



il. 1 Edward Hopper, *Dawn in Pennsylvania*, 1942 r., olej na płótnie, Terra Museum of American Art, Chicago, za: [www.alledwardhopper.com](http://www.alledwardhopper.com)

# Obraz – spotkanie\*

Michael Brötje

*Wielka sztuka jest zewnętrznym wyrazem wewnętrznego życia artysty,  
a to życie wewnętrzne prowadzi do osobistej wizji świata.*

Edward Hopper

Istnieją dwa, zasadniczo różniące się przekonania na temat tego, czym jest obraz, jego budowa i sposób oddziaływania. Zgodnie z pierwszym, ujmując rzecz najprościej, „obraz coś pokazuje”. Tym „czymś” mogą być figury, przedmioty, pejzaż, ale także sama kolorystyczna lub formalna konstelacja. Widz winien wobec tego kierować uwagę przede wszystkim na to, „co” na obrazie pokazywane oraz na to, „jak” to coś się jawi. Zatem widzenie jest rozumiane jako czynność intelektualna, rejestrująca i ujmująca zjawiskową postać dzieła – na tyle, na ile to możliwe – jako zawartość rzeczową, mająca na celu jej zwrotne doprowadzenie do świadomości. (Sprowadzenie funkcji widzenia do skutecznego pośredniczenia w przekazywaniu danych koresponduje z ukształtowanym pod wpływem teorii medium nowoczesnym myśleniem informacyjnym. Sedno takiego funkcjonalnego powiązania wyraża popularna sentencja: „Widzi się to, co się wie” – jeśli się nie wie, czy też innymi słowy, jeśli zobaczone nie staje się przedmiotem refleksji świadomości, to właściwie pozostaje się ślepy.) Jeśli zadanie obrazu polegać by miało na stawianiu przed oczy w ten czy inny sposób stylistycznie scharakteryzowanej treści (tego „co”) – niezależnie od tego, czy wyrażonej przedmiotowo, czy abstrakcyjnie – to wtedy, dla właściwego spotkania z dziełem, niezbędne byłoby uświadomienie sobie istnienia tej treści; wpatrywanie się wyłącznie w to „jak” należałoby uznać za nierozsądne i bezsensowne: ogląd dzieła winien być jedynie wstępem do wyjaśnienia przez intelekt, obróbki nadającej zawartości obrazu znaczeniowy ciężar<sup>1</sup>. Widzenie pełni funkcję techniczną, drugorzędą: dowiedziawszy



\* Tekst jest fragmentem rozprawy *Bild-Begegnungen* (s. 38–48) zamieszczonej w: **G. Boehm, H. Liesbrock** (Hrsg.) *Fragen an vier Bilder*, Münster 1993, s. 38–65.

<sup>1</sup> Od tłumacza: „Bedeutungsgewicht” zawiera w sobie relację oznaczania. Nadawanie ciężaru znaczeniowego jest tu rozumiane jako sprowadzanie obrazu do funkcji znaku – jako widzialności odsyłającej do jakiejś treści, niebędącej tą widzialnością.

się dzięki niemu o padającej ze strony obrazu propozycji, należy ją rozważyć, przechodząc w gruncie rzeczy na inną płaszczyznę – interpretacji. Jej podstawą zaś czyni się doniosłe osiągnięcia historii sztuki. Wymaga się od widza, aby porzucił swój „całkiem prywatny”, subiektywny stosunek do dzieła i pozwolił się prowadzić obiektywnym, umożliwiającym osąd wskazówkom wiedzy: historycznym lub wynikającym z artystycznych programów. Któż wobec założenia, że obraz jest ofertą informacyjną albo „dokumentem”, miałby odwagę zrezygnować z możliwości wyjaśnienia opartego na zgromadzonej już wiedzy i trwać przy swym prawie do milczącego pojednania między Ja a obrazem? Brak alternatywy dla naukowego wyjaśniania został dobitnie i zwięźle wyrażony w sentencji, użytej podczas inauguracji międzynarodowego spotkania historyków sztuki: „Czym byłoby rozmyślanie o sztuce bez sztuki rozmyślania (czytaj: bez reguł historii sztuki – M.B)”<sup>2</sup> – zależność ta wydaje się dzisiaj niekwestionowana, choć w istocie wprowadza w błąd. W świetle tego staje się zrozumiałe faworyzowanie przez wiedzę o sztuce przeświadczenia, że „obraz coś pokazuje”. W pełni zasadne wydaje się też, aby o tym, co ukazane, niejako „dowiadawać się” przez opis obrazu i uzyskany w ten sposób, poddany regułom języka i dający się dysponować materiał wiedzy, na nowo porządkować przez wyjaśnianie.

Drugie stanowisko najprościej można by określić sentencją: „obraz pokazuje – sam siebie”. Sformułowanie to, mogące zrazu brzmieć wyłącznie jak gra słowna, zawiera jednak radykalne przewartościowanie. A zatem co takiego jest przez obraz sam z siebie wykazywane jako esencjonalne i miarodajne dla jego jawienia się? Bynajmniej nie treść, choć jest to może paradoksalne dla naszych myślowych przyzwyczajęń, lecz o wiele bardziej jego własna rozciągłość w postaci (najczęściej prostokątnej) ograniczonej płaszczyzny! To ta rozciągnięta płaszczyzna *jest* obrazem, określa tożsamość jego ukształtowania, z której wywodzą się wszystkie kolejne elementy obrazu – zarówno tu, jak i dalej mowa jest o dziele artystycznym. W widzeniu zatem musimy tę płaszczyznę uznać za nieodpartą, poniekąd „niedającą się usunąć” okoliczność – za fakt warunkujący dostępność treści<sup>3</sup>. W tym, że akceptujemy jej obecność jako oczywistość, bez podejmowania w świadomości decyzji o tej akceptacji, bez przyjmowania intelektualnych założeń, kryje się zagadka dzieła sztuki obrazowej. Jednak w stosunku do obiecującej jakiś sens treści obrazu, świata przedstawionego jawiącego się w kolorach, to prostokątne ograniczenie jest przecież czymś całkowicie obcym, nieistotnym, zupełnie bezsensownym! Co miałyby nas skłaniać do tego, aby co do treści obrazu koniecznie upewniać się poza świadomością w odniesieniu do tej abstrakcyjnej, pozaświatowej instancji granicy, i uwzględniać ją jako wytyczną w oglądowym przeżyciu rzeczywistości, obojętne czy przedmiotowej, czy abstrakcyjnej? Jest znamienne, że z przeświadczeniem, iż obraz „coś” pokazuje, wiąże się traktowanie płaszczyzny wyłącznie, i w gruncie rzeczy deprecjonująco, jako element funkcjonalny albo estetyczny: ma ona stanowić ograniczony z konieczności wycinek, okno z widokiem bądź obramowanie kompozycji. Z takim traktowaniem płaszczyzny zgodzić się można jedynie wówczas, gdy uznamy prymat refleksyjnej świadomości – której diagnozy wynikają z pełnego dystansu osądzania obrazu – nad duchowym przeżyciem Ja, czy wręcz gdy będziemy faworyzować tę



<sup>2</sup> Sformułowania tego użył Th. W. Gaetgens w przemowie, otwierającej XXVIII Międzynarodowy Kongres Historii Sztuki w Berlinie (15–20 lipca 1992 r.).

