

*Paulina Sztabińska*  
Uniwersytet Łódzki

## **Widmowe wędrowanie. Refleksje na przykładzie prac Paula Klee i Wacława Szpakowskiego**

Ważnym tekstem, w którym Jacques Derrida podejmuje problematykę spektrologiczną w odniesieniu do sztuk plastycznych, jest ostatnia część *Prawdy w malarstwie*. Już w pierwszym akapicie francuski filozof stwierdza, że „mamy tu do czynienia właśnie z historią o duchach”<sup>1</sup>. Kwestia ta podjęta zostaje w nawiązaniu do polemiki Meyera Schapiro z tekstem Martina Heideggera dotyczącym obrazu van Gogha ukazującego parę zniszczonych butów. Zdaniem Derridy jednym z powodów różnicy zdań występującej między tymi autorami jest fakt, że Schapiro w swym postępowaniu odwołuje się do rzeczywistych butów, które obraz imituje, reprezentuje, reprodukuje. W związku z tym zachodzi potrzeba dookreślenia „przynależności do rzeczywistego podmiotu lub do podmiotu uchodzącego za rzeczywisty, przynależność do indywiduum”<sup>2</sup>. Schapiro uznał, że są to własne buty artysty, a nie, jak czasami sądzono, buty jakiegoś wieśniaka. Na tym założeniu oparł swą interpretację, w której zmierzał do przedstawienia wiedzy na temat rzeczywistego Vincenta. Chciał, jak to ujął Derrida, ofiarować ją „pamięci zmarłego”, kierując się, w przeciwieństwie do Heideggera, „ku twarzy subiektywności”<sup>3</sup>.

Derrida nie opowiada się po żadnej ze stron tego sporu. Przywołuje całą serię prac malarskich van Gogha, których tematem była para butów męskich i kobiecych, a także, podkreślając niepewność lub niemożność przypisania ich określonym osobom, stwierdza:

Wszystkie te buty pozostają tutaj – ponieważ van Gogh namalował ich wiele – i pomimo „braku idiomu” [*pas d’idiome*] chcielibyśmy, aby scedował na nas ten

---

<sup>1</sup> J. Derrida, *Prawda w malarstwie*, przeł. M. Kwietniewska, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003, s. 301.

<sup>2</sup> *Ibidem*, s. 365.

<sup>3</sup> *Ibidem*, s. 433.

szczególony powód twórczej zawziętości – co on tak naprawdę robił? – jako niedający się zawłaszczyć trybut. Czy można dokonać atrybucji ducha, czy można go wziąć w posiadanie? Czy można powiedzieć „duch czyjś lub czegoś”, jeśli nie można powiedzieć „buty czyjeś lub czegoś”? W odniesieniu do tego trybutu nie istnieje dystrybucyjna sprawiedliwość<sup>4</sup>.

Szczegółowość trybutu, o jakim pisze Derrida, polega na niemożności wejścia w posiadanie go, niemożności zawłaszczenia. Nie możemy także określić go dokładnie ani przypisać komuś. Tu „cała armia duchów domaga się swoich butów”<sup>5</sup> – pisze Derrida. Czytanie obrazu/obrazów przez francuskiego autora przekracza więc poziom odpowiedzi na pytanie o to, kto ma rację: Heidegger czy Schapiro? Zwraca natomiast uwagę na występowanie w dziełach plastycznych sytuacji niejasnych, czegoś, co zarazem istnieje i nie istnieje, przekracza opozycję aktywności i bierności, stanowi obiektywny składnik dzieła sztuki, jednocześnie angażując szeroką sferę działań odbiorczych. Z punktu widzenia tradycyjnej historii sztuki i estetyki pytanie pozostaje więc zawieszony między bytem a niebytem i dlatego bywa często eliminowany, analogicznie do tego, jak światło dnia u większości ludzi przepędza nocne widma. W tym przypadku jednak widma te nie znikają bezpowrotnie. Pozostają one jako to, co niepokoi, co zakłóca spokojną satysfakcję związaną z cieszeniem się z wiedzy zdobytej na temat sztuki, czy radość rozkoszowania się ukonstytuowanym dziełem artystycznym, które można biernie przeżywać estetycznie.

