

RAFAL SOLEWSKI

TRWANIE KLASYCZNEGO  
W EPOCE KOŃCA SZTUKI

Tekst analizuje wybrane współczesne przykłady fotografii, malarstwa i instalacji wideo (Bernhard Prinz, Bill Viola, Peter Holl, Adrian Gottlieb, Marcin Liber), podkreślając obecność w nich klasycznych inspiracji i zasad. Jednocześnie wpisuje interpretacje w kontekst teorii zwrotu ikonicznego, pojawiających się równoległe do koncepcji końca sztuki. Analizy i interpretacje prowadzą do refleksji o obecności w sztuce najnowszej nie tylko klasycznych zasad, lecz również doniosłych idei postrzeganych jako klasyczne, odkrywanych także przez transdyscyplinarne metody badawcze. Ostatecznie pojawia się fundamentalne pytanie o trwanie w czasach współczesnych estetycznych i metafizycznych wyznaczników sztuki (przywoływane zostają poglądy Platona, Kanta i Schelera) oraz ich związek z tożsamością człowieka odkrywaną w hermeneutycznym interpretowaniu i doświadczaniu piękna.

---

W 2007 roku Donald Kuspit<sup>1</sup> przedstawił w Gdańsku wystawę „Nowi Dawni Mistrzowie”, ilustrując swe przekonanie o zwrocie w sztuce współczesnej w stronę klasycznych wzorców, idealizmu, koncepcji piękna, uniwersalnego humanizmu, a także duchowości. Spotkało się to z negatywnym przyjęciem ze

---

<sup>1</sup> Por. R. Piotrowska, M. Bochenek *Zgalwanizowani Mistrzowie w Oliwie* „Obieg” 14.01.2007, aktualizacja 29.10.2008, <http://www.obieg.pl/recenzje/676> [data dostępu: 13.02.2013]; *Klasycyzm – żywa tradycja*, dyskusja w TVP Kultura, 2009, [http://www.tvp.pl/kultura/magazyny-kulturalne/studio-alternatywne/wideo/klasycyzm-zywa-tradycja/281524?start\\_rec=8](http://www.tvp.pl/kultura/magazyny-kulturalne/studio-alternatywne/wideo/klasycyzm-zywa-tradycja/281524?start_rec=8) [data dostępu: 02.09.2011]. Należy dodać, że wybór dzieł dokonany przez Kuspita budził kontrowersje także wśród zwolenników jego teorii.

strony polskich krytyków, którzy potraktowali wystawę jako obronę sztuki kwietystycznej i kapitalistycznie skomercjalizowanej, mimo że hasło współczesnego odrodzenia klasycznego stawało się już popularne wśród teoretyków sztuki<sup>2</sup>.

Wydaje się zatem zasadnym rozważenie statusu, jaki klasycyzm, wiązany zwykle z pięknem (nie tylko doświadczanym bezinteresownie, subiektywnie, choć w sposób powszechnie narzucający się, ale również rozumianym jako obiektywne, bo źródłowo metafizyczne), przyjmuje w epoce tzw. „końca sztuki”, deprecjonującego w potocznym mniemaniu dotychczasowe wyznaczniki tego, co artystyczne<sup>3</sup>.

Jeszcze w roku 1989 Bernhard Prinz przedstawił fotografię dużego formatu (199 x 131) pt. *Ideal*, wykonaną w technice *cibachrome*, w prosty sposób pozwalającej na uzyskanie z pozytywów powiększeń o dużej jakości i trwałości wyraźnie nasyconych barw<sup>4</sup>. Zdjęcie przedstawia siedzącą szczupłą kobietę, w półfigurze, z tułowiem bardzo lekko przekręconym w swoją prawą stronę ale *en face* do widza, trzymającą obydwoma dłońmi, na kolanach, okrągły talerz. Ubrana jest w nie bardzo obcisłą bluzkę z długimi rękawami i dekoltem nieodslaniającym piersi, które jednak delikatnie, choć niekiedy szczegółowo rysują się pod tkaniną. Tło, ubranie i rekwizyt to spokojna kompozycja szarości, brązów, beżu i bieli. Ciało jest barwy naturalnej, włosy ciemnoblonde, zebrane z tyłu odsłaniają wysokie czoło, nie przylegają jednak ściśle do głowy. Twarz to prosty nos, niemal symetrycznie rozstawione brązowe oczy i długie łuki brwi. Pełne, ale nie nazbyt wydatne usta. Dłonie pewnie trzymające talerz mają długie palce, tak jak u Leonarda da Vinci.

Prinz kieruje swe zainteresowania nie ku indywidualnej osobie, ale w stronę „ludzkiego bycia jako modelu i metafory”<sup>5</sup>. Dokonał wyboru modelki, której harmonia w pełnym kobiecym rozkwicie, proporcjonalność kształtów, symetria cielesnej kompozycji, odpowiedniość kolorystyczna karnacji, barwy włosów i oczu zdają się doskonale odpowiadać i tytułowi pracy (przywołującemu klasyczną filozofię), i Schelerowskiemu wyselekcjonowaniu jako tematu sztuki

<sup>2</sup> Por. np. *New Masters, Subliminal Projects* <http://www.subliminalprojects.com/main/past/56/new-masters/> [data dostępu: 13.02.2013]; Jacob Collins <http://www.flickr.com/photos/gandalfgallery/5823429999/> [data dostępu: 13.02.2013].