<sup>3</sup> Jak bardzo artysta musi zmagać się z tą „nieustępliwością” płaszczyzny, świadczą właściwie także próby jej relatywizowania, otwarcia obrazu. Zdaniem piszącego, konsekwencją takiego udanego otwarcia jest przemienienie obrazu w relief, względnie rzeźbę.

pierwszą kosztem drugiego jako jemu przeciwstawną. Czy takie określenia jak „okno z widokiem”, „pole dla kompozycji” dają jakieś pojęcie o tym, co rodzi się w naszym duchowym przeżyciu w odniesieniu do instancji płaszczyzny i jaką wówczas wartość ona zyskuje? W najmniejszym nawet razie – a przecież ona jest właściwie tym, co rozstrzygające. Pomiedzy refleksyjną, zewnętrzną oceną a duchowym zestrojeniem z obrazem istnieje głęboka różnica (a na dobrą sprawę niedająca się pokonać przepaść, co jednak dla naszej współczesności pozostaje trudne do zaakceptowania), a czym byłoby spotkanie z obrazem bez tego przeżycia duchowego – z niego przecież wynika szczególne uszczęśliwienie, które pozwala nam być pewnymi tego głębokiego, niepotrzebującego słów pojednania z obrazem. Bez wątplenia w tym pozarefleksyjnym przyjęciu płaszczyzny, w jej uznaniu za miarodajną dla naszego widzenia ujawnia się jakaś antropologiczna stała, jakaś ogólna potrzeba i możliwość człowieka – dowodzi tego doniosłe znaczenie, jakie obraz miał i ma nadal w różnych kulturach dla samoupewnienia się człowieka (Selbstvergewisserung). Jest z gruntu oczywiste, choć przy dominujących dzisiaj założeniach nazwanie tego faktu wymaga odwagi, jaką wartość ma ta nieodparta, zmysłem każdego dostępna instancja płaszczyzny dla duchowego przeżycia: jest ona synonimem absolutu<sup>4</sup>. Stwierdzenie to nie musi wydawać się przesadne, czy wielu czytającym zgoła absurdalne, jeśli podkreśli się, że w najmniejszym nawet stopniu nie jest tu dowodzone objawianie transcendencji. Przeciwnie: stwierdza się jedynie, że to my projektujemy na płaszczyznę naszą wewnętrzną możliwość przecucia lub postulowania czegoś ostatecznego, wszechobejmującego, z istoty poprzedzającego byt (gdymyśmy tej możliwości przecucia nie mieli, to jak mogłoby być dla nas zrozumiałe to, czego dotyczy pojęcie „absolutu”, skoro przecież nigdy go nie widzieliśmy?). Nie chodzi tu o objawianie się w obrazie (In-Erscheinung-Kommen vom Bild), lecz o projekcję dokonywaną z naszej strony na obraz. Możliwość przecucia dzięki płaszczyźnie nieprzekraczalnego, absolutnego czyni dzieło sztuki miejscem objawiania prawdy. Jako miejsce objawiania prawdy dzieło sztuki ukazuje się nam teraz jako jedność wywołanego wrażenia i zobowiązującej wytycznej. Dzieje się tak wyłącznie w przeżyciu duchowym – w naszej refleksyjnej świadomości związek z dziełem, polegający na projekcji, ulega unicestwieniu, stajemy jedynie wobec obiektywnie uchwytnego faktu „obrazowego ograniczenia” i rozpostartej w jego obrębie, skierowanej do oglądu propozycji „interesującej” opowieści lub „pełnego wyrazu” efektu formalnego. Oczywiście dla przeżywającego Ja totalność dzieła nadawana za sprawą płaszczyzny (Weisungtotalität) jest dla refleksyjnej świadomości nieuchwytna. I nie potrzebuje też żadnej interpretacji. Ponieważ obraz z jego płaszczyznowym ograniczeniem wyznacza widzeniu ponadczasowe ramy poznawcze (których ono nigdzie indziej poza tym nie znajduje), a jawiącą się rzeczywistość ukazuje jako wywodzoną z tych ram poznawczych w przebiegającym konsekwentnie, krok po kroku procesie różnicowania się płaszczyzny, to dla przeżywającego Ja obraz objaśnia się bez reszty sam z siebie, bez konieczności tłumaczenia tego samo-objaśniania na pojęcia – dzieło sztuki zwalnia od wysiłku myślowej obróbki i pozwala nam bytować w prawdzie nieosiągalnej dla świadomości. – Dlaczego zatem jest poniżej interpretowane? Aby wykazać, że właściwie nie ma potrzeby wyjaśniania dzieła sztuki.



<sup>4</sup> Szczegółowy opis ustalania się tej synonimiczności, jak również specyficznych warunków jej realizacji w dziele znajduje się w książce autora *Der Spiegel der Kunst. Zur Grundlegung einer existential-hermeneutischen Kunstwissenschaft*, Stuttgart 1991.

Obraz artystyczny nie jest żadną propozycją treści, lecz znajdującą się na-przeciw mnie istotnością, której doświadczyć mogą jedynie w najbardziej subiektywnym zwróceniu się ku niej. Fenomenologiczny charakter tej istotności – jako totalności objawienia – jest zawsze jednakowy, niezależnie od tego czy manifestuje się przez rzeczywistość przedmiotową, czy abstrakcyjną. Skupienie na treści obrazu powoduje, że przejście od przedmiotowości do tzw. malarstwa abstrakcyjnego uznaje się za głęboką zmianę, być może najbardziej rozstrzygający zwrot w dziejach sztuki. Zwrot ów polegałby jednak na tym, że po prostu przestają mieć znaczenie wszystkie te dalekosiężne związki znaczeniowe, które projektuje się z zewnątrz na przedmiotowość obrazu (zawsze bezprawnie i ze skutkiem zafałszowania artystycznej wypowiedzi). W dziele sztuki jednak nie chodzi o dokumentację jakiejś idei, lecz o objawienie prawdy, a w jej obliczu różnica między przedmiotowym i pozapredmiotowym jest nieistotna.

