

Teksty Drugie 2009, 3, s. 103-120



Do granic. Olga Tokarczuk i Władysław Strzemiński.

Wojciech Bałus

Wojciech BAŁUS

Do granic. Olga Tokarczuk i Władysław Strzemiński

I.

Pierwszy rozdział *Biegunów* Olgi Tokarczuk przynosi opis doświadczenia, a właściwie wspomnienie doświadczenia małej dziewczynki:

Mam kilka lat. Siedzę na parapecie, wokół mnie porozrzucane zabawki [...]. W domu jest ciemno, powietrze w pokojach powoli studzi się, przygasa. Nikogo nie ma [...]. Najbardziej dotkliwy jest bezruch: gęsty, widzialny – zimny zmierzch i słabe światło sodowych lamp, grzęznące w mroku w odległości zaledwie metra od swego źródła. Nic się nie wydarza, marsz mroku ustaje przed drzwiami do domu, cały zgiełk ciemnienia ucicha, tworzy gęsty kożuch, jak na stygnącym mleku. [...] Jest jasne, że oto znalazłam się w pułapce, u mknącej. [...] Betonowe płyty podwórka nasiąkły mrokiem i zniknęły. Pozamykane drzwi, opuszczone klapy, zasunięte rolety. Chciałabym wyjść, ale nie ma dokąd. Tylko moja obecność nabiera wyraźnych konturów, które drżą, falują, i to boli. W jednej chwili odkrywam prawdę: nic się już nie da zrobić – jestem.¹

W zarysowanej przez Tokarczuk sytuacji wszystko jest znajome i jednocześnie wszystko na opak. Zapadający zmierzch niesie poczucie bezruchu, stagnacji – znamy to doświadczenie ze swojego życia. Towarzyszy mu zazwyczaj tęska melancholia, jakies – jak wspominała Eliza Orzeszkowa – reminiscencje „głębokich, głębokich smutków i roz tęsknień, które opadały mię nie wiedzieć dlaczego, nie wiedzieć za czym, bez najmniejszej wewnętrznej przyczyny”². W *Biegunach* poja-

¹ O. Tokarczuk *Bieguni*, WL, Kraków 2007, s. 5-6.

² E. Orzeszkowa *Wspomnienia*, „Sfinks” 13, 1911, s. 341; cyt. za: R. Okulicz-Kozaryn *Litwin wśród spadkobierców Króla-Ducha. Twórczość Čurlionisa wobec Młodej Polski*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2007, s. 49.

wia się stagnacja, ale nie ma typowych dla szarej godziny smętków. Brak też celebrowania czasu zmierzchu, wspólnego zgromadzenia domowników oddających się rozmowom, rozmyślaniom lub modlitwie, co powszechnie praktykowano jeszcze z początku XX wieku³. Wręcz odwrotnie – dom pustoszeje: „Nikogo nie ma; odeszli, zniknęli, słychać jeszcze ich słabnące głosy, szurania, echa kroków i odległy śmiech”⁴. Mieszkania jednak nie wypełnia próżnia. Bezruch i mrok nabierają materialności, stają się gęste, widzialne, stygnące, grzęznące, namacalne i otaczają dom, który – jak czytamy – zamienia się w pułapkę. Miejsce, które ze swej natury powinno być bezpieczne przekształca się w swe przeciwieństwo. W tej pułapce dochodzi do odkrycia, że brak możliwości ruchu, wyjścia na zewnątrz, połączony z napierającą lepkością bytu, otwiera na doświadczenie własnego istnienia: „nic się już nie da zrobić – j e s t e m”.

Istnienie boli, istnienie ciąży, istnienie jest bezruchem, zgęstnieniem. Jest się na nie skazanym. To najdziwniejsza z konstatacji pierwszego rozdziału *Biegunów*, idąca najbardziej w poprzek potocznej wiedzy. Bo przecież wydawać by się mogło, że każdy chce istnieć i do negatywnego stwierdzenia „nic się już nie da zrobić” najmniej pasuje „jestem”. Wyjaśnienie intrygującego stanowiska zarysowanego we wstępie pojawia się zarówno w tytule, jak i w dalszym biegu powieści. Napiętowania godne jest to istnienie, które jest stagnacją. Człowiek powinien od niego uciekać, realizując się w podróży. Tylko przemieszczając się, nie ustając ani na chwilę, jak członkowie rosyjskiej sekty biegunów, od której książka wzięła tytuł, można oprzeć się złu. Ale jeśli tak, to wprowadzić trzeba terminologiczne uściślenie. Pod nazwą istnienia rozumieć należy jakieś trwanie w bezruchu i stagnacji. Na przeciwnym krańcu pojawia ciągła podróż. Tę formę bycia określić by należało, jak sądzę, egzystencją. Jak tłumaczy Michał Paweł Markowski,

ex-istere to – dosłownie – wy-stawać. Łacińskie *sisto,istere*, oznacza powstrzymanie się od ruchu, zatrzymanie, stawanie, postój. Przedrostek *ex-* to negacja negacji, jeśli negacją pierwszą jest powstrzymanie ruchu. Egzystencja jest więc wymierzona przeciwko statyczności, przeciwko *stasis*, dlatego właśnie, jeśli nie ma ugrzęznąć w błotnistych koleinach przyzwyczajenia, nieuchronnie nabrać musi cech ek-statycznych.⁵

W ujęciu filozofów egzystencjalistycznych egzystencja pojmowana była jako proces. Negując substancjalistyczne rozumienie człowieka, przyjmowali oni, że ludzie nie są apriorycznie zakodowani, lecz stale tworzą siebie w ciągu życia. Egzystencja, przez Sartre’a określona za Heglem jako byt-dla-siebie, różniła się zasadniczo od bytów-w-sobie, rzeczy pozbawionych samoświadomości i tym samym niezdolnych do kreacji własnej tożsamości. I przeciwstawiała się nicości, w której – jako w źródle bytu – była zakorzeniona. Rezygnacja z ciągłego zdoby-

³ R. Okulicz-Kozaryn *Litwin wśród spadkobierców Króla-Ducha*, s. 38.

⁴ O. Tokarczuk *Bieguni*, s. 5.

⁵ M.P. Markowski *W swoją stronę*, w: tegoż *Nieobliczalne. Eseje*, Wydawnictwo Austeria, Kraków 2007, s. 13.

wania egzystencji, utrzymywania jej i wydoskonalania, równała się więc reifikacji lub ześlizgnięciu się ku niebytowi.

Problem uprzedmiotowienia nieobcy jest książce Tokarczuk, przede wszystkim w rozdziałach mówiących o preparatach anatomicznych, a więc o rzeczach powstałych z fragmentów ludzkich istot. Także w pierwszym rozdziale gęstniejący byt unieruchamia człowieka: „Gasnące światło zabiera z sobą powietrze – nie ma już czym oddychać”⁶. Natomiast kwestia granic egzystencji i egzystencjalnej wolności sugerowana jest w opowiadaniu o eutanazji, zaś w analizowanym początkowym fragmencie powieści autorka pisze, że „ten wieczór jest krańcem świata”⁷. Istnienie zatem tyleż jest wszechobecne i namacalne, co bliskie granicy, a więc nicości. Czy nie jesteśmy o krok od formuły Hegla z *Nauki logiki*, iż „czysty byt i czyste nic są jednym i tym samym”?⁸ Jeśli byt zagarnia *wszystko*, tak że „nic się nie wydarza”, to w owej mazi nie można wykonać żadnego ruchu, nie zaistnieje żadna zmiana. W świecie totalnej martwoty „nic” nie jest możliwe, a wszystko faktyczne, czyli zastane, określone, nieruchome. W takiej rzeczywistości można oczywiście dalej istnieć, ale to istnienie nie daje szans na świeże powietrze, podróż, zróżnicowanie. Bycie pozbawione możliwości zmiany zbliża się do niebycia, dziwnego trwania na pograniczu rzeczywistości i nierzeczywistości. Nasze istnienie odbieramy jako nieprawdziwe. Jednocześnie ów niebyt nie jest całkowity – wszak nie ulegliśmy unicestwieniu. A zatem i nasze nieistnienie jest nieprawdziwe. Tak jak u Hegla byt stał się jak niebyt, a niebyt zbliża się do bytu.

