



UNIWERSYTET  
IM. ADAMA MICKIEWICZA  
W POZNANIU

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza  
w Poznaniu  
Wydział Nauk o Sztuce

mgr Marcel Skierski

**RZEŻBA W PERSPEKTYWIE  
EGZYSTENCJALNO-HERMENEUTYCZNEJ  
NAUKI O SZTUCE  
STUDIUM TEORETYCZNO-ANALITYCZNE**

Rozprawa doktorska  
napisana pod kierunkiem  
prof. UAM dr hab. Mariusza Bryla

Poznań 2022



## Wstęp

Celem niniejszej pracy jest nowa teoretyzacja medium rzeźby, którego ujęcie stanowiło zawsze nieodłączną część współkonstituującą główne paradygmaty badawcze historii sztuki. Autor zamierzył sformułowanie teorii medium rzeźby w oparciu o ustalenia egzystencjalno-hermeneutycznej nauki o sztuce zaproponowanej przez niemieckiego historyka sztuki, Michaela Brötjega. Wypracowane zostaną kategorie analityczne, które posłużą do przeprowadzenia analiz wybranych rzeźb, potwierdzających zasadność przyjętej metody i zarazem weryfikujących tezy funkcjonujące w literaturze przedmiotu odnośnie tych rzeźb. Dzięki temu możliwe będzie poszerzenie perspektywy dyscypliny w obszarze badań nad rzeźbą o ujęcie egzystencjalne uzupełniające ustalenia właściwe dla dominujących paradygmatów.

Egzystencjalno-hermeneutyczna nauka o sztuce, zakorzeniona w tradycji niemieckiej historii sztuki i filozofii, zajmuje wyjątkową pozycję w ramach dyscypliny. Szczególnie silna relacja wiąże ustalenia Brötjega z myślą Martina Heideggera. Inspiracje refleksją autora *Bycia i czasu* wynikają przede wszystkim z przyjęcia możliwości przedrozumienia dzieła sztuki, co uznane zostało za fundamentalne w procesie wskazywania sensu dzieła. Egzystencjalno-hermeneutyczna nauka o sztuce skupia się na odkrywaniu znaczenia dzieła w oparciu o specyficznie rozumiane pojęcie medium, za które w przypadku malarstwa badacz uznawał płaszczyznę, która w procesie oglądu zyskuje status synonimiczny względem absolutu. Związane jest to z przyjętą przez niemieckiego historyka sztuki charakterystyką medium, któremu przynależy immanentna dyspozycja do transcendowania.

Skupienie na medium prowadzi autora egzystencjalno-hermeneutycznej nauki o sztuce do uznania prymarnego znaczenia doświadczenia oglądowego dzieła wobec zewnętrznych kontekstów, takich jak warunki powstania dzieła lub jego późniejsza recepcja. Dzieło aktualizuje swoje znaczenie każdorazowo w procesie percepcji, która zapośredniczona jest przez medium będące pozahistoryczną instancją sensu dzieła — dostępnego każdemu odbiorcy z przynależną mu istotowo otwartością na poszukiwanie absolutu, niezależną od jego dyskursywnego przygotowania i refleksyjnej świadomości. W tak ujętym sposobie kształtowania się sensu dzieła jawi

się odrębność teorii Brötjego wobec dotychczasowych perspektyw dyscypliny. Dominujące paradygmaty historii sztuki, nawet jeśli, jak antropologia obrazu Hansa Beltinga, reflektują medium, nie oferują ujęcia dzieła jako fenomenu wizualnego, wymykającego się pojęciowej eksplikacji. Przy czym, nawet jeśli dążenie do wyjaśnienia historycznego i dyskursywnego ujmowania znaczenia dzieł nie skutkuje pominięciem ich oglądowych jakości, przejawiających się z pełną oczywistością w procesie percepcji otwartym na suwerenne oddziaływanie wizualności dzieła (jak np. w ikonice Maxa Imdahla), to pomijany jest egzystencjalny wymiar dzieła, prowadzący do pouczenia widza o jego istotowej dyspozycji. Wiąże się z tym niemalże całkowita rezygnacja z problematyzowania relacji odbiorcy z dziełem, wykraczająca poza tradycyjnie rozumiany związek podmiotu z przedmiotem.

Potwierdzeniem owocności przyjętej przez Brötjego perspektywy są przeprowadzone przez niego analizy, każdorazowo prowadzące do zaprezentowania nowego spojrzenia na dzieło lub twórczość danego artysty, a nawet całą epokę artystyczną. Skupione na odkrywaniu suwerennego oddziaływania medium, analizy odkrywają jednoczący odbiorcę i dzieło horyzont metafizyczny, umożliwiający widzowi samopotwierdzenie swojej egzystencjalnej dyspozycji wobec dzieła. „Stale odnawiane upewnianie się co do tego, co nieuwarunkowane”<sup>1</sup> prowadzi do odkrycia dzieł sztuki suwerennych wobec historii ludzkości, odniesionych do egzystencji człowieka.

W związku z uznaniem owocności poznawczej metody Brötjego, autor niniejszej rozprawy uznaje za zasadne rozszerzenie perspektywy egzystencjalno-hermeneutycznej nauki o sztuce o kategorie odniesione do medium rzeźby. Sam Brötje raz tylko, na krótko przed śmiercią, w tekście dotyczącym twórczości Aristide’a Maillola podjął się analizy dzieł rzeźbiarskich<sup>2</sup>. Traktując za punkt wyjścia nieliczne uwagi Brötjego dotyczące rzeźb, autor niniejszej rozprawy podejmie się określenia statusu fenomenu rzeźby na gruncie egzystencjalno-hermeneutycznej nauki o sztuce. W swojej refleksji niemiecki historyk sztuki skupił się na

---

<sup>1</sup> Por. M. Bryl, *Suwerenność dyscypliny. Polemiczna historia sztuki od 1970 roku*, Poznań 2008, s. 588.

<sup>2</sup> M. Brötje, *Der andere Maillol. Das Sichtbare und das Unsichtbare*, [w:] *Aristide Maillol, 1861–1944* [katalog wystawy], Paderborn 2005/2006.

paradoksalnych dla logicznego rozpoznania jakościach dzieła, związanych z jednoczesnym postrzeganiem tworzywa i przedstawionej postaci. Uwaga ta stanowi grunt dla uznania materii dzieła za medium, będące podstawą dla konstytuowania się suwerennych znaczeń dzieła rzeźbiarskiego. Opierając się na założeniach egzystencjalno-hermeneutycznej nauki o sztuce i filozofii Heideggera, autor niniejszej rozprawy wyprowadzi podstawowe kategorie analityczne własnej teorii. W proponowanym ujęciu za medium rzeźby uznana zostanie materia, rozumiana jako ziemia (zgodnie z perspektywą autora *Bycia i czasu*), która dostępna jest w doświadczeniu oglądowym poprzez wystawiany przez dzieło świat. Ujawnienie się materii dokonuje się w akcie percepcji jako spór, który na sposób rysy odkłada się w ziemię — powodując wycofanie się na powrót materii dzieła w ujmowane fizykalnie tworzywo rzeźby.

W części prezentującej analizy autor niniejszej rozprawy skoncentruje się wyłącznie na przedstawieniach figury ludzkiej, będących wyjątkowym rodzajem rzeźb towarzyszącym człowiekowi od zarania twórczości artystycznej. Wyjątkowość wizerunków człowieka wobec innych przedstawień potwierdzają studia recepcji tego rodzaju przedstawień, takie jak publikacja Davida Freedberga *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*<sup>3</sup>. Badacz w swojej pracy przyjmuje perspektywę bliższą antropologii aniżeli historii sztuki, wskazując na transhistoryczne, niezmiennie reakcje na wszelkie wizerunki, a zwłaszcza na ożywiane w procesie percepcji (na drodze elizji-fuzji) postaci ludzkie. W przypadku teorii Brötjego istotne jest w tym kontekście założenie dokonującej się z pominięciem dyskursywnej świadomości „identyfikacji przeżyciowej” [*Erlebnisidentifikation*] widza ze światem przedstawionym<sup>4</sup>.

Układ niniejszej pracy nawiązuje do układu publikacji programowych rozpraw Brötjego, podzielonych na dwie części: teoretyczną i analityczną. W pierwszym

---

<sup>3</sup> D. Freedberg, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago 1991; wyd. pol. idem, *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*, przeł. E. Klekot, Kraków 2005.

<sup>4</sup> Dodajmy tylko, że wszystkie wzmianki w pismach Brötjego poświęcone rzeźbie oraz analizy dzieł rzeźbiarskich odnoszą się do figur przedstawiających człowieka. Oczywiście, tak jak Brötje poszerzał swoje analizy o „abstrakcję”, tak też możliwe jest analogiczne poszerzenie analiz rzeźby. Tak jak teoria płaszczyzny jako medium obrazu odnosi się również do sztuki „nieprzedstawiającej”, tak też proponowana tutaj teoria materii jako medium rzeźby odnosi się do wszelkich dzieł rzeźbiarskich.

rozdziale zaprezentowane zostaną główne paradygmaty badawcze dotyczące rzeźby w historii sztuki: począwszy od poglądów Johanna Joachima Winckelmanna, stanowiących punkt zwrotny w konstytuowaniu się teoretycznego ujęcia rzeźby, poprzez materialistyczne ujęcie Sempera, stylistyczną historię sztuki, ikonologię, perspektywę semiologiczną inspirowaną strukturalizmem, psychologię percepcji, estetykę recepcji i wyprowadzony z niej kontekstualizm oraz ikonikę. Zarys stanu badań zakończy przedstawienie wiodącego obecnie nurtu materiałowego, skoncentrowanego na dociekaniach poświęconych tworzywu dzieł. Prezentacja głównych paradygmatów dyscypliny stanowić będzie negatywowy kontekst dla przedstawienia głównych założeń egzystencjalno-hermeneutycznej nauki o sztuce.

W drugim rozdziale przybliżone zostaną główne założenia egzystencjalno-hermeneutycznej nauki o sztuce, przedstawione w głównych publikacjach programowych Brötjego: *Der Spiegel der Kunst*<sup>5</sup>, *Bildsprache und intuitives Verstehen*<sup>6</sup> oraz trzutomowej *Bild-Schöpfung*<sup>7</sup>. Po przedstawieniu kategorii egzystencjalno-hermeneutycznej nauki o sztuce, w dalszym ciągu rozdziału przytoczone zostaną nieliczne uwagi Brötjego poświęcone rzeźbie. Rozdział zamkną uwagi o znikomej recepcji dorobku twórcy egzystencjalno-hermeneutycznej nauki o sztuce.

Następnie przedstawiona zostanie własna propozycja teoretyczna dotycząca medium rzeźby. Autor niniejszej rozprawy wykona pracę na pojęciach, której punkt wyjścia stanowić będzie rozpoznanie — inspirowane nielicznymi uwagami Brötjego — materii jako podstawy kształtowania się suwerennego znaczenia rzeźby. Opierając się na założeniach egzystencjalno-hermeneutycznej nauki o sztuce, wskazany zostanie właściwy rzeźbie sposób przejawiania się „prawdy” — ujęty w relacji materiału i przedstawienia. W celu doprecyzowania tego związku nastąpi odwołanie do myśli Heideggera, do jego koncepcji osadzania się prawdy w dziele sztuki poprzez otwarcie świata i istoczenie się kryjącej ziemi. W moim ujęciu fenomenu

---

<sup>5</sup> M. Brötje, *Der Spiegel der Kunst. Zur Grundlegung einer existential-hermeneutischen Kunstwissenschaft*, Stuttgart 1990.

<sup>6</sup> M. Brötje, *Bildsprache und intuitives Verstehen. Exemplarisch: Dürer, "Das Scheißtuch von zwei Engeln gehalten", "Melancholia I", Magritte, "Die Suche nach dem Absoluten"*, Hildesheim-Zürich-New York 2001.

<sup>7</sup> M. Brötje, *Bild-Schöpfung* t. 1-3, Petersburg 2012.

rzeźby w perspektywie egzystencjalno-hermeneutycznej nauki o sztuce tworzywo rzeźby w procesie percepcji nabiera cech materii, ujawnianej dzięki przedstawieniu, wprowadzającemu odbiorcę w wystawiany przez dzieło świat. Ta relacja jawi się jako spór, który na sposób rysy odkłada się na powrót w ziemię i odnosi widza do tworzywa rzeźby.

Druga część rozprawy przyniesie dziewięć analiz dzieł, reprezentatywnych dla kolejnych epok artystycznych, w których wykorzystane zostaną kategorie opracowane w części teoretycznej. W pierwszej analizie, poświęconej *Zielonej głowie* z berlińskiego Neues Museum, autor skoncentruje się na szczególnie istotnym problemie dla badań rzeźby — oddaniu sensu dzieła, którego wygląd uległ zmianie. Uznanie nadrzędnego znaczenia doświadczenia oglądowego dla możliwości aktualizowania się znaczenia dzieła w oparciu o medium skłoni do skupienia się na dostępnych „tu i teraz” jakościach wizualnych rzeźby. Ujęcie sposobu przejawiania się medium w cechach oglądowych powierzchni i opracowaniu detali dzieła doprowadzi do przedstawienia suwerennego sensu *Zielonej głowy* jako analogii wędrówki duszy *ba*, właściwej dla staroegipskiej tradycji eschatologicznej.

W drugiej analizie zestawione zostaną dwa przedstawienia *Rannych Amazonek*, według wersji przypisywanych kolejno Kresilasowi i Polikletowi. Analiza komparatystyczna rzeźb z Muzeów Watykańskich podejmie problematykę znaczenia dzieł ukazujących ten sam motyw. Porównanie logiki oglądowej obydwu figur doprowadzi do wniosku, że pomimo przedstawienia w każdej z rzeźb *Rannych Amazonek*, suwerenne oddziaływanie medium w każdym przypadku skutkuje odmiennym przejawianiem się sensu dzieła.

Trzecia analiza, poświęcona figurze *Chrystusa Ukrzyżowanego* eksponowanego w Muzeum Narodowym w Warszawie, przedstawi problematykę różnych sposobów ujęcia ciała ludzkiego i wpływu ekspozycji dzieła na jej odbiór. Analiza odsłaniająca oddziaływanie medium i kolejne etapy wizualnego rozwoju dzieła doprowadzi do ujęcia sensu rzeźby poprzez analogię do biblijnej przypowieści o Chrystusie jako winnym gronie, poszerzając symboliczne rozumienie reprezentującego nurt dolożystyczny dzieła.

Przedmiotem kolejnej analizy będzie rzeźba Baccio Bandinello *Herkules i Kakus* z Piazza della Signoria we Florencji. Szczególny nacisk zostanie tutaj położony na suwerennym względem zewnętrznych odniesień przejawiania się sensu dzieła. Kolejne etapy analizy grupy figuralnej odsłonią sens rzeźby, ujęty w biblijną analogię wykraczającą poza kontekst jej powstania, racjonalne rozpoznanie ukazanych postaci i określony tytułem temat dzieła.

W rozdziale poświęconym *Porwaniu Prozerpiny* Adriana de Vriesa autor skoncentruje się na problemie stematyzowania odkrywającej się przed widzem w procesie oglądu materii dzieła. Zestawienie sposobu oddziaływania grupy z berlińskiego Bode-Museum z rzeźbą autorstwa Gianlorenzo Berniniego doprowadzi do wskazania wyjątkowego oddziaływania medium dzieła de Vriesa. Dodatkowo, ujęcie suwerennego oddziaływania medium w analogię przedstawi argument w sporze badaczy dotyczącym określenia tematu dzieła (określanego czasami jako *Porwanie Sabinki*).

Analiza *Perseusza Triumfującego* Antonio Canovy poświęcona jest problematyce odmiennego sposobu przejawiania się medium w dziełach powstałych w różnych epokach artystycznych. Porównanie figury Canovy do *Apolla Belwederskiego*, stanowiącego bezpośrednią inspirację dla przedstawiciela klasycyzmu, ujawni odmienny sposób oddziaływania materii obydwu dzieł i odniesienie *Perseusza Triumfującego* do przynależnej człowiekowi potrzeby absolutu i projektowania własnej skończoności na dzieło.

W analizie *Macierzyństwa* Xawerego Dunikowskiego sproblematyzowane zostanie intuicyjne ujęcie sensu dzieła, w przypadku rzeźby z kolekcji warszawskiego Pałacu Królikarnia odniesione do dwugłosu zawartego w pismach krytyków artystycznych. Rozbieżność opinii na temat dzieła objaśniona zostanie w odniesieniu do paradoksalnych jakości wizualnych rzeźby, ujętych w biblijną analogię odnoszącą przesłanie rzeźby do sytuacji egzystencjalnej widza i dostępnych możliwości otwarcia się odbiorcy na transcendencję.

Analiza pomnika *Adama Mickiewicza* Stanisława Horno-Popławskiego sprzed Pałacu Kultury i Nauki w Warszawie sproblematyzuje możliwość powiązania suwerennego oddziaływania medium rzeźby z towarzyszącym powstaniu dzieła

kontekstem historycznym. Prześledzenie przejawiających się w procesie oglądu jakości wizualnych posągu doprowadzi do objaśnienia jego wizualnego znaczenia w ramach analogii odniesionej do dylematu twórcy, starającego się pogodzić w dziele wykluczające się wzajemnie tradycje artystyczne.

Zamykająca rozdział analiza *Stanu nieważkości (Na śmierć Komarowa)* Aliny Szapocznikow będzie przykładem zastosowania przeprowadzanych na gruncie egzystencjalno-hermeneutycznej nauki o sztuce analiz do polemiki z tezami prezentowanych przez innych badaczy. Przedstawiona analiza wskaże na pomijany w publikacjach egzystencjalny wymiar dzieł, odnoszący się do niepewności współczesnego człowieka, rzuconego w świat pozbawiony uniwersalnych norm i stałych zasad.

Pracę zakończy podsumowanie poczynionych ustaleń i wskazanie na osiągnięte główne cele rozprawy, jakimi są ujęcie statusu fenomenu rzeźby na gruncie egzystencjalno-hermeneutycznej nauki o sztuce w oparciu o wypracowane kategorie analityczne i rozszerzenie teoretycznej perspektywy badawczej rzeźby w obszarze dyscypliny historii sztuki.

# I. Rzeźba w perspektywie egzystencjalno-hermeneutycznej nauki o sztuce

## I. 1. Historia sztuki wobec rzeźby — zarys stanu badań

Teoretyczny rozwój historii sztuki od samego początku związany był z badaniem rzeźby. Analizy przestrzennych artefaktów w istotny sposób wpływały na teoretyczne ujęcie sztuki, niejednokrotnie mając kluczowy wpływ na konstituowanie się nowych paradygmatów badawczych dyscypliny. Problematyka rzeźby — skupiająca się na zagadnieniach związanych z twórczym i zasadach wytwarzania, wraz z biograficznym podejściem — rozwijana była od starożytności aż do czasów nowożytnych<sup>8</sup>. Za zwrot należy uznać działalność Johanna Joachima Winckelmanna, którego pisarstwo położyło podwaliny pod teoretyczno-historyczne ujęcie rzeźby.

W swojej pierwszej publikacji *Myśli o naśladowaniu dzieł greckich w malarstwie i rzeźbie*<sup>9</sup> Winckelmann wskazuje twórczość starożytnej Grecji okresu klasycznego jako szczytowy punkt rozwoju sztuki. W tych dziełach autor upatrywał „szlachetnej prostoty i spokojnej wielkości” [*Edle Einfalt und stille Größe*] nieosiągalnej dla innych ludów<sup>10</sup>. Cechy te przejawiają się zarówno w harmonijnym ujęciu ciał, jak i w wyważeniu ekspresji przedstawienia. Przywołując przykład grupy Laokoon Winckelmann pisze: „Ból, który ujawnia każdy mięsień i każde ścięgno jego ciała i który widz sam prawie odczuwa na widok boleśnie wciągniętego brzucha, nie patrząc nawet na twarz i inne części ciała, ból ten, jak twierdzą, nie uwidacznia się gwałtownie ani na twarzy, ani w całej postawie. Laokoon nie wydaje okropnego krzyku [...]; jego nieszczęście przenika nas do głębi, ale pragniemy

---

<sup>8</sup> O ile początek tradycji pisanie o materiale rzeźb wiązać należy przede wszystkim z *Historia naturalis* Pliniusza Starszego (lata 70. n.e.), tak charakterystyczną pozycją reprezentującą „nurt biograficzny” stanowi praca Giorgio Vasario, dla którego przedstawienie biografii artystów służyło między innymi celowi, jakim było wskazanie na wyjątkową pozycję twórczości Michała Anioła. G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori, con nuove annotazioni*, Florencja 1568; wyd. pol. idem, *Żywoty najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, przeł. K. Estreicher, t. 1-9, Warszawa 1988-1990.

<sup>9</sup> J. J. Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in Malerei und Bildhauerkunst*, Drezno — Lipsk 1755.

<sup>10</sup> Idem, *Opis Torsu Belwederskiego z Rzymu. Myśli o naśladowaniu dzieł greckich w malarstwie i rzeźbie*, przeł. J. Górny, T. Ososiński, Warszawa 2015, s. 49.



umieć je znosić tak, jak znosił je ten wielki człowiek”<sup>11</sup>. Najwyższą klasę dzieł greckich Winckelmann wiązał z połączeniem obserwacji natury, którą porządkowały idee (rozumiane na sposób platoński) ujmowane przez umysł artysty<sup>12</sup>. Zewnętrzne warunki życia w Grecji stanowiły doskonałą inspirację dla twórców. Wychowanie greckiej młodzieży skupione było na dbałości o wygląd i oparte na aktywności fizycznej<sup>13</sup>. Młodzi ludzie w gimnazjonach ćwiczyli całkowicie nagi, co dawało artystom możliwość obserwowania autentycznych układów odsłoniętych ciał, nie skrępowanych wstydem lub sztuczną sytuacją pozowania<sup>14</sup>.

Opis greckiej sztuki i warunków jej powstawania służy autorowi do oceny twórczości nowożytnej. Winckelmann uznaje, że jedynie Michał Anioł w rzeźbie i Rafael w malarstwie dorównali antycznemu wzorcom. Po czasach działalności tych artystów nastąpił stopniowy uwiąd, dostrzegalny w sztuce baroku. Winckelmann krytykuje właściwe dla twórczości swoich czasów skupienie uwagi na ekspresji i związanej z tym prezentacji *franchezza* — nadmiernych uczuć. Autor widzi w tym błąd określany przez starożytnych mianem *parenthyrsis*, polegający na braku harmonijnego połączenia pomiędzy afektem a szlachetną pozą postaci<sup>15</sup>. Z tej pozycji Winckelmann krytykuje Berniniego za poszukiwanie piękna jedynie w naturze, pozbawione czerpania dostatecznej wiedzy ze studiów starożytnych dzieł<sup>16</sup>. Zdaniem autora *Myśli o naśladowaniu dzieł greckich w malarstwie i rzeźbie* współcześni jemu artyści mogą dorównać Grekom wyłącznie przez naśladowanie antycznych dzieł — sztukę starożytną charakteryzuje bowiem doskonały kontur, którego nie da się nauczyć z innego źródła, a którego piękno przewyższa naturę<sup>17</sup>.

---

<sup>11</sup> Ibidem.

<sup>12</sup> Ibidem, s. 27.

<sup>13</sup> Ibidem, s. 28.

<sup>14</sup> Ibidem, s. 32.

<sup>15</sup> Ibidem, s. 50.

<sup>16</sup> Ibidem, s. 38-39.

<sup>17</sup> Ibidem, s. 41.

Doniosłe znaczenie dla rozwoju badań rzeźby prezentuje *Opis Torsu Belwederskiego z Rzymu*<sup>18</sup>, opublikowany w 1759 r. Winckelmann zauważa, że zniszczenia nie obniżyły wartości artystycznej dzieła: „Być może pierwsze spojrzenie ukaże ci jedynie zniekształcony kamień, skoro jednak zdołasz przeniknąć tajemnicę sztuki, dostrzeżesz jej cud w tym dziele, poddając je uważnemu oglądowi. Herakles ukaże się przed tobą, jakby wypełniał właśnie jedną ze tych prac, stanie się widzialny w tym dziele jako heros i bóg jednocześnie”<sup>19</sup>. W przedstawionym fragmencie autor zwraca szczególną uwagę na aktywną rolę widza w kształtowaniu sensu dzieła<sup>20</sup>. Pierwszy ogląd skutkuje dostrzeżeniem jedynie pozbawionej konkretnego kształtu bryły kamienia. Dopiero dłuższe zatrzymanie nań wzroku pozwala wyłoić poszczególne detale sprawiając, że marmur jawi się odbiorcy jako miękkie ludzkie ciało. Widz, na podobieństwo mitycznego Pigmaliona, wchodzi z dziełem w rodzaj relacji, która przemienia zimny kamień w podmiot obdarzany uczuciem właściwym dla drugiego człowieka. Zauważmy, że taki dwustopniowy proces dokonuje się jedynie w spojrzeniu widza zawieszającego znajomość kontekstu i wiedzę o oglądanym przedmiocie. Taka percepcja prowadzi do podwójnej negacji — zapomnienia własności kamienia oraz kontekstu, w którym funkcjonuje dzieło. Stając przed rzeźbą, które przemienia się w trakcie oglądu w ciało, widz niejako ponownie przywraca dziełu znaczenie, przywołując życiorys przedstawionej postaci: „Widzę w mocarnych konturach tego ciała niezmożoną siłę zwycięzcy potężnych gigantów, którzy, powstawszy przeciwko bogom, zostali przez Heraklesa pokonani na Polach Flegrejskich; jednocześnie miękkie linie jego zarysów, czyniące budowę ciała lekką i giętką, przywodzą mi na myśl gibkie zwroty w walce z Acheloosem, który mimo wszelkich swych wielokształtnych metamorfoz nie zdołał umknąć z rąk Heraklesa”<sup>21</sup>. Destrukt pozwala prowadzić widza poprzez wszystkie heroiczne czyny Heraklesa, wykraczając poza ich opis w utworach

---

<sup>18</sup> Por. idem, *Kleine Schriften zur Geschichte der Kunst des Altertums*, oprac. H. Uhde-Bernays, Lipsk 1913.

<sup>19</sup> Idem, *Opis Torsu Belwederskiego z Rzymu...*, op.cit., s. 16.

<sup>20</sup> Por. O. Bätschmann, *Pygmalion als Betrachter. Die Rezeption von Plastik und Malerei*, [w:] *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, red. W. Kemp, Kolonia 1985, s. 183-224.

<sup>21</sup> J. J. Winckelmann, *Opis Torsu Belwederskiego z Rzymu...*, op.cit., s. 17.

poetów. W spojrzeniu odbiorcy dokonuje się przywołanie ducha antycznego bohatera, podobizna Heraklesa przekracza cielesność i staje się podobna bogom: „Nie jest to już ciało, które musi walczyć przeciwko potworom i burzycielom spokoju; to ciało oczyszczone na górze Etna z pozostałości tego, co ludzkie i co oddzieliło się od pierwszego podobieństwa ojcu bogów”<sup>22</sup>. Proces percepcji destruktu prowadzi do — posługując się terminologią Gadamera — „stopienia horyzontów widza i dzieła”<sup>23</sup>. Wobec doskonałości rzeźby dokonuje się uwznioślenie samego odbiorcy, a jego doświadczenie doczesności zostaje zawieszone. Niestety ten stan nie trwa długo, gdyż widz w swojej percepcji na powrót napotyka nieprzekraczalną barierę historycznej świadomości tego procesu, a jego spojrzenie powraca do ujęcia watykańskiego dzieła jako zdestruowanej rzeźby. Doznaniu temu towarzyszy smutek, które Winckelmann porównuje do straty ukochanej osoby: „Zmartwiony zatrzymuję się jednak i tak jak Psyche zaczęła opłakiwać miłość, kiedy ją poznała, tak i ja żałuję nieodwracalnej utraty owego Heraklesa, skoro uzyskałem wgląd w jego piękność”<sup>24</sup>. Obiekt jedynie na krótki czas pozwala wnikać w swoją istotę, ujawniając tym samym niepowodzenie chwilowego oglądu, który nie potrafi zatrzymać ducha dostępnego jedynie twórcy rzeźby. W tym ujawnia się znaczenie opisu Winckelmanna, którego ekfrazą pochwytuje ducha dzieła i pozwala ujawnić znaczenie belwederskiego Torsa, stając się jego językową re-produkcją.

Badanie i opis starożytnych artefaktów znajduje ukoronowanie w opus magnum Winckelmanna, za które należy uznać wydane w 1764 r. *Dzieje sztuki starożytnej*<sup>25</sup>. W publikacji autor podejmuje się przedstawienia systematu porządkującego dzieje sztuki starożytnej zgodnego z reprezentowanym przez niego przez lata poglądem o nadrzędnym znaczeniu greckiej sztuki okresu klasycznego. Twórczość innych ludów, jak Egipcjan czy Etrusków, stanowi jedynie tło dla prezentacji rozwoju sztuki Hellady<sup>26</sup>. W dziele ponownie podjęty zostaje wątek

---

<sup>22</sup> Ibidem, s. 21.

<sup>23</sup> Por. H. G. Gadamer, *Prawda i metoda*, przeł. B. Baran, Warszawa 2007, s. 420.

<sup>24</sup> J. J. Winckelmann, *Opis Torsu Belwederskiego z Rzymu...*, op.cit., s. 22.

<sup>25</sup> Idem, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Drezno 1764.

<sup>26</sup> Idem, *Dzieje sztuki starożytnej*, przeł. T. Zatorski, Kraków 2012, s. 127.

zewnętrznych czynników wpływających na wyjątkową jakość greckiej twórczości. Optymalnych warunków do jej rozwoju Winckelmann upatrywał zarówno w umiarkowanym klimacie półwyspu Peloponeskiego, umiłowaniu wolności, charakteryzującego starożytnych Greków niezależnie od panującego akurat ustroju politycznego, a także szczególnej pozycji społecznej artysty, będącego twórcą boskich wizerunków<sup>27</sup>. Okoliczności, w jakich sztuka grecka mogła się rozwijać, umożliwiły artystom zawarcie w swoich dziełach piękna, które Winckelmann ujmował zarówno z perspektywy indywidualnej (nakierowanej na szczegół) jak i idealnej, odnoszącej się do relacji pomiędzy poszczególnymi częściami<sup>28</sup>. Nastawienie autora poszukującego znaczenia sztuki w zewnętrznym kontekście właściwe było dla oświeceniowego historyzmu, który ontologiczną stałość bytów godził z dostrzegalną zmiennością zjawisk<sup>29</sup>. O ile istotowe znaczenie danej rzeczy pozostawało stałe, to jego zmienność musiała wynikać z wpływu czynników zewnętrznych — tak więc kontekst pozaartystyczny (jak klimat Hellady czy warunki społeczne) kształtował zmiany w twórczości artystycznej. Winckelmann rozwój sztuki greckiej ujmował w czterostopniowym cyklu: „cztery style, a mianowicie prosty i twardy, wielki i kanciasty, piękny i płynny, wreszcie styl naśladowców. Pierwszy trwał zapewne do czasów Fidiasza, drugi — Praksytelesa, Lizypa i Apellesa, trzeci zanikł wraz z tą ich szkołą, a czwarty przeciągnął się aż do upadku sztuki”<sup>30</sup>.

Perspektywa Winckelmanna, z jej wskazaniem na grecki ideał przez blisko sto lat zdominowała sposób patrzenia na sztukę antyku. Wyraźny zwrot, dokonany z pozycji „materialistycznych”, wiąże się z działalnością niemieckiego architekta i teoretyka Gottfrieda Sempera, który w 1834 r. opublikował *Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architectur und Plastik bei den Alten*<sup>31</sup>. W swojej debiutanckiej pracy

---

<sup>27</sup> Ibidem, s. 132-135.

<sup>28</sup> Ibidem, s. 146.

<sup>29</sup> W. Bałus, *Nowy systemat wiedzy*, [w:] Johann Joachim Winckelmann, *Dzieje sztuki starożytnej*, op. cit., s. XXIII (wstęp).

<sup>30</sup> J. J. Winckelmann, *Dzieje sztuki starożytnej*, op. cit., s. 227-228.

<sup>31</sup> G. Semper, *Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architectur und Plastik bei den Alten*, Ankona 1834.

Semper zajął zdecydowane stanowisko w archeologicznym sporze dotyczącym polichromii starożytnych dzieł, opowiadając się za znaczną popularnością pokrywania kolorem figur i elementów architektonicznych w antyku<sup>32</sup>. Badacz zwraca uwagę na prymarną rolę jaką przysługuje określeniu przeznaczenia dzieła dla procesu twórczego artysty<sup>33</sup>. Niemiecki architekt kreśli rozwój sztuki od pierwotnych motywów [*Urmotiv*] związanych z tradycyjnym rzemiosłem: ogniska jako podstawowego pierwiastka porządkującego pierwsze przejawy kultury (oraz związaną z nim sztuką garncarską i metalurgiczną)<sup>34</sup>, wyplatania stanowiącego genezę stawiania ścian<sup>35</sup>, pracy w drewnie jako podstawy wznoszenia dachów<sup>36</sup> oraz tworzenia nasypów ziemnych związanych z „robotami wodnymi i murarskimi”. Podobny sposób myślenia Semper rozwija w swoim najważniejszym dziele *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik*<sup>37</sup>, w którym punktem wyjścia jest stwierdzenie, że każdy wytwór techniki jest wynikiem swojego przeznaczenia i tworzywa<sup>38</sup>. W związku z tym badacz dokonuje podziału surowców ze względu na ich cechy, takie jak giętkość, plastyczność czy twardość, oraz różne zakresy ich wykorzystania: w sztukach tekstylnych, ceramicznych, tektonicznych (stolarskich) i stereotomicznych (kamieniarskich)<sup>39</sup>. Podstawowe zasady panujące w tych dziedzinach sztuki autor odnosi do architektury i analizuje ornamenty, które niezależnie od swojego tworzywa stanowią symboliczną reprezentację sugerującą pochodzenie od oryginalnego materiału i funkcji<sup>40</sup>.

---

<sup>32</sup> M. Podro, *The Critical Historians of Art*, New Haven — Londyn 1984, s. 44.

<sup>33</sup> „Nur Einen Herrn kennt die Kunst, das Bedürfniss. Sie artet aus, wo sie der Laune des Künstlers, mehr noch, wo sie mächtigen Kunstbeschützern gehorcht”. G. Semper, *Vorläufige Bemerkungen...*, *op.cit.*, s. VIII (wstęp).

<sup>34</sup> Idem, *Die vier Elemente der Baukunst*, Brunszwik 1851; wyd. pol. idem, *Cztery pierwiastki sztuki budowniczej. Przyczynek do porównawczej umiejętności budowniczej*, przeł. W. Ekielski, Kraków 1904, s. 50.

<sup>35</sup> Ibidem, s. 51. Semper wskazuje na wspólny rdzeń wyrazów oznaczających ścianę [*Wand*] i ubranie [*Gewand*], por. ibidem, s. 52.

<sup>36</sup> Ibidem, s. 51.

<sup>37</sup> Idem, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde*, Frankfurt nad Menem 1860.

<sup>38</sup> Ibidem, s. 9.

<sup>39</sup> Ibidem, s. 10.

<sup>40</sup> Por. M. Podro, *The Critical Historians of Art*, *op.cit.*, s. 47.

Przykładem takich symboli przenoszących pierwotne znaczenie jest dekoracja w kształcie wieńca, która zdaniem Sempera przez wieki stanowiła rodzaj odgradzania i wyszczególniania górnych i dolnych granic danej przestrzeni<sup>41</sup>, różne rodzaje wstęgi jako oznaka godności, czy akroteriony umieszczone w szczytowych punktach budynków, zestawiane przez autora z pióropuszcami na hełmach wojowników czy zwieńczeniach łodzi<sup>42</sup>.

Interpretatorzy tacy jak Michael Podro wskazują, że teoria Sempera nie wyczerpuje się na rozwijaniu analiz funkcji, tworzywa i techniki<sup>43</sup>. Artyści niejednokrotnie zacierają materialność tworzywa dzieła, co szczególnie dostrzegane jest w przypadku rzeźby, gdzie materiał nie zawsze musi być decydującym czynnikiem artystycznego kształtowania, lecz istotne znaczenie ma też percepcja odbiorcy, a symboliczne znaczenie kształtowane jest przy uwzględnieniu wizualnej niejednoznaczności trójwymiarowych elementów dzieł<sup>44</sup>. Jak podkreśla Podro, badacze teorii autora *Der Stil...* często pomijają jego rozróżnienie pomiędzy funkcją, tworzywem i techniką będącymi przyczyną powstania dzieła, a znaczeniem wynikającym z refleksji i interpretacyjnej wolności kryjącej się za twórczością artystyczną<sup>45</sup>. Ten sposób ujęcia teorii Sempera wiązać można z wpływem Aloisa Riegla, który polemizował z poglądami niemieckiego architekta. Chociaż polemika Riegla z Semperem „ustawiła” późniejsze postrzeganie teorii obydwu badaczy w opozycyjnej relacji, to jednak ostrze krytyki wiedeńskiego historyka sztuki wymierzone było raczej w epigonów Sempera, którzy w wybiórczy sposób przejęli nauki swojego mistrza i widzieli w dziele wyraz wyłącznie techniki i tworzywa<sup>46</sup>. W istocie poglądy Sempera i Riegla miały ze sobą wiele wspólnego — obydwaj zajmowali się problemem stylu i mierzyli z naukowym zakorzeniem tego pojęcia. O ile pierwszy posługiwał się odniesieniami do motywów pierwotnych i rozwoju

---

<sup>41</sup> G. Semper, *Der Stil...*, op.cit. s. 14-15.

<sup>42</sup> Ibidem, s. 24-27.

<sup>43</sup> Por. M. Podro, *The Critical Historians of Art*, op.cit., s. 44.

<sup>44</sup> Ibidem, s. 49.

<sup>45</sup> Ibidem, s. 52.

<sup>46</sup> Ibidem, s. 51. Por. M. Iversen, *Alois Riegl: Art History and Theory*, Cambridge, Massachusetts — Londyn 1993, s. 22.

sztuki od prototypów do późniejszych, rozwiniętych form, to wiedeński badacz tworzył kategorie związane ze stylistycznymi zmianami odnoszącymi się do specyfiki historycznej epoki, w której powstał dany artefakt<sup>47</sup>.

Na kartach *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik* Riegl zajmuje się — podobnie jak Semper w *Der Stil...* — rozwojem ornamentu<sup>48</sup>. Analiza motywów roślinnych od czasów staroegipskich do średniowiecznych skłania Riegla do poszukiwania genezy zdobienia nie w spontanicznym zastosowaniu techniki alternacji (jak u Sempera, gdzie opracowanie technik tkackiej, początkowo przy wykorzystaniu naturalnych traw, niejako wymusiło użycie powtarzających się splotów<sup>49</sup>), lecz w immanentnej tendencji człowieka do wizualnego porządkowania płaszczyzn<sup>50</sup>. Zdaniem Riegla historia ornamentu ma swoją własną stylistyczną linię rozwojową, niezależną od materiału czy technik w jakim zostały wykonane<sup>51</sup>.

Próba ujęcia rozwoju sztuki w obiektywne ramy, związana z archeologicznymi studiami nad twórczością starożytnych, doprowadziła wiedeńskiego badacza do skupienia się na uniwersalnych tendencjach łączących sztukę powstałą w określonych historycznych warunkach. W tym celu badacz posługiwał się — do pewnego stopnia zmieniającym swoje znaczenie w toku rozwoju praktyki badawczej — terminem *Kunstwollen*<sup>52</sup>. Założenia autora *Stilfragen* stanowiły pionierską próbę obiektywnego spojrzenia na wartość sztuki dawnej, bez arbitralnego narzucania światopoglądu współczesnego interpretatora<sup>53</sup>. Znaczenie sztuki w ujęciu Riegla zakorzenione jest w XVIII i XIX-wiecznej epistemologii, zakładającej wpływ kategorii rozumu na percepcję rzeczywistości. Jeżeli codzienne doświadczenie

---

<sup>47</sup> Ibidem, s. 23.

<sup>48</sup> A. Riegl, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1923.

<sup>49</sup> M. Iversen, *Alois Riegl...*, op cit. s. 51.

<sup>50</sup> Przykładem jest dekoracja w sztuce starożytnych Egipcjan, której styl przejawia się w charakterystycznym *horror vacui*. Por. ibidem, s. 53.

<sup>51</sup> Ibidem, s. 71.

<sup>52</sup> Kontrowersje dotyczące tłumaczenia tego terminu przedstawiają Ksawery Piwocki oraz Wojciech Bałus. Por. K. Piwocki, *Pierwsza nowoczesna teoria sztuki. Poglądy Aloisa Riegla*, Warszawa 1970, s. 38; W. Bałus, *W opozycji do głównego nurtu? Ksawery Piwocki i Lech Kalinowski o wiedeńskiej szkole historii sztuki*, „MODUS. Prace z historii sztuki”, X-XI (2011), s. 10. W związku z tym w tekście zdecydowałem się pozostać przy oryginalnym, niemieckim brzmieniu pojęcia.

<sup>53</sup> Margaret Iversen, *Alois Riegl...*, op cit. s. 7.

zapośredniczone jest przez działanie naszego mózgu, to prawidłowości tej poddana jest również sztuka — zwłaszcza, że twórczość artystyczna wybiega poza zwyczajne doznanie świata. Dzięki temu sztuka ujawnia historycznie uwarunkowaną refleksję nad rzeczywistością ujmowaną w relacji podmiot (widz) — przedmiot (dzieło).

Podtrzymując w zasadniczych ramach tak ujmowane rozumienie *Kunstwollen*, w pracy poświęconej twórczości czasów późnego cesarstwa rzymskiego Riegl mierzy się z zakorzenionym w swoich czasach poglądem — będącym pokłosiem piśmiennictwa Winckelmanna — o stopniowo postępującym upadku sztuki starożytnej w epoce hellenistycznej<sup>54</sup>. Wiedeński historyk sztuki w swoich analizach prezentuje rozwój rzeźby, poczynając od sztuki egipskiej aż po późnorzymskie chrześcijańskie reliefy. W tak zarysowanej perspektywie czasowej dostrzega stopniowe przechodzenie od obiektywnego do subiektywnego sposobu ukazywania rzeczywistości. Egipskie rzeźby charakteryzuje skupienie na relacjach płaszczyznowych, polegających na wydobyciu obiektu i oparciu go o związki między jego wysokością i szerokością, bez budowania głębi przedstawienia<sup>55</sup>. Artyści egipscy odkuwali obiekty płasko i unikali ukazywania cienia, stąd dzieła przeznaczone były do bliskiego oglądu. Skupiano się na trzymaniu ustalonych proporcji a poszczególne ciała izolowano wyraźnym konturem. Charakter tych przedstawień wiązany był ze zmysłem haptycznym, angażującym spojrzenie w postrzeganie obiektywnych relacji pomiędzy figurami, opartymi najczęściej o techniczny kanon przedstawieniowy. W miarę dalszego rozwoju sztuki starożytnej następuje stopniowa emancypacja przestrzennych relacji pomiędzy obiektami<sup>56</sup>. Grecki relief epoki klasycznej wciąż skupia się na indywidualnych formach, jednak twórcy większą uwagę przykładają do oddawania w płaskorzeźbie cieni i skrótów perspektywicznych. Tendencje te pogłębiają się jeszcze w epoce hellenistycznej i później — w czasach wczesnochrześcijańskich. Późnorzymskie rzeźby angażują zmysł optyczny odbiorcy a głębia reliefu wymaga aktywnego, subiektywnego „dopowiedzenia” przestrzeni przez odbiorcę. W procesie rozwoju od egipskiej do

---

<sup>54</sup> Alois Riegl, *Die spätrömische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn*, Wiedeń 1901.

<sup>55</sup> Ibidem, s. 51.

<sup>56</sup> Ibidem, s. 53-54.



hellenistycznej i późniejszej sztuki Riegl dostrzega przemiany *Kunstwollen*, przebiegające w odniesieniu do światopoglądu właściwego dla danej epoki — od praktycznego, skupionego na ukazywaniu mechanicznych związków pomiędzy poszczególnymi formami w sztuce egipskiej, aż do magicznego, właściwego dla wczesnochrześcijańskiego świata — z tendencjami neoplatońskimi w filozofii i religijnym synkretyzmem<sup>57</sup>.

Przedstawiając w zarysie teorię stylu Riegla wspomnieć należy rozwój pojęcia *Kunstwollen*, dostrzegalny w zbiorze wykładów z lat 1901-1902, poświęconych sztuce rzymskiego baroku<sup>58</sup>. Termin ten pojawia się na kartach publikacji w dwojakim znaczeniu. Po pierwsze oznacza tendencję właściwą dla konkretnego artysty, stanowiąc o indywidualnym stylu — jak w przypadku cech wyróżniających twórczość Michała Anioła<sup>59</sup>. Po drugie, w szerszym znaczeniu, *Kunstwollen* odniesione jest do stylu narodowego, wynikającego z rozróżnienia pomiędzy twórczością ludów północy i południa<sup>60</sup>. Zdaniem Riegla sztuka włoska skupia się na przedstawieniu zewnętrznych działań a praktyka artystyczna narodów germańskich skupiona jest na ukazywaniu wewnętrznych przeżyć postaci<sup>61</sup>.

Innym badaczem wskazującym na rozwój stylu przez pryzmat zaproponowanych przez siebie pojęć był Heinrich Wölfflin. W swoim fundamentalnym dziele z 1915 r. *Podstawowe pojęcia historii sztuki*<sup>62</sup> autor wyróżnia trzy poziomy kształtowania się artystycznego stylu: indywidualny — przynależny każdemu artyście, narodowy oraz właściwy dla danej epoki<sup>63</sup>. Podobnie jak różnią się między sobą poszczególni twórcy, nawet działający w podobnym miejscu i

---

<sup>57</sup> Ibidem, s. 216-217.

<sup>58</sup> Idem, *Die Entstehung der Barockkunst in Rom: Vorlesungen aus 1901–1902*, red. A. Burda, M. Dvořák, Wiedeń 1908.

<sup>59</sup> A. Payne, *Beyond „Kunstwollen”: Alois Riegl and the Baroque*, [w:] *The Origins of Baroque Art in Rome*, red. A. Hopkins, A. Witte, Los Angeles 2010, s. 19.

<sup>60</sup> A. Witte, *Reconstructing Riegl's „Entstehung der Barockkunst in Rom”*, [w:] *The Origins of Baroque Art in Rome...*, op. cit., s. 48.

<sup>61</sup> A. Riegl, *Die Entstehung...*, op.cit., s. 3.

<sup>62</sup> H. Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, Monachium 1915.

<sup>63</sup> Idem, *Podstawowe pojęcia historii sztuki. Problem rozwoju stylu w sztuce nowożytnej*, przeł. D. Hanulanka, Gdańsk 2017, s. 15.

czasie, tak samo odmienna wzajemnie jest sztuka nowożytna ludów południa i północy (to wiąże myśl Wölfflina z Rieglem) czy artefakty powstałe w innych epokach. Niemiecki historyk sztuki wyróżnia pięć par pojęciowych, ujmujących ogólne formy przedstawieniowe i wynikające z nich różnice pomiędzy stylami: linearyzm — malarskość, płaszczyzna — głębia, forma zamknięta (tektoniczna) — otwarta (atektoniczna), wielość — jedność oraz jasność — niejasność<sup>64</sup>. Dla rzeźby najważniejsze znaczenie mają pierwsze trzy. Jako przykład dzieł wykorzystujących formę linearną Wölfflin uznaje twórczość wczesnorennesansową. W ramach przemian stylu artyści barokowi zwracają się ku oddaniu ruchu postaci, co skutkuje specyficznym „rozedrganiem” formy. W ukazanie ulotnej chwili włączona zostaje, poza figurą, również architektoniczna nisza, stanowiąc o „malarskim” charakterze przedstawienia<sup>65</sup>. Podobny rozwój cechuje sztukę od prezentowania płaszczyznowości (w renesansie) do skupienia na głębi. Za przykład tej ostatniej tendencji posłużyć może nagrobek Aleksandra VII dłuta Berniniego, opracowany w sposób wydobywający pełnię jakości artystycznej przy oglądzie w skrócie perspektywicznym<sup>66</sup>. Ostatnią parą pojęć omawianą przez badacza w kontekście rzeźby są formy zamknięta i otwarta. Pierwsza, odpowiadająca tektonicznemu sposobowi kształtowania, charakteryzuje figury klasycystyczne<sup>67</sup>. Przykładem dzieła atektonicznego jest figura św. Andrzeja z kościoła na Kwirynale, autonomizująca się wobec architektonicznego porządku świątyni<sup>68</sup>.

W swojej analizie ogólnych form przedstawieniowych Wölfflin przeciwstawia się pogładowi dowartościowującemu mimetyczną funkcję sztuki i ocenianie dzieł ze względu na bliskość dochodzenia do natury<sup>69</sup>. Badacz konstatuje, że każde udane dzieło sztuki jest piękne, zaś rolą historyka sztuki jest wskazywanie sposobu przejawiania się tego piękna, związanego ze stylem<sup>70</sup>. Wykorzystanie pięciu par

---

<sup>64</sup> Ibidem, s. 20.

<sup>65</sup> Ibidem, s. 57.

<sup>66</sup> Ibidem, s. 93.

<sup>67</sup> Ibidem, s. 128.

<sup>68</sup> Ibidem, s. 127.

<sup>69</sup> Ibidem, s. 18.

<sup>70</sup> Ibidem.

pojęć do opisu przemian stylistycznych w nowożytności pozwala badaczowi na wskazanie paraleli pomiędzy różnymi dziedzinami sztuki danego czasu<sup>71</sup>.

Inspiracji do ujmowania sztuki w pary opozycyjnych pojęć charakterystyczne dla badaczy reprezentujących stylistyczny paradygmat badawczy (Riegl: haptyczne — optyczne, Wölfflin: linearyzm malarskość itd.) można poszukiwać w tekście rzeźbiarza Adolfa von Hildebrandta *Problem formy w sztukach plastycznych*<sup>72</sup>, gdzie autor wyróżnia dwa rodzaje postrzegania: wyobrażenie wzrokowe i kinestetyczne. Pierwsze związane jest z całościowym obrazem percypowanego obiektu, przejawiającego się w spojrzeniu jako dwuwymiarowy, gdzie modelunek ujmowany jest za pośrednictwem kontrastów. Podchodząc bliżej odbiorca traci możliwość całościowego odbioru, widząc szereg wyróżnicowujących się zjawisk pojedynczych łączonych w jeden obiekt dzięki ruchowi oczu. W miarę zbliżania się do obiektu wzrok zostaje zastępowany przez zmysł dotyku, a wrażenie kinestetyczne ujmuje plastyczne jakości percypowanego przedmiotu<sup>73</sup>. Warto zwrócić tutaj uwagę, że rozróżnienie Hildebrandta stanowi odwrócenie w stosunku do pojęć stosowanych przez Riegla, gdzie widzenie optyczne (dalekie) pozwala ujmować przestrzenne jakości dzieła, wynikające ze światłocieniowego modelunku.

Paradygmat stylistyczny charakteryzowało wykształcenie kategorii ujmujących doświadczenie sztuki w opozycyjne kategorie, związane ze sposobem odbioru dzieł. Reprezentujący ten sposób myślenia Riegl, Wölfflin i Hildebrandt koncentrowali się na relacjach formalnych pomiędzy poszczególnymi elementami dzieł. W przypadku badań nad stylem analizy rzeźb stanowiły integralny element na drodze do opracowania uniwersalnych kategorii, kształtujących paradygmat zapewniający historii sztuki status autonomicznej dyscypliny akademickiej.

Odmienny sposób ujęcia dzieła — również rzeźbiarskiego — cechuje ikonologię Erwina Panofsky'ego. W swoim artykule *Ikonografia i ikonologia*<sup>74</sup> badacz skupia się na treściach dzieła, dzieląc je na pierwotne i wtórne oraz znaczenie

---

<sup>71</sup> Ibidem, s. 14.

<sup>72</sup> A. von Hildebrand, *Das Problem der Form in der Bildenden Kunst*, Strasburg 1893.

<sup>73</sup> Idem., *Problem formy w sztukach plastycznych*, przeł. T. Zatorski, Warszawa 2012, s. 27.

<sup>74</sup> E. Panofsky, *Ikonografia i ikonologia*, przeł. K. Kamińska, [w:] idem, *Studia z historii sztuki*, Warszawa 1971, s. 11-32.

wewnętrzne<sup>75</sup>. Pierwszemu odpowiada opis preikonograficzny, dokonywany dzięki doświadczeniu praktycznemu oraz wiedzy o stylu przedstawieniowym poszczególnych rzeczy i zdarzeń na przestrzeni dziejów<sup>76</sup>. Treści wtórne odkrywa się za pomocą analizy ikonograficznej, wymagającej od interpretatora znajomości tematów i pojęć zawartych w źródłach literackich a także wiedzy o tym, jak były one wyrażane w historii. Trzeciemu — interpretacja ikonologiczna, skoncentrowana na odkrywaniu „istotnych dążeń umysłu ludzkiego wyrażanych za pomocą specyficznych tematów i pojęć”, związanych z symboliką danego dzieła. Zrozumienie tego poziomu oddziaływania ułatwia prześledzenie przejmowania antycznych motywów przez chrześcijańskich twórców, tak jak w przypadku wizerunku Herkulesa, który po nieznacznym przekształceniu stał się alegorią zbawienia<sup>77</sup>. Zaprezentowana przez Panofsky’ego interpretacja ikonologiczna odnosi się również do rzeźby. W *Ikonografii i ikonologii* autor podaje przykład reliefowego przedstawienia *Pokłonu Trzech Króli* Nicola Pisano, gdzie postać Marii z Dzieciątkiem wykazuje znaczące podobieństwo do figur z sarkofagu Fedry z pizańskiego Camposanto<sup>78</sup>.

Przykładów zastosowania perspektywy ikonologicznej dostarcza tekst Panofsky’ego poświęcony neoplatonickim inspiracjom w twórczości Michała Anioła<sup>79</sup>. Artykuł rozpoczyna wskazanie na oryginalne rozwiązanie, jakie artysta stosował w swoich dziełach inspirowanych pracami innych twórców. Badacz wskazuje na charakterystyczne cechy rzeźb Michała Anioła, takie jak zwartość bryły, akcentowanie pionowych i poziomych osi kompozycyjnych oraz wynikająca z tego szczególną dynamikę, związaną z kontrastowaniem poszczególnych partii dzieła<sup>80</sup>. Cechy formalne figur twórcy *Dawida* stanowią, zdaniem Panofsky’ego, oryginalną

---

<sup>75</sup> Ibidem, s. 13.

<sup>76</sup> Poszczególne etapy ujęcia dzieła zgodnie z metodą Panofsky’ego przedstawia syntetyzująca zagadnienie tabela. Por. ibidem, s. 20.

<sup>77</sup> Ibidem, s. 22.

<sup>78</sup> Ibidem.

<sup>79</sup> Idem, *Ruch neoplatonicki i Michał Anioł*, przeł. S. Amsterdamski, [w:] idem, *Studia z historii sztuki*, Warszawa 1971, s. 222-269.

<sup>80</sup> Ibidem, s. 222-223.

propozycję wyróżniającą się na tle sztuki renesansowej, manierystycznej i barokowej<sup>81</sup>.

Analizę grobowca Juliusza II z rzymskiej Bazyliki di San Pietro in Vincoli badacz rozpoczyna od nakreślenia kontekstu rozwoju sztuki sepulkralnej od epoki starożytnego Egiptu, kończąc na czasach Michała Anioła<sup>82</sup>. Istotną cezurą jest tutaj hellenizm, kiedy twórcy nagrobków zaczynają w swoich realizacjach stopniowo zwracać się ku przyszłości — dzieła wyrażają raczej nadzieję na życie wieczne niż dbają o utrwalenie ciała (jak w Egipcie) lub upamiętniają zmarłego (w okresie klasycznej Grecji). W nowożytności następuje zmiana, wynikająca z coraz większych wpływów humanizmu. Od XIV w. grobowce zaczynają zdobić, poza wyobrażeniami alegorycznymi, również sceny z życia zmarłego. Na tym tle Panofsky przedstawia kolejne projekty papieskiego nagrobka, wskazując na stopniową redukcję artystycznej wizji Michała Anioła — od pełnoplastycznej, przestrzennej budowli do przyściennej formy jaką znamy z realizacji w rzymskim kościele<sup>83</sup>. Zmiany, jakie zostały wymuszone na artyście, wpływały znacząco na ideową wymowę dzieła. Pierwsze wersje monumentu akcentowały doczesny wymiar funkcjonowania papieża — jego polityczne zwycięstwa — ale też przekraczały ziemską perspektywę, ukazując apoteozę Juliusza II nawiązującą do neoplatonńskiej wizji powrotu duszy do Boga<sup>84</sup>.

Neoplatonskie inspiracje potwierdza również analiza ikonograficzna motywów przedstawionych na szkicach projektowych autora. *Niewolnicy*, którzy nie zostali włączeni do grupy figuralnej zdobiącej ostateczną wersję dzieła, interpretowani są jako personifikacje duszy więzionej w materii. Uzupełniają je przedstawienia *Victorii* uosabiające poskromienie zmysłu przez rozum<sup>85</sup>. Ostateczne przekroczenie ziemskiej perspektywy możliwe jest dzięki ideałom wyrażonym w przedstawieniach *vita activa* i *vita contemplativa* (dwóm ścieżkom życia prowadzącym do zbawienia zgodnie z

---

<sup>81</sup> Ibidem, s. 225.

<sup>82</sup> Ibidem, s. 228-231.

<sup>83</sup> Ibidem, s. 232-233.

<sup>84</sup> Ibidem, s. 234.

<sup>85</sup> Ibidem, s. 235-236.

myślą neoplatońską), personifikowanych w osobach Mojżesza i św. Pawła. Podsumowując analizę nagrobka Juliusza II, w ostatecznej wersji dzieła Panofsky zauważa całkowitą rezygnację z elementów odnoszących się do symboliki sfery ziemskiej i dowartościowanie ikonografii chrześcijańskiej (między innymi poprzez dodanie figury Matki Boskiej z Dzieciątkiem), co wpłynęło na nieczytelność pierwotnej, neoplatońskiej wizji artysty<sup>86</sup>.

Inaczej sytuacja przedstawia się w przypadku grobowców Lorenza II i Giuliana z florenckiej kaplicy Medyceuszów. Również w tym przypadku koncepcja Michała Anioła przechodziła stopniową ewolucję, jednak w przypadku dzieł z kościoła San Lorenzo udało się utrzymać spójny program ikonograficzny łączący wątki chrześcijańskie z neoplatońskimi. Poszczególne elementy dzieła wyrażają kolejne etapy wyzwania się duszy z okowów materii, a podobizny zmarłych stanowią personifikację *vita activa* (Giuliano) związaną z Jowiszem i *vita contemplativa* (Lorenzo) odnoszącą się do Saturna<sup>87</sup>. Dzieło Michała Anioła wpisuje się w popularne ówczesnie moralizacje, łączące motywy pogańskie z chrześcijańskimi, które wskazywać miały na ciągłość tradycji<sup>88</sup>.

Artykuł uzupełniają omówienia dwóch innych dzieł Michała Anioła — *Bachanalii dziecięcych* interpretowanych jako ukazanie życia wegetatywnego, pozbawionego porządkującego wpływu rozumu, oraz rysunków *Sen* i *Łucznicy*. Pierwsza z prac stanowi wezwanie do zerwania z grzechem, druga zaś odnosi się do popędów poddanych władzy rozumu. Tekst Panofsky'ego wnikliwie przedstawia konteksty towarzyszące powstaniu poszczególnych prac oraz dokonuje analizy ikonograficznej pojawiających się w dziełach motywów. Odkrywane w ten sposób związki pomiędzy poszczególnymi elementami służą badaczowi do wyjaśnienia dzieł przez pryzmat koncepcji, które mają wyrażać (w przypadku dzieł późnorenesansowych odniesionych do refleksji neoplatońskiej). Z zastosowanej przez badacza strategii wynika wizja historii sztuki nierozzerwalnie związanej z

---

<sup>86</sup> Ibidem, s. 237.

<sup>87</sup> Ibidem, s. 242.

<sup>88</sup> Ibidem, s. 244.

historią idei, gdzie poszczególne dzieła stanowią wyraz poglądów towarzyszących ich powstaniu.

Zagadnienia związane ze znaczeniem dzieł podjęły i rozwinęły badania w perspektywie semiotycznej, czego przykład w odniesieniu do obiektów przestrzennych — architektury, instalacji i rzeźby przedstawia analiza Felixa Thürlemanna podejmująca wskazanie znaczenia *Dream Passage* Bruce’a Naumana z 1983 r.<sup>89</sup> W swojej pracy badacz skupia się na postrzeganiu przestrzeni w dziełach z perspektywy ogólnej teorii znaków, za punkt wyjścia przyjmując podstawową różnicę pomiędzy obrazami a obiektami przestrzennymi: aktywne zaangażowanie widza, który w tym drugim przypadku nie tylko ogląda dzieło, ale staje się „poręczycielem” [*Begeber*] jego znaczenia<sup>90</sup>. Wynika to z uznania „kompetencji topologicznych” podmiotu percypującego, które umożliwiają odbiorcy podjęcie działania generującego sens w oparciu o jego cechy fizyczne, jako bytu osadzonego w konkretnej przestrzeni — zarówno tej naturalnej, jak i zaprojektowanej przez artystę jako tekst (w ujęciu semiotycznym będącym samoistną, znaczącą całością). „Kompetencje topologiczne” umożliwiają rzutowanie trzech kategorii na otaczającą przestrzeń: horyzontalności (prawo/lewo), wertykalności (góra/dół) oraz głębi (z przodu/z tyłu).

W dalszym ciągu tekstu badacz analizuje *Dream Passage*, który określa jako przykład „architektury eksperymentalnej”<sup>91</sup>, pozbawionej praktycznej funkcji i będącej wizualnym komunikatem przeznaczonym do manipulacji (rozumianej jako działanie podmiotu na inny podmiot, bez nacechowania wartościującego, skupionego

---

<sup>89</sup> F. Thürlemann, *Bruce Nauman — „Dream Passage”. Reflexion über die Wahrnehmung des raumes*, [w:] *Vom Bild zum Raum. Beiträge zu einer semiotischen Kunstwissenschaft*, Kolonia 1990, s. 139-151.

<sup>90</sup> Ibidem, s. 139.

<sup>91</sup> Rozwój rzeźby awangardowej, która niejednokrotnie — jak w przypadku pracy Neumanna — zaciera granice pomiędzy poszczególnymi dziedzinami sztuki, wcześniej stał się przedmiotem interesujących konceptualizacji. Problem ten podjął Michael Fried w odniesieniu do sztuki minimalistycznej (którą autor określa mianem literalistycznej), którą krytykuje za teatralność [*theatricality*] — w przeciwieństwie do obecności [*presentness*] właściwej dla dzieł modernistycznych. Por. M. Fried, *Art and Objecthood*, „Artforum” 1967 (lato); wyd. pol. Idem, *Sztuka i przedmiotowość*, przeł. K. Pijarski, [w:] K. Pijarski, *Archeologia modernizmu. Michael Fried, fotografia i nowoczesne doświadczenie sztuki*, Łódź 2017, s. 253-282. Polemiczny charakter wobec propozycji Frieda ma artykuł Rosalind Krauss, w którym autorka wobec nowych tendencji w rzeźbie proponuje analizę inspirowaną m. in. strukturalizmem (grupa Piageta), por. R. E. Krauss, *Sculpture in the Expanded Field*, „October” nr 8 (wiosna, 1979); wyd. pol. idem, *Rzeźba w poszerzonym polu*, przeł. M. Szuba, [w:] idem, *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, Gdańsk 2011, s. 275-288

na uruchomieniu określonych działań poznawczych) „kompetencją topologiczną” widza. W przypadku dzieła Naumana mamy do czynienia z instalacją, na którą składają się dwa wąskie korytarze, przedzielone pośrodku pomieszczeniem na rzucie zbliżonym do kwadratu. W centralnej części dzieła znajdują się dwa zestawy mebli (stoły i krzesła), przy czym drugi z nich posadowiony jest nie na podłodze pomieszczenia lecz na suficie. Prace uzupełnia rząd neonowych żarówek umieszczonych wewnątrz architektonicznej konstrukcji.

Aby w pełni percypować dzieło widz rezygnuje z przywileju przysługującego niezaangażowanemu odbiorcy, wkraczając do wąskiego korytarza oświetlonego żółtym, ciepłym światłem<sup>92</sup>. Dzieło „zmusza” podmiot do rozpoczęcia poszukiwania narracji spajającej odbiór całości. Pomimo odczucia opresji wynikającej z przemieszczania się wąskim korytarzem, wertykalna przestrzeń odpowiada apriorycznemu poczuciu przestrzeni widza, stanowiąc stadium przygotowawcze do wkroczenia w obręb centralnego pomieszczenia. Gdy oczom widza ukazuje się centralna część dzieła i drugi korytarz, ujawniona zostaje zasada porządkująca wnętrze. Wszystkie elementy znajdujące się w pierwszej części znajdują swój odwrócony odpowiednik po drugiej stronie. Relacje pomiędzy poszczególnymi detalami instalacji opisuje matematyczna relacja  $(O) = (O')$ , gdzie w ramach całościowej struktury każdemu punktowi odpowiada jego odbicie względem punktu symetrii<sup>93</sup>.

Po odkryciu zasady porządkującej strukturę dzieła Thürlemann przystępuje do rekonstrukcji efektu zmysłowego [*Sinneffekt*] określającego artystyczny sens analizowanej pracy<sup>94</sup>. Centralna część, z meblami umieszczonymi zarówno na podłodze jak i suficie pomieszczenia, stanowi zaprzeczenie pragmatycznego odbioru, skupiając się na prezentacji symetrycznej zasady rządzącej układem. Następuje zderzenie dwóch sposobów percepcji — fizycznej, właściwej dla poruszania się po korytarzu, oraz wizualno-poznawczej, charakterystycznej dla centralnego pomieszczenia, będących w stosunku do siebie w relacji syntagmatycznej. Pierwszy

---

<sup>92</sup> F. Thürlemann, *Bruce Nauman...*, op.cit., s. 143.

<sup>93</sup> Ibidem, s. 146.

<sup>94</sup> Ibidem, s. 147.



sposób percepcji przygotowuje do spotkania następującej po niej formy. W centralnej części następuje zachwianie przestrzenną pewnością wynikające ze znalezienia się odbiorcy w sytuacji sprzecznej, obcej znanym wzorcom percepcji. *Dream Passage* przyrównane zostaje do literatury fantastycznej, którą charakteryzuje „paradoksalna struktura aktu wypowiedzi”<sup>95</sup>. O ile jednak w przypadku obcowania z powieścią czytelnik jedynie z zewnątrz śledzi przedstawianą rzeczywistość, tak w „architekturze eksperymentalnej” Naumana sam staje się bohaterem fantastycznego tekstu, dostępując możliwości doświadczenia na jawie tego, co przynależne jest jedynie rzeczywistości sennych marzeń.

W tekście Thürlemanna, mimo nastawienia semiotycznego, przejawiającego się w odkrywaniu znaczenia dzieła jako tekstu związanego z określonym systemem znaków, widać inspiracje strukturalizmem Hansa Sedlmayra. Przejawia się one w przyjęciu ogólnego schematu przeprowadzanej analizy, wychodzącej od całościowego odbioru obiektu — następnie przechodzącej do przybliżenia oddziaływania poszczególnych elementów, aby powrócić do pogłębionego zrozumienia całościowo ujętego *Dream Passage*<sup>96</sup>.

Spojrzenie na sztukę inspirowane psychologią percepcji zaproponował Rudolf Arnheim. Jego teoria, wyrosła z psychologii postaci (gestaltyzmu)<sup>97</sup>, jest próbą wyjaśnienia interakcji między dziełem sztuki a ludzkim aparatem wzrokowym. W swoim fundamentalnym dziele *Sztuka i percepcja wzrokowa* opublikowanym w 1954 r. badacz zwraca uwagę przede wszystkim na elementarne struktury, którym podporządkowane jest nasze widzenie. Swoje spostrzeżenia argumentuje zarówno na drodze przykładów wyabstrahowanych kształtów i ich wzajemnej relacji, jak

---

<sup>95</sup> Ibidem, s. 148.

<sup>96</sup> Podobną strategię do tej zastosowanej w analizie Thürlemanna odnajdziemy w tekście Sedlmayra na temat placu na Kapitolu i posadowionemu tam pomnikowi Marka Aureliusza, por. H. Sedlmayr, *Die Area Capitolina des Michelangelo*, „Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen”, t. 52. (1931), s. 176-181. Teoria „analizy strukturalnej” Sedlmayra, zakłada uchwytywanie w bezpośrednim oglądzie zasady strukturalnej dzieła („Mitte”), jego „charakterów oglądowych” *resp.* „nastroju”, co następnie, w drodze rozpoznania form i przedmiotów oraz znaczeń (warstwa „noetyczna”) zostaje potwierdzone na wyższym dyskursywnym poziomie. Por. idem, *Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte*, Mittenwald 1978. Przykładową analizę rzeźb (*Zwycięstwa* oraz *Chrystusa Zmartwychwstałego*) zawiera rozprawa Sedlmayra poświęcona twórczości Michała Anioła, por. idem, *Michelangelo. Versuch über die Ursprünge seiner Kunst*, Monachium 1940.

<sup>97</sup> R. Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, przeł. J. Mach, Warszawa 1978, s. 7.

również na drodze analiz konkretnych dzieł — malarstwa, architektury oraz co najważniejsze z punktu widzenia niniejszej rozprawy, rzeźby.

