

Wojciech Suchocki

Ostatni styl? : ku secesji śladem Benjamina

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 1 (49), 69-102

1980

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Wojciech Suchocki

**Ostatni styl?
Ku secesji śladem Benjamina**

1. „Secesję należy przedstawić jako drugą z kolei próbę sztuki rozprawienia się z techniką”¹. Te słowa Benjamina, będące istotną konkluzją, przyjmijmy tu za punkt wyjścia rozmyślań o przedmiocie, który pod nazwą „secesja” właśnie istnieje w naszym piśmiennictwie i wydaje się, że coraz lepiej ustala swoje miejsce w powszechnej historii sztuki. A jednak mimo to nie sposób nie zadać pytania — co właściwie jest desygnatem tej nazwy? Wydaje się, że dotychczasowe ujęcia łączyłyby się na ogół w odpowiedzi, że nazwą „secesja” określamy styl panujący w sztuce europejskiej, zwłaszcza w ostatnim dziesięcioleciu XIX w. Dalej mogłaby pójść lista cech morfologicznych stylu, a także kluczowych motywów itd. Takie określenie, wyczerpujące istotne punkty tradycyjnego „podręcznikowego” określenia stylistycznego, stwarza też typowe kłopoty badaczom. Zwłaszcza gdy starają się ustalić i uściślić rejestr typowych elementów „formalnych”:

Secesja...

¹ W. Benjamin: *Park centralny*. Tłum. H. Orłowski. W: *Twórca jako wytwórca*. Wybór H. Orłowski. Wstęp J. Kmita. Poznań 1975, s. 240. Wszystkie pozostałe cytaty według tego wydania, podaję tylko tytuł artykułu i stronę.

formy amorficzne czy geometryczne, asymetria czy symetria, ornament czy struktura, a jeśli ornament — to abstrakcyjny, roślinny...?

Rzecz dziwna — i typowa zarazem — że oko, nie tylko znawcy, potwierdza te dylematy, wyłania niekiedy przedmioty, które określa się jako secesyjne natychmiast i bez dyskusji, ale są i takie, które „mają coś z secesji”, i takie, które „coś mając”, zestawione z „pełniej secesyjnymi”, przestają wykazywać jakiegokolwiek podobieństwo, inne zaś, wzięte spoza jej zasięgu, przeanalizowane „usecesyjniają się”.

i renesans
secesji

Secesja przeżyła niedawno swój renesans — widoczny nie tylko w pracach na jej temat — te raczej poszły za *modą* wylansowaną przez kogoś innego. Właśnie, nie mówiono już o stylu, zapanowała moda na secesję w kolekcjonerstwie, ale przede wszystkim neosecesyjna moda w sztuce użytkowej. A może secesja od początku była modą? Gdzie leży różnica? I dlaczego właśnie ona odżyła, dlaczego mogła odżyć?

Propozycja Benjamina istotna jest najpierw dlatego, że wspiera rozumowanie, które ucina powyższego typu wątpliwości w myśl innej, generalnej — wątpliwości co do obowiązującego *paradygmatu* secesji². Wskazuje też drogę ku innej płaszczyźnie jego sformułowania: najpierw jako efektu konfliktu dwóch typów działań społecznych czy też widzenia tych działań jako konfliktowych. Powiada Francastel: „Nieprzewyciężona sprzeczność między sztuką a przemysłem, wiara w natchniony charakter kontemplacji estetycznej, sprzeczność między działalnością faustowską człowieka a Naturą, oto główne tematy, jakie występują od połowy XIX w.”³.

² Terminu tego używam tu w rozumieniu T. S. Kuhna, sformułowanym w jego pracy *Struktura rewolucji naukowych*. Tłum. H. Ostromecka. Red. i posłowie S. Amsterdamski. Warszawa 1968.

³ P. Francastel: *Sztuka a technika w XIX i XX w.* Przeł. M. i S. Jarocińscy. Warszawa 1966, s. 56.

2. Konflikt ten nie był obcy świadomości twórców, rzadko jednak pojawiał się jako temat, jako węzeł dramatyczny. Sytuacja człowieka parającego się architekturą mogła się wydawać szczególnie przeniknięta tym konfliktem. „Secesję podlicza budowniczemu Solness: próba jednostki, aby zmierzyć się z techniką na arenie swego życia wewnętrznego prowadzi do jej upadku”⁴. Dramat Ibsena można więc widzieć jako artystyczną egzemplifikację dylematów czasu. Poszukiwana struktura historyczna, w której dramat zaistniał, będzie jego kontekstem interpretacyjnym; sam dramat pomocny będzie w dyskusji nad współzależnościami istotnych elementów struktury. Solness przenosi konflikt na plan życia wewnętrznego; jego tragiczne rozdwojenie określają zachodzące historyczne zmiany. Czas Solnessa — czas secesji — jest czasem przesilenia narosłych już procesów.

Dylematy
czasu

3. Gdzie szukać swoistych poprzedników ideowych secesji, skoro w rozprawieniu się sztuki z techniką miała stanowić drugą próbę? „Pierwszą stanowił realizm. W realizmie problem ten mniej lub bardziej obecny był w świadomości artystów, zaniepokojonych nowymi metodami reprodukcji, w secesji natomiast skazany był jako taki na stłumienie”⁵. Francastel potwierdza i dopowiada: „katolicy i socjaliści, którzy ok. 1850 r. chcieli posłużyć się sztuką dla celów propagandowych i zgadzali się ze sobą w przedmiocie «sztuki użytecznej», tkwili w gruncie rzeczy w tym samym tradycyjnym systemie pojmowania danych epistemologicznych i mechanizmów wyrazu artystycznego co i szermierze sztuki dla sztuki”⁶. Różnica w uświadamianiu sobie problemu polegała na tym, że „Secesji obca była świadomość, że zagraża jej konkurująca z nią technika. Tym bar-

Secesja wobec
techniki

⁴ *Paryż — stolica dziewiętnastego wieku*. Tłum. H. Orłowski, s. 173.

⁵ *Park centralny*, s. 240.

⁶ Francastel: *op. cit.*, s. 220.

Działalność
mitotwórcza

dziej rozległa i tym bardziej agresywna była krytyka techniki ukrytej w samej secesji. Krytyka ta zmierziała w gruncie rzeczy do tego, by powstrzymać rozwój techniki”⁷. Chociaż secesja jest „ostatnią próbą ataku sztuki, obleganej w swej wieży z kości słoniowej”⁸, to nie ostatnim przykładem specyficznego zamrażania form. „Reakcyjna próba przekształcenia technicznie uwarunkowanych form, to znaczy zmiennych zależnych w stałe, ma miejsce zarówno w secesji, jak i w futuryzmie”⁹. Sama w sobie tendencja ta — w jej ogólnym sformułowaniu — jest rówieśniczką ideologii w ogóle. Zmiana tego, co historyczne, w stałe stanowi najbardziej typowy i istotny moment działalności mitotwórczej¹⁰. Specyfika musi tu więc polegać na uwarunkowaniach technicznych właśnie, w ich wydaniu późnodziewiętnastowiecznym. Czy nie będzie uproszczeniem (banalnym), jeśli powiemy, że secesja dokonuje tego przekształcenia w drodze negacji, ukrycia, a futuryzm — apologii? Mielibyśmy do czynienia z absolutyzacją, proklamowaniem integralności, autonomii, ponadhistoryczności z jednej strony sztuki, z drugiej — techniki, i jednostronnym podporządkowaniem jednej sfery — drugiej.

Czy fakt, że przekształca się tutaj *formy* i czyni je, poprzez odcięcie uwarunkowań, sferą samoistną, nie prowadzi nas tutaj ku możliwości uściślenia charakteru paradygmatu stylowego, jaki obowiązuje, i nie zwraca uwagi na ewentualną wspólnotę tego paradygmatu i ówczesnej historii sztuki — na gruncie formalizmu właśnie?

4. Stosunek sztuki i techniki w secesji jest dialek-

⁷ *Park centralny*, s. 240.

⁸ *Paryż — stolica dziewiętnastego wieku*, s. 173

⁹ *Park centralny*, s. 252.

¹⁰ R. Barthes formułuje to tak: „Doszliśmy tutaj do samej zasady mitu: przekształca on historię w naturę”. Por. *Mit dzisiaj*. W: *Mit i znak. Eseje*. Wybór i słowo wstępne J. Błońskiego. Warszawa 1970.

tyczny. Była mowa o technice ukrytej w secesji. „Secesję interesowały formy dźwigarów, stosowane jako nowe elementy konstrukcji żelaznych. Wprowadzając ornament, usiłuje odzyskać te formy dla sztuki. Beton daje jej nowe możliwości plastycznego kształtowania architektury”¹¹. Nowe technologie interesowały więc secesję z punktu widzenia nowych możliwości kształtowania architektury. Nie mogły jednak być wykorzystane w postaci „nagiej”. Wydaje się, że oddziaływał tu nadal sposób myślenia zgodny z pewnym ogólnym *decorum*, w myśl którego nacechowanie stylistyczne i wyposażenie w ornament uartystycznia, a tym samym uwzniośla architekturę (czy jakikolwiek przedmiot), czyniąc ją stosowną dla użytkowników z wyższych warstw społecznych. Tu zachowawczy charakter rozumienia stylu ukazuje się szczególnie jaskrawo.