<sup>3</sup> Por. np. W. Stróżewski *O pięknie oraz O metafizyczności w sztuce* [w:] tegoż *Wokół piękna. Szkice z estetyki* Kraków 2002 s. 93–134, 155–179; W. Tatarkiewicz *Dzieje sześciu pojęć* Warszawa 1988 s. 207–216; I. Kant *Krytyka władzy sądzienia* Warszawa 1986 s. 61–129; M. Scheler *Pisma z antropologii filozoficznej i teorii wiedzy* Warszawa 1987 s. 447–461.

<sup>4</sup> Por. *Cibachrome* <http://www.encyklopedia-fotografii.edu.pl/cibachrome.php> [data dostępu: 05.09.2011].

<sup>5</sup> *Man in the Middle* katalog wystawowy, Sammlung Deutsche Bank 2002 s. 218.

tego, co piękne w naturze<sup>6</sup>. Wybór idealnie okrągłego kształtu do trzymania podkreśla przenikającą pracę konsekwentną odpowiedniość. To, co wybrane, jest także właściwe, doskonałe, „tak jak ma być” upozowane i oświetlone, by wydobyć syntezę realistycznej prawdy i idealnego piękna. Najbardziej metafizyczna jest chyba jednak erotyka ideału. Szczegóły niedużych piersi, ponętność ust, spojrzenie właściwie w oczy oglądającego i po prostu młodzieńcza świeżość budzą pożądanie. Początkowy chłód barw przewycięża zaś ciepło brązów.

Jednak w tym samym czasie objawia się twarz w swej otwartej bezbronności. Lévinasowski prezentuje Innego<sup>7</sup>, który piękny jest nie tylko w obietnicy erotycznego daru, lecz także w pozostawaniu na granicy: nieufności i poddania, świadomości mocy uwodzenia i pokornego pragnienia troski czy gotowości i lęku przed złożeniem i przyjęciem ofiary.

Bliskość pojęcia granicy ukazuje też ślad grozy. Jeśli bowiem ulec tylko hedonizmowi, obnaży się własną małość. To jednak tylko ślad, może tym elementem grozy dodający pięknu wzniosłości, rozumianej jednak niekoniecznie jak Lyotard (jako doświadczenie czegoś niemożliwego do unaocznienia), ale bardziej jako moc wynikająca też z dostojności i powagi<sup>8</sup>. Dzięki takiej wzniosłości – groźnej i poważnej zarazem – piękno nie jest bezbronne, ale nie jest też agresywne i złe, pozostając erotycznym pięknem kobiety objawiającej i otwierającej je heideggerowską nieskrytością – tu prawdziwych – najpierw twarzy, potem spojrzenia, wreszcie cielesności<sup>9</sup>.

W całości dostrzec można zalety teorii zwrotu ikonicznego<sup>10</sup> (równoległego chyba w czasie z tzw. końcem sztuki). Praca Prinza nie reprezentuje tylko fotorealistycznie konkretnej kobiety, wartej zainteresowania i pożądania. Uobecnia piękno, miłość intensywną i wzniosłość grozy, która chroni granice, z Erosa czy-

---

<sup>6</sup> Por. M. Scheler, wyd. cyt. s. 461.

<sup>7</sup> „Epifania twarzy jako twarzy otwiera na człowieczeństwo”, a to znaczy, że wymaga odpowiedzialności, responsu na oczekiwanie dobra. Wtedy „wydarza się Nieskończoność” i budzi się „religijność sobości”. W objawianym twarzą doświadczeniu Innego dochodzi się do siebie i Boga. Por. E. Lévinas *Całość i nieskończoność* M. Kowalska (tł.) Warszawa 1998 s. 252 i w wielu miejscach oraz tegoż *Inaczej niż być lub ponad istotą* P. Mrówczyński (tł.) Warszawa 2000 s. 196. Por. również S. Szary *Emmanuela Lévinasa myślenie o człowieku* <http://www.stefan-szary.pl/t/Emmanuela-Levinasa-my%26%23347%3Blenie-o-cz%26%2322%3Bowieku.htm> [data dostępu: 15.09.2011].

<sup>8</sup> Por. W. Stróżewski, wyd. cyt.

<sup>9</sup> Por. M. Heidegger *Bycie i czas* B. Baran (tł.) Warszawa 1994 s. 309–318.

<sup>10</sup> Por. A. Zeidler-Janiszewska *O tzw. zwrocie ikonicznym we współczesnej humanistyce. Kilka uwag wstępnych* <http://www.asp.wroc.pl/dyskurs/Dyskurs4/AnnaZeidler-Janiszewska.pdf> [data dostępu: 13.02.2013].

niące *agape*, jak może przyznałoby i Sokrates uczący Fajdrosa, i Lévinas widzący dwuznaczność Erosa, i Benedykt XVI piszący encyklikę *Deus Caritas Est*<sup>11</sup>.