Arnheim szkicuje rozwój ukazywania rzeczywistości w rzeźbie, poczynając od archaicznych figurek z Cypru i Myken, skończywszy na najdonioślejszych osiągnięciach artystycznych Michała Anioła i Berniniego. Zdaniem badacza, u zarania cywilizacji przestrzenne kształty przedstawiano przy pomocy podstawowych modułów — pałeczek i płytek<sup>98</sup>. Rozwój przebiegał od uproszczonych płaszczyznowych wizerunków, poprzez kubiczne formy, skończywszy na pełnoplastycznych figurach z zaokrąglonymi międko krawędziami. Arnheim nie wartościuje poszczególnych stylów i etapów rozwoju sztuki, lecz zauważa, że pominięcie w edukacji artystycznej poszczególnych stopni i przedwczesne próby mierzenia się ze zbyt dużą komplikacją przestrzenną mogą spowodować problemy dla niedoświadczonego rzeźbiarza<sup>99</sup>.

Problematykę związaną z rzeźbą Arnheim podejmuje również w kontekście percepcji przestrzeni w dziele. Autor zauważa, że w figurach współczesnych coraz większe znaczenie zdobywa „pustka” wokół bryły, która staje się niejako negatywowym wolumenem uwzględnianym w pracy artysty<sup>100</sup>. Włączanie przestrzeni jako istotnego czynnika aktywnie kształtującego znaczenie rzeźby odnajdujemy chociażby w pracach Henry’ego Moore’a, takich jak *Rodzina* czy *Leżąca postać*<sup>101</sup>. Pomimo swobodnie rozwijanej kompozycji i ażurowej formy, świadome włączenie zewnętrznej względem figury przestrzeni pozwala angielskiemu twórcy uzyskać wizualną równowagę rzeźb.

Arnheim swoją teorię rozwinął w opublikowanej w 1982 r. *The Power of the Center: A Study of Composition in the Visual Arts*, gdzie skupia się na znaczeniu

---

<sup>98</sup> Ibidem, s. 214-221.

<sup>99</sup> Ibidem, s. 223.

<sup>100</sup> Ibidem, s. 227.

<sup>101</sup> Ibidem, s. 247-248. Problematykę przestrzeni w rzeźbach Moore’a Arnheim podnosi we wcześniejszym, osobnym artykule, który jednak nie poszerza znacząco ustaleń zawartych w *Sztuce i percepcji wzrokowej*, por. idem, *The Holes of Henry Moore: On the Function of Space in Sculpture*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, t. 7, nr 1 (wrzesień 1948), s. 29-38.

kompozycyjnego centrum dla znaczenia dzieła<sup>102</sup>. W przypadku rzeźby pozycja centrum zmienia się wraz ze zmianą punktu oglądu, jaki przyjmuje odbiorca. Przemieszczanie się wokół dzieła prowadzi do prób zintegrowania wielu aspektów w jeden obiektywny sposób ujęcia figury, zorientowany wokół punktu wizualnej równowagi dzieła<sup>103</sup>. Badacz podaje przykład *Nocy* Aristide’a Maillola, gdzie kompozycyjne centrum nie jest związane z żadnym detalem dzieła, lecz znajduje się w skrytej w mroku przestrzeni pomiędzy korpusem i kończynami siedzącej postaci<sup>104</sup>.

Biorąc pod uwagę wizualny ciężar kompozycji, zdaniem Arnheima, rzeźba znajduje się pomiędzy architekturą — związaną z gruntem — a malarstwem, które jest niezależne od relacji z podłożem. Podobnie jak architektura, rzeźba odnosi się do oddziaływania grawitacyjnego (w zdecydowanej większości przypadków, gdyż sztuka awangardowa niejednokrotnie zdaje się zaprzeczać ciężarowi tworzywa), jednocześnie jawiąc się jako wyswobadzająca z jej bezwzględnego wpływu<sup>105</sup>. Jako przykład badacz podaje między innymi *Perseusza Triumfującego* Antonio Canovy, którego wyprostowana ręka trzymająca głowę pokonanego przeciwnika kieruje kompozycję dzieła ku górze, jednocześnie odnosząc jej punkt wizualnej ciężkości na powrót ku podstawie<sup>106</sup>.

Kolejne rozdziały pracy Arnheima przynoszą kolejne analizy sposobu percepcji rzeźb odnosząc je kolejno do granic dzieła (tutaj przykładem jest florencka *Pietà* Michała Anioła, gdzie zakres oddziaływania wizualnych sił wyznaczany jest poprzez graniczne punkty kompozycji, takie jak stożkowaty kaptur postaci Nikodema<sup>107</sup>), do relacji do środka kompozycji (na przykładzie antycznej zasady kontrapostu — w figurze *Doryforosa* Polikleta, porównanej do *Zwycięstwa* Michała Anioła<sup>108</sup>), a także

---

<sup>102</sup> Idem, *The Power of the Center. A Study of Composition in the Visual Arts*, Berkeley-Londyn-Los Angeles 1982.

<sup>103</sup> Ibidem, s. 8.

<sup>104</sup> Ibidem, s. 9.

<sup>105</sup> Ibidem, s. 21.

<sup>106</sup> Ibidem, s. 29.

<sup>107</sup> Ibidem, s. 62.

<sup>108</sup> Ibidem, s. 81-83.

prezentując szczególny status obiektów wpisujących się w kształt koła lub kwadratu oraz wpływ zasady kompozycyjnego środka na poszczególne detale dzieł (na przykładzie rzeźby Ernsta Barlacha *Śpiewający człowiek*<sup>109</sup>).

Arnheim w swojej teorii zaproponował spojrzenie na odbiór sztuki przez pryzmat psychologii widzenia. Problem odbioru dzieł nie wynikający z fizjologicznych własności ludzkiego mózgu, ale niejako „zaprogramowany” przez własności struktury dzieła sztuki, jest przedmiotem badań estetyki recepcji. Metodę tę rozwinął Wolfgang Kemp w nawiązaniu do literaturoznawczej *Rezeptionsästhetik*<sup>110</sup>. Badacz zaproponował pojęcie widza implikowanego, jako konstruktu wewnątrzobrazowego, rozumianego jako wewnętrzne przesłanki recepcji zawarte w strukturze dzieła. (Przy czym, należy dodać, że estetyka recepcji podejmuje również problem zewnętrznego kontekstu recepcji dzieła<sup>111</sup>).

Przykład modelowej analizy rzeźby przeprowadzonej w duchu estetyki recepcji przynosi tekst Matthiasa Kroßa *Gian Lorenzo Bernini: Die Verückung der Heiligen Theresia*<sup>112</sup>. Artykuł Kroßa, poświęcony *Ekstazie św. Teresy z kaplicy Cornaro w*

---

<sup>109</sup> Ibidem, s. 169-171.

<sup>110</sup> Przedstawienie założeń estetyki recepcji zawarł Kemp w pierwszym rozdziale swojej książki poświęconej malarstwu XIX w. Por. W. Kemp, *Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*, Monachium 1983.

<sup>111</sup> Rozumienie kontekstu odnosi się tutaj ściśle do samego dzieła i realnej przestrzeni w jakiej funkcjonuje, z uwzględnieniem kompetencji recepcyjnych odbiorców i konwencji postrzegania danego dzieła. Zob. W. Kemp, *Text/Kontext — Grenze/Austausch Zugleich ein Versuch über Nancy zur Zeit Stanislas Leszczyńskis*, [w:] *Künstlerischer Austausch : Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Berlin, 15. - 20. Juli 1992*, red. T. W. Gaehtgens, t. 2, Berlin 1993, s. 653-664. Analizę rozpoczyna przywołanie historii miasta z uwzględnieniem statusu Lotaryngii jako krainy granicznej, trwającej w obliczu polityki równowagi wielkich mocarstw. W 1737 r. był polski król, Stanisław Leszczyński, otrzymał krainę w dożywotnie władanie z zastrzeżeniem, że po jego śmierci miała ona zostać włączona do Francji. W latach 50. XVIII w. monarcha rozpoczął przebudowę stolicy regionu, Nancy. Miasto składało się z dwóch części — starej z zamkiem książęcym, o nieuporządkowanym charakterze oraz nowej, z regularną, ortogonalną siatką ulic — połączonych ze sobą tylko jedną, solidnie ufortyfikowaną przeprawą rzeczną. Leszczyński zrezygnował z dotychczas podkreślonej obronnej roli miasta, co związane było z ówczesną zmianą sposobu prowadzenia działań wojennych, przenoszących się na otwarte pola poza skupiska siedzib ludzkich. Nowa koncepcja zakładała połączenie dwóch części przy pomocy centralnego placu, który wraz z bramami i ratuszem stał się odzwierciedleniem przenikających się kontekstów urbanistycznych, politycznych i terytorialnych. W centralnym miejscu placu umieszczono główny punkt orientacyjny, jakim był posadowiony na cokole pomnik Ludwika XV. Była to symboliczna zapowiedź zmian, jakie miały zajść po śmierci ówczesnego władcy, zakładających wcielenie Lotaryngii do Francji. Historia Nancy wykazała, że złożony kontekst powstania królewskiego wizerunku jest wymienny i zależny od sposobu funkcjonowania w ramach przestrzeni. Zniszczoną w trakcie Rewolucji Francuskiej rzeźbę zastąpiono kolumną z pomnikiem „ducha Francji”. W XIX w., wobec narastającej świadomości przynależności regionalnej rewolucyjny monument został zastąpiony figurą przedstawiającą Leszczyńskiego, wyrażającą przywiązanie do Lotaryngii.

<sup>112</sup> M. Kroß, *Gian Lorenzo Bernini: Die Verückung der Heiligen Theresia*, [w:] *Der Betrachter ist im Bild...*, op. cit., s. 137-153.

kościół Santa Maria della Vittoria w Rzymie, rozpoczyna nakreślenie kontekstu powstania dzieła Berniniego, związanego ze szczególnym charakterem duchowości czasu kontrreformacji i wynikających z tego zmian w sztuce umieszczanej w kościołach katolickich. Barokowe dzieła skupione były na ukazywaniu śladów sacrum w rzeczywistości i ilustrowaniu dramatu duszy, będącej polem walki dobra ze złem. Zwrócenie uwagi uczestnika mszy na dokonujące się misterium odbywało się poprzez oddziaływanie na emocje za pomocą teatralnych zabiegów artystycznych, przedstawiających ścieranie się sacrum i profanum w świecie. Przykładem takiego wykorzystania dzieł jest bazylika św. Piotra na Watykanie wraz z placem, którego kolumnada zdaje się otwierać niczym rozpostarte w serdecznym geście ramiona, zwieńczone figurami świętych ochraniających zgromadzonych na placu wiernych<sup>113</sup>. Doskonałym tematem do realizacji zadań postawionych przed sztuką kontrreformacji było przedstawienie ekstatycznych wizji, będących źródłem cudownych doświadczeń, jednocześnie naznaczonych ambiwalencją ludzkiej niepewności co do źródła doświadczanych stanów.

W przypadku *Ekstazy św. Teresy* do generowania sensu zostaje włączone całe otoczenie dzieła. Do osiągnięcia pełni artystycznego wyrazu rzeźby Bernini wykorzystuje zarówno architekturę, jak i grę światła w kaplicy. Centralne przedstawienie odsłania się stopniowo, spojrzenie odbiorcy wiedzione jest przez poszczególne etapy wyłaniających się w trakcie oglądu detali — balustrada, poszczególne elementy ołtarza i grupa figuralna stanowią jak gdyby kolejne stopnie wiodące widza ku doświadczeniu sacrum<sup>114</sup>. Umieszczona wewnątrz flankowanego przez kolumny retabulum scena przedstawia kulminacyjny moment przebijania serca świętej przez anielską włócznię. Sylweta kobiety ukazana jest w sposób sprawiający wrażenie doświadczania nierzeczywistego stanu — wzburzona ekspresyjnie draperia zaciera kształt ciała kobiety<sup>115</sup>. Upozowanie figury Teresy sugeruje zaprzeczenie prawu grawitacji i ruch postaci ku górze, czemu odpowiada przeciwny ruch anioła oraz jego zdecydowane gesty. Pomimo wyraźnej ekspresji przedstawienia

---

<sup>113</sup> Ibidem, s. 142-143.

<sup>114</sup> Ibidem, s. 143-145.

<sup>115</sup> Ibidem, s. 146-147.

wynikającej z opozycyjnych relacji łączących figury, kształt grupy wpisuje się w uporządkowany, geometryczny wzór<sup>116</sup>.

Również otoczenie podporządkowane jest wizualnemu oddziaływaniu centralnego przedstawiania. Motywy ornamentalne umieszczone w górnej części kaplicy powtarzają wirowy ruch ku górze obserwowany w rzeźbie ołtarzowej. Scenę dopełniają reliefy po bokach pomieszczenia, przedstawiające postacie donatorów. Zasiadający w loggiach członkowie rodziny Cornaro zdają się nie zwracać uwagi na dokonującą się przed nimi manifestację sacrum — są zajęci doczesnymi sprawami, takimi jak wzajemne rozmowy czy lektura. Postacie donatorów reprezentują sferę profanum, będąc „współodbiorcami” przedstawienia, wyrażając napięcie pomiędzy uczestnictwem a obcością wobec dokonującego się misterium. Jednocześnie geometryczne relacje łączące poszczególne elementy kaplicy wskazują na ich rolę w całości dzieła: linia wyznaczana przez kształt zajmowanych przez figury wnęk wpisuje się w podstawę trójkąta, którego wierzchołek wyznacza malarskie przedstawienie gołębicy na łuku sklepiennym. Centralne miejsce w tym układzie przypada na krzyż wieńczący szczyt ołtarza<sup>117</sup>.

Po opisie otoczenia centralnego przedstawienia Kroß powraca do ujęcia istoty relacji łączącej postacie. Grupie można wyznaczyć dwa główne punkty kompozycyjne, związane z aniołem i świętą, które pozostają ze sobą w ścisłym związku i pozwalają uzyskać wizualną równowagę całości. Pozostające w relacji figury ujawniają centrum kompozycyjne dzieła, często pomijane przy interpretacji — prawą dłoń kobiety, ujętą w geście subtelnego rozchylania palców. Zdaniem Kroßa, upozowanie dłoni znosi wizualne napięcie cechujące wizualną relację pomiędzy postaciami i podsumowuje wszystkie środki wykorzystane przez artystę dla osiągnięcia efektu — wskazania na gotowość świętej do przyjęcia objawienia<sup>118</sup>.

Wszystkie elementy przedstawienia użyte do ukazania religijnej prawdy — grupa rzeźbiarska, jej miejsce w obrębie kaplicy, architektura, ornamenty i gra światła — skupione są wokół centralnego punktu łączącego wszystkie elementy,

---

<sup>116</sup> Ibidem, s. 148.

<sup>117</sup> Ibidem, s. 149-150.

<sup>118</sup> Ibidem, s. 151-152.

czyli widza. Odbiorca jest czynnikiem umożliwiającym budowanie relacji napięć i ich wstrzymywanie pomiędzy poszczególnymi detalami oraz stanowi dopełnienie dzieła. Udział w *Gesamtkunstwerk*, jakim jest kaplica rodziny Cornaro, dokonuje się stopniowo, a widz krok po kroku wprowadzany jest w sferę sacrum i dostępuje możliwości doznania analogicznego do tego, jakie ukazane zostało w przedstawieniu rzeźbiarskim na ołtarzu<sup>119</sup>.

Estetykę recepcji, z jej nakierowaniem na analizę struktury wizualnej dzieła, można widzieć w szerszej perspektywie hermeneutyki historii sztuki<sup>120</sup>. Podobnie jest z ikoniką, zaproponowaną przez Maxa Imdahla<sup>121</sup>. Wychodząc z podstawowej przesłanki o suwerenności medium obrazowego w sposobie generowania sensu, Imdahl dokonał rozróżnienia na widzenie rozpoznające [*das wiedererkennende Sehen*], skupione na identyfikacji wyobrażonych przedmiotów i na widzenie widzące [*das sehende Sehen*], odniesione do systemu linii pola obrazowego, swoistej syntaktycznej formy organizacyjnej, która umożliwia, na przykład zniesienie dwóch dychotomii, przynależnych linearnej strukturze narracyjnej — synchronii i diachronii oraz tożsamości i różnicy. Oznacza to, by pozostać przy Imdahlowskich analizach przedstawiania czasu w obrazie, że w dziele możliwe jest odniesienie do wymiaru teraźniejszości symultaniczne ukazanie wymiaru przeszłości i przyszłości.

Pomimo koncentracji głównie na dziełach malarskich, w swojej praktyce badawczej Imdahl podejmował się również analizy rzeźb. Przykładem jest tekst poświęcony *Diego* Alberto Giacomettiego z 1950 r.<sup>122</sup>. Niemiecki historyk sztuki skupia się w nim na oddziaływaniu popiersia, zwracając uwagę, że w przypadku tego dzieła kontekst powstania nie wnosi wiele do jego zrozumienia<sup>123</sup>. Analiza własności wizualnych rzeźby wskazuje, że szwajcarski twórca koncentrował się w swojej

---

<sup>119</sup> Ibidem, s. 152-153.

<sup>120</sup> Por. O. Bätschmann, *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik. Die Auslegung von Bildern*, Darmstadt 1984.

<sup>121</sup> Na temat teorii i praktyki analitycznej Imdahla patrz: M. Imdahl, *Gesammelte Schriften*, Frankfurt nad Menem 1996 (t. 1: *Zur Kunst der Moderne*, red. A. Janhsen-Vukićević; t. 2: *Zur Kunst der Tradition*, red. G. Winter; t. 3: *Reflexion-Theorie-Methode*, red. G. Boehm).

<sup>122</sup> *Erläuterungen zur modernen Kunst. 60 Texte von Max Imdahl, seinen Freunden und Schülern*, red. N. Kunisch, Bochum 1990, s. 75-81.

<sup>123</sup> Ibidem, s. 77.

działalności raczej na przedstawianiu subiektywnych wrażeń dotyczących modelu, nie zaś na fizycznych właściwościach jego wyglądu. W porównaniu do klasycznych rzeźb postaci ludzkiej *Diego* ma zaburzone proporcje, a zbliżanie się odbiorcy do dzieła nie powoduje dokładniejszego ujęcia poszczególnych detali, lecz przeciwnie — postępujący brak wizualnej pewności<sup>124</sup>. Postać pozbawiona jest wyraźnych detali, porządkujących strukturę wizualną dzieła. Jednocześnie sposób opracowania rzeźby akcentuje materialność tworzywa, z którego została wykonana. Procesowi percepcji towarzyszy poczucie dystansu pomiędzy widzem a postacią, braku możliwości jej obiektywnego ujęcia. Skupienie się na wrażeniowym oglądzie sprawia, że immanentny sens *Diego* odsłania się przed widzem w dynamicznym procesie — podobnie, jak w przypadku obcowania z żywym człowiekiem. Dzięki temu dzieło Giacomettiego przedstawia sobą możliwość wyzwolenia, wskazując na potencjał bytu na uwolnienie się z wiążącej go materii<sup>125</sup>.

Materia dzieła sztuki, do której Imdahla doprowadziła utrzymana w duchu ikoniki analiza struktury oglądowej dzieła Giacomettiego, stanowi przedmiot badań tzw. materiałowego nurtu w badaniach nad rzeźbą. Zainteresowanie materiałem rozumianą jako tworzywo dzieła sięga antycznych początków teorii rzeźby. W toku rozwoju dyscypliny i pojawiających się nowych metod osadzonych w różnych paradygmatach badawczych wciąż trwała ta, jedna z historycznie pierwszych perspektyw spojrzenia na rzeźbę, związana z refleksją nad jej tworzywem. W drugiej połowie XX wieku badacze o orientacji ikonologicznej zwrócili uwagę na zakorzeniony w dyskursie dyscyplinarnym prymat formy nad materiałem i wynikające z tego zaniedbania w analizowaniu tej ostatniej. Istotne znaczenie miała tutaj publikacja *Bemerkungen zu einer Ikonologie des Materials* Güntera Bandmanna<sup>126</sup>. Problematykę tworzywa rzeźb podjął również Rudolf Wittkower w *Processes and Principles*<sup>127</sup>. Autor analizuje w swojej książce techniczne aspekty pracy rzeźbiarza na przełomie epok, począwszy od antyku aż do współczesności. O ile trzon

---

<sup>124</sup> Ibidem, s. 78-79.

<sup>125</sup> Ibidem, s. 81.

<sup>126</sup> G. Bandmann, *Bemerkungen zu einer Ikonologie des Materials*, „Städel-Jahrbuch”, seria 2, t. 2 (1969), s. 75-100.

<sup>127</sup> R. Wittkower, *Processes and Principles*, Londyn 1979.



publikacji stanowi opis pracy w kamieniu, to jednak na kartach *Processes and Principles* odnajdziemy również opisy odlewów takich twórców jak Benvenuto Cellini czy Umberto Boccioni. Z kolei technice pracy w drewnie poświęcona jest rozprawa Michaela Baxandalla *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*<sup>128</sup>. Przybliżenie reguł panujących w warsztacie barokowego rzeźbiarza odnajdziemy w *Roman Baroque Sculpture. The industry of art* pióra Jennifer Montagu<sup>129</sup>. Autorka charakteryzuje zarówno zagadnienia związane z techniką, wykształceniem rzeźbiarza, jak i szczegóły dotyczące pozyskiwania materiału, rekonstruuje drogę, jaką pokonywał blok marmuru od kamieniołomu do przekształcenia się w figurę eksponowaną w świątyni<sup>130</sup>. Zarówno Baxandall, jak i Montagu wskazują na społeczne uwarunkowania rzeźbiarzy, związane z relacjami między wykonawcą i zleceniodawcą dzieła.

Jedną z najciekawszych pozycji w tym nurcie jest praca Tadeusza J. Żuchowskiego *Poskromienie materii. Nowożytnie zmagania rzeźbiarzy z marmurem kararyjskim Michał Anioł, Bernini, Canova*<sup>131</sup>. Zawiera ona kompleksowy opis procesu tworzenia z jednego rodzaju tworzywa — marmuru kararyjskiego — trzech nowożytnych arcydzieł: *Piety Rondanini* (1564 r.) Michała Anioła, *Błogosławionej Ludwiki Albertoni* (1674 r.) Gian Lorenzo Berniniego oraz *Pauliny Borghese jako Wenus zwycięskiej* (lata 1803 – 1809) Antoniego Canovy. Autor na wstępie charakteryzuje najważniejsze terminy odnoszące się do tworzywa i pracy rzeźbiarza, a także wprowadza wiedzę o najważniejszych rodzajach marmurów wykorzystywanych przez artystów. Żuchowski omawia narzędzia (wykorzystywane od czasów antyku, które służyły rzeźbiarzom w niezmienionej formie do XIX w.) oraz przedstawia przebieg procesu twórczego, poczynając od pracy nad *bozzetto* tudzież *modello* (będącymi rodzajami rzeźbiarskich szkiców), przenoszenia pomiarów na blok kamienny aż po skończoną figurę. Wstęp zamykają uwagi o stosunku do antycznego dziedzictwa nowożytnych teoretyków i rzeźbiarzy.

---

<sup>128</sup> M. Baxandall, *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, New Haven 1980.

<sup>129</sup> J. Montagu, *Roman Baroque Sculpture. The Industry of Art*, New Haven 1992.

<sup>130</sup> Por. K. Kalinowski, *Warsztat barokowego rzeźbiarza*, „Artium Quaestiones”, 7 (1995), s. 103-140.

<sup>131</sup> T. J. Żuchowski, *Poskromienie materii : nowożytnie zmagania rzeźbiarzy z marmurem kararyjskim: Michał Anioł, Bernini, Canova*, Poznań 2011.

W zasadniczej części publikacji Żuchowski analizuje kolejno trzy rzeźby odkute w marmurze z regionu Carrary. Długotrwały proces powstawania *Piety Rondanini* zaowocował niezwykle interesującymi rozwiązaniami struktury dzieła, nawiązującymi do różnych typów przedstawieniowych Pasji. Jednocześnie rzeźba pozostała nieukończona, co w rezultacie — jak stwierdza autor — pozwoliło stać się jej artystycznym testamentem Michała Anioła, rodzajem wizualnego „traktatu” rzeźbiarskiego, w którym mistrz odkrywał przed widzami tajniki swoich rozwiązań warsztatowych. W przypadku *Błogosławionej Ludwiki Albertoni* przedstawiony został proces powstawania dzieła, ilustrujący zasady funkcjonowania warsztatu rzymskiego rzeźbiarza doby baroku. W analizie pracy Berniniego Żuchowski kładzie nacisk na wysiłek zmierzający do zaprzeczenia „prawdzie materiału”. Maestria operowania narzędziami rzymskiego artysty sprawia, że twardy kamień nabiera cech rozświetlonego religijną ekstazą oblicza świętej oraz wzburzonej draperii szaty. Ostatni rozdział autor poświęca dziełu Canovy. W przypadku portretu Pauliny Borghese rzeźbiarz mierzył się z trudnościami wynikającymi z połączenia naturalizmu przedstawienia z klasyczną formą, oraz ze szczególnymi warunkami ekspozycji<sup>132</sup>. Istotnym wątkiem odsłaniającym sposób pracy Canovy jest problematyka stosowanej przez niego tonującej tinktury, upodabniającej marmur do zaróżowionego, ludzkiego ciała.

Wnikliwe przebadanie wykorzystania marmuru kararyjskiego przez nowożytnych rzeźbiarzy ukazuje różnorodne problemy, jakie ten sam materiał stwarzał dla każdego z artystów. Autor *Poskromienia materii...* dochodzi do wniosku, że na ostateczny wygląd rzeźby decydujący wpływ ma techniczna biegłość i indywidualny talent twórcy, nie zaś użyty przez niego materiał. Praca Żuchowskiego stanowi przykład wieloaspektowego ujęcia badawczego poświęconego materiałowi rzeźby. W publikacji pojawiają się zarówno wątki dotyczące wykorzystywanych kamieni, techniki warsztatowej, organizacji pracy rzeźbiarza czy wpływu kontekstu społecznego na twórczość Michała Anioła, Berniniego i Canovy.

---

<sup>132</sup> W podstawę dzieła wbudowano mechanizm obrotowy, pokłosie ówczesnej popularności konstruowania automatów.

Nurt materiałowy stanowi obecnie bodaj czy nie wiodący nurt badawczy poświęcony rzeźbie, którego rozwojowi towarzyszą publikacje zbiorowe, również antologie tekstów, dokumentujące postępy zarówno analityczne, jak i w teoretyzowaniu pola badawczego. Dobrym przykładem jest tutaj niemiecka monumentalna publikacja *Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur*<sup>133</sup>, która przynosi wieloaspektowe analizy semantyki materiału, wykraczające poza techniczne aspekty opracowania tworzywa<sup>134</sup>. W polskiej literaturze wskazać można na zbiorowy tom *Materiał rzeźby. Między techniką a semantyką*<sup>135</sup>.

Położenie akcentu na materiale łączy historyków sztuki tego nurtu z prezentowaną w niniejszej pracy perspektywą egzystencjalno-hermeneutycznej nauki o sztuce. Obydwa sposoby ujęcia przedmiotu badań łączy też geneza, której należy poszukiwać w antyku, u myślicieli takich jak Arystoteles; wiąże je również skupienie się na wizualności i prymarnej roli tworzywa dla określenia znaczenia dzieła. Istotowa różnica między nimi wynika jednak z odmiennego rozumienia tworzywa i jego relacji z widzem. O ile nurt materiałowy, nawet w tak zaawansowanym wydaniu jak w przypadku studium Żuchowskiego, rozumie tworzywo jako materialną podstawę dzieła, poddaną estetycznemu doświadczeniu widza, o tyle egzystencjalno-hermeneutyczna nauka o sztuce rozumie je jako Brötjowskie medium będące podstawą dzieła, otwartą na transcendowanie i na „identyfikację przeżyciową” oraz intuicyjne rozumienie ze strony widza.

---

<sup>133</sup> *Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur*, red. D. Rübel, M. Wagner i V. Wolff, Berlin 2005.

<sup>134</sup> Antologia zawiera zarówno teksty współczesnych badaczy i artystów, jak i historyczne rozważania nad znaczeniem materiału takich autorów jak Johann Wolfgang Goethe, John Ruskin czy Karol Marks. XIX-wieczny zwrot ku problematyce semantyki materiału, zdaniem autorów, może być wiązany z procesem industrializacji oraz powstającą wówczas historią sztuki jako osobną dyscypliną naukową; por. D. F. Hermann, *Material Matters* [recenzja], „Art History”, 29 (2006), s. 956.

<sup>135</sup> *Materiał rzeźby. Między techniką a semantyką/Material of Sculpture. Between Technique and Semantics*, red. A. Lipińska, Wrocław 2009.

To ostatnie stwierdzenie należy odnieść generalnie do wszystkich dotychczasowych, czy to historycznych, czy to współczesnych, sposobów teoretyzacji w historii sztuki pola naukowych badań nad rzeźbą, omówionych w niniejszym rozdziale. Na ich tle moja propozycja teorii medium rzeźby inspirowana koncepcją Brötjega stanowi istotne novum.

## I. 2. Zarys egzystencjalno-hermeneutycznej nauki o sztuce

Twórcą egzystencjalno-hermeneutycznej nauki o sztuce jest Michael Brötje. Teoretyczne założenia przyjęte przez niemieckiego historyka sztuki stanowią wynik długoletniej praktyki analitycznej, rozpoczętej od komparatystycznych analiz obrazów Caspara Davida Friedricha i holenderskich pejzażystów<sup>136</sup> oraz Jeana-Auguste'a-Dominique'a Ingresa i artystów włoskiego renesansu<sup>137</sup>, a następnie twórczości Gustava Courbety<sup>138</sup>. Termin „egzystencjalno-hermeneutyczny” badacz zaczerpnął z Heideggerowskiego *Bycia i czasu*, gdzie pojawia się on w rozdziale dotyczącym „wypowiedzi jako pochodnego modusu wykładni”<sup>139</sup>. Ponadto z niemieckim filozofem wiąże Brötje hermeneutyczne przedrozumienie wyrażane kategorią „projektu”<sup>140</sup>. Inspiracji do formułowania kategorii analitycznych dostarczyli niemieckiemu badaczowi również tacy myśliciele jak Hans-Georg Gadamer, Theodor Adorno i Karl Jaspers. Na gruncie historii sztuki bezpośrednich związków z koncepcją Brötje należy szukać u Günthera Fienscha, który w publikacji *Form und Gegenstand*<sup>141</sup> dokonał niezwykle wnikliwej analizy struktury wizualnej XV-wiecznego malarstwa niderlandzkiego. Koncepcja Fienscha, niemalże całkowicie przemilczana w dyskursie dyscypliny<sup>142</sup>, została podjęta przez Brötje, a za jej rozwinięcie należy uznać pierwszą programową pozycję w twórczości niemieckiego historyka sztuki — *Der Spiegel der Kunst*<sup>143</sup>.

---

<sup>136</sup> M. Brötje *Die Gestaltung der Landschaft im Werk C.D. Friedrich und in der holländischen Malerei*, „Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen”, 19 (1974), s. 43-88.

<sup>137</sup> Idem, *J.D. Ingres, der Widerspruch von Doktrin und Werk und die Vorbildlichkeit Michelangelos*, „Gießener Beiträge zur Kunstgeschichte”, t. III, (1975), s. 237-279.

<sup>138</sup> Idem, *Das Bild als Parabel. Zur Landschaftsmalerei Gustave Courbets*, „Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen”, 23, 1978, s. 75-106. Skróconą wersję opublikowano w zbiorze *Der Betrachter ist im Bild...*, op. cit., s. 225-252.

<sup>139</sup> M. Heidegger, *Bycie i czas*, przeł. B. Baran, Warszawa 2013, s. 203.

<sup>140</sup> Ibidem, s. 186.

<sup>141</sup> G. Fiensch, *Form und Gegenstand. Studien zur Niederländischen Malerei des 15. Jahrhunderts*, Kolonia 1961.

<sup>142</sup> Por. M. Bryl, *Plaszczyzna ogląd, absolut. Inspiracje hermeneutyczne we współczesnej historii sztuki*, „Artium Quaestiones”, 6 (1993), s. 77-78; także idem, *Suwerenność dyscypliny...*, op. cit., s. 582.

<sup>143</sup> M. Brötje, *Der Spiegel der Kunst. Zur Grundlegung einer existential-hermeneutischen Kunstwissenschaft*, Stuttgart 1990.

Punktem wyjścia autora w *Der Spiegel Der Kunst* jest cytat z Jaspersa: „Człowiek jest z istoty czymś więcej, aniżeli jest w stanie ująć myślą”, sztuka zaś jest przejawem aktywności umożliwiającej człowiekowi samookreślenie się wobec tej dyspozycji. Odbiorca projektuje przecucie ograniczoności własnej egzystencji i potrzebę jej przekroczenia na dzieło, które dzięki możliwości transcendowania poza fizyczne właściwości zaświadcza prawdzie o nas samych. Dokonuje się to, zdaniem Brötjego, dzięki totalności, niewyczerpywalności i immanentnej ważności dzieła<sup>144</sup>.

Zaprezentowanego w dziele sztuki przedstawienia nie jesteśmy w stanie zredukować do takiego samego układu przedmiotów w rzeczywistości. Wynika to z totalności dzieła, a więc całościowego postrzegania przedstawienia dokonującego się za pośrednictwem medium. W przypadku malowidła Brötje wskazuje na płaszczyznę [*die Ebene*] jako ostateczną instancję wszystkiego, co na obrazie się pojawia<sup>145</sup>. Płaszczyzna projektowana jest przez odbiorcę w procesie widzenia i nie powinna być utożsamiana z powierzchnią [*das Fläche*] stanowiącą materialną, dotykalną podstawę dzieła<sup>146</sup>. Każdy element przedstawienia widziany jest poprzez płaszczyznę i wraz z nią, chociaż ona sama nie daje się ująć w procesie oglądu ani w żaden sposób „wyizolować” jako niezależna od przedstawienia wizualna jakość dzieła. W przypadku prób niezależnego uchwycenia płaszczyzny w procesie oglądu ta na powrót przemienia się w materialną powierzchnię. Przenikanie rzeczywistości w każdym jej aspekcie i jednocześnie brak możliwości zredukowania do poszczególnych elementów lub ich zbioru cechuje relację absolutu wobec świata. W procesie widzenia dzieła podobny związek z przedstawieniem ujawnia płaszczyzna, co pozwala Brötjemu określić ją jako synonim oglądowy absolutu<sup>147</sup>. Absolut nie jest jednak w żadnym razie zakorzeniony w obrazie, lecz każdorazowo projektowany na płaszczyznę przez widza w procesie percepcji — zgodnie z egzystencjalną dyspozycją odbiorcy. Poczuciu naszej skończoności odpowiada dzieło z niedającymi się usunąć granicami widzenia. Postrzegane jako jedność, wraz z zakorzenioną w

---

<sup>144</sup> Ibidem, s. 15.

<sup>145</sup> Ibidem, s. 21.

<sup>146</sup> Ibidem, s. 21-22.

<sup>147</sup> Ibidem, s. 21.

procesie widzenia możliwością przekroczenia swoich materialnych właściwości dokonującą się za pośrednictwem płaszczyzny, odpowiada zakorzenionej w nas potrzebie absolutu czy też „intuicyjnemu żądaniu Jedni” [*das Eine*]<sup>148</sup> stanowiącemu podstawę bytu w całej jego różnorodności, będąc jednocześnie od niego niezależną.

Niewyczerpywalność związana jest z fenomenologicznym statusem dzieła sztuki, którego nie wyczerpuje określenie jako skończonej ilości przedstawionych na powierzchni postaci i przedmiotów. Postrzeżenie dzieła zawsze zapośredniczone jest przez medium i z konieczności uznaje płaszczyznę za podstawowy czynnik kształtujący sens, a nie jedynie materialny nośnik przedstawienia. Przede wszystkim dzieło jest „tym-co-przedstawia-samo-siebie”<sup>149</sup>. Poszczególne elementy przedstawienia pozwalają płaszczyźnie (w przypadku malowidła) na ujawnienie się wobec odbiorcy, a następnie ponowne wycofanie w „milczącą indyferencję”<sup>150</sup>. Ten dynamiczny proces wyraża wciąż dokonujące się „zrywanie związku i zapośredniczanie pomiędzy absolutem i Ja”<sup>151</sup> i stanowi właściwy, niezależny od tematu, sens każdego dzieła.

Ostatnią ze wskazanych przez Brötjega cech jest immanentna ważność dzieła. Związana jest ona z niezależnością wobec historycznych kontekstów — zarówno tych, wynikających z warunków powstania dzieła, jak i jego późniejszego odbioru. Obiektywną wartość określają nie dziejowe okoliczności wykonania czy recepcji, lecz pozahistoryczna instancja medium, generująca każdorazowo w procesie oglądu sens dzieła<sup>152</sup>. Co więcej, medium płaszczyzny jako współistniejące w każdym komponencie składowym dzieła stanowi podstawę wszystkiego, co w dziele się jawi. Wszystkie pozostałe właściwości, wynikające z historycznego kontekstu są na gruncie ustaleń egzystencjalno-hermeneutycznej nauki o sztuce wtórne wobec suwerennego sensu dzieła opartego o medium. Na podstawie tak rozumianej cechy dzieła Brötje poddaje krytyce dotychczasowe perspektywy historii sztuki. Autor *Der*

---

<sup>148</sup> Ibidem, s. 23.

<sup>149</sup> Ibidem, s. 27.

<sup>150</sup> M. Bryl, *Suwerenność...*, op.cit., s. 586.

<sup>151</sup> M. Brötje, *Der Spiegel der Kunst...*, op.cit., s. 28.

<sup>152</sup> Ibidem, s. 30.

*Spiegel Der Kunst* czyni to poprzez sformułowanie czterech deficytów dyscypliny: niewystarczające uwzględnienie (lub jego brak) medium jako instancji ustanawiającej sens, niewystarczająca refleksja (lub jej brak) nad – skierowaną do każdej jednostkowej egzystencji – ponadczasową nauką zawartą w temacie, niewystarczająca analiza konstytucji i argumentacji postaci zjawiskowej dzieł (nieuwzględnianie totalności, „fenomenalności fenomenów”) oraz niewystarczające (bądź jego brak) instancyjne włączenie widza jako osobowego podmiotu<sup>153</sup>. Wskazane deficyty stanowią negatywowe tło dla podstawowych założeń egzystencjalno-hermeneutycznej nauki o sztuce, która poza określeniem prymarnego znaczenia medium dla objawienia sensu dzieła podkreśla szczególnie, dotychczas niewystarczająco w historii sztuki sproblematyzowany, egzystencjalny status człowieka.

Odbiorca posiada dyspozycję do samoutwierdzenia się wobec dzieła sztuki i projektowania własnego egzystencjalnego dążenia do transcendowania w kierunku absolutu na malowidło w jego totalności, gdzie każdy element przedstawienia znajduje swoje uzasadnienie wobec synonimu oglądowego absolutu — płaszczyzny. Ten wątek teorii Brötjego związany jest z inspiracjami twórczością Heideggera i kategorią „projektu”. Widz w procesie oglądu każdorazowo „stwarza” dzieło, projektując nań własną potrzebę absolutu. Wobec tak określonego związku odbiorcy z dziełem warto zwrócić uwagę na zawieszenie (w ramach egzystencjalno-hermeneutycznej nauki o sztuce) namysłu nad rolą artysty. Twórca, w ujęciu autora *Der Spiegel Der Kunst*, rozumiany jest raczej jako „pierwszy odbiorca”, a jego intencje nie mają prymarnego znaczenia wobec instancji ustanawiającej sens, czyli medium. Brötje przywołuje słowa Adorna tłumaczącego relacje oglądającego z dziełem: „widz podpisuje - mimowolnie i nieświadomie - układ z dziełem, że się do niego przyłączy, by przemówiło”<sup>154</sup>. Możliwość wejścia w taką relację z dziełem

---

<sup>153</sup> Ibidem, s. 51-52.

<sup>154</sup> T. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, w: *Gesammelte Schriften*, t. 7, Frankfurt nad Menem 1970, s. 119, cyt. za: Bryl, *Suwerenność...*, s. 585. W przekładzie Krystyny Krzemieniowej to zdanie brzmi: „Odbiorca podpisuje, świadomie lub mimowolnie, układ z dziełem, że będzie się do niego stosował, aby przemówiło”, por. T. W. Adorno, *Teoria estetyczna*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994, s. 135.



zaświadcza o jego udatności [*Gelingen*]<sup>155</sup>. Wobec dzieła odbiorca staje jak przed zwierciadłem, widząc siebie poprzez dzieło takim, jakim sam chciałby się postrzegać zgodnie z własną egzystencjalną dyspozycją — spełnionego w przekroczeniu swojej fizyczności. Takie nastawienie wyklucza dyskursywne podejście, związane z próbami racjonalnego ujęcia fenomenu sztuki. Brötje na kartach *Der Spiegel Der Kunst* odkrywa, że właściwym sposobem podejścia umożliwiającym ujęcie dzieła jest przyjemność estetyczna [*Kunstgenuß*], związana z łatwością samookreślenia istoty własnej egzystencji wobec dzieła<sup>156</sup>. Widz nawiązując relację z dziełem za pośrednictwem medium, które umożliwia projekcję absolutu na dzieło, zyskuje egzystencjalną pewność, rzadko uchwytną w codziennym życiu<sup>157</sup>.

Takie określenie statusu fenomenologicznego sztuki implikuje całkowitą nieadekwatność dyskursywnych prób analizy oddziaływania dzieła. Niemożliwym jest ujęcie w racjonalnych kategoriach tego, co z taką oczywistością nasuwa się w trakcie oglądu wywołującego u widza przyjemność estetyczną. Utwierdzenie się wobec naszej egzystencjalnej dyspozycji, związanej z poszukiwaniem kontaktu z absolutem, nie daje się ująć w karby przeprowadzonego linearnie opisu i analizy. Struktura wizualna dzieła, nierozzerwalnie związana z medium, przejawia się bowiem tak wysokim poziomem komplikacji, że każda próba jej dyskursywnego ujęcia musi zakończyć się niepowodzeniem<sup>158</sup>. A jednak pomimo tego badacz powinien dążyć do adekwatnego ujęcia procesu „rozpadu i kondensacji medium”, podążając w analizie za „logiką oglądową” dzieła. Tylko w ten sposób może próbować oddać we właściwy (choć niedoskonały) sposób suwerenny sens dzieła zakorzeniony w medium, pomijany dotychczas w toku rozwoju dyscypliny.

Polemiczny charakter egzystencjalno-hermeneutycznej nauki o sztuce, wynikający z radykalnego przestawienia akcentów dotyczących przedmiotu badań, uwidaczniają przeprowadzone przez Brötjego analizy. Począwszy od fresków Giotta z padewskiej kaplicy Scrovegnich, poprzez *Wieczerną w Emaus* Rembrandta,

---

<sup>155</sup> Idem, *Ästhetische Theorie...*, op. cit. s. 280.

<sup>156</sup> M. Brötje, *Der Spiegel...*, op. cit., s. 47.

<sup>157</sup> Ibidem, s. 48.

<sup>158</sup> Ibidem, s. 49.

skończywszy na obrazach Gustave'a Courbeta, praktyka analityczna autora *Der Spiegel der Kunst* każdorazowo rzuca nowe spojrzenie na dzieło i twórczość danego artysty. Zogniskowanie uwagi na medium jako pozahistorycznej instancji konstytuującej sens projektowany przez widza na dzieło sprawia, że w egzystencjalno-hermeneutycznej nauce o sztuce zanika perspektywa kontekstowa oparta na historycznym dystansie, a zamiast tego pojawia się jednoczący widza i dzieło horyzont metafizyczny<sup>159</sup>. Każdorazowo przeprowadzona analiza odsłania zaskakujący sposób transcendowania medium, najczęściej idący pod prąd dotychczasowych ustaleń zawartych w literaturze przedmiotu. Analizy dokonywane w duchu Brötjowskiej teorii ujawniają dzieje sztuki suwerenne względem historii ludzkości, polegające na „stale odnawianym upewnianiu się co do tego, co nieuwarunkowane”<sup>160</sup>, potwierdzaniu własnej egzystencji względem absolutu.

Kolejne publikacje Brötjego rozwijają ustalenia zawarte w *Der Spiegel der Kunst*. W *Bildsprache und intuitives Verstehen*<sup>161</sup> autor wzmacnia polemiczny charakter własnych koncepcji i radykalniej występuje przeciwko dyskursywno-refleksyjnej świadomości historii sztuki<sup>162</sup>. Broniąc bezpośredniego doświadczania sztuki postulowanego we wcześniejszych pracach, Brötje sprzeciwia się ujmowaniu rzeczywistości przez nieoddające ją pojęcia. Analizując przykładowe dzieła wykazuje, że adekwatne wskazanie wizualnego oddziaływania medium przebiega w sposób niedopuszczalny dla racjonalnie nastawionego odbiorcy i w konsekwencji popada w absurd. Co więcej, próba dyskursywnego objaśnienia suwerennego sensu dzieła „ograbia je” z istotowych cech, tak oczywistych w bezpośrednim kontakcie. Brötje podkreśla, że właściwym sposobem ujęcia dzieła jest jego intuicyjne rozumienie<sup>163</sup>.

---

<sup>159</sup> Ibidem, s. 52.

<sup>160</sup> M. Bryl, *Suwerenność...*, op.cit., s. 588.

<sup>161</sup> M. Brötje, *Bildsprache und intuitives Verstehen. Exemplarisch: Dürer, "Das Scheißtuch von zwei Engeln gehalten", "Melancolia I", Magritte, "Die Suche nach dem Absoluten"*, Hildesheim-Zürich-Newy Jork 2001.

<sup>162</sup> M. Bryl, *Suwerenność...*, op.cit., s. 597.

<sup>163</sup> M. Brötje, *Bildsprache...*, op. cit., s. 35.

Radykalna zmiana paradygmatu dyscypliny dokonana przez badacza powoduje konieczność wypracowania nowych kategorii analitycznych. Jeżeli dzieło przedstawia „wydarzenie nawiązywania i zrywania kontaktu między widzem i absolutem”, które każdorazowo dokonuje się jako „projekt” w trakcie oglądu, to źródłem sensu dzieła jest odkrycie naszej własnej „istotowej dyspozycji”<sup>164</sup>. Dokonuje się to intuicyjnie, z pominięciem języka dyscypliny, stąd bezzasadnym jest tworzenie hierarchii odbiorców sztuki opartej o zasób ich wiedzy i możliwości dyskursywnego wyeksplikowania kontekstu dzieła<sup>165</sup>. W celu zniesienia tej fałszywej (względem prawdziwego oddziaływania dzieła) hierarchii Brötje proponuje rewizję trzech pojęć właściwych dla dotychczasowej, podważającej intuicyjne rozumienie historii sztuki: kształtowania estetycznego, doświadczenia estetycznego i widza.

Kategoria „estetyczności” zakłada odwołanie do zmysłowego piękna i zwiększania doznań odbiorcy wobec rzeczywistości. Przykładając do tego pojęcia znane z wcześniejszej publikacji Brötjego uznajemy, że „kształtowanie estetyczne” dotyczy tych artefaktów, które w swoim oddziaływaniu nie uwzględniają suwerennego znaczenia medium. W przeciwieństwie do tego niemiecki badacz dowartościowuje kształtowanie artystyczne rozumiane jako akt kreacji<sup>166</sup>. To twórcze „dzianie się” stanowi również wyróżnik każdej prawdziwej sztuki i pozwala dziełu być istotowo sobą, niezależnie od historycznych warunków powstania i towarzyszącego mu kontekstu.

Drugie ze wskazanych pojęć — doświadczenie estetyczne — odnosi się do opisywanego już, rozumowego nastawienia do dzieła<sup>167</sup>. Doświadczenie stanowi proces dochodzenia do pewnych ustaleń na drodze refleksji, wnioskowania z wydarzeń przeszłych i świadomego kształtowania poglądów opartych na racjonalnych przesłankach. W tym ujęciu zdyskredytowane zostaje przedświadczone „projektowanie” na dzieło, przynależne do jego istoty. Dotychczasowa historia sztuki ignoruje również specyficzny charakter „wczucia się” w sytuację przedstawioną w

---

<sup>164</sup> Ibidem, s. 63.

<sup>165</sup> Ibidem, s. 82-83.

<sup>166</sup> Ibidem, s. 68.

<sup>167</sup> Ibidem, s. 82.

dziele, współodczuwania wraz z ukazanymi postaciami. Możliwe jest to tylko w przypadku absurdu z racjonalnego punktu widzenia uznania prawdziwości stanu rzeczy na obrazie, gdy w rzeczywistości mamy do czynienia jedynie z płótnem pokrytym warstwą farby. Aby wydobyć egzystencjalny charakter relacji widz — dzieło, Brötje proponuje „doświadczenie” zastąpić kategorią „identyfikacji przeżyciowej” i w ten sposób uwypuklić dyskursywną niewyraźność prawdziwego obcowania z dziełem<sup>168</sup>.

Tak ujmowany związek odbiorcy z obrazem skutkuje podważeniem pojęcia „widza” i zastąpieniem go kategorią „Ja”<sup>169</sup> — pozbawionego racjonalnego dystansu wobec oglądanego obiektu i niejako „zatapiającego się” w dzieło. „Ja” odrzuca pozorność malarskich środków wyrazu i uznaje rzeczywistość obrazu za własną. Wobec zawieszenia dystansu względem dzieła i poddaniu suwerennemu oddziaływaniu medium, „Ja” ma możliwość projekcji swojej egzystencjalnej dyspozycji i osiągnięcia samopotwierdzenia własnej istoty.

Wobec przewartościowania języka dyscypliny i skupienia się na intuicyjnym, przedpojęciowym ujęciu sensu dzieła, istotnym stało się określenie władzy poznawczej, która to umożliwia — mającej rozstrzygające znaczenie zarówno wobec zmysłowego, jak i dyskursywnego ujmowania dzieła. W tym miejscu Brötje proponuje duszę [*Seele*] jako źródło ponadhistorycznej dyspozycji człowieka do transcendowania ponad własną egzystencjalną niedoskonałość<sup>170</sup>. Uwzględnienie duchowego [*seelische*] wymiaru „Ja” przejawiającego się w intuicyjnym ujmowaniu sensu dzieła doprowadziło do przewartościowania używanego w *Der Spiegel der Kunst* pojęcia przyjemności estetycznej [*Kunstgenuß*], które Brötje zastąpił „uszcześliwieniem” [*Beglückung*]<sup>171</sup>. Doprecyzowanie i zwrócenie uwagi na różnicę pomiędzy tymi dwiema kategoriami wynika z dokonanego na kartach *Bildsprache und intuitives Verstehen* wskazania, że właściwe ujęcie sensu dzieła nie ogranicza się do zdystansowanej percepcji oddziaływania medium, lecz zakłada duchowe

---

<sup>168</sup> Ibidem, s. 84-86.

<sup>169</sup> Ibidem, s. 97.

<sup>170</sup> Ibidem, s. 107.

<sup>171</sup> Ibidem, s. 113-114.

[*seelische*] współuczestnictwo w oglądanej scenie (niezbywalnie zapośredniczone przez medium dzieła).

Ostatnia z trzech programowych rozpraw Brötjego przynosi doprecyzowanie statusu analizy odkrywającej suwerenny sens dzieła. Praca *Bild-Schöpfung*<sup>172</sup> powtarza wcześniejsze ustalenia badacza, weryfikując je na drodze analiz arcydzieł europejskiego i amerykańskiego malarstwa. Adekwatne wobec logiki oglądowej dzieł ujęcie „rozpadu i kondensacji płaszczyzny” skłania Brötjego do sproblematyzowania tytułowego pojęcia „obrazu-stworzenia”<sup>173</sup>. Kategoria związana jest z aktywnym procesem oglądu i każdorazowym „stwarzaniem” sensu dzieła w odniesieniu do medium i jego kresu — „horyzontu stworzenia”, za jakie w przypadku obrazu uznać należy granice płaszczyzny<sup>174</sup>. Jednocześnie, co udowadniają analizy zawarte w *Bild-Schöpfung*, stworzenie w ramach dzieła przebiega według trójstopniowego schematu wyróżnicowywania się postaci zjawiskowej bytu z medium (noszącego cechy synonimu oglądowego absolutu): „od początkowej formy przejściowego derywatu — poprzez stan maksymalnego zgęszczenia — aż do końcowego całkowitego rozpuszczenia”<sup>175</sup>. W pojęciu „obrazu-stworzenia” powraca echo problemu związanego z „identyfikacją przeżyciową” ujętego w *Bildsprache und intuitives Verstehen*. Jak pamiętamy, „uszcześliwienie” wywołane aktywnym (stwórczym) oglądem dzieła zakładało uwzględnienie niezbywalnej instancji medium, ale również „wczucie się” patrzącego w ukazaną rzeczywistość. Wiązało się to z intuicyjnym, przedrefleksyjnym rozumieniem dzieła wynikającym z logiki oglądowej, wymykającej się rozpoznaniu zgodnemu z logiką dwuwartościową. Stąd w dziele widzimy zarówno elementy przedstawionej rzeczywistości, jak i dzieło we własnej totalności — „samo w sobie”, transcendujące

---

<sup>172</sup> M. Brötje, *Bild-Schöpfung* t. 1-3, Petersburg 2012.

<sup>173</sup> Pojęcie pojawiło się pierwszy raz na kartach *Bildsprache und intuitives Verstehen*, ale dopiero w *Bild-Schöpfung* znalazło swoje teoretyczne rozwinięcie. Polskiemu czytelnikowi pojęcie to przybliży Michał Haake. Por. M. Haake, *Zapośredniczenie a granica dzieła. Przyczynek do badań nad egzystencjalno-hermeneutyczną nauką o sztuce Michaela Brötje*, [w:] *Obraz Zapośredniczony. Seminarium metodologiczne Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, red. M. Poprzęcka, Warszawa 2005, s. 97-112.

<sup>174</sup> M. Brötje, *Bild-Schöpfung...*, op. cit., t. 1, s. 14-17.

<sup>175</sup> M. Bryl, „Stworzenie–Analogia”. *O alternatywnej historii sztuki Michaela Brötjego*, „Artium Quaestiones”, 25 (2014), s. 183.

każdorazowo ku stwarzanemu bytowi w odniesieniu do medium jako synonimu oglądowego absolutu.

Objaśnieniu tego stanu rzeczy służy pojęcie pojawiające się od początku praktyki analitycznej Brötjego<sup>176</sup> — analogia [*Gleichnis*] — dające możliwość adekwatnego ujęcia oddziaływania obrazu przebiegającego zgodnie z trójstopniowym schematem rozwoju i wycofywania się medium<sup>177</sup>. Analogia (rozumiana też jako wizualna parabola czy przypowieść) ma na celu przybliżenie sensu dzieła zakorzenionego w możliwości transcendowania medium, będącego nieuchwytnym na drodze dyskursywnych eksplikacji w przypadku prób opisu skupionego na fizycznych właściwościach obiektu. Takie usiłowania nieuchronnie kończą się osunięciem w absurd, gdyż w obrazie każdy zjawiający się byt reprezentuje zarówno rzeczywistość przedstawioną, jak i sposób przejawiania się medium. Wizualna parabola stanowi również pouczenie o istotowej dyspozycji egzystencjalnej człowieka, zaświadczonej w kontakcie „Ja” z dziełem, w której widz zostaje skonfrontowany z własną skończonością i poszukiwaniem Jedni, dostępnej w obliczu totalności obrazu. W trakcie praktyki analitycznej Brötje przedstawił szereg analogii: przykładowo, obraz Cézanne’a *Martwa natura z zielonym dzbankiem* staje się przedstawieniem boskiego aktu kreacji zwieńczonego stworzeniem człowieka<sup>178</sup>, *Vir Heroicus Sublimis* Barnetta Newmana odnosi się do zbawczej męki Chrystusa<sup>179</sup>, a *Zwiastowanie* Duccia za pomocą wizualnych środków pogłębia nasze pojmowanie wizyty archanioła Gabriela u Marii<sup>180</sup>. Podane przykłady są znamienne ze względu na różne punkty wyjścia poszukiwania analogii. W przypadku obrazu Cézanne’a, zastosowana przez niemieckiego badacza parabola odnosi się wyłącznie do wizualnych jakości dzieła zakorzenionych w medium i w żaden sposób nie da się wywieść z ukazanych na płótnie przedmiotów. W ujęciu oddziaływania obrazu

---

<sup>176</sup> Por. M. Brötje, *Obraz jako parabola. O pejzażach Gustava Courbета*, przeł. W. Suchocki, „Artium Quaestiones”, 6 (1994), s. 85-100.

<sup>177</sup> Michael Brötje, *Bildsprache...*, op. cit., s. 131.

<sup>178</sup> Por. M. Haake, *Zapośredniczenie...*, op.cit., a także M. Brötje, *Obraz jako stworzenie*, przeł. M. Haake, [w:] *Obraz Zapośredniczony...*, op.cit., s. 113-117.

<sup>179</sup> M. Brötje, *Vir Heroicus Sublimis Barnetta Newmana. Stworzenie - cierpienie i pojednanie*, przeł. M. Haake, „Quart” 4 (30) 2013, s.s. 54-63.

<sup>180</sup> Por. M. Bryl, „*Stworzenie–Analogia*”..., op. cit., s. 189-191.

amerykańskiego abstrakcjonisty to tytuł staje się punktem zaczepienia dla budowania analogii. Jeszcze inaczej sytuacja ma się w przypadku malowidła Duccia, gdzie prezentowana parabola nawiązuje do ikonografii dzieła. Tym, co łączy wszystkie przykłady, jest prymarne znaczenie medium dla kształtowania analogii. Pomimo możliwych do wystąpienia zbieżności pomiędzy parabolą a identyfikacją przedmiotową rzeczywistości dostępnej na płótnie, to „intuicyjne rozumienie” stanowi podstawę i jedyną instancję orzekania o wartości danej analogii. W tym miejscu powraca Brötjowskie rozumienie historii sztuki jako historii ducha [Seele]. Wychodząca od „punktu zerowego”, niezwiązana z dyskursywnie opracowanym kontekstem analiza rozwija się w sposób zależny wyłącznie od „logiki oglądowej” danego dzieła — każdorazowo rzucając nowe światło na stan badań poświęcony danemu dziełu, konkretnemu *oeuvre* bądź określonej epoce artystycznej.

W swojej działalności badawczej Brötje skupiał się nieomal wyłącznie na problematyzowaniu medium obrazu. Wśród imponującego dorobku badawczego znajdziemy nieliczne wzmianki odnoszące się do rzeźby, takie jak przywołanie przykładu figury *Dawida* dłuta Michała Anioła służące wykazaniu cech „intuicyjnego rozumienia” dostępnego dla „Ja”<sup>181</sup>. Znaczący wyjątek stanowi artykuł opublikowany w katalogu wystawy prac Aristide Maillola<sup>182</sup>, gdzie Brötje podejmuje się próby przewartościowania opinii zakorzenionych w literaturze przedmiotu poświęconej twórczości francuskiego artysty. Punktem wyjścia dla niemieckiego badacza są słowa Maillola o pozarozumowym pojmowaniu malarstwa Cézanne’a, zbieżne z ujęciem w duchu egzystencjalno-hermeneutycznej nauki o sztuce<sup>183</sup>. Słowa artysty dotyczą dwóch poziomów odczuwania dzieła. Pierwszym z nich jest przyjemność zmysłowa, wynikająca z percypowania fizycznej substancji rzeźby — miłego dla oka kształtu, rozkładu cieni wywołującego określone emocje czy faktury tworzywa. Drugi odnosi się do „niewidzialnych” [*das Unsichtbare*] i „niedotykalnych” [*das Unertastbare*] cech dzieła<sup>184</sup>. Oczywiście jakości te nie dają

---

<sup>181</sup> M. Brötje, *Bildsprache...*, op. cit., s. 34-35.

<sup>182</sup> M. Brötje, *Der andere Maillol. Das Sichtbare und das Unsichtbare*, [w:] *Aristide Maillol, 1861–1944* [katalog wystawy], Paderborn 2005/2006, s. 25-56.

<sup>183</sup> Ibidem, s. 25.

<sup>184</sup> Ibidem.

się wyabstrahować od dostępnego zmysłowo, materialnego podłoża figury, ale wynikają z duchowego odbioru dzieła, czyli fenomenu transcendowania medium — odnoszonego dotychczas przez autora *Der Spiegel der Kunst* głównie do malarstwa.

Przedstawiony przez Brötjego zarys stanu badań poświęcony francuskiemu rzeźbiarzowi odnosi się do popularnych tez, wskazujących na antyczne inspiracje Maillola<sup>185</sup>. Niemiecki historyk sztuki zauważa, że badacze skupiają uwagę na harmonijnej kompozycji figur współczesnego artysty, która miałaby być zaczerpnięta z dziedzictwa starożytnej Grecji. Odpowiedzią na to jest Brötjowska analiza komparatystyczna, zestawiająca dzieła francuskiego rzeźbiarza z antycznymi posągami. Pierwsze porównanie dotyczy *Młodego cyklisty* powstałego w latach 1907-1908 i kopii *Atlety* według Polikleta z połowy V w. p.n.e. i stanowi reprezentatywny przykład względem następujących w dalszym toku analiz<sup>186</sup>.

Antyczna figura *Atlety* przedstawia umięśnionego mężczyznę, którego ciało skręcone jest w nieznacznym kontrapoście. Brötje zwraca uwagę na doskonałą wizualną równowagę pomiędzy poszczególnymi detalami dzieła<sup>187</sup>. Tektonikę rzeźby badacz wywodzi z niedostępnego dla widza rdzenia figury, która na poziomie wizualnym przejawia się harmonijnie zarysowanymi partiami mięśni. Przedstawione ciało znajduje się w najwyższym stopniu wizualnego rozwoju, będąc pełnym siły i witalności — czyniąc z *Atlety* przedstawienie godne postaci boskiej. Autor przypomina, że to rozpoznanie zgodne jest z wiedzą o kontekście powstania dzieła, ponieważ oryginał Polikleta przedstawiał Hermesa<sup>188</sup>.

W przeciwieństwie do antycznego dzieła *Młody cyklista* prezentuje niepewność i wyraźne zaburzenie wizualnej stabilności figury<sup>189</sup>. Związane jest to przede wszystkim z odmienną strukturą dzieła. O ile powierzchnia ciała *Atlety* wykreślona

---

<sup>185</sup> Ibidem, s. 26.

<sup>186</sup> W dalszym toku swojego wywodu autor analizuje *Lato* z lat 1910-1911 w zestawieniu z *Afrodytą z Cyreny* (IV w. p.n.e., Muzeum Narodowe w Rzymie), *Wenus* (1918-1928 r.) i rzymską kopię *Afrodyty z Knidos* Praksytelesa, *Pomonę* (1910 r.), *Florę* (1911 r.) i rzymską kopię *Sabinki z Ostii*, Île de France (1925 r.), trzy wersje *Śródziemnomorskiej kobiety* (kolejno: 1900-1902 r., 1902-1905 r. oraz 1905-1906 r.), *Pomnik dla Cézanne'a* (1907-1925 r.)” a także *Harmonię* (1940-1944 r.).

<sup>187</sup> Ibidem, s. 27.

<sup>188</sup> Ibidem.

<sup>189</sup> Ibidem, s. 27.



została precyzyjną linią mięśni, to w pracy Maillola poszczególne partie wizualnie łączą się ze sobą poprzez jednolicie opracowaną powierzchnię rzeźby. Sprawia to, że *Cyklista* pozbawiony jest wyraźnie zaznaczonego wewnętrznego rdzenia stabilizującego figurę. Zamiast tego na postać zdają się oddziaływać niewidzialne zewnętrzne siły, wpływające na wrażenie niepokoju kompozycji i zaburzające płynący z wnętrza porządek, tak charakterystyczny dla antycznej figury<sup>190</sup>.

Do zbliżonych konkluzji doprowadzają Brötje wszystkie zgromadzone w artykule analizy. W tym miejscu warto przywołać zamykające tekst uwagi poświęcone *Harmonii*, będącej ostatnią rzeźbą Maillola, odlaną już po jego śmierci. Badacz zauważa zaskakujący brak wizualnej spójności pomiędzy opracowaniem dolnej i górnej partii figury, co ponownie wywodzi z oddziaływania zewnętrznej, niewidzialnej siły<sup>191</sup>. W przeciwieństwie do omawianego powyżej przypadku *Cyklisty*, postać kobieca zdaje się z gotowością poddawać wpływowi zewnętrznej siły. Analiza wizualnych jakości prowadzi Brötje do konkluzji, że suwerenne znaczenie figury w istocie odnosi do postaci Ledy lub Maryi, która w *Zwiastowaniu* dała wyraz najwyższej otwartości człowieka na działanie transcendentnych mocy<sup>192</sup>.

Artykuł podsumowuje próba rewizji popularnych tez dotyczących twórczości Maillola<sup>193</sup>. Brötje zauważa, że zarówno odwoływanie się do antycznej proveniencji dzieł francuskiego artysty, jak również przeciwstawienie sposobu oddziaływania jego dzieł twórczości innego wybitnego rzeźbiarza — Auguste’a Rodina, nie znajduje potwierdzenia w suwerennych jakościach analizowanych figur. Maillol, podobnie jak twórca *Myśliciela*, miał równie duży wpływ na rozwój współczesnej rzeźby, w swoich dziełach (tak jak Rodin) wyrażając egzystencjalny niepokój i cierpienie jednostki.

W tekście poświęconym twórczości Maillola niemiecki badacz nie problematyzuje medium rzeźby, co nie przeszkadza mu owocnie przybliżyć sposobu oddziaływania figur francuskiego artysty. Biorąc jednak pod uwagę tok

---

<sup>190</sup> Ibidem, s. 28-29.

<sup>191</sup> Ibidem, s. 54.

<sup>192</sup> Ibidem.

<sup>193</sup> Ibidem, s. 55.

przeprowadzanych analiz, jak również fragment dotyczący *Dawida* Michała Anioła należy przyjąć hipotezę, że Brötje uznawał tworzywo rzeźby za materialną podstawę transcendującego medium.

Na marginesie niniejszego omówienia przedstawiającego najważniejsze założenia egzystencjalno-hermeneutycznej nauki o sztuce wskazać należy na recepcję dorobku jej autora. Przede wszystkim zwraca uwagę niemalże całkowita nieobecność alternatywnej propozycji Brötjego w historyczno-artystycznym dyskursie, o czym pisze Mariusz Bryl w publikacji *Suwerenność dyscypliny Polemiczna historia historii sztuki od 1970 roku*<sup>194</sup>. Perspektywa egzystencjalno-hermeneutycznej nauki o sztuce nie znalazła się w żadnej z publikacji z zakresu metodologii historii sztuki, w tym na kartach wydawnictw Gottfrieda Boehma dotyczących interpretacji obrazu — w tym uwzględniających perspektywę hermeneutyczną, a także publikacjach prezentujących alternatywne perspektywy badawcze historii sztuki, jak *Ästhetische Erfahrung heute* pod redakcją Jürgena Stöhra, tom zawierający między innymi teksty Boehma, Bättschmanna i Imdahla. Jeden z tekstów Brötjego — analiza pejzażu Courbeta — włączony został do zbioru poświęconego estetyce recepcji pod redakcją Wolfganga Kempa. Wnioski płynące z analizy nie zostały jednak podjęte przez badaczy twórczości francuskiego realisty, podobnie jak w przypadku studium malarstwa Friedricha, którego recepcja ograniczyła się do krytycznego przedstawienia ustaleń niemieckiego badacza poświęconych płaszczyźnie obrazowej. *Der Spiegel der Kunst* doczekało się jednej recenzji, gdzie mimo pozytywnego tonu zwraca uwagę odrzucenie głównych założeń postulowanych w teorii Brötjego: „Pochwalić należy usiłowania Brötjego, by dowartościować własny sens tego, co artystyczne. Jednak w swoim starciu z koncepcjami, którym insynuuje pozytywizm historyczny, odnosi on pyrrusowe zwycięstwo dla hermeneutyczne zorientowanej historii sztuki. Albowiem metafizyczna perspektywa interpretacyjna, która twierdzi, że jej punkt widzenia może być pozaracjonalny, bezczasowy i ahistoryczny, składa w ofierze nie tylko

---

<sup>194</sup> M. Bryl, *Suwerenność...*, s. 594-595.

roszczenie do naukowości ze strony interpretacji sztuki, ale nie jest ona także zdolna, by pojąć historyczny wymiar każdego indywidualnego doświadczenia sztuki”<sup>195</sup>.

Dorobek twórcy egzystencjalno-hermeneutycznej nauki o sztuce został podjęty niemalże wyłącznie w środowisku poznańskich historyków sztuki. Po raz pierwszy wzmianki o ustaleniach Brötjego pojawiły się w trakcie wykładów prowadzonych przez Wojciecha Suchockiego, który również jako pierwszy przetłumaczył na język polski teksty niemieckiego badacza<sup>196</sup>. Podstawowe założenia dotyczące roli medium w teorii Brötjego Suchocki omawia w publikacji *W miejscu sumienia. Śladem myśli o sztuce Martina Heideggera*<sup>197</sup> zestawiając je z poglądami autora *Bycia i czasu*. Za właściwe włączenie refleksji nad egzystencjalną hermeneutyką do polskiego dyskursu uznać należy opublikowany w 1993 r. artykuł Bryla *Płaszczyzna, ogląd, absolut. Inspiracje hermeneutyczne we współczesnej historii sztuki*<sup>198</sup>, który pośród innych propozycji teoretycznych przybliży polskiemu czytelnikowi również główne tezy zawarte w *Der Spiegel der Kunst*<sup>199</sup>. Wskazanie na główne założenia teorii Brötjego znajdziemy również w *Suwerenności dyscypliny...* (uzupełnionej głównie o ustalenia z *Bildsprache und intuitives Verstehen*), zaś kategorię „obrazu-stworzenia” Bryl prezentuje w podsumowującym, napisanym już po przedwczesnym odejściu Brötjego artykule *Stworzenie – analogia. O alternatywnej historii sztuki Michaela Brötjego*<sup>200</sup>. Osobne miejsce w recepcji egzystencjalno-hermeneutycznej nauki o

---

<sup>195</sup> Cyt. za: ibidem, s. 595.

<sup>196</sup> Idem, „Stworzenie – analogia”..., op. cit., s. 177. Por. M. Brötje, *Obraz jako parabola...*, op. cit., a także: idem, *Między miejscami tworzenia - sztalugą i rajem: wizja dziejów ludzkości. O ujęciu obrazowym „Melancholii”*, przeł. W. Suchocki, [w:] *„Melancholia” Jacka Malczewskiego*, red. P. Juskiewicz, Poznań 2002, s. 119-130.