Dźwigar i ornament

5. Dialektyka, którą próbujemy uchwycić, kieruje nas ku ogólnym zjawiskom związanym z sytuacją mieszczaństwa w społeczeństwie, w którym rządzi. Będzie ona konkretnym przykładem podstawowych czynności ideologicznych: maskowania i uszlachetniania. Burżuazja stanowi „klasę, która w całości zobowiązana jest do kamuflowania swej bazy materialnej i właśnie dlatego nasiąknięta jest feudalizmem, który nie posiadając znaczenia ekonomicznego, tym bardziej może służyć wielkiej burżuazji jako maska”¹². Wydaje się, że w tym procesie sztuce przypada rola szczególna: pozwala ona środki kamuflażu nacechować wyższymi wartościami. Układ stosunków między sztuką a — związaną z bazą materialną burżuazji — techniką, jaki usiłuje utrwalić secesja, zgodny jest „z bezustannie widoczną w dziewiętnastym wieku skłonnością do uszlachetniania technicznych konieczności przez dorobienie im zamiaru artystycznego”¹³. Problem *uszlachetniania wy-*

¹¹ *Paryż — stolica dziewiętnastego wieku*, s. 173.

¹² *Do wizerunku Prousta*. Tłum. J. Sikorski, s. 287.

¹³ *Paryż — stolica dziewiętnastego wieku*, s. 177.

Uszlachtetnia-
nie

daje się tu podstawowy. Chciałoby się przypisać mu moc wyjaśniania całości zjawiska określonego mianem secesji, w aspekcie jej stosunku do techniki. (Odnosi się także do zjawiska kolekcjonerstwa: uszlachtianie przedmiotów przez posiadanie, uszlachtowanie = odkupienie zmyły towarowości). Na konieczne pytanie, na jakim podłożu wyrasta rozdział na technikę i sztukę — w sensie tego, co nieszlachetne, i tego, co ma moc uszlachtowania — uzyskaliśmy już wstępną odpowiedź. W optyce „feudalnej maski” sztuka może się też jawić jako „łup” po zwyciężonym i w tym sensie jako uniewinnione „dobro kultury”¹⁴. Technikę skaża jej charakter konieczności właśnie, która jest koniecznością zysku i utwierdzenia pozycji. Może uartystycznienie ma wyswobodzić działania spod presji konieczności (lub przenieść na plan „konieczności wewnętrznej”, tj. wolności)? (Należy to odnieść do wcześniejszej uwagi o zmianie zmiennych zależnych w stałe). Chodziłoby generalnie o to, aby wszelką celową działalność „uautotelicznąć”, cel będący poza nią, któremu służy — utracić, zatomizować rzeczywistość na zamknięte w sobie fragmenty. Stąd „ostatni wysiłek”, aby zachować, utrzymać tę sferę „uniewinniającą”, jaką jest sztuka. Czy nieszlachetność przemysłu na tym się wyczerpuje? Może obrzydza go fakt niemieszczenia się w tradycji niezmienności, do której chciałoby się wrócić? Możliwa z nim niedola robotnika? Czy chodzi o oddzielenie sztuki od pracy? A w takim razie, jak się to ma do obecnej przy narodzinach secesji apologii rzemiosła?

6. Problem przemysłu artystycznego, artystycznego projektowania towarzyszy nieodłącznie secesji, a jej genealogia w tej linii przyjęta jest bez większych dyskusji. Na tym polu cechują secesję zapędy tota-

¹⁴ Motyw ten przewija się kilkakrotnie przez pisma Benjamina; najbardziej dobitne sformułowanie uzyskuje w *Tezach historyozoficznych* — teza V i VII.

litarne: projektuje się, znamionuje stylistycznie wszystko. Czy więc w postulacie przemysłu artystycznego dochodzi do przewyciężenia kluczowego prezentowanego tu konfliktu? Jaki jest sens tej fuzji i poprzedzających ją dążeń? Czy przedmioty produkowane przez przemysł artystyczny mają być nacechowane indywidualnością? A może chodzi o to, by poprzez *design* artystycznych, uszlachetnić przemysł jako całość, zwłaszcza poprzez, związane z głównym kierunkiem działalności projektantów, przesunięcie go niejako do strefy wolnego czasu, do wnętrza mieszkalnego (pomówimy o nim osobno), uczynić go służebnym, nieczytelnym jako samoistny obszar — także w strukturze wytworu. Znaczyłoby to też — całkowicie zapanować nad wytworem, który się wymyka, jakby całkowicie go przeduchować. Dokonać tego można poprzez kolejne odwołanie się do Natury, tzn. poprzez takie ukształtowanie przedmiotu, które raz jeszcze przeczy konwencji — przywołując Naturę, a po drugie, co ważniejsze, przywoła ją jako porównanie. Tym razem nie ma jej przedstawiać, ma być jej podobny, istnieć jak ona. O rodowodzie stylu 1900 pisze Francastel: „Morris i Ruskin prowadzili (...) walkę na dwóch frontach. Z jednej strony chodziło im o podniesienie wartości uczuciowych przeciwstawionych akademickim regułom, z drugiej zaś o dostęp szerokich rzesz ludności do korzyści płynących z użytkowania dóbr estetycznych. Z tego podwójnego ruchu zrodziła się forma gustu związana ze stylem międzynarodowym, bardziej literackim niż plastycznym, który dał również początek, w niemałej mierze, stylowi 1900 r. (...) W gruncie rzeczy wypływa on logicznie z doktryny funkcjonalistycznej, takiej, jaką szerzyli, wychodząc zresztą z różnych założeń, Ruskin i Viollet-le-Duc w latach 1860—1880. Jego pierwszą przesłanką jest konieczność uwolnienia sztuki z jarzma akademizmu i podporządkowania się naturze”¹⁵.

Totalitarne
zapędy

¹⁵ Francastel: *op. cit.*, s. 375.

Naturalność
a sztuczność

7. Dochodzimy do momentu, gdy istotne wydaje się określenie charakteru związku pojęć *naturalności* i *sztuczności* w secesji. Wydaje się, że trzeba tu uwzględnić szeroki zakres znaczeniowy obu pojęć, zwrócić uwagę na możliwość ich utożsamienia oraz możliwą synonimiczność sztuczności i artystyczności. Można powiedzieć, że nowy wytwór staje się naturalny (tj. jak Natura) poprzez swoją sztuczność (tj. swoistość, niepodobieństwo do czegokolwiek innego, oparcie na własnych prawach, „życie własnym życiem”). Stąd postępujące wyrafinowanie, a więc sztuczność, może być naturalnością. Dialektyka sztuki i techniki funkcjonuje tu w ten sposób, że nowa rafinacja sztuki mogła się dokonać jedynie przez wykorzystanie osiągnięć techniki, co jednak zawsze bywa maskowane (przez nałożenie ornamentu czy też głębiej i bardziej integralnie, tak jak w „biologicznej” architekturze Gaudiego). Technika umożliwia zaproponowanie nowej, „organicznej” tektoniki „sprężystości”, wzrostu, która przeciwstawia się tektonice dźwigania i ciężenia (jeśli istniały precedensy na tym polu, to nie było wcześniej warunków do takiego ich odczytania).

8. Rozważane pojęcia doprowadziły nas do tego, co na początku określiliśmy jako sprawiające wiele kłopotu badaczom secesji, do tego, z czym ma niejako bezpośrednio do czynienia oko — do „formalnych” wyróżników secesji. Może z dotychczasowym zasobem ustaleń uda nam się rozważyć je od innej strony? „Secesja mobilizuje wszystkie rezerwy życia wewnętrznego. Wyraża się ono w mediumistycznym języku linii, w kwiecie jako uosobnieniu nagiej, wegetatywnej przyrody, występującej przeciwko uzbrojonemu w technikę otoczeniu”¹⁶. Użycie określenia „wszystkie rezerwy” mówi, że chodzi o coś nowego, czego się dotąd nie rzuciło na szalę, do czego sięgnięcie jest jednocześnie oznaką ostatecznego zagrożenia

„Wszystkie rezerwy”

¹⁶ Paryż — stolica dziewiętnastego wieku, s. 173.

nia w walce. I to linia właśnie staje się wyrazem tej przywołanej sfery i sytuacji. Przeświadczenie o jej kluczowej roli w języku secesji jest powszechne. Czy wolno zadać następujące pytania: Dlaczego linia i czy naprawdę stanowi ona podstawę języka secesji? Czy rzeczywiście jest wyrazem wewnętrżności i na mocy czego można jej przypisywać to znaczenie? Czy ma ono wynikać z samego przeciwstawienia Natury technice? Czy i na mocy czego, w określonym powyżej kontekście i zespole celów artystyczno-ideowych, „musiała” się pojawić? Jakie przesłanki prowadziły ku jej wyborowi? Myślę, że pytania takie mają miejsce w ogólnej perspektywie wyznaczonej rozważaniami „czy z biegiem czasu (...) nie uchwycimy pewnych reguł gry wyobraźni ludzkiej, operującej w polu zorganizowanym tak, że przy pewnej pozycji i pewnym określonym zadaniu taktycznym cały schemat posunięć staje się *a priori* przesądzony i określony rodzajem jakiegoś modelu, należącego do struktury pola”¹⁷ z zastrzeżeniem, „iż nie można tak prowadzić rozumowania, jakby działanie społeczeństwa zmierzało ku jakiemuś z góry określonej celowi” oraz że „to, czego w jakiegokolwiek dziedzinie dokonuje jedno pokolenie czy też grupa pokoleń, nigdy nie stanowi sumy możliwości danej sytuacji społecznej”¹⁸. Może więc, jeśli linia stanowi podstawę wspólnoty rozwiązań plastycznych w różnych ośrodkach, można próbować wyjaśnić to tym, że dla zakomunikowania określonych idei w określonej sytuacji — tradycji i współczesności — takie rozwiązania były niejako najbardziej prawdopodobne ze względu na ich odpowiedniość, przydatność, funkcjonalność, że dla badacza są jakby w tym

Pytania
o podstawę

¹⁷ Z. Kępiński: *Impresjoniści u źródeł swych obrazów*. Wrocław 1976, s. 8.