Obraz Edwarda Hoppera „Dawn in Pennsylvania” z 1942 roku już w pierwszym wrażeniu, jakie wywołuje, pozwala dostrzec nieuchwytnie dla słów, paradoksalne zależności, które określają prawdziwe dzieło sztuki. Z jednej strony bowiem jest to scena bardzo nastrojowa, ale pod względem motywów całkiem codzienna, niemal banalna: pusty peron, wózek, wagon, domy po drugiej stronie torów – skromniej, jeśli chodzi o dobór rzeczy, być już chyba nie mogło. Wszystkie te motywy charakteryzuje jednak doniosłe nasycenie znaczeniem: mówią one – i jest to dla widzenia od razu wiadome – znacznie więcej, niż to wynika z ich cech rzeczowych, zyskując przez to magiczną intensywność. Z drugiej strony sytuacja treściowa jawi się jako wyraźnie niepełna i przypadkowa – niemal każdy motyw jest przycięty. Gdy spojrzeć na obraz jako na zawartość przedmiotową, to ma on charakter puzzli z fragmentów tych przedmiotów – a jednak wszystko wydaje się w sposób konieczny uzupełniać, wzajemnie warunkować i w przeżyciu krzepnąć w pełnej tajemnicy jedności świata bądź bytu, która nie dopuszcza żadnego uzupełnienia i której pełnia ulec może zniszczeniu przez choćby najmniejszą zmianę. Na obrazie wydarza się przejście-w-stan-ciszy (Zum-Stillstand-Kommen) i kondensacja całego czasu w niezmałony spokój istoczącej (wesenden) się prawdy – z tego bierze się jego niewyczerpana moc budzenia fascynacji.

Zespolenie rozdzielonych przedmiotów w taką spoczywającą w sobie jedność jest oczywiście możliwe wyłącznie dzięki wszechobejmującej, „nadającej urzekającą trwałość” (bannen) płaszczyźnie. Wszystkie te przedmioty przynależą immanentnie do różnicowania się płaszczyzny, tłumaczenia jej na zmysłowe kształty, a mianowicie – na ściśle „logiczny”, cyklicznie się powtarzający proces, prowadzący od pierwszego *wywiędzenia* z płaszczyzny aż po końcowe *zwrócenie się* na powrót ku płaszczyźnie. Przebieg tego procesu może zostać racjonalnie wyrażony i uświadomiony (interpretacja poniżej), ale jedynie dzięki płaszczyźnie jest on dla widzenia (względnie przeżywającego Ja) bezpośrednio uchwytne. Proces ten wymaga podążenia za jego poszczególnymi fazami. (Niech wolno będzie już z góry prosić czytelnika o cierpliwość, lecz jest ona konieczna, gdy chce się poznać, o co ostatecznie chodzi w przeżyciu obrazu).

Faza odnosząca się do całości płaszczyzny, a zatem wprowadzająca, jest wskazywana przez jasno rozświetlony peron i ciemny dach; ich ukośne kie-

runki jawią się jak odchylenie, względnie wariant górnego i dolnego brzegu obrazu, a ujęta przez nie otwarta przestrzeń – niczym pomniejszone powtórzenie rozciągniętej płaszczyzny obrazu; płaszczyzna ulega pierwszemu zwężeniu czy też ścieśnieniu w analogiczną do niej zmysłową formę rzeczywistości. Otwarcie przestrzeni, czyli przestrzeń peronu, zwężając się ku lewej, wywołuje niepowstrzymany, wręcz gwałtowny ruch spojrzenia ku masywnemu, szerokiemu filarowi, jest on „celem” tego wprowadzającego ścieśnienia. Podczas gdy peron i dach odnoszą się do dolnego i górnego brzegu obrazu, filar „ustanawia” swymi pionowymi krawędziami skrócone powtórzenie lewego i prawego brzegu obrazu. Należy zauważyć, że obrazowa płaszczyzna oraz filar mogą być ogarniane spojrzeniem zawsze jedynie alternatywnie – albo jedno, albo drugie, pośredniczyć między nimi mogą wyłącznie ukosy peronu i dachu. Płaszczyzna obrazu ulega poprzez „ścieśnienie” w przestrzeń między peronem i dachem dobitnej kompresji, przeobrażając się w prostokątny blok filaru. Oznacza to: abstrakcyjne, niematerialne (wesenlose) – płaszczyzna – obraca się w sobie samej (nie przestając trwać jako taka) – w zmysłowe święto, czystą materię. To oglądowe przeobrażenie dokonuje się z ogromną siłą, niemal przemocą – spojrzenie jest przyciągane na lewo, gdzie ciężko i nieuchronnie uderza o kubiczną tamę filara (Riegel der Pfeilers<sup>5</sup>).

Filar miałby w ten sposób znaczenie niepodważalnego, końcowego ustalenia (próba wyjścia spojrzeniem poza filar, przez jego boczną, ciemną ścianę prowadzi je ponownie do bocznej krawędzi obrazu i wraz z tym na powrót ku wyjściowemu kształtowi obrazowej płaszczyzny), gdyby nie jego wywołane skosami dachu i peronu zróżnicowanie na obszar rozświetlony i zacieniony. Zróżnicowanie to relatywizuje powstrzymującą moc (bannende Macht) filara, rysując podział na jego pionowej powierzchni. „Absolutna” dominacja materii – ustalona jako analogia do „absolutu” obrazowej płaszczyzny – zostaje zatem przełamana przez padające światło. Światło, promieniejące niemal pozbawioną plam bielą, jest doświadczane jako „rozświetlenie” materii – materia jawi się tym światłem niejako uszlachetniona, źródłowo czysta, niezmacona upływem czasu, niezniekształcona piętnem chwilowości. Jednak to „rozświetlenie” przeciwstawia się zacienieniu, tworząc ukos, który nie pozwala na ustalenie między oboma obszarami ani równowagi, ani jakiegoś podporządkowanego prostokątnej powierzchni filara, „uzgadniającego” z nią światło i cień zestrojenia (np. przez horyzontalny podział tej powierzchni na połowy). Stosunek między światłem a cieniem pozostaje nierozstrzygnięty (podczas gdy po lewej unosząca się powierzchnia światła wypiera cień do góry, to po prawej opadająca powierzchnia cienia kieruje światło na powrót ku dołowi), pozostają one ze sobą w sprzeczności.

