

Teksty Drugie 2009, 1-2, s. 94-104



Estetyka kaprysu. W kręgu wizualizacji.

Magdalena Popiel

Magdalena POPIEL

Estetyka kaprysu.
W kręgu wizualizacji

Co to jest kaprys? – na to pytanie badacz kaprysu, idąc śladem narratora *Kubusia Fatalisty*, mógłby odpowiedzieć: „a na co wam ta wiadomość?”. Taką ripostę zrodziłaby nie tyle antyesencjalistyczna postawa badacza, ile frustracja, jaką budzi sam przedmiot. Mówiący Kaprys powiedziałby zapewne to, co jedna z alegorycznych postaci Marivaux:

Jestem *Je ne sais quoi* – owym *Je ne sais quoi*, które panuje w architekturze, sztuce meblarskiej i ogrodowej, we wszystkim, co tylko może schlebiać smakowi. Nie szukajcie mnie pod jedną postacią – przybieram ich tysiąc, żadna wszakże nie jest stała: oto dłaczego widzi się mnie, nie wiedząc, czym jestem, nie umiając mnie uchwycić ani określić. Czuje się mnie, lecz nie pojmuję.¹

Śledzenie nieokreślonego, nieuchwytnego także w innych sferach niż meble i ogrody to specjalność zarówno „płynnej” ponowoczesności, jak i „stałej” nowoczesności. U początków nowoczesnej historii sztuki, a także studiów kulturowych leży dzieło Aby Warburga, a w jego obrębie m.in. fascynacja figurą takiego właśnie „niedowcielenia” czyli Nimfą². Od konstatacji intrygującej analogii pomiędzy tymi

¹ P. Marivaux *Le Cabinet du philosophe*, cyt. za G. Poulet *Metamorfozy czasu. Szkice krytyczne*, wyb. J. Błoński i M. Głowiński, przedm. J. Błoński, przeł. W. Błońska i in., PIW, Warszawa 1977, s. 403.

² M.in. A. Warburg „*La Nascita di Venere*” e „*La Primavera*” di Sandro Botticelli (1893), *Nimfa fiorentina* (1900), Warburg Institute Archive, London III, 118,1.

Popiel Estetyka kaprysu. W kręgu wizualizacji

zainteresowaniami Warburga a pasją, z jaką Zygmunt Freud pisał o Gradivie³, rozpoczyna się książka Georges Didi – Hubermana *Nimfa moderna*⁴. Jest to nie tylko zbiór szkiców będący hołdem złożonym mistrzowi, ale także wykorzystanie metodologicznych inspiracji w zakresie antropologii kultury. Renesans florencki z jego wielkim finałem w klasycyzującym malarstwie Botticellego stał się dla Warburga terenem eksploracji „życia w poruszeniu” (*bewegtes Leben*), „ruchliwych akcesoriów” (*bewegtes Beiwerk*) antycznych postaci, które rozpoznawał w sztuce Quattrocenta. Rozwiane włosy i draperie szat, płynny i energiczny ruch ciała tworzyły instrumentarium „form patetycznych” (*Pathosformeln*). Huberman kontynuuje tę opowieść: piękna, wolna bogini, zawieszona między płynnością i stałością, między kamieniem a powietrzem, zwiewna jak wiatr, Nimfa, Gradiva, w epoce nowoczesności, tak jak aura Benjamina, podlega degradacji, upada w sensie przenośnym i dosłownym. Huberman próbuje pokazać zmieniające się „jak w sekwencji kadrów filmowych” obrazy ciała i stroju kobiecego w malarstwie i literaturze aż po uwiecznione na fotografiach miejskich pejzaży XX wieku obrazy paryskich kłoszardek czy łachmanów porzuconych na trotuarze; motywy ikonograficzne splatają się tu z obrazami mentalnymi⁵. Pamięć, pragnienie, czas tworzą konfigurację pojęciową, w którą wpisuje się to imaginarium⁶.

Badania Warburga, a następnie Panofskiego z jego koncepcją *pseudomorphosis* mówiącą o przenikaniu się klasycznych motywów antycznych z nowymi znaczeniami wywodzącymi się z kręgu kultury chrześcijańskiej i wreszcie rozważania Didi-Hubermana o obrazie Nimfy zakładają specyficzną, alinearną ciągłość zjawisk kulturowych. Ciągłość możliwą poza podziałami chronologicznymi i geograficznymi, nawet przy radykalnych czy wręcz paradoksalnych zmianach „parametrów wizualnych”, a także jakości estetycznych (na przykład odarcie z patosu czy pozbawienie formy). Huberman powtarza, że trzeba otworzyć oczy, by zobaczyć wszystko to, co przemija, i zamknąć oczy, by zobaczyć wszystkie związki, korespondencje, przesunięcia. W tym sensie antropologia sztuki/obrazu staje się wiedzą poetycką.