¹⁸ Francastel: *Sztuka malarska i społeczeństwo*. Przeł. J. Karbowska i A. Szczepańska. Wstęp J. Starzyńskiego. Warszawa 1973, s. 212—213.

układzie do przewidzenia. Zapytajmy dalej, w jakim stopniu wybór linii jako podstawy struktury obrazu mógł być określony przez optykę „jednowymiarowości” dzieła, tzn. sprowadzenia go do problematyki artystycznej, likwidacji funkcjonalnego napięcia w dziele aż do granicy ornamentu ¹⁹?

9. Była już mowa o charakterystycznych dla secesji motywach. Zanim zapytamy, czy takie są rzeczywiście uchwytne i w jakim zakresie oraz co istotnego wnoszą do naszych rozważań, zastanówmy się nad uchwytnością ogólnych prawideł budowy czy reżyserii dzieła. Wyjdźmy od twórców literatury *l'art pour l'art*, dla których „żaden problem nie jest (...) na tyle palący, by mógł określić *kształt* ich słów. Raczej skazani są na dobieranie słów. Toteż «wyszukane słowo» wnet zostało wpisane na sztandary poezji secesji” ²⁰. Czy możemy się zgodzić, że w plastyce istotnie bliskim zjawiskiem będzie *poza*? W fotografii secesyjnej „mroczny ton, przerywany sztucznymi odblaskami, urósł do rangi mody; lecz na przekór mrokowi coraz wyraźniej rysowała się *poza*, której skostnienie zdradzało niemoc owego pokolenia w obliczu postępu technicznego” ²¹. *Poza* uzależniała życie od sztuki, odwracała w pożądany sposób kierunek relacji: życie nie niosło żadnej konieczności, podporządkowywało się temu, co sztuczne, trwałe, wyrafinowane. Jej skostnienie to dokonana ucieczka w inną, sztuczną rzeczywistość; w sferze mitu ma istotne pozytywne znaczenie. *Poza* to jakby wyszukane słowo plastyki, to przestylizowanie przedmiotu lub znalezienie przedmiotu rzadkiego, co wy-

„Wyszukane
słowo”

¹⁹ Na temat istotności napięcia funkcjonalnego, współistnienia wszystkich funkcji — wynikających z jego komunikacyjnej natury — w dziele oraz ich hierarchizacji zob. J. Sławiński: *Wokół teorii języka poetyckiego*. W: *Problemy teorii literatury*. Wybór H. Markiewicza. Wrocław 1976.

²⁰ *Paryż II Cesarstwa według Baudelaire'a*. Tłum. H. Orłowski, s. 18.

²¹ *Mała historia fotografii*. Tłum. J. Sikorski, s. 35.

chodzi, a raczej ma wyjść na jedno. Wśród upozowanych przedmiotów najważniejsza jest oczywiście postać ludzka. Ale pozowanie zarazem typizuje w pewien sposób. Czyżby indywidualizm mógł się tu wyrazić tylko w zaakcentowaniu przynależności do kasty? To odróżnia od indywidualizmu awangardowego. Poza łączy dandysa z władcą. Jest dzieckiem wolnego czasu. Identyfikuje pewien gatunek ludzi — najcenniejszy, wymierający. (Trzeba to dalej połączyć z modą i snobem).

Poza

10. „Celem secesji jest opromienienie duszy samotnej, a jej teorią indywidualizm”²². Poza postawiła przed nami dwuznaczność indywidualizmu. Zapytać trzeba o rodowód, kontekst takiego zarysowania celu. Najbardziej ogólne będzie pytanie o stosunek indywidualizmu do stylu czy stylowości w ogóle, a więc o to, jak ma się on wyrazić poprzez ustaloną, ponadsubiektywną formułę. Będzie więc to pytanie o drogę od teorii do języka twórczej praktyki w perspektywie wytkniętego celu. Chodzi tu chyba o dialektyczny związek dwóch postulatów: indywidualnej ekspresji i społecznego porozumienia, konwencji. Dlaczego rodzi się tutaj potrzeba apologii samotności? Czy na mocy prostego sprzeciwu wobec kolektywizmu, a więc przemysłu, którego jest on koniecznym warunkiem, a więc zmechanizowania czynności, nieświadomości ich celu, ich miejsca w strukturze wytworu, powierzenia wytworu nieświadomej rynkowych operacji, braku kontaktu z odbiorcą. Można zapytać inaczej — o proveniencję poczucia samotności: kto ją odczuwał, kto mógł, kto chciał ją odczuwać, kto jest więc autorem koncepcji, kto jej odbiorcą, w jakim społeczeństwie, na jakim etapie rozwoju i z jaką tradycją kulturalną może ona zaistnieć, być potrzebna? Podejmuje się jedną możliwość przewyciężenia sprzeczności: nie dąży się do zniesienia jej źródeł, ale kamufluje się ją po-

Apologia samotności

²² *Paryż — stolica dziewiętnastego wieku*, s. 173.

przez skrajnie różne wartościowanie obu członów relacji, w konsekwencji ustalając niemożność kontaktowania się ich między sobą. Oto wspomniana wieża z kości słoniowej. Oto, jak zobaczymy, wnętrza secesyjne.

Bezplodność

11. Powróćmy do charakterystycznych motywów secesji. Była mowa o linii, o „kwiecie jako uosobieniu nagiej wegetatywnej przyrody, występującej przeciwko uzbrojonemu w technikę otoczeniu”. Przyjęta od początku optyka decyduje o tym, które z mniej lub bardziej powszechnie uznanych za charakterystyczne tutaj dyskutujemy. Secesja opromieniała nie tylko duszę samotną. „Podstawowym motywem secesji jest opromienienie bezplodności. Szkicując ciało, oddaje przede wszystkim kształty z okresu poprzedzającego dojrzałość płciową. Myśl tę należałoby połączyć z wsteczną wykładnią techniki”²³. Może tędy właśnie wiedzie droga ku integralnej interpretacji ikonografii secesji. Poddają się jej i inne motywy. Mówi badacz stylu: „Wybrano z natury rozmaite elementy: nabrzmiewający sokiem kielek, młode drzewko i pąk — oto najważniejsze z nich”²⁴. Interpretację daje jednak inną: „Jest także charakterystyczne, że motyw pączka pojawiał się równie często jak sam kwiat. Pąk symbolizował przyszłość, kryjąc w swej zamkniętej jeszcze formie zapowiedź wzrostu i piękna, jakie dopiero ma się rozwinąć”²⁵. Wydaje się, że ze względu na wspólny funkcjonalny charakter tych motywów oraz, zwłaszcza, prezentowany kontekst, odczytanie ich w aspekcie bezplodności jest frapujące. Można by ująć to szerzej, mówić o pewnej dwuznaczności motywów, tematów, także w świetle ich tradycyjnych ujęć. Jest to jakby prezentacja pewnych sił, odciętych od możliwości realizacji. Czy więc rzeczywiście jest tak, że „uprzy-

²³ *Park centralny*, s. 158.

²⁴ S. Tschudi-Madsen: *Art Nouveau*. Warszawa 1977, s. 17.

²⁵ *Ibidem*, s. 32.

wilejowanie łodygi i jej pełnej siły, zmiennych krzywizn świadczy bardziej o zainteresowaniu strukturą w naturze niż jej zewnętrznym wyglądem”²⁶ i co właściwie należy sądzić o owej wypełniającej ją sile, bo przecież nie łodygi same tworzą strukturę natury; może znów, głębiej, będziemy mieli do czynienia z dwuznacznością polegającą na tym, że pokazuje się dynamikę pozorną, dokonuje maksymalnego wysiłku, aby zdynamizować to, co statyczne, bo pozbawione możliwości rozwoju, i jako takie skazane na uwiąd. Odkrywamy w łodydze dwuznaczność narcyzmu. Myśli te należałoby połączyć z tym, co mówi Benjamin o społecznych źródłach impotencji, rozpoczynając od słów: „wyobraźnia burżuazji przestała zajmować się przyszłością zrodzonych przez siebie sił wytwórczych”²⁷. W tym kierunku należy tłumaczyć wrażenia krytyka: „jest w tych obrazach — pomimo ich chłodu — coś lubieżnego, choć bez żadnego napomknienia o kobiecej nagości”²⁸.

