

PETER BÜRGER *Teoria awangardy* J. Kita-Huber (tł.) Universitas, Kraków 2006  
s. 170

---

Peter Bürger na wstępie swoich rozważań prezentuje stanowisko filozoficzne, z pozycji którego konstruuje teorię estetyczną; nawiązuje tu do intelektualnej tradycji Szkoły Frankfurckiej. Autor dokonał intelektualnej autoprezentacji, teraz czytelnik musi zdecydować, czy akceptuje pogląd, że teoria estetyczna jest wartościowa „tylko w takiej mierze, w jakiej rozważa historyczny rozwój swojego przedmiotu”; brak sprzeciwu, szybko zostaje wynagrodzony filozoficzną lekturą wysokiej próby.

Wychodząc od prezentacji Marksowskiej krytyki religii i krytyki ideologii, Bürger prezentuje czytelnikowi kategorie, którymi posługuje się, aby określić źródła sztuki autonomicznej i wskazać na przyczyny klęski sztuki awangardowej. Zanim jednak autor przedstawi wnioski ze swojej historycznej analizy prądów awangardowych, czytelnik otrzymuje wykład podstawowych pojęć, będących przedmiotem analizy, przede wszystkim awangardy, głównego przedmiotu zainteresowania autora, oraz dzieła sztuki i instytucji sztuki, jako determinującej społeczną funkcję dzieła.

W estetyzmie sztuka stała się swoim własnym przedmiotem, co doprowadziło do wyodrębnienia i usamodzielnienia się społecznego podsystemu sztuki. To, z kolei, umożliwiło samokrytykę sztuki, która dokonała się wraz z awangardą. Krytyka ta polegała na zwróceniu się przeciwko instytucji sztuki jako tradycyjnym nawykom odbioru sztuki i aparatowi dystrybucji, co miało doprowadzić do zniesienia sztuki w praktyce życiowej. Autonomiczna sztuka jest refleksyjnym obrazem tożsamości mieszczaństwa, właściwym dla obszaru wykraczającego poza praktykę życiową. Mieszczanin, w codziennym życiu nastawiony na racjonalny cel, właśnie w sztuce doświadcza swojego „człowieczeństwa” dzięki takim wartościom jak: radość, prawda, solidarność.

Wraz z powstaniem w awangardzie nowego typu dzieła, pojawiła się nowa, krytyczna hermeneutyka, która rozpoznaje sens całości, badając

sprzeczności między różnymi warstwami dzieła i dokonując krytycznego sprawdzianu analizowanych tradycji. Nowa hermeneutyka korzysta z metod krytyki ideologii. Bürger przedstawia mechanizmy powstawania ideologii i jej krytyki. Ponieważ zarówno awangarda, jak i estetyzm, próbują nadać sztuce uprzywilejowane miejsce w stosunku do innych dziedzin życia, okazują się być dwiema stronami tej samej ideologicznej całości. Autonomia, definiująca status sztuki w społeczeństwie mieszczańskim, może być nazwana kategorią ideologiczną, ponieważ nie rozpoznaje procesu odchodzenia sztuki od praktyki życiowej jako procesu historycznego. Otóż ten sam zarzut można postawić awangardzie, wydaje się zatem, że do jej klęski przyczyniła się przede wszystkim porażka w starciu z ideologicznymi podstawami mieszczańskiej instytucji sztuki. Krytyka autonomii sztuki wobec praktyki życiowej nie jest jednak jednoznaczna, ponieważ względna wolność sztuki wobec praktyki życiowej jest zarazem warunkiem dla zaistnienia krytyki poznania rzeczywistości.

*Teoria awangardy* Petera Bürgera to książka ważna, oparta na solidnych, dobrze wyeksplikowanych podstawach teoretycznych, wnikliwie i precyzyjnie analizująca zjawisko awangardy w kontekście społecznym i kulturoznawczym. Społeczna teoria sztuki Bürgera jest niewątpliwie jedną z kluczowych w obszarze filozofii sztuki. Mając to na uwadze, nie powinniśmy zatem zniechęcać się fragmentami wymagającymi od nas, z racji swojej złożoności, gruntownej znajomości teorii krytycznej. Mniej wytrwałym może pomóc interesująca opowieść autora o sekretach technik plastycznych oraz porcja zagadek literackich.

A o tym jak trudno uchwycić specyfikę rodzącej się awangardy i jej późniejszych wersji (czyli postawangardy) już świadomych własnej klęski przypomina sam autor, podsumowując:

Niczym nieograniczoną dysponowalność materiałem i formą, która jest charakterystyczna dla postawangardowej sztuki społeczeństwa mieszczańskiego, należy zbadać zarówno od strony tkwiących w niej możliwości, jak i związanych z nią trudności (...), tylko strukturyzacja dziedziny przedmiotowej umożliwia naukowe ujęcie teorii. Natomiast tam, gdzie możliwości tworzenia są nieskończone, tam nieskończenie trudne jest nie tylko autentyczne tworzenie, lecz także jego naukowa analiza (s. 121-122).

Katarzyna Badura

ARTUR ŻMIJEWSKI *Drżące ciała. Rozmowy z artystami* seria: *Krytyki Politycznej*  
t. 2 Bytomskie Centrum Kultury – Korporacja Halart, Bytom-Kraków 2007  
s. 356

Wydany w lutym 2007 roku tom rozmów Artura Żmijewskiego z artystami przynależącymi, podobnie jak on, do nurtu tzw. sztuki krytycznej przynosi ogromną ilość materiału, który ma trudną do przecenienia wartość dla kogoś, kto chciałby pogłębić zrozumienie prac uczniów Grzegorza Kowalskiego, powstających od początku lat 90. do dnia dzisiejszego. Jak sam Żmijewski przyznaje, w otwierającym książkę wywiadzie z Sebastianem Cichockim, kuratorem z bytomskiej Galerii *Kronika*, tacy twórcy jak: Katarzyna Kozyra, Paweł Althamer, Grzegorz Klaman byli w stanie powiedzieć mu o wiele więcej, niż zwykłemu dziennikarzowi, zejść na bardziej intymny poziom rozmowy, ujawnić meandry swojej psychiki, trudności, jakie musieli pokonywać tworząc swoje prace, zwierzyć się z swoich obsesji, niepokojów, lęków. Dzięki temu otwarciu powstaje fascynujący portret zbiorowy generacji artystów, których nazwiska zapowiadają prace niezwykle trudne, wymagające od odbiorcy mocnych nerwów, drażniące najgłębsze intymne pokłady naszej psychiki. Taki też jest ten tom: nie ma tutaj ani jednej rozmowy, która miałaby letnią temperaturę; w każdej można znaleźć coś, co wytrąci czytelnika z równowagi, sprowokuje do wyrazistej reakcji; co ważne – wypowiedzi wspomnianych twórców nie wydają się być kreowanym pod filisterską publiczność zbiorem obrazoburczych wyznań, ale raczej emblematem ich autentycznych poszukiwań, eksplorowania najciemniejszych bądź też najjaśniejszych obszarów ich własnej psychiki, zmagania z własnymi chorobami i ułomnościami, wreszcie – z samym tworzywem ich dzieł.

