



## **Widok. Theories and Practices of Visual Culture**

**tytuł:**

Filozoficzne ekfrazy

**autor:**

Mateusz Salwa

**źródło:**

Widok. Theories and Practices of Visual Culture 2021 nr 30

**odsyłacz:**

<https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2021/30-wizualnosc-klas-spoecznych-struktury-i-relacje/filozoficzne-ekfrazy>

**doi:**

<https://doi.org/10.36854/widok/2021.30.2401>

**wydawca:**

Widok. Fundacja Kultury Wizualnej

**afiliacja:**

Uniwersytet SWPS

Uniwersytet Warszawski

**słowa kluczowe:**

René Descartes; Georges de La Tour; nowoczesność; doświadczenie; ciało; barok; abstrakcja

**streszczenie:**

Krytyczne omówienie książki Marty Olesik Kwadrat przebity włócznią. René Descartes, Georges de La Tour, nowoczesne doświadczenie ciała i zmysłowa praktyka abstrakcji (Warszawa, 2020).

**Mateusz Salwa** – Adiunkt, kierownik Zakładu Estetyki na Wydziale Filozofii Uniwersytetu Warszawskiego; zajmuje się współczesną estetyką, ze szczególnym uwzględnieniem problematyki reprezentacji oraz relacji między sztuką a przyrodą; opublikował m.in. Estetyka ogrodu. Między sztuką a ekologią (2016), Iluzja w malarstwie. Próba filozoficznej interpretacji (2010); publikował także w "Etyce", "Kulturze Współczesnej", "Przeglądzie Kulturoznawczym".

## Filozoficzne ekfrazy

- **Marta Olesik**, *Kwadrat przebity włócznią. René Descartes, Georges de La Tour, nowoczesne doświadczenie ciała i zmysłowa praktyka abstrakcji*, **Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2020.**

Choć znana maksyma głosi: *don't judge the book by its cover*, chyba każda czytelniczka i każdy czytelnik doskonale wie, że okładki, a dokładniej rzecz ujmując tytuły, mają znaczenie, również w świecie naukowym. Chodzi nie tylko o ich treść, ale także – jeśli nie przede wszystkim – o formę czy też stronę stylistyczną. Bywają tytuły pedantyczne, z dużą dokładnością zapowiadające zawartość. Można spotkać i takie, które przyciągają wzrok enigmatycznym brzmieniem, ale lektura pokazuje, że były jedynie wabikiem. Są jednak i takie, które frapują sensem, i to uczucie zaciekawienia towarzyszy czytającej lub czytającemu od pierwszego spojrzenia aż do ostatniej strony.

Tak właśnie jest z tytułem – i książką – Marty Olesik *Kwadrat przebity włócznią. René Descartes, Georges de La Tour, nowoczesne doświadczenie ciała i zmysłowa praktyka abstrakcji*. Co bowiem może znaczyć fraza „kwadrat przebity włócznią”? Łączy geometrię ze światem rzeczy w geście pełnym przemocy, a do tego brzmi jak wers z awangardowego (nowoczesnego) wiersza. Jak odnieść ją do Kartezjusza, de La Toura oraz wątków cielesności i zmysłowości? Co robią obok siebie francuski filozof, którego akurat z cielesnością raczej się nie kojarzy, oraz francuski



malarz z początku XVII wieku? Czy mają się do siebie tak, jak kwadrat do włóczni? A co ma znaczyć „zmysłowa praktyka abstrakcji”? Czy należy ją wiązać bardziej z Kartezjuszem, czy z de La Tourem, a może z obydwojema?

