

Pytanie o recepcję, trwanie i pola oddziaływania filozofii i estetyki antyku sprowadzić można, w subiektywnej koncepcji, do uniwersalnego pytania o tożsamość: tożsamość zjawisk artystycznych, kolejnych nurtów i stylów. Paradoks ów stawia przed badaczami i odbiorcami sztuki pytanie, czy jeśli wymienione zostaną pewne elementy obiektu/dzieła na nowe lub „zapożyczone” od innego obiektu/dzieła to czy pierwszy obiekt/dzieło pozostanie wciąż tym samym obiektem/dziełem? To filozoficzne rozważanie ma swą genezę w greckiej legendzie podanej przez Plutarcha i zwane jest paradoksem statku Tezeusza. Przytaczając esencję legendy: statek, którym Tezeusz powrócił wraz z młodymi Ateńczykami, miał trzydzieści rzędów wiosel i został zachowany przez Ateńczyków aż do czasów Demetriusza z Faleronu – gdy stare deskigniły, żeglarze zastępowali je nowymi, z twardszego drewna. Dylematem filozoficznym staje się zatem problem istnienia rzeczy, które ulegają przemianom, ewoluują. Czy pozostają niezmienione czy przeistaczają się w zupełnie nowe „byty”? Jak wykorzystać dawne elementy konstrukcyjne? Czy można dyskutować o tejsze łodzi jako „prawdziwym” statku Tezeusza? Inną, równie angażującą intelektualnie jest wersja historii, w której Sokrates i Platon wymieniają się częściami swoich powozów, aż w końcu powóz Sokratesa jest zbudowany wyłącznie z części oryginalnego powozu Platona, a powóz Platona jest zbudowany wyłącznie z części oryginalnego powozu Sokratesa. Czy oznacza to, że dwaj filozofowie wymienili się powozami? Jeśli tak, to w którym momencie owa zamiana nastąpiła? Czy można tu mówić o całkiem nowym powozie? Filozofia w następnych stuleciach podejmowała kolejne apokryficzne historie, oscylujące wokół wyobrażenia, czym jest lub czym nie jest „to samo”.

Hasło „recepcji” w sztukach pięknych, tak często eksplorowane przez naukowców, może być kolejnym wariantem dysput filozoficznych. Recepcji istnieć może nieskończona

ilość – w zależności od zjawiska, motywu, tematu, techniki, gatunku itd., jakie znajdują się w polu badawczym. W obliczu tezy, iż kultura antyku uznawana jest za fundament cywilizacji europejskiej, a dorobek kulturowy tamtego okresu stał się podstawą do rozwoju kultury średniowiecznej, dalekiej nowożytnej i nowoczesnej, warto rozważyć owo przyswajanie i ewolucję w ramach przytoczonego powyżej paradoksu tożsamości. Przekształcane przez wieki wzorce antyczne nie zatracają swojego pierwotnego charakteru na tyle, by nie móc zostać zidentyfikowane i stanowić tym samym świadectwa zakorzenienia w kulturze i tradycji europejskiej². Sztuka starożytnej Grecji i Rzymu w dobie świata nowożytnego uznawana była za najwyższą normę, kształtowała artystyczne poglądy i była punktem odniesienia dla artystów, ich kształcenia. Kanon estetyki, piękna, literatury, architektury, rzeźby, wytworzony w czasach antycznych, do którego niejednokrotnie odwoływali się twórcy z epok późniejszych, pozostaje w wielu wariantach aktualny do dziś. Aktualny, lecz niewspółrzędny. Aktualny, lecz niejednomyślny. Aktualny, lecz wielokrotnie konwertowany³.

Jako artystyczną ilustrację paradoksu powozu Platona można potraktować ikoniczne dzieło Édouarda Maneta *Śniadanie na trawie* z 1863 roku, które w swojej epoce wywołało skandal obyczajowy⁴. Temat XIX-wiecznego płótna, a przede wszystkim postać nagiej kobiety ukazanej na pierwszym planie – Victorine Meurent, modelki malarza – stanowi czytelne nawiązanie do wcześniejszego o kilkaset lat obrazu Tycjana *Koncert wiejski* (1509 rok) (il. 1). Dzieło Tycjana nie jest jednak realistycznym oddaniem sceny pikniku, lecz niewerbalną relacją pomiędzy dwoma poetami i dwiema muzami. Scena rozgrywająca się

¹ Chisholm 2002: 89–91; Garbacz 2002: 53–54; Żabski 2008: 75–76.