Dane jest nam teraz po części poznać kulisy powstawania wielu przełomowych dla polskiej sztuki współczesnej prac, chociażby rzeźby-autoportretu Althamera pokrytej wołowymi jelitami (swoisty motyw wani-tatywny) czy jego eksperymentów z narkotykami; budzących za każdym razem społeczne potępienie prace Kozyry, przełamującego kolejne granice video Zbigniewa Libery o jego powoli umierającej babci oraz zestaw klocków Lego umożliwiający zbudowanie własnego obozu koncentracyjnego. Właśnie z uwagi na ten eksploratorski, transgresywny charakter działań artystów krytycznych, tom sporządzony przez autora *Powtórzenia* zasługuje na szczególną uwagę. Żmijewski, w wspomnianym wyżej wywiadzie z Cichockim, diagnozuje rolę artysty w współczesnym polskim społeczeństwie, dokonując tym samym nowego otwarcia dyskusji

na temat społecznej funkcji sztuki. Lektura *Drżących ciał* może okazać się jeszcze bardziej intrygująca, jeśli będziemy mieli w pamięci manifest Żmijewskiego, zatytułowany „Stosowane sztuki społeczne”, z ostatniego numeru *Krytyki Politycznej* (11/12, zima 2007). Artysta występuje tutaj ostro przeciwko sprowadzaniu, przez społeczne wyobrażenia, twórcy do roli kogoś, kto nie jest w stanie przełożyć swoich działań na życie społeczne. Artyści są marginalizowani, traktowani jak odmienicy, którzy nie są w stanie przedstawić rezultatów swoich poszukiwań w formie dyskursywnej, przez co automatycznie spychają się na margines życia politycznego, zamknięci w granicach swych idiolektów, obrazów, zdjęć, filmów i obiektów. Żmijewski chciałby postulować właśnie powrót sztuki do polityki i to nie w charakterze oficjalnej tuby propagandowej jakiegokolwiek formacji politycznej, ale jako kolejny głos w przestrzeni dyskursu politycznego, obok takich dziedzin jak ekonomia, socjologia, posiadających swoje własne środki wyrazu, wyrazistą retorykę służącą do tego, by „podbijać” permanentny społeczny antagonizm rozumiany jako zasada rozwoju. Wiedza, jaką zdobywają artyści, tacy jak bohaterowie *Drżących ciał*, jest jego zdaniem czymś w rodzaju antropologicznego eksperymentu, którego wyniki wymagają analizy i opracowania. Artysta przestaje być pięknoduchem żyjącym gdzieś na marginesie normalnego, statystycznego społeczeństwa, ale staje się na powrót jednym z tych, którzy mają za zadanie diagnozować, opisywać, rozwiązywać w sposób wyrazisty problemy własnej społeczności.

W ten sposób nawet narkotyczne eksperymenty Althamera, prowadzące go na skraj ekscentrycznego mistycyzmu, czy psychomachia Koziry, związana z koniecznością uśpienia zwierząt do jej instalacji, ulegają silnemu upolitycznieniu (choć nie w potocznym sensie). Żmijewski trawestuje Miłozza: „po co nam s z t u k a, która nie ocala narodów, ani ludzi?”; wypada pytanie tylko kontynuować: po co nam sztuka, która nam może się tylko p o d o b a ć?

*Michał Choptiany*

RAFAŁ SOLEWSKI *Synteza i wypowiedź. Poezja i filozofia w sztukach wizualnych na przełomie XX i XXI wieku* Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej w Krakowie, Kraków 2007 s. 290

Jak to się dzieje, że oglądając niektóre dzieła sztuki nie tylko je widzimy, ale również rozumiemy? Jak to się dzieje, że pewne obrazy wizualne oddziałują na nas w ten sposób, że wydaje się nam, iż przemawiają do nas? Co sprawia, że piękno nas „wzbogaca”, że doświadczając piękna, doświadczamy prawdy?

Najważniejszym zadaniem, jakie stawia przed sobą Rafał Solewski w *Syntezie i wypowiedzi* jest próba odpowiedzi na pytanie: „jak obraz jest poetyzowany i jak poetyzuje w sztuce współczesnej po to, by osiągnąć cele estetyczne i poznawcze”<sup>1</sup>. Podejmując się odpowiedzi na powyższe pytania, autor przeprowadza interdyscyplinarne badania, poruszając się z dużą swobodą i znawstwem po obszarach właściwych dla historii sztuki, estetyki i filozofii, językoznawstwa, antropologii, teorii mediów.

W pierwszej części swej książki autor traktuje o tym, jak poszczególni myśliciele zapatrywali się na kwestię sztuki i jej relacji do filozofii. Następnie przeprowadza studia porównawcze pomiędzy sztukami plastycznymi a literaturą. Odnajduje podobieństwa stylistyczne, analizuje środki artystyczne wspólne dla poezji i sztuk wizualnych. Porównuje język werbalny z językiem sztuk wizualnych. Charakteryzuje figury poetyckie takie, jak: alegoria, symbol, metafora, metonimia, stylizacja. W ten oto sposób przygotowuje, również na gruncie metodologicznym, materiał, który posłuży mu do podjęcia próby interpretacji poszczególnych dzieł sztuki. Jako przykłady dzieł sztuki najnowszej autor wybrał prace z dziedziny instalacji, w szczególności instalacji opartej na przekazie wideo. Jest to bardzo interesująca część książki, bowiem autor ukazuje tu istnienie sensów głębokich zawartych w konkretnych dziełach sztuki, które dla przeciętnego, ślepego na piękno, śmiertelnika, zdają się być zupełnie bezwartościowe i pozbawione istotnych treści.

Autor uważa, że niektóre przedmioty konstituowane są jako dzieła sztuki dzięki dominacji funkcji estetycznej, jaką one spełniają. To estetyczność dzieła pozwala na doświadczanie piękna. Piękna, które zachwy-

---

<sup>1</sup> R. Solewski *Synteza i wypowiedź. Poezja i filozofia w sztukach wizualnych na przełomie XX i XXI wieku* Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej w Krakowie, Kraków 2007 s. 10.

ca w rezultacie umiejętnego wykorzystania i modelowania przez twórcę artystycznych środków wyrazu.

