

Stefan Symotiuk

"Martwa natura" jako traktat filozoficzny

Sztuka i Filozofia 5, 155-169

1992

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.

IV. Filozoficzny wymiar codzienności

Stefan Symotiuk

„MARTWA NATURA” JAKO TRAKTAT FILOZOFICZNY

Zdumiewające — jak późno w rozwoju malarstwa pojawia się „martwa natura”. Aby ją namalować, trzeba było odkryć Nowy Świat: świat przedmiotów codziennego użytku otaczających człowieka. Bardzo powoli odkrywano tę rzeczywistość.

Pierwotnie w malarstwie przeważał człowiek oraz jego makrowytwory: miasta, budowle, technika. Potem doszedł do tego świat krajobrazów. Stopniowo wszystkie te motywy musiały zaniknąć. Przestrzeń malarska z zewnątrz musiała przenieść się do wnętrza domostw, do komnat i sal. I dopiero gdy skupiła się na stołach, półkach, parapetach — dostrzeżono „lud” zamieszkujący te obszary; był to „lud” najprostszych współtowarzyszy ludzkiej egzystencji: jadła, sztucców, flasz, owoców, kwiatów, biżuterii, odzieży. Odkrycia tego „ludu” dokonano prawie równoległe z odkryciem plemion pierwotnych, które — jak stwierdzono — nie ustępują w szczęśliwej egzystencji wyrafinowanym cywilizacjom Europy. Odkrycie szczęśliwości „wnętrza” mieszkalnego szło w parze z odkryciem szczęśliwości pierwotnej natury. Wnętrza mieszkalne ukazują się jako królestwa Rzeczy Pojedynczych: mebli, przyrządów kuchennych, narzędzi pracy, książek. Rzeczy są mniejsze od ludzi, ale i ludzie tu jawią się jako „pośrednik” między rzeczami, krążą od jednych do drugich. W tej rzeczywistości rzeczy są już statyczne, bierne. Gdyby nie człowiek — kursujący jak statek między portami szaf, stołów, łóżek, regałów — świat ten rozpadłby się na pojedyncze obiekty nie mające ze sobą nic wspólnego. Człowiek skleja rzeczy w sensowną całość. Przez to jednak one same jawią się już jako „wzajemnie sobie

niepotrzebne”, samowystarczalne, gotowe do wyobcowania. Samoistność rzeczy w „martwych naturach” malarstwa mieszczańskiego odmienna jest od samoistności obiektów przyrody. Tam drzewo jest „samoistne”, bo własnymi korzeniami wpija się w ziemię i liśćmi czerpie światło słoneczne. Inne rośliny nie są mu potrzebne do trwania. Rzeczy codziennego użytku same są „korzeniami” bytu ludzkiego: dostarczają mu wygody, pożywienia, ciepła, informacji. Nie mają jednak własnych korzeni ani liści — muszą być „obsługiwane”, aby funkcjonować celowo. Egzystencja rzeczy jest zatem podwójnym c z e k a n i e m: na bycie użytymi i na bycie obsłużonymi (wyczyszczonymi, zreperowanymi, postawionymi na właściwym miejscu itp). I właśnie ten stan „czekania” odkryty zostaje jako t e m a t m a l a r s k i. Ale właściwie jest to t e m a t f i l o z o f i c z n y. Filozoficzne malarstwo odkrywa swój przedmiot analizy. Sformułuje dla tej analizy swój język i metodę. Ukształtuje formę i styl wypowiedzi. Każdy obraz tego typu będzie mógł być odtąd traktowany jako traktat filozoficzny, tyle że wypowiedziany bezsłownie. Ale to właśnie jest nieuchronne. Rzeczy czekają — milcząc. Milczenie ich odsłania inny język komunikacji. Milczenie samo jest sposobem ich istnienia wobec krzykliwości żywołów, zwierząt i ludzi. W tym samym czasie, gdy dramaturdzy Europy czynią świat „wrzaskiem szaleńców i idiotów”, malarze nowej epoki ukazują bezmiar ciszy, skupienia, milczenia skupionego w najbliższym otoczeniu człowieka. Dom bowiem z natury jest cichy w środku. Dom jest jak wnętrze ogromnego instrumentu, tworzącego milczenie i izolację. Poszczególne przedmioty i rzeczy są klawiaturą tego instrumentu. Każdy ma wytworzyć jakiś „kawałek milczenia”. Z biegiem czasu ta wzajemna autarkia rzeczy zostanie przez surrealistów doprowadzona do apogeum: słynny zwrot o „spotkaniu się parasola z maszyną do szycia na stole bilardowym” dotyczy już tego stanu niekomunikatywności, który jest „krzyczącym milczeniem”. Milczenie może bowiem krzyżeć — jak to dramatycznie ukazuje nam obraz Müncha *Krzyk*. Stan milczenia, kiedy „nic się nie dzieje”, podjęła wreszcie — kilka wieków po malarstwie — literatura. Teatr Ionesco i Becketta starał się oddać rozmaite stany czekania i zastoju. Wreszcie i muzyka doszłusowała do „szkoły milczenia” — John Cage skomponował utwór muzyczny, w którym nie słyhać żadnego dźwięku. Muzycy stają się tam aktorami pantomimy. Pantomima zaś — to prastary świat milczenia, ciągnący się jeszcze z tradycji chińskich.

