

*Rembrandt namalował siedemset obrazów, z czego do dziś zachowało się ponad trzy tysiące* – narzekał przed stu laty dyrektor berlińskich muzeów Wilhelm von Bode. Działająca od 1968 roku Komisja Rembrandtowska przyznała certyfikat autentyczności mniej niż trzystu dziełom eksponowanym współcześnie w muzeach i komercyjnych galeriach sztuki.

Historycy dziewiętnastego wieku z przesadą przedstawiali schyłek życia Rembrandta jako artysty całkowicie niezrozumianego, pozbawionego zainteresowania publiczności i staczającego się na dno nędzy. Jednak zarówno wielka ilość znanych i anonimowych naśladowców stylu mistrza z Leiden, jak też nowsze badania historyczne zaprzeczają tej opinii i pozwalają sądzić, że dzieła Rembrandta, mimo upływu czasu oraz zmieniających się estetycznych upodobań, ciągle znajdowały się w centrum uwagi rozumiejących odbiorców sztuki.

Mijająca w 2006 roku czterechsetna rocznica urodzin artysty podniosła temperaturę nieprzerwanie trwających dyskusji na temat jego dzieł, przyczyniły się do tego również znakomicie zorganizowane wystawy w muzeach i prestiżowych ośrodkach sztuki: w Rijksmuseum oraz Van Gogh Museum w Amsterdamie, w Stedelijk Museum w Leiden, jak również w muzeach Berlina, Wiednia a także u nas, w galeriach sztuki w Warszawie, Łodzi i Krakowie. Tym, co w dziełach Rembrandta niezmiennie fascynuje i przyciąga, jest po mistrzowsku zbudowana atmosfera jego obrazów, emanująca z trudnej do zidentyfikowania malarskiej substancji i niemożliwej do powtórzenia indywidualnej, artystycznej techniki mistrza. Świetny znawca tematu, profesor historii sztuki uniwersytetu w Amsterdamie, Ernst van de Wetering, który przez blisko piętnaście lat kierował pracami zespołu *Rembrandt Research Project*, w efekcie długotrwałych badań ustalił, że Rembrandt świadomie operował spoiwami różniącymi się czasem schnięcia i siłą wiązania oraz barwnikami o różnym stopniu rozdrobnienia, posiadał w pogotowiu kilkanaście palet z odpowiednio przygotowanymi farbami dla opracowania różnych fragmentów tego samego malowidła. Techniczne eksperymenty nie stanowiły jednak dla niego celu samego w sobie lecz służyły uzewnętrznieniu określonej wizji świata, w której szczególne znaczenie, dosłowne i metaforyczne odgrywało światło, przenikające całą przestrzeń obrazu. Subtelności gradacji oświetlenia malarskich form i przedstawionych scen nie potrafi oddać żadna techniczna reprodukcja, są one zauważalne dopiero w bezpośrednim kontakcie z oryginałem dzieła. Ciemność w obrazach Rembrandta nigdy nie jest ciemnością absolutną, głuchą i beznadziejną, w bezpośrednim doświadczeniu wzrokowym odkrywamy, że został zachowany zawsze pewien stopień przejrzystości pozwalający na rozpoznanie ukrytych w cieniu form i postaci emitujących zgaszone, lecz obecne i żarzące się światło.

Tajemnica ciągłej aktualności obrazów Rembrandta zawiera się w mądrej uczciwości odnoszącej się zarówno do ich warstwy ontyczno-substancjalnej, jak również znaczeniowej; świadomy możliwości własnego warsztatu twórca podporządkował techniczne środki wyrazu artystycznemu zamierzeniu. W ten sposób znakomicie zrealizował ważną od greckiej starożytności ideę dzieła jako *poietike episteme*, ucieleśnionej w wytworzonym przedmiocie wiedzy, czytelnego symbolu ludzkiego ustrukturywania świata.

