

Wojciech Suchocki: Ostatni styl? Ku secesji śladem Benjamina

Secesja jest ostatnim stylem, jest wysiłkiem podjętym dla realizacji w oryginalnej formie tego, co dało się uniewinnić w sztuce przeszłej. Jednak nie potrafi się już zrealizować, nosi w sobie ziarno rozpadu samego pojęcia. Mówią o tym same uwikłania postulatu nowości, który musiała przyjąć, aby zaistnieć, a który zestawiony z innymi – totalności, powszechnego zasięgu – zmusił ją do kompromisu.

1. „Secesję należy przedstawić jako drugą z kolei próbę sztuki rozprawienia się z techniką”[1]. Te słowa Benjamina, będące istotną konkluzją, przyjmijmy tu za punkt wyjścia rozmyślań o przedmiocie, który pod nazwą „secesja” właśnie istnieje w naszym piśmiennictwie i wydaje się, że coraz lepiej ustala swoje miejsce w powszechnej historii sztuki. A jednak mimo to nie sposób nie zadać pytania – co właściwie jest desygnatem tej nazwy? Wydaje się, że dotychczasowe ujęcia łączyłyby się na ogół w odpowiedzi, że nazwą „secesja” określamy *styl* panujący w sztuce europejskiej, zwłaszcza w ostatnim dziesięcioleciu XIX w. Dalej mogłaby pójść lista cech morfologicznych stylu, a także kluczowych motywów itd. Takie określenie, wyczerpujące istotne punkty tradycyjnego „podręcznikowego” określenia stylistycznego, stwarza też typowe kłopoty badaczom. Zwłaszcza gdy starają się ustalić i uściślić rejestr typowych elementów „formalnych”: formy amorficzne czy geometryczne, asymetria czy symetria, ornament czy struktura, a jeśli ornament – to abstrakcyjny, roślinny...?

Rzecz dziwna — i typowa zarazem — że oko, nie tylko znawcy, potwierdza te dylematy, wyłania niekiedy przedmioty, które określa się jako secesyjne natychmiast i bez dyskusji, ale są i takie, które „mają coś z secesji”, i takie, które „coś mając”, zestawione z „pełniej secesyjnymi”, przestają wykazywać jakiegokolwiek podobieństwo, inne zaś, wzięte spoza jej zasięgu, przeanalizowane „usecesyjniają się”.

Secesja przeżyła niedawno swój renesans — widoczny nie tylko w pracach na jej temat — te raczej poszły za modą wylansowaną przez kogoś innego. Właśnie, nie mówiono już o stylu, zapanowała moda na secesję w kolekcjonerstwie, ale przede wszystkim neosecesyjna moda w sztuce użytkowej. A może secesja od początku była modą? Gdzie leży różnica? I dlaczego właśnie ona odżyła, dlaczego mogła odżyć?

Propozycja Benjamina istotna jest najpierw dlatego, że wspiera rozumowanie, które ucina powyższego typu wątpliwości w myśl innej, generalnej — wątpliwości co do obowiązującego *paradygmatu secesji*[2]. Wskazuje też drogę ku innej płaszczyźnie jego sformułowania: najpierw jako efektu konfliktu dwóch typów działań społecznych czy też widzenia tych działań jako konfliktowych. Powiada Francastel: „Nieprzezwyciężona sprzeczność między sztuką a przemysłem, wiara w natchniony charakter kontemplacji estetycznej, sprzeczność między działalnością faustowską człowieka a Naturą, oto główne tematy, jakie występują od połowy XIX w.”[3].

2. Konflikt ten nie był obcy świadomości twórców, rzadko jednak pojawiał się jako temat, jako węzeł dramatyczny. Sytuacja człowieka parającego się architekturą mogła się wydawać szczególnie przeni-

knięta tym konfliktem. „Secesję podlicza budowniczy Solness: próba jednostki, aby zmierzyć się z techniką na arenie swego życia wewnętrznego prowadzi do jej upadku”[4]. Dramat Ibsena można więc widzieć jako artystyczną egzemplifikację dylematów czasu. Poszukiwana struktura historyczna, w której dramat zaistniał, będzie jego kontekstem interpretacyjnym; sam dramat pomocny będzie w dyskusji nad współzależnościami istotnych elementów struktury. Solness przenosi konflikt na plan życia wewnętrznego; jego tragiczne rozdwojenie określają zachodzące historyczne zmiany. Czas Solnessa — czas secesji — jest czasem przesilenia narosłych już procesów.