Będziemy tu jednak analizować wyłącznie świat obrazów z „martwą naturą”. Już samo to określenie „martwa” jawi się jako zagadkowe: przecież szereg rzeczy ukazywanych na tego typu obrazach to owoce, kwiaty, jadlo. Martwość jest tu czymś umownym lub chwilowym. Martwość ta swoje wieloznaczności i niuanse ujawnia szczególnie przy owocach i kwiatkach. Są one ilustracją iście heraklityjskich paradoksów bytu.

OWOCE

Nie ma ogrodnika, który wyhodowałby owoce tak piękne, jakie znaleźć można na przeciętnym obrazie z „martwą naturą”. Jabłka, cytryny, winogrona są tam obrzmiałe od soków i barw. Zdaje się, że emanują sytą i mdłą woń, że swoją kulistością i ciężarem za chwilę stoczą się z obrazu w nasze ręce. Martwa natura ujawnia tu swoją klimatyczną obsesję. To malarstwo pory żniw, zbiorów, kumulacji. Czasem utrwalonym w martwych naturach jest LATO, pełnia czasu, rozkwit, który kończy się zbiorem plonów. Bezwładne nagromadzenie przedmiotów to właśnie plon czasu, zapasy na przyszłość: to, co przygotowane do spożycia. Owoce w tym zbiorze rzeczy grają rolę małych słońc stojących w zenicie. Pulsują energią, leniwością, przesytem. Odbijają czerwono-żółtym blaskiem światło. Wielość owoców-słońc jest jakby bilansem i sumą dni letnich. Martwa natura — to lato jako pora przesilenia klimatycznego. Spełnienie jednego cyklu życia i przygotowanie się do cyklu powtórnego.

Owoc jest bowiem obiektem janusowym: ma dwa oblicza — finalne i początkowe. Czas zawiera się w nim jako spełnienie i zarodek, alfa i omega. Owoc musi szczeznąć, aby wyrosło z jego ziaren nowe życie. Ale przed tym rozkładem owoc demonstruje sobą atrakcyjność bycia wcielonym w ciało. Jakby swoją pulchnością i soczystością błogosławi to życie, które w jego wnętrzu spoczywa. Apelując do widza, aby go przyjął — apeluje o sprzyjanie nowemu życiu, które powstanie. Pełne kosze pomarańczy, cytryn, jabłek, winogron — to jakby obraz kryjącej się w pojedynczym owocu wielości. Jabłko zawiera w swoich ziarnach całe sady jabłoni. Jeśli tylko rozsprzeżrzenia się one szeroko, jeśli każde znajdzie gdzieś dalej swoje miejsce — sad powstanie. Jabłko swoją świetlistością jakby stwarza przestrzeń odległych od siebie miejsc dla

potomstwa. Można więc powiedzieć, że wszystkie przedmioty tego rodzaju — a dotyczy to też kwiatów — są symbolem macierzyństwa tkwiącego w pojedynczych rzeczach. Już z tego względu ważny jest kontekst tych elementów w obrazie. Jest coś zubożonego w martwych naturach przedstawiających tylko owoce lub tylko bukiet kwiatów. Starzy mistrzowie nigdy nie robili takiego błędu. Zdobyli się na to dopiero zdegenerowani impresjoniści, którzy stracili poczucie substancjalności i „ciężkości” rzeczy. Martwa natura w pełnej postaci przedstawia wielość i różnorodność przedmiotów. Wobec niewątpliwego momentu „macierzyńskiego”, jaki się w nich zawiera, różnorodność ta ma również sens erotyczny. Jest coś z weselnego bałaganu w scenografii martwych natur. Jakby różne rzeczy zbiegły się towarzyszyć brzemienności kwiatów i owoców i jakby jednocześnie zgielkliwo-uroczyście tłum zalotników upatrywał w tym pole zadań dla spełnienia. Różnorodność jako warunek zdrowej plenności, jako środek zapobiegający zgubnemu kazirodztwu rzeczy identycznych: to archetyp fundamentalny dla trwania życia i jego rozwoju. Właśnie pęki kwiatów impresjonistów skazane są na to zgubne kazirodztwo, stąd też chorobliwy podtekst, jaki odczuwamy przy kontemplacji ich obrazów. Różnorodność jest biologicznie bezpieczna. Toteż taka mieszanina owoców, koszy, talerzy, flasz, noży jest czymś zdrowym i krzepkim. Owoce mieszczą się pośród drewna, szkła i metalu jak delikatne, wiotkie kobiety pośród twardego i pożądanego tłumy zalotników. Są one jakby elementem całego układu jako „owocu” — ich miękkość jest „wewnętrzna” wobec twardej skorupy rzeczy szklano-metalowych. Efekt taki osiąga się i innymi metodami: flasze i szklanice wypełnione wodą lub winem oddają również tę sugestię; martwa natura — to poemat o brzemienności. Gdy renesansowe obrazy ruin są jednoznaczne i negatywne w swojej treści i przesłaniu, gdy głoszą: *vanitas vanitatum et omnia vanitas*, gdy zwracają człowieka do przeszłości, każąc mu domyślać się dawnych blasków świetności — to martwa natura jest wprawdzie „ruiną”, bałaganem rzeczy, ale bałaganem twórczym — takim, który towarzyszy rodzeniu się rzeczy nowych. Stąd też martwa natura istnieje w międzyświatach stawania się, jest jedną klatką taśmy filmowej, jest mostem przerzuconym między przeszłością a przyszłością. Tutaj teraz zastyga w określonej przestrzeni, jak owad w bryle bursztynu. Przeszłość i przyszłość siedzą naprzeciw siebie przy stole. Następuje stopienie się i synteza czasów i przeciwieństw. Wiemy doskonale, że jeszcze chwila

