

ANNA JAMROZIAKOWA

SZTUKA JAKO FILOZOFIA

A. Kuczyńska: *Sztuka jako filozofia w kulturze renesansu włoskiego*. Warszawa 1988, PIW, 335 s.

Trzecia książka Alicji Kuczyńskiej poświęcona filozofii i sztuce Renesansu, po *Filozofii i teorii piękna Marcilia Ficina* i *Człowieku i świecie. Wątkach antropologicznych w poetykach renesansu włoskiego* świadczy o bardzo osobistym stosunku autorki do historycznego fenomenu przełomu renesansowego.

Czytelnik *Sztuki jako filozofii w kulturze renesansu włoskiego* zauważy, że o wyborze tematu zdecydowały owe intelektualne i uczuciowe związki, jakie łączą autorkę z epoką, o której pisze, z jej kulturą i stylem myślenia.

Warto też na początku podkreślić i to, że Kuczyńska konsekwentnie uprawia historię estetyki, od której estetycy wyraźnie odchodzi, coraz powszechniej zaangażowani w burzliwe przemiany współczesności, rzutujące na sytuację w sztuce i w estetyce — widoczne w jej metodach, teoriach, pytaniach o własny status. Estetyków, którzy nie pragną wypowiadać się na temat postmodernizmu i dotąd koncentrują się na historii, jest doprawdy kilku. Wyróżniają pisarstwo Kuczyńskiej osobiste wybory — fakt, że pozostaje wierna epoce, a sztuka i filozofia renesansu stanowią trwałe motywy w jej twórczości. Ponadto: Renesans już od paru dziesiątków lat jest niemodny: jeszcze wczesne badania ikonologiczne dokonywały odkryć i przewartościowań w jego obrazie, ale z czasem zainteresowania kulturą Renesansu ustąpiły ciekawości dla manieryzmu, modzie na barok i wielości klasycyzmów. Kuczyńską nadal interesują te idee filozoficzne i artystyczne *quattrocenta*, które mają wymiar uniwersalności, bo wyrosły na przecięciu klasycznej tradycji greckiej i obecnych w niej wątków wschodnich — orfickich, przeformułowanych zgodnie z duchem nowego, religijnego identyfikowania świata. W swoich od lat owocnie ponawianych studiach nad renesansową spuścizną artystyczną i estetyczną, Kuczyńska wydaje się być nie tylko specjalistką, ale i indywidual-

nością. Można by zastanawiać się, co autorkę w tym przedmiocie tak pociąga — i odpowiedzieć, że przede wszystkim fakt, iż sztuka w okresie Renesansu, zwłaszcza wczesnego, była jak nigdy przedtem ufilozoficzona. Była uprawiana jako filozofia wyrażona w jakościach wizualnych dzieła.

Jakie treści w dziełach przesądzały o tożsamości wyróżnionych wartości, jakie wątki filozoficzne ujęte w *tematach* — *wzorach* ją konstituują i zarazem przesądzają o ponadhistorycznej aktualności? Kuczyńska ma świadomość, że w interpretację zjawisk historycznych zawsze interferuje aksjologia interpretatora. Dla współczesnego więc reinterpretera ważne są pytania o takie wartości, wokół których budują się renesansowe wzory samotności, przemijania, miłości jako kategorii ontologicznej, przyjaźni traktowanej jako forma konwencji estetycznej. Interesujące jest także to, jak następuje uspołecznienie ideałów *wysokich*, czy społeczny mechanizm nadający im społeczno-historyczną dynamikę polega na rozbiciu układów preferencji, czy na przykład na trywializacji wartości stojących wysoko.

Sprawą ważną jest zatem zdanie sobie sprawy z tego, na jakim założeniu teoretycznym opiera się interpretacja — i autorka w pierwszym rozdziale książki zaspokaja tę ciekawość. Ujęcie, jakie proponuje, jest opozycyjne w stosunku do wizji Renesansu stworzonej przez Burekha r d t a, wprowadza bowiem kategorię *wzoru*, który nie ma służyć (i w istocie nie służy) do stworzenia całościowego obrazu kultury Renesansu, do totalizacji badanej kultury (jak to jest u Burckhardt a), lecz *wydobywa pewne zespoły obiektywnie istniejących sensów moralno-filozoficznych, odczytywanych przez odbiorców w sposób zróżnicowany. Wzór funkcjonuje na przecięciu obrazu i jego recepcji, tradycji i nowatorstwa. Sztuka, świadomie czy nieświadomie, staje wobec zasadniczego pytania: czy zastane środki wyrazu są jeszcze w stanie pełnić rolę przewodnika życiowego (jak to określa A. Hauser) w świecie, który się zmienił? (...) Mowa jest więc o życiu idei, o ich recepcji, a następnie — realizacji* (s. 11—12).