Odpowiedzi na te pytania udziela zapowiadana tytułem treść książki, utrzymana w poetyce zbliżonej do tej zastosowanej na okładce. Autorka połączyła niełatwy, metaforyczny język z filozoficzną argumentacją. Wybór takiej barokowej stylistyki odpowiada tematyce książki, która zasadniczo ma trzech bohaterów: René Descartes'a (1596–1650), Georges'a de La Toura (1593–1652) oraz barok / nowoczesność (?–?). Kartezjusza zapewne nie trzeba przedstawiać. Nieco inaczej wygląda sprawa z de La Tourem, o którym wprawdzie pisywano już w XIX wieku, ale na dobrą sprawę odkryto go dopiero na początku wieku XX; od tamtej pory stale zyskiwał na popularności mimo stosunkowo niewielkiej liczby zachowanych obrazów. Zainteresowanie tą postacią znacząco wzrosło dopiero w latach 90. ubiegłego stulecia, co znalazło wyraz między innymi w kolejnych opracowaniach monograficznych (najnowsze wydane zostało w 2018 roku) i dużych wystawach (ostatnia odbyła się we Włoszech na początku 2020 roku). Tym, co przede wszystkim zwraca uwagę w malarstwie de La Toura, jest operowanie światłem i cieniem, co sprawia, że zwykle kojarzy się go z Caravagiem, choć zarazem francuski malarz wypracował własny styl i trudno uznać go za „typowego” przedstawiciela baroku. Trzecim bohaterem książki jest właśnie barok. Autorka *Kwadratu...* wpisuje się – całkiem świadomie, o czym świadczą przywoływani przez nią autorzy i autorki, między innymi Christine Buci-Glucksmann czy Mieke Bal – w tradycję myślenia, zgodnie z którą barok można pojmować zarówno jako formację społeczno-kulturową charakterystyczną dla XVII wieku, jak i zjawisko szersze, wykraczające poza historyczne ramy, a przy tym kluczowe dla zrozumienia nowoczesności. W tym duchu można chyba interpretować fakt, że autorka posługuje się filozoficznym

pojęciem „nowoczesność”, nie zaś terminem „nowożytność”, stosowanym w ujęciach historycznych. Na marginesie warto zauważyć, że w ten sposób myśli się nie tylko o baroku, lecz także o manieryzmie, jak to czynili Gustav Hocke w książce *Świat jako labirynt*<sup>1</sup> czy Achille Bonito Oliva w *Ideologii zdrajcy*<sup>2</sup>. Tak pojęty barok jest dla Olesik kluczowy, nie tylko dlatego, że wskazane w tytule jej książki „nowoczesne doświadczenie ciała i zmysłowa praktyka abstrakcji” są barokowe, ale także dlatego, że kategoria ta pozwala zestawić ze sobą Kartezjusza i de La Toura, a właściwie filozofię jednego z twórczością drugiego. Ponieważ, jak zauważa autorka, poza zbieżnością dat życia nic ich nie łączyło, nie można zakładać, że znali swoje dzieła; by ich ze sobą skojarzyć, Olesik wykorzystuje „termin średni”, czyli właśnie barok, z którym obaj są wiązani (choć Kartezjusza zwykło się łączyć raczej z barokiem klasycznym, spod znaku Pierre’a Corneille’a czy Nicolasa Poussina). Takie ujęcie pozwala też uniknąć dywagowania na temat powodów, dla których w filozofii i sztuce obu autorów można odnaleźć wspólne elementy. Gdyby chcieć szukać analogii dla takiego rozwiązania, można by – nieco wbrew antyikonologicznie nastawionej autorce – wskazać prace Erwina Panofskiego, na przykład jego rozprawę o architekturze gotyckiej i scholastyce. Gotów jestem zresztą zaryzykować stwierdzenie, że jeśli potraktuje się barok nie jako epokę historyczną czy stylistyczną, ale jako określony sposób doświadczenia i konceptualizowania świata, wówczas interpretacje autorki zyskają wymiar ikonologiczny, bo mimo że nie uważa ona obrazów de La Toura za ekspresję „istotnych dążeń umysłu ludzkiego”<sup>3</sup>, to traktuje je jako symptomy nowoczesnego doświadczenia ciała i zmysłowej praktyki abstrakcji. Olesik prowadzi bowiem swe wywody w taki sposób, aby filozofia Kartezjusza czy też zaproponowane przez nią odczytania kartezyjańskich motywów rzucały światło na obrazy barokowego malarza i odwrotnie – stara się dostrzec

w argumentach filozofa rzeczy uwidocznione na płótnach.