*Ideal* to zatem metafora miłości polegająca na zestawieniu piękna wybranego i klasycznie wymiernego, ukazującego swą wzniosłą groźność oraz metafizycznie uzgadniającego Erosa i *agape*. Dla wielu zaś filozofów doświadczenie metafory z definicji łączy to, co fizyczne i metafizyczne<sup>12</sup>. Metafora taka czytelna jest dzięki interpretacji, uruchamiającej filozoficzną refleksję, która właściwa ma być wszak Dantowskiej sztuce po końcu sztuki.

*Emergence* (pojawienie się, wyłonienie się) to tytuł instalacji wideo Billa Viola z 2002 roku, rozwijającej motyw kobiety podtrzymującej upadającego mężczyznę dzięki inspiracji freskiem Masolino da Panicale z 1424 roku, na którym powstający z grobu Chrystus obejmowany jest przez matkę i trzymany za rękę przez św. Jana Ewangelistę. W trwającej prawie 12 minut pracy wideo najpierw dwie kobiety siedzą tyłem do kamiennego nagrobka-studni z szarobiałego kamienia na dwóch stopniach cokołu. Ubrane są współcześnie: starsza, z długimi blond włosami, w czarną długą suknię z rękawami, młodsza – w ciemne spodnie, białą bluzkę odsłaniającą ręce oraz barwną chustę przerzuconą przez ramię i plecy. Właśnie druga kobieta, jakby pod wpływem przecucia, zaczyna patrzeć w lustro wody widoczne w sarkofagu. Powoli wyłania się zeń głowa i całe nagie, blade ciało długowłosego mężczyzny. Rozlewająca się woda ożywia drugą kobietę. Kiedy w pełni już wyprostowany mężczyzna zachwieje się i zacznie upadać, mimo że młodsza kobieta trzyma jego ramię, starsza złapie go pod pachami. Teraz młodsza uchwyci jego nogi i obydwie delikatnie ułożą ciało przed studnią-nagrobkiem oraz nakryją materiałem. Starsza, trzymając głowę mężczyzny na kolanach, rozplacze się, młodsza czule obejmie ciało.

W wymiarze naturalistycznym to po prostu wyciągnięcie topielca z wody. Jednak w płynie ściany nagrobka-studni widnieje krzyż, a przede wszystkim

---

<sup>11</sup> Por. Platon *Fajdros* [w:] *Teksty filozoficzne. Portal studentów IF UW* [http://filozofiauw.wdfiles.com/local--files/teksty-zrodlowe/platon\\_dialogi.rtf](http://filozofiauw.wdfiles.com/local--files/teksty-zrodlowe/platon_dialogi.rtf), s. 116–117 [data dostępu: 15.09.2011]; Benedykt XVI, *Deus Caritas est*, [http://www.vatican.va/holy\\_father/benedict\\_xvi/encyclicals/documents/hf\\_ben-xvi\\_enc\\_20051225\\_deus-caritas-est\\_pl.html](http://www.vatican.va/holy_father/benedict_xvi/encyclicals/documents/hf_ben-xvi_enc_20051225_deus-caritas-est_pl.html) [data dostępu: 05.09.2011]; „Miłość, jako prawie sprzeczne rozkoszowanie się bytem transcendentnym, nie daje się prawdziwie wypowiedzieć ani w języku erotycznym, czyniącym z niej zmysłowe doznanie, ani w języku duchowym przekształcającym ją w pragnienie transcendencji”, por. E. Lévinas *Całość...* wyd. cyt. s. 307.

<sup>12</sup> Hannah Arendt, posługując się filozofią Kanta, wskazuje, że metafora umożliwia przechodzenie pomiędzy „byciem myślącym” i „byciem zjawiskiem wśród zjawisk”, czyli trochę po hegłowsku pozwala na trzymanie się zjawisk przy jednoczesnym sięganiu idei oraz zgadza się z tezą, że wszystkie pojęcia filozoficzne są metaforami. Por. H. Arendt *Myślenie* H. Buczyńska-Garewicz (tł.) Warszawa 2002 s. 151–178.

