

31 - 2007

sztuka i filozofia

/ Uniwersytet Warszawski Instytut Filozofii

/ Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR

Rada Redakcyjna

Andrzej Bronk, Alicja Kuczyńska (przewodnicząca), Zbigniew Kuderowicz,
Iwona Lorenc, Włodzimierz Ławniczak, Andrzej Póltawski,
Władysław Stróżewski, Irena Wojnar, Anna Zeidler-Janiszewska

Zespół Redakcyjny

Magdalena Borowska, Krzysztof Koptas, Kamilla Najdek, Piotr Schollenberger
(sekretarz redakcji), Małgorzata A. Szyszkowska (redaktor naczelna),
Anna Wolińska (z-ca redaktor naczelnej)

Zespół Recenzentów

Jan Berdyszak, Maria Bielawska, Seweryn Blandzi, Jolanta Dąbkowska-Zydroń,
Dobrochna Dembińska-Siury, Janusz Dobieszewski, Anna Grzegorzczak,
Jan Hartman, Alicja Helman, Jan Hudzik, Jacek J. Jadacki, Anna Jamroziakowa,
Alicja Kępińska, Leszek Kolankiewicz, Teresa Kostyrko, Piotr Łaciak,
Jacek Migasiński, Anna Pałubicka, Teresa Pękala, Robert Piłat, Hanna Puszek-Miś,
Ewa Rewers, Stefan Sarnowski, Grzegorz Sztabiński

Adres Redakcji

Sztuka i Filozofia

Zakład Estetyki, Instytut Filozofii UW,
Krakowskie Przedmieście 3, 00-047 Warszawa 64

www.filozofia.uw.edu.pl/sztukaifilozofia
email: sztuka.wfis@uw.edu.pl

Opracowanie redakcyjne

Joanna Liczner

Opracowanie tekstów w języku angielskim

Bogna J. Obidzińska

Projekt okładki

Jan Modzelewski

Wydanie dofinansowane przez
Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego

ISSN 1230-0330

Wydawca: Uniwersytet Warszawski, Instytut Filozofii

Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR Sp. z o.o.

ul. Krakowskie Przedmieście 62

00-322 Warszawa

tel./fax 022 828-93-91, 826-59-21

828-95-63, 635-74-04 w. 219

Nakład 500 egz.

www.scholar.com.pl, email: info@scholar.com.pl

Spis treści

I. Estetyka anglo-amerykańska dziś

<i>Ewa D. Bogusz-Bołtuć: Estetyka anglo-amerykańska – analityczna, pragmatyczna i... postmodernistyczna</i>	5
<i>Małgorzata A. Szyszkowska: O „widzeniu aspektu” w estetyce współczesnej</i>	14
<i>Ewa Bobrowska: Ironia – wzniosłość – wizualność, czyli o amerykańskich dekonstrukcjach derridańskiego parergonu</i>	24
<i>Alicja Sawicka: O ambiwalentnej funkcji świata sztuki</i>	46
<i>Aneta Rostkowska: Niedyskursywne aspekty doświadczenia i ich estetyczne znaczenie (uwagi do czwartego rozdziału książki Richarda Shustermana <i>Estetyka pragmatyczna. Żywe piękno i refleksja nad sztuką</i>)</i>	67

II. W stronę tradycji

<i>Clive Bell: Hipoteza estetyczna (przekł. B.J. Obidzińska).</i>	76
<i>Walter H. Pater: Estetyka Platona (przekł. B.J. Obidzińska)</i>	89
<i>Bogna J. Obidzińska: Kilka uwag o alegorii w myśli Waltera H. Patera</i>	98

III. Recenzje

<i>Alicja Sawicka: O czym mówić nie można</i>	112
<i>Aneta Rostkowska: Wolfganga Welscha batalia o nową estetykę</i>	123
<i>Noty o autorach</i>	129
<i>Informacje dla autorów</i>	130

Table of contents

I. Anglo-American Aesthetics Today

<i>Ewa D. Bogusz-Bołtuć: Anglo-American Aesthetics – Analytic, Pragmatic and ... Postmodern</i>	5
<i>Małgorzata A. Szyszkowska: A Few Notes on Aspect Seeing in Contemporary Aesthetics</i>	14
<i>Ewa Bobrowska: Irony, the Sublime, and the Visual Arts: Notes on American Deconstruction of the Derridian <i>Parergon</i></i>	24
<i>Alicja Sawicka: Upon Ambivalent Function of the Artworld</i>	46
<i>Aneta Rostkowska: Non-Discursive Aspects of Experience and Their Aesthetic Meaning. Remarks on the Fourth Chapter of R. Shusterman's Book <i>Pragmatist Aesthetics. Living Beauty, Rethinking Art</i></i>	67

II. Towards Tradition

<i>Clive Bell: The Aesthetic Hypothesis</i> (translation by B.J. Obidzińska)	76
<i>Walter H. Pater: Plato's Aesthetics</i> (translation by B.J. Obidzińska)	89
<i>Bogna J. Obidzińska: A Few Remarks on Allegory around W.H. Pater's Thought</i>	98

III. Reviews

<i>Alicja Sawicka: Whereof One Cannot Speak</i>	112
<i>Aneta Rostkowska: Wolfgang Welsch's Struggle for New Aesthetics</i>	123
Authors' Information	129
Notes for Contributors	130

I. Estetyka anglo-amerykańska dziś

Ewa D. Bogusz-Bołtuć

ESTETYKA ANGLO-AMERYKAŃSKA – ANALITYCZNA, PRAGMATYCZNA I... POSTMODERNISTYCZNA

Estetyka anglo-amerykańska jest zazwyczaj kojarzona z filozofią analityczną i przedstawiana jako odgałęzienie tzw. rdzenia filozoficznego na który składają się ontologia czy metafizyka, epistemologia i logika. I rzeczywiście, jeśli weźmie się pod uwagę liczne uniwersyteckie wydziały filozofii na terenie Anglii, Stanów Zjednoczonych i Australii, a także trendy tam reprezentowane, to może się wydawać, że jest to jedyna opcja dostępna w świecie anglo-amerykańskim.

Zarówno bieżący, jak i poprzedni numer *Sztuki i Filozofii*, który również był poświęcony estetyce anglo-amerykańskiej, wychodzą – i tu słowa podziękowania należą się Redakcji pisma – poza tak instytucjonalnie oraz, dodam, schematycznie rozumianą estetykę. Prezentowane są tu różne nurty anglo-amerykańskiej refleksji estetycznej, zarówno estetyka analityczna, jak i pragmatyczna, a także – kojarzona zazwyczaj z tradycją kontynentalną – estetyka postmodernistyczna. Współcześnie pragmatyzm i filozofia analityczna na tyle przeplatają się ze sobą, że trudno mówić o ich opozycji, raczej o pewnych – mniej lub bardziej analitycznych czy pragmatycznych – tendencjach poszczególnych filozofów. Ostatnia forma refleksji estetycznej, o której wspomniałam – postmodernizm – jest uprawiana głównie na wydziałach nauk humanistycznych czy wydziałach literatury, natomiast przez filozofów o proveniencji analitycznej bywa ciągle jeszcze postrzegana jako myśl rozwichrzona, niesystematyczna, zbyt bliska literaturze lub ideologii, by dać jej pełnoprawne miejsce na wydziałach filozofii.

Estetykę przedstawiającą problemy w paradygmacie analitycznym charakteryzuje przywiązanie do różnych form analizy¹ i dorobku estetyków brytyjskich

¹ Por. M. Beaney, „Conceptions of Analysis in Analytic Philosophy”, <http://plato.stanford.edu/entries/analysis/s6.html#6>: „Filozofia analityczna zatem jest szerokim i rozgałęzionym ruchem, w którym ścierają się i rozchodzą w różne strony rozmaite koncepcje analizy. Wszystkie elementy reduktywne i konektywne, deskryptywne i rewizyjne, lingwistyczne i psychologiczne, formalne i empiryczne koegzystują w twórczym napięciu; i to twórcze napięcie jest tym, co decyduje o wielkiej sile analitycznej tradycji”.

Znakomitym wprowadzeniem do tradycji analitycznej jest praca Scotta Soamesa *Philosophical Analysis in the Twentieth Century (The Dawn of Analysis*, t. 1, *The Age of Meaning*, t. 2), Princeton University Press, Princeton 2003. W polskiej literaturze na uwagę zasługuje artykuł Piotra Gutowskiego i Tadeusza Szubki „Fazy rozwoju filozofii brytyjskiej w XX wieku” (w.): *Filozofia brytyjska u schyłku XX wieku*, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 1998, s. 11–40.

z XVIII wieku, którzy wypracowali teorię smaku². Powszechnie uznaje się, że punktem wyjścia paradygmatu analitycznego były projekty George'a Edwarda Moore'a, a także prace Fregego, Russella i wczesnego Wittgensteina. Mówiąc w skrócie: trzej ostatni postrzegali filozofię jako logiczną analizę zdań. Frege rozwinął logikę predykatów, Russell – atomizm logiczny, a Wittgenstein w *Traktacie...* rozbudował tak Frege'owską logikę predykatów, jak i atomizm logiczny Russella, starając się pokazać ukrytą strukturę semantyczną języka. Wiele lat później pytanie Russella o to, w jaki sposób zdaniom, zawierającym wyrażenia, które nie mają swoich denotacji, mogą być przypisywane znaczenia, stało się punktem odniesienia dla refleksji estetyków o fikcji i literaturze. Russell pytał: „Jak niebyt może być podmiotem sądu?”³. W estetyce zagadnienie fikcji pojawiło się w perspektywie pytań: (a) o status fikcyjnego dyskursu⁴; (b) o to, jak wyjaśnić nasze emocjonalne reakcje na fikcję⁵; (c) o związek fikcji z prawdą⁶.

G.E. Moore, broniąc swojej wczesnej wersji realizmu czy potem koncepcji „zdrowego rozsądku” i obiektywizmu etycznego, utrzymywał, że tak idealizm, jak i różne teorie etyczne, sprowadzające dobro do tych lub innych własności, wynikają z pomieszania pojęć i nieściśłych rozumowań. Przeprowadziwszy analizę kilku definicji terminu „dobro”, doszedł do wniosku, że nie da się zdefiniować jego znaczenia, jako że nie jest to pojęcie złożone, które można by podzielić na elementy podstawowe. Nie da się wyróżnić cech dobra, a to znaczy, że dobro nie poddaje się dekompozycji, która jest typowa dla definiowania pojęć złożonych. Każda definicja rozważana przez Moore'a pozostawiała otwarte pytanie: czym rzeczywiście jest dobro? Można, co najwyżej, formułować definicje ostensywne, wskazując na to, co jest dobre, ale nie da się określić, co to jest dobro. Sens tego pojęcia, a także innych podobnych nieanalizowalnych terminów (takich jak piękno), miałby być nam dostępny intuicyjnie. Przyznaje się, że procedury analityczne, jakie rozwinął G.E. Moore, niewątpliwie wpłynęły na ukształtowanie się oksfordzkiej Szkoły Analizy Języka Potocznego, jednak wpływ filozofa na estetykę jest raczej zapoznany. A przecież to wła-

² J. Shelley, „18th Century British Aesthetic”, <http://plato.stanford.edu/entries/aesthetics-18th-british/>; T. Gracyk, „Hume's Aesthetics”, <http://plato.stanford.edu/entries/hume-aesthetics/>.

³ Za A.J. Ayer, *Filozofia w XX wieku*, przekł. T. Baszniak, wstęp i redakcja B. Chwedeńczuk, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000, s. 37.

⁴ J. Searle, *Expression and Meaning*, Cambridge University Press, Cambridge 1979 (rozdz. „The Logical Status of Fictional Discourse”, s. 58–75); G. Currie, *The Nature of Fiction*, Cambridge University Press, Cambridge 1990; A. Thomasson, *Fiction and Metaphysics*, Cambridge University Press, Cambridge 1999.

⁵ C. Radford, „How can We be Moved by the Fate of Anna Karenina?”, *Proceedings of the Aristotelian Society* 1975, nr 69, s. 67–80; P. Lamarque, *Fictional Points of View*, Cornell University Press, Ithaca 1996; K.L. Walton, *Mimesis as Make-Believe*, Harvard University Press, Cambridge 1990; R.J. Yanal, *Paradoxes of Emotion and Fiction*, Pennsylvania State University Press, University Park 1999; T. Szabó Gendler, K. Kovakovich, „Genuine Rational Fictional Emotions”, D. Matravers, „The Challenge of Irrationalism, and How Not To Meet It” (w:) M. Kieran (red.), *Contemporary Debates in Aesthetics and The Philosophy of Art*, Blackwell Publishing, Oxford 2006, s. 241–264.

⁶ J. Stolnitz, „On the Cognitive Triviality of Art”, *British Journal of Aesthetics* 1992, nr 32, s. 191–200; P. Lamarque, O.S. Haugom, *Truth, Fiction and Literature: Philosophical Perspective*, Clarendon Press, Oxford 1994; B. Gaut, „Art and Cognition”, P. Lamarque, „Cognitive Values in the Arts: Marking the Boundaries” (w:) M. Kieran (red.), *Contemporary Debates in Aesthetics...*, op. cit., s. 115–139.

śnie do Moore'a odwoływał się Clive Bell. Zaproponował on koncepcję sztuki jako „formy znaczącej”, opierając się na przeświadczeniu, że punktem wyjścia wszystkich systemów estetycznych musi być osobiste doświadczenie szczególnych emocji, jakie pojawiają się w stosunku do dzieł sztuki. Jakością, która wywołuje te emocje i która jest udziałem wszystkich obiektów określanych mianem dzieł sztuki, miałyby być forma znacząca⁷.

Następne zamierzenia to, po pierwsze, Carnapowski projekt zdyscyplinowania języka przez logikę i empiryczną weryfikację, gdzie estetyka była przedstawiana jako nonsens, po drugie zaś – Szkoła Analizy Języka Potocznego rozwinięta w Oksfordzie. Ten ostatni projekt bywał złośliwie komentowany przez następne pokolenia filozofów, wskazujących, że filozofia stała się wówczas przyczynkiem do *Oxford English Dictionary*, tym niemniej jednak prace myślicieli związanych z tego typu analizą (opublikowane w zbiorze *Aesthetics and Language*), które w żadnym razie nie były przyczynkarskie, stały się na długo modelem tego, czym mogą być procedury analityczne w estetyce⁸.

Idee Quine'a i „późnego” Wittgensteina zweryfikowały sztywny program filozofii lingwistycznej na tyle, że już Gilbert Ryle był przekonany, iż filozofia nie tyle wyznacza konieczne i wystarczające warunki do użycia danego pojęcia, ile rozrysowuje logiczną mapę tego pojęcia. John Austin badający subtelne różnice znaczeniowe pojęć utrzymywał, że gdy analizujemy pewne kategorie, to kierujemy się nie tylko w stronę ich znaczeń, lecz również w kierunku rzeczywistości, do której owe pojęcia się odnoszą. Richard Shusterman – filozof, który zrezygnował z jałowej jego zdaniem estetyki analitycznej na rzecz estetyki pragmatycznej – mimo że odrzuca projekt budowania precyzyjnych i zarazem demarkacyjnych definicji, czyli wyznaczania koniecznych i wystarczających granic poszczególnych pojęć, to jednak wciąż akceptuje analizę w wersji Austina, dzięki której możemy wyjaśniać znaczenia używanych terminów, bez redukcji ich polisemiczności⁹.

Kilkanaście lat temu Peter Strawson zaproponował jeszcze inny, konektywny model analizy (*connective model*). Uznał on, że analiza nie musi być rozumiana jako analiza redukująca, czyli jako dekompozycja czegoś na elementy podstawowe. Mówiąc w skrócie, Strawson przyjmuje, że pojęcia tworzą pewną sieć (*network*). Rozpoznanie danego pojęcia miałoby polegać na określeniu najbliższych pojęć, jakie występują w jego okolicy. Strawson przywraca także metafizykę jako część filozofii analitycznej, gdyż ustala on warunki możliwości obiektów, do których nasze wypowiedzi miałyby się odnosić¹⁰. Tylko w kontekście

⁷ Szczegółową analizę związków między koncepcjami Moore'a i Bella można znaleźć w książce George'a Dickiego *Introduction to Aesthetics. An Analytic Approach*, Oxford University Press, Oxford 1997, s. 52–58, a także w artykule Jeffreya T. Deana „Clive Bell and G.E. Moore: The Good of Art”, *Journal of Aesthetic and Art Criticism* 1996, nr 36, s. 135–145.

⁸ W. Elton (red.), *Aesthetics and Language*, Philosophical Library, New York 1954.

⁹ R. Shusterman, „Aesthetic Experience: from Analysis to Eros”, *Journal of Aesthetic and Art Criticism* 2006, nr 64, s. 218.

¹⁰ P.F. Strawson, *Analysis and Metaphysics*, Oxford University Press, Oxford 1992. Podobną metodę zastosował Strawson w artykule „Aesthetic Appraisal and Works of Art”, gdzie stwierdził, że cechy, które posiadają znaczenie dla estetycznej oceny lub oszacowania wartości dzieła sztuki, są właśnie tymi cechami, jakie warunkują tożsamość dzieła sztuki.

poststawsonowskiej, postlingwistycznej filozofii analitycznej mogły pojawić się niebagatelne uwagi Nicka Zangwilla, jednego z ciekawszych współczesnych estetyków brytyjskich, który stwierdził, że interesuje go metafizyka, a nie słowa czy pojęcia, a to, czym się zajmuje, to, raz jeszcze, metafizyka, a nie lingwistyczna czy konceptualna analiza. Co więcej, według Zangwilla podstawowe pytanie dotyczy tego, jakich pojęć potrzebujemy, biorąc pod uwagę na przykład naturę szeroko rozumianych artefaktów, a nie tego, jakie pojęcia zastaaliśmy. Jeżeli musimy zrewidować posiadane przez nas pojęcia, by można było zrozumieć rzeczy – to niechże tak się stanie, powiada Zangwill¹¹.

P. Lamarque i S.H. Olsen¹², publikując antologię tekstów estetyki analitycznej, w następujący sposób wyjaśniali założenia i metody, jakie miałyby być typowe dla estetyki uprawianej w ramach tej tradycji¹³. Te postulaty to:

- (a) stosowanie logiki¹⁴ i różnych procedur analitycznych, budowanie racjonalnych argumentów;
- (b) odrzucenie retorycznego i figuratywnego języka na rzecz języka oszczędnego. Tezy miałyby być formułowane bezpośrednio, a używane terminy, w takim stopniu, w jakim jest to w danej chwili możliwe, wyjaśniane;
- (c) schemat pracy filozoficznej to *hipoteza – kontrprzykłady – modyfikacja*; schemat ten przyjmuje często formę debat czy dyskusji;
- (d) dążenie do obiektywności i prawdy¹⁵, a nie promocja dobra czy piękna;
- (e) ostrożność w formułowaniu ogólnych sądów czy teorii;
- (f) tendencja do tego, by traktować problemy filozoficzne ahistorycznie.

Pragmatyzm bywa przedstawiany jako antidotum na sterylność badań analitycznych. Takie stanowisko wydaje się jednak zbyt dużym uproszczeniem. Drogi pragmatyzmu i filozofii analitycznej przecinały się wielokrotnie i tak jest również dzisiaj. Na Williama Jamesa powoływał się nie kto inny, jak Bertrand Russell, kiedy pisał o percepcji. Do Jamesa, jako do jednego z nielicznych filo-

¹¹ N. Zangwill, „Are There Counterexamples to Aesthetic Theories of Art?“, *Journal of Aesthetic and Art Criticism* 2002, nr 60, s. 116–117.

¹² P. Lamarque, S.H. Olsen, *Aesthetics and the Philosophy of Art*, Blackwell Publishing, Oxford 2004, s. 2.

¹³ Wartą uwagi publikacją dotyczącą estetyki analitycznej czy szerzej anglo-amerykańskiej jest *Analytic Aesthetics* Richarda Shustermana (red.), Basil Blackwell, Oxford 1989. Specjalny numer *Journal of Aesthetics and Art Criticism* (1987, nr 46), poświęcony w całości estetyce analitycznej, zawiera część opublikowanych w książce artykułów, które w ostatniej wersji uległy niewielkim zmianom. Recenzja tej książki, napisana przez Rona Moore'a, została opublikowana w *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 1990, nr 48, s. 242–244. Inne teksty o estetyce analitycznej to: T.J. Diffey, „On American and British Aesthetics“, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 1993, nr 51, s. 169–175; L.-O. Åhlberg, „The Nature and Limits of Analytic Aesthetics“, *British Journal of Aesthetics* 1993, nr 33, s. 5–16; J. Levinson (red.), *The Oxford Handbook of Aesthetics*, Oxford University Press, New York 2002.

¹⁴ Danto przyznał, że postulat ten przybrał w pewnym momencie formy karykaturalne. W dalszym ciągu utrzymuje jednak, że jest filozofem analitycznym, a modelem dla jego stylu filozofowania pozostaje nauka.

¹⁵ Chcę zwrócić uwagę na opublikowany ostatnio esej Elisabeth Schellekens „Towards a Reasonable Objectivism for Aesthetic Judgments“, *British Journal of Aesthetics* 2006, nr 46, s. 163–177. „Prawdziwość” nie znaczy tu „prawda absolutna”, obecnie bowiem dominują słabsze wersje obiektywizmu, które włączają element „subiektywny”. Przykładowe są tu prace Hilary'ego Putnama czy Thomasa Nagela.

zofów, odnosił się także Wittgenstein. Pragmatyzm w mniejszym lub większym natężeniu jest obecny w pracach Quine'a, Goodmana, Putnama, Davidsona, Haack, Rorty'ego, Margolisa czy Shustermana¹⁶. Początek pragmatyzmowi dał Charles Sanders Peirce i on też był twórcą tego terminu. Pragmatyzm miał uczynić jasnymi analizowane pojęcia, co na pierwszy rzut oka przypomina postulat filozofii analitycznej. W pragmatyzmie peirce'owskim – czy po jakimś czasie, dla odróżnienia od Jamesa, pragmatyzmie¹⁷ – znaczenie pojęć było związane z ich praktycznymi lub operacjonalistycznymi konsekwencjami. Z uwag Peirce'a wynika, że był on zwolennikiem operacjonalistycznej teorii prawdy, choć nigdy w systematyczny sposób do pojęcia prawdy się nie odnosił. Podobnie, nigdy nie budował systematycznej estetyki. Jakkolwiek, paradoksalnie, zdaniem Peirce'a estetyka miała być jedną z trzech normatywnych nauk, obok etyki i logiki. Pod wpływem teorii Peirce'a rozwijała się semiotyka Charlesa W. Morrisa, który uważał, że estetyka to nauka o znakach estetycznych, a dzieło sztuki rozumiał jako znak estetyczny. Tak więc, o ile można mówić o wpływie Peirce'a na refleksję estetyczną, to wówczas, gdy Morris formułuje tezę, że dzieło sztuki jest znakiem. O estetycznych fundamentach Peirce'owskiej teorii percepcji czy doświadczenia zaczęto więcej pisać dopiero w latach dziewięćdziesiątych XX wieku¹⁸. Dla współtwórców pragmatyzmu – Williama Jamesa, a następnie Johna Deweya – estetyka stała się niemal „filozofią pierwszą”. Generalizując i z konieczności upraszczając – sądzili oni, że doświadczenie estetyczne stanowi paradygmat doświadczenia jako takiego¹⁹. Ich prace, w przeciwieństwie do teorii Peirce'a, doczekały się rozgłosu i szczegółowych analiz, a przede wszystkim bezpośrednich kontynuatorów. Przez wiele lat Monroe C. Beardsley, prowadząc dyskusję z George'em Dickiem, do której włączył się m.in. Virgil C. Aldrich, bronił Deweyowskiej wersji doświadczenia estetycznego. Podstawowe cechy doświadczenia estetycznego, tak jak widział je Beardsley, a więc jedność, intensywność i złożoność, pochodzą niewątpliwie od Deweya. Jedność, intensywność i złożoność doświadczenia estetycznego miały być związane z jedno-

¹⁶ Richard Rorty tradycję analityczną odrzucił dość radykalnie, by uplasować się na pograniczu pragmatyzmu i postmodernizmu. Z niechęcią odnosi się on do tradycji peirce'owskiej. Richard Shusterman nie tyle odrzucił model filozofii analitycznej, ile podporządkował analizę bardziej generalnej wizji pragmatyzmu. Joseph Margolis, promujący radykalny, jednak niepozabawiony reguł relatywizm, pozostaje w ramach tradycji analitycznej, będąc zarazem pragmatystą. Dla odmiany Susan Haack opiera się na tradycji peirce'owskiej, która faworyzuje metafizykę i epistemologię, Hilary Putnam zaś jest jednym z najbardziej znanych przedstawicieli neopragmatyzmu analitycznego. Zob. <http://www.pragmatism.org/>.

¹⁷ Peirce uważał, że termin ten jest na tyle brzydki, że nie ma niebezpieczeństwa, by ktoś go zawłaszczył, jak to się zdarzyło w przypadku „pragmatyzmu”.

¹⁸ M.O. Hocutt, „The Logical Foundations of Peirce's Aesthetics”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 1962, nr 21, s. 157–166; C.M. Smith, „The Aesthetics of Charles S. Peirce”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 1972, nr 31; J. Barnouw, „Aesthetic' for Schiller and Peirce: A Neglected Origin of Pragmatism”, *Journal of the History of Ideas* 1988, nr 49, s. 607–632; H. Parret (red.), *Peirce and Value Theory: On Peircean Ethics and Aesthetics*, John Benjamins Publishing Co., Amsterdam and Philadelphia 1994; G. Kuehn, „Rhythmic Foundations, and the Necessary Aesthetic in Peirce's Categories”, 1998, <http://www.bu.edu/wcp/Papers/Aest/AestKueh.htm>.

¹⁹ Bibliografie prac W. Jamesa, J. Deweya oraz innych pragmatystów są dostępne na znakomitej stronie internetowej *The Pragmatism Cybrary*, <http://www.pragmatism.org/>.

ścią, intensywnością i złożonością przedmiotów tego doświadczenia, ale nie były do nich redukowalne²⁰. Podobnie jak Dewey, Beardsley sądził, że doświadczenie estetyczne jest wartościowe dla tego, kto doświadcza, pozwala bowiem na integrację ja, wysubtelnienie percepcji i wyobraźni oraz uczy empatii. Nelson Goodman, logik i nieugięty analityk, również nawiązywał do Deweya, a estetykę rozumiał jako gałąź epistemologii; nie widział też racji tego, by sztuka była odseparowana (*detached*) od życia²¹.

Podejście pragmatyzmu do doświadczenia okazało się niezbędne, gdy filozofowie podjęli badania nad estetycznym doświadczeniem natury. Ronald Hepburn, Allen Carlson, który do estetyki anglo-amerykańskiej wprowadził termin „estetyka środowiska” (*environmental aesthetics*), i Arnold Berleant, wszyscy trzej, przy wszelakich dzielących ich różnicach, zwrócili uwagę na fakt, że nasze estetyczne doświadczenie natury jest multisensoryczne, angażuje wszystkie zmysły, a nie tylko zmysł wzroku czy słuchu, na których bazowała percepcja tradycyjnie uznanych dzieł sztuki²².

Tacy filozofowie, jak Joseph Margolis, Richard Rorty i Richard Shusterman²³, mimo że kształtowali swe poglądy w tradycji analitycznej, uznają, że to właśnie pragmatyzm jest filozofią, która między innymi dzięki temu, że wykracza poza schematy szkoły analitycznej, pozwala ująć teoretycznie rozmaite formy doświadczenia, a do tego, co równie cenne, ma wymiar praktyczny. Tak Margolis, jak i Shusterman odrzucają radykalną wizję filozofii jako narracji, zaproponowaną przez Rorty’ego, gdzie nie ma priorytetów interpretacyjnych. Margolis uznaje, że dzieło sztuki podlega nieustającym interpretacjom, a także promuje

²⁰ M.C. Beardsley, *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, Harcourt Brace, New York 1958; G. Dickie, „Beardsley’s Phantom of Aesthetic Experience”, *Journal of Philosophy* 1965, nr 62; V.C. Aldrich, „Back to Aesthetic Experience”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 1966, nr 24, s. 365–371; M.C. Beardsley, „Aesthetic Experience Regain”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 1969, nr 28, s. 3–11; G. Dickie, „Beardsley’s Theory of Aesthetic Experience”, *Journal of Aesthetic Education* 1974, nr 8; M.C. Beardsley, *Aesthetic Point of View*, Cornell University Press, Ithaca 1982.

²¹ N. Goodman, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Hackett Publishing Company, Indianapolis 1976; idem, *Ways of Worldmaking*, Hackett Publishing Company, Indianapolis 1978; idem, C.Z. Elgin, *Reconceptions in Philosophy and Other Arts and Sciences*, Routledge, London 1988.

²² Ronald Hepburn nie odwoływał się bezpośrednio do Deweya, ale opierał się na pracach Beardsleya, którego afiliacje deweyowskie są oczywiste. Jego artykuł „Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty” (w:) B. Williams, A. Montefiore (red.), *British Analytical Philosophy*, Routledge, London 1966, s. 285–310, zapoczątkował, w ramach tradycji analitycznej, dyskusję nad specyfiką doświadczenia estetycznego natury. Zob. też: A. Carlson, „Appreciation and the Natural Environment”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 1979, nr 37, s. 365–371. Ostatnio publikowane prace to np. M. Budd, *The Aesthetic Appreciation of Nature*, Oxford University Press, Oxford 2003; A. Berleant, *Aesthetics And Environment: Variations on a Theme*, Ashgate Publishing, Aldershot 2005; A. Berleant, A. Carlson, *Aesthetics Of Human Environments*, Broadview Press, Peterborough 2007.

²³ Prace tak Josepha Margolisa, jak i Richarda Rorty’ego czy Richarda Shustermana są w Polsce tłumaczone i komentowane. Nie podaję tutaj szczegółowej bibliografii tych autorów. Prof. Krystyna Wilkoszewska utworzyła Ośrodek Badań nad Pragmatyzmem im. Johna Deweya, którego oficjalne otwarcie ma nastąpić tej jesieni. Jednym z licznych zadań tej placówki jest zorganizowanie szczegółowej bibliografii polskich prac poświęconych pragmatyzmowi.

radykalny relatywizm kulturowy, ale jednocześnie przyznaje, że interpretacje podlegają regułom. Shusterman, twórca somaestetyki, który kontestuje dychotomię natura–kultura i uznaje wartość pluralizmu, stwierdza, że są lepsze i gorsze doświadczenia somatyczne. Oddając sprawiedliwość pracy Rorty'ego, trzeba powiedzieć, że to właśnie jego rebelia wobec filozofii analitycznej w końcu lat siedemdziesiątych XX wieku zwróciła uwagę szerszych środowisk filozoficznych na możliwości, jakie wnosi pragmatyzm, a gorące filozoficzne dysputy Rorty'ego z Putnamem (lub odwrotnie: Putnama z Rortym) stały się już niemal legendą. Kariera akademicka Richarda Rorty'ego, który był studentem m.in. Rudolfa Carnapa (logiczny pozytywizm!), ale który jest też zwolennikiem „romantycznego politeizmu” (*romantic polytheism*) czy inaczej „religii demokracji” (*religion of democracy*), „prywatnej perfekcji” (*private perfection*) i „samo-kreacji” (*self-creation*), ewoluowała podobnie do jego poglądów. Przez wiele lat Richard Rorty pełnił funkcję profesora filozofii w Princeton University, który był i wciąż jeszcze jest jednym z bastionów tradycji analitycznej. W 1982 roku Rorty został profesorem nauk humanistycznych na Uniwersytecie w Wirginii, a w 1998 roku zaakceptował stanowisko na Wydziale Comparative Literature na Uniwersytecie w Stanfordzie. To właśnie wydziały Comparative Literature są miejscem refleksji postmodernistycznej czy – jak chciał Rorty – postfilozoficznej. Jako jeden z pierwszych zaadaptował idee Derridy, za sprawą Paula de Mana, Wydział Literatury w Yale. Paul de Man spotkał Derridę, kiedy ten przybył na wykłady do John Hopkins University w 1966 roku. Inne postacie związane z tzw. Szkołą w Yale to Geoffrey Hartman, J. Hillis Miller i Harold Bloom. W 1987 roku, również pod wpływem Derridy, na Uniwersytecie Kalifornijskim w Irvine powstał The Critical Theory Institute. Derrida od 1986 roku był tam profesorem na Wydziale Nauk Humanistycznych. Mimo że, jak słusznie zauważył Terry Diffey, środowisko estetyków amerykańskich jest znacznie bardziej życzliwe dla idei kontynentalnych niż środowisko brytyjskie, to i tak estetyka o korzeniach kontynentalnych znajduje swoją niszę raczej na wydziałach literatury niż filozofii.

W dalszym ciągu dominującą tendencją w środowisku anglo-amerykańskich estetyków pozostaje tradycja analityczna, przy znaczących wpływach pragmatyzmu. Owa analityczność estetyki jest jednak dosyć problematyczna. Często estetykę analityczną oskarża się o to, że jest za mało analityczna, by być dobrą filozofią, lub też dla odmiany o to, iż jest zbyt analityczna, by być dobrą estetyką²⁴. I jeżeli Arthur C. Danto²⁵ mówi, że nie widzi niczego interesującego w debatach współczesnej estetyki analitycznej, to trzeba pamiętać, że mówi to ktoś, kto – stawiając tezę, iż perceptualne własności obiektów nie decydują o tym, że te obiekty stają się dziełami sztuki – w zasadniczy sposób zmienił bieg dyskusji estetycznej. Istotnie, od lat osiemdziesiątych XX wieku estetycy analityczni zajmowali się raczej szczegółowymi problemami, a nie zmianą obojętnych paradygmatów.

²⁴ Odnoszę się tu do mojej rozmowy z Garym Ismingerem, autorem analitycznych prac o doświadczeniu estetycznym, m.in. książki *The Aesthetic Function of Art*, Cornell University Press, Ithaca 2004.

²⁵ „Obecnie nie znajduję wielu rzeczy, które cokolwiek wyjaśniają. Napotykam jedynie artykuły z filozofii analitycznej, które generują problemy – jak się wydaje – marginalne wobec tego wszystkiego, czym ktokolwiek poza kręgiem dyskutantów mógłby być zainteresowany”. „Sztuka i analiza. Wywiad Petera Osborne'a z Arthurem Danto”, *Sztuka i Filozofia* 2004, nr 25, s. 9.

Jako prezydent American Society for Aesthetics Kendall Walton²⁶ sugerował, że estetyka nie ma swojego centralnego tematu-problemu; z trudnością można mówić, że posiada ona jakiś ujednoczony obszar badań. Estetyka, zdaniem Waltona, konstruuje teorie i bada wszystko to, co może być filozoficznie interesujące, a co odnosi się do estetyczności lub piękna albo do tego, co jest traktowane jako sztuka. Wartość estetyki polega na tym, jak dalece pozwala nam ona zrozumieć poszczególne dzieła sztuki, polityczne czy marketingowe kampanie, przedstawienia cyrkowe itp.; kiedy badamy dane tematy, często musimy wyjść poza obszar tradycyjnie przypisany estetyce. Teorie estetyczne są to domniemane opisy tego, jak się rzeczy mają, a nie tego, jak powinny się mieć. W końcu – jak zauważył Wittgenstein, do której to uwagi odwołuje się z aprobatą Walton – filozofia pozostawia rzeczy takimi, jakie one są (*philosophy „leaves everything as it is”*).

Peter Kivy pisał:

The Transfiguration of the Commonplace jest filozofią sztuki w „wielkim stylu”; w uniwersum sztuki – „teorią wszystkiego”. Sądzę, że to wielkie spekulatywne przedsięwzięcie w tym obszarze będzie ostatnim na długi czas; w żadnej mierze nie mogę orzec, na jak długi. W każdym razie wchodzimy w nowy okres filozoficznych badań sztuk pięknych. Jeżeli czas Danto był wiekiem jeża, który zajmuje się jedną znaczącą sprawą, to teraz następuje czas lisa, który zajmuje się wieloma drobnymi sprawami²⁷.

ANGLO-AMERICAN AESTHETICS – ANALYTIC, PRAGMATIC, AND ... POSTMODERN

The common view links Anglo-American aesthetics with analytic philosophy. However, some often view analytic aesthetics as *too analytic* to be the right approach to something as elusive as art and aesthetic experience, whereas others perceive it as not analytic enough to be a good philosophy. The *Aesthetics and Language* (1954) anthology is commonly viewed as the beginning of serious inquiry into analytic aesthetics. This essay aims at showing two things: First, that analytic aesthetics has been a part of analytic philosophy from *the dawn of analysis*, with the impact of Moore on Bell's idea of significant form, and the influence of Russell's question – of how sentences that contain non-denoting expressions can have meaning – on understanding fictionality. And second, that Anglo-American aesthetics is as much analytic as pragmatic and ... postmodern. It is pragmatic since Dewey's ideas have been, more or less visibly, employed by such analytic aestheticians as Goodman and Beardsley. It

²⁶ W latach 2003–2005 Kendall Walton był prezydentem American Society for Aesthetics. Artykuł, do którego się tu odnoszę, jest wersją przemówienia-wykładu K. Waltona wygłoszonego w 2004 roku na corocznym spotkaniu American Society for Aesthetics: „Aesthetics – What? Why? and Wherefore?”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 2007, nr 65, s. 147–161.

²⁷ Peter Kivy, wprowadzenie do książki N. Carrol, *Beyond Aesthetics. Philosophical Essays*. Cambridge University Press, 2001, s. ix. P. Kivy nawiązuje tu do eseju Sir Isaiaha Berlina *The Hedgehog and the Fox (Jeż i lis)* (1953). Berlin wyróżnia dwa typy myślicieli i filozofów. Jeż jest monistą, dokonuje oglądu rzeczywistości z jednej wszechogarniającej perspektywy lub principium. Lis jest pluralistą, który zgłębia liczne, równie ważne, a często niekompatybilne idee bez jakiegokolwiek intencji podporządkowania ich jednej wszechogarniającej strukturze.

is postmodern if we include the work done by theoreticians at English and Comparative Literature Departments. In short – analytic aesthetics is not quite in a stage of demise, although it is not the analytical philosophy of the mid 20th Century. As Zangwill put it – *We are doing metaphysics, not linguistic or conceptual analysis. ... if we need to refashion concepts in order to understand things, then so be it.*

Małgorzata A. Szyszkowska

O „WIDZENIU ASPEKTU” W ESTETYCE WSPÓŁCZESNEJ

„Wyraz zmiany aspektu jest wyrazem nowego postrzeżenia, a jednocześnie jest to wyraz postrzeżenia nie zmienionego”¹.

I.

Najogólniej mówiąc, „widzenie jako” wiąże się z rozpoznaniem (przedmiotu, rysunku czy przedstawienia), ale także z interpretacją tego, co widzimy. Wyrażenie „widzę jako” dotyczy tych sytuacji, w których samo widzenie przedmiotu „nie wystarczy”. Zazwyczaj w percepcji wzrokowej interpretacja kształtów, granic czy np. umiejscowienia danej rzeczy w przestrzeni dokonuje się niepostrzeżenie. Rozpoznając człowieka w pewnym poruszającym się kształcie, nie możemy odpowiedzieć na pytanie, od kiedy widzimy tam człowieka. Interpretacja jest tutaj częścią percepcji, percepcja zaś jest od razu pewną interpretacją. „Widzenie jako” lub „widzenie aspektowe” odnosi się natomiast do takich sytuacji, w których interpretacja nie następuje natychmiast. A w każdym razie do takich, w których odczytanie tego, co widziane, nie musi być i często nie jest takie samo dla kilku patrzących. W moim artykule chcę poruszyć kwestię estetyczności widzenia aspektowego, przy czym będę odnosić się przede wszystkim do rozważań L. Wittgensteina i Virgila C. Aldricha, dla którego widzenie aspektowe stanowi i określa widzenie estetyczne, a także pragnę zastanowić się nad tym, na ile uzasadnione jest przenoszenie tych rozważań na grunt doświadczenia dzieła muzycznego.

