

Przeżycie estetyczne a dialogiczne otwarcie osoby

Refleksje nad wybranymi esejami poświęconymi twórczości Piera della Franceski

Dwudziestowieczne artystyczne wyprawy do Włoch, których – jak przekonywał Jarosław Iwaszkiewicz – nie da się wyrazić w języku („Nie można Italii opisać słowami”¹), prowokowały jednak licznych autorów do literackiego utrwalenia swego estetycznego doświadczenia peregrynacji. Podejmujący to wyzwanie w formie esejów – Zbigniew Herbert, Wojciech Karpiński i Joanna Pollakówna poświęcili odrębne szkice twórczości renesansowego włoskiego malarza – Piero della Franceski². Wymienionych autorów łączy przede wszystkim silna fascynacja jego dziełem, jak również odrzucenie, w mniejszym lub większym stopniu, wzorca pisarstwa podróżniczego wcześniejszych dwóch stuleci, które charakteryzowały ambicje dydaktyczne, popularyzatorskie, gromadzenie wiedzy w celu tworzenia przewodnika po sztuce Italii (np. *Podróż do Włoch* Józefa Kremera)³.

¹ J. Iwaszkiewicz, *Podróże do Włoch*, Warszawa 1977, s. 232.

² Z. Herbert, *Piero della Francesca*, [w:] tegoż, *Barbarzyńca w ogrodzie*, Lublin 1991, s. 165-182; W. Karpiński, *Piero della Francesca*, [w:] tenże, *Pamięć Włoch*, Warszawa 2008, s. 110-116; J. Pollakówna, [w:] też, *Gлина i światło*, Wrocław 1999, s. 5-18. Zob. J. R. Banker, *Piero della Francesca. Artist & Man*, Oxford-New York 2014; T. Pauli, *Piero della Francesca*, tłum. E. Romkowska, Warszawa 2002; B. Laskowski, *Piero della Francesca 1416/17-1492*, Köln 1998.

³ Zob. J. Ugniewska, *Pocziwy Kremer*, [w:] też, *Podróżować, pisać*, Warszawa 2011, s. 22-26. Należy przypomnieć, że sztuka Piera della Franceski pasjonowała również Gustawa Herlinga-Grudzińskiego. Wątki te, zawarte w Dzienniku pisanym nocą, opowiadaniu *Schronisko luno-tyczne*, *Błogosławiona*, *święta* oraz w *Srebrnej Szkatulce*, omawia w swej monografii Joanna

Warto przypomnieć tezę postawioną przez Joannę Ugniewską, że dwudziestowieczni autorzy podróży włoskich są hermeneutykami, gdyż „pokonując obcość i dystans, zbliżają się do aktu zrozumienia, a więc współczesnego spotkania niemającego nic wspólnego z historyczną archeologią”⁴. Użyty przez autorkę zbioru *Podróżować, pisać* termin „spotkanie” prowokuje do rozważenia uobecniających się w trzech esejach autorstwa Zbigniewa Herberta, Wojciecha Karpińskiego i Joanny Pollakówny śladów przeżycia estetycznego (jako procesu psychofizycznego skierowanego na ujęcie wartości estetycznej przedmiotu) nie tylko w odniesieniu do teorii owego procesu wypracowanej przez Marię Gołaszewską⁵, ale również w kontekście wybranych aspektów filozofii dramatu i Tischnerowskiej koncepcji „myślenia w żywiole piękna”⁶. Wojciech Bonowicz przypomina, że przywoływane przez filozofa pojęcie żywiołu wiąże się ze światem hierarchicznego ładu i doświadczaniem przez człowieka tego, „co go przerasta, co porywa go «i unosi w górę po niewidzialnych stopniach hierarchii wartości»”⁷. Wprowadzenie tego rodzaju odniesień może pozwolić na rozważenie, czy obrazowane przez wybranych polskich eseistów przeżycia estetyczne wywołane w kontakcie z dziełami Piera della Franceski, jako swoiste przejawy doświadczenia spotkania, mogą otwierać się także na inny, pozaetyczny horyzont oraz na dialog?⁸

Józef Tischner podkreśla, że trzy czynniki warunkują egzystencję człowieka jako dramatyczną: otwarcie na innego człowieka, na scenę dramatu – a więc świat i na przepływający czas⁹. Otwarcie dialogiczne jest otwarciem na drugiego. Zobowiązanie wobec innego człowieka rodzi się zaś w spotkaniu, powstaje wtedy więź, jednak aby mogło dojść do spotkania,

Bielska-Krawczyk. (Zob. też, *Między widzialnym a niewidzialnym. Widzenie, kolor i światłościę w twórczości Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, Kraków 2004, s. 31 n. Por. też, *Gustaw Herling-Grudziński wobec treści antropologicznych sztuki dawnych mistrzów*, [w:] „Cienie wielkich artystów”. *Gustaw Herling-Grudziński i dawne malarstwo europejskie*, pod red. A. Stankowskiej, M. Śniedziewskiej, M. Telickiego, Poznań 2013, s. 95-112).

⁴ J. Ugniewska, dz. cyt., s. 23.

⁵ Zob. M. Gołaszewska, *Zarys estetyki. Problematyka, metody, teorie*, Warszawa 1986, s. 296-334; też, *Odbiorca sztuki jako krytyk*, Kraków 1967; też, *Świadomość piękna. Problematyka genezy, funkcji, struktury i wartości w estetyce*, Warszawa 1970; też, *Człowiek w zwierciadle sztuki. Studium z pogranicza estetyki i antropologii filozoficznej*, Warszawa 1977.