Tak przedstawiona historia Nimfy w którymś momencie spotyka się z historią kaprysu; momentem przełomowym są narodziny nowożytności.

Nimfa w tradycji klasycznej mogła przybierać postać Charyty (Gracji). W estetyce renesansowej na przykład w traktacie Benedetta Varchiego *Libro della beltà*

³ W 1907 roku powstaje studium Freuda poświęcone noweli Wilhelma Jensena *Gradiva*.

⁴ G. Didi-Huberman *Nimfa Moderna. Essai sur le drapé tombé*, Gallimard, Paris 2002.

⁵ Obrazy, które analizuje Didi-Huberman, to przede wszystkim fotografie ulic z pozostałymi na nich resztkami ubrań i pożywienia, m.in. zdjęcia Nadara, Thibaulta, Marville’a, Atgeta, serie paryskie i berlińskie L. Moholy-Nagyego, G. Krull, A. Fleischera oraz D. Colomba, S. Mc Queena.

⁶ G. Didi-Huberman *Nimfa Moderna*, s. 12-13.

Szkice

e grazia (1590) to właśnie wdzięk, czyli gracia zaczyna funkcjonować jako kategoria charakteryzowana poprzez owo słynne *non so che*, odmienna od piękna będącego domeną rozumu i normy⁷. XVI-wieczna dworskość zalecająca swobodny sposób bycia połączony ze *sprezzatura* (Baltazar Castiglione) czyli „nizaczmieniem” (w przekładzie Łukasza Górnickiego) wprowadza kaprys w krąg nowożytnej estetyzacji życia codziennego.

Kilka przypomnień

„Kaprys” – to słowo w języku polskim zachowało dźwięczność swego romańskiego pochodzenia. Idąc za włoskimi leksykonami sztuki, można traktować kaprys jako pojęcie estetyczne o statusie podobnym do kategorii estetycznej, wyróżniające się silnymi konotacjami antropologicznymi⁸. Duża pojemność znaczeniowa połączona z różnorodnością wizualizacji sprawia, że kaprys jest atrakcyjnym sąsiadem na przykład melancholii czy wzniosłości.

O szczególnym rozproszeniu znaczeń kaprysu niech świadczą trzy przykłady jego biegunowo różnych wartości semantycznych:

– kaprys w dyskursie miłosnym nacechowanym lekko archaicznie może występować w aspekcie biernym lub czynnym: mieć kaprys lub być ofiarą czyjegoś kaprysu⁹;

– kaprys jasny i ciemny: bywa pogodny, finezyjny, lekki, ale zostaje też wyposażony w konteksty negatywne, posyty ciemnością, cierpieniem i śmiercią, to dystans, jaki dzieli *Kaprys* de Musseta od *Niebezpiecznych związków* de Laclos;

– kaprys w wersji słabej i w wersji mocnej, a więc kaprys dziecka, kobiety, człowieka chorego, a także kaprys Losu czy Boga. Przy czym kapryśny Bóg jest określeniem nacechowanym antropomorficznie. Czy zatem kaprys Boga to antropomorfizacja idei Przeznaczenia w filozofii teologicznej, czy odwrotnie – kaprys człowieka jest konsekwencją ludzkich doświadczeń kapryśnych Losu, zmienności i przypadkowości świata zewnętrznego, który zostaje zinterioryzowany?

W polskiej tradycji terminologii artystycznej kaprys oznacza przede wszystkim gatunek muzyczny: to fantazja o budowie imitacyjnej, rodzaj scherza, wirtuozerskiej etiudy (mistrz światowy – Paganini, a rodzimy – Grażyna Bacewicz). W kulturze włoskiej i francuskiej na plan pierwszy wysuwa się *capriccio* jako gatunek malarstwa, a także ekstrawagancka lub frywolna forma architektoniczna (na przykład rezydencja zaprojektowana przez Antonio Gaudiego w Comillas).

⁷ Por. W. Tatarkiewicz *Historia estetyki*, t. 3, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1967.

⁸ M.in. *Dizionario enciclopedico dell'arte*, red. C. Flavio, Mondadori 2008; *Dizionario di estetica*, red. G. Carchia, P. D'Angelo, Laterza, Roma–Bari 2005; *Enciclopedia dell'Arte*, Zanichelli 2004.