Źródłem zaniepokojenia w przypadku twórczości Paula Klee są jego koncepcje teoretyczne. W *Szkicowniku pedagogicznym* artysta pisał: „Aktywna linia na spacerze, poruszająca się swobodnie, bez celu. Spacer dla spaceru. Czynnikiem aktywnym jest punkt, przesuwany się do przodu”<sup>6</sup>. Na spacer wyrusza linia, nie artysta wykonujący ruch ręką trzymającą pędzel. Droga, jaką przebywa, może układać się różnie. Artysta w *Szkicowniku pedagogicznym* podaje podstawowe warianty. Punkt może przebiegać najkrótszy dystans od jednego miejsca do drugiego (powstaje wówczas linia prosta), może po drodze odwiedzać inne miejsca (linia łamana), albo swobodnie krążyć, zawracać itd. Czasami droga ta przebiega samotnie (jedna linia), ale zwykle występują linie towarzyszące. Ich trasa może być równoległa, albo przecinać się jednorazowo lub wielokrotnie z kierunkiem poruszania się pierwszego punktu.

Analizy teoretyczne zawarte w *Szkicowniku pedagogicznym* są nie tylko próbą przekroczenia koncepcji wyłącznie przestrzennego charakteru sztuk plastycznych i uwzględnienia w nich czasu. Inspirując się uwagami Derridy zawartymi w ostatnim rozdziale *Prawdy w malarstwie*, dostrzec w nich można zachętę do zwrócenia uwagi na to, czego istniejące teorie artystyczne, wyznaczające

---

<sup>4</sup> *Ibidem*, s. 444-445.

<sup>5</sup> *Ibidem*, s. 385.

<sup>6</sup> P. Klee, *Pedagogical Sketchbook*, trans. S. Moholy-Nagy, Praeger Publishers, New York-Washington 1972, s. 16.

sposoby myślenia o dziele sztuki, twórczości i odbiorze, nie pozwalały zobaczyć. A dokładniej – powodowały, że gdy było to dostrzegane, zostawało potraktowane tak, jak przy zdroworozsądkowym myśleniu traktuje się widma. To spektralne skojarzenie wydaje się tu o tyle istotne, że inaczej trudno byłoby określić ten rodzaj refleksji. Tymczasem w koncepcji artystycznej Klee pełni on istotną rolę.

Przejdźmy teraz do obrazów i rysunków artysty. Tym, co występuje w wielu z nich, jest niestabilność, uniemożliwiająca wyodrębnienie figur i oddzielenie ich od tła. Linie, które wydają się zarysem figur ludzkich, nagle okazują się również fragmentami otaczającego krajobrazu lub częścią znajdującego się obok przedmiotu. Czasami tracą one nagle funkcję przedstawiającą, okazując się zapisem emotywnym, sygnałem wzrastającego lub malejącego napięcia psychicznego, nagłej zmiany nastroju, braku równowagi emocjonalnej. Klee zdawał sobie z tego sprawę i starał się opisać w *Wyznaniu twórcy* ten rodzaj postępowania jako „plan topograficzny wycieczki w krainę głębszego poznania”<sup>7</sup>. Artysta pisał:

Przełamując martwy punkt zdobądźmy się na pierwszy czyn – ruch (linia). Po krótkim czasie stop, oddech (przerwana lub, przy kilkakrotnym zatrzymaniu się, przerywana linia). Spojrzenie wstecz, jak już daleko zaszliśmy (ruch wsteczny). Rozważamy w myśli drogę tu i tam (splot linii). Rzeka staje na przeszkodzie, posłużymy się łodzią (ruch falisty). Dalej w górze rzeki byłby most (szereg łuków). Po drugiej stronie spotykamy towarzysza, który ma podobny cel i dąży również w kierunku głębszego poznania. Najpierw panuje radosna zgodność (zbieg linii), stopniowo pojawiają się rozbieżności (samodzielne prowadzenie dwu linii). Pewne podniecenie obu stron (ekspresja, dynamika i psyche linii).<sup>8</sup>

