's art to the Parisian trends or to primary organic forms. In Brancusi's understanding, art creates its own philosophy whose aim is to attain the essence of being. Thus, through his sculpture expressing flight the artist explores the possibilities of transgressing the domination of sight, for idea, imagination or thought. He captures a fleeting moment of balance between the meeting forces. It is constantly in *statu nascendi*, only announced, perceived by the artist right before, as anticipated. It lasts as a being in suspension. Thus Brancusi expresses his fascination with Plato's theory of hierarchic transcendence of consequent stages of knowledge. According to this ethos, art attempts to reach the inside of matter so as to restore the lost unity with the universe. A column, as *axis mundi*, becomes the most expressive form of communication between the human process of transgression and the transcendent ideal of eternity.