² Barkan 1999: 209–269.

³ Stoichita 2011: 91–92.

⁴ Gombrich 2009: 514.



Il. 1. Tycjan, *Koncert wiejski*, 1509, Luwr, Paryż



Il. 2. Marcantonio Raimondi, *Sqd Parysa*, 1514–1515, British Museum, Londyn

na łonie natury, w arkadyjskiej krainie przedstawia dwóch mężczyzn, niezaangażowanych w obecność dwóch nagich kobiet. W rzeczywistości mogą one wcale nie istnieć, funkcjonować jedynie w sferze imaginacji, niematerialnej alegorii Poezji. Niewątpliwie to, co zaintrygowało Maneta w tym dziele, to relacja obecności, szczególnie tej w wymiarze cielesnym – odzianych mężczyzn i nagich muz. Skandalizujący obraz z 1863 roku nie przyjąłby tak przewrotnej formy, gdyby nie eksploracja przez Maneta włoskiej sztuki doby odrodzenia⁵. Antyczne sielanki, początkowo jako gatunek literacki, które powstawały w starożytnej Grecji, miały w realistyczny sposób opisywać sceny z życia pasterzy, kreować obraz idyllicznej krainy bez troski, pogody i piękna w mitologicznym świecie. Na kształt *Śniadania na trawie* wpływ miało nie tylko dzieło

⁵ Warburg 2014: 455–476; Latsis 2015: 1–28.

Tycjana, ale także ujęcia malarskie, graficzne i rzeźbiarskie sceny *Sqdu Parysa*⁶. Ten malarski motyw mitologiczny zapoczątkowany został przez Rafaela, który jako pierwszy miał namalować trzy nagie boginie z różnych stron, w różnych pozach, niezwykle zmysłowych. Zaginiony obraz Rafaela o tymże temacie pozostaje znany jedynie z ryciny reprodukcyjnej autorstwa renesansowego miedziorytnika Marcantonio Raimondiego, będącej kopią kartonu Rafaela (il. 2). To z niej właśnie Édouard Manet zaczerpnął układ postaci do *Śniadania na trawie*. Te egzaltowane sceny z renesansowych płócien, będących syntezą mitologii, poezji i malarstwa, Manet trawestował w osobliwą wizję sielanki, piknikowania. Paradoksalnie, wspierając się antyczną spuścizną, wypowiedział szereg kontrargumentów wobec tradycji, przyczyniając się do dalszej ekspansji sztuki nowoczesnej. Adaptując motywy antyczne, które poznawał percepcją dawnych mistrzów, wykreował nowy w swojej epoce dyskurs o „sielankowości”, rodzajowości zdarzeń i kobiecym ciele jako obiekcie codziennym, a zarazem erotycznym. I choć artystyczne akademie i środowiska salonowe miały świadomość kultu ciała w epoce antyku, *Śniadanie na trawie* okazało się złamaniem zasady decorum. W drugiej połowie XIX wieku w malarstwie europejskim wymagano od artysty, by akt kobiecy uzasadniony był tematem dzieła. Nagie ciało mogło być wprowadzane do sztuki pod warunkiem, że ilustrowało sceny mitologiczne, religijne, alegoryczne lub historyczne. To uzasadnienie konwencją sprawiało, że dzieła te nie naruszały poczucia moralności. Édouard Manet pozwolił sobie zatem na pewien intelektualny figiel wobec akademickiego i moralnego traktatu.

Rozerotyzowana scena pikniku zaczęła w kolejnych dekadach rezonować na dzieła innych artystów. Do dialogu z dziełem Maneta włączył się między innymi Pablo Picasso obrazem z 1961 roku *Śniadanie na trawie według Maneta*. Recepcji *Śniadania na trawie*, a tym samym jego antycznej podwalinie, zaczęło towarzyszyć coraz więcej pytań i interpretacji, które od lat 60. XX wieku sukcesywnie wzbogacały się o kolejne obszary refleksji: seksualizacji kobiecego ciała, feminizmu, rasizmu, ekologii. Ikonograficzne i interpretacyjne wariacje na „rusztowaniu” z 1863 roku przeprowadziło szereg artystów tworzących zarówno na niwie kultury popularnej, jak i krytycznej, społecznie zaangażowanej. Podając przykłady, Anthony Mc Call w swoim cyklu fotograficznym z lat 70. XX wieku *Four Figures* przy współpracy z artystką wizualną

⁶ Gralińska-Toborek 2006: 75.



