



**Wzniosła
bezprzed-
miotowość.
Abstrakcja
w malarstwie
Paula Cézanne'a**



ANDRZEJ DROHOMIRECKI

— W

*W dniu, w którym pan Paul Cézanne osiągnie
pełnię swoich możliwości, stworzy dzieła wysokiej klasy.*

Emile Zola

Drzewa, krzewy i domy zapuszczają korzenie wśród geometrycznych form, które odsłaniają odosobnione miejsca zrobione jakby z klocków porzrzucanych w dziecięcym nieporządku. Nierzeczywisty plac zabaw przypomina zdziczałe resztki jakiegoś ogrodu, bez najmniejszej wzmianki o wietrze, o pogodzie, bez miłych widoków na wodę i wzburzone niebezpiecznie fale. Wszystko to z potrzeby namalowania dziewiczości świata, jego atawistycznej, prymarnej formy, którą Paul Cézanne próbował uchwycić za cenę mimetyczności malarstwa oraz przyjaźni z dawnym kolegą i wielkim realistą; Emilem Zolą.

Cóż zatem oznaczają te labirynty bez Minotaura, geometryczne figury obojętne na malownicze krajobrazy przyrody, łączące w sobie pustkę i świat odbity w materialnym *a-priori*? Być może gesty pierwotnych impulsów ukazują nieodkrytą prawdę, ukryty sens? A może odnoszą się do wyższej ogólności, wydobywają istotę malarstwa? Czy możliwe jest odtworzenie obrazu rzeczywistości przy jednoczesnej rezygnacji ze środków, które pozwalają to osiągnąć?

Idąc tropem teoretyków niemieckiego Oświecenia chciałoby się powiedzieć, że malarstwo Cézanne'a – podobnie jak kolejne nurty sztuki współczesnej, dla których powstania stało się ono impulsem – jest „drugą naturą”, „sztucznym dziełem wyobraźni”. Maurice Merleau-Ponty twierdził, że obrazy Cézanne'a *wywołują wrażenie natury dziwacznej, podczas gdy fotografie tego samego krajobrazu ukazują pracę człowieka, jego twory i wszechobecność. Cézanne nie chciał nigdy malować jak „dzikus”, pragnął zespolic rozum, ideę, naukę, perspektywę, tradycję ze światem naturalnym, który mają tłumaczyć, chciał z naturą skonfrontować nauki „które zeń wyszły”*. Malarz idzie jednak jeszcze o krok dalej niż sugeruje to Merleau-Ponty. Cézanne podejmuje próbę rozwiązania starego problemu możliwości połączenia poezji i malarstwa, przyczyniając się przy tym do pogłębienia izolacji tego drugiego. Dojrzałe obrazy artysty zdradzają rygorystyczną próbę „malowania poezji”, zmuszania obrazu, aby stał się ejdetyczny i całościowy, a jednocześnie rezygnował z procesu figuratywnego oraz stałych umożliwiających jego opis i analizę. Propozycja Cézanne'a przypomina inną słynną próbę pojednania malarstwa i poezji autorstwa Lessinga, wedle którego o pięknie *tableau* nie decyduje urok zatrzymanej chwili, ale sugerowane przez obraz trwanie.

Wszystkie próby malarskie Cézanne'a unaoczniają konieczność przemiany wyglądu w proces plastycznego ujawnienia wnętrza, istoty rzeczy. Wywracając swoje wnętrze ku widowiskowości, malarstwo wychodzi ze sfery mimetyczno-linearnej w kierunku abstrakcji, używając przy tym prostych kształtów i jednorodnych ruchów. W *Słowniku języka polskiego* czytamy, że słowo „abstrakcja” oznacza „pojęcie oderwane, luźno związane z rzeczywistością; zasada nie mająca związku z życiem; pomysł nie do urzeczywistnienia”. W tym samym słowniku czytamy również, że abstrahowaniem nazywamy „działanie myślowe, polegające na wyodrębnianiu cech istotnych, jakiego przedmiotu lub zjawiska od cech nieistotnych, przygodnych”². Jak powszechnie wiadomo, pojęcie „abstrakcja” pochodzi z łacińskiego

czasownika *abstrahere*, który oznacza „odrywanie”. W języku filozofii pojęcie „abstrakcja” uważa się za przeciwieństwo pojęcia „konkret”, choć istnieją stanowiska krytyczne, wedle których dialektyka pojęć abstrakcja-konkret jest wyłącznie sztuczną konstrukcją myślową³. Dzieło sztuki określa się przymiotnikiem „abstrakcyjne”, kiedy spełnia ono pewne historyczne i konstrukcyjne wymogi estetyczne.