12. O *Benjaminie*: Ostatnio cytowane myśli Benjaminu mówią nie tylko o secesji, ale stanowią szczególnie może instruktywne przykłady jego sposobu pisania, związanego najściślej z postawą i światopoglądem. „Intencją Benjaminu było wyeliminować ca-

Łodygi —
dwuznaczność
narcyzmu

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Pisze dalej: „(Porównanie jej klasycznych utopii z utopiami połowy poprzedniego stulecia). Burżuazja musiałaby w rzeczy samej najpierw zrezygnować z wyobrażeń o renecie, aby móc się nadal zajmować tą przyszłością. (W pracy o Fuchsie przedstawiłem, jak bardzo specyficzna «przystalność» (*Gemütlichkeit*) połowy zeszłego stulecia związana była z tym w pełni uzasadnionym osłabnięciem wyobraźni społecznej). W porównaniu z obrazami przyszłości wytworzonymi przez tę wyobraźnię pragnienie posiadania potomstwa jest, być może, tylko słabszym stymulatorem potencji. Pogląd Baudelaire’a o dzieciach jako istotach najbliższych grzechowi pierwotnemu jest — bądź co bądź — wcale wymowny” (*Park centralny*, s. 239).

²⁸ Słowa cytowane za H. Hofstätterem przez Tschudi-Madsena (*op. cit.*, s. 39).

Centon współ-
czesny

Puste
miejsce...

ły jawny komentarz i uzyskać wyłonienie się znaczenia wyłącznie poprzez szokujący montaż materiału (...). Kulminacja jego antysubiektywizmu, jego główne dzieło miało się składać wyłącznie z cytatów”²⁹. Można by odnieść do spuścizny Benjamina wysuwany przez niego postulat: „dzieło, wykazując właściwe tendencje, musi koniecznie wykazywać wszelką inną jakość”³⁰, a także uznać je za wzorcowy przykład zerwania z metodą „wczuwania się” w naukach historycznych. Wydaje się, że tym wszystkim cechom zawdzięcza pisarstwo Benjamina swój wyjątkowo inspirujący charakter. Pisma jego — nie tylko te, które rzeczywiście nie uzyskały w opinii autora swej ostatecznej formy — zdają się istnieć jako konspekty, zbiory aforyzmów, ślady wędrówek jego świadomości. Wydaje się, jakby między zaskakująco zmontowanymi faktami istniały puste miejsca, poprzez które należy rozsunąć misterną siatkę bezpośrednich związków, zwłaszcza tzw. przyczynowo-skutkowych. Dziwna rzecz, prace ożywione tą myślą, żeby tak rzec, „unaukowienia” Benjamina, osiągając nieraz efekty godne najwyższej uwagi, nigdy jednakże, jak się wydaje, nie przekraczają zasięgu i głębi refleksji kulturowej Benjamina. W pismach jego nie ma bowiem miejsc pustych. Można odnieść wrażenie, że wkraczając między zestawione przez niego fakty, aby je lepiej związać, niszczyliśmy to, co w sposób najistotniejszy przekazuje jego głęboką refleksję nad mechanizmami kulturowymi. Jak gdyby jego teksty nigdy nie zastęgały

²⁹ Słowa T. W. Adorno, cytowane z brytyjskiego wydania jego *Prisms*. London 1967, s. 239. Cytuję według I. Wohlfarth: *Perte d'Aureole: The Emergence of the Dandy*. „MLM” Vol. 85 maj 1970 nr 4, s. 530.

³⁰ *Twórca jako wytwórca*. Tłum. J. Sikorski, s. 47. Inny przekład tekstu por. *Autor jako producent*. Tłum. K. Krzemień-Ojak. W: *W kręgu socjologii literatury. Antologia tekstów zagranicznych*. Wstęp, wybór i opracowanie A. Mencil. T. 1 (Stanowiska). Warszawa 1977, s. 301.

w bezruchu, jakby wskazywały, które zjawiska należy łączyć, jakie ich aspekty o tym decydują, ale nie przesądzały o charakterze relacji.

i ruch znaczeń

Inspiracja benjaminowska wychodzi zazwyczaj z bardziej generalnych przesłanek. Chodzi nie tylko o pionierskie tezy o nowej sytuacji sztuki w świecie współczesnym, ale zwłaszcza o antyfaszystowskie przesłanie jego spuścizny. „Benjamin posługiwał się tezą o towarowym charakterze dzieła sztuki. Kierował ją przeciw takim pojęciom, jak «twórczość i genialność, wieczne wartości i tajemnice», których nie kontrolowane użycie może wieść do podporządkowania materiału faktycznego faszystowskiej wykładni. Benjaminowi chodziło o to, by wprowadzić do teorii sztuki takie zespoły pojęć, które są całkowicie nie do użycia w celach faszyzmu. To było jego podstawowe zadanie, jego wielka misja”³¹.

Benjamin mógł nie darzyć secesji sympatią. Dostrzegając w niej zapewne przesłanki, które kiedyś przybrały postać faszystowskiej estetyzacji polityki.

13. Podjąć trzeba zagadnienie wnętrza mieszkalnego, ku któremu kierowało nas już wiele przesłanek. Wydaje się, że jest ono obszarem, na którym secesja pragnie zrealizować się najpełniej. „Na przełomie stuleci secesja wstrząsa wnętrzem mieszkalnym”³². Trzeba zapytać o to, jakie cechy zjawiska pozwalają tu mówić o wstrząsie. Będzie się to wiązało z realizacją właśnie we wnętrzu totalizujących dążeń secesji, a także z momentem, w którym — ze względu

³¹ Ten moment — wprost sformułowany w artykule *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej* (por. s. 67) — chyba najsłuszniej jako kluczowy w dziele Benjamin akcentuje M. Janion (*Romantyzm, rewolucja, marksizm. Colloquia gdańskie*. Gdańsk 1975, s. 120). Wspomnieć też warto o wyjątkowo inspirujących dla współczesnych intelektualistów tezach Benjamin o odpowiedniości wysiłku wytwórczego intelektualisty i robotnika czy o języku jako towarze na wolnym rynku.

³² *Paryz — stolica dziewiętnastego wieku*, s. 173.

Wnętrze

na przemiany ogólnej funkcji wnętrza — to następuje. „W tym czasie rzeczywisty punkt ciężkości sfery życia przemieszcza się do biura, nierealny natomiast usiłuje zagnieździć się we własnym domu”³³. Rozdwojenie to, związane również z podstawowym dla secesji konfliktem, występuje wyraźnie od czasu monarchii Ludwika Filipa, kiedy to „po raz pierwszy sfera życia prywatnego znalazła się w opozycji do miejsca pracy. Sfera życia konstytuuje się we wnętrzu mieszkalnym. Kantor jest jego dopełnieniem. Osoba prywatna, która w kantorze nie zapomina o rzeczywistości, od mieszkalnego wnętrza żąda podtrzymania iluzji. Żąda tego tym bardziej kategorycznie, że nie zamierza rozszerzyć swych rozważań finansowych o społeczne. W kształtowaniu swego prywatnego otoczenia tłumi obie te sfery. Wynika z tego fantasmagoria wnętrza mieszkalnego”³⁴.

Biuro...

Problem wewnętrznego rozdwojenia, niemożliwego do przezwyciężenia, stanowi istotę tragizmu postaci budowniczego Solnessa. Objawia on jakby dwie twarze: inną w działalności zawodowej, inną w życiu prywatnym, w biurze i w domu, które są kolejno miejscem akcji. Nowy „własny domek” jest nadzie-

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ibidem*, s. 172. Francastel: „W społeczeństwie takim, jakie się wytworzyło, ani klasy kierujące nie lubią, żeby pokazywano zbyt jasno korzenie ich ideału w rzeczywistości, ani klasy średnie nie lubią, aby inspiracja przybierała zbyt materialny charakter. Pierwsze wolą widzieć w swej kulturze dyscyplinę zastrzeżoną, niedostępną dla mas, drugie marzą o wzniesieniu się raczej niż o tworzeniu świata wyobraźni na podstawie rzeczywistości będącej dziełem ich rąk. Tak więc racje społeczne współdziałały przy umacnianiu w XIX w. wiary we wzniosły charakter sztuki i w przekłety charakter pracy nowoczesnej. I stąd dołączyło się do poprzednich nowe podstawowe zagadnienie: chciano, żeby cywilizacja była owocem chwil wypoczynku, a nie pracy ludzkiej” (*op. cit.*, s. 58). Ten istotny dla nas cytat odnieść należy również do problemu „feudalnej maski” i obowiązującego paradygmatu stylowego.

ją Solnessa na przewyciężenie wszystkich sprzeczności jego życia i życia jego bliskich, na które wywiera fatalną presję, nadzieją podtrzymywaną jakby wbrew świadomości. Dzieje swego życia sam interpretuje w kategoriach jakby konkurencji sfery zawodowej i prywatnej; za szczęście w karierze budowniczego płaci ruiną życia rodzinnego. Jego postępowanie ze współpracownikami i konkurentami, bezwzględne ich wykorzystywanie, w chwilach refleksji jemu samemu wydaje się nieznośne, jednak, jak mówi, „nie może inaczej”³⁵. Brak domu — który jest ceną za powodzenie zawodowe, płaconą wspólnie z nim i przede wszystkim przez jego żonę Alinę — obarcza Solnessa nie odstępującym go poczuciem winy. Doskwiera mu ono do tego stopnia, że gotów jest znosić nawet niesprawiedliwe zarzuty ze strony żony, wydaje mu się bowiem, że choć w części może odkupić to jego winę. Wszystkie nadzieje, do chwili decydujących w jego życiu wydarzeń, wiąże Solness z nowym domem, *domem*, który

i dom

³⁵ Wszystkie cytowane fragmenty pochodzą z wydania: H. Ibsen: *Dramaty*. Warszawa 1958. *Dramat Budowniczy Solness* przełożył W. Lewik.

wznosi, nie są jego własnością twórczą, nie panuje nad nimi, nie jest bowiem wykształconym architektem; wykorzystuje umiejętności ludzi takich jak Brovik, jako że kiedyś „wziął się w garść i pograżył jego i wielu innych”. Ukonstytuowanie innego świata, w którym mógłby realizować swoje wyobrażenia o sobie samym i o istotnych wartościach ludzkich, staje się dla Solnessa warunkiem przetrwania.