⁹ Por. Trésor de Langue Francaise Informatisé, <http://atilf.atilf.fr>

Figuratywne przedstawienia kaprysu

Kaprys, podobnie jak wdzięk, był domeną wizualności. Władysław Tatarkiewicz powoływał się na Lorda Kamesa, czyli Henry'ego Home, który dowodził, że „wdzięk jest dostępny jedynie wzrokowi”¹⁰. Alegoryczną wizualizację Kaprysu można znaleźć w *Ikonologii* Cezarego Ripy będącej zarówno podsumowaniem wcześniejszej tradycji alegoryzacji, jak i jej wzorcem na następne dwa wieki. Kaprys pojawia się tu obok wielu innych przedstawień uczuć – Trwogi, Gniewu, Zdumienia. Emblematyczne przedstawienie kaprysu wyraźnie wysuwa na plan pierwszy takie cechy, jak dziwność, niestałość i fantazja. Figurą alegoryczną kaprysu jest chłopiec w pstrokatym stroju z kapelusikiem ozdobionym piórkami. Ripa tak komentuje sens tego ubioru: „Tutaj niestałość uwidacznia się poprzez wiek dziecięcy postaci, zmienność – poprzez pstrokaciznę barw. Kapelusz zdobny różnymi piórami wskazuje, że źródłem owej różnorodności niecodziennych działań jest przede wszystkim fantazja”¹¹. Przeniesienie tych cech na wiedzę o człowieku daje taką charakterystykę: „Kapryśnikami zwiemy tych, co kierują się Ideami odmiennymi od pospolicie wśród ludzi spotykanych, oddają się różnym działaniom, szybko jednak przeczucując się od jednego do drugiego, nawet jeśli są one tego samego rodzaju”¹². Obok wyobrażeń kaprysu lokujących się w tradycji alegorycznej, powstają w XVI wieku takie obrazy kaprysu, które eksponują wyobraźnię i kunszt artysty¹³.

Kaprys staje się niezbywalnym składnikiem manieryzmu renesansowego, którego jednym z najbardziej intrygujących owoców będzie twórczość Arcimbolda i późniejsze arcimboldiana. Portrety alegoryczne, jak *Bibliotekarz*, *Prawnik* czy *Rudolf II jako Vertumnus*, opierają się na prostej grze analogii kształtów oraz symbolice przedmiotów, a także wirtuozerii warsztatu malarskiego tego artysty. Obrazy odwracalne, jak *Ortolano (Ogrodnik)*, wpisują się w rodzący się nurt sztuki wykorzystujący iluzje optyczną¹⁴. Przenikanie się materii rzeczy, roślin, zwierząt oraz form ludzkich tworzy kapryśny świat zmiennych obrazów i znaczeń. Zjawisko to widoczne jest dobrze także w pejzażu antropomorficznym pojawiającym się w drugiej połowie XVI wieku, który przyczyni się do rozwoju nurtu *tromp-l'oeil*. Dzi-

¹⁰ W. Tatarkiewicz *Dzieje sześciu pojęć*, PWN, Warszawa 1976, s. 197.

¹¹ C. Ripa *Ikonologia*, przeł. I. Kania, Universitas, Kraków 2004, s. 83.

¹² Tamże, s. 84.

¹³ Jednym ze źródeł sztuki Arcimbolda jest zainteresowanie się dziwnymi tworam przyrody i gatunku ludzkiego. Ich niezwykłość często wynika z tego, że są one formami granicznymi, hybrydami, monstrami, jakie można zobaczyć w studiach groteskowych postaci Boscha czy *Humana Physiognomia* Giambattisty Della Porta (1586); na różne sposoby mówią one o skłonności wyobraźni ludzi XVI w. do projekcji metamorfoz.

¹⁴ Por. R. Barthes *Arcimboldo ou rhetotiqueur et magicien*, w: *Oeuvres complètes*, éd. établie et présentée par É. Marty, t. 3, Seuil, Paris 1995, s. 493-511.

Szkice

wacne formy antropomorficzne dostrzegane w przyrodzie stają się tu przedmiotem wizualnej kreacji. Nieprzypadkowo ten typ fantazji zainteresuje XX-wiecznych surrealistów (André Bretona i Salvadora Dali); akcentuje on dziwność i niezwykłość, cudowność podszytą zdumieniem, groźną groteskę i magię. Magię pochodzącą z wiedzy ezoterycznej, jak u Arcimbolda, lub magię tajemnicy podświadomości odkrytej przez Freuda.