Powszechnie przyjmuje się, że malarstwo abstrakcyjne narodziło się z kubistycznej ucieczki przed perspektywą liniową jako konieczność odrzucenia wszelkiej formy i dyscypliny narzucanej przez malarstwo tradycyjne. Abstrakcjonizm utożsamiany jest z niefiguracywnym, płaskim, tj. dwuwymiarowym przedstawieniem osiąganym za pomocą gwałtownych ruchów pędzla i wyraźnych zarysów konturów. Postrzeganie malarstwa abstrakcyjnego wyłącznie przez pryzmat niefiguracywności (lub bezprzedmiotowości) charakterystycznej dla dzieł Wassiliy’a Kandinsky’ego, Pieta Mondriana, Władysława Strzemińskiego czy Jacksona Pollocka uważam za niepełne, a nawet – do pewnego stopnia – nieuzasadnione.

Złożoność kategorii obrazu abstrakcyjnego oddaje Roman Ingarden, który sformułował siedem sposobów jego rozumienia. Wśród nich czytamy, że obrazem abstrakcyjnym możemy nazywać taki obraz, „na którym nie pojawiają się przedmioty przedstawione, rzeczy i ludzie”. Obraz abstrakcyjny charakteryzuje się również „wyzolowaniem” z całego swojego otoczenia, jako swoisty zestrój jakościowy. O abstrakcyjności w obrazie decyduje również sam sposób jego doświadczenia; *aby go ujrzeć, trzeba przy uchwytowywaniu plam barwnych abstrahować od pełnionych przez nie formalnie funkcji konstytuowania wyglądków*. Obraz taki można rozumieć również jako *pokaz idealnego zestroju czystych jakości (jakby „idei” platońskich)*. W innym całkowicie znaczeniu obraz jest „abstrakcyjny” – kontynuuje Ingarden – *jeżeli zawiera wprawdzie przedmioty przedstawione, ale zarazem są one tak przedstawione, iż są w różnych swych szczegółach „uproszczone” lub gdy występują w nim znaczne deformacje kształtu i ewentualnie barwy przedmiotów przedstawionych*. Można powiedzieć, że abstrakcja *pomija to wszystko, co nie jest czysto „malarskie”, a jako wytwór czynności abstrahowania pozostawia to, co stanowi zespół czysto wzrokowo-jakościowy, tworzący podstawę dla swoich malarskich jakości estetycznie wartościowych i ukonstruowanej przez nie wartości estetycznej*⁴.

Propozycja Ingardena jest niepełna, bowiem wyznacza granice obrazu abstrakcyjnego z określonego – strukturalnego, jak sam