i wszystko to zwiędnie. Ale mocą iluzji to zwiędnięcie jest zatrzymane. Nigdy *nifé* nastąpi. Owoc na zawsze zostanie brzemienny i soczysty. Nigdy nie straci dojrzałości — ale jednocześnie nigdy nic z siebie nie narodzi. Pozostanie na zawsze płodno-bezplodny. Wieczyście potencjalny. Zamykający sobą jeden cykl życia, a nie otwierający nowego — nie wkuty w łańcuch śmierci i narodzin. Zbuntowany przeciw łańcuchowi wcieleń, zdecydowany na bycie „ostatnim z rodu”. Będzie, mocą sztuki iluzji, wiecznie się oferującym, ale nigdy skonsumowanym. Wieczyście obiecującym, nigdy nie tracącym wartości. Stos owoców mogących wywołać przelotny przesyt — na zawsze istnieć będzie na obrazie jako „przesyt niezniszczalny”. W tej postaci „martwe natury” pokazują stany duchowe odmienne od sytuacji „nienasyceń”, która tak pasjonowała Schopenhauera i Witkacego: stałego poczucia braku, niedosytu, niebłogości. Tu właśnie miniświat przeładowany jest barwami, kształtami, zapachami, rzeczami, światłem. Tu panuje dostatek, dobrobyt, pełnia — które nigdy nie osłabną i nie przemną. Przedmioty w przesycie tarzają się niejako w swoim własnym bałaganie i przypadkowości. Coś z atmosfery uczy, orgii, rozwiązłości panuje w martwych naturach. Często też mistrzowie martwej natury umieszczają wśród rzeczy przewrócone dzbany, szklanice i kielich: oto z tego przesyty już przelewa się byt, już skupienie rzeczy jest na granicy obrzmienia. Tę intuicję, jaką miał Plotyn: że absolut nie może zmieścić się w swoich granicach, jak gejzer we wnętrzu skał, że musi eksplodować, przelać się poza brzegi wszelkich naczyń — tę intuicję filozoficzno-teologiczną niosą też obrazy martwej natury. Niewątpliwie jest, że malarstwo mieszczańskie, które stworzyło rzeczywistość „martwych natur”, było ovladnięte herezją panteizmu. To w tym czasie działają: Spinoza, Jacobi, Herder. Bóg znajduje się w świecie. I to nie tylko — jak mniemał Augustyn — w chwili „teraz” dostrzegalna jest niepłynna „wieczność”. Również w „tu”, jakim jest skrawek stołu zastawiony stertą rzeczy — widoczna jest boskość i absolut. Czyż zresztą nie mówił Heraklit: stos porozrzuconych kamieni — oto najpiękniejszy porządek świata? Heraklit jednak był ascetą żyjącym wśród górskich skał — nie miał zmysłu do biologii, do życia w jego formie roślinno-zwierzęcej. I on i atomiści są przeniknięci suchością — coś jakby kamienny pył i kurz przenika wszystkie ich opinie o świecie. Martwe natury są natomiast talesowskie w swej treści: wilgość, mokrość, płynność zakrzepla w jadle, owocach, uwięziona w butelkach to „arché” pochwycone i utrwalone na wieki.

W świecie Heraklita ogień przenika i stapia wszystko, w świecie Talesa minerały, metale, drewno, szkło utrzymują wodnistość w stabilności. Wszystko jest tu potomstwem wody, ale potomstwem podtrzymującym opiekuńczo i tkliwie swego rodzica w stanie dostatku. Wodnistość nie musi mieć tu płynności heraklitejskiego strumienia. Raczej obraz wody, który podziwiał Arystoteles — gdy powierzchnię układa w idealnie równą „taflę — zwierciadło” właściwy jest malarzom „martwych natur”. Woda jako zwierciadło pojawiła się przed wszelkimi lustrami sztucznymi. I malarze tych obrazów czuli się „realistami”, chcieli tworzyć zwierciadła. Talesowska woda odnosi u nich sukces nad heraklitejskim ogniem. Czerwono-złote owoce nie tracą swojej soczystości mimo ognia, który zdaje się je spowijać.