Ta kolista operacja służy przewartościowaniu nie tyle twórczości de La Toura – choć niewątpliwie *Kwadrat...* to kolejna cegiełka w procesie odkrywania jego twórczości, w tym przypadku dla filozofii – ile raczej myśli francuskiego filozofa, czy też szerzej: kartezjanizmu. Innymi słowy, nietypowy barokowy malarz pozwala nietypowo spojrzeć na Kartezjusza, którego filozofia pozwala z kolei uporać się z nietypowością malarza. Tym, co uderza autorkę w twórczości de La Toura, jest pewna szczególna jej cecha, mianowicie niespotykane gdzie indziej operowanie materią malarską w taki sposób, że „geometryzacja przedstawienia ciała współistnieje [...] jak gdyby nigdy nic, z jego dojmującym zmysłowym doświadczeniem” (s. 14). Istotnie, gdy patrzy się na płótna de La Toura, trudno się oprzeć wrażeniu, że pod jego pędzlem materia malarska jest – co oczywiste – zmysłowa, ale zarazem owa zmysłowość jawi się jako czysta *res extensa*, abstrakcyjna plama. To właśnie takie, chciałoby się rzec: dialektyczne napięcie między cielesnością powiązaną z doświadczeniem zmysłowym a cielesnością, którą można uchwycić jedynie na drodze abstrahowania od niego, Olesik próbuje uchwycić w filozofii kartezjańskiej.

Autorka wychodzi od konstatacji, że „nowoczesne doświadczenie zmysłowości naznaczone jest przez cięcie” (s. 9), do którego doszło w XVII wieku i które zaskutkowało „nieufnością epistemologiczną [prowadzącą] nie tylko do zakwestionowania bezpośredniego charakteru relacji z otoczeniem, ale do tak radykalnego podważenia świadectwa zmysłów, że w niektórych wypadkach wątpi się o jakiegokolwiek możliwości kontaktu doświadczenia ze światem zewnętrznym” (s. 10). Filozofem, którego zwykło się obwiniać o ten stan rzeczy, jest Kartezjusz, niemniej jednak można – jak twierdzi autorka – pokazać, że jego filozofia nie tyle doprowadziła do oderwania idei ciała od zmysłowości, jak zazwyczaj się przyjmuje, ile pozwoliła wypracować nowe podejście do cielesności. Aby tego dokonać,

badaczka poddaje rewizji kartezjanizm jako pewien projekt metafizyczny i epistemologiczny, skupiając się na zagadnieniach cielesności, materialności, a także na procesie abstrahowania; słowem: na różne sposoby i z różnych perspektyw rewiduje kartezjański dualizm. Ważnym „narzędziem” umożliwiającym ową rewizję jest twórczość de La Toura potraktowana niczym filozofia wyłożona sposobem malarskim – plamy, formy, kompozycje oraz motywy widoczne na obrazach układają się w oku i pod piórem autorki w pojęcia i argumenty, które można konfrontować z wypowiedziami Kartezjusza. „Płótna de La Toura nie stanowią zatem przedmiotu tego tekstu, ale jego warsztat. Pomagają mi wypracować metodę, jaką jest materialne przekształcenie pojęcia” – czytamy w zakończeniu (s. 373).

Swoje rozważania autorka prowadzi w kluczu poststrukturalistycznym, czy też – biorąc pod uwagę, że chętnie korzysta z prac anglojęzycznych – w duchu *French Theory*, sięgając do współtworzących ją autorów oraz do tekstów, którymi się oni inspirowali. Olesik wykorzystuje więc cały arsenał pojęć kluczowych dla tego nurtu intelektualnego (cięcie, fałda, gra, *mise en abyme*, nietożsamość, różnica, zapośredniczenie), ale także – co zrozumiałe – pojęć o korzeniach strukturalistycznych (arbitralność, diachronia, reprezentacja, synchronia, znaczone / znaczące), wykorzystywanych także przez tych badaczy obrazów, których niejednokrotnie przywołuje (jak Hubert Damisch czy Louis Marin). O tym, że *Kwadrat...* wpisuje się w ten paradygmat, świadczy także sposób prowadzenia wywodów, o którym sama autorka pisze, że „wymaga [od niej] również metodycznej redefinicji tego, czym jest struktura argumentacyjna. Porzucenia modelu linearnej sekwencji, ustalającej relację wynikania pomiędzy przesłankami i wnioskami, przedmiotem i pojęciem, oddzielonymi od siebie w relacji przyczynowego lub/i logicznego następstwa” (s. 23). Obrazu dopełnia styl, w którym można dopatrzeć się inspiracji *écriture à la Jacques Derrida* czy Gilles Deleuze. To oczywiście może