twierdzi polski estetyk – stanowiska i określonej metody. Szereg mniej lub bardziej precyzyjnych definicji przyjętych przez Ingarrena daje jednak pojęcie o niejednoznacznym charakterze abstrakcji w malarstwie, której historyczne powstanie można poszukiwać w sztuce dawnej. Przykładem wpisania malarstwa abstrakcyjnego w odmęt historyi malarstwa europejskiego może być obraz *Rogiera van der Weydena Czytająca Maria Magdalena, z połowy XV wieku. Zahipnotyzowane oko śledzi zawilości fałd zielonej sukni. Ubranie, które właściwie jest peryferyjnym motywem literackim, staje się tu centrum dzieła sztuki. Jest ono miejscem paradoksalnych pomysłów wolnego, abstrakcyjnego malarstwa w samym środku piętnastowiecznego flamandzkiego skrupulatnego realizmu*⁵. Nie można pomylić abstrakcji, do której van der Weyden powraca w detalu fałd sukni z abstrakcją akwareli Cézanne’a, będącej wyrazem modernistycznej potrzeby oryginalności, która powoduje wycofanie efektu obecności z malarstwa, a niejasne upojenie pozorem i panowanie nad symulacją zostają zatarte przez konwencję bezprzedmiotowości. (*Œuvre Cézanne’a*, podobnie jak kubizm *nie jest sztuką naśladowania, ale sztuką koncepcji, dążącą do wzniesienia się aż do poziomu kreacji*⁶). Proces konstruowania dzieła *ex imagineum* był dla Awangardy antytezą *mimesis*, kategorii rozumianej przez nią raczej w duchu platońskim niż demokrytejskim; jako imitowanie, powielanie wygląków rzeczy i zjawisk, które – w granicznych przypadkach – może wywoływać halucynację *trompe-l’œil*. To dążenie (choć motywowane być może innymi przesłankami) pojawia się w obrazach Cézanne’a, które – przed historycznym zjawiskiem kubizmu – zaskakują nas jedną z pierwszych prób wyzwolenia malarstwa z dialektyki *eidos-eidolon* poprzez wskazywanie poza jego referencyjność. Czy jednak próba przezwyciężenia dualizmu model-kopia nie jest utopią?

Problem polega na ustaleniu źródła reprezentacji. Reprezentacja może być prezentacją danego przedstawienia (jest nim np. odwzorowanie perspektywicznego widoku), może również zastępować określone przedstawienie poprzez wprowadzenie reprezentanta; bytu pośredniego, który nie będzie kopią przedstawienia, ale ikoną⁷. Ikona ma charakter pewnego rozwarstwienia wizualnego; może skierować nasze spojrzenie w rejony fantazji, które ostatecznie ogniskują *visio Dei*, może też być powierzchnią oczekiwania, która wskrzesza „pragnienie obecności” – największe pragnienie świata judeochrześcijańskiego. Teologia i kult ikony zostają zastąpione w abstrakcjonizmie

przez „obiektywizm transcendentálny”, przekształcający spojrzenie w profanum „głębokiego widzenia”. W jednym z listów Cézanne’a do Emila Bernarda malarz pisze: *Pracuję bardzo powoli, natura bowiem przedstawia mi się w całej swojej złożoności, a trzeba bezustannie posuwać się naprzód. Trzeba dobrze widzieć swój model i bardzo trafnie odczuwać; trzeba wreszcie wypowiadać się wyraźnie i z mocą*⁸. Jeśli rzeczywistość pragnieniem Cézanne’a było osiągnięcie formy realnej bez konieczności sugerowania wyimaginowanego przedstawienia, to jedynym sposobem na oddanie „dobrego widzenia swojego modelu” jest wychwycenie pewnych struktur i elementów owego modelu, których uproszczone przedstawienie pozwala na swoistą transkrypcję malarzką bytu-w-sobie, skrywanego przez pozór estetyczny naturalizmu.

To, co Cézanne określił mianem „dobrego widzenia”, Piet Mondrian nazywa „głębokim widzeniem”, które umożliwi nam wyraziste ukształtowanie formy a wówczas *zewnątrzność stanie się dla nas tym, czym jest rzeczywistość; zwierciadłem prawdy. Aby to osiągnąć musimy się uwolnić od naszego przywiązania do tego, co zewnętrzne, ponieważ tylko wtedy zdołamy wyjść poza tragizm i w pełni świadomości będziemy zdolni do kontemplowania spokoju, który znajduje się wewnątrz wszystkich rzeczy*⁹. Mondrian wypowiada się nie tylko przeciwko fikcji, rozumianej jako celowość sztuki. Proponowane przez malarza „głębokie widzenie” jest propozycją krytycznego spojrzenia, które wyrwa elementy rzeczywistości z ich podstawowych związków; przemienia je w homogeniczną jedność formy, która wykracza poza retorykę powierzchni obrazu, stanowiąc tym samym wyraz sprzeciwu wobec ograniczania *tableau* do tego, co ono przedstawia i sprowadzania związków między przedmiotem a przedstawieniem do technicznej konstrukcji malowidła.