Il. 3.
2Fik, *Le déjeuner sur l'herbe*, 2010,
źródło: <https://2fikornot2fik.com>



Il. 4.
Collectif 6, *Déjeuner sur l'herbe*
d'après Édouard Manet, źródło: <http://collectif6.net>

Carolee Schneemann przedstawił problem płciowości i seksualności kobiet i mężczyzn, rzucając niejako wyzwanie pierwowzorowi: kto tak naprawdę jest/może być/powinien być nagi w scenie słynnego pikniku? W dysputę tę wszedł radykalnie po 2000 roku swoją sztuką piktogramów Jérôme Considérant. Artysta ten adaptuje najsłynniejsze dzieła sztuki malarzkiej na uproszczone grafiki, przypominające formą znaki drogowe. Postaci zaczerpnięte z konkretnych dzieł, także te z obrazu Maneta, stają się prostymi, lecz sugestywnymi nośnikami ikonicznych obrazów, lecz bez wskaźników płci ich bohaterów. W tonie *Śniadania na trawie* jako pretekstu do rozważań nad tożsamością kulturową

i dominacją kultury kręgu zachodniego wypowiedział się także artysta 2Fik; wykorzystując medium fotografii i przetwarzając klasyczne dzieła malarskie, m.in. Maneta, artysta ten badał zagadnienia uprzedzeń rasy, płci i religii (il. 3). Niezwykle ważnego przekazu na kanwie omawianej kompozycji dokonała grupa artystyczna Collectif 6 na fotografii z 2013 roku. Postaci, których układ ciał znamy z XIX-wiecznej realizacji, został powtórzony, lecz otoczenie piknikujących już nie. W wersji Collectif 6 ów piknik odbywa się na wysypisku śmieci. To apokaliptyczne wyobrażenie miało być wizualnym orężem wymierzonym w nieokiełznany konsumpcjonizm, drenowanie

zasobów naturalnych i nieudolną politykę, która dopuściła do tych zaburzeń (il. 4).

Przez 150 lat *Śniadanie na trawie* stało się polem do stawiania radykalnych pytań, stało się jednym ze sztandarów, na którego płótnie dokonywano ogromnej ilości zmian tożsamości występujących postaci. Kompozycja dzieła stawiała się przestrzenią do manifestacji feministycznych oraz rasowych, gdy bohaterami stawały się same kobiety lub osoby czarnoskóre (jak w dziele autorstwa Mickalene Thomas, *Le déjeuner sur l'herbe: Les Trois Femmes Noires*, 2010). Harmonijność kompozycji i wielowątkowość przekazu, jakie Manet zawarł w swym najśłynniejszym obrazie stały się zarazem rozciągnięciem pojęcia estetyki antycznej, a jednocześnie czystą kartą do adaptacji dla późniejszych twórców, zbieżnie do wielokierunkowości kultury starożytnej.

Recepcja spuścizny antyku jest pewnego rodzaju współczesnym paradoksem estetycznym. Czy połączenie tradycji i motywu antycznego, stojących wszak u podstaw dzieła Maneta, z interdyscyplinarnością sztuki XX i XXI wieku i jej socjologicznym wydzwiciem tworzą „nowy powóz” Platona czy wykorzystują wciąż dawne elementy konstrukcyjne? Jak należy odnieść się do tegoż dylematu, gdy zechcemy w zbliżony sposób spojrzeć na sztukę prymitywną, naiwną, nieposiadającą akademickiego zaplecza czy kulturowego doświadczenia?