Jeśli pełne rozróżnienie bytu i nicości jest niemożliwe, jeśli istnienie bez zmian jest wszystkim, na co sytuacja pozwala, i niczym, bo jaka z tego korzyść, jedyną szansą dla człowieka jest wyrwanie się z owego zaklętego kręgu. U Hegla nosi ono miano *Werden* – stawania się:

Tak więc całym prawdziwym rezultatem, jaki się tu wyłonił, jest s t a w a n i e s i ę, które nie jest jednostronną tylko czy abstrakcyjną jednią bytu i Niczego, lecz polega na takim ruchu, że czysty byt jest czymś bezpośrednim i prostym, że jest wobec tego w tym samym stopniu czystym Nic, że różnica między nimi j e s t, ale w równym stopniu z n o - s i s a m ą s i e b i e i n i e j e s t.⁹

W stawaniu się byt i nicość ulegają zróżnicowaniu poprzez *Aufhebung*. Gdy projektuję własną egzystencję, wychodzę poza tu i teraz. Mogę zmienić swoje postępowanie i zaplanować dalsze działania tylko dlatego, iż przybierają one postać negacji tego, co mnie osacza. Egzystując, zaprzeczam więc mojej obecnej faktyczności. Ale czynię to ja i w ten sposób potwierdzam własne istnienie. W egzystencji jestem więc

⁶ O. Tokarczuk *Bieguni*, s. 5.

⁷ Tamże, s. 6.

⁸ Zob. W. Stróżewski „*Byt i nic są tym samym*”, w: tegoż *Istnienie i sens*, Znak, Kraków 1994, s. 169.

⁹ G.W.F. Hegel *Nauka logiki*, przeł. A. Landman, PWN, Warszawa 1967, t. 1, s. 108.

i nie jestem zarazem. Natomiast z chwilą odsunięcia się „niebytu” jako projektu, jako możliwości zmiany położenia (fizycznego i duchowego), wszystko wokół łącznie z moją osobą tężeje i ulega petryfikacji. Egzystencja zmienia się w istnienie.

2.

Czy jednak w *Biegunach* faktycznie pojawia się dialektyka bytu i nicości? Czy czyste nic faktycznie może zjednoczyć się z tym, co jest? Opis doświadczenia dziewczynki sugeruje raczej stałą, namacalną obecność bezruchu, mroku i własnej osoby, szczelne wypełnienie świata przez milczący, gęsty i napierający zewsząd byt, będący co najwyżej negacją egzystencji¹⁰. Są momenty, w których rzeczywistość wyłamuje się z codziennej oczywistości. Starając się zasnąć, wyłączamy myślenie i zawieszamy nasze odniesienie do otaczającego świata. Gdy sen nie przychodzi, nadal próbujemy nie myśleć i nie nawiązywać kontaktu z zewnętrżnością. Coś jednak przeszkadza w osiągnięciu całkowitej „nieważkości”. Tym, czego nie możemy się w takiej chwili pozbyć, jest poczucie tłącego się w nas czuwania. Z jego głębi dociera do nas, że istniejemy. Istnienie to ma całkowicie nieosobowy charakter. Ja staram się wygasić świadomość, zapaść się w sen, ale niemożność zaśnięcia objawia się jako przeszkoda, niwecząca moje zapędy do rozpląnięcia się w drzemce. To właśnie jest bezosobowe istnienie, stan czystego bycia. Podczas bezsenności czuję, że trwam, ale nie jako świadomy podmiot. Samo istnienie objawia swą moc, jak u Tokarczuk: „nic się już nie da zrobić – jestem”. Emmanuel Lévinas pisał: „Czuwamy, choć nie ma nad czym i mimo braku wszelkich powodów, by w czuwaniu trwać. Uwierza nas nagi fakt istnienia: jest się przykutym do bytu [...]. Jesteśmy oderwani od wszelkich przedmiotów, wszelkiej treści, ale nie od obecności”¹¹. Taką bezosobową, zdegradowaną formę istnienia Lévinas określił mianem *il y a* i utożsamił z Heideggerowskim byciem (*das Sein*); byciem oderwanym od wszelkiej konkretnej formy bytu (*das Seiende*)¹².

Analiza doświadczenia *il y a* była też odpowiedzią na przyjęte przez Martina Heideggera heglowskie utożsamienie bytu i nicości¹³. Według Lévinasa „bycie i ni-

¹⁰ Za Władysławem Stróżewskim należałoby więc mówić o obecnej w powieści dialektyce bytu i niebytu. Niebyt nie jest nicością, a „także bytem, choć określonym inaczej niż sam byt, wobec którego właśnie jest niebytem” (*Z problematyki negacji*, w: tegoż *Istnienie i sens*, s. 386). Jeśli egzystencja w *Biegunach* jest bytem, to istnienie jest niebytem w sensie braku ruchu właściwego egzystencji, ale jednocześnie jakąś formą bytu – wegetowaniem.

¹¹ E. Lévinas *Istniejący i istnienie*, przeł. J. Margański, Wydawnictwo Homini, Kraków 2006, s. 105.

¹² M. Jędraszewski *Wobec Innego. Relacje międzypodmiotowe w filozofii Emmanuela Lévinasa*, Księgarnia Św. Wojciecha, Poznań 1990, s. 39-40; B. Skarga „*Czas i inne*”, w: tejeż *Tożsamość i różnica. Eseje metafizyczne*, Znak, Kraków 1997, s. 120-121.

¹³ W. Stróżewski „*Byt i nic są tym samym*”, s. 187-188.

coś, w filozofii Heideggera równoważące się bądź współmierne”, są jednak „fazami ogólniejszego faktu istnienia, którego nicość bynajmniej nie współtworzy”¹⁴. Nawet jeśli odczuwamy, że świat wymyka się z naszych rąk, nie docieramy przez to do bram nicości. Filozof pisał:

Przypuśćmy, że wszystkie byty, rzeczy i ludzie powracają do stanu nicości. Nie sposób wyobrazić sobie takiego powrotu poza zdarzeniowością. A samą nicość? Coś się dzieje, jest noc i zapada cisza nicości. Nieokreśloność owego „coś się dzieje” nie dotyczy przedmiotu, nie odnosi się do rzeczownika. Wskazuje zaimek trzeciej osoby w bezosobowej formie czasownika, bynajmniej nie bliżej nieznanego sprawcę działania, lecz cechę samego działania, którego sprawca poniekąd nie istnieje – pozostaje anonimowy.¹⁵

Gdy świat wymyka nam się z rąk, nie odsłania się przed nami bezdenna pustka. W każdym zdarzeniu, czy to jest noc, czy stan bezsenności, spadamy na twarde dno. Jest nim *il y a* – bezosobowe dzianie się, jakiś „pomruk z głębi samej nicości”¹⁶. Ów „pomruk” jest byciem, czymś nieusuwalnym, czymś powodującym, iż nie potrafimy dotrzeć do absolutnej próżni.