W *Dociekaniach filozoficznych* Ludwig Wittgenstein posłużył się pojęciem „widzenia jako” oraz „widzenia – tak”, analizując przykłady widzenia, a także rozpoznawania, które jest i nie jest częścią percepcji. Jako osobny przypadek Wittgenstein omówił przeżycie, w którym następuje nagłe rozpoznanie widzianego przedmiotu jako czegoś szczególnego, a więc rozpoznanie szczególnej cechy albo wyglądu danego przedmiotu. Określił to jako „dostrzeżenie aspektu”. Konsekwentnie aspekt to coś, co zmienia lub dookreśla postrzeganie danej rzeczy. Weźmy choćby przykład z trójkątem². Kilka osób może spoglądać na kartkę papieru z narysowaną prostą figurą geometryczną (np. trójkątem prostokątnym, o dwóch bokach nierównej długości) i widzieć tę figurę jako przewróconą z dłuższego boku na krótszy lub odwrotnie, z krótszego na dłuższy. Jednak inne osoby mogą nie doznać tego wrażenia. Ich widzenie nie będzie uwzględniało żadnej z tych sytuacji. W końcu rysunek trójkąta prostokątnego nie zawiera żadnych dodatkowych informacji, z których można by taki

¹ L. Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*, przekł. B. Wolniewicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2001, s. 274.

² Jest to przykład Wittgensteina. Por. ibidem, s. 280 i inne.

wniosek wyciągnąć. Rudolf Arnheim rozpatrywał takie widzenie jako przykład pewnego typu porządkowania percepcyjnego i przypisywanie np. figurze trójkąta określonej dynamiki tłumaczył odniesieniem naszego poznania do ogólniejszych praw i zasad fizycznych, choćby do prawa grawitacji³. Inaczej ma się sprawa z doznaniem związanym z uśmiechem na twarzy obcej osoby lub z rozpoznaniem twarzy jako znajomej, które Wittgenstein przytacza jako przykład widzenia aspektowego: „Wpatruję się w jakąś twarz i nagle dostrzegam jej podobieństwo do innej. Widzę, że się nie zmieniła; a jednak widzę ją inaczej. Przeżycie takie nazywam ‘dostrzeżeniem aspektu’”⁴. Choć doznanie takie jest powszechne i nie ma w nim nic specjalnego, to jednak trudno odnieść je do konkretnego prawa ludzkiej percepcji. Nowy aspekt danej rzeczy może ukazać się nagle – Wittgenstein mówi wówczas o rozbłyśnięciu aspektu – i „zawładnąć” odnoszącym się do niej doznaniem wzrokowym. „Spotykam kogoś, kogo nie widziałem od lat; widzę go wyraźnie, ale nie poznaję. Nagle rozpoznaję, w zmienionej twarzy widzę dawną”⁵.

Jeszcze lepszym przykładem byłoby mówienie o rozpoznaniu twarzy jako gniewnej lub zasmuconej. Patrząc na rysunek, próbujemy sobie uzmysłowić, czy narysowana twarz jest smutna czy wesoła. Być może nie musimy niczego takiego widzieć, jeśli jednak problem zostanie poruszony, to, jak twierdzi Wittgenstein, coś się nieuchronnie zmieni: „Wyraz zmiany aspektu jest wyrazem nowego postrzeżenia, a jednocześnie jest to wyraz postrzeżenia nie zmienionego”⁶.

Można by się zastanawiać, czy nie jest tak, że każdy zabieg interpretacyjny zmienia nasze postrzeganie przedmiotu, którego dotyczy. Jednak Wittgenstein ma na myśli te doświadczenia, w których dominuje bezpośrednio doznanie zmysłowe – np. widzenie – a więc nie chodzi tutaj wyłącznie o pamięć, wyobraźnię, o możliwość posłużenia się innym obrazem, o myśl, pojęcie i pojęciowe ujęcie przedmiotu. A właściwie chodzi o to wszystko razem i o kwestię, na ile mieści się to w naszym percepcyjnym doznaniu, a na ile wynika z użycia języka.

Inny przykład w duchu Wittgensteina mógłby dotyczyć rysunków-zagadek, polegających na łączeniu ciągłą linią rozrzuconych punktów. Co przedstawia rysunek? W jakimś momencie patrzący „już wie”, „już widzi”, co jest na rysunku. Od tej pory linie i kształty nie są dowolne czy przypadkowe, ale wiążą się ze sobą koniecznością przedstawienia np. domu: „Kto (...) w określonej sytuacji wykrzyknąłby odpowiednim tonem: ‘Teraz to jest dom!’ – ten dałby wyraz olśnieniu aspektem”⁷. Widzenie aspektu zmienia nasze doznanie do tego stopnia, że przesłania nam inne cechy obiektu. W przypadku kaczk-zająca przestaje widzieć kaczkę ten, kto rozpozna w rysunku zająca i odwrotnie⁸. Jednak o ile „widzenie jako”, a także widzenie przedmiotów dwuaspektowych może wiązać się przede wszystkim z prawami rządzącymi naszą percepcją, o tyle zmiana

³ Por. R. Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa*, przekł. J. Mach, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004, s. 47.

⁴ L. Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*, op. cit., s. 170.

⁵ Ibidem, s. 276.

⁶ Ibidem, s. 274.

⁷ Ibidem, s. 289.

⁸ Por. ibidem, s. 289 i nast.

aspektu wydaje się wymykać takim tłumaczeniom. Istotny problem, który pojawia się w tych rozważaniach, dotyczy pewnej dowolności (niekonieczności) zmiany doznania, jaka wiąże się ze zmianą aspektu, a także jej nietrwałości. Obie te rzeczy łączą się z kolei z tym, że postrzegany aspekt, chociaż „zmienia” postrzeganie, to nie do końca zmienia przedmiot postrzeżenia. Przykład kaczkowo-zająca okazuje się znowu przydatny⁹. W figurze dwuaspektowej doznanie-widzenie kaczkowe „wypiera” albo „przysłania” doznanie-widzenie zająca i na odwrót, jednak nie przysłania ono elementów tworzących kaczkę na obrazie, który widzimy, ani nie przysłania nam tego, że moglibyśmy tu również widzieć kaczkę. Patrzący dostrzega kropkę, która mogłaby być okiem zająca lub okiem kaczkę. Patrzący dostrzega kropkę, która mogłaby być okiem zająca lub okiem kaczkę, widzi zarys dziobu lub zarys uszu. Nawet wówczas, gdy widzi on zająca, choć nie może tych samych elementów połączyć w widzeniu w tym samym czasie (tym samym doznaniu?) w postać kaczkę, to jednak nie traci z oczu podstawowych elementów, które się na nią składają.

W *Dociekaniach filozoficznych* Wittgenstein dla zilustrowania olśnienia aspektem odwołuje się do kilku przykładów, które wskazują na pewne rozumienie omawianego pojęcia. Do tego właśnie przedstawienia aspektu – poprzez określone przykłady – będę się odwoływała w dalszym ciągu tekstu. To przedstawienie aspektu będę nazywała estetycznym, zgodnie z pewną wskazówką Wittgensteina¹⁰. Jest to również takie widzenie aspektu, które może w jakiś sposób rozjaśnić kwestię doświadczenia estetycznego. Filozof pisze: „Każe przegrywać sobie wielokrotnie pewien temat, za każdym razem w coraz wolniejszym tempie. Wreszcie mówię: 'Teraz jest dobrze' albo: 'Dopiero teraz jest to marsz', 'Dopiero teraz jest to taniec’”¹¹.

Jeśli weźmiemy pod uwagę ten cytat z autora *Dociekań filozoficznych*, to moim zdaniem będziemy musieli zwrócić uwagę na kilka rzeczy. Z jednej strony, nie tylko w muzyce rozpoznawanie cech stylistycznych jest społecznie zdeterminowane i wymaga dodatkowo wyćwiczenia. Mam na myśli fakt, że „taneczny charakter” fragmentu muzycznego to coś, czego rozpoznanie jest wyuczone. Zatem chociaż ktoś mógłby być „ślepy” na ten określony aspekt (tj. tempo i taneczny charakter danej melodii), to jednak rozpoznanie aspektu w tym wypadku nie jest aż tak nieoczekiwane, jak mogłoby się to wydawać. Z drugiej strony, tym, na co zwraca tutaj uwagę Wittgenstein, jest związane z rozpoznaniem aspektu, arbitralne uznanie go – tego sposobu wykonania – za najwłaściwszy, najlepszy: „Dopiero teraz jest to taniec”.

⁹ Istnieje przecież cały nurt malarstwa zajmujący się tworzeniem wieloaspektowych przedstawień anamorficznych, w których jeden element może być widziany na dwa zupełnie różne sposoby, w zależności od przyjętej perspektywy lub w wyniku wykorzystania np. odbicia lustrzanego.

¹⁰ Malcolm Budd w tekście „Wittgenstein and Aspect Seeing” wyróżnia 7 typów widzenia aspektowego, które omawia Wittgenstein. Por. M. Budd, „Wittgenstein and Aspect Seeing” *Mind* 1987, t. 96, nr 381, s. 2. W *Dociekaniach* nie pojawia się jednak żadna typologia. Można natomiast z pewnością wyróżnić widzenie aspektowe odnoszące się do estetyki. Wittgenstein mówi wówczas: „Przychodzi mi na myśl, że rozmawiając o sprawach estetyki używamy słów: 'Musisz to tak widzieć, tak to jest pomyślane' (...) 'Słuchaj tych taktów jako wstępu'; 'Słuchaj tego w takiej tonacji’”. Por. L. Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*, op. cit., s. 283.

¹¹ Ibidem, s. 289.

Jeszcze innym rodzajem rozpoznania aspektu wydaje się np. postrzeganie „powagi” melodii, o czym mówi w innym przykładzie Wittgenstein. W tym wypadku także nie sposób zanegować tego, że oczekiwanie określonych „nastrojów” czy też uczuć w doświadczeniu dzieła muzycznego, a zwłaszcza tych związanych z określonymi cechami muzyki, np. tanecznym (tj. wesołym) charakterem czy określonymi wzorami rytmicznymi, ma najczęściej charakter społecznie zapośredniczony. Są jednak wypadki, kiedy słuchając jakiegoś dzieła czy jakiejś melodii, postrzegamy je w nowy sposób, niezależny – przynajmniej na pierwszy rzut oka – od naszych oczekiwań. Słyszymy melodię jako smutną lub wesołą, jako nieoczekiwanie wzniosłą, żartobliwą, wdzięczną, pełną ekspresji, a w każdym razie szczególnie uposażoną – jak mógłby powiedzieć Roman Ingarden – choć się tego nie spodziewaliśmy. Czyż nie to właśnie postrzeganie, słyszenie danej melodii „tak a tak”, odpowiada aspektowi w znaczeniu estetycznym? Gdybyśmy jednak chcieli dotrzeć do istoty takiego postrzeżenia – uchwycić coś, co stanowi dany aspekt – to okazałoby się, że jest to nieuchwytnie: „Co postrzega ten, kto czuje powagę pewnej melodii – Nic, co można by przekazać odtwarzając to, co się słyszy”¹².

O ile wydaje się oczywiste to, że dostrzeganie uśmiechu na twarzy innej osoby jest ważne społecznie, a także to, że ćwiczą się w tej umiejętności już dwumiesięczne niemowlęta, o tyle widzenie czy też słyszenie danej melodii jako poważnej, smutnej *etc.* nie jest ani tak samo uniwersalne, ani równie oczywiste. Co więcej, postrzeganie aspektu, niekiedy narzucone przez kulturę lub obyczaj, innym razem tak związane z konkretnymi cechami postrzeganego przedmiotu, że w momencie olśnienia aspektem wydaje się być podstawowym elementem percepcji, z czasem błędnie. Wittgenstein dodaje: „to, co nas olśniewa, utrzymuje się jedynie dopóty, dopóki trwa określone zainteresowanie oglądanym przedmiotem”¹³. Aspekt „ukazuje się” i „narzuca się” patrzącemu oraz „olśniewa” go, ale tylko wówczas, gdy ten przygląda się percypowanemu przedmiotowi lub wsłuchuje się w niego.

Ten opis aspektu nazywam estetycznym nie tylko ze względu na dobór przykładów, jakich dostarczają *Dociekania filozoficzne*, ale przede wszystkim z uwagi na rolę aspektu i widzenia aspektowego w percepcji estetycznej. „Patrzmy na fotografię, na wiszący na ścianie obraz, jako na sam przedstawiony obiekt (jako na człowieka, na krajobraz)”¹⁴, a więc widzimy je jako coś określonego: „*To* słowo pasuje, *tamto* nie” – mówi Wittgenstein¹⁵. Czy byłoby możliwe, abyśmy nie widzieli obrazu, rzeźby, krajobrazu pod pewnym aspektem? Innymi słowy, czy sam odbiór estetyczny – odbiór dzieła sztuki – nie wymaga od odbiorcy widzenia aspektowego?

¹² Zdanie to wydaje się zawierać w sobie więcej niż jeden paradoks związany z problematyką rozumienia muzyki. Z kontekstu należałoby wywnioskować, że słowo „postrzega” odnosi się do rozumienia, słowo „odtwarzając” zaś do zdawania sprawy z tego, co się rozumie. Por. *ibidem*, s. 293.

¹³ *Ibidem*, s. 294.

¹⁴ *Ibidem*, s. 287.

¹⁵ *Ibidem*, s. 307 (podkreślenie – L.W.).

II.

W taki właśnie sposób zinterpretował widzenie aspektowe w kontekście estetycznym Virgil C. Aldrich. W artykule „Back to Aesthetic Experience”¹⁶ Aldrich określił nastawienie estetyczne (*aesthetic attitude*) jako to, co warunkuje doświadczenie estetyczne i w efekcie percepcję dzieła sztuki¹⁷. Nastawienie estetyczne miało tutaj oznaczać szczególny rodzaj uwagi i nastawienia percepcyjnego, który pozwala dostrzec w przedmiocie czy zdarzeniu dzieło sztuki. Nastawienie to zostaje wyjaśnione właśnie dzięki odwołaniu do pojęcia widzenia aspektowego. Zdaniem Aldricha, aby zobaczyć dzieło sztuki, należy nakierować uwagę na pewne szczególne aspekty tego, co widziane. Aldrich nazywa to prehensją (*prehension*). Klasyczny już dziś przykład widzenia aspektowego, czyli estetycznego, zaproponowany przez Aldricha, dotyczy jednak nie dzieła sztuki, lecz dzieła natury: spadających płatków śniegu. Ktoś, kto (przykład ten jest rekolekcją własnych spostrzeżeń Aldricha), obserwując płatki śniegu na tle nocnego nieba, dostrzega, że wyglądają one jak małe komety, ciemne plamki o wydłużonym kształcie, zakończone ogonkami, widzi płatki śniegu jako szczególnie zmienione. Nietrudno zauważyć, że takie widzenie płatków śniegu nie jest typowe i że „zazwyczaj” płatki śniegu tak nie wyglądają. Aby doświadczyć podobnego odbioru, należy skupić uwagę na oglądanym przedmiocie i poddać go szczególnej modyfikacji¹⁸. Należy odstąpić od widzenia przedmiotu „takim, jaki jest”. Tak właśnie, według Aldricha, dzieje się w przypadku widzenia dzieła sztuki. Właściwie chodzi tutaj o zmianę dwojakiego rodzaju. Po pierwsze, nakierowując uwagę na przedmiot, pomijamy wiele jego cech, a po drugie, nasza uwaga abstrahuje od całościowego – określonego ze względu na jego funkcję – widzenia przedmiotu. „Widzenie jako”, a więc widzenie szczególnych aspektów dzieła, sprawia, że widzimy dzieło estetycznie i w efekcie widzimy dzieło.

„(...) when the work of art is looked at in a certain way, one becomes aware of the aspects that dawn in the aesthetic space of the composition. These are proper parts of the work of art as an aesthetic object, and blindness to these is the sort of aspect-blindness that disqualifies one both for aesthetic perception and the assessment of the merits of the work as an aesthetic object in that view of it”¹⁹.

Dzięki zajęciu postawy estetycznej (*aesthetic attitude*) widzimy przedmiot (np. namalowany obraz) w pewien szczególny sposób, różny od potocznego widzenia przedmiotu, a tym samym widzenie to stanowi inny (estetyczny) sposób postrzegania²⁰.

¹⁶ Por. V.C. Aldrich, „Back to Aesthetic Experience”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 1966, t. 24, nr 3.

¹⁷ Aldrich polemizuje tutaj ze stanowiskiem George’a Dickiego (przedstawionym najwyraźniej w pracy „The Myth of Aesthetics Attitude”), który uważa doświadczenie estetyczne za pojęcie puste. Aldrich argumentuje na rzecz istnienia pewnego szczególnego rodzaju doświadczenia, nazwanego estetycznym, które charakteryzuje wyjaśniona dalej modyfikacja widzenia i które odróżnia on od zwykłego postrzegania. G. Dickie, „The Myth of the Aesthetic Attitude”, *American Philosophical Quarterly* 1964, t. 1, s. 56–65.

¹⁸ V.C. Aldrich, „Back to Aesthetic Experience”, op. cit., s. 368.

¹⁹ Ibidem, s. 368 (podkreślenie – M.A.Sz.).

²⁰ „If the percipient is to notice the falling flake’s aspects – see it as a comet – he must switch from one way of looking at it into the right one for that kind of perceptual experience”, ibidem, s. 369.

Nasuwa się tu od razu kilka pytań. Po pierwsze, czy możemy wiedzieć, jakie są estetyczne aspekty dzieła, zanim przystąpimy do oglądania dzieła; innymi słowy, czy fakt, że mówi się tutaj o estetycznych aspektach dzieła, sugeruje, że są to określone aspekty? Czy, odwołując się chociażby do pojęć estetycznych wyróżnionych jako klasa przez Franka Sibleya²¹, należy oczekiwać podobnego wypunktowania aspektów estetycznych? Po drugie, czy definiowanie estetycznej percepcji dzieła za pomocą pojęcia widzenia aspektowego zakłada, że wszyscy oglądający – wszyscy odbiorcy sztuki – widzą te same aspekty danego dzieła? I po trzecie wreszcie, należałoby przynajmniej spróbować dookreślić w tym kontekście samo doznanie widzenia aspektowego.

III.

Zarówno przykład, na którym opiera swoje rozumowanie Aldrich, jak i inne elementy jego argumentacji nie wskazują, aby autor zamierzał zajmować się przedstawieniem możliwych aspektów estetycznych dzieła²². W pewnym ogólnym sensie można jednak spróbować powiedzieć, jakie mogłyby one być. Wielu autorów uważa za estetyczne percypowalne własności przedmiotu. Chodzi tu jednak o coś więcej niż po prostu o kolor, kształt czy wielkość (pojmowane jako dane zmysłowe). Idzie o to, jak dzieło się przejawia, jak jawi się zmysłom, jakie wrażenia są z nim związane²³. Innymi słowy, chodzi o te cechy wyglądu dzieła, które nie są podporządkowane naszej percepcji przedmiotu jako takiego. James O. Urmson mówi w tym kontekście o percepcji jakości zmysłowych samych w sobie (*perception of sensible qualities*) jako o fundamencie estetyczności²⁴. A zatem te właśnie jakości zmysłowe (by użyć wyrażenia Urmsona) mogą stanowić estetyczne aspekty dzieła. Można by wobec tego powiedzieć, że widzenie aspektowe w odniesieniu do sztuki oznacza modyfikację zmysłową lub wyobrazeniową. Jednocześnie zazwyczaj zakładamy, że kiedy mówimy o jakościach estetycznych, to mamy na myśli także zupełnie inne jakości – jakości organizacji – np. jakości formalne, dotyczące struktury i uporządkowania dzieła. Odwołuję się tu do tego, co Arnheim nazywa „jakościami postrzeżeniowymi”²⁵. W literaturze estetycznej mówi się także o jakościach regionalnych (*regional qualities* oraz *perceptual regional qualities*) jako o jakościach, które są zwią-

²¹ Frank Sibley wyróżnił osobną klasę pojęć estetycznych, np.: subtelny, wzruszający, harmonijny, spokojny, posępny, tragiczny, sentymentalny, żywy i inne. Por. idem, „Pojęcia estetyczne” (w:) M. Gołaszewska (red.), *Estetyka w świecie*, Wydawnictwo UJ, Kraków 1986, t. 2, s. 177–201.

²² Nastawienie Aldricha należy do tych stanowisk, które nalegają na podmiotowe definiowanie estetyczności, w wyniku czego często – jak w przypadku Aldricha – pomijają kwestię własności estetycznych. Za tę i wiele innych cennych uwag dziękuję Ewie Bogusz.

²³ Joseph Margolis uznaje, że przejawianie się jest różne od samego przedmiotu: „perceiving of the aesthetic sort requires attention to *appearance* as opposed to *objects*”. Por. J. Margolis, „Aesthetic Perception”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 1960, t. 19, s. 209–213.

²⁴ „What makes the appreciation aesthetic is that it is concerned with a thing’s looking somehow without concern for whether it really is like that (...)”. J.O. Urmson, „What Makes a Situation Aesthetic” (w:) P. Lamarque, S.H. Olsen (red.), *Aesthetics and the Philosophy of Art – The Analytic Tradition. An Anthology*, Blackwell Publishing, Oxford 2004, s. 25.

²⁵ R. Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa*, op. cit., s. 65.

zane ze szczególnym przejawianiem się całości, a które nie dają się zredukować ani do nich samych, ani tym bardziej do ich części, jak choćby kwadratowość lub okrągłość pewnego układu kropek na rysunku²⁶. O jakościach specyficznie estetycznych pisał także Roger Scruton w *Art and Imagination*, nazywając je jakościami trzeciorzędowymi (*tertiary qualities*)²⁷.

Załóżmy, że te wyjaśnienia są satysfakcjonujące; że wiadomo, o jakie własności chodzi lub może chodzić oraz kiedy można o nich mówić jako o konstytuujących aspekty estetyczne. Czy wówczas wiadomo także, czy odbiorcy sztuki postrzegają te same aspekty danego dzieła? Otóż wydaje mi się, że w koncepcji Aldricha widzenie aspektu zostaje ograniczone do zachowania pewnej dowolności widzenia i dlatego przywołuje się je dla opisu percepcji czy podejścia estetycznego. Aldrichowi, zdaje się, nie chodzi o jakieś konkretne własności, wyobrażone czy odtworzone (stworzone) w percepcji, ale o zmodyfikowanie widzenia w taki sposób, że może ono dotyczyć różnych jakości nadbudowanych nad jakościami pierwotnymi, takimi jak kolor, kształt czy wielkość. Zatem widzenie aspektowe dotyczy pewnego rodzaju wykroczenia poza to, co bezpośrednio dane w percepcji. A jednocześnie aspekty estetyczne, o których mowa, nie stanowią i nie mogą stanowić ani wszystkich aspektów – czy też wszystkiego nadbudowanego nad tym, co dane w percepcji – ani też zupełnie dowolnej ich kombinacji. Ktoś, kto podziwia układ choreograficzny na scenie teatru baletowego, nie podziwia jednego elementu tego układu ani sumy elementów. Powiedzieć, że podziwia on całość i koherencję tego układu, byłoby pewnym unikiem. Całość i koherencja układu mogą mu być dopiero przypisane po zakończeniu spektaklu. Inny przykład może się tu okazać wymowniejszy. Jeśli patrzymy na obraz *Ad parnassum* Paula Klee²⁸, to widzimy najczęściej (mamy to bezpośrednio dane w percepcji) np. czerwone, żółte, niebieskie i brązowe kwadraty, czarne linie, kolorowe punkty. Jeśli teraz myślimy o estetycznych aspektach tego dzieła, to częściowo przynajmniej ignorujemy czarne linie i kolorowe punkty. Co nie znaczy, że ich tam nie widzimy. Od tej pory jednak zostają one podporządkowane widzeniu aspektu. Stają się częścią np. płynnego przechodzenia w siebie wznoszących się i nawarstwiających na siebie jaśniejszych i ciemniejszych płaszczyzn, które wyznaczają rytm całości. Ten właśnie rytm całości mógłby stanowić estetyczny aspekt dzieła.

Zdaniem Aldricha w doświadczeniu estetycznym mamy do czynienia z taką modyfikacją percepcji, która odsłania aspekty estetyczne dzieła. Jednak jakie są to aspekty, tego powiedzieć się nie da, niezależnie od konkretnego doświadczenia. Nie ma także sensu pytać, czy odbiorcy tego samego dzieła postrzegają

²⁶ „The aesthetically relevant aspects of things which are best able to sustain and expand aesthetic experience are for the most part emergent, or as they are also called, ‘regional’, properties. This is they are properties of complex wholes which cannot be derived from or reduced to the constituent parts of these wholes in isolation”. Por. H. Osborne, „What Makes An Experience Aesthetics?” (w:) M. Mitias (red.), *Possibility of the Aesthetic Experience*, Martinus Nijhoff Publishers, Dordrecht 1986, s. 124. Nazwę „jakości regionalne” wprowadził Beardsley w swojej pracy *Aesthetics*. Por. M.C. Beardsley, *Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism*, Hackett Publishing Company, Indianapolis 1981, s. 83 i nast.

²⁷ Por. R. Scruton, *Art and Imagination: A Study in the Philosophy of Mind*, Methuen & Co, Oxford 1974.

²⁸ P. Klee, *Ad parnassum*, 1932, Kunstmuseum, Berne.

te same aspekty – powiedzieć, że widzą oni jego aspekty estetyczne, znaczy tutaj tyle samo, co powiedzieć, że nakierowują oni swoją uwagę (zmodyfikowaną percepcją) na pewne szczególne elementy spektaklu²⁹.

IV.

„Muzyka nie mieści się w przestrzeni widzialnej, podmi-
nowuje ją, opanowuje i przemieszcza (...)”³⁰.

Na czym miałyby polegać „słyszenie jako” albo widzenie aspektowe w odniesieniu do doświadczenia dzieła muzycznego? W *Dociekaniach filozoficznych* Wittgenstein posługuje się kilkoma przykładami muzycznymi. Spróbuję zastanowić się, czy przykłady te mogłyby wskazywać na szczególny rodzaj widzenia aspektowego rozumianego za Aldrichem jako widzenie estetyczne w doświadczeniu muzyki. W jednym miejscu Wittgenstein mówi o słyszeniu utworu w konkretnej tonacji, w innym wskazuje na słyszenie rytmicznego „charakteru” utworu, a w jeszcze innym powołuje się na „słyszenie powagi” melodii. Przykłady te należy rozpatrzyć każdy z osobna.

Pierwszy z wyróżnionych tu przykładów, jakie daje Wittgenstein, dotyczy słyszenia utworu w konkretnej tonacji („słuchaj tego w takiej tonacji”³¹). Kiedy słuchamy muzyki, to odbieramy nie dźwięki, ale to, w jaki sposób się ze sobą łączą. Utwór muzyczny pojawia się i znika. Choćbyśmy słuchali wielokrotnie tego samego fragmentu, to i tak za każdym razem w pamięci z ledwością uda się zatrzymać dźwięki tak, aby formowały one jakąś całość. Tym, co przykuwa uwagę w doświadczeniu słuchania dzieła muzycznego, jest właśnie szczególna organizacja dźwięków w pewne całości. Obejmuje ona tradycyjnie organizację harmoniczną (relacje współbrzmienia czy współwystępowania), organizację melodyczną (relacje następstwa) oraz organizację rytmiczną (relacje bliskości albo gęstości). „Słuchaj tego w takiej tonacji” jest poleceniem dość skomplikowanym. Nie chodzi tutaj przecież o to, aby zmienić tonację słuchanego utworu, ale aby ją dostrzec. Należałoby zatem zwrócić uwagę na akord toniki, na dźwięki prowadzące, na pojawienie się dominanty – na wszystko to, co tworzy tonację danego fragmentu muzyki. Polecenie, jakie daje Wittgenstein, wymaga usłyszenia melodii (lub utworu) jako „ciążącej” do pewnego dźwięku, a więc wymaga słuchowego przeorganizowania materiału dźwiękowego tak, aby opierał się na konkretnych dźwiękach i relacjach. Jednocześnie,

²⁹ W *Słowniku wyrazów obcych* Kopalińskiego można spotkać następującą definicję aspektu: „aspekt – punkt widzenia, strona sprawy, wzgląd, ujęcie, perspektywa; postać, widok, wygląd, przejaw; wg astrologów – wzajemne położenie gwiazd i planet, na którego podstawie układano horoskopy; gram. postać (czasownika). Etym. – łac. *aspectus* ‘spojrzenie; widok’ p.p. od *aspicere* ‘spoglądać’; zob. *ad-*; *specere*, zob. *spektakl*”. Być może więc warto odwołać się do przytoczonej tu definicji aspektu i zaznaczyć, że właśnie pojęcie spektaklu, do którego odnosi się kategoria aspektu, kieruje naszą uwagę na doświadczenie estetyczne, a bez tego ostatniego mówienie o aspektach nie miałyby sensu. Por. W. Kopaliński (red.), *Słownik wyrazów obcych*, De Agostini Polska, I wydanie internetowe.

³⁰ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, przekł. M. Kowalska, J. Migasiński, Fundacja Aletheia, Warszawa 2001, s. 246.

³¹ L. Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*, op. cit., s. 284.

choć polecenie to dotyczy przeorganizowania słyszenia pod pewnym kątem, to jednak nie musi być dostrzeżeniem aspektu estetycznego, o jakim wcześniej była mowa. Tonacja utworu muzycznego jest przecież zależna od teoretycznego systemu muzyki Zachodu i bez znajomości tego systemu nie ma sensu. Aby można było mówić tutaj o dostrzeżeniu aspektu w znaczeniu estetycznym, musiałby on mieć charakter indywidualny, niezależny od tego, jak „zazwyczaj” słyszymy dany utwór.

Drugi wybrany przeze mnie przykład dotyczy tanecznego charakteru jakiegoś fragmentu muzycznego. Wittgenstein pisze: „Każę przegrywać sobie wielokrotnie pewien temat (...) Wreszcie mówię: (...) 'Dopiero teraz to jest taniec'”³². Spróbujmy odwrócić tę sytuację. Przegrywam sobie wielokrotnie ten sam temat w tym samym tempie, aż wreszcie słyszę, że jest to taniec. Być może dobrym przykładem tego, o czym mówi Wittgenstein (o ile oczywiście nie ma on na myśli lekcji fortepianu), byłoby odwołanie się do mazurków Chopina (np. do *Mazurka D-dur*, op. 33, nr 2). Nie wystarczy wiedzieć, że jest to mazurek, nie wystarczy znać rytmy mazurkowe, trzeba je jeszcze usłyszeć w tym konkretnym utworze. Jak słyszymy taneczność w muzyce? Mam tu na myśli (sądzę, że podobnie jak Wittgenstein) jakość wyuczoną, a także kulturowo ugruntowaną. W tym wypadku możemy także oczekiwać, że ktoś nam „pokaże”, czego należy słuchać, aby usłyszeć rytmikę mazurkową w mazurku Chopina. Wskaże nam miejsce (takt lub fragment nagrania) i powie: „zwróć uwagę na to zagęszczenie rytmiczne – tutaj widać, że to jest właśnie mazur” albo „tutaj słyszać rytm oberka”. Podobnie jak w przykładzie Wittgensteina, można przyjąć, że ktoś, kto jest muzycznie osłuchany, nie będzie miał problemu z rozpoznaniem tanecznego charakteru muzycznych Chopinowskich miniatur³³. Czy można sobie jednak wyobrazić, że taneczny charakter utworu zostaje w nim zauważony zupełnie spontanicznie i bez pośrednictwa teorii? Z jednej strony, mówimy potocznie o tańczeniu i tańcu jako o czymś spontanicznym i zupełnie wolnym. Z drugiej jednak, jest dla mnie co najmniej wątpliwe, aby można było taki charakter taneczny przypisać jakiemuś utworowi, nie odwołując się do przyjętych norm.

Inaczej ma się sprawa z doświadczeniem, w którym jest mowa o powadze pewnej melodii. Jak postrzegamy powagę melodii i co właściwie postrzegamy, gdy *czujemy* tę powagę? Jeśli jest to także przykład widzenia aspektowego (a w szczególnym przypadku – olśnienia aspektem), jak chce Wittgenstein, to wówczas wszystko, co słyszymy, musi zawierać w sobie dodatkową jakość, nadbudowaną nad tym, co słyszymy. Inaczej niż w poprzednim przykładzie, trudno tu sobie wyobrazić wskazanie na to, co jest nośnikiem owej powagi³⁴. Wskazanie odpowiedniego aspektu w postaci jakości perceptualnej byłoby rzeczywiście trudne, jednak o ile zgodzimy się, że jakości estetyczne to jakości regionalne (nazwijmy je tymczasowo relacyjnymi), o tyle być może nie jest to wcale konieczne. W końcu kiedy mówimy: „słuchaj tego w takiej tonacji”, również nie wskazujemy na nic, co dałoby się łatwo wyodrębnić z układu dźwięków. Można

³² Ibidem, s. 289.

³³ Oczywiście bywa też inaczej. Przykład mazurków Chopina jest celowo wieloznaczny.

³⁴ Wiąże się z tym cały problem emocji i ekspresji muzycznej, którym w tym miejscu nie zamierzam się zajmować.

by rozważyć jeszcze inny przykład. Załóżmy, że ktoś po wysłuchaniu pewnego utworu muzycznego (tym razem chodzi o *Mazurek*, op. 24, nr 2, w wykonaniu Leszka Możdżera³⁵) namawia mnie do ponownego wysłuchania go wspólnie, argumentując w następujący sposób: „Kiedy słucham tego utworu, słyszę, jak doskonale czas i rytm współtworzą formę. Słyszę, jak melodia i zabawa stają się jednym, podziwiam doskonałość i swobodę wykonawczą, słyszę wolność dźwięku”. Czy należałoby tutaj mówić o dostrzeganiu aspektu?

Aldrich twierdzi, że dostrzeżenie aspektu wiąże się z patrzeniem pod pewnym kątem, z porzuceniem „zwykłego” widzenia na rzecz widzenia jako przypatrywania się szczegółom. Słyszenie aspektu musi być zatem również związane z modyfikacją słyszenia jako takiego. Modyfikacją tego, co słyszane „po prostu”, na rzecz tego, co można usłyszeć. Peter Kivy w kontekście odczuwania emocji mówił o byciu poruszonym przez piękno jakiegoś konkretnego fragmentu muzyki w taki sposób, że to, co odczuwamy, ma za przedmiot intencjonalny właśnie owo piękno – doskonałość czy też wspaniałość tego konkretnego fragmentu³⁶. Jeśli odniesie się to do widzenia aspektowego, to być może właśnie takiego rodzaju intencjonalny przedmiot, który jest uchwycony jako pewne nasycenie (pięknem, szczególną doskonałością lub logiką, a być może również ekspresywnością, napięciem czy energią), nie zaś pewien kształt, okazuje się tym, czego poszukuje się w doświadczeniu dzieła muzycznego – i to właśnie można by nazwać tu słyszeniem aspektowym. Rozważenie tej kwestii pozostawiam już jednak na inną okazję.

A FEW NOTES ON ASPECT SEEING IN CONTEMPORARY AESTHETICS

In this paper author examines the problem of aspect seeing in reference to works of Ludwig Wittgenstein and Virgil C. Aldrich posing the question of whether they are applicable to experience of musical works. Drawing on examples from Wittgenstein's *Philosophical Investigations*, author maintains that hearing a melody as solemn, sad, et cetera is neither universal nor unequivocal. Musical work, author suggests, does not present itself spontaneously to the listener. Conversely it must be sought and found. To speak of aspect hearing or hearing as (as aesthetic hearing) in reference to music, one must seek out those qualities of musical work that are perceptual but also individually grasped in contrast to what is given in experience through acculturation and training.

³⁵ L. Możdżer, *Solo in Ukraine 2000–2001*, GOWI Records, 2003.

³⁶ „End what experience suggests to me is that I am deeply moved emotionally stimulated to a very high degree by the beauty of music; by, in other words, how wonderful the music is”. Por. P. Kivy, „Feeling the Musical Emotion”, *British Journal of Aesthetics* 1999, t. 39, nr 1, s. 5. Jednocześnie Kivy w innym miejscu uznał pojęcie widzenia aspektowego za nieadekwatne do wyrażenia tego, co określa się często jako jakość estetyczną. Por. P. Kivy, „Aesthetic Aspects and Aesthetic Qualities”, *Journal of Philosophy* 1968, t. 64, nr 4.

Ewa Bobrowska

IRONIA – WZNIOSŁOŚĆ – WIZUALNOŚĆ, CZYLI O AMERYKAŃSKICH DEKONSTRUKCJACH DERRIDIAŃSKIEGO PARERAGONU

„Jestem za sztuką, która dojrzeła, sama o tym nie wiedząc (...). Jestem za sztuką, która bierze formę z linii samego życia”¹ – twierdzi Claes Oldenburg w swoim manifeście komentującym projekt sklepu na 107 East 2nd Street w Nowym Jorku, wykonanego wraz ze sprzedawanymi tam towarami z malowanego gipsu. Nieprzypadkowym założeniem była tu tandeta wykonania – oznaka ironicznego zanegowania autentyczności, która niejako wymyka się podporządkowaniu kulturowej czy jakiegokolwiek innej użyteczności. Wydźwięk takich działań staje się ironiczny dzięki wyeksponowaniu jałowości powtórzeń, raczej komicznych niż patetycznych.

Jestem za teorią „zwróconą przeciwko sobie”, dla której „sztuka jest pytaniem, a nie daną” – deklaruje David Carroll, teoretyk spod znaku szkoły z Irvine², twierdząc, że odpowiedzią na najnowsze zwroty w sztuce powinno być otworzenie się teorii na krytykę od strony samej sztuki. Filozofowie z kręgu Critical Theory Institute, tacy jak: Jacques Derrida, Jean-François Lyotard, Fredric Jameson czy Joseph Hillis Miller, podejmują próby przesunięcia restrykcyjnie zakreślonych granic poszczególnych dyscyplin, poddając analizie relacje między dziełem sztuki a estetyką, dziełem literackim a krytyką czy między systemami filozoficznymi i lingwistycznymi. Nadrzędnym celem podejmowanych badań jest wypracowanie nowego stanowiska, odpowiadającego aktualnym wyzwaniom stawianym naukom humanistycznym również przez działania artystyczne.

Zgodnie z przedstawionymi wyżej założeniami, przedmiotem moich dociekań będzie odczytanie wybranych dzieł współczesnych twórców amerykańskich w świetle postmodernistycznej filozofii rozwijającej się w Stanach

¹ W. Włodarczyk (red.), *Sztuka świata*, t. 10, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1996, s. 95.