Na związki sztuki manieryzmu z surrealizmem zwracali uwagę nie tylko francuscy fundatorzy awangardowego kierunku, ale także historycy sztuki i literaturoznawcy. Jan Mukařovský wskazuje podobną technikę montażu u Arcimbolda i w *Absolutnym Grabarzu* Nezvala¹⁵. Max Dwořak w rozprawie *Über Greco und den Manierismus* odsłaniał analogiczne przesłanki do upadku kultury w manieryzmie i w XX-wiecznym międzywojniu. Przypominający te interpretacyjne korespondencje Josef Vojvodík łączy owe ciała-inkrustacje czy ciała lub głowy-pejzaże ze zniesieniem granicy między mikrokosmosem i makrokosmosem, naturą a człowiekiem w malarstwie Salvadora Dali, Maxa Ernsta czy René Magritte'a¹⁶.

Kaprysy i weduty. W stronę emancypacji sztuki

Termin „kaprys” pojawia się po raz pierwszy u Vasariego i, jak to się często zdarza w wypadku słów robiących zawrotną karierę w historii kultury, w swoim pierwotnym znaczeniu ma sens pejoratywny, zbliżony do groteski. (pochodzi od *raccapriccio* – wstrząs, groza). Poprzez to słowo Vasari charakteryzuje starożytnych i nowożytnych artystów, którzy łamią reguły naśladowania natury. Czasy kontrreformacji, w których oskarżano twórców kapryсів o ignorancję i kłamstwo, pogłębiły negatywny sens słowa.

Kaprys malarski, czyli ujmując rzecz najkrócej – pejzaż fantastyczny, rodzi się z malarstwa wedutowego¹⁷. Weduta, czyli portret miejsca sporządzony z natury, robi wyjątkową karierę w sztukach plastycznych w szczególnej sytuacji otwarcia kulturowego Europy i wzmożonej ruchliwości jej mieszkańców. Tworząc nowy obyczaj *Grand Tours*, Anglicy, Skandynawowie, Niemcy, Francuzi udają się w podróż na Południe. To właśnie dla bohaterów tych edukacyjnych podróży i na ich użytek sporządzane są pierwsze przewodniki dla cudzoziemców oraz właśnie zbiory

¹⁵ J. Mukařovský *Semantyczna analiza utworu poetyckiego: „Absolutny grabarz” Nezvala*, przeł. J. Baluch, w: tegoż *Wśród znaków i struktur. Wybór szkiców*, red., wyb. i wstęp J. Sławiński, PIW, Warszawa 1970. Pomijał tu jednak istotne ogniwo tej tradycji, jakim były XVIII-wieczne obrazy profesji, które przedstawiały kompozycję narzędzi odpowiadających danemu zawodowi.

¹⁶ J. Vojvodík *Świat strachu i strach przed światem w czeskim surrealizmie lat trzydziestych i czterdziestych*, „Teksty Drugie” 2007 nr 6.

¹⁷ Początki *capriccio* widoczne są u takich twórców baroku, jak Salvatore Rosa, Giovanni Paolo Pannini, Marco Ricci, a także u wskazanego przez Jacques'a Callot w traktacie *Microcosmo della pittura* (1657) Stefano della Bella.

Popiel Estetyka kaprysu. W kręgu wizualizacji

wedut. Ten gatunek malarstwa powstaje zatem z konkretnego społecznego zapotrzebowania, jego funkcja informacyjna wynikająca z nakazu wierności wobec rzeczywistości wydaje się dominująca.

Szczególne napięcie estetyczne pomiędzy wedutami a kaprysami, czyli między realizmem przedstawienia a próbami jego przełamania, doskonale ilustruje pewne szlaki, jakimi podąża sztuka. Często, patrząc na obraz, trudno określić czy jest to weduta czy pejzaż fantastyczny, szczególnie jeśli brak na nim łatwo rozpoznawalnych form architektury. Niekiedy tylko tytuł zawierający określenie „kaprys” stanowi istotny komunikat przesłany odbiorcy o odejściu od reguł prostego naśladowania natury. Jest to znak postawy artysty, który właśnie na danym płótnie chce realizować swoje prawo do swobody wyobraźni. O tym, że gatunek kaprysu był swego rodzaju manifestem wolności artystycznej, świadczy interesujący obraz Belotta z 1766 roku zatytułowany *Fantazja architektoniczna z autoportretem*. Jest to dość niezwykły przypadek połączenia własnego portretu artysty z formą *capriccio*. W tle, na jednej ze ścian dziwnej budowli umieścił malarz fragment utworu Horacego opiewającego wolność artysty¹⁸.