Bycie (czy jak pisze Lévinas na innym miejscu, „byt w ogóle”¹⁷) jest całością. Pozbawione cech szczególnych, nie daje szans na różnicowanie. Szum *il y a* tyleż odczuwamy wewnątrz siebie, co i na zewnątrz. Wszystko jedynie istnieje w niezmiennym, nieporuszone, gęstym pomruku nieredukowalnej anonimowości. „Nic się nie wydarza” – pisała Tokarczuk – „cały zgłębienie ucicha, tworzy gęsty kożuch, jak na stygnącym mleku”. Świat traci kontury, traci je też nasza jaźń. Ale, paradoksalnie, właśnie wtedy dochodzi do nas z całą siłą poczucie własnego istnienia. Poniżej *il y a* zejść już nie można. Wyłączyć bycia się nie da. Nie tyle jestem, co bycie ma mnie w swoim władaniu. Moje bycie atakuje mnie swym anonimowym trwaniem. Jedynym wyjściem z sytuacji jest wzięcie siebie w posiadanie – zrobienie czegoś, nadanie swemu istnieniu cech osobowych, przystąpienie do działania. Z bezosobowego *il y a* wyłania się hipostaza – człowiek tworzący własną jaźń i włączający się w świat¹⁸. Wyzwała się on z beczasowości *il y a* i wchodzi w teraźniejszość, w czas, w ruch, bieg, podróż. Hipostaza otwiera drogę ku egzystencji¹⁹.

¹⁴ E. Lévinas *Istniejący i istnienie*, s. 22.

¹⁵ Tamże, s. 90.

¹⁶ Tamże, s. 90.

¹⁷ Tam u s. 91.

¹⁸ B. Skarga „*Czas i inne*”, s. 122.

¹⁹ W późniejszej filozofii Lévinasa jest inaczej: „aby wyjść z [...] *il y a*, nie należy ustanawiać siebie, lecz siebie obalać [...]. Obalenie tej suwerenności jest dla ja społeczną relacją z drugimi, relacją bez-inter-esowną” (*Etyka i nieskończony. Rozmowy z Philippe'm Nemo*, przeł. B. Opolska-Kokoszka, Wydawnictwo Naukowe PAT, Kraków 1991, s. 33).

Szkice

A zatem byt i nic nie są tym samym. U podstaw świata tkwi bezosobowe, nieusuwalne bycie. Zagarnia ono człowieka, unieruchamia go, depersonalizuje. Jedy-
nym ratunkiem jest hipostaza, ponowne wejście w czas teraźniejszy i budowanie
własnej egzystencji, która swą ruchliwością i zmiennością nadaje pierwotnemu
byciu jakiś sens i cel.

3.

Władysław Strzemiński nie zajmował się bytem, byciem, nicością i egzysten-
cją. Interesowało go głównie czyste malarstwo²⁰:

Doskonałość dzieła sztuki musi być samą treścią – nie odbitką i opowiadaniem o innej
treści, przeżytej gdzie indziej i następnie znajdującej swój ślad i odzwierciedlenie w po-
staci dzieła sztuki. [...] Dzieło sztuki musi być zbudowane według praw swoich włas-
nych.²¹

Niemniej jednak sformułowana w latach dwudziestych koncepcja unizmu wykra-
cała, jak się wydaje, poza problem doskonałej budowy obrazu.

Punktem wyjścia dla teorii Strzemińskiego było zagadnienie realizmu²². Zda-
niem malarza, celem dawnej działalności artystycznej było „osiągnięcie podobień-
stwa dzieła sztuki do jakiegokolwiek dowolnego przedmiotu, istniejącego poza
tym dziełem”. Temu „realizmowi pośredniemu” nowa sztuka przeciwstawiła „bez-
pośredni realizm w kształtowaniu każdej rzeczy według
jej odrębnych praw”²³. Artysta negował mimetyczny charakter malar-
stwa i rzeźby, ponieważ odtwarzanie widzialnego świata stało w sprzeczności z istotą
procesu twórczego w sztukach plastycznych. „Określam sztukę – wyjaśniał Strze-
miński – jako twórczość jedności form organicznej [!] przez organiczność swą rów-
noległych z naturą”²⁴. Tworząc dzieło, artysta nie powinien oglądać się na zewnętrz-

²⁰ Teorię unizmu opisywano i rekonstruowano już wielokrotnie, zob. przede
wszystkim: A. Turowski *Konstruktywizm polski. Próba rekonstrukcji ruchu (1921-1934)*,
Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1981, s. 132-146 oraz W. Kemp-Welch
Teoria unizmu w malarstwie, w: *Władysław Strzemiński in memoriam*, red. J. Zagrodzki,
Sztuka Polska, Łódź 1988, s. 82-90. Ze starszych prac odnotujmy książkę
I. Jakimowicz *Witkacy, Chwistek, Strzemiński. Myśli i obrazy*, Arkady, Warszawa 1978,
s. 78-99.

²¹ W. Strzemiński *[O nowej sztuce]*, w: tegoż *Wybór pism estetycznych*, oprac.
G. Sztabiński, Universitas, Kraków 2006, s. 5.

²² Y.-A. Bois *W poszukiwaniu motywacji*, w: *Władysław Strzemiński in memoriam*, s. 68-70;
W. Kemp-Welch, *Teoria unizmu w malarstwie*, s. 86.

²³ W. Strzemiński *Przedmiot i przestrzeń*, w: tegoż *Wybór pism estetycznych*, s. 34, 35.

²⁴ W. Strzemiński *Wypowiedź w „Katalogu wystawy nowej sztuki”*, w: tegoż *Wybór pism
estetycznych*, s. 3. – Na temat nielogiczności tego zdania zob. G. Sztabiński *Od
„obiektywnej rzeczy” do wyrazu świadomości wzrokowej. Koncepcja sztuki Władysława
Strzemińskiego*, w: W. Strzemiński, *Wybór pism estetycznych*, s. XIII.

ny temat, uczucia czy poprawność naśladownictwa. Prawidłowa kreacja polegać miała na rozpoznaniu i zastosowaniu wewnętrznych zasad rządzących daną dziedziną twórczości czy wytwórczości. Takie postępowanie uzyskiwało charakter organiczny, gdyż opierało się na paralelizmie z działaniem natury; natury rozumianej nie jako zewnętrzna rzeczywistość przyrodnicza, *natura naturata*, lecz jako siła sprawcza, *natura naturans*²⁵. Jako efekt właściwych działań twórczych wyłaniał się utwór zgodny z naturą sztuki (*natura naturans*), natomiast odtwarzanie widzialnej rzeczywistości (*natura naturata*) sprzeniewierzało się bezpośredniemu realizmowi i organiczności.