² Określenie „szkoła z Irvine” pojawia się w opracowaniu Anny Burzyńskiej „Teoria (prawdziwie) krytyczna (Szkoła z Irvine: efekty postrukturalistycznej krytyki teorii)”, opublikowanym w *Pamiętniku Literackim* w 1996 roku. Odnosi się ono do badaczy związanych z Instytutem Teorii Krytycznej, powstałym w latach osiemdziesiątych na Uniwersytecie Kalifornijskim w Irvine (Critical Theory Institute, Irvine, UCI), jednym z najważniejszych ośrodków współczesnej postmodernistycznej amerykańskiej myśli estetycznej, krytycznoliterackiej i filozoficznej. Wśród filozofów i badaczy związanych z ośrodkiem w Irvine należy wymienić: Jeana-François Lyotarda, Jacquesa Derridę, Fredrica Jamesona oraz Johna Hillisa Millera i Davida Carrola. Ośrodek w Irvine stał się drugim po Yale University amerykańskim centrum, gdzie kontynentalna filozofia postmodernistyczna znalazła pełną rację bytu, wraz z jej celowo interdyscyplinarnym charakterem, przejawiającym się w programowym postulacie zacierania granic między filozofią a innymi dziedzinami, w tym przede wszystkim krytyką literacką i samą literaturą. Szczegółowe informacje dotyczące założeń prowadzonych badań można znaleźć na stronie internetowej Instytutu: <http://www.humanities.uci.edu/critical/>.

Zjednoczonych, w szczególności w oparciu o koncepcje dwóch francuskich myślicieli, związanych przez pewien czas z Uniwersytetem w Irvine: Jacquesa Derridy i Jean-François Lyotarda, oraz współczesnych filozofów amerykańskich: Richarda Rorty'ego i Paula de Mana. Zasadniczymi kategoriami analizy w tym tekście będą traktowane współrzędnie pojęcia ironii i wzniosłości, które wiążą ze sobą interesujące mnie dyskursy: artystyczny i krytyczny.

Dwudziestowieczna awangardowa tendencja do negowania dotychczasowych założeń i poszukiwania ciągle nowych form ekspresji artystycznej, nawet za cenę działań świadomie autodestrukcyjnych, antyestetycznych, antyracjonalnych czy antyetycznych, wymaga zastosowania adekwatnych kategorii analizy. Z tego powodu za podstawowe instrumentarium, jakie wydaje się zasadne dla próby odczytania sposobu oddziaływania sztuki w wielu jej aspektach, przyjmę pojęcia ironicznego dystansu oraz negatywnego przedstawienia, które są charakterystyczne dla estetyki wzniosłości.

Ironia jest nieścisłym powrotem do punktu wyjścia, uwalniającym jedynie pozornie, przez dialog. Nierównowaga sił warunkuje zaistnienie zarówno wzniosłości, jak i ironii, choć umiejscowienie punktów ciężkości jest różne. W ironii podmiot jawi się jako nadrzędny (świadomy względem nieświadomości drugiej strony dialogu), w jego gestii i mocy pozostaje powołanie ironii do istnienia, choć dalsze jej oddziaływanie spełnia funkcję uwalniającą zarówno wobec przedmiotu, jak i podmiotu wypowiedzi (kierkegaardowska „absolutna nieskończona negatywność”). Wzniosłość jest warunkowana istnieniem przedmiotu odniesienia, względem którego doświadczamy własnej małości. W tej konfrontacji podmiot pozostaje bierny, dominująca oraz inicjująca jest strona Innego, Bezgranicznego, Nieogarnionego, Nie-ja, w którym Ja się roztopia, by poznać swoją skończoność. Radość ironii polega na świadomości dominacji, zakłócenia zastanego porządku rzeczy. Koncepcja ironii sokratejskiej wzbogacałaby ten układ o niedookreśloność punktu finalnego, wyrażającą się w otwartości na niewyczerpane możliwości potencjalnych rozwiązań. Nieuchwytna „nieskończona absolutna negatywność” ironii jest punktem, w którym pojawia się miejsce na zaistnienie wzniosłości. Ironia jawi się tu jako siła destabilizacyjna (podobnie jak wzniosłość), inicjowana przez podmiot (tym różni się od wzniosłości), która dzięki rozbiciu zastanego stanu rzeczy daje nadzieję przejścia ku nowemu (skorygowanemu przez ironizację) porządkowi lub prowadzi do nieograniczonej ilości możliwych rozwiązań, uświadamiając podmiotowi jego małość, a więc ewokując uczucie wzniosłości. Estetyka ironii i wzniosłości staje się często estetyką wstrząsu. Szczególnie interesujące będą tu relacje zachodzące między tymi dwiema kategoriami, obserwowane w kontekście sztuki współczesnej. Artyści ery ponowoczesnej często odwołują się do twórczego potencjału i kulturowego zakorzenienia tych pojęć. Pozornie dalekie i niewspółmierne, ironia i wzniosłość współlistnieją na gruncie działań twórczych, sygnalizując ambiwalentną postawę samego twórcy lub niejednoznaczność dzieła. Niejednokrotnie są znakiem dialogu z tradycją czy obecną kulturą. W kontekście zaprezentowanych wyżej założeń, szczegółowej analizie zostaną poddane nurty hiperrealistyczne i nieprzedstawieniowe w malarstwie współczesnym, a także rola przedmiotu w sztuce conceptualnej i pop-artcie oraz w innych działaniach eksperymentalnych, takich jak obiekty opakowane

Christo. Powracające zainteresowanie obiema tymi kategoriami można zaobserwować także we współczesnych tekstach krytycznych. Szczególnie interesujące będą tu: ujęcie pragmatyczne Richarda Rorty'ego, a także poglądy krytyków związanych z Yale University oraz z Critical Theory Institute: Jacquesa Derridy, Jean-François Lyotarda i Paula de Mana.

PARERAGONALNA DYNAMIKA IRONII

W definicjach malarstwa nowojorskiego lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, przełomowego dla kształtowania się tamtejszego rynku sztuki okresu ekspresjonizmu abstrakcyjnego i początków pop-artu, widać wyraźne przesunięcia tradycyjnych opozycyjnych punktów ciężkości w obrębie dyskursu sztuki. Autonomiczna dotąd przestrzeń relacji dzieło-widz w sztuce nowoczesnej została, przynajmniej częściowo, zawłaszczona przez mechanizmy, które były jej kiedyś obce. Nowe wypowiedzi artystyczne są teraz kształtowane zgodnie z ironicznym ruchem przeciwstawiania sobie zastanych i ciągle narastających struktur powierzchniowych. Jednym z mechanizmów funkcjonowania kultury naznaczonej zagrożeniem indywidualizmu czy przecuciem śmierci podmiotu jest Jamesonowski pastisz, odpowiednik pustej ironii, polegającej na „nakładaniu stylistycznych masek, posługiwaniu się martwym językiem”³.

Artysta tworzy w ciągłym ruchu samookreślenia, wyznaczania granic między tym, co chce zawrzeć we wnętrzu dzieła, a tym, co zostanie odrzucone. Proces walki o autonomiczność, także w Bloomowskim rozumieniu walki o przestrzeń własną, czystą, wolną od wpływów poprzedników i naleciałości kultury niskiej, jest ruchem niejako podwójnym: ruchem obrony przed tym, co zbędne, co istotowo nie przynależy do wnętrza dzieła czy wręcz zagraża jego harmonii, a jednocześnie ruchem samookreślenia, wytyczenia granic samotności lub – jak pisze wpływowy krytyk sztuki amerykańskiej Clement Greenberg – izolacjonizmem twórcy⁴. Jest więc Derridiańskim ruchem pareragonalnym. Granica oddziela tu wszystko to, co pozostaje na zewnątrz dzieła, jak kantowska draperia, formalnie podobna do samego dzieła, a jednak zasadniczo od niego różna. Rama powinna być podporządkowana dziełu i wtórna w stosunku do niego, konieczna i zawadzająca zarazem. Wyznacza ona miejsce dzieła, określa je, odgranicza, ale i ogranicza, a wręcz przesłania. Czy teoria-rama może stać się rywalem samego dzieła i podstępnie zająć jego miejsce? Takie wątpliwości podnoszą Derrida w *Prawdzie w malarstwie* i J. Hillis Miller w słynnym eseju *Krytyk jako żywiciel i pasożyt*. Relacje między sztuką a teorią czy opakowaniem a ubraniem także wymagają przemyślenia. Być może dzieło nie potrzebuje obramowania – gdy tak twierdzimy, podważamy podstawową funkcję estetyki, ukazujemy bowiem z jednej strony ideologiczną pustkę tkwiącą pod spodem, a z drugiej niezależność obu dyskursów. W tym rozumieniu prawda malarstwa

³ F. Jameson, „Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne”, przekł. P. Czaplinski (w:) R. Nycz (red.), *Postmodernizm. Antologia przekładów*, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1998, s. 195.

⁴ C. Greenberg, *The Collected Essays and Criticism*, t. 4, University of Chicago Press, Chicago-London 1993.

pozostaje w tak niewspółmiernej relacji do prawdy estetyki, jak literalne i metaforyczne znaczenie wypowiedzi ironicznej.

W Derridiańskiej interpretacji paradygmat obramowania i kadru staje się punktem wyjścia do odtworzenia topografii recepcji piękna sztuki, dla którego stałym punktem odniesienia będzie trzecia *Krytyka* Kantowska. Derrida rozróżnia tu kategorię wewnętrzności piękna jako wartości i zawsze pasożytniczy – przywołując terminologię J. Hillisa Millera⁵ – względem piękna dyskurs estetyki, krytyki i filozofii:

„A tymczasem trzeba wiedzieć, o czym się mówi i co dotyczy wartości piękna od wewnątrz, a co pozostaje zewnętrzne wobec jego immanentnego sensu. Ten stały wymóg rozróżniania sensu wewnętrznego (czyli właściwego) i zewnętrznych uwarunkowań przedmiotu, o którym mowa, organizuje wszelkie filozoficzne dyskursy na temat sztuki (...), począwszy od Platona aż po Hegla, Husserla i Heideggera. Zakłada on istnienie dyskursu na temat granicy między wnętrzem a zewnętrzem przedmiotu sztuki. Tutaj będzie to dyskurs na temat obramowania”⁶.

Należy zauważyć, że obramowywanie jest procesem performatywnym, samonapędzającym się ruchem ciągłej progresji ku odbieraniu przestrzeni wciąż nowych obramowań, które tylko pozornie redukują strefę zewnątrz. Jest wyrazem niemocy, a jednocześnie nakazem poszukiwania dalszych analogii, często mylnych, niepełnych. Każdy akt dopełnienia przekształca się w akt negacji, wykluczenia, wyzwalający nową potrzebę obramowywania *ad infinitum*. Rozważając eschatologię bycia u Heideggera, John T. Caputo opisuje podobną progresję – w każdym zakończeniu widzi nadzieję odwróconej logiki nadejścia nowego początku, kiedy to „początek przyszedłby jeszcze raz na końcu, przesiągnąłby koniec”. Caputo zaznacza:

„W eschatologii początek prześciga koniec i przybliża odwrócenie. A zatem myślenie eschatologiczne jest właśnie zdolnością widzenia w tym, co przychodzi, ponownego nadejścia tego, co wczesne. Kiedy to, co wczesne, prześciga (*über-holen*) to, co późne. Owo późne odzyskuje (*wieder-holen*) to, co wczesne”⁷.

Logika parergonalnej *energei* opiera się na iterowalnych próbach wydarcia byciu tego, co już oswojone, wykalkulowane, wymierne; paradoksalnie staje się więc procesem odrzucenia, zanegowania potencjalnego terytorium akcji. Na obramowywanie składają się przeciwieństwa, dwie sprzeczne pary. Każdy wektor zostaje w ruchu naprzemiennym zanegowany przez wektor przeciwstawny. Każda pozytywna wartość parergonu zostaje zanegowana na drodze ku i od jednocześnie, aby nieoczekiwanie doprowadzić z powrotem do punktu wyjścia, który paradoksalnie staje się – jak pisze Derrida – pretekstem do podjęcia kolejnego działania; moment zamknięcia zwiastuje nowe otwar-

⁵ O pasożytniczych współzależnościach między tekstem literackim a krytycznym pisze J. Hillis Miller (krytyk należący do szkoły krytycznej skupionej wokół University of California w Irvine) w swoim słynnym esej „The Critic as Host” (w:) H. Adams, L. Searle (red.), *Critical Theory Since 1965*, Florida State University Press, Tallahassee 1986, s. 452–468.

⁶ J. Derrida, *Prawda w malarstwie*, przekł. M. Kwietniewska, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003, s. 54–55.

⁷ J.T. Caputo, „Heidegger i Derrida: zimna hermeneutyka”, przekł. T.K. Sieczkowski, *Nowa Krytyka* – strona internetowa, <http://www.nowakrytyka.phg.pl>. Analiza Caputo odwołuje się do esaju M. Heideggera „Powiedzenie Anaksymandra”.

cie, co Kierkegaard nazywa „subiektywną wolnością, (...) dysponującą w każdej chwili możliwością nowego początku”⁸.

W schemacie progresji parergonu są więc zawarte pewne aspekty, które pozwalałyby na szukanie odniesień do kierkegaardowskiego paradygmatu „absolutnej, nieskończonej negatywności”⁹. Analogiczna w wielu punktach wydaje się rola podmiotu twórczego. W kierkegaardowskiej interpretacji ironiczność Sokratesa zasadzała się na takim sposobie budowania linii argumentacji, w którym każdy pojawiający się element uzyskiwał swoje potwierdzenie w wyniku negacji elementu poprzedniego. Konstatacja ta dotyczy stylu prowadzenia dysputy przez Sokratesa, który opiera się na budowaniu konstrukcji nigdy niedomkniętej na dwóch poziomach, ale i przebiegającej w dwóch przeciwstawnych kierunkach, tak, że „to, co mówił Sokrates, zawsze oznaczało coś innego, a to, co zewnętrzne, stale wskazywało na coś innego, coś wręcz przeciwnego”¹⁰ (sposób argumentacji jest analogiczny do ruchu parergonalnego polegającego na ruchu najpierw w jednym, a później w przeciwnym kierunku).

Postawa ironiczna zakłada poczucie czci oraz szacunek dla tajemnicy tego, co ukryte, pozostające poza naszym pojęciowym uchwyceniem. Funkcją ironii jest „ukrywanie i zabezpieczanie, ochrona tego, co Heidegger nazwał niegdyś byciem, przed ostrymi światłami metafizycznego pojęciowania”, jak konkluduje Caputo¹¹. Ironia jako strażnik skrytości staje się ambiwalentną figurą nadziei.

Tym, co według stanowiska Paula de Mana pozostaje „niemożliwe do skonceptualizowania przez definicje”, jest performatywna funkcja ironii, odsłaniająca dodatkowo jej antynihilistyczny wymiar. „Ironia pociesza, obiecuje i usprawiedliwia”, jak zauważa de Man. Niespodziewanie więc ironia jawi się jako antidotum na okrucieństwo świata – tak rodzi się jej kolejny, na gruncie filozofii amerykańskiej, sposób istnienia, ograniczony, co znamienne, jedynie do terytorium sztuki i kultury. Chodzi mianowicie o koncepcję liberalnej utopii Richarda Rorty’ego – system zbudowany w oparciu o podstawę ironizmu powszechnego, związanego w tym ujęciu ze zwrotem od teorii ku narracji, ku krytyce literackiej, a także – jak sugeruje Rorty, nie odwołując się jednak do konkretnej egzemplifikacji – kulturowej. Ironia ma tu być ochroną przed pułapką parergonu jednej książki czy jednego słownika, tyle że ograniczoną wyłącznie do sfery prywatnej (co zdaje się zresztą charakteryzować specyfikę myśli amerykańskiej). Podobną logikę autokreacji prywatności oraz obsesyjnego zainteresowania tym, co szczegółowe i pogmatwane, przypisuje Rorty Derridzie, uważając go za kontynuatora Heglowskiej metody ironicznej, antymetafizyka.

DECENTRALIZACJA DZIAŁAŃ ARTYSTYCZNYCH

Arena sztuki amerykańskiej drugiej połowy XX wieku jest zaiste na wielu frontach i w różnych aspektach poligonem działania rorty’owskiej ironii, która nie uznaje jednorodności stylu, a jedynie ustanawia się jako koniecz-

⁸ S. Kierkegaard, *O pojęciu ironii z nieustającym odniesieniem do Sokratesa*, przekł. A. Djakowska, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999, s. 246.

⁹ Ibidem, s. 255.

¹⁰ Ibidem, s. 16.

¹¹ J.T. Caputo, „Heidegger i Derrida...”, op. cit.

ność wyboru między możliwie najdalszymi semantycznie słownikami. Niejako zgodnie z życzeniem Rorty'ego działania amerykańskiej awangardy nie przebiegają wedle jednego symptomatycznego wzorca, nie tworzą, jak się wydaje, spójnego systemu wzajemnych odniesień. Ironiczny potencjał, analogiczny do rorty'ańskiej heterogeniczności, która przejawia się w odśrodkowej, choć zarazem świadomej swego zawsze parergonalnego charakteru, sile, rozdziera zwarty, jak mogłoby się wydawać, front działań eksperymentalnych na wiele niezbornych projektów, lyotardowskich *mikronarracji*. Z tego względu amerykańską estetykę *oporu*, którą Adorno rozumie jako strategię przeciwstawiania się „totalizującym tendencjom współczesnej kultury”¹², charakteryzuje symultaniczność często sprzecznych tendencji. Należą do nich m.in.: koncepcja *action painting* Pollocka, idealistyczny abstrakcjonizm Barnetta Newmana i Ada Reinhardta, z założenia immanentna wobec ram ścian muzealnych sztuka konceptualna Roberta Morrisa, Donalda Judda czy Josepha Kosutha, jak również przeciwstawna jej, wyzwolona z oków galerii, dążąca do usystematyzowania nowej *makrokosmicznej* optyki działań twórczych sztuka ziemi (inaczej *arte poverta*) Roberta Smithsona i Waltera De Marii.

Decentralizacja działań wskazuje na obecność dialektycznie nacechowanego procesu rozpadu wewnętrznego sztuki współczesnej, atakującego zresztą również pole teoretycznych dociekań na temat sztuki. Według przekonań Davida Carrola, jednego z głównych przedstawicieli szkoły z Irvine, „hybrydowa” forma krytyki jest jedyną możliwą formą istnienia teorii. Nakaz transgresywności każe obramowującemu ruchowi krytyki artystycznej przekraczać bariery podziałów międzygatunkowych, przydając mu zarazem cech ironicznej nieprzewidywalności.

Należy tu zwrócić uwagę na fakt, że linie podziałów na terenie sztuk wizualnych rysują się często paralelnie do tych wytyczonych przez tradycyjne schematy przedstawieniowości, czego dowodem jest poczesne miejsce, jakie we współczesnym malarstwie przywrócono sprawności warsztatowej. Kult materialności i perfekcji wykonania jest wyrazem pojawienia się silnego bodźca – coraz doskonalszych metod fotograficznego i cyfrowego odwzorowywania rzeczywistości. Paradoksalnie ów punkt mechanicznego zderzenia z rzeczywistością wyzwolił subwersję prądów ekspresjonistycznych, która doszła do głosu w latach sześćdziesiątych na Zachodnim Wybrzeżu, początkowo w malarstwie hiperrealistycznym Eda Ruschy i Ralphi Goingsa. Ironiczny, bo samoświadomy swej ułomności i jałowości dialog z tradycyjną *technē* jest tu dodatkowo uwytklony przez jawnie rzemieślnicze metody pracy. Goings poświęca malowaniu osiem godzin dziennie, pozostawiając wolne weekendy dla rodziny, co pozwala mu osiągnąć wydajność sięgającą ośmiu obrazów rocznie.

Proces odchodzenia malarstwa od obiektywnego mimetyzmu ku rozwiązaniom skrajnie subiektywnym, wyrażonym prawdopodobnie najpełniej w słynnym oświadczeniu Pollocka: „Obraz to ja”, został tu odwrócony w charakterystyczny dla parergonalnej struktury sposób. Spowodowało to w efekcie pozorne domknięcie figury, powrót do momentu narodzin sztuki jako próby utrwalenia

¹² R. Dobrowolski, „Estetyka oporu Theodora W. Adorna”, *Nowa Krytyka* – strona internetowa, www.nowakrytyka.phg.pl.

chwili obecnej, niczym w słynnej rycinie *Początki malarstwa* Anne-Louis Girodet-Trioson, w której, według anegdoty zapisanej w I wieku n.e. przez Pliniusza Starszego, dziewczyna obrysuje cień odchodzącego ukochanego. Moment wyzwolenia od przytłaczającego ciężaru *mimesis* ulega w malarstwie hiperrealistycznym zniesieniu na rzecz kolejnego zbliżenia z otaczającym światem, jednak sens takich działań artystycznych został już w punkcie wyjścia w lapidarny sposób podany w wątpliwość przez obecność precyzyjniejszych i szybszych metod odwzorowania rzeczywistości.

Czy hiperrealizm powinien być odczytywany jako wyraz nostalgii za utraconą figurą rorty'ańskiego metafizyka, szukającego jednej, niezmiennej rzeczywistości w wielości przemijających zjawisk, czy też jest raczej ironicznym przyznaniem się do odczuwanych wątpliwości? Odpowiedź udzielona na to pytanie może wydawać się nie dość jednoznaczna w dziełach Eda Ruschy i Ralpha Goingsa, jednak rysuje się wyraziście w twórczości takich pop-artowskich artystów jak Jeff Koons. Ten ostatni z pełną premedytacją redukuje swoje działania do form wyzywających zarówno lustrzaną powierzchnią zaangażowaną w mimetyczną grę z otoczeniem, jak i kiczowatością, jawnie drwiącą z estetyki kultury masowej, a tu doprowadzoną do swoistego ekstremum. Retoryka pogrążająca się w zabawie, w kreacji nieskończoności refleksów, nie tylko na poziomie wizualności, ale także delokalizacji znaczeniowej, jest ruchem wymierzonym przeciwko systematyzacji, a skierowanym ku sferze niedookreśloności, nieskończonego regresu negacji.

Twórcy tacy jak Koons drażnią przeciętnego odbiorcę pozorną niefrasobliwością w nadbudowywaniu substytutów rzeczywistości. Skonfrontowany z dziełem Koonsa odbiorca sztuki współczesnej staje się nieuchronnie ofiarą nagłego kryzysu tożsamości, podobnego do tego, na który zapada główny bohater *Zagubionego w labiryncie śmiechu* Johna Bartha, klasycznego awangardowego opowiadania tego okresu. Labirynt śmiechu w gabinecie luster w wesołym miasteczku jest u Bartha figurą groteskowych rozproszeń i zniekształceń osobowości, jak też dezorientacji czytelnika skazanego na błądzenie wśród płątaniny obiecujących pozorną ciągłość, a w rzeczywistości niekoherentnych strzępów narracji. Wyobcowanie towarzyszy tu uświadomieniu sobie zagrożenia stanem *wolnej gry*, analogicznym do baudrillardowskiej trzeciej fazy symulacji, kiedy znaczące ostatecznie utracą dotychczasową poddańczo-zależną pozycję w stosunku do swych ontologicznych fundamentów.

„Nieskończona absolutna negatywność” jest zasadą kształtującą charakter działań twórczych, a zarazem charakterologiczną dyspozycję samych twórców, przy czym zasada ta zostaje złagodzona i wysubtelniona w sublimacyjnym procesie transgresji ku niewyraźalnemu. Taka oczyszczona i uwznioślona ironia urasta do metazasady sztuki współczesnej. W swej nieoczyszczonej formie wydaje się jedynie siłą destrukcyjną, bo „ironiczny temperament posunięty do skrajności może rozpuścić wszystko w nieskończonym łańcuchu rozpuszczalników”¹³, konkluduje Paul de Man, pytając o możliwość neutralizacji ironii, ironii okiełznanej, ujętej w ramy, która wie, „gdzie się zatrzymać”, i zna swoje miejsce.

¹³ P. de Man, *Ideologia estetyczna*, przekł. A. Przybysławski, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, s. 256.

Jednym ze sposobów redukcji siły ironicznej jest według de Mana sprowadzenie jej do roli jedynie środka wyrazu artystycznego, innym – skierowanie jej uderzenia w kierunku autoreferencyjnym, co powoduje ruch zwrotny dialektyki w obrębie samego Ja podmiotowego. Obie te strategie zdają się współgrać ze sobą i tworzyć drugie dno, to znaczy konieczną przestrzeń dystansu samoświadomości czy samo-poddania-w-wątpliwość w odniesieniu do Ja jednostkowego twórcy. W sposób niezwykle wyrazisty ma to miejsce w autotematycznych pracach Roberta Morrisa, takich jak *I-Box*, gdzie artysta czyni swoją podmiotowość przedmiotem wystawienniczym. Jest to działanie śmiałe i nieśmiałe zarazem, symptom samouwięzienia w złotej szkatułce dzieła sztuki, ustanowienia podziału wewnętrznego w obrębie „ja jestem” twórcy: artysta staje się obiektem obramowanym, a więc poddającym się krytycznej retoryce zarówno autorefleksji, jak i opinii potencjalnej publiczności. Z drugiej jednak strony, autoprezentacja jest zarazem negatywną redukcją samej sztuki, doprowadza ją bowiem do punktu zerowego, do totalitarnej hegemonii twórczej, kiedy to zaczyna obowiązywać parafraza słynnej absolutystycznej maksymy Ludwika XIV: „Państwo [sztuki] to ja”. W paradoksalny sposób ruch ironiczny zakreślił tu koło i zakończył się synekdochicznym chwytem zastąpienia całości częścią. Artysta podporządkował sobie sztukę, a wręcz uznał ją za zbytę, podstawiając w jej miejsce substytut samego siebie.

Z takim rozumieniem ironii zdaje się współgrać dzieło dwóch brytyjskich artystów Gilberta & Georga, którzy literalnie zrównali czas swojej codzienności z czasem wystawienniczym, po to, by anulować granicę między sztuką a rzeczywistością, utworzyć nie tyle fikcyjną rzeczywistość, ile rzeczywistość fikcji (w prawdziwie baudrillardowskim znaczeniu). Jednak tego typu jawna oczywistość nie może funkcjonować bez odniesienia, zwłaszcza w tak uwikłanym w wewnętrzne sprzeczności systemie, jakim jest sztuka. Wydaje się wręcz, że – podobnie jak w hiperrealizmie – ten bezkrytyczny zwrot ku empirii zawiera w sobie moment dystansującej ambiwalencji czy wręcz negacji, a przynajmniej świadomości – przywołując terminy Derridy – pasożytnictwa względem fotografii, poczucia naruszenia normalnego w danym okresie sposobu użycia języka malarskiego. To, co pozornie wydawać by się mogło zwracaniem się ku przedmiotowi, jest w rzeczywistości opisywanym przez de Mana odwracaniem się tropu. Ruch parergonalny przebiega tu jak zawsze dwutorowo: najpierw wyznacza sferę dosłownego mimetycznego odniesienia, a później odwraca się od niej w kierunku przeciwnym – ku znaczeniu kontekstowemu. Jak zauważa de Man: właśnie to odwracanie się, to odchylenie między znaczeniem literalnym a figuralnym, to odwracanie znaczenia – z pewnością jest uwzględniane we wszystkich tradycyjnych definicjach ironii, takich jak „oznaczanie jednej rzeczy, a mówienie innej” lub „pochwała przez zganienie”¹⁴.

NOWOJORSKA REALNOŚĆ NAJNIŻSZEJ RANGI

Odwrotne zastosowanie chwytu synekdochiczno-ironicznego z odcieniem absurdalności można wyczytać w działach dadaistów, którzy w wielu aspektach

¹⁴ Ibidem, s. 277.

winni być uważani za prekursorów sztuki amerykańskiej. Stany Zjednoczone, a dokładnie Nowy Jork, stały się ziemią obiecaną i „niejałową” dla eksperymentów Marcela Duchampa, który dopiero w kraju wielkich przestrzeni fizycznych i mentalnych odnalazł pełnię artystycznej wolności, jakiej brakowało mu na Starym Kontynencie. Interesujące zasady działania ironii można odnaleźć w Duchampowskiej *Wielkiej szybie*. Mamy tu do czynienia z inną niż w przypadku Morrisa parafrazą sztuk, jednak nieprzypadkowe wydaje się zestawienie ironii z motywem pustego obramowania. W warstwie metaforycznej paradygmat sztuki zostaje poddany ironicznej dekonstrukcji, jednak tym razem to nie figura artysty, ale raczej transparentna nicomość (pokryta warstwą symbolicznego prochu ziemi, nieważną przypadkowością materii) jest rezultatem twórczej redukcji. Duchampowska konstrukcja jest niejako podwójnie atrakcyjna dzięki swojej warstwie znaczeniowej, podkreślonej dodatkowo przez podtytuł całości: *Panna młoda rozebrana przez swoich kawalerów, jednak* (panna młoda może być rozumiana jako figura samej sztuki).

Podobna, choć w mniejszym stopniu analityczna funkcja ironii wiąże się z późniejszym, inspirowanym praktykami dadaistycznymi, zastosowaniem tego tropu do języka poezji nowojorskiej lat pięćdziesiątych. Rola wiersza polegała tu w dużej mierze na swoistej poetyzacji, czyli ożywieniu, języka mówionego, który w procesie komunikacji zdegradował się do postaci samonapędzającego się mechanizmu. Wspólnym mianem szkoły nowojorskiej określano poetów, takich jak: John Ashbery, Frank O’Hara, Kenneth Koch, oraz malarzy spod znaku abstrakcjonizmu ekspresyjnego, pozostających nieco na uboczu Roberta Rauschenberga i Willema de Kooninga. Poezja ta – zróżnicowana tematycznie i formalnie, z założenia antyakademicka i antytradycyjna w amerykańskim znaczeniu tego słowa, a więc nieszukająca zgodnie z duchem whitmanowskim inspiracji w naturze, lecz komponowana zgodnie z rytmem wielkiej metropolii – była oparta o ironię banału.

O’Harowska wzniosłość wielkiego miasta odwoływała się do zafascynowania pięknem codzienności; jej budulcem ontologicznym były zlepki rozmów telefonicznych, piosenek jazzowych, konwersacji z przyjaciółmi. Całości te oddawały pośpiech i nonszalancję wielkiego miasta. Artysta ze szczególnym pietyzmem odnosił się do obserwacji rzeczywistości i potocznego doświadczenia. W *Meditations in an Emergency* poeta przyznaje się autoironicznie do uzależnienia od tropologii miejskiej: „Nie umiem się nawet cieszyć źdźbłem trawy, jeśli nie wiem, że wiem, że w pobliżu jest metro albo sklep z płytami, albo jakiś inny znak tego, że ludzie nie całkiem żałują, że żyją” (przekł. E.B.)¹⁵.

Na wielu frontach sztuki współczesnej toczy się analogiczna walka o przywrócenie metaforycznej niedookreśloności i estetycznego piękna przedmiotom codziennego użytku, a głównym orężem tej batalii jest właśnie ironia. Język mówiony poezji szkoły nowojorskiej wydaje się w dużej mierze analogiczny do dzieł sztuki nowojorskiego pop-artu lat sześćdziesiątych, reprezentowanego m.in. przez Andy’ego Warhola czy Jima Dine’a. Oba typy twórczości opierają się na strategii bezpośredniego „cytowania” rzeczywistości wielkiego miasta. Strategia ta polega na wystawianiu realnych przedmiotów albo ich odbić oraz

¹⁵ F. O’Hara, *Meditations in an Emergency*, Grove Press, New York 1996.

na wykorzystywaniu banału popularnej produkcji masowej. Przeciwwstawiając się tradycyjnym wartościom indywidualizmu i ekspresji, artyści tacy jak Eduardo Paolozzi czy Roy Lichtenstein używali w malarstwie języka komiksu, ilustracji albo reklamy (Edward Ruscha, autor *Chocolate Room* – pokoju wyglądającego jak wytapetowany czekoladą, pokazanego na Biennale w Wenecji w 1970 roku, był absolwentem szkoły animacji Walta Disneya). Zafascynowanie dosłownością kultury masowej stanowiło po części odpowiedź na odczuwany przesyt abstrakcją. W ten sposób sztuka pop-artowska, wpisana w konsumpcyjny charakter wielkiej metropolii, była zarazem wynikiem ironicznej riposty na sformułowania, których dopracowała się jej abstrakcyjna poprzedniczka. Ironizacja formy, która według Paula de Mana zasadza się na destrukcji formy, polega tu na odarciu produktu z jego funkcji użytkowej (będącej pewnym odpowiednikiem treści dzieła literackiego) i na przywróceniu mu jego osobowego piękna. *Ready made*s dadaistów, pomniki przedmiotów banalnych Claesa Oldenburga, takie jak gigantyczny *Spinacz do suszenia bielizny* w Filadelfii, dzieła Rauschenberga, puszki coca-coli Jaspera Johnsa, a także instalacje twórców minimal artu powstają w wyniku przeniesienia przedmiotu z jego zwykłej scenerii w pozornie nieprzystający do niego kontekst przestrzeni wystawowej.

Podstawą takich działań są, oprócz dystansującej i uwalniającej funkcji ironii, kategorie obecności i powierzchni. Można tu zaobserwować proces odwrotny do opisywanego przez Agatę Bielik-Robson, polegający na inkluzji w obręb tożsamości podmiotu postrzegającego jako recepcji prowadzącej do „nieustannej konwersji tego, co obce, w to, co moje”¹⁶ i dokonującej się na samej powierzchni Ja, w jego punkcie styczności z wpływami świata zewnętrznego. W odniesieniu do filozofii Heideggera – jak zauważa autorka – funkcja bliskości tego, co własne, jest powiązana z kategorią *Dasein*: „W *Dasein* nic nie jest po prostu *mein*; (...) Tożsamość człowieka leży więc na zewnątrz niego: w tym, co zdołał przyswoić sobie z małego i mocnego świata bezpośredniej, najbliższej mu receptywności i co obejmuje jego Troska, zachowując i przechowując”¹⁷.

Świadomość śmierci stanowi kulminacyjny punkt izolacji podmiotowości, który ujawnia pozorność praw własności do wszystkiego, poza śmiercią; „dokonuje całkowitego *wywłaszczenia* człowieka na rzecz Bycia”¹⁸. Nieprzypadkowo motyw opuszczenia i śmierci obsesyjnie powraca w twórczości pop-artu, np. w autobiograficznych asamblażach wypchanych zwierząt Roberta Rauschenberga czy w tarczach strzelniczych Jaspera Johnsa. Podobnie wyniesione do rangi pomników przedmioty codziennego „bycia-w-świecie” Oldenburga nabierają cech bezosobowej nieprzynależności, a zarazem trwałości. Stają się pozornym symbolem bycia, tym, co tylko przejściowo stało się naszą własnością, a jednocześnie przestają przynależać do sfery „kalkulacji, pośpiechu i roszczeń masowości”¹⁹, stanowiących symptom opuszczenia bycia i swobody machinacji.

¹⁶ A. Bielik-Robson, *Duch Powierzchni. Rewizja romantyczna i filozofia*, Universitas, Kraków 2004, s. 184.

¹⁷ Ibidem, s. 189.

¹⁸ Ibidem, s. 192.

¹⁹ M. Heidegger, *Przyczynki do filozofii*, przekł. B. Baran, J. Mizera, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1996, s. 117.

W swoim pseudosklepie w Nowym Jorku, przywołanym przez mnie na początku tego eseju, Claes Oldenburg sprzedawał hamburgery z malowanego gipsu. Wspomniane działania artystyczne są symbolem obwieszczanego przez Derridę zdarzenia zerwania z określeniem bytu jako obecności, które nastąpiło w momencie autorefleksji twórczej wraz z „myśleniem strukturalności struktury, czyli jej powtarzaniem”. Jak podkreśla ten filozof, „rozerwanie jest powtórzeniem, we wszystkich znaczeniach tego słowa”²⁰, także w znaczeniu postmodernistycznego pastiszu Jamesona, który okazuje się „pustą parodią”, „neutralnym przypadkiem praktyki podrabiania”²¹, pozbawionym wymiaru komiczności. Podobnemu procesowi zmiany ontologicznego i epistemologicznego statusu podlegają przedmioty pokryte warstwą enkaustycznego wosku, przyklejane do płócien Jaspera Johnsa. Technika enkaustyki pozwalała na uzyskanie swoistej powłoki izolacyjnej, znamionującej ironiczny dystans oraz emocjonalną niedostępność sprzętów użytkowych, flag, tarcz strzelniczych, map, ale także języka symboli, takich jak liczby czy litery alfabetu.

RETORYKA IRONII I WZNIOSŁOŚCI (KONCEPCJA JACQUESA DERRIDY)

Derridiańska koncepcja ironii zarazem podkreśla i neguje wagę kontekstu. Pod nieobecność systemu spojonego centralną obecnością transcendentalnego *signifié*, zakres wolnej gry znaczeń rozciąga się w nieskończoność. Przekaz – w ujęciu Derridy – istnieje dzięki swojemu punktowi odniesienia, ale i niezależnie od niego. Różnia to „uchwytny w dziejach i w danej epoce rozwinięcie bycia czy różnicy ontologicznej. A zaznacza w *différance* dynamikę tego rozwinięcia”²². Różnia jest funkcją nieukończenia, elastyczności granic i wiecznej młodości każdego kodu, a więc także kodu obrazowania sztuk plastycznych, w którym kapitulacja artysty w obliczu nieskończonej potencji znaczeniowej własnego dzieła nabiera charakteru świadomej postawy twórczej. Obrazowość nieuchronnie poszerza królestwo semiologii i retoryki, wyzwalaając „potencję ogólności, zdolność tworzenia uogólnień, rozmnażania” znaków, utwierdzoną podwójnie w wierności uwidocznienia, choć nie obecności, przez swój nierozrwalny związek z pismem jako „procesem rozsiewającym się z dala od obecności (bycia) we wszelkich swoich odmianach”²³.

Co charakterystyczne, sytuacja taka ma miejsce nie tylko w przypadku braku centralnego punktu odniesienia – jak zakłada Derrida – lecz także w sytuacji nieosiągalności tego punktu. W obu przypadkach „ten mechanizm znaczenia dorzuca coś, powodując, że zawsze jest za dużo”²⁴, co czyni negację implikowaną jedynie przez obecność jeszcze bardziej pożądaną, a zarazem nieosiągalną. Jedynym możliwym ruchem, charakteryzującym myślenie oparte na „tęsknocie za źródłem, za archaiczną i naturalną niewinnością, za czystą obec-

²⁰ J. Derrida, *Pismo i różnica*, przekł. K. Kłosiński, Wydawnictwo KR, Warszawa 2004, s. 485.

²¹ F. Jameson, „Postmodernizm i...”, op. cit., s. 195.

²² J. Derrida, *Marginesy filozofii*, przekł. A. Dziadek, J. Margański, P. Pieniążek, Wydawnictwo KR, Warszawa 2002, s. 49.

²³ Ibidem, s. 404.

²⁴ J. Derrida, *Pismo i różnica*, op. cit., s. 499.

nością i za samo-obecnością w słowie"²⁵, jest ruch krążenia wokół tego, co centralnie nieobecne lub nieosiągalne. Ten ruch pozostaje w szczególnie sposób świadomy swej jałowości, jak ma to miejsce w przypadku tropu ironii czy uczucia wzniosłości.