W XVIII wieku artyści „stają się depozytariuszami a czasem prorokami wolności skompromitowanej na polach bitewnych”¹⁹. Sztuki, która stara się wyrwać ze sztywnych reguł klasycznej dyscypliny, niepomiernie zyskuje na znaczeniu. Przestaje być pojmowana w kategoriach języka władzy, zyskuje status utożsamiany z coraz bardziej niezależnym językiem artysty.

Odchodzenie od wiernego obrazu przestrzeni dokonywało się w XVIII wieku w różny sposób. Szczególnie interesujące były pejzaże miejskie. Obraz mógł stanowić fantastyczną syntezę elementów rzeczywistej architektury urbanistycznej lub wyobrażenie realnych budowli łączyć z fragmentami imaginacyjnymi. *Capriccio* pierwszego rodzaju było swoistą muzealną kolekcją, która ujmowała w ramy obrazu zestaw charakterystycznych form architektonicznych przede wszystkim Rzymu, Padwy czy Wenecji²⁰. Przestrzeń kaprysów jest szachownicą, w której przesuwanie traktowanych realistycznie form jest podstawowym gestem gracza two-

¹⁸ Warto zauważyć, że fantastyczną przestrzeń dopełnia uzurpatorski gest artysty, który przedstawił siebie jako odzianego w bogate szaty patrycjusza weneckiego. Kreacja dotyczy tu zatem nie tylko przestrzeni, ale także głównego bohatera dzieła.

¹⁹ J. Starobinski *Wynalezienie wolności 1700-1789*, przeł. M. Ochab, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006, s. 15.

²⁰ Częściej spotykane są *capriccia* łączące elementy realne z fantastycznymi – na przykład w obrazie Canaletta na tle panoramy fikcyjnego miasta odnajdujemy katedrę z Vicenzy i wieże Padwy, Francesco Guardi wprowadzał rzymską architekturę w tło nieokreślonego miasta. Wyobraźnia malarza zmieniała położenie niektórych elementów przestrzeni na przykład w *Kaprysie* Canaletta (1743), słynna kwadryga z Bazyliki św. Marka zostaje przeniesiona na oddzielne postumenty stojące przed Pałacem Dożów.

Szkice

rzącego nową rzeczywistość. Obrazy wymyślone przez artystę pozostają w granicach prawdopodobieństwa ówczesnego pejzażu urbanistycznego²¹.

Malarstwo kaprytowe wykorzystuje ramy konwencji pejzażowej jako pustą formę, którą często w technice podobnej do kolażowej można zapełnić różnymi elementami. W XVIII wieku główny nurt tego malarstwa zmierza w dwóch kierunkach. Jeden wzmacnia dekoracyjny walor sztuki, wykorzystując je jako motyw ornamentów wnętrz i mebli. Powstaje cała szkoła meblarstwa specjalizująca się w intarsjach o tematyce pejzaży imaginacyjnych²². Drugi kierunek dąży do wypełnienia przestrzeni pejzażu nową semantyką związaną z kluczowym motywem ruin. Pomiedzy sentymentalną malowniczością włoskich głównie ruin a frenezją, jaką odkrywa w nich niemiecki romantyzm, jest miejsce dla estetyki kaprysu w twórczości takich malarzy, jak Alessandro Magnasco, Luca Carlevaris, Canaletto, Antonio i Francesco Guardi.

Ruina z typowymi dla antycyżno-renesansowych budowli elementami, jak kolumnady, tarasy, galerie, portyki czy arkady jest wręcz emblematycznym pożegnaniem z harmonią i symetrią klasycznego piękna. Hegemonię ładu ma zastąpić niejasna dynamika linii tworząca zarys nieregularnego kształtu. Kamień ruiny niezauważenie przechodzi w roślinność, która intensyfikuje wrażenie postrzępionej formy. William Hogarth w *Analizie piękna* wychwala linię, która zdolna jest „skłonić oko do swoistej pogoni”. Osobliwy pejzaż zbliża się niekiedy do efektu arabeski. Nagromadzenie elementów architektury i roślinności wypełniających przestrzeń obrazu nie niweluje poziomu semantyki, wprost przeciwnie, często popada w grandilokwencję. Najważniejsze zdania, jakie padają w tej narracji kapryśowej, dotyczą szczególnego mariażu kultury i natury przenikających się w ciągłej metamorfozie. Kaprys w swojej w pełni świadomej sztuczności bliższy jest scenie teatru, związki tego malarstwa z praktyką scenograficzną były dostrzegane przez ówczesnych estetyków. Capriccio to konstrukcja działająca na widza dziwacznością zestawień, niekiedy dysproporcją, niejasnością kształtów i znaczeń.