Klee prowadzi ten opis dalej. Pojawia się w nim zaorane pole (płaszczyzna poprzecinana równoległymi liniami), wóz, którym jadą koszykarze (koło), dziecko z zabawnymi kędziorkami (ruch śrubowy linii), błyskawica na horyzoncie (zygzak) itp. Zakładany przez malarza obraz jest więc złożony. Występuje on nie na zasadzie mimetycznego odtworzenia uprzednio istniejących przedmiotów, a na zasadzie łańcucha – seryjności zjawiania się wywoływanego przez ruch punktu. Aleksandra Ubertowska, pisząc o spektrologii Derridy, zwracała uwagę, że koncepcja ta sytuuje się

[...] na antypodach zjawiska, które moglibyśmy nazwać antropomorfizacją zjaw. Przeciwnie, filozof dokonuje radykalnej depersonalizacji widma, mówiąc, że upiór to coś „pomiędzy rzeczą a osobą” (inspirując się tu Hamletowskim „the thing”).<sup>9</sup>

W obrazach Klee zjawy nie są odróżniane od świata materialnego i realnego życia, co miało miejsce np. w obrazach romantyków. Sytuują się one w jednym ciągu z tym, co pochodzi z rzeczywistości codziennej. Nasuwa się więc analogia z widmami w ujęciu Derridiańskim. Ubertowska pisze dalej:

<sup>7</sup> P. Klee, *Wyznanie twórcy*, [w:] *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, wybór i opracowanie E. Grabska i H. Morawska, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1969, s. 272.

<sup>8</sup> *Ibidem*, s. 272.

<sup>9</sup> A. Ubertowska, *Rysa, dukt odcisk (nie)obecności. O spektrologiach Zagłady*, „Teksty Drugie” 2016, nr 2, s. 107.

Naturalny stan istnienia tego, co spektralne, przyjmuje formę łańcucha widm, zaczepionych o inne (wewnętrzne) widma („Jestem nawiedzony przez samego siebie, który jest nawiedzony przez siebie samego, który ...” – mówi narrator eseju Derridy). Seria to struktura wynikania z siebie kolejnych spektralnych znaczących, dlatego też polem (zjaw)iania się widm jest język – domena podwojeń, brzmieniowych i semantycznych opozycji, graficznych duplikacji, takich jak znaczki cudzysłowu czy wyrażenia przydawkowe, wywołujące efekt mnożenia, dysseminacji pojęć („prawda prawdy”, „śląd śladu”, „widmo widma”).<sup>10</sup>

Dla Klee polem zjawiania się widm staje się obraz pojęty nie jako odtworzenie fragmentu rzeczywistości, a jako miejsce działania punktu powołującego do istnienia elementy o różnym charakterze. Te elementy znaczące stają się polem zjawiania się czegoś, co można określić jako widma. Nie jest to świat ludzi i rzeczy, gdyż obowiązujące w wyobrażeniu rzeczywistości podziały kategoriaalne zostały w nim odrzucone. Za to otwiera się otchłań możliwych odbić, skojarzeń, związków, opozycji itp., które przechodzą jedne w drugie<sup>11</sup>. Dlatego Klee pisał: „Sztuka nie odtwarza tego, co człowiek widzi, ale czyni widocznym”<sup>12</sup>.