„Głębokie widzenie” określa w dziele Mondriana miejsce, w którym możliwa jest nie tylko refleksja nad istotą malarstwa, ale i wzbudzenie niepokoju widza. Niepokój ten – do pewnego stopnia związany z Kantowską teorią wzniosłości – powinien towarzyszyć percepcji każdego obrazu abstrakcjonistycznego. *Doktryna Kanta o uczuciu wzniosłości opisuje bardzo trafnie sztukę, która jest rozedrgana w sobie, gdyż musi zawieszać siebie w imię bezpozornej zawartości prawdy, nie pozbywając się, jako sztuka, swej natury pozoru*¹⁰. Pozór estetyczny, jako element umożliwiający rozpoznanie prawdy w dziele sztuki, został wyparty przez kategorię implikującą – mówiąc słowami Fernanda Légera – *wolę doskonałości i całkowitego wyzwolenia: z niej rodzą się*

święci, bohaterowie i szaleńcy. Jest to stan skrajny; tylko pewni twórcy i pewni miłośnicy potrafią w nim trwać. Niebezpieczeństwem tej formy jest jej wzniosłość¹¹. Dzieła abstrakcjonistów – od Cézanne’a począwszy – wyróżniają się na tle historii malarstwa nie tylko oryginalną realizacją potrzeby prezentacji (lub raczej reprezentacji) prawdy malarskiej, nie tylko zwiastują nowe możliwości formalne malarstwa, ale przede wszystkim powodują kolizję estetyczną. Kolizja ta doprowadza nas do najważniejszego zjawiska w sztukach plastycznych, która być może *niczego nie pokazuje, nie opisuje, a przedstawia jeszcze mniej*¹².

Kantowska kategoria wzniosłości, z takim powodzeniem imputowana do estetyki XX wieku, wydawała się wówczas jedynym tradycyjnym pojęciem filozoficznym, które zdolne jest określić zjawiska zachodzące w sztuce współczesnej. Wzniosłym – pisze Immanuel Kant – *nazывamy to, co jest absolutnie wielkie. Ale być wielkim i stanowić wielkość to zupełnie różne pojęcia* (magnitudo i quantitas). *Tak samo jak powiedzieć po prostu, że coś jest wielkie, jest też czymś zupełnie innym, niż powiedzieć, że jest ono absolutnie wielkie* (absolute, non comparative magnum). *Tym drugim jest coś, co jest ponad wszelkie porównanie wielkie*¹³. Jednak Kantowska teoria wzniosłości nie dotyczy zjawisk artystycznych, lecz wyłącznie przyrodniczych, wzniosłość bowiem *w sztuce ograniczona zostaje zawsze do warunków zgodności z przyrodą*¹⁴. Imputowanie sztuce kategorii wzniosłości, która pierwotnie ograniczała się wyłącznie do postrzeżenia przyrody, spowodowało przesunięcie jej interpretacyjnych granic. W ujęciu Kantowskim podmiot w bezpośredniości empirycznej natury doznaje uczucia samoświadomości, że jest bytem wobec niej wyalienowanym. Ta refleksja prowokuje poczucie wzniosłości natury, która charakteryzuje się wielkością i mocą wobec bytu. Owe „*zdumiewające ogromem*” rzeczy – komentuje Derrida – *stają się przedmiotami wzniosłymi tylko wtedy, gdy nie wywołują strachu ani nie uwodzą, a także wtedy, gdy wskutek swej wielkości (Größe) unicestwia, obraca wniwec (vernichtet) ustanawiający jego pojęcie cel. To, co zdumiewające ogromem, przekracza ostateczną granicę celu, kładąc mu kres*¹⁵.

