

Problematyka kształtowania (w rozumieniu Augusta Zamoyskiego) odniesiona do multimedialności

Abstract

The problem of shaping (in August Zamoyski's definition) related to multimedia. The author of the article presents the project of August Zamoyski, a Polish artist and theoretician of art, who created his own, very modern idea of artistic experience. This project was discussed in the context of mediumistics and in the confrontation with new tendencies within the theory of literature. It is the first so spacious interpretation of this project.

Keywords

August Zamoyski, Theory of Art, Philosophy of Art, Avant-Garde, Formism



Urywam, bo jest 220 w nocy – cudowna
 pełnia – mroźno na dworze. – Jasno – idę na
 spacer – bo pracuję obecnie nad posągiem
 (...). – Jestem w ogromnych emocjach, bo tę
 kompozycję opracowuję myślowo już wiele
 lat, a obecnie niedawno mi się ułożyła w stęp!

A. Zamoyski¹

W świecie kultury masowej medialność, w najprostszym, trywialnym wręcz znaczeniu, polega na obecności w (mass)mediach. Być medialnym znaczy tutaj tyle, co być w ogóle; w myśl powiedzenia – kogo nie można odnaleźć w sieci, ten po prostu nie istnieje. Egzystencja wpisana w cyfrowe reprezentacje: blog, selfie, tweet – jakże odległa od Heideggerowskiego bycia – w dzisiejszym społeczeństwie masowym nie jest sprawą błahą i strukturalizuje międzyludzkie relacje czy zachowania, definiuje również jednostkową świadomość.

Medialność ma zarazem inne, naukowe znaczenie. Tym razem chodzi o odkrycie znaczeniotwórczości medium – każda ekspresja (nie tylko artystyczna) znajduje swój wyraz w określonej medialności, która jednocześnie w sposób istotny determinuje, a nawet konstytuuje, daną ekspresję.²

Pojęcie medialności szybko rozbudowywało swe teoretyczne możliwości, oprócz tego rozgałęziało się w rozmaite strony. Tym sposobem powstały (wyliczmy alfabetycznie alfabet = forma medialności): hipermedialność, intermedialność, metamedialność, multimedialność, multimodalność, transmedialność. Szereg jest oczywiście otwarty.

¹ W. Tatarkiewicz, A. Zamoyski, *Listy*, Warszawskie Wydawnictwo Prasowe RSW "Prasa", Warszawa 1979 [datacja za Biblioteką Narodową], s. 76.

² Jednym z mediów najprostszych, ale i najbardziej skomplikowanych, jest manifestacja oralna. Oralność (odkrywana od lat dwudziestych poprzedniego wieku, fundująca podstawy naukowe tzw. szkoły badawczej z Toronto, reprezentowana przez tak znamienitych badaczy, jak Eric A. Havelock czy Walter J. Ong) wpływa, jak dowiedziono, na kształt wiedzy, charakteryzuje myślenie, określa percepcję, warunkuje poznanie. Jest podstawą rozumienia – w tym przypadku rozumienia oralnego – bycia i bytu. Jak każde medium także oralność szybko się różnicuje. Mamy zatem oralność pierwotną i wtórną czy, paradoksalnie, oralność zapisaną. Pismo jest zarazem medialnym przeciwieństwem mowy. Stwarza inną, niż wskazane wyżej; percepcję, rozumność, teleologię czy wiedzę. Świadomość istnienia medialnego składnika – modyfikatora sensu – zmusza, by dostrzec, że pisząc ten akapit nie tylko zawieram w nim określoną myśl; myśl ta – nade wszystko – została napisana (zapisana) i ten fakt implikuje sens (a nawet wybór) użytych słów, powiązań między nimi, zawartej w nich obrazowości; warunkuje wnioski. To pierwszy poziom refleksji, medium bowiem – pamiętamy o jego nieustannej dyferencjacji – to nie tylko pismo w ogóle, ale określone pismo: użyty rodzaj czcionki, szerokość akapitu, kierunek od lewej strony do prawej, wielkość liter... wreszcie określona długość zapisu czy kontrast koloru atramentu i koloru papieru (medialnego nośnika; jednocześnie zapis na papierze jest kolejną postacią zmedializowania). Jak widać od medialności nie ma ucieczki, nic nie jest niewinne. By myśleć o medium nie potrzeba też ani telewizji, ani Internetu.

Hipermedialność chce być próbą przekroczenia linearnych struktur umysłu oraz dwuwymiarowości percepcji pisma³; przywróceniem ludzkiemu poznaniu właściwej mu (ponoć) perspektywy trójwymiarowej. Intermedialność – termin wprowadzony przez Dicka Higginsa w połowie lat sześćdziesiątych – to działanie podejmowane na samej granicy pomiędzy mediami, różnica zarysowana w przestrzeni: *pomiędzy*⁴. Odwrotność multimedialności. Ta bowiem zakłada zintegrowaną i jednoczesną obecność wielu mediów (tekst, obraz, dźwięk), co uruchamia wielopercepcyjność przekazu. Metamedialność funkcjonuje w dwóch różnych polach semantycznych – jako swoista nadmedialność, w obrębie której dochodzi do wchłonięcia (w przestrzeni wirtualnej) wszystkich innych medialności⁵ lub jako miejsce usterki komunikacyjnej, informacyjnego błędu: przypadkowego (np. w wyniku działania wirusa), bądź zamierzonego i wywołanego przez twórcę⁶. Multimodalność⁷ może dotyczyć logistyki transportowej oraz lingwistyki, w obrębie której znaczenie przekazu zależy od jego "otoczenia": miejsce w przestrzeni kartki, kolor czcionki itd. – co docelowo "zmienia" tekst w obraz. Transmedialność również posiada dwa odrębne znaczenia. Jest nią zatem albo "ta sama" historia, wyrażona za pomocą odmiennych mediów (powieść, film, gra komputerowa)⁸; albo – jako pojęcie z pola sztuki – wskazuje ona na brak granic oddzielających to, co sztuką jest, od tego, co nią nie jest⁹. Ewentualne pytanie czy dywersyfikacja medialności wskazuje na pozytywną naukową precyzję, czy też prowadzi do pojęciowego zamętu, pozostawię bez odpowiedzi; trudno byłoby bowiem w tej kwestii przekonywać przekonanych.

Wskazane ujęcia mimowolnie sugerują ultranowoczesny charakter medialności. Tak jednak nie jest. Mówimy bowiem o najdawniejszej kategorii semantycznej. W przypadku rzeźbiarza "od zawsze" była to glina czy kamień; farba i płótno determinowały poczynania malarza; rezonująca akustycznie sala stwarzała zaś wypowiedź aktora. W tym szkicu takie właśnie, "pierwotne" formy medialności, będą mnie interesować – jednocześnie, by nie mnożyć bytów ponad potrzebę, mając zarazem w pamięci wskazane teoretyczne komplikacje, będę używał określenia niezróżnicowanego – medium, medialność, multimedialność¹⁰.

³ Por.: <<http://mumelab01.amu.edu.pl/Teoret/html/hipermed.htm>> [dostęp do wszystkich stron internetowych: 22.12.2017].

⁴ Por.: <https://www.academia.edu/3840357/Poj%C4%99cie_i_fenomen_intermedialno%C5%9Bci>.

⁵ Por.: <http://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.desklight-fda584d1-7bd9-4917-bf46-c0f2da66ba21/c/Elzbieta_Winiecka.pdf>.

⁶ Por.: <http://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.desklight-c5aa772f-5c98-4073-9ebc-a0501807b631/c/Irena_Chawrilska.pdf>.

⁷ Por.: J. Maćkiewicz, *Badanie mediów multimodalnych – multimodalne badanie mediów*, [w:] "Studia Medioznawcze", nr 2, 2017.

⁸ Rozumienie zaproponowane przez Henry'ego Jenkinsa w książce *Kultura konwergencji* (2006), wyd. pol. 2008.

⁹ Por.: T. Zatuski, *Transmedialność?*, [w:] T. Zatuski (red.) *Sztuki w przestrzeni transmedialnej*, Akademia Sztuk Pięknych w Łodzi, Łódź 2010.

¹⁰ Traktując wskazane terminy jako synonimy, których użycie determinuje kontekst wypowiedzi.