14. „Wnętrze jest dla osoby prywatnej czymś w rodzaju wszechświata. W nim gromadzi ona to, co dalekie i co przeszło”³⁶. W tym kontekście pojawia się we wnętrzu pamiętka jako „kluczowa figura późnej alegorii”³⁷. „Pamiętka to zeświecczona relikwia. Pamiętka stanowi dopełnienie przeżycia. W niej osadziło się rosnące samowyołcowanie człowieka, inwentaryzującego swoją przeszłość niby martwy dobytek. Alegoria opuściła w wieku dziewiętnastym świat zewnętrzny, aby osiąść w świecie wewnętrznym. Relikwia wywodzi się ze zwłok, pamiętka z obumarłego doświadczenia, które zwie się eufemistycznie przeżyciem”³⁸. Alina Solness jest osobą ciężko doświadczoną przez los. W krótkim czasie spadły na nią dwa ciosy, które całkowicie zniweczyły jej życie rodzinne: spalenie się domu Solnessów, który był domem rodziców Aliny, i śmierć dwóch synów; zwłaszcza za to drugie zdarzenie obarcza siebie odpowiedzialnością — tak jak i Solness, uznający te fakty za cenę swego powodzenia. A jednak Alina w krótkiej chwili szczerości, w rozmowie z Hildą Wangel, mówi, że tym, z czym szczególnie trudno jej się pogodzić, są „małe straty, które tak bardzo nam serce rozdierają. Rzeczy, do których ludzie nie przywiązują żadnej wagi. (...) Drobiazgi. Na przykład stare portrety, które mi się spaliły. Stare suknie jedwabne, Bóg wie, jak długo należące do naszej ro-

Pamiętka

Drobiazgi

³⁶ *Paryż — stolica dziewiętnastego wieku*, s. 172—173.

³⁷ *Park centralny*, s. 256.

³⁸ *Ibidem*, s. 251.

dziny (...) koronki mojej matki i babki (...) wszystko przepadło (...) tyle różnych cacek (...). No i lalki (...). O *nich* nikt nie pomyślał, gdy ratowano, co się dało (...). To przecież na swój sposób także żywe stworzenia. Nosiałam je pod sercem jak małe nie narodzone dzieci (...)"'. Ostatnie porównanie nie jest dla Aliny zbyt mocne — musi być najmocniejsze. Utrata lalek, pamiątek, wszystkich tych cacek, którymi wypełnione było wnętrze rodzinnego domu, jest dla niej czymś więcej niż utratą dzieci nawet. Co do nich wierzy, że jest im teraz lepiej, sama natomiast uświadamia sobie bezpowrotne odcięcie od wszystkiego, co było dla niej drogie i co pozwalało jej orientować się w świecie. Uświadamia jej to utrata relikwii jej wiary w przeszłość, a wraz z nimi zawalenie się pewnego modelu świata.

15. Wybór lalek jako reprezentantów całej tej sfery i nadanie im cech ludzkich prowadzi nas ku jeszcze jednej funkcji pamiątki, którą spełnia ona jako jeden z elementów wyposażenia czy raczej istnienia wnętrza, i z drugiej strony jako wytwór współczesnej produkcji, funkcji, jaką uzyskuje w narastającym „wysiłku burżuazji, zmerzającym do uczłowieczenia towaru w sposób sentymentalny, dać towarowi — podobnie jak człowiekowi — dom. Obiecywano to sobie wtedy po pokrowcach, futerałach i etui, w które ubierano mieszczański sprzęt domowy owego okresu”³⁹. Proces ten opisuje Benjamin szczegółowiej: „Od czasów Ludwika Filipa daje się zauważyć w łonie burżuazji dążność, by powetować sobie bezmiennność życia osobistego w wielkim mieście. Usiłuje ona tego dokonać we własnych czterech ścianach. Wydaje się, jakby burżuazja obrała sobie za punkt honoru, by nie pozwolić na rozwianie się w czasie, jeżeli już nie własnego bytowania ziemskiego, to przynajmniej swych przedmiotów codziennego użytku i rekwizytów. Stara się ona niestrudze-

Pokrowce

³⁹ *Ibidem*, s. 258.

Draperie

nie, by odcisnięta została mnogość przedmiotów. Troszczy się o futerały i puzderka dla pantofli oraz kieszonkowych zegarków, dla termometrów oraz kubków do jaj, dla sztuców oraz parasoli. Upodobała sobie pokrycia z aksamitu i pluszu przechowujące ślad każdego dotknięcia. «Frapujące jest — pisze Louis Sonolet o II Cesarstwie — szczególne upodobanie do draperii i obić na ścianach; jest to skutek wyobrażenia, które epoka miała o wnętrzu». Według stylu Makarta, czyli stylu II Cesarstwa, mieszkanie jest rodzajem futerału. Styl ten pojmuje mieszkanie jako futerał człowieka. Umieszcza go w nim wraz ze wszystkimi jego akcesoriami oraz utrwała jego ślady na podobieństwo przyrody utrwalającej w granicie martwą faunę. Nie wolno przy tym zapominać, że proces ten ma dwojakie oblicze. W ten sposób podkreśla się bowiem zarówno realną, jak i sentymentalną wartość przechowywanych przedmiotów⁴⁰. Wnętrze ma swego szczególnego mieszkańca, który podobnie jak przedmiot artystyczny — pamiątka, synekdochicznie reprezentuje wszystkich. „Pamiątka to schemat przemiany towaru w obiekt zbieractwa”⁴¹. „Wnętrze mieszkalne jest azyłem sztuki, zbieracz zaś jego właściwym mieszkańcem. Uszlachetnianie przedmiotów to jego cel. Przypada mu w udziale praca Syzyfa: zetrzeć z rzeczy, przez ich posiadanie, piętno towaru”⁴². Działanie maskujące i uszlachetniające zarazem znajduje więc we wnętrzu swoją kulminację. Zanim zastanowimy się, na czym miałyby polegać wstrząsowość wkroczenia secesji do wnętrza, w tę zastaną przez nią sytuację, rozważmy inny aspekt. Wywołując wstrząs secesja, jak się wydaje, jednocześnie „przynosi (...) zgodnie ze swą ideologią, perfekcją wnętrza”⁴³. Ze

„Perfekcja
wnętrza”

⁴⁰ *Paryż II Cesarstwa według Baudelaire'a*, s. 215—216.

⁴¹ *Park centralny*, s. 256.

⁴² *Paryż — stolica dziewiętnastego wieku*, s. 173.

⁴³ *Ibidem*.

wnętrznie przejawia się to w całościowym charakterze projektu, w „obudowaniu” wnętrza, zaplanowaniu wszystkiego od generalnego rozmieszczenia do najdrobniejszego sprzętu, a także w mnożeniu sprzętów, bibelotów — związanych jednolitym stylem. Wnętrze należy tu traktować jako płaszczyznę syntezy, ogarnięcia *całego* życia (wnętrze jako „wszechświat człowieka prywatnego”⁴⁴), a jednocześnie nadania mu jednoczącej zasady. „Uszlachetniająca maska” pozwala zaprezentować wnętrze jako cały świat, stwarza jednak z drugiej strony wymagania stworzenia struktury kompletnej, samowystarczalnej, niezależnej, zarazem nowej — jest to nieuchronna konsekwencja sytuacji konfliktowej, przeciwstawienia się technice (synekdocha bazy materialnej konieczności ukonstytuowania świata, rzeczywistości poza nią; zob. par. 5). Ta konieczność ukonstytuowania autonomicznej sfery z własną historią kieruje znów naszą uwagę na związek na gruncie wspólnego paradygmatu secesji i historii sztuki jako historii stylu, jako historii form.

Maska

16. Problem perfekcji, wykończenia — to problem dandysowski. Wiąże się ze sztucznością, z pozą, z wyposażeniem postaci w zespół zewnętrznych oznak mówiących o jej wnętrzu, o jej duchowej przynależności, o jej aspiracjach — wiąże się też więc z modą. Mieszkanie, dom, ów „futurał człowieka”, jest częścią jego zewnętrznego wykończenia. „Według van de Veldego dom wyraża osobowość”⁴⁵. Zauważmy najpierw, że van de Velde drastycznie ogranicza grono posiadaczy osobowości, a w każdym razie tych, którym dane jest swobodnie ją kształtować. (*Nota bene* rejestr właścicieli i funkcji „domów secesyjnych” czeka na opracowanie). Dom musi się wyróżniać. Czy nie jest to dobry przykład „kulturalnego łupu”? Jednocześnie następuje ważne *no-*

„Futurał człowieka”

⁴⁴ *Ibidem*, s. 174.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 173.

vum w stosunku do tradycji — osobowość wyraża dom jako całość, jakby następowało przesunięcie z wyboru emblematu na wybór sztuki⁴⁶. Nie jest to jeszcze zupełnie ściśle, gdyż twierdzi się również, że „ornament jest tym dla domu, czym sygnatura dla obrazu”⁴⁷. Dwuznaczność wyrazu „sygnatura” w tym kontekście należy chyba rozwiązać w kierunku bliskim stemplowi czy ekslibrisowi. Przesunięcie wobec tego polega na tym, że z jednej strony kontynuuje się sytuację przez secesję zastaną, z drugiej jednak strony element wiążący z osobą właściciela nie jest już ideogramem, emblematem, ale ma charakter symboliczny i jako taki może się wiązać z tą jedyną osobą i charakteryzować ją w sposób całkowicie swoisty, a jednocześnie niedopowiedziany, tajemniczy. Ornament w tej sytuacji, choć jest jakby herbem na frontonie, to nie jest już rodowy, ale indywidualny, pozbawiony umownych, skonwencjonalizowanych znaków. Istotne jest tutaj metaforyczne napięcie, odsłonięcie nadwyżki znaczenia przez sprovokowanie porównania odmiennych jakości.