Kontemplacja natury wskrzesza uczucie wzniosłości tylko wtedy, gdy zostanie ona „ujarzmiona”, gdy nie zagraża. Chodzi o zachowanie takiej perspektywy, która daje nam poczucie bezpieczeństwa. Dlatego Kantowskie pojęcie wzniosłości bliższe jest uczuciu, którego doznajemy podczas pobytu w ZOO niż w galerii. Koncepcja sztuki jako realizującej się wzniosłości, choć bezpośrednio wyrasta z założeń

estetyki Kantowskiej, nie dotyczy dzieł figuratywnych, mimetycznych (w klasycznym rozumieniu tego słowa) i odnosi się do dokonań awangardy, nie zaś sztuki oświeceniowej czy romantycznej. Jest ona obecna w malarstwie Cézanne'a i przejawia się w często powtarzanym motywie potężnej góry Świętej Wiktorii, co niekoniecznie należy tłumaczyć obojętnością malarza względem tematu, a zainteresowaniem wyłącznie formą. Kontury góry Świętej Wiktorii mogą odsyłać do „kontaktu z surową przyrodą” (mówiąc słowami Kanta), tj. do takiego rodzaju doświadczenia przyrody, którego nie definiuje żadne pojęcie, a które może ujawnić się wyłącznie w sferze wyobrażenia o wzniosłości malarskiej reprezentacji. Wyobrażenie to – w przypadku Cézanne'a – jest jednocześnie ucieczką przed prawdopodobieństwem rozumianym jako cel w sztuce¹⁶.

Wzniosłość – zauważa Theodor W. Adorno – *jest znakiem bezpośredniej okupacji dzieła sztuki przez teologię; rekwiruje ona, po raz ostatni, sens istnienia dzięki jego zagładzie. Przeciwno takiemu werdyktowi sztuka niczego sama nie może począć. Jest coś w Kantowskiej konstrukcji wzniosłości, co nie pozwala postawić zarzutu, że tylko dlatego zarezerwował on ją dla odczuwania natury, że nie spotkał się jeszcze z wielką sztuką subiektywną. Nieświadomie jego doktryna wyraża przekonanie, że wzniosłość nie jest możliwa do pogodzenia ze sztuką jako pozorem¹⁷*. Wzniosłość nie jest symbolem bezinteresowności (*Uneigennützigkeit* w Kantowskim rozumieniu) dzieła sztuki, jego całkowitej bezcelowości; wyraża się ona w obrazowaniu materialnego gruntu malarstwa. Innymi słowy powierzchnia przedstawiająca wizerunek niefiguratywny jest obrazem absolutnego początku malarstwa; nie w sensie historycznym, ale strukturalnym. Barwna plama występuje przed powierzchnią, pojawia się na niej; jest (jednocześnie) podstawą przedstawienia figuratywnego lub niefiguratywnego, wykorzystując powierzchnię malowidła jako pole obrazowania. Wszystkie obrazy abstrakcjonistów traktują *tableau* jako ekspozycję fundamentalnej relacji tła i kształtu, sprowadzając ją jednocześnie do rangi konwensu i powtórzenia. W tym też sensie postulowana przez awangardę oryginalność dezawuuje się w powtórzeniu, przed którym nie ratuje jej nawet uporczywe wskazywanie na nieprzejrzystość pozoru sztuki.

Przed obrazem Mondriana – stwierdza Hubert Damisch – *niemożliwe jest oddanie się marzeniom ani nawet czystej kontemplacji. Dlatego też tutaj do gry włącza się obok przyjemności zmysłowej, na którą zezwala nam Sartre, pewna jeszcze intymniejsza praca świadomości,*

z definicji niedająca się przypisać żadnemu określeniu – działająca pod włós aktywności wyobraźniowej i realizująca się w konstytuowaniu swego przedmiotu, za każdym razem, gdy percepcja zdaje się wykraczać poza granice tego, co dane jest w widzeniu, w kierunku tego, co nadaje mu sens, odsyłana jest natychmiast do pierwotnego doświadczenia, odpowiedzialnego za wahanie się przed ustanowieniem bieli jako tła, a czerni jako kształtu¹⁸. Pojęcie „pierwotnego doświadczenia” służy Damischowi jako określenie tego rodzaju gry estetycznej, której zasady z powodzeniem uruchomiła i rozwinęła awangarda, a które obecne są już w malarstwie Cézanne’a w formie rezygnacji z przedstawienia mimetycznego. Stąd też nieprzypadkowe skojarzenie abstrakcjonizmu z redukcjonizmem¹⁹.