Z tej sprzeczności spojrzenie szuka drogi wyjścia i może ją znaleźć, wyłącznie przechodząc na wagon, który wysuwa się zza filara ku prawej. To wysunięcie w stosunku do filara oddziałuje jak wykształcenie z niego samego: wagon ukazuje ponowne zgęszczenie materii, teraz wszak w metaliczną twardość. W jego głęboko czarnych, bocznych ścianach sprzeczność padających na filar światła i cienia zostaje zniesiona, przeobrażona w całkowity brak światła, niejako „połknięta”. Zamiast tego na powierzchni wagonu, na dachu i przednim wejściu-wylocie jawi się światło zupełnie innej jakości: już nie nagłe, niemal



<sup>5</sup> Od tłumacza: „Der Riegel” to zarówno tama, jak i kostka.







oślepiające rozświetlenie, lecz złoty blask, który modelując łagodnie formy, zespala je – we wspólnej, zgodnej grze z cieniem<sup>6</sup>. O ile filar jest rozciągnięty między granicami dachu i peronu, o tyle wagon wykształca swe własne dolne i górne ograniczenie; występuje jako pierwszy, w pełni samodzielny (nawet jeśli przycięty) twór przedmiotowy, „ciało”. Czy nie zostaje wraz z tym unieważnione znaczenie wywiedzenia rzeczywistości z płaszczyzny obrazu? W żadnym razie, ponieważ wagon, wsuwając się w przestrzeń między dachem i peronem, sam wykształca na swym końcu otwarcie. Wagon jest zatem jako całość przeformułowaniem pierwszej fazy wywiedzenia z płaszczyzny: w stosunku do otwarcia przestrzeni i jej celu, filara, wagon tworzy następstwo odwrotnie uwarunkowane – najpierw zamknięte ciało (odpowiednik filara), a potem jako jego „cel”, własne otwarcie (zamiast otwarcia przestrzeni). Wagon nie tylko „stanowi” samowolne ścieśnienie blokowego ukształtowania filara i skrócone powtórzenie granic dachu i peronu w swych własnych granicach, ale także wydaje się ściągać całą rozciągniętą, otwartą przestrzeń, względnie przestrzeń peronu, we własny wylot, poniekąd wchłaniać ją, w siebie zaklinać i zatrzymywać (bannen). Nadaje to temu wylotowi niesamowitą sugestywność, daleko przekraczającą jego znaczenie jako rzeczy. To, co przedtem było jedynie otwartą rozciągłością między ustalonymi granicami, przeobraża się teraz w materię, zgęszczone do ostateczności ciało, niejako zeszywniała pustkę wyczekiwania, jakby magiczną formułę zaklęcia. – Otwarte rozciągnięcie przestrzeni jest jednak tylko wariantem kształtu płaszczyzny. Ograniczoność *tejże* znajduje zatem odtworzenie w ograniczoności wylotu wagonu – tym, co zaklinane, jest tu nieuchwytna jako obiektywny byt, pozapredmiotowa instancja, która cały widoczny byt obejmuje i z siebie uwalnia<sup>7</sup>.

Wraz z wylotem wagonu ustalona jest ponownie (po filarze) formuła, która sama z siebie nie pozwala na rozstrzygnięcie. Jednak jednocześnie z wagonem wyłania się ponad nim niebieskie niebo i pasma szarych chmur. Spojrzenie, odwracając się od wyjścia wagonu za sprawą prowadzącego je sklepienia dachu, doświadcza tego, że opadająca krzywizna dachu podjęta jest przez prowadzącą dokładnie w przeciwnym kierunku, na prawo, krzywiznę chmur. Zaraz potem obszar niebieskiego nieba rozszerza się, ukazując u dołu pierwsze, wielkie i półkolistie zamknięte okno hali fabrycznej. Zatem neutralność nieba, jego „obojętność” (Gleichmut), dzięki której pochwytywa każdą rzecz, pozwala oku przejść od wagonu do hali fabrycznej. Jeśli jednak trzy zaokrąglone okna hali nawiązują do kształtu wylotu wagonu (który także jest na górze lekko zaokrąglony), nadają mu inny sposób jawienia się, to już między wagonem a halą tworzy się dobitna relacja wzajemnego wykluczenia, manifestująca się w ostrym przeciwstawieniu pionowej krawędzi wagonu i poziomego gzymsu hali. Pomiędzy oboma wydarza się – a powtarzanie się motywów wylotu i okien jeszcze to uwypukla – nagły przełom w rozwoju form przedmiotowych, niedające się usunąć „przestawienie”.

To „przestawienie” unaocznia się dla widza dość gwałtownie, ale też służy zmianie jego własnego stosunku do rzeczywistości. Dotąd bowiem wykształcanie się przedmiotowości z płaszczyzny dokonywało się z prawa na lewo (i po lekkim skosie), wraz z halą jednak występuje wykształcanie przeciwstawne, skierowane frontalnie do widza – po raz pierwszy rzeczywistość „spotyka” wi-



<sup>6</sup> Od tłumacza: „Der Schimmer” to zarówno blask, jak i cień, ślad.

<sup>7</sup> Taka pełna znaczenia zależność między płaszczyzną a wysysającym, ciemnym otworem powraca na wielu obrazach Hoppera. Z prac publikowanych np. w katalogu wystawy *Edward Hopper und die Fotografie* (Essen 1992) wskazać można „Aproching a City” (s. 53), „Automat” (s. 60), „Nighthawks” (s. 63), „Summertime” (s. 65) i „City Sunlight” (s. 68).

dza jako jego Naprzeciwno. „Przestawienie” dzieje się zatem ze względu na niego i jego dotyczy – widz doświadcza siebie jako całkiem bezpośrednio „zagadywanego” przez rzeczywistość: w trzech zaokrąglonych oknach owa pusta, zaklinająca formuła wyczekiwania, jaką jawi się wylot wagonu, zostaje rozłożona w układ trójcowy i wypełniona specyficzną, skierowaną do widza „treścią”. Ukazuje się przez to podstawowa przemiana bytowej kondycji samej rzeczywistości: podczas gdy dach, peron, filar i wagon tworzą formy elementarne, mając niejako charakter pra-głosu (Ur-Lauten) (dotyczy to szczególnie wylotu wagonu), to zaokrąglone okna mają swoje wewnętrzne podziały, wiążącą je artykulację – rzeczywistość rozwija własną, zróżnicowaną mowę.

Cóż takiego „mówi” widzowi front hali? Rozciągnięty, prostokątny kształt frontu jest kolejnym przedmiotowym odzwierciedleniem prostokątnego kształtu płaszczyzny – jeśli jednak ta (w odniesieniu do obejmowanej przez nią rzeczywistości) obowiązuje w sposób zupełny i absolutny, to z kolei front nie jest absolutny, jest podzielony. We froncie tym rozwój rzeczywistości osiąga status względnej *formy synonimicznej* dla wszechogarniającej płaszczyzny, z której się (na obrazie) rozwija. Ta forma synonimiczna jawi się wszak nie sama dla siebie, lecz po to, aby pustkę zaklinającej formuły wylotu wagonowego przetłumaczyć w potrójnie-jednakie. To potrójnie-jednakie (względnie obejmujący je front) jest w stosunku do filara oraz wagonu kolejnym obniżeniem wysokości, „poniżeniem” w takim sensie, że wchodzi w relację już tylko z podłożem, torami, czyli z tym, co tutaj jest poniżej gruntu, mając nad sobą jedynie otwarte niebo. Chodzi zatem o synonimiczne otwarcie obrazowej płaszczyzny, które właściwie *ze względu na to*, czym jest, traci jakiegokolwiek zwrotne odniesienie do płaszczyzny (jest ono dane tylko pośrednio przez wagon, dach i peron) – to synonimiczne otwarcie określone jest wyłącznie jako wewnętrzświatowe. Pozaświatowa płaszczyzna obrazowa – jako taka dla mnie „nieuchwytna” – przeobraża się w tym froncie niejako w siebie samej, wydając wewnętrzświatowe, synonimiczne ustalenie, aby w ten sposób umożliwić komunikacyjny pomost ku mnie, wstąpić w mówiące do mnie Naprzeciw.