PEŁNIA A MELANCHOLIA

Renesansowa fascynacja ruinami i górami przenosi się jednak również do świata „martwych natur”. Szczególnie gdy uwaga malarza skupia się na warsztatach rzemieślników, pisarzy, uczonych, artystów — mamy tam rzeczywistość inną. Nie ma tu rzeczy finalnych, ale tylko rzeczy „wyjściowe” tworzenia: cyrkle, linia, kałamarze, pióra, globusy, wagi, księgi. Możemy dostrzec te zbiorowiska przyrządów w *Melancholii* Dürera, w *Archimedesie* Domenica Fetti — istnieje mnóstwo dzieł tego typu. Gdy w biologiczno-organicznym martwych naturach widać było przewrócone dzbany, flaszki, szklanice, kielichy — szło o zasygnalizowanie „przelewania się” bytu w jego „przesycie” na zewnątrz. Gdy jednak widzimy świat narzędzi, rozrzucony chaotycznie „przed” lub „po” akcie tworzenia, to znajdujemy się raczej w rzeczywistości skorup i szczątków naczyń, z których już życie uleciało. Gdzieś są dopiero potencjalnie rzeczy, które wypełnią te skorupy, materia, surowce, tworzywo. Gdzieś odeszły rzeczy, które w trakcie tworzenia znajdowały się we wnętrzu i w objęciach narzędzi. Te zostały jednak puste i osamotnione. Zawsze narzędzia wydają się s t a r e. Nie można wręcz przedstawić układu narzędzi jako struktury młodej i świeżej. Nie bierze się to bynajmniej z pewnej prymitywności i toporności, jaka z natury rzeczy przysługuje instrumentom pracy. To raczej fakt, że narzędzia zawsze są czymś starszym niż wytwory powoduje to wrażenia. Malarze narzędzi są malarzami przeszłości, dawności, spełnienia i uży-

cia. Narzędzia bowiem swoje powołanie mają w tym, aby być użytymi — choć inaczej niż organizmy zwierzęce. Te mają rozpaść się — aby dać życie nowym organizmom. Narzędzia pracy winny trwać niezmiennie wydając nowe generacje wytworów. Są one jakby łonem nigdy nie zużywającym się, choć używanym. Nie ma w nich tego dramatyzmu, co w kwiatach czy owocach — ale jest dramatyzm inny. Rzeczy te nie mają celu „same w sobie”. Wyłącznie służą czemuś innemu. Ich istota tkwi poza nimi — w tym czego nigdy „przy nich” być na stałe nie może. Narzędzia są przedmiotami wieczystych r o z s t a ń. Mogą tworzyć, mierzyć, utrwalac — ale nigdy po to, aby cokolwiek miało zmienić się w nich samych. Nie ma w nich kodu samospełniania się. Nie ma własnych przeznaczeń i celów osobistych. Celem narzędzia jest służba. Ona jest racją bytu — bez zapłaty, bez wzajemności. Toteż szczególnie stan nastrojowości przenika te martwe natury, które poświęcone są warsztatom pracy. Jest to filozofia pesymizmu, osamotnienia, zbledności.

Jak „martwe natury” organiczne utrwalają dostatek i przesyć, tak ich wersja „instrumentalna” odzwierciedla pustkę i samotność. Jest to samotność inna, niż kamienia przy drodze lub pojedynczego drzewa nad górską przepaścią. Tu istnieją rzeczy, które odegrały swoją rolę, wydały owoc. Jest tu pustka pól po zżętych zbożu, drzew jesienno-zimowych pozbawionych liści, starości ludzkiej opuszczonej przez dzieci. Te martwe natury cofnięte są w czas miniony, ale nie ku źródłom rzeczy, nie ku „młodości byle”, ale ku ich przeznaczeniu tkwiącemu w przeszłości — przeznaczeniu, którym było „pozostanie pustymi”. Nie ma barw w tych obrazach, dominuje cień i mroczność, odczuwamy suchość i zimność powietrza — nawet kałamarze z atramentem nie zdają się zawierać nic mokrego. Nie tylko rzeczy te nie odzwierciedlają świata, ale jakby pokazywały daremność wszelkiego związku lustrzanego. Linia, cyrkiel, waga mogą wprawdzie „przystawać” do obiektów, ważyć je i mierzyć — nie mogą jednak zachować w sobie treści tych rzeczy. Cyrkiel pokazuje swoim rozwarciem odległość punktów, których nie widzimy. Linia nie pokazuje, co mierzyła. Waga — tego co ważyła. Jakby tajemność, kryjomość, zakaz mówienia wyrażał się w tych przedmiotach. Ale i księgi, które — zdawać by się mogło — są „lustrem” świata, ukazane są najczęściej jako zamknięte, lub otwarte na jednej stronie. Są zapisane czy puste — jakby „na jedno” wychodziło.