<sup>197</sup> W. Suchocki, *W miejscu sumienia - śladem myśli o sztuce Martina Heideggera*, Poznań 1996.

<sup>198</sup> M. Bryl, *Płaszczyzna ogląd, absolut...* op.cit.

<sup>199</sup> Mariusz Bryl jest również autorem przekładu na język polski jednej z analiz Brötjego. Por. M. Brötje, *Otto Piene: „Brąz i złoto III”, 1959*, przeł. M. Bryl, „Sacrum et Decorum”, 2, 2009, s. 89-94.

<sup>200</sup> M. Bryl, „Stworzenie–Analogia”..., op. cit.

sztuce zajmuje refleksja Michała Haake, autora tłumaczeń<sup>201</sup> i artykułów prezentujących ustalenia Brötjego jako alternatywę wobec dominujących obecnie perspektyw w historii sztuki<sup>202</sup>. Badacz zaproponował również rozwinięcie teorii niemieckiego badacza w duchu filozofii Karla Jaspersa. Inspiracje wskazywane przez autora *Der Spiegel der Kunst* Haake rozwija poprzez związki suwerennego oddziaływania medium z kategorią „obejmującego” [*Das Umgreifende*]<sup>203</sup>. Pojęcie to odnosi się do granic ludzkiego pojmowania i oznacza transcendentny stan przejawiający się w rozszczepieniu na poznawany przedmiot i poznający podmiot. Świadomość tego nieprzekraczalnego uwarunkowania pozwala na nawiązanie właściwej relacji ze światem opartej na prawdzie, prowadzącej do osiągnięcia wolności. Jedną z możliwości doświadczenia „obejmującego” jest kontakt z dziełem.

Związki pomiędzy pojęciami zaczerpniętymi z myśli Jaspersa a teorią Brötjego Haake upatruje w hermeneutycznym rozumieniu malowidła jako skończonej całości<sup>204</sup>. Warto podkreślić, że to właśnie egzystencjalno-hermeneutyczna nauka o

---

<sup>201</sup> M. Brötje, *Obraz jako stworzenie...*, op.cit., s. 113-117. idem, *Błędne koło Jacka Malczewskiego - widzenie jako ratunek*, przeł. M. Haake, „Arteon”, (7) 2008, s. 32-35. Idem, *Obraz – spotkanie*, przeł. M. Haake, „Quart”, 3 (9), 2008, s. 65-81. Idem, „Wieczera w Emaus” Rembrandta. *Realizacja objawiania się historii świętej w obrazie*, przeł. M. Haake, [w:] *Perspektywy współczesnej historii sztuki. Antologia przekładów „Artium Quaestiones”*, red. M. Bryl, P. Juskiewicz, P. Piotrowski, W. Suchocki, Poznań 2009, s. 1063-1088. Idem, *Vir Heroicus Sublimis...*, op. cit., s. 54-63. Idem, *Jan Vermeer, „Sztuka malarska”. O niespełnieniu malarza i pełni dzieła sztuki*, przeł. M. Haake, „Artium Quaestiones”, t. 25 (2014), s. 209-254.

<sup>202</sup> M. Haake, *Zapośredniczenie i granica obrazu. Przyczynek do badań nad egzystencjalno-hermeneutyczną nauką o sztuce Michaela Brötjega*, [w:] *Obraz zapośredniczony...* op. cit., s. 97-112. Idem, *Pisarstwo Michaela Brötjego na przejściu od hermeneutyki do dekonstrukcji*, [w:] *Historia sztuki po Derridzie, materiały seminarium z zakresu teorii historii sztuki*, red. Ł. Kiepuszewski, Poznań 2006, s. 159-177. Idem, *Metafizyka – symbol – pejzaż. Przyczynek do badań nad obrazami Caspara Davida Friedricha z motywem ruiny*, „Sacrum et Decorum”, 9/2016, s. 19-37.

<sup>203</sup> Swoje poglądy Haake rozwija przede wszystkim w artykule poświęconym *Pogrzebowi św. Łucji*. Autor zauważa w nim wielość przekładów terminu *Das Umgreifende*. Za autorem przyjmuje tłumaczenie jako „obejmujące”. Do myśli Jaspersa autor nawiązuje również w tekście ze zbioru stanowiącego pokłosie Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki w 2006 r. Por. idem, „Pogrzeb św. Łucji” *Caravaggia a idea „Das Umgreifende”*, [w:] *Karl Jaspers: w kręgu wielkich myślicieli współczesności*, red. Cz. Piecuch, Kraków 2015, s. 75-90. Idem, *Granica dzieła – granica języka. Przyczynek do badań nad związkami historii sztuki i filozofii egzystencjalnej*, [w:] *Brak słów. Topos „niewysłowienia” w nauce i literaturze o sztuce. Materiały Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, red. M. Poprzęcka, Warszawa 2007, s. 29-51.

<sup>204</sup> M. Haake, *O dwóch różnych głosach w sprawie egzystencjalno-hermeneutycznej nauki o sztuce Michaela Brötjego*, „Folia Historiae Artium”, Seria Nowa t. 11 (2007), s. 113-114. Artykuł stanowi pokłosie polemicznych tekstów Marka Zgórniaka i Wojciecha Bałusa. Por. M. Zgórniak, „Dzielocentryzm” wobec faktów. *O kilku interpretacjach obrazów Rodakowskiego i Mehoffera*, „Folia Historiae Artium”, Seria Nowa t. 10 (2005), s. 161-171. W. Bałus, *Jak się polemizuje młotem (hermeneutycznym)*, „Artium Quaestiones”, 17 (2006), s. 387-406. Odpowiedź Zgórniaka na polemikę Haakego opublikowano w „Folia Historiae Artium”, por. M. Zgórniak, *Odpowiedź*, „Folia Historiae Artium”... op.cit., 2007, s. 121-124.

sztuce w wyjątkowy sposób skupia się na suwerennym, wizualnym sensie obrazu w jego totalności, niewyczerpywalności i immanentnej ważności. W zapośredniczonej przez medium relacji pomiędzy „Ja” a dziełem opartej na „horyzoncie metafizycznym” widz doświadcza prawdy, która jest przejawem „obejmującego”. Objąsnienie oddziaływania medium, dokonywane przez Brötjego na drodze skomplikowanych analiz ujmowane jest często w analogię „obrazu stworzenia”, która jest niczym innym jak — posługując się kategoriami zaczerpniętymi z twórczości Jaspersa — szyfrem transcendencji<sup>205</sup>. Pojęcie to odnosi się do archetypów ujmujących sytuację człowieka bytującego w świecie, zaś ich odkrywanie w sztuce przybliża właściwą nam kondycję egzystencjalną związaną nieodłącznie z „obejmującym”. Publikacje podejmujące dziedzictwo Brötjego uzupełnia artykuł o twórczości Aliny Szapocznikow piszącego te słowa, w którym autor postuluje rozwinięcie egzystencjalno-hermeneutycznej nauki o sztuce na medium rzeźby<sup>206</sup>. Inną wymagającą odnotowania publikacją jest *Die Sorge um die Theorie* Jürgena Stöhra<sup>207</sup>. Pozycję cechuje znacząca ambiwalencja w odniesieniu do dziedzictwa autora *Der Spiegel Der Kunst*. Z jednej strony, Stöhr zestawia myśl Brötjego z Heideggerem, co odpowiada genezie refleksji twórcy egzystencjalno-hermeneutycznej nauki o sztuce; na uznanie zasługuje również wskazanie wielu aspektów opisywanej teorii. Z drugiej strony, autor przedstawia Brötjego w sposób ironiczny, traktując badacza i jego myśl jako osobliwość na niwie dyscypliny — zdecydowanie podkreślając osobność myśli i odrzucenie w środowisku niemieckich historyków sztuki<sup>208</sup>. Podejście Stöhra widać w ocenie analiz dzieł podejmowanych przez autora *Der Spiegel Der Kunst*, które ocenia jako niezwykle wnikliwe, ale jednocześnie „szalone” i skupione na tropieniu śladów „transcendencji” w obrazach.

---

<sup>205</sup> M. Haake, *O dwóch różnych głosach...*, op. cit., s. 115.

<sup>206</sup> M. Skierski, *Twórczość Aliny Szapocznikow w świetle hermeneutyki egzystencjalnej (na wybranych przykładach)*, „Artium Quaestiones”, 27 (2016), s. 93-128.

<sup>207</sup> J. Stöhr, *Die Sorge um die Theorie. Bildanschauungen und Blickoperationen mit Martin Heidegger und Michael Brötje*, Paderborn 2016.

<sup>208</sup> Ibidem, s. 8.

Znamienna jest tutaj ocena analizy *Melancholii I* Dürera zawartej na kartach *Bildsprache und intuitives Verstehen...* jako niezrozumiałej i pozbawionej ujęcia sensu dzieła<sup>209</sup>. Jednocześnie próba zastosowania perspektywy Brötjego do własnej analizy skutkuje jej redukcją o istotowe dla egzystencjalno-hermeneutycznej nauki o sztuce ustalenia dotyczące medium<sup>210</sup>.

---

<sup>209</sup> Ibidem, s. 16.

<sup>210</sup> Mowa o rozdziale poświęconym *Ścięciu św. Jana Chrzciciela* Caravaggia (ibidem, s. 111-135).

### I. 3. Status fenomenu rzeźby na gruncie egzystencjalno-hermeneutycznej nauki o sztuce. Ku egzystencjalno-hermeneutycznej teorii medium rzeźby

Punktem wyjścia dla rozważań zawartych w niniejszym rozdziale są nieliczne uwagi autora *Der Spiegel der Kunst* poświęcone rzeźbie i jej paradoksalnym jakościom wizualnym. Analiza fragmentów tekstów Brötjego pozwoli przedstawić tezę o medium jako sensotwórczym fundamencie rzeźby. Uznając materialną podstawę dzieł jako determinantę ich znaczeń, sproblematyzowane zostanie jednocześnie pojęcie materii. Kształtujące europejską tradycję filozoficzną hylomorficzne ujmowanie bytu, rozumiane jako złożenie materii i formy uznane zostanie za niewystarczające do adekwatnego ujęcia dzieł sztuki i wymagające rewizji w duchu egzystencjalno-hermeneutycznej nauki o sztuce. Ustalenia Brötjego dotyczące malarstwa zostaną poszerzone o aparat pojęciowy zaczerpnięty z refleksji Martina Heideggera i jego fundamentalnej — w kontekście rozpatrywanego tematu — rozprawy *Źródło dzieła sztuki*. Pozwoli to na filozoficzne umocowanie formułowanej teorii rzeźby (planowanej jako uzupełnienie Brötjowskiej teorii obrazu) oraz wskazanie na swoiste cechy tej dziedziny sztuki.

Rozważania dotyczące rzeźby znajdowały się na marginesie refleksji teoretycznej i praktyki analitycznej Brötjego. Jeden z tropów wskazujących na cechy swoiste rzeźby odnajdujemy we fragmencie *Bildsprache und intuitives Verstehen* poświęconym *Dawidowi Michała Anioła*<sup>211</sup>. Autor wskazuje na paradoksalny charakter statusu figury, jawiącej się zarówno jako kamień, jak i ludzkie ciało. Tego rodzaju podwójna tożsamość jest naturalna dla logiki oglądowej i nie budzi sprzeciwu u widza podziwiającego arcydzieło mistrza renesansu. Tak określony status dzieła, ujęty z racjonalnego punktu widzenia i przedstawiony pojęciowo jako „cielesny kamień” lub „kamienne ciało” popada w absurd oraz niezamierzony komizm<sup>212</sup>.

---

<sup>211</sup> M. Brötje, *Bildsprache...*, op. cit., s. 34-35.

<sup>212</sup> Ibidem. Mariusz Bryl w swoim tłumaczeniu tego fragmentu rozprawy Brötjego „Fleisch” przekłada jako „mięso”. Wynika to zapewne z potrzeby oddania w języku polskim nieadekwatności dyskursu wobec doświadczenia oglądowego dzieła. W swoim tekście proponuję jednak tłumaczenie „ciało” — w odniesieniu do mistycznego „ciała Chrystusa” i w nawiązaniu do transsubstancjacji, jakie otwiera to skojarzenie. Por. M. Bryl, *Suwerenność dyscypliny...*, op. cit., s. 602-603.

Jedynym tekstem niemieckiego badacza poświęconym w całości wyłącznie rzeźbie jest wspomniany artykuł w katalogu wystawy prac Aristide Maillola<sup>213</sup>. Brötje analizuje w nim wybrane dzieła francuskiego artysty, posługując się podstawowymi założeniami egzystencjalno-hermeneutycznej nauki o sztuce i uzupełniając w ten sposób stan badań poświęcony twórczości Maillola o radykalnie nową perspektywę. Pomimo skuteczności zastosowanej metody, umożliwiającej dowartościowanie dorobku francuskiego rzeźbiarza, przejawiające się w przypisaniu jego rzeźbom jakości równej maestrii właściwej rzeźbom Auguste'a Rodina<sup>214</sup>, Brötje nie przedstawia uporządkowanej, uogólnionej teorii medium rzeźby, która mogłaby stanowić punkt wyjścia dla dalszych analiz.

Nieliczne ustalenia autora *Der Spiegel der Kunst* poświęcone rzeźbie mogą jednak stanowić pierwszy krok i wskazywać kierunek dla podjętej próby stworzenia teorii medium rzeźby. Oba odniesienia do rzeźby, zarówno fragment poświęcony *Dawidowi* Michała Anioła, jak i studium poświęcone analizie dzieł Maillola, dotyczą istotowego, przekraczającego racjonalne ujęcie charakteru dzieła sztuki. Rozpoznanie tego stanu rzeczy dokonuje się na przedpojęciowym etapie kontaktu z dziełem. Umożliwiająca to egzystencjalna dyspozycja widza jest stanem poprzedzającym rozpoznanie faktów dotyczących danego obiektu i jego dyskursywnie ujmowanej wartości. Te założenia, dotyczące intuicyjnego ujmowania dzieł rzeźbiarskich, są tożsame z ustaleniami badacza dotyczącymi malarstwa, uznającymi prymarne znaczenie logiki oglądowej dla ujęcia sensu dzieła. W przypadku opisu paradoksalnych własności dzieła Michała Anioła („cielesny kamień” — „kamienne ciało”) spostrzec można analogię do relacji zachodzącej w obrębie obrazu, pomiędzy elementami świata przedstawionego i płaszczyzną, wynikającą z jej roli jako medium obrazu, jako pierwotnej instancji umożliwiającej kontakt dzieła z widzem i osiągającej synonimiczną wartość względem absolutu. Tak samo jak w przypadku malarstwa, określenie znaczenia istotowo przynależnego rzeźbie dokonać się może jedynie na drodze określenia właściwego dlań medium, stanowiącego podstawę suwerennego sensu dzieła sztuki.

---

<sup>213</sup> M. Brötje, *Der andere Maillol...*, op. cit.

<sup>214</sup> Ibidem, s. 55.



Problematyzowanie wspomnianego wyżej podwójnego ujmowania jakości dzieła (jednoczesne „bycie kamieniem i człowiekiem”) zajmowało Brötjego od początku jego pracy badawczej. Ten rodzaj myślenia o dziele pojawia się w jednym z pierwszych studiów niemieckiego autora, który poświęcił pejzażom Gustawa Courbety<sup>215</sup>. Analizując obrazy francuskiego realisty badacz wyróżnił dwa rodzaje widzenia: przestrzenne (odniesione do „Ja”) oraz płaszczyznowe (odniesione do płaszczyzny). Pierwszy sposób percepcji związany jest z budowaniem relacji pomiędzy widzem a przestrzenią świata przedstawionego; drugi natomiast, jest niezależny od pozycji widza wobec obrazu, determinuje go bowiem płaszczyznowa logika oglądowa dzieła.

Przewycięzenie tego braku uzgodnienia między widzeniem płaszczyznowym a widzeniem przestrzennym związane jest z właściwościami medium. Ponieważ płaszczyzna sama w sobie jest dla widza niedostrzegalna, to elementy świata przedstawionego umożliwiają nawiązanie kontaktu dzieła z widzem. Dynamicznie dokonujący się w procesie widzenia „rozpad i kondensacja płaszczyzny”<sup>216</sup> przełamują jej „milczącą indyferencję”<sup>217</sup>, umożliwiając jawienie się sensu malowidła. Stanowi to, zdaniem Brötjego, niezbywalną właściwość każdego malarskiego dzieła sztuki.

Powróćmy do przykładu w książce *Bildsprache und intuitives Verstehen*. Paradoks postrzegania *Dawida* Michała Anioła opiera się na dwóch, wykluczających się logicznie i absurdalnych z racjonalnego punktu widzenia jakościach. Z całą oczywistością dostrzegamy postać stojącego dumnie mężczyzny, którego naprężone mięśnie zdają się pulsować z całą żywotnością ludzkiego ciała. Jednocześnie mamy pełną świadomość, że oglądamy kamień, albowiem ani na moment figura nie traci wizualnych cech marmuru. Jednak żadna z powyższych cech rzeźby — ani odnosząca się do ciała ludzkiego, ani przywołująca cechy tworzywa — nie ujmuje w pełni suwerennego znaczenia figury, jawiącego się na drodze jej przedrefleksyjnej kontemplacji. Podążając za logiką oglądową *Dawida* odkrywamy, że sens dzieła

---

<sup>215</sup> Idem, *Das Bild als Parabel...*, op. cit.; wyd. pol. idem, *Obraz jako parabola...*, op.cit.

<sup>216</sup> Idem, *Der Spiegel der Kunst...*, op.cit., s. 27.

<sup>217</sup> M. Bryl, *Suwerenność dyscypliny...*, op. cit, s. 586.

zawiera w sobie zarówno dwa powyższe sposoby ujmowania obiektu, jak również ich syntezę (możliwą dzięki medium), prowadzącą do przewycięzania ich biegunowości. Inaczej mówiąc: to właśnie w absurdalnym rozpoznaniu „cielesnego kamienia” i „kamiennego ciała” przejawia się prawda bycia, niedostępna dla naszego jestestwa inaczej, niż poprzez spotkanie z dziełem.

Wskazane powyżej paradoksalne rozpoznanie wizualnych jakości figury dowodzi — podobnie jak ma to miejsce w przypadku malarstwa — dwutorowo przebiegającej percepcji rzeźby. Spoglądając na *Dawida* odczuwamy podziw wobec artystycznego kunsztu opracowania kamienia. Wstępne rozpoznanie wizualnych jakości dzieła sprowadza się do dostrzeżenia mlecznego poblasku i dekoracyjnego żyłkowania marmuru. Są to właściwości tworzywa wybranego przez Michała Anioła, którego widoku nie możemy wyeliminować przy ujęciu całości dzieła.

Zarazem (postrzeżenie dzieła przebiega całościowo i jednocześnie) naszym udziałem jest rozpoznanie przedstawienia (postaci biblijnego bohatera w przypadku opisywanej tutaj rzeźby) i poddanie się przejawianiu ukazanej przez artystę rzeczywistości (sylwetki młodego mężczyzny). W tym porządku dostrzegamy muskularne ciało młodzieńca z dumnym obliczem. Taki sposób percepcji odpowiada opisywanemu przez Brötjego widzeniu przestrzennemu malowidła, angażującemu widza w związki pomiędzy elementami przedstawienia, a jednocześnie budującemu relacje pomiędzy odbiorcą a przedstawieniem. Na gruncie teorii Brötjego, ten sposób ujmowania dzieła wyjaśnia prymarne doświadczenie dzieła, jakim jest „identyfikacja przeżyciowa”. Związana jest ona z brakiem racjonalnego dystansu do oglądanej przez widza sceny, wynikając z „przedpojęciowego” ujmowania znaczenia dzieła<sup>218</sup>. W przypadku kontaktu z figurą odbiorca w naturalny sposób współodczuwa z wykutym przez Michała Anioła bohaterem. Dokonuje się to na sposób właściwy dla tego jednostkowego dzieła, które tchnie raczej dostojnością i spokojem postaci Dawida, aniżeli dynamicznym ukazaniem konkretnego momentu biblijnej walki z Goliatem.

A jednak, czego dowodzi praktyka analityczna Brötjego, bycie dzieła jako fenomenu nie ogranicza się ani do cieszącego spojrzenia, misternego wydobywania

---

<sup>218</sup> M. Brötje, *Bildsprache...*, op. cit., s. 91.

przez artystę dekoracyjnych właściwości tworzywa, ani do iluzjonistycznego podążania za rzeczywistością, to jest oddania żywotności ludzkiego ciała w martwym tworzywie (marmurze). Prawda dzieła przejawia się w tym „pomiędzy”, które wymyka się racjonalnemu ujęciu i jest dostępne wyłącznie niezapośredniczonemu, przedrefleksyjnemu oglądowi. W przypadku analizy malarstwa niemiecki badacz wskazywał na „rozpad i kondensację płaszczyzny”, umożliwiające pośrednie przejawianie się medium. Podążając za tym wskazaniem, należy przyjąć, że, analogicznie, również w rzeźbie zakorzeniona musi być dyspozycja do przekształcania (w spojrzeniu widza) materialnej podstawy w transcendujące medium wszechogarniające dzieło. Aby mogło się to dokonać, potrzebne jest uwzględnienie dynamicznej relacji między materiałem a elementami świata przedstawionego, dającymi sposobność do „identyfikacji przeżyciowej” widza. W przypadku rzeźby często są to poszczególne członki postaci lub inne detale, umożliwiające jedyny możliwy, pośredni kontakt między odbiorcą a medium, które poza tą relacją pozostaje wobec widza w „milczącej indyferencji”.

Rekapitulując powyższe rozważania, należy podkreślić sposób przejawiania się „prawdy” rzeźby, wynikający z relacji między tworzywem a przedstawieniem. Doświadczenie sensu dzieła, możliwe dzięki medium, dokonuje się w akcie percepcji, każdorazowo uwzględniającym zarówno materialną podstawę dzieła, jak i specyfikę jej ukształtowania. Próbę poszukiwania kategorii analitycznych rzeźby w oparciu o ustalenia egzystencjalno-hermeneutycznej nauki o sztuce najlepiej rozpocząć od filozoficznych podstaw. Heideggerowskie inspiracje w teorii Brötjego skłaniają do tego, by pójść tropem autora *Bycia i czasu*, który w ustaleniach starożytnych filozofów upatrywał „dostępu do źródłowego doświadczenia bycia”<sup>219</sup>.

Potocznie ujmowana rzeźba ma swoje tworzywo, które artysta ukształtował w określony sposób, nadając mu taki a nie inny kształt. Takie rozumienie odpowiada ugruntowanemu w filozofii hylemorficznemu rozumieniu substancji (będącej każdym jednostkowym bytem) złożonej z materii i formy. Materią krzesła jest drewno, któremu stolarz nadał formę siedziska. Początek hylomorficznego ujmowania rzeczywistości sięga zarania europejskiej myśli. Tworzywo, z którego

---

<sup>219</sup> C. Woźniak, *Martina Heideggera myślenie sztuki*, Kraków 2004, s. 25

wykonano rzeźbę — takie jak np. kamień, drewno czy glina — podobnie jak w przypadku każdego innego opisywanego fizycznie przedmiotu, starożytni Grecy określali słowem „materia” (hyle). Termin oznaczający „gęsty las” i „drewno budulcowe” z czasem zaczął być stosowany przez filozofów w celu ujmowania podstawowego elementu tworzącego rzeczywistość zmysłową<sup>220</sup>. Pierwszą systematyczną hylemorficzną wykładnię bytu wskazał Arystoteles. W swoich pismach Stagiryta zwracał uwagę, że materia sama w sobie jest nieokreślona i niedostępna empirii. Nie mamy dostępu do kamienia czy drewna „w ogóle”, lecz każdorazowo poznanie dokonuje się poprzez formę, która jest „określona i określająca”<sup>221</sup>. Materia drewna lipowego, z którego wykonano średniowieczny krucyfiks, jest dla nas dostrzegalna dzięki pracy artysty, który nadał jej formę Chrystusa konającego na krzyżu. Przed podjęciem przez rzeźbiarza trudu ta sama materia daje się ująć jedynie przez formę drzewa z rozłożystymi konarami lub zwalonego pnia, oczekującego na transport i późniejsze wykorzystanie.

Przerwijmy w tym miejscu nasz wywód, aby nawiązać do rozważań Brötjego. Analizując sposób oddziaływania malarstwa, niemiecki badacz rozróżnia powierzchnię i płaszczyznę malowidła, z czego pierwsza tylko odpowiada fizykalnie ujmowanym jakościom obrazu, takim jak ilość i rodzaj użytej farby naniesionej na płótno. Płaszczyzna jako medium stanowi w tym przypadku kategorię egzystencjalną, zakorzenioną w malowidle, ale odnoszącą się do relacji odbiorcy z dziełem, nie dającą się ująć w dualistycznym zestawieniu materii i formy. Korzystając z kategorii arystotelesowskiego hylemorfizmu, obraz należałoby określić jako materię farby i płótna, na którym malarz odmalował określoną formę przedstawienia. Opis ten nie jest wystarczający do ujęcia medium, które przyjmuje w akcie percepcji wartość synonimiczną wobec absolutu.

Stagiryta zdawał sobie sprawę ze zbyt daleko idącego uproszczenia, jakie na opis rzeczywistości narzuca ujęcie substancji w kategoriach materii i formy. Jedną z prób rozwiązania tego problemu było rozszerzenie pojęcia materii o materię

---

<sup>220</sup> G. Reale, *Historia filozofii starożytnej*, przeł. E. I. Zieliński, t. 5, Lublin 2012, s. 117-119.

<sup>221</sup> Idem, *Historia filozofii starożytnej*, przeł. E. I. Zieliński, t. 2, Lublin 1996, s. 419.

inteligibilną — niepoznawalną zmysłowo, metafizyczną<sup>222</sup>. Ten drugi rodzaj, według Arystotelesa, jest poznawalny rozumowo, istniejąc „w rzeczach podpadających pod zmysły, ale nie jako zmysłowo poznawalne”<sup>223</sup>, jak chociażby przedmioty matematyczne. Filozof nie doprecyzowuje i nie wyczerpuje tego zagadnienia, ale zakłada, że materia inteligibilna może być ujmowana przez podmiot na drodze rozumowego poznania. Pojęcie materii inteligibilnej określające medium rzeźby w kontekście podjętym w niniejszej rozprawie może być przydatne ze względu na cechy przekraczania fizykalnych własności tworzywa. Istotną cechą materii w ujęciu Arystotelesa, dającą się zaimplementować do myślenia kategoriami Brötjego, jest jej niepoznawalność, przejawianie się podmiotowi jedynie przez formę. Widzimy tutaj analogię do medium, które pozostaje dla widza w „milczącej indyferencji” i jest uchwytnie jedynie przez „różnicowanie płaszczyzny” malowidła. Ograniczeniem w zastosowaniu tego terminu dla budowania kategorii analitycznych egzystencjalno-hermeneutycznej nauki o rzeźbie jest jego racjonalny charakter. Materia inteligibilna w ujęciu Arystotelesa służy przede wszystkim do opisu bytów matematycznych, istotowo odmiennych od relacji pomiędzy „Ja” i dziełem sztuki, opartej na hermeneutycznym przedrozumieniu.

Rozważania poświęcone pojęciu materii w odniesieniu do teorii Brötjego wiodą nas do ustaleń Martina Heideggera. Poglądy niemieckiego filozofa zasługują na uwagę i dokładniejsze weń wniknięcie ze względu na fakt, że stanowią jedną z głównych inspiracji egzystencjalno-hermeneutycznej nauki o sztuce. Związek między Heideggerem i Brötjem wynika z ich zbliżonego stosunku do estetyki. Obaj w podobnym duchu proponują rewizję tradycji estetycznej wynikającą z analizy relacji pomiędzy podmiotem i obiektem artystycznym, będącym przedmiotem działania twórcy. Zdaniem zarówno Heideggera jak i Brötjego, dzieło sztuki jest miejscem aktywnego wydarzania się — u pierwszego dzieło jest miejscem, w którym osadza nie prawda; u drugiego dzieło, dzięki medium nabywającemu w trakcie oglądu cech oglądowego synonimu absolutu, umożliwia transcendowanie

---

<sup>222</sup> Ślady myślenia tymi kategoriami odnajdujemy już u Platona — w związku z problematyką uzasadnienia wielości idei — lecz sam termin został ukuty przez jego najsłynniejszego ucznia, por. idem, *Historia filozofii...*, op. cit., t. 5., s. 117.

<sup>223</sup> Ibidem.

widza poza swoją skończoną egzystencję. Również takie założenia, jak poznanie oparte na kategorii projektu oraz analiza rzeczywistości w perspektywie egzystencjalnej, łączą propozycję autora *Bycia i czasu* z ustaleniami Brötjego.

Heidegger zauważa, że filozofia w trakcie stuleci swojego rozwoju skupiła się na eksplikacji pojęcia bytu, zaniedbując rozpoczęty u swojego zarania namysł nad sposobami bycia tego bytu<sup>224</sup>. Warunkiem przywrócenia właściwej perspektywy staje się dla Heideggera skupienie na ludzkiej codzienności, „zwyczajności egzystencji”. Związane jest to ze zwróceniem uwagi na nieprzekraczalność właściwej nam, ludzkiej perspektywy. Autor *Bycia i czasu* przyjmuje perspektywę egzystencjalną, z której wynika wyróżnienie bycia ludzkiego spośród wszystkich innych i określenia go jako *Dasein* (przeł. „istnienie”, „jestestwo”). Wyjątkowość tę Heidegger tłumaczy samoświadomością *Dasein*, możliwością odniesienia się do swojego bycia.

Przyjęcie przez Heideggera egzystencjalnej perspektywy niesie konkretne implikacje dla ujęcia problematyki dzieła, którą podjął w rozprawie *Źródło dzieła sztuki*. Pierwszym ustaleniem ramowym, jakie przyjmuje Heidegger w swoim tekście, jest analiza problemu ujętego w tytule pracy przez pryzmat *Dasein*. Pomimo, iż dokładna analiza wyróżnionego sposobu bycia nie jest formułowana w eseju, to przedstawiane wnioski można zrozumieć jedynie dzięki znanym z innych pism Heideggera kategoriom egzystencjalnym. Drugie podstawowe odniesienie dla dalszego toku wywodu związane jest ze zwróceniem uwagi na zastanę w filozoficznym dyskursie dominację racjonalności jako wiodącego narzędzia poznania rzeczywistości. *Ratio*, zdaniem niemieckiego filozofa, wypacza rozum i zamyka go na doświadczenie bycia, które dostępne jest raczej dzięki wczuciu się i odpowiedniemu nastrojowi<sup>225</sup>.

Pytanie o istotę dzieła sztuki prowadzi Heideggera do wskazania na trzy rodzaje bycia, jakie napotyka *Dasein*: rzecz, narzędzie i dzieło sztuki. Rzeczami nazywa byty obecne w świecie. W przeciwieństwie do rzeczy, narzędzie do czegoś

---

<sup>224</sup> M. Heidegger, *Sein und Zeit*, wyd. 17, Tybinga 1993; wyd. pol. idem, *Bycie i czas*, przeł. B. Baran, Warszawa 2013.

<sup>225</sup> Idem, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, [w:] idem, *Holzwege*, Frankfurt nad Menem 1972, s. 7-68; wyd. pol. idem, *O źródle dzieła sztuki*, przeł. L. Falkiewicz, „Sztuka i filozofia”, 5/1992, s. 16.

służy, ma swoje „ażeby...” [*Um-zu*]<sup>226</sup> — co Heidegger nazywa poręcznością [*Zuhandenheit*] — tak jak młotek służy do wbijania gwoździ. Analiza bycia narzędzia wiąże się ściśle z zaproponowaną przez niemieckiego filozofa koncepcją „światowości świata”. Zgodnie z jej wykładnią zaproponowaną w *Byciu i czasie*, która w swoich najważniejszych założeniach obowiązuje również podczas lektury *Źródła dzieła sztuki*, świat jest całościową strukturą związków zależności pomiędzy narzędziami<sup>227</sup> i ich poręcznością w odniesieniu do *Dasein*. Świat jest pierwotny wobec narzędzi i wyznacza horyzont bycia *Dasein* w odniesieniu do struktury projektu<sup>228</sup>, będącej rodzajem hermeneutycznego „przedrozumienia”<sup>229</sup>. Świat przysługuje jestestwu, w przeciwieństwie np. do zwierząt, które jako byty nieświadome własnego bycia bytują w pewnym środowisku<sup>230</sup>. *Dasein*, jako skończone i śmiertelne, z konieczności musi bytować w świecie, do czego niezbędne jest używanie narzędzi<sup>231</sup>. Posługiwanie się młotkiem kieruje używającego ku wbijaniu gwoździowi, a ten z kolei do budowanych mebli, domu, w którym się znajduje, kultury zamieszkiwania danego obszaru itd. (zarówno na początku, jak i na końcu łańcucha tej struktury znajduje się *Dasein*), przy czym narzędzie o tyle realizuje swój charakter jako takie, gdy samo zostaje zapomniane w swojej poręczności — narzędziowość młotka objawia się wtedy, gdy jest on używany do wbijania gwoździ, a nie analizowany jako przedmiot.

Wobec powyższego dzieło nie jest ani rzeczą, ani narzędziem. Z pierwszym dzieło łączy aspekt rzeczowy, a więc materiał, z którego zostało wykonane (w tym ujęciu aspektem rzeczowym *Dawida* Michała Anioła byłby marmur), który jednak nie wyczerpuje jego istoty. Z kolei, w przeciwieństwie do narzędzia, dzieło nie posiada swojej poręczności. Istnieje samo dla siebie, przez co „zajmuje

---

<sup>226</sup> Idem, *Bycie i czas...*, op.cit. s. 88.

<sup>227</sup> R. Rogoziński, *Prawda dzieła w dobie technicznej reprodukcji. Próba Heideggerowskiej wykładni sztuki masowej*, „Estetyka i krytyka”, 28 (1/2013), s. 144.

<sup>228</sup> Idem, *Bycie i czas...*, op.cit. s.186.

<sup>229</sup> Por. M. Bryl, *Suwerenność dyscypliny...*, op.cit., s. 586.

<sup>230</sup> M. Heidegger, *Phänomenologische Interpretation von Kants Kritik der reinen Vernunft*, [w:] idem, *Gesamtausgabe*, t. 25, Frankfurt nad Menem 1977, s. 20.

<sup>231</sup> R. Rogoziński, *Prawda dzieła...*, op.cit., s. 143.

transcendentalną postawę względem świata”<sup>232</sup>. Przejawia się to w dyspozycji dzieła sztuki do odnoszenia się ku prawdzie. Jak pisze w *Źródle dzieła sztuki* Heidegger: „Tak więc istotą sztuki byłoby: osadzanie się prawdy bytu w dzieło”<sup>233</sup>.

Owo „zatrzymywanie się prawdy w dziele” autor *Bycia i czasu* ujmuje jako nieskrytość bycia — *aletheia*. Wydobyć bycia bytu ze skrytości w nieskrytość dokonuje się w dziele na sposób dynamiczny. Sposób bycia dzieła ujawniający *aletheia* Heidegger tłumaczy na przykładzie obrazu Vincenta van Gogha, przedstawiającego parę chłopskich butów. Jak wynika z przytoczonego wcześniej opisu bycia narzędzia, buty o tyle realizują swój byt, o ile ulegają zapomnieniu w swojej służebności (chłopka, ubierając buty do pracy na polu, nie myśli o nich ani ich nie odczuwa, one po prostu służą jej do pracy). Za pośrednictwem opisu nie jesteśmy w stanie doświadczyć tego bycia narzędziem chłopskich butów. Umożliwia to obraz van Gogha: „W butach-narzędziu pulsuje milczące wołanie ziemi, jej ciche obdarowywanie dojrzewającym ziarnem i jej niewyjaśnione odmawianie siebie w pustym odłogu zimowego pola. Przez narzędzie to przemawia niema obawa o zapewnienie chleba, bezsłowna radość ponownego przetrwania biedy, niepokój w obliczu narodzin i drzenie w obliczu śmierci”<sup>234</sup>. W dziele, które przedstawia buty, jawi się nieskrytość bycia tego narzędzia. Doświadczenie to jest niewypowiedziane i dokonuje się na sposób pozaracjonalny, a jednak dojmująco adekwatnie określa doświadczenie wobec obrazu van Gogha<sup>235</sup>.

Opis obrazu holenderskiego twórcy wskazuje kierunek poszukiwań, jednak nie wyczerpuje objaśnienia sposobu, w jaki prawda istoczy się w dziele. Doprecyzowując ten problem, Heidegger przywołuje przykład kolejnego dzieła — świątyni greckiej<sup>236</sup>. W tym przypadku różnica względem obrazu „chłopskich butów” wynika z wyboru dzieła nieprzedstawiającego, a więc w wyjątkowy sposób

---

<sup>232</sup> Ibidem, s. 150.

<sup>233</sup> Przekład polski fragmentów *Der Ursprung des Kunstwerkes* podają za Cezarym Woźniakiem. Por. C. Woźniak, *Martina Heideggera myślenie sztuki...*, op. cit., s. 72.

<sup>234</sup> Ibidem, s. 69.

<sup>235</sup> Abstrahuję tutaj od dyskusji, jaką zapoczątkowała interpretacja Heideggera, a której przebieg wnikliwie analizuje Wojciech Suchocki. Por. W. Suchocki, *W miejscu sumienia...*, op.cit., s. 152-177.

<sup>236</sup> Najprawdopodobniej jest to jedna z doryckich świątyń z Pestum, nieopodal Neapolu, powstała ok. 550 — 450 p.n.e.



autoreferencyjnego. Opisując budowlę, badacz wskazuje na dwa odniesienia, które umożliwiają nieskrytość bycia. Pierwszym z nich jest otwarcie świata. W tym przykładzie jest to świat greckiego ludu, stawiającego świątynię dla swojego boga — „w tym otwartym świecie kamień i zwierzę, człowiek i bóg mogą być tym czym są”<sup>237</sup>, a więc określają się w horyzoncie bycia *Dasein*. Widać tutaj analogię do opisywanego przypadku *Butów* van Gogha, gdzie obraz otwierał dla widza świat chłopki utrudzonej pracą na roli. Jednak sposób bycia dzieła sztuki na tym się nie kończy. W dalszym ciągu opisu świątyni Heidegger wydobywa drugie odniesienie jakim jest związek z ziemią, rozpatrywany pod kątem związku ze sposobem bycia jako *fisis* [φύσις]: „stojąca tu budowla spoczywa na skalnym podłożu. Owo spoczywanie dzieła wydobywa ze skały tajemniczość jej nieforemnego [*ungefügen*], jednakże nieprzymuszonego dźwignia. Stojąca tu budowla stawia czoła szalejącej nad nią burzy i dopiero ukazuje tym sposobem samą burzę w jej gwałtowności. Blask i połysk kamienia, same na pozór tylko z łaski słońca, dopiero ukazują światłość dnia, rozległość nieba i ciemność nocy. Pewne wznoszenie się czyni widzialnym niewidzialną przestrzeń powietrzną. Niewzruszone dzieło opiera się falom przypływu i swym spokojem pozwala się ukazać ich wzburzeniu. Drzewo i trawa, orzeł i byk, wąż i świerszcz dopiero przyjmują swą odmienną postać i tym sposobem ukazują się jako to, czym są. Samo to wychodzenie i wschodzenie Grecy bardzo wcześnie nazwali φυσίς. Rozjaśnia ona zarazem to, na czym i w czym człowiek opiera swe zamieszkiwanie. Nazywamy to ziemią”<sup>238</sup>.

W przytoczonym fragmencie odnajdujemy szczególny sposób ujmowania bycia, który Heidegger przejmuje z tradycji starogreckiej. *Fisis* [φύσις] charakteryzuje się poprzez skończoność, ale też niestałość, „dzianie się” i „wychodzenie na jaw”. Sprawia to, że bycie tak rozumianych bytów nie może zostać jednoznacznie dookreślone. Zwrócenie uwagi na dynamiczny charakter bycia nie prowadzi jednak do dychotomii — ruchomość [*Bewegtheit*] *fisis* nie przeciwstawia się stałości [*Beständigkeit*] bytu. Heidegger, powołując się na fragment z Heraklita („Wschodzącemu właściwe jest to, że się skrywa”), określa uobecnianie się bytu jako

---

<sup>237</sup> C. Woźniak, *Martina Heideggera myślenie sztuki...*, op.cit., s. 77.

<sup>238</sup> Ibidem, s. 77-78.

stojącego [*Stehen*] jednocześnie w swojej skrytości i nieskrytości<sup>239</sup>. Tak określane bycie bytu odnosi się bezpośrednio do pojmowania prawdy jako *aletheia*. Przejawia się ona dzięki prześwitowi [*die Lichtung*] - etymologicznie oznaczającemu „miejsce uwolnione od drzew”. W prześwicie nieskrytość bycia przeważa nad skrytością<sup>240</sup>.

Wobec tak zarysowanej problematyki bycia możemy przejść do Heideggerowskiego rozumienia ziemi: „ziemia jest miejscem, dokąd powraca wschodzenie wszystkiego, co wzeszło. We wschodzącym istoczy się ziemia jako kryjąca”<sup>241</sup>. Ziemia jest tym, co stanowi o skrytości *fisis*. Z drugiej strony, to skrywanie pozwala ujawnić się ziemi (istoczy ją) w swojej nieskrytości. Wynika to z wyjątkowego statusu bytowego dzieła sztuki. Powróćmy do opisu świątyni greckiej, w którym Heidegger objaśnia oddziaływanie ziemi. Przywołana budowla „stawia czoła szalejącej nad nią burzy i dopiero ukazuje tym sposobem samą burzę w jej gwałtowności”, a ustanawiający ją „blask i połysk kamienia, same na pozór tylko z łaski słońca, dopiero ukazują światłość dnia, rozległość nieba i ciemność nocy”. Przywołane zdania odnoszą się do właściwości materiału, z którego została wykonana świątynia, jednak nie dotycząc jej fizycznych jakości, takich jak faktura, barwa czy waga. Stając przed dorycką budowlą, doświadczamy istoczącego się „blasku i połysku kamienia”. W przypadku próby ilościowego określenia tego doświadczenia, ono samo nam umyka, pozostawiając jedynie mierzalne cechy materiału, nieodpowiadające naszemu postrzeganiu dzieła. To ziemia jest tym, co pozwala poczynić rozróżnienie między narzędziem i dziełem. W narzędziu materiał, z którego zostało ono wykonane, znika w poręczności. Inaczej jest w przypadku dzieła, które skrywa fizyczne właściwości materiału, z którego zostało wykonane, umożliwiając właściwe (w odniesieniu do *Dasein*) ujawnienie się go: „skała zaczyna dźwigać i spoczywać dopiero tym sposobem stając się skałą; metal zaczyna się mienić i błyszczeć, farba jaśnieć, ton brzmieć, słowo przemawiać”<sup>242</sup>.

---

<sup>239</sup> Ibidem, s. 79-80.

<sup>240</sup> L. Kula, *Heidegger i Grecy. Potęga walki o wyjawienie bycia (ΑΛΗΘΕΙΑ)*, [w:] „Kwartalnik filozoficzny”, t. 41 zeszyt 1, 2013, s. 53.

<sup>241</sup> C. Woźniak, *Martina Heideggera myślenie sztuki...*, op.cit., s. 81.

<sup>242</sup> Ibidem, s. 91.

W tym punkcie naszych rozważań — podążając za myślą sformułowaną przez Heideggera — dochodzimy do właściwego (z punktu widzenia egzystencjalno-hermeneutycznej nauki o sztuce) rozwinięcia filozoficznej problematyki stosunku materii i formy w dziele sztuki. Propozycja przedstawiona przez autora *Bycia i czasu* przekracza tradycyjne hylemorficzne ujęcie bytu, problem ten stawiając w perspektywie egzystencjalnej. Dzieło jako byt, w którym „zatrzymuje się” prawda ujmowane jest w odniesieniu do otwarcia świata i istoczenia się kryjącej ziemi. Aby jednak właściwie przedstawić „zatrzymywanie się prawdy w dziele”, które okaże się owocnym sposobem objaśnienia oddziaływania medium rzeźby, należy podążać w dotychczas obranym kierunku i dookreślić opisywaną na kartach *Źródła dzieła sztuki* relację pomiędzy światem a ziemią.

Opisane przez Heideggera odniesienia umożliwiające osadzanie się prawdy w dziele sztuki są od siebie istotowo odmienne, a jednak ściśle wzajemnie powiązane. Świat spoczywa na ziemi, lecz stara się ją przewyższyć, ponieważ nie toleruje jej zamknięcia. Kryjąca ziemia usiłuje zatrzymać w sobie świat. Ten wzajemny stosunek nosi nazwę sporu [*der Streit*]. Dookreślając spór Heidegger podkreśla, że nie jest on negatywny, oparty na konflikcie, lecz „w istotowym sporze jego uczestnicy wznoszą siebie wzajem ku samoutwierdzeniu swej istoty [*Selbstbehauptung ihres Wesens*]”<sup>243</sup>. Spór wprowadzony jest w rysę [*der Riß*] i odłożony w ziemię<sup>244</sup>, odkładając się we właściwości materiału<sup>245</sup>. Rysa jednoczy świat i ziemię w dynamicznym procesie, który raczej dzieje się niż statycznie jest<sup>246</sup>, prowadząc do ujawnienia się prawdy w dziele sztuki.

W tym miejscu, po sproblematyzowaniu kwestii materii i przywołaniu poglądów Heideggera dotyczących dzieła, możemy powrócić do próby ujęcia rzeźby w perspektywie egzystencjalno-hermeneutycznej nauki o sztuce. Jak powiedzieliśmy wcześniej, potoczne ujęcie określa rzeźbę jako tworzywo, które odpowiednio ukształtował artysta, np. jako Chrystusa wiszącego na krzyżu. Takie rozumienie

---

<sup>243</sup> Ibidem, s. 95.

<sup>244</sup> W. Suchocki, *W miejscu sumienia...*, op.cit., s. 34.

<sup>245</sup> Ibidem, s. 37

<sup>246</sup> Ibidem, s. 36-37

rzeźby odpowiada dualistycznemu rozróżnieniu na materię i formę. Bezpośredni kontakt z dziełem każdorazowo uświadamia nam, że to proste określenie nie wyczerpuje całości oglądowego doświadczenia rzeźby. Widz stojący pod wrocławskim krucyfiksem z Muzeum Narodowego w Warszawie konfrontuje się z dojmującym cierpieniem Ukrzyżowanego, które w spojrzeniu przeistacza się w wizualny „wykład” na temat ziemskiego posłannictwa Chrystusa<sup>247</sup>. Dyspozycja rzeźby do przywoływania takich znaczeń, co prawda biorąca swój początek z uformowanej odpowiednio materii, nie wyczerpuje się przy sumarycznym uwzględnieniu oddziaływania lipowego drewna, przekształconego dzięki pracy artysty w przedstawienie, z którego odczytać można szereg symboli i określić sens na poziomie ikonologicznym. W ukazującym się nam dziele jest „coś więcej”, co wykracza poza racjonalnie ujmowane cechy obiektu artystycznego.

Nieuprzedzony racjonalnym nastawieniem, skupiającym się na konkretnym aspekcie dzieła, widz doświadcza rzeźby w jej totalności, całościowo ujmując wszystkie aspekty. Jednym z nich jest oddziaływanie materiału. Jednak stając wobec dzieła odbiorca nie doświadcza tworzywa w jego fizycznym, mierzalnym aspekcie. Wrocławski krucyfix w momencie oglądu nie przedstawia informacji dotyczących rodzaju użytego do jego wykonania drewna, jego twardości, gęstości czy wagi, które są podstawowymi danymi dotyczącymi materiału, tak istotnymi dla rozpoczynającego pracę rzeźbiarza. Wobec rzeźby z Muzeum Narodowego w Warszawie widzowi ujawnia się raczej plastyczna miękkość i organiczny charakter drewna, nie poddające się ilościowemu ujęciu. Jakości te, jako czysto wizualne, wymykają się również opisowi, który może stanowić jedynie przybliżone określenie przeżycia dokonującego się wobec dzieła. W tak ujętym charakterze tworzywa dostrzegamy odniesienia do Heideggerowskiej kategorii ziemi<sup>248</sup>. Materiał rzeźby (drewno w przypadku wrocławskiego krucyfiksu) ma swoje oparcie w tym, co niemiecki filozof określiłby rzeczowym aspektem dzieła. Jest on dostępny

---

<sup>247</sup> *Vide* analiza zawarta w rozdziale II. 3 niniejszej rozprawy.

<sup>248</sup> Podobnie pojęcie ziemi stosuje Wojciech Suchocki w artykule poświęconym obrazowi *Somosierra* Piotra Michałowskiego. Ziemia w dziele polskiego malarza przywołana jest poprzez użyte barwy/farby; analiza Suchockiego stopniowo ujawnia jej fundującą rolę względem rzeczywistości obrazowej jako podłoża przedstawienia a także elementu jednoczącego wszystkie pojawiające się w obrębie malowidła detale. Por. W. Suchocki, „*Somosierra*” *Michałowskiego*, „*Artium Quaestiones*”, 5 (1991), s. 61-83.

racjonalnie nastawionemu badaczowi obiektu, określającemu jego fizyczne właściwości. W przypadku doświadczania materiału na sposób właściwy dziełu sztuki, widzowi jawi się plastyczna miękkość drewna, blask metalu czy masywność kamienia. Jakości, tak oczywiste w niezapośredniczonym oglądzie, umykają nam wraz z podjęciem próby ujęcia ich za pomocą stosunków liczbowych i precyzyjnego języka nauki. Pozostając na gruncie wykładni Heideggera należy powiedzieć, że dzieło sztuki dysponuje unikatową dyspozycją do przemiany w spojrzeniu widza tworzywa rzeźby w kategorię egzystencjalną. Warunkiem do wydarzenia się takiego przeobrażenia jest ujęcie materiału przez *Dasein* dokonujące się na płaszczyźnie przeżyciowej, poprzez otwarcie się na specyfikę dzieła abstrahującą od racjonalnego ujęcia. Tworzywo, zyskawszy cechy ziemi, zawsze może wycofać się w bycie „jedynie” materiałem rzeźby, jeżeli nie napotka na widza egzystencjalnie zestrojonego z dziełem.

W analizie tworzywa dzieła, które dzięki egzystencjalnej dyspozycji widza nabiera szczególnych cech, dostrzec można punkty zbieżne z rozważaniami Brötjogo na temat medium malowidła. O ile jednak ujęty egzystencjalnie materiał rzeźby (ziemia), podobnie jak płaszczyzna obrazu, jest ostateczną instancją generującą sens dzieła w tym znaczeniu, że bez niego dzieło nie mogłoby zaistnieć i każdy element jaki w rzeźbie się ukazuje rozpatrywany może być jedynie przez pryzmat tego materiału, to jednak materiał jako ziemia nie ujawnia wszystkich cech jakie autor *Der Spiegel der Kunst* przypisuje medium. Różnica związana jest ze sposobem przejawiania się: podczas gdy ziemia ujawnia materiał (w odniesieniu do *Dasein*), to medium tkwi wobec widza w „milczącej indyferencji”, samo nie jest dostrzegalne, a jawi się w spojrzeniu odbiorcy jedynie poprzez przedstawienie. Wobec tego, dopiero analiza świata przedstawionego i jego stosunku do tworzywa rzeźby umożliwi nam wskazanie medium rzeźby w ujęciu egzystencjalno-hermeneutycznej nauki o sztuce.

Powróćmy do naszego przykładu wrocławskiego krucyfiksu. Rzeźba prezentowana w warszawskim muzeum przedstawia Chrystusa bezwładnie zwieszającego się z krzyża (oryginalny krzyż nie zachował się, dzieło prezentowane jest obecnie na metalowym stelażu, który w swojej analizie pomijam). Postać konającego mężczyzny ukazano w ekspresyjny sposób — przyjmuje on nienaturalną

pozycję na skutek rozciągnięcia przybitych stóp i dłoni. Ciało Jezusa jest wychudzone, opięte skórą o niezdrowej barwie pokrytą licznymi ranami. Opisuując przedstawienie możemy zatem wskazać na postać (lub jakkolwiek inny byt przynależny rzeczywistości) ukazaną w sposób właściwy dla konkretnego dzieła. Jednocześnie zdajemy sobie sprawę, że każda próba podjęcia analizy przedstawienia zda się niepełna w obliczu wizualności rzeźby. Historia sztuki wypracowała szereg narzędzi, opisujących dzieła od strony ikonograficznej, kompozycyjnej lub jako artefaktu podejmującego problematykę swojej epoki. Przedstawienie nie ogranicza się jednak do tych ujmowanych racjonalnie jakości i odniesień. Stając przed wrocławskim krucyfiksem mamy możliwość nawiązania specyficznej relacji z dziełem bez względu na to czy jesteśmy osobami religijnymi, czy znamy historyczny kontekst postania rzeźby związany ze średniowiecznym doloryzmem albo jego pozycję na tle innych krucyfiksów tego typu. Związane jest to z opisywaną przez Brötjega „identyfikacją przeżyciową”. Niemiecki badacz zakłada, że odpowiednio nastawiony widz uznaje rzeczywistość ukazaną w dziele sztuki za prawdziwą, o ile tylko jest w stanie nawiązać z dziełem otwartą relację angażującą duchowość odbiorcy. Lecz jaką prawdę przekazuje nam przedstawienie rzeźbiarskie?

Krucyfiks eksponowany w warszawskim muzeum prezentuje przed widzem wielość „prawd”. Pomijając prawdę materiału, ujmowanego przez pryzmat Heideggerowskiej ziemi, dzieło objawia widzowi znaczenie ludzkiego cierpienia, zbawczej misji Chrystusa, średniowiecznej duchowości itd. Część z tych danych może zostać poprawnie wyeksplikowana, stając się przedmiotami badań, jednak sens właściwy dziełu sztuki — na który składa się swoisty splot wymienionych prawd, sam tworzący nadrzędną „prawdę dzieła sztuki” — nie daje się wiernie ująć w ramy dyskursu. W tym przypadku po raz kolejny owocne może okazać się posłużenie kategoriami wypracowanymi przez autora *Bycia i czasu*. Mówiąc o „świecie przedstawionym” mimowolnie w języku wskazujemy kolejne odniesienie do tego, co Heidegger nazywa światem otwierającym się w dziele. Przypomnijmy, że na kartach *Źródła dzieła sztuki* niemiecki filozof ukazuje przykłady malowidła van Gogha i ruin greckiej świątyni. Obraz holenderskiego mistrza przywołuje świat chłopki, którego wyrazem jest ukazana para butów — narzędzia, przez które „przemawia niema

obawa o zapewnienie chleba, bezślowna radość ponownego przetrwania biedy, niepokój w obliczu narodzin i drżenie w obliczu śmierci”. Dorycka budowla otwiera świat greckich kolonistów, w którym „kamień i zwierzę, człowiek i bóg mogą być tym czym są”. Tym co łączy otwarcie się na świat ujmowany na przykładzie obydwu dzieł, jest odniesienie dokonujące się niejako dwutorowo — ku rzeczywistości w jakiś sposób związanej z kontekstem powstania dzieła oraz w stronę egzystencji widza (*Dasein* według Heideggera).

Heidegger w *Źródle dzieła sztuki* pisze, że dzieło wystawia wydarzający się w tym dziele świat na sposób erygowania [*Errichten*]<sup>249</sup>, a także, że pomieszcza przestrzenność, która skupiona jest w światowaniu świata<sup>250</sup>. Pierwszy ze wskazanych związków „jest ustanawianiem pewnego prawa/miary [*Recht*] w wystawianym świecie”<sup>251</sup>. Drugi wynika ze szczególnego rozumienia przez autora *Bycia i czasu* przestrzenności — jako kategorii egzystencjalnej odnoszącej się do „bycia w świecie” *Dasein*. Jednym z jej odniesień jest urządzenie [*Einrichtung*] jako uprzestrzennianie [*Raum-geben*], które uwalnia to, co poręczne — razem ze swoimi odniesieniami tworzące świat. Tak ujmowane urządzenie świata to „wprowadzanie, wwodzenie („*ein-*”) w owo prawo/miarę czy też podporządkowanie mu/jej wszelkich bytów wewnątrzświatowych, które uobecniają się w świecie”<sup>252</sup>.

Na marginesie rozważań nad urządzeniem jako uprzestrzennianiem [*Raum-geben*] wskazać należy na odczyt niemieckiego filozofa, wygłoszony w 1968 r. w Galerii Erker w St. Gallen<sup>253</sup>, w którym podejmuje on problem przestrzeni w sztuce. W treści wystąpienia Heidegger postuluje rewizję dotychczasowego dyskursywnego ujęcia przestrzeni, która jego zdaniem stanowi pierwotny „prafenomen”, niesprowadzalny do fizykalno-technicznego rozumienia zjawiska<sup>254</sup>. Heidegger wskazuje na *przestrzenienie* [*Räumen*] przejawiające się w uwolnieniu miejsc

---

<sup>249</sup> C. Woźniak, *Martina Heideggera myślenie sztuki...*, op.cit., s. 82.

<sup>250</sup> Ibidem, s. 89.

<sup>251</sup> Ibidem, s. 90.

<sup>252</sup> Ibidem.

<sup>253</sup> M. Heidegger, *Die Kunst und der Raum*, St. Gallen 1969. Polskie wydanie: idem, *Sztuka i przestrzeń*, przeł. C. Woźniak, Principia III (1991), s. 119-128.

<sup>254</sup> Ibidem, s. 124.

[*Freigabe von Orten*] skutkujące udzielaniem Wolnego [*das Freie*] i Otwartego [*das Offene*]. Umożliwia to osiedlanie się i „zamieszkiwanie człowieka”<sup>255</sup>. Istotę zamieszkiwania niemiecki filozof odsłania na kartach *Budować, mieszkać, myśleć*, gdzie rozumiane jest ono jako zunifikowany czworokąt [*das Geviert*], w którym bytuje człowiek, przejawiający się „pobytem Śmiertelnych na Ziemi”, „pobytem pod Niebem”, „pozostawaniem w obliczu Istot Boskich” oraz „należeniem do wspólnoty ludzi”<sup>256</sup>. Tak ujmowane zamieszkiwanie odbywa się poprzez udzielanie Wolnego i Otwartego. W *Budować, mieszkać, myśleć* Wolne odnoszone jest poprzez *Freien* do czynności zachowywania istoty danej rzeczy<sup>257</sup>. Otwarte jest za to „macierzą wszystkich możliwych relacji czy odniesień, do której należy wszystko [...] co filozofia z dawien dawna nazywa bytem”<sup>258</sup>. Przestrzenienie jako udzielające Wolnego i Otwartego wyraża się w nieskrytości Bycia — co odsyła nas na powrót do „zatrzymywanie się prawdy w dziele”, tłumaczonego powyżej w odniesieniu do przedstawiającego parę chłopskich butów obrazu van Gogha.

Powróćmy do wyłaniającego się w toku niniejszej rozprawy ujęcia sposobu, w jaki rzeźba wystawia właściwy sobie świat, a czego dowodzą wnioski płynące z analiz zawartych w dalszej części rozprawy. Zielona głowa eksponowana w berlińskim muzeum przywołuje staroegipską eschatologię, a Amazonki z watykańskiego muzeum odnoszą się do wpływu anegdoty Pliniusza Starszego. Podanie o konkursie, do którego przystąpili najwybitniejsi rzeźbiarze antycznej Grecji okresu klasycznego oddziało na sposób widzenia dzieł będących pokłosiem rywalizacji — pomimo fikcyjnego charakteru opowieści zawartej w *Naturalis Historia*. W przypadku wrocławskiego krucyfiks jest to świat średniowiecznych wiernych ujawniający pełne zbawczego sensu cierpienie Chrystusa i transcendentne pochodzenie Kościoła. Dzieło Baccio Bandinello (*Herkules i Kakus*) eryguje świat florenckich mieszczan doby renesansu i dążenie do doskonałości i harmonii. *Porwanie Prozerpiny* Adriana de Vries odnosi się do ambiwalencji świata

---

<sup>255</sup> Ibidem, s. 125.

<sup>256</sup> Idem, *Budować, mieszkać, myśleć*, przeł. K. Michalski, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja”, nr 6 (18), s. 142-143.

<sup>257</sup> Ibidem, s. 141.

<sup>258</sup> C. Woźniak, *Martina Heideggera myślenie sztuki...*, op.cit., s. 48.



odniesionej do mitologicznej historii, a *Perseusz Triumfujący* Antonio Canovy przedstawia rozdarcie twórcze klasycystycznego artysty. *Macierzyństwo* Xawerego Dunikowskiego wystawia świat przełomu wieków naznaczony przecuciem tragizmu egzystencji. Figura *Adama Mickiewicza* przed Pałacem Kultury i Nauki w Warszawie przedstawia cechujący powojenną rzeczywistość konflikt pomiędzy polskością a narzuconą wizją kultury, a *Stan Nieważkości (Na śmierć Komarowa)* ukazuje świat współczesnego człowieka, pozbawionego moralnego punktu odniesienia dla swoich działań. Sens każdej z rzeźb uzgadniany jest poprzez wprowadzenie we właściwy dla niej świat poszczególnych elementów przedstawienia (postaci oraz innych detali), a także widza na mocy jego egzystencjalnej dyspozycji (Brötjowskie *Ja*, którego odpowiednikiem u Heideggera jest *Dasein*), którego „identyfikacja przeżyciowa” jest nieodłącznym elementem konstytuującego się sensu dzieła. Dodajmy, że historyczny wymiar przejawiającego się w dziele świata stanowi pochodną niezapośredniczonego oglądu i daje się wywieźć z suwerennych własności wizualnych rzeźby, nie jest zaś efektem narzucania na dzieło *ex ante* interpretacji wynikającej ze znajomości kontekstu (jakkolwiek nie należy odrzucać możliwości intencjonalnego zawarcia przez artystę w dziele znaczenia związanego ze stanem świadomości danej epoki czy kręgu cywilizacyjnego).

W trakcie percepcji rzeźby widz zostaje wwiedziony w świat wystawiany przez dzieło. Dokonuje się to na podstawie „identyfikacji przeżyciowej”, dzięki której odbiorca uznaje przedstawienie za prawdziwe. Przeżywanie prawdziwości danego elementu świata przedstawionego odbywa się jednak inaczej niż w przypadku doznania otaczającej nas rzeczywistości. Pomimo „prawdziwości” wrocławskiego krucyfiksu nie ulegamy ułudzie obcowania z wiszącym na krzyżu, konającym człowiekiem. Wynika to z braku możliwości wyabstrahowania elementu przedstawieniowego z całości rzeźby, a dokładnie — jego związku z materialną podstawą dzieła. Oglądamy rzeźbę zawsze przez jej materiał, który w doświadczeniu dzieła jest jak ekran, stanowiący nieprzekraczalną podstawę wszystkich znaczeń. Jednak bez świata przedstawionego podstawa ta jest nieuchwytna, pozostając wobec widza w „milczącej indyferencji”. Sensotwórcza własność fundamentu rzeźby — medium — możliwa jest jedynie wraz z jego objawieniem się w dynamicznym

procesie widzenia dzieła. Relacja ta jest analogiczna do Heideggerowskiego sporu, dokonującego się na sposób rysy odkładającej się w ziemię. „Prawda” istoczy się w rzeźbie za pośrednictwem rysy, która w spojrzeniu widza łączy świat wystawiany przez dzieło i materialną podstawę — ziemię. Spór jako rysa odkładająca się w ziemię wyczerpuje znamiona medium ujmowanego na sposób właściwy egzystencjalno-hermeneutycznej nauce o sztuce. Rysa osadza się na materialnej podstawie dzieła, transcenduje poza jego fizyczne właściwości stanowiąc nieprzekraczalny horyzont sensu, przez co daje możliwość do projektowania nań postulowanego przez odbiorcę absolutu<sup>259</sup>. Objawia się jedynie poprzez elementy świata przedstawionego, będąc jednocześnie pozaświatowa, nie sprowadzalna do żadnej wyabstrahowanej jakości rzeźby.

Na zakończenie niniejszego rozdziału jeszcze raz wskazać należy na wnioski, jakie płyną z prób ujęcia medium rzeźby na gruncie egzystencjalno-hermeneutycznej nauki o sztuce. Przede wszystkim tym, co bezpośrednio jawi się odbiorcy w trakcie oglądu jest materiał, z którego wykonano dzieło. Jednak widz doświadcza tworzywa nie w ujęciu fizycznym, zgodnie z którym cechy materiału rzeźby podlegają pomiarom i racjonalnemu ujęciu, lecz na sposób istotowo przynależny dziełu. Tworzywo w procesie oglądu przechodzi transformację w medium dzieła — materię — analogiczną do ziemi w ujęciu Heideggera, która ma możliwość transcendowania poza fizyczne właściwości materiału. Ujawnienie się materii możliwe jest dzięki przedstawieniu, które wprowadzi odbiorcę w wystawiany przez dzieło świat. Relacja pomiędzy medium a ujawniającym je światem dokonuje się w akcie oglądu dzieła jako spór, który na sposób rysy odkłada się w ziemię i zwraca spojrzenie widza na powrót do materiału rzeźby.

---

<sup>259</sup> Por. M. Brötje, *Der Spiegel der Kunst...*, op.cit., s. 21.

## II. Analizy dzieł

### II. 1. *Zielona głowa* (ok. 350 r. p.n.e.) wobec egipskiej tradycji sepulkralnej

Destrukt, będący pierwotnie częścią większej figury, eksponowany jest w Neues Museum w Berlinie. Dzieło wykonano z szarogłazu — rodzaju piaskowca o dekoracyjnej, zielonkawej barwie. Obecnie rzeźba prezentowana jest na wysokim cokole, umożliwiającym swobodny ogląd z każdej strony. *Zielona głowa* datowana jest na czasy panowania egipskiej XXX dynastii, czyli ok. 350 r. p.n.e. (inne źródła podają 100-50 r. p.n.e.<sup>260</sup>) i przedstawia oblicze kapłana. Świadczy o tym pozbawiona włosów czaszka – znak czystości członków klasy społecznej, poddającej się rytualnym ablucjom<sup>261</sup>.

Funkcja rzeźb w starożytnym Egipcie związana była z panującym w tej kulturze systemem religijnym, w szczególności rozbudowaną eschatologią, znajdującą wyraz w metodzie pochówków podziwianej po dziś dzień w imponującej architekturze piramid. Pomimo rosnącego wpływu cywilizacji greckiej, której dominację ucieleśniał Aleksander Macedoński i jego podboje, badacze podkreślają ciągłość egipskiej tradycji artystycznej związanej z obserwacją z natury, osobnej wobec sztuki Hellady i greckich osiągnięć w dziedzinie anatomii<sup>262</sup>. W opracowaniu *Zielonej głowy* – przejawu twórczości schyłkowego okresu cywilizacji znad Nilu – nadal obecne są tradycyjne cechy rzeźby charakterystyczne dla tego regionu. Konwencjonalnie przedstawiono pewne detale, jak oczy, zbliżone do tych z popiersia Montuemhata z Muzeum w Kairze<sup>263</sup> (il. 54). Symetryczna kompozycja wpływa na spokój tchnący z oblicza przedstawionego modelu. Łagodna forma charakteryzuje sztukę powstającą nad Nilem i cechuje najlepsze dzieła okresu ptolemejskiego. Ich oryginalność wynikała, powtórzmy, z czerpania z rodzimej tradycji, opozycyjnej wobec hellenistycznej ekspresji<sup>264</sup>. Uzasadnionym jest zatem rozpatrywanie *Zielonej*

---

<sup>260</sup> *Egyptian Sculpture of the Late Period. 700 B.C. to A.D. 100* [kat. wystawy], red. B. V. Bothmer, Nowy Jork 1960, s. 164.

<sup>261</sup> G. Maspero, *Art in Egypt*, Nowy Jork 1930, s. 253.

<sup>262</sup> *Egyptian Sculpture...*, op.cit., s. 164.

<sup>263</sup> Ibidem.

<sup>264</sup> Ibidem, s. 164 – 165.

*głowy* w kontekście tradycji egipskiej rzeźby, pomimo formy wstępnie budzącej skojarzenia z rodzącym się wówczas hellenizmem.

Jan Assmann, wskazując na funkcję indywidualnego przedstawienia w okresie staroegipskim, przytacza koncepcję podziału na różne rodzaje dusz. Jedną z nich jest *ba*, dzięki której zmarły po śmierci ma możliwość życia w zaświatach. *Ba* przedstawiana była jako ptak z ludzką twarzą. Zwierzęce ciało reprezentowało tutaj pozaziemską naturę bytu ludzkiego, zaś oblicze wyrażało indywidualizm jednostki, wraz z właściwym dla niej przebiegiem życia i cechami osobowości<sup>265</sup>. Skupienie się na wiernym oddaniu szczegółów anatomicznych twarzy w egipskiej rzeźbie pozwalało zachować indywidualność osoby po śmierci, zachowując dokonania i zaszczyty uzyskane w trakcie ziemskiego życia<sup>266</sup>. Precyzyjne oddanie indywidualnego charakteru oblicza, wraz z uproszczonym opracowaniem pozostałych elementów sylwety (w szczególności kończyn), jest cechą charakterystyczną figur okresu ptolemejskiego<sup>267</sup>. Wynika z tego niesłabnące w stosunku do wcześniejszej tradycji związanie rzeźb egipskich z funkcją eschatologiczną.

Religijna rola portretu rzeźbiarskiego, pełniącego rolę „pojemnika na duszę” i obiektu utrwalającego istotę przedstawionego modelu po śmierci ciała, została wykazana w literaturze przedmiotu<sup>268</sup>. Z perspektywy egzystencjalno-hermeneutycznej nauki o sztuce interesujące jest to, czy staroegipska koncepcja eschatologiczna znajduje swój wyraz w suwerennej wizualności dzieła, doświadczanej po uprzednim zawieszeniu wiedzy na temat obiektu o kontekście powstania i pierwotnej funkcji, nieczytelnej na skutek umieszczenia w muzealnej przestrzeni.