A jakie jest miejsce artysty w tak pojętym procesie tworzenia? Inspirujące może okazać się tu ponownie używane w związku z tekstami spektrologicznymi Derridy określenie „narrator”, nie autor. Czy więc Klee jest autorem swych obrazów, czy narratorem? Jeśli autora pojmować jako tego, kto fizycznie wykonuje dzieło, to sytuacja jest jasna. Komplikuje się natomiast, gdy odwołując się do przytoczonego cytatu z *Wyznania twórcy*, zapytamy, kto wyrusza w drogę i doświadcza przedstawionych przygód? Tu sytuacja nie jest jasna. Gdy Jackson Pollock pisał: „Kiedy jestem w moim obrazie, nie jestem świadomy tego, co robię”<sup>13</sup>, wiadomo było, że odnosi się do czynności związanych z malowaniem obrazu. Artysta jako byt psychofizyczny stoi na płótnie rozłożonym na podłodze pracowni i podejmuje działania. Jeśli jego obraz stanowi narrację dotyczącą przygody, jaką jest tak pojęte malowanie (które Harold Rosenberg porównywał do corridy), to wiadomo do kogo ona się odnosi. Natomiast w przypadku Klee nie jesteśmy w stanie stwierdzić, czy ten, kto wytwarza znamiona na płótnie (psychofizyczny artysta), jest wędrowcem przeżywającym przygody opisane w *Wyznaniu twórcy*. Możliwe, że jest nim ktoś inny – niewidoczny bohater, o którego historii, doznaniach i emocjach opowiada

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 107.

<sup>11</sup> Serge Salat w eseju zestawiającym twórczość Wacława Szpakowskiego z poglądami Paula Klee interpretuje wspomniane cechy jako wyraz herakliteizmu artysty. Pisze: „Klee jest heraklitejczykiem, jego punkt jest chaosem, nieokreślonością, *apeironem*, który przeciwstawia się kosmosowi” (S. Salat, *Wacław Szpakowski i punkt pierwotny*, [w:] Wacław Szpakowski. 1883–1973. Linie rytmiczne, red. E. Łubowicz, Ośrodek Kultury i Sztuki we Wrocławiu, Wrocław 2016, s. 192). Francuski autor zakłada więc, że ruch punktu i linii w pracach tego artysty jest uogólnionym, abstrakcyjnym przedstawieniem przejścia od pierwotnej zasady bytu do jego fizycznych, zmysłowych przejawów i podstawą obrazu świata jako wiecznej zmienności. Przyjmuje więc jako podstawę interpretacji koncepcję sztuki abstrakcyjnej właściwą dla awangardy pierwszej połowy XX w. Mój punkt widzenia jest odmienny – sięga do inspiracji spektrologicznych.

<sup>12</sup> P. Klee, *Wyznanie twórcy...*, s. 272.

<sup>13</sup> Cyt. za: *American Artists on Art from 1940 to 1980*, ed. E.H. Johnson, Harper & Row, Publishers, New York 1982, s. 4.

droga punktu zaznaczona w obrazie? Należy też rozważyć pozycje i role przyjmowane przez widza – aktywnego odbiorcę. Od niego zależy przecież w znacznym stopniu podążanie drogami wytyczonymi przez narysowane lub namalowane linie, dostrzeganie lub niedostrzeganie związków między nimi, wiązanie ich w figury itp.

Przypadek twórczości Klee można by uznać za indywidualną, niepowtarzalną koncepcję artystyczną. Dlatego uważam za słuszne sprawdzenie, czy analogiczne założenia wystąpiły także u innych artystów dwudziestowiecznych. Zajmę się tu jeszcze krótko pracami Wacława Szpakowskiego. Zewnętrznie jego rysunki niewiele łączy z dziełami Klee. Przede wszystkim mają one konsekwentnie nieprzedstawiający charakter. Nie pojawiają się w nich zarysy postaci ludzkich, sugestie wizualne błyskawic, domów, mostów itp. Ponadto, jak zauważa Serge Salat, nie przemieszcza on linii. O ile w obrazach Klee z ruchu punktu następowało przejście do linii, od linii do powierzchni od powierzchni do wymiaru przestrzennego, to

Szpakowski każe się punktowi poruszać wzdłuż jedynej linii, która – nie dochodząc do drugiego wymiaru i do jego nieprzejrzystości, podtrzymuje przezroczystość świata.<sup>14</sup>

W rysunkach tych pojawiają się układy linearne wykonane kreską jednakowej grubości, biegnącą zawsze pod kątem prostym w stosunku do brzegów płaszczyzny. Linie tworzą układy meandryczne lub spiralne, jednak w żadnym z rysunków nie przecinają się one. Przechodzą od lewej strony kartki papieru ku prawej, wyznaczając po drodze skomplikowany, zrytmizowany wzór. Nigdy jednak kreska nie ulega przerwaniu. Często miejsce jej pojawienia się na płaszczyźnie z lewej strony zgodne jest z miejscem jej zatrzymania się po stronie prawej.