Mimo wszystkich tych negatywnych aspektów obrazu świata jest

coś, co daje tym typom malarstwa naturalistycznego przewagę nad jego wersją „organicystyczną” — istnieje tu inny dialog rzeczy i inne zależności w ich zgromadzeniu. Świat „po stworzeniu” jest równie wyczerpany i oziębły jak kochankowie po opadnięciu namiętności. Narzędzia leżą porozrzucone jak suknie, będące śladem gwałtownego rozbierania się. Świat „po stworzeniu” — a już pusty. Raj nagle przetworzony w ziemię wygnania i kary. Gdy Heidegger wymyśla pojęcie „Geworfenheit” — wrzucenie w świat — widzimy, że nie musi to dotyczyć człowieka. Każda rzecz może być równie dobrze „ciśnięta”, upuszczona, porzucona. Litość nad człowiekiem nie musi wykluczać litości nad rzeczami. Lecz jest pewien ślad po procesie tworzenia, pewien łańcuch aktów twórczych daje się odtworzyć z ułożenia rzeczy. Jak detektywi możemy ustalać, co najpierw zostało użyte, a co potem: gdy kalamarz z piórem stoi bliżej krzesła domniemywamy, że czynności twórcze zakończyły się zanotowaniem ich wyników, gdy jednak bliżej brzegu stołu leżą przyrządy pomiarowe — sądzimy, że oto akt badań nie został zakończony: uczony tylko na chwilę wstał od stołu, a jego narzędzia wiernie czekają na jego powrót. W tych zespołach przedmiotów rzeczy nie „obejmują się” nawzajem jak na obrazach organicystycznych, gdzie koszyki mieszczą jabłka, flakony — kwiaty, dzbany wodę lub wino, talerze resztki pożywienia. Tu układ jest „linearny”: rzeczy są ogniwami łańcucha, który był ongiś linią prostą produkcji czegoś — lecz teraz ogniwa tego łańcucha rozplotły się. Tu każda rzecz jest połączona z innymi nie bezpośrednio — w geście wchłaniania i obejmowania — ale „obok” innej, połączona surowcem, w którego przetwarzaniu ongiś brały udział. Jak w naszyjniku z kamieni lub bursztynu nić przeciągnięta przez otwory łączy je wszystkie w jedność, tak w procesie pracy tworzywo jest taką nicią: gdy opuszcza ono, uformowane, warsztat — wszystkie narzędzia nagle rozdzielają się i odchodzą na swoje miejsca lub leżą w nonszalanckim porzuceniu. Tworzywo jest strumieniem materii, które przepływa przez warsztat — a wówczas wszystkie narzędzia, jak zwierzęta przy wodopoju gromadzą się przy nim. Lecz strumień wypływa i wysycha, a narzędzia rozchodzą się, nagle bezrobotne i zbędne. Nie ma dialogu „między nimi”, gdyż cyrkiel niewiele może powiedzieć szkłu powiększającemu, pędzel malarski świecy w lichtarzu. Panuje milczenie, jak w orkiestrze, której zabrakło dyrygenta. Jest nawet jakby pewne obrażenie się i nadąsanie przedmiotów, gdyż jedne drugim są niepotrzebne: młotek

nie potrzebuje piły, książka nie ma nic do globusa. Jest tylko mechaniczny czynnik, który utrzymuje je w jedności: to blat stołu, parapet okna, drewno ławy. Jest to sztuczna scena, na którą są wystawione (tak jak sztuczną sceną są wystawy sklepowe) — gdy sceną naturalną bywa w lecie polana dla drzew i zwierząt.

MARTWA NATURA A FILOZOFIA

Wspomnieliśmy już o presokratejskim charakterze odczuwania świata w martwych naturach przedstawiających płody przyrody. Można też powiedzieć, że presokratejski sposób myślenia prezentuje też Plotyn, którego poczucie twórczej kulminacji bytów dynamizuje tylko intuicje filozofów jońskich. Wśród tych ostatnich warto jeszcze wymienić Empedoklesa z jego mieszaniną żywiołów spleatających się ze sobą i rozplatających, związanych siłami miłości i nienawiści.

Nie jest przypadkiem, że fascynacja martwą naturą przypada na okres Baroku. Wtedy to właśnie pluralizm filozoficzny osiąga stan apogeum, przeistaczając się w kulturowy eklektyzm i synkretyzm. Łączyć sprzeczne style i treści, cytować, wyzywać się w retoryce — to cecha nie tylko architektury, mody, sztuki użytkowej, ale też i literatury tej doby. Rabelais nie jest w stanie wypowiedzieć ani jednego prostego zdania. Namietność mowotwórcza pcha go w zawikłane esy-floresy tyrad, które muszą przekształcić się w karykaturę i parodiowanie. Plotyńska witalność ucieleśnia się w twórczości Rabelais najpełniej.

Jest jasne, że filozofie presokratejskie, plotyńskie, panteizujące, pluralistyczne nie mogą wyrazić się w postaci filozofii systemowej. Żadna „summa” filozoficzna ani „medytacje” nie są w stanie oddać wiedzy, którą one dysponują. Może formalnie najbliższy ontologii martwych natur jest typ pisarstwa eseistycznego. Jakoż, czytając *Próby* Montaigne’a, znajdujemy się natychmiast w świecie, który uprzednio opisaliśmy. To właśnie ten sam chaos, przypadkowość, żywiołowość — przy jednoczesnym poczuciu daremności, przesilenia, bycia na krawędzi niebytu, to specyficzne połączenie hedonizmu i sceptycyzmu cechuje eseje Montaigne’a i martwe natury baroku. *Próby* w tym właśnie odpowiadają ontologii tego czasu, iż „essay” w epoce rzemiosła cechowego oznaczało wykonanie pracy egzaminacyjnej dla zostania „mistrzem”. Czeladnik-szewc musiał wykonać buty, a piekarz — zna-

komite pieczywo, aby mogli oni stać się pełnoprawnymi członkami elity miejskiej. Te „próby” — odpowiadające rycerskim — polegają na zmaganiu się z martwym surowcem, na kunszcie użycia narzędzi i stworzeniu rzeczy imponującej. Stworzeniu jej nie ku użytkowi, ale „na pokaz”. Możemy wyobrazić sobie ocenę takich rzeczy przez grono sędziowskie: owe cmokierstwo, deliberacje, analizy, oceny. Tak właśnie Montaigne deliberuje o wszystkich codziennych sprawach tego świata, jakby społeczność ludzka miała być czeladnikiem, który pretenduje do roli mistrza. Wszystkie jej wytwory, konwenanse, wydarzenia i elementy: kobiety, konie, polowania, wojny, ekonomię, skandale, poezję, religie Montaigne poddaje oglądowi i rozbiorowi, aby wydać ocenę pełną powściągliwości i dystansu.