sprawić, że czytelniczkom i czytelnikom nienawykłym do tego rodzaju refleksji i języka książka niekoniecznie przypadnie do gustu. Ale w przypadku filozofii, tak jak w przypadku malarstwa barokowego, a zresztą nie tylko – *des goûts et des couleurs, on ne discute pas...*

Marta Olesik dużą wagę przykładła do języka. Jak sugeruje już sam tytuł książki, posługuje się nim z barokowym rozmachem, żongluje rejestrami i operuje pojęciami, które są jednocześnie figurami retorycznymi. W rezultacie czytelniczka lub czytelnik otrzymuje nie tylko filozoficzną argumentację jakby spod znaku *préciosité*, sugestywne opisy obrazów, ale także mnóstwo perełek językowych, chciałoby się rzec: filozoficznych bon motów, przypominających figurę użytą w tytule i wydanych na sąd smaku czytelniczek i czytelników. Chociażby: „korespondencyjny kurs wątpienia” (to na temat *IV Medytacji*); „wbicie się binarną ostrogą w płynny łańcuch semiozy”; „pojęcie, które zalażło zmysłowości za skórę, tkwi w niej teraz – ciasno”; „intymność obrazu de La Toura to abstrakcja, którą ciało owija sobie wokół palca”; „bezpośredniość jest zatem zabiegiem abstrakcji, która dłubie w ranie”; „de La Tour [...] gmera w niej [pustce – M.S.] – nie palcem, jak sam Tomasz, ale przekątną”; „chirurgiczny detal dobija do ściany alienacji”; „brak oparcia w obiekcie świerzbi spojrzenie do fałdowania”; „Józef, którego łamie w krzyżu na potrzeby geometrii”; „prostokąt obejmuje więc ramionami strzęp człowieka. Sam prostokąt jest zresztą strzępem figury – linie są kończyste, poszarpane”.

Wspominam o językowym aspekcie książki nie tylko dlatego, że w moim przekonaniu wyróżnia ją on na tle „nowej humanistyki”, ale także dlatego, że pozwala wskazać pewną kwestię, równie ważną dla tej rozprawy jak podjęta przez Martę Olesik próba nowego spojrzenia na postkarterzjańską cielesność. W dużym stopniu stanowi ona o nowatorstwie całego pomysłu.

*Kwadrat...* można czytać rozmaicie: jako filozoficzną analizę, rodzaj manifestu albo „rozprawę o metodzie”. Książkę tę można –

wręcz należy – potraktować także jako przykład *par excellence* filozoficznego pisania o sztuce. Choć, jak sądzę, tego wymiaru *Kwadratu...* nie sposób przeoczyć, to – biorąc pod uwagę, że rodzima literatura, filozoficzna i nie tylko, rzadko się o niego wzbogaca – warto go unaocnić, zwłaszcza że może się okazać, iż czytelniczki i czytelnicy będą bardziej zainteresowani kwestiami „czysto filozoficznymi”, w związku z czym potraktują go jako zaledwie suplement.

Z merytorycznego (ale chyba także „ilościowego”) punktu widzenia opisy obrazów są tu tak samo istotne jak wywody teoretyczne. Ten podział jest dość umowny, bo trudno oddzielić jedno od drugich – sama autorka deklaruje we wstępie, że tak właśnie będzie, wyłuszczając przy tym powody przyjęcia takiej strategii, a następnie konsekwentnie tę deklarację realizuje. Przywołam kilka przykładów. Pierwszy rzuci nieco światła między innymi na tytuł książki, a razem z pozostałymi pozwoli się zorientować w stylistyce łączącej uwagi z poziomym – by przywołać typologię zaproponowaną przez Panofskiego – preikonograficznego, ikonograficznego i ikonologicznego w sposób co najmniej mało kanoniczny:

Kwadratowe plecy Józefa są przygięte fizyczną pracą; geometria jest jej zmysłowym śladem, który znać na całym ciele cieśli. Prostokątna płaszczyzna ciała Hioba jest boleściwa; matematyczna figura marszczy się tu i obwisa w swoim udręczeniu. Prostokątów łamią ręce nad świętym Sebastianem w smutku i żarliwej modlitwie. Przekątna to włócznia przeszywająca męczeński kwadrat świętego Tomasza (s. 14).