3. Gdzie szukać swoistych poprzedników ideowych secesji, skoro w rozprawieniu się sztuki z techniką miała stanowić drugą próbę? „Pierwszą stanowił realizm. W realizmie problem ten mniej lub bardziej obecny był w świadomości artystów, zaniepokojonych nowymi metodami reprodukcji, w secesji natomiast skazany był jako taki na stłumienie”[5]. Francastel potwierdza i dopowiada: „katolicy i socjaliści, którzy ok. 1850 r. chcieli posłużyć się sztuką dla celów propagandowych i zgadzali się ze sobą w przedmiocie «sztuki użytecznej», tkwili w gruncie rzeczy w tym samym tradycyjnym systemie pojmowania danych epistemologicznych i mechanizmów wyrazu artystycznego co i szermierze sztuki dla sztuki”[6]. Różnica w uświadamianiu sobie problemu polegała na tym, że „Secesji obca była świadomość, że zagraża jej konkurująca z nią technika. Tym bardziej rozległa i tym bardziej agresywna była krytyka techniki ukrytej w samej secesji. Krytyka ta zmierzała w gruncie rzeczy do tego, by powstrzymać rozwój techniki”[7]. Chociaż secesja jest „ostatnią próbą ataku sztuki, obleganej w swej wieży z kości słoniowej”[8], to nie ostatnim przykładem specyficznego zamrażania form. „Reakcyjna próba przekształcenia technicznie uwarunkowanych form, to znaczy zmiennych zależnych w stałe, ma miejsce zarówno w secesji, jak i w

futuryzmie”[9]. Sama w sobie tendencja ta – w jej ogólnym sformułowaniu – jest rówieśniczką ideologii w ogóle. Zmiana tego, co historyczne, w stałe stanowi najbardziej typowy i istotny moment działalności mitotwórczej[10]. Specyfika musi tu więc polegać na uwarunkowaniach technicznych właśnie, w ich wydaniu późnodziewiętnastowiecznym. Czy nie będzie uproszczeniem (banalnym), jeśli powiemy, że secesja dokonuje tego przekształcenia w drodze negacji, ukrycia, a futuryzm – apologii? Mielibyśmy do czynienia z absolutyzacją, proklamowaniem integralności, autonomii, ponadhistoryczności z jednej strony sztuki, z drugiej – techniki, i jednostronnym podporządkowaniem jednej sfery – drugiej.

Czy fakt, że przekształca się tutaj *formy* i czyni je, poprzez odcięcie uwarunkowań, sferą samoistną, nie prowadzi nas tutaj ku możliwości uściślenia charakteru paradygmatu stylowego, jaki obowiązuje, i nie zwraca uwagi na ewentualną wspólnotę tego paradygmatu i ówczesnej historii sztuki – na gruncie formalizmu właśnie?

4. Stosunek sztuki i techniki jest dialektyczny. Była mowa o technice ukrytej w secesji. „Secesję interesowały formy dźwigarów, stosowane jako nowe elementy konstrukcji żelaznych. Wprowadzając ornament, usiłuje odzyskać te formy dla sztuki. Beton daje jej nowe możliwości plastycznego kształtowania architektury”[11]. Nowe technologie interesowały więc secesję z punktu widzenia nowych możliwości kształtowania architektury. Nie mogły jednak być wykorzystane w postaci „nagiej”. Wydaje się, że oddziaływał tu nadal sposób myślenia zgodny z pewnym ogólnym *decorum*, w myśl którego nacechowanie stylistyczne i wyposażenie w ornament uartystycznia, a tym samym uwzniośla architekturę (czy jakikolwiek przedmiot), czyniąc ją

stosowną dla użytkowników z wyższych warstw społecznych. Tu zachowawczy charakter rozumienia stylu ukazuje się szczególnie jaskrawo.

5. Dialektyka, którą próbujemy uchwycić, kieruje nas ku ogólnym zjawiskom związanym z sytuacją mieszczaństwa w społeczeństwie, w którym rządzi. Będzie ona konkretnym przykładem podstawowych czynności ideologicznych: maskowania i uszlachetniania. Burżuazja stanowi „klasę, która w całości zobowiązana jest do kamuflowania swej bazy materialnej i właśnie dlatego nasiąknięta jest feudalizmem, który nie posiadając znaczenia ekonomicznego, tym bardziej może służyć wielkiej burżuazji jako maska”[12]. Wydaje się, że w tym procesie sztuce przypada rola szczególna: pozwala ona środki kamuflażu nacechować wyższymi wartościami. Układ stosunków między sztuką a — związaną z bazą materialną burżuazji — techniką, jaki usiłuje utrwalić secesja, zgodny jest „z bezustannie widoczną w dziewiętnastym wieku skłonnością do uszlachetniania technicznych konieczności przez dorobienie im zamiaru artystycznego”[13]. Problem *uszlachetniania* wydaje się tu podstawowy. Chciałoby się przypisać mu moc wyjaśniania całości zjawiska określonego mianem secesji, w aspekcie jej stosunku do techniki. (Odnosi się także do zjawiska kolekcjonerstwa: uszlachetnianie przedmiotów przez posiadanie, uszlachetnianie = odkupienie z mazy towarowości). Na konieczne pytanie, na jakim podłożu wyrasta rozdział na technikę i sztukę — w sensie tego, co nieszlachetne, i tego, co ma moc uszlachetniania — uzyskaliśmy już wstępną odpowiedź. W optyce „feudalnej maski” sztuka może się też jawić jako „łup” po zwyciężonym i w tym sensie jako uniewinnione „dobro kultury”[14]. Technikę skaża jej charakter konieczności właśnie, która jest koniecznością zysku i utwierdzenia pozycji. Może uartystycznienie ma wyswobodzić działania spod presji konieczności (lub przenieść na plan „konieczności wewnętrznej”, tj.