W przypadku *Zielonej głowy* problemem jest stan zachowania dzieła. Analiza historycznych rzeźb, zmieniających swój stan zachowania na przestrzeni lat, niesie

---

<sup>265</sup> J. Assmann, *Preservation and Presentation of Self in Ancient Egyptian Portraiture*, [w:] *Studies in Honour of William Kelly Simpson*, t. I, Boston 1996, s. 81.

<sup>266</sup> G. Maspero, *Art...*, op. cit., s. 253.

<sup>267</sup> Ibidem, s. 248.

<sup>268</sup> Przykładem mogą być tutaj tak zwane „Rezerwowe głowy”, powstałe w okresie Starego Państwa, por. B. Mendoza, *Reserve Head*, [w:] *UCLA Encyclopedia of Egyptology*, <http://escholarship.org/uc/item/9g46r4fv> [dostęp dnia 5.06.2022 r.], s. 7-9.

za sobą niebezpieczeństwo osunięcia w dowolność formułowanych tez i pominięcia oryginalnego kontekstu funkcjonowania dzieła. Obecny stan zachowania egipskiej rzeźby zapewne znacznie odbiega od pierwotnego wyglądu. Przede wszystkim *Zielona głowa* jest pozostałością większej całości, zatem oryginalnie odbiorcy zapewne mieli do czynienia z przedstawieniem całopostaciowym. Sama głowa z pewnością była polichromowana. W pracy *Życie starożytnych posągów* jej autor, Tomasz Wujewski, pisze: „W Egipcie poprzez oczy dusza *ka* miała możliwość wchodzenia i wychodzenia z alternatywnego ciała, jakie tworzyła statua. Dla jej ontologicznego statusu oczy, obok podpisu, miały kluczowe znaczenie”<sup>269</sup>. Spojrzenie posągów imitowano na różne sposoby – malując źrenice lub wprawiając w oczodoły uzupełnienia z różnorodnych materiałów. W przypadku *Zielonej głowy* oczy zapewne były polichromowane, inaczej niż w przypadku porównywanego z dziełem popiersia Juliusza Cezara z marmurowymi, opracowanymi rzeźbiarsko oczami<sup>270</sup> (il. 55). Co więcej, biorąc pod uwagę stosunek ówczesnych do roli posągów należy przypuszczać, że całość rzeźby pokryta była polichromią imitującą barwę ludzkiej skóry.

Obecny wygląd rzeźby wydaje się nieomal nie do pogodzenia z jej domniemanym pierwotnym stanem. Jednocześnie podejmujący się zgodnej z teorią Brötjego analizy badacz musi oprzeć się o dostępny fenomen wizualny. Przypomnijmy, że egzystencjalno-hermeneutyczna nauka o sztuce stawia prymat przeżycia oglądowego w generowaniu suwerennego sensu dzieła, wobec którego wtórne stają się wszystkie dyskursywne ustalenia. Związane jest to z rolą medium, jednoczącego widza i dzieło we wspólnym horyzoncie metafizycznym, stając się na tej podstawie nadrzędną instancją sensu. Tak ujęte znaczenie dzieła nie ogranicza się do jego związków z kontekstem powstania, lecz stanowi właściwy sobie przejaw „historii ducha”, suwerenny wobec innych ludzkich aktywności. Zdolność do aktualizacji sensu w oparciu o istotową dyspozycję odbiorcy do projektowania potrzeby absolutu na dzieło świadczy o artystycznej randze przechowywanych w

---

<sup>269</sup> T. Wujewski, *Życie starożytnych posągów*, Poznań 2018, s. 258.

<sup>270</sup> Por. *Egyptian Sculpture...*, op.cit., s. 165.

muzeach i galeriach artefaktów, niezależnie od ich historycznej wartości i stanu zachowania<sup>271</sup>.

Pierwszym wrażeniem, jakiego doświadcza stający przed dziełem widz, związane jest z odczuciem dekoracyjnie opracowanej powierzchni, ujęcia całości bryły jako zwartej materii. Dokładnie wypolerowany szarogłaz przyciąga spojrzenie, skłaniając do śledzenia wzrokiem światła odbijającego się od łagodnie ukształtowanych załamów powierzchni (il. 1). Początkowo widz nie dokonuje rozpoznania wyobrażenia, doznając jedynie materialności dzieła, dekoracyjności samego tworzywa, użytego do jego wykonania. To faktura rzeźby jako pierwsza odpowiada na spojrzenie odbiorcy. Stanowi ona sama w sobie wartość, doświadczaną przed wtórną identyfikacją bryły jako przedstawienia ludzkiego wizerunku. Już sam tytuł nadany przez współczesnych – *Zielona głowa* – świadczy o najbardziej wyróżniającej się jakości rzeźby, jaką jest barwa zastosowanego tworzywa. To właśnie kamień jako taki, pomimo, że poddany działaniu ręki artysty, jest podstawą doświadczania sensu omawianego dzieła.

Zastosowanie przez twórcę *Zielonej głowy* szczególnego rodzaju surowca na poziomie wizualnym skutkuje doświadczeniem wyjątkowej powierzchni dzieła, stanowiącej samodzielną jakość estetyczną. Aby zrozumieć wyjątkową rolę faktury potrzebne będzie zastosowanie myślowego eksperymentu. Polegałby on na wyobrażeniu sobie ogólnego zarysu omawianego obiektu bez detali sugerujących przedstawienie ludzkiego oblicza. Harmonijna bryła w kształcie zbliżonym do owalu o lśniącej powierzchni sama w sobie jest obiektem, w oparciu o który mogą konstytuować się artystyczne przeżycia, budząc skojarzenia chociażby z rzeźbami Constantina Brancusiego. Wynika to z dekoracyjnego charakteru materiału, zaprzeczającego realizmowi *Zielonej głowy* i uniezależniającego wizualnie fakturę od pozostałych jakości dzieła

Dzięki narzucającej się wizualnej jakości powierzchni z większą klarownością wykazać można wyjątkową rolę materiału dzieła wykraczającego poza fizyczne właściwości — zgodną z pojęciem ziemi rozpoznany na gruncie Heideggerowskiej refleksji o sztuce. Egipska rzeźba portretowa, w szczególności z okresu

---

<sup>271</sup> Por. M. Brötje, *Der Spiegel der Kunst...*, op. cit., s. 51.

schyłkowego, skupia się na wiernym oddaniu wyglądu oblicza modelu, co związane jest z religijną funkcją wizerunku. Jak wskazaliśmy powyżej, podobieństwo w przypadku *Zielonej głowy* osiągnięte zostało pomimo dekoracyjnych cech użytego materiału. Indywidualność postaci oddano przede wszystkim za pomocą precyzyjnie opracowanych rysów twarzy, a także dzięki odwzorowaniu anatomii czaszki, przywodzącej model wykorzystywany do nauki w szkole medycznej<sup>272</sup>. Pozbawiona włosów głowa pozwoliła artyście precyzyjnie oddać jej kształt w kamieniu. Naturalne wgłębienia i wypukłości przebiegają przez całą powierzchnię sklepienia czaszki. Kształt głowy podkreśla gra światła – jego załamania na powierzchni odpowiadają liniom szwów ludzkiej czaszki. Łagodne opracowana krzywizna, akcentowana bardziej i mniej oświetlonymi fragmentami, poza werystycznym oddaniem szczegółów wyglądu modelu, subtelnie dynamizuje kompozycję rzeźby. Pozwala, aby wzrok ślizgał się po powierzchni bryły, analizując przebieg łagodnych załamań światła. Na oczach widza dokonuje się stopniowe przekształcanie optycznych, dekoracyjnych właściwości szarogłazu w haptycznie ujmowane jakości przynależne biologicznej tkance żywego organizmu. Weryzm opracowania kształtu *Zielonej głowy* ludzi spojrzenie, pomimo świadomości oglądania martwego kamienia. Widz poddaje się iluzji – jak gdyby czaszka egipskiego kapłana pod palcami odbiorcy miała zacząć pulsować płynącą od skroni krwią.

Dookreślenie indywidualnego charakteru postaci dokonuje się w spojrzeniu odbiorcy poprzez formowanie się rysów twarzy modelu. Począwszy od miękko zarysowanej linii podbródka, podlegającego analogicznej do opisanej powyżej wizualnej transformacji w ciało, wzrok widza dociera do ust postaci (il. 2). Wydatne, plastycznie opracowane wargi ludzą realizmem. Precyzyjne ujęcie ich kształtu podkreśla odtworzona anatomia mięśni okrężnych ust. Wrażenie to potęguje przemieszczanie się odbiorcy względem rzeźby. Wyraz twarzy, charakterystyczny dla egipskich rzeźb powstałych w tym samym czasie co *Zielona głowa*, określany jest jako tajemniczy, subtelny uśmiech<sup>273</sup>. Rozpoznanie to jest słuszne jedynie częściowo

---

<sup>272</sup> Uwaga autora dotyczy popiersia kapłana z Muzeum w Kairze. Powstało ono w zbliżonym czasie co *Zielona głowa* i prezentuje podobny poziom precyzji w opracowaniu kształtu czaszki modelu. Por. G. Maspero, *Art...*, op. cit., s. 253.

<sup>273</sup> W. Kaiser, *Ein Statuenkopf der Ägyptischen Spätzeit*, „Jahrbuch der Berliner Museen”, t. 8 (1966), s. 15.

– nieznaczny uśmiech zdaje się pojawiać w momencie, gdy oglądamy rzeźbę *en face*. Wrażenie zanika wraz ze spojrzeniem na twarz od dołu (il. 3). Profil postaci ma już zdecydowanie inny, poważny i dostojny wyraz. Wargi modelu w trakcie oglądu zdają się ożywać, łudząc pozorną zmianą mimiki oraz, na poziomie wizualnym, przecząc właściwościom fizycznym tworzywa, z którego zostały wykute. Plastyczne i realistyczne opracowanie ust sprawia, że w percepcji odbiorcy dochodzi do utożsamienia ukazanego fragmentu z prawdziwym ludzkim ciałem.

Żaden inny detal anatomiczny nie został tak wiernie przedstawiony jak usta. Opracowanie bruzd nosowo-wargowych, równie realistyczne, na skutek symetrii i zaokrąglonego skręcenia zmierza w stronę dekoracyjności. Dzięki temu detale zyskują pewien stopień autonomii względem naśladowanej rzeczywistości. Podobny charakter przyjmują pozostałe zmarszczki, czego wyraźnym przykładem są trzy delikatnie zarysowane, niemalże pionowe kreski nad wargami. Nie naśladują one naturalnie występujących bruzd ludzkiej twarzy, lecz zyskują zdecydowanie dekoracyjny charakter. Miałoby to jeszcze większe znaczenie, gdyby nie ubytek materiału nad prawą stroną ust postaci, gdzie z pewnością znajdowały się analogicznie zakomponowane detale. Należy przyjąć, że elementy przedstawienia wpływające na realizm opracowania podobizny kapłana musiały oddziaływać silniej przy zachowaniu oryginalnego wyglądu dzieła, z powierzchnią rzeźby pokrytą polichromią imitującą barwę ludzkiej skóry.

Dekoracyjny charakter współkonstytuujących oblicze elementów związany jest z naturalną dla ludzkiej twarzy symetrią. W przypadku *Zielonej głowy* cechę tę wykorzystano do celów artystycznych. Z jednej strony, każda zmarszczka na twarzy kapłana sprawia, że przedstawiona postać zyskuje realistyczny wygląd — wierny anatomicznie kształt głowy zostaje podkreślony przez bruzdy formujące wygląd twarzy. Z drugiej strony, w przeważającej części symetrycznie umieszczone zmarszczki przywołują specyficzną dekoracyjność tradycyjnego stylu sztuki egipskiej, charakterystyczną nawet dla dążącej do weryzmu twórczości czasów ptolemejskich. Ponownie należy zwrócić uwagę na zmarszczki po obydwu stronach



ust, a także na charakterystyczne bruzdy po obu stronach oczu. Ich wydłużona linia odnosi się do rozwiązań stosowanych w tradycyjnych egipskich przedstawieniach<sup>274</sup>.

Tym, co w trakcie oglądu dzieła w równym stopniu jak plastycznie opracowane usta przyciąga uwagę odbiorcy, są oczy postaci. Oczodoły, w których zostały osadzone, wraz z otaczającymi kośćmi opracowano zgodnie z zasadami anatomii (il. 4). Migdałowaty kształt został wyraźnie podkreślony linią powiek, optycznie przedłużoną zmarszczkami o dekoracyjnym kształcie. Gałki oczne obecnie pozbawione są tęczówek i źrenic. Gładka, delikatnie wypukła powierzchnia nie wyraża żadnych emocji ani przejawów wewnętrznego życia modelu. Napotykanego martwe spojrzenie postaci widza uderza wyzierająca z nich pustka. Nie powinno to zaskakiwać, wszak oglądamy zimny kamień<sup>275</sup>.

Spoglądając w oczy portretowanego kapłana na powrót przywrócony zostaje naturalny porządek rzeczy – *Zieloną głowę* postrzegamy jako bryłę artystycznie opracowanego kamienia, nie zaś jako oblicze kapłana. Sposób opracowanie oczu przywołuje dekoracyjną powierzchnię rzeźby. Ich rola w procesie percepcji zaskakuje w szczególności wobec kontrastu do werystycznie opracowanych, tchnącym życiem warg. Rozdźwięk wynikający z odmiennego opracowania detali dostrzegalny jest jednak jedynie w przypadku wyabstrahowania poszczególnych elementów z całościowego wrażenia rzeźby. Postrzegając dzieło jako niepodzielną całość, nie ograniczając się do zbioru poszczególnych detali tworzących wizerunek, widzimy rzeźbę łącznie z bruzdami budującymi rysy twarzy modelu. Elementy te charakteryzują się opisaną wcześniej niejednoznacznością wykonania. Jako podporządkowane ludzkiej anatomii, a jednocześnie będące rodzajem ornamentu tradycyjnego dla starożytnej sztuki Egiptu, zmarszczki wylaniające się i zanikające na powierzchni twarzy płynnie łączą odmiennie opracowane, pozornie wizualnie nieprzystawalne detale. Bruzdy cechuje dwoistość, wzajemnie wykluczający się charakter. Fałdy tworzą wizerunek portretowanej postaci, naśladują naturę, pozwalają zobaczyć człowieka w zimnej bryle; z drugiej strony ich dekoracyjność

---

<sup>274</sup> Wydłużona linia idąca od kącika oka jest charakterystyczną cechą stylistyczną większości podobizn ludzkiej twarzy powstałych w Starożytnym Egipcie, co swój wyraz odnajduje w popularnym symbolu okresu Starego Państwa – „oku Horusa”.

<sup>275</sup> Podobne opracowanie — rozpięte pomiędzy *mimesis* a akcentowaniem właściwości materiału — cechuje uszy postaci, które ujmować należy jako „mikrotemat” w obrębie dzieła.

odsyła percepcję odbiorcy na powrót do kamienia w którym wykuto oblicze. *Zielona głowa* ponownie staje się ozdobnym artefaktem, z misternie opracowanymi detalami, której funkcja nie ogranicza się do wiernego odtwarzania rzeczywistości – twarzy kapłana żyjącego nad Nilem ponad 2000 lat temu.

Przypomnijmy, że rzeźba w chwili powstania musiała prezentować się inaczej, kiedy powierzchnię powiek niewątpliwie pokrywała polichromia imitująca tęczę i źrenice. Sposób oddziaływania tego detalu musiał jawić się wówczas odmiennie niż dzisiaj – spojrzenie postaci nie było martwe, lecz w najwyższym stopniu ewokowało życie przedstawionego mężczyzny. Wobec tego trudno w sposobie opracowania oczu postaci szukać źródła konstytuowania się transhistorycznego sensu dzieła. Tym jednak, co na przestrzeni setek lat istnienia obiektu pozostało niezmiennie, jest plastycznie opracowany kształt głowy i rysów twarzy. Mimo obecnego braku polichromii, tym co narzuca się odbiorcy *Zielonej głowy* jest dwoistość percepcji dzieła – relacja cielesności postaci i wizualnych właściwości kamienia. Pokrywające twarz bruzdy w najwyższym stopniu zaburzają „cielesność” rzeźby. Zmarszczki z jednej strony – jak należy się domyślać – wiernie oddają rysy twarzy modelu, z drugiej zaś strony podkreślają dekoracyjny charakter przedstawienia, nawiązujący do tradycyjnych, zgodnych z konwencją przedstawieniową egipskich wizerunków. Na poziomie wizualnym detale te „odwodzą” widza od trwania w ułudzie mimetyzmu, zwracając naszą percepcję ku materiałowi dzieła.

W dwuznaczności, płynnie zmieniającej się w trakcie percepcji widza, zamyka się wizualny sens analizowanego dzieła. Suwerenny ogląd rzeźby skutkuje wciąż ponawianą transformacją kamiennej bryły w ludzkie ciało, a następnie powrót do pierwotnego stanu kunsztownie opracowanego, chłodnego materiału. Wrażenia tego nie należy w żadnym wypadku rozumieć jako rozwijającego się w czasie. Dokonuje się ono symultanicznie w oparciu o wizualność dzieła i nie wymaga dostępu do informacji na temat historii i kontekstów, w których osadzone jest dzieło. Opisywane tutaj nieustannie uaktualniające się wizualne przeobrażenie (kamień-ciało-kamień) nosi znamiona czasowego rozwoju jedynie z powodu konieczności dyskursywnego ujęcia doświadczanego zjawiska. Przyjęta na potrzeby analizy narracja jest zawsze redukcyjna względem wizualnie ujmowanych jakości dzieła, lecz niezbędna do

uchwycenia przedracjonalnego procesu percepcji i przekazania istoty oddziaływania obiektu.

Założenie, że *Zielona głowa* jest dziełem sztuki, nie zaś jedynie dekoracyjnym lub użytkowym artefaktem, spełniającym swoją funkcję wyłącznie w danym momencie historycznym, implikuje iż rzeźba – poza wszelakimi innymi, przysługującymi jej cechami – odznacza się pozaczasową aktualnością, wskazując bytowi („Ja”) na możliwość transcendowania poza narzucone mu przez cielesność ograniczenia. Ten pozahistoryczny aspekt dzieła wyraża Brötjowska idea „obrazu-stworzenia”, a więc przypomnijmy – możliwość każdorazowego stwarzania się malowidła na nowo w obrębie własnych granic „od początkowej formy przejściowego derywatu – poprzez stan maksymalnego zgęszczenia – aż do końcowego całkowitego rozpuszczenia”<sup>276</sup>. Cykliczny proces dokonuje się na oczach kontemplującego widza, nie stojącego przed dziełem w celu „zrozumienia”, lecz poddającego się jego pozarefleksyjnie pojmowanemu oddziaływaniu. Do spójnego wyrażenia dynamicznego bytowania dzieła, ze względu na cykliczną strukturę i głęboko egzystencjalny sens, adekwatnym staje się przyjęcie jako narracji odniesienia do paraboli. Przypomnijmy, że odpowiada temu wprowadzone przez niemieckiego badacza pojęcie analogii (*Gleichnis*), nie wyrażające wprost znaczenia dzieła, lecz przybliżające z maksymalną wiernością jego istotowy sens. Analogia niejednokrotnie czerpie z treści biblijnych, jednak już sam Brötje wskazywał na inne źródła narracji, ujmujących istotę znaczących dla rozwoju kultury dzieł<sup>277</sup>. W przypadku analizowanej rzeźby zasadnym staje się zaczerpnięcie z egipskiej tradycji. Umożliwi to postawienie hipotezy zakładającej, że rzeźbiarz w intencjonalny sposób posłużył się medium do wyrażenia prawd przekraczających przedstawienie. Możliwe jest to dzięki temu, że analogia mogła być twórcy znana w określonych warunkach historycznych. Warto jednak zaznaczyć, że celowe działanie twórcy nie jest konieczne i nie zmienia nic w postrzeganiu *Zielonej głowy* oddziałującej — co zostało wykazane na drodze powyższej analizy — bez określonego wcześniej, narzuconego kontekstu.

---

<sup>276</sup> Por. M. Bryl, „*Stworzenie–Analogia*” ..., op.cit., s. 183.

<sup>277</sup> Por. ibidem, s. 186.

Jak ma się jednak właściwa danemu kręgowi kulturowemu narracja do pozahistorycznej aktualności sensu dzieła? Pytanie jest tym bardziej zasadne, że nie dotyczy żywej, praktykowanej współcześnie religii, lecz mitologii będącej reliktem, funkcjonującej w ramach określonej cywilizacji, dziś stanowiącej jedynie przedmiot zainteresowania pasjonatów i studiów badaczy starożytności. Aby wyjaśnić zasadność posłużenia się analogią należy przywołać podstawową funkcję, łączącą mitologię, religię i metafizykę. Pomimo różnic, wszystkie stanowią sposoby opisu rzeczywistości zarówno empirycznej jak i pozazmysłowej. Jako takie podejmują również zestaw fundamentalnych zagadnień dotyczących ludzkiej egzystencji. Chociaż trudno byłoby dziś odnaleźć człowieka, który z przekonaniem przyjmowałby opis pośmiertnych losów zawarty w egipskiej Księdze Umarłych, motyw cyklicznej wędrówki *ba* uznać można za pewien etap rozwoju, składową budowanej przez wieki kultury. Intuicje zawarte w egipskich pismach dotyczących eschatologii stanowią wyraz niezmiennych, egzystencjalnych niepokojów i dążeń ludzkich, co na poziomie strukturalnym wyraża się poprzez schematy spotykane chociażby w mitologiach z innych kręgów kulturowych. Tym, co niezaprzeczalnie aktualne jest chociażby problem dylematu psychofizycznego – w tym śmierci, jako niepojmowalnego zerwania ciągłości jaźni i ciała.

Powróćmy raz jeszcze do szeroko rozwiniętego systemu eschatologicznego, jaki wypracowała cywilizacja powstała nad Nilem. Ceremonia pogrzebowa, której elementem była mumifikacja, grzebanie ciał w monumentalnych grobowcach, składanie ofiar, a także tworzenie wizerunków zmarłego, związana były ze specyficznym rozumianym podziałem na różne rodzaje duszy. Dla roli rzeźby w rytuałach sepulkralnych fundamentalny jest wspomniany rozdział pomiędzy fizycznym ciałem (*XAt*) i *ba*, czyli duszą umożliwiającą zmarłemu bytowanie w zaświatach, nadającą człowiekowi właściwą mu indywidualność już za życia<sup>278</sup>. Przypomnijmy, że ten aspekt *ba* symbolizowany był przez twarz (z ciałem ptaka, mogącym wznieść się ku niebu) – stąd skupienie na wiernym oddaniu szczegółów oblicza, cechujący egipską rzeźbę. W wyniku pogrzebowych czynności *ba*

---

<sup>278</sup> Pomijam inną opisaną w mitologii egipskiej składową duszę – *ka*, której interpretacja związana jest ze społeczną rolą człowieka i nie wiąże się z poruszonym w analizie problemem ludzkiego wizerunku i jednostkowego bytu w związku z życiem pozagrobowym.

opuszczała ciało zmarłego i wlatywała ku zaświatom. Rozdzielenie to opisywane jest w formułach zawartych w egipskiej księdze umarłych:

Niebo dla *ba*, które może tam spocząć,  
ziemia dla ciała, o Panie Łaski (tłum. własne)<sup>279</sup>

Podobne zapisy występowały powszechnie w tekstach pogrzebowych okresu Nowego Państwa i późniejszych, więc również w czasie, kiedy wykonana została *Zielona głowa*<sup>280</sup>. Zgodnie z wierzeniami tego czasu *ba*, pomimo rozdzielenia, była w stałym związku z ciałem zmarłego, pozostającym na ziemi. Bezpośrednim wzorem był tutaj los boga słońca, którego *ba* w ciągu dnia wędrowała po niebie, w nocy zaś znikala w zaświatach, oddając się procesowi regeneracji. To mityczne wyjaśnienie codziennie obserwowanego ruchu słońca wyrażało pośmiertny los każdego człowieka. Przynależne zmarłemu *ba* wlatywało ku niebu, skąd jednak co noc powracało do zabalsamowanych zwłok. Cykl ten określał wyjątkową współpracę dwóch składowych bytu ludzkiego – ciała stanowiącego źródło energii dla *ba*, która z kolei pozwalała przekroczyć człowiekowi jego fizyczność<sup>281</sup>.

Powróćmy do analizowanego dzieła. Aby zrozumieć cechującą *Zieloną głowę* dynamiczną ambiwalencję, możemy odnieść się do wskazanych elementów kultury starożytnego Egiptu, specyficznych rytuałów i wynikających z nich funkcji przedstawień rzeźbiarskich. Do objaśnienia cyklicznego konstytuowania się wizualności dzieła, przebiegającego na dychotomii pomiędzy dekoracyjnie opracowanym kamieniem a tchnącą życiem tkanką ludzkiego ciała, przywołajmy pośmiertną wędrówkę *ba* i jej nierozzerwalnego związku z ciałem (*XAt*). Analogia ta bazuje na strukturze związku rzeczywistości materialnej i pozazmysłowej (*ba* wlatujące z martwego ciała ku niebiosom, powracające doń po zapadnięciu zmroku, aby nazajutrz kontynuować swoją wędrówkę) mogącej służyć za analogię do relacji tworzywa rzeźby, przekraczającego swoje fizykalnie ujmowane właściwości i

---

<sup>279</sup> „The sky for your *ba*, that it may rest there, the earth for your corpse, O Lord of Provisioning!”, por. J. Assman, *Death and Salvation in Ancient Egypt*, Ithaca 2005, s. 93.

<sup>280</sup> Ibidem, s. 91.

<sup>281</sup> Ibidem, s. 93.

przeistaczającego się w transcendentną materię. Transcendowanie medium zakłada możliwość wizualnego przeobrażenia w ciało, które jednak, poprzez właściwą sobie kompozycję i opracowanie materii, zawsze na powrót przywołuje realne cechy kamienia. Dodatkowym uzasadnieniem jest „treść” dzieła, a więc portretowe przedstawienie oblicza. Zapewne spełniało ono określoną funkcję w starożytnym Egipcie – przywoływało indywidualny rys modelu, utożsamiany z jego *ba*. W tym kontekście obiekt przywołuje mitologiczne objaśnienie pośmiertnej wędrówki duszy nie tylko na poziomie przedstawienia, lecz również poprzez immanentne cechy medium rzeźbiarskiego.

Na drodze analizy suwerennych jakości wizualnych objawia się nam znaczenie *Zielonej głowy*, zawarte nie w treści czy kontekście dzieła, lecz zakorzenione w immanentnych właściwościach medium. Żyjący ok. 2000 lat temu egipski artysta w swojej pracy zawarł poczucie egzystencjalnego lęku właściwego wszystkim ludziom – czy to żyjącym nad Nilem w epoce faraonów, czy też korzystających z dorobku cywilizacji chrześcijańskiej kilka tysięcy lat później.

## II. 2. *Ranne Amazonki* – analiza porównawcza wersji Kresilasa (II w. n.e.) i Polikleta (I ćwierć II w. n.e.)

Niniejsza analiza za cel przyjmuje prześledzenie prezentacji suwerennych jakości wizualnych dwóch wykutych w marmurze dzieł podejmujących temat *Rannej Amazonki*. Obydwie z analizowanych tutaj prac eksponowane są w Braccio Nuovo — pobudowanej za pontyfikatu Piusa VII (1822 r.) galerii będącej częścią kompleksu Muzeów Watykańskich. Prezentacja figur w zamkniętych półkoliście niszach uniemożliwia ich obchodzenie i wymusza ogląd vis-à-vis każdego z dzieł. Sposób ekspozycji potwierdza frontalna kompozycja obydwu figur, unikająca operowania znaczącymi perspektywicznymi skrótami.

Amazonki pojawiają się w mitach przy okazji opisu dwunastu prac Heraklesa. Jednym z zadań, do którego wykonania zobowiązany został heros, było zdobycie pasa Hipolity, królowej plemienia wojowniczych kobiet zamieszkujących wybrzeże Morza Czarnego. Przepaska była prezentem подарowanym przez jej ojca Aresa, boga wojny, który wraz z najadą Harmonią dał początek walecznemu plemieniu<sup>282</sup>. Znanie ze swojej wojowniczności Amazonki wychowywały jedynie córki, pozbywając się synów<sup>283</sup>. Hipolita początkowo chciała uniknąć konfliktu z Heraklesem i jego drużyną. Uwiedziona przez herosa pragnęła podarować mu swój pas w darze, jednak ostatecznie doszło do wielkiej potyczki pomiędzy przyjezdnymi a wojowniczymi kobietami, z której zwycięsko wyszedł Herakles. Niektóre wersje mitu podają, że w wyprawie po pas Hipolity brał udział również Tezeusz. Według innego podania legendarny władca Aten przybył do państwa Amazonek kilka lat później. Uprowadzenie królowej Antiope doprowadziło do wojny Greków z plemieniem wojowniczek. Był to pierwszy konflikt, podczas którego Ateńczykom udało się odeprzeć ataki najeźdźców.

Pierwszą z analizowanych *Rannych Amazonek* jest figura odnaleziona w Villa Aldobrandini nieopodal włoskiej miejscowości Frascati (il. 5). Dzieło jest rzymską

---

<sup>282</sup> Według innych wersji mitu, matką Amazonek była Afrodyta lub Otrere. Por. R. Graves, *Mity greckie* przeł. H. Krzeczkowski, Warszawa 1968, s. 442.

<sup>283</sup> Chłopców zabijano lub, według innej wersji mitu, okaleczano (kobiety łamały im ręce i nogi) i zmuszano do prac gospodarczych. Por. idem, *Mity greckie*, op.cit., s. 442-443.

kopią greckiego oryginału przypisywanego Kresilasowi<sup>284</sup>, którego powstanie datuje się na ok. 430 r. p.n.e.<sup>285</sup> Realizacja z Braccio Nuovo stanowi kompilację dwóch typów przedstawieniowych *Rannych Amazonek* — Lansdowne, zwanym też Sciarra oraz Mattei<sup>286</sup> (il. 56). Z pierwszym ze wskazanych typów watykańską figurę łączy opracowanie torsu i draperii chitonu, układ głowy i uniesienie prawego ramienia postaci wraz z charakterystycznym gestem „prezentacji”. Charakterystyczne dla typu Mattei są z kolei: kontrapost z wysuniętą prawą nogą oraz lewa ręka podtrzymująca kołczan.

Figura wznosi się na prostopadłościenną, niewysoką podstawę, której powierzchnię znaczą wyraźne ślady po uderzeniach dłuta (il. 6). Ukazana w kontrapoście postać wspiera się o kolumnę/pień<sup>287</sup> z orężem wojowniczką – tarczą i labrysem (rodzajem obusiecznego topora). Chiton okrywający ciało kobiety dzieli się na odmiennie względem siebie opracowane partie. Dolna część draperii układa się w łagodnie opadające, płytko rzeźbione fałdy małżowinowe, przedzielane pionowymi wałkami w centrum i po bokach figury. Wyżej opracowanie szaty staje się bardziej plastyczne. Począwszy od wyraźnego zgrubienia podwiniętych fałd, pasma draperii biegną ku prawemu ramieniu postaci, stając się na powrót coraz płystsze, niemal zespalając się wizualnie z nagą skórą Amazonki. Dokonujący się w akcie percepcji rozwój materii szaty w centralnej części dzieła zaburza dodatkowo cienki, płasko opracowany pasek oplatający talię postaci. Sposób odkucia szaty, żłobionej głębokimi bruzdami draperii, kontrastuje z gładką powierzchnią skóry kobiety. Opuszczonym swobodnie lewym ramieniem postać podtrzymuje kołczan (il. 7). Pokrowiec na strzały jest jedynym detalem, który w tak znaczący sposób występuje ku widzowi, wymuszając zmianę pozycję odbiorcy i ogląd dzieła z innych punktów widzenia. Drugie ramię jest uniesione, w dłoni zawieszona nad głową postać ściska kanciasty przedmiot. Gest kieruje wzrok widza ku nieznacznie pochylonemu obliczu.

---

<sup>284</sup> W literaturze pojawiają się też inne propozycje atrybucji, o których pisze Brunilde Sismondo Ridgway. Por. B. S. Ridgway, *A Story of Five Amazons*, „American Journal of Archaeology”, t. 78, nr 1 (Styczeń 1974), s. 7-13.

<sup>285</sup> Kopia powstała w II w. n.e.

<sup>286</sup> Rozróżnienie poszczególnych typów por. B. S. Ridgway, *A Story of Five Amazons...*, op. cit.

<sup>287</sup> Uproszczony sposób opracowania detalu uniemożliwia jego precyzyjną identyfikację.



Twarz z łagodnymi rysami okala fryzura z włosami układającymi się w plastycznie odkute fale.

Przebiegająca intuicyjne percepcja dzieła, dokonująca się mimowolnie przed rozpoznaniem ikonografii przedstawienia ukazuje dwa dominujące sposoby opracowania materii dzieła. Pierwszy z nich związany jest z akcentowaniem przestrzennego charakteru detali. Prostopadłościenna podstawa z wyraźnie widocznymi uderzeniami narzędzia rzeźbiarza stanowi rodzaj pramaterii — autoreferencyjnego ukazania tworzywa dzieła, z którego wyróżnicowuje się figura poddawana oddziaływaniu medium. Wizualny wzrost rozpoczyna się od osadzonych na podstawie trzech elementów: kolumny/pnia osłoniętego przez oręż oraz kończyn Amazonki.

Wznosząca się na prostopadłościennym cokole podpora przyjmuje walcowaty kształt. Na generalny sposób percepcji detalu znacząco wpływają jednak tarcza i labrys. O ile kolumna/pień jawi się jako prosta geometryczna forma (harmonijnie kontrapunktując prostopadłością cokołu), tak wsparty o podporę oręż komplikuje wizualne właściwości tego detalu, implikując potrzebę zmiany perspektywy oglądu, która umożliwi identyfikację oglądanych elementów.

Kolejny etap wizualnego rozwoju dzieła dokonuje się w łagodnym przejściu od kolumny/pnia podpierającego oręż do partii kończyn dolnych. Prawa noga postaci, będąca bezpośrednim punktem podparcia figury jest wyprostowana w kolanie i stabilnie podtrzymuje sylwetę. Gładka powierzchnia skóry nie prowokuje widza do zmiany frontalnego oglądu rzeźby. Odmienne przejawia się jednak sposób opracowania zgiętej w kolanie, lewej nogi postaci. Odchylenie do tyłu stopy wpływa na przestrzenną percepcję figury, sugerując zmianę pozycji widza i ujęcie dzieła w perspektywicznym skrócie ukazującym przedstawione w kontrapoście kończyny. Odmienność opracowania obydwu nóg podkreśla sandał, którego dekoracyjny pasek oplata jedynie kostkę lewej stopy postaci.

Wpływ kończyn dolnych na wyższe partie figury podkreśla fakturowe przejście pomiędzy udami postaci a szatą, której marszczenia układają się w małżowinowe fałdy. W miejscach bezpośredniego wizualnego związku transformacja materii dokonuje się subtelniej niż w centrum, zaś spowijające postać fragmenty

chitonu spływają formując płytkie, łagodnie załamane bruzdy. „Zgęstnienie” medium następuje w tych miejscach szaty, które nie stykają się z gładko opracowanymi partiami dzieła. Miejscem, w którym dominować zaczyna akcentujący przestrzenność sposób kształtowania medium, są pęczkowate fałdy szaty opadające wzdłuż osi figury. Plastyczne wałki draperii zwężają się ku górze, kierując wzrok ku fragmentowi tkaniny powyżej bioder postaci. Mięsiste fałdy kolposu w centralnej partii figury wyróżniają się swoim plastycznym opracowaniem. Grube wałki materiału wpisują się w kształt trójkąta z wierzchołkiem skierowanym ku górze, a jednocześnie wizualnie ciężą ku prawej stronie rzeźby (w tym miejscu marszczenie materiału jest najintensywniejsze). Drapowane fałdy oparte na prawym ramieniu trójkątnej kompozycji „spychają” wzrok odbiorcy ku ramieniu podtrzymującemu kołczan, zaś górny wierzchołek trójkąta kieruje percepcję w stronę dokonującego się wyżej dalszego rozwoju wizualnego medium.

Zatrzymując wzrok na kołczanie widz dostrzega radykalnie inny sposób wizualnego oddziaływania tego detalu wobec pozostałych elementów rzeźby. Skierowany w stronę widza pokrowiec na strzały przymusza odbiorcę do zmiany pozycji wobec dzieła i oparciu się o perspektywiczne skróty umożliwiające przedmiotowe rozpoznanie detalu. Rozpoznanie to wymaga od widza przemieszczania się wobec dzieła i „rozbicia” harmonii wizualnej przejawiającej się w oglądzie z jednego miejsca vis-à-vis rzeźby. Wizualne dookreślenie kołczanu pociąga za sobą utratę stabilnego punktu oglądu pozostałych elementów figury i pozbawienie spojrzenia dotychczasowych punktów odniesienia. Jednocześnie skróty perspektywiczne w trakcie oglądu przekształcają i zakrywają istotne fragmenty dzieła, skłaniając odbiorcę do powtórnego przyjęcia pozycji na wprost Amazonki. Stając ponownie wobec wizualnego niedookreślenia kołczanu wzrok widza szuka ucieczki, powracając ku mięsistym fałdom kolposu i dalej, w stronę wyższych partii dzieła.

Chiton okrywający tors postaci dzieli się na dwie odmiennie opracowane części. Podział ten wynika ze sposobu przedstawienia płaskiego paska, przerywającego głębokie żłobienia powierzchni szaty. Na poziomie wizualnym element opisujący talię postaci zatapia się w plastyczną materię dzieła, hamując jej

postępujący wzrost przestrzennego oddziaływania. Pasek napotyka jednak opór drugiego fragmentu tkaniny, spływającej od góry do lewego boku Amazonki. Pasma materiału zdaje się brać swój początek z lewego boku kobiety, dotykającego pokrowca na strzały.

Na wysokości piersi postaci, w partiach prezentujących nagą skórę Amazonki, materia powraca do gładkiej faktury, „wycofując się” w płaszczyznowo oddaną powierzchnię ciała. Przestrzenne ukształtowanie powraca w większym stopniu jedynie w opracowaniu piersi, stanowiących powtórzenie form kolan postaci – z lewą jako strukturą przejściową pomiędzy płaszczyznowym i przestrzennym sposobem opracowania, oraz prawą, charakteryzującą się większą wypukłością wobec gładkiej powierzchni okalającego ją ciała. Negatywowym odbiciem wypukłości piersi jest wgłębienie pachy, które wiedzie wzrok widza ku uniesionemu ramieniu postaci (il. 8). Oparty na diagonali kierunek podniesionej kończyny akcentuje przechylona głowa Amazonki, zwracając uwagę widza na wysunięty łokieć wojowniczk. Tutaj medium dzieła ponawia swoje dążenie do wystąpienia ku przodowi, w stronę stojącego przed figurą odbiorcy. Jednocześnie jest to punkt zwrotny wizualnego rozwoju rzeźby. Ugięte ramię i dłoń skierowana w dół na powrót zwraca spojrzenie widza w stronę figury. Poprzez oblicze postaci wzrok widza ześlizguje się swobodnie poprzez lewą pierś i dalej ku „wyzywającemu” spojrzeniu odbiorcy kołczanowi. W ten sposób stajemy ponownie w obliczu określenia własnej pozycji wobec dzieła, ponawiając cykliczny akt oglądu figury (il. 9).

Sposób oddziaływania rzeźby wyjaśni się wraz z porównaniem jej do figury eksponowanej w tej samej galerii (il. 10). Odnaleziona w Palazzo Verospi wersja *Rannej Amazonki* jest rzymską kopią datowaną na pierwszą ćwierć II w. n.e., reprezentującą typ Sosikles (zwany też Capitolino) przypisywany Polikletowi (ok. 430 r. p.n.e). Ukazana w kontrapoście wojowniczk, podobnie jak w przypadku wersji Kresilasa, opiera się o kolumnę/pień. Układ nóg i podpory stanowi lustrzane odbicie typu Sciarra — postać przenosi ciężar ciała na lewą nogę, która wiąże się wizualnie z kolumną/pniem (il. 11). Inaczej niż w wersji Kresilasa prezentuje się szata spowijająca postać. Płaszcz w dolnej partii dzieli się w wyrażnie na dwie

części. Lewa strona drapowana jest płytko, z nieznacznie zarysowanymi bruzdami marszczącymi materiał. Opracowanie tkaniny zmienia się po prawej stronie, znacząc powierzchnię dzieła głęboko żłobionymi wałkami fałd. W wyższej partii medium wzmacnia dynamikę swojego oddziaływania. Podobnie jak w przypadku wcześniej analizowanej *Rannej Amazonki*, upięty dekoracyjnie materiał chitonu tworzy na wysokości pasa biegnące poziomo wałki, opracowane jednak mniej plastycznie niż w wersji Sciarra. Powyżej tego detalu następuje zmiana ukształtowania medium, którego wizualny rozwój wciąż ujawnia dwojaki sposób przejawiania się w spojrzeniu odbiorcy. Po pierwsze, analogicznie jak w przypadku pierwszej z opisywanych rzeźb zahamowany jest wizualny rozwój figury, gdy wzrok widza napotyka płaszczyznowo odkutą wstęgę oplatającą talię wojowniczk. Z drugiej strony, wyróżnia się podtrzymywany w dłoni, wywinięty spiralnie fragment draperii, przedstawiający odmienny sposób opracowania materii (il. 12). Pochwycona w garść tkanina przyjmuje kształt skręconej fali, w której wgłębienie zanurzają się palce postaci. Jednak wizualny charakter owego zagłębienia w miękkie fałdy draperii zasadniczo przemienia się w spojrzeniu poddanemu logice oglądowej dzieła. Odrzucając refleksyjną świadomość i odniesienie do znanych z codzienności relacji pomiędzy rzeczami (w tym przypadku dłoni ściskającej materiał) oraz uznając prymat medium, dostrzegamy wyłaniającą się ze skręconego dynamicznie kształtu materię, która w miarę postępującego ku górze wizualnego wzrostu zyskuje coraz równiejszą, pozbawioną załamań i fałd powierzchnię: począwszy od „wynurzającego się” z wiru draperii palca, formowania się poszczególnych elementów dłoni, aż po ugięte ramię postaci. Partia dzieła przedstawiająca dłoń ściskającą tkaninę staje się w niezapośredniczonym dyskursywnie procesie oglądu miejscem intensyfikacji oddziaływań na figurę niedostrzegalnych sił i stopniowego (przebiegającego od skręconej szaty ku prawej stronie) zwycięstwa „łagodnego” opracowania, wyznaczającego dynamikę dalszego ujęcia medium dzieła.

Sposób odkucia torsu powraca do dwojakiego sposobu ujęcia materii, które charakteryzowało szatę okrywającą uda postaci. Po lewej stronie dzieła widzimy odsłoniętą pierś wojowniczk. Harmonijną sferyczną wypukłość detalu akcentuje sąsiadujące z nią od góry wgłębienie pachy. Prawą część torsu spowija szata, spod

której przebija subtelnie zarysowana druga pierś, na poziomie wizualnym wydająca się konkurować z otaczającą ją, intensywnie marszczoną tkaniną. Materiał szaty „pochłania” uwydatniającą się część ciała, nie pozwalając jej na pełne wizualne rozwinięcie się, polegające na przyjęciu harmonijnego kształtu — analogicznie jak ma to miejsce w przypadku piersi po drugiej stronie. Reminiscencją tego realizowanego na poziomie postrzeżeniowym konfliktu dwóch sposobów oddziaływania materii jest faktura wypukłości po prawej stronie — zarysowana wyraźnym otokiem, będącym jak blizna na powierzchni dzieła.

Postać pochyla się nieznacznie i zwraca swoje oblicze w stronę odsłoniętej piersi. Kobieta zdaje się kierować uwagę widza na powrót ku wypukłemu elementowi, stanowiącemu harmonijnie ujęty, sferyczny kształt. Szyja i twarz postaci wyraźnie odcinają się od reszty figury przerzuconym przez klatkę piersiową kobiety pasem tkaniny, spływającym swobodnie po lewej stronie pleców wojowniczk. Draperia oplatająca szyję załamuje się, dzieląc materiał na dwie części — lewą, z jednorodnie ukształtowanymi wałkami oraz prawą, wydatniej marszczoną. Oblicze kobiety tchnie łagodnością i spokojem, właściwym dla antycznych wizerunków greckich okresu klasycznego. Twarz okalają plastycznie odkute, miękkie pukle, związane nad czołem płaską opaską.

Figurę wieńczy uniesione prawe ramię postaci. Wysunięty łokieć przywołuje swoją wypukłością kształt odsłoniętej piersi, jednocześnie budząc skojarzenie z takim samym detalem z poprzednio analizowanej wersji *Rannej Amazonki*. W przeciwieństwie do typu Sciarra, w kompozycji przypisywanej Polikletowi wojowniczka nie zbliża dłoni do czubka głowy, lecz wznosi ją ku górze, rozpościerając palce w geście szerokiego otwarcia.

Aby porównać przedstawione w niniejszej analizie wersje *Rannych Amazonek* należy chociaż szkicowo przedstawić w tym miejscu tradycję i kontekst funkcjonowania tego motywu. Historia rzeźbiarskich typów Amazonek rozpoczyna się od Pliniusza Starszego, który w XXXIV księdze swojej *Naturalis historia* pisze o konkursie na figurę w brązie, zorganizowanym dla świątyni Diany w Efezie<sup>288</sup>. Wyzwanie podjęli najznamienitsi żyjący ówczesznie rzeźbiarze. Starożytny pisarz

---

<sup>288</sup> K. Pliniusza Starszego *Historii naturalnej ksiąg XXXVII* = C. Plinii Secundi *Historiae naturalis libri XXXVII*, t. 10 (ks.34-37), przeł. J. Łukaszewicz, Poznań 1845, s. 39.

podaje, że rywalizację zwyciężył Poliklet, a dalsze miejsca zajęli kolejno Fidiasz, Kresilas, Cydon i Fradmon. Anegdota Pliniusza dla wielu badaczy stanowiła punkt wyjścia do proponowania atrybucji poszczególnych typów Amazonek znanych z późniejszych, rzymskich kopii<sup>289</sup>. Dyskurs nad problematyką przedstawień Amazonek zrewolucjonizował artykuł Brunilde Sismondo Ridgway, która podaje, że anegdota dotycząca efeskiego konkursu jest fikcją. Autorka zwraca uwagę, że styl poszczególnych, znanych dzisiaj typów nie zawsze odpowiada epoce, w której odbyła się domniemana rywalizacja. O ile styl drugiego z podejmowanych w niniejszej analizie dzieł — przypisywanego Polikletowi — faktycznie wskazuje na V w. p.n.e., tak typ Mattei powstał, zdaniem Ridgway, prawdopodobnie w czasach Aleksandra Macedońskiego (II połowa IV w. p.n.e.). Z kolei typ Sciarra stanowi przejaw klasycyzujących tendencji w sztuce właściwych dla I w. p.n.e.<sup>290</sup>. Pomimo, iż artykuł Ridgway nie zamknął dyskusji na temat rzeźb wiązanych z tradycją konkursu opisanego w *Naturalis historia*, to jednak na lata określił horyzont dla tej problematyki, która wykroczyła poza próby atrybucji poszczególnych typów w odniesieniu do anegdoty Pliniusza<sup>291</sup>. Okazało się bowiem, że rzymskich kopii nie można traktować jako substytutów greckich wzorów, lecz raczej jako przejaw suwerennych artystycznych wyborów właściwych dla epoki ich powstania<sup>292</sup>.

Problem „oryginalności” podejmowanych w niniejszej analizie dzieł związany jest ponadto ze stanem zachowania i późniejszą restauracją antycznych zabytków. Nieznane są dokładne losy obydwu figur, wiadomo jednak, że zarówno analizowane tutaj wersje Sciarra/Mattei, jak i wersja Sosikles poddane zostały gruntownej rekonstrukcji. W przypadku pierwszego dzieła oryginalny pozostał jedynie korpus i głowa postaci (pozbawiona nosa)<sup>293</sup>. Podobnie znaczące uzupełnienia występują w

---

<sup>289</sup> Żaden z oryginałów opisywanych przez Pliniusza nie zachował się.

<sup>290</sup> B. S. Ridgway, *A Story of Five Amazons...*, op.cit., s. 17.

<sup>291</sup> Za podsumowanie dotychczasowego stanu badań należy uznać obszerną publikację: R. Bol, *Amazones Volneratae*, Zabern 1997.

<sup>292</sup> Por. M. C. Sturgeon, *Amazones Volneratae: Untersuchungen zu den ephesischen Amazonenstatuen by Renate Bol* [recenzja], „American Journal of Archaeology”, t. 104, nr 1 (styczeń, 2000), s. 140-141.

<sup>293</sup> W. Helbig, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom, Band 1: Die vatikanische Skulpturensammlung. Die kapitolinischen und das lateranische Museum*, Lipsk 1891, s. 22.

przypadku drugiej rzeźby, gdzie zwraca się uwagę przede wszystkim na przeróbki głowy<sup>294</sup>. O ile jednak figura odnaleziona w Palazzo Verospi nawet po rekonstrukcji jednoznacznie wpisuje się w rozpoznany w literaturze przedmiotu typ Sosikles, tak pierwsze z analizowanych w niniejszej pracy dzieł stanowi dość swobodnie opracowane przez rekonstruktora połączenie dwóch typów.

Problematyka atrybucji i związków poszczególnych wersji z opisanymi przez Pliniusza domniemanymi greckimi oryginałami przekracza założenia niniejszego tekstu. Z punktu widzenia badacza reprezentującego perspektywę zgodną z egzystencjalno-hermeneutyczną nauką o sztuce istotniejszym jest raczej to, czy Amazonki prezentowane w watykańskim Braccio Nuovo odpowiadają na egzystencjalną dyspozycję widza „zwrócenia-się-Ja ku absolutowi”<sup>295</sup> i w jaki sposób różnice pomiędzy obydwoma dziełami wpływają na konstytuowanie się ich suwerennego sensu zakorzenionego w medium.

Powróćmy do analizy pierwszego dzieła. Figura prezentuje wizualny rozwój medium — począwszy od cokołu aż do najwyższych partii rzeźby. Z prostopadłościenną podstawą, stanowiącą najwyższy poziom kondensacji materii (kamień ujawnia tutaj w najwyższym stopniu swoje cechy jako tworzywa — poprzez wyraźne ślady pracy rzeźbiarza), łączą się bezpośrednio trzy wznoszące się powyżej detale. Związane ze sobą wizualnie kolumna/pień podpierająca oręż oraz wyprostowana noga zdają się „konkurować” w narzuceniu sposobu ukształtowania materii w wyższych partiach dzieła. Ustawienie figury w kontrapoście pozwala na ugięcie kolana, co skutkuje wzrostem przestrzennego charakteru tego detalu. Wysunięte ku widzowi kolano skłania odbiorcę do zmiany pozycji względem figury, antycypując dalszy wizualny rozwój rzeźby. Znaczenie lewej nogi postaci dla relacji pomiędzy płaszczyznowym i przestrzennym oddziaływaniem medium podkreśla wyróżnicowujący się z powierzchni stopy pasek spinający sandał, przywołujący swoim wyglądem tarczę z labrysem.

Dalszy wizualny rozwój figury cechuje wzrost przestrzennego charakteru medium, aż do momentu kulminacyjnego, za który uznać należy kołczan przy lewym

---

<sup>294</sup> Ibidem, s. 15.

<sup>295</sup> Por. M. Bryl, *Suwerenność dyscypliny...*, op. cit. s. 588.

boku kobiety. Jak wskazywaliśmy, detal ten radykalnie przeciwstawia się jednoaspektowemu sposobowi oglądu rzeźby, wymuszając na widzu zmianę punktów widzenia. Rozbija to jednak harmonię wizualną dzieła, która dostępna jest dla nas przy frontalnej percepcji figury. Klasyczny (lub klasycyzujący) wizerunek wywołuje u widza doznanie niepokoju i dyskomfortu związanego z utrudnioną możliwością przyjęcie optymalnej pozycji wobec dzieła. Rzeźba zdaje się „reagować” na ten stan rzeczy w partii draperii. Dekoracyjne marszczenie materiału szaty tuż poniżej pieszczakowatych fałd na osi figury tworzy zdecydowane wgłębienie, wyróżniające się na tle pozostałych detali zacienieniem, współkształtującym w tym miejscu wizualne jakości rzeźby. Sprawia to wrażenie jak gdyby wysunięcie kołczana miało zostać zrównoważone negatywowym wgłębieniem materii — rodzajem wizualnego zanegowania konieczności zmiany położenia widza względem dzieła. Opisywane wgłębienie jest również punktem rozpoczynającym wizualny rozwój układających się w festony marszczeń chitonu. Fałdy szaty prowadzą wzrok widza ku piersi postaci i wyżej, poza obręb dominacji oddziałujących przestrzennie elementów dzieła.

Na wysokości klatki piersiowej Amazonki dochodzi do uspokojenia wizualnych jakości powierzchni. Gładko opracowana prawa pierś wyswobadza się częściowo spod przepasującego ramię plastycznie żłobionego chitonu, lecz to lewa pierś osiąga najwyższą wizualną autonomię względem pozostałych detali. Subtelnie opracowaną powierzchnię marmuru podkreśla harmonijny otok sferycznego kształtu, uwypuklającego się na powierzchni gładkiej skóry kobiety. Całościowy ogląd dzieła ujawnia jednak dominujące znaczenie wizualne podłużnego futerału na strzały, który ponownie przykuwa spojrzenie odbiorcy, skutkując zaburzeniem wizualnej stabilności rzeźby. Próba wyrwania się z oddziaływania przestrzennego elementu po prawej stronie figury musi skutkować zwróceniem spojrzenia ku obliczu postaci. Podobnie jak odbiorca, Amazonka zdaje się nie wytrzymywać wizualnego oddziaływania kołczana na medium. Postać kieruje wzrok ku przeciwnej stronie rzeźby, gdzie dokonuje się dalszy wizualny rozwój dzieła. Uniesione ramię zwraca uwagę subtelnym opracowaniem powierzchni, zbliżonym do sposobu odkucia odsłoniętych piersi. Jednak i tutaj, w miarę wizualnego rozwoju medium ku górze,



doznajemy działania sił utrudniających jednoaspektowy ogląd figury. Wysunięty łokieć Amazonki wpisuje się w sekwencję znaczoną przez lewe kolano, plastyczne fałdy chitonu i przede wszystkim kołczan, skłaniając widza do zmiany pozycji względem dzieła oraz uwzględnienia skrótów perspektywicznych przy ujmowaniu jej wizualnego sensu. Zginając ramię, wojowniczką zbliża uniesioną dłoń do wierzchołka głowy. W ten sposób przerwany zostaje wizualny wzrost medium, a prawa kończyna postaci wpisuje się w owalny kształt rozpięty pomiędzy wysuniętym łokciem a kołczanem, skłaniając widza do powrotnego spojrzenia ku niższym partiom figury. W ten sposób następuje zatrzymanie odbiorcy w cyklicznym akcie oglądu, będącym próbą odnalezienia się widza wobec narzuconej zmiany punktu widzenia rzeźby.

Wizualny rozwój drugiej z analizowanych rzeźb zdaje się przebiegać podobnie do przedstawienia wojownicy z kołczanem. Na dolne partie dzieła również składają się kolumna/pień i nogi postaci. Cały układ stanowi lustrzane odbicie tych samych detali w przedstawieniu Amazonki typu Sciarra/Mattei, a podpora pozbawiona dodatkowych elementów (jak labrys i tarcza) przyjmuje formę zbliżoną do walca o gładkiej powierzchni. Podobnie jednak jak w przypadku pierwszej z analizowanych figur, również tutaj ugięte kolano antycypuje wizualny spór, który określa dalszy rozwój przejawiania się medium. W wersji przypisywanej Polikletowi próba wystąpienia materii zostaje zneutralizowana przez łagodzący wpływ gładko opracowanych detali. Zgiętej w kolanie nodze odpowiada fragment szaty, którego fałdy odkuto zdecydowanie subtelniej niż plastyczne pischalkowate wałki po drugiej stronie figury.

Przestrzennie oddziałujące ukształtowanie materii najmocniej uwydatnia się w centralnej partii dzieła — wywiniętej plastycznie szacie w dłoni kobiety. Jest to detal, który podobnie jak kołczan w przypadku Amazonki według Kresilasa w najwyższym stopniu występuje ku stojącemu przed rzeźbą widzowi. W przeciwieństwie do dominującej formy pokrowca na strzały, w tym przypadku — podobnie jak w niższych partiach dzieła — tendencja do rozbijania jednoaspektowego postrzeżenia figury poprzez uwydatnienie skrótów perspektywicznych zostaje zwalczona przez sam sposób ukształtowania dzieła. Ze

skręconego fragmentu draperii stopniowo wyróżnicowują się „uspokojone” wizualnie detale — palce przechodzące stopniowo w dłoń, a później w gładką skórę ramienia.

Dalszy wizualny rozwój przebiega analogicznie do niższych partii draperii, gdzie lewa strona powierzchni dzieła została gładko opracowana, zaś prawa zdaje się poddawać opresyjnej, wizualnej sile przejawiającej się w bruzdach żłobionych na powierzchni rzeźby. Łagodny charakter wizualnego rozwoju dzieła po lewej stronie nie daje się wyjaśnić inaczej, niż jako skutek oddziaływania skupiającego uwagę odbiorcy sferycznego, harmonijnego kształtu — odsłoniętej piersi Amazonki. Wypukły detal wyróżniający się na tle gładko opracowanego marmuru zdaje się przyciągać spojrzenie nie tylko widza, ale również samej Amazonki. Warto zwrócić w tym miejscu uwagę na różnice w ujęciu twarzy obydwu postaci. Ułożenie głów obydwu Amazonek jest podobne, jednak w przypadku wersji Polikleta postać wyraźnie opuszcza wzrok. W tym przypadku kobieta faktycznie zdaje się koncentrować na własnym ciele, nie starając się szukać spojrzeniem widza, jak ma to miejsce w przypadku wojowniczek z kołczanem<sup>296</sup>. Na wizualny związek twarzy z piersią zdaje się reagować opresyjna siła współkształtująca medium. Na poziomie wizualnym głowę postaci od torsu oddziela oplatający szyję fragment płaszcza, spływający grubymi fałdami po lewej stronie figury. Detal dla racjonalnie nastawionego odbiorcy z całą pewnością przedstawia tkaninę, która misternym splotem otacza ciało postaci. Uwzględnienie suwerennego spojrzenia ujawniającego prymat logiki oglądowej, skutkującego rozpoznaniem dwóch sposobów oddziaływania medium sprawia, że detal jawi się jako emanacja drapieżnej siły oplatającej marmur. Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na różnicę w opracowaniu poszczególnych partii detalu. Tam, gdzie szata wchodzi w kontakt z gładką powierzchnią dzieła — nagim ciałem Amazonki — draperia odkuta jest subtelniej. Plastyczność płaszcza zdaje się wzmacniać po prawej stronie (gdzie dominują głębokie żłobienia powierzchni figury) oraz z tyłu dzieła. Zwieszające się po lewej stronie grube sploty płaszcza wydają się również oddziaływać na nogę postaci. W tym

---

<sup>296</sup> Różnica ujawnia się przede wszystkim przy oglądzie frontalnym, który jest utrudniony w przypadku pierwszej z analizowanych figur ze względu na wizualne jakości dzieła (specyficzne oddziaływanie kołczana).

ujęciu sens kontrapostu zdaje się być wytłumaczalny dopiero przy uwzględnieniu ukształtowania tkaniny — agresywnie zaciskającej się pod szyją i spływającą wzdłuż pleców figury.

Uniesione ramię kobiety zdaje się być reakcją na opresyjne oddziaływanie medium. Należy zwrócić uwagę, że łokieć skierowany jest w lewo (w przeciwieństwie do Amazonki według Kresilasa, która zdaje się wypychać łokieć ku przodowi), nie prowokując widza do zmiany usytuowania względem dzieła. Wyciągnięta ku górze dłoń sprawia wrażenie, jakby postać starała się pochwycić jakiś niewidoczny przedmiot znajdujący się nad jej głową<sup>297</sup>.

Różnice pomiędzy wizualnym sposobem ujmowania wizualnych jakości obydwu dzieł sprowadzają się do reakcji medium wobec transcendentnej siły oddziałującej na figury. Począwszy od prostopadłościennej podstawy — pramaterii, aż po najwyższe partie dzieł, powierzchnia zimnego marmuru ożywa w spojrzeniu odbiorcy, stając się polem starcia dwóch antagonistycznych względem siebie sił. W przypadku pierwszej z analizowanych *Rannych Amazonek* widz zostaje wytrącony z optymalnej pozycji oglądu naprzeciwko dzieła i zmuszony do odnalezienia się w obliczu skrótów perspektywicznych utrudniających ujęcie harmonii wizualnej przedstawienia. Sposób zakomponowania górnych partii figury zmusza nas do poddania się wciąż ponawianemu, cyklicznemu oglądowi dzieła, przez co spojrzenie widza popada w rodzaj „błędneho koła”. W przypadku drugiej rzeźby ten cykliczny sposób odbioru zostaje przerwany. Wyciągnięta ku górze dłoń „rozrywa” kompozycję opartą o kształt owalu i wypiera wzrok widza ponad rzeźbę. W generowanie wizualnego sensu dzieła włączona zostaje przestrzeń ponad figurą.

Motyw rannej Amazonki skupia się na przedstawieniu konającej wojowniczkii, demonstrującej obrażenia poniesione w bitwie. Jednak w przypadku analizowanych tutaj figur z Braccio Nuovo na powierzchni ciał kobiet nie dostrzegamy ran. Pomimo charakterystycznego dla obydwu postaci gestu prezentacji, widzowi trudno jednoznacznie wskazać na źródło ich cierpienia. Niniejsza analiza porównawcza wykazuje, że wojowniczkii prezentują „same siebie” — medium, które konstytuuje

---

<sup>297</sup> Należy zwrócić uwagę, że Amazonka w typie Sosikles zazwyczaj podpira się włócznią. Układ dłoni kobiety eksponowanej w Braccio Nuovo uniemożliwia jednak podjęcie przez postać tej czynności, nawet po hipotetycznym uzupełnieniu przedstawienia o broń. Por. B. S. Ridgway, *A Story of Five Amazons...*, op. cit., s. 21 [plansza 4].

ich byt — a nie żaden konkretny fragment ciała. Pierwsza z Amazonek, poddawana działaniu dwóch niewidocznych sił, których działanie odbija się na ukształtowaniu materii dzieła, nie dysponuje możliwością wyjścia poza ten wizualny konflikt, doprowadzając spojrzenie widza do popadnięcia w „błędne koło”. Postać sprawia wrażenie, jak gdyby „była świadoma” takiego stanu rzeczy. Kobieta nie patrzy na swoje ciało, lecz zwraca oblicze w kierunku odbiorcy. Następuje próba usilnego włączenia widza do wyznaczanego przez medium świata Amazonki. Kobieta „wie”, że tylko w spojrzeniu odbiorcy może dokonać się jej ratunek. To co nie udaje się figurze z kołczanem, prezentują wizualne jakości drugiej rzeźby. Amazonka według Polikleta poprzez gest wzniesionej dłoni „wyprowadza” spojrzenie widza poza własną materię. W dziele dochodzi do uwidocznienia transcendentnej siły oddziałującej na medium — okazuje się, że nie tylko my w naszym spojrzeniu konstytuujemy jakości wizualne dzieła, ale ponad nami jest ktoś jeszcze — Jednia [*das Eine*]<sup>298</sup>. Wszystko co potrzebne jest do osiągnięcia uszczęśliwienia [*Beglückung*]<sup>299</sup> zawarte jest w samym dziele poddającym się transcendencji, stąd Amazonka „nie patrzy na nas”, lecz skupia spojrzenie na własnym ciele — harmonijnym otoku piersi. W historii przytoczonej przez Pliniusza w konkursie na rzeźbę dla świątyni Diany w Efezie zwycięża Poliklet, któremu to najczęściej przypisywane jest autorstwo typu Sciarra. Analiza porównawcza dwóch typów Amazonek wykazuje, że niezależnie od prawdziwości historii przytoczonej przez Pliniusza to wersja łączona z Polikletem dysponuje takimi wizualnymi jakościami, które zaświadcza o jej najwyższej artystycznej randze.

---

<sup>298</sup> Por. M. Brötje, *Der Spiegel...*, op. cit., s. 23. Problem „widzenia jako ratunku” był podejmowany przez Brötjego w analizie *Błędne koło* Jacka Malczewskiego. Część wniosków niemieckiego badacza jest analogiczna do opisanego sposobu przejawiania się sensu dzieła zawartego w niniejszej analizie, por. idem, *Der menschliche Blick – Lebensmitte und Abgrund. Zur Bildwelt Jacek Malczewski*, [w:] *Jacek Malczewski und seine Zeitgenossen. Polnische Malerei um 1900 aus der Sammlung des Nationalmuseums in Poznań, Städtische Galerie in der Reithalle Schloß Neuhaus w Paderborn* [katalog wystawy], Bielefeld 1999, s. 37-41. Fragmenty rozprawy ukazały się w polskim przekładzie: idem, „*Błędne koło*” Jacka Malczewskiego..., op.cit., s. 32-35.

<sup>299</sup> Idem, *Bildsprache...*, op. cit., s. 113-114.

### II. 3. *Chrystus Ukrzyżowany* (ok. 1360 r.) w kontekście średniowiecznego nurtu dolorystycznego

Wśród badaczy istnieją rozbieżności dotyczące datowania *Chrystusa Ukrzyżowanego*, przyjmuje się jednak, że dzieło powstało ok. 1360 r. Rzeźbę wykonano z drewna lipowego, które pokryto polichromią i złoceniami, i uzupełniono o warstwę zagruntowanego płótna pokrywającego ciało postaci, sznur oplatający nogi i gałązkę szakłaku, z której uformowano koronę cierniową. Krucyfiks odnaleziono w kościele pod wezwaniem Bożego Ciała (należącego pierwotnie do joannitów) we Wrocławiu, skąd przeniesiono go do miejscowego Muzeum Archidiecezjalnego. Po II wojnie światowej obiekt zasilił zbiory Muzeum Narodowego w Warszawie, gdzie w Galerii Sztuki Średniowiecznej eksponowany jest po dziś dzień.

Najprawdopodobniej dzieło prezentowane było pierwotnie na ścianie bocznej nawy kościoła joannitów lub na emporze organowej, jednak pierwsze wzmianki o krucyfiksie mówią o odnalezieniu obiektu „auf dem Boden” — opartego o podsadzkę świątyni. W trakcie przenosin obiektu do wrocławskiego muzeum figura Chrystusa przytwierdzona była do krzyża łacińskiego, jednak badacze uznają, że pierwotnie w krucyfiksie zastosowano krzyż w formie widlastej<sup>300</sup>. Do tego kształtu nawiązuje obecny metalowy stelaż z warszawskiego muzeum.

Postać bezwładnie wspiera się na krzyżu, do którego przytwierdzona jest trzema znaczących rozmiarów gwoźdźmi — jednym przebijającym stopy Chrystusa i dwoma podtrzymującymi Jego rozpostarte, uniesione ku górze dłonie (il. 13). Biodra Ukrzyżowanego spowija bogato drapowane fałdami małżowinowymi perizonium, z dwoma wydatnymi festonami spływającymi po bokach. Ciało Chrystusa pokrywają liczne rany, z przebitego boku i dłoni wypływają gęste strugi krwi. Umęczone,

---

<sup>300</sup> P. Łobodzińska, „*Crucifixus dolorosus*” z kościoła Bożego Ciała we Wrocławiu, „*Annales*”, t. 15 (1), 2017, s. 8.

opadające w stronę prawego ramienia oblicze okalają plastycznie opracowane włosy. Głowę postaci wieńczy realistycznie wykonana korona cierniowa.

Plastyczne opracowanie przedniej części figury i odsłanianie się kolejnych detali w zależności od pozycji przyjętej przez odbiorcę względem rzeźby skłania do przemieszczania się względem obiektu. Jednocześnie plecy figury są wydrążone i pozbawione wykończenia, co ogranicza wieloaspektowy sposób prezentacji sylwety.

Sposób, w jaki oddano w drewnie postać Chrystusa badacze odnoszą do typu przedstawieniowego *crucifixus dolorosus*, charakterystycznego dla sztuki późnogotyckiej<sup>301</sup>. Przedstawienia reprezentujące ten typ ukazują bezmiar fizycznego cierpienia Jezusa konającego na krzyżu — przedstawione ciało jest wychudzone, napięte wobec doznawanej kaźni i pokryte wieloma wyraźnie zaznaczonymi ranami.

Stający pod figurą odbiorca zostaje przede wszystkim skonfrontowany z ogromem cierpienia, jakiego doświadcza rozpostarty na krzyżu człowiek. Postać oddziałuje na nas swoim bezwładem oraz znaczną ilością ran pokrywającą tors i kończyny Chrystusa. Pomimo intensywności wyrazu dzieło nie ogranicza się jednak do wiernej prezentacji zmaltretowanego ciała. Logika oglądowa krucyfiksu mnoży znaczenia, wobec których rzeźba przestaje oznaczać jedynie przełomowy moment Pasji. Dodatkowe sensory ujawnia kontemplacja wizualnych właściwości rzeźby, uwzględniająca suwerenność oddziaływania medium dzieła.

Spojrzenie stojącego pod krucyfiksem widza w pierwszej kolejności napotyka masywny gwóźdź, którego istotną rolę w doświadczeniu oglądowym akcentuje „wyolbrzymiony nawis skórny”<sup>302</sup> (il. 14). Detal o ciemnej barwie przytwierdzający stopy do krzyża prezentuje się jako miejsce najwyższego skupienia materii, potencjalność — zapowiedź dalszego wizualnego rozwoju dzieła. Wobec pozostałych elementów tworzących rzeźbę gwóźdź jawi się jako zamknięty w sobie,

---

<sup>301</sup> Dokładna analiza tego typu przedstawieniowego zob. *ibidem*.