⁶ Zob. J. Tischner, *Filozofia dramatu*, Kraków 2012; tenże, *Świat ludzkiej nadziei*, Kraków 2000; tenże, *Myślenie w żywiole piękna*, Kraków 2004.

⁷ W. Bonowicz, *Posłowie*, [w:] J. Tischner, *Myślenie w żywiole piękna*, s. 337.

⁸ Warto przypomnieć, że podwójny portret Federico da Montefeltro i jego żony autorstwa Piero della Franceski stał się dla Barbary Skargi inspiracją do refleksji na temat filozofii spotkania Emmanuela Lévinasa (zob. też, *Portret*, [w:] też, *Ślad i obecność*, Warszawa 2002, s. 55-72).

⁹ Zob. J. Tischner, *Filozofia dramatu*, s. 7.

jak zwraca uwagę Tischner, konieczna jest wspólna sfera hierarchii obowiązująca uczestników¹⁰. „Dialog ustanawia, umacnia i rozwija trwającą dłużej lub krócej, bogatszą lub uboższą, duchową rzeczywistość – rzeczywistości międzyludzką, która zakreśla istotny sens dialogicznej wzajemności osób”¹¹. W *Filozofii dramatu* Józef Tischner rozważa też, czym jest podmiot, ze względu na drugiego człowieka – „Jest maksimum możliwego uczestnictwa – uczestnictwem, które zbliża się do tożsamości. Wspólny świat przedmiotów może być światem wspólnym jedynie dla podmiotów, które tak samo widzą i które w swoim widzeniu mają ten sam punkt obserwacji”¹². Elementem wspólnym, łączącym wyzwalające się w kontakcie z dziełami Piera della Franceski postawy odbiorcze Zbigniewa Herberta, Wojciecha Karpińskiego i Joanny Pollakówny, dającym się wyraźnie rozpoznać w ich szkicach, jest właśnie wspólnota hierarchii.

Należy również przypomnieć, że ustalenia Marii Gołaszewskiej wykraczają poza klasyfikację przeżyć estetycznych zaproponowaną przez Władysława Tatarkiewicza i opartą na zasadniczych dwóch typach: skupieniu i marzeniu¹³. Autorka *Zarysu estetyki*, biorąc pod uwagę takie elementy, jak: wartość estetyczna, postawa odbiorcy i struktura przeżycia jako procesu psychicznego, który zmierza do wykrycia wartości estetycznej dzieła i doznania piękna, wyróżnia pięć rodzajów przeżyć estetycznych¹⁴. Pierwsze z nich – określane jako irracjonalne ma charakter uczuciowy, afektywny. Struktura tego typu „fascynacji estetycznej”¹⁵ jest prosta i znajduje kulminację w krótkotrwałym zachwycie. Kolejne wyszczególniane przez Gołaszewską to przeżycie ekspresyjne, w którym samo dzieło nie jest dokładnie rozpoznane, dominuje w nim podmiot i jego czynnik ekspresyjny, jak również dyletancki rys dowolnego odczytania, swobodnej konkretyzacji. Przeżycie estetyczne nawykowe dokonuje się zaś niejako automatycznie i dominuje w nim oczekiwanie wynikające z zespołu przekonań dotyczących funkcji sztuki. Przeżycie estetyczne profesjonalne zaś staje się udziałem krytyków i historyków sztuki; splata się ono też ściśle z naukowymi, teoretycznymi rozważaniami na temat dzieła. Ostatnim z wyszczególnianych przez Gołaszewską typów przeżyć estetycznych jest rozumiejące. Wyróżnia je równowaga czynników, które w pozostałych mają cha-

¹⁰ Zob. tamże, s. 17-18.

¹¹ Tamże, s. 19.

¹² Tamże.

¹³ W. Tatarkiewicz, *Skupienie i marzenie. Studia z zakresu estetyki*, Kraków 1951, s. 71 i n.

¹⁴ Zob. M. Gołaszewska, *Zarys estetyki*, s. 302.

¹⁵ Tamże.

rakter dominujący; wpływają nań zarówno wiedza, emocja, wrażliwość estetyczna, wychowanie i nawyki kulturalne, obyczaj, jak i różne warunki zewnętrzne¹⁶. Proces ten jest również oparty na przekonaniu, że dzieło jest „przeznaczone do wywoływania przeżyć estetycznych, że istnieje po to, by realizowało estetyczne wartości”¹⁷. Ten typ doświadczenia odbioru sztuki zaznacza się wyraźnie w przywołanych powyżej szkicach Herberta, Karpińskiego i Pollakówny. Objawia się on nie tylko w postaci przekonań o wartości twórczości Piera della Franceski, ale przede wszystkim przez sygnalizowaną przez każdego ze wspomnianych autorów „gotowość poddania się, niejako ulegnięcia pięknu, jakie dzieło to realizuje”¹⁸.