Moim celem jest bowiem August Zamoyski (1893-1970)¹¹, mówiąc zaś precyzyjnie – stworzona przez niego koncepcja kształtowania. Twórca ten, wciąż bardziej ceniony we Francji niż w Polsce, był nie tylko rzeźbiarzem (to główne pole jego artystycznej działalności) ale i teoretykiem sztuki. Przechodził przez różne okresy i fascynacje. W latach 1918-24 był ważną postacią w obrębie formizmu – stricte polskiego kierunku artystycznego, który sam siebie projektował jako modyfikację i kontynuację kubizmu i futuryzmu, postulując takie uchwycenie formy, które zlikwiduje ograniczenia tych orientacji artystycznych. Swe prace Zamoyski kontynuował oscylując ku syntetyzującemu realizmowi (1924-50) oraz deformującemu neo-ekspresjonizmowi (1950-70). Jego rzeźby przetrwały próbę czasu, przetrwała też legenda enfant terrible – skandalisty, wydziedziczonego dziedzica wielkiej fortuny, arystokraty-artysty i sportowca. Słabo natomiast jest znany jego projekt teoretyczny.

W polskiej literaturze przedmiotu można wskazać dwa szkice, raczej syntetyzujące niż analityczne, w których zainteresowanie autorów istotnie koncentruje się na teorii Zamoyskiego. Lechostaw Lameński¹² w tekście *Czy August Zamoyski mógł stworzyć własną teorię sztuki?*¹³ dokonuje wstępnych rozpoznaw. Wskazując na trzy teorie powstałe w obrębie formizmu: Tytusa Czyżewskiego, Leona Chwistka i Stanisława Ignacego Witkiewicza – podkreśla silny związek Zamoyskiego z Witkacym¹⁴. Idąc tym tropem należy zajrzeć do drugiego i piątego

¹¹ August Zamoyski najsilniej powiązany jest z formizmem. Formizm (jego najbardziej znanym reprezentantem był Leon Chwistek) projektował siebie jako kontynuację futuryzmu i kubizmu (przy jednoczesnym wyeliminowaniu ograniczeń obu tych kierunków). Formiści sądzili, że istnieje opozycja *kształtu* (pojęcie opisujące istnienie naturalne – np. naturalny kształt człowieka – nieistotne w obrębie sztuki) oraz *formy* (kształtu ukształtowanego przez określoną konwencję artystyczną – np. postać człowieka wyrażana w estetyce gotyku). Zwalczali wszelkie przejawy naturalizmu w sztuce. Kierunek jest dość słabo rozpoznawalny poza Polską, aczkolwiek nie można powiedzieć, że jest zupełnie nieznan. Pisali o nim m. in.: I. R. Artola, *Qué fue el formismo polaco (1917-1922) según los formistas?*, [w:] "Semiosfera", nr 2/2, 2014, s. 82-108; M. Bartelik, *The Formists*, [w:] Id., *Early Polish Modern Art: Unity in Multiplicity*, Manchester University Press, Manchester, 2005, s. 57-91. A. Zamoyski jest doskonale znany i ceniony we Francji, w której spędził wiele lat swego życia – znajduje się tutaj (pod Tulużą) muzeum, gromadzące jego twórczość rzeźbiarską oraz archiwum.

¹² Wcześniej od tekstu Lameńskiego ukazała się rozbudowana recenzja – nieomawiana tutaj przeze mnie – Władysława Tatarkiewicza: *O Augustcie Zamoyskim i jego poglądach na sztukę*, [w:] "Biuletyn Historii Sztuki", nr 3, 1975, która była omówieniem Albumu poświęconemu Zamoyskiemu, zredagowanemu przez Z. Kossakowską-Szanajcy (1974). Szkic Tatarkiewicza omawia Lameński – zob. przyp. nast. – podkreślając, iż zdaniem polskiego filozofa credo Zamoyskiego wyrażały jego dwa estetyczne aforyzmy: "Sztuka nie jest twórczością lecz odkrywaniem" oraz "Sztuka jest upostaciowaniem rzeczy niepodległych zmysłom" (s. 30.).

¹³ L. Lameński, *Czy August Zamoyski mógł stworzyć własną teorię sztuki?*, [w:] L. Lameński, E. Błotnicka-Mazur (red.), *W kręgu Augusta Zamoyskiego*, Gminny Ośrodek Kultury w Jabłoni, Jabłoń 2011.

¹⁴ Dla Lameńskiego teoria jest w pewnym sensie pochodną twórczej, ale też biologicznej, osobowości jej autora. Przykładowo zadaje on pytanie czy "rozważania teoretyczne [Zamoyskiego] były bliskie jego niespokojnej, artystycznej naturze?" (s. 31.). Relację osobistą – przyjaźń Zamoyskiego z Witkacym – krytyk rzutuje na powinowactwo teoretyczne obu artystów. Koncepcja taka jest niewątpliwie interesująca, niemniej – w moim odczuciu – niedowodliwa. Przykładowo cytowanej (s. 33.) przez Lameńskiego aprobatywnej wypowiedzi Witkacego, związanej z jednym z poglądów Zamoyskiego, można przeciwstawić sporo zdań krytycznych i odrzucających, zaczerpniętych z tych samych *Szkiców estetycznych* Witkiewicza. W ogóle należy raczej uznać, że Witkacy, mimo przyjaźni, dystansował się wobec też Zamoyskiego.

rozdziału *Szkiców estetycznych*¹⁵. Witkacy, przywołując analizy Zamoyskiego, uwypukla znaczenie medium, pisząc:

Rzeźba, niezależnie od tego czy wyobraża przedmioty rzeczywiste, czy też przedmioty te użyte są w niej dla "alegorii dynamicznej" [*Alegoria dynamiczna* to pojęcie wprowadzone przez Zamoyskiego – P.G.] [...] jest sama przedmiotem w rzeczywistej przestrzeni. Nie jest ona, jak obraz na płaszczyźnie, wyrwana jakby, przez ramę odgraniczającą, z liczby wszystkich innych przedmiotów, jako coś od nich zupełnie różnego. Przedmiot w rzeźbie występuje jako taki, nawet wtedy, jeśli jest użyty jako "alegoria dynamiczna". [...] i dlatego może pewne, słuszne w sferze rzeźby koncepcje [...] Augusta Zamoyskiego [...] zastosowane do malarstwa, nie są wcale rozjaśniające (s. 36-37).

Czym jednak jest przywołana alegoria dynamiczna? Otóż jest ona najprawdopodobniej pierwszym pojęciem teoretycznym stworzonym przez Zamoyskiego¹⁶, do tego jest kategorią niezmiernie istotną w perspektywie doświadczenia awangardy. Zamoyski ukuł swój termin niejako na marginesie, bardziej zainteresowany koncepcją piękna, o którym jednak myślał dość sztamowo:

Piękno – pisał – jest konwencjonatem, każda epoka je inaczej formułowała – a wyrazem tego, co jest piękne, była sztuka danej Epoki. [...]. Stopień trudności nie był nigdy miernikiem sztuki. Zadaniem sztuki jest piękno. Natura nie była nigdy obiektem, lecz zawsze tylko źródłem dla sztuki. Artysta ją transformuje według swego zapatrywania na Piękno i intelektualnego poziomu. Piękno leży w kompozycji linii, kolorów i kształtów – w ich wzajemnym związku. [...]. Natura i sztuka to dwa odrębne piękna. Naśladowanie jest cechą prymitywizmu, niedokształconego umysłu. Część natury [w dziele – P.G.] [...] to znaczy "wpływ natury" (o ile taki jest na drodze do "czystej formy"¹⁷) na poczucie danego artysty, da się określić jako "Alegoria dynamiczna" służąca do zdefiniowania i rozwiązania "życia", "ruchu", jaki w danym obrazie lub rzeźbie się odgrywa. Krótko: związek między prostym a krzywym [podkr. – P.G.]¹⁸.

Sprzeciw wobec naturalistycznego naśladownictwa jest stematyzowaną tezą zawartą w słowach Zamoyskiego. O co jednak mogło mu chodzić w głębszym planie? Wydaje się, że jego myśl można zrekonstruować następująco – rzeczywistość jest źródłem rozmaitych jakości: kształtów, barw, zdarzeń,

¹⁵ S. Witkiewicz, *Szkice estetyczne*, Krakowska Spółka Wydawnicza, Kraków 1922.

¹⁶ Termin ten – *alegoria dynamiczna* – pojawił się we wstępie do katalogu / *Wystawy Formistów Polskich w Warszawie w Polskim Klubie Artystycznym*, Warszawa 1919. Tytuł noty Zamoyskiego brzmiał: *O pięknie w sztuce*.

¹⁷ Warto zauważyć, że kluczowe pojęcie Witkacego bierze Zamoyski w cudzysłów.