Zaokrąglone okna są takie same nie tylko pod względem kształtu, ale także podziałów wewnętrznych: każde z nich „mówi” to samo. Podział okna składa się z horyzontalnego pasma i znajdujących się zarówno pod nim, jak nad nim dwóch cienkich, wertykalnych słupków. Horyzontalne pasmo jest na tyle szerokie, że może być także odczytywane jako opaska przechodząca z okna do okna. Skutkuje to oddzieleniem trzech górnych, kolistych zamkniętych części okien od trzech dolnych, prostokątnych. Jednak podział ten natychmiast także traci znaczenie ze względu na ustawienie wertykalnych słupków jeden nad drugim, wyznaczających ruch wznoszący. Dochodzi przez to także do rozcięcia ciemnej, optycznie „pustej”, wewnętrznej powierzchni okien. Spojrzenie, podejmując to ukierunkowanie do góry, jest zarazem nieustannie za sprawą ingerujących w ten ruch łuków zawracane na boki i ponownie do podłoża. Zatem ten złożony porządek pokazuje, jak do prymarnych cech potrójnie-jednakiego należy jego rozciąganie się w górę i w dół, jak rozdzielenie przez horyzontalne pasmo jest za sprawą słupków reinterpretowane jako element pośredniczący między dołem a górą, i jak to z kolei warunkuje podział na byt i pustkę (ciemna powierzchnia okien), oraz jak wszystko to musi być – ze



względu na koliste łuki – ujęte jako jedność, zwrócone ku dołowi i powiązane z gruntem. Tym samym te trzy identyczne, pojedyncze kształty cechuje immanentna autodyferencjacja w obrębie frontu. Obejmuje ona zarówno ich zespolenie (tracą one indywidualność kształtu), jak i podziały, utrzymując relacje: góra i dół, wspinanie się i opadanie, byt i pustka. Płaszczyzna frontu wizualizuje przez to definicję podstawowej struktury bytu: zarówno jego samego, jak i w stosunku do nie-bytu, pustki. Tylko z tego powodu okna mogą przedstawiać widzowi prawomocne tłumaczenie pozaświatowej płaszczyzny, nie-bytu, na wewnątrzświatowe ujęcie synonimiczne: w oknach ujawnia się możliwość wzajemnego przenikania płaszczyzny i światowości, pod warunkiem że ta niematerialna płaszczyzna (ograniczone) zostanie odebrana jako ciemna pustka (ponownie ograniczone). (Historia architektury wywodzi takie zaokrąglenie i podział okien z wnętrz chrześcijańskich budowli sakralnych; najbardziej znanym przykładem jest Kaplica Akwizgrańska)<sup>8</sup>.

Po raz kolejny – trzeci, po filarze i wylocie wagonu, osiągnane jest we froncie finalne, uprawomocnione przeobrażenie płaszczyzny dzieła. Finalność tę osłabia wszelako uszeregowanie frontu wzdłuż podłoża, akcentujące wewnątrzświatową determinację: uwieżenie w czasie (*der Zeitverhaftung*). Podkreśla to motyw torów, który pociąga spojrzenie dalej na prawo, do kolejnego domu. Jednakże ukształtowanie frontu tego domu i ukształtowanie frontu hali fabrycznej nie są ze sobą w żaden sposób uzgodnione, żaden element na owej drodze torów nie zapowiada tak nagłej zmiany od porządku okiennego hali do całkiem innego systemu okien domu; zmiana ta nie ma dla widzenia żadnych konsekwencji, jest bezsensowna. (Bez wątpienia szybko w myśli dochodzi do głosu argument przeciwstawny, że taki był po prostu rzeczywisty wygląd domów przy torach. Ale to odnoszące się do stanu rzeczy stwierdzenie, dokonane w świadomości, przez to właśnie, że tworzy wrażenie oczywistości, nic o obrazie nie mówi, a w konsekwencji przeciwstawia się obrazowi – nie ma ono z oglądowym doświadczeniem obrazu nic wspólnego.) W stosunku do poziomych (lekko opadających) torów, stanowiących dla widzenia empiryczne doświadczenie czasu, wzrok zmuszany jest do dostrzeżenia alternatywy, którą jest silniejsza optycznie, pionowa, wypiętrzona, cylindryczna konstrukcja na dachu hali. Alternatywa ta pozwala niejako na „obejście” bezsensownej zmiany między frontami budynków.

Można tu mówić o „przymuszeniu” spojrzenia o tyle, o ile ta konstrukcja ustosunkowuje się do porządku okiennego hali fabrycznej w wielorakim wymiarze prawdziwie perwersyjnie. Zrazu bowiem potrójne następstwo okien jest od góry negowane przez poprzeczną, wygiętą w łuk rurę, gdyż ujmuje ona w klamrę tylko dwa ostatnie okna i w ten sposób z potrójnie-jednakego wydziela podwójnie-jednake. Temu ujęciu w klamrę przeciwstawiają się przeciwnające ją cztery cylindry. Odpowiadając niemal szerokości dwóch okien, jawią się jako dla nich równoważne i jednocześnie przeobrażają ich przypisanie do podłoża w wertykalne wyniesienie ku górze, ku otwartemu niebu. Unaoznaczają w stosunku do okien przeciwstawne im zatriumfowanie nad nimi – „samoponizowanie” okien przekształcając w konkretne ich „ponizowanie” (naśladując przy tym we własnych zakończeniach łuki okien). Swobodny, zrównoważony porządek w obrębie okien, między podziałem poziomym i pionowym, uzgodnionym



<sup>8</sup> Pouczające jest to, że Hopper, wprowadzając zaokrąglenie okien, dokonał decydującej zmiany w stosunku do szkicu, na którym front pokazuje okna prostokątne (Whitney Museum of American Art, New York. Zob. **G. Levin**, *Edward Hopper. The Art and the Artist*, New York/London 1980, il. 282).

z ciemną pustką, cylindry zastępują brutalnie relacją przecięcia (z poziomą rurą) i uwydatnieniem wyłącznie masywnego, cielesnego wybicia – wraz z tym pustka okien, tam przyswojona, tutaj doświadcza za sprawą powtórzenia jej tonu w barwie cylindrów właściwie celowego, „lekceważącego” zafałszowania jej swoistości.