wolności)? (Należy to odnieść do wcześniejszej uwagi o zmianie zmiennych zależnych w stałe). Chodziłoby generalnie o to, aby wszelką celową działalność „uautotelicznąć”, cel będący poza nią, któremu służy — utracić, zatomizować rzeczywistość na zamknięte w sobie fragmenty. Stąd „ostatni wysiłek”, aby zachować, utrzymać tę sferę „uniewinniającą”, jaką jest sztuka. Czy nieszlachetność przemysłu na tym się wyczerpuje? Może obrzydza go fakt niemieszczenia się w tradycji niezmienności, do której chciałoby się wrócić? Może związana z nim niedola robotnika? Czy chodzi o oddzielenie sztuki od pracy? A w takim razie, jak się to ma do obecnej przy narodzinach secesji apologii rzemiosła?

6. Problem przemysłu artystycznego, artystycznego projektowania towarzyszy nieodłącznie secesji, a jej genealogia w tej linii przyjęta jest bez większych dyskusji. Na tym polu cechują secesję zapędy totalitarne projektuje się, znamionuje stylistycznie wszystko. Czy więc w postulacie przemysłu artystycznego dochodzi do przewyciężenia kluczowego prezentowanego tu konfliktu? Jaki jest sens tej fuzji i poprzedzających ją dążeń? Czy przedmioty produkowane przez przemysł artystyczny mają być nacechowane indywidualnością? A może chodzi o to, by poprzez *design* uartystycznąć, uszlachetnić przemysł jako całość, zwłaszcza poprzez, związane z głównym kierunkiem działalności projektantów, przesunięcie go niejako do strefy wolnego czasu, do wnętrza mieszkalnego (pomówimy o nim osobno), uczynić go służebnym, nieczytelnym jako samoistny obszar — także w strukturze wytworu. Znaczyłoby to też — całkowicie zapanować nad wytworem, który się wymyka, jakby całkowicie go przeduchowić. Dokonać tego można poprzez kolejne odwołanie się do Natury, tzn. poprzez takie ukształtowanie przedmiotu, które raz jeszcze przeczy konwencji — przywołując Naturę, a po drugie, co ważniejsze, przywoła ją jako porównanie. Tym razem nie ma jej przedstawiać, ma być jej

podobny, istnieć jak ona. O rodowodzie stylu 1900 pisze Francastel: „Morris i Ruskin prowadzili (...) walkę na dwóch frontach. Z jednej strony chodziło im o podniesienie wartości uczuciowych przeciwstawionych akademickim regułom, z drugiej zaś o dostęp szerokich rzesz ludności do korzyści płynących z użytkowania dóbr estetycznych. Z tego podwójnego ruchu zrodziła się forma gustu związana ze stylem międzynarodowym, bardziej literackim niż plastycznym, który dał również początek, w niemałej mierze, stylowi 1900 r. (...) W gruncie rzeczy wypływa on logicznie z doktryny funkcjonalistycznej, takiej, jaką szerzyli, wychodząc zresztą z różnych założeń, Ruskin i Viollet-le-Duc w latach 1860–1880. Jego pierwszą przesłanką jest konieczność uwolnienia sztuki z jarzma akademizmu i podporządkowania się naturze”[15].

7. Dochodzimy do momentu, gdy istotne wydaje się określenie charakteru związku pojęć *naturalności* i *sztuczności* w secesji. Wydaje się, że trzeba tu uwzględnić szeroki zakres znaczeniowy obu pojęć, zwrócić uwagę na możliwość ich utożsamienia oraz możliwą synonimiczność sztuczności i artystyczności. Można powiedzieć, że nowy wytwór staje się naturalny (tj. jak Natura) poprzez swoją sztuczność (tj. swoistość, niepodobieństwo do czegokolwiek innego, oparcie na własnych prawach, „życie własnym życiem”). Stąd postępujące wyrafinowanie, a więc sztuczność, może być naturalnością. Dialektyka sztuki i techniki funkcjonuje tu w ten sposób, że nowa rafinacja sztuki mogła się dokonać jedynie przez wykorzystanie osiągnięć techniki, co jednak zawsze bywa maskowane (przez nałożenie ornamentu czy też głębiej i bardziej integralnie, tak jak w „biologicznej” architekturze Gaudiego). Technika umożliwia zaproponowanie nowej, „organicznej” tektoniki „sprężystości”,

wzrostu, która przeciwstawia się tektonice dźwigania i ciężenia (jeśli istniały precedensy na tym polu, to nie było wcześniej warunków do takiego ich odczytania).