Kuczyńską zajmuje w związku z tym transformacja wzorów sztuki renesansowej w procesie ich zetknięcia się z rzeczywistością, a konsekwencją badawczą tych zainteresowań jest konieczność posłużenia się jakąś ogólną strukturą wzoru. Pojawia się więc najpierw kwestia wzoru osobowego i świadomość interdyscyplinarności rozważań na ten temat (wzory osobowe największe znaczenie mają przecież na gruncie etyki); dalej pytanie o społeczno-historyczne uwarunkowanie wzoru i specyfika samych mechanizmów powstawania wzorów, więc problemy z pogranicza socjologii kultury; w końcu problem roli sztuki w procesie kształtowania się wzoru. Przy czym autorka zaznacza, że nie *cho-*

dzi o wzory po prostu tkwiące (zawarte) w dziele sztuki, ale o funkcje ewokowania przez nie określonych postaw, refleksji, wartościowania działań i zachowań uosobionych w akceptowanym etosie (...) Zadaniem estetyka jest próba wyróżnienia i opis tych płaszczyzn, które współdecydując o kształcie wzorów równocześnie pozwalają ukazać rolę, jaką pełni sztuka w ich formowaniu (s. 13).

Aby móc przekonująco ukazać rolę sztuki w tym procesie, wprowadza Kuczyńska założenie kwestionujące antynomię między doświadczeniem estetycznym i doświadczeniem nieestetycznym, na przykład poznawczym, moralnym, obyczajowym. Stwierdza — korzystając z ustaleń J. Szczepańskiego, podkreślającego jedność strukturalną czynności składających się na życie ludzkie i funkcjonalny związek wszystkich dziedzin ludzkiej działalności — że różne pod względem bytowym i wartościowym doświadczenia tego samego człowieka posiadają jakby wspólne odniesienie. Zatem: jedność wartości na gruncie osobowości. Wzór, jak sądzę, może być analogiczny do obrazu, lecz nie jest pojmowany ikonograficznie, a mentalistycznie. Doświadczenie artystyczne i estetyczne (związane z dziełami sztuki) oraz jakieś doświadczenie pozaartystyczne, na przykład praktyczne, dopełniają się albo upodobniają przez nałożenie struktur. Chodzi o to, że struktury artystyczne i pozaartystyczne określają możliwości odbioru i uczestnictwa, zarówno w wartościach estetycznych, poznawczych, moralnych, religijnych, obyczajowych i innych. Struktury artystyczne i pozaartystyczne są analogiczne w indywidualnym doświadczeniu jednostki. Wzór zawsze odsyła do wartości, jego sens leży w tym, że wskazuje na wartość. Człowiek realizuje wzór określając tym samym swoje preferencje aksjologiczne i dokumentując w danej strukturze wzoru własne wybory wartości, specyfikę swego wartościowania.

Rozumienie wzoru, jakim posługuje się autorka, jest wprawdzie zbliżone do pojęcia *toposu* Curtiusa, jednak różne w ważności dynamiki przysługującej wzorowi. Różni się od niego tym, że ważną cechą wzoru jest jego dynamika. Bowiem wzory to motywy powtarzające się, ale zmienne, uzależnione od społecznego i historycznego zapotrzebowania. Wzór nie może być utożsamiany z *symbolami obrazowymi* Wittk o w e r a, ponieważ Kuczyńska eksponuje wyraźnie ich wymowę moralno-społeczną, z wskazaniem na znaczenie aktywności percepcyjnej odbiorcy; są to wszak wzory o charakterze *nakazu*, posiadające treści normatywne. Wzór nie jest także *motywem znaczeniowo-stylistycznym*, tak jak u E. A u e r b a c h, ani *epistemą „podobieństwa”*, jaką proponuje Foucault. Podstawowym zadaniem badawczym — deklaruje autorka — jest bliższe ustalenie genezy *źródła kulturowego* (jeśli posłużyć się określeniem Auerbacha). W okresie Renesansu za