Solewski stawia granice temu, co nazywamy dziełem artystycznym. Dziełem artystycznym jest to, co posiada estetyczne cele. A więc nie będzie nim wytwór, który świadomie i celowo, na przykład przez prowokację, wyłącza ze wspólnoty sztuki wielu potencjalnych odbiorców<sup>2</sup>. Dzieła sztuki współczesnej, rozumiane jako obrazowe wypowiedzi, filozofująco poetyzują po to, by wskazać, że pojęcie syntezy odnosi się nie tylko do relacji różnych sztuk w obrębie dzieła, ale i do stosunku słowa i obrazu, a przede wszystkim relacji sensu i piękna, zaś rezultatem tej syntezy jest myśl, stanowiąca wraz z potrzebami sensu i piękna (zaspokajanymi z użyciem obrazu i słowa) o istocie człowieczeństwa<sup>3</sup>. Człowiek doświadcza piękna z „bezcelową celowością”; dzięki temu doświadczeniu nie tylko odczuwamy przyjemność, ale zyskujemy na wiedzy, bowiem przez piękno w sztuce przejawia się prawda. Takie piękno jako najważniejsza, narzucająca się cecha niektórych intencjonalnych wytworów konstytuuje dzieło sztuki. „Sztuka ma na celu uświadomienie człowiekowi, że ma on możliwość zrozumienia istoty świata, doświadczenia piękna, czynienia dobra i stania się częścią istoty świata. Kiedy wysili się, żeby pojąć sztukę, wtedy z łatwością to uczyni”<sup>4</sup>. Sztuka posiada swą tożsamość, jest sobą, wtedy gdy spełnia swój cel, czyli umożliwia doświadczenie piękna wspólnego wszystkim swym dziedzinom.

Rafał Solewski wpisuje się swą książką w poszukiwanie trwałych wartości sztuki współczesnej; szczególnie istotnym i ważnym problemem jest dla niego poszukiwanie impulsu estetycznego doświadczenia w różnych warstwach i elementach dzieła. Twierdzi:

we współczesnej sztuce wizualnej piękno można odnaleźć w elementach literackich, a dokładnie poetyckich, przy czym za poetyckie uznaje to, co stanowi przedmiot zainteresowania poetyki, która to zajmuje się regułami wypowiedzi, a jej materia może być nie tylko słowo, zaś paradygmatem wypowiedzi nie tylko gramatyka systemu językowego, ponieważ zabiegi o charakterze poetyckim można dostrzec w dziedzinie obrazu<sup>5</sup>.

Książkę tą polecam przede wszystkim amatorom, jak i osobom zajmującym się sztuką i filozofią profesjonalnie, wszystkim, którzy nie potrafią

<sup>2</sup> Tamże, s. 7-8

<sup>3</sup> Tamże, s. 253.

<sup>4</sup> Tamże, s. 224.

<sup>5</sup> Tamże, s. 8-9.

---

zrozumieć istoty sztuki współczesnej i postawić granicy między sztuką a nie-sztuką. Polecam tym osobom, które uważają, że nowoczesne dzieła artystyczne to nic innego, jak tylko bezsensowny bełkot, zbiór przypadkowych plam, zdarzeń, przedmiotów, których nie można zinterpretować w żaden logiczny sposób, które nic tak naprawdę nie wyrażają. Po lekturze książki Rafała Solewskiego takie myślenie powinno ulec diametralnej zmianie.

*Marcin Cygan*

FRANÇOIS JULLIEN *Pochwała nieokreśloności. Zapiski o myśli i estetyce Chin* B. Szymańska i A. Śpiewak (tł.), Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2006 s. 131

Nieokreśloność (*dan*) jest stale obecnym motywem w kulturze chińskiej i dlatego uznawana jest za wartość centralną i podstawową. Przenika rzeczywistość i wiele aspektów życia, jest kategorią wspólną zarówno dla konfucjanizmu, taoizmu, jak i buddyzmu oraz różnych dziedzin sztuki. Autor podejmuje próby dookreślenia tego terminu. Dodatkowym problemem, poza trudnościami translatorskimi, jest niedefiniowalność tego pojęcia w kulturze chińskiej. Dlatego autor stara się ukazać znaczenie *dan* poprzez przykłady, wykazując jednocześnie, w jaki sposób się ona przejawia.

Dla czytelnika Zachodu „nieokreśloność” wydaje się paradoksem, dlatego trudno zrozumieć wagę tego pojęcia w Chinach. Toteż pierwszym krokiem, który należy podjąć jest zmiana nastawienia, zmiana sposobu jego pojmowania. Kiedy nieokreśloność zostanie uznana za coś oczywistego i naturalnego, następuje zbliżenie do specyfiki myśli chińskiej. Proces ten Jullien nazywa zmianą znaku nieokreśloności. *Dan* nie jest tylko założeniem artystycznym, jest to głównie wyraz wewnętrznej mądrości autora, idea, ku której dąży całe życie. Nieokreśloność, rozumiana jako oderwanie, związana jest z taoistycznym pojmowaniem fundamentu rzeczywistości. W tym rozumieniu jest to uwolnienie i wyciszenie wewnętrzne, które umożliwia ujęcie prawdziwej istoty wszechświata, pierwotnej egzystencji, jej niezróżnicowania i harmonii. Nieokreśloność też jako jedyna uchwytuje ciągle zmieniające się aspekty rzeczywistości, równocześnie pozwalając im w pełni się ujawnić. Zarówno w rozumieniu taoistycznym, jak i konfucjańskim *dan* wyraża stosunek do innych ludzi, równocześnie umożliwiając budowanie społecznych interakcji. W rozumieniu taoistów, pozwala zachować i umocnić naturalną więź międzyludzką, dla konfucjanistów zaś odwołuje się do osobistej szczerości (*xin*) i lojalności, cech takich, jak powściągliwość, skromność i dyskrecja, które wyrażają autentyczność danego człowieka. Obydwie szkoły przyrównują człowieka szlachetnego do smaku wody – jest on nieokreślony. Nieokreśloność można również rozpatrywać z psychologicznego punktu widzenia; jako cechę, która pozwala posiadać i wykorzystywać różne wartości w sposób jednakowy i adekwatny do danej sytuacji. Zrównoważony i harmonijny charakter jest najcenniejszy, pozwala osiągnąć neutralność, przynależną każdemu człowiekowi. Jeśli w osobowości dominuje jedna cecha, prowadzi to do wypaczenia spostrzeżeń i działań.



Nieokreśloność jest również szczególnym rodzajem doświadczenia, czy też smakowania sztuki. W muzyce uwidacznia się przez „przedłużony dźwięk” bądź jako „milcząca muzyka”. Najpiękniejszą muzyką nie jest ta z wielką różnorodnością dźwięków, lecz ta, która najbardziej poruszy słuchacza. To poruszenie osiągnęte jest poprzez nie w pełni zrealizowany dźwięk bądź też „przedłużony dźwięk”, który posiada potencjał dopełnienia go przez odbiorcę. Najpiękniejszym dźwiękiem jest dźwięk najsubtelniejszy, który najbardziej zbliża ku harmonii. Pojawienie się dźwięku eliminuje równocześnie możliwość pojawiania się innych dźwięków – taka sytuacja prowadzi do zaburzenia harmonii. Dlatego też muzyka znajduje się między dwoma dążeniami – chęcią powstrzymania się od grania (odmową istnienia) oraz przedłużeniem dźwięku, by rozpułnął się w ciszy (dążeniem do roztopienia się w całości). Również „naddanie dźwięku” prowadzi ku przekraczaniu granic w kierunku ciszy.