8. Rozważane pojęcia doprowadziły nas do tego, co na początku określiliśmy jako sprawiające wiele kłopotu badaczom secesji, do tego, z czym ma niejako bezpośrednio do czynienia oko — do „formalnych” wyróżników secesji. Może z dotychczasowym zasobem ustaleń uda nam się rozważyć je od innej strony? „Secesja mobilizuje wszystkie rezerwy życia wewnętrznego. Wyraża się ono w mediumistycznym języku linii, w kwiecie jako uosobnieniu nagiej, wegetatywnej przyrody, występującej przeciwko uzbrojonemu w technikę otoczeniu”[16].

Użycie określenia „wszystkie rezerwy” mówi, że chodzi o coś nowego, czego się dotąd nie rzuciło na szalę, do czego sięgnięcie jest jednocześnie oznaką ostatecznego zagrożenia w walce. I to linia właśnie staje się wyrazem tej przywołanej sfery i sytuacji.

Przeświadczenie o jej kluczowej roli w języku secesji jest powszechne. Czy wolno zadać następujące pytania: Dlaczego linia i czy naprawdę stanowi ona podstawę języka secesji? Czy rzeczywiście jest wyrazem wewnętrzności i na mocy czego można jej przypisywać to znaczenie? Czy ma ono wynikać z samego przeciwstawienia Natury technice? Czy i na mocy czego, w określonym powyżej kontekście i zespole celów artystyczno-ideowych, „musiała” się pojawić? Jakie przesłanki prowadziły ku jej wyborowi? Myślę, że pytania takie mają miejsce w ogólnej perspektywie wyznaczonej rozważaniami „czy z biegiem czasu (...) nie uchwycimy pewnych reguł gry wyobraźni ludzkiej, operującej w polu zorganizowanym tak, że przy pewnej pozycji i pewnym określonym zadaniu taktycznym cały schemat posunięć staje się a priori przesądzony i określony rodzajem jakiegoś modelu, należącego do struktury pola”[17] z zastrzeżeniem, „iż nie można tak prowadzić rozumowania, jakby działanie społeczeństwa zmierzało ku jakiemuś z

góry określonego celowi” oraz że „to, czego w jakiegokolwiek dziedzinie dokonuje jedno pokolenie czy też grupa pokoleń, nigdy nie stanowi sumy możliwości danej sytuacji społecznej”[18]. Może więc, jeśli linia stanowi podstawę wspólnoty rozwiązań plastycznych w różnych ośrodkach, można próbować wyjaśnić to tym, że dla zakomunikowania określonych idei w określonej sytuacji — tradycji i współczesności — takie rozwiązania były niejako najbardziej prawdopodobne ze względu na ich odpowiedniość, przydatność, funkcjonalność, że dla badacza są jakby w tym układzie do przewidzenia. Zapytajmy dalej, w jakim stopniu wybór linii jako podstawy struktury obrazu mógł być określony przez optykę „jednowymiarowości” dzieła, tzn. sprowadzenia go do problematyki artystycznej, likwidacji funkcjonalnego napięcia w dziele aż do granicy ornamentu[19]?

[...]

10. „Celem secesji jest opromienienie duszy samotnej, a jej teorią indywidualizm”[20]. Poza postawiła przed nami dwuznaczność indywidualizmu. Zapytać trzeba o rodowód, kontekst takiego zarysowania celu. Najbardziej ogólne będzie pytanie o stosunek indywidualizmu do stylu czy stylowości w ogóle, a więc o to, jak ma się on wyrazić poprzez ustaloną, ponadsubiektywną formułę. Będzie więc to pytanie o drogę od teorii do języka twórczej praktyki w perspektywie wytkniętego celu. Chodzi tu chyba o dialektyczny związek dwóch postulatów: indywidualnej ekspresji i społecznego porozumienia, konwencji. Dlaczego rodzi się tutaj potrzeba apologii samotności? Czy na mocy prostego sprzeciwu wobec kolektywizmu, a więc przemysłu, którego jest on koniecznym warunkiem, a więc zmechanizowania czynności, nieświadomości ich celu, ich miejsca w strukturze wytworu, powierzenia wytworu niewiadomej rynkowych operacji, braku kontaktu

z odbiorcą. Można zapytać inaczej — o proveniencję poczucia samotności: kto ją odczuwał, kto mógł, kto chciał ją odczuwać, kto jest więc autorem koncepcji, kto jej odbiorcą, w jakim społeczeństwie, na jakim etapie rozwoju i z jaką tradycją kulturalną może ona zaistnieć, być potrzebna? Podejmuje się jedną możliwość przewyciężenia sprzeczności: nie dąży się do zniesienia jej źródeł, ale kamufluje się ją poprzez skrajnie różne wartościowanie obu członów relacji, w konsekwencji ustalając niemożność kontaktowania się ich między sobą. Oto wspomniana wieża z kości słoniowej. Oto, jak zobaczymy, wnętrza secesyjne.