Złożona rama w ciemności. I ciemność we wnętrzu złożonej ramy. Stolik, na którym stoi rama lustra na obrazie de La Toura *Maria Magdalena z dwoma płomieniami*, jest amputowany. Całkowity brak kontekstu nie stworzyłby takiego wrażenia jak jego gwałtowne ucięcie przez gęstą ciemność (s. 49).

Na pierwszy rzut oka, konstrukcja *Świętego Józefa cieśli* nie wydaje się jednak otwierać spojrzeniu drogi do relacji przedmiotowej. Przeciwnie, refleksyjny prostopadłościan, którego boki są dla siebie lustrami – spojrzeniami zewsząd zwróconymi na siebie – sprawia wrażenie narcystycznej pułapki bez wyjścia. Pułapki absolutnej, gdyż refleksyjne tafle stoją tutaj geometrią boskiego spojrzenia. Najsilniejsza z wszystkich trzech perspektywa pasierba zorganizowana jest w masywne filary światła (s. 209).

Święty Sebastian spoczywa bezwładnie na ziemi; jego ciało rozciąga się tą samą woskową pustynią, co ciało Jana Chrzciciela, którego skład omawialiśmy w poprzednim rozdziale. Nad nim natomiast stoją kobiety, na czele ze świętą Ireną. Tworzą one grupę, gromadę prostopadłościennych szybów. De La Tour konstruuje ich masywne sylwetki w znanym nam już dobrze ruchu metonimii. Stanowią one kolejne przekształcenia trzymanej przez Irenę pochodni. Płomień tej geometrycznej główki jest równie solidny jak jej drewniany trzon. Jej sylweta dzieli kompozycję na dwoje. Po prawej zgromadziła się grupa kobiet, których postać stanowi jednocześnie powtórzenie i przeciwwagę dla woskowego słupa, do którego przywiązany był Sebastian, a który wbity jest mocno w lewą ramę płótna. (s. 272)

Gdy czyta się te opisy, trudno oprzeć się skojarzeniom z klasycznymi ustępami, nawet jeśli podejścia i cele ich autorów były odmienne od zamierzeń autorki:

W ślimacznicy, która obiegała obwód pracowni od spojrzenia malarza, jego palety i zastygłej w bezruchu ręki aż po wykończone obrazy – przedstawienie rodziło się, dopełniało, by znów rozplynąć się w świetle: cykl był pełny <sup>4</sup> .

Z ciemnej czeluści rozdeptanych butów zieje trudem znój roboczych kroków. W niezgrabnej ciężkości tego obuwia piętrzy się mozolność powolnych kroków przez rozległe i wciąż <sup>5</sup> niezmiennie bruzdy ugoru, nad którym dmie ostry wiatr .

Oczywiście genealogia opisów obrazów zawartych w *Kwadracie...* to nie tylko Michel Foucault i Martin Heidegger (notabene obaj autorzy pojawiają się na kartach książki), bo także choćby Gilles Deleuze opisujący płótna Francisa Bacona, a także inni; niemniej jednak to właśnie interpretacja *Panien dworskich* Diega Velázquezego – uznawana czasem za jedną z najważniejszych dwudziestowiecznych interpretacji dzieła sztuki – oraz interpretacja *Butów* Vincenta van Gogha w dużej mierze położyły podwaliny pod takie filozoficzne spojrzenie na sztukę jak to prezentowane przez autorkę.

Lektura sporządzonych przez nią opisów może przywodzić na myśl także inny tekst:

Najbardziej fascynujące było tło. Czarne głębokie jak przepaść, a zarazem płaskie jak lustro, dotykalne i gubiące się w perspektywach nieskończoności. Przeźroczysta pokrywa czeluści. [...] Światło obrazu jest osobliwe – zimne, okrutne, chciałoby się rzec kliniczne. Wąski snop jasności określa figury z geometryczną precyzją, ale nie penetruje głębi, zatrzymuje się przed gładką, twardą jak bazalt czarną ścianą tła <sup>6</sup> .