Należy zauważyć, że – zgodnie z sugestią Paula de Mana – moment negatywny jest dotkliwiej odczuwalny w przypadku ironii niż innych tropów. W pełniejszy sposób zatem ironia zbliża się do wrażenia rozczarowania skończonością granic poznania, które to doznanie przenika uczucie wzniosłości. Podstawą obu tych pojęć – zarówno ironii, jak i wzniosłości – jest odwołanie do pewnego braku czy dystansu poznawczego. Oba są gwarantem subiektywnej wolności podmiotu. Kierkegaardowska definicja subiektywnej niezależności podmiotu, który uwalnia się od rzeczywistości, gdyż ta „w jego oczach traci prawomocność”²⁶, w analogiczny sposób odnosi się do wzniosłości. „Subiektywność ironiczna pozostaje wolna, podczas gdy wszystko inne jest dla niej marnością”²⁷. „Jej prezentacja nie może już być symboliczna”²⁸ – pisze Derrida w odniesieniu do wzniosłości. Dzięki opartym na negacji mechanizmom działania i zerwaniu z prostym symbolizmem Derridiański opis wzniosłości przypomina absolutną, nieskończoną zasadę negatywności ironii u Kierkegarda. Uważny czytelnik *Prawdy w malarstwie* natrafia na następującą definicję: „(...) jeśli między elementem znaczącym a elementem znaczącym zachodzi nieadekwatność, to powinna być ona myślana – jako wzniosła właśnie – od strony maksimum, a nie minimum, od strony znaczonej nieskończonością, a nie znaczącej skończonością”²⁹.

„Czy nie zaskoczy nas tu pojawienie się kadru lub przynajmniej pewnych inskrypcji obramowania”³⁰ – pyta Derrida. Przywołana przez niego figura nieskończonej kolumny o ściętym szczycie obrazuje z jednej strony nieadekwatność prezentacji, a z drugiej – nieadekwatność ujmowania czy wyrażania. Linia cięcia jest zawsze odczuwaną boleśnie linią graniczną między skończonością a nieskończonością, wyrazem *pulchritudo adhaerens* ironii.

W takiej optyce samograniczenia, „jąkania się” w obliczu niemożliwości wyrażenia prawdy czy piękna, jest odczytywana ironia w *Sumie teologicznej* św. Tomasza z Akwinu³¹. Aby dzieło mogło zbliżyć się, choć w ograniczonym stopniu, do ideału transcendencji, kształtująca je na poziomie formalnym siła ironii musi zostać zniesiona przez zasadę miłości. Na gruncie filozofii amerykańskiej zasada ta znalazła pewną analogię w przywołanej już tutaj filozofii Rorty’ego, dla której podstawowymi przesłankami są ludzka podatność na upokorzenia i wynikający z niej imperatyw solidarności działania społecznego w celu zapobieżenia cierpieniu i poniżeniu. Imperatyw ten okazuje się silniejszy

²⁵ Ibidem, s. 503.

²⁶ S. Kierkegaard, *O pojęciu ironii...*, op. cit., s. 240.

²⁷ Ibidem, s. 252.

²⁸ J. Derrida, *Prawda w malarstwie*, op. cit., s.155.

²⁹ Ibidem, s. 157.

³⁰ Ibidem, s. 112.

³¹ O ironii w ujęciu św. Tomasza z Akwinu, rozumianej jako siła odśrodkowa, kształtująca w sztuce, pisze Gabriela Kurylewicz. Według niej św. Tomasz przejął od Platona trzy pojęcia: ideę, ironię i muzykę. Zob. G. Kurylewicz, *Dzieło sztuki i jego brak. Krytyka ironii jako zasady w sztuce*, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 1996.

od zasady ironii, bo obowiązuje on w sferze publicznej, podczas gdy ironia jest ograniczona do prywatnej domeny intelektualistów. Jednostka ma prawo – jak twierdzi Rorty – kształtować swoją egzystencję wedle zasad ironii, w szczególności jej najszlachetniejszej formy skierowanej ku samemu podmiotowi, jednak może to robić dopóty, dopóki ironia nie okaże się szkodliwa dla innych, mniej samoświadomych, a więc słabszych tożsamości.

W tym ciekawym punkcie krzyżowania się pozornie sprzecznych interesów prywatnej ironii i solidarności międzyludzkiej zaczyna się też, jak myślę, społecznie zaangażowana, choć niewolna od autoironicznych wątków, sztuka Krzysztofa Wodiczki. Jego pojazdy dla bezdomnych, testowane na ulicach Nowego Jorku w latach osiemdziesiątych, wykraczają w jednoznaczny sposób poza sferę działań czysto estetycznych ku sferze etyki. Są one też swoistą implementacją tezy de Mana o performatywnej roli, jaką ma do odegrania ironia: „pocieszając, obiecując i usprawiedliwiając”³², a także jej pedagogicznej funkcji, gdy według Kierkegaarda „koryguje i karze”³³. Ostrze takiej ironii jest wymierzone przeciwko destrukcyjnym, wykluczającym mechanizmom działania retoryki publicznej. Jej drugie, łagodne oblicze, skierowane ku pokrzywdzonym i odrzuconym, ma pewne rysy wzniosłości, jednak w odczytaniu odwrotnym niż u Kanta, bliższym ewangelicznemu duchowi chrześcijaństwa. Do tak rozumianej wzniosłości nie prowadzi bezpośrednia droga, wiodąca przez ekstazy zachwyty nad tym, co tak ogromne, że przekraczające ludzką zdolność pojmowania, lecz raczej wąska ścieżka, kierująca ku temu, co wydaje się najmniejsze i najmniej ważne. Takie ironiczne potraktowanie wzniosłości odnajdujemy też u Derridy, który rozważając zagadnienie *magnitudo*, zastanawia się, „dlaczego to, co wzniosłe, miałyby być absolutnie wielkie, a nie absolutnie małe. Dlaczego absolutne przekroczenie wielkości – lub raczej ilości – miałyby się schematyzować po stronie wielkości, a nie po stronie małości?”³⁴. W realizacjach Wodiczki ten typowy schemat preferencji zostaje ironicznie odwrócony: dosłowna i przemożna małość urasta paradoksalnie do rozmiarów przytłaczających swą kolosalnością, jak w wideoprojektach konfrontujących bezradną gestykulację rąk ofiar przemocy z bezdusznym tłem brył zabytków architektonicznych i rzeźbiarskich Nowego Jorku, Berlina, Londynu, Hiroshimy i Krakowa.

Pozostawiając na uboczu multimedialny charakter instalacji Wodiczki, zauważamy, że wydobywa ona wzniosło-ironiczny aspekt przedstawienia, gdyż odwołuje się do pierwotnej gestykularno-ustnej komunikacji. Zasięg takiego przekazu jest, czy raczej był przed pojawieniem się pisma, ograniczony zarówno w aspekcie przestrzennym, jak i czasowym, co w ujęciu Derridy wskazuje na funkcjonalnie wyższy status języka pisanego. Jak sądzi ten krytyk: „Głos czy gest napotyka (...) swoją empiryczną granicę, której zasięg wytycza zarówno przestrzeń jak i czas: pismo natomiast w tej samej przestrzeni i w tym samym czasie powodowałoby rozluźnienie granic i bardzo poważne rozszerzenie zasięgu tejże sfery”³⁵. W kontekście tego filozoficznego ujęcia problemu wizualności pisma chciałabym powrócić do pojęcia nieobecności, ewokowa-

³² P. de Man, *Ideologia estetyczna*, op. cit., s. 254.

³³ S. Kierkegaard, *O pojęciu ironii...*, op. cit., s. 317.

³⁴ J. Derrida, *Prawda w malarstwie*, op. cit., s. 159.

³⁵ J. Derrida, *Marginesy filozofii*, op. cit., s. 380.

nego przez kategorię znaku jako antynomii zmysłowego i rozumowego. Przedstawieniowość implikuje tu podstawienie, brak obecności i – co podkreślam – konieczność *zarysowania* konturu.

NEGATYWNA DYNAMIKA RÓŻNI

Tak jak ironia i wzniosłość rodzą się w wyniku skonfrontowania z ograniczeniem i nieosiągalnością, obecnością w nieobecności, odczuta nieciągłością, tak znak – w ujęciu Derridy – „narodził się w tym samym czasie co wyobraźnia i pamięć – w chwili gdy pod nieobecność przedmiotu w aktualnym postrzeżeniu stał się niezbędny”³⁶. Znak jest kolejnym graficznym zakrzywieniem ruchu parergonalnego polegającego na powtórzeniu. Jak dowodzi Derrida, znak opiera się na powtarzalności – iterowalności, co z kolei wskazuje na zaistniałą różnię (*rozsuniecie*), którą dalej filozof określa jako „pracę negatywności pozostającą na usługach sensu”³⁷. „Nieobecność jest właściwa pismu”³⁸ – pisze. Miejscem narodzin pisma jest więc odwrócenie, negatywność, która inicjuje wyłonienie się nowego, wszechogarniającego systemu.

Uwikłanie w logikę wzniosłości, rozumianej po kantowsku jako prezentacja przez nieobecność, wydaje się tu niezaprzeczalne, tak jak niezaprzeczalna jest lyotardowska interpretacja malarstwa nieprzedstawieniowego. Charakterystyczne, że punkt wyjścia dla Lyotarda stanowi znalezienie punktu stykowego między sferą transcendentnego nieprzedstawialnego a sferą postrzegania zmysłowego – *aisthesis*. Abstrakcyjne płótna Barnettta Newmana są – w odczytaniu Lyotarda – słowem wypowiedzianym przez anioła, a dokładniej jego uobecnieniem, epifanią – czyli nagłym ujawnieniem sensu, zwiastowaniem. Proces kreacji jest tutaj analogiczny, głos, wypowiedziane słowo, poprzedza i powołuje do istnienia zarówno system pisma, jak i bezpośrednią obecność Nieobecnego w malarstwie abstrakcyjnym, w akcie uwznioślonej samotności. Następujące dalej w wywodzie Lyotarda definicje przywołują na myśl Derridiańskie zawieszenie referencyjności:

„Przekaz (obraz) jest tu jedynym przekazującym. (...) Przedmiot odniesienia (przedmiot, o którym obraz opowiada) i nadawca wypowiedzi (autor) nie mają tu zastosowania, nawet przez zanegowanie czy aluzję do możliwej obecności. Przekaz jest przedstawieniem, choć nie przedstawia niczego, sam będąc obecnością”³⁹ (przekł. – E.B.).

Podobnie znak pisma został powołany niezależnie od istnienia konkretnego odbiorcy, nadawcy czy przedmiotu odniesienia. Wolność systemu jest tu gwarancją możliwości funkcjonowania kodu przez repetycje – iteracje i alteracje znaczenia. „W znaku pisanym” – jak pisze Derrida – „tkwi zarazem siła, która pozwala mu oderwać się od kontekstu, to znaczy od zespołu obecności składających się na moment jego zapisania. Siła umożliwiająca oderwanie się nie jest jakimś przypadkowym predykatem, lecz stanowi samą strukturę pisma”⁴⁰.

³⁶ Ibidem, s. 383.

³⁷ Ibidem, s. 390.

³⁸ Ibidem, s. 384.

³⁹ J.F. Lyotard, „Newman: The Instant” (w:) A. Benjamin (red.), *The Lyotard Reader*, Blackwell Publishers Ltd., Oxford 1992, s. 242.

⁴⁰ J. Derrida, *Marginesy filozofii*, op. cit., s. 387.

Akcentowana przez Derridę iteralność (interrelacja między powtarzalnością a innością) pisma jest możliwa dzięki swoistej czystości kodu. Słowo pisane, mimo że w swej graficznej formie podlega odmianie przez czcionki maszyny drukarskiej, w warstwie semiotycznej zachowuje tożsamość warunkującą funkcjonowanie systemu, a zarazem przejawia nieskończony potencjał wariacji syntagmatycznych i asocjacyjnych, zależnych od miejsca aktualnego przypisania. Jednostki kolorystyczne malarstwa nieprzedstawieniowego pełnią funkcję analogiczną do słów w systemie języka pisanego, gdyż jedynie abstrakcja opiera się na tak wydzielającej kategoryzacji, że w sferze malarstwa pozwalałaby ona na zaistnienie dosłownej iteracji barwnej i walorowej.

Dialektyka obecności i nieobecności, trwania chwili obecnej i następstwa czasowego, antagonizuje stanowiska krytyczne Lyotarda i Derridy w odniesieniu do kategorii płaszczyzny. Lyotard postrzega permanentną przynależność płaszczyzny do chwili obecnej przez pryzmat boskiego daru bycia. W ujęciu Derridy płaszczyzna, czy szerzej – przestrzeń, jest wynikiem dwukierunkowej redukcji abstrakcyjnie pojętego punktu, generującej rozpad pierwotnego stanu braku różnicowania. Zachodzącej tu negacji nadaje status absolutny, samozwrotny, do złudzenia przypominający ten, który konstytuuje ironiczność. Co ciekawe, dopuszczalny jest tu ruch po obu kierunkach obramowania. Niezależnie od przyjętego kierunku – prowadzącego albo od stopniowego ograniczania płaszczyzny, poprzez linię, aż do uzyskania wyizolowanego punktu, albo przeciwnie: od punktu, który poprzez *umiejscowienie* i *rozsunięcie* w przestrzeni daje początek linii, jaka „mocą tego samego procesu, na drodze *Aufhebung* i negacji negacji”⁴¹ konstytuuje płaszczyznę – wektory ruchu spotykają się w tym samym miejscu figury argumentacyjno-geometrycznej, określanej przez Derridę jako figura koła. Innymi słowy, redukcja płaszczyzny może prowadzić do powstania punktu lub zanegowanie punktu daje w rezultacie płaszczyznę. Kreacja zachodzi zawsze przez negację.

Niezależnie od punktu wyjścia, finalnym rozwiązaniem, a zarazem początkiem, jest *niezróżnicowana abstrakcja*, podobna do matowej czerni doskonałej, zdefiniowanej przez Ada Reinhardta w jego *Dwunastu zasadach dla Nowej Akademii*, sprecyzowanych w 1957 roku z absurdalnie negatywną konsekwencją. Zdziwiała, prowokacyjnie oparta na zaprzeczaniu, architektonika tych założeń. Według prawideł Reinhardta w obrazie nie może być:

„1. Żadnej tekstury (...). 2. Żadnego śladu pędzla, żadnej kaligrafii (...). 3. Żadnego szkicowania, żadnego rysowania (...). 4. Żadnej formy (...). 5. Żadnego wzoru (...). 6. Żadnego koloru (...). 7. Żadnego światła (...). 8. Żadnej przestrzeni (...). 9. Żadnego czasu (...). 10. Żadnego wymiaru, żadnej skali (...). 11. Żadnego ruchu (...). 12. Żadnego przedmiotu, żadnego podmiotu, żadnej materii. Żadnego symbolu, obrazu czy znaku. Ani przyjemności, ani bólu (...) Żadnej gry w szachy”⁴².

Powstałe wedle tego ascetycznego wzorca obrazy w intencji autora powinny narzucać także pewną dyscyplinę odbioru. Przestrzeń między obrazem a widzem, pustka dystansu, służy podkreśleniu ponadludzkiego wymiaru sztuki, dla którego zwykła ingerencja codziennej przypadkowości może oka-

⁴¹ Ibidem, s. 69.

⁴² W. Włodarczyk (red.), *Sztuka świata*, op. cit., s. 148.

zać się wręcz destrukcyjna. Matowoczarne obrazy Reinhardta trwały w celowej izolacji, nie dopuszczając ani najłagodniejszej ingerencji refleksu zewnętrznego na swojej powierzchni, ani zbyt bliskiej lub nadmiernie długotrwałej obecności odbiorcy. Wedle zaleceń samego twórcy: „Obrazy powinno się trzymać z dala i nie patrzeć na nie ciągle”⁴³. Na wystawach dzieła artysty były odgródzone specjalnymi sznurami, gdyż najmniejsze dotknięcie pozostawiało ślad na perfekcyjnie jednolitej płaszczyźnie obrazu, którą tylko autor mógł przywrócić do stanu pierwotnej niezmaconej harmonii braku.

Unieważnienie obecności doprowadziło u Reinhardta niemalże do stanu absurdu: negacji przedstawieniowości, koloru, formy, ekspresji, wreszcie – negacji możliwości zaistnienia sztuki przez percepcję wzrokową. Po pokonaniu kolejnych poziomów wyzwala się malarstwo Reinhardta osiągnęło negatywną wolność, stało się uprzedmiotowioną absolutną nieskończoną negatywnością ironii kierkegaardowskiej. Ironiczna redukcja, czyli w ujęciu de Mana aberracja referencji, służy u Reinhardta wywołaniu napięcia nieosiągalności obezwładniającym i zarazem performatywnym nakazem transgresji. Im bardziej percepcja zmysłowa odkrywa tu swoje uwarunkowania, tym głębiej pogrąża się w mistycznej *ciemnej nocy zmysłów*. Ta swoista estetyczna teologia negatywna jest zakończona upadkiem w nieskończoną otchłań wzniosłości, jednak, wedle intencji twórcy, nie absolutu Boga, a raczej absolutu sztuki. Sztuka ma bowiem, zdaniem Reinhardta, utrwalić obraz wieczności. Motyw krzyża powtarzający się na jego obrazach był, według zapewnień artysty, wynikiem analizy kwadratowej powierzchni płótna, a nie odniesieniem religijnym; część krytyków podaje jednak w wątpliwość te publiczne deklaracje, powołując się chociażby na przyjaźń, która łączyła Reinhardta ze słynnym poetą i zakonnikiem Thomasem Mertonem.

Stan nieodróżnianej abstrakcji, charakterystyczny dla większości płócien Reinhardta, wywołuje uczucie pewnego niedosytu. Ustanawia się negatywnie, jak u Derridy przestrzenność czy płaszczyzna, jedynie w wyniku podważenia własnej zasady nieodmiennej pustki przez różnicujący moment pojawienia się konkretnego – punktu przypadkowego dotknięcia, którego tak obawiał się Reinhardt. Reżim negatywnej absolutnej prostoty istnieje w ciągłym zagrożeniu podważenia przez różnicę. Zaistnienie różnicy, śladu obecności – dotknięcia płaszczyzny obrazu – pozostaje zawsze otwartą możliwością, wpisaną w ciąg potencjalnych wydarzeń: „obecność jakiegoś elementu stanowi zawsze znaczące i zastępujące odesłanie, wpisane w pewien system różnic i w pewien łańcuch w ruchu”. Byłby to ślad śladu odbiorcy, ślad śladu referencji, ślad śladu komunikacji w „strukturze powszechnego odniesienia”⁴⁴. Punkt zaistniałby tylko ujemnie, jako pozorna obecność, wpisany w negatywną dynamikę różni. Proces różnicowania stanowi tu więc o jakości płaszczyzny czy przestrzeni. „Czysta przestrzenność zyskuje określenie właśnie przez zanegowanie braku zróżnicowania, który ją ustanawia, to znaczy negując sama siebie”⁴⁵ – jak pisze Derrida – i umiejscawiając ontologię procesu gry obecności–nieobecności

⁴³ J. Derrida, *Marginesy filozofii*, op. cit., s. 149.

⁴⁴ Ibidem, s. 52.

⁴⁵ Ibidem, s. 69.

w logicznym ciągu następstw przed alternatywą samej obecności i nieobecności. W grze odniesienia *signifié* i *signifiant* czarne płótna są obrazem ogólności metafory, w której istnieje jednak możliwość prostego odbicia, zatrzymania refleksu reprezentacji. Tak jak – według słów Derridy – „dyskurs musi niekiedy sięgać do obrazu, figury, analogii”⁴⁶, tak obrazowość wymusza narrację dyskursu. Związki pisma i estetyki w metaforze wizualnej pozostają w jego filozofii jednym z punktów węzłowych dyskursu.

NIEMA IRONIA PISMA

Porównaniu potencjału komunikacyjnego głosu i pisma, z wyraźnym przesunięciem akcentu ku temu drugiemu elementowi, poświęca Derrida esej „Sygnatura, zdarzenie, kontekst”. Pismo, znak, utrwalona wizualność, złączenie głosu i gestu, dystansowania i przypadkowości – są sferą otwarcia gry komunikacyjnej, przestrzeni, w której ograniczenia czasowo-przestrzenne podlegają częściowemu zawieszeniu. Zapis oparty na naturalności pracy ręki niespodziewanie pozwala zbliżyć się do ciekawej prawdy ujawniającej się w ludzkiej omyłności, której anakolutowej struktury słuch nie jest w stanie wykryć.

Należy tu bowiem uwzględnić – jak konstatuje Derrida – że wydobyta oboczność czy dwuznaczność jest wynikiem „pospolitego błędu ortograficznego”, który w swej niemej ironii unaocznia jednak zasadę działania różnicy *différence*. Fraza „niema ironia”, określająca nieuchwytnie dla ucha przedstawienie liter, pojawia się już na samym wstępie referatu wygłoszonego przez Derridę w 1968 roku we Francuskim Towarzystwie Filozoficznym, poświęconego fundamentalnemu dla jego filozofii pojęciu różni. Niema ironia, milczenie – okazują się dla Derridy na tyle fascynujące, by można było o nich opowiadać, podjąć próbę werbalizacji niewyraźnego błędu, nie po to jednak – jak pisze – by go usprawiedliwić, ale by dać wyraz jego natarczywej, tkwiącej niby schulzowska „zadra w oku”, obecności. Co znamienne, niema ironia ujawnia się w tym, co utrwalone w wyniku odbijania sensu w materii, wypełniania białej przestrzeni kartki śladem czy substytutem ludzkiej obecności. Aktywność ręki i bierność oka okazują się więc lepszymi powiernikami, a zarazem doradcami intelektu, niż praca gardła i ucha.

Katalizatorem semioburczej energii jest tu sfera wizualności, a ściślej – estetycznej ingerencji człowieka w to, co odnalazł nietknięte. Niema ironia okazuje się złym zapisem, nowotestamentową szczęśliwą winą, która niespodziewanie wskazuje na coś innego niż to, na co dosłownie zdaje się wskazywać (przywołuję tu sokratejską definicję ironii). Niema ironia jest ironią samorodną, niezamierzoną, z gatunku freudowskich *slips of the tongue*. Wcześniejsze odwołanie do Brunona Schulza nie jest tu przypadkowe, ponieważ opiera się na metaforze niezwykle sugestywnego wizualnego olśnienia, odsłaniającego wewnętrzną strukturę rzeczywistości, które jednak jawi się tylko wybranemu oku artysty czy filozofa. Olśnienie to, jak słup światła, wydziera heideggerowski prześwit bytu, będąc performatywem w retoryce twórczości.

⁴⁶ Ibidem, s. 214.

Błąd unaoczniający – idea twórczości pozornie niekontrolowanej, nawiązująca do automatyzmu surrealistycznego – wkrada się do malarstwa nie tylko dzięki abstrakcjonizmowi ekspresyjnemu Pollocka, który pokrywa swoje płótna odręcznym zapisem i przez ten ślad obecności czyni je wyrazem skrajnego indywidualizmu twórcy. Siła tkwi w ich inności, różnicowaniu się w stosunku do wszystkich, tak jak „w milczeniu graficznej różnicy między e i a”⁴⁷. Można by zaryzykować tezę, że w podobny sposób malarstwo nieprzedstawieniowe XX wieku wydobywa na jaw ideę *différer* – czyli odkładania czegoś na później, zerwania, przerwania, odległości, własnego koniecznego dystansu wobec poprzedników – i wynosi ją do rangi swojego motywu przewodniego. Przedstawiając swoją bezsilność wobec mimetycznego przedstawienia, sztuka współczesna opisuje ramy własnej skończoności. Częstkowo jedynie partycypując w procesie odwzorowywania, wskazuje na pewną dezintegrację działań twórczych, tak że ich pole staje się fragmentaryczne, obejmuje tylko część dawnej domeny twórcy realistycznego przedstawienia. Ta ekonomia wybiórczej koncentracji sił, znajdujących ujście w rejonach takich jak malarstwo monochromatyczne, prowadzi do rezygnacji z narracyjności kształtów, choć nie wyklucza innych form różnicowania wewnętrznego formy, ujawniających się choćby pod postacią techniki laserunku – uzyskiwania koloru w wyniku nadbudowywania kolejnych warstw.

„Asceza byłaby tu emfazą” (przekł. E.B.)⁴⁸ – twierdzi Lyotard w odniesieniu do rysunków Valeria Adamiego. Byłaby emfazą jednoznaczności, utwierdzeniem pewności domniemanej idei jednorodnej, ascetycznej całości. Nieprzypadkowo droga twórcza innego malarza amerykańskiego – Marka Rothki – prowadzi od fascynacji otwartymi na nieścistość i pomyłkę rysunkami automatycznymi, poprzez obrazy organiczne, które z czasem tracą na swej przypadkowości oraz zbyt łatwej harmonii, aż po czarne monochromy oparte na różnicowaniu wskutek nawarstwiania. Sztuka Rothki stopniowo wyzbywa się barokowego nadmiaru, staje się przesłoną na granicy pustki, przestaje być mową i zmienia się w nicość – czerń, pozornie pozbawioną światła, choć czytelną, a raczej nieczytelną właśnie dzięki niemu.

Czy rola bieli w płótnach Rothki z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, zawsze zresztą niepełnej, zawsze nadmalowanej, podanej w wątpliwość na brzegach, odpowiada złamanej monochromatyczności jego ostatnich obrazów? Biel jest analogiczna o tyle, o ile nie pozwala na dominację; staje się ingerencją w kolor, odsyła do kolejnej przestrzeni, w podobny sposób jak inna technika stosowana przez Rothkę, polegająca na oklejaniu brzegów płócien taśmą, co pozwalało na uzyskanie prześwitów wewnętrznej materii obrazu na brzegach. Paradoksem wydaje się fakt, że chociaż całość odwołuje się do tak drobiazgowej precyzji, w której nie może być miejsca na nieprzypadkowe drgnienia, to jednak ostatecznie jest poddana swoistej celowości bez celu przedstawienia. Lyotard nazywa tę metodę uobecnianiem nieobecnego czy przedstawianiem nieprzedstawialnego. Upływ czasu uchwycony w zdyscyplinowanej pracy pędzla przelicza się na jednostajność nieskończoności, zapowiedź samotności oraz izolacji

⁴⁷ Ibidem, s. 31.

⁴⁸ J.F. Lyotard, „Newman: The Instant”, op. cit., s. 244.

twórcy, odczuwanej boleśnie przez Rothkę i ewokowanej wyraźnie przez jego późne płótna.

Kapitulacja w obliczu wielości i ucieczka w solipsyzm wzniosłości mogą przybrać formę fragmentaryczności działań, akcentujących na przykład sam akt tworzenia kosztem finalnego materialnego rezultatu. Znika tu dystans między ontologią dzieła a ontologią twórcy, podobnie jak w romantycznym micie absolutnej autonomii artysty. Klasykami tego kierunku byłiby twórcy tacy jak Gilbert & George czy Yves Klein, który swoje dosłowne próby uchwycenia wzniosłości (samobójczy skok Ikara z dachu budynku) utrwalił w formie zdjęć i opublikował później w jednodniówce *Dimanche* na Festiwalu Awangardy w 1960 roku w Paryżu (warto dodać, że jedna z prób nieprzypadkowo odbyła się na ulicy Wniebowzięcia). Sztuka jako dzianie się, happening, heideggerowskie wydarzenie się prawdy nieskrytości bytu – to wszystko partycypuje w ruchu skrywania się i częściowego ujawniania bytu; jednak Yves Klein ironicznie podważa to, używając gestu zatrzymania w odwzorowaniu fotograficznym zanegoowanym dodatkowo przez akt zafałszowania realistycznej prawdy. Problem powtórzeń, montażu czy falsyfikatów jest tu kluczowy, zwłaszcza jeśli bywa relatywizowany do uwikłania sztuki w kulturę masową lub nowe techniki przekazu, takie jak telewizja, internet czy reklama.

WZNIOSŁOŚĆ OPAKOWANIA (CHRISTO JAVACHEFF I JEANNE-CLAUDE DENAT)

Wraz z narastaniem pierwiastka niedookreśloności dzieło pogrąża się w sferze wzniosłości. Nieuchwytna *différance* Derridy odnosi się do „mediacji czasowej” między dziełem sztuki a bytem nietrwałym, w którym „mystyfikacja dzieła wydarza się jako prawda”⁴⁹. Konflikt między miarą świata a niezgłębioną otchłanią prawdy utajonej, skrywającej się przed niezmiennie nieadekwatną, niepełną artykulacją w częściach mowy dyskursu artystycznego, jest podstawową tonacją barwną sztuki współczesnej. Wyniesienie prawdy skrytości ponad horyzont percepcji zmysłowej i intelektualnej nie może obyć się bez konfliktu. Toczy się spór, a wraz z nim ujawnia się różnica – przestrzeń pomiędzy dwoma brzegami heideggerowskiego rozstępu, powstałego w wyniku rozdzielenia koherentnej, choć jedynie powierzchniowej struktury. Forma skrywająca jest jednak ukształtowana tak, aby stać się odwzorowaniem tego, co ukrywa, odlewem prawdy wewnętrznej, która choć maskuje, to zarazem ujawnia swoją zawartość. Podobne słowa opisują projekt Christo Javacheffa i Jeanne-Claude Denat – artystycznie kontrowersyjnej pary artystów działających aktualnie w Nowym Jorku. Tworzone przez nich gigantyczne „formy opakowane” to jednocześnie wynik ingerencji w wielość i akt rezygnacji z jawności, ironiczna próba powrotu do abstrakcji zera, które nie reprezentuje, nie zastępuje, choć wprowadza przestrzenność.

Właśnie kategoria przestrzenności wydaje się podstawową racją innowacyjności pomysłu pakowania. Skala dzieła decyduje o jego literalnie niezatartym charakterze. Gigantyczne pokrowce Christo, które pokryły już m.in.: Reichstag, Pont Neuf, część Kalifornii i Central Parku w Nowym Jorku, potęgują tylko

⁴⁹ J. Derrida, *Marginesy filozofii*, op. cit., s. 389.

wrażenie nieadekwatności działania artysty w obliczu doskonałej różnorodności świata empirii. Czy można tu mówić o kompromitacji formy artystycznej, czy raczej o jej ontologicznym uprawomocnieniu, rozumianym po derridiańsku jako sposób ograniczenia? Granica ta stała się także – przypomnijmy – podstawą funkcjonowania kantowskiego negatywnego przedstawienia. Pytanie, które często – jak twierdzi Jeanne-Claude – zadaje Christo: „czy jest to większe niż twoja wyobraźnia?”⁵⁰, nawiązuje wprost do kantowskiej koncepcji wzniosłości. Skonfrontowane z kolosalnością dzieła, nasze władze poznawcze odnoszą się do skali wzniosłości ogromu natury po to tylko, by otrzeć się o granice własnej ograniczoności. W usiłowaniu przekroczenia formy tkwi rys wzniosłości. Dążenie do ujęcia przez władze poznawcze tego, co przekracza każde ujęcie, kieruje je na powrót w głąb samych siebie. Kantowskie pojęcie celowości bez celu w odniesieniu do zabiegów artystycznych znajduje tu ciekawe zastosowanie⁵¹. Odruchowy sprzeciw odbiorcy dzieł Christo nie dotyczy jedynie bezcelowości samego projektu, ale także odruchowego zgorznięcia katechretycznym przeniesieniem tego, co znane, w odległy skojarzeniowo kontekst. Opakowanie budzi niewiele zastrzeżeń, gdy zaśmieca chodnik pod Reichstagem, jednak na samym Reichstagu wygląda zaskakująco. Zmiana skali wraz ze zmianą punktu odniesienia powodują zmianę rejestru retorycznego na ironiczny. Gest zaczerpnięty z repertuaru świata codziennego, odarty ze swego funkcjonalnego zabarwienia, staje się gestem nieuwikłanym w funkcjonalizm realizmu, abstrakcyjnym, bo przeciwstawnym przedstawieniowości.

W kantowskim słowniku abstrakcyjność byłaby wyrazem chęci podporządkowania wielości i przypadkowości form natury ludzkiemu ujmowaniu. Władza sądenia – jak pisze Kant – przypisuje przyrodzie integralność oraz uporządkowanie tam, gdzie intelekt widzi tylko czystą przypadkowość. Opakowane wyspy Christo przedstawiałyby triumf władzy sądenia nad chaosem natury, będąc jednocześnie swoistą antropomorfizacją rzeczywistości, „delimitacją waloru naturalności” – by użyć analogii derridiańskich – niczym ubrania posągów, „które zarazem ozdabiają i zakrywają ich nagość”⁵². Opakowania-ubrania są elementem pozornie nieprzynależącym do wewnętrznej struktury dzieła, sytuują się poza dziełem, a zarazem na jego granicy, zaświadczają o jego niepełności. Według francuskiego filozofa:

„To, co czyni z nich parergony, nie sprowadza się po prostu do ich zewnętrżności jako tego, co przydane dziełu, ale stanowi strukturalny związek wewnętrzny, który przywiązuje je do braku usytuowanego wewnątrz ergonu. I właśnie ów brak byłby konstytutywny dla jedności tegoż ergonu”⁵³.

W przypadku wysp Christo można zaryzykować twierdzenie o podwójnej negacji. Właśnie wyprowadzający z równowagi brak braku, skończona kom-

⁵⁰ Zob. wywiad z Christo i Jeanne-Claude na stronie <http://christojeanneclaude.net/eyelevel.html>.

⁵¹ Kantowską „celowość bez celu”, charakteryzującą przedmioty estetyczne, rozumiem za J. Cullerem (*Teoria literatury*, przekł. M. Bassaj, Prószyński i S-ka, Warszawa 1998) jako taką wewnętrzną konstrukcję, która wskazuje na celowość całości struktury. Cel pozostaje jednak tylko kwestią wnętrza – sztuki, nie jest celem zewnętrżnym.

⁵² J. Derrida, *Prawda w malarstwie*, op. cit., s. 68.

⁵³ Ibidem.

pletność ergonu, a zarazem jego kulturalna nieprzynależność – stanowią podstawę ironicznego chwytu Christo.

Wiara i niewiara w to, co Paul de Man określa jako absolutną dosłowność, do której wypowiedzenia dąży język, gdy odrzuci swą metaforyczną otoczkę, charakteryzuje też eksperymenty sztuki współczesnej, ogniskując źródło głównych napięć wokół kategorii *mimesis*, *adaequatio*, *homoiosis*. Nieprzypadkowa wydaje się analogiczna tęsknota za nieosiągalnym statusem przedmiotu naturalnego w dziełach z pozoru tak odległych, jak obrazy hiperrealistów, asambleże pop-artu czy projekty Christo; równie nieprzypadkowe jest jej radykalne zaprzeczenie w malarstwie abstrakcyjnym. Zamknięta w ramach swej fikcyjności sztuka współczesna, chcąc nie chcąc, staje się parasztuką, wdaje się bowiem w dyskurs z innymi obrazowymi i językowymi formami wypowiedzi.

David Carroll, teoretyk spod znaku Szkoły z Irvine, twierdzi, że badania teoretyczne muszą być nieustannie konfrontowane z samą sztuką i poprawiane przez nią. Taką teorię, która pozostaje ciągle zaangażowana w dynamiczny dialog ze sztuką, określa mianem paraestetyki. „Najważniejszym elementem pracy Foucaulta, Lyotarda i Derridy” – pisze Carroll – „nie jest ich teoria sztuki jako taka, ale raczej to, jak ich decyzja utrzymania sztuki i literatury w stanie niefinalności, nieroztrzygnięcia, niezdeterminowania (...) przemieszcza i przekształca jedną w terminach drugiej”⁵⁴ (przekł. E.B.). Oczywiście konsekwencją zaangażowania estetyków w twórczy dyskurs ze sztuką będzie konieczne przemieszczenie, a więc także upodobnienie obu języków, odsłaniające kreacyjne potencjały teorii. Parateoria jest zatem w wielu aspektach krytyczną praktyką teorii, opierającą się na ironicznym zwrocie teorii przeciwko niej samej.

W tym kontekście ironia i wzniosłość są mechanizmami destabilizacji twórczej, prowadzącej ku nowemu porządkowi zarówno w sferze dyskursywnej recepcji sztuki, jak i wizualności. Temu dążeniu do rozproszenia towarzyszy jednak marzenie o odzyskaniu utraconej tożsamości, której artysta w dobie postmodernizmu szuka, odwołując się do krytycyzmu ironii i solipsyzmu wzniosłości jako do mechanizmów obronnych w bloomowskiej walce o autonomię, o dyskursywną i materialno-wizualną przestrzeń, która byłaby niezależna od wpływów poprzedników, a więc – dla owego artysty – całkowicie własna.

IRONY, THE SUBLIME, AND THE VISUAL ARTS: NOTES ON AMERICAN DECONSTRUCTION OF THE DERRIDIAN *PARERGON*

This paper addresses philosophical interpretation of American art in the second half of the 20th century. It is concerned with American aesthetics, particularly with the categories of irony and the sublime as constitutive modes of various structural destabilizations in representational and non-representational practices of contemporary visual art in the United States.

⁵⁴ D. Carroll, „Introduction: The States of ‘Theory’ and the Future of History and Art” (w:) idem (red.), *The States of ‘Theory’: History, Art and Critical Discourse*, Columbia University Press, New York 1990, s. 22.

Author examines how the dialectic of presence and absence antagonizes the critical stance of Derrida and Lyotard in the context of colour and plane. Kierkegaard's notion of irony as "an absolute infinite negativity" is employed to explore contemporary modes of artistic creativity. Derrida's concepts of *parergon* and *differance*, Lyotard's notion of the sublime, and Rorty's category of irony are applied to abstract expressionist and hyperrealist painting, Christo's wrapped objects, and Wodiczko's homeless vehicles. Heidegger's concern with proximity and "being-in-the-world" is employed in relation to the defamiliarization process observed in Pop Art objects. The paper takes account of various post-deconstructive aesthetic strategies, such as the tendency to extend linguistic maneuvers into the visual arts. The domain of binary interplay of theory and the arts constitutes a paradigmatic field for implementation of various critical practices developed by the contemporary theory group formed at Yale University and later at the Critical Theory Institute, Irvine US, where the Derridian deconstruction remains the main reference point.

Alicja Sawicka

O AMBIWALENTNEJ FUNKCJI ŚWIATA SZTUKI

„Bezużyteczność tkwi w naturze dzieła geniuszu; jest jego patentem szlacheckim”.

Arthur Schopenhauer

Tytuł poniższego tekstu mógłby zostać sformułowany nieco inaczej; brzmiałby wówczas: *O zasadności pytania, czym jest sztuka*. Pisząc o ambiwalentnej funkcji świata sztuki, zamierzam bowiem przedstawić takie jego rozumienie, które pozwoliłoby w sposób prawomocny stawiać pytanie o istotę sztuki. Oba problemy widzę jako wzajemnie (i z konieczności) ze sobą powiązane. W celu wprowadzenia we własne analizy przedstawię pewne wstępne rozumienie pojęć „świat sztuki” oraz „istota sztuki”.

Odwołując się do uwag Danto i Dickiego, wskazujących reguły funkcjonowania świata sztuki, chcę zaproponować własne ujęcie tego problemu oraz definicję pojęcia „świat sztuki”. Mogę przedstawić następujące jego rozumienia, którymi będę się posługiwać:

(S1) Świat sztuki jest tożsamy z dotychczasowymi teoriami estetycznymi (wraz ze sformułowanymi definicjami pojęć, odnoszącymi się do dziedziny sztuki), z kryteriami odróżniania sztuki od nie-sztuki oraz kryteriami doskonałości wypracowanymi w oparciu o sztukę przeszłości.