Głównym motywem obcowania ze sztuką jest według autorki *Zarysu estetyki* „wzgląd na piękno”¹⁹. Tischner, rozważając tę problematykę w kontekście sensu ludzkiego dramatu, podkreśla także, że wszelki odbiór dzieł sztuki jest „myśleniem w żywiole piękna”²⁰, a jego istota opiera się właśnie na ciężeniu ku pięknu, które musi zostać poddane osądowi. Filozof zaznacza, że: „Przeżycie piękna nie polega na pasywnym odbiorze wrażeń, nie jest «odbijaniem» czegoś, co przychodzi z góry. Jest osądem świata. [...] Osąd wiąże to, co jest, z czymś, czego nie ma, ale powinno być – z ideą odnośnego przedmiotu”²¹. Osąd wprowadza wymiar hierarchiczny, oparty jest zaś na zasadzie, którą jest właśnie piękno. Ono: „Odsłania, usprawiedliwiając lub odmawiając usprawiedliwienia. [...] Piękno usprawiedliwia – odsłaniając, a zatem ukazując jakąś prawdę”²². Tischner podkreśla też, że myślenie artystyczne, rozpatrywane nie tylko w kontekście relacji między wartościami jakiegoś arcydzieła, ale wobec ostatecznego sensu ludzkiego dramatu, a więc wobec doświadczenia rozpaczy, jawi się jako siła osądu, który coś usprawiedliwia i czemuś odmawia usprawiedliwienia. Reguły dramatu mają według Tischnera charakter agatologiczny i aksjologiczny²³. Dlatego też filozof traktuje piękno w swych rozważaniach jako symbol dobra, zaznacza jednak, że jest ono: „Symbolem, który wskazuje, ale nie zmusza do niczego, nie narzuca oczywistości”²⁴. Tischner podkreśla również, że układ transcendentaliów:

¹⁶ Zob. tamże, s. 304.

¹⁷ Tamże.

¹⁸ Tamże.

¹⁹ Tamże, s. 286.

²⁰ J. Tischner, *Myślenie w żywiole piękna*, s. 8.

²¹ Tamże, s. 13-14.

²² Tamże, s. 14.

²³ Zob. tamże, s. 161.

²⁴ Tamże, s. 18.

piękna, prawdy i dobra jest dramatyczny, co wiąże się ze „sporem o pierwszeństwo i autentyzm”²⁵ w dążeniu do ich jedni.

Szkice trojga eseistów, relacjonujących własne przeżycia estetyczne rodzące się podczas spotkania z twórczością Piera della Franceski, stanowią wyraźne świadectwa zogniskowania refleksji autorów wokół idei piękna, jako głównego motywu obcowania ze sztuką. Potwierdzają one również bezsprzecznie fakt zajęcia przez eseistów aktywnej postawy w kontakcie z malarstwem włoskiego artysty. Przedmiot namysłu podejmowanego w szkicach, czyli dzieła dawne, pozwala na zaniechanie przez autorów radykalnych definicyjnych rozstrzygnięć dotyczących dyskusyjnej i sprowokowanej sztuką XX wieku kwestii przesunięcia ciężaru z kategorii piękna na samo doznanie, wywołanie wstrząsu w odbiorcy²⁶. Istotnym kontekstem są jednak obecne we wszystkich trzech esejach elementy emocjonalnego tła wpisanego w doświadczenie recepcji dzieł renesansowego malarza, wywołanego przez nie wzruszenia. Paweł Taranczewski przekonuje, że ważną rolę w przeżyciu estetycznym odgrywa czynnik wolności pierwszego poruszenia, a więc „ja” musi na nie pozwolić: „Emocja wstępna jest wolna, wolność także należy do jej istoty. Dzieło niejako «wybiera» tych, którzy pozwolą mu się poruszyć”²⁷. Swoboda polega jednak na tym, że wybrany nie musi zareagować, może pozostać zamknięty na wezwanie dzieła, na spotkanie z nim.

Mniej lub bardziej silne doznanie emocjonalne występuje więc zawsze w przeżyciu estetycznym. Zbigniew Herbert rozpoczyna szkic *Piero della Francesca* od wątku osobistego – próby odpowiedzi na pytanie o najważniejszego dlań malarza („co wybrałeś dla siebie, jaki jest twój malarz, którego nie oddałbyś za żadnego innego”²⁸). Herbertowska deklaracja jest nie tylko jednoznaczna, ale też poparta uwagą o emocjonalnej szerokiej skali doświadczenia obezwładniającego i przyrównanego do prawdziwej miłości, która może „żądać wyłączności”²⁹ („powinna niszczyć poprzednią, porażać całego człowieka, tyranizować”³⁰). Dalszy wywód eseista rozwija, korzystając także z figury relacji miłosnej. Przywołane w szkicu wspomnienie, określone jako „pierwsze spotkanie”³¹ w National

²⁵ Tamże.

²⁶ Zob. P. Taranczewski, *Przeżycie estetyczne – wolność, zniewolenie, manipulacja*, „Episteme” 2010, nr 10, s. 6.

²⁷ Tamże, s. 11

²⁸ Z. Herbert, dz. cyt., s. 165.

²⁹ Tamże.

³⁰ Tamże.

³¹ Tamże.

Gallery w Londynie, ujawnia symptomy stanu zauroczenia podobnego do zakochania od pierwszego wejrzenia. Opis sytuacji odbioru obrazu *Narodzenie* został przez Herberta nasycony słowami o wyraźnym nacechowaniu emocjonalnym wywołującym konotacje ze stanem uwiedzenia, obezwładnienia; wspomina on, że obraz „atakuję niezwykłością kompozycji”³², że „trudno określić ten rodzaj estetycznego porażenia”, a także że „przykuwa do jednego, jedyne miejsce”³³.