Gdyby proces abstrahowania w malarstwie wyczerpywał się w ucieczce sztuki przed sugestywnym lub mimetycznym przedstawieniem, podmiot uwiązłby w świecie znaków i symboli wyznaczanych za pomocą kilku kresek, prostych figur i barwnych płaszczyzn. Jednak dialektyczna natura abstrakcji malarskiej polega właśnie na tym, że zmierza ona jednocześnie w przeciwnym kierunku wobec uogólniania i totalizującego włączenia redukcji przedstawienia w porządek całości. Abstrakcja w malarstwie, podobnie jak mit w literaturze, wyrasta ze wspólnego pnia metafory i przenosi doświadczenie sztuki w inny, transcendentalny wymiar, dzięki czemu możliwe jest wydobywanie na powierzchnię obrazu tego, co kryje się pod widzialną maską przedstawienia mimetycznego; tzn. tylko tych elementów bytu, które stanowią o jego istocie. Niesie to z sobą konieczność innego sposobu doświadczania zjawiska – przedstawionego już nie w formie wyizolowanego przedstawienia, ale uproszczonej struktury dopełniającej – które nie opiera się na pojęciotwórczej tendencji do uogólniania i rozróżniania.

Wydobywanie wzajemnych oddziaływań między bogactwem fenomenów percepcyjnych i chęcią ujęcia ich za pomocą prostej struktury pojęć i znaków pojawia się już *we wczesnych fazach rozwoju władz poznawczych* [kiedy] *umysł nie potrafi jeszcze radzić sobie z dużą złożonością i dlatego, tworząc pojęcia, używa prostych kształtów i jednorodnych ruchów*. Takie statyczne pojęcia ułatwiają pierwsze ujęcie obiektu, niejako zamrażając jego strukturę; wiąże się to jednak z nadmiernym uproszczeniem zjawiska, a to z kolei nie prowadzi do pełnej wiedzy na jego temat²⁰. Cézanne’owskie uproszczenie nie ilustruje zjawiska, lecz eksponuje jego barwną materię; jest eksperymentem artystycznym, a zarazem manifestacją obecności obrazu.

Czytając korespondencję Cézanne'a – pisze François Lyotard – rozumiemy, że jego dzieło nie jest dziełem utalentowanego malarza, któremu udało się znaleźć swój „styl”, lecz próbą odpowiedzi na pytanie: czym jest obraz? Stawką jego pracy jest wpisywanie na podkład jedynie „wrażeń barwnych”, „małych wrażeń”, tworzących z samych siebie – wedle hipotezy Cézanne'a – całe piktoralne istnienie przedmiotu, owoców, góry, twarzy, kwiatów bez uszanowania historii, ani „tematu”, ani linii, ani przestrzeni, ani nawet światła. Są one dostępne malarzowi – a zatem możliwe do odtworzenia przez niego – tylko za cenę wewnętrznej ascezy, która oczyszcza pola percepcji i pola myśli z przesądów wpisanych w samo widzenie²¹. Procedura stopniowego redukowania figuratywności w obrazach Cézanne'a zastępuje efekt symulacji przedmiotu konstrukcją nieokreślonej formy, niekiedy tylko ograniczoną przez linię; odrzuca ograniczenia iluzjonizmu. Cézanne'owskie cięcie wyznacza granice, które dzielą obraz w ten czy inny sposób, aby wydobyć tylko to, co jest niezbywalne dla obrazowanego przedmiotu. Jednak w jego malarstwie obraz ulega fragmentaryzacji nie tylko na powierzchni, ale i w swym wnętrzu. Ten zabieg malarski Hubert Damisch nazywa „wplataniem”, lub „splotem”: *Jako przykład takiej produkcji* – pisze Damisch – *przytoczę ukośne dotknięcie Cézanne'owskiego pędzla z uwagi na to, że nie podlega już ono wymogom konturu, zredukowanego do zwykłego efektu oddziaływania płaszczyzny albo też punkt Seurata, jako ujęty w sieć definiujących do i sytuujących relacji, przez co nie sprzeciwia się on idei wplatania*²².