(S2) Świat sztuki jest systemem zdolnym do twórczej ewolucji, modyfikowania własnych zasad (założeń oraz wniosków formułowanych przez poszczególne teorie estetyczne) oraz do włączania w dziedzinę sztuki dzieł rewolucyjnych, stanowiących świadectwo sprzeciwu (niekoniecznie świadomego) wobec kontekstu teorii.

(S3) Świat sztuki to szeroki kontekst obejmujący zarówno dziedzinę sztuki, jak i nie-sztuki. Na drugą z wymienionych dziedzin składają się: (a) wszelkie wytwory człowieka; (b) wytwory człowieka wykluczone ze świata sztuki (w znaczeniu S2), choć pierwotnie pomyślane jako do niego należące; (c) „kandydaci do oceny”: artefakty, które mogą osiągnąć status dzieła sztuki, ale nie muszą tego robić.

Powyższe specyfikacje uzupełniam następującymi stwierdzeniami:

1. Relacja między (S1) a (S2) jest podobna do relacji między dziełami uznanymi przez tradycję a artystyczną awangardą. Należy jednak przy tym zaznaczyć, iż poszczególnych członów obu relacji nie można ze sobą utożsamiać, ponieważ dzieło awangardowe nie zostaje włączone do świata sztuki (S2) tylko dzięki własnej rewolucyjności, a dzieło będące świadectwem kontynuacji jakiejś tradycji tworzenia – nie zostaje z niego wykluczone tylko z powodu nieposiadania owej cechy. Rewolucyjność artystycznej propozycji nie jest cechą ani wystarczającą, ani konieczną dla osiągnięcia przez nią statusu dzieła sztuki.

2. Rozumienia świata sztuki jako (S2) oraz (S3) są sobie bardzo bliskie i, jak się wydaje, w praktyce nie do odróżnienia w sposób jednoznaczny.

Wskazując na ambiwalentną funkcję świata sztuki, zamierzam uzasadnić określony sposób pytania o istotę sztuki; innymi słowy: rozstrzygnąć, o co możemy pytać, kiedy pytamy. Istoty sztuki nie utożsamiam ani z warunkami wystarczającymi i koniecznymi dla osiągnięcia przez wytwór człowieka statusu dzieła sztuki, ani z kryteriami odróżniania sztuki od nie-sztuki. Pytanie o istotę sztuki uważam raczej za bliskie pytaniu o istotę artystycznego tworzenia jako odróżnialnego od innych przejawów ludzkiej aktywności. W zaproponowanej wykładni istota sztuki nie jest tożsama z *bytem idealnym* i uprzednim wobec każdego ewentualnego dzieła, a za dziedzinę jej odkrywania uznaję sferę praktyki artystycznej: tworzenia oraz recepcji.

1.

Odebrane zostało nam prawo do pytania: „Czym jest sztuka?”. Estetyk oraz Filozof to uzurpatorzy, którzy ustanawiają (nie zaś rozpoznają) granicę oddzielającą sztukę od nie-sztuki. Odróżnienie owych dziedzin dokonuje się w oparciu o arbitralną decyzję; jest konsekwencją *aktu woli*, nigdy: *aktu poznania*. Można przywołać dwa argumenty na rzecz stwierdzenia, iż pytanie o istotę sztuki nie powinno się w ogóle pojawiać. Pierwszy sformułował Morris Weitz, drugi – Jacques Derrida¹.

1. „Sztuka” jest pojęciem otwartym; nie istnieje możliwość sformułowania takiej definicji, która wskazywałaby na warunki konieczne i wystarczające do tego, by włączyć dany przedmiot do klasy dzieł sztuki. Co więcej, teoria estetyczna, odróżniając dziedzinę sztuki od nie-sztuki, dokonuje tego w oparciu o wybrane kryteria doskonałości. Podstawą definicji nie są zatem sądy poznawcze, ale wartościujące.
2. Dyskurs filozoficzny, podporządkowując sztukę swoim pojęciom, formułuje definicję istoty sztuki w oparciu o właściwą sobie metodę, perspektywę, dziedzinę dociekań. Definicja nie ma obiektywnej ważności, gdyż warunkuje ją subiektywne spojrzenie filozofii: sposób, w jaki stawia ona właściwe sobie pytania, oraz to, jakie wyznacza kierunki poszukiwania odpowiedzi.

Zastanawiając się nad funkcją teorii w estetyce, Weitz stwierdza, iż należy ograniczyć ją do szukania odpowiedzi na pytanie, co czyni wytwór artysty dobrym dziełem sztuki. Z kolei Derrida podważa zasadność jakiegokolwiek filozoficznego mówienia o sztuce. Próba wypowiedzenia w języku rozumu tego, co przeciwstawia się rozumowi, sprawia, że dzieło sztuki przekształca się w narzędzie, dzięki któremu filozof argumentuje na rzecz własnego stanowiska. Sprzeciwiając się możliwości przekroczenia opisywanej przez siebie subiektywizacji stanowisk, zarówno Weitz, jak i Derrida nie dostrzegają jednak uzurpacji, której dokonują na drodze własnych analiz.

¹ M. Weitz, *The Role of Theory in Aesthetics* (w:) P. Lamarque, (red.), *Aesthetics and the Philosophy of Art: The Analytic Tradition*, Blackwell Publishing, Oxford 2004, s. 12–18. J. Derrida, *Prawda w malarstwie*, przekł. M. Kwietniewska, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003.

Propozycja Weitz'a pomija fakt, iż pojęcia wartościujące są dużo bardziej podatne na pełnienie funkcji podstawy odróżniania dobrego dzieła sztuki od złego niż podstawy definiowania istoty sztuki w ogóle. Niesie ona ponadto ryzyko utożsamienia złego dzieła sztuki z wytworem, który sztuką *nie jest*. Bardzo możliwe, że wystarczy założyć, iż pojęcia estetyczne mogą pełnić funkcję opisową, a sądy estetyczne mogą mieć jakkolwiek właściwą sobie wartość poznawczą² oraz że poza intencją artysty istnieje jakaś istotna właściwość procesu tworzenia, która czyni jego efekt dziełem sztuki – by otworzyć sobie drogę do poszukiwania odpowiedzi na pytanie: „Czym jest sztuka?”.

Derrida natomiast, twierdząc, że spojrzenie filozofa nie jest zdolne ogarnąć punktu, z którego samo jest kierowane, zdaje się przyznawać własnej perspektywie wartość nadrzędną. Czy obraz van Gogha – pyta Derrida – mówi coś, czego by nie wiedział wcześniej filozof Heidegger? Z pewnością tak właśnie jest. Podobnie zresztą (ktoś mógłby przewrotnie zauważyć) jak *Gespräch im Gebirg* Paula Celana nie mówi nic ponad to, co wmawia mu filozof Derrida³. Derrida widzi historię filozofii jako następujące po sobie systemy, co pozwala mu akcentować nadzorczą siłę pojęć filozoficznych. Nie sytuując się w punkcie, z którego spogląda Derrida, powinniśmy mówić o filozofii nie jako o następujących po sobie systemach, ale jako o nachodzących na siebie płaszczyznach, a prawdę pojęć winniśmy uważać za uzależnioną od „warunków ich stworzenia”⁴.

Pytanie o funkcję estetyki łączy się z poszukiwaniem rozwiązania problemu, który dotyczy tego, czym jest lub powinna ona być. Estetyka jest określana jako: (a) teoria; (b) metoda badania; (c) nauka pytająca o warunki własnej możliwości; (d) zapis możliwych spotkań ze sztuką; (e) forma aktywności twórczej podmiotu. Wśród wymienionych specyfikacji na czoło wysuwa się trzecia z nich. Sądzę jednak, że przyznawanie pierwszeństwa (lub wyłączności) którejkolwiek z powyższych funkcji już na starcie odbiera sformułowanym sądom wartość poznawczą, którą mogłyby one posiadać, gdyby estetyka nie zapomniała o żadnej z powyższych powinności. Gdy odwołamy się chociażby do tego, co zostało powiedziane na temat filozofii jako dziedziny współwystępowania nachodzących na siebie płaszczyzn⁵, oraz gdy będziemy postrzegać estetykę jako dociekanie, zachowujące pamięć o własnych początkach (wyznaczonych przez założenia, perspektywę oraz narzędzia danej propozycji filozoficznej), to wówczas narzuci nam się konieczność *jednoczesnego* rozważania potrójnej funkcji estetyki: jako twórczej aktywności podmiotu, metody badania oraz nauki badającej warunki własnej możliwości.

² Nawet jeżeli – z punktu widzenia logiki – te pierwsze pozostaną pojęciami otwartymi, a drugie będą jedynie prawdopodobne.

³ Por. J. Derrida, *Szibbolet dla Paula Celana*, przekł. A. Dziadek, Wydawnictwo FA-art, Bytom 2000.

⁴ Por. G. Deleuze, F. Guattari, *Co to jest filozofia?*, przekł. A. Pieniążek, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002. Podkreślam za autorami, iż tym, co stanowi nośnik pojęć, jest przedfilozoficzna płaszczyzna immanencji, określająca warunki, dzięki którym dany problem może być rozwiązany na drodze tworzenia takich, a nie innych pojęć – to pozwala mi argumentować przeciwko stanowiskom uwydatniającym nadzorczą siłę pojęć filozoficznych. Zamiast tego możemy przypisać im siłę twórczą.

⁵ Por. przypis nr 4.

Podobny – krytyczny wobec estetyki – punkt widzenia reprezentuje George Steiner, stwierdzający, że teorie estetyczne, mnożąc dogmaty dotyczące gramatyk tworzenia, budują jedynie „wtórne miasto”. A co gorsza – jak zauważa – mamy obecnie do czynienia z dyskursem nie tylko wtórnym, ale i trzeciorzędnym: „(...) z tekstami na temat możliwości i epistemologicznego statusu wcześniejszych wtórnych tekstów”⁶. Wszystko to sprawia, że odbiorca nie ma możliwości rzeczywistego obcowania ze sztuką, a „(...) metodologie i techniki, które przywróciłyby nam obecność pierwotnego źródła, otaczają tę obecność, dusząc ją własną autonomiczną masą”⁷. Koncepcję Steinera, pytającego o obecność w ludzkim życiu aktu tworzenia oraz recepcji sztuki, widzę jako antyteoretyczną i opisującą tylko jeden z aspektów poszukiwań estetyki. Aby bowiem podążyć drogą zaproponowaną przez Steinera (pytanie o obecność zjawiska *poiesis*), konieczna okazuje się odpowiedź na pytanie, jak owa „obecność” jest w ogóle możliwa. Jeżeli – jak sugerują dociekania Steinera – estetyka ma być zapisem ewentualnych spotkań człowieka ze sztuką, to należy przecież wcześniej określić naturę dziedziny, w której owe „zapisy” mogą się dokonywać. Innymi słowy: trzeba opisać ten element czy tę właściwość dzieła sztuki, które pozwalają nam o nim mówić cokolwiek. Po raz drugi okazuje się, że arbitralność i dowolność należy przypisywać przede wszystkim tym stanowiskom, które starają się w sposób jednoznaczny określać powinność estetyki, a także tym, które kategorycznie odmawiają jej prawa do pełnienia jakiejś określonej funkcji.

Podsumowując wszystko, co zostało dotychczas powiedziane, mogę stwierdzić, że uzasadnienia dla pytania o istotę sztuki należy szukać po pierwsze w sposobie, w jaki jest ono stawiane (perspektywa pytającego, punkt wyjścia), a po drugie – na drodze określenia, czego owo pytanie w każdym konkretnym przypadku dotyczy (kierunek poszukiwań, punkt dojścia). Przedstawione podwójne uwarunkowanie przesądza o nieuchronnej subiektywizacji stanowiska pytającego. Pozwolę sobie jednak zaryzykować pogląd, że owa subiektywizacja może zostać przekroczona (albo raczej: może być przekraczana). Ma to miejsce wówczas, kiedy estetyka „przypomina sobie”, iż jedną z jej funkcji stanowi zaproponowanie metody badania sztuki – metody zdolnej do kwestionowania własnych założeń oraz weryfikowania osiągniętych wniosków; skierowanej w przyszłość, w stronę nowych form artystycznego wyrazu⁸. W konsekwencji: o „teorii” estetycznej należy mówić wyłącznie o tyle, o ile tworzone przez nią pojęcia pozostają pojęciami otwartymi⁹.

Uważam, że kiedy szuka się uzasadnienia dla pytania o istotę sztuki, należałoby wskazać na tak liczne i tak różne warunki możliwości jego prawomocnego stawiania, że dopóki filozofia jako taka nie jest zamkniętym systemem (teorią), dopóty zagadnienie powyższe musi pozostać nierozstrzygnięte ostatecznie

⁶ G. Steiner, *Rzeczywiste obecności*, przekł. O. Kubińska, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1997, s. 37.

⁷ Ibidem, s. 43.

⁸ „Tworzenie pojęć odwołuje się samo w sobie do przyszłej formy, przywołuje nową ziemię i jeszcze nieistniejący naród”. G. Deleuze, F. Guattari, *Co to jest filozofia?*, op. cit., s. 122.

⁹ Cudzystów jest tutaj konieczny jako ochrona przed argumentacją, iż w takim razie w przypadku estetyki nie może być w ogóle mowy o teorii.

– dlatego właśnie zamierzam skupić się na jednej (wybranej arbitralnie) kwestii, której rozważenie widzę jako istotne dla problemu zasadności pytania: „Czym jest sztuka?”.

Moim celem jest wskazanie, że tak zwany „świat sztuki” (kontekst teorii oraz praktyki), uznawany niejednokrotnie za warunek istnienia dzieła sztuki, a także odmawiający prawa do miana sztuki tym efektom twórczej kreacji, które sytuują się poza wspomnianym kontekstem, posiada – oprócz owej funkcji negatywnej – również funkcję pozytywną, określoną przez Leszka Kołakowskiego jako opór niezbędny każdemu artyście dla tworzenia dzieła¹⁰. Prezentowana poniżej charakterystyka ambiwalentnej funkcji świata sztuki (w znaczeniach S2 i S3) ma stanowić uzasadnienie dla określonego sposobu pytania o istotę sztuki oraz kierunku poszukiwania odpowiedzi. Zamierzam zaakcentować, iż tak, jak tworzenie nowych form (form czystych, to znaczy niezanieczyszczonych „materią” dzieł dotychczasowych) świadczy o sile sztuki, tak też poszukiwanie tego, co stanowi o czystości formy danego dzieła, powinno stać się istotnym elementem metody jego badania. Rola teorii estetycznej polegałaby w tym wypadku na rozstrzygnięciu pytania o to, co czyni artystę wizjonerem, a odbiorcy sztuki pozwala w owym szaleństwie uczestniczyć. Okazuje się, że kiedy pyta się o istotę sztuki, nie można uciec przed pytaniem innym: „Czym jest tworzenie?”.

2.

Dotychczasowa krytyka koncepcji Weitzza opiera swoją argumentację przede wszystkim na podawaniu w wątpliwość użyteczności zastosowania pojęcia „podobieństw rodzinnych” dla definiowania dziedziny sztuki w opozycji do tego, co sztuką nie jest. Przejmując to pojęcie od Wittgensteina, Weitzz stwierdza, że chociaż każde dzieło sztuki jest pod pewnym względem i pod różnymi względami podobne do każdego innego dzieła, to nie jesteśmy w stanie wskazać żadnej cechy wspólnej im wszystkim, a w konsekwencji musimy uznać, że pojęcie „sztuka” jest otwarte i niedefiniowalne¹¹. Chciałabym odwołać się do dwóch linii argumentacji, poddających krytyce stanowisko Weitzza. Pierwsza z nich zmierza do stwierdzenia, że propozycja Weitzza okazuje się zbyt liberalna¹², druga natomiast – że albo prowadzi ona do regresu w nieskończoność, albo kwestionuje samą siebie¹³.

Liberalizm teorii Weitzza – jak przedstawia to Grzegorz Dziamski – polega na tym, że pozwala ona rozszerzać definicję sztuki w nieograniczony sposób. Wystarczy odpowiednio spojrzeć na przedmiot (nowy wytwór artysty),

¹⁰ L. Kołakowski, S. Morawski, „Dialog o sensowności uprawiania estetyki”, *Studia Estetyczne*, t. 1, Warszawa 1964, s. 6. Kołakowski stwierdza: „(...) estetyka jest artyście tak samo niezbędna jak woda pływakowi, którego czynność polega wszakże na przewyżczeniu oporu wody”.

¹¹ M. Weitz, *The Role of Theory...*, op. cit., s. 14–15.

¹² Tę drogę argumentacji przeciwko teorii Weitzza zebrał i przedstawił Grzegorz Dziamski. Por. G. Dziamski, *Postmodernizm wobec kryzysu estetyki współczesnej*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 1996, s. 60–70.

¹³ Por. G. Dickie, *The New Institutional Theory of Art* (w:) P. Lamarque (red.), *Aesthetics and the Philosophy of Art...*, op. cit., s. 47–54.

by stwierdzić, że jest on pod pewnym względem podobny do przedmiotów uznanych wcześniej za dzieła sztuki. Należy zatem znaleźć jakieś inne kryterium pozwalające zamknąć pojęcie „sztuka”¹⁴. Sadzę, że argument ów jest niezgodny z podstawową tezą Weitza: „sztuka” jest pojęciem otwartym, a każda próba jego domknięcia stanowi efekt dowolnej decyzji. Należałoby raczej zastanowić się, czy istnieje jakiegokolwiek kryterium *rozszerzania* zbioru desygnatów tego pojęcia.

Inny argument proponuje George Dickie, który kwestionuje adekwatność samej zasady „podobieństw rodzinnych” w zastosowaniu do dziedziny sztuki. Błąd teorii Weitza jest dużo poważniejszy niż nadmierny liberalizm. Po pierwsze, opiera się ona na regresie w nieskończoność. Jeżeli bowiem jedynym sposobem osiągnięcia przez artefakt statusu dzieła sztuki miałyby być podobieństwo do dzieła wcześniejszego, to wówczas nie mogłyby istnieć pierwsze dzieła sztuki i sztuka jako taka. Po drugie zaś, teoria Weitza obala samą siebie: musiałby przecież istnieć przynajmniej jeden artefakt, który nie stawałby się sztuką na mocy podobieństwa do wcześniejszego dzieła sztuki¹⁵. Krytyka, której dokonuje Dickie, jest trafna tylko przy określonej interpretacji stanowiska Weitza. Takiej mianowicie, że pisząc o podobieństwach rodzinnych dzieł sztuki, stwierdza on *przede wszystkim*, że właściwość ta może stać się kryterium pozwalającym odróżnić sztukę od nie-sztuki. Uważam, że jeśli bierze się pod uwagę nacisk, jaki Weitz kładzie na otwartość pojęcia „sztuka”, to wówczas trzeba przyjąć nieco inną interpretację.

Oba przedstawione powyżej sposoby krytyki opierają się w mojej opinii na podobnych błędach interpretacyjnych. Pomijają przede wszystkim fakt, iż według Weitza pojęcie „sztuka” *jest* pojęciem otwartym i jako takie nigdy nie zostanie zamknięte. Innymi słowy: Weitz sprzeciwia się jakiegokolwiek próbie domykania tej kategorii. Każde pojęcie otwarte ma tę właściwość, że pozostaje „skierowane w przyszłość”. Aby argumentować przeciwko teorii Weitza, należałoby raczej wykazać, że „sztuka” *nie jest* kategorią otwartą. Różnicę między skierowanym w przeszłość pojęciem zamkniętym a pojęciem otwartym – zawsze (i ze swej istoty) gotowym na przyjęcie nowych form artystycznych – można najlepiej zobrazować, przywołując przykład Weitza: „tragedia antyczna” jest pojęciem zamkniętym, natomiast „tragedia” (według autora) – otwartym¹⁶. Powyższe przykłady krytyki opierają się zatem na pewnym „pomieszaniu” interpretacyjnym. Teoria Weitza sugeruje moim zdaniem trzy rodzaje pojęć (a nie, jak chciałby tego on sam, dwa): (a) pojęcia zamknięte, odnoszące się do przeszłości („tragedia antyczna”); (b) pojęcia otwarte, zawsze i ze swej istoty skierowane w przyszłość („sztuka”); (c) pojęcia otwarte, które mogą – ale nie muszą – zostać kiedyś domknięte („tragedia”, „literatura” etc.). Aby scharakteryzować trzeci z wymienionych typów pojęć, posłużę się przykładem liberatury, w której nośnikiem znaczeń tekstu jest także fizyczny (materialny i graficzny) aspekt książki. W konsekwencji teoretyk zostaje postawiony przed koniecznością podjęcia decyzji, na którą zwrócił uwagę Weitz. Albo stwierdzamy, że liberaturę

¹⁴ G. Dziamski, *Postmodernizm wobec kryzysu...*, op. cit., s. 64.

¹⁵ G. Dickie, *The New Institutional...*, op. cit., s. 48.

¹⁶ M. Weitz, *The Role of Theory...*, op. cit., s. 16.

należy uznać za gatunek literacki, i domykamy (choćby tymczasowo) pojęcie „literatura”. W wyniku takiej decyzji musimy jednak dokonać zmiany definicji tworzywa dzieła literackiego. Albo też uznajemy literaturę za odmienną dziedzinę sztuki i wysuwamy propozycję teorii dla niej właściwej. Sądzę, że warto w tym miejscu podkreślić wartość koncepcji Weitzza dla naszego myślenia na temat rewolucji artystycznych oraz funkcji i „natury” teorii estetycznych. Wątek ten wykorzystam w dalszej części własnych analiz, przy omawianiu ambiwalentnej funkcji świata sztuki¹⁷.

Aby uniknąć zbyt pochopnej krytyki stanowiska Weitzza, konieczne jest rozpoznanie, jaką funkcję pełni w jego analizie powołanie się na podobieństwa rodzinne dzieł sztuki. Nie uważam, aby w opinii filozofa miały one odgrywać rolę kryterium pozwalającego oddzielić sztukę od nie-sztuki. Pogląd, że przedmioty należące do dziedziny sztuki cechuje podobieństwo rodzinne i nie można wskazać jakiejś jednej cechy wspólnej wszystkim dziełom sztuki, jest raczej rozwinięciem innego stwierdzenia Weitzza, mówiącego, że nie istnieje możliwość sformułowania takiej definicji pojęcia „sztuka”, która wskazywałaby na warunki konieczne i wystarczające do tego, aby włączyć dany przedmiot do klasy dzieł sztuki. Mamy więc tutaj do czynienia raczej z argumentem za otwartością tego pojęcia, nie zaś ze wskazaniem na kryterium odróżniania sztuki od nie-sztuki.

W grę wchodzi dwie drogi interpretacji koncepcji Weitzza. Pierwsza stanowi podstawę krytyki, którą przeprowadził między innymi George Dickie, druga jest mojego autorstwa:

1. A (nowy przedmiot, efekt artystycznej kreacji) jest pod pewnym względem podobne do B (przedmiot uznany wcześniej za dzieło sztuki), więc jest dziełem sztuki.
2. Wszystkie dzieła sztuki są do siebie podobne pod pewnymi – różnymi – względami.

Pierwsza z powyższych interpretacji prowadzi nieuchronnie do wskazania, iż w przypadku świata sztuki mamy do czynienia z pełnieniem tylko jednej ze wskazywanych przez mnie wcześniej funkcji: negatywnej (świat sztuki w znaczeniu S1). Opierając się na takiej wykładni, Dickie nie dostrzega, że popełnia błąd, który sam zarzucał koncepcji Weitzza: obala własne wnioski. Przywołując przykład *Fontanny Duchampa*, Dickie stwierdza, że mamy tu do czynienia z dwoma przedmiotami: dziełem sztuki (*Fontanna*) i nie-dziełem sztuki (pisuar). Pierwszy z nich został włączony w pewną nadrzędną wobec niego strukturę i sieć relacji (S2), drugi zaś nie (S3, dziedzina nie-sztuki)¹⁸. Jak więc widać, przykład ten wskazuje na drugą – pozytywną – funkcję świata sztuki: jest on oporem niezbędnym każdemu artyście do stworzenia dzieła. Duchamp, sytuując się poza światem sztuki (S1, rozumianym jako wyznaczony przez dotychczasowe kryteria doskonałości, teorie oraz uznane wartości), zostaje jednak do niego odniesiony: na skutek dokonanego aktu negacji, „negatywnego samookreśle-

¹⁷ Zamierzam wskazać na „nierównoczesność” porządku tworzenia oraz porządku teorii. Artystyczne rewolucje dokonujące się w łonie sztuki unaoczniają nam, że to, co chcielibyśmy określić mianem jej istoty, nie jest żadnym idealnym bytem, uprzednim względem każdego istniejącego oraz ewentualnego (przyszłego) dzieła. Teoria pojawia się niejako po fakcie, zawsze spóźniona – musi spoglądać wstecz.

¹⁸ G. Dickie, *The New Institutional...*, op. cit., s. 50.

nia” – jak stwierdza Leszek Kołakowski. Gdyby przyjąć interpretację, na której opiera się Dickie, to wówczas nic takiego nie mogłoby mieć miejsca. Świat sztuki, pełniąc jedynie funkcję negatywną, opierałby swoje sądy na kryteriach doskonałości, odnoszących się wyłącznie do sztuki przeszłości. Instytucjonalna teoria sztuki nie sytuowałaby więc wytworu artysty – jak chciałby tego Dickie – wewnątrz struktury zdolnej przyjąć dzieło nowe, rewolucyjne (S2). Byłaby za wąska. Co więcej, należałoby zakwestionować zaproponowaną przez autora instytucjonalną definicję dzieła sztuki, według której dzieło sztuki jest artefaktem takim, iż zostało ono stworzone w celu przedstawienia odbiorcom świata sztuki (S2). I to niezależnie od tego, czy artysta akceptuje reguły tego świata, czy też – jak Duchamp – nie. Istotnym momentem koncepcji Dickiego jest wszakże stwierdzenie, iż status dzieła sztuki nie jest *nadawany* danemu artefaktowi na mocy arbitralnej decyzji (uwarunkowanej na przykład przez kryteria doskonałości sztuki przeszłości), ale jest on przez ów artefakt *osiągany* na drodze tworzenia wewnątrz kontekstu świata sztuki lub w opozycji do niego (S1 i S2)¹⁹.

Druga ze wskazanych interpretacji pozostaje – jak sądzę – w zgodzie z wymogiem „elastyczności” kontekstu świata sztuki, którego specyfika ma być taka, że jest on gotowy na przyjęcie zarówno dzieł rewolucyjnych (negujących dotychczasowe reguły świata sztuki), jak i tych przedmiotów, które nie były pomyślane jako sztuka, ale zostały za takie uznane w późniejszym czasie (S2 i S3). Stwierdzenia, że wszystkie dzieła sztuki są do siebie podobne pod pewnymi różnymi względami, nie należy odnosić do porządku poszukiwania, odkrywania czy definiowania (nie jest to kryterium odróżniania sztuki od nie-sztuki), ale trzeba je raczej rozumieć jako zdanie *opisowe*, oznajmiające pewien niekwestionowalny fakt, mający być argumentem za otwartością pojęcia „sztuka”. Uważam, że najpierw dany wytwór artysty zyskuje status dzieła sztuki (osobną kwestią jest pytanie: w oparciu o jakie kryterium?), a dopiero potem, w kolejnym kroku, teoretycy i historycy sztuki odkrywają oraz nazywają te z jego cech, które czynią go „podobnym” do dzieł dotychczasowych. Gdybyśmy przyjęli interpretację Dickiego, musielibyśmy stwierdzić ponadto, że „sztuka” jest pojęciem zamkniętym, definiowalnym na drodze wyliczenia wszystkich cech świadczących o podobieństwie dotychczasowych dzieł sztuki. W konsekwencji pojęcie „sztuka” nie znalazłoby zastosowania w odniesieniu do ewentualnej sztuki przyszłości i dlatego okazałoby się bezużyteczne.

3.

Powołując się na kategorię „podobieństw rodzinnych”, Weitz porównuje nowe dzieło sztuki do gry. Wiedza o tym, czym jest gra, nie polega na umiejętności podania definicji „gry”, ale na zdolności rozpoznania określonej gry jako takiej i wyjaśnienia jej reguł oraz na umiejętności zadecydowania, który

¹⁹ Ibidem, s. 50–53. Zob. też: G. Sztabiński, *Problemy intelektualizacji sztuki w tendencjach awangardowych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1991. O Fontannie pisze autor, że jest ona świadectwem próby sprawdzenia „elastyczności” systemu przyjmowanego przez świat sztuki. Celem dzieła okazuje się tutaj prowokowanie refleksji nad tym, czym jest sztuka. Ibidem, s. 132–137.

spośród wyobrażonych (ewentualnych) przypadków mógłby lub nie mógłby zostać określony jako gra²⁰. Wiedza, o której pisze Weitz, jest wykorzystywana jako podstawa konstruowania kontekstualnych (instytucjonalnych) teorii sztuki. W niej właśnie szuka się uzasadnienia dla kryteriów pozwalających odróżnić sztukę od nie-sztuki.

Teoria kontekstualna Arthura C. Danto utożsamia wiedzę o tym, czym jest sztuka, ze znajomością teorii artystycznych, a je same – z fundamentem świata sztuki. Funkcję teorii w estetyce Danto rozumie jako czynienie świata sztuki i samych dzieł sztuki możliwymi²¹. Tak jak umiejętność tworzenia w ramach kontekstu teoretycznego jest „warunkiem istnienia” dzieła sztuki, tak też znajomość owego kontekstu przez odbiorcę stanowi niezbędną podstawę rozpoznania w danym przedmiocie dzieła sztuki. Sądzę, że aby dokonać poprawnej interpretacji tej koncepcji oraz by uczynić ją użyteczną, należy podkreślić, że Danto, pisząc o teorii, nie posługuje się w przywoływanym tekście określeniem „estetyczna”, ale „artystyczna” (*artistic theory*). Teoria artystyczna byłaby tutaj bliższa temu, co Władysław Tatarkiewicz określił jako zawartą w smaku czy dziełach sztuki „estetykę *implicite*”, w opozycji do „estetyki *explicite*”, która stanowi właściwą dziedzinę teorii estetycznych, świadomych odrębności swoich metod i narzędzi²². Gdy zastanawiamy się, czym jest świat sztuki oraz jakie są zasady jego funkcjonowania, powinniśmy raczej podążać drogą, którą proponuje Dickie. Fundament świata sztuki – pełniącego funkcję kontekstu tworzenia oraz recepcji – wyznacza tutaj przede wszystkim określona *praktyka*, praktyka tworzenia oraz recepcji właśnie. Dopiero nad tą dziedziną może nadbudować się kolejny poziom: teoria. Na ową dziedzinę praktyki składają się według autora różnorodne konwencje, style czy – mówiąc ogólniej – formy: tak tworzenia, jak i recepcji sztuki. Dickie konkluduje, że zasady te mogą ulegać zmianom²³. Podsumujmy. Jeżeli świat sztuki (S2) ma być zdolny – jak zaznaczyłam powyżej – do przyjęcia nowego, rewolucyjnego dzieła sztuki, to natura wyznaczających go reguł musi być taka, by można było sprawdzać ich użyteczność, poddawać system testowi i w konsekwencji eliminować te reguły, które prowadzą do wykluczenia oryginalnej formy artystycznej ze świata sztuki jedynie w oparciu o arbitralnie wybrane kryteria doskonałości. Dlatego właśnie sądzę, że kiedy mówi się o fundamencie świata sztuki, należy charakteryzować go w kategoriach kontekstu praktyki artystycznej (tworzenia oraz recepcji), nie zaś kontekstu teorii estetycznych.

Przedstawiona specyfikacja świata sztuki pozostaje ponadto w zgodzie ze stwierdzeniami Weitz, które – jak sądzę – mogą inspirować stanowiska

²⁰ M. Weitz, *The Role of Theory...*, op. cit., s. 14–15.

²¹ A.C. Danto, „The Artword”, *Journal of Philosophy* 1964, t. 61, nr 19, s. 580–581.

²² „Gdyby historyk estetyki czerpał swe informacje jedynie od uczonych estetyków, to nie odtworzyłby w pełni tego, co w przeszłości wiedziano i sądzono o pięknie i sztuce. Musi je również czerpać od artystów, musi notować też myśli, które znalazły wyraz nie w książkach naukowych, nie na piśmie, lecz w smaku, w *vox populi*. Nie wszystkie myśli estetyczne znalazły od razu wyraz słowny, były za to wypowiedziane w dziełach sztuki, w kształcie, barwie, dźwięku. Z dzieł sztuki można wyprowadzić tezy estetyczne, które nie są w nich zapisane, bo stanowią ich punkt wyjścia i założenie”. W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki. Tom I. Estetyka starożytna*, Ossolineum, Wrocław–Kraków 1960, s. 13.

²³ G. Dickie, *The New Institutional...*, op. cit., s. 53.

takie jak te reprezentowane przez Danto i Dickiego. Nieprzypadkowo przecież Weitz odwołuje się do *Dociekań filozoficznych* Wittgensteina. Znajomość znaczenia pojęcia „sztuka” polega tutaj na umiejętności jego użycia, zastosowania w odniesieniu do każdego ewentualnego przypadku (praktyka), nie zaś na zdolności podania jego definicji (cel, do którego zdają się zmierzać teorie estetyczne). Charakteryzowaną przez Weitza umiejętność (nawet wówczas, gdy odnosi on ją do każdego „wyobrażonego”, „ewentualnego” przypadku) należy pojmować raczej jako zdolność znajdującą się w procesie nieustannego doskonalenia, testowania samej siebie, niż jako znajomość reguł, tworzących zamknięty i nienaruszalny system. Gdybyśmy przyjęli drugie z wymienionych rozumień, musielibyśmy uznać, iż „sztuka” jest pojęciem zamkniętym, a zatem bezużytecznym w odniesieniu do tego, co Weitz określa mianem „wyobrażonych”, „ewentualnych” przypadków.

Jeżeli chodzi o stwierdzenie charakteryzujące fundament świata sztuki jako praktykę – tworzenia oraz recepcji – nad którą nadbudowuje się poziom teorii to należy zaznaczyć, że opisując tę zależność, Dickie zauważa, iż w grę wchodzi następujące typy praktyki tworzenia oraz procesu nadbudowywania się teorii:

1. Cel teorii stanowi odpowiedź na pytanie, czym jest praktyka tworzenia w ogóle i jako taka oraz na jakich uniwersalnych zasadach ona się opiera – niezależnie od dziedziny sztuki, z którą mamy do czynienia. Jako przykład tego rodzaju teorii można podać propozycje, które za cel sztuki uznają wyrażanie emocji.
2. Celem teorii jest zdefiniowanie zasad tworzenia właściwych danej dziedzinie sztuki. Dla przykładu: malarstwo zmierza do odtworzenia świata rzeczywistego²⁴.

Nie trzeba chyba argumentować, dlaczego – jak sądzi m.in. Dickie – powyższe teorie są bezużyteczne w odniesieniu do sztuki przyszłości (czyli sztuki „w ogóle”), ani nie trzeba dowodzić, że znajdują one zastosowanie albo jako wyraz „estetyki *implicite*”, albo jako narzędzie nadzoru, określające powinności sztuki. Musimy zatem odpowiedzieć sobie na pytanie, jak pogodzić tę oczywistość z zależnością, na którą zwracałam uwagę wcześniej: mianowicie ze stwierdzeniem mówiącym, iż kiedy pyta się o istotę sztuki, nie można uciec przed pytaniem, czym jest tworzenie. Rolę teorii estetycznej określiłam wówczas jako zmierzanie do rozstrzygnięcia kwestii, co czyni artystę wizjonerem. Chcąc przezwyciężyć ową sprzeczność, odwołam się najpierw raz jeszcze do koncepcji Dickiego. Podkreśla on, iż właściwość świata sztuki (S2) jest taka, że proces artystycznej kreacji pozostaje zawsze w relacji do odbiorców, którzy stanowią dzięki temu niezbędny element struktury wyznaczającej fundament świata sztuki²⁵. Musimy zatem wnioskować, iż świat sztuki jest kontekstem ruchomym i elastycznym, ulegającym przekształceniom oraz zdolnym twórczo ewoluować wraz z upływem czasu i zmieniającymi się oczekiwaniami tak artystów, jak i odbiorców.

²⁴ G. Dickie, „Art and Value”, *British Journal of Aesthetics* 2000, t. 40, nr 2, s. 237–238.

²⁵ G. Dickie, *The New Institutional...*, op. cit., s. 51.

W sytuacji, gdy pytamy, czym jest tworzenie, możemy przyjąć stanowisko zaproponowane przez George'a Steinera. Problematyka jego książki *Gramatyki tworzenia* jest skupiona przede wszystkim wokół tego pytania²⁶. Z kolei zaproponowany przez autora punkt wyjścia na drodze poszukiwania odpowiedzi zdaje się chronić estetykę przed zbyt pochopnymi wyrokami oraz arbitralnym definiowaniem pojęć. Steiner opisuje proces artystycznej kreacji jako uwarunkowany przez określoną „gramatykę”, czyli „(...) zestrojoną organizację percepcji, refleksji, doświadczenia, system nerwowy świadomości, w momencie gdy komunikuje się ona ze sobą i z innymi”²⁷. W rozważaniach Steinera pogląd ten wiąże się z jego rozumieniem języka. Z jednej strony znaczenia językowe są obciążone ich przeszłym użyciem²⁸, ale z drugiej strony język (w swych przejawach „nieużytkowych”) podważa zasady, na których się opiera, przekształcając się w ten sposób w proces odkrywania własnej natury: „(...) w literaturze, a przede wszystkim w poezji, obecne jest stałe parcie ku czystości, ku wyzwoleniu się z więzów tego, co zastane”²⁹. Pisząc o poezji *czystej, absolutnej* Paula Celana, Steiner podkreśla nieużyteczność języka, który nie potrafi wyrazić prawdy artysty. Poeta stara się więc stwarzać formy *czyste*, bo nieobciążone „materią” dotychczasowego znaczenia. Reguły artykulacji to doskonale obca gramatyka, rodząca się wraz z procesem powstawania dzieła, nie zaś wobec niego uprzednia; dlatego nawet ich „autor” nie potrafiłby zebrać ich w zbiór funkcjonalnych zasad: „Schumann, poproszony o wyjaśnienie trudnej etudy, usiadł przy fortepianie i zagrał ją po raz wtóry”³⁰. Gdyby artysta był zdolny wyjaśnić gramatykę własnej twórczości, unieważniłby tym samym konieczność powstania swoich dzieł³¹.

Przedstawioną powyżej sprzeczność możemy rozwiązać, jeśli uznamy, po pierwsze, trafność Steinerowskiej koncepcji języka oraz tworzenia (o wartości sztuki świadczy tworzenie form nowych, *czystych*, niezanieczyszczonych „materią” dzieł dotychczasowych) i jeśli podkreślimy jej użyteczność dla adekwatnego pojmowania „natury” świata sztuki, a także, po drugie, jeśli rozróżnimy poniższe kategorie:

1. Poszukiwanie tego, co stanowi o *czystości formy* danego dzieła, a co powinno być istotnym elementem jego badania.
2. Mnożenie przez teorię dogmatów dotyczących gramatyki tworzenia oraz recepcji i wnoszenie w konsekwencji „wtórnego miasta”, w którym nie jest już możliwe rzeczywiste spotkanie ze sztuką.

²⁶ G. Steiner, *Gramatyki tworzenia*, przekł. J. Łoziński, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2004.

²⁷ Ibidem, s. 11.