takie źródła uchodzić mogą *substrukture filozoficzne*, wyrażające się nie w *zwartych, gotowych sformułowanych poglądach*, a więc *wprost, bezpośrednio, lecz w sposób niejawnym, poprzez inne formy świadomości oraz wytwory działań ludzkich* (s. 36). Jest to sytuacja charakterystyczna dla młodych okresów historycznych, jakim był wczesny Renesans. Wówczas to sztuka wypowiadała treści zwykle łączone z dyscyplinami filozoficznymi, zmierzające nie tylko do kreowania wizji świata, lecz także do kształtowania etosu moralnego i koncepcji piękna w kategoriach metaestetycznych.

Centralne miejsce zajmuje w książce filozofia neoplatońska, a w szczególności koncepcja tworzenia w ujęciu Plotyna i w filozofii renesansowej Marcjalia Ficina. Przedstawiając to zagadnienie zatrzymuje się Kuczyńska dłużej na charakterze i jakości uporządkowania, jakiemu podlegają najważniejsze kategorie *prapoczątku: chaos, nicość, wieczność* — wówczas gdy otrzymują wyposażenie bytowe. Zgodnie z przyjętymi w rozdziale wstępnym założeniami, autorka podejmuje rekonstrukcję wyobrażeń chaosu jako ciemności lub pustki, nocy, terytorium nieznanego. Niezwykle istotne jest znaczenie języka obrazów w renesansowych wyobrażeniach narodzin jako początku.

Renesans z upodobaniem posługiwał się językiem obrazowym, a nie pojęciowym. Badanie tego materiału, zdaniem autorki, wydaje się potwierdzać tezę H. R e a d a o pierwotności poznania obrazowego w stosunku do myślenia pojęciowego. O roli obrazu w renesansowym światopoglądzie mówi też H. G o m b r i c h — zauważając, że mitologia starożytna i symbolika chrześcijańska stały się atrakcyjnymi tematami dla nowych form obrazowych. Właśnie sztuka renesansowa, a zwłaszcza malarstwo, wprowadziło w obszar nowożytnej kultury szczególnie dużo takich ujęć obrazowych, które w historii sztuki mogą być traktowane jako modelowe, stałe motywy formalne, czy toposy artystyczne — źródło uniwersalizujących, w obrębie naszej kultury, wyobrażeń poznawczych. Nigdy wcześniej ani później sztuka nie była tak bardzo ceniona jako narzędzie poznania. *Obraz* — pisze Kuczyńska — *w ówczesnym środowisku intelektualnym, zdominowanym przez artystów, uchodzi za efektywniejszy poznawczo niż pojęcie, które jako opisujące świat pełni jedynie funkcje pomocnicze, instrumentalne. Biblijny logos, początek wszystkiego, ustępuje miejsca wieloznaczeniowemu imago* (s. 59). Z tych czasów pochodzi, dodajmy, *Ikonomia* Cezarego R i p a, źródło przedstawień alegorycznych, emblematów i coraz bardziej usamodzielniających się motywów zdobniczych, które zrobiły w historii sztuki nowożytnej zawrotną karierę, przenosząc w europejską ikonosferę, aż po wiek XIX, sensory i treści poznawcze skonwencjonalizowane w tysiącach obiektów artystycznych.

Konsekwencją zdominowania myślenia pojęciowego przez obrazowe było wykształcenie się języka obrazowo-filozoficznego, pod wpływem którego ukształtowała się kultura nowożytna, jakby na styku pojęć i obrazów; jest to specyficzny sposób myślenia wyobrazeniowo-obrazowy, który specjalnie nadaje się do wyrażania treści o różnej jakościowo proveniencji — na przykład racjonalistycznych i religijnych. W malarstwie renesansowym zostały stworzone *obrazy archetypiczne*, jak je nazywa Jan Białostocki, symbolicznie wyrażające, przy użyciu konkretnych form świata widzialnego, formy abstrakcyjne, wartości i imponderabilia, idee i ideały: *Dobro i Zło, Szczęście, Boga, Doskonałość, Świętość, Wiosnę, Miłość* itd. Co więcej, korzystając z tego języka wyrażano kategorie filozoficzne, etyczne, a nawet biologiczne, jak młodość, starość, śmierć.