11. Powróćmy do charakterystycznych motywów secesji. Była mowa o linii, o „kwiecie jako uosobieniu nagiej wegetatywnej przyrody, występującej przeciwko uzbrojonemu w technikę otoczeniu”. Przyjęta od początku optyka decyduje o tym, które z mniej lub bardziej powszechnie uznanych za charakterystyczne tutaj dyskutujemy. Secesja opromieniała nie tylko duszę samotną. „Podstawowym motywem secesji jest opromienienie bezpłodności. Szkicując ciało, oddaje przede wszystkim kształty z okresu poprzedzającego dojrzałość płciową. Myśl tę należałoby połączyć z wsteczną wykładnią techniki”[21]. Może tędy właśnie wiedzie droga ku integralnej interpretacji ikonografii secesji. Poddają się jej i inne motywy. Mówi badacz stylu: „Wybrano z natury rozmaite elementy: nabrzmiewający sokiem kielęk, młode drzewko i pąk — oto najważniejsze z nich”[22]. Interpretację daje jednak inną: „Jest także charakterystyczne, że motyw pączka pojawiał się równie często jak sam kwiat. Pąk symbolizował przyszłość, kryjąc w swej zamkniętej jeszcze formie zapowiedź wzrostu i piękna, jakie dopiero ma się rozwinąć”[23]. Wydaje się, że ze względu na wspólny funkcjonalny charakter tych motywów oraz, zwłaszcza, prezentowany kontekst, odczytanie ich w aspekcie bezpłodności jest frapujące. Można by ująć to szerzej, mówić o pewnej dwuznaczności

motywów, tematów, także w świetle ich tradycyjnych ujęć. Jest to jakby prezentacja pewnych sił, odciętych od możliwości realizacji. Czy więc rzeczywiście jest tak, że uprzywilejowanie łądygi i jej pełnej siły, zmiennych krzywizn świadczy bardziej o zainteresowaniu strukturą w naturze niż jej zewnętrznym wyglądem”[24] i co właściwie należy sądzić o owej wypełniającej ją sile, bo przecież nie łądygi same tworzą strukturę natury; może znów, głębiej, będziemy mieli do czynienia z dwuznacznością polegającą na tym, że pokazuje się dynamikę pozorną, dokonuje maksymalnego wysiłku, aby zdynamizować to, co statyczne, bo pozbawione możliwości rozwoju, i jako takie skazane na uwiąd. Odkrywamy w łądydze dwuznaczność narcyzmu. Myśli te należałoby połączyć z tym, co mówi Benjamin o społecznych źródłach impotencji, rozpoczynając od słów: „wyobraźnia burżuazji przestała zajmować się przyszłością zrodzonych przez siebie sił wytwórczych”[25]. W tym kierunku należy tłumaczyć wrażenia krytyka: „jest w tych obrazach — pomimo ich chłodu — coś lubieżnego, choć bez żadnego napomknienia o kobiecej nagości”[26].

[...]

17.

Dla określenia wstrząsowego charakteru wystąpienia secesji problem perfekcjonizmu, związany z wspomnianymi tendencjami totalizującymi, w obliczu naporu przeciwnika wydaje się szczególnie istotny. Realizując się najpełniej na terenie wnętrza czy — szerzej — domu dążył do całości jak najbardziej jednolitej i potrzebował nowej formuły dla spełnienia tego postulatu. Właśnie zagadnienie nowości w secesji wymaga teraz rozważenia. Powyżej wskazywane kierunki