Od wątku spotkania inicjującego osobisty kontakt z twórczością Piera della Franceski zaczyna swój szkic także Wojciech Karpiński. Jego strategia modulowania opowieści o doznaniach wywołanych w toku recepcji obrazu *Biczowanie* znajdującego się w pałacu w Urbino ma również wyraźny rys emocjonalny, osobisty wymiar. Karpiński deklaruje, łącząc w narracji perspektywę ukierunkowaną zarówno na obraz, jak i na własną świadomość: „czułem, że malarstwo otwiera mi tym dziełem nowe obszary”³⁴. Element poruszenia emocjonalnego wywołanego twórczością włoskiego malarza obecny jest i w szkicu *Zapatrzenie* Joanny Pollakówny. Rozpoczynają go zdania ujawniające potrzebę precyzyjnego utrwalenia i dookreślenia czasowego sytuacji pierwszego osobistego kontaktu z dziełem – jak gdyby chodziło o datę pierwszego spotkania z ważną w życiu osobą: „Jest czerwiec 1995 roku. Patrę na freski, na obrazy Piera Della Francesca. Trzy tygodnie temu w weneckiej Galleria dell’Accademia, zwiastował nam to spotkanie mały obrazek – *Święty Hieronim z donatorem Girolamo Amadi*”³⁵. Wzmocnieniem emocjonalnego rysu doświadczenia silnie oddziałującego na autorkę jest też sam tytuł szkicu, który nasuwa konotacje z miłosnym uwiedzeniem przez obiekt przykuwający spojrzenie (podobnie jak w przypadku opisu w eseju Herberta).

Przeżycie estetyczne w przypadku żadnego z przywołanych autorów nie wyczerpuje się jednak na emocjonalnym impulsie, choć jego rola w doświadczeniu dzieła jest istotna. Refleksje zawarte przez Józefa Tischnera w *Impresjach aksjologicznych* pozwalają na rozpatrzenie źródła owego zjawiska w kontekście istoty fenomenu intencjonalności. Podkreśla on: „Widzenie jest nie tylko widzeniem czegoś, lecz widzeniem czegoś przez kogoś, ściślej dla kogoś. [...] widzące, słyszące, czujące Ja przez własne widzenie prezentuje się jako coś, dla kogo są rezultaty widzenia, słyszenia, czucia. Wzięty w całej swej pełni fenomen intencjonalności polega na skie-

³² Tamże.

³³ Tamże.

³⁴ W. Karpiński, dz. cyt., s. 112.

³⁵ J. Pollakówna, dz. cyt., s. 5.

rowaniu świadomości ku czemuś dla kogoś (dla mnie). Dzięki momentowi «dla kogoś» świadomość istnieje nie jako byt w sobie, lecz [...] jako byt dla siebie³⁶. Filozof rozróżnia więc intencje dla i ku, jako ukierunkowania wsobne i przedmiotowe. Podkreśla on też, że intencje wsobne „odznaczają się nadto rysem szczególnej emocji, którego często brak intencjom przedmiotowym”³⁷. Osoba zaś (a więc byt-dla siebie wchodzący w relacje z innymi bytami) jest tym, kto decyduje nie tylko o ukierunkowaniach aktu, ale nawet o jego zaistnieniu. „Ten właśnie «podmiot» prezentuje się nam jako w a r t o ś ć. O jego wartościowości świadczy znamieny rys emocjonalny intencji wsobnych aktu. Świadczy także sama «wsobność» tych intencji”³⁸. Filozof określa ową wartość jako Ja aksjologiczne, które ma się stawać (gdyż nie zna uczucia pełni, nasycenia) i które „skupia wokół siebie całe życie ducha, jak ideał skupia dążenie do ideału”³⁹.

Istotnym, choć nie koniecznym, komponentem przeżycia estetycznego jest sytuacja wyodrębnienia dzieła z jego otoczenia⁴⁰. Proces ten zaznacza się wyraźnie w eseju Joanny Pollakówny, która nie ulega pokusie rzutowania toskańskiego pejzażu na wyobrażenia artystyczne malarza pochodzącego z tego rejonu Włoch (Borgo Sansepolcro w prowincji Arezzo), lecz podkreśla właśnie jego oryginalność i wolę stworzenia własnej niepowtarzalnej wizji świata (drzew, krajobrazu, chmur). Pisze ona o znamiennej dla tego artysty kreacji „budowniczego świata”⁴¹: „Tworzył własny pejzaż, własny typ ludzki, własną choreografię malowanych dziejowisk”⁴². Artysta ten pracował w różnych rejonach Italii (Toskanii, Umbrii, Marche, Emilii-Romanii i w Rzymie) i jego ocalałe dzieła są też w nich rozsiane. Zbiigniew Herbert, który pod wpływem pierwszego silnego doznania postanawia „pielgrzymować”⁴³ do malowideł Piera della Franceski i ujrzeć je pod niebem ojczyzny artysty, sporo uwagi poświęca w swym szkicu właśnie otoczeniu i umiejscowieniu obrazów i fresków – miejscowościom, kościołom i muzeom. Dodać należy, że wątek podążania tropem twórczości malarza, jako wyraz woli dogłębnego poznania i silnego jej przeżycia, występuje we wszystkich trzech szkicach. Łączy się on z wyróżnio-

³⁶ J. Tischner, *Świat ludzkiej nadziei*, dz. cyt., s. 154.

³⁷ Tamże, s. 155.

³⁸ Tamże.

³⁹ J. Tischner, *Myslenie w żywiole piękna*, s. 162. Por. tenże, *Świat ludzkiej nadziei*, s. 161.

⁴⁰ Zob. M. Gołaszewska, *Zarys estetyki*, s. 291.

⁴¹ J. Pollakówna, dz. cyt., s. 13.

⁴² Tamże, s. 8.