¹⁸ Tamże. Por. też: *Katalog wystawy St. Ign. Witkiewicz, Niesiołowski Tymon, August Zamoyski*, Kraków 1919, s. 5.

geometryzacji. Artysta jest tym, który zamienia to wszystko w formę intelektualno-artystyczną. W tej transformacji dochodzi do deformacji komponentów wyjściowych. W pewien jednak, odkształcony sposób, są one wciąż obecne w dziele sztuki. Są obecne (nawet) w tak subtelnych aspektach jak relacja równoległa zachodząca pomiędzy przedmiotami czy dowolna krzywizna warunkująca percepcję. Tym sposobem dzieło jest "żywe" – zawiera w sobie ślad ruchu, życiową energię, nieredukowalne i nieustanne stawanie się. Odsyła nas zatem do natury, w której ów ruch, drganie materii, nieustannie zachodzi. Ale odsyła alegorycznie. Zatem nie wprost, również nie dyskursywnie, tylko poprzez swe nieoczywiste reprezentacje. Tym samym każde dzieło jest dynamiczne, dynamiczna jest forma w ogóle. Alegoria dynamiczna, zakotwicząc dzieło w rzeczywistości (naturze), pozwala mu być manifestacją piękna, którego jeden biegun jest odwieczny (dynamika świata), drugi historyczny, wynikający ze spotkania artysty (jego indywidualności) ze swoją epoką artystyczną. Dlatego też nie można mówić, jak chciałby tego Witkacy, o czystej formie, ta bowiem byłaby tworem statycznym, pozbawionym dynamiki, zatem nieartystycznym z definicji. Widać tu poważny konflikt, zachodzący pomiędzy myślącym abstrakcyjnie Witkacym, a formistami, którzy nigdy nie zanegowali realności sztuki. Alegoria dynamiczna byłaby w takim razie myślowym skrótem, dyskursywizującym relację: dzieło-rzeczywistość. Jako alegoria nie może być percypowana bezpośrednio, choć jest składnikiem koniecznym dowolnego artefaktu. Obecność ruchu w każdym tekście artystycznym, zauważona przez Zamoyskiego, nie tylko sytuuje polskiego rzeźbiarza i teoretyka jako twórcę futurystycznego, ale jako wręcz postfuturystycznego, który rozpoznaje, że ruch (dynamika) nie musi wcale (jak w obrazach czy rzeźbach futurystycznych) być wyrażony wprost; jest bowiem esencją, naturalnym (wziętym z natury) substratem każdego utworu, odczuwanego estetycznie jako manifestacja piękna.

Jednocześnie rozumienie dzieła sztuki jako bytu alegorycznego, rodzi pytanie o relację między tym, co wyrażone – a tym, co percypowane. Samo dzieło zaczyna kwestionować swe immanentne granice i odstania własną materialność, podkreślając swój medialny charakter. W tym aspekcie rzucony mimochodem termin (i skryta za nim koncepcja sztuki) Zamoyskiego wyprzedza rozpoznania najpierw Theodora W. Adorno, potem Petera Bürgera, którzy właśnie w alegoryczności dostrzegają zasadniczy rys sztuki awangardowej. Jak pisze Bürger:

W organicznym (symbolicznym) dziele sztuki jedność ogólnego i szczegółowego dana jest bezpośrednio, natomiast w dziele nieorganicznym (alegorycznym), do którego należą także dzieła awangardowe, jest to jedność zapośredniczona. Moment jedności jest tu zarazem nieskończenie odległy, a w przypadkach ekstremalnych w ogóle dopiero wytwarzany przez odbiorcę¹⁹.

Dalej – przenosząc związane z alegorią rozpoznania Waltera Benjamina z baroku na doświadczenie awangardy – projektuje on prawie taki sam

¹⁹ P. Bürger, *Teoria awangardy*, tłum. J. Kita-Huber, Universitas, Kraków 2006, s. 70.

związek tekstu z rzeczywistością (życiem), jak wcześniej czynił to Zamoyski²⁰. Tym samym, jak dowodzi:

Próbując rozłożyć pojęcie alegorii na składowe, otrzymujemy:

1. Twórca alegorii wyrywa jeden element z całości kontekstu życiowego. Następnie izoluje go i pozbawia właściwych mu funkcji (...).
2. Twórca alegorii składa wyizolowane w ten sposób fragmenty rzeczywistości, fundując tym samym sens (...) który nie wyływa z pierwotnego kontekstu(...).
3. [przedmiotowi teraz – P.G.] przysługuje takie znaczenie jakiego udzieli u twórcy alegorii (...).
4. Alegoria (...) przedstawia historię jako upadek (...) skostniały krajobraz pierwotny²¹.

Formiści nie uważali minionego (dawnych dzieł, sposobów percepcji itd.) za skostnienie, przeciwnie – w każdej z epok dostrzegali oryginalność artystycznego wyrazu. Tyle tylko, że artysta zawsze musi owej oryginalności poszukiwać od nowa i inaczej. Zamoyski, jako teoretyk, nie tylko prekursorsko połączył alegorię z dynamiką, dzięki czemu dzieło (koncepcja dzieła) wyrażało wibracje bytu – dostrzegał też znaczenie materiału, medium sztuki. Cytat z jego wstępu do katalogu²² należy zatem przedłużyć o końcowe słowa:

Umieć [uchwycić w formie artystycznej "życie" – P.G.] – jest móc, co się chce. Kryterium w tym względzie jest opanowanie materiału, np. drzewa, gipsu, kamienia, i umiejętność naśladowania natury²³.

Wracając do tekstu Lameńskiego łatwo dostrzec, że krytyka bardziej interesowała sprawy estetyki niż teorii. Podkreśla on antystylizacyjne zabiegi Zamoyskiego, który odrzucał "sztuczność" kreacji na rzecz powrotu do czystej substancji, będącej dlań artystyczną prawdą. Pragnienie czystej materialności łączyło go, poprzez filozofię (od Heraklita do Plotyna) z doświadczeniem antyku, któremu nadał nowe, bergsonowskie impulsy²⁴.

Nieco inaczej wartość rozważań Zamoyskiego postrzega Małgorzata Dąbrowska²⁵, w zasadzie można powiedzieć, iż uznaje ona pisma teoretyczne artysty (zwłaszcza wczesne) za rzecz mniejszej wagi:

²⁰ Jedną z różnic polega na tym, iż koncepcja Zamoyskiego zupełnie nie jest melancholijna. To nadaje jej w obszarze dalszej możliwej twórczości (zwłaszcza awangardowej) większe znaczenie niż "zamykające" spojrzenie Benjamina i Bürgera.

²¹ Ibidem, s. 88-89.

²² Por. przypis 18.

²³ Zamoyski, op. cit.

²⁴ Por. Lameński, *Czy August Zamoyski*, cit., s. 35-37.

²⁵ M. Dąbrowska, *Co robić po formizmie? Teksty Augusta Zamoyskiego o sztuce*, [w:] J. Kornhauser, M. Szumna, M. Kmiecik (red.), *Awangarda i krytyka. Kraje Europy Środkowej i Wschodniej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2015.

Zamoyski-myśliciel nie przekazuje – pisze Dąbrowska – podobnych treści co Zamoyski-rzeźbiarz. Ten drugi wydaje się o wiele bardziej rewolucyjny, odkrywca [...]. Zamoyski-teoretyk [...] zaskakuje konsekwencją głoszonych poglądów, które wpisują się w jasną linię ewolucyjną²⁶

mimo to dość rzetelnie je relacjonuje²⁷, aczkolwiek nie dokonuje ich interpretacji, ani pogłębionej analizy²⁸. Zauważa, że jedną z definicji sztuki, którą stworzył Zamoyski, było jej utożsamienie z *Potrzebą Kształtu*; kształtu uwarunkowanego utemporalnionym pojęciem piękna. Wydaje się że właśnie świadomość historyczności i dostrzeganie zmienności kryteriów definicyjnych w różnych epokach artystycznych były tym, co broniło Zamoyskiego przed uniwersalizującą oceną estetyczną i co czyni jego myśl istotną do dziś. Jak podkreśla Dąbrowska, Zamoyski – "wierny młodzieńczej filozofią Bergsona i starożytnym myślicielom" – powiązał czas z przestrzenią, poszukując "syntezy natury"²⁹.

W moim przekonaniu projekt krytyczny Zamoyskiego wymaga nowej interpretacji, która oparta na głębokiej analizie tekstów krytycznych artysty, przywróci go naszej współczesności.