Najważniejszym bodaj dla Renesansu, bo zawierającym w sobie ważne sprzeczności (między myśleniem historycznym a założeniami ontologicznymi neoplatonizmu) jest archetyp młodości. Kuczyńska poddaje go bardzo wnikliwej analizie i rekonstruuje mechanizmy, jakie wprowadzały go w obszar kultury. Archetyp młodości nabiera w tekście książki aktualizującego znaczenia. Autorka opisuje go w żywej, nie pozabawionej elementów dramatyizmu narracji, doszukując się także żywotności tego archetypu we współczesności. Trzeba przyznać rację tym spostrzeżeniom.

Jeszcze więcej uwagi poświęca kategorii *stawania się*. Rozpatruje ją poza dotychczasową, świętą tradycją, którą skrótowo przywołuje, wskazując na filozoficzne implikacje ważności pojęcia stawania się w praktyce artystycznej i w kulturze. Kategorię stawania się można interpretować, mówi Kuczyńska, w kontekście wątku niedopowiedzenia, ale także w relacji do poznającego podmiotu. Wydaje się jednak, że najlepszy sposób określenia tej kategorii zawiera się w próbie odpowiedzi na pytanie: jakie są konsekwencje teorii stawania się dla sztuki Renesansu? Pytanie to może być przeformułowane jako kwestia źródeł filozoficznych warunkujących przełom renesansowy w sztuce.

Problem ten stawiano na gruncie badań ikonologicznych, podejmowano w odkrywczych studiach E. Panofsk y'e g o, rewolucyjnych wręcz dla pojmowania natury wiedzy zobiektywizowanej w dziełach sztuki. Dotyczyły jednakże one — podobnie jak analizy A. Chastela dotyczące związków twórczości teoretycznej Albertiego z neoplatonizmem czy wpływów tej filozofii na malarstwo Leonarda — rozstrzygnięć konkretnych, wykrywanych w szczegółowym wyposażeniu artystycznym dzieła, urzeczywistnionych w wybranych obiektach czy twórczości. Kuczyńską natomiast interesuje zjawisko filozoficznego uwikłania sztuki w szerszym aspekcie, nie w relacji do wyodręb-

nionych faktów artystycznych, lecz w sensie całościowym — *znaczenie i życie samej sztuki, jej filozoficznej roli, jej pozycji w ogólnej hierarchii wartości* (s. 115).

Rozważa więc autorka możliwy wpływ intelektualnej zasady stawiania się na wysoką rangę sztuki w myśleniu renesansowym. Studiuje pod tym kątem teksty Albertiego na temat nieśmiertelności sztuki, ale przede wszystkim proponuje bardzo ciekawą reinterpretację greckiego pojęcia sztuki rozumianej jako *techne*, przez odwołanie się do ontologicznej funkcji sztuki. Tę zupełnie nową perspektywę wyjaśniania *techne* umożliwiają autorce teoretyczne pomysły H. R e a d a dotyczące formy w sztuce i uściślenia szczegółowe, jakie poczynił badacz poglądów Heideggera, T. Langan, na temat jego niejednoznacznego traktowania greckiego *techne*. Przytacza także wywód Ph. W h e e lwrighta dowodzący rzeczywistego braku podstaw do wnioskowania, iż pojęcie *techne* zawierało w sobie pełną charakterystykę sztuki, skoro pomijało jej aspekt metafizyczny.

Właśnie skierowanie uwagi na ontologiczną funkcję sztuki ujawnia związek, a nawet paralelność społecznego wymiaru sztuki i wymiaru filozoficznego, jako rzeczywiście określających jej pojęciową zawartość. Dopiero wówczas, tj. gdy mamy świadomość owych dwóch znaczeń *techne*, można znaleźć przekonujące racje dla wysokiej pozycji sztuki oraz odpowiedź na pytanie o sens procesu tworzenia artystycznego. Otóż w kulturze renesansowej filozofia w postaci *implicite* — czyli zawarta w wypowiedziach z różnych dziedzin sztuki, od literatury pięknej, poprzez malarstwo, rzeźbę i architekturę — przebija wprost z metaestetycznym komentarzem i uzasadnieniem dla swojego *być*. *Neoplatonizm renesansowy* — pisze Kuczyńska — *o wiele mocniej niż starożytność podkreślał ową szczególną sytuację materii, która egzystuje dzięki temu, że jakby wychyla się poza to, co stanowi jej istotę* (s. 119).