17. Dla określenia wstrząsowego charakteru wystąpienia secesji problem perfekcjonizmu, związany z wspomnianymi tendencjami totalizującymi, w obliczu naporu przeciwnika wydaje się szczególnie istotny. Realizując się najpełniej na terenie wnętrza czy — szerzej — domu dążył do całości jak najbardziej jednolitej i potrzebował nowej formuły dla spełnienia tego postulatu. Właśnie zagadnienie *nowości* w secesji wymaga teraz rozważenia. Powyżej wskazywane kierunki kontynuacji zastanego stanu rzeczy wydają się sprzeczne z faktami, a przynajmniej postulatami artystów. Referuje badacz secesji: w „stosunku do «historyzmu» pokolenie Art

Problem
nowości

⁴⁶ Na temat funkcji emblematów oraz ogólnie dekoracji ideograficznej i stylistycznej fasad por. W. Krassowski: *Estetyczna ozdoba w architekturze 2 poł. XIX w.* W: *Sztuka 2 połowy XIX wieku.* Warszawa 1973, s. 137—149.

⁴⁷ *Paryż — stolica dziewiętnastego wieku*, s. 173.

Nouveau skłonne było dostrzegać jedynie zdegenerowaną imitację stylów, którą za wszelką cenę należało odrzucić. Pogląd taki wyraził się w reakcji, której można się było spodziewać: Art Nouveau stała się antykierunkiem zarówno w idei, jak i w formie. Odrzucono całkowicie dekorację wewnątrz późnych lat dziewiętnastego wieku. Ciemne, przeładowane pomieszczenia, pełne wyściełanych mebli i tkanin, należało zastąpić jasnym, prostym wnętrzem, w którym najważniejszym elementem była stylizacyjna jedność poszczególnych części i całości”⁴⁸. Zauważmy od razu, że secesja nie rozwijała się tylko w obliczu opisanych w tym fragmencie zjawisk. Być może na miano antykierunku zasługiwała bardziej w stosunku do innych procesów, niedokładnie nawet uświadamianych? A może to ostatnie rezerwy, świeże i pełne zapachu, stające w nowej zbroi, lecz w starej sprawie? W tej sytuacji bliższej uwagi wymaga zwłaszcza pojęcie nowości. Czy chodziło tu o wyeliminowanie „eklektyzmu”, „synkretyzmu” na rzecz oryginalności, integralności, organiczności? W jakim stopniu zadecydowała tu świadomość (czy podświadomość?) przegranej stylów historycznych z techniką? O ile więc nowość, będąca koniecznym warunkiem powołania stylu, jest jednocześnie ustępstwem na rzecz przeciwnika? Czy nie jesteśmy tu więc świadkami momentu zmagania się „ostatnich rezerw” również starego pojęcia stylu (porównaj znów z historią sztuki) i narodzin nowego, choćby w formie świadomości jego historycznej zmienności? I może w tym świetle stylowy status secesji okaże się właśnie dwuznaczny?

Nowość występuje dość manifestacyjnie w nazwach stylu, tych zwłaszcza, które przetrwały, a określenie go poprzez młodość czy secesję wreszcie wolno uznać za bliskie znaczeniowo; przede wszystkim więc Art Nouveau („dwa słowa, jakże czarująco skrom-

Ostatnie
rezerwy

⁴⁸ Tschudi-Madsen: *op. cit.*, s. 47.

Nowość i nowoczesność

ne” — ironia Arsena Alexandra poświadcza też prestiż nowości⁴⁹), dalej Style Nouveau, Neu Stil, Modern Style, Neudeutsche Kunst czy Jugendstil oraz Sezessionstil. Określenia te występują też w bardziej złożonych nazwach. „Secesja pojawia się jako twórcze nieporozumienie, z mocy którego to, co nowe, staje się nowoczesne”⁵⁰. Funkcje tego pojęcia odkrywają nam nowe aspekty sytuacji. Jak doszło do tego, że uzyskało ono w pewnym momencie tak istotne znaczenie? „Nowość jest jakością niezależną od użytkowej wartości towaru. Obrazy produkowane przez zbiorową nieświadomość są źródłami pozorów. Niestrudzoną agentką treści świadomości fałszywej jest moda. Ten pozór nowości odbija się, niby jedno lustro w drugim, w pozorze tego, co zawsze jednakie. Produktem tego odbicia jest fantasmagoria «historii kultury», w której burżuazja rozkoszuje się swą fałszywą świadomością. Sztuka, która poczyna wątpić w swe zadania i przestaje być «niezwiązana z użytecznością» (Baudelaire), zmuszona jest uznać nowość za najwyższą wartość. Arbitrem *rerum novarum* staje się dla niej snob. Jest on dla sztuki tym, kim dla mody jest dandys. Jak w wieku siedemnastym kanonem dialektycznym obrazów jest alegoria, tak w dziewiętnastym staje się nim *nouveauté*”⁵¹.

Marka nowości

Podjęcie postulatu nowości, wytworzenie stylu czy przedmiotu o wyrazistych jej znamionach jest jakby wejściem w szranki konkurencji o tę markę, koncesją na rzecz rynkowej sytuacji sztuki, konieczną jednak, aby w konkurencji z techniką wypowiedź mogła zaistnieć jako istotna. Jest to znamienne: istotne cechy feudalnej maski muszą być zaprezentowane w formie, która w sposób możliwie całościowy prezentuje się jako zerwanie, jako coś nowego. Nowość i zmiana, jako aktualne podstawowe elementy

⁴⁹ Cytuję za Tschudi-Madsen: *op. cit.*, s. 27.

⁵⁰ *Park centralny*, s. 252.

⁵¹ *Paryż — stolica dziewiętnastego wieku*, s. 176.

prestżu, wywołane niegdyś przez samo mieszczaństwo, mają być „odzyskane” dla sztuki (jak żelazne dźwigary przez ornament). Staje przed nami znowu problem *mody*, przewijający się przez nasze rozmyślenia i wymagający bliższego rozpatrzenia. Odnajmy na razie, że w tym punkcie wyraźnie pojawiają się zawsze trudne do sprecyzowania interferencje pojęć stylu i mody. Mówi Gombrich: „O ile więc termin «styl» używany jest opisowo dla alternatywnych sposobów wykonywania przedmiotów, to termin «moda» może być zastrzeżony dla zmiennych preferencji, które są nośnikami prestiżu społecznego. (...). Jednak oba terminy mogą się pokrywać w zastosowaniu. Modne preferencje mogą stać się tak ogólne i tak trwałe, że oddziałują na styl całej społeczności. Ponadto, ponieważ względy prestiżowe pociągają niekiedy za sobą podejrzenie o nieszczerłość i snobizm, ten sam ruch może być opisany jako moda przez jego krytyków i jako styl przez jego sympatyków”⁵².

Poczucie zagrożenia ze strony nowości i młodości stanowi istotny rys sytuacji Solnessa. Uosobieniem tych pojęć jest dla niego najpierw Ragnar, którego potrzebuje, i wykorzystuje oddanie Kaji, by go zatrzymać, zarazem ze strony jego i jemu podobnych oczekuje decydującego ciosu. Strach ten jest irracjonalny, obsesyjny. Jakby i jemu, tak jak secesji, obca była świadomość, jaka jest właściwa natura konfliktu — pozostaje niejasne poczucie zagrożenia. Projekt Ragnar to coś *nowego*, innego, „nie takie staromodne, jak moje” mówi Solness. Wystąpienie przeciw prośbie Brovika i Ragnar zdradza walkę wewnętrzną Solnessa: odruchowo wzburzony na myśl o ustąpieniu stwierdza, że nigdy dobrowolnie się nie wycofuje, z drugiej strony usprawiedliwia się jakby,

Nowość i młodość

⁵² E. H. Gombrich: *Style*. W: *International Encyclopedia of the Social Sciences*. Ed. D. L. Sills. New York 1968 vol. XV, s. 353—354.