dzięki klasycystycznej inspiracji renesansowym religijnym freskiem mężczyzna to bardziej zmartwychwstający Chrystus. To również i symboliczny człowiek, który w sensie dosłownie biologicznym i zarazem metaforycznym przychodzi na świat ze środowiska wód płodowych, rośnie i wznosi się, potem jednak samotnie nie potrafi wytrwać, wymaga podtrzymywania, w końcu odchodzi niczym woda, która odpływa nieubłaganie jak czas i w końcu wysycha, pozostawiając w dojmującym poczuciu braku – choć tu może też w nadziei i miłości, obecnej choćby we wspomnieniu albo pochodzącej z ofiary i daru zmartwychwstania. Do metafizyki kieruje bowiem i religijne skojarzenie, i determinowany chyba potrzebą piękna klasycyzm *cinematic fresco*, obecny już w nazwie gatunku (fresk to wszak klasyczna technika), w renesansowej inspiracji, w eksponowaniu cielesności, ale także w typowych dla Violi („klasyka sztuki wideo”) perfekcji wykonania i prezentacji, krystalicznej czystości obrazu, wzniosłości powolnego ruchu, statyczności kamery. Zarazem narodziny, śmierć, utrata to fundamentalne elementy egzystencji człowieka i może sytuacje graniczne, jaspersowskie, choć rozpatrywane na różnych płaszczyznach<sup>13</sup>. Tak jak i zmartwychwstanie wywołują one niezwykle uczucia wpływające na życie człowieka, będąc czytelnymi szczególnie w swych skrajnościach. Projekcja to jedna z serii *Pasji* Violi, których celem było przedstawianie i studiowanie emocji – i ich relacji z możliwością różnych interpretacji i reakcji – a także pamięci jako podstawowych elementów ludzkiej tożsamości, o czym artysta mówił wprost<sup>14</sup>. Wśród tych fundamentów ukazały się potrzeby piękna i metafizyki, choć już nie wprost zadeklarowane, ale obecne w obrazie pokazującym współczesną i uniwersalną zarazem scenę, realizm, techniczną nowoczesność i trwanie klasycznego.

*Palladio* Petera Holla z 2003 roku to zwykła akwarela na papierze. Harmonijnie zbudowany chłopiec, ubrany tylko w granatowe bokserki, stoi na wprost widza. Poza w wykroku i pochYLENIE CIEMNOWŁOSEJ GŁOWY ZWIĄZANE JEST Z BIAŁĄ PIŁKĄ WIDOCZNĄ POWYŻEJ PRAWEGO KOLANA, PRAWDOPODOBNIE PODBIJANĄ STOPĄ. Cienie układają się po lewej stronie ciała. Posadzka, ściany i kolebkowo sklepiony korytarz to symfonia brązów od ciemnego ugru do przeważających beżów i jasnej sieny. Blisko krawędzi obrazu pojawiają się, symetrycznie po obu stronach, portale obramowujące wnęki (jakby kominków, ale zamknięte drzwiczkami). Uwagę zwraca, podobnie jak w *Ideal*, ekspozycja cielesnego piękna,

<sup>13</sup> Por. K. Jaspers *Sytuacje graniczne* M. Skwieceńskiego (tł.) [w:] R. Rudziński *Jaspers* Warszawa 1978 s. 186–242.

<sup>14</sup> *Emergence* B. Viola [w:] *Who's Afraid of Contemporary Art? Information and Questions for Teaching* J. Paul Getty Museum, Education Department, [http://www.getty.edu/education/teachers/classroom\\_resources/curricula/contemporary\\_art/downloads/viola\\_emergence-ce.pdf](http://www.getty.edu/education/teachers/classroom_resources/curricula/contemporary_art/downloads/viola_emergence-ce.pdf) [data dostępu: 01.09.2011].

konsekwencja w utrzymaniu klasycznej zasady proporcjonalności i symetrii oraz barwnego tonu. Może drobne przesunięcie ciężaru na prawą stronę obrazu, jakby mimetycznie zgodne z rzeczywistością.

Manierystyczna permutacja to zaś portale z wolutami obramowujące drzwi, klasycystycznie dopasowane np. w swych prostokątnych płycinach, ale za małe dla chłopca, który okazuje się dla nich olbrzymem. Na dodatek jego boczne oświetlenie kłóci się ze światłem wprost, od widza, odbitym od ściany tła.

Zderzenie jest typowe dla surrealizmu<sup>15</sup>, jednak warto zauważyć, że tutaj to nie lokomotywa wyjeżdża z kominka jak np. u Rene Magritte'a, ale klasycznie idealny chłopiec wpasowany jest w klasycystyczną architekturę (tytuł i kształt przestrzeni to aluzje do jej renesansowego mistrza – Andrea Palladio). Podbija piłkę – idealną kulę, tak cenioną w renesansie i neoklasycyzmie. Harmonię zakłóca złamanie odpowiedniości i prawdopodobieństwa – chłopiec jest paradoksalnie nieproporcjonalny (choć na pierwszy rzut oka nie kłóci się z zasadami konstrukcji wnętrza, jakby tylko przesunięty był w ramach perspektywicznej struktury). Nie jest konsekwentny jego cień. Czy wstawiono go z innego obrazu, czy z innej rzeczywistości? Piłka nożna to wszak fetysz współczesnej kultury masowej.

Jest tu zatem postmodernistyczna ironia oksymoronicznie żartująca z klasyki (przez swe wymiary chłopiec w tym wnętrzu to i Adonis, i kolos – czyli „piękny potwór”) oraz zderzająca wysoką klasyczność i niską masowość. Oksymoron zawiera też refleksję psychologiczną, realistyczną i platońską zarazem. Wszak piękny młodzieniec często jest niedojrzały, nie do końca ukształtowany, niewłaściwie dopasowany. I dlatego potrzebuje mistrza i jego rozumnie ukierunkowanej miłości.