²⁸ „Domostwo znaczenia jest zawsze umeblowane, nierzadko tak gęsto, że aż w nim duszno”. Ibidem, s. 130.

²⁹ Ibidem, s. 166. Podobne stanowisko reprezentuje Josef Simon: zasady gramatyki to jedynie zbiór hipotez, dotyczących wewnętrznej formy języka. J. Simon, *Filozofia znaku*, przekł. J. Marecki, Oficyna Naukowa, Warszawa 2004, s. 254.

³⁰ G. Steiner, *Rzeczywiste obecności*, op. cit., s. 20–21.

³¹ Stanowisko Steinera dotyczące reguł artystycznej artykulacji, rozumianych jako doskonale obca gramatyka, może pełnić funkcję argumentu na rzecz stwierdzenia mówiącego, iż istoty sztuki nie daje się utożsamiać ze skończonym zbiorem kryteriów odróżniania sztuki od nie-sztuki.

Steiner stawia pytanie – w swoim mniemaniu – fundamentalne: o obecność lub nieobecność w ludzkim życiu zjawiska *poiesis*, aktu tworzenia i jego doświadczania³². Steinerowskie „miasto pierwotne” (miasto artystów, z którego wygnano krytyków oraz teoretyków sztuki) to utopia urzeczywistnionej obecności sensów tworzonych (zapoczątkowanych) przez człowieka. Konstytutywnym prawem jest tutaj wolność zarówno artysty, jak i odbiorcy. Musi ona zostać uszanowana, jeżeli chcemy zagwarantować światu sztuki żywotność i uchronić go przed skostnieniem, kanonizacją hipotez w dogmaty oraz normy określające powinności artysty. Warto przywołać w tym miejscu opinię Weitza, porównującego dzieło sztuki do gry. Chociaż on sam posługuje się owym porównaniem w celu scharakteryzowania pojęcia „podobieństw rodzinnych” w odniesieniu do dziedziny sztuki, to sądzę, że jest ono adekwatne z uwagi na jeszcze jeden aspekt. Nowe dzieło sztuki okazuje się grą, w którą nikt poza artystą (tym, kto wymyślił grę wraz z jej zasadami, czyli „regułami artykulacji”) nie potrafi zagrać. Właściwe zastosowanie pojęcia „sztuka” nie jest efektem umiejętności rozpoznania owej „nowej gry” jako dzieła sztuki w oparciu o wypracowaną dotychczas definicję. Należałoby raczej mówić tutaj o stopniowym *wchodzeniu w grę*, uwzględniającym wolność drugiej strony oraz proponowane przez nią reguły.

Aby podsumować wszystko, co zostało powiedziane dotychczas na temat ambiwalentnej (negatywnej oraz pozytywnej) funkcji świata sztuki, mogę wyróżnić i scharakteryzować jej następujące typy:

1. „Policyjna”, ściśle negatywna funkcja świata sztuki (S1). Podstawę sądów estetycznych stanowią tu: kryterium podobieństw rodzinnych lub kryteria doskonałości wypracowane w oparciu o sztukę przeszłości. W konsekwencji wytwór będący świadectwem artystycznej rewolucji albo jest uznawany za złe dzieło sztuki, albo w ogóle zostaje wygnany ze świata sztuki³³.
2. Funkcja negatywna o konsekwencjach pozytywnych. Na świat sztuki (S3) składają się wypracowane dotychczas reguły tworzenia oraz recepcji. Wtwór artysty stanowiący nową formę (nieznaną nikomu grę), czyli taki, który jest niezgodny z owymi zasadami, zostaje niejako na próbę wykluczony ze świata sztuki (S2), ale nie jest zanegowany od razu jako nie-dzieło sztuki. To – posługując się określeniem Dickiego – „kandydat do oceny”³⁴. Mamy tu do czynienia z ruchem podwójnym, polegającym na równoczesnym poszukiwaniu wartości nowej propozycji artystycznej oraz testowaniu elastyczności świata sztuki³⁵.

³² Ibidem, s. 24.

³³ Odwołuję się tutaj do określenia Leszka Kołakowskiego, który stwierdza, iż estetyka może pełnić „policyjny” nadzór wobec sztuki i hamować jej rozwój. Dzieje się tak wówczas, gdy na drodze kanonizacji wartości artystycznych dotychczasowej sztuki dokonuje się teoretycznej absolutyzacji tak wypracowanych norm. L. Kołakowski, S. Morawski, „Dialog o sensowności...”, op. cit., s. 4.

³⁴ G. Dickie, *Art and the Aesthetics. An Institutional Analysis*, Cornell University Press, Ithaca–London 1974, s. 34.

³⁵ I tutaj właśnie potrzebujemy kryterium, w oparciu o które artefakt byłby albo odrzucony jako nie-sztuka, albo akceptowany jako propozycja kwestionująca i weryfikująca zasady świata sztuki.

3. Funkcja ściśle pozytywna. Świat sztuki (S1) inspiruje artystę do przeciwstawiania się dotychczasowym rozwiązaniom, do poszukiwania nowych form wyrazu. Nie chodzi tu po prostu o *chęć* tworzenia nowych form. Owa *chęć* niesie bowiem niebezpieczeństwo przekształcenia autentycznej twórczości w zwykłą „wynaalazczość” czy „pomysłowość”, która ze sztuką nie ma nic wspólnego. System świata sztuki jest raczej negatywnym żywiołem, koniecznym ograniczeniem artysty, któremu zostaje odebrane prawo do wykorzystywania rozwiązań nie pochodzących od niego samego.
4. Funkcja pozytywna o konsekwencjach negatywnych. Artefakt jest „kandydatem do oceny”, badanym ze względu na dwa aspekty. Po pierwsze, sprawdza się, czy stanowi on istotnie propozycję oryginalną, a nie jedynie efektowny „wynaalazek”, „odkrycie”, „pomysł”. Po drugie, oceniane jest to, czy jego oryginalność nie stanowi przypadkiem pasożytniczego wykorzystania dotychczasowych rozwiązań artystycznych³⁶.

Świat sztuki (S1, S2, S3) – krytykowany niejednokrotnie za teoretyczny nadzór, który ogranicza wolność artystycznego tworzenia – odślania swoje „lepsze oblicze”. Okazuje się, że nie musimy z konieczności uważać, iż jest on jedynie zamkniętym systemem, na który składa się zbiór policzalnych reguł. Świat sztuki przypomina organizm, żyjący w symbiozie z tym, co wzmacnia jego siły i podtrzymuje jego egzystencję, a odrzucający „elementy pasożytnicze”, które szukają w nim inspiracji i powielają osiągnięte już rozwiązania artystyczne.

4.

Problem istoty sztuki wiąże się z kwestią inną, która niejednokrotnie była ujmowana jako uwarunkowana przez rozstrzygnięcie pytania: „Czym jest sztuka?”. Jeżeli bowiem znajdziemy chociaż jedno kryterium pozwalające odróżnić sztukę od nie-sztuki, to w następnym kroku powinniśmy wskazać na kryterium oceny: oddzielania dobrej sztuki od złej. Możliwe wydaje się jeszcze inne stanowisko. Każde dzieło sztuki jest dobrym dziełem sztuki. Jednak jeżeli chcielibyśmy uniknąć oskarżenia, iż nasze sądy opierają się na subiektywnie wybranych kryteriach doskonałości (na pojęciach wartościujących), to wówczas – jak się wydaje – konieczne byłoby przyjęcie pierwszego z powyższych stanowisk. Tak właśnie dla przykładu przedstawia się propozycja Susan Langer, która, wiążąc istotę sztuki z formą artystyczną dzieła, sugeruje pewną drogę prowadzącą do wyodrębnienia kryteriów rozpoznania dobrej sztuki³⁷. Musimy w pierwszej kolejności rozstrzygnąć problem, czym w ogóle jest *forma artystyczna*, by na tej drodze dojść do uchwycenia istoty sztuki (lub danej dziedziny sztuki) oraz do wyodrębnienia kryteriów pozwalających odróżnić dobrą sztukę od złej. Model ten można jednak skrytykować za jego „utopijność”. Nie należy bowiem wykluczać tego, że odpowiedź na pytanie, czym jest forma artystyczna, skłoni do wniosku, iż wskazanie kryteriów rozpoznania dobrej sztuki nie jest w ogóle możliwe.

³⁶ Także i w opisywanej sytuacji potrzebne jest kryterium rozpoznania oraz oceny.

³⁷ S.K. Langer, *Nowy sens filozofii. Rozważania o symbolach myśli, obrzędu i sztuki*, przekł. A.H. Bogucka, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1976.

Celem powołania się przeze mnie na koncepcję Langer nie jest jednak odcięcie sobie drogi do możliwości pytania o istotę sztuki. Chcę raczej wskazać na pewną właściwość fundamentalną dla natury świata sztuki. Pytając, czym jest znaczenie artystyczne, Langer wychodzi od stwierdzenia, iż tym, co stanowi o rozwoju świadomości i – co za tym idzie – także sztuki, jest „transformacja symboliczna”. Tak jak proces rozwoju filozofii przebiega od nieadekwatnego pojmowania idei do coraz dokładniejszego ich formułowania, a między *faktami* (czyli między tym, co uznaliśmy za fakty) biegną „nici nieodnotowanej rzeczywistości” oraz „skręcone nici wyobraźni symbolicznej”, tak też do każdej nowej formy myśli (inspirowanej przez nowy typ transformacji symbolicznej, możliwej dzięki wykroczeniu poza praktyczne widzenie rzeczy i dzięki ujawnianiu na tej drodze ich ukrytych form i znaczeń) dołącza się nowa zasada ekspresji³⁸. Jeśli ma się to na uwadze, to wówczas za istotny element badania dzieła sztuki trzeba uznać analizę jego wartości artystycznej, uwarunkowanej przez doskonałość formy, która czyni ją formą „znaczącą”³⁹. Koncepcja Langer oddaje moim zdaniem istotną cechę świata sztuki, na którą wskazywałam w poprzedniej części; tę mianowicie, że może on spełniać przynależną mu funkcję tylko wówczas, gdy pojmuje sam siebie jako system, działający w oparciu o siły pozytywno-negatywne (włączające i wykluczające). Kierunek zaś działania każdej z tych sił jest podwójny: odnosi się do wytworu artysty, a zarazem ma wpływ na funkcjonowanie samego systemu. Jeżeli bierze się pod uwagę stwierdzenia Langer, dotyczące uwarunkowań rozwoju ludzkiej świadomości, to należy podkreślić pewną „nierównoczesność” procesu rozwoju sztuki oraz nadbudowującego się nad nim dyskursu. Kiedy teoria wychodzi od ujmowania artefaktu jako zamkniętego tworu (nie zaś jako elementu warunkującego go procesu), kiedy – innymi słowy – stawia sobie za „punkt honoru”, by w pierwszej kolejności wypracować konkretne kryteria rozpoznawania i oceny sztuki – to wówczas owa teoria przekształca się w nadzorcę sztuki i poświęca się spełnianiu tylko jednej ze swoich funkcji (ściśle negatywnej). Aby zatem zagwarantować pytaniu o istotę sztuki prawomocność, trzeba zmienić nasze rozumienie tego, czego owo pytanie dotyczy. Sądzę, że odpowiedź na pytanie: „Czym jest sztuka?” nie musi być tożsama ze znalezieniem niezawodnego kryterium oddzielania sztuki od nie-sztuki. Swoją tezę opieram na przekonaniu (które starałam się wstępnie uzasadnić we wcześniejszych analizach), iż dziedziną odkrywania istoty sztuki jest artystyczna *praktyka*, praktyka recepcji, ale przede wszystkim: tworzenia.

Zaznaczyłam powyżej wzajemne powiązanie kryteriów rozpoznawania oraz oceny sztuki. Jest ono uwarunkowane przekonaniem, że kiedy pytamy o istotę sztuki, to musimy wskazać na pierwsze z nich, a następnie wyodrębnić drugie. Ponadto zaś, dla zagwarantowania naszym wnioskom niepodważalności, konieczne jest przeprowadzanie tego zabiegu niemalże w „warunkach laboratoryjnych”, tak by zwodnicza empiria nie miała na owe wnioski żadnego wpływu. Podejście takie niesie ryzyko tego, że po zakończeniu badania, które zostanie uwieńczone sukcesem (zakładając, że tak właśnie będzie), pojawi się kolejne, domagające się odpowiedzi pytanie: „Jakie miałyby być kryterium war-

³⁸ Por. *ibidem*, s. 35, 303, 408–413.

³⁹ *Ibidem*, s. 312.

tościowania i hierarchizacji dzieł sztuki?”. Jeżeli bowiem sądzimy, że jesteśmy w stanie jednoznacznie oddzielić dobre dzieła sztuki od złych, to w takim razie powinniśmy też potrafić wskazać dzieła bardzo dobre, jeszcze lepsze, trochę gorsze etc. Nie muszę chyba argumentować, że osiągnięte na tej drodze wnioski okażą się bezużyteczne.

Do podobnych nieporozumień może też doprowadzić zamiar jednoznacznego rozstrzygnięcia problemu istoty dzieł sztuki określonego jej rodzaju, czyli chęć skonstruowania teorii tworzenia i recepcji właściwej danej dziedzinie sztuki. Teoretyk, który poszukuje istoty dzieła danego rodzaju i chce stworzyć jego ontologię, opiera swoje analizy na przyjętych założeniach i w konsekwencji poznaje przedmiot (dzieło sztuki) w tej mierze, w jakiej sam go konstruuje. Aby uniknąć takiej sytuacji, należałoby zrezygnować z dążenia do zbyt pochopnego przekształcania własnych hipotez w teorię⁴⁰, na rzecz poszukiwania takiej metody badania sztuki, która nie uniemożliwiałaby rzeczywistego jej doświadczenia i poznania – „obecności”, jak określa to Steiner. Dzięki odejściu od posługiwania się wypracowanymi kryteriami (pojęciami) dostrzeżemy, jak bardzo określone dzieło opiera się na regułach właściwych dziedzinie sztuki, do jakiej należy, a jednocześnie możemy odkryć w dziele te jego momenty, które sprzeciwiają się powyższym zasadom. Praktyka może pomagać w chociaż częściowym zbliżeniu się do rozpoznania tego, co chcielibyśmy określić mianem istoty sztuki (czyli kryterium/kryteriów odróżniania sztuki od nie-sztuki), ale tylko pod warunkiem, że owa praktyka nie będzie podporządkowana uprzednim wobec niej regułom poznania.

Przedstawione pułapki, powiązane z krytykowanymi przeze mnie „aspiracjami” estetyki, prowadzą ponadto niejednokrotnie do sporu o słowa, o znaczenia proponowanych przez teorię pojęć. Ma to miejsce przede wszystkim wówczas, gdy w grę wchodzi ocena dzieł sztuki. Zgadzam się, że punktem wyjścia estetyki (jeżeli jej sądy mają mieć jakąkolwiek wartość poznawczą) nie może być potoczne użycie słów, takich jak: „dzieło sztuki”, „arcydzieło”, „artysta” czy „literatura”, „teatr” etc.⁴¹ Podejście takie sprowadziłoby funkcję estetyki do zdawania sprawy z aktualnych tendencji recepcji i oceny sztuki, opartych przecież często na zbyt pochopnych wyrokach, będących konsekwencją uprzedzeń

⁴⁰ Przywołując Steinera: „Określiłbym roszczenia do teorii w humanistyce mianem usystematyzowanej niecierpliwości”. G. Steiner, *Rzeczywiste obecności*, op. cit., s. 74.

⁴¹ Dla przykładu: Dickie, opisując użycie słowa „dzieło sztuki” przez nie-filozofów (krytyków i odbiorców), wskazuje na jedno z jego rozumień. Miałoby się ono odnosić nie do wszystkich efektów artystycznej kreacji, ale tylko do małej grupy tych spośród nich, które wyróżniają się wysoką wartością. G. Dickie, *„Art and Value”*, op. cit., s. 236. Z kolei Eugenia Basara-Lipiec, pytając o „warunki istnienia” arcydzieła, podkreśla łatwość, z jaką uznaje się za takie dzieła marne, co jest spowodowane nieuzasadnionym zbiorowym entuzjazmem: na przykład dla artysty. Pisząc o różnych sposobach rozumienia (użycia) słowa „arcydzieło”, autorka zauważa, że w języku polskim oznacza ono „(...) mistrzostwo i pierwszeństwo, ale zarazem tchnie patosem szczególnego posłannictwa, nie tylko artystycznego”. Na koniec wskazuje na dwie podstawowe (i przeczące sobie wzajemnie) wykładnie: „(...) najwybitniejsze dzieła są skutkiem doskonalenia formalnego i technicznego sprawności twórców i uczonych, a także zgromadzenia specjalnych środków na ich realizację, albo też, przeciwnie, powstają w wyniku koniecznej przeciwwagi dla istniejących do tej pory, jako prekursorskie a już doskonałe rozwiązania”. E. Basara-Lipiec, *Arcydzieło. Teoria i rzeczywistość*, Instytut Kultury, Warszawa 1997, s. 13–24, 106–116.

lub też nieuzasadnionego entuzjazmu. Z drugiej jednak strony, wydaje się, że w estetyce również występuje tendencja do arbitralnego definiowania pojęć. Popelnia ona błąd podobny do tego, który przypisuje „niewykształconej” rzeszy odbiorców. Z tą tylko różnicą, że – jak to się często twierdzi – estetyka opiera swoje sądy na niekwestionowalnych (albo chociaż wystarczająco uzasadnionych) kryteriach rozpoznania i oceny.

Spór o znaczenia słów pojawia się wówczas, gdy pozostające ze sobą w konflikcie teorie starają się wykazać, że proponowana przez każdą z nich definicja określonego pojęcia jest tą adekwatną. Stwierdza się: dzieło sztuki wyraża emocje artysty. Albo też: dzieło sztuki jest odzwierciedleniem świata zewnętrznego. Celowo wybrałam tak podatne na krytykę przykłady, by wyostrzyć problem i pokazać, że podobny – a nie tak łatwo dostrzegalny – błąd popelnia się wówczas, gdy próbuje się podać definicję dzieła sztuki jakiegoś wybranego jej rodzaju.

Wspominałam już kilkakrotnie o „bezzradności” teorii wobec artystycznych rewolucji i nowych form wyrazu. Aby wykazać adekwatność własnych definicji, teoria musi radzić sobie z tym, co w żaden sposób nie daje się im podporządkować. Można wskazać na następujące drogi wybrnięcia z tego problemu:

1. Określenie danego wytworu artysty jako nie-dzieła sztuki.
2. Ustanowienie granic wewnątrz dziedziny dzieł sztuki danego rodzaju (w wyniku coraz bardziej szczegółowego rozróżnienia gatunkowego).
3. Wyłączenie dzieła nowatorskiego poza daną dziedzinę sztuki (i – dopiero w następnym kroku – zaproponowanie właściwej dla niego metody badania).

Ostatnia z wymienionych możliwości teoretycznego nadzoru nad sztuką jest właściwa badaniom, których przedmiot stanowi dzieło teatralne. Moim zdaniem specyfika dzieła teatralnego⁴² powoduje, że teoretycy teatru, nie nadążając za jego przeobrażeniami, albo decydują się na wykluczenie określonych propozycji z dziedziny dzieł teatralnych (wprowadzają wówczas pojęcia takie jak: „performance”, „wydarzenie parateatralne”), albo też uznają własne kategorie za narzędzie adekwatnego poznania budowy (struktury) oraz rozumienia każdego istniejącego czy ewentualnego dzieła teatralnego. Uważam, że pierwsza z powyższych decyzji zamyka sobie drogę do dostrzeżenia w reformach teatru działań relatywizujących jego granice (teoretycy mówią zamiast tego o przekroczeniu owych granic), natomiast druga pozbawia się w ogóle szansy poznania i zrozumienia danej inscenizacji oraz pozostaje ślepa na możliwości tkwiące w sztuce, a zamiast tego określa jej powinności (stwierdza mianowicie, że artysta teatru musi w taki, a taki sposób kształtować dzieło, przy czym ma posługiwać się pewnymi środkami wyrazu i nie powinien sięgać po te, które nie należą do istoty teatru).

Przedstawioną powyżej sytuację widzę nie jako jedynie spór o słowa, ale jako konsekwencję upartego trzymywania się wypracowanych pojęć oraz domykania ich definicji. Uważam, że warto (choć na próbę) odwrócić nieco porządek

⁴² M.in. jego efemeryczność, niepewny status bytowy, problematyczność fundamentu bytowego, procesualny charakter istnienia, którego warunkiem jest nadawanie – a nie, jak chcieliby niektórzy, odkrywanie – znaczeń przez odbiorcę, czy w końcu radykalizm i wielokrotność rewolucji teatralnych.

odkrywania, a celem teorii estetycznych uczynić poszukiwanie nie kryteriów zamykania pojęć, lecz kryteriów ich rozszerzania. Zostałaby wyzyskana wówczas ta z funkcji estetyki, którą zasugerowałam na samym początku. Mogłaby ona sprawdzić się jako *twórcza aktywność podmiotu*, zdolna do modyfikowania reguł rządzących światem sztuki.

Świat sztuki (S3) należy rozumieć jako system ogarniający sobą obie dziedziny: sztuki oraz nie-sztuki. Jak podkreśla Dickie, obiekty należące do obu wymienionych kategorii są osadzone w tym samym – wspólnym im – kontekście⁴³. Sadzę, że w podobny sposób trzeba spojrzeć na inne oddzielane od siebie dziedziny: sztuki tradycyjnej oraz awangardowej. Potraktowanie ich jako uzupełniających się wzajemnie obiegu może uchronić przed zafalszowaniem naszego myślenia na temat procesu rozwoju sztuki oraz wyznaczających go sił i kierunków. Opisane stanowisko reprezentuje Kazimierz Braun, który pisząc o pierwszej i drugiej reformie teatru, podkreśla, że gwarancją prawidłowego funkcjonowania organizmu, jakim jest teatr, stanowi nieustanna wymiana sił między teatrem określanym jako tradycyjny a teatralną awangardą. „Jeśli zaś powszechnie uprawiany teatr awangardę odrzuca i jeśli ona sama odgradza się od niego – twórczy obieg informacji i energii ustaje. Tworzą się osobne układy. Zamknięte. Jałowe”⁴⁴. Podobnie rzecz ma się z naszym rozumieniem teatru tradycyjnego oraz awangardowego. Nie należy uważać ich za niezależne systemy, z których tylko jeden czyni zadość istocie teatru⁴⁵; również zachodzące reformy i rewolucje nie powinny być traktowane jako przekraczające granice teatru, lecz jako dokonujące ich relatywizacji, a teatr, który zdarza nam się określać mianem skostniałego i *jedynie* instytucjonalnego, powinno się uznać za taki, który nigdy by się nie pojawił, gdyby nie wchłonął osiągnięć awangardy⁴⁶.

5.

Prawomocność pytania o istotę sztuki jest problemem fundamentalnym, z którym wiążą się wszystkie inne – zaznaczone przeze mnie – kwestie. Moim celem było jak dotychczas uwidocznienie uwarunkowań, które pozwalają nam stawiać to pytanie, a jednocześnie podanie wskazówek sugerujących drogę poszukiwania odpowiedzi. Konieczne są tutaj świadomość punktu, z którego się wychodzi, kiedy stawia się daną kwestię, oraz intuicja, czego pytanie może dotyczyć: o co – pytając – możemy pytać. Dla podsumowania własnych analiz

⁴³ G. Dickie, „Art and Value”, op. cit., s. 234.

⁴⁴ K. Braun, *Druga Reforma Teatru?*, Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1979, s. 66.

⁴⁵ Decyzję, który z nich, warunkować będą arbitralnie wybrane kryteria doskonałości. W konsekwencji zaś okaże się, że podstawą sądu, który miał być sądem opisowym, rozpoznającym istotę teatru, jest pojęcie wartościujące.

⁴⁶ Nawiązując do Foucaulta: efektem owego procesu jest szaleństwo zasymilowane. „Być może – pisze Foucault – kiedyś nie będzie już wiadomo, czym bywało szaleństwo. (...) Artauda uzna się za podłoże (a nie zerwanie) naszej mowy; nerwice za konstytutywne formy (a nie dewiacje) naszego społeczeństwa”. M. Foucault, „Szaleństwo, nieobecność dzieła”, przekł. T. Komendant (w:) idem, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, Aletheia, Warszawa 1999, s. 151.

mogę wskazać następujące kwestie i rozstrzygnięcia, których uznanie uważam za warunek zasadnego pytania: „Czym jest sztuka?”:

1. Dążenie do skonstruowania określonej teorii nie stanowi podstawowej (i jedynej) funkcji estetyki.
2. Estetyka – rozumiana jako twórcza aktywność podmiotu – powinna zachowywać „samoświadomość metodologiczną” oraz zdolność podważania własnych założeń i porzucania osiągniętych wniosków.
3. Sądy estetyczne mają wartość poznawczą, chociaż – z punktu widzenia logiki – są jedynie prawdopodobne.
4. Większość pojęć teorii estetycznych to pojęcia otwarte: albo ostatecznie i ze swej istoty skierowane w przyszłość, albo takie, które mogą – ale nie muszą – zostać kiedyś domknięte.
5. Pojęcie „sztuka” jest i musi pozostać pojęciem otwartym.
6. Chociaż nie można wskazać kryterium domknięcia pojęcia „sztuka”, to jednak mamy prawo szukać kryterium jego rozszerzania.
7. Odpowiedź na pytanie o istotę sztuki nie jest tożsama z odnalezieniem kryterium odróżniania sztuki od nie-sztuki.
8. Dziedzinę odkrywania istoty sztuki stanowi kontekst praktyki artystycznej (przede wszystkim: praktyki tworzenia), w którym teoria może znaleźć uzasadnienie dla swych sądów oraz dla zaproponowanego przez nią kryterium rozszerzenia pojęcia „sztuka”.
9. Aby powyższe było możliwe, konieczne są: adekwatne pojmowanie i wykładnia procesu rozwoju sztuki.
10. Odpowiedź na pytanie o istotę sztuki jest uwarunkowana przez pytanie inne: „Czym jest tworzenie?”.
11. Wartość sztuki jest uwarunkowana przez tworzenie *form czystych* (nowych, niecierpiących z „materii” dzieł przeszłości).
12. Poszukiwanie tego, co stanowi o *czystości formy* danego dzieła, powinno być istotnym elementem metody jego badania.
13. Pytanie o istotę sztuki jest bliskie pytaniu o to, co czyni twórcę wizjonerem, a odbiorcy pozwala uczestniczyć w szaleństwie artysty.
14. Warunkiem właściwego funkcjonowania świata sztuki jest zastosowanie wszystkich powyższych stwierdzeń.

6.

Moim rozważaniom przyświecają słowa Arthura Schopenhauera. Chciałabym na koniec do nich nawiązać, by wskazać ten z „warunków” tworzenia dzieła sztuki, którego uwzględnienie uważam za konieczne dla uchwycenia istoty sztuki lub chociaż dla adekwatnego sformułowania tego problemu. Sądzę, że pogląd Schopenhauera mówiący, iż *prawdziwe* poznanie świata to takie, które nie pozostaje w jakimkolwiek stosunku do naszej woli, można interpretować w odniesieniu do dziedziny świata sztuki, który także tworzy właściwy sobie *kontekst użyteczności*. Jeżeli tworzenie ma być tworzeniem *form*, to jego warunkiem byłoby oderwanie się od warunków, które uprawomocniały dotychczasowe rozwiązania, czyli wykraczanie poza możliwości wpływające z dotychczasowego rozwoju sztuki.

Istnieje kontekst świata sztuki (S1), wewnątrz którego dzieło sztuki może mieć jakiegokolwiek *znaczenie* i pełnić jakąś *funkcję*. Wolność artystyczna opiera się jednak na tym, że dzieło samo dla siebie jest *normą*, samo ustala warunki własnego istnienia. Jest ono działaniem performatywnym rozbijającym granice teorii: przeciwstawia się kanonom wypracowanym w oparciu o „odnalezione” w sztuce przeszłości kryteria doskonałości. To tworzenie właśnie, a nie wtórny dyskurs krytyki oraz teorii, okazuje się podstawowym przejawem refleksji nad tym, czym jest sztuka.

Mając na względzie trudności, jakie wiążą się z poszukiwaniem kryterium oddzielania sztuki od nie-sztuki, sądzę, że warto wskazać tutaj na Steinerowskie odróżnienie tworzenia oraz wynajdywania. Pozostaje ono w zgodzie z powyższą charakterystyką procesu artystycznej kreacji, a ponadto jest według mnie bliższe temu, o co pytamy, gdy zastanawiamy się nad istotą sztuki. Analizując tworzenie za pomocą opowieści o stworzeniu świata, Steiner odróżnia dwie formy ludzkiej działalności: tworzenie oraz stwarzanie (dokonujące się jako artystyczna kreacja) i wynajdywanie oraz odkrywanie (właściwe technice i rzemiosłu). Tworzenie jest zapoczątkowaniem, sytuującym się poza uprzednim wobec niego kontekstem. Inaczej dzieje się w przypadku wynajdywania: „Odkrywanie to w dużej mierze zyskiwanie pojmovalności, wkraczanie w sferę zrozumiałości ('zastosowań') oraz jej wielorakich triumfów i pożytków”⁴⁷. Co więcej, artystyczne tworzenie – analogicznie do aktu Boskiej kreacji – nie wyczerpuje się w powołaniu do istnienia bytu jednostkowego, ale za sprawą własnej formy inicjuje dalszy rozwój „gatunków”, formy przyszłe. „Tam, gdzie sztuka jest najbardziej oryginalna i najpełniej dla nas zrozumiała, żywe są w niej zwiastowania: nadejdą jeszcze potężniejsze prawdy (...)”⁴⁸.

Zwykły przedmiot wykonany przez człowieka (narzędzie) oraz artefakt kopiujący jedynie formy dotychczasowe tym różnią się od oryginalnego dzieła sztuki, że nie ma wątpliwości, jak te pierwsze miałyby zostać *użyte*. W sposób doskonały dopasowują się one bowiem do istniejącego kontekstu. Dzieło sztuki natomiast jest wyrazem sprzeciwu wobec istniejących form. Artysta podejmuje ryzyko artykulacji nieopartej na uprzedniej gramatyce. Odwołuję się tutaj do stanowiska Herberta Reada, według którego celem sztuki nie jest „tworzenie form”, ale ekspresja, a do urzeczywistnienia owego celu skłania właśnie „wola formowania” (*the will to form*). Dlatego też stworzoną przez artystę formę należy określić jako „efekt uboczny” procesu tworzenia. I to właśnie w oparciu o zbiór tego typu „efektów ubocznych” teorie estetyczne formułują swoje kryteria doskonałości, które stają się bezużyteczne, gdy chce się za ich pomocą analizować i oceniać nowe, dotąd nieistniejące formy⁴⁹. Dzięki odróżnieniu formy odkrytej (percypowanej) w dziele przez odbiorcę oraz twórczej woli formowania – odróżnieniu, które analizy Reada zdają się według mnie sugerować

⁴⁷ G. Steiner, *Gramatyki tworzenia*, op. cit., s. 181.

⁴⁸ Ibidem, s. 81.

⁴⁹ H. Read, *The Meaning of Art*, Penguin Books, London 1949, s. 20–21. Zob. też: idem, *O pochodzeniu formy w sztuce*, przekł. E. Życieńska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1973, s. 32: „(...) odkrywanie nie jest niczym, czego się szukało, lecz tym, co się niemal przypadkowo znalazło”. Widzimy tutaj konieczność sugerowanego przez Steinera rozróżnienia między tworzeniem a odkrywaniem.

– stosowana przez estetykę metoda badania sztuki może uchronić się przed nazbyt pochopnym przekształcaniem własnych hipotez w dogmaty.

Wolę formowania łączy Read z właściwym gatunkowi ludzkiemu zmysłem formy, który dzięki ciągłemu doskonaleniu umożliwia rozwój świadomości. Kopiowanie oryginalnych form przez artystów jest działaniem, które twórcy wymierzają przeciwko samym sobie – prowadzi do śmierci sztuki, będącej jedyną racją ich istnienia. A ponadto – ponieważ sztuka ma pełnić istotną funkcję w rozwoju ludzkiej świadomości – artysta, który chce zapewnić sobie popularność, powtarzając wcześniejsze spektakularne gesty, robi krok wstecz i prowadzi ludzką cywilizację do upadku⁵⁰. Nie da się przy tym zaprzeczyć, że propozycja Reada może doprowadzić do problemu, którego rozstrzygnięcie zostanie uznane za konieczne dla uprawomocnienia teorii estetycznej. Podkreślając samobójczą aktywność sztuki kopiującej dotychczasowe formy, Read porównuje jednocześnie nowe, oryginalne formy w sztuce do przypadkowych mutacji procesu ewolucji, czyli do „obiecujących” potworów, które wymykają się wszelkim uzurpatorskim przewidywaniom teoretyków, dotyczącym praw możliwego rozwoju sztuki. Dzieło, które nie pasuje do teoretycznych przewidywań, zostaje zaklasyfikowane jako nie-sztuka. Pojawia się zatem pytanie o kryteria odróżniania tego, co stanowi wyraz autentycznej woli formowania, od tego, co świadczy o stopieniu wrażliwości formy – co jest nieświadomym kopiowaniem form istniejących albo jawną rezygnacją z ich tworzenia. Uważam jednak, że powinniśmy najpierw zapytać, czy odnalezienie owych kryteriów jest w ogóle możliwe.

Aby wskazać, jak ważne dla zasadnego pytania o istotę sztuki okazuje się wyjście naprzeciw pytaniu o to, czym jest tworzenie, powołam się raz jeszcze na spostrzeżenia Steinera. Przyznanie im trafności może bowiem pomóc w uświadomieniu nam, z jak „delikatnym” materiałem mają do czynienia teorie estetyczne oraz jak zmienne są reguły świata sztuki, a formułowane w jego ramach wnioski i oceny – jedynie prawdopodobne.

Steiner charakteryzuje skończone dzieło sztuki jako pewien „brak”. Artysta kreuje światy możliwe, ale jednocześnie każdy gest stworzenia jest zamknięciem drogi ku innym możliwościom – tym, których się nie urzeczywistniło. Tworzenie jest zdradą wobec zamierzonej prawdy. Wielka („prawdziwa”) sztuka ujawnia stopień swej niedoskonałości. „W sercu formy mieszka smutek, ślad utraty. Rzeźbienie jest śmiercią kamienia. (...) forma ‘zostawiła wyrwę’ w potencjale niebycia, zmniejszyła rezerwar tego, co mogłoby zaistnieć (bardziej prawdziwie i pełniej wykorzystując środki)”⁵¹. Proces artystycznej kreacji jest w swej istocie stwarzaniem form ekspresywnych, ale takich, które unikają wyrażania treści już przez kogoś kiedyś wypowiedzianych i objawiają zawsze potężniejszą prawdę, a dzięki temu sprzeciwiają się dotychczasowym sposobom artykulacji oraz kryteriom doskonałości. Artysta, który chce inicjować proces rozwoju świadomości oraz języka (pragnie stworzyć formę czystą, wypowiedzieć *pierwsze słowo*), podejmuje ryzyko stworzenia bytu niedoskonałego. Istnieje ryzyko tworzenia. Akceptacja tego faktu nie pozwala na takie rozumienie istoty sztuki, które utoż-

⁵⁰ H. Read, *O pochodzeniu...*, op. cit., s. 167–179.

⁵¹ G. Steiner, *Gramatyki tworzenia*, op. cit., s. 34.

samiałoby ją ze zbiorem koniecznych i wystarczających kryteriów odróżniania sztuki od nie-sztuki, a także sugeruje pewien określony kierunek poszukiwania odpowiedzi na pytanie: „Czym jest sztuka?”; taki mianowicie, który opiera się na uznaniu wzajemnego związku pytań: „Czym jest sztuka?” oraz „Czym jest tworzenie?”. Przedstawiony kierunek badania umożliwia ponadto pojmowanie świata sztuki jako systemu zdolnego do modyfikacji wyznaczających go reguł oraz do dostrzeżenia artyzmu w dziele *niedoskonałym*.

UPON AMBIVALENT FUNCTION OF THE ARTWORLD

Author's fundamental aim is to argument against standpoints that refuse aesthetics the right to ask about essence of art. The following points are in focus of the analysis:

1. The concept of art is an open concept that is directed towards future and as such can be never closed. (Morris Weitz)
2. The artworld is not a closed system, built as a collection of countable rules. The artworld is a movable and changeable context that is capable of creative evolution. (George Dickie)
3. A work of art is a norm for itself and lays down conditions of its own existence. Rules of articulation make up a perfectly foreign grammar that generates within the process of creation of a work of art. (George Steiner)

When aesthetics aims at closing its concepts, it takes away the possibility of proposing a method of study of art that could be applicable in case of any potential (also revolutionary one) work of art. As author suggests, we should rather consider widening the concept of art than limiting it. An answer to a question about the essence of art can't be identified with finding a criterion for telling art from non-art. This question is rather close to a question: what makes an artist a visionary? Consequently, to grasp the essence of art one must answer the following question: what is artistic creation? A work of art is understood by author as a performative action shattering the borders of a theory. An artist acts beyond the "context of utility". That is why the context of artistic practice (creation and reception) becomes the domain of searching for the essence of art. Since artistic creation is an act situating itself within or against the artworld, therefore the nature of its rules must allow to verify their utility and test the system. Thanks to this the artworld would be a context able to absorb a new, revolutionary work of art. Considering the role of aesthetics author aims at justifying a statement that creation of *pure* forms bears testimony of power of art and that is why searching for the constituents of a form's purity of a particular work of art should become an important element of the method of exploring it.

Aneta Rostkowska

NIEDYSKURSYWNE ASPEKTY DOŚWIADCZENIA I ICH ESTETYCZNE ZNACZENIE (UWAGI DO CZWARTEGO ROZDZIAŁU KSIĄŻKI RICHARDA SHUSTERMANA *ESTETYKA PRAGMATYCZNA. ŻYWE PIĘKNO I REFLEKSJA NAD SZTUKĄ*)

„Zadaniem teorii estetycznej nie jest (...) uchwycenie prawd dotyczących tego, jak aktualnie rozumiemy sztukę, lecz raczej zaproponowanie nowego poglądu na sztukę, który pozwoli podnieść wartość jej roli i sposobu jej przeżywania; ostatecznym celem nie jest (...) wiedza, lecz udoskonalone doświadczenie, choć dla osiągnięcia takiego celu prawda i wiedza są oczywiście niezbędne”¹.

Zaproponowany przez Richarda Shustermana szeroko zakrojony i niebanalny projekt estetyki wzbudza coraz większe zainteresowanie. Warto przyjrzeć się bliżej jednemu z jego elementów – przedstawionej w książce *Estetyka pragmatyczna. Żywe piękno i refleksja nad sztuką* obronie kategorii niedyskursywnego doświadczenia. Skłaniają ku temu przynajmniej dwa powody: po pierwsze, podejmowane przez Shustermana kwestie są silnie związane z tradycyjną problematyką filozoficzną (zagadnienie niejęzykowego doświadczenia i jego ewentualnej funkcji epistemologicznej), po drugie – jego poglądy w tym zakresie otwierają ciekawe perspektywy dla sztuki współczesnej i jej krytyki. W poniższym tekście najpierw zostanie nakreślony kontekst teoretyczny, w obrębie którego Shusterman dokonuje rozważań. Następnie zostaną przedstawione jego argumenty przeciwko tezie o interpretacyjnym charakterze wszelkiego doświadczenia oraz na rzecz pojęciowego oddzielenia rozumienia od interpretacji. Ostatnia część pracy zawiera uwagi na temat propozycji amerykańskiego estetyka.