To podobieństwo eseistyki i malarstwa jest tu jednak zewnętrzne: Montaigne jest (wraz z Rabelais) jeszcze renesansowy, gdy filozofowanie doby baroku jest już inne. I ono właśnie najściślej przystaje do „martwych natur”. Barok — eklektyczny, synkretyczny, dialektyczny — kulturowe skłębienie i pomieszanie motywów, chce jednak wprowadzić ład i porządek w ten świat rozlewającej się bujności. Toteż w wyjątkowym stopniu w tym Wielkim Wieku, jak często go się określa, powstają systematy filozoficzne, a wśród nich system Leibniza zajmuje miejsce symptomatyczne. Jest on pluralistą, pluralistą skrajnym, a jednocześnie umysłem encyklopedycznym, kolekcjonerskim, pragnącym chaos podać kontroli jednej zasady. Wolter będzie kpił z niego, że pragnienie ogarnięcia wszystkiego powodowało, że do swego systemu włączał nawet to wszystko, co mu zaprzeczało. Jest to już encyklopedyzm antycypujący Diderota, d’Alamberta, Holbacha — ale jeszcze nie ten zunifikowany, jaki pojawi się u Hegla. U francuskich encyklopedystów szczegóły świata usystematyzowane zostaną w sztuczne układy, jak w systematyce Linneusza — rośliny, czy w tablicy Mendelejewa — pierwiastki. Hegel natomiast wtopi szczegóły w całość systemu, jak cegły wtapiane są w mur budowli. Leibniz na nic takiego nie przystaje, gdyż świat — pisze — przypomina miasto, które z każdej strony widziane jest inne — a jednocześnie równie „prawdziwe”.

Co innego jednak z dynamiką świata — ta poddana jest unifikującej mocy losu, predestynacji zawierających się w „harmonii wprzódzy ustanowionej”. Leibniz łączył w ten sposób katolickie pojmowanie indywidualności, jako niepowtarzalnej i obfitującej w możliwości, z protestanckim pojęciem Prowidencji, która decyduje o losie świata

musiała podjąć bezwzględnie i jednoznacznie. Zasypanie rozłamu w chrześcijaństwie było jego obsesją. Toteż pluralizm Leibniza, jego monadologia, pasuje jedną swoją stroną do „martwych natur” jako przedstawień świata przypadkowego („przygodnego”), a drugą stroną — do „losu” który w tych rzeczach się przejawia, kieruje nimi, nadaje im położenie w przestrzeni.

Jeśli, odwołując się znów do surrealistów, powiemy, że elementy świata usytuowane są nadzwyczaj często jak „parasol spotykający się z maszyną do szycia na stole bilardowym”, to ów leibnizjański dodatek: że „los tak chciał”, wprowadza dopiero onologiczny *pendant* do tej „filozofii zawartej w obrazie”. Filozofia bowiem, taka lub inna zawiera się *implicite* we wszelkich obrazach malarskich, lecz tylko pewne typy tej filozofii zdolne są stać się strukturami *explicite* istniejącymi, tj. przeistoczonymi w „filozofię obrazu”, sformułowanymi metateoretycznie (nie jest istotne ile filozofii mieści się w jakiejś „teorii” — ale ile jej jest w odpowiadającej jej „metateorii”). Martwa natura jest *teorią* w najbardziej greckim znaczeniu tego słowa — oznaczającym ogład jednocześnie współlegzystujących bytów; lecz dopiero filozofia może uformować dystans wobec tego stanu rzeczy, gdy wprowadza czynnik zewnętrzny, który „tak chciał”, aby było.

Ten los w martwych naturach pojawia się w sposób już dotąd zasygnalizowany: albo jako siła, która doprowadza rzeczy do kulminacji i rozkwitu — po to, aby zniszczyć je w akcie płodności, albo też jako strumień surowca przepływającego przez zespół narzędzi — aby przeobrazić się w dzieło, które opuści warsztat i opustoszy go. Ów bezwzględny los, który okupuje rzeczywistość leibnizjańskich monad, sam nie może być już zobrazowany. Jego istnienie możemy uchwycić tylko w doznaniu aktu z a w i e s z e n i a zmienności. To, że obraz ukazuje świat skamieniały, zastygły, wstrzymany daje nam poczucie istnienia czynnika, który właśnie istnieje poza nim, w wieczystości, a daje nam znak poprzez metafizykę „chwili”. Chwila — „małe teraz” — jest fotografią wieczystości jako Wielkiego Teraz. To „trwanie momentu” uchwycone przez malarza daje nam odczuć istnienie Losu, który powoduje coś — sam będąc niezmiennym. W tym sensie, każdy obraz malarski jest „metafizyczny”. Martwa natura jest nim jednak bardziej, niż np. grupa postaci usytuowana w pejzażu, budowla czy zwierzę na tle lasu itp. Tu bowiem widzimy bycie rzeczy w ich s k a z a n i u na swój los. Już nienaturalny zestaw obiektów, ich