⁴³ Z. Herbert, dz. cyt., s. 166.

nymi przez Jana Białostockiego postawami odbiorcy: *ante rem* i *post rem*⁴⁴. Pierwsza przygotowuje do recepcji, druga powstaje na skutek wcześniejszego kontaktu z dziełem narzucającym niespodziewane przeżycia. Zaskakujące, opisane na wstępie szkicu pierwsze spotkanie z obrazami Piera della Franceski z dała od jego ojczyzny rozbudziło w autorze *Barbarzyńcy w ogrodzie* postawę *post rem*. Wszyscy zaś przywoływani eseści wykazują zarazem gotowość do poddania się oddziaływaniu dzieł i uwrażliwienie na nie, dzięki przygotowującym do tego szczególnym lekturom. Znajdujemy w szkicach odwołania do sądów Vasariego, Bernarda Berenсона, André Malraux, Aldousa Huxleya czy Roberta Longhi. Wojciech Karpiński, opisując proces odbioru fresków *Legenda Krzyża* we franciszkańskim kościele w Arezzo, podkreśla zaś: „rozpoznawałem znajomych”⁴⁵, a więc postaci utrwalone w jego muzeum wyobraźni dzięki oglądanym wcześniej reprodukcjom. Joanna Pollakówna odnosi się natomiast w szkicu *Zapatrzenie* wprost do tez zawartych w szkicu Zbigniewa Herberta, przywołuje też lekturę obowiązkową polskich twórców odbywających po 1972 roku podróże do Italii, a więc *Obrazy Włoch* Pawła Muratowa⁴⁶.

Należy zaznaczyć, że według Marii Gołaszewskiej bardzo istotne czynniki warunkujące odbiór dzieła to: *a priori estetyczne*, czyli doświadczenie w kontaktach ze sztuką, które rodzi wrażliwość na nią i współokreśla zasady selekcjonowania dzieł; postawa estetyczna, czyli gotowość poddania się oddziaływaniu dzieła oraz stopień świadomości problematyki artystycznej, jak również kategorii pojęciowych z nią związanych⁴⁷. Autorka *Zarysu estetyki* podkreśla, że w przeżyciu estetycznym występuje równowaga czynników: emocji, wiedzy, wrażliwości estetycznej, nawyków kulturalnych i smaku estetycznego. Ten ostatni uwarunkowany jest historycznie i związany z kręgiem kulturowym odbiorcy. Ciekawym odniesieniem do tego wątku jest czyniona przez Zbigniewa Herberta uwaga, że po epokach zapomnienia, to Stendhal w XIX wieku przywrócił świadomości Europejczyków i ich gustowi twórczość Piera della Franceski, a więc i przywoływanym tu polskim twórcom-podróżnikom.

⁴⁴ Zob. M. Gołaszewska, *Zarys estetyki*, s. 290.

⁴⁵ W Karpiński, dz. cyt., s. 115.

⁴⁶ Rola tego dzieła w wytyczaniu tras peregrynacji po Włoszech polskich twórców w drugiej połowie XX wieku jest nie do przecenienia. Praca rosyjskiego emigranta, która w polskim tłumaczeniu Pawła Hertza ukazała się w roku 1972, odgrywała znacznie ważniejszą rolę niż relacje z podróży włoskich autorstwa Goethego czy Gregorowiusa.

⁴⁷ Zob. M. Gołaszewska, *Zarys estetyki*, s. 288-289, 289-291.

Nieodłącznym wyróżnikiem przeżycia rozumiejącego jest element intelektualny – wiedza umożliwiająca czy też chociażby ułatwiająca kontakt z dziełem. Jako mniej lub bardziej rozbudowany kontekst erudycyjny czynnik ten występuje we wszystkich przywoływanych tu szkicach. Mimo szczególnych kompetencji Joanny Pollakówny, jako historyka sztuki, nie przeważa on w jej eseju i nie determinuje jednoznacznie doznania jako profesjonalnego. Eseistka potrafi świadomie, krytycznie odnieść się do „nawarstwienia innych spojrzeń”⁴⁸, cudzych odczytań w swym umyśle, pamięci, wyobraźni. Część pierwszą jej szkicu kończą rozważania: „Nasz podziw nie jest zapewne tak całkowicie nasz: nauczyliśmy się podziwiać. To uczestnictwo w zachwycie pokoleń jest, samo w sobie, porywające. Poczucie, że można wielowiekowy zachwyt sobą powtórzyć, z głębi własnego zapatrzenia mu przytaknąć. Ale zapatrzenie mozolnie szuka dla siebie słów. [...] Uwaga podsuwa drobne spostrzeżenia, podbechtuje do nieśmiało-hardej sprzeczki z niektórymi spośród nauczycieli naszych wzruszeń”⁴⁹. Joanna Pollakówna, jako jedyna w gronie przywoływanych tu eseistów, konfrontuje z własnym postrzeganiem oraz odbiorem dzieł Piera della Franceski utrwalony wcześniej sąd o depersonalizacji, antyemocjonalności kreowanego przez tego włoskiego malarza ludzkiego typu. Eseistka potrafi dostrzec w jego pracach indywidua wyrażające emocje i podkreśla: „ileż lśniących oczu, desperackich gestów, grymasów strachu na wyrazistych twarzach”⁵⁰.