Pierwszy teoretyczny szkic Zamoyskiego jest dziś praktycznie nieznany, nie odnotowują go też przywołani badacze. Chodzi o artykuł z roku 1917-go, który ukazał się w dość niszowym czasopiśmie poznańskim "Życie. Nowoczesne Czasopismo Ilustrowane"³⁰, a był poświęcony z jednej strony sztuce tańca, z drugiej – konkretnej tancerce, Ricie Sacchetto, starszej od Zamoyskiego artystce, z którą, w tymże 1917 roku, ożenił się (dokładnie 5 maja), wywołując arystokratyczny i rodzinny skandal. Od analizy tego też eseju chciałbym zacząć rekonstrukcję teoretycznego projektu polskiego formisty. Ponieważ konkretne doświadczenie sceniczne staje się w studium Zamoyskiego podstawą uogólnień związanych z tańcem, a dalej ze sztuką w ogóle, nie będę dzielił zawartych tam tez na te, które są stricte związane z tańcem oraz te, które dotyczą fascynującej go osoby, traktując wypowiedzi o Ricie Sacchetto jako równorzędne zdaniom teoretycznym.

²⁶ Ibidem, s. 111.

²⁷ Przede wszystkim tekst: *O kształtowaniu*.

²⁸ Prowadzi to do istotnych nieporozumień. Przykładowo w wywodzie autorki nakładają się na siebie pojęcia czystego kształtu (dla Zamoyskiego był termin pozytywny) i czystej formy (jak dowodziłem wcześniej pojęcie to Zamoyski uważał za błędne zarówno artystycznie, jak teoretycznie), co niweczy trafność analizy – Por.: "Według autora sztuka dąży do *czystego kształtu*. Z tego punktu widzenia ocenia dokonania futurystów i kubistów. Jego zdaniem postulat czystej formy nie znalazł całkowitej realizacji" (s. 117.). A przecież Zamoyskiemu zupełnie nie o taki sens chodziło. Autorka dość konsekwentnie utożsamia tezy Zamoyskiego oraz Witkacego (zob. s. 119.) traktując je (w moim przekonaniu błędnie) jako analogony; *alegoria dynamiczna* staje się w jej ujęciu inną, praktycznie synonimiczną nazwą *napięcia kierunkowego*, co falsyfikował przecież sam Witkacy w swoich *Szkicach estetycznych*. Przypisuje też poglądom Zamoyskiego nadmierny pesymizm, wynikający z poczucia kresu rozwoju sztuki, z czym również trudno bezdyskusyjnie się zgodzić.

²⁹ Ibidem, s. 123-124.

³⁰ A. Zamoyski [tekst podpisany pseudonimem: Zamoral], *Rita Sacchetto*, [w:] "Życie. Nowoczesne Czasopismo Ilustrowane", nr 2, 1917, s. 27-30.

Taniec jest zatem, zdaniem Zamoyskiego, połączeniem "dźwięku, harmonii linii i barwy". Następuje w nim synkretyczne spotkanie wielu różnych jakości – muzyka musi być zespolona z ruchem oraz strojem, gdzie kostium wzmacnia dźwięk odpowiednim kształtem i barwa. Na to nakłada się indywidualizm gestu tancerza:

Strój u R. Sacchetto to całe studium etnograficzne. [...] po wsiach [...] wprost od wieśniaków³¹ odkupywała stroje – by zużyć te przeróżne motywy. [...] to nie sztuka powstająca z książek [...] lecz z życia, by potem we własnej pracowni pod jej okiem i malarską ręką stanąć na wyżynie arcydzieł³². [...] wszystko wyływa z wewnętrznego odczucia, nie z zewnątrz. [...]. Każdy dźwięk muzyki wysnuwa ruch plastyczny; nic tu przypadkowego; to staranne studium i głębokie wniknięcie we własną duszę.

Cytowany fragment, choć krótki, unaocznia, że poglądy Zamoyskiego wyrażane w katalogach i artykułach z lat 1919-1922, były rozwinięciem wcześniejszych rozpoznań, a jego teoria ukształtowała się dość szybko. W szkicu o tańcu możemy bowiem zauważyć najistotniejsze przekonania artysty. Sztuka (dowolnego rodzaju) jest zawsze czymś wieloaspektowym, w przypadku tańca musi nastąpić połączenie w jedną logiczną formę muzyki, kształtu, ruchu, koloru. To wszystko jest determinowane przez trzy układy. Pierwszym jest natura – formy nie powinny być sztuczne, książkowe, zapożyczone z biblioteki, z wcześniejszych doświadczeń – Sacchetto, jego zdaniem, nie czerpie ani z form greckich, ani z niedawnego baletu. Przeciwnie źródłem inspiracji jest to, co "naturalne", w tym przypadku prymitywne bądź ludowe. Mało lub wcale nieprzekształcone przez sztukę akademicką. Układ drugi to artystyczna deformacja – elementy zaczerpnięte z życia muszą być zmienione w dzieła artystyczne, inne niż dotychczas znane, nowatorskie. Nie wolno natury, ale i samej sztuki, naśladować. Warunkiem tego antynaturalistycznego przekształcenia jest (to trzeci układ) indywidualny talent, który sprawia, że nie sposób danego odkrycia estetycznego powielić, że "Rita Sacchetto zna tylko wniknięcie na indywidualne usposobienie".

Zamoyski swoje poglądy teoretyczne opracowywał i przedstawiał najpierw w postaci wykładów³³ (wygłaszanych zwłaszcza w roku 1919-tym³⁴), o których chętnie informowała regionalna i ogólnopolska prasa³⁵; wreszcie (w trzecim numerze "Zwrotnicy" z 1922 roku) opublikował obszerny szkic *O kształtowaniu*, będący kwintesencją jego ówczesnych poglądów teoretycznych i estetycznych.

³¹ Formiści oraz futuryści dostrzegali w sztuce ludowej "wartość prymitywu", którą to jakość bardzo cenili i traktowali jako źródło inspiracji.

³² Jeden z jej strojów można zobaczyć na stronie: <<http://awers-rewers.pl/rita-sacchetto/>>.

³³ Znane są tytuły dwóch powtarzających się wystąpień: "Słów kilka o tańcu formistycznym" oraz "Nowe przejawy w sztuce".

³⁴ Por.: M. Geron, *Taniec w twórczości formistów*, [w:] "Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo", XLI, 2011. Tutaj omówienie druku: A. Zamoyski, *Cele Artystyczne Rity Sacchetto (Objaśnienia Teoretyczne)*, Kraków 1919 [druk ulotny].

³⁵ Por. przykładowo lwowskie "Słowo Polskie", nr 277, 1920 [wyd. południowe], s. 6.

Artykuł napisany został w dość zaskakującej stylistyce, sytuującej go na pograniczu wypowiedzi naukowej i literackiej. Jego autoteliczne ukształtowanie – sparafrazujmy tytuł – jakby celowo modyfikowało typowy tryb naukowy, dając w zamian byt quasi-artystyczny. Już początek jest nieoczywisty:

[...] nie posiadam [...] większego wstrętu nad wstręt do pisania o sztuce. Gdyby obowiązek napisania tego rodzaju szkicu [...] spotkał mnie przy pracy w Paryżu lub Berlinie, nie byłbym w stanie mu sprostać; jedyna tylko w swoim rodzaju atmosfera zakopiańska, tak zwana "zakopianina"³⁶, jest w stanie wydobyć ze mnie summum wydajności pracy.

Mam więc pisać? – straszne, – i ludzie będą to czytać – Wchłonąłem 25 litrów "Zakopianiny", by zebrać siły – staje się "literatnikiem" brrrr.... Ja bowiem poza czasem poświęconym rzeźbie – używam życia ! ! ! trenuję mięśnie, biegam, robię skakankę, tańczę, wspinam się po górach, jeżdżę na nartach i śpię w śniegu ! Poza rzeźbą nie znam wyższej przyjemności, większej możliwości użycia życia, jak sport: cała rzeźba we *własnym* ruchu ciała.....

Cóż ! mogę więc tylko wypowiedzieć to co wiem i co spostrzegłem na samym sobie, t. j. to co jest moim motorem kształtowania, inaczej rzeźbienia, a więc co według mnie jest sztuką; a zdaje się, że jedni mają, a drudzy nie mają do tego prawa. (s. 62.)

W lekturze od razu widoczne stają się zabiegi typograficzne (odstęp, swoista interpunkcja, struktura zapisu) sprawiające, że wypowiedź o sztuce sama jest "zrobiona", ukształtowana; że jest ona jednocześnie i artystyczna (silna obrazowość, zabiegi "poetyckie") i medialna – jej sens to nie tylko wynikające z wywodu znaczenie, ale też sposób wyrażenia, forma zapisu kolejnych zdań.