Przywołuję tu Herbertowski opis jednej z martwych natur Torrentiusa (mistrza jednego obrazu, niemal rówieśnika Kartezjusza i de La Toura) nie po to, by wskazać – jak wyżej –

na genealogię podejścia Olesik, ile raczej na pokrewieństwo dające o sobie znać na poziomie językowym. Przejawia się ono w literackim potraktowaniu opisu obrazów malarskich.

To właśnie połączenie filozoficznej perspektywy z literackim językiem stanowi bowiem jeden z wyróżników tej tradycji pisania o sztuce, w którą wpisuje się *Kwadrat...* Autorka świadomie do niej nawiązuje, gdy przywołuje prace Huberta Damischa, Georges'a Didi-Hubermana, Louisa Marina czy Mieke Bal. Wszyscy ci autorzy przykładają dużą wagę do opisów dzieł sztuki, które pod ich piórem wykraczają poza historyczno-artystyczny „obiektywizm”, co wynika między innymi z faktu, że próbują w nich uchwycić wizualną „mechanikę” obrazów, niepoddającą się wiernemu przekładowi na język. Podobna skłonność cechuje także filozofów, którzy niekoniecznie inspirują się strukturalizmem, jak wyżej wymienieni teoretycy, ale którzy – podobnie jak tamci – próbują za pomocą pojęć i metafor uchwycić działanie obrazów, odwołując się jednak do tradycji fenomenologicznej. Mowa tu między innymi o Éliane Escoubas, Michelu Henrym, Jean-François Lyotardzie czy Henrim Maldineyu. Dodać by też należało niemieckich historyków sztuki, choćby Gottfrieda Boehmego. I oczywiście Jacques'a Derridę. Wszyscy oni na swój sposób uprawiają „filozofię obrazów”<sup>7</sup> (by przywołać tytuł książki Jeana-Jacques'a Wunenburgera<sup>7</sup>), próbując uchwycić *la vérité en peinture*. Wymienieni autorzy są znani polskim czytelnikom i czytelnikom zarówno za sprawą przekładów, jak i opracowań<sup>8</sup>, niemniej jednak takie podejście do dzieł sztuki pozostaje „dobrem importowym”, bo choć można je spotkać w pracach rodzimych badaczek i badaczy, to jednak niezbyt często. Na tym tle *Kwadrat...* jawi się zatem jako istotne *novum*, z pewnością pod względem rozmachu i brawury.

Sama autorka przyjmuje perspektywę, z której dostrzec można jedynie obrazy – to ich wizualną materię, ukształtowaną i kształtującą się niejako autonomicznie, bez związków z historycznym kontekstem, Marta Olesik próbuje uchwycić

i opisać. Jedynym pozaobrazowym odniesieniem, które zasługuje na miano historycznego, jest filozofia Kartezjusza. W tekście próżno szukać jakichkolwiek informacji historycznych na temat Kartezjusza czy Georges'a de La Toura (nie zostały bodaj podane nawet daty życia malarza; widnieją one jedynie przy reprodukowanych obrazach, ale zapewne z powodów formalnych, nie zaś merytorycznych), nie ma też właściwie żadnych odniesień do całkiem bogatej literatury na temat twórczości artysty (cytowana Dalia Judovitz wydała między innymi studium *Georges de La Tour and the Enigma of the Visible*, 2018). W podobny sposób został potraktowany Kartezjusz – autorka skupia się na jego wywodach, nie zagłębiając się w historyczne okoliczności ich powstania ani w ich historyczną wymowę. Analogia ta pokazuje, że Olesik podchodzi do obrazów niczym do argumentów filozoficznych. We wstępie wyraźnie zresztą deklaruje, że właśnie tak będzie postępować, co jednak nie zmienia faktu, że w przypadku sztuki decyzja o przyjęciu takiego podejścia jest bardziej znacząca niż w przypadku filozofii. Na gruncie filozofii bowiem podejściu historycznemu (*de facto* historii filozofii) towarzyszy na równych prawach podejście skupione na analizie meritum danej idei czy koncepcji. W przypadku sztuki sprawa wydaje się bardziej skomplikowana, bo zwłaszcza w kontekście akademickim utarło się myśleć o niej przede wszystkim w kategoriach historycznych (na marginesie można zauważyć, że niekiedy myślenie „ahistoryczne” bywa utożsamiane z podejściem krytyczno-artystycznym). O tym, jak trudno zerwać z tą tradycją, może świadczyć cytowany już esej Herberta, w którym próbuje on zrekonstruować biografię malarza, nawet jeśli pod koniec – właśnie: pod koniec – zastanawia się „czy dzieło Torrentiusa – tak wspaniale cielesne i klasycznie zamknięte – domaga się istotnie zawitych wyjaśnień, które wykraczają poza ramy jego samoistnego świata. [...] Obraz przecież nie żyje odbitym blaskiem sekretnych ksiąg i traktatów.