W pofragmentaryzowanym układzie linii i barw płaszczyzna przestaje być miejscem realizowania się prawdy przedstawieniowej, jednak nie oznacza to w ogóle rezygnacji sztuki z pojęcia prawdy. Nie jest jednak do końca jasne, czym charakteryzuje się taka prawda. Najprościej byłoby więc – idąc za Kantem – odrzucić pojęcie prawdy w malarstwie, ponieważ prawda może zostać wyrażona jedynie w formie sądów (o danych zjawiskach, o rzeczywistości, etc.). Można jednak za ryzykować – za Heglem – i uznać, że malarstwo Cézanne'a znosi swój nośnik prezentacji, a przez co znosi samo siebie, prezentując tylko to, co oznacza jego własną istotę, jego prawdę. Prawda ta wymaga od malarstwa bardzo wiele. Domaga się bowiem jego śmierci.

Dzieła sztuki nie myślą, ani nie są pojęciem, lecz czymś, w co pojęcie samo z siebie się rozwinęło – stwierdza Hegel – *choć są jego wyobcowaniem się w zmysłowość, to jednak siła myślącego ducha polega nie tylko na tym, aby ująć siebie samego w swojej swoistej formie jako*

*myślenie, lecz także na tym, aby siebie w tej swojej eksterioryzacji w uczucie i zmysłowość znowu rozpoznać, aby pojąć siebie w swym „innym”, dzięki temu, iż to, co uległo wyobcowaniu, zmienia się w myśl i sprowadza je w ten sposób z powrotem do siebie*²³. Czy Cézanne był świadomy zjawiska, o którym mówił Hegel? Zjawiska, które przekreślało możliwość uchwycenia przez malarstwo prawdy na mocy powtórzenia widoku, nie wykluczało jednak możliwości malarstwa i prawdy w sztuce.

W późnych obrazach Cézanne'a już nie pojawiają się postaci, twarze, przedmioty, których umiejętne oddanie odsłoniłoby dwie strony malarstwa: rzemiosło malarza (którego zawodowy prestiż i mistrzostwo wiążą się z uznaniem pewnych umiejętności), a także – subtelniejsza i z pewnością ważniejsza – kwestia „malarskiej prawdy”. Wybór i sposób posługiwania się detalami zależą bowiem od historycznie zmiennych koncepcji tej prawdy, którą obraz przedstawia i której jest posłannikiem²⁴. Załamanie tej kategorii zwiastowała już estetyka Hegla. Jednak – jak trafnie zauważa Derrida – marzeniem Cézanne'a było malarstwo *bez prawdy i bez obciążeń* – malarstwo, które nie bojąc się ryzyka, że nic nikomu nie będzie mówiło, nie przestanie malować²⁵.