<sup>302</sup> *Ibidem*, s. 14.

niezdolny do podziału i wizualnie samowystarczalny, co wynika z braku kierunkowych napięć oddziałujących na ten element. Owalny kształt w doświadczeniu oglądowym stanowi punkt wyjścia, „nasiono”, z którego emanuje wzrastająca ku górze sylweta.

Ujęcie gwoźdźnia jako punktu początkowego dla rozwoju wizualnego dzieła pozwala widzieć partię nóg jako jego rozwinięcie, kolejny etap wyrastający z „nasienia” i pnący się ku górze. Wobec ekspresji rzeźby — związanej z dynamicznym opracowaniem perizonium, torsu, oblicza i uniesionych ramion Chrystusa — przebite jednym gwoździem stopy oraz nogi stanowią najstabilniejszy wizualnie element kompozycji dzieła (il. 15). Wynika to z symetrii i braku horyzontalnych napięć kierunkowych wpływających na dynamikę tych elementów figury. Układ kończyn dolnych wpisuje się w kształt odwróconego trójkąta równobocznego (zamkniętego od góry odcinkiem wyznaczonym przez opadające na kolana Jezusa perizonium), akcentując nakierowany ku górze wizualny rozwój dzieła. Przebiegające w stronę wyższych części rzeźby spojrzenie widza dostrzega postępujący rozwój materii. Uznanie owalnej formy pośrodku stopy postaci za „nasiono” — przyczynę dokonującego się rozwoju dzieła — przy pozostaniu na gruncie roślinnej metafory pozwala ujmować nogi postaci jako „łodygę”, stabilnie podtrzymującą wyższe partie figury. Potwierdzenie dla tego rozpoznania stanowią wyróżnicowujące się zgrubienia, układające się w romboidalne sploty na powierzchni kończyn dolnych. Określenie detali, wynikające z wiedzy o ludzkiej anatomii, jako nabrzmiałych cierpieniem żył nie ujmuje całości doświadczenia wizualnego, związanego z ich regularnym układem. Odnalezienie dyskursywnych odniesień wskazanego rozpoznania kieruje nas do piętnastego rozdziału Ewangelii według św. Jana, gdzie odnajdujemy słowa Chrystusa do apostołów:

*1 Ja jestem prawdziwym krzewem winnym, a Ojciec mój jest tym, który [go] uprawia. 2 Każdą latorośl, która we Mnie nie przynosi owocu, odcina, a każdą, która*

*przynosi owoc, oczyszcza, aby przynosiła owoc obfity. 3 Wy już jesteście czyści dzięki słowu, które wypowiedziałem do was. 4 Wytrwajcie we Mnie, a Ja [będę trwał] w was. Podobnie jak latorośl nie może przynosić owocu sama z siebie - jeśli nie trwa w winnym krzewie - tak samo i wy, jeżeli we Mnie trwać nie będziecie. 5 Ja jestem krzewem winnym, wy - latoroślami. Kto trwa we Mnie, a Ja w nim, ten przynosi owoc obfity, ponieważ beze Mnie nic nie możecie uczynić. 6 Ten, kto we Mnie nie trwa, zostanie wyrzucony jak winna latorośl i uschnie. I zbiera się ją, i wrzuca do ognia, i płonie.*

Powyższy cytat uprawomocnia i potwierdza wcześniejsze rozpoznanie w rzeźbie nasienia, z którego wyrasta lodyga. W ramach tej metafory żyły postaci jawią się jako pnącza, stabilizujące krzew winny. Opisywany rodzaj stylizacji naczyń krwionośnych zapewne stanowił intencję twórcy dzieła nawiązującego do słów Chrystusa. Warto dodać również, że na podobieństwo żył do pnączy winorośli zwracają uwagę inni badacze analizujący krucyfiks<sup>303</sup>.

Wizualny rozwój rozpoczynający się od partii nóg postaci znajduje swoje rozwinięcie w perizonium Chrystusa. Draperia stanowi ten element, w którym materia zyskuje znaczną autonomię względem przedstawienia. Po pierwsze, wizualny wzrost osiąga w tym miejscu najwyższy poziom rozwoju. Na wysokości bioder Jezusa rzeźba jest najszersza, na co wpływają symetrycznie zakomponowane festony draperii. W części perizonium następuje również znacząca ekspansja ku przodowi, wynikająca z podkurczenia łydek postaci, co na poziomie wizualnym przejawia się jako „wypchnięcie” materii ku widzowi, przekroczenie pozornej granicy wyznaczonej przez pozostałe detale rzeźby. Tego rodzaju analiza możliwa jest dzięki osiągnięciu przez materię znacznego stopnia suwerenności względem funkcji przedstawieniowych. Racjonalnie nastawiony widz z narzucającą się oczywistością rozpozna w opisywanym elemencie szatę, którą przepasano biodra Chrystusa. Jednak skupienie się na wizualnych aspektach dzieła i poddanie się odbiorcy suwerennie kształtowanym znaczeniom, dostępnym w

---

<sup>303</sup> Ibidem, s. 36.



niezapośredniczonym dyskursywnie procesie oglądu, ujawnia abstrakcyjny charakter opisywanego detalu. Element identyfikowany jest jako tkanina o tyle, o ile daje się rozpoznać w relacji do pozostałych części dzieła, a także wiedzy na temat tradycji przedstawiania Ukrzyżowanego. Biorąc pod uwagę wyłącznie właściwości wizualne dostępne w niezapośredniczonym oglądzie, perizonium prezentuje się jako rozpuszczająca się, tracąca przedmiotowe odniesienia materia. Co więcej, „rozpływanie się” szaty przejawia się w wizualnym ciążeniu tego detalu ku dołowi. Wynika to zarówno z zakomponowania fałd perizonium, które w centralnej części układają się w kształt trójkąta skierowanego wierzchołkiem w dół, jak również ze zróżnicowanego opracowania tworzywa rzeźby w obrębie szaty. Od stosunkowo płytkiego żłobkowania przepaski zdecydowanie odróżniają się plastyczne festony, spływające symetrycznie po bokach figury. W tej partii materia rzeźby zyskuje największą suwerenność wobec przedstawienia, prezentując swoją „nadmiarowość” — „wylewając się” i zastygając w abstrakcyjnym układzie.

Podążając zgodnie z oglądową logiką rozwoju materii następująca powyżej perizonium partia dzieła ujawnia zdecydowany kontrast wobec niższych części figury. Brzuch postaci prezentuje się niemalże jako negatywowe odbicie draperii okrywającej biodra (il. 16). Materia rzeźby „wycofuje się”, a faktura powierzchni ulega wygładzeniu. Zdecydowanej zmianie wizualnego charakteru tego detalu przeciwstawiają się przede wszystkim płytkie bruzdy na brzuchu, stanowiące wizualną reminiscencję bogato drapowanej szaty. Zmarszczki w okolicach pępka stanowią płytsze powtórzenie marszczenia draperii centralnej części perizonium, przyjmując formę lustrzanego odbicia niższej partii. Z jednej strony, scalają one wizualnie obydwie odmiennie opracowane detale dzieła (draperię i ciało postaci), z drugiej strony zaś, wpisują się w kształt równobocznego trójkąta, skierowanego wierzchołkiem ku górze i odsyłają wzrok widza ku wyższym partiom dzieła. Innymi elementami przełamującymi gładką fakturę są niewielkie rany, które choć gęsto pokrywają całe ciało Chrystusa, to na brzuchu postaci — szczególnie poniżej mostka

— uwydatniają się najmocniej. Różnią się one od obrażeń występujących na nogach, przyjmując formę otwartych uszkodzeń ciała, w przeciwieństwie do pokrywających dolne partie figury guzowatych zgrubień.

Wizualny rozwój rzeźby od dołu ku górze, podkreślony przez zmarszczki na brzuchu postaci, uwydatnia się na poziomie mocno zarysowanej, dolnej krawędzi żeber, których linia zbiegu kieruje spojrzenie odbiorcy ku klatce piersiowej postaci. W tym miejscu następuje kolejna zmiana w sposobie oddziaływania materii, która stopniowo rozwija się, zwiększając swoją objętość. Na tę właściwość zwraca uwagę Patrycja Łobodzińska: „Klatka piersiowa jest nabrzmiąta w stosunku do brzucha, jednak linia przejścia od mostka, przez żebra, do bioder, jest płynna”<sup>304</sup>. Cytat wskazuje na jeszcze jedną cechę opisywanego detalu — stopniowe przechodzenie pomiędzy dwoma sposobami oddziaływania materii. Zmiana ta dokonuje się za pomocą plastycznie zarysowanych kości klatki piersiowej. Żebra zdają się wyrastać z brzucha i rozszerzać, co przejawia się jako wzrost znajdujących się wyżej części figury. Z perspektywy oddziaływania suwerennej materii dzieła detal ten jest interesujący również z innego powodu. Przede wszystkim sposób jego opracowania z jednej strony, wiernie oddaje anatomiczne szczegóły umęczonego ciała ludzkiego. Wychudzone żebra zdają się wypychać cienką warstwę skóry, wskazując na cierpienie Ukrzyżowanego, ludzki wymiar Jego męki. Z drugiej strony, ukształtowanie detali w formie miękko opracowanych wałków, rytmicznie wznoszących się jeden na drugim i stopniowo rozszerzających się ku górze, wprowadza do przedstawienia dekoracyjną stylizację. Taki rodzaj kształtowania detalu łączy go wizualnie z nogami oplecionymi geometrycznym wzorem żył.

Elementem przełamującym symetrię układu są wyraźnie wyróżnicowujące się krople krwi, wypływające z prawego boku Chrystusa. Detal ten przerywa harmonijny wzrost ku górze, uwidoczniiony w stopniowo rozszerzających się żebrach. Krople krwi w literaturze przedmiotu poświęconej krucyfiksowi

---

<sup>304</sup> Ibidem, s. 15.

interpretowane są jako symboliczne odniesienie do winnego grona, zgodnie z cytowaną parabolą o Jezusie jako owocowym krzewie i wiernych będących latoroślami. Choć opracowanie detalu — wydatność poszczególnych kropeł i ich bordowa barwa — daje podstawy do tej interpretacji, to skupienie się na suwerennych względem dyskursywnego rozpoznania, wizualnych właściwościach elementu i jego miejsca w całości struktury rzeźby, odnosi nas ponadto do wzajemnych relacji pomiędzy poszczególnymi partiami dzieła. W tym ujęciu wypływająca z boku krew odsyła nas do perizonium, którego właściwości wizualne skupione są na ciężeniu ku dołowi i bezwładnemu osuwaniu się materii. Są to własności istotowo związane ze sposobem funkcjonowania tych dwóch detali, łącząc je, pomimo — wydawałoby się — całkiem odmiennego opracowania.

Innym istotnym odniesieniem jest relacja łącząca „winne grono” z licznymi ranami na ciele postaci. Krew intensywnie tryskająca z boku Chrystusa wydaje się być wizualnym rozwinięciem tego, co antycypują gęsto rozmieszczone, płytkie rany. Na wysokości żeber dochodzi do miejscowego przerwania jednolitej powierzchni dzieła i „wylania się” niby to nagromadzonej wewnątrz dzieła materii na zewnątrz. Jednocześnie wielkość poszczególnych kropeł sprawia, że detale te jawią się jako negatywowe odbicie ran pokrywających ciało Jezusa. Tors postaci przedstawia wobec tego pole starcia się dwóch przeciwstawnych sił — wewnętrznej, dążącej do ekspansji materii i skierowanej do wewnątrz, ograniczającej ten rozrost.

Rytmiczne następstwo żeber płynnie przenosi wzrok ku wyższym partiom figury. Stopniowo rozszerzająca się ku górze klatka piersiowa,znaczona coraz szerszymi wałkami żeber, hamuje swój wizualny rozwój powyżej wytryskującego grubymi kroplami strumienia krwi. Pozostałością po intensywnym wzroście materii są płytkie bruzdy na piersi — kości rysujące się pod cienką, napiętą skórą Chrystusa. Na wysokości klatki piersiowej dochodzi do intensyfikacji oddziaływania materii, która rozrasta się, ale jednocześnie wraz z dążeniem ku górze coraz bardziej

przybliża się do wyglądu ludzkiego ciała. Dokonujące się wizualne przeobrażenie materiału dzieła narasta ku górze, zaś swoje apogeum osiąga w obliczu postaci.

Spoglądając na twarz Chrystusa widz w najwyższym stopniu ulega ułudzie obcowania z żywym człowiekiem (il. 17). Wynika to zarówno z realistycznego oddania rysów twarzy, ale również z pozycji, jaką przyjmuje bezwładnie opadająca głowa. Kompozycja sprawia, że połowa twarzy postaci pogrąża się w mroku, a gra światłocieniem wzmacnia realizm przedstawienia. Sposób percepcji obiektu, przemieszczanie się odbiorcy pod zawieszoną na krzyżu figurą<sup>305</sup> sprawia, że pozostająca w oddaleniu twarz wydaje się zatracać fizyczne właściwości drewna (il. 18). Za pomocą oddziaływania materii widz doświadcza przekształcenia martwego materiału w oblicze cierpiącego człowieka. Należy jednocześnie zwrócić uwagę, że zapoznanie się z twarzą postaci z bliska, niedostępne w warunkach obecnej ekspozycji, uniemożliwia postrzeganie detalu w ten sposób — opisywane „przekształcenie” wynikające z aktywnego działania materii możliwe jest jedynie w określonych warunkach prezentacji rzeźby. Percepcja oblicza zmienia się wraz z przemieszczaniem się wobec dzieła. Lewy profil Chrystusa nie poddaje się transcendującej mocy medium z taką intensywnością, jak prawa część twarzy, co związane jest z bezwładnym opadaniem głowy Ukrzyżowanego (il. 19). Oglądając rzeźbę z lewej strony w znacznie większym stopniu doznajemy wrażenia obcowania z konającym człowiekiem, przejawiającym się w drewnianej rzeźbie.

Oblicze oddziałuje swoim weryzmem, pomimo iż włosy okalające twarz i zarost poddane zostały znacznej typizacji, określanej przez badaczy jako „metaliczna stylizacja”<sup>306</sup>. Połączenie w obrębie jednej partii dzieła dwóch sposobów opracowania sprawia, że twarz postaci staje się — podobnie jak pozostałe opisywane

---

<sup>305</sup> Przypomnę, że nie znamy pierwotnego miejsca ekspozycji dzieła w kościele wrocławskich joannitów, jednak biorąc pod uwagę skalę obiektu możemy przypuszczać, że był on zawieszony w pewnej odległości od wiernych, zaświadcza o tym również brak plastycznego opracowania czubka głowy postaci.

<sup>306</sup> Ibidem, s. 30.

partie rzeźby — polem ścierania się dwóch sposobów oddziaływania materii. Wizualny rozwój ku górze, objawiający się w percepcji jako nadanie figurze właściwości ludzkiego ciała, napotyka w oglądzie na zdecydowany opór tych detali, które przywracają „właściwy”, fizyczny porządek rzeźby, wskazując na konwencję przedstawieniową i fizyczne właściwości materiału. Okalające twarz pukle włosów, spływające miękko po obydwu stronach oblicza Chrystusa ewokują swoim ukształtowaniem festony draperii perizonium, podobnie jak one ciężąc ku dołowi i podkreślając swój nieprzedstawieniowy charakter, mogący przywoływać na myśl emanację suwerennej materii dzieła.

Głowę Jezusa wieńczy korona cierniowa. Uwzględniając jej wizualną relację z pozostałymi elementami rzeźby wskazać należy, że detal ten jest w najwyższym stopniu „wcieleniem”, przekraczającym podobieństwo oblicza Chrystusa do ludzkiej twarzy. Element ukazuje bowiem tożsamość kreacji artystycznej — wykonanej z gałązki szakłaku korony cierniowej — z przedmiotem, który ta kreacja ma ukazywać. Werystyczny charakter tego elementu uwydatnia się tym bardziej, że wynika z kontrastu względem „metalicznych” pukli okalających twarz Zbawiciela.

Włosy kierują spojrzenie ku rozpostartym, uniesionym ramionom postaci. W tym miejscu następuje kolejny zwrot w wizualnym kształtowaniu dzieła. Materia powraca do swojego pierwotnego sposobu przejawiania się, przyjmując wygląd zbliżony do opracowania partii kończyn dolnych. Przełamane zostają obydwie tendencje współistniejące w dziele — zarówno „werystyczna”, skupiona na transcendowaniu fizycznych właściwości tworzywa i wizualnej przemianie w ludzkie ciało, jak również „abstrakcyjna”, związana z autonomizowaniem się materii względem przedstawienia i jej suwerennym oddziaływaniem w niepodpartym dyskursywnie procesie oglądu rzeźby. Również na ramionach postaci widoczne są niewielkie rany, gęsto pokrywające ciało Zbawiciela, jednak w tym miejscu występują o wiele rzadziej niż na torsie i przyjmują formę zasklepionych zgrubień, podobnie jak ma to miejsce na nogach Chrystusa. Analogicznie jak w przypadku

kończyn dolnych, ramiona mężczyzny pokrywa regularna siatka żył, przywołująca ponownie analogię winnego grona. Kompozycję wieńczą przebite gwoźdźmi dłonie postaci (il. 20). Ich znaczenie w kontekście całości dzieła związane jest z powtórzeniem w zmniejszonej skali elementarnych sił wizualnych konstytuujących całość struktury rzeźby. W wieńczącej partii doświadczamy zatem wzrostu i komplikacji formy poczynając od jednego miejsca, stanowiącego wizualną kumulację wizualnej energii (gwoździe), ku dwóm przeciwnym tendencjom występującym w obrębie detalu — ciężącej ku dołowi strudze krwi z plastycznie opracowanymi kroplami i wznoszącym się ku górze palcom.

Przedstawienie w niniejszej analizie oglądowego doświadczenia wszystkich występujących w rzeźbie elementów skłania do określenia dwóch głównych jakości wizualnych, konstytuujących znaczenie dzieła w oparciu o suwerenne względem racjonalnego rozpoznania jakości. Pierwszą z nich jest przejawianie się materii jako „abstrakcyjnych” kształtów, wyraźnie przekraczających swoją wizualnością przedstawieniowy charakter. Do tego rodzaju detali zaliczyć należy perizonium i ranę z krwią wytryskującą z boku Ukrzyżowanego. Forma tych elementów uniemożliwia ich jednoznaczne dookreślenie. Suwerenne jakości wizualne detalu określanego jako szata Chrystusa pozwalają przekroczyć wierne oddanie znanego z rzeczywistości przedmiotu (przepaska na biodrach). Dzięki niezapośredniczonemu dyskursywnie oglądowi widz dostrzeże w tym detalu znacznie więcej — jednak to, co jawi się w spojrzeniu z całą oczywistością pozostaje z ledwością uchwytnie dla racjonalnie nastawionego odbiorcy, transponującego czysto wizualne jakości na dyskursywne pojęcia. Podobnie przebiega identyfikacja intensywnie broczącego krwią, przebitego boku Jezusa. Wykorzystujący swoje doświadczenie widz za oczywiste przyjmuje postrzeganie detalu jako śladu brutalnego przebiccia ciała włócznią. Jednocześnie jakości wizualne detalu identyfikowanego jako „krew” upodabniają się do winnego grona, umożliwiając jego symboliczne odczytanie. Ostatecznie nie można pominąć również abstrakcyjnego charakteru omawianego

detalu, który w istocie swojej nie daje się sprowadzić jedynie do żadnego z przedstawionych powyżej ujęć. Zarówno perizonium, jak i brocząca z boku Chrystusa krew ciążą ku dołowi, przeciwstawiając się tendencji pozostałych komponentów dzieła, których napięcie kierunkowe skierowane jest na wizualny rozwój ku górze. Za ten ostatni odpowiadają przede wszystkim kończyny postaci, porównywane na drodze biblijnego odniesienia do łodyg winnego krzewu, a także te fragmenty dzieła, które w najwyższym stopniu zbliżają się do wiernego oddania ludzkiego ciała, takie jak klatka piersiowa czy — przede wszystkim — oblicze Jezusa.

Znaczenie dzieła wynika zatem z relacji pomiędzy dwoma wizualnymi siłami, przenikającymi się w obrębie przedstawienia. Cechy tego związku pozwolą nam określić sens wynikający z suwerennych jakości rzeźby.

Zauważyć należy, że pomimo różnicy oddziaływania zarówno elementów niedookreślonych, „abstrakcyjnych”, jak i tych wiernie oddających wygląd ludzkiego ciała, detale te nie wchodzą ze sobą w konflikt wizualny i osiągają wspólną harmonię. Wszystkie elementy podporządkowane są naczelnej strukturze obiektu i przedstawieniu cierpiącego, konającego na krzyżu człowieka. Na wizualne wrażenie jedności wpływa również barwa poszczególnych detali. Zarówno umęczone ciało jak i perizonium pokrywa ten sam jasny kolor. Jedynymi wyróżniającymi się barwami są ciemnobordowe strugi krwi wytryskujące z ran Chrystusa, włosy i zarost postaci, a także błękitne fragmenty materiału perizonium. Barwy te harmonizują ze sobą — ciemna polichromia wydatnych strug krwi zbliża się swoim odcieniem do kolorystyki włosów, jednocześnie jako pochodna czerwieni uzupełnia się z błękitem szaty na zasadzie odniesienia do barw podstawowych. W dziele napotykamy więc — powtórzmy jeszcze raz — dynamiczną relację dwóch sił, które jednak pozostają wobec siebie w bliskim wizualnym związku, nie wykluczających się, lecz wspierających wzajemnie.

Narracyjne ujęcie tego stanu rzeczy (nieuchwytnego dla dyskursywnie nastawionego odbiorcy), pozostającego w swojej niezaprzeczalnej zgodności z logiką oglądową dzieła, możliwe będzie dzięki odczytaniu paraboli, przejawiającej się w jakościach wizualnych rzeźby. Aby odkryć to znaczenie wykorzystać należy immanentną cechę każdego dzieła sztuki, ujawniającą się w możliwości odczytania dostępnego na drodze doświadczenia *stworzenia-analogii*. Przypomnijmy, że ta kategoria, zaproponowana przez Brötjego w *Bild-Schöpfung*, odnosząca się do wspólnoty kulturowej odbiorców dzieła, nie musi odnosić się w żaden sposób do tematu czy „treści” obiektu artystycznego (przykładem są między innymi Brötjowskie analizy dzieł Courbeta czy Cézanne’a<sup>307</sup>). Z drugiej strony, uznać należy, że intencja artysty stanowić może wskazówkę — wprawdzie niekonieczną i pozbawioną cech ostatecznej instancji — lecz mającą możliwość nakierowania na parabolę przejawiającą się dla widza w dziele. W przypadku krucyfiksu z Muzeum Narodowego w Warszawie niemożliwym do pominięcia są chrześcijańskie odniesienia przedstawienia i znaczenie, jakie w związku z tym generowane są w trakcie kontaktu odbiorcy z dziełem. W związku z tym istotnym wydaje się odsłonięcie sensu krucyfiksu powstającego na przecięciu suwerennych wizualnych jakości i odniesienia do intencjonalnie zaimplementowanego przez artystę — związanego z tematem — znaczenia dzieła.

Za punkt wyjścia należy uczynić powracający co pewien czas w niniejszej analizie fragment Pisma Świętego, w którym Chrystus porównuje się do winnego krzewu. Krucyfixs poprzez wyjątkowe opracowanie poszczególnych detali wydaje się nawiązywać bezpośrednio do tych słów, na co wskazują badacze dzieła<sup>308</sup>. Ambiwalentny sposób opracowania kończyn postaci pozwala widzieć w nich również nawiązanie do roślinnych pnączy, podobnie jak w przypadku wytryskującej z ran krwi, uformowanej na kształt winnego grona. Detale te odnoszą nas do

---

<sup>307</sup> Por. M. Bryl, „*Stworzenie — analogia*”..., op.cit., s. 186.

<sup>308</sup> P. Łobodzińska, „*Crucifixus dolorosus*”..., op. cit., s. 34.



działalności Jezusa, znaczenia Chrystusa w boskim planie zbawienia. Z drugiej strony, odrzucić należy proste wytłumaczenie poszczególnych elementów dzieła jedynie jako symboli odnoszących się do konkretnego literackiego źródła (biblijna przypowieść o winnym krzewie).

Po zawieszeniu wszelakich dyskursywnych odniesień zarówno szatę postaci, spływające na ramiona pukle włosów, jak i wytryskującą z boku krew łączy ze sobą wizualna nieokreśloność i skierowanie ku dołowi, przejawiające się w „rozpuszczaniu się” materii. Detale te są ściśle związane z pozostałymi partiami dzieła. Perizonium wyznacza początek dynamicznego wizualnego wzrostu ku górze, określanego przez wzajemny związek dwóch sposobów oddziaływania materii dzieła. Szata odnosi się również wyraźnie do karnacji postaci, co wynika z jednolitej barwy perizonium i ciała oraz ich wzajemnego wizualnego przenikania się. Wytryskująca krew zdaje się wydobywać z wnętrza figury, zaś włosy wraz z zarostem okalają i ściśle wiążą się wizualnie z twarzą. Od pozostałych elementów odróżnia je wyraźne wizualne ciążenie ku dołowi, które jednak nie jest opresyjne i nie zaburza kompozycji rzeźby, lecz równoważy dążenie ku górze pozostałych detali. Elementy te są konieczne dla harmonijnego zestrojenia wszystkich partii dzieła.

Od detali „abstrakcyjnych” odróżniają się te fragmenty, które odnoszą się do werystycznego przedstawienia ludzkiego ciała. Są one bliższe „współodczuwającemu” widzowi, doświadczającemu męki zawieszzonego na krzyżu człowieka. Właśnie ta wspólnota i wynikające z niej współczucie stają się podstawowym znaczeniem, jaki wiąże się z wizualnym opracowaniem klatki piersiowej czy oblicza postaci. Fragmenty te są „ludzkie” i jako takie wpływają na przejmujący charakter dzieła.

Odróżnienie obydwu sposobów kształtowania elementów, przy jednoczesnym silnym związku wizualnym jaki występuje pomiędzy nimi, wskazuje na nadrzędną cechę, którą można określić jako wielość tego, co w istocie jest tym samym.

Zrozumienie wzajemnej relacji poszczególnych detali dzieła umożliwi przywołanie terminu jakim Brötje określał malarską płaszczyznę, czyli synonimu oglądowego absolutu. W przypadku rzeźby odpowiednikiem płaszczyzny jest materia, będąca prapodstawą kształtującą sens dzieła. Przenika ona całą „rzeczywistość przedstawienia” — wszystko, co zostało oddane w tworzywie przez artystę, sama nie będąc nigdy dostępną doświadczeniu oglądowemu, gdyż wraz z próbą jej racjonalnego ujęcia przeistacza się na powrót w martwą bryłę materiału rzeźby. Takie elementy wrocławskiego krucyfiksu jak perizonium i wytryskująca z boku krew objawiają w znacznym stopniu tę synonimiczność materiału rzeźby względem absolutu, właśnie poprzez swoje niedookreślenie wizualne w obrębie dzieła, które przedstawia konkretny moment z historii Zbawienia — Chrystusa konającego na krzyżu. Ta nieuchwytność pozwala transcendować spojrzeniu widza poza przedstawienie, chociaż cel tego przekroczenia pozostaje dla odbiorcy niejasny.

Elementy dzieła ewokujące ludzkie ciało, pośród których wyróżnia się oblicze Jezusa, są przejawem działania tej samej materii, która jednak w tych detalach ukazuje się odmiennie. Możliwość przeistaczania się w procesie oglądu sprawia, że drewno lipowe przemienia się wizualnie w ludzkie ciało. Jest to oczywiście rozpoznanie absurdałne z racjonalnego punktu widzenia, więc jakakolwiek próba dyskursywnego ujęcia tego stanu rzeczy przedstawia się jako nieadekwatna wobec fizykalnych faktów. W momencie kiedy staramy się rozumowo ująć nasze doświadczenie „cielesności drewna” materia na powrót wycofuje się w „bycie tworzywem” dzieła.

Ujmując aktywne oddziaływanie materii dzieła należy posłużyć się — na wzór Brötjego — wizualną parabolą. Przedstawiony powyżej sposób funkcjonowania poszczególnych „werystycznych” detali przedstawia się jako analogiczny wobec Logosu, stającego się Ciałem. Tak jak w dziele, materia przyjmująca w spojrzeniu jakości ciała ludzkiego jest tą samą materią co jej „abstrakcyjny” przejaw w partii perizonium i plastycznej strudze krwi, tak Syn Boży jest tą samą Istotą co Ojciec. To

rozpoznanie odnosi nas do analogii, jaką jest paradoksalna relacja występująca pomiędzy dwiema Osobami chrześcijańskiej Trójcy Świętej — Bogiem Ojcem i Synem Bożym. Tak ująć można związek „abstrakcyjnych” elementów z tymi, które w dziele ewokują „to, co ludzkie”. Te pierwsze stanowią podstawę wizualnego wzrostu pozostałych elementów, same pozostając w znacznym stopniu niedookreślone. Natomiast ich sposób opracowania zwraca uwagę widza na sposób oddziaływania materii, przejawiający się wizualnie, a suwerenny zarówno względem przedstawienia (Chrystusa na krzyżu), jak i dyskursu dotyczącego symboliki rzeźby (Chrystusa jako krzewu winnego).

Wobec tak poczynionego rozpoznania fundamentalnych dla struktury rzeźby elementów ująć można pozostałe detale dzieła. Stanowiące ostatni etap wizualnego rozwoju dłonie postaci stanowią swoisty mikrotemat dzieła, prezentując w pomniejszonej skali sposób wizualnego oddziaływania niższych partii. Tutaj również mamy trzy zasadnicze elementy wokół których konstytuuje się znaczenie detalu — gwóźdź, wytryskującą krew i palce — będące kolejno miejscem maksymalnego skomasowania materii, przejawiania się jej największej autonomii względem przedstawienia i ostatecznie transcendencji przemieniającej martwe tworzywo w żywe, chociaż konające, ciało ludzkie.

Po raz kolejny powrócić należy do biblijnej przypowieści o Chrystusie jako krzewie winnym. W tym fragmencie Pisma Świętego mowa jest o wyjątkowej roli Jezusa jako pośrednika pomiędzy Bogiem Ojcem a wiernymi w Dziele Zbawienia. O ile pozostałe partie dzieła ukazują wizualną parabolę związku pomiędzy dwoma Osobami Trójcy Świętej, to dłonie postaci wyrażają analogię losów człowieka stworzonego „na obraz i podobieństwo”, który stara się naśladować Boga: „Podobnie jak latorośl nie może przynosić owocu sama z siebie - jeśli nie trwa w winnym krzewie - tak samo i wy, jeżeli we Mnie trwać nie będziecie”. Zgodnie z tym rozpoznaniem znaczenie zyskuje specyficzne opracowanie „abstrakcyjnych” detali, stanowiących parabolę Boga Ojca. Detale ujawniające w najwyższym stopniu

materię, stanowiącą praprzyczynę wizualnego znaczenia dzieła, ciężą ku dołowi. Tym samym „przeciwstawiają się” temu co ludzkie i wyrażają odrębną dynamikę wobec wzrostu ku górze pozostałych elementów. Nie jest to jednak wizualna opresja, a jedynie odrębność wobec wzrastających ku górze detali. Tym samym ujawnia się nieodzowność pnących się ku górze, przyjmujących ludzki wygląd partii dzieła, pośredniczących pomiędzy abstrakcyjnymi elementami a dłońmi. Relacja ta stanowi analogię misji Chrystusa, będącej konieczną w Planie Zbawienia — wyrazem Nowego Przymierza, które musiało dopełnić Stare, aby mógł powstać prawdziwie zjednoczony w Bogu Kościół:

*„12 Podobnie jak jedno jest ciało, choć składa się z wielu członków, a wszystkie członki ciała, mimo iż są liczne, stanowią jedno ciało, tak też jest i z Chrystusem. 13 Wszyscyśmy bowiem w jednym Duchu zostali ochrzczeni, [aby stanowić] jedno Ciało”*

## II. 4. Baccio Bandinelli, *Herkules i Kakus* (ok. 1525 r.) – pierwotna wizja artysty a ostateczna wersja wobec *Dawida* (1501–1504) Michała Anioła

Dzieło Baccio Bandinellego powstało w 1534 r. i eksponowane jest na Piazza della Signoria we Florencji. Grupa rzeźbiarska spoczywa na sześciennym postumencie, zdobionym męskimi hermami z kartuszem, z których każdą flankują płyciny z ciemniejszego kamienia (il. 21). Na płycinach od strony południowej wykuto informację o autorze rzeźby<sup>309</sup>. Cokół wieńczy gzyms zdobiony ornamentem falowym. Figury bezpośrednio osadzono na podstawie w formie surowej skały, dekorowanej na każdym z jej rogów zwierzęcymi pyskami – dzika, wilka, psa i lwa. Klęczący Kakus lewą dłonią opiera się o konar drzewa, a prawą podtrzymuje bezużyteczną broń. Wzrok kieruje w stronę wykonanej z metalu maczugi Herkulesa (il. 22). Heros stoi wyprostowany, lewą dłonią przytrzymując za włosy swojego przeciwnika.

Figury opracowano w analogiczny względem siebie sposób. Obydwaj mężczyźni mają umięśnione ciała, masywne dłonie, głębokie rysy twarzy oraz kędzierzawe włosy i zarost (il. 23). Warto zwrócić uwagę, że dodatkowym elementem unifikującym obydwie figury w obrębie grupy jest zakomponowanie rąk postaci. Zarówno kąt ugięcia ramion, jak i chwyt dłoni Herkulesa powtarza układ kończyn górnych Kakusa (il. 24). Podobieństwo herosa i jego antagonisty jest artystyczną interpretacją Bandinellego, opartą zapewne na źródłach ikonograficznych dostępnych artyście w trakcie pracy nad dziełem<sup>310</sup>. Przedstawienia tego typu stoją w sprzeczności z treścią mitu. W VIII księdze *Eneidy* Wergiliusza Kakus opisywany jest jako ziejący ogniem potwór. Przedstawienie przerażającego giganta jako dobrze zbudowanego mężczyzny związane było – poza odniesieniem do wcześniejszych dzieł podejmujących ten temat – z reprezentacyjną funkcją dzieła Bandinellego, eksponowanego w wyróżnionym miejscu na Piazza della Signoria (il. 25). Rozstrzygnięcie artystyczne towarzyszące pracy nad *Herkulesem i Kakusem*, wynikające zarówno z ikonografii podjętego tematu jak i kontekstu powstania dzieła,

<sup>309</sup> Inskrypcja na cokole głosi: „BACCIVS BANDINELI/ FLOREN FACIEBAT/ M D XXXIIII”.

<sup>310</sup> Takimi jak kafel z dzwonnicy katedry florenckiej dłuta Andrea Pisano. Płaskorzeźba ukazuje konwencjonalne przedstawienie Herkulesa stojącego nad pokonanym Kakusem, którego ciało opracowano w analogiczny sposób do triumfującego przeciwnika (il. 57).

niosą za sobą konsekwencję dla immanentnego sensu obiektu artystycznego, jawiącego się widzowi we wciąż ponawiającej się wizualnej aktualności niezależnej od „dyskursywnego bagażu” towarzyszącemu pracy rzeźbiarza.

Pierwotna wersja dzieła, jaką jest bozzetto ze zbiorów berlińskiego Bode-Museum (il. 58), odznacza się większą ekspresją, wzorowaną na układzie kompozycyjnym *Herkulesa (Samsona?)* Michała Anioła (il. 59). Model ukazuje moment na chwilę przed uśmierceniem Kakusa. W tej wersji heros przyciska kolanem pokonanego rywala do skały, unosząc prawe ramię i biorąc zamach maczugą. Ten układ kompozycyjny został jednak zaniechany przez twórcę ze względu na techniczne trudności, związane ze zbyt małym cokołem (analogicznym do podstawy *Dawida* Michała Anioła), a także koniecznością przedstawienia założonego przez fundatora programu ideowego. Różnice pomiędzy figurami grupy Bandinellego — tak podobnymi do siebie fizycznie — wynikają z relacji łączącej postacie. Herkules z triumfem prezentuje pokonanego rywala. Gest herosa wskazuje na podległość Kakusa i jego całkowitą zależność od zwycięzcy. Stanowi to kolejną różnicę względem literackiego źródła. Przypomnijmy, że w *Eneidzie* Herkules uśmierca giganta przez uduszenie. We florenckim dziele Herkules odwraca wzrok od zdominowanego przeciwnika, nie będąc zainteresowanym unicestwieniem rywala. Virginia L. Bush zwraca uwagę, że specyficzne podjęcie tematu przez Bandinellego wynikało z chęci wyrażenia programu politycznego zleceniodawcy dzieła, papieża Klemensa VII<sup>311</sup>. Umieszczony przed Palazzo Vecchio Herkules nie jest brutalny względem Kakusa, lecz okazuje przeciwnikowi łaskę. Heros opuszcza broń i spogląda w dal wskazując, że zakończona walka należy do przeszłości. Dzieło Bandinellego, eksponowane na Piazza della Signoria, wyraża łaskawość [łac. *clementia*], jedną z cnót utożsamianą z Medyceuszami – rodem, z którego wywodził Klemens VII.

Herkules powściągający gniew i okazujący łaskę wpływa na poziomie wizualnym na specyficzne zakomponowanie figury Kakusa – tak odmienne od pierwotnej, berlińskiej wersji, gdzie ciało giganta ugina się pod ciężarem swojego oprawcy. Jak pisaliśmy, w grupie eksponowanej na florenckim placu heros

---

<sup>311</sup> V. L. Bush, *Bandinelli's "Hercules and Cacus" and Florentine Traditions*, „Memories of the American Academy of Rome”, nr 35 (1980), s. 180.

prezentuje swojego zwyciężonego przeciwnika niczym zdobycz. Z drugiej strony, napięcie ciała klęczącego giganta i zwrot jego spojrzenia sugeruje próbę podniesienia się i przekroczenia horyzontalnej osi wyznaczonej przez linię bioder Herkulesa i układ jego broni. W takim przypadku gest podtrzymania przez herosa jest źródłem jedynej siły przeciwstawiającej się osunięciu ciała Kakusa, co więcej – sprawiającej wrażenie wyciągania ku górze uległego przeciwnika.

Dzieło ukazuje wobec tego zarówno sytuację konfliktu, jak również wyjątkową wspólnotę obydwu postaci, zbliżonych do siebie pod względem wizualnym i pozostających wobec siebie w dynamicznej relacji triumfu/porażki i łaskawego podtrzymywania. Rzeźba przedstawia określone, przekazane w micie wydarzenie, wobec czego zasadne są odniesienia do literackiego źródła i poszukiwanie narracyjnego potencjału przedstawienia (ukazującego chwilę pokonania Kakusa). Jednak sama wizualność obiektu, niezapośredniczona dyskursywnymi odniesieniami dotyczącymi przedstawionych przez Bandinellego postaci i sytuacji, umożliwia odczytanie sensu dzieła bez odniesień do mitu. Percypowane bezpośrednio jakości dzieła, takie jak analogiczne opracowanie figur oraz ich specyficzne zakomponowanie, pozwalają widzieć w strukturze rzeźby sekwencję przedstawienia jednej postaci. W przypadku przyjęcia takiego intuicyjnego ujmowania obiektu, wizualne następstwo dokonujące się w procesie percepcji przebiegałoby od dołu ku górze, a więc symultanicznie ukazywałoby mężczyznę wstającego z kolan i prostującego się z dumnie podniesionym obliczem.

Napięcie pomiędzy dwoma sposobami percepcji rzeźby – odnoszącym się do treści mitu i dyskursywnie niezapośredniczonym – potęguje ujęcie dzieła jako całości, łącznie ze skalną podstawą i cokołem. Uwzględnienie postumentu w przypadku analizy rzeźby Bandinellego wynika przede wszystkim z jego niezbywalnego znaczenia jako konstrukcyjnej i wizualnej podstawy przedstawienia. Ponadto wiadomo, że projektując dzieło artysta od początku zakładał umieszczenie figur na postumencie, jako pendant dla *Dawida* Michała Anioła, a forma cokołu była jednym z istotniejszych czynników determinujących porzucenie pierwotnego pomysłu na kompozycję dzieła. W związku z tym zasadnym jest włączenie

postumentu do analizy jako znaczącego elementu, pozwalającego całościowo ująć znaczenie *Herkulesa i Kakusa*.

Uwzględnienie cokołu w percepcji dzieła, wynikającej z jego logiki oglądowej rozwijającej się sekwencyjnie od dołu ku górze, nakazuje ujmować podstawę jako pierwszy etap, poprzedzający wizualne wznoszenie się, zmianę pozycji — „wstawanie z kolan” postaci. Znaczenie cokołu nie daje się wyjaśnić na drodze włączenia tego elementu w mitologiczną narrację. Prowadziłoby to do absurdu, gdyż musielibyśmy szukać wyjaśnienia obecności architektonicznej podstawy w historii walki Herkulesa z gigantem. Wizualny sens cokołu, doświadczany w trakcie percepcji dzieła, ujęty może zostać wyłącznie na drodze niezapśredniczonego oglądu, odrzucającego dyskursywne zakotwiczenie obserwowanej rzeźby.

Postument, poza funkcją konstrukcyjną, wyznaczającą wertykalny kierunek wizualnego rozwoju spoczywającej na nim grupy, prezentuje wyraźne horyzontalne podziały powierzchni przy pomocy wałków i wieńczącego cokół gzymsu z ornamentem falowym. Dodatkowo, podstawę zdobią płyciny z inskrypcjami i płaskorzeźbione hermy z kartuszami (il. 26). Jawi się ona jako najbardziej abstrakcyjny element dzieła, nie pozbawiony jednak — przede wszystkim dzięki hermom — funkcji przedstawieniowej. Cokół na poziomie wizualnym pełni rolę załączka figur, „wyrastających” z podstawy. Potwierdza to racjonalne rozpoznanie, zgodnie z którym cokół umożliwia stabilne osadzenie figur a poprzez wyniesienie grupy podkreśla wertykalną oś kompozycji.

Bezpośrednio na postumencie, zwieńczonym gzymsem z ornamentem falowym, spoczywa kamienna bryła imitująca wygląd surowej skały. Podstawa jest kolejnym etapem wizualnego rozwoju dzieła, dokonującego się od dołu ku górnym partiom rzeźby. Miejsce skały w całościowym odbiorze uzasadnia rozpatrywanie jej jako etapu pośredniego pomiędzy zgeometryzowanym cokołem a grupą powyżej. Detal ten, wciąż w znacznej mierze nieprzedstawiający — chociaż dający się rozpoznać jako skalna bryła, na której spoczywają Herkules i Kakus — odróżnia się od postumentu przede wszystkim organiczną, nieregularną formą. Detal stanowi bezpośrednią podstawę elementów figuralnych, rozwijających się dwukierunkowo. Horyzontalnie z abstrakcyjnego detalu wyróżnicowują się cztery zwierzęce pyski,



zaś bezpośrednio na skale wspiera się Kakus i górujący nad nim Herkules. Konkretyzacja przedstawienia przebiega zatem w oparciu o dwie osie, z których to wertykalna zostaje wizualnie dowartościowana zarówno poprzez wymiary figur, jak i poziom kompozycyjnej złożoności przedstawienia. Zwierzęce pyski stanowią wprawdzie kolejny etap konkretyzacji skalnej formy, jednak, biorąc pod uwagę logikę oglądową całości dzieła, łby rozpatrywać należy jako zakończenie rozwoju wizualnego rzeźby opartego o oś horyzontalną. Zwierzęce detale podporządkowują się wiodącej roli męskich postaci i wyznaczanego przez nie wertykalnego kierunku wizualnego rozwoju rzeźby.

Narzucająca się spojrzeniu sekwencja, przebiegająca trójstopniowo — od skały, poprzez klęczącego Kakusa po Herkulesa, może być odebrana dwojako. Z jednej strony przypomnieć należy wspomniany powyżej ogląd grupy jako symultanicznego przedstawienia ruchu jednej postaci. Zbliżone opracowanie Herkulesa i Kakusa sprawia, że doświadczamy wrażenia ruchu, prostowania się klęczącego mężczyzny. Jednocześnie, uzupełnienie percepcji o pozostałe elementy dzieła sprawia, że obydwie figury stanowią kolejne etapy wizualnego rozwoju materii, zapoczątkowanego w partii postumentu. Klęczący mężczyzna jawi się jako stadium pośrednie konkretyzacji, przebiegającej od abstrakcyjnej bryły cokołu i osiągającej najwyższy stopień doskonałości formalnej w wyprostowanej postaci Herkulesa. Pomimo analogicznego opracowania, poddane działaniu zewnętrznej siły wizualnej ciało Kakusa cechuje napięcie, przeciwnie niż w przypadku dumnie górującego nad nim herosa.

Wizualny rozwój dzieła, dokonujący się ku górze wzdłuż wertykalnej osi kompozycji, przebiega od maksymalnego zgęstnienia materii, z ograniczonym charakterem przedstawieniowym (cokół), poprzez stopniową sublimację i nadanie marmurowi cech wykraczających poza jego fizyczne właściwości. Zwieńczeniem tego procesu jest wyprostowany Herkules. Poprzez swoje opracowanie figura ściśle związana jest z Kakusem, jak również — poprzez swoją stabilną pozę i równowagę struktury — wiąże się wizualnie z pozbawionym napięć kompozycyjnych cokołem. Taki sposób percepcji dzieła, zakładający stopniowe różnicowanie materii, narzuca się odbiorcy odrzucającego dyskursywnie zapośredniczone rozpoznanie

przedstawienia jako ilustracji wydarzeń opisanych w *Eneidzie*. Wobec tego można wskazać na trzy sposoby oddziaływania rzeźby, różniące się od siebie stopniem relacji, jaka łączy odbiorcę z dziełem: pierwszy, odnoszący się do mitologicznej historii, drugi – ukazujący sekwencję symultanicznego ruchu jednej postaci, oraz trzeci, najmniej związany z dyskursywnym rozpoznaniem przedstawienia, dostępny w niezapośredniczonej, czysto wizualnej percepcji – związany z konkretyzacją materii. Aby odsłonić znaczenie dzieła należy zaproponować ujęcie w spójną narrację wskazanych sposobów oddziaływania rzeźby.

Ujęcie grupy figuralnej jako symultanicznej sekwencji podnoszącego się mężczyzny stanowi kolejny (pośredni względem dwóch pozostałych) sposób ujęcia wizualnych jakości dzieła — obok ukazania dokonującego się w akcie oglądu rozwoju materii rzeźby oraz przedstawienia pojedynku Herkulesa z Kakusem. Nie jest ono bowiem związane z wydarzeniami opisanymi w *Eneidzie*, lecz wciąż utrzymuje w mocy racjonalne rozpoznanie dwóch figur ludzkich (jednakże jako ukazanie ruchu jednej postaci). Taki uniwersalny sposób postrzegania dzieła odnosi się do tez zawartych w przywołanym wyżej artykule Bush. Badaczka zauważa, że grupa Bandinellego miała wyrażać cnotę łaski [*clementia*] przypisywaną rodzinie Medyceuszy. Herkules nie rozprawia się brutalnie z przeciwnikiem, lecz przedstawiony jest w momencie zaniechania ostatecznego ciosu. Gest herosa zyskuje dodatkowe znaczenie przy wzięciu pod uwagę kompozycji dzieła. Horyzontalna oś, przebiegająca na wysokości bioder Herkulesa, oddziela wizualnie od siebie dwie strefy — niższą, pełną dynamicznych napięć i wyższą, pełną harmonii. Sposób w jaki wyprostowany mężczyzna podtrzymuje swojego przeciwnika ma ambiwalentny charakter. Przede wszystkim gest ten ma charakter prezentacji trofeum — pokonany rywal jest uprzedmiotowiony i triumfalnie demonstrowany widzowi. Jednocześnie sposób, w jaki Herkules podtrzymuje Kakusa — ugięcie ramienia, zbliżenie głowy ofiary do horyzontalnej osi na wysokości bioder stojącego mężczyzny – sprawia, że gest ten można interpretować jako podnoszenie klęczącej postaci. Herkules używa siły nie po to, by pognębić swojego oponenta, lecz aby zbliżyć Kakusa do własnej, wyprostowanej postawy. To właśnie wizualna relacja pomiędzy postaciami pozwoliła wcześniej interpretować dzieło jako przedstawienie ruchu podnoszącego się z kolan i

prostującego się mężczyzny. W ten sposób, właściwy plastycznemu dziełu sztuki, dokonuje się wyrażenie cnoty łaski [*clementia*], przekraczające ilustrację mitologicznego tematu.

Trzeci ze wskazanych sposobów ujęcia rzeźby – odnoszący się do rozwoju materii – w największym stopniu oddala się od ujmowanego dyskursywnie sensu dzieła. Dokonująca się na poziomie wizualnym zmiana oddziaływania materii w żaden sposób nie wiąże się z mitem o Herkulesie, lecz mimo to znacząco wpływa na percepcję rzeźby. Ten niezapśredniczony dyskursywnie i w gruncie rzeczy pozaracjonalny sposób oglądu związany jest z medium, a więc tym, co jest istotą rzeźby będącej dziełem sztuki. Wizualny rozwój materii, ukierunkowany wertykalnie, oczywisty w oglądzie *Herkulesa i Kakusa* na florenckim placu, nie daje się w prosty sposób ująć w analizie oddziaływania obiektu. Wynika on z nieprzekładalności czysto wizualnego doświadczenia, umożliwiającego przekroczenie znaczenia rzeźby jako ilustracji konkretnego momentu opisanego w dziele Wergiliusza. Uchwycenie sposobu tego oddziaływania wymaga zastosowania struktury narracyjnej paraboli – odsłaniającej to, co Brötje określa mianem stworzenia-analogii.

Wizualny rozwój dzieła przebiega od dołu ku górze według schematu: maksymalne zagęszczenie uproszczonej materii w partii cokołu – stopniowy rozwój struktury, wykształcanie poszczególnych elementów przedstawiających, a ostatecznie powrót do stanu prostoty, przewyciężenie dynamicznego układu niższych partii, spokój i harmonia tchnąca ze stojącej figury. Taki sposób percepcji dzieła, wywodzący się z intencjonalnego zakomponowania formy przez twórcę, osiąga wizualną suwerenność na drodze percepcji widza uznającego nadrzędną ważność niezapśredniczonego dyskursywnie oglądu rzeźby. Intencja artysty nie jest tutaj warunkiem koniecznym, a w istocie pozostaje bez znaczenia wobec sensu, jaki przejawia dzieło w procesie oglądu. Z suwerenności tego rodzaju wynika również trudność przeprowadzenia adekwatnej analizy, gdyż spotkanie z dziełem wyraźnie przedstawia sposób oddziaływania nieuchwytny dyskursywnie, przekraczający ujęcie dostępne racjonalnie nastawionemu odbiorcy, a wynikający niezaprzeczalnie z logiki oglądowej dzieła. Po raz kolejny jedynym sposobem na przybliżenie wizualnego

oddziaływania rzeźby jest odniesienie do postulowanej przez Brötjego paraboli i sposobu w jaki przedstawienie *Herkules i Kakus* realizuje analogię stworzenia.

Ujęta przez Bandinellego sublimacja materii ukazuje proces powstawania, w wyniku którego z uporządkowanej i skondensowanej materii wyróżnicowuje się przedstawienie odznaczające się, z jednej strony, postępującym zróżnicowaniem struktury, a z drugiej strony, dążeniem do osiągnięcia ostatecznej harmonii (wyprostowanej sylwetki ludzkiej). Analogiczny, stopniowy sposób kreacji odnajdziemy w pierwszych wersach Księgi Rodzaju, opisującej powstanie świata. Zawarta w Genesis wizja mówi o sześciodniowym okresie pracy Kreatora, w wyniku której z chaosu powstały kolejno: światłość oddzielona od ciemności, niebo i wody (morza), ziemia, roślinność, ciała niebieskie, zwierzęta wodne, powietrzne i lądowe oraz ludzie. Człowiek w opisie biblijnym traktowany jest jako ukoronowanie kreacji, najdoskonalszy doczesny byt dysponujący mocą władania nad pozostałym stworzeniem. Analogicznie, u Bandinellego wizualny proces rozpoczęty od partii cokołu zwieńczony jest wizerunkiem. Pomiedzy tymi dwoma elementami – skrajnymi zarówno pod względem rozmieszczenia, opracowania jak i stopnia komplikacji – ukazuje się stopniowy rozwój coraz to doskonalszych form.

W tym ujęciu cokół, jako związany wizualnie z grupą figuralną, lecz nie będący integralną częścią przedstawienia pojedynku dwóch postaci, jawi się jako prefiguracja powstania świata. Zalążkowe formy wyróżnicowujące się na poziomie wizualnym z płaszczyzny, przede wszystkim jako hermy ewokujące wygląd człowieka, wobec przedstawionej biblijnej analogii stanowią odniesienie do idei poprzedzających Stworzenie. Tak uchwycone suwerenne znaczenie cokołu kieruje nas ku myśli Platona, której odrodzenie (i związane z chrześcijaństwem) i wzrost popularności związane jest z działalnością Marsilio Ficino, założyciela Akademii Florenckiej<sup>312</sup>.

Bezpośrednio na postumencie osadzono podstawę przyjmującą kształt surowej skały. Organiczny charakter detalu pozwala widzieć w nim ziemię, oddzieloną przez Boga od wód gruntowych. Rozpoznanie uprawomocnia dodatkowo gzyms

---

<sup>312</sup> Na temat znaczenia idei neoplatonickich dla kultury renesansowej Florencji zob. klasyczny tekst: E. Panofsky, *Neoplatonicki ruch we Florencji i północnych Włoszech. Bandinelli i Tytjan*, przeł. W. Juszcak, A. Morawińska, [w:] idem, *Studia z historii sztuki...*, op. cit., s. 188-221.

wieńczący cokół, zdobiony ornamentem falowym. Element, który przy racjonalnym oglądzie sprowadzony jedynie do swojej roli dekoracyjnej, w przypadku niezapośredniczonej percepcji nawiązuje do biblijnej opowieści, opisującej bezbrzeżny ocean jako formę przejściową między „beżładem i pustkowiem” a wykształcającymi się z wód ziemią i kolejnymi pochodnymi stworzenia. Podobnie ujmować należy inne ornamenty w obrębie dzieła – zwierzęce łby. Ich służebna funkcja wobec całości nabiera znaczenia z chwilą uświadomienia sobie relacji, w jaką te elementy wchodzi z podstawą rzeźby. Nie mamy do czynienia z realistycznym przedstawieniem zwierząt przede wszystkim dlatego, że pyski „wyrastają” bezpośrednio z powierzchni skały. Ów wizualny związek, którego funkcja nie może zostać sprowadzona do roli ilustracji, znajduje swoje odniesienie do kolejnego fragmentu opowieści o stworzeniu, przywołującego słowa Kreatora: „Niechaj ziemia wyda istoty żywe różnego rodzaju [...]”.

Osadzone na podstawie dwie męskie sylwety wpisują się w układ wizualnego wzrostu dzieła. Związane jest to z relacją figur wchodzących w skład grupy, identyfikowanych tutaj jako symultaniczne przedstawienie ruchu. Rozpoznanie to wpływa na percepcyjne doświadczenie ujmowane w ramach prezentowanej w niniejszej analizie analogii. Figury odnoszą się do człowieka, będącego kolejnym i ostatecznym etapem stworzenia. Gest Herkulesa, dający się odczytać jako wyraz łaski, wraz z całkowitym zawieszeniem dyskursywnego rozpoznania oglądanej sceny staje się symultanicznym wizerunkiem podnoszącego się człowieka. Obydwie postacie, opracowane względem siebie w zbliżony sposób, odróżnia postawa. W przeciwieństwie do wyprostowanego dumnie herosa, klęczący u jego stóp mężczyzna ma silnie skrzyśnięty tułów, jego ciało jest napięte. Symultaniczny ruch ku górze interpretować należy jako powrót do harmonii. Wraz z chwilą przyjęcia analogii stworzenia i historii człowieka rozpatrywanej w kategoriach chrześcijańskiej historiozofii i antropologii, istotnym staje się moment wizualnego przełomu, przebiegający wzdłuż osi kompozycyjnej akcentowanej przez broń w dłoni Herkulesa. Na wysokości bioder herosa kompozycja na powrót odzyskuje ład, jednak nie w abstrakcyjnych formach jak w przypadku cokołu, lecz w związku z pełną szlachetnością postawą ludzkiego ciała. Punkt zwrotny w układzie dzieła znajduje

swoje odzwierciedlenie w biblijnej historii posłannictwa Chrystusa i w kluczowym momencie dziejów, jakim było Zmartwychwstanie. Podobnie – zgodnie z chrześcijańską wizją historii – jak ofiara Syna Bożego była przełomem dla świata, tak układ figur sugerujący wstawanie z kolan ma fundamentalne znaczenie dla konstituowania się wizualnego sensu dzieła.

Powyższa analiza nie ma na celu wykazania, że rzeźba Bandinellogo stanowi ilustrację jakichkolwiek zdarzeń opisanych w Biblii. Analogia pozwala wyjaśnić immanentne znaczenie dzieła, nieuchwytnie w przypadku racjonalnej próby uchwycenia dyskursywnego sensu obiektu artystycznego. Przedstawione ustalenia na poziomie wizualnym są niezaprzeczalne, jednak próba ich objaśnienia nie musi sprowadzać się do nawiązania do jakiegokolwiek biblijnej historii. W *Herkulesie i Kakusie* nie znajdziemy zaimplementowanego zapisu dziejów stworzenia. Krytycznie nastawiony czytelnik bez trudu wskaże niedostateczną konsekwencję w prowadzeniu biblijnej narracji. Genesis nie ogranicza się do przedstawienia powstania wód, ziemi, zwierząt i człowieka. Czysto wizualne doświadczenie sensu dzieła, suwerenne względem naukowego nastawienia podmiotu, nie daje się dokładnie przełożyć na czysto racjonalną, dyskursywną treść. Dla objaśnienia wciąż na nowo aktualizującego się w trakcie percepcji znaczenia obiektu artystycznego należy wykorzystać tę jego cechę, jaką jest dyspozycja do ujęcia w parabolę. Ponieważ analiza staje się tym bliższa medium, im wyraźniej popada w absurdałne dla racjonalnie nastawionego badacza ustalenia, w celu jej objaśnienia należy posłużyć się analogią. Zaczerpnięcie z biblijnych opowieści stanowi jedną z możliwych opcji. Takie rozstrzygnięcie jest adekwatne tym bardziej, że zarówno zapisy Pisma Świętego, jak i dzieła sztuki stanowią – nawiązując do terminu Jaspersa – „szyfry transcendencji”, odnoszące się do rzeczywistości przekraczającej empirycznie dostępny, otaczający nas świat<sup>313</sup>.

---

<sup>313</sup> Por. M. Haake, *O dwóch różnych głosach...*, op. cit., s. 115.

## II. 5. *Porwanie Prozerpiny* – rzeźba Adriaena de Vriesa (1621 r.) wobec dzieła Berniniego (1621-22 r.) i treści mitu

Powstały w 1621 r. *Pluton i Prozerpina* Adriaena de Vriesa (il. 27) eksponowany jest w berlińskim Bode-Museum, dokąd przeniesiony został w 1935 r. Wcześniej, wraz z inną grupą rzeźbiarską tego samego autora (*Wenus i Adonis*) (il. 60) zdobił balustradę mostu przy rezydencji książąt zu Schaumburg-Lippe w Bückeburgu<sup>314</sup>.

Dzieła de Vriesa nie były przedmiotem opisu ani badań aż do końca XIX w., kiedy to ukazała się pionierska rozprawa Conrada Buchwalda<sup>315</sup>. Późniejsze dokładniejsze omówienia twórczości haskiego artysty znalazły się w pracach Roberta Brucka z 1917 r.<sup>316</sup> i Larsa Olofa Larssona z 1967 r.<sup>317</sup>. Istotną pozycję w literaturze naukowej dotyczącej działalności twórcy *Plutona i Prozerpiny* stanowi katalog towarzyszący serii wystaw monograficznych odbywających się w latach 1998-2000 kolejno w kilku instytucjach wystawienniczych – w Amsterdamie, Sztokholmie, Los Angeles i Augsburgu<sup>318</sup>. Artykuły, które weszły w skład zbioru, poświęcone są przede wszystkim historycznemu kontekstowi działalności de Vriesa, przebiegowi jego artystycznej kariery<sup>319</sup>, recepcji jego twórczości<sup>320</sup> oraz technicznym aspektem pracy<sup>321</sup>, takim jak stosowanie techniki odlewniczej czy sposób opracowania

<sup>314</sup> A. Lipińska, *Symposium Adriaen de Vries. Stadthagen 16-18 kwietnia 2008 r.*, „Quart”, nr 2(8)/2008, s. 123.

<sup>315</sup> C. Buchwald, *Adriaen de Vries*, Lipsk 1899.

<sup>316</sup> R. Bruck, *Ernst zu Schaumburg. Ein kunstfördernder Fürst des siebzehnten Jahrhunderts*, Berlin 1917.

<sup>317</sup> L. O. Larsson, *Adrian de Vries - Adrianus Fries Hagiensis Batavus 1545-1626*, Wiedeń 1967.

<sup>318</sup> *Adriaen de Vries, 1556-1626: Imperial Sculptor*, red. F. Scholten, Amsterdam — Sztokholm — Los Angeles 1998.

<sup>319</sup> F. Scholten, *Adriaen de Vries, imperial sculptor*, [w:] *Adriaen de Vries, 1556-1626...*, op. cit., s. 13-45; R. Mulcahy, *Adriaen de Vries in the Workshop of Pompeo Leoni*, [w:] *Adriaen de Vries, 1556-1626...*, op. cit., s. 46-51.

<sup>320</sup> L. O. Larsson, *Imitatio and aemulatio: Adriaen de Vries and classical sculpture*, [w:] *Adriaen de Vries, 1556-1626...*, op. cit., s. 52-58; idem, *Adriaen de Vries, a history of his reputation*, [w:] *Adriaen de Vries, 1556-1626...*, op. cit., s. 90-100.

<sup>321</sup> F. G. Bewer, „Kunststück von gegossenem Metall”: *Adriaen de Vries's bronze technique*, [w:] *Adriaen de Vries, 1556-1626...*, op. cit., s. 64-77; U. Heithorn, *Colour and lustre: The surfaces of Adriaen de Vries's bronzes*, [w:] *Adriaen de Vries, 1556-1626...*, op. cit., s. 78-83; T. DaCosta Kaufmann, *The drawings of Adriaen de Vries and their place in the history of sculptor's drawings*, [w:] *Adriaen de Vries, 1556-1626...*, op. cit., s. 84-89.

materiału (brązu) i jego semantyka. Zagadnienia techniczne odnoszące się do dzieł de Vriesa rozszerzone zostały w publikacji Jane Bassett *The Craftsman Revealed. Adriaen de Vries, Sculptor in Bronze*<sup>322</sup> omawiającej szczegółowo sposób przygotowywania odlewów przez artystę. W tym samym roku opublikowana została praca Caroliny Franzen, podsumowująca dotychczasowe ustalenia dotyczące *Porwania Prozerpiny* (a także *Wenus i Adonisa* stanowiących pendant dla tego dzieła)<sup>323</sup>. Autorka w podsumowaniu postuluje odmienny od zastosowanego w Bode-Museum sposób ekspozycji grupy<sup>324</sup>. Niemiecka historyk sztuki zwraca ponadto uwagę na problem związany z tytułem dzieła. W listach de Vriesa omawiana rzeźba określana jest przez autora jako *Porwanie Sabine*, jednak temat ten jest kwestionowany przez wielu badaczy<sup>325</sup>. W publikacjach tych jako najbardziej przekonujący argument przemawiający za tym, że mamy do czynienia z przedstawieniem *Porwania Prozerpiny* podnoszone jest ukazanie postaci chłopca w uskrzydłonej czapce, identyfikowanego jako młody Merkury<sup>326</sup> (il. 28). Franzen nie rozstrzyga kategorycznie problemu tematu dzieła konstatując, że dla haskiego artysty najistotniejsze było oddanie emocji konkretnej chwili a nie zgodność z konkretnym literackim źródłem lub przedstawienie określonej historii<sup>327</sup>.

Uznając za przekonujące ustalenia badaczy twórczości de Vriesa w niniejszej analizie skupiam się na suwerennym oddziaływaniu rzeźby i przyjmuję, że niezapośredniczona wizualność przedstawia wskazówki dotyczące tematycznego ujęcia grupy. Przejawianie się prawdy w dziele odkrywa przed widzem sens ugruntowujący ustalenia badawcze, ale jednocześnie pozostawiając je irrelewantnymi wobec tego, co dzieło przejawia poza dyskursem – „samo w sobie”.

---

<sup>322</sup> J. Bassett, *The Craftsman Revealed. Adriaen de Vries, Sculptor in Bronze*, Los Angeles 2008.

<sup>323</sup> C. Franzen, *Adriaen de Vries' Bronzwerke. "Venus und Adonis" (1621) und "Raub der Sabinerin" / "Raub der Prozerpina"*, Berlin 2008.

<sup>324</sup> Autorka postuluje, że w celu uzyskania optymalnej perspektywy dla oglądu dzieła w Bode-Museum, cokolwiek wraz z posadowioną na nim grupą powinna zostać ustawiony skośnie względem osi pomieszczenia (dotyczy to również eksponowanego obok *Wenus i Adonisa*). Por. Ibidem, s. 27-28.

<sup>325</sup> Ibidem, s. 20.

<sup>326</sup> Ibidem.

<sup>327</sup> Ibidem, s. 26-27.



Wyniki przeprowadzonej analizy pozwolą potwierdzić, że grupa de Vriesa bezpośrednio w oglądzie objawi się nam jako *Porwanie Prozerpiny*.

Dzieło osadzono na płaskiej podstawie, której fakturę zdobią płytko odkute liście (il. 29). W skład grupy wchodzi: stojący w kontrapoście mężczyzna pochwytyjący kobietę, chłopiec w uskrzydłonej czapce, który stara się odciągnąć agresora od ofiary. De Vries, tworząc swoją rzeźbę, inspirował się oglądanymi podczas pobytu w Italii *Porwaniem Sabine* Giambologni (il. 61) oraz *Plutonom i Prozerpiną* Berniniego<sup>328</sup> (il. 62). Z pierwszej rzeźby haski twórca zaczerpnął dynamiczny sposób kształtowania kompozycji oparty o układ *figura serpentinata*. Z rzymskiego dzieła wykorzystał pozę wyrywającej się z brutalnego uścisku kobiety.

Pomimo przyjęcia za punkt wyjścia kompozycji florenckiego dzieła Giambologni, rzeźba de Vriesa charakteryzuje się większą wizualną stabilnością układu i tektoniką bryły. Ciała postaci nie skręcają się w takim stopniu jak w *Porwaniu Sabine*. Dzieło z Bode-Museum, mimo że również przeznaczone do wielostronnego oglądu, nie wymaga ciągłych zmian pozycji wobec rzeźby, jak jest to w przypadku grupy Giambologni czy *Porwania Prozerpiny* Berniniego. W porównaniu do *Porwania Sabine* figury w dziele de Vriesa złączone w walce nie poddają się znacznym wizualnym napięciom. Ciało kobiety oparto na dwóch przeciwstawnych kierunkach kompozycyjnych — osi wertykalnej, w którą wpisuje się prawa noga postaci (co akcentuje związek wizualny z wysuniętą kończyną Plutona), korpus i wyciągnięta ku górze głowa; oraz osi horyzontalnej, na której oparto uniesione udo Prozerpiny (il. 30). Jednocześnie warto zauważyć, że lewa noga podtrzymywana przez oprawcę wpływa na wizualną zwartość grupy. Bliskość figur przełamują wychylona głowa i lewa dłoń dziewczyny, co jednak równoważy wizualnie skierowane w przeciwną stronę ciało chłopca.

Pozę, jaką kobieta przyjmuje w objęciach agresora, odróżnia od tej uwiecznionej w rzeźbie Berniniego przede wszystkim układ kończyn. W dziele z galerii Borghese Prozerpina unosi prawą dłoń, lewą odpychając twarz oprawcy. Wywołuje to konieczność silnego skrętu ciała. Pluton chwyta swoją ofiarę za bok i udo, przyciągając ku sobie brzuch i pośladki kobiety. Pozostałe części ciała

---

<sup>328</sup> Por. C. Franzen, *Adriaen de Vries'...*, op. cit., s. 5.

Prozerpiny zdają się odchyłać w możliwie największym stopniu od agresora, przez co jej ciało przyjmuje kształt łuku, ze skrajnie odgiętymi od centrum kompozycji głową i stopami. Pod tym względem kobieta z dzieła w Bode-Museum stanowi lustrzane odbicie Prozerpiny Berniniego (il. 63). Postać de Vriesa unosi lewą rękę, prawą odpychając mężczyznę, jednocześnie wczepiając się palcami w jego czuprynę. Dzięki temu ciało ofiary układa się prosto wzdłuż klatki piersiowej i brzucha chwytającej ją postaci. Prawa ręka oprawcy podtrzymuje gołeń kobiety, uniemożliwiając swobodne opadanie kończyny, jak ma to miejsce w dziele Berniniego. Układ ciał walczących postaci w rzeźbie z berlińskiego muzeum wpisuje się w kształt opartego na diagonali wydłużonego dysku, którego krawędzie wyznaczają pochwytyjące Prozerpinę ramiona Plutona, udo kobiety i jej ręka wczepiająca się we włosy oprawcy (il. 31). Tym samym całościową strukturę kompozycji dzieła opisać można jako wzrastające ze statycznej podstawy horyzontalne elementy (kończyny mężczyzny i chłopca, gałązka) wpisujące się w kształt ostrosłupa, których integracja w środkowej części dzieła (il. 32) rozpoczyna oddziaływanie dynamizującej układ wizualnej siły, opartej na kolistym splocie dwóch ciał, z którego „wyłamują się” lewa stopa kobiety, jej głowa kobiety oraz uniesiona dłoń.