„Młodzi to
odwet”

apeluje o zrozumienie; mówi, że nie może inaczej, nie może się zmienić, że Ragnar żąda od niego rzeczy niemożliwych. Solness nie zamierza pozwolić na to, by Ragnar zrobił to samo, co kiedyś on, gdy zrujnował Brovika, złamał mu karierę, bo „potrzebował miejsca”. „Młodzi to odwet” — odwet podwójny, także Boga. Koniec budowniczego Solnessa nastąpi w dniu, kiedy zjawią się „młodzi i zapukają do drzwi (...)”. W momencie wypowiedzenia tych słów przez Solnessa pojawia się postać, której przynależność do kręgu młodych zostaje w ten sposób najdobitniej zaakcentowana i która rzeczywiście bezpośrednio jakby przesądzi o jego końcu. Solness zamierza ją wykorzystać. Mówi: „pani także przychodzi jakby pod nowym sztandarem. A więc młodość przeciw młodości”. Spotkanie z Hildą Wangel odkrywa Solnessowi dwuznaczność jego stosunku do młodości: bał się jej, ale i tęsknił za nią. Jego lęk to nie tylko obawa przed tym, co nadejdzie, ale sprzeciw wobec pewnego mechanizmu, wobec wszystkich czynników działających na rzecz zmiany — techniki i prestiżu⁵³ wyzwalających bezwzględną walkę, to lęk przed nowością jako taką w jej historycznej zawartości — młodość czynnik ten uorganicznia, czyni fatalnym.

18. Pojęcie nowości skierowało nas ku rozważaniu naszego przedmiotu w kontekście mody. Trzeba jeszcze powiedzieć o innym probieżu prestiżu, jakim jest smak. „Smak wyrabia się przy zdecydowanej przewadze produkcji towarowej nad każdym innym rodzajem produkcji. Wytwarzanie wyrobów jako towaru przeznaczonego na rynek prowadzi do tego, że warunki, w których są produkowane, zresztą nie tylko społeczne w postaci wyzysku, ale i techniczne, pozostają coraz częściej poza kręgiem ludzkich spo-

⁵³ Zasadniczą rolę tych dwóch czynników podkreśla Gombrich, analizując też typowe przykłady ich działania i wzajemnych związków (*ibidem*, s. 354—356).

strzeżeń. (...). W miarę zanikania fachowej wiedzy klienta rośnie znaczenie jego smaku, i to zarówno dla niego samego, jak i dla producenta. Znaczenie smaku dla klienta polega na możliwości bardziej lub mniej pretensjonalnego ukrywania jego fachowej niekompetencji. Dla producenta zaś smak posiada wartość nowego bodźca spożycia. (...).

Smak

Właśnie taki rozwój odzwierciedla literatura *l'art pour l'art*. Po raz pierwszy poetyka tej literatury oraz odpowiadająca jej praktyka nadają smakowi w poezji znaczenie dominujące⁵⁴. Jeśli ostateczne konsekwencje tego rozwoju widoczne są w poezji Mallarmégo, tworząc jedną jej stronę, to z „rewersu” można odczytać, „iż poeta nie podejmuje się już dawać poręki żadnemu z celów tej klasy, do której sam przynależy. Twórczość oparta na tej zasadniczej odmowie wszystkich widocznych doświadczeń tej klasy pociąga za sobą szczególne, ogromne trudności. Sprawiają one, że poezja ta jest ezoteryczna”⁵⁵. Fragment ten zwraca naszą uwagę nie tylko na smak jako w całości manipulowany wyznacznik prestiżu, ale również i na to, że sytuacja artysty w obrębie mieszczaństwa nie jest jednoznaczna a decyzja odmowy nie jest jedyną z możliwych. Staje przed nami problem społecznej roli artysty.

Zasadnicza
odmowa

19. Postawa odmowy, postawa ucieczki od rzeczywistości w język jest też odrzuceniem mody, próbą manifestacji niezależności. Rzeczą mody jest sprowadzić to działanie do swojego wymiaru⁵⁶. Istotna jest dla niej marka nowości, odmienności tego działania. Moda pyta, jaki sens nadać temu jednostkowemu wytworowi, aby uczynić go w całości reprodukowalnym. Przed modą, stymulowaną przez prestiżowy czynnik zmiany, otwiera się szansa, którą

⁵⁴ I dalej, *Paryż II Cesarstwa według Baudelaire'a*, s. 182—183. Istotna jest część tego eseju zatytułowana *Smak*.

⁵⁵ *Ibidem*, s. 184.

⁵⁶ Na pewien aspekt tego działania zwraca uwagę Gombrich w cytowanym powyżej fragmencie.

Istota artystyczności

uznać możemy za kolejny odpowiednik odzyskania dźwigara przez ornament — szansa odzyskania mechanicznej reprodukcji dla sztuki. Wydaje się, że w tej perspektywie należałoby także, i szczególnie, rozpatrywać „formalne” wyróżniki secesji. Wykorzystuje się przede wszystkim, jak wspomniano, możliwość sprowadzenia sztuki (symbolizm jest ze względu na swą ezoteryczność bezbronny) do jednego wymiaru, do jej estetycznej funkcji, prowadząc niwelację funkcjonalnego napięcia w dziele aż do wartości krańcowej — ornamentu. Tak zaprezentowana istota artystyczności uniezależnia wizualną organizację planszy od tematu. Ma to różnorakie konsekwencje. Najbardziej ogólnie: dyskusja nad wartościami sprowadza się do jednego tylko punktu — obecności lub braku elementu artystycznego. Rozważanie innych problemów nie należy do sfery sztuki. Dalej: z jednej strony ważne są przedmioty artystycznie nacechowane, ale zarazem z drugiej — każdy przedmiot i każdy materiał może stać się wartościowy poprzez to właśnie, poprzez stylowość. Na drugim biegunie znajduje to konsekwencje w problemach czysto warsztatowych. Oderwanie wartości artystycznej od tematu pozwala swobodnie i wielokrotnie powtarzać to samo rozwiązanie plastyczne w różnych kontekstach. (Oto jedna z przesłanek powtórzenia secesji, odzicia jej we współczesnej modzie, a ponadto uznano ją przecież w międzyczasie za styl, za sztukę). Reprodukcję próbuje się oswoić poprzez powtarzalność ornamentalnego raportu. Po zaakceptowaniu reprodukcji przemysłowej przez artystów nic nie może stanąć na przeszkodzie najszerszemu dostępowi do dóbr kulturalnych z jednej strony, a z drugiej — uratowaniu jak najszerszego pola działania dla artysty. Plakat jest wyjściem sztuki na ulicę, lecz w charakterze przedśionka do wnętrza. Jeśli mamy w pamięci konieczny postulat jednolitości stylowej, to można teraz jeszcze raz zapytać o przesłanki stwierdzanej istotności linii w dziełach

Reprodukcja

secesji. Jeżeli poszukiwano elementu jednoczącego wszystkie działania plastyczne we wszystkich dziedzinach wytwarzających przedmioty trafiające do wnętrza mieszkalnego, od mebla i tapety po widelec i książkę, to może tutaj jej wszechobecność znajduje wytłumaczenie. Jeśli dalej przyjrzymy się książce, plakatowi, inskrypcji, wszystkiemu temu, co podlega reprodukcji drukarskiej, fotograficznej, litograficznej, to czy w tym kontekście podstawowy element języka plastycznego nie powinien być taki, by mógł wiązać się wizualnie homologicznie z drukiem, z literą? Czy nie jest to jednocześnie element, który pozwala dzielić planszę tak, aby ją włączyć do wspólnego porządku, i wreszcie wszystkiego razem nie pozwala uorganicznąć z jednej strony, a spłaszczyć z drugiej? Sprowadzenie postaci do sylwety, przemieszanie przedmiotów z „kształtami negatywowymi” pozwala włączyć planszę samą do dialogu i wskazać, że dekoracyjność i organiczność stanowią jej istotę. Może sylweta, jej ścisły związek z językiem linii odpowiada w swoisty sposób wzmiankowanej „bezpłodności”: „Jest to ciało, które dobitnie stało się rysunkiem (...). To ciało-rysunek jest w istocie, w swojej funkcji, społecznym znakiem (...); cała seksualność i jej symboliczne substytuty są nieobecne; sylweta (nawet zastępczo) nie jest nigdy naga: nie można jej rozebrać, nie ze względu na nadmiar sekretności, ale ze względu na to, że, w odróżnieniu od rzeczywistego rysunku, jest ona tylko linią (znakiem). (...) sylweta jest nade wszystko wytworem graficznym: czyni ona ciało ludzkie potencjalną literą; wymaga, żeby była czytana”⁵⁷. I w kontekście mody: „Moda nie jest erotyczna; szuka jasności, a nie zmysłowości; dziewczyna z okładki nie jest dobrym obiektem fantazji: jest zbyt zaangażowana w to, by stać się znakiem: niemożliwe jest żyć (w wyobraźni) z nią, musi być tylko odcyfrowana, lub bardziej

Linia,

Sylweta...

⁵⁷ R. Barthes: *Erté*. Parma 1972 F. M. Ricci, s. 26, 38.

i Litera

ściśle (gdyż nie ma w niej żadnej tajemnicy), musi być umieszczona w ogólnym systemie znaków, które czynią nasz świat zrozumiałym, co znaczy: mieszkalnym. Dlatego jest coś z iluzji w wierze, że moda jest opętana przez ciało. Moda jest opętana przez inną rzecz, (...) a jest nią Litera, zapis ciała w systematycznej przestrzeni znaków”⁵⁸. Secesję widzieć można jako wstęp do takiego przekształcenia przedmiotów. (Współcześnie powtórzona wykazała swą przydatność).