Przeżycie estetyczne rozumiejące może występować w różnego rodzaju odmianach: jako genetyczne, historyczne, ideologiczne, jednak zawsze, niezależnie od rodzaju, towarzyszy mu doznanie wartości. Koncentracja na jakościach artystycznych pozwala na wytworzenie przedmiotu estetycznego, a więc własnego wyobrażenia odbiorcy o strukturze, funkcji i wartości dzieła. Przedmiot estetyczny jako różnorodna konkretyzacja estetyczna (rekonstrukcja) daje się zatem określić zarówno w relacji do dzieła (na podstawie sugestii działających przez poszczególne elementy takie, jak: jakości, kompozycja, forma, treść, ukształtowanie materii), jak i do poszczególnego przeżycia estetycznego⁵¹. Należy w tym kontekście podkreślić, że elementem kluczowym, który dostrzegają w twórczości Piera della Franceski wszyscy trzej eseści i definiują jako główną jej wartość,

⁴⁸ J. Pollakówna, dz. cyt., s. 5.

⁴⁹ Tamże, s. 6.

⁵⁰ Tamże, s. 14.

⁵¹ Zob. M. Golaszewska, *Zarys estetyki*, s. 298.

jest artystyczna zdolność „dobywania z chwili pierwiastka wieczności”⁵². Rozumiejące przeżycie estetyczne kulminuje w oddaniu sprawiedliwości dziełu sztuki, gdyż niezwykle istotne jest, by we wspomnianym wyobrażeniu zawarta była właśnie wartość estetyczna⁵³. Pierwotna, spontaniczna wrażliwość recepcyjna, potrzeba konfrontacji z malarskim obrazowaniem chwili, która „przemienia się w wieczność”⁵⁴ w dziełach włoskiego artysty, oraz konieczność wyrażenia tego doznania słowem objawia się we wszystkich przywoływanych tu szkicach. Zgodnie z przywoływaną przez Tischnera w *Impresjach aksjologicznych* metaforą głodu innego od fizycznego doświadczanego w cielesności, pozwalającą zaakcentować oprócz elementu negatywnego – poczucia braku pokarmu, także obecny w niej pierwiastek doznaniowy pozytywny („to afirmacja życia, któremu ma służyć pokarm”⁵⁵), autorzy szkiców poświęconych dziełom Piera della Franceski ujawniają właśnie świadomość aksjologicznego głodu i potrzebę zaspokajania go. Tischner zaznacza: „Ja aksjologiczne w swym fundamentalnym skierowaniu ku przedmiotom, a w szczególności, ku przedmiotowym wartościom, skierowaniu, które daje o sobie znać stanami zapomnienia o sobie w chwilach fascynacji wartościami, które sprawia, że człowiek żyje w swojej codzienności na granicy wiedzy i niewiedzy o swych osobistych interesach, które nadaje temu życiu rys dążenia ku czemuś – odsłania jakąś nie wypełnioną «głębię aksjologiczną» i jakiś gnębiący je «aksjologiczny głód»”⁵⁶.

Odbiorcę kształtuje dzieło, a dzieło w pewien sposób „kształtowane jest”⁵⁷ przez odbiorcę; zależność ta jest obustronna jak twierdzi Maria Gołaszewska. Zbigniew Herbert, Wojciech Karpiński i Joanna Pollakówna reprezentują typ miłośnika i znawcy sztuki, łączą doznania estetyczne z wiedzą o dziełach. Sposób recepcji każdego z nich jest jednak zniuansowany, gdyż pole wartości zaspokajających indywidualny głód aksjologicznego ja jest szerokie. Wyrażone w poszczególnych szkicach zrozumienie struktur dzieł Piera della Franceski, zawierających idee i założenia artystyczne, zgodnie z którymi powinny być one odczytane, spełnia ten ogólny wymóg, jednakże każdy z autorów akcentuje też nieco inny kontekst, co pozwala wnioskować również o opisujących swe estetyczne doznania odbiorcach dzieł Piera della Franceski, o sferze ich indywidualnych aksjologicznych potrzeb.

⁵² J. Pollakówna, dz. cyt., s. 15. Por. W. Karpiński, dz. cyt., s. 112-113; Z. Herbert, dz. cyt., s. 166.

⁵³ Zob. M. Gołaszewska, *Zarys estetyki*, s. 299.

⁵⁴ Z. Herbert, dz. cyt., s. 166.

⁵⁵ J. Tischner, *Świat ludzkiej nadziei*, s. 160-161.

⁵⁶ Tamże, s. 161.

⁵⁷ M. Gołaszewska, *Zarys estetyki*, s. 286.

Ważkim kontekstem dla rozważenia owych specyficznych akcentów zaznaczających się w szkicach trzech autorów piszących o recepcji dzieł włoskiego malarza są refleksje Tischnera dotyczące tzw. fenomenu momentu *jouissance* aktów świadomości. Ja przez „ów akt pragnie coś sobie „przy-swoić”, ku czemuś dojść [...] nie trwa u dna aktów istnieniem czystego «punktu odniesienia»”⁵⁸. Podmiot jest więc tym, jak zaznacza autor *Impresji aksjologicznych*, „kto w nich jakoś żyje, kto z nich coś czerpie”⁵⁹. Filozof podkreśla też dokonując rozróżnienia aktów przedmiotowych i wsobnych: „temu, «dla kogo» te akty są, oddaje się sprawiedliwość inaczej. Czyni się to jakby się go karmiło, jakby karmiąc pozwalało mu się trwać w czasie, sięgać poza terażniejszość w bezpośrednią przyszłość”⁶⁰. Odwołując się do koncepcji Ricoeura i Lévinasa, do ich rozumienia terminu *jouissance* jako używania wpisanego w przeżycia, procesy, doznania i akty świadomości, Tischner przywołuje wprost słowa autora *Całości i nieskończoności*: „używanie jest ostateczną świadomością wszystkich treści, jakie tylko wypełniają moje życie – ono je obejmuje”⁶¹. Fenomen używania zakłada pewne oddalenie: „jakbym się sycił i karmił czymś, co samo w sobie istnieje w pewnym oddaleniu od mojej sycącej się głębi”⁶². Podmiot – ja aksjologiczne w przypadku wsobnych intencji aktu „zachowuje się jak istota przyjmująca pokarm”⁶³.