Punktem wyjścia w powyższej kwestii może stać się studium przypadku artystów tzw. sztuki prymitywnej, ludowej czy naiwnej. Jedną z najbardziej rozpoznawalnych, lecz wciąż niedogłębnie poznanych, postaci tego nurtu pozostaje Nikifor Krynicki⁸ (il. 5–7). Utalentowany rysownik, lokalny amator akwareli i ołówka, analfabeta, mający kłopoty z wysławianiem się Krynicki włóczęga. Prócz powyższych frazesów, którymi postać artysty jest opisywana, Nikifor pozostaje wielkim fenomenem w swojej kategorii. Ten nieposiadający żadnego wykształcenia, także plastycznego, mający ogromne kłopoty z komunikacją z otoczeniem człowiek posługiwał się bardzo uważnym, realistycznym i tradycyjnym warształem doboru barw, budowania perspektywy architektonicznej i powietrznej. Nikifor Krynicki zdobywał informację o otaczającej go rzeczywistości jedynie przez moc własnych doświadczeń; w zakresie plastyki doświadczeń percepcji, wrodzonej z pewnością umiejętności oceny skali, trójwymiarowości architektury i krajobrazu, pierwotnie istniejącej w nim zdolności harmonizowania barw. Nie ma wątpliwości, iż powyższe parametry, szczególnie różne rodzaje perspektywy, są trofeami starożytnych matematyków i filozofów. W przypadku



Il. 5. Nikifor Krynicki, *Ratusz, Muzeum Okręgowe w Nowym Sączu* MNS 1589

niewykształconego artysty sztuki naiwnej parametry te stanowiły pewnego rodzaju „przywilej oka”. Czy trójwymiarowość obiektów i przestrzeni istnieje, odkąd istnieje ludzkie oko? Owszem, każda para oczu, a nawet każda gałka oczna u każdej istoty cechuje się inną strukturą, innymi możliwościami widzenia obrazu i jego fizycznej interpretacji⁹. Jednakże zdrowa gałka oczna człowieka zawsze będzie (nie)świadomie dostrzegała wymiarowość otoczenia i przedmiotów. Perspektywa nie jest zatem wynalazkiem, ale odkryciem. Istnieje w przyrodzie od zawsze, choć nie zawsze była rozumiana przez człowieka i nie zawsze miała swoją definicję¹⁰. Definicja perspektywy, opisanie jej jako zjawiska oraz umiejętność zastosowania np. w sztukach plastycznych są mariażem intelektualno-zmysłowym, połączeniem subiektywności doświadczenia i umysłu, który je tłumaczy. Proces ten może zachodzić w każdym człowieku bez względu na pochodzenie, wykształcenie, bez względu na znajomość „etymologii zjawisk artystycznych”. Nikifora Krynickiego jako artystę można zatem uznać za intuicyjnego rzemieślnika perspektywy. Prowokacyjne może zatem wydać się pytanie o status antycznej estetyki? Jest wynalazkiem, a może odkryciem? Czy istnieją wskaźniki, które znajdują się jednocześnie na tej samej szali, co zjawiska naturalne i „idealne”

⁷ Kędziora 2022a: 75–86.

⁸ Banach 1983; Banach 2004; Jackowski 2005; Malarz nad malarzami 2022.

⁹ Kędziora 2022b: 88–110.

¹⁰ Baltrusaitis 2009: 9–17.

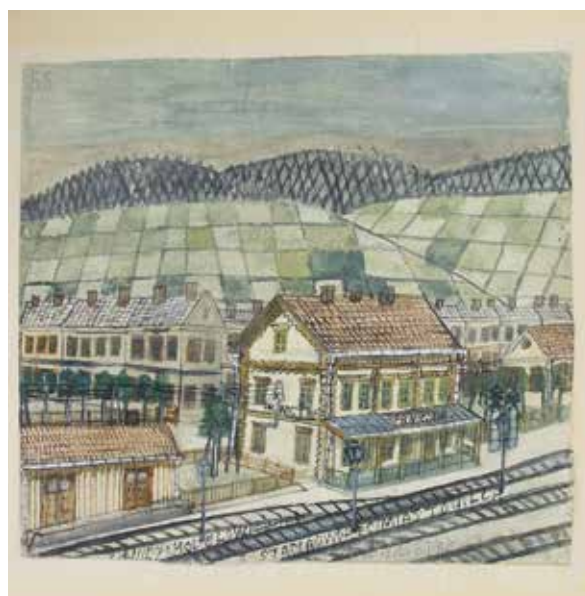
dzieło sztuki? Czy sztukę tworzoną przez Nikifora Krynickiego można w pewnym stopniu uznać za korpuskułę recepcji sztuki antycznej?