Funkcja użytkowa a estetyczna

20. Reprodukacja, stanowiąca podstawę warsztatu artysty secesji, w samym dziele ma być ukryta. Dzieło secesji nie ma oryginału, przeznaczone jest w momencie swego powstania do technicznego zreprodukowania. Istnieje jako projekt uszlachetniania dowolnej liczby przedmiotów. Odpowiedzią secesji na destrukcyjną dla tradycyjnie pojętej sztuki działalność reprodukcji jest uczynienie każdego zreprodukowanego przedmiotu, wytworu przemysłowego, godnym kolekcjonowania. Środkiem pozostaje już tylko ornament i takie przekształcenie wszelkiego motywu plastycznego, które zatrze granicę między nim a ornamentem, znalezienie jednoczącej zasady. Secesja usiłuje obdarzyć wszystko przymiotnikiem „artystyczny”, zwłaszcza przemysł, i przez to — paradoksalnie — kryje w sobie funkcjonalizm. Tylko bowiem przestrzegając zasady doskonałego i niedostrzegalnego zrealizowania funkcji użytkowej można uzależnić ją całkowicie od estetycznej. Jeśli nawet stanie się ona przedmiotem refleksji (czytelność, wygoda), to będzie postrzegana jako skutek artystyczności produktu. Horyzontem secesji jest w punkcie wyjścia dom, jego wnętrze, wszystko, co może znaleźć się w jego zasięgu.

21. Oznacza to jednocześnie, że postawa „odmowy udziału w grze”⁵⁹, charakteryzująca najbardziej

⁵⁸ *Ibidem*, s. 38.

⁵⁹ Określenie Gombricha. Pisze on: „Zarówno nacisk mody jak i technologii dostarcza nowego wymiaru wyboru

konsekwentne postawy w kręgu symbolizmu, nie jest właściwa dla secesji, co dobitnie odróżnia ją od sztuki, którą trzeba tu rozumieć jako awangardową, wyrosłej z tych samych dylematów. Wybiera ona inną strategię; chciałoby się powiedzieć, że w swym ostatnim wysiłku nie chce „umrzeć z podniesionym czołem” czy — właściwie — tak przedstawiać swej sytuacji, ale wykorzystuje przykład straceńców i ich prestiż w próbach opanowania sytuacji w drodze zamaskowanej ugody. Być może to ma na myśli badacz, gdy pisze: „W pewnym stopniu ruch Art Nouveau zawierał kompromis, dualizm: dla zwykłych, codziennych celów jego szermierze myśleli i działali w sposób praktyczny, nie ustalając dalekosiężnych związków z teoriami estetycznymi ich stulecia. Teorie pozostawały zamknięte w wieży z kości słoniowej. (...). Dualizm istniejący między przytłaczającą presją materialnego i technicznego rozwoju z jednej strony, a podejściem estetycznym artysty i ucieczką w orientacje, których problemy obchodzić mogą jedynie wybranych z drugiej”⁶⁰. Strategia secesji jest kompromisowa: stara się zachować jeszcze prestiż samotnego, wolnego artysty i ciągnąć korzyści związane z popularnością, z sytuacją zorientowanego na rynku zawodowca. W ramach tego kompromisu idea indywidualizmu dokonuje biegunowej wolty: wyraża się w tym, co kiedyś uchodziło za tani poklask, w popularności,

Straceńcza
strategia

tym, którzy odmawiają pójścia z modą i w ten sposób pragną dochodzić swojej niezależności. Niezależność ta jest, rzecz jasna, tylko względna. Nawet odmowa udziału w najnowszej grze społecznej jest sposobem zajęcia pozycji w stosunku do niej. Rzeczywiście mogło to sprawić, że ci, którzy przyjęli ten sposób postępowania, chcąc nie chcąc zwracali bardziej uwagę niż ci, którzy szli za modą. Jeśli dysponowali wystarczającym prestiżem społecznym, mogli nawet okazać się twórcami nonkonformistycznej mody, która będzie ostatecznie prowadzić do nowego stylu zachowania” (*ibidem*, s. 355).

⁶⁰ Tschudi-Madsen: *op. cit.*, s. 6.

Emancypacja
inżynierów

która jednak pozwala ograniczyć niepewność artysty w obliczu anonimowego odbiorcy. Nazwy stylu wzięte od nazwisk poszczególnych artystów są wyrazem tego przesunięcia ⁶¹.

22. Zjawiska te wiążą się także z postępującym rozwarstwianiem mieszczaństwa. Wraz z rosnącą rolą techniki emancypują się „inżynierowie” a ich działalność pretenduje do stempla artystyczności, więcej — powstaje estetyka, która ich działalność prezentuje jako istotnie artystyczną, a ich samych jako twórców nowego stylu ⁶². Powstający nurt „funkcjonalizmu” jest w momencie wystąpienia secesji daleki jeszcze od wypracowania zasadniczych formuł wypowiedzi i od uzyskania szerszej akceptacji. Jest właściwym oponentem ideowym secesji. Jednak strategia secesji, jak pokazaliśmy, jest kompromisowa, a ukryty w niej funkcjonalizm powoduje możliwość mieszania „granicznych” przypadków przy zastosowaniu wyłącznie morfologicznego kryterium. Nurty: wstępujący i zstępujący krzyżują się niekiedy i zastosowanie wąskiego kryterium może nie wystarczyć do określenia przynależności konkretnej wypowiedzi do jednego z nich.

Architekt
i budowniczy

Problem emancypacji „technika” artystycznego, konflikt architekta i budowniczego, presja popytu, wzrastająca przepaść między rzeczywistym miejscem społecznym a tradycyjnym ideałem — to problemy, które stają przed Solnessem i prowadzą do jego upadku. Istnieje zasadnicza rozbieżność między tym, co chciał wybudować, a tym, co buduje, aby utrzymać swoją pozycję. Nie panuje w pełni nad swoim dziełem, nie mając zwłaszcza

⁶¹ Na przykład styl Gallégo, Guimarda, Muchy, Horty, Van de Veldego — por. M. Wallis: *Secesja*. Wyd. 2. Warszawa 1974, s. 14.

⁶² Nurt zakorzeniony w tych zjawiskach jest jednym z zasadniczych przedmiotów rozważań Francastela. Por. też Gombrich: *op. cit.*, s. 355—356.

pojęcia o problemach ściśle technicznych, zwłaszcza „jeśli idzie o obliczenie wytrzymałości, objętości — czy jak się te wszystkie diabelstwa nazywają”. Czuje, że przyszłość należy do ludzi w tym zakresie „fenomenalnych”, takich, jakim był Brovik i jakim jest Ragnar.

23. Przerывamy nasze refleksje w momencie, gdy wiele pytań zaczyna się dopiero zarysowywać, upewnieni jak dotąd o tym, że secesja jest zjawiskiem, które należy zacząć badać, stawiając nowe niezbędne pytania. Muszą one zrywać od początku ze złudą możliwości jej zdefiniowania i wydzielenia na gruncie formalnym czy morfologicznym. Złożona struktura wytworów, które będziemy mogli objąć tą nazwą, jest wynikiem określonej sytuacji historycznej; powiązana jest z ideą o określonym rodowodzie, z określoną strategią jej realizacji, w związku z którą w sposób istotny, niezbywalny określa ją ukryty funkcjonalizm, nowość techniczna, przeznaczenie do reprodukcji. W związku z tym wydaje się, że bardzo ryzykowny — jak wskazywano — rejestr charakterystycznych cech formalnych czy motywów może spełniać co najwyżej rolę pomocniczą; wagę będą miały tu tylko te ustalenia, które dadzą się sensownie związać z poprzednimi. Istotne są też inne pytania: o odbiorcę tej sztuki, o miejsce działalności „secesyjnej” w twórczości artystów, a więc np. jaki charakter miała ich twórczość poza „projektowaniem” (może wówczas uzasadnienie zestawienia obok siebie, w ramach secesji, np. Muchy i Toulouse-Lautreca nie byłoby wcale łatwe, uzasadniona natomiast irytacja Wyspiańskiego na dźwięk słowa secesja).

Wydaje się też, że secesję trzeba na nowo badać także dlatego, że proponuje ona rozumienie pojęcia stylu, paradygmat stylowy, podwójnie dla nas istotny: podsumowujący to, co sądzono na ten temat w wieku dziewiętnastym i zarazem dzielony z współczesnymi jej historykami sztuki. Tym

Nowe,
niezbędne
pytania

Ostatni styl

ostatnim przypadku w udziale rola dopisania tej wyodrębnionej sferze, określonej jako istota artystyczności, własnej, niezależnej historii.

Secesja jest ostatnim stylem, jest wysiłkiem podjętym dla realizacji w oryginalnej formie tego, co dało się uniewinnić w sztuce przeszłej. Jednak nie potrafi się już zrealizować, nosi w sobie ziarno rozpadu samego pojęcia. Mówią o tym same uwikłania postulatu nowości, który musiała przyjąć, aby zaistnieć, a który zestawiony z innymi — totalności, powszechnego zasięgu — zmusił ją do kompromisu. Usytuowała się więc poza innym dzieckiem czasu — awangardą, w sferze, która odtąd będzie pasożytować na jej prestiżu. Styl — którym być miała — w obliczu istnienia awangardy przestał być problemem sztuki, umiejscawiając się ostatecznie w sferze jej odbioru, w sensie jej „uprzystępnienia”, a bardziej generalnie, w sferze manipulacji sztuką: sztuki oficjalnej, prestiżowego funkcjonalizowania sztuki, mody.