Eliminacja mimetyzmu nie wystarczała, by stworzyć doskonałe dzieło. Strzemiński uznał, że największym przełomem w nowożytnej kulturze było powstanie barokowej koncepcji obrazu. Jej istoty nie określała żadna okoliczność zewnętrzna, ani ikonograficznej, ani światopoglądowej natury. Niezależnie od przedstawianego tematu, każdy obraz barokowy prezentował zbliżony sposób budowy formalnej. W owej epoce malarstwo, zdaniem Strzemińskiego, uwolniło się od integralnego związku z architekturą, dominującego jeszcze w okresie renesansu. Efektem tego było dążenie do tworzenia kompozycji ośrodkowych, akcentujących centrum dzieła i zamykających zobrazowane formy w kształt koła lub elipsy. Jedność kompozycyjną osiągnano przez ścieranie się napięć dramatycznych, a dokładniej przez uzgodnienie konfliktów wynikających z zastosowania przeciwstawiających się sobie linii i kolorów. Strzemiński argumentował:

Linia w baroku jest zrozumiana jako znak napięcia kierunkowego. Każda linia barokowa jest znakiem dynamicznym. Każda linia, napotykać inną, zamyka się przez nią. Uderzenie linii o linię tworzy zamknięcie obrazu. Forma, jaka w ten sposób powstaje, jest skutkiem ścierania się sił, ma swój ośrodek, wytworzony przez ciśnienie wzajemne napięć kierunkowych.²⁶

Kolory natomiast, zestawiane na zasadzie kontrastów, rozmieszczone były „według swego ciężaru”²⁷, przez co osiągnano barwną równowagę asymetryczną.

Barokowe zasady twórcze, których echa Strzemiński odnajdywał jeszcze w kubiźmie, nie pozostawały jednak w pełnej zgodzie z wewnętrzną naturą obrazu. „Prawo organiczności malarskiej – pisał malarz – wymaga: j a k n a j w i ę k s z e g o z e s p o l e n i a f o r m z p ł a s z c z y z n ą o b r a z u”²⁸. To zespolenie uwzględnić powinno trzy elementy. Po pierwsze, ponieważ obraz malowany jest na płaskiej powierzchni, wyeliminować trzeba iluzję głębi. Po drugie, „forma powinna

²⁵ O tych dwóch możliwościach rozumienia pojęcia natury zob. J. Białostocki *Pojęcie natury w teorii sztuki renesansu*, w: tegoż *Sztuka i myśl humanistyczna. Studia z dziejów sztuki i myśli o sztuce*, PIW, u szawa 1966, s. 44-52.

²⁶ W. Strzemiński *Dualizm i unizm*, w: tegoż *Wybór pism estetycznych*, s. 20.

²⁷ Tamże, s. 20.

²⁸ W. Strzemiński *B = 2*, w: tegoż *Wybór pism estetycznych*, s. 11.

Szkice

w y r a s t a ć z obrazu; być z nim połączona bezpośrednio²⁹, a więc żaden element nie może dawać wrażenia płynięcia, czy wylatywania z całości. Niedopuszczalne było także pomijanie prostokątnego formatu malowidła, determinującego namalowane kształty i ich odniesienie do krawędzi. Po trzecie wreszcie, percepcja dzieła ma być integralna. „Nie powinny formy oddziaływać same przez się, niezależnie od całości obrazu, gdyż wtedy mamy portret całości organicznej form, lecz nie ma jedności form z tłem”³⁰. Obrazy barokowe natomiast dawały złudzenie głębi, ich dynamiczna budowa przeczyła zespoleniu form w ramach płaszczyzny, zaś zderzenia linii i kontrasty kolorów sugerowały odbiór czasowy, polegający na śledzeniu walki poszczególnych napięć kierunkowych i barwnych. Do tego jeszcze budowa barwna obrazu była „n i e z a l e ż n a” od budowy linearnej. Budowa linearna dąży do spłotu zamykających się napięć kierunkowych; budowa barwna do równowagi asymetrycznej kolorów³¹. Dlatego Strzemiński barokowej koncepcji dzieła przeciwstawił własną – unistyczną. Zasadzać się ona miała na całkowitym „monizmie”. Przede wszystkim usunięte zostały wszelkie aluzje mimetyczne, powodujące napięcie pomiędzy czystym kształtem plastycznym a koniecznością reprezentacji świata zewnętrznego. Następnie, kompozycja ośrodkowa, jako sprzeczna z prostokątnym kształtem podobrazia, ustąpiła jednolitemu wypełnieniu całego pola obrazowego. Wylimitowany też został indywidualizm poszczególnych namalowanych form, będący potencjalnym źródłem wewnętrznych napięć i konkurencji, co prowadzić mogło do rozciągniętego w czasie odbioru dzieła, polegającego na skupieniu się odbiorcy nie na całości płótna, lecz na śledzeniu „walki” poszczególnych kształtów. Wreszcie jednorodność zastosowanych motywów służyła zachowaniu pełnej płaskości tworzonego obrazu, zapewnieniu zgodności linii z barwami oraz pozbawieniu malowidła wszelkich śladów dynamizmu. Strzemiński w unizmie proponował tworzenie dzieł wyrastających wyłącznie z samej istoty malarstwa, ponieważ jedynym punktem wyjścia jego koncepcji była wewnętrzna natura tego gatunku sztuki. Za fakty podstawowe przyjmował tylko płaszczyzną płótna i ograniczające je ramy. Malowanie obrazu polegać miało na rozwiązaniu problemu jednolitości w ramach czworokątnego pola. Z jednej strony zastosowane formy nie mogły kłócić się z formatem dzieła, np. niedorzecznością było dla Strzemińskiego stawianie formy nieprostej obok granicy obrazu prostolinijnego. Z drugiej natomiast zachowany być powinien związek namalowanych kształtów pomiędzy sobą³². W tym zakresie autor proponował stosowanie obliczeń liczbowych pozwalających na standaryzację stosowanych form, korygowanych jednak twórczą intuicją, broniącą przed automatyzacją „wszystkich czynności malarskich”³³.

29 Tamże, s. 11.

30 Tamże.

31 W. Strzemiński *Dualizm i unizm*, s. 20.

32 A. Turowski *Konstruktywizm polski*, s. 133.

33 W. Strzemiński *Dualizm i unizm*, s. 31.

Teoria unizmu była niewątpliwie jednym z najbardziej konsekwentnie przeprowadzonych modernistycznych projektów pełnej autonomii sztuki – sztuki, która nie miała służyć komunikowaniu niczego poza swą własną istotą i sztuki pozbawionej jakiegokolwiek pozamalarskiego sensu. „Dzieło sztuki plastycznej nie wyraża nic. Dzieło sztuki nie jest znakiem czegokolwiek”, pisał Strzemiński³⁴. Są jednak w pismach artysty miejsca pozwalające drażyć jego myśl głębiej. W stwierdzeniu: „Realne = istnienie samoistne w plastyce: dzieło sztuki posiada samowystarczalność plastyczną, gdy jest celem samo dla siebie i nie szuka usprawiedliwienia w wartościach istniejących poza obrazem”³⁵ po raz kolejny potwierdzona zostaje autonomia obrazu. Ale słowo „realne” nadaje owej samodzielności ontologiczną powagę. Andrzej Turowski zauważył, że ta autonomia bierze się z faktu, iż obraz jest „przedmiotem jak wszystkie inne przedmioty otoczenia”³⁶. Ponieważ naciągnięte na krosna płótno jest płaskie, płaski musi być powstały na nim malunek, zaś prostokątny kształt blejtramu nakazuje stosować pasujące do tego czworokąta formy, jednolicie zakomponowane w całym wolnym polu. Przedmiotowe cechy podobrazia wpływają na charakter dzieła zgodnie z cytowaną już zasadą bezpośredniego realizmu, głoszącego kształtowanie każdej rzeczy według jej odrębnych praw:

Każda istota uzyskuje organiczność swą według prawa, dla niej jedynie właściwego: za wzór więc do zdefiniowania prawa organiczności tworców sztuki nie możemy brać prawa budowy żadnej innej rzeczy (nie ma sensu również tworzenie człowieka na podobieństwo mostu lub domu w kształcie osy).³⁷

Powstały w ten sposób artefakt stawał się jednak czymś więcej niż tylko prostym przedmiotem. Dobrze zrobiony unistyczny obraz był „tak organiczny, jak nią jest natura”³⁸. Miał zatem szczególną spójność wewnętrzną, był „ORGANICZNOŚCIĄ ZJAWISKA PRZESTRZENNEGO”³⁹. Ta organiczna spójność dawała mu „życie” na podobieństwo tworców natury:

Jak organizm jest jednolity, jak z jego rozdarciem następuje śmierć organizmu, tak robienie przez kolor zabija obraz, robi go martwym, zmusza do poszukiwania środków zewnętrznych i przymusowych do zgalwanizowania trupa. I wtedy dopiero spełniać swą rolę zaczynają obręcze napięć kierunkowych. Ale obraz jest martwym, jest w stanie rozkładu, rozpada się na części.⁴⁰

³⁴ W. Strzemiński *[O nowej sztuce]*, s. 5.