O czym mówi tekst Zamoyskiego? Jego zamysł jest śmiały:

Wyjaśniając – pisze formista pod wpływem "Zakopianiny" – dlaczego moje rzeźby takie a nie inne posiadają kształty, myślę, że może będę w stanie uzasadnić wszystkie dzisiejsze dążenia artystyczne³⁷.

Przede wszystkim podkreśla on dwa elementy warunkujące powstanie dzieła sztuki (umiejętność wykonania, rozumiejąc samo przez się): konieczną znajomość rozwoju form artystycznych w kolejnych epokach oraz autorską deformację, różniącą się od dotychczasowych działań twórczych, którą nazywa Potrzebą Kształtowania. Definiując sztukę korzysta z kursywy i majuskuły:

³⁶ Pojęcie zaczerpnięte z artykułu Witkacego *Demonizm Zakopanego*, [w:] "Echo Tatrzańskie", 8.10.1919. Jego znaczenie [podobieństwo brzmieniowe do słów: kokaina, morfina] zostało określone jako typowo polski narkotyk, obecny w atmosferze Zakopanego, sprawiający że wszystko "jest innym niż wszędzie gdzie indziej".

³⁷ Zamoyski eliminuje z tego rozpoznania dzieła – jak pisze – pseudoartystów, "którzy ilustrują życie, oddają wschód słońca tak, że można powąchać mgłę na obrazie, odzwierciedlają pędzące hufce, że nieomal w rzeczywistości błoto bryzga biednemu, zachwyconemu widzowi na lakierki i żakiet".

Sztuką Nazywam Wszystko To, Co Powstało Z Czystej Potrzeby Kształtu Jako Takiego, Który Warunkowany Jest Pojęciem Piękna Danej Chwili I Chwieje Się Równomiernie To W Jedną To W Drugą Stronę: Do Ewolucji Jakiej Przechodzi Intellekt Osobników Opętanych Potrzebą Kształtowania, I Ewolucję Środków Technicznych.

Jak najczęściej bywa w przypadku tekstów dyskursywnych Zamoyskiego, ich egzegeza nie jest oczywista. Pierwsza (i ostatnia) część powyższej definicji wydaje się zrozumiała – sztuka jest wynikiem działań bezinteresownych, odpowiada za nią obecne w artyście, niedefiniowalne pragnienie formowania materii w taki sposób, by stała się ona nośnikiem aktualnej estetyki. Twórca zawsze winien używać narzędzi (owych środków technicznych) danych mu do dyspozycji w jego czasach. Czym jednak jest owo chwieianie się? Wahadłowy ruch pomiędzy punktami – jedną z prawdopodobnych możliwości byłoby biegun nieuformowanej materii oraz biegun uformowania w dzieło przy pomocy nowoczesnej wrażliwości, złączonej z aktualnymi środkami technicznymi³⁸ – jest niekoherentny z koncepcją ewolucji, zatem trwałej zmiany; chyba że uznamy, iż ewolucja dotyczy nie dzieła a samego artysty (docelowo odbiorcy; opętanie³⁹ znaczyłoby tutaj irracjonalność, niewytłumaczalność potrzeby tworzenia/doświadczenia). Takie rozpoznanie wspiera pisownia słowa: *intellekt* – przez podwójne "l"⁴⁰ – która zmusza do zobaczenia w tym terminie pojęcia filozoficznego (w starożytnej filozofii rzymskiej *intellectus* wiązało się z *rozpoznawaniem*, *rozumieniem* i odpowiadało greckiemu *nous* – sile kształtującej wszechświat, obecnej w człowieku jako pierwiastek boski; sile dającej prawdziwy, głęboki wgląd w naturę bytu).

Dziś, w pierwszej chwili, wydaje się rażące, czy może raczej banalne, częste powoływanie się przez Zamoyskiego na kategorię piękna⁴¹ – *sztuka dąży do piękna, sztuka jest pięknem, artyście chodzi o piękno, Gotyk to ideał piękna XIII*

³⁸ W takim rozumieniu dzieło byłoby bytem momentalnym, który – niczym późniejsza chiazma w rozumieniu Merleau-Ponty'ego – raz ukazuje się w pełni swego ukształtowania, drugim razem odstawia swą pierwotną materialność. Percepcja dzieła byłaby w tym ujęciu swoistą oscylacją ustanawiającą zawsze labilną równowagę; widzeniem niestabilnym, bardziej doświadczającym niż konstytuującym.

³⁹ W swoim stylu Zamoyski dookreśla to pojęcie: "to opętanie, tę pasję, którą porównać można z takimi pasjami lub nałogami jak sport, gra hazardowa, pijaństwo, potrzeba drapania się w swędzącym miejscu". Opętanie takie widać u dzieci (też ludzi pierwotnych), które zaspokajają ją "przez gryzmolenie, rysowanie, dłubanie, układanie [...] by przedmioty te stanowiły układ harmonijny, piękny, dający radość bezinteresowną" (s. 65).

⁴⁰ Pisownia taka stosowana jest konsekwentnie w całym szkicu. Przykładowo, analizując istnienie artystycznego stylu, który naznacza w tym samym czasie wielu twórców, Zamoyski stwierdza, że używając podobnych środków technicznych, posiadają oni: "zróżniczkowane pojęcia intelektualne, pojęcie kształtu jako takiego" (s. 63). Określenie "zróżniczkowane" było stosowane przez Witkacego, dla którego istnienie niezróżniczkowane było istnieniem w ogóle, zróżniczkowanie natomiast polegało na świadomości podstawowych opozycji determinujących istnienie, np.: ja-świat. Czymś innym jest dla Zamoyskiego "rozwój Intelektualny [przez pojedyncze "l" –P.G.] i rozwój Środków Technicznych", gdzie pojęcie to oznacza zwyczajny przyrost wiedzy.

⁴¹ Chętnie na piękno wpisane w myślenie Zamoyskiego wskazywali komentatorzy jego teorii, nie poddając jednak tej kategorii omówieniu.

wieku – kwestia jednak wcale nie jest trywialna. Otóż dla polskiego formisty sens pojęcia: piękno wynika z etymologii tego słowa, wskazującej na jasność (rozumienia) i rozkosz (doświadczenia):

[...] pochodzi z łacińskiego *pulc-(h)-er* a to znów z tematu *fulc-fulgeo-jaśnieje*. Niemieckie *fein*, a greckie *fajnos* = lśniący ma wielkie pokrewieństwo. [...]. W gotyckim języku *Skauns*, staro-germańskie *Skoni* – znaczyło świecący. Pierwiastek *Skaw* i *Skawida* – oznacza bierne rozmyślanie. *Piękny* pierwotnie używano dla określenia zjawisk świetlnych. [...] *lśnić-swiecić* oznacza elementy czystej rozkoszy. Widzimy więc, że to co rzucało się w oczy, co lśniło, a wywoływało uczucie rozkoszy, co dziś nazywamy Pięknem, jest niczym innym, jak uczuciem zgodności między sobą a oglądanym przedmiotem. Oto jest Piękno; jest ono tą *Radością Bezinteresowną – Czystą*, (*Czysta Potrzeba Kształtu*), ową harmonią między obiektem a subiektem⁴². Piękno jako takie, jest właściwie fikcją i konwencjonatem [...] podświadomie powstaje [...] w umysłach tych którzy [są – P.G.] opętani *Potrzebą Kształtowania* (artyści) lub *kształtu* (amatorzy i znawcy – czyli oglądający).