Warto prześledzić również podobieństwa i różnice zachodzące pomiędzy opracowaniem powierzchni dzieł de Vriesa i Berniniego. Zarówno w grupie z Bode-Museum, jak w rzeźbie z Gallerii Borghese, niezwykle werystycznie oddano ukształtowanie ciał postaci (w przypadku rzeźby de Vriesa szczególną uwagę zwrócić należy na prawe ramię Plutona z naturalistycznie przedstawioną siatką żył). Męskie ciała charakteryzują się rozwiniętą muskulaturą, kobiece są delikatniejsze, pozostając równie zmysłowymi (il. 33). Dzieła odróżnia od siebie bowiem nie ukształtowanie powierzchni, w obydwu przypadkach pełne załamań i łagodnych przejść, lecz materiał. Użycie różnych tworzyw nie wyklucza jednak prób ich analogicznego opracowania, takich jak polerowanie kamienia w celu uzyskania niemalże metalicznego poblasku lub matowanie odlewu w celu upodobnienia go do figury wykutej w marmurze. W przypadku analizowanych dzieł widzimy odmienny sposób myślenia o ich fakturze. Bernini poleruje wyraźnie określone fragmenty

*Plutona i Prozerpiny*, takie jak wysunięta do przodu noga agresora, w przypadku pozostałych pozostawiając mlecznobiałą, matową powierzchnię. Dzięki temu włoski mistrz uzyskuje dynamiczną fakturę dzieła. Pozwala to materii transcendować poza właściwości kamienia i przemieniać – w procesie percepcji odrzucającej dyskursywnie zakorzenione rozpoznanie – zimną materię w pulsujące, ludzkie ciało. Oglądowi temu sprzyjają takie detale jak kunsztownie opracowane wgłębienia skóry Prozerpiny, ustępującej pod zaciskającymi się dłońmi Plutona (il. 64).

W przypadku dzieła de Vriesa materiał został wypolerowany równomiernie, na zmiany w jego postrzeganiu ma wpływ zmiana punktu oglądu i refleksy świetlne przemieszczające się po powierzchni dzieła. Na skutek takiego sposobu opracowania powierzchni, materiał dzieła jawi się jako autoreferencyjny, podkreślający cechy brązu, odmiennie od „cielesności marmuru” w pracy Berniniego (z wyłączeniem prawego ramienia mężczyzny w rzeźbie z Bode-Museum). W przypadku detalu opracowanego przez włoskiego mistrza, miękkie ciało Prozerpiny ustępuje pod brutalnym chwytem agresora, zaś w rzeźbie z berlińskiego muzeum dotyk mężczyzny nie odkształca kobiecego ciała.

Rekapitułując rozważania dotyczące powierzchni obydwu rzeźb, podkreślić należy podstawową różnicę między nimi. O ile w przypadku *Plutona i Prozerpiny* Berniniego artysta dąży do zaprzeczenia fizycznych cech marmuru, o tyle de Vries podkreśla właściwości tworzywa i wobec oglądu zdecydowanej większości detali nie pozwala widzowi poddać się ułudzie mimetyzmu. Wrażenia pewnej „sztuczności” związane są również ze sposobem zakomponowania dzieła, wynikającym z twórczego przetworzenia inspiracji zaczerpniętych z dzieł Giambologni i Berniniego. Pomimo inspiracji grupą z florenckich Loggia dei Lanzi, de Vries nie zdecydował się na tak zdecydowane jak w *Porwaniu Sabinek* zastosowanie układu *figura serpentinata*. Jednocześnie zmiany w układzie kobiecej sylwety poczynione względem pierwowzoru z grupy Berniniego polegały na mniejszym skrócie tułowia figury i ściślejszym związku wizualnym pomiędzy agresorem i jego ofiarą (wynikającym z oparcia wizualnego związku ich ramion na kształcie spłaszczonego dysku). Berlińskie dzieło jawi się jako bardziej statyczne, a dramatyczna scena gwałtu nabiera zaskakującej – biorąc pod uwagę ukazany temat – harmonii i

uporządkowania. Wszystko to sprawia, że w porównaniu z *Porwaniem Sabine* i rzymskim *Plutodem i Prozerpiną* dzieło de Vriesa cechuje dużo większa ambiwalencja. Z jednej strony, to wciąż przedstawienie aktu agresji, jakie znamy z literackich źródeł. Z drugiej strony, zachowanie kobiety nie zostało przedstawione tak dynamicznie jak u Berniniego. Ofiara nie odtrąca zdecydowanym ruchem oprawcy – jak w grupie z Galerii Borghese – lecz chwyta włosy mężczyzny w niejednoznacznym geście mogącym sugerować jednocześnie próbę odepchnięcia, jak i przytrzymania. Jednocześnie ruch lewej dłoni sprawia, że dziewczyna rozciąga ramiona, przyjmując otwartą postawę i prezentując swoje ciało przed widzami. Przyjęcie takiej pozycji sprawia, że postać przywiera do torsu mężczyzny, nie będącego dłużej źródłem opresji, lecz postrzeganego jako wizualne oparcie dla kobiety. W ten sposób, związek wizualny pomiędzy figurami wchodzi w sprzeczność z tematem przedstawienia (zarówno *Porwaniem Sabine*, jak i *Porwaniem Prozerpiny*) i budzi konotacje o charakterze erotycznego związku, stając się rodzajem tańca<sup>329</sup>. Rozpoznanie to potwierdza detal – warkocz Prozerpiny opadający na pierś kobiety i biegnący łukowato w stronę jej łona. Splecione włosy powtarzają układ ciała ofiary, dodatkowo „wiążąc” wizualnie torsy obydwu postaci. Detal akcentujący łono i piersi kobiety (poprzez splątanie dwóch pasm pomiędzy prawym ramieniem a biustem) na poziomie wizualnym scala obydwie postacie „wchodząc” w ciało mężczyzny.

Wszystkie dotychczasowe ustalenia dotyczące rzeźby de Vriesa służyły wykazaniu kilku fundamentalnych cech mających nadrzędne znaczenie dla kształtowania sensu dzieła. Są to, przypomnijmy: osadzenie na płaskiej podstawie, z której wyróżnicowują się subtelnie zarysowane liście oraz gałązka z „wyrastającą z niej” w dynamicznym procesie oglądu stopą kobiety, a także kończyny dolne postaci (z występującą poza obręb bazy stopą mężczyzny). Wizualny rozwój dzieła prowadzi w wyższych partiach dzieła do splątania materii — na wysokości ud Plutona i wyprostowanego kolana Prozerpiny — przeradzającego się w wizualny związek postaci. Relacja ta na poziomie kompozycyjnym wyrażona jest wpisaniem uścisku

---

<sup>329</sup> Na niejednoznaczność przedstawienia zwraca uwagę również Carolina Franzen, por. C. Franzen, *Adriaen de Vries*..., op. cit., s. 30. Zwróćmy uwagę na inny przykład barokowego dzieła, cechujący się podobną ambiwalencją przedstawienia — *Porwanie córek Leukippa* Petera Paula Rubensa.

sylwet w kształt opartego na diagonalu wydłużonego dysku. Zerwanie kołowego układu dokonuje się poprzez lewą nogę, odchyłoną głowę i uniesioną dłoń kobiety.

Zauważmy, że baza dzieła na poziomie wizualnym stanowi autoreferencyjne odniesienie do wyabstrahowanej od funkcji przedstawieniowej materii dzieła (co inaczej ująć można jako jawienie się podstawy jako spłaszczonej bryły z brązu — ziemi w ujęciu Heideggera). Podstawa przedstawia „samą siebie”, będąc zaczynem dalszego wizualnego wzrostu. Z niej, począwszy od listków, wyradzają się stopniowo wszystkie inne detale, z których to sposób opracowania gałązki — jej nieregularna faktura — wiąże wizualnie detal z bazą. Dalszy rozwój rośliny przebiega w dwóch kierunkach, czyli ku stopie Prozerpiny i prawej nodze chłopca, omijając kończyny Plutona. Agresor na skutek wysunięcia prawej stopy traci wizualny związek z podstawą (poderwanie ku górze ciała Prozerpiny jest wynikiem zadanego jej gwałtu, lecz dzięki związkowi z pnącą się ku górze rośliną figura nie traci kontaktu z podłożem). W najniższej partii dzieła widzimy zatem kształtowanie się relacji poszczególnych detali względem podstawy, ewokującej materię: gałązki w najwyższym stopniu związanej wizualnie z bazą, kończyn mężczyzny ujętych w akcie zrywania ciągłości z podstawą, oraz pośrednich względem tej relacji figury chłopca i stopy Prozerpiny (związanych z bazą za pośrednictwem rośliny). Wobec takiego rozpoznania ambiwalentnego charakteru nabywa aktywność podejmowana przez Merkurego. Chłopiec z jednej strony odciąga oprawcę od ofiary, z drugiej zdaje się go przytrzymywać (o czym świadczą ramiona postaci oplatające się wokół nogi Plutona), „ratując” od zerwania kontaktu z podstawą.

Dokonujący się w wyższych partiach dzieła wizualny rozwój przejawia się jako zespolenie figur mężczyzny i kobiety, prowadząc do ujęcia ich we wpisany w kształt spłaszczonego dysku związek ciał. Dynamiczne ujęcie relacji pomiędzy dwoma sylwetami sprawia, że figury wiążą się ze sobą w kolistym splocie, z którego „wyłamują się” lewa stopa, uniesiona dłoń i głowa Prozerpiny.

Przyjęcie podstawy za punkt wyjścia wizualnego rozwoju dzieła, przejawiającej w doświadczeniu oglądowym cechy ziemi, pozwala ująć wyższe partie dzieła w odniesieniu do fundującego ich byt podłoża. O ile baza w najwyższym stopniu ewokuje materię dzieła, tak w miarę wzrostu dokonuje się

stopniowe zerwanie tego związku, zaakcentowane stanowczym wysunięciem stopy Plutona poza podstawę. Miejscem kulminacyjnym tego rozwoju jest prawe ramię mężczyzny, opracowane z precyzyjnym uwzględnieniem siatki żył. W tym detalu materia dzieła, poprzez werystyczne opracowanie powierzchni, w najwyższym stopniu zaprzecza właściwościom tworzywa. Powyżej tego elementu następuje zwrot w wizualnym sposobie opracowania dzieła — począwszy od wysuniętego kolana Prozerpiny, przez warkocz aż po najwyższe partie rzeźby następuje stopniowe zwrócenie spojrzenia ku materiałowi, dokonujące się jako odkładanie się sporu w ziemię. Powrót do prymarnej roli wizualnych jakości tworzywa w kształtowaniu medium dzieła widz dostrzega w partii włosów postaci, których nieregularna faktura przywołuje oglądowe cechy podstawy rzeźby.

Podobną dynamikę do zaprezentowanego powyżej oddziaływania materii przedstawia literackie ujęcie mitu o uprowadzeniu Prozerpiny. Zgodnie z jego treścią, córkę bogini urodzaju Ceres porwał pragnący ją poślubić pan świata umarłych, Pluton<sup>330</sup>. W wyniku gwałtu zadanego córce, jej matka zdecydowała się na odebranie ziemi płodności. Po interwencji boskiego władcy – Jowisza, Pluton decyduje się zwrócić Prozerpinę matce, lecz ucieka się do podstępu. Częstuje dziewczynę zaczarowanym owocem granatu i na zawsze wiąże jej los z krainą umarłych. Rywalizacji kładzie kres kompromisowe rozstrzygnięcie Jowisza, który decyduje, że pierwszą połowę roku Prozerpina będzie spędzać na powierzchni z matką, drugą zaś z Plutonem.

Historia o uprowadzeniu Prozerpiny i następstwach tego wydarzenia sprowadza się w swojej istocie do wyjaśnienia zmian zachodzących w przyrodzie wobec następujących po sobie pór roku. Spór o córkę Ceres zostaje zażegnany poprzez przyjęcie kompromisu – kobieta przez pierwszą część roku towarzyszy swojemu mężowi w świecie umarłych, pozostałą zaś spędza ze swoją matką na powierzchni ziemi (długość każdego z okresów różni się w zależności od wersji mitu). Przebywanie Prozerpiny w Hadesie to czas gdy na świecie rozpoczyna się zima. Kiedy bogini wraca do Ceres, a przyroda rodzi się do nowego życia – nastaje wiosna i lato. Wskazanie na przyczynę cyklicznych zmian obserwowanych w

---

<sup>330</sup> W greckiej wersji mitu Prozerpinie odpowiada Persefona, Plutonowi – Hades, a matka porwanej dziewczyny nosi imię Demeter.

otaczającym świecie tłumaczyło ówczesnym odbiorcom mitu – mieszkańcom antycznego świata – podstawowe prawa przyrody, wskazując na harmonię następujących po sobie pór roku i wynikający z tego porządek pracy na roli i innych obowiązków. Tym, co na poziomie strukturalnym źródła literackiego odpowiada cyklicznym zmianom natury jest wciąż powtarzająca się wędrówka Prozerpiny między światem żywych a królestwem umarłych, czyli rozpięcie egzystencji bohaterki pomiędzy dwoma skrajnymi sposobami funkcjonowania, pozwalające ostatecznie na osiągnięcie harmonii.

Analogicznie prezentuje się układ wizualnych jakości rzeźby de Vriesa, również oparty na dwóch sposobach przejawiania się medium — jako ziemi i przedstawienia, które wprowadzi widza w wystawiany przez rzeźbę świat. Wskazane cechy dostępne są w momentalnym doświadczeniu dzieła i nie wymagają wiedzy dotyczącej literackiego źródła. Faktem jest określone opracowanie poszczególnych elementów rzeźby narzucających się w trakcie oglądu a także właściwy dla nich sposób oddziaływania, odróżniający rzeźbę z muzeum Bodego od obiektów inspirujących haskiego artystę – dzieł Giambologni czy Berniniego. Abstrahując od artystycznego znaczenia tych ostatnich, oglądowe właściwości rzeźby de Vriesa — związane ze sporem pomiędzy ziemią a wystawianym światem — wyrażają się w analogii do mitycznej historii wędrówki Prozerpiny krainą umarłych a powierzchnią. Właśnie to rozpoznanie logiki wizualnej dzieła przemawia za przyjęciem interpretacji o ukazaniu przez de Vriesa sceny uprowadzenia Prozerpiny. Owa ambiwalencja implikująca cykliczność procesu percepcji (choć dokonywana się bez następstwa w czasie) odwołuje do zmienności zawartej w micie o powstaniu pór roku, którego próżno szukać w legendzie o początkach Rzymu.

## II. 6. Antonio Canova, *Perseusz triumfujący* (1800 – 1801 r.) – arcydzieło klasycyzmu wobec figury *Apolla Belwederskiego* (ok. 120 – 140 r., na podstawie brązowej rzeźby Leocharesa)

*Perseusz triumfujący* Antonio Canovy, powstały w latach 1800-1801 przedstawia nagą postać mężczyzny stojącego na niewielkiej podstawie (il. 34). Kompozycję oparto na kontrapoście, podkreślonym linią drapowanego materiału przerzuconego przez lewe ramię Perseusza. Bohater zwraca się w prawą stronę, ku triumfalnie uniesionej w lewej dłoni odciętej głowie Meduzy. W prawej ręce trzyma miecz o zakrzywionym ostrzu, a jego głowę zdobi uskrzydłona czapka frygijska.

Dzieło podziwiać można na Dziedzińcu Oktagonalnym Muzeów Watykańskich, zwanym też Dziedzińcem Posągów, gdzie znajdują się ponadto figury bokserów Kreugasa i Damoksenosa (obydwie autorstwa Canovy) skupione w bezpośredniej bliskości Perseusza (il. 65) oraz *Grupa Laokoona* (il. 66), *Antinous (Hermes) Belwederski* (il. 67) i *Apollo Belwederski* (il. 68). Ostatnia z wymienionych rzeźb ma szczególne znaczenie dla powstania *Perseusza triumfującego* – dzieło Canovy miało ją zastąpić w papieskiej galerii<sup>331</sup>. Statua Apolla usytuowana jest obecnie w podcieniu arkad przy tej samej co Perseusz południowej ścianie dziedzińca. Datowana na połowę II w. n.e., jest kopią brązowej figury Leocharesa, która powstała w latach 320-330 r. p.n.e.

Zbliżone do antycznego pierwowzoru zakomponowanie posągu Canovy komentowane było w różnoraki sposób przez ówczesnych obserwatorów<sup>332</sup>, którzy podkreślali zarówno zbliżoną do Apolla kompozycję, jak i narzucające się różnice w upozowaniu obydwu sylwet<sup>333</sup>. Odniesienia do hellenistycznego arcydzieła w pracy Canovy wynikają z kontekstu historycznego, związanego z polityką Napoleona I

---

<sup>331</sup> Związane było to ze zdobyciem Rzymu przez Napoleona I Bonaparte i wywiezieniem z miasta części dzieł, por. Ch. Ferando, *Staging Neoclassicism. Antonio Canova's Exhibition Strategies for Triumphant Perseus*, [w:] *Das Originale der Kopie. Kopien als Produkte und Medien der Transformation von Antike*, red. T. Bartsch, M. Becker z zespołem, Berlin 2010, s. 149-150.

<sup>332</sup> Po skończeniu dzieła, w liście do swojego protektora Giuseppe Faliere, Canova pisał: „ludzie komentują ten pomnik tak często, że boję się tobie powiedzieć, co mówią” (tłum. własne), ibidem, s. 144.

<sup>333</sup> Przykładem rozbieżnych opinii na temat dzieła Canovy są te zawarte w panegiryku autorstwa Giovanniego Gherardo de Rossi lub Alessandro Verri pt. „Lettera di un amatore delle arti sopra una statua rappresentante Perseo” oraz krytyka Karla Ludwiga Fernowa, zarzucającego Canovie plagiat antycznego dzieła, ibidem, s. 147-148.



Bonaparte, jednak rozpatrzenie ich zakresu stanowi również interesujące zagadnienie związane z poglądami estetycznymi epoki neoklasycyzmu. Zrozumienie wizualnego oddziaływania obiektu zakłada analizę podobieństw i różnic jakie włoski rzeźbiarz wprowadził względem popularnego ówczesnie ideału antycznej sztuki, spopularyzowanego przede wszystkim przez piśmiennictwo Winckelmanna<sup>334</sup>.

Podstawową różnicą między figurą Canovy a hellenistycznym pierwowzorem jest sposób ujęcia kontrapostu. Apollo ciężar ciała opiera na prawej nodze (il. 69). Wizualnie równoważy to uniesienie lewej ręki i zwrot oblicza postaci. Każdy z elementów rzeźby Apolla podporządkowany jest wrażeniu całkowitej harmonii i uczuciu spokoju, jakim tchnie figura. Podobnie dłoń podnosi Perseusz, spoglądający na odciętą głowę Meduzy. W przeciwieństwie do swojego pierwowzoru Perseusz Canovy cofa prawą nogę. Wywołuje to poczucie zaburzenia harmonii, różnicę fundamentalną względem antycznego posągu.

Sylweta Perseusza przechyla się w prawo. Kompozycja, zaakcentowana zwieszającym się na wyciągniętym ramieniu Perseusza drapowanym płaszczem (il. 35), oparta jest na diagonalu biegnącej od odchylonej do tyłu stopy, poprzez nieznacznie zgiętą w kolanie nogę i tors, ku odciętej głowie Meduzy. Wpływa to na wizualną dynamikę kompozycji, wywołującej wrażenie „sunięcia w powietrzu” ukazanej postaci. Dynamiczna struktura rzeźby, przechylenie sylwety w jedną stronę, ukazuje figurę zatrzymaną na chwilę przed upadkiem. Tak jakby trzymane trofeum było dla niej zbyt dużym ciężarem.

Przechylenie sylwety ku prawej stronie, podkreślone dodatkowo biegiem draperii powtarzającej układ postaci i zwrotem spojrzenia bohatera ku trzymanemu trofeum, na poziomie wizualnym nie daje się wyjaśnić inaczej, niż przez oddziaływanie głowy Meduzy na całość struktury dzieła. Skutkiem dynamicznego kontrapostu, Perseusz zdaje się pochylać ku odciętej głowie, niebezpiecznie balansując na lewej nodze, chociaż w istocie jego sylwetka zachowuje pion.

Z zachowaniem wizualnej stabilności związany jest układ miecza, trzymanego w prawej dłoni postaci. Ostrze swoim zwrotem jako jedyny detal przeciwstawia się

---

<sup>334</sup> Winckelmann w swoich *Dziejach sztuki starożytnej* pisał o *Apollu Belwederskim*, określając go „najwyższym ideałem sztuki wśród wszystkich dzieł starożytności, które nie uległy zniszczeniu”. (J. J. Winckelmann, *Dzieje sztuki...*, op. cit., s. 351-352).

dominującemu kierunkowi rozwoju kompozycji dzieła, przebiegającemu po skosie od lewej do prawej strony. Ciało herosa skupione jest na przeciwniku i zwrócone ku niemu. Oddzielona od ciała głowa Meduzy, ukazana w stanie pośmiertnego unieruchomienia (il. 36), przywołuje grozę niedawno żyjącej bestii. Zaburzenie harmonii i zwrot ciała w stronę trofeum stanowią reminiscencję złowrogiej natury potwora. Meduza została unieszkodliwiona, jednakże zgodnie z mitem jej głowa w dalszym ciągu może zostać użyta jako niebezpieczna broń<sup>335</sup>. Perseusz zwraca się ku niej i zostaje niejako „wytrącony z równowagi” – jego ciało przechyliła się w prawą stronę. Widać tutaj wyraźnie związek kompozycji z semantyką poszczególnych elementów figury. Miecz, narzędzie umożliwiające bohaterowi pokonanie wroga, na poziomie kompozycyjnym pozwala odzyskać wizualną równowagę rzeźby.

Budowa ciała herosa, w szczególności zaś kształt torsu (il. 37), jest kolejnym detalem odróżniającym figurę Canovy od *Apolla Belwederskiego*. Urodzony w Szkocji pisarz Joseph Forsyth, odwiedzający Watykan na początku XX w., pisał: „Być może heros [Perseusz] jest zbyt delikatny i łagodny jak na śmiertelnego wojownika” (tłum. własne)<sup>336</sup>, konstatując jednocześnie, że „... zbrodnią byłoby nie zauważyć, że rzadko udaje się osiągnąć tak doskonałą formę w marmurze” (tłum. własne)<sup>337</sup>. Wspomniana delikatność figury jest dostrzegalna szczególnie w porównaniu do hellenistycznego pierwowzoru. Tors Apolla, przy pobieżnym oglądzie tak zbliżony do opracowania Canovy, wykazuje jednak znaczące różnice. Apollo ma szeroką, umięśnioną klatkę piersiową. Ciało Perseusza wydaje się być – zgodnie ze słowami Forsytha – subtelnie opracowane, delikatne, nieprzystające do roli wojownika dekapitującego śmiertelnie niebezpiecznego wroga. Mięśnie, w szczególności te klatki piersiowej, nie są tak silnie zarysowane jak u Apolla. Wzrok widza prześlizguje się po zdecydowanie płytszych żłobieniach wyróżniających poszczególne detale korpusu Perseusza.

---

<sup>335</sup> Używając odciętej głowy Meduzy, Perseusz zamienił w kamień tytana Atlasa, a także rodziców Andromedy wraz z towarzyszami oraz króla Serifos Polidektesa z jego żoną, por. R. Graves, *Mity greckie...*, op. cit., s. 223-224.

<sup>336</sup> Por. Ch. Ferando, *Staging Neoclassicism...*, op. cit., s. 152.

<sup>337</sup> Ibidem.

Inny jest też kształt brył tworzących torsy obydwu figur. Partia brzucha Apolla jest jedynie nieco węższa od barków. Nieznacznie zaznaczono wcięcie w talii. Tułów jest masywny, o kształcie zbliżonym do prostokąta. Zarysowania kości biodrowych łagodnym łukiem zaznaczają brzuch postaci. Odmienne ukształtowanie torsu Perseusza wynika z większej niż w antycznym pierwowzorze różnicy pomiędzy rozpiętością linii rozstawu barków a szerokością brzucha. Tułów herosa przyjmuje przez to kształt zbliżony do trójkąta poszerzającego się ku górze. Tak jak Apollo, również Perseusz ma silnie zarysowane kości biodrowe. Jednak w przeciwieństwie do ukształtowania tego detalu u Apolla, ich linie u Perseusza znacznie opadają ku dołowi, odcinając podbrzusze od ud, dodatkowo podkreślając formę torsu. Różnice te wpływają na fundamentalną różnicę w postrzeganiu obydwu figur. Apollo odznacza się masywnym korpusem, zaś poprzez formę trójkąta, jaką przybiera ciało Perseusza, figura herosa postrzegana jest jako zdecydowanie łagodniejsza od swojego pierwowzoru. Nie następuje tu jednak feminizacja bohatera lecz nadanie jego sylwecie wizualnej lekkości, zastanawiającej w kontekście tematu dzieła – przedstawienia wojownika, zwyciężającego groźne monstrum.

Badacze podkreślają, że Canova najwyższy stopień biegłości rzeźby osiągnął w przedstawianiu młodego kobiecego ciała<sup>338</sup>. Żuchowski powołuje się na słowa Carla Heinricha Stratza, który pisał: „Wielkość Canovy polega na wiernym naturze oddaniu ówczesnego kobiecego wdzięku; jego męskie postacie nie mają, mimo wszelkich technicznych doskonałości, pierwotnej, naturalnej siły”<sup>339</sup>. Żuchowski konstatuje, że kunszt artysty wyrażony został w punkcie dojścia jego twórczych poszukiwań – pólężącej figurze przedstawiającej Paulinę Borghese (il. 70). Ciało Perseusza nosi niezaprzeczalnie męskie cechy, lecz dzięki nadaniu sylwecie wyraźnej miękkości i delikatności (nieadekwatnej do wizerunku bohaterskiego wojownika, jak pisał Forsyth) jest jednocześnie krokiem w kierunku dochodzenia do ideału rzeźby – kobiecej figury wyrażającej swoją formą piękno Wenus Zwycięskiej.

Wysiłki, które zmierzały do uzyskania ideału piękna w czasie rozkwitu sztuki neoklasycystycznej, której reprezentantem był Canova, skupiały się na osiągnięciu

---

<sup>338</sup> T. J. Żuchowski, *Poskromienie materii...*, op cit., s. 275.

<sup>339</sup> Ibidem.

równowagi pomiędzy tym co sztuczne – imitacją antycznych wzorców, kopiowaniu starożytnych posągów, na co jako ideał wskazał Johann Joachim Winckelmann, a oryginalnością, związaną z twórczym naśladowaniem natury<sup>340</sup>. Pisze o tym również Żuchowski w swojej analizie figury Pauliny Borghese. Badacz przywołuje słowa Canovy opisującego twórczość Fidiasza i wywodzi z nich rozróżnienie na „carne”, czyli ciało rozumiane fizykalnie, i „corpo”, idealne, lecz odrealnione i sztuczne<sup>341</sup>. Kategorie, którymi w swojej pracy kierował się włoski rzeźbiarz, odpowiadają fundamentalnemu rozróżnieniu estetyki neoklasycystycznej – na obserwację z natury i uzupełniające ją studia all'antica. *Perseusz triumfujący* oparty o wzorzec *Apolla Belwederskiego*, lecz wykraczający swoją formą poza prostą imitację, jest tego przykładem.

Przeprowadzona analiza wykazuje podobieństwa i różnice, jakie zachodzą pomiędzy *Perseuszem triumfującym* a *Apollem Belwederskim*. Zbieżności wynikają z historycznych uwarunkowań powstania dzieła, mającego zastąpić w papieskiej galerii hellenistyczny pierwowzór. Biorąc pod uwagę ten kontekst, zastanawiają różnice w strukturze dzieła. Artysta nie zdecydował się na wierną kopię kompozycji *Apolla Belwederskiego*, lecz wprowadził własne rozwiązania, jedynie nawiązując do pierwowzoru. Warto wobec tego zastanowić się nad sensem zmian zrealizowanych przez Canovę – rzeźbiarza, którego ścieżka artystyczna związana była z poszukiwaniem ideału piękna, łączącego w sobie naśladowanie zarówno natury, jak i antycznych wzorców. Skąd zatem różnica w stosunku do pełnej harmonii figury *Apolla Belwederskiego*?

W trakcie oglądu *Perseusza triumfującego* widz doświadcza wrażenia analogicznego do zawartego na kartach *Bildsprache und intuitives Verstehen* w odniesieniu do Dawida Michała Anioła (il. 71): „Nagi, atletycznie zbudowany młody mężczyzna w postawie frontalnej [...], głowa skierowana w prawo w energicznym spojrzeniu ponad uniesioną ręką [...]. Ten opis pod względem rzeczowym jest niewątpliwie trafny, a przecież całkowicie chybiony. Ponieważ to, co się wówczas ma [...] przed sobą, jest w rzeczywistości czymś zupełnie innym: kamień, ociosany

---

<sup>340</sup> Ch. Ferando, *Staging Neoclassicism...*, op. cit., s. 139.

<sup>341</sup> T. J. Żuchowski, *Poskromienie materii...*, op. cit., s. 274.

marmur. Jednak również to określenie jest zarazem poprawne i chybione. Dzieło jest w oglądzie nierozdzieloną tożsamością obu: zarówno człowiek, oddychające ciało, żywe mięso, jak i zastygły, nieruchomy kamień”<sup>342</sup>. Powyższy opis rzeźby Michała Anioła oddaje dokładnie dwoisty charakter medium, jaki dostrzegalny jest w trakcie oglądu *Perseusza triumfującego*. Tę specyficzną relację, w jaką wchodzi ze sobą pozornie wykluczające się, a niezbywalne cechy medium wyraża gra z widzem, jaką proponuje włoski twórca poprzez wybór tematu i jego specyficzne ujęcie. Perseusz z dumą spogląda na głowę Meduzy, która również po śmierci bestii stanowi niebezpieczną broń. Zgodnie z treścią mitu, bohater z chwilą spojrzenia na trofeum powinien przemienić się w kamień. Patrząc na rzeźbę przez pryzmat konstytuującej ją materii widz dostrzega sylwetę mężczyzny z subtelnie opracowanym ciałem – a tworzoną w istocie przez blok marmuru. Dzieło staje się wobec tego przewrotną ilustracją treści mitu, jak gdyby bohater po spojrzeniu na śmiertelne oblicze Gorgony przemienił się w kamień. Zabiegiem tym artysta sugeruje, że odbiorca ogląda postać, która jeszcze przed chwilą miała żywe, ludzkie ciało. Tego rodzaju gra z widzem stanowi komentarz do ideału piękna, realizowanego przez włoskiego rzeźbiarza. Sposób przedstawienia tematu sam w sobie staje się wyjaśnieniem sposobu potraktowania medium. Canova nie jest rzeźbiarzem, przekształcającym w mozołę blok marmuru w ludzką podobiznę. Twórca udostępnia nam samego Perseusza, mocą tajemnej siły przemienionego w kamień.

Innym tropem, przybliżającym wizualne oddziaływanie figury związane z jej dynamiczną kompozycją, jest relacja dzieła Canovy do literackiego pierwowzoru, jakim był fragment greckiego mitu mówiący o heroicznej misji Perseusza.

Podjmując się zabicia Meduzy, bohater wystawiał się na szereg niebezpieczeństw. Odnalezienia i pokonania bestii udało mu się dokonać jedynie dzięki nadnaturalnej pomocy udzielonej przez Atenę, Hermesa i trzy Graje – strażniczki Gorgon. Sukces przedsięwzięcia byłby niemożliwy, gdyby Perseusz nie posługiwał się doskonale wypolerowaną tarczą, dzięki której mógł spoglądać w odbicie Meduzy, skrzydlatymi sandałami, hełmem umożliwiającym niewidzialność, zaczarowaną sakwą i ostrym, zakrzywionym mieczem. Narzędzia wykorzystywane

---

<sup>342</sup> M. Brötje, *Bildsprache...*, op. cit., s. 34-35; cyt. za: M. Bryl, *Suwerenność dyscypliny...*, op. cit., s. 602.

w trakcie misji przez Perseusza różnią się między sobą w poszczególnych wersjach mitu. Sam Canova zwrócił uwagę na dowolność, z jaką potraktował rekwizyty bohatera<sup>343</sup>. Postać nosi zwyczajne sandały, skrzydła zaś dodano do nakrycia głowy – czapki frygijskiej, nawiązującej do francuskiej władzy na terytorium Rzymu za pontyfikatu papieża Piusa VII. Przedmioty wykorzystywane przez Perseusza – miecz i czapka – mają również kluczowe znaczenie w kompozycji dzieła. Broń, zwrócona ostrzem w lewo, przełamuje tendencję figury do przechylania się ku przeciwnej stronie, ostatecznie umożliwiając sylwecie uzyskanie wizualnej stabilności. Układ struktury dzieła, z oddziałującymi na siebie dwoma przeciwstawnie działającymi na poziomie wizualnym siłami, powtórzony zostaje w mniejszej skali przez kształt czapki. Spływający wzdłuż ucha podłużny element tworzy wraz ze szpicem wieńczącym nakrycie głowy diagonalę zbliżoną do tej, którą wyznacza cała sylweta. Kierunek wskazany przez trzymany przez herosa miecz przywołują zwrócone w lewą stronę skrzydełka przy czapce.

Napisaliśmy już o roli, jaką głowa Gorgony odgrywa w postrzeganiu całości dzieła. Trofeum przełamuje statykę rzeźby, będąc ostatnim etapem wizualnego rozwoju – biegnącego od stóp ku górze poprzez tors (ruch spojrzenia podkreśla kształt drapowanego materiału, przewieszonego przez ramię herosa), aż do odciętej głowy trzymanej w uniesionej dłoni. Tak samo jak w rzeźbie, również w literackiej wersji mitu o Perseuszu Gorgona odgrywa kluczową rolę, będąc celem misji bohatera.

Meduza najczęściej opisywana była jako straszliwa bestia z kłami i wywieszonym językiem<sup>344</sup>. Odcięta głowa w wersji zaprezentowanej przez Canovę w niczym nie przypomina opisanego monstrum. Wywoływana przez marmurową Gorgonę groza związana jest głównie z opisanym powyżej wizualnym wpływem na sylwetę bohatera.

Głowa potwora zwraca uwagę swoim znacznym rozmiarem, co dodatkowo podkreśla korona ze splątanych węży zastępująca włosy Meduzy. Wpływa to na

---

<sup>343</sup> O. Raggio, *Canova's Triumphant „Perseus”*, „Connoisseur”, nr 129 (1969), s. 212.

<sup>344</sup> R. Graves, *Mity greckie...*, op. cit., s. 222.

wizualny ciężar detalu, zwiększając zauważalne poczucie wysiłku Perseusza<sup>345</sup>. Zarówno napięcie mięśni, jak i przyjeta postawa wynika z wizualnego oddziaływania Gorgony. Bohater zwycięża, choć trofeum stanowi dla niego brzemień. Głowa Meduzy jest wizualną dominantą całego dzieła, górującą nad bohaterem i determinującą układ jego sylwety. Widać w tym analogię do treści mitu, w którym Gorgona stanowiła cel podróży Perseusza. Wyprawa herosa związana była z przyrzeczeniem danym Polidektesowi, rządzącym wyspą Serifos. Władca pragnął podstępnie poślubić matkę Perseusza Danae, jednak na drodze do realizacji tego celu stanął jej syn. Polidektes upozorował zamiar poślubienia innej kobiety i zażądał od herosa dostarczenia wyjątkowego prezentu ślubnego – głowy Meduzy<sup>346</sup>. Pełna niebezpieczeństw misja miała okazać się śmiertelna dla Perseusza, broniącego matki przed niechcianym małżeństwem.

Wyprawa po głowę Gorgony podjęta została wobec tego w obronie czci matki. Pewna śmierć, na jaką wystawił Perseusza Polidektes, nie nastąpiła dzięki odwadze bohatera i wstawiennictwu Ateny i Hermesa. To bogowie podarowali herosowi broń i wypolerowaną niczym lustro tarczę, dzięki którym mógł podjąć i szczęśliwie zakończyć misję. Pozostałe przedmioty użyte w walce z Meduzą – skrzydlate sandały, pozwalający na niewidzialność hełm i magiczna torba – należały do Graj i synowi Danae udało się je zdobyć podstępem<sup>347</sup>.

Zawarcie w strukturze dzieła Canovy elementarnego sensu mitu – wyrażonego poprzez poczucie zagrożenia, wywoływane na poziomie wizualnym przez głowę Gorgony i jej rolę w strukturze dzieła, wymaga powiązania przedstawienia rzeźbiarskiego z literacką historią Perseusza. Przekonanie władcy Serifos o beznadziejności powierzonych synowi Danae misji każe nam myśleć o Perseuszu jako o pozbawionym nadludzkich możliwości, zwyczajnym młodzieńcu. Zaświadcza o tym również kluczowa rola, jaką dla powodzenia misji odegrały przedmioty przekazane Perseuszowi przez Atenę i Hermesa, bez których walka bohatera z Meduzą zapewne zakończyłaby się porażką. U Canovy ciało bohatera odznacza się

---

<sup>345</sup> Rudolf Arnheim głowę Meduzy przedstawia jako element stabilizujący figurę. Por. R. Arnheim, *The Power of the Center...*, op. cit., s. 29.

<sup>346</sup> R. Graves, *Mity greckie...*, op. cit., s. 222.

<sup>347</sup> Ibidem, s. 223.

łagodnym modelunkiem – przypomnijmy słowa Forsytha – „[Perseusz] jest zbyt delikatny i łagodny jak na śmiertelnego wojownika”. W tej nieprzystającej delikatności nie przejawia się jednak boski charakter Perseusza, tak odmiennego od harmonijnego i statycznego *Apolla Belwederskiego*. Słabość syna Danae w obliczu czyhających na niego niebezpieczeństw w większym stopniu przywodzi na myśl ułomność ciała – naszej doczesnej powłoki, materialnej części ludzkiego bytu.

Zatem siła mięśni Perseusza nie jest tym, co pozwala mu zmierzyć się z nadnaturalnymi przeciwnościami losu. Bohaterowi pomagają bogowie, wszak to magiczny miecz podarowany przez Hermesa pozwala ściąć głowę Gorgony. W przypadku rzeźby Canovy zwrócone w lewo ostrze przywraca stabilność figurze. Człowiek, nawet odznaczający się odwagą antycznego herosa, jest zbyt słaby aby przezwyciężyć czekające na niego trudy. W obliczu niebezpieczeństwa jest nagi, a jego ciało słabe. Losy bohatera, zarówno te wyrażone treścią mitu, jak i zawarte w wizualnych jakościach omawianej rzeźby, stanowią uniwersalną analogię życia ludzkiego. *Perseusz triumfujący* przedstawia słabość indywidualnych starań ludzkich w obliczu podejmowanej walki.

Misja herosa pozbawiona jest sensu w chwili, kiedy do jej oceny posługujemy się kryteriami konformizmu. Perseusz nie rozpoczął misji w celu ratowania życia lub zdrowia swojego ani nikogo ze swoich bliskich. Stawką był honor matki, który straciłaby po zawarciu niechcianego małżeństwa. Perseusz podjął więc walkę w imię ideałów, niezrozumiałych przy przyjęciu postawy stawiającej wygodę i spełnianie podstawowych potrzeb jako istoty życia. Można założyć, że perspektywa antropologiczna ujęta treścią mitu o Perseuszu zakłada, iż esencja człowieczeństwa pociąga za sobą przeciwstawienie się złu i kreację własnej egzystencji jako bytu ludzkiego, odmiennego od zwierzęcia podążającego za instynktem i kierującego się zasadą maksymalizacji przyjemności. Podejmując się stwarzania własnego człowieczeństwa, jednostka staje w obliczu przeciwności losu, przy walce z którymi pomocy poszukuje u zewnętrznych wobec siebie sił, przynależnych sferze sacrum. W tym ujęciu Atena i Hermes stają się figurami przywołującymi pozaświatowy byt, mogący oddziaływać na życie poszczególnych jednostek. Tak jak w przypadku losu



Perseusza, również w naszym życiu brak oparcia w transcendentnej rzeczywistości często uniemożliwia nam podjęcie walki ze złem.

W odniesieniu do powyższych rozważań w pełni przejawia się tytuł rzeźby – *Perseusz triumfujący* – związany ściśle z sensem dzieła. Heros jest zwycięzcą, gdyż walka w imię imponderabiliów zakończona zostaje sukcesem. Dokonuje się to wszakże poprzez trud przezwyciężenia egzystencji i wzniesienie ponad proste odruchy ku działaniu w obronie godności matki. Wyprawa nie jest więc pustym gestem mającym przynieść sławę synowi Danae. Takie ujęcie historii Perseusza stanowi uniwersalną analogię życia ludzkiego, którego kształtowanie esencji nierozzerwanie wiąże się z podejmowaniem trudu niejednokrotnie stojącego w sprzeczności z potrzebami człowieka jako istoty biologicznej, kierującej się zasadą przyjemności.

Wspomniana analogia porusza jeszcze jeden aspekt. Mowa o indywidualnej walce rzeźbiarza tworzącego figurę wyrażającej klasyczne piękno. Życie twórcze Canovy związane było z ciągłym poszukiwaniem idealnego piękna – przypomnijmy słowa Żuchowskiego o figurze Pauliny Borghese jako punkcie dojścia twórczych poszukiwań włoskiego artysty – rozumianego na przełomie XVIII i XIX w. jako połączenie inspiracji czerpanych z naśladowania antycznych wzorców i obserwacji natury. Wizualny sens dzieła, bazujący na napięciu pomiędzy statyką dzieła i zaburzeniem stabilności, związany jest z delikatnością figury, podatnością sylwety bohatera na wizualne oddziaływanie odciętej głowy Meduzy oraz używanych rekwizytów (takich jak miecz). Piękno *Perseusza triumfującego* nie wyraża się zatem ani w ślepym naśladownictwie starożytnego ideału *Apolla Belwederskiego*, ani w werystycznym oddaniu wyglądu męskiego ciała. Figura Perseusza zawiera w sobie ślady walki Canovy, podjętej w celu wypośrodkowania tych dwóch tendencji twórczych.

## II. 7. Xawery Dunikowski — *Macierzyństwo* (ok. 1927 r.)

*Macierzyństwo* Xawerego Dunikowskiego powstało przed 1904 r. w formie gipsowego modelu, który w przestrzeni ekspozycyjnej funkcjonuje dziś jako drewniana rzeźba pokryta złotą farbą (il. 38)<sup>348</sup>. Obecnie dzieło stanowi część kolekcji Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego w warszawskim pałacu Królikarnia. Osadzona na brązowej podstawie bryła dzieła jest zwarta, osiągając większą dynamikę kompozycyjną w wyższych partiach figury, gdzie przedstawiono symbolicznie moment narodzin – jedną postać wyodrębniającą się z drugiej. Oparta na diagonalu sylweta dziecka skierowana jest ku górze, odchylając się od kompozycyjnego centrum rzeźby. Wrażenie dystansu dzielącego postacie wyrastające z jednej podstawy potęguje zakomponowanie ciała rodzicielki – sylweta matki zwraca się w przeciwnym kierunku. Kobieta przechyla się w prawą stronę a linia wyznaczona przez jej bark i pochyloną głowę jest równoległa względem podstawy dzieła. Wrażenie osuwania się postaci spotęgowane jest przez bezwładnie opuszczone, nienaturalnie długie ramiona postaci.

Ekspresja dzieła była źródłem negatywnych ocen prezentowanych przez część środowiska krytyków. Władysław Wanke pisał w odniesieniu do młodopolskiego okresu twórczości Dunikowskiego, że artysta w zamian za klasyczne piękno figur wzorowanych na antycznych proponuje „chorego zdechlaka”<sup>349</sup>. Wystawę dzieł krakowskiego rzeźbiarza otwartą w Salonie Krywulta w 1905 r. (na której zaprezentowano między innymi *Macierzyństwo*), skrytykowali Tadeusz Jaroszyński, Stefan Popowski, Ludomir Benedyktowicz wraz z gronem anonimowych obserwatorów występujących w prasie pod pseudonimami<sup>350</sup>. Niezależnie od jednoznacznie nieprzychylnych opinii, komentatorzy zwracali uwagę na talent rzeźbiarza marnowany w dziełach prezentujących „zamęt”<sup>351</sup>. Władysław Kozicki wypowiadając się w 1912 r. afirmatywnie o *Kobietach brzemiennych* (il. 72), w

<sup>348</sup> Analizowane w niniejszym tekście dzieło datowane jest na ok. 1927 r., jednak jest to wierna kopia wcześniejszych realizacji tego tematu.

<sup>349</sup> A. Melbechowska-Luty, *Kreator: Rzeźbiarskie dzieło Xawerego Dunikowskiego*, Warszawa 2012, s. 90.

<sup>350</sup> Ibidem, s. 92.

<sup>351</sup> J. Torchała, *Niepokorny. Xawery Dunikowski*, Orońsko 2011, s. 12.

dalszym ciągu *Macierzyństwo* uważał „za zwyrodniałe rzeźby, gdyż przez całkowite zaprzeczenie formy usuwają się one właściwe z zakresu sztuk plastycznych [...]”<sup>352</sup>. Jednocześnie, na przeciwnym biegunie oceny sytuują się opinie takich krytyków jak Jan Kleczyński, Antoni Lange, Cezary Jellenta, Kazimierz Sichulski<sup>353</sup> i Mieczysław Treter. Pozytywne opinie wyraża cytat z tego ostatniego, który na temat *Macierzyństwa* pisał: „wreszcie czysty tylko symbol w naturalne kształty wtłoczony”<sup>354</sup>.

Percepcja dzieła skupia się na dwóch przeciwstawnych wizualnie częściach obiektu, czyli pozbawionych znaczących dynamicznych napięć partii cokołu i partii dolnej oraz wznoszących się powyżej ekspresyjnie ukształtowanych form. Granicę pomiędzy dwoma sposobami oddziaływania rzeźby wyznacza horyzontalna oś na wysokości linii bioder. Wizualny rozwój dzieła, przebiegający od dołu ku górze, zapoczątkowuje bryłowata podstawa z surowo ciosanego drewna (il. 39). Przejście pomiędzy podstawą a opierającą się na niej figurą przebiega gwałtownie – sylweta (przy apriorycznym założeniu, że przedstawia człowieka) ma nogi opracowane jedynie powyżej kolan, „wciśnięte” w brązową bryłę (il. 40). To pozbawienie ludzkich kończyn sugeruje nienaturalność relacji oparcia o podstawę, tak odmienną chociażby od antycznych figur swobodnie podpartych w łagodnym kontrapoście o postument. Wrażenie „zerwania ciągłości” pomiędzy podstawą i sylwetą podkreśla odmienna barwa dwóch elementów. Jediną częścią rzeźby, stanowiącą element pośredni pomiędzy brązową bryłą i złożoną figurą jest pionowy, stożkowaty detal wypełniający szczelnie przestrzeń poniżej łona postaci. Jako związany z podstawą poprzez analogiczne, surowe opracowanie faktury i brak złotej barwy wkracza w strefę sylwety, stabilizując ją i osłabiając wizualnie wrażenie zerwania ciągłości z podstawą.

Różnice pomiędzy poszczególnymi partiami dzieła wyrażają się również w sposobie opracowania ich powierzchni. O ile w przypadku podstawy dzieła dostrzegamy wyraźnie uderzenia dłuta artysty, tak w przypadku wznoszących się na

---

<sup>352</sup> A. Melbechowska-Luty, *Kreator...*, op. cit., s. 93.

<sup>353</sup> Ibidem, s. 90.

<sup>354</sup> M. Treter, *Ksawery Dunikowski. Próba estetycznej charakterystyki jego rzeźb*, Lwów 1924, s. 16.

niej figur faktura dzieła wygładza się, a jej oddziaływanie związane jest z wizualnymi właściwościami błyszczącej polichromii. Ekspresyjnie odkute, najwyższe partie rzeźby, stają się również w najwyższym stopniu otwarte na to, co „powyżej” dzieła. Szczególnie istotne jest tutaj skierowane ku górze oblicze, którego upozowanie przywodzi na myśl próbę przekroczenia — wyrwania się z formującego je materiału. Suwerenny ogląd rzeźby ukazuje wobec tego kolejne etapy prowadzące do transcendowania materii poza obręb dzieła. Przypomnijmy, że tworzywo dzieła jako Heideggerowska ziemia ma możliwość wizualnej transformacji w medium, co odbywa się za pośrednictwem przedstawienia, dzięki któremu rzeźba wystawia właściwy sobie świat. W przypadku figury z warszawskiego muzeum odbiorca staje w obliczu uzgodnienia wizualnego oddziaływania tworzywa rzeźby i jej przejawiającego się w suwerennym oglądzie przedstawienia, odnosząc to do wskazanego przez twórcę tematu dzieła.

Na wysokości brzucha postaci dokonuje się ostateczne zerwanie wizualnego związku pomiędzy figurą a pozbawioną dynamicznych napięć podstawą. Przejawem tego jest zmiana w dynamice kompozycji. Powyżej linii bioder postać „rozdwaja się” – z ciała matki wyróżnicowuje się druga figura (il. 41). Sylweta rodzicielki poddana jest wyraźnemu skrętowi, oddalając się od wertykalnej osi rzeźby, głowa opada bezwładnie wzdłuż prawego boku. Osuwanie się postaci podkreślają bezwładnie opuszczone, nienaturalnie długie ramiona. Postać dziecka dosłownie „wyrasta” z korpusu rodzicielki, na co zwracali uwagę krytycy porównując przedstawioną scenę do pączkującej rośliny. Nowonarodzony kieruje się ku górze, wyciągając głowę i przyciskając do piersi dłonie z nienaturalnie długimi ramionami. Napięcie mięśni szyi i twarzy sugeruje istnienie wewnętrznych dążeń postaci, skupionych na wytężonej próbie wykroczenia poza niezmiennie połączenie z drugą postacią. Naprężona sylwetka wpisuje się w diagonalną oś ze zwrotem przeciwnym wobec kompozycyjnego centrum rzeźby. Wobec wertykalnego porządku wizualnego wzrostu rzeźby ku górze, ostatnimi elementami bliskości pomiędzy postaciami jest miejsce zetknięcia się prawej piersi kobiety z łokciem jej dziecka, powyżej którego istoty wyrastające ze wspólnego ciała oddzielają się wyraźnie od siebie i zdają się podążać w przeciwnych kierunkach.

Wobec rozpoznania podstawowych wizualnych jakości konstytuujących figurę należy rozważyć sens wynikający ze specyficznego ujęcia tematu przez Dunikowskiego. Przypomnijmy, że dzieło, zgodnie z intencją twórcy, przedstawia *Macierzyństwo*, który to stan lapidarnie określa słownik PWN – jako „bycie matką i związane z tym uczucia, doznania, powinności”. Krakowski artysta w swojej późniejszej twórczości jeszcze raz powrócił do tego motywu, rzeźbiąc w 1919 r. *Matkę i dziecko* (il. 73) – dzieło w którym postać rodzicielki ograniczona została do głowy i rąk podtrzymujących potomka, będące jednak wyrazem bliskości łączącej postacie, wpisując się „w ciąg czułych wyobrażeń macierzyństwa, znanych chociażby z twórczości Sławomira Celińskiego, Jana Szczepkowskiego, Wacława Szymanowskiego, Konstantego Laszczki, a później Marii Jaremy”<sup>355</sup>.

Relację łączącą matkę z dzieckiem ukazywał w swojej twórczości również Rodin, który inspirował Dunikowskiego i do którego dzieł porównuje się rzeźby krakowskiego artysty<sup>356</sup>. Francuski mistrz dłuta w 1885 r. przedstawił *Młodą matkę* z dzieckiem bawiącym się na jej kolanach (il. 74). Temat macierzyństwa podjął również w rzeźbiarskim szkicu *Matka i umierająca córka* (il. 75). W obydwu przypadkach odmiennie opracowane formy dzieł łączy ukazanie czułego i bliskiego związku pomiędzy postaciami.

Wyjątkowość *Macierzyństwa* z 1927 r. na tle wskazanych powyżej przykładów wynika z ukazania relacji określanej przez część obserwatorów jako przedstawienie „tragedii bytu”<sup>357</sup>, niekojarzącej się z potocznie przyjmowanym doświadczeniem troski o potomstwo. Tak jak formę dzieła uznano niegdyś za „zwyrodniałą”, tak samo realizację sensu relacji matki z dzieckiem – w obliczu suwerennie oddziałujących jakości wizualnych – uznać należy za co najmniej nietypową. Dunikowski przedstawił potomka pasożytującego na swojej rodzicielce, którego narodziny i wzrost wydają się być uzależnione od cierpienia kobiety, wydającej go na świat.

Najpopularniejszymi przedstawieniami macierzyństwa w sztuce są bez wątpienia wizerunki Madonny z Dzieciątkiem, występujące na przestrzeni wieków i

---

<sup>355</sup> A. Melbechowska-Luty, *Kreator...*, op. cit., s. 88.

<sup>356</sup> Por. *Kobieta w polu widzenia. Rodin / Dunikowski* [katalog wystawy], red. E. Ziemińska, Warszawa – Kraków 2016.

<sup>357</sup> A. Melbechowska-Luty, *Kreator...*, op. cit., s. 81.

różnych tradycji. Począwszy od bizantyjskich ikon, poprzez figury gotyckich mistrzów czy renesansowe malowidła Rafaela Santi i Piero della Francesca, skończywszy na rzeźbie Henry'ego Moore'a, wszystkie te dzieła łączy wzajemna bliskość postaci lub, w niektórych przypadkach – postawa adoracji, jaką Madonna przyjmuje w stosunku do Dzieciątka<sup>358</sup>. Również w rzeźbie Dunikowskiego widzimy relację matki ze swoim nowonarodzonym dzieckiem. Nie jest to jednak przedstawienie troski o potomka i ciepła między członkami rodziny. Nowonarodzony „pasożytuje” na ciele rodzicielki, czerpiąc z niego siły vitalne, odrzucając je w swoim wzroście jak zużyty kokon. Dzieło krakowskiego artysty w zestawieniu z najbardziej rozpowszechnionymi religijnymi przedstawieniami macierzyństwa jawi się jako parodia relacji Madonny z Dzieciątkiem, wypaczająca naturę związku rodzica z potomstwem, ale także deformująca istotę posłannictwa Marii i jej znaczenie w planie zbawienia. Odniesienie do sztuki sakralnej stanie się jeszcze bardziej wymowne, gdy uwzględnimy złotą farbę pokrywającą powierzchnię figur. W tradycyjnym malarstwie religijnym złote tło sugerowało przedstawienie innej, „transcendentnej” rzeczywistości bytowania postaci<sup>359</sup>. Połączone detale zdobiły nieistniejący dziś olimpijski posąg Zeusa dłuta Fidiasza, uznawany za jeden z siedmiu cudów świata starożytnego. Wreszcie ze złota wykonano posąg cielca, któremu bałwochwalczo oddawali cześć Izraelici podczas nieobecności Mojżesza.

Jakości wizualne *Macierzyństwa* dostępne w trakcie niezapośredniczonego oglądu, odnoszące się do przedstawień Madonny z Dzieciątkiem (jawiących się jako negatywowe odniesienie dla dzieła Dunikowskiego) prowadzą nas na rubież dyskursu wokół twórczości krakowskiego artysty, pozostając jednocześnie zgodne z intuicjami znacznej części krytyków opisujących swoje odczucia wobec dzieła. Aby zrozumieć specyficzne oddziaływanie przedstawienia – przypomnijmy – „tragedii bytu” i prezentacji „chorych zdechłaków”, powinniśmy posłużyć się analogią służącą oddaniu czysto wizualnego doświadczenia dzieła.

---

<sup>358</sup> Z tego zbioru wyłączyć należy dzieła sztuki współczesnej, które w świadomy sposób dokonują transgresji i posługują się bluźnierstwem jako wyrazem wolności twórczej. Ugruntowanym w historii sztuki przykładem takiego dzieła jest chociażby obraz z 1926 r. – *Madonna karcąca Dzieciątka w obecności trzech świadków* pędzla Maxa Ernsta.

<sup>359</sup> Por. M. Walicki, *Malarstwo polskie XV wieku*, Warszawa 1938, s. 35.

Oddziaływanie rzeźby Dunikowskiego narzucające się w chwili oglądu i oparte na prymarnych jakościach dzieła, rekonstruowane w toku niniejszej analizy, zawrzeć można w kilku następujących punktach: zerwanie wizualnej ciągłości pomiędzy podstawą a figurą, ograniczane jedynie przez oddziaływanie pionowego, stożkowego detalu; wzrost dynamiki dzieła w części pozbawionej wizualnego związku z postumentem; stopniowe oddalanie się od siebie dwóch istot (będących w istocie „zdwojonym tym samym”, co związane jest z analogicznym opracowaniem obydwu figur) wynikające z dążenia jednej z nich ku górze i bezwładnym osuwaniem się drugiej. W związku z tym przyjąć należy, że to wizualny ruch postaci wpisany w diagonalną oś kompozycji jest punktem odniesienia dla pozostałych elementów i źródłem wizualnych jakości kształtujących sens dzieła.

Wyciągająca szyję postać kieruje oblicze ku światłu (il. 42). Promienie oświetlające lśniąca fakturę są jakością transcendentną względem dzieła – nie przynależą do rzeźby, lecz jednocześnie odgrywają istotną rolę w trakcie jej percepcji, tworząc refleksy na złotawej powierzchni. W przeciwieństwie do wznoszącej się sylwety, matka odwraca się od światła, co dodatkowo podkreśla opracowanie oczu postaci – ciemnych otworów ziejących pustką. Sposób, w jaki prezentuje się przed widzem osuwająca się figura, opisywano w literaturze jako przejaw „aseksualnej nagości”<sup>360</sup>. Wychudłe ciało rodzicielki, pozbawiona włosów głowa i zamarły wyraz twarzy w zadziwiający sposób antycypują późniejsze o czterdzieści lat doświadczenie Dunikowskiego związane z pobytem w Auschwitz-Birkenau<sup>361</sup>. Nie jest to jednak przejaw profetycznych zdolności rzeźbiarza, lecz wyrażenie w opracowaniu figury uniwersalnego przedstawienia istoty poddanej działaniu złej siły – postać matki budząca skojarzenia z ofiarą oprawców niemieckich obozów koncentracyjnych wykazuje jednocześnie podobieństwo do uczestnika pochodu potępionych z gotyckich wizji Sądu Ostatecznego<sup>362</sup>. Rozpoznanie to potwierdza intuicje krytyków, porównujących dziecko do

---

<sup>360</sup> A. Melbechowska-Luty, *Kreator...*, op. cit., s. 81.

<sup>361</sup> Por. ibidem, s. 222 – 238.

<sup>362</sup> Ibidem, s. 81.

„strzelistego pędu roślinnego” a matkę do „więdącego, gnijącego liścia”<sup>363</sup> – ciało osuwającej się istoty jawi się jako poddane konsekwencjom aktywnego ruchu sąsiedniej postaci, następstwo aktywnej siły oddziałującej w obrębie dzieła.

Wobec powyższych ustaleń przyjąć należy, że dzieło przedstawia gwałtowny ruch będący wynikiem zerwania wizualnego związku z podstawą (przed którym to postument „broni się” pionowym elementem wchodzącym w obszar przynależny figurze), skutkujący ostatecznym „zamarciem” – osuwaniem się figury zwracającej się na powrót do podstawy, wyciągającej ku niej nienaturalnie długie ramiona, lecz nie mogącej nawiązać wizualnego związku z postumentem.

Określenie dynamicznej sytuacji dokonującej się w trakcie percepcji dzieła stanie się możliwe wraz z chwilą przyjęcia, że przejawiający się w trakcie oglądu *Macierzyństwa* suwerenny sens rzeźby uchwycić można przy pomocy analogii podejmującej tę samą problematykę, a więc zerwania relacji, prowadzącego do upadku – cierpienia, zamykającego drogę do ponownego pojednania. W tym schematycznym ujęciu dostrzegamy biblijną historię upadku Lucyfera, opisywaną w księdze Izajasza:

**12** Jakże to spadłeś z niebios,

Jaśniejący, Synu Jutrzenki?

Jakże runąłeś na ziemię,

ty, który podbijałeś narody?

**13** Ty, który mówiłeś w swym sercu:

Wstąpię na niebiosa;

powyżej gwiazd Bożych

postawię mój tron.

Zasiadę na Górze Obrad,

na krańcach północy.

**14** Wstąpię na szczyty obłoków,

podobny będę do Najwyższego.

**15** Jak to? Strąconyś do Szeolu

na samo dno Otchłani!”

---

<sup>363</sup> Przytoczone porównanie przedstawił Stefan Szumowski, cyt. za: E. Ziemińska, *Rodin / Dunikowski. Dwóch rzeźbiarzy patrzy na kobietę*, [w:] *Kobieta w polu widzenia...*, op. cit., s. 35.



Biblijny opis przedstawia historię upadku jednego z najwyższych postawionych w hierarchii aniołów. Strącenie do Otchłani stanowi tutaj oczywiście figurę literacką (podjętą i utrwaloną w kulturze chociażby przez Johna Milтона w *Raju utraconym*), która w porządku duchowym oznacza kategoryczne oddzielenie od niebiańskiego porządku i Stwórcy. Tym samym dla wizualności dzieła Dunikowskiego jest zerwanie figury z podstawą, wyzwalające działanie wizualnych sił przejawiających się w dynamicznym ukształtowaniu dzieła tak krytykowanym przez część komentatorów piszących o *Macierzyństwie*. Zauważmy, że ruch postaci dokonuje się ku światłu, podkreślanym przez refleksy na złotej powierzchni figury. Nazwa upadłego anioła – Lucyfer – wywodzi się z łaciny i oznacza „niosący światło”. W oryginalnym zapisie księgi Izajasza występuje hebrajskie helel ben-szachar (הִלֵּל בֶּן־שַׁחַר), tłumaczone na kartach Biblii Tysiąclecia jako Syn Jutrzenki. Pomimo nadzwyczajnej roli Lucyfera jako najwyższego z aniołów, jego poddanie się pysze i odstąpienie od Najwyższego stało się źródłem cierpienia, na zawsze zamykając Lucyferowi drogę powrotu do raju. W dziele Dunikowskiego przeznaczenie upadłego anioła, który odrzuca dobro, ujawnia postać matki – opracowana analogicznie jak wznosząca się postać, a jednak wobec porządku logiki oglądowej dzieła prezentująca wynik niszczącego działania towarzyszącej jej istoty. Podjętą próbę „pojednania”, wizualnego ujednolicenia podstawy ze „zdwojonym tym samym” (przedstawieniem figuralnym) unaocznia pionowy, stożkowaty element wyróżnicowujący się z postumentu, a także zwrot pochylonej sylwety ku dołowi i wyciągnięte lewe ramię, nieznacznie dotykające podstawy (il. 43).

Uwzględniając suwerenne jakości wizualne wynikające z oddziaływania medium zauważamy, że dzieło Dunikowskiego rozpięte jest pomiędzy ziemią — stanowiącą podstawę (zarówno w sensie dosłownym, jak i w ujęciu konstytuowania się sensu w procesie oglądu rzeźby) — i przedstawieniem wyciągniętego ku górze oblicza. Uniezależniająca się w najwyższym stopniu od właściwości wizualnych tworzywa górna partia dzieła ukazuje możliwości transcendowania medium i ujawnienie świata wystawianego przez dzieło. Dzięki temu przywołany zostaje spór świata z ziemią, który na sposób rysy odkłada się w ziemię. W ten sposób spojrzenie

odbiorcy na powrót powraca do ujęcia materii dzieła jako tworzywa, zwracając się ku podstawie. Dzięki temu, mimo przedstawionej analogii odnoszącej się do historii Lucyfera, jednoczący się w procesie oglądu z rzeźbą widz nie zostaje pozbawiony nadziei na „pojednanie” (co ukazuje wyciągnięte lewe ramię postaci) — co odróżnia dyspozycję człowieka od losu Upadłego Anioła.

Oparta o suwerenne jakości wizualne analiza pozwoliła odsłonić sens *Macierzyństwa*, dostępny odbiorcom i przejawiający się w licznych komentarzach intuicyjnie opisujących „tragedię bytu” czy „zwyrodnienie” dzieła. Skupienie się na ukształtowaniu materii dzieła, a także jej przejawianiu się jako ziemi odniesionej do świata pozwoliło uzgodnić pozornie wykluczające się — przedstawione w literaturze przedmiotu — opinie dotyczące rzeźby. Dzieło Dunikowskiego ukazuje tragedię bytu odniesioną do biblijnej opowieści o upadku Anioła Jutrzenki, jednocześnie dając nadzieję, otwierając się na znaczenie związane z egzystencją każdego otwartego na przyjęcie tego sensu widza.

## II. 8. *Adam Mickiewicz (1955 r.) Stanisława Horno-Popławskiego — między mesjanizmem a komunizmem*

Pomnik Adama Mickiewicza autorstwa Stanisława Horno-Popławskiego stanowi część zespołu rzeźbiarskiego dekorującego Pałac Kultury i Nauki w Warszawie. Praca wykonana w granicy powstała w oparciu o projekt przygotowany na konkurs, który rozstrzygnięto w marcu 1954 r. Odsłonięcie dzieła nastąpiło 22 lipca 1955 r. Rzeźba, wraz z figurą Mikołaja Kopernika wykonaną przez Ludwikę Nitschową (il. 76), flankuje główne, wschodnie wejście do budynku (od ul. Marszałkowskiej). Czterometrowa figura na cokole przedstawia siedzącego mężczyznę spowitego w płaszcz (il. 44). Kompozycję dynamizuje wysunięta, podparta prawa noga postaci, a także materiał płaszcza zsuwający się z lewego ramienia poety, ekspresyjnie drapowany poniżej. W wysuniętej dłoni, luźno opartej na udzie, postać trzyma księgę.

Horno-Popławski zobowiązany był do przyjęcia założeń organizatorów konkursu, dotyczących kompozycji i stylu — inspirację stanowiła tutaj dekoracja rzeźbiarska budynku Uniwersytetu im. Michaiła Łomonosowa w Moskwie<sup>364</sup>. Artyście udało się jednak przekroczyć sztywne założenia socrealizmu i nawiązać do tradycji awangardowej rzeźby polskiej. Dorota Grubba, badaczka twórczości Horno-Popławskiego, w skubizowanej bryle i sposobie opracowania głowy postaci dostrzega inspiracje formizmem, widoczne w odniesieniach do wileńskiego projektu pomnika Mickiewicza autorstwa Zbigniewa Pronaszk<sup>365</sup> (il. 77). Jednocześnie posąg sprzed Pałacu Kultury zachowuje wiele cech oficjalnie narzuconego ówczesnie kierunku artystycznego, jak klasycyzującą, lecz nieco masywną formę twarzy czy dłoni postaci.

Niejednoznaczność stylistyczna dzieła wskazuje na burzliwe losy pracy nad programem ideowym zespołu rzeźbiarskiego dekorującego Pałac Kultury. Głównym czynnikiem wpływającym na konkretne decyzje o zmianie lub pozostawieniu danego przedstawienia były przesłanki polityczne, którym podporządkowano artystyczny

---

<sup>364</sup> W. Baraniewski, *Pałac w Warszawie*, Warszawa 2014, s. 54.

<sup>365</sup> D. Grubba, *Stanisław Horno-Popławski. Droga sztuki — sztuka drogi*, Sopot 2002, s. 16.

wyraz dzieł. Sowieccy pomysłodawcy budynku początkowo nie doprecyzowali tematyki konkretnych przedstawień, określając ogólnie motywy jako figury alegoryczne oraz wybitne postacie reprezentujące polską kulturę i naukę<sup>366</sup>. Podczas opracowywania programu ideowego dyskutowano między innymi takie nazwiska jak: Maria Skłodowska-Curie, Jan Matejko, Fryderyk Chopin, Joachim Lelewel, Andrzej Frycz-Modrzewski, Tadeusz Kościuszko, Ludwik Waryński, Feliks Dzierżyński czy Karol Świerczewski<sup>367</sup>. Jednak największe emocje podczas prac nad zespołem rzeźbiarskim wokół Pałacu Kultury wzbudzał planowany pomnik Józefa Stalina (il. 78). Pomimo rozpisanego konkursu, od początku organizatorzy największe nadzieje pokładali w Xawerym Dunikowskim<sup>368</sup>, wówczas nestorze polskiej sztuki o niezaprzeczalnym autorytecie. Śmierć Stalina doprowadziła jednak do porzucenia pomysłu realizacji figury. Jedyne przedstawienia postaci historycznych, które do dzisiaj dekorują bezpośrednią okolicę Pałacu Kultury to umieszczone przed frontem budynku posągi Mickiewicza i Kopernika.

Wykorzystanie wizerunku narodowego wieszczą w tak znaczącym miejscu nie było kwestią przypadku. Autorytet Mickiewicza w wyniszczonej wojną Polsce był na tyle duży<sup>369</sup>, że komuniści postanowili go wykorzystać<sup>370</sup>. Decydenci szybko rozpoczęli proces instrumentalizowania polskiej kultury, wskazując na jej rzekome związki z dominującą ówczesnie ideologią. Wtłaczanie poety w nowy kanon dokonywało się oczywiście na drodze daleko posuniętych manipulacji (ignorowano chociażby mistycyzm czy odwołania religijne obecne w utworach autora *Sonetów krymskich*). Na kartach *Pana Tadeusza* dostrzegano realizm zbliżony do socrealizmu<sup>371</sup>, a w całej twórczości Mickiewicza romantyzm z potencjałem

---

<sup>366</sup> W. Baraniewski, *Pałac w Warszawie...*, op. cit., s. 48-49.

<sup>367</sup> Ibidem, s. 51-52.

<sup>368</sup> Ibidem, s. 57.

<sup>369</sup> W 1945 r. przypadła dziewięćdziesiąta rocznica śmierci autora *Pana Tadeusza*. Niektórzy w dacie dopiero co zakończonej wojny upatrywali się spełnienia proroctwa z „Widzenia” księdza Piotra i pojawiającej się w nim liczby 44, por. M. Zawodniak, „Żywy Mickiewicz”. *Socrealistyczny obraz wieszczą (kilka wstępnych uwag)*, [w:] *Osoba w literaturze i komunikacji literackiej*, red. E. Balcerzan, W. Bolecki, Warszawa 2000, s. 182.

<sup>370</sup> Por. ibidem.