³⁵ W. Strzemiński *B = 2*, s. 11.

³⁶ A. Turowski *Konstruktywizm polski*, s. 136. Na pewne ograniczenia tego utożsamienia zwraca uwagę G. Sztabiński *Od „obiektywnej rzeczy” do wyrazu świadomości wzrokowej*, s. XVI-XVIII.

³⁷ W. Strzemiński *Wypowiedź w „Katalogu wystawy nowej sztuki”*, s. 3.

³⁸ W. Strzemiński *Dualizm i unizm*, s. 27.

³⁹ W. Strzemiński *[O nowej sztuce]*, s. 5.

⁴⁰ W. Strzemiński *Dualizm i unizm*, s. 31.



Szkice

Doskonałym organizmem może być zarówno obraz, jak i maszyna. Lecz jeśli maszyna jest doskonała wtedy, gdy bez zarzutu wykonuje swoją pracę, a jej forma odpowiada przeznaczeniu, doskonałość obrazu czy rzeźby zawiera się w zupełności ich bytu. Prawdziwe dzieło sztuki plastycznej – pisał Strzemiński – to „całość i jedność”. Nie powinno ono „być jednością nieukończoną lub zawierać cokolwiek ponad tę jedność”⁴¹. Jako zamknięta, skończona jedność manifestuje sobą własną doskonałość: „Doskonałość dzieła sztuki musi być samą treścią”⁴². Stąd już tylko krok do deklaracji ontologicznej: „Ono jest (istnieje) samo przez się”⁴³.

Określeniem „istnieć przez się” filozofia posługiwała się chcąc opisać naturę Boga. Scholastyczne *ens per se* oznaczało, że Bóg jest bytem, który od nikogo i od niczego nie pochodzi. Natomiast dla Kartezjusza to samo wyrażenie wskazywało, iż jest On bytem, który samemu sobie zawdzięcza swe istnienie⁴⁴. Gdy Strzemiński mówił o *perseitas* nie chciał nadawać dziełu sztuki bytowej samorodności. Pojęcie to w jego pismach rozumieć można dwojako. Z jednej strony jako dookreślenie semantycznej tautologiczności i asemiotycznej natury obrazu lub rzeźby, pełny kontekst cytatu brzmi bowiem: „Dzieło sztuki plastycznej nie wyraża nic. Dzieło sztuki nie jest znakiem czegokolwiek. Ono jest (istnieje) samo przez się”. Z drugiej zaś jako całkowitą niezależność od twórcy, od jego psychiki i przeżyć: „Obraz można rozpatrywać albo jako rzecz obiektywną, oderwaną od nas, ukształtowaną według siebie i swoich własnych praw, wynik swojej własnej formy, albo też jako znak wewnętrznego przeżycia malarza, przeżycia uzewnętrznionego odpowiednią formą”⁴⁵. Obraz istnieje „przez się”, jeżeli powstaje w wyniku zastosowania organicznych praw malarstwa. W tym sensie zawdzięcza swe pojawienie się zewnętrznym, obiektywnym zasadom tworzącej go natury (*natura naturans*), a nie subiektywnym przeżyciom pojedynczego człowieka. Dzieło doskonałe jest więc przedmiotem materialnym manifestującym w swej formie istotę danego gatunku sztuki. Jego treścią jest owa manifestacja, wyrażająca się całkowitą pełnią formalną. Prawdziwe dzieło sztuki ma zatem naturę bytu autonomicznego, autoreferencyjnego, tautologicznego. Stąd nazwać go można *perseitas*.

4.

Nie każde dzieło spełnia jednak postawione przez Strzemińskiego warunki *ens per se*. Gdy artysta nie umie w procesie twórczym odseparować się od swych przeżyć „na obrazie rozgrywa się dramat form. Treścią dramatu – uzgodnienie kontrastów.

⁴¹ W. Strzemiński *B = 2*, s. 9, 10.

⁴² W. Strzemiński [*O nowej sztuce*], s. 5.

⁴³ Tamże, s. 5.

⁴⁴ J. Tischner *W poszukiwaniu doświadczenia Boga*, w: tegoż *Świat ludzkiej nadziei. Wybór szkiców filozoficznych*, Znak, Kraków 1992, s. 230-235.

⁴⁵ W. Strzemiński *Notatki*, w: tegoż *Wybór pism estetycznych*, s. 17.

Głównym konfliktem dramatu – konflikt między poszczególnymi kształtami i konflikt między danymi przyrodzonymi obrazu (płaskość i czworoboczność granic) a tym, co na nim namalowano⁴⁶. Tego wprowadzania uczuć do dzieła nie należy rozumieć wyłącznie jako prostego przekładu wrażeń, odczuć, nastrojów i myśli na formy malarskie. Mieści się tu również wszelkie odstępstwo od praw wewnętrznej organiczności. Na tym – zdaniem Strzemińskiego – polegał błąd kubizmu:

Sposób kubizmu francuskiego: udoskonalić formę i jednocześnie schować w niej przedmiot. Widzi się z początku formę doskonałą, lecz od chwili, gdy oko spostrzeża przedmiot – urok formy ginie; pozostaje ekwilibrystyka nader zręczna i wyszukiwanie kryjówek. Tropienie zaś należy do działalności myślowego.⁴⁷

Kubiści starali się zbudować doskonały pod względem formalnym obraz i równocześnie pokazać przedmiot sprowadzony do sumy widoków. Wielość połączonych przekrojów wymuszała osiowość kompozycji i jej osrodkowość – barokowe zamykanie kształtów w elipsę. Suma linii i plam barwnych, początkowo odbierana jako płaska jedność form, przy bliższym oglądzie zamieniała się w grę konturów i plam. Oko „myślowego” wyłuskiwało coraz to nowe powiązania, łączyło poszczególne elementy w nowe całości, fragmenty pozornie płaskie odczytywało jako przestrzenne, inne, dotąd postrzegane jako idące w głąb, wiązało z płaszczyzną pola obrazowego, zaś gmatwaninę abstrakcyjnych linii sumowało w zarys głowy lub gitary⁴⁸. Odbiór obrazu kubistycznego stawał się nieuchronnie procesem czasowym, łamiącym zasadę jednolitej, całościowej i momentalnej percepcji. Jednocześnie „barokowy” konflikt to przecinających się, to skontrastowanych, to znów uzupełniających się linii czynił z nich niepozbowione samoistności elementy zunifikowanej, płaskiej powierzchni dzieła, lecz twory znaczące: fragmenty płaszczyzn, zarysy ciała, kawałki stolików lub instrumentów muzycznych. Malarstwo kubistyczne było w pełni semiotyczne, jeżeli za wystarczającą definicję znaku uznamy grę różnic elementów znaczących prowadzącą do ukonstytuowania się określonej postaci znaczącego, zaś wiązaniu linii i plam w większe całości nadamy wartość chwilowych kodów⁴⁹.