Paweł Taranczewski, odwołując się do Nietzscheańskiej koncepcji upojenia pięknem, zaznacza zaś, że dochodzi w owej relacji do wzajemnego powierzenia: „Odpowiadając, nawiązuję dialog z wartością, wartość we mnie zapada i jest obecna. Jednocześnie zadaje mi pytanie o to, czy jestem od niej daleko czy blisko. [...] Odpowiadając na wartość, określam więc moje miejsce w przestrzeni duchowej”⁶⁴. Szkice trojga polskich eseistów odsłaniają więc również element indywidualnej odpowiedzi na wydarzenie spotkania z dziełami della Franceski. Esej Zbigniewa Herberta wydobywa na pierwszy plan monumentalny wyraz tej twórczości, porządek i równowagę, „prawo spokoju”⁶⁵, ale zarazem wyraźnie zaznacza się w tym tekście czuły wątek osobistego stosunku eseisty do fascynującego go artysty sprzed wieków, tajemniczego, skrytego za dziełem. Stąd zapewne zrealizowana

⁵⁸ J. Tischner, *Świat ludzkiej nadziei*, s. 155.

⁵⁹ Tamże.

⁶⁰ Tamże.

⁶¹ E. Lévinas, cyt. za: J. Tischner, *Świat ludzkiej nadziei*, s. 155.

⁶² Tamże.

⁶³ Tamże, s. 157.

⁶⁴ P. Taranczewski, dz. cyt., s. 14.

⁶⁵ Z. Herbert, dz. cyt., s. 178.

w finale szkicu pokusa, by go sobie wyobrazić, unaocznic i uczynić przez to jeszcze bliższym. Autor *Barbarzyńcy w ogrodzie* wprowadza więc w narracji element akcji, która nie tylko wzmacnia dramaturgię, ale też służy podkreśleniu emocjonalnego, osobistego stosunku do malarza. Autor *Madonny del Parto*, jawiący się Herbertowi jako twórca klasycznego piękna, staje się dlań zarazem artystą oferującym ukojenie, pocieszenie, przez swą zagarniającą sztukę, pomagającym przezwyciężyć egzystencjalny ból i doświadczenie chaosu życia.

Wojciech Karpiński akcentuje w swym eseju przede wszystkim zdolność osiągnięcia przez twórcę cyklu fresków *Legenda Krzyża* tożsamości znaku i znaczenia, „nadprzyrodzonej rzeczywistości”⁶⁶. Aspekt metafizyczności malarstwa Piera della Francesca wiąże się w ujęciu Karpińskiego z przeświadczeniem, że niepodległa, oryginalna w wyrazie sztuka tworzona przez renesansowego artystę rodziła się z poszukiwania elementarnego widzenia plastycznego, połączonego jednak z darem syntezy i malarską precyzją. Autor *Pamięci Włoch*, wyczulony na zjawisko erozji form w dziedzinie sztuki współczesnej, miało poszukiwań formalnych bez istotnej artystycznej wizji, wyraża też wprost przekonanie: „Dwa dzieła z Urbino przywracają i utwierdzają wiarę w malarstwo. [...] Pamięć o nich stała się dla mnie wzorcem metrycznym sztuki”⁶⁷. Twórczość Piera della Francesca utwierdza więc eseistę w poczuciu wagi i słuszności hierarchii, zgodnie z którą ocenia on sztukę XX wieku; malarstwo renesansowego artysty tworzy dlań punkt odniesienia służący docenieniu wartościowych dokonań i odrzuceniu błahych.

Tytułowe zapatrzenie – przenikliwie i suwerenne pozwala zaś Joannie Pollakównie zbliżyć się do istoty kompozycyjnych założeń i zasadniczych idei dzieł włoskiego malarza. Rozpoznanie zasady symetrii, zwierciadlanej odwrotności, w kontekście popularnej w czasach artysty, gnostyczo-mistycznej koncepcji Gemistosa Plethona, w której pary przeciwieństw są gwarantem kosmicznego ładu, wzmacnia tezę autorki, że Piera della Francesca wydobywał przez malarską harmonię przedstawień „metafizyczny sens świata”⁶⁸. Twórczość eseistyczna Pollakówny, szczególnie zbiór *Mysłąc o obrazach*, potwierdza, że była ona odbiorcą uwarzliwionym na tego rodzaju odniesienia, poszukującym w malarstwie śladu doznań mistycznych. Taka postawa recepcyjna ujawnia się również w tekście *Zapatrzenie* i pomaga

⁶⁶ W. Karpiński, dz. cyt., s. 113.

⁶⁷ Tamże, s. 114.

⁶⁸ J. Pollakówna, dz. cyt., s. 12.

odkryć korespondencję kompozycji fresków *Legenda Krzyża* z ich teologicznym przesłaniem, silnie inspirowanym mistycyzmem św. Franciszka. Pozwala ona też odczytać credo z fresku *Zmartwychwstanie* w Sansepolcro, o którym eseistka pisze wprost: „najbardziej bezpośredni i przejmujący wyraz wiary, [który] brzmi jak podniosły, końcowy akord historii zbawienia”⁶⁹.