kontynuacji zastanego stanu rzeczy wydają się sprzeczne z faktami, a przynajmniej postulatami artystów. Referuje badacz secesji: w „stosunku do «historyzmu» pokolenie Art Nouveau skłonne było dostrzegać jedynie zdegenerowaną imitację stylów, którą za wszelką cenę należało odrzucić. Pogląd taki wyraził się w reakcji, której można się było spodziewać: Art Nouveau stała się antykierunkiem zarówno w idei, jak i w formie. Odrzucono całkowicie dekorację wnętrz późnych lat dziewiętnastego wieku. Ciemne, przeładowane pomieszczenia, pełne wyściełanych mebli i tkanin, należało zastąpić jasnym, prostym wnętrzem, w którym najważniejszym elementem była stylistyczna jedność poszczególnych części i całości”[27]. Zauważmy od razu, że secesja nie rozwijała się tylko w obliczu opisanych w tym fragmencie zjawisk. Być może na miano antykierunku zasługiwała bardziej w stosunku do innych procesów, niedokładnie nawet uświadamianych? A może to ostatnie rezerwy, świeże i pełne zapału, stające w nowej zbroi, lecz w starej sprawie? W tej sytuacji bliższej uwagi wymaga zwłaszcza pojęcie nowości. Czy chodziło tu o wyeliminowanie „eklektyzmu”, „synkretyzmu” na rzecz oryginalności, integralności, organiczności? W jakim stopniu zdecydowała tu świadomość (czy podświadomość?) przegranej stylów historycznych z techniką? O ile więc nowość, będąca koniecznym warunkiem powołania stylu, jest jednocześnie ustępstwem na rzecz przeciwnika? Czy nie jesteśmy tu więc świadkami momentu zmagania się „ostatnich rezerw” również starego pojęcia stylu (porównaj znów z historią sztuki) i narodzin nowego, choćby w formie świadomości jego historycznej zmienności? I może w tym świetle stylowy status secesji okaże się właśnie dwuznaczny?

Nowość występuje dość manifestacyjnie w nazwach stylu, tych zwłaszcza, które przetrwały, a określenie go poprzez młodość czy secesję wreszcie wolno uznać za bliskie znaczeniowo; przede wszystkim więc Art Nouveau („dwa słowa, jakże czarująco skromne” —

ironia Arsena Alexandra poświadcza też prestiż nowości[28]. dalej Style Nouveau, Neu Stil, Modern Style, Neudeutsche Kunst czy Jugendstil oraz Sezessionstil. Określenia te występują też w bardziej złożonych nazwach. „Secesja pojawia się jako twórcze nieporozumienie, z mocy którego to, co nowe, staje się nowoczesne”[29]. Funkcje tego pojęcia odkrywają nam nowe aspekty sytuacji. Jak doszło do tego, że uzyskało ono w pewnym momencie tak istotne znaczenie? „Nowość jest jakością niezależną od użytkowej wartości towaru. Obrazy produkowane przez zbiorową nieświadomość są źródłami pozoru. Niestrudzoną agentką treści świadomości fałszywej jest moda. Ten pozór nowości odbija się, niby jedno lustro w drugim, w pozorze tego, co zawsze jednakie. Produktem tego odbicia jest fantasmagoria «historii kultury», w której burżuazja rozkoszuje się swą fałszywą świadomością. Sztuka, która poczyną wątpić w swe zadania i przestaje być «nie związana z użytecznością» (Baudelaire), zmuszona jest uznać nowość za najwyższą wartość. Arbitrem *rerum novarum* staje się dla niej snob. Jest on dla sztuki tym, kim dla mody jest dandys. Jak w wieku siedemnastym kanonem dialektycznym obrazów jest alegoria, tak w dziewiętnastym staje się nim *nouveauté* ”[30].

Podjęcie postulatu nowości, wytworzenie stylu czy przedmiotu o wyrazistych jej znamionach jest jakby wejściem w szranki konkurencji o tę markę, koncesją na rzecz rynkowej sytuacji sztuki, konieczną jednak, aby w konkurencji z techniką wypowiedź mogła zaistnieć jako istotna. Jest to znamienne: istotne cechy feudalnej maski muszą być zaprezentowane w formie, która w sposób możliwie całościowy prezentuje się jako zerwanie, jako coś nowego. Nowość i zmiana, jako aktualne podstawowe elementy prestiżu wywołane niegdyś przez samo mieszczaństwo, mają być „odzyskane” dla sztuki (jak żelazne dźwigary przez ornament). Staje przed nami znowu problem *mody*, przewijający się przez nasze rozmyślenia i wymagający bliższego rozpatrzenia.

Odnotujmy na razie, że w tym punkcie wyraźnie pojawiają się zawsze trudne do sprecyzowania interferencje pojęć stylu i mody. Mówi Gombrich: „O ile więc termin «styl» używany jest opisowo dla alternatywnych sposobów wykonywania przedmiotów, to termin «moda» może być zastrzeżony dla zmiennych preferencji, które są nośnikami prestiżu społecznego. (...). Jednak oba terminy mogą się pokrywać w zastosowaniu. Modne preferencje mogą stać się tak ogólne i tak trwałe, że oddziałują na styl całej społeczności. Ponadto, ponieważ względy prestiżowe pociągają niekiedy za sobą podejrzenie o nieszczerłość i snobizm, ten sam ruch może być opisany jako moda przez jego krytyków i jako styl przez jego sympatyków”[31].