Czasowy odbiór obrazów barokowych, w tym obrazów kubistycznych, powodował, że widz co chwilę inaczej je konstytuował. Tym samym – używając terminologii Romana Ingardena – fizyczne malowidło nie było równoznaczne z inten-

⁴⁶ Tamże, s. 17.

⁴⁷ W. Strzemiński *B = 2*, s. 10.

⁴⁸ Proces „czytania” obrazu kubistycznego przedstawia M. Imdahl (*Cézanne – Braque – Picasso. Zum Verhältnis zwischen Bildautonomie und Gegenstandssehen*, w: tegoż *Bildautonomie und Wirklichkeit. Zur theoretischen Begründung moderner Malerei*, Mäander, Mittenwald 1981, s. 24-53).

⁴⁹ Szerzej na ten temat w odniesieniu do awangardy rosyjskiej pisał A. Turowski (*Wielka utopia awangardy. Artystyczne i społeczne utopie w sztuce rosyjskiej 1910-1930*, PWN, Warszawa 1990, s. 71-73).

Szkice

cyjonalnym obrazem, lecz materialne podłoże dawało podstawę do różnych odczytań. Można więc powiedzieć, że obraz kubistyczny nie tyle *istniał* dla odbiorcy, co wciąż się dla niego *nowo stawał*. Zasadą istnienia dzieła był ruch, tyleż zawarty w wewnętrznych napięciach kompozycyjnych, co przede wszystkim w różnorodnej grze form. Natomiast istotą właściwego malarstwa, czyli unizmu, było beczasowe trwanie, niezmiennosc. Malarstwo kubistyczne było także znaczące w przeciwieństwie do asemiotycznego unizmu. Jak pisał Turowski:

Powierzchnia kompozycji unistycznych zakrywała przed wzrokiem przestrzeń. W wizualnej jednorodności figury i tła, góry i dołu, środka i obrzeży, w braku kierunków wertykalnych, horyzontalnych i diagonalnych, w monochromatycznej monotonii multiplikowanych plamkami kolorów – obraz przestawał znaczyć.⁵⁰

W *Biegunach* cały wysiłek nakierowany był na przezwycięzenie pozbawionego sensu, czasowości i zindywidualizowania czystego bycia *il y a*. Za cel uznano tam stawanie się, wieczne tworzenie zmiennej egzystencji. Strzemiński postrzegał świat sztuki w przeciwstawnej perspektywie. Jego ideałem było malarstwo beczasowe, niezmiennego, autotelicznego trwania, zaś niewybaczalnym błędem – czasowość obrazów. Czy jednak można porównywać teorię sztuki z opowieścią o życiu w realnym świecie? Płaszczyznę porozumienia można odnaleźć. Łódzki malarz nie do końca poruszał się w przestrzeni abstrakcji. Kilkakrotnie odniósł on swą teorię do rzeczywistości, zestawiając podstawy unizmu z nowoczesną organizacją społeczeństwa⁵¹. W dyskusji z Leonem Chwistkiem zauważał:

Dążenie do jednolitej organizacji jest najgłębszym i najbardziej powszechnym impulsem naszych czasów. Ono jest podłożem społecznym unizmu. Zmiany w organizacji państwa idą w kierunku ponadindywidualnego układu równorzędnych współzależnych elementów lub też frazeologicznie maskują się na unizm dla ukrycia odmiennej rzeczywistości.⁵²

A zatem za akceptacją beczasowego trwania jednolitych, pozbawionych indywidualnego znaczenia form malarskich, stał modernistyczny świat racjonalistycznego społeczeństwa opartego na zasadach taylorizmu⁵³. W artykule *B = 2* konieczność zastosowania w procesie twórczym logicznego systemu tłumaczona była wprost

⁵⁰ A. Turowski *Fizjologia widzenia*, w: tegoż *Awangardowe marginesy*, Instytut Kultury, Warszawa 1997, s. 107.

⁵¹ Problem związku teorii unizmu i teorii społecznej budowanej przez Strzemińskiego na zasadzie paralelizmu podnosi G. Sztabiński *Od „obiektywnej rzeczy” do wyrazu świadomości wzrokowej*, s. XXXVI-XXXVIII.

⁵² W. Strzemiński *Dyskusja L. Chwistek – W. Strzemiński*, w: tegoż *Wybór pism estetycznych*, s. 114.

⁵³ O znaczeniu taylorizmu dla Strzemińskiego pisał A. Turowski *Rytmologia stosowana*, w: tegoż *Awangardowe marginesy*, s. 121-124 oraz – częściowo polemicznie względem jego tezy – Stanisław Czekalski *Harmonia totalna. Taylorizm i unizm* (maszynopis). Autorowi dziękuję bardzo za udostępnienie swego tekstu i uwagi dotyczące mojego artykułu.

poprzez opis bezbłędnego funkcjonowania taśmy produkcyjnej w fabryce Forda, gdzie ludzie sprowadzeni zostali do roli trybików w wielkiej maszynie⁵⁴. Natomiast Tokarczuk pisała o doświadczeniach indywidualnych. Z tej perspektywy unifikacja i rozmycie w szumie *il y a* równać się musiało degradacji egzystencji do bezosobowego istnienia. Strzemiński zaś, akceptując społeczną unifikację, indywidualizm pojedynczej hipostazy i jej ciągłego stawania się na nowo podporządkowywał temu, co powszechne.

5.

Apologia świata jednolitych, organicznych form i zdyscyplinowanego społeczeństwa miała racjonalistyczny charakter. Ale w jednym miejscu podstawowego tekstu Strzemińskiego o unizmie pojawiło się niepokojące stwierdzenie o przejściu od „dramatyzmu barokowego do m i s t y c z n e j koncepcji obrazu, jako organizmu malarskiego”⁵⁵. Sens owego zagadkowego mistycyzmu, sformułowania dziwnie brzmiącego w ustach areligijnego lewicowca, można próbować wyjaśnić poprzez odwołanie się do koncepcji bytu ciągłego i nieciągłego Georges’a Bataille’a. Zdaniem francuskiego antropologa naturę ciągłą ma byt jako taki. Istnieniami nieciągłymi są ludzie – przychodzący na świat i znikający z niego po pewnym czasie. W nieprzerwanym, wiecznym strumieniu czystego bytu (Bataille mówił o ciągłości wzburzonych wód) przypominają oni pęcherze lub bąble, tworzące się na powierzchni, przyskające po krótkiej chwili od swego powstania i wtapiające się w podłoże. Śmierć jest w tej koncepcji nie wyrwą, lecz powrotem do pierwotnej ciągłości bytu. Materia, organizująca się na moment w indywidualne życie, po rozpadzie organizmu integruje się na nowo ze swym bytowym podłożem. „Chcę podkreślić – pisał Bataille – że śmierć nie dosięga ciągłości bytu, będącej źródłem poszczególnych istnień. Ciągłość bytu jest od śmierci niezależna, a nawet p r z e - j a w i a s i ę w ł a ń s i e w ś m i e r c i”⁵⁶.

Kontakt z ową elementarną ciągłością nie jest dany człowiekowi na co dzień. Uzyskuje go on jedynie w wewnętrznych doświadczeniach związanych z transgresją, np. w erotyzmie czy przeżyciu mistycznym. „Tym, co objawia doświadczenie mistyczne, jest brak przedmiotu. Przedmiot utożsamia się z nieciągłością, a doświadczenie mistyczne, o ile znajdzie w sobie dość siły, by zerwać z naszą nieciągłością, daje nam odczuć ciągłość”⁵⁷. W przeżyciu mistycznym człowiek nie otwiera się nie na Boga, który dla francuskiego antropologa umarł⁵⁸, lecz na bezosobowy,

⁵⁴ W. Strzemiński *B* = 2, s. 7.