stłoczenie, niekomunikatywność — wskazuje, że wbrew sobie, a z czyjejś mocy egzystują tu i teraz — tak a nie inaczej. Rzeczy w martwych naturach są jawnie zniewolone. Współistnieją na podobieństwo pasażerów jadących w tym samym przedziale pociągu: w podobnym skrępowaniu, zażenowaniu, sztuczności, niewygodzie, wzajemnym uwieraniu się. Istotę obecnego tu napięcia oddaje tylko stan ulgi, jakiego ludzie doznają przy opuszczaniu pociągu. Ale rzeczy tym różnią się od ludzi, iż — czujemy — nie mogą obrazu opuścić. Gdyby tylko czas ruszył w obrazie pełnym koszów z jabłkami i kwiatów w wazonach, lub gdyby one ten obraz opuściły — natychmiast spotkałby je uwiąd, brzydota, rozpad, śmierć. Świat tak utrwalony podobny jest do samochodu, który wypadł z górskiej szosy i zawisł przednimi kołami nad przepaścią. Nie ma zeń wyjścia.

Toteż pluralizm leibnizjański łatwo poddaje się fatalizmowi i wessany zostaje w system. Jego zwornik — Bóg czy Przeznaczenie — zaklęty zostaje w „teraz” i nie może się zeń wydostać. Świat zastyga tu jak zwierzę w bezruchu, „hipnotyzowane” wzrokiem drapieżnika. Obie istoty trwają tak w bezruchu „mierząc się wzrokiem”. Takie właśnie odczucie towarzyszy kontemplacji „martwych natur”. Martwa natura zastyga jak motyl, którego łatwo spłoszyć. Naczynia, owoce, narzędzia są tu zostawione jakby w stan odpoczynku — w ten stan, który panuje w spiżarni, piwnicy, na strychu, w lamusie. Ma się tu spoczywać, odpoczywać, czekać. Ta aura senności, spokoju, bezwładności czyni „chwilę” czasu tu utrwaloną czymś spokojnym, sytym, gnuśnym i rozleniwionym. Jak ludzie na plaży w słoneczne południe, tak rzeczy na stołach, parapetach, półkach leżą w zatrzymanym świetle rozciągając swobodnie swoje ciała. „Nic się nie dzieje”, nie ma nic nowego pod słońcem, wszystko już było. Ten świat intymności to świat może nie doskonały, ale „najlepszy z możliwych”. Cokolwiek było lub będzie może być tylko gorsze.

Filozoficznie podchodząc do rzeczywistości tak przedstawionej odwołać się więc musimy do pojęć: pluralizm, potencjalizm, monadyzm, kulminacjonizm, eklektyzm, nadrealizm.

Różnorodność w martwej naturze zdaje się całkowicie dominować nad zmiennością. Świat zdaje się na chwilę „wstrzymać oddech” i w tej właśnie sytuacji czai się egzystencja martwej natury. Ale fabularność tego malarstwa nie zostaje jeszcze całkowicie wzięta w nawias. Każda z rzeczy jest aktorem wywodzącym się z innego świata,

stoją one razem jak *dramatis personae*, przedstawiane przez dramaturga przed pierwszym aktem sztuki. Tu jednocześnie nic się nie dzieje, ale zarazem — coś się m u s i zaraz stać. W przeciwieństwie do widoku gór, morza, budowli, układ przedmiotów codziennego użytku nie może być trwały. Istnieją one przejściowo, doraźnie, tkwią nieruchomo, tak jak wspomnienia w naszej pamięci, które zachowują tożsamość przez nasze zapomnienie, przez to, że odwracamy się od nich plecami. Ta fabularność ma swój odpowiednik literacki w manierze poezji i baśni, tych znanych z La Fontaine’a, Kryłowa, Andersena — gdzie warzywa, garnki, noże wiodą ze sobą dialogi i grają swoje małe historie.

Jaka jest mądrość „martwych natur”? Bynajmniej nie znajdziemy jej w tekstach Leibniza, który nie miał pociągu ku moralizowaniu. Natomiast mądrość tę znajdziemy u największego wroga filozoficznego Leibniza — Woltera, który w starciu z Leibnizem zdaje się ponosić istotną klęskę. *Kandyd* Woltera kończy się bowiem pouczeniem, że istoty drobne tego świata nie powinny specjalnie interesować się metafizyką, teologią i wielką polityką, ale raczej tkwić w granicach swojej egzystencji i tam szukać spełnienia. Stary motyw rolnika orzącego pole, gdy tuż obok przewalają się kolumny wojsk idących do bitwy, motyw widoczny w *Ikarze* Bruegela, gdzie Ikar spada w morze, na którym spokojnie i obojętnie łowi ryby człowiek, ten motyw wraca i u Woltera. „Należy uprawiać swój mały ogródek”, trzymać się spraw codziennych, powszednich, banalnych, zwykłych. Nie szukać dalekich światów, atrakcji i przygód. Nie zachowywać się jak mysz na dnie okrętu, która filozofuje na temat decyzji kapitana na mostku. Nie tylko Leibniz starał się o ekumeniczną jedność Europy. To samo czynili malarze martwych natur. Renesansową bujność świata przedstawiali w izolacji, ciszy i milczeniu. W ten sposób ich rzeczywistość upodabnia się do świata klasztornego. Protestanci bowiem rozwiązyali wszystkie klasztory głosząc, że są zbędne: wszak cały świat ma być klasztorem, ludzie — zakonnikami, ich warsztaty i domostwa celami mnichów. Martwa natura zamknięta jest w płótnie jak w celi klasztornej, gdzie panuje reguła milczenia. Owoce, kwiaty, naczynia, narzędzia stoją w skupieniu jak mnisi zastygli w kontemplacji.