Ma światło własne – jasne i przenikliwe światło oczywistości”<sup>9</sup>.

Innymi słowy, autorka stosuje metodę, którą można by nazwać *close looking* albo „wewnętrzną” („wodząc wzrokiem po płaszczyznach płócien de La Toura, dotyczących mnie i dotyczących” – pisze na s. 375); jej owocem są opisy, które można nazwać filozoficznymi ekfrazami (można też przywołać w tym kontekście taką figurę retoryczną jak hypotypoza, bo – jak czytamy – „celem nie było przywłaszczenie obrazu tekstowi, ale napisanie tekstu z obrazem przed oczyma. Nie jest to zatem tekst o obrazie, traktujący obraz jako swój przedmiot. [...] Tekst ten nie jest wobec tego interpretacją”, s. 373). Opisy te mają mocny formalistyczny posmak – autorkę cechuje odziedziczona po Didi-Hubermanie niechęć do ikonologii – bo obrazy działają właśnie swoją formą, materią, strukturą i fakturą. To wizualne działanie autorka próbuje przełożyć na język w taki sposób, aby z jednej strony jakoś je czytelniczkom i czytelnikom unaocznić, z drugiej zaś – nie zamknąć go w sztywnych schematach pojęciowych. W tym można chyba upatrywać powodów, dla których formalne opisy kolejnych dzieł są tak rozbudowane. Gdy mowa o ekfrazie, siłą rzeczy mowa także o toposie *ut pictura poesis* – to, co proponuje Olesik, to rodzaj filozoficznej „poezji”, która na swój sposób wyraża przeświadczenie, że obraz wart jest tysiąca słów.

Wpisując się w określoną perspektywę, książka nieuchronnie nie tylko dzieli z innymi pracami utrzymanymi w podobnym duchu mocne strony, ale także prowokuje podobne pytania. Można się zastanawiać, jak dalece można abstrahować od historycznego kontekstu, gdy rozpatruje się obrazy (znane są zarzuty kierowane pod adresem Heideggerowskiej interpretacji obrazu Van Gogha przez Meyera Shapiro oraz komentarz Derridy do tychże analiz). I chodzi tu nie tyle o wykonalność albo niewykonalność podobnej operacji, ile o wspomniane założenia – chciałoby się rzec: metafizyczne – stojące za takim formalistycznym ujęciem. O ile w przypadku klasyków takiego podejścia, Aloisego Riegla czy Heinricha Wölfflina, tego rodzaju silne przeświadczenia można

zrozumieć (zwłaszcza jeśli uwzględni się kontekst historyczny), o tyle stają się one znacznie mniej oczywiste, gdy towarzyszą analizom utrzymanym w kluczu poststrukturalistycznym. Ponadto, skoro jako czytelniczki i czytelnicy mamy zobaczyć obrazy w zasugerowany przez autorkę sposób – taka jest bowiem funkcja ekfrazy – to właściwie na jakiej zasadzie mamy je łączyć z filozofią Kartezjusza? Jedyne za pośrednictwem „terminu średniego”, czyli baroku? Czy to wystarczy, by zestawiać Descartes’a z de La Tourem? Gdyby tak było, to czy miałyby to oznaczać, że miejsce de La Toura mógłby zająć jakiś inny malarz? A gdyby postmodernistycznie uznać, że podobieństwo tkwi w oku patrzącego, to dlaczego autorka dostrzegła zbieżność między Kartezjuszem i akurat tym malarzem, będącym – przypomnijmy – jego równieśnikiem? To przypadek czy raczej inna postać dylematu Herberta?