<sup>371</sup> Idem, *Socrealizm — synchronia, diachronia i komparatystyka*. Anna Artwińska, „Poeta w służbie polityki. O Mickiewiczu w PRL i Goethem w NRD. Poznań 2009” [recenzja], [w:] *Pamiętnik literacki*, zeszyt 1, Warszawa 2011, s. 243.

rewolucyjnym i manifestację postawy antycarskiej<sup>372</sup>. Za symboliczną datę usiłowań zmierzających do transformacji narodowego wieszcza w praojca socjalizmu uznać można 1956 r., który ogłoszony został „Rokiem Mickiewicza”. Wydarzenie poprzedzono odsłonięciem rzeźby Horno-Popławskiego przed Pałacem Kultury.

Posadowienie pomnika na wysokim cokole determinuje sposób percepcji figury. Spoglądamy na siedzącą postać od dołu, co wpływa na odczuwane wrażenie monumentalności przedstawienia. Partie rzeźby skryte pod płaszczem opracowano w uproszczony sposób. Kształt lewej nogi zdaje się płynnie zastygać w formę podstawy siedziska, na którym wspiera się figura. Do kamiennej surowości podstawy nawiązuje sposób opracowania płaszcza spowijającego postać. Szata odkuta została w masywnych fragmentach granitu, z ostro wykończonymi krawędziami, drapowana nielicznymi, płytkimi fałdami. Sprawia to wrażenie wizualnej nieadekwatności, jak gdyby wieszcza okrywała nie tkanina, lecz twarda skorupa. Miejscem, które szczególnie wskazuje na „sztywność” okrycia wierzchniego postaci jest występujący ku przodowi, sztywny róg lewej pości płaszcza (il. 45). Należy jednak zwrócić również uwagę na paradoksalny sposób opracowania szaty. Pomimo ogólnego wrażenia, które pozwala opisać szatę bardziej jak skorupę a nie miękką tkaninę, niektóre partie w obrębie tego detalu opracowano w sposób zbliżony do pozostałych, subtelniej odkutych części figury. Jako przykłady takiego potraktowania materii wskazać należy bieg dolnej krawędzi szaty, ekspresyjne wydęcie płaszcza po prawej stronie, esowate marszczenie materiału po lewej stronie figury, płytkie i szerokie żłobienia szaty okrywającej prawy bark postaci czy wałki draperii biegnące ukośnie ku dłoni wspartej na siedzisku.

Przełomowym etapem analizowanego tutaj wizualnego rozwoju jest prawa noga postaci. Niedookreślonej materii wycofanej w głąb figury, która następnie zdaje się krzepnąć przyjmując kształt podnóżka, przeciwstawia się zdecydowanie wysunięta stopa. Zwiększenie przestrzenności przedstawienia — zdecydowane wystąpienie przeciw płaszczyznowemu opracowaniu materii — a także bardziej plastyczny względem niższych partii sposób odkucia tych detali wskazuje na zmianę w kształtowaniu materii oraz przełom w procesie jej wizualnego rozwoju. Odtąd z

---

<sup>372</sup> M. Zawodniak, „Żywy Mickiewicz”..., op. cit., s. 178.

zimnego granitu, w miarę przesuwania wzroku widza ku górze, wyróżnicowuje się postać. Kierunek spojrzenia odbiorcy podkreślają płytkie bruzdy na nogawce, zwężające się ku górze i przyjmujące trójkątny kształt.

Na wysokości zgięcia kończyny dolnej struktura wizualna rzeźby komplikuje się. Spojrzenie widza przesuwają się z miękkiej wypukłości kolana ku zaostrej krawędzi księgi (il. 46). Skierowany ku przodowi rzeźby róg książki powtarza formę ostrego brzegu płaszcza, jednocześnie odróżniając się odeń wyraźnie regularnym kształtem. Księga zajmuje szczególne miejsce w układzie kompozycyjnym całości. W jej bezpośredniej bliskości dochodzi do maksymalnej komplikacji wizualnych jakości dzieła. Wizualne znaczenie tego detalu podkreśla fragment płaszcza, który poniżej księgi esowatą fałdą spływa ku dołowi. Z księgą wyraźnie zespolona jest lewa dłoń postaci. Wskazujący palec wsunięty pomiędzy stronicę „wyrasta” z kart księgi, niejako przeobrażając się stopniowo w dłoń mężczyzny. Zarówno prawa, jak i lewa dłoń, ze względu na precyzyjny sposób ich odkucia, wyróżniają się spośród pozostałych elementów rzeźby<sup>373</sup>. Dłonie stanowią również dwa osobne punkty wyjścia dla dalszego rozwoju wizualnego dzieła.

Nieznacznie zgięta w łokciu lewa ręka swobodnie wspiera się na udzie. Płytko żłobione fałdy rękawa opracowano analogicznie do marszczeń na wysuniętej nogawce. Oparte na diagonalnej osi kompozycyjnej ramię dominuje wizualnie nad torsem, wiodąc wzrok widza ku wyższym fragmentom figury. Wędrujące ku górze spojrzenie widza napotyka na niewielki detal poniżej piersi postaci. Guzik w centralnej części dzieła, zaakcentowany wgłębieniem materiału, kieruje wzrok odbiorcy w przeciwną stronę, ku zarzuconej na prawy bark szacie i dalej, w stronę wyprostowanego ramienia postaci i dłoni wspartej bezpośrednio na siedzisku (il. 47). Wizualny rozwój ramienia dynamizują biegnące ukośnie wałki fałd płaszcza.

Zarzucona na ramię szata, podobnie jak w niższych partiach figury, opracowana została w sposób budzący skojarzenia raczej z twardą skorupą niż miękko spływającą tkaniną. Gruby płaszcz zdaje się nie okrywać i chronić, lecz raczej krępować ramię wieszca. Na przedmiotowe rozpoznanie elementu jako tkaniny wpływają jedynie szerokie, płytko zarysowane pionowe żłobienia. Spośród

---

<sup>373</sup> W podobny sposób została opracowana jeszcze twarz postaci.

tych fałd wyróżnia się skrajna przy prawej krawędzi szaty, której wałek tworzy obszycie przechodzące powyżej w kołnierz. W tym miejscu płaszcz osiąga najwyższy stopień wizualnej sztywności i zdaje się wpływać na sąsiadujące z nim elementy. Na skutek tego partia torsu — dotychczas rozwijająca się swobodnie — na wysokości barków postaci „usztynnia się” i przemienia w formę płytko odkutego kołnierzyka okalającego szyję postaci. Powyżej tego detalu materia rzeźby zwęża się, zmienia swoją fakturę i układa w nieregularne wałki, prowadząc spojrzenie ku wyższej partii dzieła.

Twarz, podobnie jak dłonie, stanowi jeden z najprecyzyjniej opracowanych detali dzieła. Rysy, pomimo pewnych uproszczeń, zostały odkute realistycznie, nawiązując do znanych wizerunków wieszczów. Z twarzą wyraźnie kontrastują włosy i broda, których sposób wykonania nawiązuje do „sztywności” płaszcza spowijającego postać. Podobnie jak szata „krępuje” figurę, tak oblicze ramowane jest surowo odkuwaną bryłą włosów.

Powróćmy do okoliczności powstania warszawskiego pomnika. Wyniszczonej wojną stolicy Stalin postanowił ufundować „dar” — budynek, którego forma architektoniczna inspirowana była Uniwersytetem im. Michaiła Łomonosowa, podkreślający sowiecką dominację w tej części Europy. Jednocześnie zewnętrzne, płynące z Moskwy inspiracje projektu starano się łagodzić nawiązaniem do architektury polskiej. Stąd w detalu Pałacu Kultury nawiązania do krakowskiego Wawelu czy zamku w Krasiczynie<sup>374</sup>. Podobną ambiwalencję cechuje program ideowy dekoracji rzeźbiarskiej, chociaż w przypadku figur stojących w bezpośredniej bliskości budynku powinniśmy mówić raczej o niekonsekwencji lub porażce sowieckich autorów projektu. Przypomnijmy, że początkowe plany różniły się od efektu końcowego, z czego zdecydowanie największą zmianą było zaniechanie wykonania monumentalnego pomnika Stalina dłuta Dunikowskiego. Ostatecznie zrealizowano przedstawienia jedynie dwóch postaci historycznych — Mickiewicza i Kopernika, a także rzeźbione personifikacje i figury alegoryczne. Polscy twórcy zyskali okazję do przedstawienia postaci z panteonu narodowej

---

<sup>374</sup> W. Baraniewski, *Pałac w Warszawie...*, op. cit., 38

kultury i nauki pod płaszczykiem sztuki socrealistycznej, chwaleją rewolucyjny czyn i nowego, socjalistycznego człowieka.

Wskazywane w niniejszej analizie zderzenie moskiewskiej inspiracji Pałacu Kultury i postulowanej „formy polskiej” znajduje swoje odzwierciedlenie w wizualnych cechach pracy Horno-Popławskiego. W figurze Mickiewicza dostrzegamy konsekwentną realizację dwóch sposobów wizualnego oddziaływania granitu. Pierwszy z nich, właściwy dla takich partii jak twarz, dłonie, ale również — w mniejszym stopniu — tors i kończyny postaci, przejawia się plastycznym sposobem opracowania i miękkimi zagłębieniami w powierzchni dzieła. Elementy takie jak płaszcz i włosy posiadają ostre krawędzie i cechuje je „sztywność” materii — odkute w ten sposób detale sprawiają wrażenie skorupy krępującej pozostałe partie dzieła. Jednocześnie zauważyć należy, że opracowanie płaszcza cechuje paradoks wynikający z logiki oglądowej, bezspornie przyjmowany w trakcie percepcji rzeźby. Pewne części szaty wydają się upodabniać do subtelniej odkuwanych fragmentów rzeźby, jednak mimo tego sposób opracowania materii determinuje charakterystyczna „sztywność”. Starając się sumarycznie określić jakości wizualne towarzyszące percepcji dzieła Horno-Popławskiego należy wskazać na dynamiczny rozwój — dokonujący się od niedookreślonej wizualnie podstawy siedziska ku precyzyjniej opracowanym detalom dzieła — jak również na opresyjną relację surowo opracowanych części figury (płaszcz, włosy) wpływających na subtelniej odkute elementy rzeźby.

Zbieżność, jaka występuje pomiędzy ambiwalentną historią powstania posągu (związaną z redefinicją znaczenia i zawłaszczeniem roli narodowego wieszcza w socrealistycznej Polsce), a wzajemną relacją poszczególnych detali figury, skłania do rozpoczęcia poszukiwania analogii wizualnego oddziaływania rzeźby związanej z tematem i kontekstem jej powstania. Przebiegający na poziomie wizualnym konflikt, zachodzący pomiędzy różnorako opracowanymi detalami, określa suwerenny (niezależny od intencjonalnego tematu pracy) sens rzeźby Horno-Popławskiego jako dynamiczne współistnienie i wpływanie na siebie dwóch opozycyjnych sił — jednej związanej z miętko modelowanymi elementami dzieła i drugiej, reprezentowanej przez sztywno opracowane detale. Doprecyzowując charakter tej relacji zauważyć



należy, że wizualny rozwój materii jest wciąż ponawianą próbą, jaką miękko opracowane detale „podejmują” w celu wyzwolenia się z opresyjnego oddziaływania krępującej je „skorupy” płaszcza i włosów. Dynamiczny charakter tych usiłowań widać szczególnie w dokonującym się wizualnym rozwoju prowadzonym zgodnie z sekwencją: wysunięta noga postaci — księga — dłoń — ramię, czy też w skrępowaniu prawej kończyny przez sztywną materię płaszcza.

Dokonujące się wyzwalać, które odnotowujemy w trakcie analizy wizualnego oddziaływania rzeźby, wydaje się nawiązywać do kontekstu powstania dzieła. Przede wszystkim praca Horno-Popławskiego przedstawia klasyka polskiego romantyzmu, który poza swoją twórczością literacką znany był z działalności politycznej na rzecz odzyskania niepodległości. Znalazło to swój specyficzny wyraz w zaangażowaniu poety w ruch mesjanistyczny. Nurt ideowy zapoczątkowany przez Józefa Hoene-Wrońskiego rozwijany był niezależnie przez Andrzeja Towiańskiego ze swoimi zwolennikami oraz Augusta Cieszkowskiego. Mickiewicz początkowo sam, a później pod wpływem Towiańskiego zaczął rozwijać swoje poglądy na rolę jednostki i narodu w planie Zbawienia. Poglądy mesjanistyczne zawarł w swoich dziełach — rolę wybitnej jednostki w wyzwoleniu narodu podkreślił na kartach *Dziadów cz. III* (postać Gustawa-Konrada), zaś rolę zbiorowości w *Księgach narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego* („Polska Chrystusem narodów”). Szczególnie ostatnia ze wskazanych pozycji podkreśla rolę wyzwolenia narodu, rozumianą w kategoriach chrześcijańskich.

Również kontekst powstawania pomnika Mickiewicza pod Pałacem Kultury można powiązać z ideami odnoszącymi się do wyzwolenia. Totalitarny ustrój i socrealizm jako doktryna realizowana na niwie sztuki (tak niekonsekwentnie zastosowana w pracy Horno-Popławskiego, co zapewne pozwoliło na ocalenie wysokiego poziomu artystycznego rzeźby) miały ambicje całościowego przekształcenia rzeczywistości. Badacze wskazują na związki komunizmu z religią<sup>375</sup>, przejawiające się między innymi w wykorzystywaniu sakralnej retoryki (w przemówieniach sekretarzy partyjnych), wskazywaniu na proroków i pisanych przez nich „świętych ksiąg” (twórczość Marksa, Engelsa czy Lenina), a na poziomie

---

<sup>375</sup> Por. K. Tyszka, *Religijne oblicze komunizmu*, [w:] *Studia nad Faszyzmem i Zbrodniami Hitlerowskimi*, red. M. Maciejewski, Tom 31, Wrocław 2009, s. 327.

artystycznym w sztywnym socrealistycznym kanonie, nie znoszącym odstępstw od odgórnie nakreślonych reguł. Marksizm, będący filozoficznym zapleczem komunizmu, sprowadzić można do postulowanych prób wyzwolenia człowieka (przede wszystkim z wyzysku ekonomicznego, szczególnie w swoich podstawowych, XIX-wiecznych założeniach). Tutaj dostrzec można punkty wspólne pomiędzy mesjanizmem a komunizmem — dwoma nurtami ideowymi, które swoje zadania zakorzeniają w myśleniu religijnym. O ile jednak poglądy krzewione przez Mickiewicza wprost odwoływały się do chrześcijaństwa (choć zbliżając się czasami do granicy, za którą była herezja), tak komunizm programowo religię odrzucał i zwalczał. Nauki Marksa oraz jego naśladowców i interpretatorów z racji braku dostatecznego zakorzenienia w intersubiektywnej metodzie naukowej osunęły się w ideologiczne skostnienie, stanowiąc jednocześnie — używając pojęcia francuskiego badacza Alaina Besançona — *perversa imitatio* religii, rodzaj gnostycyzmu mającego aspirację do zbawienia nieświadomionego proletariatu<sup>376</sup>.

Z perspektywy niniejszej analizy najbardziej interesujące są związki pomiędzy romantycznym mesjanizmem a komunizmem. W swoim monumentalnym dziele poświęconym marksizmowi Leszek Kołakowski wyróżnia trzy ideowe inspiracje tego światopoglądu: romantyczną, prometejską i oświeceniową<sup>377</sup>. Z punktu widzenia problematyki naszej analizy interesujące są szczególnie pierwsze dwie z wymienionych. Wpływ romantyzmu na komunizm przejawia się w krytyce bezosobowych relacji opartych na chęci osiągnięcia zysku. Jednostka poddana alienacji pozbawiona jest możliwości budowania wspólnoty opartej na autentycznych związkach i solidarności. Równie interesujący jest prometejski charakter komunizmu. Zgodnie z ideami zawartymi w pismach Marksa proletariatus odgrywa historyczną rolę „kolektywnego Prometeusza”, który ma wyzwolić ludzkość z kapitalistycznego wyzysku. Cierpienia ludzi pracy na przestrzeni dziejów były niezbędne dla ostatecznego przebudzenia i poprowadzenia ludzkości ku ostatecznej szczęśliwości. Widzimy w tym podobieństwo wobec nieodzowności męki Chrystusa, który poprzez swoją Pasję zbawia wszystkich ludzi.

---

<sup>376</sup> Ibidem, s. 340.

<sup>377</sup> Ibidem, s. 330.

Zgodnie z poglądami Marksa, do wyzwolenia ludzkości z wyzysku klasowego miało dojść na drodze rewolucji mas pracujących. Na gruncie komunizmu „zbawienie” rozpatrywane było w perspektywie doczesnej. Materialistyczna ideologia nie zakładała eschatologii wykraczającej poza postrzegany zmysłowo świat. Rozwój dziejów zmierzał ku powszechnej szczęśliwości, która ma zapanować na Ziemi po udanej rewolucji proletariatu i zniesieniu własności prywatnej. Według tak pojmowanej „świeckiej eschatologii” koniec opartego na nierównościach świata cały czas się przybliża, chociaż jak dotychczas próżno wypatrywać jego pozytywnego wpływu na rozwój i dobrobyt społeczeństw. Zgodnie z szacunkami badaczy, próby wprowadzenia ustroju komunistycznego kosztowały jak dotąd dziesiątki milionów istnień ludzkich<sup>378</sup>. Wobec tego trudno nie rozpatrywać pojawiających się w łonie marksizmu para-religijnych odniesień, owego Besançonowskiego *perversa imitatio*, jako wypaczenia *sacrum*, utopii usprawiedliwiającej zbrodnie. Podobnie jak komunizm uznać należy za deformację chrześcijaństwa (przynajmniej biorąc pod uwagę „zeświecczoną eschatologię” wykształconą na łonie tej ideologii), to również twórczość Mickiewicza przefiltrowana przez działalność ideologów stalinizmu stanowi swoją własną karykaturę. Oficjalny dyskurs PRL-u ujmował dorobek narodowego wieszcza stronniczo i niekompletnie, pomijając mesjanistyczne idee autora „Ksiąg narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego”, a skupiając się na rewolucyjnej i antycarskiej postawie.

W ramach niniejszej analizy cały czas powraca — rozumiany na różne sposoby — motyw „wyzwolenia”. W dziele eksponowanym przed Pałacem Kultury widzimy wciąż na nowo dokonującą się wizualną emancypację materii, ostro ciosanego granitu „wyzwalającego się” ku formie postaci, z plastycznie opracowanymi partiami dłoni i twarzy. Jednocześnie tej aktywności materii odpowiada reakcja „sztywno” odkutych detali, takich jak płaszcz i włosy, które zdają się krępować wizualny rozwój figury. Warto w tym miejscu wyraźnie wskazać na różnice i podsumować znaczące cechy tych elementów rzeźby, które charakteryzują się surowym

---

<sup>378</sup> Czarna księga komunizmu jako całkowitą liczbę ofiar tej ideologii podaje w przybliżeniu sto milionów ludzi, którzy stracili życie na skutek opresji ze strony systemów komunistycznych, por. Czarna księga komunizmu. Zbrodnie, terror, prześladowania, przeł. K. Kersten, red. S. Courtois z zespołem, Warszawa 1999, s. 25-26.

opracowaniem materii. Pierwszym tego rodzaju detalem jest siedzisko. Wygląd tego elementu, wynikający z uproszczonego sposobu opracowania granitu, w najwyższym stopniu ewokuje surowość kamienia. Drugim elementem o zbliżonym charakterze wizualnym jest spowijający postać płaszcz. W tym przypadku szata niejako krępuje sylwetę, zaś ruch draperii zdaje się być efektem pęknięcia powstałego na skutek pozytywnego działania — wyswobodzenia się materii spod wpływu opresyjnej siły. Warto zwrócić uwagę, że w wyższych partiach figury, po jej lewej stronie, płaszcz krępuje postać najintensywniej. Podkreśla to prawa ręka ściśle związana z bryłą korpusu.

Wieńcząca rzeźbę partia włosów, zgodnie z ustaleniami zawartymi w literaturze przedmiotu zainspirowana formistycznym projektem pomnika Mickiewicza z Wilna, w dziele Horno-Popławskiego oddziałuje w odmienny sposób niż u Pronaszki. To, co w projekcie z 1924 r. zdaje się konsekwentnie realizowanym założeniem stylistycznym, w przypadku warszawskiego dzieła kontrastuje z miętko opracowanymi elementami figury, w szczególności zaś z obliczem postaci. Sposób odkucia włosów sprawia, że detal ten upodabnia się raczej do sztywnego hełmu, który wraz z brodą wiąże oblicze wieszczą.

Podsumujmy wskazane w dotychczasowej analizie cechy dzieła. Wizualny wzrost rozpoczyna się od nieokreślonej formy materii (lewa stopa postaci), z której wyróżnicowuje się siedzisko wraz z widocznym od przodu podnóżkiem. W dalszym ciągu dostrzegamy trzy wysunięte ku przodowi formy, w przybliżeniu powtarzające swój kształt. Są to ostry brzeg szaty, kolano oraz księga. Pomimo pozornych podobieństw, wynikających ze skupienia się na oddaniu ostrych krawędzi płaszcza i księgi, w ukształtowaniu ostatniego z przywoływanych detali zwraca uwagę skupienie się na geometrycznej regularności przedmiotu. Na wysokości księgi dalszy wizualny wzrost determinowany jest przez obie dłonie postaci. Pierwsza, wsparta na siedzisku, odnosi wzrok widza poprzez ukośne fałdy ku szacie krępującej prawy bark. Wizualny rozwój prowadzony od drugiej dłoni — trzymającej księgę, z której wyróżnicowuje się ramię z płytko marszczonym materiałem — przebiega w sposób niezakłócony aż do najwyższych partii, gdzie następuje wyraźna komplikacja formy. Sztywno ujęta w ramę włosów twarz stanowi „mikrotemat”, powtarzający główne

cechy kompozycyjne dzieła. Włosy i zarost okalają oblicze postaci w podobny sposób, jak całą figurę otaczają siedzisko i płaszcz. O ile jednak sylweta przeciwstawia się krępującej sile, starając się wyłamać z więżącej mocy okalającej ją „skorupy”, tak twarz szczelnie wpisuje się w obrys twardo opracowanych form.

Rozpięty pomiędzy doniosłym tematem przedstawienia (wizerunek narodowego wieszcza) a krępującym swobodę twórczą socrealizmem, Horno-Popławski ukazał w rzeźbie ścieranie się dwóch opozycyjnych sił, z których pierwsza dąży do wzrostu, a druga stara się krępować łagodny rozwój form. Widzimy wobec tego jak z bezkształtu wyłania się sylweta, która jednak nie może rozwijać się swobodnie, ponieważ powstrzymywana jest przez sztywno opracowane detale. Konflikt dwóch sił nie wyczerpuje jednak zakorzenionego w wizualności sensu dzieła, lecz wymaga rozwinięcia analogii inspirowanej kontekstem powstania posągu.

Rzeźbiarskie przedstawienie narodowego wieszcza nieodzownie kieruje naszą refleksję ku poglądom kształtującym twórczość Mickiewicza, związanym ściśle z mesjanizmem. Nurt ten, powstały w specyficznej rzeczywistości rozbioru ziem polskich, stanowił podstawę dla polityczno-filozoficznego ruchu inspirowanego swoście pojmowanym chrześcijaństwem, w którym wspólnota (pozbawiona państwowości) staje się „Chrystusem narodów”, mając niczym Prometeusz wyzwolić świat. Pomijając wszelkie różnice, w komunizmie, którego artystycznym wyrazem stał się socrealizm, „kolektywnym zbawicielem” był proletariatus. Zarówno zbawienie możliwe dzięki ofierze Chrystusa (niezbywalne dla myśli mesjanistycznej), jak i powszechna szczęśliwość bezklasowego społeczeństwa stanowią rodzaje wyzwolenia, których wizualną analogię odnajdziemy w sposobie opracowania materii rzeźby Horno-Popławskiego.

W dziele przed Pałacem Kultury dwie wizualne siły znajdują się wobec siebie w wyjątkowej relacji. Z jednej strony, jest to opresyjne działanie sztywno opracowanej materii na pozostałe detale. Z drugiej strony, krępujący postać płaszcz w pewnych partiach upodabnia się do wybranych elementów figury, czyniąc jednak to naśladownictwo na swój sposób nieudolnie — rodzajem karykatury. Wskazać to można wyraźnie w dwóch miejscach. Jednym z nich jest wysunięty rąbek płaszcza.

Brzeg szaty powtarza geometryczny kształt księgi. Jednak w przeciwieństwie do przedmiotu w dłoni postaci, układ rąbka materiału jest subtelniejszy — dolna krawędź płaszcza biegnie łagodną falą wzdłuż figury. Miękko zarysowany bieg brzegu szaty uwidacznia paradoks względem podkreślanego w niniejszej analizie surowego opracowania tkaniny. Podobną dwoistość dostrzegamy w wyższych partiach szaty. Jej powierzchnię, tam gdzie krępuje prawe ramię, zdobią płytkie żłobienia. Jednoznaczne „usztynwienie” materii widzimy dopiero powyżej — na wysokości kołnierza oraz w wieńczącej figurę partii włosów postaci.

Skomplikowany układ wizualny, który staramy się opisać i rozwikłać dyskursywnie w toku tej analizy, wymaga syntezy w celu wskazania podstawowych znaczeń wyłaniających się z oglądu rzeźby Horno-Popławskiego. Przede wszystkim należy zwrócić uwagę na wzajemne zestawienia poszczególnych detali. Zgeometryzowany kształt księgi porównać można do pewnych partii płaszcza oraz do włosów postaci. Forma przedmiotu w dłoni wieszca w najwyższym stopniu odróżnia się od bezkształtnej masy siedziska. W jej bezpośredniej bliskości, na wysokości kolana, dochodzi do znaczącego zdynamizowania i komplikacji oddziaływania materii. Uzasadnia to twierdzenie, że od tego momentu to księga stanowi źródło dla wizualnego wzrostu dzieła. Takie rozpoznanie potwierdza również znaczenie tego elementu dla treści przedstawienia. Przedmiot ten jest atrybutem poety, określającym właściwą dlań dziedzinę twórczości. Symbolizuje literacką działalność narodowego wieszca. Księga z zapisem słów jako geneza znaczenia (zarówno suwerennego, opartego na wizualnych właściwościach rzeźby, jak i symbolicznego, odnoszącego się do kontekstu) odsyła nas do filozoficznego i biblijnego pojęcia *logosu*. Trudno w tym miejscu o jednoznaczne i skrótowe ujęcie tego terminu, jednak niewątpliwie należy go wiązać ze słowem będącym praprzyczyną rzeczywistości, na gruncie teologii interpretowanej jako wpływ Boga na wszelaki byt<sup>379</sup>. Niejednokrotnie oddziaływanie to utożsamiane jest z postacią Syna Bożego — Zbawiciela, na co wskazują fragmenty z Ewangelii św. Jana 1,1-5. Wobec rozpoznania księgi jako wizualnej analogii *logosu* ujawnia się suwerenny

---

<sup>379</sup> Takie rozumienie *logosu* wiążemy z Filonem z Aleksandrii, którego w odniesieniu do tego zagadnienia można uznać za łącznik między starogrecką filozofią a teologią chrześcijańską, por. G. Reale, *Historia filozofii starożytnej...*, t. 5, op. cit., s. 113-114.

sens pozostałych elementów dzieła. Przedmiot ten stanowi podstawę wizualnego wzrostu dla dłoni oraz — w dalszym ciągu — plastycznie opracowanych detali tworzących postać, czyli ramienia, korpusu i twarzy. Szczególnie palce, wczepione w karty księgi, podkreślają ten nierozzerwalny związek. Dzięki temu elementy przedstawiające części ciała ewokują efekt działania *logosu* — stworzenie, zaś najprecyzyjniej opracowane detale (jak dłonie i twarz) człowieka, wieńczącego hierarchię drabiny ziemskich bytów.

Księga stanowi również odniesienie dla formy szaty, szczególnie brzegu płaszcza przy dolnej partii dzieła. Jego zaokrąglony kształt przywołuje wygląd księgi, zostaje jednak „zmiękczony” delikatnie falującym biegiem dolnej części tkaniny i ekspresyjnym wyduńciem materiału w prawej części rzeźby. Z kolei w wyższych partiach dzieła opresyjny charakter płaszcza krępującego ramię postaci łagodzi delikatne pionowe żłobienia draperii. Dla wizualnego współoddziaływania poszczególnych detali dzieła istotne jest, że płytkie fałdy stanowią odległe powtórzenie formy rozdzielonych przez palce kart księgi.

Ambiwalencja w kształtowaniu materii płaszcza wynika z powielenia pewnych wizualnych cech przedmiotu w dłoni poety, przy jednoczesnej rezygnacji z geometrycznej regularności księgi. Miękki bieg tkaniny zbliża szatę do sposobu opracowania wysuniętej nogi, korpusu czy ramion postaci. To rozpięcie pomiędzy dwoma sposobami ukazywania się materii nie może jednak abstrahować od generalnego wrażenia opresji względem figury, jakie w trakcie percepcji wywołuje omawiany detal. Płaszcz towarzyszy sylwecie w trakcie jej wyróżnicowywania się z bezkształtnej masy siedziska — zbliża się doń i oddala. Pomimo iż czasami jego sposób opracowania nawiązuje do kształtu księgi, która w ramach rozwijanej analogii stanowi źródło rozwoju materii, a miejscami przypomina formę subtelniej opracowanych detali (jak kończyny postaci), to jednak cały czas w mniejszym lub większym stopniu „zagraża” wzrostowi materii. Za ostateczny triumf tej negatywnej mocy utrudniającej wizualny rozwój figury uznać należy wieńczącą rzeźbę partię oblicza. W tym detalu w najwyższym stopniu uwidoczniona zostaje krępująca siła — twarz postaci zdaje się być uwięziona w okalającej ją skorupie włosów. W negatywnym sposobie oddziaływania, rozpiętym pomiędzy tym, co przynależy do

*logosu* — na zasadzie naśladownictwa (geometrii kształtów), a tym co bliskie stworzeniu (miętko opracowane krawędzie), dostrzec można wizualną analogię *perversa imitatio* religii — ideologii, która wypacza poszukiwanie prawdy i eschatologię skupioną wokół pojęcia Zbawienia, redukując rzeczywistość wyłącznie do jej materialnego wymiaru.

Wobec tak nakreślonej analogii dostrzec można suwerenne, oparte na wizualności znaczenie dzieła, nawiązujące do towarzyszących mu kontekstów. Oto rzeźba Horno-Popławskiego staje się przedstawieniem konfliktu pomiędzy Prawdą a instrumentalizującą to pojęcie ideologią w relacji do człowieka postawionego przed koniecznością wyboru. Elementy, które stanowią odniesienie do stworzenia (kończyny, tors, twarz), wzrastające z bezkształtnej materii siedziska, mogą rozwinąć swój pełny wizualny potencjał dopiero wtedy, gdy na ich drodze pojawia się *logos* — księga<sup>380</sup>. Jednak przedstawienie Mickiewicza uwidacznia pesymistyczną wizję rozwoju ludzkości. Analogię tego stanu rzeczy dostrzegamy w partii twarzy. Plastycznie odkute oblicze zdaje się być spętane sztywno opracowaną partią włosów i zarostu. Na skutek zerwania wizualnej łączności ze źródłem prawdy — księgą, stworzenie rozwija się pozornie właściwie, lecz ostatecznie grzęźnie w wypaczającym jego wolność zniewoleniu.

---

<sup>380</sup> Pozytywne znaczenie księgi dla wizualnego rozwoju figury podkreśla esowato spływający poniżej pas tkaniny — jak gdyby dopiero kontakt z tym detalem pozwolił na bardziej plastyczne ukształtowanie partii płaszcza.



## II. 9. Alina Szapocznikow, *Stan nieważkości (Na śmierć Komarowa)*, 1967<sup>381</sup>

Twórczość przedwcześnie zmarłej<sup>382</sup> Aliny Szapocznikow stanowi przedmiot zainteresowania wielu badaczy. Większa część znaczącej liczby dotychczasowych publikacji reprezentuje perspektywę skupioną na kontekstowo-biograficznym paradygmacie, traktując dzieła polskiej artystki jako ilustracje zewnętrznych odniesień. Przykładem są teksty podążające w kierunku wyznaczonym przez biografię Szapocznikow — dzieciństwie spędzonym w getcie i w obozach koncentracyjnych oraz zmaganiach z chorobą i przedwczesną śmiercią<sup>383</sup>. Choroba artystki sprzyjała także eksplorowaniu problemu ograniczeń ciała, co prowadziło do odczytań twórczości rzeźbiarki w kategoriach płci, często w kluczu zgodnym z feministyczną i psychoanalityczną historią sztuki, zakładającym analizę roli społecznej Szapocznikow jako kobiety-artystki<sup>384</sup>. Trzecim wyróżniającym się sposobem pisania o rzeźbiarce są próby włączenia jej twórczości w ramy rozwoju dwudziestowiecznej awangardy, jednak zanurzonej raczej w kontekście biograficznym aniżeli analizie porównawczej skupionej na ujawnianiu stylistycznych związków z poszczególnymi nurtami<sup>385</sup>. Pośród publikacji poświęconych twórczości

---

<sup>381</sup> Niniejsza analiza stanowi zmienioną i znaczenie poszerzoną wersję rozdziału pracy magisterskiej podejmującej problematykę twórczości Szapocznikow inspirowaną ustaleniami Michaela Brötjega i Martina Heideggera. Por. M. Skierski, *Przestrzenność rzeźby jako wyraz prawdy. Twórczość Aliny Szapocznikow w ujęciu egzystencjalno-hermeneutycznej nauki o sztuce*, (Promotor pracy: prof. UAM dr hab. Mariusz Bryl), 2015.

<sup>382</sup> Artystka zmarła 2 marca 1973 r. po długoletniej walce z nowotworem piersi.

<sup>383</sup> Por. U. Czartoryska, *Okrutna jasność*, [w:] *Alina Szapocznikow. 1926–1973*, [katalog wystawy], Warszawa 1997, s. 12-23; M. Hermansdorfer, *Źródło radości, bólu, prawdy*, [w:] ibidem, s. 24-26; P. Restany, *Alina Szapocznikow – odwieczna mowa ciała*, [w:] ibidem, s. 32-34; A. Rottenberg, *Personalizations*, [w:] *Alina Szapocznikow. Awkward Objects*, [katalog wystawy], red. A. Jakubowska, Warszawa 2011; S. Wilson, *Alina Szapocznikow in Paris: Worlds in Action and in Retrospect*, [w:] ibidem. A. Jakubowska, „Kruźlowa” i „Głowa Chrystusa” Aliny Szapocznikow, „Sacrum et Decorum. Materiały i studia z historii sztuki sakralnej”, 6/2013.

<sup>384</sup> J. Tchórzewski, *O Alinie Szapocznikow*, [w:] *Zatrzymać życie: Alina Szapocznikow. Rysunki i rzeźby* [katalog wystawy], red. J. Grabski, Kraków–Warszawa 2004; J. Gola, *L'Oeil de Boeuf – Finding the Key to the Works of Alina Szapocznikow*, [w:] *Alina Szapocznikow. Awkward Objects...*, op.cit.; G. Pollock, *Too Early and Too Late: Melting Solids and Traumatic Encryption in the Sculptural Dissolutions of Alina Szapocznikow*, [w:] ibidem; E. van Alphen, *Sheer skin: The dissolution of sculptural skin and sculpted skin*, [w:] ibidem; P. Leszkowicz, *Alina Szapocznikow's Piotr, or „The Flesh of My Son”*, [w:] ibidem.

<sup>385</sup> Twórczość Szapocznikow wpisywana jest przede wszystkim w nurty nowego realizmu czy pop-artu. Por. U. Czartoryska, *Okrutna jasność...*, op.cit.; P. Restany, *Alina Szapocznikow – odwieczna mowa ciała...*, op.cit.; A. Rottenberg, *Personalizations...*, op.cit.; S. Wilson, *Alina Szapocznikow in Paris...*, op.cit.

Szapocznikow osobne miejsce zajmuje artykuł Piotra Juskiewicza, w którym autor problematyzuje kontekstowe (głównie biograficzne) odczytania twórczości Szapocznikow<sup>386</sup>. Badacz stara się wypośrodkować punkt widzenia pomiędzy tendencjami wyolbrzymiającymi znaczenie biografii a ujęciami całkowicie odrzucającymi spojrzenie na żywot artystki. Juskiewicz proponuje ujęcie zgodne z hermeneutycznym rozumieniem czasu, przede wszystkim nawiązujące do temporalności w myśli Heideggera i Gadamera.

Jedną z istotniejszych pozycji w literaturze przedmiotu poświęconej twórczości Szapocznikow jest monografia Agaty Jakubowskiej<sup>387</sup>. Autorka podejmuje w niej próbę przekroczenia ugruntowanej strategii analizowania dzieł Szapocznikow przez pryzmat życiorysu artystki<sup>388</sup>. Na kartach publikacji badaczka kreśli szeroką perspektywę problemów, przywołując liczne przykłady z bogatego *oeuvre* polskiej rzeźbiarki. Z punktu widzenia niniejszego tekstu najistotniejszy wydaje się rozdział pt. „...groteskowa”, w którym Jakubowska odnosi się bezpośrednio do analizowanego tutaj *Stanu nieważkości (Na śmierć Komarowa)*. W przypadku tego dzieła odrzucenie badawczego kontekstowo-biograficznego paradygmatu wydaje się naturalne, ponieważ praca nie podejmuje (przynajmniej wprost) charakterystycznych dla dojrzałej twórczości Szapocznikow zagadnień łączących erotyzm z przemijaniem i degeneracją ciała. Praca odnosi się do katastrofy sowieckiego statku kosmicznego Sojuz 1, w wyniku której śmierć poniósł Władimir Komarow. Jakubowska w swojej analizie odnosi się bezpośrednio do tytułu, dostrzegając w pokaźnej figurze przedstawienie sarkofagu zmarłego tragicznie kosmonauty<sup>389</sup>. Powołując się na słowa Krystyny Czerni, badaczka wskazuje na stopniowe wyzwalamie się rzeźb Szapocznikow z prawa powszechnego ciężenia, związanego z próbami artystki do przekroczenia materialnych cech tworzywa. Jako przełomowe dla tego procesu

---

<sup>386</sup> P. Juskiewicz, *Hermeneutyka biografii*, „Artium Quaestiones”, 22 (2011), s. 331-349.

<sup>387</sup> A. Jakubowska, *Portret wielokrotny dzieła Aliny Szapocznikow*, Poznań 2008.

<sup>388</sup> Zob. polemiczne uwagi autora w odniesieniu do rezultatów tej próby: M. Skierski, *Twórczość Aliny Szapocznikow...*, op. cit.

<sup>389</sup> A. Jakubowska, *Portret wielokrotny...*, op. cit., s. 164.

uznaje *Podróż* (il. 80) oraz właśnie *Stan nieważkości* (obie powstałe w tym samym czasie)<sup>390</sup>.

Autorka *Portretu wielokrotnego...* zauważa, że na przestrzeni lat twórczość Szapocznikow skupia się na postępującej deformacji (kobiecego<sup>391</sup>) ciała<sup>392</sup>. Dla wyjaśnienia tego stanu rzeczy badaczka przywołuje dwa ujęcia kategorii groteski. Pierwsze, odnoszące się do myśli Michaiła Bachtina, rozumie groteskowe ciało jako kolektywne — umożliwiające kobietom (autorka koncentruje się wyłącznie na jednej płci) „możliwość równorzędnego zaistnienia, tam gdzie dla ja nie ma miejsca”<sup>393</sup>. Drugie spojrzenie na groteskę — egzystencjalne, wydaje się bliższe analizie rzeźby zgodnej z metodą zastosowaną w niniejszej rozprawie. To ujęcie związane jest z reakcją jednostki na otaczający ją, wrogi świat. Jakubowska stwierdza, że dzieła Szapocznikow sytuują się pomiędzy tymi dwoma rodzajami groteski<sup>394</sup>. Celem niniejszej analizy jest weryfikacja tego twierdzenia, jak i innych sądów dotyczących *Stanu nieważkości*, dokonana w oparciu o suwerenne jakości wizualne, wynikające z przybliżenia logiki oglądowej konstytuującej sens dzieła.

Dzieło z 1967 r. znajduje się w kolekcji polskiej sztuki współczesnej Muzeum Narodowego we Wrocławiu. Rzeźba przedstawia wysoką na 2,35 m humanoidalną postać (il. 48) posadowioną na niewielkiej podstawie z grubej czarnej blachy, której dwa brzegi zagięte są pod kątem prostym, tworząc rodzaj cokołu. Dzieło przeznaczone jest do oglądu z wielu różnych punktów widzenia. Całą powierzchnię figury oplatają pasma gazy utwardzone zastygłym poliestrem. Złączone ze sobą stopy, z których prawa jest wyraźnie większa od lewej, powodują utratę wizualnej stabilności i przechylenie sylwety. Doznawane przez widza poczucie braku równowagi podkreślają cienkie kończyny dolne, które podtrzymują pozbawiony ramion korpus. Na powierzchni torsu odznaczają się brzuch, klatka piersiowa oraz szczątkowa forma lewego barku. Figurę wieńczy spłaszczony dysk — głowa postaci.

---

<sup>390</sup> Ibidem, s. 167.

<sup>391</sup> Chociaż przedstawienia kobiecego ciała stanowią znaczną część dorobku rzeźbiarki, to Szapocznikow przedstawiała także mężczyzn, jak chociażby w portrecie syna Piotra z 1972 r.

<sup>392</sup> Ibidem, s. 148.

<sup>393</sup> Ibidem, s. 152.

<sup>394</sup> Ibidem.

Spod wierzchniej warstwy przeziara fotografia twarzy, jednak faktura zalanych plastikiem bandaży uniemożliwia rozpoznanie przedstawionych rysów<sup>395</sup>.

Wizualny wzrost dzieła rozpoczyna się od podpierającego figurę czarnego kawałka blachy. Ten prosty element od początku powstania stanowił integralną część rzeźby, o czym świadczą archiwalne fotografie z pracowni artystki w podparyskim Malakoff<sup>396</sup>. Postument spełnia ważną funkcję konstrukcyjną — stabilizuje figurę, która wsparta jedynie na stopach musiałaby przechylić się w prawo i upaść. Potwierdzają to wizualne cechy podpory. Prosta, geometryczna i pozbawiona kierunkowych napięć forma odróżnia się od posadowionej na niej chwiejnej figury. Sylweta przechyla się niebezpiecznie, co wydaje się być związane z różnicą pomiędzy monstrualnymi, skrępowanymi stopami a niewielką powierzchnią bazy. Ciemna barwa zmatowionego metalu wyraźnie odcina się od lśniącego poliestru i nieregularnej faktury splotów bandaży pokrywających całe ciało postaci. Chociaż podstawę cechuje wizualna osobność względem pozostałych partii, to jednak zaciemnione fragmenty występujące pod splotem bandaży pojawiają się wzdłuż całej powierzchni dzieła. Zarówno płaskie opracowanie materii (głowa), jak i wyraźne odbarwienia na powierzchni powracają dopiero w najwyższych partiach rzeźby jako wizualna reminiscencja cokołu.

Ukształtowanie figury wydaje się związane z oddziaływaniem jej wnętrza, skrytego na podobieństwo mumii pod warstwą bandaży. Ciężar ciała spoczywa na lewej, mniejszej stopie postaci (il. 49). Oparcie na jednej z kończyn sprawia, że sylweta ujęta jest w swoistym kontrapoście, podobnie jak w przypadku antycznych posągów. Postać Szapocznikow wspiera się na mniejszej stopie, co wywołuje efekt przeciwny do pełnych harmonii póz przyjmowanych przez starożytne figury — sylweta zdaje się przechylać, balansując na granicy upadku. Utraty stabilności nie równoważą rachityczne kończyny, łączące podstawę rzeźby z korpusem. Cienkie nogi są mocno skrępowane bandażami, co podkreślają biegnące horyzontalnie

---

<sup>395</sup> Uwzględniając tytuł pracy, wysoce prawdopodobnym jest, że fotografia przedstawia twarz Władimira Komarowa. Rozpoznanie nie jest jednak możliwe przy odrzuceniu sugestii wynikającej z kontekstu powstania dzieła.

<sup>396</sup> Widać to na dokumentacji fotograficznej przedstawiającej pracownię artystki oraz próby ekspozycji w przestrzeni publicznej (il. 79). Por. *Stan nieważkości (Na śmierć Komarowa) [L'appesanteur]*, 1967 (1-26/26), <https://artmuseum.pl/pl/archiwum/archiwum-aliny-szapocznikow/477> [dostęp: 16.05.2022 r.]

zgrubienia pasm (il. 50). Agresywne oddziaływanie powierzchni na wewnętrzny rdzeń dzieła kontynuowane jest w wyższych partiach figury. Na wysokości korpusu wewnętrzna materia zarysowuje się na powierzchni jako brzuch, klatka piersiowa i zarys lewego barku postaci (il. 51). Do kształtowania dzieła włączone zostają wizualne jakości wskazujące jednoznacznie na wizerunek humanoidalnej istoty, a nasza „identyfikacja przeżyciowa” zorientowana jest na współodczuwanie ze skrępowaną postacią, uwięzioną w ciasnej powłoce. Korpus ujawnia skryte wewnątrz rzeźby możliwości wizualnego oddziaływania na medium, przejawiające się w próbach wyswobodzenia z zalanych plastikiem bandaży. Emancypacja wewnętrznego rdzenia, uwidoczniła w wykształceniu się poszczególnych detali anatomicznych, przerywana zostaje na wysokości lewego barku postaci. Opresyjna, zewnętrzna siła zdaje się w tym miejscu intensyfikować swoje oddziaływanie. Wzrost ramienia postaci zostaje przerywany, a miejsce wizualnego konfliktu dwóch opozycyjnych względem siebie sił znaczone jest ciemnymi przebarwieniami powierzchni. Bezpośrednio ponad barkiem, na wysokości szyi postaci widz dostrzega wyróżniający się swoją grubością wałek materii. Powyżej tego detalu zdecydowanie zmienia się wizualny charakter figury. Bryła spłaszcza się, przyjmując kształt dysku z podobizną twarzy skrytą pod powierzchniową warstwą dzieła (52). Pomimo przesłonięcia znacznej części twarzy grubymi splotami, widz dostrzega wyłaniające się spod warstwy plastiku zwrócone ku górze oblicze, ze spojrzeniem mijającym się z widzem. Sposób opracowania płaskiego detalu<sup>397</sup> sprawia, że dysk autonomizuje się wobec niższych partii rzeźby, stając się wizualnie „obcy” wobec reszty detali — podobnie jak niewielki cokół podtrzymujący figurę.

Stabilność rzeźby związana z oddziaływaniem wewnętrznego rdzenia figury na strukturę dzieła była jednym z zagadnień rozważanych przez Brötjega w tekście poświęconemu twórczości Maillola<sup>398</sup>. Przypomnijmy, że zawarte w artykule analizy skupione były wokół poszukiwania „niewidzialnych” [*das Unsichtbare*] i „niedotykalnych” [*das Unertastbare*] cech rzeźb<sup>399</sup>. Zestawienie antycznych figur z

---

<sup>397</sup> Uwzględniając kontekst związany z tytułem dzieła element ten można rozpatrywać jako rodzaj trawestacji portretu trumiennego.

<sup>398</sup> M. Brötje, *Der andere Maillol...*, op. cit., s. 25-56.

<sup>399</sup> Ibidem, s. 25.

działami francuskiego artysty doprowadziły badacza do wniosku, że te ostatnie cechuje brak wizualnej stabilności i uległość wobec transcendentnych sił. W przeciwieństwie do dzieła Maillola, antyczne posągi charakteryzuje wizualna równowaga a także oparcie na wewnętrznym, niedostrzegalnym dla odbiorcy rdzeniu, równoważącym poszczególne partie figury. Porównanie greckich rzeźb okresu klasycznego ze *Stanem nieważkości...* ujawnia jeszcze dalej posuniętą utratę wizualnej stabilności figury Szapocznikow. W rzeźbie z Wrocławia nie można mówić jedynie o odczuciu niepewności względem zewnętrznych sił oddziałujących na figurę<sup>400</sup>. Agresywna, transcendentna siła zdaje się ucieleśniać pod postacią zaciskających się wokół figury pasm gazy pokrytej poliestrem i dominować nad wewnętrznym rdzeniem, reprezentowanym w procesie percepcji przez występujące na powierzchni zarysy anatomicznych detali.

Rozwój twórczości Szapocznikow cechuje przebieg zgodny z artystycznymi trendami ówczesnych czasów. Lata pięćdziesiąte to przede wszystkim okres rozwoju ekspresjonistycznej manieri rzeźbienia w kamieniu i metalu (ale też realizacje socrealistyczne, spośród których za najsłynniejszą należy uznać pomnik *Przyjaźni Polsko-Radzieckiej* z 1954 r.). W kolejnej dekadzie artystka sięga po tworzywa sztuczne, co można wiązać zarówno z właściwą dla pewnych nurtów sztuki współczesnej koncentracją na materialności dzieła<sup>401</sup>, jak również z dowartościowaniem poślednich materiałów niewykorzystywanych dotychczas powszechnie przez artystów (w nurtach pop-artu czy arte povera). Fascynację nowym materiałem wyraża esej Rolanda Barthesa *Plastik* z 1957 roku<sup>402</sup>. W swoim tekście francuski filozof odnosi się do wielości zastosowań tworzyw sztucznych, z których wytworzyć można zarówno zabawki, części samochodowe czy sprzęt medyczny. Autor zwraca również uwagę na egalitarny wymiar plastiku, którego użycie znosi dotychczasową hierarchię materiałów. Pozwala to szerokim masom na

---

<sup>400</sup> Por. ibidem, s. 27.

<sup>401</sup> Znalazło to wyraz w rozwoju takich artystycznych tendencji jak informel. Por. A. Sakoparnig, *Beyond Matter or Form. Invalidating Subliminal Contradictions in the Aesthetics of Matter*, [w:] *The Aesthetics of Matter: Modernism, the Avant-Garde and Material Exchange*, red. S. Posman, A. Reverseau, D. Ayers, S. Bru, B. Hjartarson, Berlin 2013, s. 115.

<sup>402</sup> R. Barthes, *Plastic*, [w:] *Mythologies*, przeł. A. Lavers, Nowy Jork 1991, s. 97-99.

dostęp do tańszych wersji luksusowych towarów, takich jak biżuteria czy rzadkie tkaniny, dostępnych dotychczas jedynie dla burżuazji.

Specyficzne oddziaływanie dzieł Szapocznikow z powierzchniami wykonanymi z tworzyw sztucznych stanowi problem podjęty w artykule *Sheer Skin: The Dissolution of Sculptural Skin and Sculpted Skin* autorstwa Ernsta van Alphena<sup>403</sup>. Jak zauważa badacz, powierzchnie rzeźb polskiej artystki tworzone od początku lat sześćdziesiątych stają się stopniowo coraz mniej przejrzyste. W tym czasie u Szapocznikow dokonuje się zdecydowany zwrot ku stosowaniu w swojej pracy przeziernych tworzyw sztucznych. Nieprzejrzystość [*opaque*] definiowana jest w artykule jako brak związku zewnętrznego wyglądu rzeźby z wewnętrzną strukturą<sup>404</sup>. Rzeźby polskiej artystki stają się skorupami pozbawionymi wnętrza, bądź figurami, w których wnętrze jest usilnie podtrzymywane przez oddziaływanie zewnętrznej warstwy dzieła. Przykładami tych ostatnich są *Stan nieważkości...* oraz powstały rok wcześniej *Bukiet II* (il. 81), których sposób opracowania powierzchni, związany ze skrępowaniem materii przez wstęgi utwardzonej tkaniny, upodabnia dzieła do mumii<sup>405</sup>.

Odnotowany w artykule Alphena sposób oddziaływania powierzchni analizowanej tutaj rzeźby wymaga uzupełnienia o wnioski płynące z oglądu dzieła. Jak zostało wspomniane, wizualne oddziaływanie figury Szapocznikow związane jest z przejawiającym się w trakcie oglądu sporem wnętrza z zewnętrzem rzeźby. Rdzeń figury jawi się w swoich próbach wizualnej emancypacji i wykształcenia z bezkształtnej masy poszczególnych części ciała jako „bezzadny” wobec agresywnej siły oplatających go pasm materiału. Jednocześnie, zgodnie z obserwacjami zawartymi w *Sheer Skin...* utwardzona poliestrem powierzchnia podtrzymuje i zdaje się nadawać formę wewnętrznym warstwom rzeźby. Wsparta na mniejszej, słabiej wykształconej lewej stopie i balansująca na cienkich kończynach postać sprawia wrażenie, jakby została ukazana na chwilę przed upadkiem. Obaleniu się figury zdaje się zapobiegać warstwa zalanych plastikiem bandaży, które niczym sztywna skorupa

---

<sup>403</sup> E. van Alphen, *Sheer skin...*, *op.cit.*, s. 113-122.

<sup>404</sup> Ibidem, s. 113.

<sup>405</sup> Ibidem, s. 115.

krępują wewnętrzny rdzeń dzieła. Dopiero w tak ujętym ambiwalentnym związku zamyka się sens analizowanej relacji wnętrza z zewnątrz. Powierzchnia dzieła krępuje i poddaje naciskowi rdzeń, nie pozwalając na potencjalne wykształcenie się cielesnej struktury, jaka zdaje się być zakorzeniona w przebiegającym na oczach widza rozwoju wizualnym dzieła. Jednocześnie opresyjne działanie spowijającej postać poliestrowej „skóry” zdaje się unieruchamiać sylwetę — pomimo zawieszenia w stanie permanentnego zagrożenia upadkiem, wizualna siła powierzchni pozwala figurze utrzymać zwarty kształt (il. 53) oraz trwać w niezmienionej pozycji.

Na marginesie niniejszej analizy warto odnieść spostrzeżenia dotyczące wizualnego sensu powierzchni dzieła do drugiego przykładu z artykułu Alphena. *Bukiet II* również ukazuje postać spoczywającą na postumencie<sup>406</sup>. W przeciwieństwie do *Stanu nieważkości...*, podstawa drugiego dzieła wykonana została z tworzywa sztucznego w obłym kształcie, przywołując skojarzenia z biologiczną materią rozlewającą się u podłoża dzieła. Posadowiona na tej podstawie figura stoi stabilnie — jej wizualny rozwój przebiega wzdłuż głównej osi, dzięki czemu postać przybiera nieomal hieratyczną postawę, zbliżoną do wizerunku kultowego idola. Utwardzone poliestrem pasma oplatające figurę wykonano z przezroczystej folii, inaczej niż w przypadku owiniętego usztywnionymi bandażami *Stanu nieważkości...*. Przekłada się to na większą transparentność powierzchni *Bukietu II*, uwidaczniającą wyraźnie skryte pod wierzchnią warstwą części ciała. Część detali dzieła, takie jak stopy, usta (na wysokości łona), piersi i zmultiplikowane twarze, wyswobadza się spod pasm oplatających figurę. Odmienne niż w *Stanie nieważkości...* wygląda ukoronowanie wizualnego rozwoju dzieła. Figurę z 1966 r. wieńczy pęk odlanych w poliestrze, wielobarwnych kobiecych ust, które na podobieństwo kwiatów zdają się wyrastać z twarzy. Pomimo analogicznie przejawiającego się wizualnego konfliktu dwóch opozycyjnych sił (wnętrza i zewnątrz), w przypadku *Bukietu II* możemy mówić o owocnej próbie wyswobodzenia rdzenia rzeźby spod opresyjnego oddziaływania krępującej

---

<sup>406</sup> Dokumentacja fotograficzna dzieła *Bukiet II* dostępna jest w archiwum prac Szapocznikow na stronie Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. Zob. *Bukiet II*, 1966 (1-8/8) <https://artmuseum.pl/pl/archiwum/archiwum-aliny-szapocznikow/400> [dostęp: 16.05.2022 r.]



powierzchni. Co więcej, medium przeciwstawiając się negatywnej sile „płodzi” dodatkowe formy wieńczące dzieło (il. 82).

Powróćmy do *Stanu nieważkości*.... W analizie wyodrębniliśmy trzy osobne źródła oglądowego sensu splatające się w rzeźbie z wrocławskiego Muzeum Narodowego. Pierwszym z nich jest podstawa, która chociaż umożliwia stabilność sylwety i jej pionową prezentację, to na poziomie wizualnym nie przystaje do pozostałych detali dzieła. Geometryczny kawał blachy o ciemnej barwie i matowej fakturze zdecydowanie wyróżnia się od osadzonej na nim osobliwej figury pokrytej warstwą „skóry”, która jest nie tylko powierzchnią, lecz również fundamentalnym nośnikiem sensu, przejawiającym się w wizualnym konflikcie ze skrywanym wewnątrz rdzeniem dzieła. Wewnętrzna siła, dostępna w doświadczeniu oglądowym za pośrednictwem kształtów rysujących się pod powierzchnią, budzi skojarzenia z żywą istotą spętaną warstwą zastygłych bandaży. Oglądając rzeźbę wyraźnie dostrzegamy wyróżnicowujące się stopy (skrępowane razem, ale o wyraźnie różnych od siebie wymiarach) oraz korpus wsparty na rachitycznych nogach. Rysujące się na powierzchni torsu wiernie oddane anatomiczne detale — takie jak brzuch i klatka piersiowa — zaświadcza, że mamy do czynienia z prezentacją ciała humanoidalnej istoty. Pomimo ekspresyjnych deformacji poszczególnych partii rzeźby, to właśnie na wysokości korpusu dochodzi do „identyfikacji przeżyciowej” widza, który doznaje uczucia zniewolenia postaci przez pasy utwardzonych poliestrem bandaży. Tego stanu rzeczy nie zmieniają nienaturalnie ukształtowane kończyny czy płaski dysk umieszczony w miejscu głowy. W przypadku ostatniego z wymienionych detali wizerunek ludzkiego oblicza rysujący się pod powierzchnią, z przełkniętym, mijającym widza spojrzeniem, potwierdza rozpoznanie wpływające na „identyfikację przeżyciową” widza — doznanie spoglądania na istotę poddaną wizualnej opresji. Podkreśla to z całą pewnością oddziaływanie powierzchni dzieła — „skóry” krępującej wewnętrzny rdzeń figury. Przypomnijmy, że znaczenie oplatających postać utwardzonych bandaży nie ogranicza się do opresyjnego działania na wnętrze rzeźby. Powierzchnia wspólnie z niewielką podstawą spełniają rolę „stelażu” podtrzymującego figurę. Mocno oplatające pasma zdają się umożliwiać trwanie dzieła w niezmiennym kształcie, gdyż wizualne napięcie relacji wnętrza z

zewnątrzem dzieła sprawia, że pozbawienie rdzenia wpływu krępującej, powierzchniowej siły mogłoby skutkować rozpadem obserwowanej struktury dzieła.

Relacja pomiędzy wskazanymi trzema źródłami wpływu na medium — podstawy, wewnętrznego rdzenia i zewnątrz — określa wizualny sens dzieła Szapocznikow. Niewielka baza odróżnia się zdecydowanie od pozostałych partii dzieła, zarówno kształtem, barwą jak i fakturą. Funkcja tego elementu, związana z podtrzymywaniem spoczywającej nań figury, jest faktycznie realizowana. Jednak na poziomie wizualnym podstawa nie jest w stanie zapewnić stabilności sylwecie, która odchyła się w prawo, sprawiając wrażenie zagrożonej upadkiem. Geometryczny kształt podpory, a także jego jednolita, ciemna barwa kontrastują z przywodzącą na myśl biologiczną tkankę materią rzeźby, a matowa faktura zdecydowanie odróżnia się od lśniącej i przejrzystej powierzchni tworzywa sztucznego, spod którego wyróżnicowują się nieregularne sploty bandaży. Podstawa jest wobec tego całkowicie ambiwalentna, zarówno w swojej funkcji, jak i wyglądzie. Pozwala trwać rzeźbie, utrzymując ją w wertykalnej pozycji, jednak układ ciała postaci w doświadczeniu oglądowym sprawia wrażenie permanentnego zagrożenia upadkiem. Osiąga harmonijny wygląd — jako pozbawiony napięć kierunkowych i dynamiki wynikającej z koloru matowy, geometryczny element. Sprawia to jednak wrażenie wizualnej nieprzystawalności tego kawałka zimnego metalu do pozostałych detali, dynamicznych i przywodzących na myśl wygląd biologicznych tkanek, właściwy dla wielu rzeźb z tworzyw sztucznych autorstwa Szapocznikow.

Wewnętrzny rdzeń wraz z powierzchnią, jawi się jako źródło aktywnego kształtowania wizualnych jakości medium dzieła. Przywołanie przykładu Brötjowskiej analizy prac Maillola wskazuje, że tak jak u francuskiego rzeźbiarza doświadczamy mniejszej wizualnej stabilności w porównaniu do antycznych posągów (takich jak *Atleta* Polikleta), tak w przypadku dzieła Szapocznikow doznajemy całkowitego rozpadu wewnętrznego „ciała” postaci. Spod powierzchni wyraźnie wyróżnicowują się nieliczne elementy umożliwiające ich przedmiotowe rozpoznanie: kończyny dolne, brzuch, klatka piersiowa, bark oraz dysk-głowa. Stopy postaci (każda innego rozmiaru) nie zapewniają stabilnej wizualnej pozycji figurze. Wsparty na nienaturalnie cienkich nogach korpus przechyla się, sprawiając wrażenie

permanentnie zagrożonego upadkiem. Zmiana punktu widzenia jeszcze potęguje to wrażenie — ogląd tylnych partii dzieła ujawnia pochylenie sylwety ku przodowi, dodatkowo wpływając na poczucie niestabilności całego układu. Ukryte pod utwardzonymi splotami ciało jawi się jako pozbawione możliwości samodzielnego utrzymania przyjętej struktury — dopiero działanie powierzchniowej warstwy stabilizuje wertykalną pozycję sylwety oraz scala ze sobą poszczególne detale. Podążanie zgodne z logiką oglądową dzieła doprowadza nas na przeciwny biegun interpretacji Jakubowskiej z *Portretu wielokrotnego*.... Przypomnijmy, że badaczka — w nawiązaniu do tytułu dzieła — widziała w rzeźbie przedstawienie sarkofagu Komarowa. Pogląd ten należy odrzucić ze względu na aktywne oddziaływanie rdzenia figury. Dzieło nie może przedstawiać pustej skorupy zdolnej pomieścić zwłoki poległego kosmonauty. Pod powierzchnią bandażu wyraźnie da się zauważyć poszczególne części ciała, które chociaż okaleczone i zdeformowane, oddziałują wyraźnie swoją materialną obecnością. Podobnie trudno zgodzić się z tezą o próbie zaprzeczenia prawu powszechnego ciężenia w analizowanej tutaj rzeźbie. Zapewne w twórczości Szapocznikow odnajdziemy takie przykłady<sup>407</sup>, jednak (pomimo tytułu) w *Stanie nieważkości*... napotykamy przeciwną tendencję. Dzieło stworzone ku pamięci Komarowa zdaje się poddawać przeciążeniu — nie jest wyzwalone z ograniczeń grawitacji, lecz ciąży ku ziemi i tylko wsparcie na niewielkim cokole i krępująca siła powierzchni dzieła pozwala figurze trwać w niezmienionej pozycji. Jediną siłą nakierowującą ku górze jest wizualny rozwój dokonujący się w percepcji odbiorcy, jednak i spojrzenie widza zostaje radykalnie zahamowane w tej próbie poddźwignięcia — dzieło wieńczy dysk z obliczem postaci, który przerywa wizualny wzrost oraz autonomizuje się w stosunku do niższych partii. Szczególne oddziaływanie tego detalu ujawnia porównanie do rzeźby *Bukiet II*, gdzie wizualny rozwój dzieła wieńczy przejaw kreacyjnej siły medium — pęku ust wyrastających z czubka głowy (o wielu obliczach) na podobieństwo kwiatów. W przypadku *Stanu nieważkości*... widz dostrzega element zatracający wizualny związek z niższymi partiami dzieła, radykalnie przeciwstawiający się odśrodkowym dążeniom materii do pełnoplastycznego wykształcenia postaci.

---

<sup>407</sup> Tutaj wskazać należy rzeźbę *Podróż* z 1967 r. Por. A. Jakubowska, *Portret wielokrotny*..., op.cit., s. 167.

Przedstawiając znaczenie powierzchni analizowanego dzieła, jeszcze raz, w ślad za Alphenem podkreślić należy niezależność zewnętrznej powłoki względem wewnętrznego rdzenia figury. Dzięki temu „skóra” dysponuje możliwością aktywnego wpływania na wizualny sens dzieła. Przejawia się to w ambiwalencji — oddziaływaniem powłoki zarówno jako elementu opresji jak i wsparcia, podtrzymującego sylwetę w wertykalnej pozycji oraz scalającego strukturę jedynie zarysowaną przez wewnętrzny rdzeń rzeźby. Zwieńczenie dzieła wskazuje na ostateczną dominację opresyjnej siły. Dysk z obliczem zostaje wizualnie odizolowany od niższych partii dzieła, co podkreśla gruby wałek materiału na szyi postaci. Potencjalne rozpoznanie wizerunku również zostaje uniemożliwione przez oddziaływanie powierzchni, która wydatnymi splotami bandażu zasłania większą część twarzy postaci.

Dzieło Szapocznikow w swojej wizualności ujawnia szereg znaczeń suwerennych względem kontekstowo-biograficznego paradygmatu, dominującego w literaturze podmiotu. Przede wszystkim tym, co określa sens rzeźby jest splot oddziaływań trzech wizualnych sił, wiązanych z podstawą, wewnętrznym rdzeniem i powierzchnią dzieła. Zauważyć należy, że wszystkie z nich łączy ambiwalencja wizualnych jakości — ich stosunek do pozostałych elementów kształtujący się w spojrzeniu odbiorcy przejawia się zarówno w pozytywny jak i negatywny sposób. Metalowa podstawa zarówno podpira figurę, jak i pozbawia ją stabilności. Wnętrze ewokuje to co cielesne (ludzkie) w dziele, wpływając na „identyfikację przeżyciową” widza. Jednocześnie pozbawione jest podstawowej władzy samostanowienia. Dominację nad postacią zdobywa powierzchnia dzieła, która na poziomie wizualnym nie pozwala wykształcić się poszczególnym detalom, które krępuje ciasnym oplotem. To połączenie przeciwstawnych jakości stanowi o groteskowym wyrazie rzeźby Szapocznikow. Jednak w przeciwieństwie do perspektyw przytaczanych na kartach *Portretu wielokrotnego...*, groteska uwidaczniająca się w rzeźbie zakorzeniona jest w spojrzeniu widza, który projektuje na dzieło swoją dyspozycję do transcendencji i poszukiwania Absolutu. Figura wykonana przez polską artystkę nie przedstawia poległego kosmonauty, lecz współczesnego człowieka. Istota podparta na wizualnie ambiwalentnej podstawie jest jak każdy z odbiorców — uzależniona od sił

zdobywających nad nią kontrolę, zdana na wieloznaczność i sprzeczności targające otaczającą rzeczywistością. Jednak pomimo skrępowania i braku egzystencjalnej stabilności, wzrok postaci mija widza — źródło jego przejawiającego się w oglądzie ontycznego stanu niepewności. Pomimo trwania w groteskowym bycie, jesteśmy świadkami poszukiwania czegoś ponad, co pozwala nam zatrzymać nadzieję<sup>408</sup>.

---

<sup>408</sup> W dziele Szapocznikow dochodzi do analogicznej sytuacji jak w przypadku Amazonki według Polikleta, analizowanej w niniejszej rozprawie. Przypomnijmy, że prezentowane w dziele zwrócenie spojrzenia „ponad widza” Brötje problematyzował w tekście poświęconym obrazowi Jacka Malczewskiego. Por. M. Brötje, *Der menschliche Blick...*, op. cit. Wyd. pol. idem. *Błędne koło...*, op. cit., s. 32-35.

## **Zakończenie**

Głównym celem niniejszej rozprawy było opracowanie podstawowych kategorii służących analizie rzeźb w oparciu o założenia egzystencjalno-hermeneutycznej nauki o sztuce Michaela Brötje. W tym celu, w pierwszej części pracy, przedstawiony został zarys teoretycznego rozwoju badań nad rzeźbą w historii sztuki, główne założenia egzystencjalno-hermeneutycznej nauki o sztuce, a także sformułowane zostały podstawowe założenia egzystencjalno-hermeneutycznej teorii rzeźby. W drugiej części zaprezentowano dziewięć reprezentatywnych analiz dzieł, ukazujących zastosowanie podstawowych kategorii wynikających z przyjętej perspektywy.

W pierwszym rozdziale przedstawione zostały główne perspektywy badawcze historii sztuki odnoszące się do rzeźby. Pierwszym sposobem ujęcia problematyki związanej z tą dziedziną artystyczną, sięgającym jeszcze czasów starożytnych, był „nurt materiałowy”, skupiony na refleksji nad tworzywem dzieł. Kolejne paradygmaty badawcze kształtujące się na gruncie historii sztuki, począwszy od prób teoretycznego ujęcia rzeźby w piśmiennictwie Winckelmanna, stanowiły kolejne propozycje integralnie wpisane w proces rozwoju dyscypliny. Jednocześnie, począwszy od XIX. wieku spostrzec można rosnącą popularność publikacji podejmujących problemy tworzywa, co po dziś stanowi wiodącą tendencję w badaniach poświęconych rzeźbie. Przegląd głównych nurtów badawczych wykazuje nieobecność perspektywy egzystencjalno-hermeneutycznej nauki o sztuce, z jej specyficznym rozumieniem nadrzędnej roli medium w generowaniu sensu dzieła.