Jednak ostatecznie subtelność zestawienia przelamującego proporcjonalny kontrast wrażeniem perspektywicznego „przesunięcia”, pozostawianiem w klasycystycznym stylu, barwnej harmonii, zgodności z ideałem pięknego młodzieńca może prowadzić w stronę myśli Gadamera o tym, jak klasyczność obecna jest we współczesności i utwierdza swą dziejowość; nawet wtedy, gdy w sztuce i życiu zaakceptowaną, ale przemijającą modą jest przewrotność<sup>16</sup>.

---

<sup>15</sup> Porównanie Holla ze współczesnym surrealizmem Petera Chevaliera, Jana Schülera oraz Neo Raucha por. R. Rabensaat *Chronicler of poses: Peter Holl* „db artmag” <http://www.db-artmag.com/archiv/2003/e/15/2/156-2.html> [data dostępu: 13.02.2013].

<sup>16</sup> W spojrzeniu wprost na klasyczność Gadamer mówi, że pojęcie to jest ważnym elementem samokrytyki świadomości historycznej „rozpoznającej historyczny ruch w rozumieniu” – elementarnym dla człowieka wg hermeneutów. Wyznaczane przez klasyczność rozumienie „należy pojmować nie tyle jako działanie subiektywności, ile jako wejście w proces przekazu tradycji, w którym przeszłość i teraźniejszość są stale zapośredniczane”. Por.

W roku 2006 Adrian Gottlieb maluje olejami akt kobiety siedzącej prosto, swym prawym bokiem do widza, w półprofilu. Lekko wysunięta w przód i zgięta w łokciu prawa ręka wsuwa się pod odsłoniętą pierś. Ciało jest naturalnie zaokrąglone, widać delikatnie rysujący się fałd pod łopatkami. Okrągła twarz ma pełne policzki i usta oraz nieco mięsisty ale prosty nos. Mimo śniadej karnacji, zgrabnej szyi, głęboko czarnych, dużych oczu o migdałowym wykroju i włosów brunetki, to mniej grecka klasyczność, a bardziej znany z malarstwa realizm kobiecej twarzy bez uśmiechu. Jednak ciało robi wrażenie harmonijnego, a ponadto charakterystyczny jest strukturalny porządek niemal równoległych, nachylonych prostych: linii nosa oraz lekko wysuniętych ramienia i prawej nogi. Na głowie dziewczyny zawiązany jest karminowy materiał, który spływa wzdłuż pleców i rozlewa się szeroko poniżej pośladków, a potem unosi w górę i przecina linię ud, podtrzymywany dłonią pod piersiami. Na poziomie pasa ognistoczerwony horyzont dzieli tło na ciemnobrązowe pole ziemi oraz pas nieba przechodzący od karminu przez granat do czerni. Atmosfera dramatycznego zachodu słońca i bardziej fantastycznej niż leonardowskiej przyrody uzyskana jest przez przewagę elementu malarskości i wrażenia symbolicznego. To nie subtelność chłodnych tonacji, ale namiętność ciepłych barw, która koresponduje z niemal namacalnie rzeczywistą erotyką ciała. A może i symbolizuje pozogę, którą pozostawia folgowanie zmysłom? Choć przecież znów nie ma tu pornografii, wulgarnego eksponowania. Może to Eros gotów do poprowadzenia?

Jego dynamikę i dramatyzm dialektyki z *agape* podtrzymuje motyw materiału, który skrywa włosy, jakby zgodnie z wymaganiami skromności. Tymczasem materia najpierw kontrastem fakturowym, rzeźbiarstwie fałdów i karminową barwą podkreśla gładkość skóry, śniadą karnację, harmonię ciała, a potem w malowniczym, spiralnym zawinięciu, skręceniu ale i obfitości, spływa niczym lawa, kusi romantyczną egzotyką, zakrywa i obnaża, zaciekawia, dotyka, fetyszystycznie podnieca... Niemal, bo znów nie przekracza granicy. Raczej podkreśla człowieczą kondycję łączącą cielesność, fizyczność, erotykę i metafizykę piękna, objawiającego miłość.

Może dlatego obraz ma tytuł *Sophia*, czyli mądrość. Ta zatem, której umiłowanie, *philo sophia*, pozwala mądrze kierować Erosem, również wtedy, gdy ma on wyzywająco „wzajemny” charakter. Która „wspaniała i niewiedząca” daje się poznać tym, którzy szukają jej z pomocą rozumu i stopniowo odkrywają. Doznając zaś w poszukiwaniu mądrości piękna rozumnego jej miłowania i dobra rozumnego odkrywania jej przed innymi (piękno mądrości przedstawionej w kobiecej postaci to wszak nie tylko Eros, *philia*, ale i ofiarująca *agape*) poj-

mują „naturę ludzkiej duszy”, czyli transcendentną istotę tożsamości człowieka. Według zarówno Księgi Mądrości, jak i Sokratesa przemawiającego do Fajdrosa<sup>17</sup>.

W 2008 roku Marcin Liber wystawił w Warszawie *Rekonstrukcję poety*, sztukę Zbigniewa Herberta z 1960. Na tle fasady pałacu Kraszińskich, klasycznie eksponującej symetrię (dwa boczne i środkowy ryzalit z dużym tympanonem) oraz rytm arkad skrzydeł, ustawione zostały trzy ekrany, powtarzając porządek elewacji.