I.

Richard Shusterman jest jednym z kontynuatorów wciąż żywej tradycji amerykańskiego pragmatyzmu. Jego rozważania w szczególności obejmują estetykę i filozofię sztuki. Na tym polu czuje się on przede wszystkim spadkobiercą Johna Deweya, którego uniwersalistyczne pojmowanie pragmatyzmu skłoniło do napisania książki poświęconej doświadczeniu estetycznemu (*Art as Experience*, 1934). Za najciekawsze i najważniejsze w estetyce Deweya uznaje Shusterman takie elementy jak:

¹ R. Shusterman, *Estetyka pragmatyczna. Żywe piękno i refleksja nad sztuką*, przekł. A. Chmielewski, E. Ignaczak, L. Koczanowicz, Ł. Nysler, A. Orzechowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1998, s. 15.

- somatyczny naturalizm (twierdzenie, że doświadczenie estetyczne jest zakorzenione w naturalnych potrzebach, strukturze i aktywności człowieka; stanowi ono produkt interakcji żywego organizmu z szeroko rozumianym otoczeniem);
- ścisłe związanie dziedziny tego, co estetyczne, z innymi dziedzinami ludzkiego doświadczenia (Dewey, sprzeciwiając się koncepcji „sztuki dla sztuki”, zwraca uwagę na spełnianie przez sztukę licznych funkcji², a ponadto ekspozuje jej socjologiczno-historyczne uwarunkowania);
- uznanie filozoficznej doniosłości doświadczenia estetycznego (przewyższa ono inne rodzaje doświadczeń intensywnością i pełnią; Dewey pisze, iż zdolność filozofii do uchwycenia natury doświadczenia estetycznego jest testem jej zdolności do ujęcia natury doświadczenia jako takiego);
- krytyka dualizmów (dystans do wszelkiego rodzaju rozróżnień typu: sztuka piękna/sztuka użytkowa, sztuka wysoka/sztuka popularna, artysta/publiczność, estetyczne/poznawcze–praktyczne, a także: ciało/umysł, podmiot/przedmiot, myśl/uczucie; jeśli mamy je przyjąć, to tylko ze świadomością ich elastyczności i prowizoryczności);
- przekonanie, że estetyka i filozofia w ogólności powinny, przez analizę i transformację pojęć, służyć ludzkiemu życiu (wartości i pojęcia estetyczne, łącznie z pojęciem „sztuka”, są zmienne, gdyż nieustannie podlegają testowi doświadczenia; powinniśmy szukać takich pojęć, które umożliwią nam bogatsze doświadczenia estetyczne);
- uprzywilejowanie doświadczenia estetycznego, a nie określonego materialnego obiektu, i wynikające z tego szerokie rozumienie estetyki (ponieważ doświadczenie estetyczne pojawia się nie tylko w przypadku wytworów ludzkich, sfera estetyki obejmuje swym zasięgiem o wiele większy obszar niż w tradycyjnych teoriach).

Dewey ubolewa nad odseparowaniem sztuki od innych dziedzin doświadczenia oraz nad jej „uduchowieniem” (*spiritualisation*), które spowodowały jej marginalizację – zamknięcie w muzeach, galeriach, „salach koncertowych, klasach szkolnych i teatrach”. W ten sposób jakości estetyczne znikły z codziennego życia, by stać się wygodnym narzędziem dla „utrwalenia poczucia wyższości socjo-kulturowych elit”³. W swoich tekstach Shusterman stawia sobie za cel dokładniejsze opracowanie zarysowanej przez swego poprzednika koncepcji doświadczenia, a także wzbogacenie estetyki pragmatycznej o teorię interpretacji i analizę wytworów kultury popularnej. W szczególności pragnie on złączyć opozycję estetyka–praktyka oraz rozszerzyć pojęcie estetyczności „poza wąski zakres i rolę, jaką wyznaczyły mu dominująca nowoczesna ideologia filozoficzna i gospodarka kulturalna”⁴.

² Sztuka na różne sposoby wzbogaca ludzkie życie: dostarcza nowego spojrzenia na codzienność, pozwala na efektywniejsze działanie w świecie, wyostrza zdolności percepcyjne, zwiększa kreatywność i wiedzę, daje poczucie sensu i harmonii.

³ R. Shusterman, *Pragmatist Aesthetics. Living Beauty, Rethinking Art*, Rowman & Littlefield Publishers, INC., Lanham Boulder, New York–Oxford 2000, s. 3–33. Autor zestawia tezy Deweya z głównymi tezami estetyki analitycznej.

⁴ R. Shusterman, „Estetyka pragmatyczna – od przeszłości ku przyszłości” (w:) K. Wilkoszewska, *Sztuka jako rytm życia. Rekonstrukcja filozofii sztuki Johna Deweya*, Universitas, Kraków 2003, s. 177.

II.

Tekst „Interpretacja a rozumienie” (w oryginale „Beneath Interpretation”) jest częścią książki *Pragmatist Aesthetics. Living Beauty, Rethinking Art* (1992; polskie tłumaczenie: *Estetyka pragmatyczna. Żywe piękno i refleksja nad sztuką*). Wysiłek Shustermana można w skrócie nazwać wysiłkiem przywrócenia pewnym kwestiom właściwych proporcji. Estetyk sprzeciwia się stanowisku określanemu przez siebie jako „hermeneutyczny uniwersalizm”. Wedle tego – jak pisze – „obiegowego dogmatu”, podzielanego przez takich autorów jak choćby Hans-Georg Gadamer, Donald Davidson, Richard Rorty czy Stanley Fish, każde ludzkie doświadczenie jest aktem o interpretacyjnym charakterze: „Nie ma, innymi słowy, nic rzeczywistego (a z pewnością rzeczywistego dla nas), co nie byłoby interpretowane”⁵. W odniesieniu do sztuki uniwersalizm ten skutkuje uznaniem (na przykład przez Artura Danto), że, ontologicznie ujmując, dzieło sztuki jest konstytuowane przez interpretację. Shusterman podkreśla, że jego krytyka będzie różnić się od tej przedstawionej w eseju Susan Sontag *Against Interpretation*. Sontag bowiem w rzeczywistości nie podważa tezy o hermeneutycznym uniwersalizmie, lecz jedynie nieudolnie argumentuje za interpretacją formalistyczną (odrzucając interpretację skoncentrowaną na treści wytworu artystycznego)⁶.

Teza, że niektóre z naszych doświadczeń mają charakter nieinterpretacyjny, wydaje się ze wszech miar rewolucyjna, a u zwolennika pragmatyzmu co najmniej zaskakująca. Kontrowersyjność ta jednakże znika, gdy czytelnik zrozumie, co Shusterman pojmuje jako interpretację, a mianowicie: uświadomiony proces celowego namysłu dokonujący się w medium języka. Hermeneutyczny uniwersalizm wynika według niego na ogół z odrzucenia (również w przypadku samego Shustermana) fundamentalizmu epistemologicznego (poglądu uznającego istnienie niezależnej od umysłu obiektywności oraz aktów idealnie trafnego jej ujmowania), a także jest skutkiem przyjęcia założenia, że wszystko, co nieostateczne, ma charakter interpretacyjny. Strategia Shustermana polega na podważeniu tego ostatniego założenia. W poszczególnych punktach trzeciej części tekstu estetyk wskazuje na istnienie aktów rozumienia i doświadczenia o charakterze nieinterpretacyjnym⁷:

(1) HU (Hermeneutyczny Uniwersalizm): *Skoro rozumienie i interpretacja mają taki sam status epistemologiczny (są tak samo zawodne), to są tym samym.*

W innej wersji – HU: *Skoro każde rozumienie i każdą interpretację można poprawić, to każde rozumienie jest w istocie interpretacją.*

Shusterman odrzuca oba rozumowania, wskazując na ich absurdalność oraz na istnienie aktów rozumienia zawodnego i korygowalnego.

⁵ R. Shusterman, *Estetyka pragmatyczna...*, op. cit., s. 143.

⁶ Ibidem, s. 145–149.

⁷ Według Shustermana odrzuceniu fundamentalizmu epistemologicznego powinno również towarzyszyć odrzucenie używanych przezeń kategorii – w tym wypadku chodzi o kategorię idealnego ostatecznego rozumienia. W jej miejsce chce on wprowadzić pojęcie rozumienia nieostatecznego, zawodnego.

(2) HU: *Skoro każdy akt rozumienia dokonuje się z określonej perspektywy (jest częściowy), a to, co perspektywiczne, ma charakter interpretacyjny, to każde rozumienie jest interpretacją.*

Shusterman podważa tu drugą przesłankę, a więc nieuprawnione zarezerwowanie perspektywiczności wyłącznie dla interpretacji. Rozumienie również jest perspektywiczne.

(3) HU: *Skoro każdy akt rozumienia jest dokonywany przez istotę ludzką, mającą określone nastawienie (kształtowane przez jednostkowe interesy, potrzeby i popędy), a wszystko, co uprzedzone, staje się interpretacyjne, to każde rozumienie jest interpretacyjne.*

Krytyka Shustermana przebiega w tym miejscu analogicznie do poprzedniego punktu: istnieją akty uprzedzonego rozumienia.

(4) HU: *Skoro każde rozumienie jest celowe, a więc wybiórcze, a każdy celowy wybór stanowi rezultat interpretacji, to każde rozumienie jest rezultatem interpretacji i wyboru.*

Tak jak i wcześniej Shusterman podważa drugą przesłankę (obarczoną zidentyfikowanym przez Deweya błędem intelektualizmu), wskazując na istnienie automatycznych i nieświadomych (prerefleksyjnych i bezpośrednich) wyborów (jak choćby tych, które są dokonywane w trakcie schodzenia po schodach). Interpretacja pojawia się dopiero wówczas, gdy sytuacja jest nietypowa, na przykład kiedy schody są wąskie i kręte albo gdy na klatce schodowej jest ciemno.

(5) HU: *Skoro rozumienie jako nadawanie uporządkowanej struktury stanowi proces aktywny, a wszystko o takim charakterze jest interpretowaniem, to rozumienie staje się interpretowaniem.*

Krytyka Shustermana przebiega analogicznie jak poprzednio – podaje on przykłady aktywnych i nieinterpretujących aktów rozumienia (na przykład rozumienie języka w zwykłych sytuacjach). Píše: „Rozumienie może aktywnie porządkować i selekcjonować, nie angażując się w interpretację, podobnie jak działanie może być inteligentne, nie angażując myśli lub intelektu”⁸.

(6) HU: *Wszelkie rozumienie, również rozumienie języka, dokonuje się za pośrednictwem pojęć, a więc języka, i jako takie jest interpretowaniem.*

Amerykański estetyk podkreśla, po pierwsze (powołując się na Wittgensteina), że nie każde rozumienie języka jest interpretowaniem, a więc uzależnionym od opanowania systemu reguł semiotycznych przekładaniem jednych struktur pojęciowych na drugie. Często jest ono rezultatem pewnych kształtujących reakcje nawyków⁹. Po drugie, istnieją według niego formy rozumienia i doświadczania o charakterze niejęzykowym, na przykład rozumienie ruchu tanecznego czy doświadczanie postawy własnego ciała¹⁰. Po trzecie, Shusterman odrzuca często przywoływany w tym kontekście argument, wedle którego mówienie o doświadczaniu niejęzykowym jest wewnętrznym sprzeczne,

⁸ Ibidem, s. 156.

⁹ Ibidem, s. 158.

¹⁰ Shusterman zdaje się tu nawiązywać do stworzonej przez Gilberta Ryle’a koncepcji „wiedzy jak” – nabywanej przez ćwiczenie wiedzy, której nie można w pełni zawrzeć w zbiorze sądów. W tym kontekście byłaby to na przykład wiedza o tym, jak się poruszać, jak oddychać, jak panować nad swoimi odruchami.

gdyż mówienie o czymś zakłada już uznanie tego za językowe: z faktu, że nie potrafimy mówić o rzeczach, jeśli nie są one w pewien sposób językowo określone, nie wynika, że nie możemy doświadczyć niektórych rzeczy i zrozumieć ich w niej językowy sposób.

W dalszej części tekstu zostają przedstawione pozytywne argumenty za wydzieleniem nieinterpretujących wariantów doświadczenia: argument kontrastywności znaczenia (kategoria rozumienia jest potrzebna, by skonkretyzować pojęcie interpretacji), argument konieczności posiadania przez interpretację podstawy i czegoś, co nadaje jej kierunek (proces interpretowania jest uruchamiany przez wstępne rozumienie tekstu, które następnie „stanowi podstawę interpretacji i nią kieruje, natomiast interpretacja rozwija, uprawomocnia lub koryguje rozumienie”¹¹), argument potocznego użycia słowa „interpretacja” (hermeneutyczni uniwersaliści niepotrzebnie i myląco je rozszerzają, zacierając na przykład różnicę między zwykłą lekturą tekstu a jego interpretacją). Estetyk dodaje ponadto, że rozróżnienie między rozumieniem a interpretacją nie ma charakteru ontologicznego, lecz epistemologiczny (jakkolwiek nie w sensie różnicy pod względem stopnia pewności!) – obie te czynności pełnią różne, wpływające na siebie nawzajem funkcje: „Rozumienie dostarcza interpretacji wstępnego oparcia i ją ukierunkowuje, ta zaś bada, uzasadnia i modyfikuje tę pierwotną podstawę znaczenia”¹². Rozumienie jest nierefleksyjne i nieświadome. Często wcale nie wymaga językowego sformułowania (w przeciwieństwie do interpretacji) i to nie dlatego, że ma się wrażenie, iż takowe byłoby nieadekwatne, lecz dlatego, że w ogóle nie dostrzega się jego potrzeby¹³.

III.

Również i ta obrona niedyskursywnych wymiarów doświadczenia jest związana z obecnym w filozofii Shustermana dziedzictwem Deweya. W książce *Practicing Philosophy: Pragmatism and the Philosophical Life* (1997; polskie tłumaczenie: *Praktyka filozofii, filozofia praktyki*) analizuje on Deweyowską koncepcję *immediate experience* – czyli mającego duży wpływ na nasze zachowania pierwotnego, nierefleksyjnego poziomu doświadczenia¹⁴. W przeciwieństwie do Deweya, który nieostrożnie uznaje ową niedyskursywną warstwę za „tło, punkt wyjścia i regulatywną zasadę wszelkiego myślenia” (a więc przyznaje mu funkcję epistemologicznego uzasadnienia)¹⁵, Shusterman nie pragnie opowiedzieć się za kolejną wersją epistemologicznego fundamentalizmu; pra-

¹¹ Ibidem, s. 164.

¹² Ibidem, s. 168. Shusterman definiuje rozumienie behawiorystycznie, w sposób zbliżony do Wittgensteina. Jest ono zdolnością do działania lub reakcji na dane zjawisko w określony, akceptowany w danej społeczności sposób. Sposób ten może zmieniać się w czasie, pozostaje elastyczny. Rozumienie jest uwikłane w kontekst i nie ma jednego uniwersalnego kryterium (R. Shusterman, *Pragmatist Aesthetics...*, op. cit., s. 90).

¹³ „Właściwa reakcją, dreszcz, mrowienie mogą stanowić wystarczającą wskazówkę, że mamy do czynienia z rozumieniem” (R. Shusterman, *Estetyka pragmatyczna...*, op. cit., s. 170).

¹⁴ J. Dewey, *Experience and Nature*, Dover Publications Inc., New York 1958, s. 299.

¹⁵ R. Shusterman, *Practicing Philosophy: Pragmatism and the Philosophical Life*, Routledge, New York, London 1997, s. 165.

gnie natomiast – zgodnie z pierwotnym zamiarem swojego poprzednika – przywrócić niedyskursywnemu doświadczeniu miejsce należne mu w filozofii.

Warto zauważyć, że w streszczonym powyżej tekście Shusterman niestłusznie zarzuca Hansowi-Georgowi Gadamerowi wykluczenie niejęzykowych form rozumienia. Podobny zarzut przedstawił niemieckiemu hermeneucie już dawno temu – w 1970 roku – Jürgen Habermas w znanym tekście „Der Universalitätsanspruch der Hermeneutik” („Roszczenie hermeneutyki do uniwersalności”); powoływał się wówczas na badania Piageta wykazujące istnienie przed-językowych schematów poznawczych¹⁶. W odpowiedzi Gadamer podkreślił, że wcale nie zaprzecza istnieniu takich struktur¹⁷. W tekście „Granice języka” niemiecki filozof wyróżnił rozumienie przedjęzykowe (na przykład w komunikacji między zwierzętami) i okołojęzykowe (śmiech)¹⁸. Komunikację rodziców z uczącym się języka dzieckiem określił z kolei jako „rodzaj przed-językowego dialogu”¹⁹. To zatem nie w tym miejscu rozmiągają się poglądy Gadamera i Shustermana. Właściwy spór teoretyczny między nimi toczy się raczej na obszarze obecnych w ich koncepcjach obserwacji i założeń natury antropologicznej. Gadamer pisze bowiem, że wszelkie rozumienie przedjęzykowe bazuje na rozumieniu językowym lub kieruje się ku niemu. I tak to fenomen milczącego porozumienia jest możliwy dzięki ukształtowanej i podtrzymywanej przez język wspólnej orientacji w świecie. Z kolei wyrażenie „odebrało mi mowę” oznacza stan, w którym nie można dokonać wyboru spośród wielu otwieranych przez język możliwości²⁰. Gadamer wyraźnie utożsamia ludzkie bycie w świecie z byciem w rozmowie. Innymi słowy, akcentuje dialogiczność ludzkiego życia²¹. Język jest przede wszystkim traktowany nie instrumentalnie, jak narzędzie (tak zdaje się pojmować go amerykański neopragmatysta), lecz po heideggerowsku, jako jeden z transcendentnych wymiarów ludzkiego życia. Można by zatem powiedzieć, że sfera przedrefleksyjnego doświadczenia nie interesuje go tak bardzo. Shusterman natomiast zdaje się nieco inaczej tematyzować rozumienie niejęzykowe. Nie łączy go tak silnie ze sferą komunikacji. Nie zawsze dążymy do językowej artykulacji naszych doświadczeń; co więcej – nie zawsze warto. Wyraźnie pisze on, że ideologia lingwistyczna (czyli hermeneutyczny uniwersalizm) identyfikuje ludzkie bycie w świecie z aktywnością natury językowej, w wyniku czego ma tendencję do nadmiernej tekstualizacji niedyskursywnego doświadczenia somatycznego lub nawet do pogardzania nim²². Można by zastanowić się, czy wobec tego prezentowane przez estetyka ujęcie człowieka nie grozi solipsy-

¹⁶ J. Habermas, „Der Universalitätsanspruch der Hermeneutik” (w:) R. Bubner, K. Cramer, R. Wiehl (red.), *Hermeneutik und Dialektik. Hans-Georg Gadamer zum 70. Geburtstag*, J.C.B. Mohr, Tübingen 1970, s. 81. Gwoli ścisłości trzeba dodać, że sam Shusterman ma wątpliwości co do swojego odczytania filozofii Gadamera (R. Shusterman, *Estetyka pragmatyczna...*, op. cit., s. 157, przypis 18).

¹⁷ H.G. Gadamer, „Wie weit schreibt Sprache das Denken vor?” (w:) idem, *Wahrheit und Methode: Ergänzungen, Register*, J.C.B. Mohr, Tübingen 1993 (1973), s. 204.

¹⁸ H.G. Gadamer, „Granice języka” (w:) idem, *Język i rozumienie*, przekł. P. Dehnel, B. Siemrocka, Fundacja Aletheia, Warszawa 2003 (1985), s. 32–33.

¹⁹ Ibidem, s. 34.

²⁰ H.G. Gadamer, „Język i rozumienie” (w:) idem, *Język i rozumienie*, op. cit., s. 10–11.

²¹ Ibidem, s. 24.

²² R. Shusterman, *Practicing Philosophy...*, op. cit., s. 173.

zmem, wszak główny akcent został położony na doznawanie, a nie komuni-kowanie doznań. Wydaje się, że według niego jednostka powinna skupić się na kształtowaniu sfery doświadczeń niedyskursywnych, nie troszcząc się o ich (z natury językową) analizę. Być może jednak jest to tylko spostrzeżenie, jakie często powstaje, gdy ktoś chce przekonać rozmówcę do uznania pewnej sfery życia za istotną – sprawia wówczas wrażenie, jakoby sfera ta była dlań jedyną ważną.

W sferze estetyki powyższa obrona niejęzykowego rozumienia jest nawią-zaniem do mającej długą tradycję refleksji, która akcentuje rolę doświadcze-nia estetycznego i ujmuje je jako żywe, znaczące i bezpośrednie. Shusterman przeciwstawia się w ten sposób obecnej w tekstach Danto i Goodmana „ane-stetyzacji” estetyki²³. Zwraca uwagę na to, że projekt kształtowania niedyskur-sywnej sfery doświadczenia zarysował się u początków estetyki jako odrębnej dziedziny dociekań – w dziele Alexandra Baumgartena *Aesthetica*. Tym, co odróżnia amerykańskiego autora od głównych przedstawicieli wspomnianego nurtu, m.in. Baumgartena, jest nacisk na cielesne aspekty doświadczenia²⁴.

Shusterman przedstawia nawet projekt nowej dziedziny – „somaestetyki”²⁵, która mogłaby objąć swym zasięgiem „krytyczne i mające na celu doskonalenie badania nad doświadczaniem i wykorzystywaniem ciała jako ośrodka zmy-słowo-estetycznego wartościowania (*aisthesis*) i twórczej autokreacji”²⁶. Bar-dzo istotny w tej definicji jest akcent położony na proces ulepszania działania ciała przez szukanie i wdrażanie efektywnych technik pracy z nim. Shusterman wskazuje, że doskonalenie niedyskursywnych aspektów doświadczenia może korzystnie przyczynić się do funkcjonowania tych dyskursywnych. Na przy-kład prawidłowe oddychanie wspomaga zdolność koncentracji, dzięki czemu można efektywniej wykonywać czynności intelektualne²⁷. Jakkolwiek somaestetyka jest przedsięwzięciem o charakterze interdyscyplinarnym, daleko wykra-czającym poza rozważania z zakresu estetyki i filozofii sztuki²⁸, to jednak upra-womocnia ona (jak i oczywiście kilka innych kierunków refleksji filozoficznej) obecne w sztuce zainteresowanie problematyką cielesności i wytycza mu nowe perspektywy. Od dawna jest oczywiste, że sztuka kształci wrażliwość odbiorcy. Warto jednak zwrócić uwagę na fakt, że jest ona również w stanie – podobnie

²³ „Danto joins Goodman and many others in what might be termed a radical anaesthe-tization of aesthetics. Felt experience is virtually ignored and entirely subordinated to third-person semantic theories of artistic symbolization and its interpretation” (R. Shusterman, „The End Of Aesthetic Experience”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 1997, t. 55, nr 1, s. 38; tekst przedrukowany w tomie *Performing Live. Aesthetic Alternatives for the Ends of Art*, Cornell University Press, Ithaca and London 2000).

²⁴ R. Shusterman, *Pragmatist Aesthetics...*, op. cit., s. 263.

²⁵ R. Shusterman, *Performing Live...*, op. cit., s. 166–177.

²⁶ Ibidem, s. 138.

²⁷ R. Shusterman, *Myślenie poprzez ciało. Rozwinięcie nauk humanistycznych – uzasad-nienie dla somaestetyki*, wykład wygłoszony na I Polskim Kongresie Estetycznym we wrześniu 2006 roku w Krakowie, przekł. S. Stankiewicz, s. 10.

²⁸ Nasuwa się tu pytanie, czy dziedzina ta nie wiąże się przypadkiem zbyt luźno z trady-cyjną problematyką estetyczną i czy w związku z tym jest w ogóle sens określać ją jako gałąź filozofii. Podawane przez Shustermana szczegółowe wyjaśnienia dotyczące działań nowej dyscypliny (np. porównanie i krytyka metod pracy nad ciałem, techniczne wskazówki doty-czące takiej pracy) bardziej skłaniają do uznania jej za dział psychologii.

jak technika Alexandra czy metoda Feldenkraisa – kształtować sferę bronionych przez Shustermana niedyskursywnych doznań cielesnych, nie tylko wzrokowych czy słuchowych. Somaestetyka, jako dziedzina zachęcająca do uważnego spojrzenia na ludzką zmysłowość, może wzmocnić narastający od pewnego czasu w filozofii i sztuce impuls do rehabilitacji zmysłów innych niż uprzywilejowane do niedawna zmysły wzroku i słuchu. W tym sensie może ona stanowić źródło artystycznej inspiracji.

Dziedzina ta tworzy ponadto perspektywę, w ramach której można analizować pewną grupę wytworów artystycznych. Jako przykład niech posłużą instalacje duńskiego artysty Olafura Eliassona. W ramach zrealizowanego w roku 2003 *Weather Project*²⁹ w hali turbin Tate Modern w Londynie zamontowano ogromną półkolistą formę, wykonaną z setek lamp emitujących światło o takiej długości fali, która powoduje, że kolory inne niż żółty i czarny są niewidzialne. Forma odbijała się w lustrze podwieszonym pod stropem, a w efekcie w przestrzeni wizualnej powstawał ogromny, świetlisty krąg słoneczny. Dzięki specjalnej aparaturze powietrze w hali było wypełnione delikatną mgłą, tak że sufit stał się niewidoczny. Odbiorca miał możliwość zbadania generującego intrygujące zjawisko mechanizmu. Emanująca zmysłowością „substancja” dzieła została w ten sposób wzbogacona o refleksję nad naturą ludzkiej percepcji – wszak powstałe w hali zjawisko było skonstruowaną przez technikę i aparat percepcyjny odbiorców iluzją. Z kolei w pomieszczeniach Kunsthauus Bregenz w Austrii (projekt *The Mediated Motion*, 2001)³⁰ artysta umieścił różnego rodzaju naturalne „tworzywa” (wodę, mgłę, kamienie, roślinność), zapewniając odwiedzającym szereg odmiennych doznań zmysłowych: obrazów, zapachów, wrażeń dotykowych i kinetycznych. W ramach projektu *Lava floor* (Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, 2002) Eliasson pokrył podłogę jednego z pomieszczeń odłamkami skał, po których zwiedzający wystawę musieli przechodzić. Susan May tak opisuje to doświadczenie:

„By interrupting steady and unconscious movement with unexpected topography, he engenders a heightened awareness of the body’s actions. (...) Each step became more precarious than the last, as the vulcanised matter crunched underfoot. The hollow splintering of the lava, feeling oddly exotic and unfamiliar, triggered a physical response, destabilising the body’s equilibrium”³¹.

Tworzone przez Eliassona niekonwencjonalne sytuacje zachęcają do dłuższej interakcji. Zgodnie z somaestetycznymi postulatami uświadamiają funkcjonowanie ludzkiej zmysłowości, jednocześnie ją doskonaląc. W taki właśnie sposób, zgodnie z przekonaniem samego Shustermana wyrażonym w cytacie na początku pracy, estetyka może wzbogacać pojmowanie sztuki.

²⁹ [Http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/eliasson](http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/eliasson).

³⁰ [Http://www.kunsthauus-bregenz.at/ehhtml/ewelcome00.html](http://www.kunsthauus-bregenz.at/ehhtml/ewelcome00.html).

³¹ S. May, „Meteorologica” (w:) *Olafur Eliasson. The Weather Project*, Tate Modern, London 2004 (http://www.olafureliasson.net/publ_text/texts.html).

NON-DISCURSIVE ASPECTS OF EXPERIENCE AND THEIR AESTHETIC MEANING. REMARKS ON THE FOURTH CHAPTER OF R. SHUSTERMAN'S BOOK *PRAGMATIST AESTHETICS. LIVING BEAUTY, RETHINKING ART*

The article presents and analyzes R. Shusterman's apology of non-discursive experience. It intends to demonstrate that Shusterman's concept of somaesthetics might prove useful in analyzing certain works of modern art. It appears that Shusterman wrongly assumes H.-G. Gadamer did not distinguish the non-discursive dimension of experience. The difference between philosophical beliefs of Shusterman and Gadamer lies rather in the anthropological assumptions present in their works. A question arises whether Shusterman's anthropology is not a solipsist one.

II. W stronę tradycji

Clive Bell

HIPOTEZA ESTETYCZNA¹

Prawdopodobnie w zakresie estetyki nie napisano więcej nonsensów niż na gruncie innych nauk. Literatura problemu jest na to za mała. Jednakże z pewnością w żadnej innej znanej mi dziedzinie nie zostało powiedziane tak niewiele twierdzeń „do rzeczy”. Nietrudno dostrzec tego przyczynę. Osoba, która chciałaby stworzyć przekonującą teorię estetyczną, musi posiadać dwie cechy: wrażliwość estetyczną i skłonność do jasnego myślenia. Bez wrażliwości nie można osiągnąć doświadczenia estetycznego, a teorie nieoparte na otwartym i dogłębnym doświadczeniu estetycznym bez wątplenia są bezwartościowe. Jedynie ludzie, dla których sztuka jest niegasnącym źródłem gwałtownego przeżycia estetycznego, mogą posiadać dane, z których da się wydedukować pożyteczne teorie. Jednak aby wyprowadzić interesującą teorię z najdokładniejszych nawet danych, potrzeba też pracy mózgu, a niestety wybitna umysłowość nie zawsze idzie w parze z subtelną wrażliwością. Połowa największych myślicieli nie przeżyła nigdy doświadczenia estetycznego. Mam przyjaciela obdarzonego bystrym intelektem, jednak w swoim czterdziestoletnim życiu nie splamił się dotąd odczuciem emocji estetycznych. Nie mając nawet zdolności, by odróżnić dzieło sztuki od piły do drewna, chętnie zbuduje piramidę nieusuwalnych argumentów za tezą, że piła jest dziełem sztuki. Jego upośledzenie w znacznej mierze odziera klarowne myślenie z wartości. A jak powszechnie wiadomo, nienaganna logika osiąga niewiele, jeśli opiera się na całkiem fałszywych przesłankach. Jednak nie ma tego złego, co by na dobre nie wyszło, bo o ile niefortunny brak wrażliwości sprawia, że mój przyjaciel nie potrafi wybrać właściwych fundamentów dla swojej argumentacji, o tyle ten sam brak wrażliwości czyni go także ślepym na absurdalność wniosków, które wyciąga, pozostawiając mu satysfakcję z mistrzowskiej dialektyki. Ludzie zaczynający swoją teorię od hipotezy, że Sir Edwin Landseer był najlepszym malarzem wszech czasów, nie zawahają się przed konkluzją, że Giotto był najgorszym. Tak więc gdy mój przyjaciel na drodze logicznego myślenia dochodzi do wniosku, że dzieło sztuki powinno być niewielkie, krągłe lub gładkie, albo też stwierdza, że po to, by w pełni docenić obraz, należy energicznie przechadzać się przed nim tudzież puścić je w ruch, by wirowało jak bączek, dziwi się, czemu nagle wypytuje go o Cambridge, gdzie nieraz bywa.

Z drugiej strony ludzie, którzy reagują na sztukę szybko i trafnie, choć według mnie zasługują na większe uznanie niż ci o wielkim intelekcie, to jednak nierzadko w kwestii estetyki również nie potrafią powiedzieć żadnej sensownej rzeczy. Ich umysły nie zawsze są wystarczająco jasne. Posiadają oni dane, na których musi opierać się każdy system. Jednak często brakuje im sprawności umożliwiającej wyciąganie poprawnych wniosków z prawdziwych przesłanek. Doświadczywszy w kontakcie ze sztuką emocji estetycznych, mogliby poszukiwać wartości wspólnej dla wszystkich dzieł, które ich poruszyły. Lecz nie

¹ C. Bell, „The Aesthetic Hypothesis” (w:) *Art*, Capricorn Books, New York 1958.

podejmują tego trudu. I nie winiłbym ich za to. Czemu mieliby zaprzętać sobie głowę analizą własnych emocji, jeśli wystarczy je odczuwać? Dlaczego mieliby zatrzymać się nad przeżyciem i pomyśleć o nim, jeśli myślenie nie przychodzi im łatwo? Po co wreszcie mieliby polować na tę jedną cechę wspólną przedmiotom, które ich w specyficzny sposób poruszają, jeśli zamiast tego mogą zwyczajnie delektować się czarem każdego z nich? W istocie, jeśli zajmują się krytyką i nazywają to estetyką, jeśli wyobrażają sobie, że mówią o sztuce, kiedy mówią o konkretnych dziełach sztuki lub jedynie o technice malowania, jeśli, uwielbiając konkretne dzieła, rozmyślanie o sztuce w ogóle uważają za zbędne, to prawdopodobnie wybrali lepszą drogę. Nawet jeżeli nie ciekawią ich natura doświadczenia estetycznego i właściwości wspólne przedmiotom wywołującym emocje estetyczne, to i tak jestem im przychylny, a nawet pełen uznania dla tego, co mówią, gdyż często wypowiadają się w czarujący i sugestywny sposób. Niech jednak nikt z nich nie sądzi, że uprawia estetykę – to, co piszą i mówią, jest krytyką lub po prostu zawodowym żargonem.

Punktem wyjścia dla wszystkich systemów estetycznych musi być osobiste doświadczenie pewnego rodzaju emocji. Przedmioty, które je wywołują, nazywamy dziełami sztuki. Wszyscy wrażliwi ludzie zgodzą się, że istnieje pewien szczególny typ przeżyć prowokowanych przez dzieła sztuki. Oczywiście nie uważam, że wszystkie dzieła poruszają nas w jednakowy sposób. Wręcz odwrotnie, każde dzieło wywołuje inne uczucia. Jednak wszystkie przeżycia związane ze sztuką mają, jak mi się wydaje, rozpoznawalny wspólny rys. Twierdzenie, że istnieje szczególny rodzaj wzruszenia wywoływanego przez dzieła sztuk plastycznych oraz że to wzruszenie pojawia się w kontakcie z każdym typem sztuki – obrazem, rzeźbą, budowlą, ceramiką, grafiką, tkaniną itp. – jest bezdyskusyjne w gronie osób, które są zdolne do przeżywania owego uczucia. Opisane przeżycie nazywa się emocją estetyczną. Jeśli uda nam się odnaleźć pewną właściwość charakterystyczną i wspólną dla wszystkich przedmiotów, jakie ją wywołują, to wówczas rozwiążemy problem, który wydaje się być centralnym problemem estetyki. Mianowicie ustalimy istotną własność dzieła sztuki, własność, która odróżnia je od wszystkich innych klas przedmiotów.

Zakładam, że albo wszystkie dzieła sztuk plastycznych posiadają jedną wspólną własność, albo, gdy mówimy o „dziełach sztuki”, gładzimy o niczym. Każdy, kto używa określenia „sztuka”, w umyśle dokonuje klasyfikacji, dzięki której odróżnia klasę „dzieła sztuki” od wszystkich innych klas. Jak jest uzasadnienie podobnej klasyfikacji? Jaka własność pozostaje wspólna i charakterystyczna dla wszystkich elementów należących do tej klasy? Czymkolwiek ona jest, bez wątplenia często napotykamy ją w towarzystwie innych własności. Jednak o ile pozostałe są przygodne, o tyle ta jest konieczna. Musi bowiem istnieć pewna konkretna własność, bez której dzieło sztuki nie może istnieć. Skoro zaś posiada ją każde dzieło, choćby w najmniejszym stopniu, to żadne nie jest całkiem pozbawione wartości. Cóż jest tą własnością? Jaka cecha przysługuje wszystkim przedmiotom, które wywołują przeżycie estetyczne? Jaka własność jest wspólna dla kościoła Świętej Zofii, witraży w Chartres, rzeźby meksykańskiej, chińskiego dywanu, perskiej miseczki², fresków Giotta w Padwie, dzieł

² Sic!: „a Persian bowl, Chinese carpets”.

Poussina, Piera della Francesca i Cézanne'a? Tylko jedna odpowiedź wydaje się możliwa – forma znacząca. W każdym z tych przedmiotów linie i barwy są zakomponowane w szczególny sposób. Pewne formy i relacje między nimi poruszają nas estetycznie. Relacje oraz kompozycje linii i barw, czyli formy poruszające estetycznie, nazywam „formą znaczącą”. Właśnie „forma znacząca” jest własnością wspólną wszystkim dziełom sztuk plastycznych.

W tym miejscu może pojawić się zarzut, że sprowadzam estetykę do dziedziny subiektywnej, jako że jedynymi danymi, do których się odnoszę, są osobiste doświadczenia pewnego rodzaju emocji. Można powiedzieć, że przedmioty, które je wywołują, są różne w zależności od człowieka i że wobec tego teoria estetyczna odnosząca się do nich nie może mieć obiektywnej ważności. Odpowiem, że każda teoria estetyczna, której autor udaje, iż opiera się na pewnym obiektywnym założeniu, jest tak ewidentnie śmieszna, że w ogóle nie warto z nią polemizować. Nie ma innego sposobu na rozpoznanie dzieła sztuki niż za pomocą uczucia, jakie ono wywołuje. Oczywiście przedmioty, które wywołują przeżycie estetyczne, są różne dla różnych ludzi. Sądy estetyczne, jak głosi porzekadło, pozostają kwestią gustu i każdy z wyższością przyzna, że o nich się nie dyskutuje. Dobry krytyk sprawi, że w dziele, które pozostawiło mnie obojętnym, dostrzegę to, co przeoczyłem, aż w końcu, gdy ogarnie mnie wzruszenie estetyczne, rozpoznam, że to jest dzieło sztuki.

Celem krytyki jest nieustanne wskazywanie fragmentów i całości dzieła lub raczej kompozycji, która jako jedność stanowi formę znaczącą. Natomiast bez sensu byłoby, gdyby krytyk próbował powiedzieć mi, że coś jest dziełem sztuki. Krytyk powinien doprowadzić do tego, że sam to odczuję. Dokonać tego może jedynie wtedy, gdy sprawi, że przejrzę. Musi dotrzeć do moich uczuć poprzez oczy. O ile nie sprawi, że dostrzegę coś, co mnie poruszy, o tyle nie zmusi moich uczuć do niczego. Nie mam prawa do tego, by uznać za dzieło coś, co mnie nie porusza estetycznie. Podobnie nie mam prawa doszukiwać się istotnej własności sztuki w czymś, czego nie odczuwałem jako dzieła sztuki. Krytyk może wpłynąć na moje poglądy estetyczne jedynie wtedy, gdy wpłynie na moje doświadczenie. Dlatego wszystkie teorie estetyczne muszą opierać się na osobistym doświadczeniu, a to oznacza, że muszą być subiektywne.

Choć wszelka teoria estetyczna musi opierać się na sędach estetycznych i ostatecznie wszystkie sądy estetyczne muszą zależeć od indywidualnego smaku, to jednak pochopne byłoby stwierdzenie, że żadna teoria estetyczna nie może być powszechnie obowiązująca. Jeśli, założymy, dzieła A, B, C i D poruszają mnie, a dzieła A, D, E i F poruszają kogoś innego, to z pewnością może istnieć pewna własność x uważana przez nas obu za wspólną dziełom z danej listy. Możemy przecież zgadzać się w kwestiach estetyki i różnić się co do oceny konkretnych dzieł. Rozbieżność naszych poglądów będzie dotyczyć obecności lub nieobecności owej cechy x. Głównym celem mojego dalszego wywodu będzie wykazanie, że forma znacząca jest jedyną własnością wspólną i charakterystyczną dla wszystkich dzieł sztuk plastycznych, które mnie poruszają. Poproszę osoby o różnym od mojego osądzie estetycznym, by stwierdziły, czy ta własność w ich pojęciu nie jest wspólna wszystkim dziełom, które ich poruszają, i czy wobec tego znajdują jeszcze jakąś inną spełniającą to kryterium.