Poczucie zagrożenia ze strony nowości i młodości stanowi istotny rys sytuacji Solnessa. Uosobieniem tych pojęć jest dla niego najpierw Ragnar, którego potrzebuje i wykorzystuje oddanie Kaji, by go zatrzymać, zarazem ze strony jego i jemu podobnych oczekuje decydującego ciosu. Strach ten jest irracjonalny, obsesyjny. Jakby i jemu, tak jak secesji, obca była świadomość, jaka jest właściwa natura konfliktu – pozostaje niejasne poczucie zagrożenia. Projekt Ragnara to coś nowego, innego, „nie takie staromodne, jak moje” mówi Solness. Wystąpienie przeciw prośbie Brovika i Ragnara zdradza walkę wewnętrzną Solnessa: odruchowo wzburzony na myśl o ustąpieniu stwierdza, że nigdy dobrowolnie się nie wycofuje, z drugiej strony usprawiedliwia się jakby, apeluje o zrozumienie; mówi, że nie może inaczej, nie może się zmienić, że Ragnar żąda od niego rzeczy niemożliwych. Solness nie zamierza pozwolić na to, by Ragnar zrobił to samo, co kiedyś on, gdy zrujnował Brovika, złamał mu karierę, bo „potrzebował miejsca”. „Młodzi to odwet” – odwet podwójny, także Boga. Koniec budowniczego Solnessa nastąpi w dniu, kiedy zjawią się „młodzi i zapukają do drzwi (...)”. W momencie wypowiedzenia tych słów przez Solnessa pojawia się postać, której przynależność do kręgu

młodych zostaje w ten sposób najdobitniej zaakcentowana i która rzeczywiście bezpośrednio jakby przesądzi o jego końcu. Solness zamierza ją wykorzystać. Mówi: „pani także przychodzi jakby pod nowym sztandarem. A więc młodość przeciw młodości”. Spotkanie z Hildą Wangel odkrywa Solnessowi dwuznaczność jego stosunku do młodości: bał się jej, ale i tęsknił za nią. Jego lęk to nie tylko obawa przed tym, co nadejdzie, ale sprzeciw wobec pewnego mechanizmu, wobec wszystkich czynników działających na rzecz zmiany — techniki i prestiżu[32] wyzwających bezwzględną walkę, to lęk przed nowością jako taką w jej historycznej zawartości — młodość czynnik ten uorganicznia, czyni fatalnym.

[...]

23. Przerywamy nasze refleksje w momencie, gdy wiele pytań zaczyna się dopiero zarysowywać, upewnieni jak dotąd o tym, że secesja jest zjawiskiem, które należy zacząć badać, stawiając nowe niezbędne pytania. Muszą one zrywać od początku ze złudą możliwości jej zdefiniowania i wydzielenia na gruncie formalnym czy morfologicznym. Złożona struktura wytworów, które będziemy mogli objąć tą nazwą, jest wynikiem określonej sytuacji historycznej; powiązana jest z ideą o określonym rodowodzie, z określoną strategią jej realizacji, w związku z którą w sposób istotny, niezbywalny określa ją ukryty funkcjonalizm, nowość techniczna, przeznaczenie do reprodukcji. W związku z tym wydaje się, że bardzo ryzykowny — jak wskazywano — rejestr charakterystycznych cech formalnych czy motywów może spełniać co najwyżej rolę pomocniczą; wagę będą miały tu tylko te ustalenia, które dadzą się sensownie związać z poprzednimi. Istotne są też inne pytania: o odbiorcę tej sztuki, o miejsce działalności „secesyjnej” w twórczości artystów, a więc np. jaki

charakter miała ich twórczość poza „projektowaniem” (może wówczas uzasadnienie zestawienia obok siebie, w ramach secesji, np. Muchy i Toulouse-Lautreca nie byłoby wcale łatwe, uzasadniona natomiast irytacja Wyspiańskiego na dźwięk słowa secesja).

Wydaje się też, że secesję trzeba na nowo badać także dlatego, że proponuje ona rozumienie pojęcia stylu, paradygmat stylowy, podwójnie dla nas istotny: podsumowujący to, co sądzono na ten temat w wieku dziewiętnastym i zarazem dzielony z współczesnymi jej historykami sztuki. Tym ostatnim przypadła w udziale rola dopisania tej wyodrębnionej sferze, określonej jako istota artystyczności, własnej, niezależnej historii.

Secesja jest ostatnim stylem, jest wysiłkiem podjętym dla realizacji w oryginalnej formie tego, co dało się uniewinnić w sztuce przeszłej. Jednak nie potrafi się już zrealizować, nosi w sobie ziarno rozpadu samego pojęcia. Mówią o tym same uwikłania postulatu nowości, który musiała przyjąć, aby zaistnieć, a który zestawiony z innymi — totalności, powszechnego zasięgu — zmusił ją do kompromisu. Usytuowała się więc poza innym dzieckiem czasu — awangardą, w sferze, która odtąd będzie pasożytować na jej prestiżu. Styl — którym być miała — w obliczu istnienia awangardy przestał być problemem sztuki, umiejscawiając się ostatecznie w sferze jej odbioru, w sensie jej „uprzystępnienia”, a bardziej generalnie, w sferze manipulacji sztuką: sztuki oficjalnej, prestiżowego funkcjonalizowania sztuki, mody.

prof. Wojciech Suchocki

Przedruk za: "Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja" 1980, nr 1 (49), s. 69-102.