Dlatego też Zamoyski każdorazowo odróżnia sztukę od naśladownictwa, którym zajmują się pseudoartyści wszystkich epok. Nie chodzi o to, przekonać⁴³, by rzeźbiąc zrobić głowę czy karafkę, ale o to, by robiąc karafkę stworzyć rzeźbę! To pierwsze nie ma nic wspólnego z pięknem, a zatem z olśnieniem kształtem, który poraża kontemplujący i rozumiejący umysł. Właściwe zespolenie ukształtowania, środków technicznych, momentu ewolucyjnego sztuki prowadzi jego zdaniem do uzyskania *Czystego Kształtu*, będącego *Czystą Formą*, zatem formą doskonałą, która – jak pamiętamy – nie jest niczym sztucznym, abstrakcyjnym, wyrwanym z życia, przeciwnie składa w jedno materię, kształt i naturę. Dziś (początek zeszłego wieku), dowodzi Zamoyski, takie pojęcie sztuki charakteryzuje futurystów i kubistów – jedynych, którzy potrafili zerwać z bezmyślnym naturalizmem. Niestety dążąc do uzyskania kształtu absolutnego stworzyli oni sztukę nieoscylującą, która stała się jedynie wyrwaną z życia abstrakcją. Tymczasem sztuka musi pamiętać o swym materialnym, naturalnym podłożu; pamiętać o całej ewolucji form (również być naznaczona ewolucją samych twórców). W tym aspekcie Zamoyski jest zdeklarowanym darwinistą i, za Karolem Darwinem właśnie, przytacza przykłady zwierząt, które zafascynowane przedmiotami lśniącymi, zamieniają je (raczej należałoby powiedzieć – kształtują) w prymitywną sztukę:

Inne ptaki *Potrzebę* tę [Kształtowania, której etapem jest zbieranie przedmiotów błyszczących – P.G.] nawet już zamieniają w Sztukę, jak

⁴² Czyli przedmiotem i podmiotem, w tej właśnie kolejności. Dziś: *obiektywny* (od: *obiectum*) i *subiektywny* (od: *subiectum*) są pojęciami (filozoficznie) często mylonymi. Podkreśla to (wraz z zarysowaną etymologią) erudycję Zamoyskiego.

⁴³ A w zasadzie wykrzykuje, wprowadzając w tekst eksklamację "Na miły Bóg!".

nam tego dowodzą dwa gatunki australijskich ptaków (Atlasvogel, Lonvogel) które układają centkowane i świecące kamyczki i muszelki w pewne i zawsze różne desenie⁴⁴.

Pomiędzy wierszami można wyczytać przekonanie, że sztuka ptaków jedynie dlatego nie wzniosła się na wyższe poziomy artystyczne, gdyż zabrakło tym stworzeniom koniecznych dla procesu kształtowania odpowiednich środków technicznych, które same w sobie przechodzą ewolucję:

Dialektyka [...] kształtów mnożyła się bez końca, coraz to nowe odnajdywano środki za pomocą coraz bardziej rozwijającego się Intelaktu i zdobyczy technicznych: olejne farby, tempera akwarela, fresk, mozaika, marmury, różne gatunki drzewa, z których każde inne dawało efekty, szkło, mosiądz, brąz, majoliki, porcelany itd. itd. z których każda dawała znów inne możliwości Kształtowania. Płaskie malarstwo stawalo się perspektywiczne; rzucano cienie, dawniej nieznanne [...]; wprowadzano skróty [...] trudno dostrzegalne ruchy ([...] przy czym kinematograf odkrył wiele) [...] – i szło to dalej, aż wszystkie możliwości zostały wyczerpane, nowości w różnościach odtwarzanych kształtów stawały się coraz rzadsze, a nienasyceni artyści [...] coraz trudniejsze mieli zadanie. (s. 66).

Do tego momentu można w Zamoyskim widzieć (na poziomie autorefleksji) nieomal prekursora multimedialności. Uformowany artystycznie wytwór końcowy jest, w jego rozumieniu, tworem uobecnionym poprzez medium (które polski formista nazywa środkami technicznymi) – sens dzieła staje się możliwy dzięki temu, że zostało ono ukształtowane tą właśnie farbą, wyrażone w drewnie nie marmurze, a jednocześnie w tym właśnie drewnie⁴⁵. Zamoyski podkreśla wagę materii, z której (dzięki ewolucji przenikającej kolejne artystyczne indywidualności) wyłania się nowy tekst – raz będą nią wzięte ze świata naturalnego minerały, czy "artefakty" przyrodnicze (np. pióra), innym razem przedmioty gotowe (z których chętnie korzystał np. dadaizm), bądź rzeczy świecące. Zarazem, będąc rzeźbiarzem, sam uprawiał jedną z najbardziej medialnych sztuk. Uobecniają ją nie tylko wielomateriałość: kamień

⁴⁴To przeświadczenie Darwina wynikające z obserwacji, jakoby zwierzęta tworzyły sztukę, podzielane przez Zamoyskiego, znajduje dziś dalsze potwierdzenia – zob.: "Australijskie ptaki (...) doprowadziły zwyczaję godowe do rangi sztuki plastycznej. Samiec stara się zaimponować samicy budując skomplikowaną strukturę z gałązek, a następnie ozdabia swoje dzieło kolorowymi elementami, które znajduje (lub podkrađa ludzjom) w najbliższej okolicy. Ptaki przez całe godziny aranżują barwne kompozycje z owoców, muszelek, tusek, odłamków szkła lub plastiku. Fascynujący jest fakt, że cała konstrukcja nie jest gniazdem – ma spełniać wyłącznie funkcję estetyczną i ... erotyczną! – <<http://www.przedeptane.pl/2013/ptaki-australii/>>.

⁴⁵Przykładowo w pewnym okresie swej twórczości Zamoyski preferował drewno miękkie, nade wszystko lipę. W innym wybierał najtwardsze minerały. Opozycja miękkości-twardości, masywności-delikatności to pierwsze możliwe symbolizacje. W planie głębszym ważne stają się religijne znaczenia lipy w wierzeniach słowiańskich czy historyczny rozwój rzeźby związanej z określoną materią poddawaną kształtowaniu.

czy drewno – również dotyk narzędzia przyłożonego do materiału i dotyk ciała przyłożonego do narzędzia; trójwymiarowość przedmiotu; umieszczenie rzeźby w przestrzeni wypełnionej innymi mediami lub przestrzeni pustej; wielomedialność samego dzieła: medium światła, medium skali; wreszcie, w przypadku artysty-teoretyka, dołączona do artefaktów tekstowa refleksja o tworzeniu i znaczeniu. Gdyby w tym miejscu myśl Zamoyskiego się zatrzymała byłby on jednak jedynie naśladowcą niemieckich romantyków, którzy również rozprawiali o kształtowaniu materii na wszelkie sposoby⁴⁶. Zamoyski przekracza wszelako takie "technologiczne" rozumienie sztuki i jej znaczeniotwórczej multimedialności, dążąc do medialności innego typu (można by ją nazwać *medialnością przekroczoną*), w której żaden element nie jest istotny sam w sobie. Przeciwnie, staje się on niepodlegającą dyferencjacji całością, w której medium, intelekt i intellekt, wreszcie percepcja końcowa, wytwarzają kształt czysty – formę doskonałą, zatem absolutnie jednostkową i niepowtarzalną. Tym samym nie można już (dowodzi w roku 1922-ym) dzielić tworu artystycznego na intelektualne znaczenie (jeden element) zawarte w zróżnicowanej materii, która sama wskazuje na naturę lub, jako abstrakcja, na zerwanie z naturą (drugi element). Przeciwnie – wszystkie środki techniczne użyte w kształtowaniu stają się niepodzielnym doświadczeniem Kształtu, wyrażają Kształt, są Kształtem – i w tym względzie ukazują się pod postacią czystej formy:

Dlatego myślę – deklaruje Zamoyski – iść po innej drodze i sądzę, że inni do tego samego dojść muszą wniosku. [...] Tę absolutną harmonię przyrody i ten absolutny czysty Kształt jako taki, – te dwa elementy spoić w jedno – to jest [...] zadaniem prawdziwej sztuki. Chodzi o *Czystą Formę* o *Czysty Kształt* a jest nim to wszystko co powstało z *Czystej Potrzeby Kształtu* [...] a Kształt ten jest tym czystszy, im bardziej samotna i jedyna była jego *Potrzeba*, a więc *im mniej* w samym dziele znajduje się elementów obcych [...] ilustracji, choćby najszlachetniejszych Idei, chęci naśladownictwa, czy to natury, czy to innych już widzianych kształtów, jak n.p. obrazów rzeźb, maszyn, aeroplanów, powiększeń mikroskopijnych, lub fajek, chęci zarobku [być może to też jedna z form medialności? – P.G.]. (s. 67)

Mimo zapowiedzi druku specjalnej książki (podobno ukończonej), precyzyjniej omawiającej wskazane zagadnienia (s. 64.), następne wypowiedzi teoretyczne Zamoyskiego pojawiają się po około piętnastu latach. Choć trzeba też przyznać, że twórca ten z kategorii braku uczynił element znaczący – przykładowo w roku 1923 publicznie dokonał aktu zniszczenia kilku swoich formistycznych rzeźb⁴⁷, podkreślając własną twórczą ewolucję, z której (był to również gest futurystyczny) wynikało manifestacyjne "odrzućcie"

⁴⁶ Por. przykładowo G. Novalis, *Kwietny pył*, [w:] J. Prokopiuk (oprac.), *Uczniowie z Sais. Proza filozoficzna – studia – fragmenty*, Czytelnik, Warszawa 1984, s. 94.