Na jednolicie białych płaszczyznach pojawiały się twarze w zbliżeniach *en face*, niekiedy półfigura (np. mężczyzny tylko w podkoszulku) albo cała postać (np. młodzieńca tylko w dżinsowych spodniach). Czasem kilka figur tworzyło rząd horyzontalnie przesuwany przez wszystkie ekrany w połowie ich wysokości. Albo przez płaszczyzny przepływały litery, zwykle odpowiadające wypowiedziom aktorów, typograficznie zróżnicowane w umiarkowany sposób. Obrazom towarzyszyły generowane na żywo dźwięki.

*Rekonstrukcja poety* to opowieść Homera o pięknie miejsca młodości, o utracie wzroku, ponownym doświadczaniu siebie i świata. I nieustającej przy tym realizacji artystycznej potrzeby opowiadania, zimno ocenianego przez krytyków.

Profesor (Jan Peszek) przedstawia na początku poetę jako zachowującego „ład w uczuciach i ład w mowie”. Opinie to znamienne tak dla *Rekonstrukcji poety*, jak i w ogóle dla twórczości Herberta, może nawet Homera. Mimo że ten z dramatu i ekranu (Jan Chyra) krytykuje zamykanie go w analizach, słowa te patronują także opisywanemu przedstawieniu, odpowiednio dostosowanemu do treści opartej na antycznym materiale. Klasyczne są zasady kompozycji przestrzeni. Ciała na ekranach godzą realizm i idealizm, eksponując swą harmonię i współczesną „codziennosc” ubioru czy nieogolonej twarzy. Narzędzia komunikacji ograniczono do wyraźnie artykułowanego słowa i ukazywanej obrazem gry aktora, wykorzystujących tylko nowe media. Klasycznie dążąca do doskonałości jest mimika aktorów. Oczy pozostają nieustająco zwrócone na wprost, utrzymują kontakt z widzem, jakby wpatrzone w jego twarz i związane jego spojrzeniem. Otwierają patrzącego, tak jak równoległe słowa otwierają myśli. Objawia się lévinasowska wewnętrzna twarz, jednak w sposób kontrolowany. I może przez to nie tylko jest metafizyczna, ale i rozumnie wskazuje na to, że oczekuje dobra. Mistrzostwem zaś jest samą twarzą działać przerysowaniem właściwym aktorskiej grze, zachowując jednocześnie umiar w wykorzystywaniu artystycznych środków, pielęgnując dystans i konstruując wzniosłą (ale nie ironiczną) przewagę. Po to, by ukazać prawdę.

---

<sup>17</sup> Por. Mdr 6,12-16; Platon *Fajdros* wyd. cyt.



Emocje pozostają w sferze kontrolowanych sygnałów, raczej delikatnych grymasów lub gestów, jednak gdy dochodzi do dramatycznego ataku choroby wywołanego opisem bitwy, na ekranie pojawia się czerwony, migoczący kogut. Wprowadzony słowem przez Herberta, tutaj przełamuje dotychczasowy statyczny i monochromatyczny spokój. To apogeum wątku, w którym Homer – wbrew tezom Profesora – mówi o „potrzebie krzyku”. Figury rozsuwają się szybko w poziomych pasach, głośność narasta, typografia jest rozchwierutana.

Wracając do równowagi Homer doświadcza „koloru pustki” i wstydu błagania o wzrok, w których poetyckim efekcie Profesor dostrzeże nieważność i uwiad. Jednak ostatecznie poeta dochodzi do metafizycznej istoty klasycznego umiaru i spokoju. Mówi, że „Bogowie, tak jak zakochani, lubią ogromne milczenie”, a on w poezji stworzy nowego człowieka, doceniającego zwykłą codzienność, piękny drobiazg, słowo i milczenie. Małe figurki Andrzeja Chyry płyną w górę, twarz w zbliżeniach uspokaja się.

Klasyczne zasady, codzienna rzeczywistość i nowoczesność odpowiadają treści dramatu i znanym poglądom Herberta<sup>18</sup>, dla którego klasyczna przeszłość ożywała w terażniejszości i w swym uniwersalnym wymiarze. Jakby gadamerowsko jednocześnie wyprzedzała historię i potwierdzała sens trwania, najlepiej zrozumiałego w terażniejszym doświadczeniu. Natomiast manifestowane w słowach, ważne dla rozumienia przez Herberta człowieczej tożsamości bycie „wiernym”, nawet ślepemu i milczącemu Bogu, ilustruje ostateczny powrót harmonii, a przy tym tezy Ricoeura o podstawowym dla tożsamości człowieka „dochowywaniu słowa”<sup>19</sup>. Słowa ciche, ale dobitne układają się w promienistych liniach, symetrycznie na bocznych ekranach. Na opanowanej twarzy w środku zamykają się oczy, gdy poeta pojmuje „dodawanie słowa do milczenia” jako syntetyczną zasadę tworzenia oraz alegorię relacji człowieka i metafizyki.

Dzieło w całości okazuje się zaś nowoczesnym *Gesamtkunstwerk*, dzięki klasyczności potęgującym swą metafizyczną istotę<sup>20</sup>.