Trzeba „uprawiać swój ogródek”. Tak samo — za Wolterem — mówi Diderot: „Dajmy spokój Całości — bądźmy dobrzy”. Znajdźmy sobie własny mikroświat, niszę ekologiczną, azyl. Żyjmy tam w komitywie z rzeczami codziennymi, cieszymy się drobiazgami, nie

stawiamy sobie fantastycznych celów. Żyjmy aktualną chwilą, w skupieniu, cierpliwie. Chociaż *Kandyd* Woltera był tylko żartobliwą powiastką, to pełnia tej filozofii wychodzi właśnie w jego *Traktacie o tolerancji*. Ten traktat jest sprawozdaniem z procesu sądowego, dramatycznym i zawikłanym, ale sprawozdaniem o innej sentencji, niż *Obrona Sokratesa* Platona. Platon głosił, że nie należy zabijać ludzi, którzy są posiadaczami Prawdy. Wolter ogłasza, że ludzi nie należy zabijać po prostu dlatego, że są ludźmi. Ale to samo, bez trudu, wedle tego przesłania stosuje się do rzeczy: nie należy niszczyć różnorodności, odrębności, swoistości. Należy stwarzać możliwie dużo mikroświatów („W domu mego Ojca jest wiele pokoi” — cytował William James *Pismo Święte*), gdzie ludzie i rzeczy mają swoje siedliska i miejsce samorealizacji. Martwe natury są dramatyczne, ale i harmonijne. Jest w nich aura świata zniewolonego, ale i duch utopii. Utopii t o l e r a n c j i. To duch wyrozumiałości, cierpliwości, spokojnego znoszenia niewygód. Mieszkański charakter tego przesłania stanie się wyraźniejszy, im bardziej dostrzeżemy, że wszystkie klasyczne martwe natury należą do Dickensowskiego *Klubu Pickwicka*. Panuje tu ta sama poczciwość, dobroduszość, życzliwość, którymi Dickens uzupełniał *Utopię* Morusa. Klasztorność świata nie ma nic wspólnego z cierpiętnictwem czy masochizmem; jest franciszkańska.

Gdyby sekty protestanckie nie upowszechniły panteizmu — martwe natury nigdy nie zdobyłyby takiej popularności. W ogóle: gdyby protestanci nie zakazali zdobienia świątyń malowidłami, nigdy nie rozwinęłyby się tak bardzo malarstwo świeckie. Artyści musieli zmienić tematykę. Ale jeszcze coś więcej: to protestantyzm uczynił wewnątrz domów kaplicami, zaś stół, przy którym zbiera się rodzina — ołtarzem. Tu modlono się wspólnie przed każdym posiłkiem, tu ojciec czytał głośno *Pismo Święte* domownikom. Toteż stoły, na których przedstawia się przedmioty codziennego użytku, nie są w martwych naturach czymś przypadkowym. To domowe ołtarzyki, na których przedstawia się te wszystkie ucieleśnienia boskości, które należy czcić i szanować. Owe kwiaty we flakonach, owoce w koszach, płyny w naczyniach nabierają zatem charakteru sakralnego: w nich — martwej materii — jest boskość, którą należy czcić. Martwe natury stają się rywalkami krucyfiksów. Jest w nich nawet odpowiednia dostojność, sztywność, uroczystość, ceremonialność. Kwiaty unoszą swe kielichy jak puchary ofiarne, a chleb i wino mają sens symboliczny.

Ten cichy, ale ostentacyjny sposób istnienia rzeczy związany jest ściśle z aurą barokowej muzyki. Słysząc tu hymn dojrzałości, radości z samego bycia, błogość istnienia, wiarę w sensowność działań i funkcji. Nastrój tego malarstwa odczytamy też w *Czterech porach roku* Vivaldiego, w *Mszy h-moll* Haendla (zwłaszcza w słynnym *Alleluja*), w *Eine kleine Nachtmusik* Mozarta, a wreszcie — potem — w *IX Symfonii* Beethovena.

„Nadrealizm” tego malarstwa jest niezmiernie dyskretny, polega na takim zatrzymaniu czasu w stanie kulminacji, iż czujemy obecność „siły z zewnątrz”, która jak los włada najmniejszym bytem. Natomiast późniejsze nadrealizmy, Bretona czy Salvadora Dali, ukazują rzeczy zderzone ze sobą, a zawarte w krzyczącej pustką przestrzeni. Tu zderza się ze sobą geometria i organiczność (czego antycypacją w baroku był religijny symbol oka okolonego trójkątem — symbol Opatrzności). Toteż martwe natury surrealistów, kubistów, futurystów, impresjonistów nabierają tego plakatowego charakteru, który niweczy nastrój klasycznych dzieł tego typu. To malarstwo swoją plakatowością odchodzi właściwie od sztuki *w i t r a ż u*, w którym poprzez obraz chce widzieć się świat zewnętrzny. Tego klasycy gatunku nie robili: nie chcieli stwarzać okularów dla widzenia świata, ale inną jego możliwość. Realny mikroazyl dla przewrażliwionej jednostki ludzkiej.