Można się także zastanowić, jak daleko autorka lub autor opisu może się w nim posunąć. Nie chodzi tu rzecz jasna o wytyczanie granic ani ustalanie kryteriów adekwatności, ale o to, w którym momencie opis nabiera takich cech, że odnoszenie go do opisywanego przedmiotu przestaje mieć rację bytu. Wprawdzie po lekcji poststrukturalizmu tego rodzaju pytanie można by uznać za bezzasadne, niemniej jednak inne pozostaje bez odpowiedzi: jaką funkcję pełnią tu barokowe obrazy de La Toura? Czy służą do tego, by rzucić inne światło na filozofię Kartezjusza? Czy raczej mają tworzyć „efekt realności” wywoływany opisami, z którymi *de facto* są skonfrontowane teksty filozofa? Jeszcze inną kwestią jest to, czy powyższe pytania – jeśli uzna się je za zasadne – dałoby się odnieść do sposobu prezentowania przez autorkę twórczości Kartezjusza.

Jakkolwiek by się ustosunkować zasygnalizowanych tu kwestii, trzeba stwierdzić, że *Kwadrat...* Marty Olesik to oryginalna i śmiała propozycja filozoficzna, wprowadzająca do polskiego obiegu naukowego perspektywę, która dotąd nie była w nim szerzej prezentowana z pierwszej ręki. Zwraca uwagę nie tylko

sposobem, w jaki autorka potraktowała filozofię i sztukę, ale także językiem. We wszystkich tych aspektach tekst wysoko zawiesza poprzeczkę, wymaga bowiem od czytelniczek i czytelników nie tylko znajomości określonej tradycji filozoficznej wraz z integralną wobec niej stylistyką, ale także smaku, który pozwoliłby cieszyć się isticie barokową feerią pojęć i metafor bez zadawania sobie pytania: „czy nie można by prościej?“, a przy tym docenić także niekonwencjonalne opisy dzieł sztuki. Niczego innego nie wymagali wszakże od swej publiczności barokowi malarze i poeci, którzy przecież znaleźli i wciąż znajdują spore grono odbiorczyń i odbiorców. Oto gdzie dodatkowo można by szukać płaszczyzny, na którą można by rzutować *Kwadrat...* – barok bynajmniej nie skończył się w XVIII wieku.

- 1 Gustav R. Hocke, *Świat jako labirynt. Maniera i mania w sztuce europejskiej w latach 1520–1650 i współcześnie*, przeł. M. Szalsza, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003.
- 2 Achille Bonito Oliva, *Ideologia zdrajcy*, przeł. M. Salwa, IRSA, Kraków 2017.
- 3 Ervin Panofsky, *Ikonografia i ikonologia*, przeł. K. Kamińska, w: idem, *Studia z historii sztuki*, wybrał, opracował i posłowiem opatrzył Jan Białostocki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1971, s. 20.
- 4 Michel Foucault, *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, przeł. T. Komendant, t. 1, słowo / obraz terytoria, Gdańsk 2000, s. 37.
- 5 Martin Heidegger, *O źródle dzieła sztuki*, przeł. L. Falkiewicz, „Sztuka i Filozofia” 1992, nr 5, s. 23.
- 6 Zbigniew Herbert, *Martwa natura z wędzidłem*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1995, s. 90, 111.
- 7 Jean-Jacques Wunenburger, *Filozofia obrazów*, przeł. T. Stróżyński, słowo / obraz terytoria, Gdańsk 2011.
- 8 M.in. Mariusza Bryła, Karoliny Charewicz-Jakubowskiej, Stanisława Czekalskiego, Michała Haake, Iwony Lorenc, Moniki Murawskiej czy Piotra Schollenbergera.
- 9 Zbigniew Herbert, *Martwa natura...*, s. 119.