„Mówiące” zwrócenie się okien do widza, ich otwieranie się na niego, ustępuje przed przejmującą „milczącą” anonimowością (Gesichtslosigkeit), która sprawia, że cylindry wyglądają groźnie i złowroźnie – widz jest zmuszany do przyznania, że zwrócone ku niemu potrójne, synonimiczne wobec płaszczyzny otwarcie (przetłumaczenie jej na modelowy stosunek między bytem a pustką) zostaje wraz z jego skróceniem do podwójnie-jednakego podporządkowane nieprawemu wywyższeniu, które jest pod każdym względem zafałszowaniem owego synonimicznego wykształcenia, dopuszcza się jego „zdrady”. „Zdrada” ta jest jednocześnie stawaniem (Erhebung) przeciwko otwartemu niebu, jego wypieraniem. Cylindry mają przy tym dla widza szczególne, rozdwojone działanie, zarówno pociągające, jak i budzące wstręt, jakby były z nim pod pewnym względem spokrewnione: chodzi o to, że są one pojedynczymi, pionowo wyprostowanymi, rzeczywistymi, cielesnymi kształtami w obrazie, które stoją (prawie w centralnym miejscu) tak jak widz – jako wyprostowany cielesny kształt – stoi przed obrazem. Zatem chodzi tu o potencjalne, czterokrotne pomnożenie samego widza, konsekwentnie wymazujące jego indywidualność i czyniące anonimowym, upodabnia je – w dyskretny sposób – do ciemnych, nieprzeniknionych postaci strażników.

„Wypieranie” otwartego nieba zostaje przerwane przez przeciwstawienie cylindrom chmur – tworzą one powyżej nich ostre, prawie poziome ograniczenie. Prowadzi to zrazu, po prawej i poniżej, do ustąpienia negującego spiętrzone rozciągnięcie cielesnych kształtów, wyrażonego w formie kończącego szereg, ściętego stożka, dodatkowo spłaszczonego od góry. Stożek ten jest zarazem widziany wraz z boczną ścianą hali, która jest teraz aktualizowana jako jego baza. Stanowi ona początek trójstopniowego układu, rozwijającego się do tyłu i ku górze (będącego odwrotnością trójstopniowego, prowadzącego w dół układu: filar, wagon, hala). Układ ten kończy się skierowanym w górę uderzeniem trzech ciał kominów, które – będąc już mocno wyszczuplonymi – są ostatnim, z trudem podjętym, przechodzącym szybko w układ opadający, przeciwstawieniem się otwartej strefie nieba. To dobitne ustalenie przeciwstawności nie przynosi już żadnego skutku – obszar otwartego, błękitnego nieba zostaje zmniejszony i po prawej ostatecznie pochłonięty przez chmury, cielesna, wznosząca się energia (cylindrów) ostatecznie się wyczerpuje, przez co spojrzenie opada od kominów w dół ku pierwszym oknom domu.

Tym samym dokonuje się wspomniane „obejście”. Zjawiskowa odmienność frontu domu w stosunku do hali, jego spłaszczenie i wyrazowe przytępienie, jak też „zaślepienie” okien, są teraz nieuchronnym następstwem tłumaczenia porządku okiennego hali w konstrukcję cylindrów i wyczerpującego się przewyższenia tego porządku przez kominy. Dom ten jest za sprawą swego prostokątnego kształtu kolejnym wzmocnionym odzwierciedleniem prostokąta płaszczyzny obrazu, jednak już nie jako otwarta ku widzowi forma synonimiczna, lecz w postaci materii ukształtowanej konkurencyjnie do hali: dom

zajmuje miejsce płaszczyzny. Dom jest przez to jednocześnie antytezą filara – filar stanowi ścieśnienie płaszczyzny w pojedyncze, wstępne (wertykalne) ustanowienie bloku materii, dom ukazuje ujęcie (horyzontalne) materii, podporządkowane biegowi czasu (tory), nieznacznie tylko różnicowanej przez mechaniczne powielenie okien. Małe, pozbawione błysków okna są wprawdzie uporządkowane jedno nad drugim i obok siebie, jednak wobec dominacji materii nie są w stanie ustanowić porządku, który dałby się zdefiniować co do regulującej go zasady – jak dzieje się to w przypadku hali. Cechy takie, jak położenie u góry bądź u dołu, po lewej bądź po prawej stronie, nie są niczym innym jak pewnymi oczywistymi danymi. Skutkuje to bezsensownym, właściwie doprowadzającym do „zamarcia” ujednoczeniem rzędów okien (i zełżeniem napięcia w szeregu kominów), które nie przyzwala na żadne dalsze wznoszenie i nie zawiera możliwości odmiany tego stanu rzeczy, który obowiązuje już na zawsze! Zatem w tej czwartej fazie wywodzenie rzeczywistości z płaszczyzny osiągnęło stadium pełnego wygaszenia energii, jakiegokolwiek zdolności do transformacji. W fasadzie domu czai się śmiertelne zastygnięcie świata (Kältetod).

Określenie to, takie dobitnie sygnalizujące koniec, może jeszcze tylko spotkać się z wyraźnym, zdecydowanym sprzeciwem i ten jest przez widzenie rozpoznany w ciemnej, smukłej podporze peronu. Za jej sprawą cała opisująca bieg czasu rzeczywistość – pęd chmur, dom i tory – zostaje przecięta, unieważniona. Dzieje się to wraz z ustaleniem równoległości podpory do prawego brzegu obrazu, czyli w odwołaniu się przez spojrzenie widza do powstrzymującej, poza czasem trwającej instancji obrazowej płaszczyzny. Wszelako między domem ukierunkowującym spojrzenie na prawo a podporą ustalony zostaje stan wzajemnego negowania się, nierozstrzygnięta równowaga wzajemnej negacji. Potrzeba jakiegoś dodatkowego argumentu, aby doprowadzić do rozstrzygnięcia, i argumentem tym jest wózek – wsuwa się on w obraz, z zewnątrz od prawej, przez co odwraca cechujące dom ukierunkowanie; rozcina przy tym także podporę tuż przed jej końcowym przejściem w cokół. Wózek jest (oglądowym) narzędziem intencjonalnego odwrócenia czasu; niczym nieskrępowane przedstawienie przestrzennego kształtu wózka pozwala widzowi uwzględnić realną możliwość wkroczenia na peron i skierowania się ku lewej. Jednakże wbrew swobodnemu usytuowaniu wózka w przestrzeni (widocznemu zwłaszcza w jego powierzchni nośnej) spojrzenie jest za sprawą przedniej kratki – jawiącej się jak figuralne „przesunięcie w dół” kominów – oraz uchwytu ręcznego odnoszone do fasady domu; kratka przy oknie, a uchwyt przy krawędzi domu jawią się jak „zahaczające” od nie. Nie sposób skierować spojrzenia gdzieś dalej, jego doprowadzanie jedynie na powrót do przemożnego kształtu fasady domu sprawia, że dokonanie zwrotu czasu spełza na niczym. Widzowi pozostaje mimo to możliwość przeniesienia spojrzenia na peron przez podjęcie ułożenia cieni rzuconych u dołu i ku lewej przez kratkę i uchwyt. To jednak nieuchronnie oznacza zaprzeczenie bytowi, zgodę na jego wygaśnięcie w niematerialnym fantomie, odbiciu, jakim jest cień! Jednocześnie ze spoczęciem wzroku na cieniu następuje poddanie się czystemu rozświetleniu początków stworzenia – osiągnięcie jego fazy wstępnej i zamknięcie cyklu.