Historia nieokreśloności w krytyce literackiej pokazuje, że pojęcie to nie zawsze było pojmowane w sposób pozytywny. Początkowo *dan* była uznawana za wadę w twórczości poetyckiej, zamiast niej najwyższej ceniono wdzięk (*yan*) wyrazisty i urzekający. Dopiero dzięki pozytywnie ocenionemu „smakowi” (*wei*) nieokreśloność uznano za zaletę. Ideałem poetyckim stała się w XI wieków jako odmiana stylu poetyckiego. Nieokreśloność obecna jest na granicy tego, co zmysłowe i Niewidzialne. Kieruje czytelnika ku przekraczaniu własnej osoby, które może być rozumiane w dwojaki sposób: bądź jako rozwój własnej osoby uzyskiwany poprzez odrzucenie przyjemności, bądź jako wyzwolenie świadomości. Pierwsza możliwość związana jest bardziej z moralnością i wysiłkiem, druga natomiast z mistyką i ekstazą. Poprzez użycie porównania czytania z jedzeniem, uwidacznia się ważna rola odbiorcy – to on smakuje, odbiera dane zjawisko. Podobna jest również logika przyjemności występująca w tych dwóch czynnościach. Jest to zasada retencji, czyli zatrzymania smaku. Pełnię smaku uzyskuje się dzięki nieobecności – „poza słowami”. Jednak to „poza” nie odsyła w transcendencje, nie ma żadnego innego świata niż ten tu oto – to, do czego odsyła, to „świat oczyszczony z pyłu”.

W historii obecne są również inne stanowiska, które uznają siłę i intensywność za bardziej wartościowe. Przykładem może być malarstwo pejzażowe Wang Menga, jednak intensywność szybko przemija, a sam obraz zaczyna przytłaczać odbiorcę.

Nieokreśloność zawiera w sobie metafizyczne intuicje „neutralności” wobec rzeczywistości. Wzywa również do zmiany życia. W tym znaczeniu *dan* jest bezjakościowością rzeczy i odrzuceniem „ja”. W przeżywanie *dan* zaangażowana jest cała świadomość.

F. Jullien ukazuje nieokreśloność na szerokim tle kultury i sztuki Chin. Swoje rozważania uzupełnia nie tylko klasycznymi tekstami, takimi jak *Dialogi konfucjańskie*, *Księga obyczajów* czy *Traktat o muzyce* i obrazami (Ni Zan, Wang Meng), lecz również odwołaniami do kultury europejskiej (filozofii i sztuki – Hegel, Plotyn, Verlaine). W książce został także umieszczony słownik terminów chińskich.

Na uwagę zasługuje bardzo tłumaczenie, oddające ducha poruszanego tematu. Przekład z języka francuskiego książki mówiącej o filozofii i estetyce Dalekiego Wschodu jest rzeczą trudną. Tym bardziej należy podkreślić bardzo dobre tłumaczenie, które umożliwia lepsze rozumienie przedstawionych zagadnień.

*Magdalena Garbacik*

WŁADYSŁAW STRZEMIŃSKI *Wybór pism estetycznych* Grzegorz Sztabiński (wprowadzenie, wybór i oprac.) Wydawnictwo Universitas, Kraków 2006 s. LXI + 208

*Wybór pism estetycznych* Władysława Strzemińskiego jest kolejnym tomem ukazującym się pod patronatem Polskiego Towarzystwa Estetycznego w ramach serii *Klasycy Estetyki Polskiej*. Niniejsza publikacja potwierdza, że zaliczenie Strzemińskiego w poczet klasyków jest w pełni uzasadnione. Książka składa się z dwóch zasadniczych części. Jest wyborem pism wraz z opracowaniem krytycznym, przez co staje się ważnym głosem w dyskusji nad spuścizną twórczą autora koncepcji unizmu. Konstrukcja książki umożliwia czytanie jej na kilka sposobów. Czytelnik może zdecydować, czy chce zacząć od omówienia, czy przejść bezpośrednio do lektury pism Strzemińskiego.

Pierwszą część – krytyczną, stanowi tekst redaktora tomu Grzegorza Sztabińskiego: „Od „obiektywnej rzeczy” do wyrazu świadomości wzrokowej. Koncepcja sztuki Władysława Strzemińskiego”. Sztabiński koncentruje się na „inspirującej roli koncepcji teoretycznych nie tylko dla artystów, ale również dla estetyków” (s. VIII). Wiele miejsca poświęca temu, w jaki sposób Strzemiński rozumiał pojęcie sztuki, jej funkcje i rozwój.

Omówienie ma charakter refleksji z pogranicza historii i socjologii sztuki oraz estetyki. Jest poszukiwaniem odpowiedzi na pytanie o miejsce teorii w praktyce artystycznej. Książkę można traktować więc jako przyczynek do refleksji nad naturą humanistyki. Ukazuje ona, że wspólny zakres i przenikanie się problemów uniemożliwiają wskazanie dokładnej linii demarkacyjnej pomiędzy poszczególnymi dziedzinami. W tekście krytycznym, autor po nakreśleniu tła teoretycznego koncepcji „wzrokocentryzmu” przedstawia, zapowiedzianą w tytule, ewolucję poglądów Strzemińskiego. Postawa komentatora jest otwarta, co najlepiej uwidacznia się w zakończeniu szkicu, w którym zarysowane zależności między sztuką a teorią zostają wpisane w szerszy kontekst, tj. skontrastowane z poglądami Greenberga. Dzięki temu zabiegowi, część krytyczna stanowi komentarz uświadamiający kolejne wątpliwości oraz sugerujący dalsze kierunki badań.

Właściwa część książki – wybór pism Władysława Strzemińskiego stwarza czytelnikowi możliwość skonfrontowania opracowania z oryginalnymi tekstami. Książka nie pretenduje do wyczerpującej prezentacji teorii artysty, ale ukazuje jego poglądy z punktu widzenia istotnego dla estetyki. Publikacja przedstawia teksty z różnych lat – od wczesnych,

przypominających manifesty, jak „Wypowiedź” w *Katalogu wystawy nowej sztuki* (1923), aż po fragmenty *Teorii widzenia* (1958). W książce zostały zamieszczone druki ulotne, wypowiedzi z katalogów, komentarze do obrazów, teksty publikowane w pismach, ale też korespondencyjna dyskusja Strzemińskiego z Chwistkiem z 1935 roku, czy obszerniejsze formy jak: *Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego* napisana wspólnie z Katarzyną Kobro w 1931 roku.

Spojrzenie na dzieło Strzemińskiego z nowej, estetycznej perspektywy sprawia, że *Wybór pism* w ciekawy sposób wpisuje się w badania nad dorobkiem artysty. „Przepisywanie historii sztuki na nowo” przez powrót do myśli jednego z czołowych artystów awangardowych, pozwala estetyce stać się dyscypliną bardziej samoświadomą.

Za główny walor książki uznałabym jednak jej wartość edukacyjną. W szkolnych programach nauczania brak wiedzy o sztuce, książka Strzemińskiego nadaje się na podręcznik – zawarte w niej teksty przybliżają idee leżące u źródeł sztuki współczesnej, mają często charakter wyjaśniający. Co szczególnie ważne, wśród tekstów znajdziemy komentarze do konkretnych obrazów, które stanowią lekcję uważnego patrzenia i doskonałą zachętę do zainteresowania się sztuką.