Ten gatunek wiele zawdzięczający ekstrawagancji manieryzmu znajdzie swoje przedłużenie w twórczości Giambattisty Piranesiego. W *Carceri d'invenzione* architektoniczny kaprys osiąga wymiar arcydzieła i tajemnicy. Georges Poulet poświęcił wpływowi kapryśowi Piranesiego na wyobraźnię romantycznych poetów francuskich obszerne studium²³. Od De Quinceya z jego *Wyznaniem angielskiego pałacza opium* poprzez Baudelaire'a, Alfreda de Musseta, Wiktora Hugo, Teofila Gautier po Mallarmégo, ale także dalej Kubina i Kafkę, literatura zapełnia się

²¹ Por. R. Kanz *Die Kunst des Capriccio. Kreativer Eigensinn in Renaissance und Barok*, Deutscher Kunstverlag, München 2002; C. Eisler *La Tempesta di Giorgione. Il primo „capriccio” della pittura veneziana*, „Arte Veneta” 2002 vol. 59, s. 85-97.

²² Por. m.in. *Scena e capriccio nelle tarsie del laboratorio di Ignazio e Ligi Ravelli ebanisti*, „Studi Piemontesi” 1997 vol. 26, s. 383-390.

²³ G. Poulet *Piranesi i romantyczni poeci francuscy*, w: tegoż *Metamorfozy czasu*.

Popiel Estetyka kaprysu. W kręgu wizualizacji

wizjami niekończących się schodów i rusztowań, pajęczyną ruin i machin. Piranesi jest chyba pierwszym malarzem, który z taką sugestywnością i mocą skierował formę *capriccio* w stronę eksploracji psychiki człowieka. Na przedłużeniu tego nurtu pojawia się jeszcze jedno arcydzieło malarskie: *Kaprysy* Goyi. Datę opublikowania cyklu *Kaprysov* – 1799 można uznać za symboliczną. Pojęcie kaprysu oderwane zostaje od tradycji wiążącej je z wedutami, w centrum znaczenia staje wyraźnie prawo artysty do nieskrępowanej wyobraźni, w pełni zindywidualizowany porządek emocji łączy się tu z wrażliwością moralną i poczuciem odpowiedzialności za losy wspólnoty. Kaprys pozostaje gestem emancypacji artysty podszytym jednak lękiem, cierpieniem, złem, śmiercią. Podobnie jak cały wiek XVIII kończący się krzykiem wolności i szczęciem gilotyny²⁴.

Kaprys oka

Historia kaprysu, jaka uformowała się w nurcie gatunku malarstwa, pokazuje całą różnorodność i migotliwość znaczeń, które temu terminowi przypisywano. Dziwnie meandryczna świadomość estetyczna nakazywała malarzom na przestrzeni kilku wieków łączyć klamrą tego samego słowa obrazy sięgające do różnych zasobów wyobraźni. Nie tylko wybór form figuratywnych i pejzażowych uchwyconych w procesie metamorfozy, płynnego przechodzenia od jednej rzeczywistości do innej, ale sam mechanizm postrzegania, powstawania obrazu bywał interpretowany poprzez pojęcie kaprysu.

Hans Belting w swojej koncepcji obrazu zakłada szczególną prymarność obrazu w samym istnieniu człowieka: „żywemy obrazami i rozumiemy świat

²⁴ Pod koniec wieku XVIII, w 1893 r., ukazuje się rozprawa Fryderyka Schillera *O wdzięku i godności* ujmująca związek tych dwu kategorii w sposób znamieny dla estetyki antropologicznej romantyzmu. Schiller pisze, iż wdzięku musimy szukać „w tym, co w ruchach niezamierzonych jest zamierzone, a jednocześnie jest wyrazem jakiejś moralnej przyczyny tkwiącej w umyśle [...]. Jedyną zasługą pięknej duszy jest to, że istnieje. Z niemal instynktowną lekkością spełnia ona człowieczeństwo, a heroiczna ofiara, do jakiej zmusza swój popęd naturalny, zdaje się skutkiem jego dobrowolnej zgody. Dlatego też nigdy nie wie ona o pięknie swego działania” (*Dzieła zebrane*, wyb., wstęp i oprac. S.H. Kaszyński, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2006, s. 223). Schiller analizuje znaczenie przepaski wdzięku – atrybutu Wenus, którą ta w swojej łaskawości może użyczać innym boginiom lub śmiertelnikom (przypomnę o znaczeniu gracji jako łaski). Z jego interpretacji wynika, że wdzięk posiada pięć cech: 1. jest pięknem nietrwałym; 2. jest pięknem przypadkowym; 3. jest pięknem ruchu; 4. działa magicznie; 5. zostaje odniesiony do obiektów mniej pięknych czy wręcz niepięknych. Trudno nie zauważyć, że jako konstrukcja pojęciowa schillerowski wdzięk ma wiele wspólnego z nowoczesnym pięknem Baudelaire’a. W obydwu przypadkach pojawia się ono jako człon opozycyjny do piękna stałego, absolutnego, przez Schillera zwanego „architektonicznym”. W obydwu też, co jest interesującą zbieżnością, wyobraźniowym punktem wyjścia jest obraz stroju kobiecego.