Jakiego rodzaju wiedzę przekazują nam dzieła współczesne, których autorzy, inspirowani nowymi pomysłami filozofów, w sposób świadomy i z rozmysłem zrezygnowali z najważniejszych strukturalnie wyznaczników sztuki utrzymujących się w europejskiej kulturze od ponad dwudziestu stuleci? Interesującą odpowiedzią na to pytanie jest tekst Konrada Paula Liessmanna, wiedeńskiego filozofa kultury i estetyka, autora znaczących publikacji na temat filozofii sztuki nowoczesnej. W jego ocenie

sztuka od ponad stu lat oddala się od właściwych sobie funkcji związanych z mistrzowskim postaciowaniem prawdy o ludzkim świecie, przez co nieuchronnie zdążyła do własnego samounicestwienia i zaniku, przepowiedzianego już przez Hegla. Nadmierne rozděcie pojęcia sztuki, pozbawienie jej granic i przekroczenie wszelkich ograniczeń stanowi konsekwencję jej ambicji i roszczeń do zajęcia miejsca po rzekomo unieważnionej religii, co od czasów romantyzmu przejawia się na wiele sposobów: jako praktyka samoubóstwienia artystów i mesjanizm sztuki oraz jako chęć estetycznego usprawiedliwienia świata i „cud estetycznej transsubstancjacji”.

Treści religijne inspirowały także wiele dzieł Rembrandta, których atmosfera w przejmujący sposób wprowadza w sakralny wymiar istnienia. Przeniknięte metafizyką światła obrazy i grafiki, zwłaszcza o tematyce biblijnej, ewokują i przybliżają wymiar transcendencji. Dzieła te nigdy jednak nie pretendowały do pełnienia autonomicznych, parareligijnych funkcji, wprost przeciwnie, służyły uwyrażeniu religijnego przesłania, rozwijały „przestrzeń serdeczną” i „otulały miłością” człowieka uwikłanego w dramat egzystencji. Z ogromnym wyczuciem przedstawia tę kwestię tekst artysty malarza i filozofa Pawła Taranczewskiego, będący swojego rodzaju intymnym reportażem, zapisem osobistych spotkań z dziełami holenderskiego mistrza.

O integralnym związku duchowej treści z materialną strukturą przedstawienia w obrazach Rembrandta pisze Janusz Krupiński, dyskutując z Ingardenowską koncepcją estetycznego doświadczenia, ostro oddzielając obraz malarski od malowidła. Takie rozdzielanie wydaje się być nieestosowne zwłaszcza w odniesieniu do późnych autoportretów Rembrandta, w ich percepcji nie można pominąć jakości materiałowych, zostały one bowiem intencjonalnie wpisane w samą strukturę obrazu; spośród nawarstwień zakrzepłej farby przemawia do nas „pogodne światło spojrzenia” artysty.

Integrujące działanie wartości duchowych w dziełach sztuki, scalające rozkawałkowaną rzeczywistość, lub przynajmniej przekraczające jej rozkład analizuje w swoim tekście Tadeusz Boruta, podejmując próbę odpowiedzi na ciągle aktualne pytanie o wzajemną relację między dziedzinami sztuki i moralnego zła. Autor kwestionuje słuszność głównej tezy nowożytnej i współczesnej estetyki o autonomicznym charakterze sztuki względem faktów moralnych, w jego przekonaniu twórczość artystyczna jest ontologicznie zanurzona w przestrzeni wartości etycznych. Kontynuując myśl wyrażoną przez Jerzego Nowosielskiego przedstawia pogląd, że sztuka posiada nie tylko możliwość obrazowania substancjalnego dobra i zła, lecz także zdolność pozytywnego bądź negatywnego oddziaływania na odbiorców, potrafi budować lecz również rozbijać osobowość człowieka i przyczyniać się do jego duchowego ogołocenia. Opinii o integrującej funkcji sztuki jako nadrzędnej wobec innych i służącej umocowaniu jej sensu bronił Hans Georg-Gadamer w swej filozoficznej hermeneutyce; oto jak pisał o tej kwestii w jednym z esejów: „*To, co dzieje się w dziele sztuki, jest przykładem tego, co wszyscy czynimy, istniejąc: przykładem nieustannej budowy świata. Dzieło sztuki stoi w środku rozpadającego się zwykłego nam i swojskiego świata jako rękojmia porządku*”.<sup>1</sup> Sędziwy filozof miał na uwadze dzieła sztuki swoich czasów i sztukę przeszłości, nie mógł przewidzieć dalszego jej rozwoju oraz jej destrukcyjnego potencjału, zwłaszcza form powstających w kontekście wirtualnych przestrzeni generowanych przez współczesne media; tego co zauważył Jerzy Nowosielski oglądający paryską wystawę multimedialną, po której poczuł się wyjątkowo rozbity i zubożały duchowo. Przypomniał sobie wtedy, że w refleksji niektórych teologów prawosławia, *binarius* – jest jednym z imion księcia

<sup>1</sup> H.-G. Gadamer, *Sztuka i naśladownictwo*, w: *Rozum słowo dzieje*, przeł. M. Łukasiewicz i K. Michalski, s. 156.

ciemności, który wprowadzając podział do każdego przejawu istnienia, tworzy przeciwieństwa i relatywizuje sens każdej konstruktywnej myśli, prowadząc w ten sposób systematycznie do destrukcji świata. Czy taki jest imperatyw nowej sztuki?