⁴⁷ Naznaczony destrukcją happening odbył się w Zakopanem i nosił tytuł *Koniec formizmu* – inf. za: <<http://culture.pl/pl/tworca/august-zamoyski>>.

dotychczasowego dorobku. W tekście z roku 1937-go⁴⁸ znajdujemy dwa zagadnienia. Pierwsze dotyczy stricte rzemiosła (Zamoyski analizuje techniki ścierania, rodzaje dłutek itd.) i tutaj mniej mnie interesuje. Warto jednak zauważyć, że polski formista uważa włożony w stworzenie dzieła wysiłek za istotny element artystyczny. O tych, którzy tworząc nie pracują intensywnie i mozolnie, pisze wyjątkowo kąśliwie:

[Gips – P.G.] przecież to tak ohydnie tandeczki materiał, że w nim niczego pomyśleć nie można, przecież to materiał jak kreda, nie inspirujący człowieka podczas pracy do niczego, chyba tych, którzy nie myślą i którzy nie mają żadnej lubości materiału, to jakby się wymagało od dobrego tenisisty, by grał trzepaczką, lub od dobrego jeźdźca, by siadł na krowie. Tylko pastuchy modelują w glinie i skrobią w gipsie [...]. Są ludzie, którzy całe życie wołają wypychać brzuch kartoflami, a dobre suche [czyli wytrawne – P.G.] wino używają za ocet. (s.157-158.)

Bardziej zajmujące są podwaliny tworzonej przez Zamoyskiego nowatorskiej poetyki odbioru. Wskazując na cztery typy "wadliwego" spojrzenia: krótkowidztwo, dalekowidztwo, daltonizm (istotny w kontakcie z malarstwem) i astygmatyzm – uznaje ten ostatni za szczególnie ciekawy. Jego uświadomienie jest rozpoznaniem kolejnej przestrzeni medialnej. Wyjaśnienie Zamoyskiego jest precyzyjne, dlatego przytoczenie będzie dłuższe:

Ja osobiście mam 4 ½ dioptrie astygmatyzmu na prawym oku, 2 ½ na lewym. Jestem dalekowidzem, oprócz tego prawe oko mam niewidome tak, że zamykając lewe oko, czytać nie mogę, a na dwa metry żadnej osoby nie rozpoznam [...] pewnego razu bawiąc się cudzymi okularami [...] zobaczyłem nowy świat; spojrzawszy na gazetę leżącą przede mną spostrzegłem, że papier ma włosy i że *litery dziwnych nabrały kształtów*. [...]. [Okulista stwierdził – P.G.] że wszystko muszę deformować i widzieć płasko [...]. Sam astygmatyzm jest najciekawszy [...] ukształtowanie oka, dające stałą deformację widzianych rzeczy, linie równoległe wydają się astygmatykom nierównoległe (...). Tysiąc można dać przykładów [...]. Prowadzi to właśnie do [...] "indywidualnego spojrzenia" i wielości rzeczywistości [L. Chwistek i astygmatyzm?⁴⁹ – P.G.]. [...]. **Ja twierdzę, że żywa rzeźba będzie tylko ta, która będzie tak zrobiona, jak natura była zobaczona rzeczywiście** [podkr. – P.G.]. [...] nie człowiek stosuje się do materiału (bo wtedy wychodzą obrzydliwe stylizacje, "prymitywizmy"), tylko stosuje materiał do tego, co zobaczył i co chciał i umiał oddać. Autentyczny człowiek ma autentyczne

⁴⁸ A. Zamoyski, *O rzeźbieniu*, [w:] "Nike", 1937 (styczeń), s. 145-161.

⁴⁹ L. Chwistek jako autor koncepcji wielości rzeczywistości byłby zatem determinowany zarówno przez intelekt, jak wadę wzroku. Problem można przenieść na wszystkich naukowców – czy wymyślają oni coś siłą wego intelektu, czy też jest to wynikiem fizjologii, cielesności, emocji etc.

widzenie. [...] Prawdziwie Wielka Sztuka (...) zależy od tego kto patrzył. [...] soczewka, która robiła dagerotypy, właśnie miała "swój astygmatyzm" [...] trzeba patrzeć na naturę jak Grecy, ale nie widzieć dziś natury jak Grecy. (s. 158-160)

Wszystkie przedwojenne rozważania Zamoyskiego, dotyczące teorii sztuki, mają dość intuicyjny charakter. Autor silnie też podkreśla w nich znaczenie medium dla danej sztuki. Tym, czego im brakuje, jest szersze tło intelektualne, zaplecze filozoficzne. A przecież Zamoyski nie był w dziedzinie wiedzy laikiem (miał doskonałe uniwersyteckie wykształcenie) i, tworząc swoją teorię, osadzał ją w ówczesnych prądach estetycznych oraz naukowych. Jednak w pełni dał temu wyraz dopiero w pracach powstałych po wojnie, nade wszystko w *Sztuce i substancji*⁵⁰, dość obszernej rozprawie powstałej w roku 1954-ym. Jak głęboką erudycją cechował się Zamoyski wskazuje już dwuakapitowa *Przedmowa*, w której w sposób logiczny i klarowny dochodzi do spotkania wyimków filozofii Heraklita, Sokratesa, Platona, św. Pawła, św. Tomasza, Kanta, Bergsona i Einsteina (dalej w tekście znajdują się także odniesienia m. in. do fizyki kwantowej). Celem tych metafizycznych rozważań jest opozycja wymiernego czasu i niewymiernego trwania w ich estetycznych komplikacjach. Co łączy przywołanych przez Zamoyskiego myślicieli? Z jednej strony podkreślają oni zmianę, ów czas determinujący formy uobecniania się sztuki; z drugiej metafizyczne przekonanie o "zastłonie", owym nienaruszalnym trwaniu pierwiastka boskiego w artyzmie. To tłumaczy silną skłonność polskiego teoretyka do poszukiwania pozahistorycznego (aczkolwiek uobecniającego się w manifestacjach historycznych) piękna, zatem lśnienia sztuki. Do wyjścia poza teorię *Kształtu* ku metafizyce i filozofii tworzenia, ku deistycznej substancji stojącej za dziełem. Prawdziwa sztuka zawsze się skrywa, a jej ujawnienie nie jest próżnym wystawieniem na pokaz, tylko odstąpieniem czegoś istotnego, domagającego się odstąpienia:

Całość tych arcydzieł legijskich – P.G.] – podkreśla Zamoyski – umieszczona była w komorach grobowców podziemnych, które zatarasowane olbrzymimi głazami o wadze kilkunastu ton ukrywały je przed natrętnym widzem. [...]. Co za kontrast między paryskimi galeriami, dzisiejszymi miesięcznikami artystycznymi lub sprawozdaniami z wystaw [...]. W Grecji sztuka starała się przede wszystkim nadać formę widzialną potężnemu i tragicznemu mitowi, który był początkiem ówczesnej myśli filozoficznej. [...]. **Czy to nazwiemy tak czy inaczej – naprawdę jest to tylko świadoma czy nieświadoma potrzeba schronienia się w dziedzinę wartości transcendentalnych** [podkr. – P.G.]. (s. 152-154)

Na słowie "transcendentalny" warto chwilę się zatrzymać, podkreślając wstępnie, że Zamoyski nie uprawia mistycyzmu i nie poszukuje w sztuce tajemnicy dla tajemnicy. Przeciwnie – jego wiara w zastłone, "nadzieja zetknięcia się

⁵⁰A. Zamoyski, *Sztuka i substancja*, tłum. S. Szaleska, [w:] "Sztuka i Krytyka", nr 33-34, 1958.

z tym, co jest odwieczne, ukryte" ma głęboko filozoficzne podstawy. Zarazem jest to filozofia doświadczenia, gdyż Zamoyski podkreśla, że to, co można zrozumieć, policzyć, ustalić, zmierzyć i nazwać, nie osiąga wartości autentycznych, za które można jedynie "zapłacić przeżyciem". Otóż w oparciu o dowód kosmologiczny – istnienie świata nie jest koniecznością, zatem racja jego istnienia musi się znajdować poza nim samym – Zamoyski wyróżnia absolutny charakter sztuki, która wskazuje na ową rację istnienia, która to racja nie daje się wyrazić ani empirycznie, ani logicznie. Jest transcendentna. W tym momencie jego myśl znajduje się w tych samych koleinach, co późne rozważania Gillesa Deleuze'a, związane z ustaleniem relacji transcendentja-immanencja⁵¹. Obydwaj zakładają, że doświadczenie życia (dla francuskiego filozofa jest ono dane w absolutnej immanencji, "jest immanencją zawartą w polu transcendentji"), ruch, istnienie nie są pojmovalne na drodze rozumowej, nie należą do triady podmiot-przedmiot; przeciwnie – jest to coś dane czy istniejące samo w sobie (dla Deleuze'a) lub absolutnie (dla Zamoyskiego). Jak pisze ten ostatni (obydwaj są przekonani, że dostęp do tego życia możliwy jest tylko w doświadczeniu sztuki):