Szkice

w obrazach”²⁵. Obraz niepodzielnie dwoisty: zewnętrzny i wewnętrzny pozostaje zarówno wytworem percepcji, jak i owocem osobowej lub kolektywnej symbolizacji.

Myślenie o człowieku poprzez, jak powiada Huberman, „epidemie obrazów” można odnaleźć m.in. u Gastona Bachelarda. Jego absolutyzacja obrazu dotyczyła nie tylko wyobraźni poetyckiej ewokującej cztery żywioły. Wcześniej, bo w 1933 roku, Bachelard publikuje szkic *Świat jako kaprys i miniatura*²⁶. Ten „filozof momentu i niezakończenia”, jak określił go Błoński²⁷, musiał w końcu zawędrować do krainy kaprysu. „Psychika jest głodna obrazów, a świat jest apetytem człowieka” – powiadał autor *Poetyki marzenia*. Nie sposób opisywać marzenie pomijając mechanizm pragnienia; obraz jest „mediacją między nami a naszym chceniem”²⁸. W tworzeniu tego obrazu bierze udział instrument miniaturyzacji świata.

O tym, że nasze widzenie jest ujmowaniem rzeczywistości w ramy okna było wiadomo od czasu renesansowej perspektywy linearnej. Ten rodzaj perspektywy, którą Panofsky określił jako formę symboliczną²⁹, konstruuje przestrzeń uporządkowaną i jednorodną. Rzeczywistość podlegająca racjonalnym regułom geometryzacji jest produktem „nieruchomego oka”.

Bachelard, opisując świat jako kaprys, odwołuje się do tradycji biegunowo przeciwnej. Kapryśne spojrzenie kreujące migotliwy, ruchomy, zmienny obraz ma swoje podstawy w dwóch źródłach: bezpośrednim zakorzenieniu wizualizacji w materii ciała oraz sferze pragnień. Kaprys to prymarna forma intuicji podmiotu w jej wymiarze taumaturgicznej, cudotwórczej, magicznej, to wola wizualizacji w cudowny sposób zawieszająca inercję przedmiotów: „to władcza siła, która zabawia się kręcąc kalejdoskopem odległych miniatur [...] Długo przed człowiekiem wcielającym typ *Homo faber*, to *Puer lusor* posiadał świat dzięki swej zabawce”³⁰.

Pojęcie kaprysu w koncepcji Bachelarda posiada różnorodne implikacje antropologiczne. Kaprys przeciwstawia autor sile działania, woluntarystycznej aktywności wartościując go w sposób niejednoznaczny, ambiwalentny. Podkreśla, że właśnie dzięki młodzieńczej energii kaprysu a nie mocy aktywności kształtuje się samoświadomość w jej pluralizmie i wolności. Fantazji kaprysu zawdzięczamy

25 H. Belting *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. M. Bryl, Universitas, Kraków 2007.

26 G. Bachelard *Le Monde comme caprice et miniature*, „Recherches Philosophiques” 1933-1934 nr 3, cyt. za; tegoż *Il mondo come capriccio e miniature*, red. F. Conte, Milano 1997.

27 J. Błoński *Wstęp* do: G. Bachelard *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*, wyb. H. Chudak, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, przedm. J. Błoński, PIW, Warszawa 1975, s. 15.

28 G. Bachelard *Wyobraźnia poetycka*.

29 E. Panofsky *Die Perspektive als „symbolische Form”*, „Vortrage der Bibliothek Warburg” 1924-1925 t. 4, s. 258-330.

30 G. Bachelard, *Il mondo come capriccio e miniature*, s. 8.

Popiel Estetyka kaprysu. W kręgu wizualizacji

szansę porzucenia świata odległego i obojętnego. Dystans wytworzony w nieruchomej strukturze „widoku przez okno” zostaje zniwelowany, możemy znowu doświadczać poszczególnych przedmiotów i znaleźć się we wnętrzu kosmosu.