*Magdalena Mazik*

LEOPOLD BLAUSTEIN *Wybór pism estetycznych* Zofia Rosińska (wybór, wstęp, oprac.) Universitas, Kraków 2005 s. 200

Książka ta podzielona jest na dwie części: pierwszą z nich jest wprowadzenie Zofii Rosińskiej do estetyki Leopolda Blausteina; druga to wybór jego pism estetycznych. Celem tej książki jest przybliżenie czytelnikowi poglądów Blausteina dotyczących estetyki i zagadnień z nią związanych.

Zofia Rosińska na początku swego „Wprowadzenia” przedstawia obraz estetyki filozoficznej Blausteina, przeżywającej swój najświetniejszy okres w dwudziestoleciu międzywojennym. Następnie Z. Rosińska przybliża postać, urodzonego w 1905 roku, filozofa – jego mistrzem był Edmund Husserl. Składniki doznania estetycznego, według Blausteina, to: percepcja i związane z nią specyficzne emocje; ich występowanie pociąga za sobą między innymi problem „czy estetyczna rozkosz towarzyszy także przeżywaniu wartości negatywnych, takich na przykład jak brzydota i kicz?”.

Metodą stosowaną przez Blausteina była analiza fenomenologiczna, a podstawowe pojęcia, których używał to: przedstawienie i naoczność oraz przedmiot i nastawienie. Równie ważne są kategorie przedmiotów estetycznych: odtworzone, imaginatywne, odtwarzające. Rosińska pisze następnie o rodzajach percepcji wyróżnionych przez filozofa, są to: percepcja spostrzegawcza, imaginatywna oraz sygnitywna (dotyczy na przykład odbioru utworu literackiego). Wprowadzenie kończy część o tytule „Akuzja” i dotyczy percepcji słuchowiska radiowego.

W wyborze pism estetycznych Blausteina znalazło się dziewięć pism. Są one zróżnicowane pod względem przedmiotu badań, jednak każde z nich dotyczy estetyki oraz percepcji estetycznej, pojawiają się również rozważania z pogranicza psychologii i estetyki.

Pierwsze pismo zatytułowane „O ujmowaniu przedmiotów estetycznych” traktuje o doznaniach estetycznych, które stanowią dla człowieka pewną formę „wyciszenia”, jednak, jak mówi filozof, nie jest to rodzaj odpoczynku biernego, a czynnego; doznający jest aktywny w tym stanie. W tym piśmie Blaustein dochodzi do wniosku, że widzenie danego przedmiot (a doznania estetyczne jest wyznaczone głównie przez percepcję wzrokową) zależy od sposobu jego postrzegania. Stwierdzenie to z pozoru tylko wydaje się być banalne. W drugim piśmie, „O naoczności jako właściwości niektórych przedstawień”, filozof pisze między innymi, że naoczność wrażeń przewyższa naoczność wyobrażeń. Podając przykład z mapą, jako przykład wrażenia sygnitywnego, stwierdza, że przedstawienia

symboliczne (na przykład kościotrup symbolizujący śmierć na obrazie) są bardziej zbliżone do wyobrażeń niż schematyczne i sygnitywne. Następne pismo, zatytułowane: „Przedstawienia imaginatywne. Studium z pogranicza psychologii i estetyki”, podzielone jest na trzy rozdziały. Pierwszy traktuje o budowie przedstawień – jest to, pisze Blaustein, swoisty, prosty intencjonalny akt psychiczny złożony z jakości i materii. Intencjonalność tkwi w jakości aktu. W rozdziale drugim – o „Przedmiotach intencjonalnych przedstawień imaginatywnych” – poruszona jest między innymi kwestia czasu w przedmiotach imaginatywnych – nie istnieją one w czasie rzeczywistym, są przedmiotami *quasi*-czasowymi, choć zachowują się jak przedmioty czasowe. Ostatni rozdział traktuje o treści prezentującej przedstawień imaginatywnych. Są one *quasi*-przestrzenne, co oznacza, że zachowują się jak przedmioty przestrzenne, mimo, że nimi rzeczywiście nie są. Czwarty tekst: „Przedstawienia schematyczne i symboliczne”, traktuje, w szczególności, o przedmiotach, których nie można sobie wyobrazić. Takimi przedmiotami są na przykład: sprawiedliwość, śmierć, anioł. Człowiek widzi te przedmioty w sposób symboliczny, pisze Blaustein. Przedstawienia symboliczne dzieli na symbol i przedmiot symbolizowany, natomiast przedstawienia schematyczne (przykładowo: globus, kwadrat) odpowiednio na: schemat i przedmiot schematyzowany. „Przyczynki do psychologii widza kinowego” to tytuł następnego pisma. Traktuje on, mówiąc najogólniej, o psychologii człowieka uczestniczącego w seansie kinowym. Wrażenia przeżywane przez takiego widza dotyczą zmysłu wzroku i słuchu. Blaustein szczegółowo opisuje proces percypowania filmu, akcentując także rolę przedstawień nienaocznych (fantazja, pamięć). Analizuje przeżycia emocjonalne widza podczas seansu, oraz rodzaje przeżyć i cech psychicznych wyrażanych na ekranie mimiką czy też gestykulacją aktorów. Następnie pisze o roli ilustracji muzycznej w całości kształcie przeżyć widza kinowego, oraz o przyjemności pozaestetycznej, której doznaje on oglądając film. Na koniec filozof stwierdza, że przeżycie estetyczne charakteryzuje zupełne oddanie się odbieranym wrażeniom i tak dzieje się także podczas seansu kinowego. „O imaginatywnym świecie sztuki” – to pismo nieco krótsze, w którym Blaustein przedstawia przedmioty imaginatywne oraz stosunki, w jakich pozostają do rzeczywistego świata. Następne pismo – zatytułowane „Rola percepcji w doznaniu estetycznym” – traktuje o percepcji, która może być przeżyciem punktualnym lub długotrwałym procesem, oraz o różnicach zachodzących między różnymi rodzajami postrzegania przedmiotów estetycznych. Rozdział: „O percepcji słuchowiska radiowego” łączy się z ostatnim o tytule: „Czy naprawdę teatr «wyobraźni»?”. Blaustein opisuje w szczegó-

łowy sposób percepcję słuchowiska radiowego: jej akustyczne tworzywo (szmery, dźwięki), sposób, w jaki dana jest ona słuchaczowi i jaką rolę odgrywa w ukonstytuowaniu się świata fikcyjnego; rolę wyobraźni słuchacza oraz ekspresji stanów i przeżyć psychicznych postaci słuchowiska. Filozof pisze, że słuchowisko radiowe jest dynamicznym dziełem sztuki, konstytuującym się w procesie odbioru w przedmiot estetyczny.

Wybór pism estetycznych Leopolda Blausteina jest książką, którą warto przeczytać. Szczególnie polecić można jego pisma dotyczące sensu kinowego oraz słuchowiska radiowego, ze względu na nowatorstwo podejmowanych rozważań. Zofia Rosińska w kompetentny oraz wyczerpujący sposób przedstawia koncepcję Blausteina, prezentując jednocześnie własne przemyślenie dotyczące poruszanych przez niego zagadnień. Jej niewątpliwą zasługą jest ponowne odkrycie i wprowadzenie do współczesnego dyskursu nad sztuką, znaczącej, oryginalnej koncepcji estetycznej.