Wysoka pozycja sztuki, jej *boska moc*, jak pisał Alberti, byłaby zatem konsekwencją nie jakichś utopi społecznych, lecz jednej z najważniejszych idei filozofii neoplatońskiej, obecnej nie tylko w poszczególnych dziełach, a w świadomości tamtych środowisk twórczych. Na czym polegało zaangażowanie ówczesnych warstw intelektualnych i artystycznych w filozofię neoplatońską? Jak można traktować owo nasylenie świadomości pewnym typem myślenia filozoficznego? *Filozoficzne widzenie świata stanowi w tym przypadku inspirację twórczą, która znajduje materialny, konkretny, uchwytny zmysłowo wyraz w formie artystycznej* (s. 121). Nie znaczy to jednak, zastrzega autorka, że przyjmuje się, iż idea filozoficzna jest pierwotna wobec znakowej formy obrazu. Konwencja językowa nie jest sprawą najistotniejszą dla wy-

jaśnienia bogactwa wzajemnych związków i zapośredniczeń *toposów* literackich, motywów ikonograficznych, idei filozoficznych urzeczowionych w obrazie. Chodzi o to, że idea filozoficzna zyskuje wówczas także wyposażenie obrazowe i z kategorii mentalistycznej przeistacza się w wizualną, nic nie tracąc przy tym z potencjału intelektualnego. Związek między dwiema formami poznania nie polega więc na następstwie prostych sekwencji poznania pojęciowego i doświadczenia zmysłowego, lecz jest dynamiczną zależnością, jednoczesnym współwystępowaniem, angażującym całość władz poznawczych człowieka.

Wśród *toposów* obrazujących intelektualną zasadę stawania się, do określonej jako *bycie między*, jest na przykład motyw wędrowca, a także omawiane w kolejnych rozdziałach książki *bycie między* obrazu: frapujące ówczesnych reguły ontologiczne malarstwa, zagadnienia bytu artystycznego jako całości otwartej, zależnej od woli twórcy — *non finito*, problemy perspektywy czy operowanie światłem i cieniem w obrazie. Stawanie się jako *bycie między* zostało ukazane w próbie ujęcia twórczej jednostki przez przybliżenie wielkości twórczej w sposób zdynamizowany. Jednostka została ukazana w żywości jej rozmyślań, wartościowań poznawczych, moralnych, estetycznych, jej postawy religijnej i metafizycznych poszukiwań, jej zmysłowości i potrzeby ładu wewnętrznego, a jednocześnie w sposób zobiektywizowany — wywiedziony z traktatów artystycznych i filozoficznych, urzeczowiony w dziełach sztuki, obecny w duchu filozofii neoplatońskiej, zgodnie z którą artyści budowali obraz świata. Do najważniejszych poznawczo antynomii, które Kuczyńska z tak dobrym skutkiem wykorzystuje, należą: wspólnota międzyludzka i samotność, kult Erosa i apoteoza czystości i cnoty, nobilitacja osobowości i jej unieważnienie.

Przy czym, co wydaje się tu najważniejsze, autorka porzucając utrwalone w literaturze przedmiotu stereotypy artysty renesansowego, wykorzystuje dla zbudowania złożonego obrazu ówczesnego twórcy i zarazem fenomenu człowieka całą liczącą się współcześnie literaturę filozoficzną, estetyczną, religioznawczą, socjologiczną. Korzysta z teorii literatury, z badań nad kulturą i historią idei, z historii sztuki i doktryn artystycznych. Jednakże erudycja idzie w parze z klarownością wywodu, więcej — erudycja nie ciąży, nie przytłacza, lecz wspomaga oryginalną ekspresją wykładu autorki.