W powyższej analizie zostało pokazane, z jaką dobitną konsekwencją

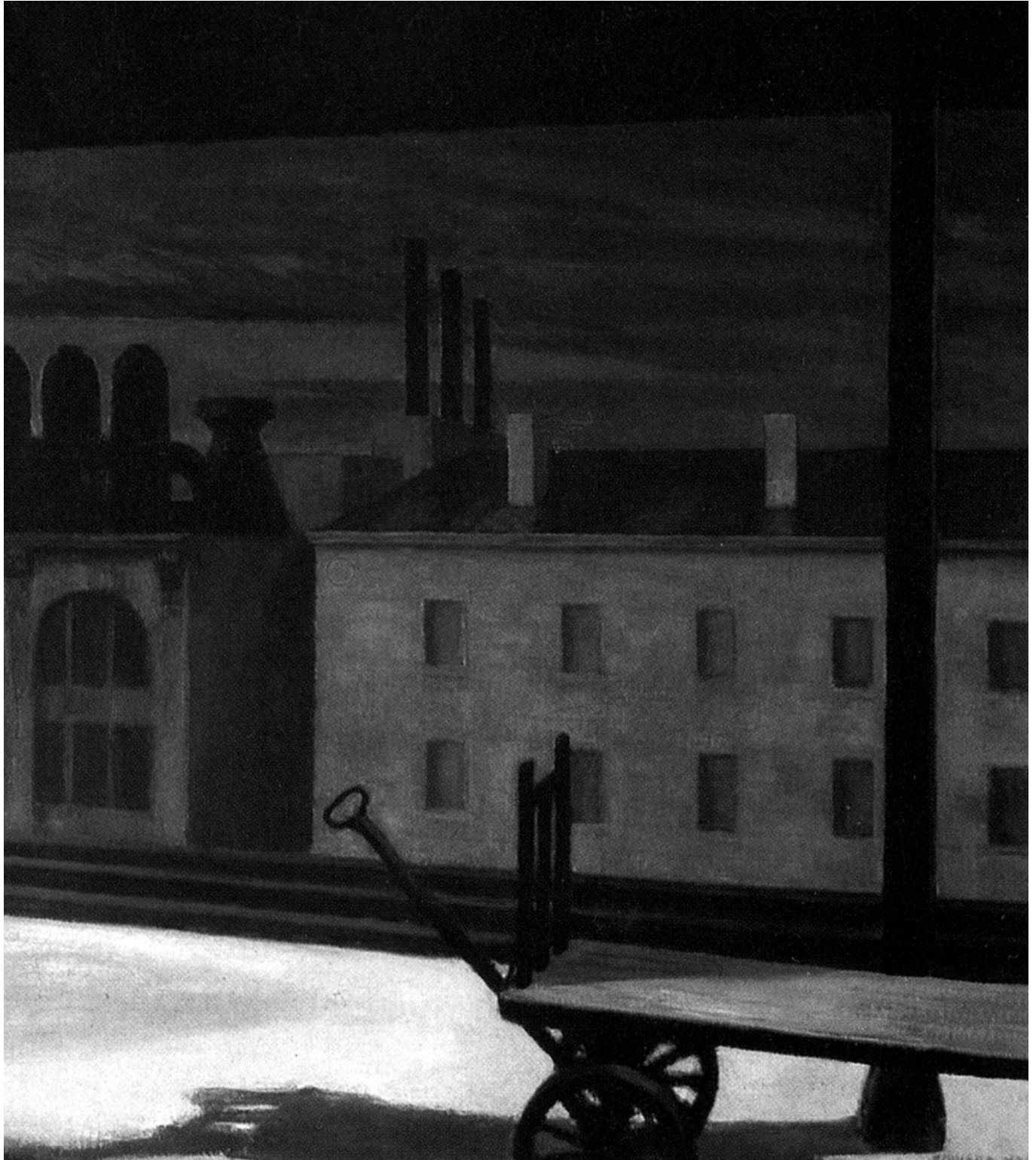
każdy zespół motywów i jego zjawiskowa konstytucja zostają wywodzone z obrazowej płaszczyzny, jak każde stadium powiązane jest z poprzedzającym i następującym po nim. (Wpływ tej procesualności na nie zawsze tu nazwaną kolorystykę jest w świetle tej analizy zrozumiały sam przez się<sup>9</sup>). Opisanie związanego z tym wszystkim oglądowego rozpoznania zawiera już *implicite* interpretację. Jednak ze względu na postawiony na wstępie problem prawdziwościowego roszczenia dzieła sztuki powinno się podejmować próbę jak najbardziej dokładniejszego przedstawienia (w języku) tego, na czym polega wypowiedź obrazu. Trzeba przy tym pamiętać, że chodzi tu zaledwie o intelektualne, równoległe ustalenia, które zawsze są dla zrozumienia *niewłaściwe* – nie stanowią samej zawartości oglądowej. Oglądowe rozpoznanie obrazu nie wymaga ideowego uzupełnienia, wyraża się samo w sposób w pełni ważny. Jego niepodważalność wynika już choćby z tego, że rozstrzygające, uprzednie poświadczenie – przyjęcie płaszczyzny jako instancji absolutnego – jest wyłącznie duchowym aktem projektowania przez Ja, którego zasadność może być wprawdzie akceptowana w świadomości, ale ona sama nie ma możliwości jego dokonania. Powiedzenie przed obrazem „to jest absolut” będzie zawsze brzmiało śmiesznie. Dlatego nazwanie płaszczyzny „absolutem” nigdy nie prowadzi do zrozumienia, czym jest owo projektowanie Ja.