*Anna M. Lankosz*

KRYSTYNA WILKOSZEWSKA (red.) *Wizje i re-wizje. Wielka księga estetyki w Polsce*  
Universitas, Kraków 2007 s. 901 + ilustracje

Obszerna, wieloaspektowa publikacja, złożona z tekstów siedemdziesięciu referatów wygłoszonych na I Kongresie Estetyki w Polsce, którego obrady toczyły się pod hasłem: „wizje i re-wizje”, w Krakowie w 2006 roku, stanowi wartościową, zróżnicowaną panoramę problemów podejmowanych w współczesnej estetyce polskiej. Wśród znanych i cenionych rodzimych badaczy znaleźli się między innymi: Grzegorz Dziamski, Bohdan Dziemidok, Ignacy S. Fiut, Teresa Kostyło, Sław Krzemień-Ojak, Alicja Kuczyńska, Michał Ostrowicki, Teresa Pękala, Grzegorz Sztabiński, Irena Wojnar i wielu innych. Interesująco na tym tle prezentowało się wystąpienie Richarda Shustermana, twórcy i propagatora estetyki pragmatycznej oraz somaestetyki; referat amerykańskiego filozofa wyznaczał bowiem – zdaniem uczestników konferencji – kilka najważniejszych światowych tendencji w skomplikowanym procesie transformacji estetyki i stanowił swoistego rodzaju teoretyczny podkład dla innych stanowisk prezentowanych podczas kongresu.

Książka podzielona została, zgodnie z porządkiem obrad, na: trzy części, sześć sekcji i dwanaście podsekcji, odpowiadających tematyce poszczególnych wystąpień. Całość poprzedza wprowadzenie pióra Krystyny Wilkoszewskiej. Pytania o historyczną oraz przyszłą tożsamość estetyki, ponowne odniesienie się do metodologii badań nad historią dyscypliny, rozważenie dziedzictwa polskiej estetyki z dostrzeżeniem jej odrębności oraz wyjątkowości na tle dokonań europejskich przeplatają się tu z kwestią konieczności – w sporze z kantowskim paradygmatem autonomii – poszerzenia jej przedmiotu w współczesnych i przyszłych teoriach, potrzebą rozważenia konsekwencji tego poszerzenia, problemem powrotu oraz reinterpretacji kategorii przeżycia estetycznego jako uprzywilejowanego dostępu do refleksji estetycznej w ogóle, włączenia w to przeżycie szeroko pojmowanej sfery cielesności, związanej z zmysłową percepcją, wreszcie kwestiami wyzwania, jakie przed estetykami stawia rozwój multimedialnych, zaniku wartościowania typu: niskie-wysokie oraz uwzględnienia wpływów, jakim podlega (a także jakie wywiera na inne dyscypliny naukowe, jak również niektóre obszary rzeczywistości) współczesna estetyka.

Zgodnie z dobrą tradycją myśli estetycznej, wśród prezentowanych tematów nie zabrakło także bezpośrednich odniesień do działań i dokonań artystów współczesnych: dla przykładu, w podsekcji „Wspólnota sztuki” autorzy omawiali wspólnototwórczą funkcję sztuki najnowszej,



analizowali konteksty społeczno-polityczne sztuki po 11 września 2001 roku, podejmowali kwestię estetyzacji codzienności czy możliwości wkroczenia wymiarów estetyczności na tereny do niedawna zarezerwowane jedynie dla wartości czysto konsumpcyjnych, takie jak współczesne centra handlowe. W osobny blok ujęte zostały rozważania skoncentrowane wokół muzyki, architektury i interaktywnych sztuk multimedialnych. W nowym świetle postawili prelegenci problemy formy dzieła sztuki, formalizmu oraz zagadnienie *mimesis*. Interesująco przedstawiała się także wizja zaprezentowana w odczycie „Drogi do nowoczesności w estetyce polskiej” Teresy Pękali – oprócz zaakcentowania konieczności zmierzenia się z romantycznym paradygmatem tożsamości sztuki z tak zwaną kwestią narodową, specyficznej „geografii estetycznej” Polski i paradoksalnie korzystnego zapóźnienia w przyswajaniu i asymilowaniu rozmaitych „awangardyzmów”, a dalej: wrażliwości na tendencje ariergardowe oraz bliskości refleksji teoretycznej z działalnością artystyczną, autorka podkreśla korzyści, jakie dla estetyki przyniosła aktywność polskich szkół filozoficznych, w szczególności zaś ufundowany przez Romana Ingarde- na i twórczo rozwijany przez jego uczniów program badań fenomenologicznych. Na uwagę zasługują również dwa ostatnie referaty poświęcone zagadnieniu pedagogiki estetycznej w ośrodkach nieakademickich.

*Paulina Korpal-Jakubec*

ZYGMUNT BAUMAN *Życie na przemiał* Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004 s. 206

Książka składa się z „Wprowadzenia” oraz czterech rozdziałów o wymownych tytułach: 1. „Na początku był projekt, albo o odpadach przy zaprowadzaniu ładu”, 2. „Czy jest ich zbyt wielu? Albo o odpadach postępu gospodarczego”, 3. „Każdemu jego śmietnik, albo o odpadach globalizacji”, 4. „Kultura odpadów”.

Zadaniem, jakie sobie stawia autor jest odwrócenie perspektywy patrzenia na proces produkcji i społeczeństwo, przesunięcie ciężaru analizy z produkcji towarów na produkcję odpadów i odpowiadającym im w porządku metonimicznym „ludzi na przemiał”, których dzieli dalej na dwa gatunki: „ludzie odrzuty” – ofiary „ładotwórczego zapału” i „ludzie odpady” – uboczny produkt modernizacji gospodarczej. Tradycyjny punkt widzenia akcentował twórcze i pozytywne efekty modernizacji, czy szerzej rozumianej nowoczesności. Autor z kolei spogląda na jej ciemną stronę, zauważając, że wraz z coraz większą produkcją dóbr, rosną też coraz szybciej góry śmieci, na które trafiają niechciane, ale jeszcze nieużyte produkty. „Ludzie na przemiał” budzą niepokój wśród tych, którzy nadążają za nieustannym postępem, ponieważ przekonani są o przepelnieniu planety (przeświadczenie to sprowadza się do przekonania o zbyt dużej liczbie Obcych, nie biorą jednak pod uwagę samych siebie). Żądają, więc od sprawujących władzę skuteczniejszej selekcji, która ustanowiłaby granicę między My a Oni. Przyczynia się to do przejścia z modelu państwa socjalnego do państwa penalnego, bowiem zde regulowane i osłabione państwo jest zdolne do działań tylko w zakresie bezpieczeństwa.