Przypisy:

[1] W. Benjamin, *Park centralny*, tłum. H. Orłowski. w: *Twórca jako wytwórca*, wybór H. Orłowski. Wstęp J. Kmita. Poznań 1975, s. 240. Wszystkie pozostałe cytaty według tego wydania, podaję tylko tytuł artykułu i stronę.

[2] Terminu tego używam tu w rozumieniu T. S. Kuhna, sformułowanym w jego pracy *Struktura rewolucji naukowych*, tłum. H. Ostromięcka, red. i posłowie S. Amsterdamski, Warszawa 1968.

[3] P. Francastel, *Sztuka a technika w XIX i XX w.*, przeł. M. i S. Jarocińscy. Warszawa 1966, s. 56.

[4] *Paryż – stolica dziewiętnastego wieku*, tłum. H. Orłowski, s. 173.

[5] *Park centralny*, s. 240.

[6] Francastel, op. cit, s. 220.

[7] *Park centralny*, s. 240.

[8] *Paryż – stolica dziewiętnastego wieku*, s. 173.

[9] *Park centralny*, s. 252.

[10] R. Barthes formułuje to tak: „Doszliśmy tutaj do samej zasady mitu: przekształca on historię w naturę”. Por. *Mit dzisiaj*, w: *Mit i znak. Eseje*, wybór i słowo wstępne J. Błońskiego. Warszawa 1970.

[11] *Paryż – stolica dziewiętnastego wieku*, s. 173.

[12] *Do wizerunku Prousta*, tłum. J. Sikorski, s. 287.

[13] *Paryż – stolica dziewiętnastego wieku*, s. 177.

[14] Motyw ten przewija się kilkakrotnie przez pisma Benjamina; najbardziej dobitne sformułowanie uzyskuje w *Tezach historiozoficznych* – teza V i VII.

[15] Francastel, op. cit., s. 375

[16] *Paryż – stolica dziewiętnastego wieku*, s. 173.

[17] Z. Kępiński, *Impresjoniści u źródeł swych obrazów*, Wrocław 1976, s. 8.

[18] Francastel, *Sztuka malarska i społeczeństwo*, przeł. J. Karbowska i A. Szczepańska, wstęp J. Starzyńskiego. Warszawa 1973, s. 212–213.

[19] Na temat istotności napięcia funkcjonalnego, współistnienia wszystkich funkcji — wynikających z jego komunikacyjnej natury — w dziele oraz ich hierarchizacji zob. J. Sławiński, *Wokół teorii języka poetyckiego*, w: *Problemy teorii literatury*, wybór H. Markiewicza, Wrocław 1976.

[20] *Paryż — stolica dziewiętnastego wieku*, s. 173.

[21] *Park centralny*, s. 158.

[22] S. Tschudi-Madsen, *Art Nouveau*, Warszawa 1977, s. 17.

[23] *Ibidem*, s. 32.

[24] *Ibidem*.

[25] Pisze dalej: „(Porównanie jej klasycznych utopii z utopiami połowy poprzedniego stulecia). Burżuazja musiałaby w rzeczy samej najpierw zrezygnować z wyobrażeń o rencie, aby móc się nadal zajmować tą przyszłością. (W pracy o Fuchsie przedstawiłem, jak bardzo specyficzna «przytulność» (*Gemütlichkeit*) połowy zeszłego stulecia związana była z tym w pełni uzasadnionym osłabnięciem wyobraźni społecznej). W porównaniu z obrazami przyszłości wytworzonymi przez tę wyobraźnię pragnienie posiadania potomstwa jest, być może, tylko słabszym stymulatorem potencji. Pogląd Baudelaire’a o dzieciach jako istotach najbliższych grzechowi pierwotnemu jest — bądź co bądź — wcale wymowny” (*Park centralny*, s. 239).

[26] Słowa cytowane za H. Hofstätterem przez Tschudi-Madsena (op. cit., s. 39).

[27] Tschudi-Madsen, op. cit., s. 47.

[28] Cytuję za Tschudi-Madsen, op. cit., s. 27.

[29] *Park centralny*, s. 252.

[30] *Paryż — stolica dziewiętnastego wieku*, s. 176.

[31] E. H. Gombrich, *Style*, w: *International Encyclopedia of the Social Sciences*, ed. D. L. Sills, New York 1968, vol. XV, s. 353—354.

[32] Zasadniczą rolę tych dwóch czynników podkreśla Gombrich, analizując też typowe przykłady ich działania i wzajemnych związków (ibidem, s. 354–356).