Pomimo tych, zdawać by się mogło, rygorystycznych założeń, Salat pisze, że w pracach Szpakowskiego mamy do czynienia z „najbardziej wolną linią, jaką stworzył XX wiek”<sup>15</sup>. Refleksji tej francuski autor szerzej nie rozwija. Być może miał na myśli, że linie w pracach polskiego artysty nie służą budowaniu bardziej złożonych elementów plastycznych – nie składają się na wyobrażenia figur geometrycznych lub kształtów przypominających przedmioty znane z codziennych doświadczeń wzrokowych. Linie te, stanowiąc ślady przesuwających się punktów, są autonomiczne w swym przebiegu, podlegając tylko zasadom całościowej koncepcji przyjętej w danym rysunku. Założenia takich koncepcji Szpakowski ujmował dwojako. Z jednej strony wskazywał, że rysunki jego można oglądać

<sup>14</sup> S. Salat, *op. cit.*, s. 193.

<sup>15</sup> *Ibidem*, s. 193. Pomimo tej deklaracji, Salat przyjmuje jednak, podobnie jak w przypadku twórczości Klee, założenie o wywodzeniu się rysunków Szpakowskiego z obserwacji rzeczywistości. Zaznacza tylko, że proces abstrahowania jest tu dalej posunięty. „Wacław Szpakowski – pisze – nie maluje natury. Nie przedstawia jej widzialnego rytmu na modłę Leonarda da Vinci. Jego meandry nie są strumieniami wody. Jego spirale nie są wirującymi zwojami galaktyk. Szpakowski nie maluje tego, co widzialne; on czyni widzialnym. Trzyma się jak najbliżej niewidzialnego rytmu świata. Stąd jego redukcja do jedynej linii, do czystego czasu, do czystej muzyki świata” (*ibidem*, s. 195). Podobnie jak w przypadku prac Klee próbuje jednak tutaj zasugerować inną drogę interpretacji twórczości Szpakowskiego.

całościowo, jednym spojrzeniem, a wtedy dominują ich wartości zdobnicze<sup>16</sup>. Natomiast śledząc wzrokiem bieg linii (posuwając się zgodnie z ruchem punktu, który linie wyznaczył), możemy uchwycić ich inne wartości. Rolę tego sposobu odbioru swych prac Szpakowski podkreślał też w praktycznych radach, jakich udzielał córce. Anna Szpakowska-Kujawska wspomina, że ojciec pokazywał jej, jak przesuwać wzrok, zgodnie z biegiem linii, można „zwiadzić” cały rysunek<sup>17</sup>.

W 1969 r. Szpakowski pisał, że jego rysunki mają

[...] „treść wewnętrzną” – dającą się poznać niejako przez odczytanie przebiegu linii łamanej, śledząc ją od początku rysunku jedno za drugim załamaniem, na podobieństwo składania z liter oddzielnych – słów pisma. Ta właściwość pomysłów liniowych, która odróżnia je od wszelkich wzorów zdobniczych, wymaga wyjaśnienia<sup>18</sup>.