Wybrane przykłady dzieł z lat do 1989–2008, z różnych dziedzin sztuk wizualnych, pokazują chyba nie tyle zwrot ku klasycznemu, jako sytuacja, która przełamując – otwiera<sup>21</sup>, ile raczej trwanie klasycznego odczuwalne i w sztuce współczesnej. W pracach oczywiste jest czerpanie inspiracji z treści antycznych

---

<sup>18</sup> Por. np. opinię, że w twórczości Herberta „Przeszłość stanowi miarę dla terażniejszości”, [http://pl.wikipedia.org/wiki/Zbigniew\\_Herbert](http://pl.wikipedia.org/wiki/Zbigniew_Herbert) [data dostępu: 14.02.2013].

<sup>19</sup> Por. P. Ricoeur *Pamięć – zapomnienie – historia* J. Migasiński (tł.) [w:] *Tożsamość w czasach zmiany. Rozmowy w Castel Gandolfo* K. Michalski (red.) Warszawa 1995 s. 22–43.

<sup>20</sup> O metafizyczności *Gesamtkunstwerk* por. E. Gieysztor-Miłobędzka *W obronie „całościowości”*. *Pojęcie Gesamtkunstwerk „Kultura Współczesna”* 1995 nr 3-4 s. 73–94.

<sup>21</sup> Por. A. Zeidler-Janiszewska, wyd. cyt.

albo inspirujących się antykiem we współczesnej literaturze oraz zachowywaniu klasycznych wzorców i zasad. Kanon to tutaj nie postmodernistyczny tekst. To doniosły temat: piękno samo w sobie, zmaganie się z Erosem i niedoskonałością, śmierć, milczenie Boga. To piękno harmonii gładkiego i rozkwitającego ciała, któremu niczego nie brak i które, jeśli nawet kusi naturalnie tłącą się w nim erotyczną intensywnością, nie wyzywa, ale raczej uwzniośla i wzniosłością ostrzega. Łagodzi też umiarem, brakiem eksponowania wulgarnego szczegółu albo skojarzenia. Ciało i świat, w którym istnieje, są harmonijnie uporządkowane. Ten ład jest racjonalny, tak jak racjonalnie łączą się metafizyczny idealizm i nienachalny naturalizm w sposób właściwy człowieczej wrażliwości. Klasycyzm jest w odpowiednim doborze elementów skali, w harmonijnej równowadze pomiędzy składnikami metafory. W dążeniu do doskonałości wykonania dzieła. A może przede wszystkim heglowska harmonia miary i pełni trwa w tej sztuce, bo w jej centrum jest „człowiek i jego racjonalny porządek jako piękno i dobro mające metafizyczne, absolutne źródło”<sup>22</sup>.

Znamienne, że to cytat z tekstu głoszącego potrzebę współczesnego kulturowania klasycznej filozofii. Wydaje się bowiem, że współczesna klasycyzacja to nie tylko po prostu jej przetrwanie, odrodzenie i życie po życiu w rozumieniu Edwarda Tylora<sup>23</sup>. Gdyż właśnie refleksja o filozoficzności sztuki po jej końcu – a może po prostu krytycznym rozważeniu jej wersji akademicko zaakceptowanych czy nawet dwudziestowiecznie rewolucyjnych a promowanych przez tzw. „świat sztuki” – pokazuje, jak interpretacja ujawniająca filozoficzność przekazu dzieła współczesnego i klasycystycznego harmonijnie wpisuje się w całość doświadczenia estetycznego i zarazem poznawczego.

Opisane dzieła są piękne jako obrazy w jak najbardziej klasycznym ujęciu. Zarazem prowokują do filozoficznej refleksji subtelnym zwykle użyciem metafory, symbolu, alegorii czy nawet ironii, ale także samą decyzją o wyborze klasycznego tematu i stylu, tego „wyróżnionego sposobu bycia dziejowym”, pozwalającemu we współczesnym doświadczeniu istnieć temu, co prawdziwe<sup>24</sup>. Kolejny powrót klasycyzmu, a raczej znów ujawnienie jego trwania, to więc nie tylko obecność sztuki pięknej, w której schelerowsko jest czysta idea, prafenomen<sup>25</sup>, lecz także przyczynek przynajmniej do refleksji, gadamerowskiej w du-

<sup>22</sup> P. Mazanka, E. Morawiec *Classic Philosophy and some Negative Characteristics of Contemporary Culture* <http://www.bu.edu/wcp/Papers/Meta/MetaMaza.htm> [data dostępu: 11.08.2011].

<sup>23</sup> O „przetrwaniu”, „życiu po życiu” i „ocaleniu” u Tylora w *Kulturze prymitywnej* z 1971 r. por. [http://www.vanhoahoc.edu.vn/index.php?option=com\\_content&task=view&id=1667&Itemid=120](http://www.vanhoahoc.edu.vn/index.php?option=com_content&task=view&id=1667&Itemid=120) [data dostępu: 12.09.2011].

<sup>24</sup> H.-G. Gadamer *Prawda i metoda...* wyd. cyt. s. 395–396.