Dodatkowo Bauman rozważa wiele różnic między nowoczesnością a ponowoczesnością, skupiając się na tej ostatniej. Przemyslenia te tworzą logicznie dopełniającą się całość, a dotyczą między innymi przemiany społeczeństwa wytwórców w społeczeństwo konsumentów, transformacji kategorii „bezrobotny” w „zbędny”, natury globalnej „superklasy” i zdegradowanych imigrantów politycznych i ekonomicznych, przeistoczeniu się gett w „hipergetta”. Z szczególną jednak uwagą autor przygląda się niepewności, tymczasowości, niecierpliwości, brakowi zaangażowania i zobowiązań, objawiających się w sferze życia społecznego, gospodarczego, prywatnego, jak i w sztuce. Zauważa również wyłonienie się nowego rodzaju Wielkiego Brata, który koegzystuje ze swą starszą formą, jednak w przeciwieństwie do niej nie ma na celu przyłączania ludzi wbrew ich woli, lecz usuwanie „niepasujących” elementów.

Ponadto książka zawiera trzy kilkustronicowe i zintegrowane z tekstem głównym dygresje, które, wybijając z rytmu czytania, rzucają szerszy strumień światła na omawiane zagadnienia. Dotyczą one kolejno: konieczności selekcji wiedzy w trakcie „snucia opowieści”, korzeni ludzkiej władzy, wywodzącej się z pierwotnego kosmicznego strachu, a znajdującej obecnie spełnienie w podsycanym przez media i rząd lękwowi przed atakami terrorystycznymi oraz w zmianie perspektywy czasowej życia: z wieczności w doczesność.

Zygmunt Bauman wspiera swoje wywody, poza zwykle odnajdywanymi w jego dziełach odniesieniami do filozofów, socjologów i psychologów, również literackimi wtrąceniami zaczerpniętymi od Kafki, Borgesa, Orwella, Huxley’a, Dostojewskiego. Nadaje to tekstowi charakter przypowieści moralizatorsko-prognostycznej. Otwiera również szersze możliwości interpretacyjne i szanse na odniesienie tych idei do zwykłego życia. Generalnie można powiedzieć, iż dzieło to jest niczym zdjęcie w negatywie, które omija powszechnie znane fakty i nadaje blask treściom ważnym, a wcześniej nie zauważanym.

*Jakub Steblik*

OLIVER GRAU (ed.) *MediaArtHistories* The MIT Press Cambridge, Massachusetts, London, England 2007

Tom *MediaArtHistories* to pierwsza i jedyna jak na razie próba historycznego podejścia do nowych mediów. Jednocześnie, jest to próba rozpisana na wiele głosów, które notabene nie zawsze współgrają ze sobą. Autorami esejów są światowej sławy naukowcy, którzy wywodzą się z różnych środowisk, jak również prezentują różne podejścia do tematu: między innymi Rudolf Arnheim, Peter Weibel, Dieter Daniels, Edmond Couchot, Christiane Paul, Lev Manovich, W.J.T. Mitchell, Ron Burnett. Wart uwagi jest również esej polskiego badacza Ryszarda W. Kluszczyńskiego, który traktuje o rozwoju sztuki nowych mediów: od filmu w stronę sztuki interaktywnej.

Elementem łączącym wszystkie teksty jest chęć zwrócenia uwagi na sztukę w dobie elektroniki, sztukę nowych mediów, która, dzieląc los z wcześniejszymi od niej fotografią i filmem, wciąż jeszcze musi się upominać o swoje miejsce w pantheonie sztuk. O ile jednak w przypadku fotografii lub filmu publiczność miała czas, aby oswoić się z myślą, że na przykład w kinie obcuje ze sztuką, o tyle w przypadku sztuki nowych mediów jest inaczej. Niebawem szybko zmieniające się technologie powodują, że część prac artystów nowomediów zbytnie szybko odchodzi do lamusa. Wydaje się, że na takie przyspieszenie jesteśmy zupełnie nieprzygotowani. Nie wypracowaliśmy jeszcze strategii ochrony i dokumentacji sztuki nowych mediów. Przyczyną nie jest brak możliwości, ale przede wszystkim brak świadomości, że wraz ze zmieniającymi się generacjami sprzętu elektronicznego, część naszego światowego dziedzictwa bezpowrotnie przemija.

Książka powstała jako pokłosie odbywającej się w 2005 roku konferencji *Refresh!* (*The First International Conference on the Histories of Media Art, Science and Technology*), której celem było wypełnienie luki pomiędzy rozwijającymi się w ogromnym tempie technologiami i idącą w ich ślady praktyką artystyczną a dyskursem naukowym, który wciąż cierpi na brak ujednoliconego słownictwa oraz precyzyjnych pojęć.

Już tytuł książki zakłada pluralizm, mowa jest wszak o historiach, a nie historii nowych mediów. Celem tego wydarzenia, jak również samej książki, było zachęcenie przedstawicieli tak różnych dziedzin, jak: filmoznawstwo, medioznawstwo, badania kulturowe, *computer sciences*, *image sciences*, filozofia oraz inne dziedziny wiedzy, które również zainteresowane są obrazem, do podjęcia dyskusji nad pojęciem: „nowe media”.

Oliver Grau, redaktor tomu, bliski jest w swoim patrzeniu na nowe media podejściu Abyiego Warburga, który propagował „transdyscyplinarne” badania na polu historii sztuki.

Pojęcie „nowe media” w dalszym ciągu wymyka się wszelkim próbom zdefiniowania. O jego niestabilności świadczyć mogą takie inicjatywy, jak choćby V2 Institute for the Unstable Media, czyli interdyscyplinarne centrum zajmujące się sztuką i technologiami medialnymi, znajdujące się w Rotterdamie; czy też Database of Virtual Art ([www.virtualart.at/common/startWork.do](http://www.virtualart.at/common/startWork.do)), które w porozumieniu z naukowcami, artystami oraz osobami profesjonalnie zajmującymi się sztuką, próbują przybliżyć szerszej publiczności zarówno artystyczny, jak również technologiczny aspekt mediów. Być może jest to szansa dla sztuki nowych mediów, aby szerzej zaistniała na rynku sztuki.

W „Wstępie”, już w jednym z pierwszych zdań, Grau podkreśla, że tom *MediaArtHistories* stanowi pierwszy krok w dyskusji nad historią nowych mediów, które powinno się badać z perspektywy trójstronnych związków pomiędzy sztuką, nauką i technologiami. Oczywiście jest to stwierdzenie trochę na wyrost, choćby dlatego, że sam Grau jest autorem książki napisanej w tym paradygmacie. W *Virtual Art. From Illusion to Immersion* próbuje wpisać wszelkie instalacje oparte na rzeczywistości wirtualnej, w szerszy kontekst pierwocin kina: czyli wszelkiego rodzaju panoramy, *laternae magicae*, czy sensoramy. Historia mediów, jak również pewien rodzaj archeologii, z którymi mamy do czynienia poszukując wspólnych motywów, nawiązań i inspiracji w sztuce dawnych wieków i różnych kultur oraz w sztuce nowych mediów, mogą pomóc nam w lepszym zrozumieniu sztuki naszego wieku. W dotychczasowych badaniach nad mediami aspektem pierwszoplanowym, który podkreślało się najbardziej, była właśnie owa nowość. Wydaje się, że takie podejście spowodowało nieufność, a co za tym idzie, często brak zainteresowania sztuką, która stanowiła być może niereprezentatywną, ale sporą część sztuki drugiej połowy XX wieku. Dzisiaj nie podchodzimy już tak bezkrytycznie do „nowości” nowych mediów. Była ona częścią swoistej utopii, marzenia o „cyfrowych rajach”. Powinniśmy spojrzeć na sztukę nowych mediów zauważając to, co jest w niej naprawdę nowe oraz to, co wspólne ze sztuką tradycyjną i z starymi mediami. To jedyny sposób, aby się z nią oswoić.