Renomowane teksty Panofsky'ego i Gombricha, El i a - dego i Fromma, Fracastela, Foucaulta, Chastela, Rzepińskiej, Świeżawskiego, Szczepańskiego, Tarkiewicza, Białostockiego, własne książki autorki i bogactwo tekstów źródłowych stanowią jakby głosy w polifonicznej całości. Istnieją w dialogu, który polega na dyskusji między wypowied-

dziami, jakie nie były wprowadzane przez różnych autorów do siebie wzajemnie kierowane, lecz spotykają się teraz w jednej książce. Zarówno historia jak i teoretyka wprowadza na jej karty autorska pasja reinterpretacji kluczowego dla dziejów nowożytnych zjawiska — *kultury włoskiego Renesansu*. Dla jego oryginalnej eksplikacji Kuczyńska proponuje spojrzenie przez pryzmat świadomości filozoficznej, stanowiącej duchowe tworzywo najważniejszych *toposów*, artystycznych, estetycznych i metaestetycznych, antropologicznych i etycznych.

Wprowadzając autorka zastrzega, że uproszczeniem grozi odwoływanie się w wyjaśnianiu na przykład relacji istnienia i stawania się do *Ennead*, gdzie rzeczywistość materialna obdarzona jest tylko bytem gignetycznym, a nie ontycznym, to widocznym jest, że duchowe intencje neoplatonizmu, jako konsekwencje teorii emanacji, objawiają się z mocą u Marcilia Ficina, dla którego cała aktywność człowieka jest zdefiniowana przez to, że ustawicznie zmierza on do wyższego celu — aby stać się Bogiem (s. 319).

Intensywna siła inspirująca zawarta w filozofii neoplatonickiej — pisze autorka syntetyzując — była w swojej zasadniczej strukturze jednolita wewnętrznie, natomiast niejednolita zewnętrznie oraz wyjątkowo różnorodnie zorientowana aksjologicznie (s. 217). Problem aktywności twórczej człowieka oraz nobilitacja twórczości artystycznej, tak charakterystyczne dla neoplatonizmu renesansowego, bierze się — jak zauważa dalej — ze *specyficznego napięcia wewnętrznego myśli neoplatonickiej* (s. 217). Teoria emanacji Absolutu stworzona przez Plotyna została podjęta w neoplatonizmie renesansowym przez Ficina, w koncepcji *circuitus spiritualis*. Wszelkich (który u Plotyna był emanacją) u Ficina polega na teorii *odchodzenia* — *radiacji*, drogi w dół i teorii *wchodzenia*, drogi w górę — powrotu do praźródła.

Do istoty bytu należy więc stawanie się. Aby ów nieustanny krąg istnienia — tego co zstępujące i tego co wstępujące — przebiegał w intensywności i w napięciu, wyróżnioną (dla ontologii obu światów: Absolutnego i ziemskiego) jest pozycja twórcy. To właśnie w aktywności twórczej uzewnętrznia się byt w najdoskonalszej formie, jako części jednej całości, wieczne *między* człowieka, bycie tym co nieskończone i podejmowane, jako proces twórczy, stale na nowo — stawanie się. Byt bowiem nie *jest*, ale *staje się*.

Neoplatonizm kwestionuje więc, utrwalone w europejskiej świadomości, antytezy: byt — niebyt, dobro — zło; bliższa jest mu formuła *permanentnej koniunkcji o względnej stałości i nieautonomicznym sposobie przejawiania się* (s. 225). Twórcze może być więc także milczenie — jako sens jeszcze nie wyrażonego, związane z tym, co już zwerbalizowane. Wyjątkową z tego względu pozycję zajmuje malarstwo, sy-

tuujące się na styku milczenia i języka werbalnego. Poza tym, co wprost dane w obrazie, unaocznione w jakościach wizualnych danego dzieła, pozostaje cała sfera tego, co w jednoznacznym komunikacie wyrazić się nie da, co może być — jak w ikonie — symbolem nadprzyrodzonego, lub — jak pisał Ingarden — jakościami, które nie są własnościami przedmiotów, lecz spowijają sobą świat przedstawiony, zeń *przeświecają*, nadając ludziom, rzeczom i sytuacjom *przedziwny urok*.

Książka Kuczyńskiej mówi więc nie tylko o pewnej historycznej formacji duchowej, lecz — nie wprost — o kondycji współczesnego człowieka, zarysowując — na przykładzie badanego przez siebie fenomenu kulturowego — możliwości wyjścia poza antynomiczne myślenie i pojmowanie świata.