Zobrazowane przez Zbigniewa Herberta, Wojciecha Karpińskiego i Joannę Pollakównę spotkania ze sztuką Piera della Franceski, których źródłem była postawa wyrażająca się w pragnieniu poddania się bezpośredniemu oddziaływaniu jego dzieł, stanowią wyraziste przykłady doświadczanego przez nich przeżycia estetycznego rozumiejącego, jako doznania, w którym współdziałają różne elementy: emocje, wiedza, wrażliwość estetyczna i smak oraz nawyki kulturalne. Każdy z przywołanych autorów dał w swoim świadectwie recepcji twórczości Piera della Franceski wyraz własnej podmiotowości. Wpłynęło to na zniuansowane konteksty odczytań, ujawniając zarazem w pewnej mierze ich osobisty walor artystycznych i aksjologicznych poszukiwań, jak również leżącą u podstaw każdego z pierwotnych emocjonalnych doznań poruszenia sztuką – silną gotowość, otwartość dialogiczną doświadczających jej podmiotów. Miarą siły oddziaływania zobrazowanych w szkicach przeżyć estetycznych jest zaś postawa wierności i determinacji, towarzysząca owym ważnym w polskiej eseistyce współczesnej próbom oddania w słowie odkrywanej wartości dzieł Piera della Franceski.

■ Bibliografia

- Banker J. R., *Piero della Francesca. Artist & Man*, Oxford-New York 2014.
- Bielska-Krawczyk J, *Gustaw Herling-Grudziński wobec treści antropologicznych sztuki dawnych mistrzów*, [w:] „Cienie wielkich artystów”. *Gustaw Herling-Grudziński i dawne malarstwo europejskie*, pod red. A. Stankowskiej, M. Śniedziewskiej, M. Telickiego, Poznań 2013.
- Bielska-Krawczyk J, *Między widzialnym a niewidzialnym. Widzenie, kolor i światłości w twórczości Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, Kraków 2004.
- Bonowicz W., *Posłowie*, [w:] J. Tischner, *Myslenie w żywiole piękna*, Kraków 2004.
- Gołaszewska M., *Człowiek w zwierciadle sztuki. Studium z pogranicza estetyki i antropologii filozoficznej*, Warszawa 1977.
- Gołaszewska M., *Odbiorca sztuki jako krytyk*, Kraków 1967.

⁶⁹ Tamże, s. 17.

- Gołaszewska M., *Świadomość piękna. Problematyka genezy, funkcji, struktury i wartości w estetyce*, Warszawa 1970.
- Gołaszewska M., *Zarys estetyki. Problematyka, metody, teorie*, Warszawa 1986.
- Herbert Z., *Piero della Francesca*, [w:] tenże, *Barbarzyńca w ogrodzie*, Lublin 1991.
- Iwazkiewicz J., *Podróże do Włoch*, Warszawa 1977.
- Karpiński W., *Piero della Francesca*, [w:] tenże, *Pamięć Włoch*, Warszawa 2008.
- Laskowski B., *Piero della Francesca 1416/17-1492*, Köln 1998.
- Pauli T., *Piero della Francesca*, tłum. E. Romkowska, Warszawa 2002.
- Pollakówna J., [w:] tenże, *Glina i światło*, Wrocław 1999.
- Skarga B., *Ślad i obecność*, Warszawa 2002.
- Taranczewski P., *Przeżycie estetyczne – wolność, zniewolenie, manipulacja*, „Episteme” 2010, nr 10.
- Tatarkiewicz W., *Skupienie i marzenie. Studia z zakresu estetyki*, Kraków 1951.
- Tischner J., *Filozofia dramatu*, Kraków 2012.
- Tischner J., *Myślenie w żywiole piękna*, Kraków 2004.
- Tischner J., *Świat ludzkiej nadziei*, Kraków 2000.
- Ugniewska J., *Podróżować, pisać*, Warszawa 2011.

Słowa kluczowe: eseistyka o malarstwie, przeżycie estetyczne rozumiejące, filozofia dramatu, myślenie w żywiole piękna, dialog

■ The Aesthetic Experience and the Dialogical Openness of Person. Reflections on Selected Essays on Art of Piero della Francesca (summary)

Key words: essay writing about painting, aesthetic understanding experience, philosophy of drama, thinking in the element of beauty, dialogue

The article is the attempt of analysis the category of the aesthetic understanding experience inscribed in essays of Zbigniew Herbert, Wojciech Karpiński and Joanna Polakówna, concerning the reception of art of Piero della Francesca. The author set up as the context of her consideration not only created by Maria Gołaszewska theory of psychophysical phenomena, but also selected aspects of philosophy of drama and Tischner's concept of 'thinking in the element of beauty'. They allowed to show the dialogical aspects of essayist testimonies of meeting between the creator's I with art of Piero della Francesco, based on community of hierarchy and idea of beauty. Important factor, which is underlined by the author, is strong emotional approach, the reception

of the piece of art concerning the relation with its environment, as well as preparation to its reception by reading the literature on its topic, gaining experience in contact with art and knowledge on this subject. The author points out that all three essays are connected by the expression of understanding the structures of Piero della Francesca's pieces of art, their ideas and artistic assumptions. Simultaneously they unveil the element of individual answer of each of the essayists to the experience of meeting with Francesca's creativity.