Absolutem może być tylko to, co jest odłączone od związków z jakimkolwiek "terminem" [...] – na sposób ruchu, który by nie miał uchwytnych punktów zaczepienia i punktu wyjścia, co jest poza wszelkim doświadczeniem empirycznym i wszelkim sądem. [...]. Jest to rzecz sama w sobie [...] jest ona poza czasem. [...]. Stąd ciągłe *przekształcanie naszego pojęcia rzeczywistości* [...] przemiany stylów [...]. Jest to bieg bez wytchnienia ku Nieskończonemu, poprzez naszą formę wyrazu. [...] autentyczne dzieło sztuki [...] [stanowi – P.G.] oryginalne odkrycie, odstąpienie mgieł, które nam zastaniają Substancję. [...]. W ten sposób splotamy życiu naszą daninę, nasze prawo do istnienia [...]. I nazywam Sztuką ów bezinteresowny wysiłek, który stara się uczynić Absolut POZNAWALNYM, by ostatecznie utożsamić się z Nim. [...]. [Przypominają się tutaj słowa Eupalinosa – P.G.] "Ilekoć budowałem świątynię, tylekoć zbudowałem samego siebie". (s. 158-164)

W pierwszej chwili moglibyśmy pomyśleć, że Zamoyski w Sztuce i substancji proponuje unieważnienie medialności. Daje przecież pesymistyczny wykład rozwoju nauki, zawsze "błędnej"; uważa, że niezależnie od sposobów kształtowania i użytych środków technicznych rzeczywistość wciąż nam się wymyka – czym jest zatem odpowiednia medialność, jeśli nie jeszcze jedną formą porażki, czymś dla dzieła przypadkowym, a jeśli koniecznym, to tylko z technicznego punktu widzenia – można by spytać.

⁵¹ Zob. G. Deleuze, *Immanencja: życie*, tłum. K. M. Jaksender, Wydawnictwo Eperons-Ostrogi, Kraków 2017. Zbadanie związku konceptu Zamoyskiego (mimo wszystko metafizycznego, nawet "religijnego") z projektem Deleuze'a ("antymetafizycznym") wymaga dalszych badań – sygnalizując go, chcę tutaj jedynie podkreślić wyprzedzający wobec swej epoki charakter teorii czy może filozofii polskiego artysty.

Poprzez swoje poprawki [to cytat z Goethego, którego Zamoyski czyni rezonatorem pewnych twierdzeń – P.G.] "swe zbłądzenia" – "błądzi człowiek jak długo dąży". (s. 180)

A jednak nie! Sztuka nie może uwolnić się od formy, nie może być tylko konceptualizmem, pozbyć się pierwiastka związanego z życiem.

Jedynie widzenie subiektywne i autentyczne natury, ze wszystkimi "właściwymi mu zbłądzeniami", może nam dać nieskończone bogactwo możliwości. [...]. Aby sztuka była sztuką musi emanować z Substancji. [...] technologia i cały jej mechanizm zaczyna poznawać stopniowo swoje prawdziwe zadanie. (s. 184-185)

Musi tym samym, traktując wszelakie środki techniczne jako środki pomocnicze, uruchomić medium podstawowe – to, które odpowiada za "zbłądzenie", za deformację, które wyrzywa dzieło ze świata naturalistycznego (kopii i podobieństw) do świata natury i życia (substancji i kształtu). A medium tym jest indywidualne, naznaczone ewolucją (chętnie dopowiedziałbym w tym miejscu – twórczą) oko artysty:

[...] wszelka rzeczywistość – konkluduje Zamoyski – uchwycona przez soczewkę oka indywidualnego, jeśli tylko będzie ono lojalne dla idei doskonałości, otworzy wachlarz "wielu rzeczywistości" (Leon Chwistek).

Oczywiście oko banalne będzie widzieć banalnie i jego [...] wysiłki [...] na nic się nie zdadzą. [...]. W sztuce [...] naprawdę autentyczne jest tylko to, co subiektywne. Nazywam to realizmem. Istnieje więc autentyczność widzenia subiektywnego [przypomnijmy kwestie związane z astygmatyzmem – P.G.] [...] i inna obiektywna (najbardziej złudna) [...]. Trzeba powiedzieć "TAK" – istnieniu. (s. 189-192)

Pod koniec swego życia Zamoyski dokonał ostatecznego podsumowania w obrębie swoich teoretycznych poszukiwań⁵². Niech zatem cytat z tego tekstu, połączony z lakonicznym komentarzem, posłuży za zakończenie tego szkicu:

[...] nauczyłem się zniewolić rękę do wykonania mego widzenia. Rękę i oko. [...]. Doszedłem wówczas do wniosku, że trzeba umieć zobaczyć, to znaczy mieć oko, i umieć wykonać [...]. Zrozumiałem, że do czysto optycznego odkrycia życia przez moje oko trzeba było włączyć dla uzupełnienia odkrycie metafizyczne trzeciego oka, które wtedy, jak błyskawica w ciemni nocy, uwidacznia horyzont tajemnicy istnienia w całym jego majestatycznym znaczeniu. [...]. Dzieło Sztuki, poemat czy symfonia, jest wobec tego uwidocznieniem, pismem figuralnym tego, czego nie dostrzegamy zmysłami, ale co wyczuwamy, co przeżywamy dogłębnie w świetle tej iskry. (cz. II, s. 41; 46)

⁵² Zob.: A. Zamoyski, *Jak i dlaczego wyrośłem z formizmu*, [w:] "Poezja", nr 1 i 2, 1968.

Każda teoria potrzebuje nazwy, by funkcjonować poza pierwotnym kontekstem, by opuścić teksty, w których została opisana – tutaj szkice Zamoyskiego – i działać w innych obszarach. Jak można by nazwać projekt polskiego formisty? W moim przekonaniu tym, co wypracował August Zamoyski jest: Teoria potrójnego widzenia. Działanie jej naznacza zarówno proces powstawania dzieła, jak również jego odbioru. Pierwszym krokiem, w przypadku twórczej ekspresji, jest uruchomienie *oka ewolucyjnego* – akt percepcji, zmieniającej się w artystyczny wyraz, musi być uwarunkowany intelektualnym (intelektualnym) zrozumieniem mechanizmu ewolucji sztuki; pojęciem jej, zdeterminowanych rozwojem środków technicznych, prawideł. Krok drugi konstytuuje *oko fizjologiczne*. Artysta indywidualizuje swą wizję, przyzwalając na “błąd” oglądu, zakładając wadę wzroku – uzyskuje w ten sposób efekt zsubiektywizowanego realizmu. Dociera tym samym do czystej formy, jego dzieło uzyskuje *Kształt*. Działanie “*trzeciego oka*” pozwala na przekroczenie granic formy i na dotarcie do czystej *Substancji*, która jest transcendencją ku absolutowi. Twór artystyczny przestaje znaczyć sam w sobie, transcendując ku samemu istnieniu. W sytuacji recepcji sprawa wygląda podobnie. Rozumienie podąża tą samą drogą – najpierw wiedzy o ewolucji sztuki, która chroni odbiorcę przed zachwytem banałem lub niepojmowaniem nowości; potem indywidualizacji odbioru, nadającej dziełu nieredukowalną niepowtarzalność i nie skończoność; na koniec doświadczeniu substancjalnego wymiaru sztuki, co umożliwia, w akcie iluminacji, momentalnie, uchwycić transcendencję sztuki i daje wgląd w czyste istnienie.

Tym samym ludzkie oko, w jego trzech przejawach, staje się najpotężniejszą medialnością. O sile równej pismu czy mowie. Jak pisał Zamoyski w liście do Władysława Tatarkiewicza: “ludzie patrzą przez mikroskop, gdy wystarczy zwykłe oko”⁵³.

⁵³ Tatarkiewicz, Zamoyski, *Listy*, cit., s. 98.