⁵⁵ W. Strzemiński *Dualizm i unizm*, s. 33 (podkreślenie moje – W.B.).

⁵⁶ G. Bataille *Erotyzm*, przeł. M. Ochab, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1999, s. 24.

⁵⁷ Tamże, s. 25.

⁵⁸ M. Foucault *Przedmowa do transgresji*, w: tegoż *Szaleństwo i literatura. Powiedziane, napisane*, przeł. B. Banasiak, wyb. i oprac. T. Komendant, posł. M.P. Markowski, Aletheia, Warszawa 1999, s. 48-50.

Szkice

elementarny fundament bytowy świata. Ateistyczny mistycyzm Bataille'a był więc wyrwaniem się z kręgu istnień poszczególnych ku temu, co powszechne. Pozwalał na zjednoczenie się z czystym bytem.

W perspektywie Bataille'a „mistycyzm” unizmu rozumieć można jako odsłonięcie czystej istoty malarstwa, jego najgłębszej bytowej podstawy. Redukując obraz do tego, czego usunąć się już nie dało, Strzemiński wydobywał ontologiczny substrat dzieła sztuki. Nie było to otwarcie na świat ducha, jak u Kandinskiego, ani bezprzedmiotowe odczucie nieskończoności, jak u Malewicza, lecz materialna realność wzrokowego zjawiska, manifestująca swe obiektywne istnienie – niezależną od psychiki artysty *perseitas*.

6.

W zarysowanych koncepcjach Tokarczuk, Lévinasa, Strzemińskiego i Bataille'a oś rozważań stanowiło napięcie pomiędzy tym, co pojedyncze, indywidualne a totalnością bezosobowego bytu. Strzemiński w unizmie wyrażał doświadczenie modernistyczne, obracając się wokół nowoczesnych aspektów budowanej przez człowieka rzeczywistości⁵⁹. Inaczej niż w powstających w tym samym czasie „wypoczynkowych” pejzażach morskich, skupiał się na racjonalności nowoczesnego świata i jego technologicznej organizacji oraz możliwej do określenia czystej esencji poszczególnych gatunków artystycznych. Tym samym pełne elementów niekoniecznych obrazy „barokowe” musiały ulec eliminacji jako niezgodne z modernistycznym projektem. Bataille miał do modernizmu stosunek krytyczny. Widział w nim przede wszystkim rezygnację z suwerenności człowieka, polegającą na ekonomicznej kalkulacji i optymalizacji nie tylko konsumpcji, ale życia w ogóle⁶⁰. Skutkowało to zanikiem doświadczeń transgresyjnych, a więc i zamknięciem się na ciągły byt. Nie istniał dla niego problem wyboru pomiędzy pojedynczym a powszechnym. Stworzenia nieciągle wcześniej czy później i tak musiały się wtopić w nieprzerwany strumień obojętnego bytu. Dla Tokarczuk życie ponowoczesnego człowieka rozpięte jest pomiędzy bezosobowością urzeczowionego istnienia a ciągłą podróżą przez nie-miejsca (dworce, hotele, lotniska)⁶¹ – podróżą jakoś budującą egzystencję, ale egzystencję tak poszatkowaną, jak fragmentaryczna i nieciągła jest sama powieść *Bieguni*. Bezosobowy byt stanowi tu zagrożenie, podobnie jak *il y a* dla Lévinasa; zaś rozbiegana egzystencja tyleż staje się ratunkiem, co i wieczną ucieczką człowieka przed szumem gęstniejącej stagnacji. Jednak niezależnie od różnic wszy-

⁵⁹ R. Nycz *O nowoczesności jako doświadczeniu – uwagi na wstępie*, w: *Nowoczesność jako doświadczenie*, red. R. Nycz, A. Zeidler-Janiszewska, Universitas, Kraków 2006, s. 10-11.

⁶⁰ J. Habermas *Filozoficzny dyskurs nowoczesności*, przeł. M. Łukasiewicz, Universitas, Kraków 2000, s. 244-246.

⁶¹ M. Augé *Nie-Miejsca. Wprowadzenie do antropologii nadnowoczesności (fragmenty)*, przeł. A. Dziadek, „Teksty Drugie” 2008 nr 6, s. 129.

scy wyrażali to samo przeświadczenie: że chcąc dotknąć czegoś powszechnego, dociera się do takiej formy bytu, która jest istnieniem niezróżnicowanym, ciągłym i bezosobowym.

7.

Właściwie na tym można by efektownie zakończyć. Ale Władysław Strzemiński w roku 1936, już po zakończeniu eksperymentów unistycznych, napisał artykuł zatytułowany *Aspekty rzeczywistości*. Był on polemiką z surrealizmem⁶². Czytając ów tekst, warto jednak zwrócić uwagę, jakim kosztem autor dokonał przezwyciężenia zasad malarstwa nadrealistycznego.

Kompleksem przeżyć surrealizmu – pisał – jest rzeczywistość człowieka. Człowiek staje wobec świata i poznaje sam siebie, wsłuchując się w swe ukryte odruchy i falowania. [...] Ten pulsujący biologiczny świat jednostki, jedyna bezpośrednia rzeczywistość doznań człowieka reagującego na impulsy zewnętrzne – świadczy o niepoznawalnej pustce otaczającej próżni. Otaczający świat jest pustką. Próżnią, którą wypełniamy swymi własnymi odruchami i automatycznym biegiem wyobrażeń. Prawdą człowieka jest mięso pulsujące tętnieniem krwi i uchylający się wszelkiej kontroli nieskoordynowany bieg drgań i kojarzeń, pozbawionych związku i wyłaniających się z nieregularnego ciągłego rytmu i falowań biologicznych.⁶³

W surrealizmie człowiek cofa się w głąb siebie i staje wobec grozy podświadomych impulsów oraz zewnętrznej pustki świata. To cofanie było dla Strzemińskiego równoznaczne z odchodzeniem od społecznego rozwoju ku pierwotnym stadiom ewolucji.

Dziś wiemy – pisał – że idąc w głąb jednostki, odkrywamy jej coraz to pierwotniejsze pokłady ewolucji biologicznej. Że kierunek w głąb jednostki jest odwrotną drogą rozwoju ludzkości – i że prowadzi nas do ciemni ślepych instynktów i drapieżnych odruchów, opanowanych, lecz niezmińszych przez rozwój kultury.⁶⁴

Zdaniem autora *Aspektów rzeczywistości*, malarstwo surrealistyczne, oddając wzmiankowane powyżej drgania i tętna rytmu, falowania wznoszących się i opadających sił, skłębienia żywej materii, dążenia-skręty i kurcze-pragnienia eksplodowało – jak powiedziała by Julia Kristeva – poziom semiotyczny ludzkiego istnienia: aspekty popędowe, uczuciowe, niewerbalne, przedlogiczne⁶⁵. Teren ów Strzemiński starał się jak najszybciej porzucić. Posłużyło mu w tym nazwanie surrealizmu lustrem epoki i odniesienie do rzeczywistości społeczno-gospodarczej cza-

⁶² A. Turowski *Fizjologia widzenia*, s. 104.

⁶³ W. Strzemiński *Aspekty rzeczywistości*, w: tegoż *Wybór pism estetycznych*, s. 139.