Faza wprowadzająca, przeobrażenie absolutnego w sobie samym w masywne ścieśnienie materii filara może zostać porównane z biblijnym słowem stworzenia „niech powstanie” (Es werde). To „niech powstanie” dzieje się w mgnieniu oka, ponieważ spojrzenie zwraca się na lewo, wiedzione ukierunkowaniem dachu i peronu, przelotnie (in dem Zug), bez wikłania się w motywy leżące pomiędzy. Akt stworzenia (Schöpfungsakt) wytwarza (schafft) najpierw ramy, w których kolejno po sobie rozwijają się dalsze fazy jako jego „momenty spełnienia”. Równocześnie z wszechynającym aktem stworzenia udaje się także „rozdzielenie światła i ciemności”. Jego niedająca się rozstrzygnąć sprzeczność warunkuje przejście do następnego stopnia stawania się, do wagonu. Na nim „rozdzielenie światła i ciemności” jest anulowane i wraz z włączeniem ciemności zastąpione mieniącym się, własnym blaskiem materii, zmienione w samo-doniosłość jej ukazywania się. Wagon jest substancjalną formułą skrócenia aktu stworzenia. Reprezentuje *mityczną* rzeczywistość, w której wzajemne uwarunkowanie bytu i absolutu wyrażone jest w realnej postaci, a samemu bytowi przypisana jest możliwość magicznego zaklinalnia absolutu (wylot).

Ta ciągle trwająca w niespełnieniu, „tępo” zaklinalna *mityczna* rzeczywistość może być przewyciężona tylko przez „przełom” i wykształcenie się rzeczywistości, którą zaklinalnie wypełni „treścią”. Dzieje się to we froncie hali fabrycznej – tu rzeczywistość dochodzi do samoróżnicowania się, w którym staje się ona dla człowieka (widza) „otwartym” synonimem absolutnego, a przez to ostateczną definicją relacji między bytem a niebytem. To z kolei odpowiada stanowi religii, rzeczywistości „objawienia”. To, że *mityczna* formuła zaklęcia doświadcza w tym stanie przetłumaczenia w potrójnie-jednako, może zostać uznane za paralelne do zawartej w wierze chrześcijańskiej nauki o Trójcy, front hali jednak, w swej zniewalającej dla widzenia strukturalnej sile definiowania, nie wymaga takiego dokonanego w świadomości porówna-



<sup>9</sup> Przeciwno takiej krok po kroku prowadzonej analizie wysunąć można argument, że przecież spojrzenie swobodnie krąży po obrazie. Jest to słuszne, przeszkadza wszak i to w niemałym stopniu temu, by mogło się widzeniu udostępnić konieczne następstwo wszystkich danych obrazu.





nia – w obrazowym kontekście i bez tego mówi on wszystko, co jest do powiedzenia. Synonimiczne wytworzenie się, ulegając skróceniu do podwójnie-jednakiego, doświadcza za sprawą cylindrycznej konstrukcji wynaturzonego przewyciężenia i przekręcenia (Verkehren) sensu (jako motyw konstrukcja cylindrów informuje o przemocą ustanawianej, „brutalizującej” technice). Od cylindrycznej konstrukcji rozpoczyna się proces wyczerpywania się tej tendencji, uwidoczniiony w kominach, i prowadzący przed front domu. Sposób jawienia się domu można porównać ze stadium *po-religijnej* rzeczywistości, w której refleksyjny stosunek do absolutu „zaślepie”, czego efektem jest skutkująca „obumieraniem” uniformizacja, bezowocne odmierzanie czasu, gdyż konkurencją dla absolutnego, zastępującą go, staje się materia jako osadzenie-byt zamknięty w sobie. Czy ta faza rozwoju rzeczywistości jest tą, w której się znajdujemy, czy też tą, która zagraża nam w przyszłości? Tylko zdecydowany protest przeciw tej ostatniej rzeczywistości, polegający na odwołaniu się do trwałej wartości absolutnego (równoległość podpory i brzegu obrazu), wiedzie przez uznanie nieodwracalności realnego czasu i nicości bytu (wózek-cień) na powrót ku światłu początków stworzenia.

Obraz jest ukazującą się prawdą, ponieważ umożliwia poznanie całości bytu w cyklu od pierwszego aktu stworzenia, przez wszystkie stopnie wykształcania się rzeczywistości, aż po wygaśnięcie bytu, ukazanych w następstwie, które bardziej zniewalające być już nie mogło. Jest oczywistym, że przez tak ściśle uwarunkowanie i definiujący charakter poszczególnych faz, które ujawniają się w procesie rozpatrywania obrazu (Betrachtung) – także przy dłuższym przebywaniu przed obrazem – z trudem się to przedziera do świadomości; jednak dla otwartego, przeżywającego Ja, które intuicyjnie przyjmuje płaszczyznę jako synonim absolutnego, wszystko powiedziane jest bezbłędnie. To sprawia, że znaczenie obrazu nie ujawnia się w interpretacji, lecz przed nią, jako coś do niej niesprowadzalnego (jenseits aller Interpretation).

Tłumaczenie: Michał Haake

---

**dr Michael Brötje**

*Historyk sztuki, twórca egzystencjalno-hermeneutycznej nauki o sztuce. Główne prace: Der Spiegel der Kunst. Zur Grundlegung einer existential-hermeneutischen Kunstwissenschaft, Stuttgart 1990; Bildsprache und Intuitives Verstehen, Hildesheim-Zürich-New York 2001.*

**dr Michał Haake**

*Historyk sztuki, pracownik Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu. Zajmuje się historią sztuki nowoczesnej i metodologią historii sztuki.*

## Summary

Michael Brötje starts his essay with a discussion referring to two assumptions one can make while confronting the pictures. The first one is: 'a picture presents *something*'. According to this one, the viewer should pay attention to 'what' is presented in the picture and 'how' – i.e. the visual qualities of an object (form, colour, light etc). To understand a picture it is necessary to reconsider a story and an idea of the represented world. The second assumption, however, is: 'a picture shows *itself*'. This formula requires the assumption that there is a certain quality, which is an essence of every picture. It is not the story or the form, but a flat, stretched, almost always rectangular surface of the picture. This surface, irremovable in the process of viewing, is the picture. It funds its identity and allows to reveal its truth. The surface differentiates itself into the elements of the presented world - each of them emerges from this surface, step by step, in the process consistent for the eye.

In the extensive analysis of the picture, which refers to every motive of the represented world, every relation between its elements, and re-defining all of them as the part of the surface, Brötje indicates, in a convincing way several phases of this process of emerging the elements from the picture surface. The first, referring to the shape of the picture plan, is connected with the relation between the roof and the platform, which leads our view directly to the pillar on the left. The relation between the light and the shadow on the pillar show the phase of discrepancy, contradiction between them, which can be overcome only by throwing a glance at the goods van. The second and the following phases contain the goods van, a factory with its three windows of the same appearance, a grey building without any windows and – as the last one – a handcart on the right, which directs the view back to the platform. In spite of the ordinary scenery, the analysis allows us to recognise it as a vision of the world as a whole, from its creation to this phase of its history – history of Mankind – in which the God was superseded by the reason; as Edward Hopper said: 'Great art is the outward expression of an inner life in the artist, and this inner life will result in his personal vision of the world'.