Uzupełnieniem tych dywagacji mogą być nauki matematyczne i reprezentanci ich prawideł. Leonardo Fibonacci był włoskim matematykiem (1175–1250), autorem wielu rozpraw matematycznych. W czasie swych podróży po Europie i po krajach Wschodu miał okazję poznać osiągnięcia matematyków arabskich i hinduskich, między innymi dziesiętny system liczbowy. Ta zgromadzona wiedza pozwoliła mu na sformułowanie zapisu ciągu liczb naturalnych, które w kulturze określane są mianem „liczby Boga”; ciąg równań, jakie rozpisał uczony, zyskał także graficzną interpretację, zwaną „złotą spiralą”¹¹. Graf ten ma szczególne znaczenie dla interpretacji dzieł wszelkich sztuk. Choć zasada złotego podziału znana była już w starożytności, dopiero Fibonacci dokonał jej matematycznego i graficznego zapisu; w epoce renesansu myśl tę rozwijał następnie Leonardo da Vinci. „Złota spirala” to w ujęciu humanistycznym rodzaj uniwersalnej opcji estetycznej, posiadającej konkretne współrzędne matematyczne. Najbardziej czytelną manifestacją „złotej spirali” w świecie naturalnym są muszle, których kształt układa się zgodnie z przebiegiem owej spirali rozrysowanej przez Fibonacciego. Przyglądając się „złotej spirali” i np. muszli ślimaka, widać ich wyraźne podobieństwo. Te matematyczne obserwacje, odkrycie istniejących już prawideł świata naturalnego, znajdują swoje odbicie nie tylko w płatkach kwiatów, strukturze oceanicznych huraganów, w całej dziedzinie geometrii czy ekonomii, ale także w architekturze, malarstwie, rzeźbie, muzyce. Zestawiając zatem graf i obliczenia matematyczne, możemy poznać obiektywnie idealne proporcje każdego „obektu”, jego punkty stałe, wpływające na harmonijność jego istnienia i odbioru. Złoty podział, złote proporcje, boska proporcja stały się potocznymi określeniami matematycznego ciągu liczb naturalnych, pełniąc zarazem funkcję jednego z najważniejszych wskaźników kanonu piękna i ponadczasowej uniwersalności estetycznej dzieł epoki antycznej.

Wracając zatem do pytania zadanego powyżej: czy sztuka antyczna jest wynalazkiem, a może odkryciem? Czy istnieją wskaźniki, które jednocześnie stoją na tej samej szali, co zjawiska naturalne i „idealne” dzieło sztuki? Czy recepcja tradycji antycznej to wciąż ten sam powóz Platona i Sokratesa, czy powóz już zupełnie nowy? Współczesna humanistyka w osobie Davida Lewisa, wybitnego amerykańskiego filozofa umysłu i estetyki, sugeruje, że jednym z proponowanych rozwiązań paradoksu jest koncepcja czterowymiarowości. Polega ona na traktowaniu wszystkich obiektów jako czterowymiarowych, rozciągających się również w czasie. Wtedy



Il. 6 Nikifor Krynicki, *Willa*, Muzeum Okręgowe w Nowym Sączu MNS 1576



Il. 7. Nikifor Krynicki, *Stacja kolejowa*, Muzeum Okręgowe w Nowym Sączu MNS 2887

¹¹ Ghyka 2014: 19–76; Lehmann, Posamentier 2014: 114–186.

dzisiejszy statek Tezeusza jest tylko trójwymiarowym przekrojem rzeczywistego statku dla ustalonego momentu w czasie. Ponieważ rzeczywisty statek Tezeusza rozciąga się w czasie na setki lat, jest oczywiste tożsamy ze sobą samym, choć jego przekroje dla różnych momentów w czasie mogą być bardzo różne¹².