<sup>25</sup> M. Scheler, wyd. cyt. s. 447–461.

chu, o ponadczasowym procesie przekazywania dziedzictwa kulturowego możliwym przez jego doraźne doznanie i krytyczne rozumienie, będące wyznacznikiem człowieczeństwa.

A i dzięki wykraczającej w sferę filozofii interpretacji dostrzec można doniosłość ludzkiej cielesności niosącej piękno, zdolnej do erotycznej miłości (tak zdewastowanej przez sztukę krytyczną) i ludzkiego myślenia – racjonalnego i zarazem wrażliwego na metafory. Można docenić respons człowieka przyjmującego ową cielesność, biologiczność, myślenie, racjonalność, zdolność do pracy, dążenie do doskonałości, dziedzictwo historyczne i kulturowe, wreszcie: przede wszystkim wrażliwość na piękno i miłość w człowieku i w przestrzeni metafizycznej oraz w intuicji, że tylko ta przestrzeń nadaje sens istnieniu.

Nie tylko intuicji, bo rozumienie obrazu, werbalne, a więc nie antylogocentryczne, wyłaniające się tutaj często z analizowania tego, co Scheler nazwałby fantazją, prowadzi także do poznawania rzeczywistości prawdziwej, czyli dla filozofa metafizycznej. Nie w wyniku mozolnego naukowego dyskursu, ale estetycznego doświadczenia. Nie tylko wizualnie pięknej formy, lecz również poetyckiej operacji, przez filozofów docenianej i stosowanej w celu dochodzenia do przedmiotu poznania. W syntezie z klasycznym obrazem poetyckie doświadczenie i wywołane przezeń rozumienie jest „mostem ku niepoznawalnemu”, „wykraczaniem poza siebie”<sup>26</sup> – którego potrzeba wyznacza wciąż człowieczeństwo. Dlatego filozoficzne rozumienie poetyckiej fantazji pomóc może w „przewycięzeniu wyobcowania sensu”<sup>27</sup> metafizycznego obrazu.

Człowiek zaś realizuje „podstawowy sposób zachowania się w świecie”<sup>28</sup> oraz potwierdza swą tożsamość i w rozumieniu, i w doświadczeniu piękna. Spostrzeżenia Danto, docenione, co warto zauważyć, także w środowiskach bliższych idealizmowi<sup>29</sup>, może też ostatecznie prowadzą do wniosku, że to nie paradoks ani tautologia, ale synteza. Niekoniecznie modyfikująca poglądy Schele- ra i Hegla, który sztukę lokował obok „religijnego skupienia (*Andacht*) i refleksji filozoficznej”, ale raczej ujawniająca wieloaspektowość heglowskiej «kon-

---

<sup>26</sup> Por. M. Oziębłowski *Granica czy most? O funkcjach rozumienia w hermeneutyce* H.-G. Gadamera „Diametros” <http://www.diametros.iphils.uj.edu.pl/pdf/diam10ozieblowski.pdf> [data dostępu: 13.09.2011].

<sup>27</sup> H.-G. Gadamer *Prawda i metoda* wyd. cyt. s. 427.

<sup>28</sup> Por. A. Bronk *Doświadczenie hermeneutyczne i estetyczne w filozoficznej hermeneutyce* H.-G. Gadamera [w:] *Estetyka i hermeneutyka* F. Chmielowski (red.) Kraków 1990 s. 17–28 [za:] F. Chmielowski *Hermeneutyczny wymiar podstawowych pytań estetyki* [w:] *Estetyki filozoficzne XX wieku* K. Wilkoszewska (red.) Kraków 2000 s. 104.

<sup>29</sup> Por. J. Herrmann *Filozofia sztuce koniecznie potrzebna* „Znak” wrzesień 2007 <http://prasa.wiara.pl/doc/460077>. Filozofia-sztuce-koniecznie-potrzebna/4, [data dostępu: 12.09.2011]. Autor jest franciszkaninem.

templacji» (*Anschauung*) i gadamerowskiego *Auffühen*, w którym sztuka jest uniwersalna a człowiek napotyka samego siebie<sup>30</sup>.

### Classicism. Its Afterlife in the Era of the End of Art

Text analyses selected examples of photography, painting and video installations (Bernhard Prinz, Bill Viola, Peter Holl, Adrian Gottlieb, Marcin Liber) stressing classical rules and inspirations, as well as elaborating context of *visual turn* (parallel to *the end of art* concept). Not only classical patterns and rules are presented but also weighty philosophical ideas are discovered with the use of transdisciplinary methods. Finally, the fundamental questions concerning aesthetic and metaphysical determinants of art in contemporary works are raised (Plato, Kant, Scheler) in context of human identity discovered in hermeneutic interpretation and experience of beauty.

*Rafał Solewski* – e-mail: solewski@poczta.fm

---

<sup>30</sup> Por. H.-G. Gadamer *Koniec sztuki? Od heglowskiej nauki o przeszłościowym charakterze sztuki do dzisiejszej antyszuki* [w:] tegoż *Dziedzictwo Europy* A. Przyłębski (tł.) Warszawa 1992 s. 53.