Heglowski problem końca sztuki i pytanie o jej aktualność jako możliwość dalszej transmisji duchowego przesłania, lecz już oddzielonego od form zmysłowej prezentacji zostały podjęte w tekście Tomasza Załuskiego przybliżającym filozoficzne poglądy Jean-Luc Nancy'ego. Francuski filozof udzielił odpowiedzi zgoła odmiennej od tej, jaką znajdujemy w analitycznym wywodzie Konrada Paula Liessmanna, została ona sformułowana w zwiewnym postmodernistycznym stylu. Przygodność motywów i krańcowe rozdrobnienie form sztuki nie stanowią dla niej żadnego zagrożenia, ani tym bardziej efektu działania demonicznej siły. Przeciwnie, rozproszenie pojęte jako pluralizm, zdaniem Nancy'ego posiada charakter pozytywny i przybiera postać *ko-esencji*, jaka w ontologicznym sensie charakteryzuje współczesną artystyczną praktykę. Zachowując Heglowski model sztuki jako procesu duchowej eksterioryzacji który dojrzewa do własnego samorozwiązania, Nancy zauważa, że artyści nie realizują tego w postaci ogólnej, lecz w formie wzajemnie nieredukowalnej wielości wariantów końca „artystycznych światów”. Każdy z tych światów przeżywa swój koniec indywidualnie, i każdy z nich jest zacznem nowego. Bez odpowiedzi pozostaje jednak pytanie o granicę owej transformacji „światów”, poza którą tracą one po prostu swój artystyczny sens.

Problem ten staje się jeszcze bardziej dotkliwy w kontekście rozważań Łukasza Białkowskiego na temat „sztuki w procesie” jako zbioru szczególnego rodzaju „dzieł otwartych”. Otwartość przestaje oznaczać tutaj polisemiczność i podatność wytworu artystycznych działań na wielorakie interpretacje, lecz znaczy ciągle niedokończone odniesienie autora do własnej „twórczej” aktywności, bezustanny autokomentarz bez którego byłaby ona zupełnie niepojęta, została bowiem zaprojektowana jako bezustanny proces wytwarzania, także wytwarzania jej znaczeń, będących efektem i „kwestią stosunku twórcy do swego dzieła”. Postulowana przez romantyków subiektywna wolność tworzenia nigdy nie oznaczała subiektywnej dowolności interpretacji własnych dzieł przez ich autorów. Określane mianem „artystycznych działań” próby redukcji wielowymiarowej przestrzeni interpretacyjnej wytworów sztuki niechybnie przybliżają ją samą do własnego kresu.

Niezwykle ważne od czasów romantyzmu zagadnienie artystycznej wolności, realizowane w bezinteresownym zajmowaniu się pięknem i sztuką jako wyróżnionymi formami procesu gry toczącej się między człowiekiem i światem, zostało przedstawione w tekście Iwony Alechnowicz, przybliżającym pojmowanie tej kategorii estetycznej w pismach Fryderyka Schillera. Równie ważną, szczególnie dla polskich romantyków, była także sprawa odpowiedniości słów i rzeczy w języku poetyckim. Adrian Gleń analizuje tę kwestię jako kluczową dla twórczości jednego z najznakomitszych polskich poetów, Tymoteusza Karpowicza.

Wedle analityczno-ironicznej diagnozy, jaką przedstawił Konrad Paul Liessmann, kondycja dzisiejszej sztuki jest konsekwencją radykalnych przemian i przeobrażeń, jakie zaczęły się w niej dokonywać od czasów romantyzmu, a zwłaszcza od wybuchu „estetycznej supernowej”, jaką była moderna XX wieku z coraz to gwałtowniejszym następstwem „estetycznych innowacji, nadzwyczajnych propozycji, rewolucji, stylów i kierunków artystycznych”. Metafora „supernowej” jest tu nader znacząca; pamiętając o kosmologicznym sensie tego wydarzenia można jedynie żywić nadzieję że zapoczątkowany przez nie proces nie pociągnie za sobą fenomenu „czarnej dziury”.

*Franciszek Chmielowski*