Bibliografia

Banach 1983 = Andrzej Banach, *Nikifor*, Warszawa 1983

Banach 2004 = Ella i Andrzej Banach, *Historia o Nikiforze*, Kraków 2004

Baltrušaitis 2009 = Jurgis Baltrušaitis, *Perspektywa przyspieszona lub spowolniona*, w: *Anamorfozy albo Thaumaturgus opticus*, Gdańsk 2009: 9–17

Barkan 1999 = Leonard Barkan, *Reconstructions*, in: *Unearthing the past: archaeology and aesthetics in the making of renaissance culture*, Yale University 1999: 209–269

Chisholm 2002 = Roderick M. Chisholm, *Person and Object: A Metaphysical Study*, London 2002: 89–91

Garbacz 2022 = Paweł Garbacz, *Relatywna identyfikacja i nieodróżnialność*, „Filozofia Nauki” 2022: 53–64

Ghyka 2014 = Matila C. Ghyka, *Złota liczba. Rytuały i rytmy pitagorejskie w rozwoju cywilizacji zachodniej*, Kraków 2014: 19–76

Gombrich 2009 = Ernst Gombrich, *O sztuce*, Poznań 2009: 514–515

Gralińska-Toborek 2006 = Agnieszka Gralińska-Toborek, *Znaczenie obrazu w koncepcji kultury Aby Warburga*, „Przegląd Filozoficzny, Nowa Seria” 2006, 59 (nr 3): 69–83

Jackowski 2005 = Aleksander Jackowski, *Świat Nikifora*, Gdańsk 2005

Kędziora 2022a = Łukasz Kędziora, *Aby Warburg jako psychohistoryk schizofrenii kultury Zachodu*, w: *Sztuka i mózg. W stronę percepcyjnie zorientowanej historii sztuki*, Toruń 2022: 75–86

Kędziora 2022b = Łukasz Kędziora, *Rudolf Arnheim i psychologie twórczego oka*, w: *Sztuka i mózg. W stronę percepcyjnie zorientowanej historii sztuki*, Toruń 2022: 88–110

Latsis 2015 = Dimitrios Latsis, *The afterlife of antiquity and modern art: Aby Warburg on Manet*, „Journal of Art Historiography” 2015, 13: 1–28

Lehmann, Posamentier 2014 = Ingmar Lehmann, Alfred S. Posamentier, *Liczby Fibonacciego a złoty stosunek*, w: *Niezwykłe liczby Fibonacciego. Piękno natury, potęga matematyki*, Warszawa 2014: 114–186

Lewis 1986 = David Lewis, *On the Plurality of Worlds*, Oxford 1986: 72, 103

Malarz nad malarzami 2022 = *Malarz nad malarzami. Nikifor w kolekcji Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie*, Warszawa 2022

Stoichita 2011 = Victor I. Stoichita, *O asamblażu (albo jak stworzyć nowy obraz za pomocą starego)*, w: *Ustanowienie obrazu. Metamalarstwo u progu ery nowoczesnej*, Gdańsk 2011: 91–118

Warburg 2014 = Aby Warburg, Henriette Frankfort, Claudia Wedepohl, *Manet and Italian Antiquity*, „Bruniana & Campanelliana” 2014, 20/2: 455–476

Żabski 2008 = Eugeniusz Żabski, *Notka o paradoksie statku Tezeusza oraz identyfikacji genetycznej*, „Filozofia Nauki” 2008, 16/1: 75–82

¹² Lewis 1986: 72,103.

Summary

Ancient territories: the paradox of Plato's chariot?

The legacy of Antiquity, both in Greek and Roman terms, is at the root of the subsequent development of art and artistic culture in Western Europe. Surveying all the eras and currents of art, researchers identify the reception of Antiquity, from medieval illuminated books, through essential academism to contemporary critical art. The subject of the presentation is an analysis of the painting *Déjeuner sur l'herbe* by Edouard Manet and an attempt to draw a specific map of the territories in which Antiquity took root or was (un)consciously and (in)effectively ousted.

An important aspect of this hypothesis is an examination of the specificity of so-called naive art, in drawings of Nikifor Krynicki, an artist from outside the academic doctrine, creating outstanding works without any educational background, but working intuitively with the achievements of classical art. This places Antiquity in the position of both a style constructing the universal foundations of the iconographic and formal content of ancient and contemporary art, and at the same time a catalyst for shaping completely new means of expression. The presentation is a reflection on the theory and sociology of art. The starting point for reflections is the paradox of Plato's chariot. This is a story in which the philosophers Socrates and Plato successively exchange parts of their chariots, until in the end Socrates's chariot is made entirely of parts of Plato's original chariot, while Plato's chariot is made entirely of parts of Socrates's original chariot. Does this mean that the two philosophers have exchanged chariots? And if so, at what point did this occur?