- 1 M. Merleau-Ponty, *Okno i umysł. Szkice o malarstwie*, tłum. M. Ochab, Gdańsk 1996, s. 78.
- 2 Słownik języka polskiego, red. W. Doroszewski, t. I, Warszawa 1958.
- 3 Na uwagę zasługuje stanowisko Rudolfa Arnheima. W *„Zadnym wypadku określenia „konkretny” i „abstrakcyjny” nie mogą służyć do segregowania przedmiotów doświadczenia – czytamy w Myśleniu wzrokowym – na dwie odrębne sterty. Nie są one antynomiami; nie odnoszą się też do dwóch wzajemnie wykluczających się właściwości. Konkretność jest cechą wszystkich rzeczy, fizycznych i mentalnych, a wiele z nich może też służyć za abstrakcję. R. Arnheim, Myślenie wzrokowe, tłum. M. Chojnacki, Gdańsk 2011, s. 188. Należy jednak zauważyć, że kategoria tzw. „malarstwa konkretnego” została zaproponowana przez samych malarzy (np. Jeana Arpa).*
- 4 Zob. R. Ingarden, *O tak zwanym malarstwie abstrakcyjnym* [w:] *Estetyka*, red. W. Tatarkiewicz, S. Morawski, Warszawa 1960, s. 167–168.
- 5 P. Cornell, *Drogi raju. Przypisy do zaginionego rękopisu*, tłum. A. Chojacki, Gdańsk 2003, s. 97.
- 6 G. Apollinaire, *Kubiści*, tłum. J.J. Szczepański, Kraków 1967, s. 31.
- 7 *Kopowanie – zauważa Rosalind Krauss – znajduje się w zupełnie innym miejscu niż wyobrażenia czy natura. Nie można go umieścić na biegunie mimetycznym (naśladowanie natury) ani na biegunie abstrakcyjnym (odwzorowanie wyobraźni czy ducha). Wśród tych związków kopia zajmuje obszar zwany w strukturalizmie neutralnym, ponieważ jest ona kombinacją wyuczeń: jest jednocześnie niemimetyczna i nieabstrakcyjna. R. Krauss, Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne, tłum. M. Szuba, Gdańsk 2011, s. 132–133.*
- 8 P. Cézanne, *Z listów do Emila Bernarda*, tłum. H. Morawska, [w:] *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, red. E. Grabska, H. Morawska, Warszawa 1977, s. 45.
- 9 P. Mondrian, *Rzeczywistość naturalna i abstrakcyjna*, tłum. W. Juszcak, [w:] *Artyści o sztuce*, dz. cyt., s. 409.
- 10 Th.W. Adorno, *Teoria estetyczna*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994, s. 356.
- 11 F. Léger, *Funkcje malarstwa*, tłum. J. Guze, Warszawa 1970, s. 58.
- 12 J. Derrida, *Prawda w malarstwie*, tłum. M. Kwietniewska, Gdańsk 2003, s. 8.
- 13 I. Kant, *Krytyka władzy sądu*, tłum. J. Gałęcki, Warszawa 1986, s. 136.
- 14 Tamże, s. 132.
- 15 J. Derrida, *Prawda w malarstwie*, dz. cyt., s. 144–145.
- 16 Sens prawdy artystycznej jako prawdopodobieństwa najpełniej oddają słowa Michała Anioła: *Jest w zwyczajnym malować rzeczy, które nigdy nie istniały, a swoboda ta jest rozsądna i zgodna z prawdą [artystyczną]. Jeśli wielki malarz tworzy dzieło, które wydaje się sztuczne i fałszywe, to fałsz ten jest prawdą. W. Tatarkiewicz, Historia estetyki, Wrocław-Warszawa-Kraków 1967, t. III, s. 170.*
- 17 Th. W. Adorno, *Teoria estetyczna*, dz. cyt., s. 360–361.
- 18 H. Damish, *Okno w żółci kadmowej*, tłum. M. Prosowska, Gdańsk 2006, s. 61.
- 19 *Postrzegamy jedynie rzeczy konkretne, myślimy zaś o ogółach – zauważa Rudolf Arnheim – dlatego też, by móc myśleć musimy najpierw oczyścić umysł z materiału percepcyjnego. Tę właśnie funkcję spełnia abstrakcja. R. Arnheim, Myślenie wzrokowe, dz. cyt., s. 223.*
- 20 R. Arnheim, *Myślenie wzrokowe*, dz. cyt., s. 213.
- 21 J.F. Lyotard, *Wzniosłość i awangarda*, tłum. M. Bińczyk, [w:] *„Teksty Drugie”*, 1996, nr 2–3.
- 22 H. Damisch, *Okno w żółci kadmowej*, dz. cyt., s. 269.
- 23 G.W.F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, tłum. J. Grabowski, A. Landman, Warszawa 1964, t. I, s. 24.
- 24 D. Arasse, *Detal. Historia malarstwa w zbliżeniu*, tłum. A. Arno, Kraków 2013, s. 160.
- 25 J. Derrida, *Prawda w malarstwie*, dz. cyt., s. 16.

Andrzej Drohomirecki

Sublimity of Non-Objectivity. About Abstraction in Paul Cézanne's Painting

My primary aim in this essay is to understand origins of abstract background of Cézanne's painting. Under what conditions does accurate 'abstract' representation of the physical world is possible? I show that Cézanne's painting is not a simply reduction of reality, but original proposition of reconstruction of seeing. Using a conception of sublime in Kant's point of view; as a distinctive perceptual and psychological phenomenon I argue that non-objectivity painting, as well as abstract painting, represent the physical, social and developmental world not less, than primitive type of representation, which is based on the concept of illusion.

I believe that philosophy and aesthetics has a tradition and a set of methodological and conceptual tools, which can't be ignored in understanding of Cézanne's painting.