Artysta nie podjął tego zadania. Krytycy sztuki natomiast, zainspirowani tym, że w szkicownikach Szpakowskiego pojawiały się rysunki i notatki, w których artysta wykazywał zainteresowanie prawidłowościami zjawisk przyrody (np. huraganami, cyklonami, burzami), a także prawidłowościami dźwięków natury (np. drganiem drutów telegraficznych w różnych warunkach atmosferycznych, podczas burzy, w deszczu, na mrozie) uznali, że „treścią wewnętrzną”, jaką miał na myśli, było odzwierciedlenie realnego<sup>19</sup>. Nie kwestionuję tych interpretacji. Zastanawia mnie tylko możliwość odniesienia linii rytmicznych Szpakowskiego do problemu wędrówki i czasu. Jego bieg wyobrażany jest zwykle w postaci ciągłej linii prostej odczytywanej jako zapis poruszającego się punktu. Jego aktualne miejsce określa terażniejszość. Zamiast tego, Szpakowski proponuje nam śledzenie przebiegu linii łamanej o skomplikowanym układzie. Punkt przesuwany się zgodnie z jej wzorem nie przebywa drogi najkrótszej. Przeciwnie, zmierza w górę, w dół pozostając w istocie na tym samym poziomie, zawraca. Sprawia to wrażenie zachwiania chronologii, pomieszania czasów. Tym jednak, co różniłoby wędrówkę labiryntami narysowanymi przez Szpakowskiego od Derridiańskiej anachronii, byłaby ciągłość. Czas wyznaczany „liniami rytmicznymi” pozostaje jednostajny – nie ma w nim przerw, zachodzenia fragmentów na siebie, czy „zaszczepiania” jednego wymiaru w innym. Pod tym względem „widmowy wędrowiec” porusza się w świecie, w którym istnieje przyszłość i przeszłość.

Na przykładach twórczości Paula Klee i Waława Szpakowskiego przedstawiłam koncepcję, w której twórczość, dzieło i odbiór łączą się w rodzaj wędrówki. Inspirująca rola koncepcji Derridy polegała na tym, że zwróciłam dzięki

<sup>16</sup> Przy takim sposobie oglądania pojawiają się też w niektórych pracach efekty pozornego ruchu właściwe dla sztuki op-art. Pisał o tym Mariusz Hermansdorfer w artykule *Zanim powstał op-art*, „Odra” 1969, nr 5, s. 122; por. też G. Sztabiński, *Piechur linii. Twórczość Waława Szpakowskiego na tle abstrakcji geometrycznej w sztuce XX wieku*, [w:] Waław Szpakowski..., s. 229- 244.

<sup>17</sup> A. Szpakowska-Kujawska, *Jaki był?*, [w:] *Linie rytmiczne. Waław Szpakowski (1883–1973)*, Muzeum Sztuki w Łodzi, październik-listopad 1978, strony nienumerowane.

<sup>18</sup> W. Szpakowski, *Linie rytmiczne*, [w:] Waław Szpakowski..., s. 16.

<sup>19</sup> Por. J. Zagrodzki, *Nowe opisanie świata*, [w:] Waław Szpakowski..., s. 21-23.

niej uwagę na coś, w przypadku czego trudno powiedzieć kto lub co wędrówkę odbywa, jakie elementy należą do zakresu obiektywności, a co do subiektywności, itd. Nie można opisywanej problematyki wziąć w poznawcze posiadanie, a zatem nie istnieje „dystrybutywna sprawiedliwość”, na jakiej oparta jest wiedza o sztuce. Uważam jednak, że w refleksji nad nią warto zapuszczać się w te niejasne, mroczne, widmowe sfery.

*Paulina Sztabińska*

**Spectral Wandering. Reflections Based on Works by Paul Klee and Waclaw Szpakowski**

*Abstract*

The starting point of the article are Jacques Derrida's reflections found in the last part of *Truth in Painting*, in which the philosopher examines the issue of spectrology in relation to visual arts. Later in the text, the author goes on to discuss the work of Paul Klee and Waclaw Szpakowski. The wandering, presumed in the commentary to the theoretical works of art both artists, has a spectral character. It is not associated with the human figure depicted in a drawing or painting, but consists in treating the observed shapes as signs of the movement of points. The result is a narrative, although it is unknown to whom it relates or refers. The viewer is unable to appropriate it or attribute it to anyone – just like, as Derrida puts it, he cannot determine the assignment of boots painted by Van Gogh.

*Keywords:* spectrology, spectral wandering, Jacques Derrida, Paul Klee, Waclaw Szpakowski.