⁶⁴ Tamże, s. 144.

⁶⁵ J. Kristeva *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, przeł. M.P. Markowski, R. Rzyński, Universitas, Kraków 2007, s. 27, przyp. 42.

Szkice

sów wielkiego kryzysu. Nadrealizm był – stwierdzał malarz – „wynikiem ślepej gry sił wytworzonych przez liberalizm ekonomiczny, jego najpełniejszym wyrazem plastycznym”⁶⁶. Należało więc odwrócić się od irracjonalnej współczesności, wyrwać z grząskiego poziomu jaźni, podświadomości oraz wczesnych stadiów ludzkiej ewolucji i wkroczyć na płaszczyznę rozumową; w terminologii Kristeovej „symboliczną”. Ale dotarłszy tam, artysta nie uzasadnił konieczności tworzenia sztuki racjonalnej w sposób przypominający wcześniejszy o parę lat dyskurs pism uni-stycznych. W miejsce dotychczasowej spokojnej pewności dowodu pojawiły się powtarzane zaklęcia na temat powinności: „Tym siłom bez wyjścia m u s i m y przeciwstawić ideał celowości, równowagi, organizacji i konstrukcji, opierając sztukę o elementy obiektywne sprawdzalne i ogólnoludzkie. [...] Sztuka p o w i n n a być wynikiem impulsów intelektualnych i racjonalizacyjnych”⁶⁷. Zagościła też na większą niż poprzednio skalę retoryka agitacyjna:

Dlatego:

- budowa formy i jej związek z przebiegiem działalności ludzkiej;
- związek sztuki z techniką i całokształtem procesów produkcyjnych;
- naukowe metody badania formy i jej obiektywnego, sprawdzalnego, masowego oddziaływania;
- nie wyrażanie przeżyć jednostki, lecz utylitarne organizowanie przez sztukę funkcji życiowych społeczeństwa.⁶⁸

Skąd wzięły się te pierwiastki perswazyjne w argumentacji Strzemińskiego? *Aspekty rzeczywistości* opatrzone zostały w „Formie” ilustracjami dzieł surrealistycznych. Obok rysunków i rzeźby Hansa Arpa znalazła się też reprodukcja własnej pracy Strzemińskiego – litografii *Bezrobotni I* ze świeżo wykonanego cyklu *Łódź bez funkcjonalizmu*⁶⁹. Artysta od kilku lat zaczął posługiwać się wijącą, organiczną linią. Można przypuszczać, że podczas pracy nad cyklem malarz doświadczył swoistego „odpływu” racjonalizmu i tym samym nabrał przekonania, iż u źródeł surrealistycznego regresu do wczesnych stadiów rozwoju ludzkości, tkwiła groza czegoś niemożliwego do nazwania⁷⁰. Surrealistyczna linia, pisał w *Aspektach rzeczywistości*, kłębi się „w poszukiwaniu beznadziejnego wyjścia”, wyrażając symptomy „irracjonalnej gry ślepych sił i tętna krwi, kształtujących obecne wy-

⁶⁶ W. Strzemiński *Aspekty rzeczywistości*, s. 142.

⁶⁷ Tamże, s. 143 (podkreślenia w tekście moje – W.B.).

⁶⁸ Tamże, s. 144.

⁶⁹ „Forma” 1936 nr 5, s. 8. *Wybór pism estetycznych* pozbawiony został znacznej części materiału ilustracyjnego znajdującego się w pierwodrukach. – Na temat cyklu *Łódź bez funkcjonalizmu*: J. Ładnowska *Budownicze dzieło otwarte*, w: Władysław Strzemiński 1893-1952. *W setną rocznicę urodzin*, Muzeum Sztuki, Łódź 1993, s. 30.

⁷⁰ L. Brogowski *Powidoki i po... Unizm i „Teoria widzenia” Władysława Strzemińskiego*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2001, s. 65-66.

padki historii”⁷¹. To nie przypadek, że linia ta powróciła w okresie wojny w rysunkach będących reakcją na deportacje, upokarzające życie w Litzmannstadt i zagładę Żydów⁷². Była ona osobistą próbą zmierzenia się artysty z Realnym Lacana czy Rzeczą Kristevej – niemożliwą do racjonalizacji (czyli symbolizacji), semiotyczną (w znaczeniu używanym przez autorkę *Czarnego słońca*) potwornością⁷³. To przed tą potwornością pragnął w 1936 roku obronić siebie i świat, usiłując pchnąć pociąg historii z powrotem na drogę postępowania według zasad rozumu. Sztuka intersubiektywna, wyrażana „miarą i liczbą”⁷⁴, przestała być wówczas oczywistością wynikającą z ewolucji ludzkiej kultury (czym wydawała się być jeszcze w okresie walki o unizm) i stała się palącym zadaniem do wykonania. Tym samym jednak traciła swój dotychczasowy status obiektywnej, niezaangażowanej *perseitas*, bytu powszechnego i totalnego. Jako część zagrożonego projektu nowoczesności, stawiającego sobie za cel dążenie do „rozumnego kształtowania stosunków życiowych”⁷⁵, zaprzac się miała na służbę społeczeństwa i uratować Europę przed klęską. „Kontemplacji i konsumpcyjności surrealizmu – perswadował malarz – p r z e c i w s t a w i a m y produkcyjny utylitaryzm sztuki funkcjonalnej w służbie społeczeństwa zorganizowanego w system jednolitej celowości i wyzwolonego ze ślepej gry nieskoordynowanych sił”⁷⁶.

71 W. Strzemiński *Aspekty rzeczywistości*, s. 143.

72 O związkach rysunków wojennych Strzemińskiego z opisaną wcześniej linią surrealistów pisali: J. Ładnowska *Rysunki – realizm rytmu fizjologicznego*, w: *Władysław Strzemiński in memoriam*, s. 131-132; L. Brogowski, *Powidoki i po...*, s. 64-65.

73 S. Žižek *Lacan. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Krytyka Polityczna, Warszawa 2008, s. 77-96; J. Kristeva *Czarne słońce*, 15-19.

74 W. Strzemiński *Aspekty rzeczywistości*, s. 143.

75 J. Habermas *Modernizm – niedokończony projekt*, przeł. M. Łukasiewicz, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Universitas, Kraków 1998, s. 35.

76 W. Strzemiński *Aspekty rzeczywistości*, s. 145 (podkreślenie w tekście moje – W.B.).

Szkice

Abstract

Wojciech BAŁUS
Jagiellonian University (Kraków)

Up to the Limits. Olga Tokarczuk and Władysław Strzemiński

In chapter I of Olga Tokarczuk's novel *Bieguni*, as well as in Władysław Strzemiński's concept of unism in painting, the axis of considerations is a tension between what is singular, individual, and the totality of impersonal being. In his theory of unism, Strzemiński expressed a modernist experience that revolved around modern aspects of reality being built by man. His focus was reasonability of the modern world and its technological organisation as well as a determinable pure essence of individual artistic genres. For Tokarczuk, the life of post-modern man is spread between impersonality of objectified being and incessant journey through non-places (railway stations, airports, hotels) – a journey that somehow builds the existence but this existence is shredded in the manner the novel *Bieguni* is itself fragmentary and non-continuous. Impersonal being is a threat, much in the manner the *il-y-a* is for Lévinas; restless existence becomes, in turn, a rescue inasmuch as eternal elopement of man before the murmur of thickening stagnation. Regardless of the differences between the two authors in question, both have expressed the same conviction. Namely, if one is willing to touch something common, a form of being is reached for which is an undifferentiated, continual and impersonal being.