W drugim rozdziale, na podstawie programowych rozpraw Brötje, zaprezentowano podstawowe założenia egzystencjalno-hermeneutycznej nauki o sztuce: swoiste ujęcie medium transcendującego w procesie oglądu dzięki duchowej dyspozycji widza (z płaszczyzną obrazu jako „oglądowym synonimem absolutu”), istotowe cechy dzieła (totalność, niewyczerpywalność i jego immanentna ważność), kategorie takie jak intuicyjne rozumienie, „identyfikacja przeżyciowa” i „obraz-stworzenie”, oraz znaczenie analizy na gruncie teorii Brötje. Oparcie analizy na suwerennej względem zewnętrznych kontekstów logice oglądowej prowadzi twórcę egzystencjalno-hermeneutycznej nauki o sztuce do rozumienia dzieł sztuki jako

dziejów ducha [*Seele*], każdorazowo prowadzącej badacza do oryginalnych wniosków dotyczących danego dzieła, twórczości artystycznej lub epoki.

W rozdziale tym przedstawiono analizy rzeźb Aristide Maillola, wskazujące na owocność przyjętej metody, a także problem znikomej recepcji teorii Brötjego. Założenia egzystencjalno-hermeneutycznej nauki o sztuce podjęte zostały niemalże wyłącznie w środowisku poznańskich historyków sztuki, przez badaczy takich jak Wojciech Suchocki, Mariusz Bryl i Michał Haake (u tego ostatniego rozwinięte o ustalenia zaczerpnięte z filozofii Karla Jaspersa, w odniesieniu do kategorii „obejmującego” i szyfrów transcendencji).

W dalszym ciągu rozprawy zaproponowana została autorska propozycja uchwycenia medium rzeźby, inspirowana egzystencjalno-hermeneutyczną nauką o sztuce i filozofią Martina Heideggera. Przeprowadzona praca na pojęciach doprowadziła do przedstawienia medium rzeźby jako materii, ujętej w kategorii zaczerpnięte z myśli autora *Bycia i czasu*. Materia jako medium przejawia się odbiorcy w akcie oglądu dzieła jako spór, dokonujący się na sposób rysy odkładającej się w ziemię i wwdzającej widza w świat wystawiany przez dzieło. Tak określone medium przejawia się poprzez przedstawienie, dysponując jednocześnie możliwością transcendowania poza fizyczne właściwości dzieła.

W drugiej części rozprawy przedstawiono analizy wybranych rzeźb, reprezentatywnych dla danych epok, podejmujące różnorakie problemy odniesione także do literatury przedmiotu. Pierwszą z nich jest *Zielona głowa* z Neues Museum w Berlinie, analizowana przez pryzmat relacji sztuki staroegipskiej do hellenizmu oraz ówczesnej tradycji sepulkralnej. Istotnym zagadnieniem poruszonym w analizie był sposób podejścia badacza reprezentującego perspektywę egzystencjalno-hermeneutycznej nauki o sztuce do destruktywów — pozbawionych pierwotnego, planowanego przez artystę wyglądu. Analiza dowiodła, że uznanie za podstawę fenomenu oglądowego dostępnej rzeźby pozwala na owocne ukazanie wizualnego sensu dzieła i jego wciąż ponawianej w procesie widzenia aktualności.

W kolejnym rozdziale, aa drodze analizy komparatystycznej wykazane zostały podobieństwa i różnice pomiędzy dwoma *Rannymi Amazonkami* prezentowanymi w watykańskim Braccia Nuovo. Zestawienie to jest interesujące ze względu na kontekst

konkursu rzeźbiarskiego opisanego w *Naturalis historia* Pliniusza Starszego. Bez względu na prawdziwość przytoczonej anegdoty analiza ukazuje wyjątkowy sposób, w jaki każda z figur wprowadza widza w relację umożliwiającą transcendowanie materiału — generującą suwerenny sens, unikatowy dla każdego z dzieł.

Kolejna analiza *Chrystusa Ukrzyżowanego* dowiodła zgodności zakorzenionych w medium jakości dzieła z nurtem dolorystycznym, do którego badacze zaliczają krucyfiks prezentowany w warszawskim Muzeum Narodowym. Niezapośredniczony dyskursywnie ogląd figury odsyła widza na powrót do ewangelicznej przypowieści sprawiając, że dzieło ujmować można jako analogię Zbawczej Misji Chrystusa i jej wpływu na zjednoczenie Kościoła.

Wizualną analogię odkryła również kolejna analiza: *Herkulesa i Kakusa* Baccio Bandinello. O ile w przypadku *Zielonej głowy* i *Chrystusa Ukrzyżowanego* suwerenne oddziaływanie, wynikające z zakorzenionej w medium możliwości do transcendowania poza fizyczne właściwości rzeźby, zwracało widza ku dyskursywnie wywiedzionemu kontekstowi związanemu z dziełem, tak w przypadku grupy eksponowanej na Piazza della Signoria we Florencji suwerenne jakości wizualne odnoszą widza — niezależnie od dyskursu towarzyszącego dziełu — do biblijnej opowieści o stworzeniu świata i historii Zbawienia.

W toku kolejnej analizy — *Porwania Prozerpiny* Adriaena de Vriesa — ukazana została ambiwalentna relacja łącząca przedstawione postacie, która w oglądzie dzieła przemienia się we wciąż ponawianą analogię cyklicznego aktu powstawania, rozwoju i uwiadu, ukazując znaczenie analizy przeprowadzonej w duchu egzystencjalno-hermeneutycznej nauki o sztuce. W tym przypadku związana była ona z przedstawieniem zakorzenionego w suwerennym oddziaływaniu dzieła „argumentu” na rzecz rozwikłania problemu podejmowanego w literaturze przedmiotu — związanego z rozbieżnymi stanowiskami wobec określenia tematu dzieła.

Zestawienie *Perseusza triumfującego* z *Apollem belwederskim*, w kolejnym rozdziale, ujawniło wyjątkową, wpisaną w medium, siłę oddziaływania dzieła. Wizualny sens figury wykutej przez Canovę zawiera się w odniesieniu znaczenia wynikającego z treści mitu o bohaterskiej misji herosa do dyspozycji egzystencjalnej



widza, realizującej się w przekraczaniu stylu życia skupionego wyłącznie na zaspokajaniu fizjologicznych potrzeb. Dodatkowo rzeźba odnosi się do indywidualnego trudu klasycystycznego artysty, godzącego w swoim dziele dwie różne względem siebie tendencje twórcze.

W przypadku *Macierzyństwa* Xawerego Dunikowskiego, kolejna analiza ujawniła analogię, która jawi się jako absurdalnie odległa od tematu dzieła — dla odbiorcy nastawionego na odkrywanie racjonalnie ugruntowanych znaczeń. A jednak skupienie się na suwerennych jakościach wizualnych dzieła ukazało rzeźbę polskiego twórcy jako wyrażającą „tragedię bytu” w odniesieniu do biblijnej opowieści o upadku Lucyfera.

Analiza *Adama Mickiewicza* Stanisława Horno-Popławskiego ujawniła przejawiający się w dziele rozdźwięk pomiędzy Prawdą a ideologią, odniesiony do kontekstu powstania figury. Pomnik ustawiony przed Pałacem Kultury w Warszawie za pośrednictwem medium przedstawia konflikt twórczy artysty, zmuszonego do pogodzenia upamiętnienia narodowego wieszczą z koniecznością wpisania się w narzucony socrealistyczny kanon. Skutkiem tego Adam Mickiewicz przejawia w niezapośredniczonym oglądzie wypaczoną wizję człowieka, zgodną z założeniami marksistowskiej antropologii.

Ostatnia z zaprezentowanych analiz — poświęcona *Stanowi nieważkości (Na śmierć Komarowa)* Aliny Szapocznikow — przedstawia dzieło polskiej artystki jako uniwersalną diagnozę dotyczącą egzystencjalnej niepewności współczesnego człowieka, poddającego się sile popędów i bytującego w świecie pozbawionym trwałych wartości (jednocześnie wskazując na możliwość ucieczki z „błędnego koła” relatywizmu).

Przeprowadzone w niniejszej rozprawie analizy prowadzą do wniosku analogicznego jak w przypadku teorii medium obrazu zaproponowanej przez Brötjego. Historia sztuki wyłaniająca się z analiz skupionych na odsłonięciu sensu opartego o wizualne jakości dzieł ukazuje suwerenną względem zewnętrznych kontekstów historię przejawiania się ducha, w której historyczne, polityczne czy społeczne odniesienia stają się wtórne względem ujawniającej się w procesie oglądu dzieła dyspozycji człowieka do transcendowania poza własny, skończony byt.

Wywiedzione z filozofii Heideggera — zgodne z ustaleniami egzystencjalno-hermeneutycznej nauki o sztuce — ujęcie medium rzeźby stanowi podstawę dla istotowo przynależnej dziełu możliwości otwarcia na nawiązanie relacji z widzem, łączącej wszystko to, co jawi się w pozadyskursywnym oglądzie rzeźby: tworzywo, które w procesie oglądu — zapośredniczonym przez przywołanie właściwego dla dzieła świata — ujawnia cechy ujmowane egzystencjalną kategorią ziemi. Relacja ta znajduje swój odpowiednik w opisywanym przez Heideggera sporze, dokonującym się na sposób rysy umożliwiającej istoczenie się prawdy w dziele. W ten sposób przedstawia się odpowiedź na zadane pytanie o status fenomenu rzeźby w perspektywie egzystencjalno-hermeneutycznej nauki o sztuce, które prowadzi do celu jakim jest rozszerzenie perspektywy teoretycznej i przedstawienie nowych kategorii analitycznych służących do badania tej dziedziny sztuki.

Historia rzeźby widziana z perspektywy egzystencjalno-hermeneutycznej nauki o sztuce jawi się jako uzupełnienie pozostałych paradygmatów dyscypliny o perspektywę egzystencjalną. Analizy starożytnych dzieł, takich jak staroegipska *Zielona głowa* lub *Ranne Amazonki*, dowodzą stałej egzystencjalnej dyspozycji łączącej ludzi różnych epok i kultur. Wskazane analizy udowodniły również możliwość ujęcia sensu dzieł pomimo zmiany ich oryginalnego wyglądu, co nawiązuje do dociekań Winckelmanna przedstawionych w jego opisie *Torsa Belwederskiego*. Analizy kładące szczególny nacisk na problematykę wizualnej transformacji tworzywa w sensotwórcze medium rzeźby (*Chrystus Ukrzyżowany*, *Porwanie Prozerpiny*), nawiązują a zarazem radykalnie modyfikują badania nad semantyką materiału. Skoncentrowane na suwerennym oddziaływaniu medium analizy, każdorazowo na nowo podejmują problematykę obecną w literaturze przedmiotu (analiza rzeźby Dunikowskiego „uzasadnia” oceny współczesnej krytyki; rzeźby Szapocznikow — polemicznie ujmuje jej dotychczasowe interpretacje) lub właściwą innym perspektywom (np. analiza pomnika Adama Mickiewicza odnosi się do badań kontekstowych).

Jak widać, egzystencjalno-hermeneutyczna teoria medium rzeźby, z uwagi na swój „egzystencjalno-hermeneutyczny radykalizm” prowadzi do alternatywnej, w dużej mierze polemicznej historii sztuki, nie zrywając jednak więzów z dyscypliną, a próbując poszerzyć ją o nieobecny w niej horyzont poznawczy.

## Spis ilustracji

Wszystkie ilustracje pochodzą z archiwum autora.

- il. 1. *Zielona głowa*, autor nieznany, ok. 350 t. p.n.e., Neues Museum, Berlin
- il. 2. *Zielona głowa* (detal), autor nieznany, ok. 350 t. p.n.e., Neues Museum, Berlin
- il. 3. *Zielona głowa*, autor nieznany, ok. 350 t. p.n.e., Neues Museum, Berlin
- il. 4. *Zielona głowa* (detal), autor nieznany, ok. 350 t. p.n.e., Neues Museum, Berlin
- il. 5. *Ranna Amazonka*, wg. wersji przypisywanej Kresilasowi, II w. n.e., Braccio Nuovo, Muzea Watykańskie
- il. 6. *Ranna Amazonka* (detal), wg. wersji przypisywanej Kresilasowi, II w. n.e., Braccio Nuovo, Muzea Watykańskie
- il. 7. *Ranna Amazonka*, wg. wersji przypisywanej Kresilasowi, II w. n.e., Braccio Nuovo, Muzea Watykańskie
- il. 8. *Ranna Amazonka*, wg. wersji przypisywanej Kresilasowi, II w. n.e., Braccio Nuovo, Muzea Watykańskie
- il. 9. *Ranna Amazonka*, wg. wersji przypisywanej Kresilasowi, II w. n.e., Braccio Nuovo, Muzea Watykańskie
- il. 10. *Ranna Amazonka*, wg. wersji przypisywanej Polikletowi, I ćwierć w. n.e., Braccio Nuovo, Muzea Watykańskie
- il. 11. *Ranna Amazonka* (detal), wg. wersji przypisywanej Polikletowi, I ćwierć w. n.e., Braccio Nuovo, Muzea Watykańskie
- il. 12. *Ranna Amazonka* (detal), wg. wersji przypisywanej Polikletowi, I ćwierć w. n.e., Braccio Nuovo, Muzea Watykańskie
- il. 13. *Chrystus Ukrzyżowany*, autor nieznany, ok. 1360 r., Muzeum Narodowe w Warszawie
- il. 14. *Chrystus Ukrzyżowany* (detal), autor nieznany, ok. 1360 r., Muzeum Narodowe w Warszawie
- il. 15. *Chrystus Ukrzyżowany* (detal), autor nieznany, ok. 1360 r., Muzeum Narodowe w Warszawie

- il. 16. *Chrystus Ukrzyżowany* (detal), autor nieznany, ok. 1360 r., Muzeum Narodowe w Warszawie
- il. 17. *Chrystus Ukrzyżowany* (detal), autor nieznany, ok. 1360 r., Muzeum Narodowe w Warszawie
- il. 18. *Chrystus Ukrzyżowany*, autor nieznany, ok. 1360 r., Muzeum Narodowe w Warszawie
- il. 19. *Chrystus Ukrzyżowany*, autor nieznany, ok. 1360 r., Muzeum Narodowe w Warszawie
- il. 20. *Chrystus Ukrzyżowany* (detal), autor nieznany, ok. 1360 r., Muzeum Narodowe w Warszawie
- il. 21. *Herkules i Kakus*, Baccio Bandinelli, ok. 1525 r., Piazza della Signoria, Florencja
- il. 22. *Herkules i Kakus*, Baccio Bandinelli (detal), ok. 1525 r., Piazza della Signoria, Florencja
- il. 23. *Herkules i Kakus*, Baccio Bandinelli, ok. 1525 r., Piazza della Signoria, Florencja
- il. 24. *Herkules i Kakus*, Baccio Bandinelli, ok. 1525 r., Piazza della Signoria, Florencja
- il. 25. *Herkules i Kakus* (widok), Baccio Bandinelli, ok. 1525 r., Piazza della Signoria, Florencja
- il. 26. *Herkules i Kakus* (detal), Baccio Bandinelli, ok. 1525 r., Piazza della Signoria, Florencja
- il. 27. *Porwanie Prozerpiny*, Adriaen de Vries, 1621 r., Bode-Museum, Berlin
- il. 28. *Porwanie Prozerpiny* (detal), Adriaen de Vries, 1621 r., Bode-Museum, Berlin
- il. 29. *Porwanie Prozerpiny* (detal), Adriaen de Vries, 1621 r., Bode-Museum, Berlin
- il. 30. *Porwanie Prozerpiny*, Adriaen de Vries, 1621 r., Bode-Museum, Berlin
- il. 31. *Porwanie Prozerpiny* (detal), Adriaen de Vries, 1621 r., Bode-Museum, Berlin
- il. 32. *Porwanie Prozerpiny* (detal), Adriaen de Vries, 1621 r., Bode-Museum, Berlin
- il. 33. *Porwanie Prozerpiny* (detal), Adriaen de Vries, 1621 r., Bode-Museum, Berlin

- il. 34. *Perseusz Triumfujący*, Antonio Canova, 1800 - 1801 r., Dziedziniec Oktagonalny, Muzea Watykańskie
- il. 35. *Perseusz Triumfujący* (detal), Antonio Canova, 1800 - 1801 r., Dziedziniec Oktagonalny, Muzea Watykańskie
- il. 36. *Perseusz Triumfujący* (detal), Antonio Canova, 1800 - 1801 r., Dziedziniec Oktagonalny, Muzea Watykańskie
- il. 37. *Perseusz Triumfujący* (detal), Antonio Canova, 1800 - 1801 r., Dziedziniec Oktagonalny, Muzea Watykańskie
- il. 38. *Macierzyństwo*, Xawery Dunikowski, ok. 1927 r., Muzeum Rzeźby im. X. Dunikowskiego w Królikarni, Warszawa
- il. 39. *Macierzyństwo* (detal), Xawery Dunikowski, ok. 1927 r., Muzeum Rzeźby im. X. Dunikowskiego w Królikarni, Warszawa
- il. 40. *Macierzyństwo* (detal), Xawery Dunikowski, ok. 1927 r., Muzeum Rzeźby im. X. Dunikowskiego w Królikarni, Warszawa
- il. 41. *Macierzyństwo*, Xawery Dunikowski, ok. 1927 r., Muzeum Rzeźby im. X. Dunikowskiego w Królikarni, Warszawa
- il. 42. *Macierzyństwo* (detal), Xawery Dunikowski, ok. 1927 r., Muzeum Rzeźby im. X. Dunikowskiego w Królikarni, Warszawa
- il. 43. *Macierzyństwo*, Xawery Dunikowski, ok. 1927 r., Muzeum Rzeźby im. X. Dunikowskiego w Królikarni, Warszawa
- il. 44. *Adam Mickiewicz*, Stanisław Horno-Popławski, 1955 r., przed Pałacem Kultury i Nauki w Warszawie
- il. 45. *Adam Mickiewicz*, Stanisław Horno-Popławski, 1955 r., przed Pałacem Kultury i Nauki w Warszawie
- il. 46. *Adam Mickiewicz* (detal), Stanisław Horno-Popławski, 1955 r., przed Pałacem Kultury i Nauki w Warszawie
- il. 47. *Adam Mickiewicz*, Stanisław Horno-Popławski, 1955 r., przed Pałacem Kultury i Nauki w Warszawie
- il. 48. *Stan nieważkości (Na śmierć Komarowa)*, Alina Szapocznikow, 1967 r., Muzeum Narodowe we Wrocławiu

- il. 49. *Stan nieważkości (Na śmierć Komarowa)* (detal), Alina Szapocznikow, 1967 r., Muzeum Narodowe we Wrocławiu
- il. 50. *Stan nieważkości (Na śmierć Komarowa)* (detal), Alina Szapocznikow, 1967 r., Muzeum Narodowe we Wrocławiu
- il. 51. *Stan nieważkości (Na śmierć Komarowa)* (detal), Alina Szapocznikow, 1967 r., Muzeum Narodowe we Wrocławiu
- il. 52. *Stan nieważkości (Na śmierć Komarowa)* (detal), Alina Szapocznikow, 1967 r., Muzeum Narodowe we Wrocławiu
- il. 53. *Stan nieważkości (Na śmierć Komarowa)* (detal), Alina Szapocznikow, 1967 r., Muzeum Narodowe we Wrocławiu

## Spis ilustracji (appendix)

- il. 54. *Popiersie Montuemhata*, autor nieznany, XXVI dynastia (663-525 p.n.e.), Muzeum Egipskie w Kairze
- il. 55. *Zielony Cezar*, autor nieznany, I w. p.n.e., Altes Museum
- il. 56. Proponowana przez Brunilde Sismondo Ridgway rekonstrukcja typów przedstawieniowych Amazonek
- il. 57. *Herkules i Kakus*, Andrea Pisano (warsztat), ok. 1334 - 1340 r., Museo dell'Opera del Duomo, Florencja
- il. 58. *Herkules i Kakus* [bozzetto], Baccio Bandinelli, ok. 1525 r., Bode-Museum, Berlin
- il. 59. *Herkules i Kakus (Samson i Filistyńczyk?)* [bozzetto], Michał Anioł, ok. 1525 r., Casa Buonarroti, Florencja
- il. 60. *Wenus i Adonis* (widok, w tle *Porwanie Prozerpiny*), Adriaen de Vries, 1621 r., Bode-Museum, Berlin
- il. 61. *Porwanie Sabine*, Giambologna, 1581 - 1582 r., Piazza della Signoria, Florencja
- il. 62. *Pluton i Prozerpina*, Gianlorenzo Bernini, 1621 - 1622 r. Galeria Borghese, Rzym
- il. 63. *Pluton i Prozerpina*, Gianlorenzo Bernini, 1621 - 1622 r. Galeria Borghese, Rzym
- il. 64. *Pluton i Prozerpina* (detal), Gianlorenzo Bernini, 1621 - 1622 r. Galeria Borghese, Rzym
- il. 65. Figury bokserów Kreugasa i Damoksenosa (widok, w tle *Perseusz Triumfujący*), Antonio Canova, ok. 1801 r., Dziedziniec Oktagonalny, Muzea Watykańskie
- il. 66. *Grupa Laokoona*, autor nieznany, II w. p.n.e. - I w. n.e., Dziedziniec Oktagonalny, Muzea Watykańskie
- il. 67. *Antinous (Hermes) Belwederski*, autor nieznany, II w., Dziedziniec Oktagonalny, Muzea Watykańskie



- il. 68. *Apollo Belwederski*, autor nieznany, II w., Dziedziniec Oktagonalny, Muzea Watykańskie
- il. 69. *Apollo Belwederski*, autor nieznany, II w., Dziedziniec Oktagonalny, Muzea Watykańskie
- il. 70. *Paolina Borghese jako Wenus zwycięska*, Antonio Canova, 1803-1809, Museo Borghese, Rzym
- il. 71. *Dawid*, Michał Anioł, 1501 - 1504 r., Galleria dell'Accademia, Florencja
- il. 72. *Kobiety brzemiennie*, Xawery Dunikowski, 1906 r., Muzeum Rzeźby im. X. Dunikowskiego w Królikarni, Warszawa
- il. 73. *Matka i dziecko*, Xawery Dunikowski, 1919 r., Muzeum Rzeźby im. X. Dunikowskiego w Królikarni, Warszawa
- il. 74. *Młoda matka*, Auguste Rodin, 1885 r. Musée Rodin, Paryż
- il. 75. *Matka i umierająca córka*, Auguste Rodin, 1908 - 1910 r.. Musée Rodin, Paryż
- il. 76. *Mikołaj Kopernik*, Ludwika Nitschowa, 1955 r., przed Pałacem Kultury i Nauki w Warszawie
- il. 77. *Projekt pomnika Adama Mickiewicza dla Wilna*, Zbigniew Pronaszko, 1922 r., Muzeum Narodowe w Krakowie
- il. 78. Xawery Dunikowski przy pracy nad glinianym modelem pomnika Stalina, 1954 r.
- il. 79. Fotografia archiwalna przedstawiająca *Stan nieważkości (Na śmierć Komarowa)*, 1967 r.
- il. 80. *Podróż*, Alina Szapocznikow, 1967 r., Muzeum Sztuki w Łodzi
- il. 81. *Bukiet II*, Alina Szapocznikow, 1966 r., Muzeum Sztuki w Łodzi
- il. 82. *Bukiet II* (detal), Alina Szapocznikow, 1966 r., Muzeum Sztuki w Łodzi

## Bibliografia

- Adorno T. W., *Ästhetische Theorie*, w: *Gesammelte Schriften*, t. 7, Frankfurt nad Menem 1970.
- Adorno T. W., *Teoria estetyczna*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994.
- Adriaen de Vries, 1556-1626: *Imperial Sculptor*, red. F. Scholten, Amsterdam — Sztokholm — Los Angeles 1998.
- Alphen van E., *Sheer skin: The dissolution of sculptural skin and sculpted skin*, [w:] Alina Szapocznikow. *Awkward Objects*, [katalog wystawy], red. A. Jakubowska, Warszawa 2011.
- Arnheim R., *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, przeł. J. Mach, Warszawa 1978.
- Arnheim R., *The Holes of Henry Moore: On the Function of Space in Sculpture*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, t. 7, nr 1 (wrzesień 1948).
- Arnheim R., *The Power of the Center. A Study of Composition in the Visual Arts*, Berkeley-Londyn-Los Angeles 1982.
- Assman J., *Death and Salvation in Ancient Egypt*, Ithaca 2005
- Assmann J., *Preservation and Presentation of Self in Ancient Egyptian Portraiture*, [w:] *Studies in Honour of William Kelly Simpson*, t. I, Boston 1996.
- Bałus W., *Jak się polemizuje młotem (hermeneutycznym)*, „Artium Quaestiones”, 17 (2006).
- Bałus W., *Nowy systemat wiedzy*, [w:] J. J. Winckelmann, *Dzieje sztuki starożytnej*, przeł. T. Zatorski, Kraków 2012.
- Bałus W., *W opozycji do głównego nurtu? Ksawery Piwocki i Lech Kalinowski o wiedeńskiej szkole historii sztuki*, „MODUS. Prace z historii sztuki”, X-XI (2011).
- Bandmann G., *Bemerkungen zu einer Ikonologie des Materials*, „Städel-Jahrbuch”, seria 2, t. 2 (1969).
- Baraniewski W., *Pałac w Warszawie*, Warszawa 2014.
- Barthes R., *Plastic*, [w:] *Mythologies*, przeł. A. Lavers, Nowy Jork 1991.
- Bassett J., *The Craftsman Revealed. Adriaen de Vries, Sculptor in Bronze*, Los Angeles 2008.
- Baxandall M., *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, New Haven 1980.
- Bätschmann O., *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik. Die Auslegung von Bildern*, Darmstadt 1984.
- Bätschmann, O., *Pygmalion als Betrachter. Die Rezeption von Plastik und Malerei*, [w:] *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, red. W. Kemp, Kolonia 1985.

Bewer F. G., „Kunststück von gegossenem Metall”: *Adriaen de Vries's bronze technique*, [w:] *Adriaen de Vries, 1556-1626: Imperial Sculptor*, red. F. Scholten, Amsterdam — Sztokholm — Los Angeles 1998.

Bol R., *Amazones Volneratae*, Zabern 1997.

Brötje M., *Bild-Schöpfung* t. 1-3, Petersburg 2012.

Brötje M., *Bildsprache und intuitives Verstehen. Exemplarisch: Dürer, "Das Scheißtuch von zwei Engeln gehalten", "Melancholia I", Magritte, "Die Suche nach dem Absoluten"*, Hildesheim-Zürich-New York 2001.

Brötje M., *Błędne koło Jacka Malczewskiego - widzenie jako ratunek*, przeł. M. Haake, „Arteon”, (7) 2008.

Brötje M., *Das Bild als Parabel. Zur Landschaftsmalerei Gustave Courbets*, [w:] *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, red. W. Kemp, Kolonia 1985.

Brötje M., *Das Bild als Parabel. Zur Landschaftsmalerei Gustave Courbets*, „Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen”, 23, 1978.

Brötje M., *Der andere Maillol. Das Sichtbare und das Unsichtbare*, [w:] *Aristide Maillol, 1861–1944* [katalog wystawy], Paderborn 2005/2006.

Brötje M., *Der menschliche Blick – Lebensmitte und Abgrund. Zur Bildwelt Jacek Malczewski*, [w:] *Jacek Malczewski und seine Zeitgenossen. Polnische Malerei um 1900 aus der Sammlung des Nationalmuseums in Poznań, Städtische Galerie in der Reithalle Schloß Neuhaus w Paderborn* [katalog wystawy], Bielefeld 1999.

Brötje M., *Der Spiegel der Kunst. Zur Grundlegung einer existential-hermeneutischen Kunstwissenschaft*, Stuttgart 1990.

Brötje M., *Die Gestaltung der Landschaft im Werk C.D. Friedrich und in der holländischen Malerei*, „Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen”, 19 (1974).

Brötje M., *Jan Vermeer, „Sztuka malarstwa”. O niespełnieniu malarza i pełni dzieła sztuki*, przeł. M. Haake, „Artium Quaestiones”, t. 25 (2014).

Brötje M., *J.D. Ingres, der Widerspruch von Doktrin und Werk und die Vorbildlichkeit Michelangelos*, „Gießener Beiträge zur Kunstgeschichte”, t. III, (1975).

Brötje M., *Między miejscami tworzenia - sztalugą i rajem: wizja dziejów ludzkości. O ujęciu obrazowym „Melancholii”*, przeł. W. Suchocki, [w:] *"Melancholia" Jacka Malczewskiego*, red. P. Juskiewicz, Poznań 2002.

Brötje M., *Obraz jako parabola. O pejzażach Gustava Courbets*, przeł. W. Suchocki, „Artium Quaestiones”, 6 (1994).

Brötje M., *Obraz jako stworzenie*, przeł. M. Haake, [w:] *Obraz Zapośredniczony. Seminarium metodologiczne Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, red. M. Poprzęcka, Warszawa 2005.

- Brötje M., *Obraz – spotkanie*, przeł. M. Haake, „Quart”, 3 (9), 2008.
- Brötje M., *Otto Piene: „Brąz i złoto III”, 1959*, przeł. M. Bryl, „Sacrum et Decorum”, 2, 2009.
- Brötje M., *Vir Heroicus Sublimis Barnetta Newmana. Stworzenie - cierpienie i pojednanie*, przeł. M. Haake, „Quart” 4 (30) 2013.
- Brötje M., „*Wieczera w Emaus*” Rembrandta. Realizacja objawiania się historii świętej w obrazie, przeł. M. Haake, [w:] *Perspektywy współczesnej historii sztuki. Antologia przekładów „Artium Quaestiones”*, red. M. Bryl, P. Juskiewicz, P. Piotrowski, W. Suchocki, Poznań 2009.
- Bruck R., *Ernst zu Schaumburg. Ein kunstfördernder Fürst des siebzehnten Jahrhunderts*, Berlin 1917.
- Bryl M., *Plaszczyzna ogląd, absolut. Inspiracje hermeneutyczne we współczesnej historii sztuki*, „Artium Quaestiones”, 6 (1993).
- Bryl M., „*Stworzenie–Analogia*”. O alternatywnej historii sztuki Michaela Brötjego, „Artium Quaestiones”, 25 (2014).
- Bryl M., *Suwerenność dyscypliny. Polemiczna historia sztuki od 1970 roku*, Poznań 2008.
- Buchwald C., *Adriaen de Vries*, Lipsk 1899.
- Bush V. L., *Bandinelli's "Hercules and Cacus" and Florentine Traditions*, „Memories of the American Academy of Rome”, nr 35 (1980).
- Cabanne P., *Constantin Brancusi*, Paryż 2002.
- Czarna księga komunizmu. Zbrodnie, terror, prześladowania*, przeł. K. Kersten, red. S. Courtois z zespołem, Warszawa 1999.
- Czartoryska U., *Okrutna jasność*, [w:] *Alina Szapocznikow. 1926–1973*, [katalog wystawy], Warszawa 1997.
- DaCosta Kaufmann T., *The drawings of Adriaen de Vries and their place in the history of sculptor's drawings*, [w:] *Adriaen de Vries, 1556-1626: Imperial Sculptor*, red. F. Scholten, Amsterdam — Sztokholm — Los Angeles 1998.
- Egyptian Sculpture of the Late Period. 700 B.C. to A.D. 100* [kat. wystawy], red. B. V. Bothmer, Nowy Jork 1960.
- Erläuterungen zur modernen Kunst. 60 Texte von Max Imdahl, seinen Freunden und Schülern*, red. N. Kunisch, Bochum 1990.
- Ferando Ch., *Staging Neoclassicism. Antonio Canova's Exhibition Strategies for Triumphant Perseus*, [w:] *Das Originale der Kopie. Kopien als Produkte und Medien der Transformation von Antike*, red. T. Bartsch, M. Becker z zespołem, Berlin 2010.
- Fiensch G., *Form und Gegenstand. Studien zur Niederländischen Malerei des 15. Jahrhunderts*, Kolonia 1961.

- Franzen C., *Adriaen de Vries' Bronzwerke. "Venus und Adonis" (1621) und "Raub der Sabinerin" / "Raub der Prozerpina"*, Berlin 2008.
- Fried M., *Art and Objecthood*, „Artforum” 1967 (lato).
- Fried M., *Sztuka i przedmiotowość*, przeł. K. Pijarski, [w:] K. Pijarski, *Archeologia modernizmu. Michael Fried, fotografia i nowoczesne doświadczenie sztuki*, Łódź 2017.
- Gadamer H. G., *Prawda i metoda*, przeł. B. Baran, Warszawa 2007.
- Gola J., *L'Oeil de Boeuf – Finding the Key to the Works of Alina Szapocznikow*, [w:] Alina Szapocznikow, *Awkward Objects*, [katalog wystawy], red. A. Jakubowska, Warszawa 2011.
- Graves R., *Mity greckie* przeł. H. Krzeczkowski, Warszawa 1968.
- Grubba D., *Stanisław Horno-Popławski. Droga sztuki — sztuka drogi*, Sopot 2002.
- Haake M., *Granica dzieła – granica języka. Przyczynek do badań nad związkami historii sztuki i filozofii egzystencjalnej*, [w:] *Brak słów. Topos „niewysłowienia” w nauce i literaturze o sztuce. Materiały Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, red. M. Poprzęcka, Warszawa 2007.
- Haake M., *Metafizyka – symbol – pejzaż. Przyczynek do badań nad obrazami Caspara Davida Friedricha z motywem ruiny*, „Sacrum et Decorum”, 9/2016.
- Haake M., *O dwóch różnych głosach w sprawie egzystencjalno-hermeneutycznej nauki o sztuce Michaela Brötjega*, „Folia Historiae Artium”, Seria Nowa t. 11 (2007).
- Haake M., *Pisarstwo Michaela Brötjega na przejściu od hermeneutyki do dekonstrukcji*, [w:] *Historia sztuki po Derridzie, materiały seminarium z zakresu teorii historii sztuki*, red. Ł. Kiepuszewski, Poznań 2006.
- Haake M., „Pogrzeb św. Łucji” Caravaggia a idea „Das Umgreifende”, [w:] *Karl Jaspers: w kręgu wielkich myślicieli współczesności*, red. Cz. Piecuch, Kraków 2015
- Haake M., *Zapośredniczenie a granica obrazu. Przyczynek do badań nad egzystencjalno-hermeneutyczną nauką o sztuce Michaela Brötjega*, [w:] *Obraz Zapośredniczony. Seminarium metodologiczne Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, red. M. Poprzęcka, Warszawa 2005.
- Helbig W., *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom, Band 1: Die vatikanische Skulpturensammlung. Die kapitolinischen und das lateranische Museum*, Lipsk 1891.
- Heidegger M., *Budować, mieszkać, myśleć*, przeł. K. Michalski, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja”, nr 6 (18).
- Heidegger M., *Bycie i czas*, przeł. B. Baran, Warszawa 2013.
- Heidegger M., *Der Ursprung des Kunstwerkes*, [w:] M. Heidegger, *Holzwege*, Frankfurt nad Menem 1972.
- Heidegger M., *Die Kunst und der Raum*, St. Gallen 1969.

- Heidegger M., *Phänomenologische Interpretation von Kants Kritik der reinen Vernunft*, [w:] M. Heidegger, *Gesamtausgabe*, t. 25, Frankfurt nad Menem 1977.
- Heidegger M., *Sein und Zeit*, wyd. 17, Tybinga 1993.
- Heidegger M., *Sztuka i przestrzeń*, przeł. C. Woźniak, Principia III (1991).
- Heithorn U., *Colour and lustre: The surfaces of Adriaen de Vries's bronzes*, [w:] *Adriaen de Vries, 1556-1626: Imperial Sculptor*, red. F. Scholten, Amsterdam — Sztokholm — Los Angeles 1998.
- Hermann D. F., *Material Matters* [recenzja], „Art History”, 29 (2006).
- Hermansdorfer M., *Źródło radości, bólu, prawdy*, [w:] *Alina Szapocznikow. 1926–1973*, [katalog wystawy], Warszawa 1997.
- Hildebrand von A., *Das Problem der Form in der Bildenden Kunst*, Strasburg 1893.
- Hildebrand von A., *Problem formy w sztukach plastycznych*, przeł. T. Zatorski, Warszawa 2012.
- Imdahl M., *Gesammelte Schriften*, 3 t., Frankfurt nad Menem 1996 (t. 1: *Zur Kunst der Moderne*, red. A. Janhsen-Vukićević; t. 2: *Zur Kunst der Tradition*, red. G. Winter; t. 3: *Reflexion-Theorie-Methode*, red. G. Boehm).
- Iversen M., *Alois Riegl: Art History and Theory*, Cambridge, Massachusetts — Londyn 1993.
- Jakubowska A., „Kruźlowa” i „Głowa Chrystusa” Aliny Szapocznikow, „Sacrum et Decorum. Materiały i studia z historii sztuki sakralnej”, 6/2013.
- Jakubowska A., *Portret wielokrotny dzieła Aliny Szapocznikow*, Poznań 2008.
- Juszkiewicz P., *Hermeneutika biografii*, „Artium Quaestiones”, 22 (2011).
- Kaiser W., *Ein Statuenkopf der Ägyptischen Spätzeit*, „Jahrbuch der Berliner Museen”, t. 8 (1966).
- Kalinowski K., *Warsztat barokowego rzeźbiarza*, „Artium Quaestiones”, 7 (1995).
- Kemp W., *Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*, Monachium 1983.
- Kemp W., *Text/Kontext — Grenze/Austausch Zugleich ein Versuch über Nancy zur Zeit Stanislas Leszczyńskis*, [w:] *Künstlerischer Austausch: Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Berlin, 15. - 20. Juli 1992*, red. T. W. Gaehtgens, t. 2, Berlin 1993.
- Kobieta w polu widzenia. Rodin / Dunikowski* [katalog wystawy], red. E. Ziemińska, Warszawa – Kraków 2016.
- K. Pliniusza Starszego Historyi naturalnej ksiąg XXXVII = C. Plinii Secundi Historiae naturalis libri XXXVII*, t. 10 (ks.34-37), przeł. J. Łukaszewicz, Poznań 1845.
- Krauss R. E., *Rzeźba w poszerzonym polu*, przeł. M. Szuba, [w:] R. E. Krauss, *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, Gdańsk 2011.
- Krauss R. E., *Sculpture in the Expanded Field*, „October” nr 8 (wiosna, 1979).

- Kroß M., *Gian Lorenzo Bernini: Die Verzückung der Heiligen Theresia*, [w:] *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionästhetik*, red. W. Kemp, Kolonia 1985.
- Kula L., *Heidegger i Grecy. Potęga walki o wyjawienie bycia (ΑΛΗΘΕΙΑ)*, [w:] „Kwartalnik filozoficzny”, t. 41 zeszyt 1, 2013.
- Lameński L., *Stach z Warty Szukalski i Szczep Rogate Serce*, Lublin 2007.
- Larsson L. O., *Adrian de Vries - Adrianus Fries Hagiensis Batavus 1545-1626*, Wiedeń 1967.
- Larsson, L. O., *Adriaen de Vries, a history of his reputation*, [w:] *Adriaen de Vries, 1556-1626: Imperial Sculptor*, red. F. Scholten, Amsterdam — Sztokholm — Los Angeles 1998.
- Larsson, L. O., *Imitatio and aemulatio: Adriaen de Vries and classical sculpture*, [w:] *Adriaen de Vries, 1556-1626: Imperial Sculptor*, red. F. Scholten, Amsterdam — Sztokholm — Los Angeles 1998.
- Leszkowicz P., *Alina Szapocznikow's Piotr, or „The Flesh of My Son”*, [w:] *Alina Szapocznikow. Awkward Objects*, [katalog wystawy], red. A. Jakubowska, Warszawa 2011.
- Lipińska A., *Symposium Adriaen de Vries. Stadthagen 16-18 kwietnia 2008 r.*, „Quart”, nr 2(8)/2008.
- Łobodzińska P., „*Crucifixus dolorosus*” z kościoła Bożego Ciała we Wrocławiu, „Annales”, t. 15 (1), 2017.
- Maspero G., *Art in Egypt*, Nowy Jork 1930.
- Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur*, red. D. Rübel, M. Wagner i V. Wolff, Berlin 2005.
- Material rzeźby. Między techniką a semantyką/Material of Sculpture. Between Technique and Semantics*, red. A. Lipińska, Wrocław 2009.
- Melbechowska-Luty A., *Kreator: Rzeźbiarskie dzieło Xawerego Dunikowskiego*, Warszawa 2012.
- Montagu J., *Roman Baroque Sculpture. The Industry of Art*, New Haven 1992.
- Mulcahy R., *Adriaen de Vries in the Workshop of Pompeo Leoni*, [w:] *Adriaen de Vries, 1556-1626: Imperial Sculptor*, red. F. Scholten, Amsterdam — Sztokholm — Los Angeles 1998.
- Payne A., *Beyond „Kunstwollen”: Alois Riegl and the Baroque*, [w:] *The Origins of Baroque Art in Rome*, red. A. Hopkins, A. Witte, Los Angeles 2010.
- Panofsky E., *Ikonografia i ikonologia*, przeł. K. Kamińska, [w:] E. Panofsky, *Studia z historii sztuki*, Warszawa 1971.
- Panofsky E., *Neoplatoński ruch we Florencji i północnych Włoszech. Bandinelli i Tycjan*, przeł. W. Juszcak, A. Morawińska, [w:] E. Panofsky, *Studia z historii sztuki*, Warszawa 1971.
- Panofsky E., *Ruch neoplatoński i Michał Anioł*, przeł. S. Amsterdamski, [w:] E. Panofsky, *Studia z historii sztuki*, Warszawa 1971.
- Piwocki K., *Pierwsza nowoczesna teoria sztuki. Poglądy Aloisa Riegla*, Warszawa 1970.

- Podro M., *The Critical Historians of Art*, New Haven — Londyn 1984.
- Pollock G., *Too Early and Too Late: Melting Solids and Traumatic Encryption in the Sculptural Dissolutions of Alina Szapocznikow*, [w:] *Alina Szapocznikow. Awkward Objects*, [katalog wystawy], red. A. Jakubowska, Warszawa 2011.
- Raggio O., *Canova's Triumphant „Perseus”*, „Connoisseur”, nr 129 (1969).
- Reale G., *Historia filozofii starożytnej*, przeł. E. I. Zieliński, t. 2, Lublin 1996.
- Reale G., *Historia filozofii starożytnej*, przeł. E. I. Zieliński, t. 5, Lublin 2012.
- Restany P., *Alina Szapocznikow – odwieczna mowa ciała*, [w:] *Alina Szapocznikow. 1926–1973*, [katalog wystawy], Warszawa 1997.
- Ridgway B. S., *A Story of Five Amazons*, „American Journal of Archaeology”, t. 78, nr 1 (Styczeń 1974).
- Riegl, A., *Die Entstehung der Barockkunst in Rom: Vorlesungen aus 1901–1902*, red. A. Burda, M. Dvořák, Wiedeń 1908.
- Riegl A., *Die spätrömische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn*, Wiedeń 1901.
- Riegl A., *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1923.
- Rogoziecki R., *Prawda dzieła w dobie technicznej reprodukcji. Próba Heideggerowskiej wykładni sztuki masowej*, „Estetyka i krytyka”, 28 (1/2013).
- Rottenberg A., *Personalizations*, [w:] *Alina Szapocznikow. Awkward Objects*, [katalog wystawy], red. A. Jakubowska, Warszawa 2011.
- Sauerländer W., *Skulptur des Mittelalters*, Frankfurt nad Menem — Berlin 1963.
- Scholten F., *Adriaen de Vries, imperial sculptor*, [w:] *Adriaen de Vries, 1556-1626: Imperial Sculptor*, red. F. Scholten, Amsterdam — Sztokholm — Los Angeles 1998.
- Sedlmayr H., *Die Area Capitolina des Michelangelo*, „Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen”, t. 52. (1931).
- Sedlmayr H., *Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte*, Mittenwald 1978.
- Sedlmayr H., *Michelangelo. Versuch über die Ursprünge seiner Kunst*, Monachium 1940.
- Semper G., *Cztery pierwiastki sztuki budowniczej. Przyczynek do porównawczej umiejętności budowniczej*, przeł. W. Ekielski, Kraków 1904.
- Semper G., *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde*, Frankfurt nad Menem 1860.
- Semper G., *Die vier Elemente der Baukunst*, Brunszwik 1851.
- Semper G., *Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architectur und Plastik bei den Alten*, Ankona 1834.



- Skierski M., *Przestrzenność rzeźby jako wyraz prawdy. Twórczość Aliny Szapocznikow w ujęciu egzystencjalno-hermeneutycznej nauki o sztuce*, (Promotor pracy: prof. UAM dr hab. Mariusz Bryl), 2015.
- Skierski M., *Twórczość Aliny Szapocznikow w świetle hermeneutyki egzystencjalnej (na wybranych przykładach)*, „Artium Quaestiones”, 27 (2016).
- Sakoparnig A., *Beyond Matter or Form. Invalidating Subliminal Contradictions in the Aesthetics of Matter*, [w:] *The Aesthetics of Matter: Modernism, the Avant-Garde and Material Exchange*, red. S. Posman, A. Reverseau, D. Ayers, S. Bru, B. Hjartarson, Berlin 2013.
- Stöhr J., *Die Sorge um die Theorie. Bildanschauungen und Blickoperationen mit Martin Heidegger und Michael Bröjke*, Paderborn 2016.
- Sturgeon M. C., *Amazones Volneratae: Untersuchungen zu den ephesischen Amazonenstatuen by Renate Bol* [recenzja], „American Journal of Archaeology”, t. 104, nr 1 (styczeń, 2000).
- Suchocki W., „Somosierra” Michałowskiego, „Artium Quaestiones”, 5 (1991).
- Suchocki, W., *W miejscu sumienia - śladem myśli o sztuce Martina Heideggera*, Poznań 1996.
- Tchórzewski J., *O Alinie Szapocznikow*, [w:] *Zatrzymać życie: Alina Szapocznikow. Rysunki i rzeźby* [katalog wystawy], red. J. Grabski, Kraków–Warszawa 2004.
- Thürlemann F., *Bruce Nauman — „Dream Passage”. Reflexion über die Wahrnehmung des raumes*, [w:] F. Thürlemann, *Vom Bild zum Raum. Beiträge zu einer semiotischen Kunstwissenschaft*, Kolonia 1990.
- Torchala J., *Niepokorny. Xawery Dunikowski*, Orońsko 2011.
- Treter M., *Ksawery Dunikowski. Próba estetycznej charakterystyki jego rzeźb*, Lwów 1924.
- Tyszka K., *Religijne oblicze komunizmu*, [w:] *Studia nad Faszyzmem i Zbrodniami Hitlerowskimi*, red. M. Maciejewski, Tom 31, Wrocław 2009.
- Vasari G., *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori, con nuove annotazioni*, Florencja 1568.
- Vasari G., *Żywoty najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, przeł. K. Estreicher, t. 1-9, Warszawa 1988.
- Walicki M., *Malarstwo polskie XV wieku*, Warszawa 1938,
- Wilson S., *Alina Szapocznikow in Paris: Worlds in Action and in Retrospect*, [w:] *Alina Szapocznikow. Awkward Objects*, [katalog wystawy], red. A. Jakubowska, Warszawa 2011.
- Winckelmann J. J., *Dzieje sztuki starożytnej*, przeł. T. Zatorski, Kraków 2012,
- Winckelmann J. J., *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in Malerei und Bildhauerkuns*, Drezno — Lipsk 1755.
- Winckelmann J. J., *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Drezno 1764.

- Winckelmann J.J., *Kleine Schriften zur Geschichte der Kunst des Altertums*, oprac. H. Uhde-Bernays, Lipsk 1913.
- Winckelmann J. J., *Opis Torsu Belwederskiego z Rzymu. Myśli o naśladowaniu dzieł greckich w malarstwie i rzeźbie*, przeł. J. Górny, T. Ososiński, Warszawa 2015.
- Witte A., *Reconstructing Riegl's „Entstehung der Barockkunst in Rom”*, [w:] *The Origins of Baroque Art in Rome*, red. A. Hopkins, A. Witte, Los Angeles 2010.
- Wittkower R., *Processes and Principles*, Londyn 1979.
- Woźniak C., *Martina Heideggera myślenie sztuki*, Kraków 2004.
- Wölfflin H., *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, Monachium 1915.
- Wölfflin H., *Podstawowe pojęcia historii sztuki. Problem rozwoju stylu w sztuce nowożytnej*, przeł. D. Hanulanka, Gdańsk 2017.
- Wujewski T., *Życie starożytnych posagów*, Poznań 2018.
- Zawodniak M., *Socrealizm — synchronia, diachronia i komparatystyka. Anna Artwińska, „Poeta w służbie polityki. O Mickiewiczu w PRL i Goethem w NRD. Poznań 2009”* [recenzja], [w:] *Pamiętnik literacki*, zeszyt 1, Warszawa 2011.
- Zawodniak M., *„Żywy Mickiewicz”. Socrealistyczny obraz wieszcz (kilka wstępnych uwag)*, [w:] *Osoba w literaturze i komunikacji literackiej*, red. E. Balcerzan, W. Bolecki, Warszawa 2000.
- Zgórniak M., *„Dziolocentryzm” wobec faktów. O kilku interpretacjach obrazów Rodakowskiego i Mehoffera*, „Folia Historiae Artium”, Seria Nowa t. 10 (2005).
- Zgórniak M., *Odpowiedź*, „Folia Historiae Artium”, Seria Nowa t. 11 (2007).
- Ziemińska E., *Rodin / Dunikowski. Dwóch rzeźbiarzy patrzy na kobietę*, [w:] *Kobieta w polu widzenia. Rodin / Dunikowski* [katalog wystawy], red. E. Ziemińska, Warszawa – Kraków 2016.
- Żuchowski T. J., *Poskromienie materii : nowożytne zmagania rzeźbiarzy z marmurem kararyjskim: Michał Anioł, Bernini, Canova*, Poznań 2011.

## **Źródła internetowe**

*Bukiet II*, 1966 (1-8/8) <https://artmuseum.pl/pl/archiwum/archiwum-aliny-szapocznikow/400> [dostęp: 16.05.2022 r.].

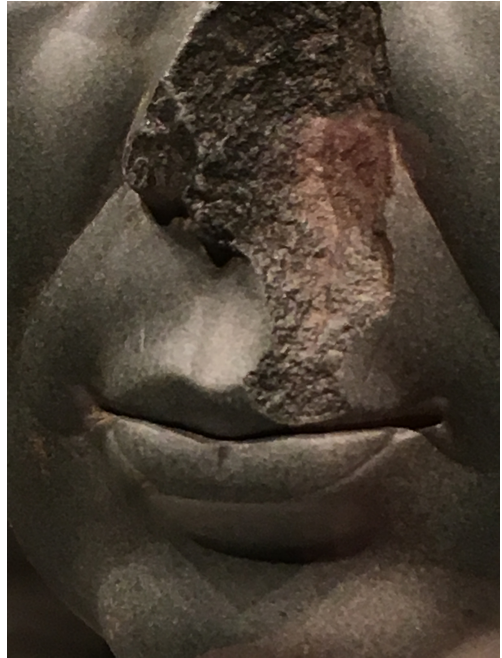
Mendoza B., *Reserve Head*, [w:] *UCLA Encyclopedia of Egyptology*, <http://escholarship.org/uc/item/9g46r4fv> [dostęp dnia 5.06.2022 r.].

*Stan nieważkości (Na śmierć Komarowa) [L'appesanteur]*, 1967 (1-26/26), <https://artmuseum.pl/pl/archiwum/archiwum-aliny-szapocznikow/477> [dostęp: 16.05.2022 r.].

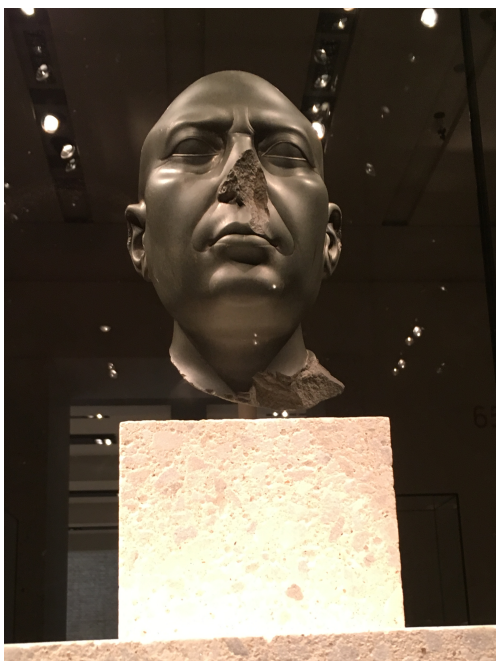
## Ilustracje



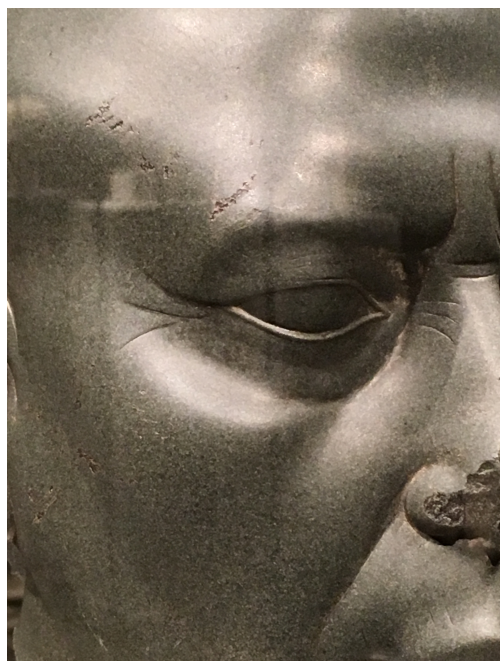
il. 1



il. 2

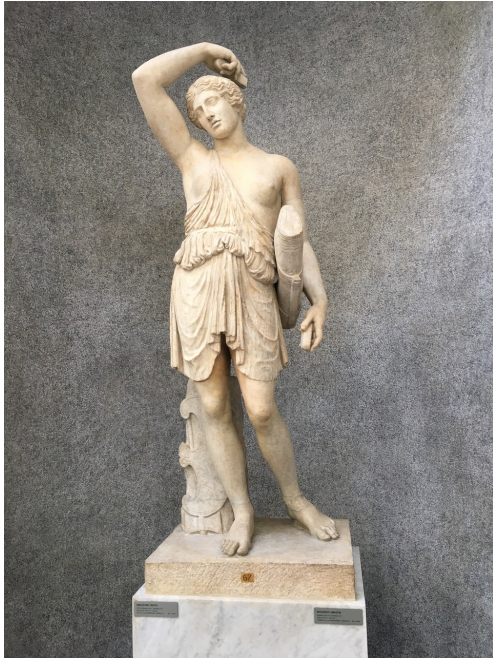


il. 3



il. 4





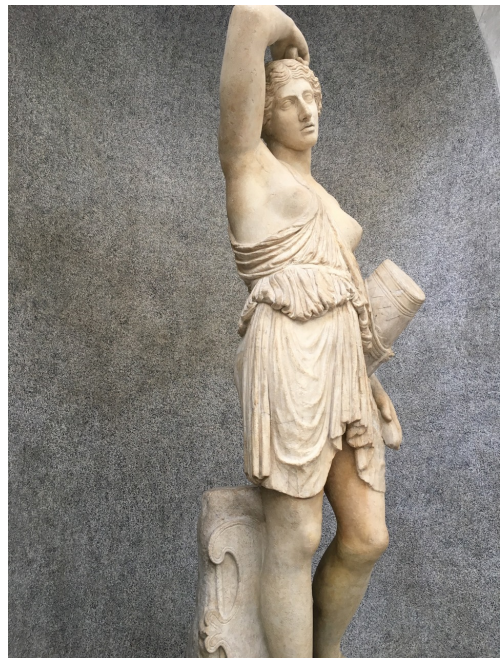
il. 5



il. 6



il. 7



il. 8





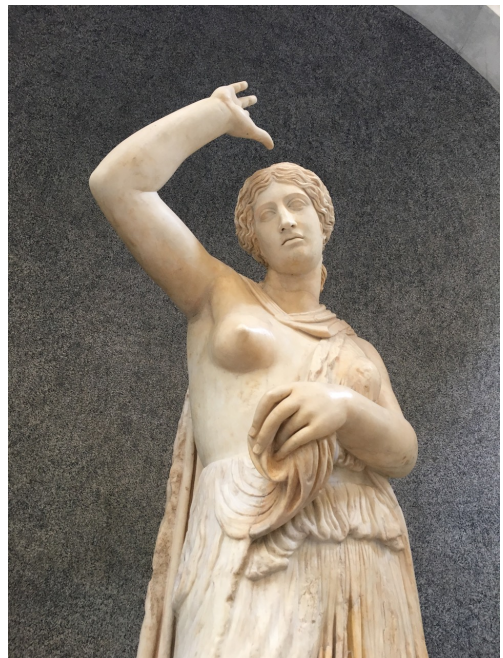
il. 9



il. 10



il. 11



il. 12





il. 13



il. 14



il. 15



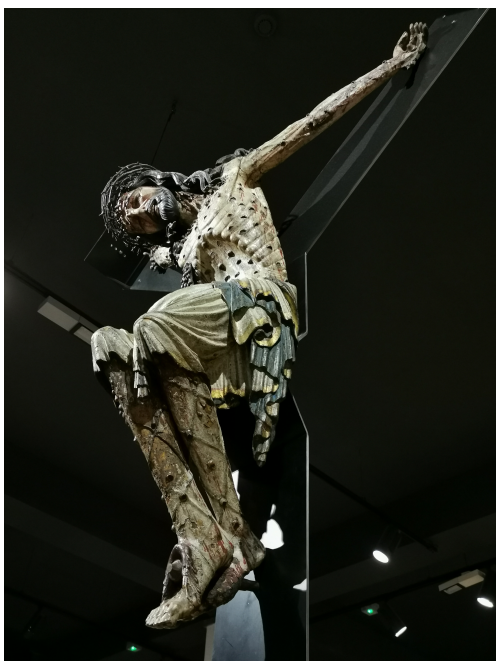
il. 16



il.17



il. 18



il. 19



il. 20





il. 21



il. 22



il. 23



il. 24





il. 25



il. 26



il. 27



il. 28



il. 29

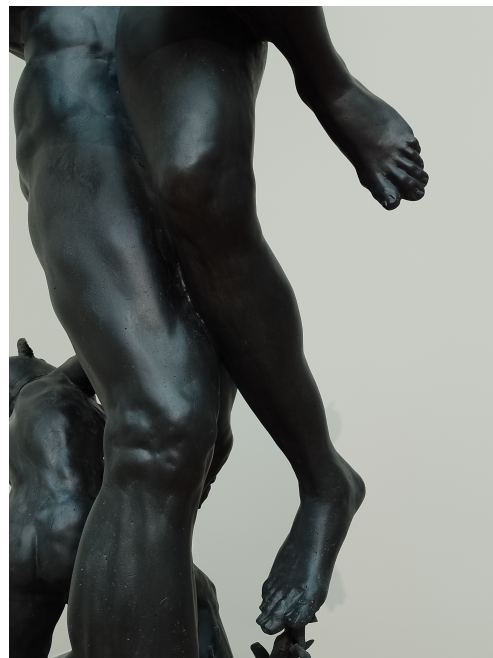


il. 30





il. 31



il. 32



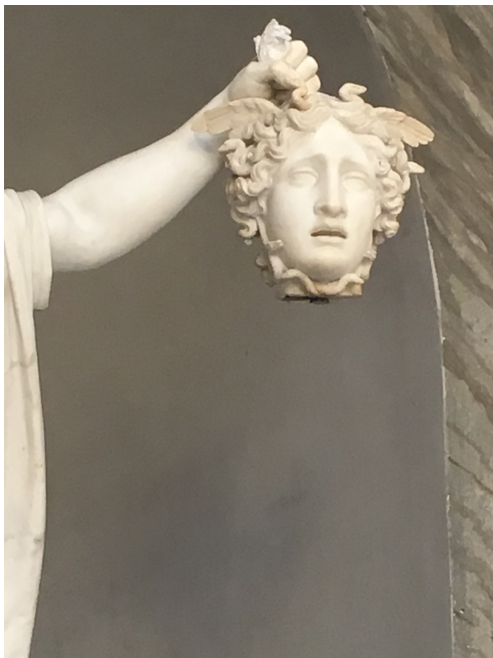
il. 33



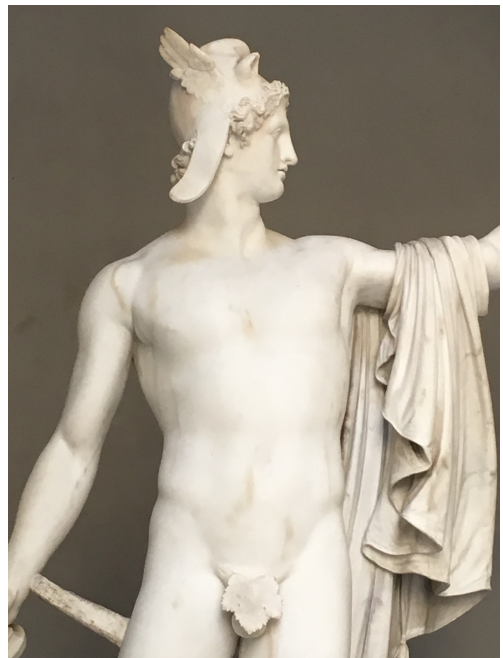
il. 34



il. 35



il. 36



il. 37





il. 38



il. 39



il. 40



il. 41



il. 42



il. 43





il. 44



il. 45



il. 46



il. 47





il. 48



il. 49



il. 50



il. 51



il. 52

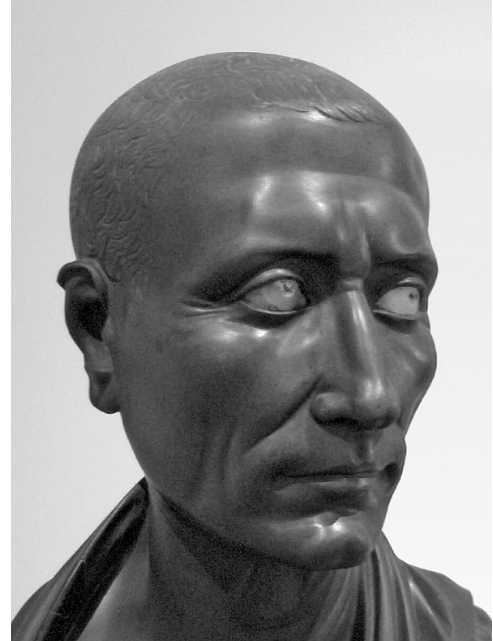


il. 53

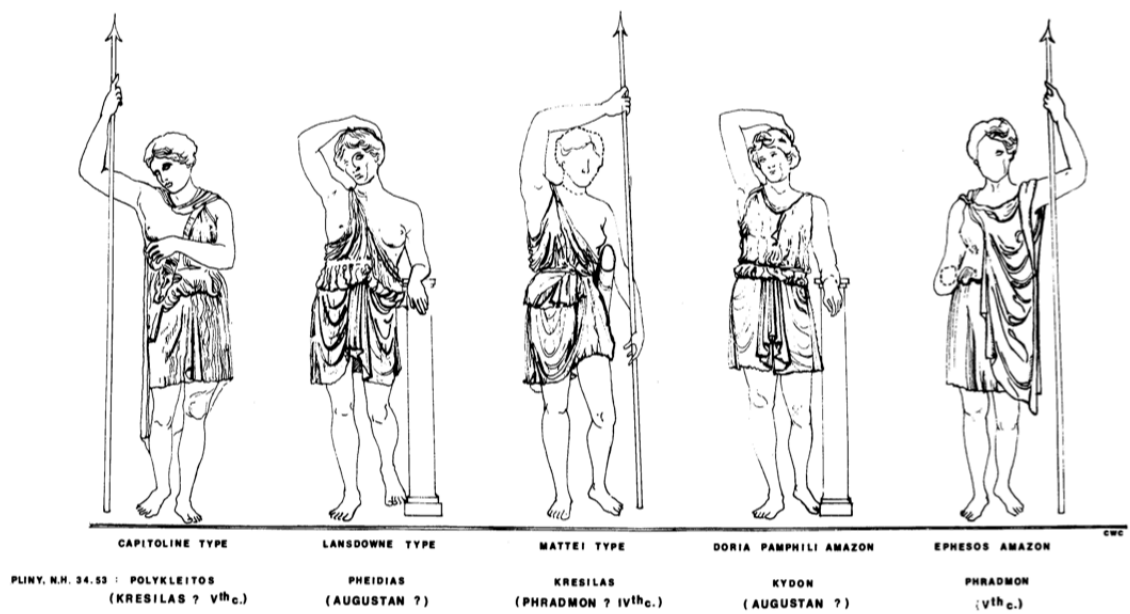
## Appendix



il. 54



il. 55



il. 56

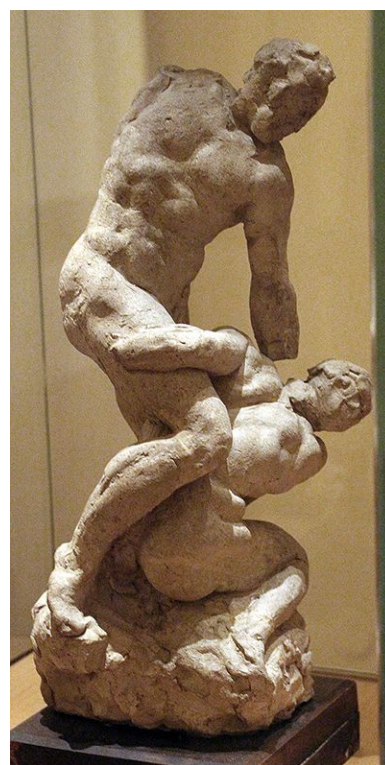




il. 57



il. 58



il. 59



il. 60



il. 61

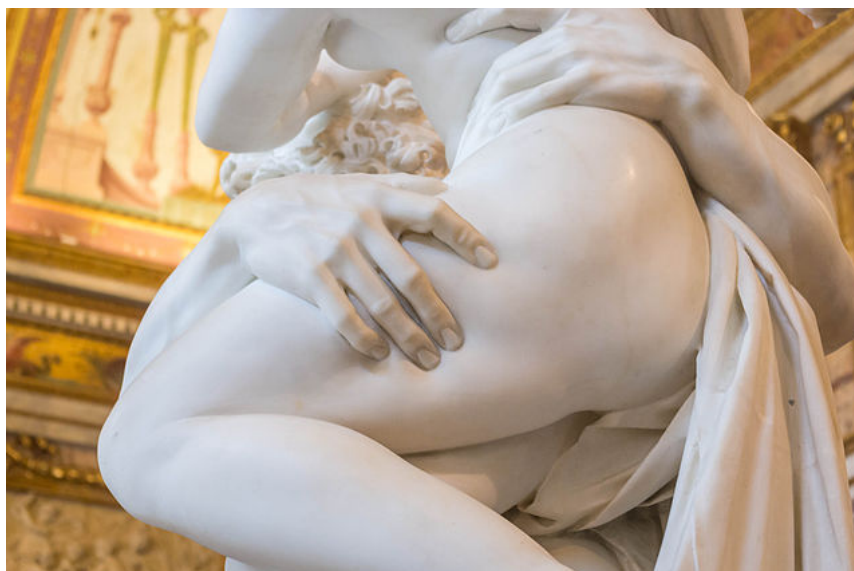




il. 62



il. 63



il. 64



il. 65



il. 66





il. 67



il. 68



il. 69





il. 70



il. 71



il. 72



il. 73



il. 74



il. 75





il. 76



il. 77



il. 78



il. 79



il. 80



il. 81



il. 82

## Spis treści

|                                                                                                                                                                                          |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Wstęp .....                                                                                                                                                                              | 1   |
| I. Rzeźba w perspektywie egzystencjalno-hermeneutycznej nauki o sztuce.....                                                                                                              | 8   |
| I. 1. Historia sztuki wobec rzeźby — zarys stanu badań .....                                                                                                                             | 8   |
| I. 2. Zarys egzystencjalno-hermeneutycznej nauki o sztuce .....                                                                                                                          | 37  |
| I. 3. Status fenomenu rzeźby na gruncie egzystencjalno-hermeneutycznej nauki o sztuce. Ku egzystencjalno-hermeneutycznej teorii medium rzeźby .....                                      | 55  |
| II. Analizy dzieł.....                                                                                                                                                                   | 75  |
| II. 1. Zielona głowa (ok. 350 r. p.n.e.) wobec egipskiej tradycji sepulkralnej .....                                                                                                     | 75  |
| II. 2. Ranne Amazonki – analiza porównawcza wersji Kresilasa (II w. n.e.) i Polikleta (I ćwierć II w. n.e.).....                                                                         | 87  |
| II. 3. Chrystus Ukrzyżowany (ok. 1360 r.) w kontekście średniowiecznego nurtu dolorystycznego .....                                                                                      | 101 |
| II. 4. Baccio Bandinelli, Herkules i Kakus (ok. 1525 r.) – pierwotna wizja artysty a ostateczna wersja wobec Dawida (1501–1504) Michała Anioła.....                                      | 117 |
| II. 5. Porwanie Prozerpiny – rzeźba Adriaena de Vriesa (1621 r.) wobec dzieła Berniniego (1621-22 r.) i treści mitu.....                                                                 | 127 |
| II. 6. Antonio Canova, Perseusz triumfujący (1800 – 1801 r.) – arcydzieło klasycyzmu wobec figury Apolla Belwederskiego (ok. 120 – 140 r., na podstawie brązowej rzeźby Leocharesa)..... | 136 |
| II. 7. Xawery Dunikowski — Macierzyństwo (ok. 1927 r.) .....                                                                                                                             | 146 |
| II. 8. Adam Mickiewicz (1955 r.) Stanisława Horno-Popławskiego — między mesjanizmem a komunizmem.....                                                                                    | 155 |
| II. 9. Alina Szapocznikow, Stan nieważkości (Na śmierć Komarowa), 1967.....                                                                                                              | 169 |
| Zakończenie .....                                                                                                                                                                        | 182 |
| Spis ilustracji.....                                                                                                                                                                     | 188 |
| Bibliografia .....                                                                                                                                                                       | 194 |
| Ilustracje.....                                                                                                                                                                          | 204 |
| Appendix.....                                                                                                                                                                            | 219 |