Świat jako kaprys. Estetyka lekkości Georga Simmla

Tradycja wyobrażeń kaprysu w szczególny sposób łączy się z obrazem miejsca, które bywa traktowane jako kaprys natury i cywilizacji zarazem – z Wenecją. Już Cesare Ripa w swojej *Ikonologii*, charakteryzując Wenecję wraz z otaczającymi ją wysepkami, posłużył się określeniem „capricci lagunari”. Postrzępiona, nieregularna linia meandrycznie i niepewnie kreśląca granicę między lądem a morzem narzucała skojarzenie z kaprysem natury. Dziwaczny wybryk przyrody był wyzwaniem dla wyobraźni, która raczej utrwałała wówczas obrazy radykalnego oddzielenia ziemi i wody w pejzażu naszej planety.

W późniejszych narracjach o Wenecji kaprys staje się swoistą Cassirerowską formą symboliczną postrzegania miasta, aspektem opisów zmierzających do odkrycia jego tajemnicy. Swojej prawdy o Wenecji poszukuje także Georg Simmel³¹. Wenecja ma dla niego dwuznaczne piękno przygody, niezakorzenia; jednowymiarowa powierzchowność, migotliwa a równocześnie jakby pozorna zmienność to charakterystyczne cechy kapryśnej Wenecji. Niezauważalne przenikanie się pół roku „zieleni jej skąpych ogrodów zakorzeniona gdzieś w kamieniu lub w powietrzu, a może wcale bez korzeni, nie podlega przemianom”, „miasto nie należy ani do lądu ani do wody”; liczne mosty niczego tu nie dzielą i nie łączą „weneckie uliczki prześlizgują się przez niezliczone mosty jak po równej drodze”. To wszystko sprawia, że Wenecja jest

„miastem sztucznym”, gdzie wszyscy poruszają się jak na scenie; zajęci czczymi marzeniami albo przedsięwzięciami, z których nic nie wynika, wynurzają się nieustannie zza rogu i znikają natychmiast za następnym, a mają w sobie zawsze coś z aktorów, którzy poza sceną są niczym, bo tylko na scenie toczy się gra, bez przyczyny w rzeczywistości chwili poprzedniej i bez skutków w rzeczywistości chwili następnej.³²

To *capriccio* Simmla opisujące jakby fantastyczny pejzaż Wenecji zawiera istotną konkluzję. Wenecja

stała się symbolem całkiem wyjątkowego porządku pośród form naszego pojmowania świata: oto powierzchnia, która porzuciła grunt, pozór, w którym nie żyje żaden byt, przedstawia się mimo wszystko jako coś kompletnego i substancjalnego, jako treść rzeczywistości przeżywanego życia.³³

³¹ G. Simmel *Wenecja*, w: tegoż *Most i drzwi. Wybór esejów*, przeł. M. Łukasiewicz, Oficyna Naukowa, Warszawa 2006.

³² Tamże, s. 180.

³³ Tamże, s. 182.

Szkice

Simmel nie lubi Wenecji, zachwyca się natomiast Florencją, bo „sztuka jest doskonała, odległa od wszelkiej sztuczności dopiero wtedy, gdy jest czymś więcej niż sztuką” – taka właśnie jest Florencja. A jednak to Wenecja staje się odkryciem formy nowego pojmowania świata. Powierzchnia, która nie odsyła do głębi, ale tworzy autonomiczną i realną treść życia. Kapryśna Wenecja, *capriccio veneziano* Simmla staje się prefiguracją estetyki lekkości i płynnego świata ponowoczesności.

Według Georges’a Didi-Hubermana, żeby poczuć kaprys, trzeba otworzyć oczy. Wtedy dopiero zobaczymy, jak kaprys buduje fantastyczny krajobraz natury i architektury, jak przybiera kształty ludzkie, jak kreśli mapę świata. Ale trzeba potem zamknąć oczy, żeby powstał z tego, jak pisał Milan Kundera, „kapryśny zlepek”, lekki i nieznośny zarazem.

Abstract

Magdalena POPIEL
Jagiellonian University (Kraków)

The Aesthetics of Caprice: in the Circle of Visualisation

Caprice or capriccio is analysed as an aesthetic category, in a perspective of non-linear continuity of cultural phenomena (the concepts of Warburg, Panofsky and Didi-Huberman are evoked). Indicated are directions of caprice visualisation among which figurative and landscape representations are dominant. The history of caprice as a painting genre illustrates the intriguing complexity of aesthetic awareness extending to extremely differing representations, stylistic modes and meanings. Iconic as well as literary narrations of caprice – while accompanying the modern ‘aesthetic of lightness’ from the Renaissance to surrealists, from Vasari to Simmel – highlight the movement of metamorphosis, the will to transgress, the frenzy of freedom and the magic of coincidence.