Książka *MediaArtHistories* jest z pewnością niezwykle interesującą pozycją dla tych, którzy chcą zdobyć wiedzę z zakresu sztuki współczesnej, jednakowoż nazwiska naukowców zaangażowanych w projekt są gwarancją, że również ci, którzy w potoku nowinek technologicznych rodem z Ars Electronica w Linzu, czują się jak ryba w wodzie, znajdą dla siebie

coś interesującego. Poza fotografią, filmem i sztuką video ciekawego ujęcia doczekały się tu takie gatunki sztuki jak: *net art*, sztuka interaktywna, sztuka genetyczna i telematyka, robotyka, *a-life* oraz nanotechnologie.

*Joanna Walewska*

AGNIESZKA GRONEK *Ikony męki Pańskiej. O przemianach w malarstwie cerkiewnym ukraińsko-polskiego pogranicza* Collegium Columbinum, Kraków 2007

Wśród wielu odrębności malarstwa ukraińskiego – choć przynależnego do wspólnoty krajów kultury bizantyńskiej, to tworzono w oddali od wielkich ośrodków artystycznych: greckich, południowosłowiańskich oraz północnoruskich, na granicy dwóch światów chrześcijańskich: wschodniego i łacińskiego – należy wyróżnić ikony Męki Pańskiej. [...] Wobec pojawiających się w literaturze naukowej kategorię, choć niczym nie uzasadnionych twierdzeń o istnieniu obowiązkowego wzorca wystroju wnętrza ukraińskich cerkwi w wiekach XVII i XVIII, który zakładał współistnienie trzech elementów, to jest ikonostasu, ikon Sądu Ostatecznego oraz Męki Pańskiej, przy czym dla tych ostatnich miała być zarezerwowana wschodnia część ściany północnej, względnie północna wschodniej – szczególnie ważne wydaje się rozstrzygnięcie problemu ich rozmieszczenia we wnętrzu cerkwi. [...] Kolejny ważny problem dotyczy programu ikon, a więc struktury dzieła, to jest wielkości powierzchni przeznaczonej pod malowidło, rozmieszczenia scen, kierunku biegu narracji, a przede wszystkim doboru przedstawień. Szczególnie istotne jest wskazanie tych, których obecność w ukraińskich cyklach pasyjnych jest niemal obowiązkowa, i tych które charakterystyczne są tylko dla jednego okresu lub środowiska artystycznego. [...] Dokładna analiza wskazanych zagadnień, a więc miejsca przedstawień pasyjnych w cerkwiach, ich programu, cech ikonograficznych i stylistycznych ma na celu nie tylko udzielenie odpowiedzi na szczegółowe pytania dotyczące tych problemów, ale także w oparciu o jej wyniki ocenienie roli jaką odegrała kultura zachodnia w powstaniu, ugruntowaniu i przekształcaniu jednego z niewątpliwych fenomenów sztuki ukraińskiej.

ANNA KAPUSTA *Mitologie twarzy: Cyprian Norwid i Stanisław Wyspiański. Próba komparatystyki mitu* Collegium Columbinum, Kraków 2007

Częstotliwość użycia pojęcia *twarz* i *oblicze*, a więc „słownik” specyficzny dla Norwida i Wyspiańskiego, wraz z jego, zlokalizowanymi w korpusach tekstów obu twórców, mitograficznymi asocjacjami – uznać wypada za uzasadnioną metodologicznie i użyteczną interpretacyjnie podstawę stworzenia projektu komparatystyki mitu. A zatem warstwa leksykalna – płaszczyzna pojęciowa stała się podstawą dostrzeżonej tożsamości symbolicznej utworów obu artystów. Tożsamość tę można wyeksplikować przy pomocy narzędzi analitycznych współczesnej mitografii w jej szerokim, nie tylko „ściśle” literaturoznawczym rozumieniu.



---

PATRYCJA KAWALEC *Stanisław Przybyszewski w czeskim świecie literackim i artystycznym* Collegium Columbinum, Kraków 2007

Fakt wpływu Przybyszewskiego na twórczość czeską jest jedyny w swoim rodzaju. Pisarz tak miernego talentu i tak w swych dziełach do kilku „dreszczy” ograniczony zdołał wywołać ferment i zdobyć błyskotliwą popularność. (...) Dziś pozostaje stwierdzić fakt, że żaden z polskich pisarzy i poetów okresu Młodej Polski nie wywarł nawet w przybliżeniu takiego wpływu w Czechach jak Przybyszewski. *Habent sua fata ... auctores!*. Tak pisał swego czasu Józef Magnuszewski. Ale czy debiutujący w Berlinie Polak zdołałby się przebić w gąszczu wybitnych osobowości epoki oraz wstrząsnąć proeuropejskim i snobistycznym światem najpierw niemieckiej, później także czeskiej bohemy, gdyby jego talent – jak sugeruje krytyk – był mierny, a dzieła monotematyczne?

VOLTAIRE *Eklezjasta treściwie. Cztery przekłady polskie z doby oświecenia* Jacek Wójcicki (opr.) Collegium Columbinum, Kraków 2008

Historycy literatury czy duchowości bardzo rzadko wspominają zaskakujący fakt, iż nie kto inny jak Wolter, człowiek-symbol walki z Biblią i zakorzenionymi w niej religiami, jest autorem poetyckich parafraz dwóch dzieł ze *Starego Testamentu*: filozoficznej *Księgi Koheleta* i miłosnej *Pieśni nad Pieśniami*. Jeszcze rzadziej – nawet wśród specjalistów – zauważa się, że francuskie poematy są pełne szacunku dla hebrajskich pierwowzorów (choć oczywiście z pominięciem ich wymowy metafizycznej) jako efektu chronologicznie i geograficznie określonego etapu rozwoju kultury, i że tym razem Wolter nie parodiuje Pisma, nie szydzi z niego ani nie wykorzystuje go do otwartej walki z „niegodziwcami” – chrześcijaństwem i Kościołem. Natomiast chyba nikt z badaczy nie był dotąd świadom istnienia aż czterech polskich przekładów Wolterowskiego „streszczenia” *Księgi Koheleta* – *Précis de l'Ecclésiaste*. Niniejszy tom po raz pierwszy po z górą dwustu latach gromadzi tę interesującą serię translatorską, skrytą dotąd w rękopisach i starych drukach i ukazuje różnorodność postaw twórczych poetów epoki oświecenia oraz zmieniający się z czasem styl tłumaczeń: od późnobarokowego po wczesnoromantyczny.