W tym momencie pojawia się inne pytanie, niezwiązane z tematem, jednak trudne do uniknięcia: „dlaczego zakomponowane w szczególny sposób formy poruszają estetycznie?”. Pytanie to, choć niezwykle interesujące, pozostaje obojętne dla estetyki. Na gruncie czystej estetyki mamy zajmować się tylko uczuciem i jego przedmiotem. Dla celów estetyki nie mamy prawa (ale też nie ma takiej potrzeby) zaglądać za przedmiot lub do stanu umysłu twórcy. Postaram się odpowiedzieć na postawione pytanie w dalszej kolejności. Dzięki temu być może uda mi się rozwinąć koncepcję opisującą relacje sztuki i życia. Nie mam zamiaru jednakże włączać tej odpowiedzi do teorii estetycznej pod pozorem dopracowywania jej w detalach. Dla kwestii estetycznych wystarczy zgodzić się jedynie z tym, że formy ułożone i zakomponowane według pewnych tajemniczych praw rzeczywiście poruszają nas w specyficzny sposób i że zadaniem artysty jest takie ich ułożenie, by poruszały odbiorcę. Poruszające estetycznie kompozycje i układy nazwałem dla wygody i z powodów, które staną się jasne potem, „formą znaczącą”.

Pozostało jeszcze trzecie zastrzeżenie: „czy nie zapominamy przypadkiem o barwie?”. Oczywiście, że nie. Moje określenie „forma znacząca” łączy kompozycję linii i barw. Rozróżnienie między formą a kolorem jest sztuczne. Nie da się przecież postrzegać bezbarwnej linii lub bezbarwnej przestrzeni. Podobnie nie można postrzegać bezkształtnej kompozycji barw. Na obrazku czarno-białym przestrzenie są białe i wszystkie są otoczone czarnymi liniami. W większości obrazów olejnych zarówno przestrzenie, jak i linie są wielobarwne. Nie można wyobrazić sobie konturu bez zawartości ani zawartości bez konturu. Dlatego gdy mówię o formie znaczącej, mam na myśli kombinację linii i barw (włączając biel i czerń), kombinację, która porusza estetycznie.

Niektórzy mogą być zaskoczeni, że nie nazwałem tego „pięknem”. Naturalnie, jeśli ktoś definiuje piękno jako „kompozycję barw i linii wywołującą emocje estetyczne”, to chętnie zgodzę się, by zastąpić moje określenie jego terminem. Jednak większość z nas, obojętnie jak bardzo bylibyśmy precyzyjni, jest skłonna używać epitetu „piękny” do przedmiotów, które nie wywołują tego szczególnego wzruszenia powodowanego przez dzieła sztuki. Każdy, jak mniemam, nazywa motyla lub kwiat „pięknym”. Ale czy ktokolwiek odczuwa ten sam rodzaj wzruszenia, kiedy patrzy na kwiat, co wtedy, gdy ogląda katedrę lub obraz? Podejrzewam, że uczucie, jakiego większość najczęściej doświadcza w kontakcie z pięknem natury, nie jest tym, co nazywam emocją estetyczną. W następnej części pracy rozważam rzadkie przypadki, gdy ludzie dostrzegają w naturze to, co widzimy w sztuce, i w kontakcie z tą pierwszą bywają poruszeni estetycznie. Mimo to jestem pewien, że z zasady ludzie doświadczają zupełnie innych uczuć wobec ptaków, kwiatów, skrzydeł motyla itp., a innych w stosunku do obrazów, ceramiki, świątyń i pomników. Pytanie: „dlaczego te rzeczy poruszają nas w inny sposób niż dzieła sztuki?” – jest natury pozaestetycznej. Dla naszego obecnego celu musimy odkryć jedynie, jaka własność jest wspólna przedmiotom, które poruszają nas na wzór dzieł sztuki. W ostatniej części niniejszego rozdziału, gdzie podejmę się odpowiedzi na pytanie: „dlaczego jesteśmy do głębi poruszeni przez niektóre kombinacje linii i barw?”, mam nadzieję także satysfakcjonująco odpowiedzieć na pytanie, dlaczego jesteśmy wyraźnie mniej poruszeni przez inne.

Jako że własność, która nie wzbudza charakterystycznego wzruszenia estetycznego, zdecydowaliśmy się nazywać „pięknem”, byłoby mylące posługiwać się tym samym określeniem w stosunku do cech poruszających estetycznie. By nadać „pięknemu” znaczenie estetyczne, należałoby stworzyć dla tego określenia nową, dość surową definicję. Każdy nieraz używa słowa „piękny” w pozaestetycznym sensie, większość ludzi czyni to nawykowo. Dla niemal wszystkich, pomijając jedynie spotykanego tu i ówdzie estety, najpowszechniejsze użycie tego przymiotnika jest pozaestetyczne. Nie będę rozwodzić się nad poważniejszymi nadużyciami funkcjonującymi w codziennych rozmowach o „pięknym polowaniu”, „pięknym strzale”. Nasi kochani przyjaciele z pewnością wyparliby się podobnych nadużyć. Zresztą w tym wypadku nie ma niebezpieczeństwa pomyłki dotyczącej estetycznego i pozaestetycznego użycia tego terminu. Natomiast gdy mówimy np. o „pięknej kobiecie”, takie zagrożenie już występuje. Gdy przeciętny mężczyzna mówi o kobiecie, że jest piękna, na pewno nie ma na myśli tego, iż porusza go estetycznie. Natomiast gdy artysta nazywa starą wiedźmę „piękną”, może mieć na myśli to samo, co ma na uwadze, gdy określa „pięknym” umęczone ciało. Zwykły człowiek, o ile ma poczucie smaku, również może określić zmaltretowane ciało jako „piękne”, jednak nie nazwie „piękną” pomarszczoną staruchę, ponieważ w przypadku kobiet epitet „piękna” nie odnosi się do własności estetycznych, ale całkiem innych. Oczywiście jest, że nikomu nie przyjdzie do głowy przyglądać się ludziom w celu uzyskania wzruszenia estetycznego. Od ludzi oczekujemy czegoś zupełnie innego. Tym „czymś”, czego oczekujemy od młodej kobiety, jest właśnie sens słowa „piękno”. Żyjemy w ciekawej epoce. Dla przeciętnego przechodnia hasło „piękna” oznacza tyle, co „powabna”, i nie odnosi się ono do żadnych reakcji estetycznych. Jestem bliski pewności, że w wielu umysłach seksualne nacechowanie tego określenia znacznie przeważa nacechowanie estetyczne. Zauważyłem pewną korelację: u ludzi, dla których najpiękniejszą rzeczą na świecie jest pewna piękna kobieta, drugą po niej najpiękniejszą rzeczą okazuje się jej portret. Pomieszenie estetycznego i zmysłowego piękna nie jest jednak w ich przypadku aż tak wielkie, jak mogłoby się wydawać. Być może nawet w ogóle go nie ma, ponieważ nigdy nie przeżyli emocji estetycznych, które myliby z innymi uczuciami. Sztuka, którą nazywają „piękną”, jest zwykle blisko związana z ich ukochanymi kobietami. Pięknym obrazem staje się fotografia ślicznej dziewczyny, piękną muzyką utwór, który przywraca uczucia podobne do tych wywołiwanych przez młode dziewczęta występujące w musicalu, a piękną poezją ta, która przywołuje uczucia sprzed dwudziestu lat, jakie żywił się do córki naszego nauczyciela literatury. Jasno więc widać, że słowo „piękno” konotuje przedmioty wywołujące dość konkretne uczucia. Nie będę go stosować, by nie popaść w serię nieuchronnych nieporozumień z czytelnikami.

Z drugiej strony, nie mam nic przeciwko tym, którzy uważają, że bardziej precyzyjnym określeniem kombinacji i układów form wywołujących nasze wzruszenie estetyczne byłoby wyrażenie „znaczący układ form”, a nie „forma znacząca”. Proponują oni, by połączyć zakresy estetyczny i metafizyczny tego układu określeniem „rytm”. Wyjaśniliśmy, że przez „formę znaczącą” rozumiemy układy i kombinacje poruszające nas w szczególny sposób, chętnie przystanę na propozycję osób, które wolą tej samej rzeczy nadać inną nazwę.

Hipoteza, że forma znacząca jest istotną własnością dzieła sztuki, posiada przynajmniej jedną wartość, której nie mają inne, bardziej znane i kontrowersyjne teorie sztuki – ułatwia wyjaśnienie problemu. Wszyscy znamy obrazy, które nas interesują i budzą uznanie, a mimo to nie poruszają jako dzieła sztuki. Do tej klasy należy sztuka, którą nazywam „malarstwem opisowym”. Jest to malarstwo, w którym formy nie wywołują emocji, ale są środkiem służącym do zasugerowania pewnych uczuć lub przekazania informacji. Należą do nich portrety osób ważnych z historycznego lub psychologicznego punktu widzenia, prace topograficzne, obrazy, które opowiadają historię i sugerują zdarzenia, a także wszelkiego rodzaju ilustracje. Jasne jest, że wszyscy widzimy różnicę (bo któż by jej nie dostrzegł?), że pewne obrazy są świetne jako ilustracje, ale bezwartościowe jako dzieła sztuki. Naturalnie, w wielu ilustracjach forma znacząca jest jedną z ich rozmaitych właściwości i czyni je dziełami sztuki, jednak większość ilustracji owej formy nie posiada. Ilustracje nas ciekawią, mogą nas także poruszać na sto sposobów, jednak nie wzruszają estetycznie. W ramach mojej koncepcji nie są one dziełami sztuki. Pozostawiają obojętnym nasze odczuwanie estetyczne, ponieważ nie sama forma, ale idee i informacje sugerowane przez formę oddziałują na nasze uczucia.

Mało jest obrazów bardziej znanych niż *Paddington Station* Fritha. Oczywiście jestem ostatnią osobą, która chciałaby pożalować mu tej popularności. Spędziłem wiele wyczerpujących kwadransów, próbując rozszyfrować fascynujące zdarzenia zanotowane na płótnie i odtworzyć w wyobraźni ich możliwą przeszłość lub mało prawdopodobną przyszłość. Jednak o ile dzieło Fritha oraz jego kopie dały tysiące okazji do półgodzinnej ciekawej i zajmującej kontemplacji, o tyle niemniej pewne jest, że nie dały okazji nawet do półminutowego zachwytu estetycznego. Przy tym obraz zawiera wiele pięknych sekwencji barwnych i w żadnym razie nie jest źle namalowany. *Paddington Station* nie jest dziełem sztuki: jest zajmującym i interesującym dokumentem. Linie i barwy zostały tu użyte do opowiedzenia anegdot, zasugerowania idei, wskazania na zwyczaje i sposób zachowania ludzi w danej epoce. Nie użyto ich do estetycznego poruszania odbiorców. Formy i relacje między nimi nie były dla Fritha przedmiotami wzruszenia, ale środkami do zasugerowania uczuć i przekazania idei.

Informacje i idee zawarte w *Paddington Station* są tak zajmujące i tak dobrze podane, że obraz ma znaczną wartość i zasługuje na zachowanie. Jednak przy doskonałości fotografii i kinematografu obrazy tego rodzaju stają się bezużyteczne. Ktoż wątpi w to, że jeden z fotografów *Daily Mirror* we współpracy z reporterem *Daily Mail* będą w stanie powiedzieć nam więcej na temat „Londyn dzień po dniu” niż którykolwiek z członków Akademii Królewskiej? W przyszłości, w celu odtworzenia zwyczajów i mody, będziemy zwracać się raczej do fotografii opatrzonej zwartym komentarzem dziennikarskim niż do malarstwa opisowego. Gdyby akademicy malujący czasy Nerona, zamiast produkować niewiarygodnie odrażające imitacje starożytności, zapisali we fresku lub mozaice zwyczaje i modę własnego czasu, swoje przedmioty codziennego użytku, nawet jeśli były one tandetne – stworzyliby żyłą złota dla historyków. Gdybyż tylko byli Frithami, zamiast być Alma-Tademą! Jednak fotografia uniemożliwia tego typu przekształcenie nowoczesnego kiczu. Należy uznać, że obrazy wywo-

dzące się z tradycji Fritha stały się zbyt proste. Są one pożeraczami czasu i talentu ludzi, którzy mogliby zostać o wiele lepiej zatrudnieni przy dziełach o szerszej przydatności. Przy tym trzeba zaznaczyć, że obrazy te nie są nieprzyjemne, a to już coś w porównaniu z takimi reprezentantami malarstwa opisowego, jak *The Doctor*. Oczywiście ten ostatni nie jest dziełem sztuki. Forma w tym obrazie nie funkcjonuje jako przedmiot wzruszenia, ale jako środek do sugerowania uczuć. Samo to już wystarczy, by uznać malowidło za bezwartościowe, ponieważ uczucie, które sugeruje, jest fałszywe. *The Doctor* wzbudza nie współczucie lub podziw, ale poczucie samozadowolenia z powodu własnej pożałowania godnej kondycji i wspaniałomyślności. Takie dzieło jest sentymentalne. Tymczasem sztuka stoi ponad moralnością lub raczej cała sztuka jest moralnie wartościowa, gdyż, jak pragnę pokazać, dzieło sztuki stanowi bezpośrednią drogę do dobra. W momencie, gdy uznajemy coś za dzieło sztuki, tym samym wydajemy ocenę etyczną i stawiamy je poza zasięgiem moralistów. Jednak malarstwo opisowe, które nie jest sztuką i wywołuje niekoniecznie dobre stany umysłu, staje się właściwym przedmiotem zainteresowania etyków. Nie będąc dziełem sztuki, *The Doctor* nie ma nic z ogromnej wartości etycznej, jaką posiadają wszystkie przedmioty, które wywołują uniesienie estetyczne. Natomiast stan umysłu, do którego (jako ilustracja) prowadzi, jest według mnie niewłaściwy.

Prace grupy śmiałych młodych ludzi – mam na myśli włoskich futurystów – są godnym zauważenia przykładem malarstwa opisowego. Podobnie jak akademicy, używają oni formy nie po to, by wywołać wzruszenie estetyczne, ale by przekazać swe idee i wiedzę. Faktycznie, opublikowany przez futurystów manifest, wyrażający główne założenia ich teorii, dowodzi, że ich obrazy nie mają nic wspólnego ze sztuką. Społeczne i polityczne dążenia futurystów zasługują na szacunek. Jednak pragnąłbym zapewnić tych młodych Włochów, że można zostać futurystą w poglądach i działalności, a mimo to pozostać artystą, jeśli miało się szczęście nim urodzić. Utożsamianie sztuki z polityką zawsze jest błędem. Obrazy futurystów są opisowe, ponieważ ich celem jest przedstawienie za pomocą linii i barw chaosu, który panuje w umysłach ludzkich w pewnej epoce. Używane przez tych twórców formy nie mają wywoływać wzruszenia estetycznego, ale wyrażać pewne poglądy. Na marginesie dodam, że malowane przez nich formy, niezależnie od natury poglądów, jakie reprezentują, nie wyrażają nic ponad to, że są rewolucyjne. W wydaniu większości futurystów, których prace widziałem, może z wyjątkiem Severiniego, rysunek, o ile coś przedstawia, a tak jest zwykle, należy do łagodnej i popularnej konwencji rozpowszechnionej przez Besnarda około trzydzieści lat temu i od tamtej pory kopiowanej przez studentów Akademii Sztuk Pięknych. Jako dzieła sztuki prace futurystów można zignorować. Jednak nie w estetycznym sensie należy je oceniać. Dobry obraz futurystyczny może odnieść sukces tak, jak odnosi sukces teoria psychologiczna. Poprzez barwę i kreskę może on ujawnić zawichości złożonego stanu umysłu. To, że obrazy futurystyczne zawodzą, musimy wyjaśnić nie tyle brakiem wartości artystycznych, których wcale nie miały posiadać, ile raczej stanem umysłu, którego obrazy te mają być świadectwem.

Większość ludzi zajmujących się sztuką zauważa, że spośród dzieł, które najsilniej ich poruszają estetycznie, przeważająca część należy do grupy nazywanej przez historyków „prymitywizmem”. Oczywiście istnieli kiepscy prymitywiści.

Na przykład pełen entuzjazmu poszedłem kiedyś zobaczyć jeden z najstarszych romańskich kościołów w Poitiers (Notre-Dame-la-Grande), by przekonać się, że jest to budowla o złych proporcjach, przedekorowana, ordynarna, niedopracowana i przysadzista jak pierwszy lepszy budynek o tysiąc lat starszy lub o osiemset młodszy. Jednak tego typu wyjątki należą do rzadkości. Z zasady sztuka prymitywistów jest dobra, jako że pozostaje ona wolna od wartości opisowych, co oczywiście potwierdza moją hipotezę. W sztuce prymitywistów nie ma miejsca na dokładne odwzorowanie, za to znajdziemy w niej formę znaczącą. I żadna inna sztuka nie porusza nas tak głęboko. Przyjrzyjmy się rzeźbie sumeryjskiej, sztuce przeddynastycznego Egiptu, dziełom archaicznej Grecji czy dynastii Wei i T'ang albo wczesnym pracom japońskim, których doskonałe przykłady (jak dwie drewniane figury Buddy) mieliśmy okazję podziwiać podczas Shepherd's Bush Exhibition w 1910 roku, jak również prymitywnej sztuce bizantyjskiej z VI wieku i jej wpływom na sztukę zachodnich barbarzyńców, a nawet jeszcze dalej: zwróćmy uwagę na tajemniczą i majestatyczną sztukę rozwiniętą w Ameryce Środkowej i Południowej przed przybyciem białego człowieka. W każdym z wymienionych przykładów możemy zaobserwować trzy cechy wspólne: nieobecność odwzorowania, niedbałość o napuszoną technikę oraz cudowną, imponującą formę. Nietrudno odgadnąć związek między nimi. Forma znacząca porzuca troskę o dokładne odwzorowanie lub ostentacyjną wirtuozerię.

Oczywiście w powszechnym mniemaniu fakt, że w prymitywnej sztuce nie dominuje odwzorowanie i nie ma popisów technicznych, wynika z braku zdolności prymitywistów do uchwycenia podobieństwa czy posłużenia się intelektualnym chwytem. Bez wątplenia jest w tym mniemaniu ziarno prawdy, jednak gdybym był krytykiem, którego reputacja bierze się stąd, że robi wrażenie eksperta o ogromnej wiedzy, byłbym w podobnym sądzie ostrożniejszy, niż ludzie tego pokroju zwykli bywać. Przypuszczenie, że bizantyjskim mistrzom brakowało zdolności lub że nie potrafili uzyskać iluzji rzeczywistości, chociaż tego pragnęli, dowodzi nieznamościami zaskakująco poprawnych, realistycznych obrazów tamtej epoki – obrazów, dodajmy, znanych z niskiej wartości artystycznej. Obawiam się, że nierealistyczne odwzorowanie, jakie bardzo często znajdujemy w pracach bizantyjskich, powinno być kojarzone z zabiegiem, który krytycy nazywają „zamierzonym odkształceniem”. Tak czy inaczej, czy to z powodu braku zdolności, czy też umyślnie, prymitywiści nie tworzyli prac odwzorowujących rzeczywistość ani nie popisywali się umiejętnościami, ale skupili swe wysiłki na rzeczy najistotniejszej – na tworzeniu formy. W ten sposób powstały najlepsze dzieła sztuki, jakie są w naszym posiadaniu.

Niech nikt nie pomyśli, że naśladowanie samo w sobie jest czymś złym. Forma przedstawiająca umieszczona na swoim miejscu, jako część kompozycji, może być równie znacząca co abstrakcja. Jednak jeśli forma przedstawiająca ma wartość estetyczną, to jedynie jako forma, nie jako reprezentacja. Element przedstawiający w dziele sztuki może szkodzić lub nie, jest obojętny. Dzieje się tak dlatego, że aby mieć pożytek z dzieła sztuki, nie możemy wnosić nic z życia, żadnej wiedzy o sprawach i problemach z nim związanych, żadnej bliskości z emocjami nim rządzącymi. Sztuka przenosi nas ze świata zajęć egzystencjalnych do świata estetycznego uniesienia. Jesteśmy na moment odizolowani od

ludzkich zainteresowań. Strumień naszych wspomnień i oczekiwań zostaje zatrzymany, wznosimy się ponad wszystkie przyziemne sprawy. Matematyk pochłonięty pracą wie, o jakim stanie umysłu mówię – doświadczenie estetyczne jest do tego stanu podobne, jeśli nie identyczne. Naukowiec doświadcza niehumanitarnej lub też nadhumanitarnej emocji wywołanej nie przez dostrzeżony związek tego, co odkrywa, z życiem ludzi, ale przez samo sedno abstrakcyjnych spekulacji. Zastanawiam się nieraz, czy doświadczenie estetyczne i kontemplacja działań matematycznych nie są nawet bardziej ze sobą powiązane. Bo czyż – nim ogarnie nas wzruszenie estetyczne wywołane przez pewien układ form – nasz intelekt nie postrzega trafności i konieczności danego układu? To tłumaczy, dlaczego jesteśmy w stanie ocenić dzieło po jednym rzucie oka, gdy na przykład przechodzimy przez pokój, mimo iż nasz krótki kontakt z nim nie umożliwia przeżycia emocji estetycznych. Jesteśmy zdolni za pomocą intelektu uchwycić trafność form owego dzieła, bez potrzeby skupiania naszej uwagi, by w pełni objąć ich wartość estetyczną. Jeśli tak jest w istocie, to przydałoby się przemyśleć, czy faktycznie same formy, czy też trafność i konieczność ich układu wywołują doświadczenie estetyczne. Jednak nie sądzę, by warto było zatrzymać się nad powyższym zagadnieniem w tym miejscu. Zastanawiamy się, dlaczego pewne kompozycje formalne nas poruszają. Nie będziemy zbaczać z raz obranej drogi, by rozmyślać o tym, dlaczego pewne formy są trafne i konieczne albo dlaczego nasze dostrzeżenie ich trafności i konieczności powoduje wzruszenie. Ja powiem tyle: zatopiony w myślach filozof oraz osoba, która kontempluje dzieło sztuki, przebywają w świecie o własnej szczególnej i intensywnej wartości. Jego wartość jest niezwiązana z wartością życia. W tym świecie nie ma miejsca na emocje pochodzące z życia, posiada on własny rodzaj uczuć.

By zrozumieć dzieło sztuki, musimy posiadać jedynie poczucie kształtu i barwy oraz znajomość trójwymiarowej przestrzeni. Niejaka wiedza może być przydatna, by docenić niektóre wielkie dzieła, jako że większość poruszających nas form jest trójwymiarowa. Widzieć kostkę lub graniastosłup jako figurę płaską – to znaczy zmniejszyć ich wartość estetyczną. Wycucie przestrzeni trójwymiarowej jest konieczne także dla odbioru większości form architektonicznych. Obrazy, które byłyby pozbawione wartości estetycznej, gdybyśmy widzieli je jako płaskie wzory, właśnie dlatego poruszają estetycznie, że dostrzegamy w nich powiązane ze sobą różne płaszczyzny. Jeśli przedstawienie trójwymiarowej przestrzeni może być określone jako „reprezentacja”, to zgodzę się, że istnieje odwzorowanie, które nie jest obojętne dla estetycznej wartości dzieła. Zgodzę się także, że razem z odczuwaniem barw i kształtów musimy zaangażować także znajomość przestrzeni, jeśli chcemy odebrać z dzieła maksimum tego, co każdy rodzaj formy oferuje. Są również doskonałe obrazy, do których odbioru tego typu wiedza nie wydaje się niezbędną. Zatem, choć znajomość przestrzeni nie jest obojętna dla estetycznego odbioru wszystkich dzieł, nie dla wszystkich też okazuje się konieczna. Podsumowując, należy stwierdzić, że przedstawienie trójwymiarowej przestrzeni nie jest ani obojętne, ani konieczne dla sztuki w ogóle, natomiast każdy inny rodzaj reprezentacji pozostaje nieistotny i obojętny.

Obecność elementu opisowego lub przedstawieniowego, obojętne dla wartości dzieła sztuki, wcale nie zaskakuje. Przy innej okazji wyjaśnię, dlaczego

nie zaskakuje. Reprezentacja nie jest koniecznie zgubna i formy realistyczne mogą mieć wysoką wartość. Bardzo często jednak realizm stanowi oznakę słabości artysty. Malarz o zbyt małym talencie, by tworzyć formy, które wywołują więcej niż odrobinę emocji estetycznych, będzie starał się oszczędnie gospodarować osiągniętą odrobiną dzięki nawiązaniu do uczuć pochodzących z życia. By przywołać uczucia doświadczane w życiu, będzie musiał posłużyć się przedstawieniem. Taki ktoś namaluje na przykład egzekucję. Obawiając się, że nie trafi z pierwszego działą, czyli formy znaczącej, wypali również z drugiego, a mianowicie doprowadzi do podniesienia poziomu uczuć strachu lub litości. O ile jednak granie na uczuciach ze strony artysty można uznać za oznakę niepewnej inspiracji, o tyle tendencja do poszukiwania przez odbiorcę emocji pozafORMALNYCH zawsze musi być uważana za objaw spaczonyj wrażliwości. Oznacza to, że jego przeżycia estetyczne są słabe, a w każdym razie niedoskonałe. Ludzie, którzy stojąc przed dziełem sztuki, odczuwają nieznaczne wzruszenie z powodu formy lub nie odczuwają go wcale, muszą być zakłopotani. Czują się jak niesłyszący na koncercie. Zdają sobie sprawę, że w ich obecności wydarza się coś wspaniałego, jednak nie posiadają możliwości, by to pojąć. Wiedzą, że oto powinni czuć przemożne wzruszenie wobec tego czegoś, niemniej tak się składa, że ledwie dostrzegalnie odczuwają ów konkretny rodzaj uczucia, który dzieło wywołuje, lub nie doznają go wcale. Dlatego też w formy wpisują fakty i idee, wobec których odczuwają wzruszenie – uczucie życia codziennego. W konfrontacji z obrazem instynktownie zwracają się ku światu, z którego formy dzieła wzięły swój początek. Traktują stworzoną formę jak formę imitowaną, obraz odbierają jak fotografię. Zamiast wypłynąć z prądem sztuki na szerokie wody doświadczenia estetycznego, zawracają szybko do bezpiecznego portu ludzkich interesów. Znaczenie dzieła sztuki zależy według nich od tego, co sami do niego wniosą. Nic nowego nie zostaje przez sztukę dodane do ich życia – przedstawiają stale stare graty. Dobre dzieło sztuki plastycznej porwya człowieka, który jest zdolny je pojąć, ze spraw życia w stan uniesienia. Używać sztuki jako narzędzia do wywoływania uczuć – to jakby używać teleskopu do czytania gazet. Łatwo spostrzec, że ludzie, którzy nie przeżywają czystych emocji estetycznych, pamiętają obrazy po tematach, podczas gdy ludzie, którzy są zdolni do doświadczenia estetycznego, często w ogóle nie mają pojęcia, jaki był temat obrazu. Nie dostrzegają elementów przedstawiających i gdy dyskutują o obrazach, mówią o kształtach form, ich relacjach i wartościach barw. Zwykle po jakości jednej kreski mogą określić, czy autor jest dobrym artystą. Interesują ich wyłącznie linie i barwy, ich relacje, jakości oraz wielkości. Dzięki nim doznają wzruszenia o wiele głębszego i daleko bardziej wzniosłego niż jakiegokolwiek uczucie, które może być wywołane przez opis faktów i idei.

Ostatnie zdanie brzmi dość autorytatywnie, ktoś może uznać, że zbyt autorytatywnie. Być może uda mi się je uzasadnić i lepiej wyjaśnić jego sens, jeśli przedstawię własne uczucia związane z muzyką. Nie jestem specjalnie muzyczny. Nie rozumiem muzyki zbyt dobrze. Z wielką trudnością przychodzi mi zrozumienie formy muzycznej i jestem pewien, że głębsze warstwy czy niuansy harmonii i rytmu najczęściej pozostają poza moim zasięgiem. Aby móc całościowo objąć formę kompozycji muzycznej, musi ona być całkiem prosta. Moja opinia o muzyce jest więc bezwartościowa. A jednak czasami podczas kon-

certu zdarza się, że choć doświadczam utworu w ograniczonym i skromnym zakresie, to doświadczam go w sposób czysty. Pomimo kiepskiego rozumienia, miewam nieraz właściwe wyczucie. Dlatego na przykład na początku koncertu, gdy grany jest utwór, który potrafię odebrać i przeżywać w sposób jasny oraz intensywny, odczuwam za pomocą muzyki te same emocje estetyczne, których doświadczam w kontakcie ze sztuką plastyczną. Są one mniej intensywne i bardziej ulotne. Za słabo pojmuję muzykę, by porwała mnie daleko w nurt uniesienia estetycznego. Jednak w momentach, gdy przeżywam muzykę jako czystą formę estetyczną, jako dźwięki uporządkowane według praw tajemniczej konieczności, jako czystą sztukę o niewyobrażalnym własnym znaczeniu, niepozostającym w zależności od znaczenia życia, zatracam się w nieskończenie wzniosłym stanie umysłu, do którego doprowadza mnie też forma widzialna. Zwykle jednak mój stan umysłu podczas koncertu jest o wiele niższy. Zmęczony lub zakłopotany gubię poczucie formy, moje przeżycie estetyczne upada i w harmonię dźwięków, których nie pojmuję, zaczynam wplatać idee wzięte z życia. Niezdolny do odczucia surowych wzruszeń estetycznych, wpisuję w formy muzyczne ludzkie przeżycia bojaźni i tajemniczości, miłości i nienawiści. W ten sposób spędzam czas dość przyjemnie w świecie mętnych niższych uczuć. W takich chwilach nie zgorszyłyby mnie nawet najbardziej rażące fragmenty onomatopieczne – jak śpiew ptaków, koński galop, głosy dziecięce, szatańskie chichoty itp. Zapewne wręcz spodobałyby mi się, stanowiłyby bowiem inspirację dla nowego strumienia heroicznego lub romantycznego marzeń. Wiem doskonale, co się wówczas dzieje: używam sztuki jako narzędzia do wywołania uczuć z życia i wpisuję w nią idee wzięte z życia. Porywam się z motyką na słońce. I staczam się z wyniosłych szczytów uniesienia estetycznego na przytulne pogórze swojskiego humanizmu. A to jest wesoła kraina. Nikt też nie musi wstydzić się przebywania tam. Jedynie ten, kto choć raz przebywał na wyżynach, w przytulnych kotlinach nie uniknie uczucia zawodu. Ale nikt nie powinien myśleć, że ponieważ zachwyca się romantyzmem ciepłych zagonów i uroczych zakątków, będzie w stanie wyobrazić sobie uroczyste i porywające uniesienia tych, którzy wspięli się na zimne, białe szczyty sztuki.

W przypadku muzyki większość ludzi, podobnie jak ja, jest skłonna do pokory. Jeśli nie potrafią pojąć formy muzycznej i osiągnąć za jej pomocą czysto estetycznego wzruszenia, wyznają, że odbierają muzykę niedoskonale albo i wcale. Całkiem jasno rozpoznają różnicę między uczuciem kompozytora do czystej muzyki a uczuciem radosnego melomana w reakcji na to, co muzyka sugeruje. Ten drugi cieszy się własnymi uczuciami, jako że ma do tego pełne prawo, i przyznaje, że są one niższe. Niestety, ludzie zwykli być mniej skromni, gdy chodzi o odbiór sztuk plastycznych. Wszystkim zdaje się w każdym razie, że pojmują całość tego, co obraz ma do zaoferowania, i są gotowi obwołać „szarlatanem” i „oszustem” każdego, kto twierdzi, że obraz oferuje więcej, niż im się zdaje. Dobra wola osób obdarzonych czystą wrażliwością estetyczną jest podawana w wątpliwość przez tych, którzy nie mają pojęcia o estetyczności. Wydaje mi się, że przewaga elementów reprezentujących sprawia, że przeciętny człowiek jest pewien, iż potrafi rozpoznać dobry obraz na pierwszy rzut oka. Zauważyłem, że jedynie w kwestii architektury, ceramiki czy ozdobnych tkanin ludzie nieznaną się na rzeczy i niekompetentni są bardziej skorzy odwołać

się do opinii tych, którzy zostali obdarzeni szczególnymi zdolnościami. Wielka szkoda, że wykształceni i inteligentni ludzie nie mogą przyjąć za pewnik, iż wielka wrażliwość estetyczna jest równie rzadkim zjawiskiem na gruncie sztuk plastycznych, co w sferze muzyki. Mój przypadek pozwolił mi na porównanie tych dwu sfer wrażliwości i na dokonanie precyzyjnego rozróżnienia między czystym a nieczystym doświadczeniem estetycznym. Czy za dużo żądam, jeśli chcę, by każdy był równie szczerzy odnośnie swego postrzegania obrazów, co ja odnośnie muzyki? Jestem bowiem pewien, że bardzo wiele ludzi, którzy odwiedzają galerie, przeżywa to, co ja podczas koncertów. Doświadczają oni momentów czystego estetycznego uniesienia, jednak te chwile są krótkie i niepewne. Prędko popadają w sferę ludzkich interesów i odczuwają emocje bez wątplenia dobre, jednak niższego rzędu. Nie usurpuję sobie prawa do tego, by twierdzić, że to, co otrzymują ze sztuki, jest złe lub godne zignorowania. Sądzę jedynie, że nie otrzymują ze sztuki tego, co ona naprawdę ma do zaoferowania. Nie twierdzę, że nie rozumieją sztuki, uważam natomiast, że nie rozumieją stanów umysłu ludzi, którzy pojmują ją najlepiej. Nie mówię, że sztuka nic dla nich nie znaczy albo znaczy niewiele, ale uważam, że umyka im najpełniejsze znaczenie sztuki. Ani przez moment nie staram się też zasugerować, że ich odbiór sztuki jest czymś, czego należy się wstydzić – większość czarujących inteligentnych ludzi, których znam, nie doświadcza sztuki w sposób czysty, a dodam na marginesie, że doświadczenie estetyczne niemal wszystkich wielkich pisarzy również nie jest czyste. Jednak jeśli założymy, że pewna grupa ludzi doświadcza sztuki w sposób czysto estetyczny, to nawet zmałowane i słabsze odczuwanie estetyczności powinniśmy uznać za jedną z najbardziej wartościowych rzeczy na świecie. Tak wartościowych, że w momentach desperacji odczuwam pokusę, by oczekiwać, że sztuka zapewni światu zbawienie.

Jednak mimo iż echa i cienie sztuki wzbogacają życie na równinach, jej duch mieszka wśród szczytów. Komuś, kto się o nią stara, nawet jeśli stara się nie w czysty sposób, sztuka oddaje wzbogacone to, co otrzymała. Sztuka jest jak słońce, które rozgrzewa nasienie w dobrej glebie i sprawia, że przyniesie ono dobry owoc. Jednak tylko doskonałemu miłośnikowi daje ona nowy, nieoczekiwany dar, bezcenny dar. Niedoskonali adoratorzy wnoszą do sztuki, a także dostają od niej idee i uczucia własnych czasów oraz cywilizacji. W dwunastowiecznej Europie człowiek mógł zachwycić się romańską świątynią, ale nie poruszyłby go obraz z okresu dynastii T'ang. Dla człowieka z późniejszych czasów dużo znaczyła rzeźba grecka, za to meksykańską miał za nic, jako że tylko z tą pierwszą potrafił łączyć zbiór idei kojarzonych ze znajomymi uczuciami. Natomiast prawdziwy miłośnik sztuki, ktoś, kto potrafi odebrać głębię formy znaczącej, wznosi się ponad okoliczności czasu i przestrzeni. Impertynencją wydają mu się studia archeologiczne, historyczne i hagiograficzne. Jeśli formy dzieła są dla niego znaczące, to pochodzenie dzieła jest nieistotne. Na widok sumeryjskich figur z Luwru poniesie go ta sama fala wzruszenia, co admiratora chaldejskiego jakieś cztery tysiące lat temu. Forma znacząca ma moc wywołania emocji estetycznych u każdego, kto jest zdolny je odczuć. Idee brzęczą i giną jak komary, ludzie zmieniają instytucje i zwyczaje jak rękawiczki, osiągnięcia intelektualne jednej epoki są uznawane przez kolejną za szaleństwo, jedynie wielka sztuka pozostaje stała i oczywista. Wielka sztuka nie przemija i jest

przejrzysta, ponieważ uczucia, które wywołuje, pozostają niezależne od miejsca i czasu, ponieważ jej królestwo nie jest z tego świata. Cóż obchodzi ludzi, którzy mają poczucie formy, czy kształt, jaki ich poruszył, powstał w Paryżu przedwczoraj czy też w Babilonie pięćdziesiąt wieków temu? Formy w sztuce są niewyczerpywalne, a jednak wszystkie one prowadzą tą samą drogą, drogą emocji estetycznych, do świata estetycznej ekstazy.

Przekład Bogna J. Obidzińska

Walter H. Pater

ESTETYKA PLATONA¹

Wspomnijmy Platona jako wielkiego miłośnika i przypomnijmy, czym był dla niego widzialny świat: jak wysokie miejsce w najbardziej nawet abstrakcyjnych spekulacjach zajmuje u niego Piękno, które – prawie dokładnie oddane w świecie widzialnym – najjaśniej ukazuje relację łączącą ludzki umysł z rzeczywistością i prawdą. Gdy to sobie uzmysłowimy, będziemy musieli uznać, że także sztuki piękne mogłyby dla niego wiele znaczyć, a czynnik estetyczny mógłby stać się istotny w jego teorii moralnej i wychowaniu. Τὰ τερατὰ ἐν Ἑλλάδι (by użyć zwrotu Pindara) – „zachwycające rzeczy w Helladzie” – Platon najmniej ze wszystkich pozostałby nieczuły na ich obecność wokół. I tak też było. Pomyślmy tylko, jakaż rzemieślnicza finezja i wyływająca z niej subtelna radość kryją się w platońskiej zasadzie, by czynić to, co do każdego należy (τὸ τὰ αὐτοῦ πράττειν²). Oznacza ona, że ktoś, kto – jak na przykład Fra Damiano da Bergamo – posiada zdolność ποικιλία³ (markieterii, czyli kładzenia intarsji), powinien poświęcić się wyłącznie jej. Zauważmy, że przed Platonem nie zajmowano się teorią piękna, jego miejscem w życiu i podobnymi rzeczami. Trzeba przyznać również, że jest on pierwszym krytykiem sztuk pięknych. Starożytny filozof przewiduje nowoczesne pojęcie, według którego sztuka jako taka nie ma innego celu niż jej własna doskonałość – „sztuka dla sztuki”. Ἄρ' οὖν καὶ ἐκάστη τῶν τεχνῶν ἔστι τι συμφέρον ἄλλο ἢ ὅτι μάλιστα τελέαν εἶναι⁴. Ponownie dostrzegamy, że przy całej wadze, jaką w formułowaniu swojej koncepcji idei Platon przykłada do doświadczeń widzialnego piękna, nie tylko w teorii, ale także w sferze praktycznej nadaje on wartość istotnemu doświadczalnemu faktowi – realności piękna. Powab cnoty i harmonia, która jest zwyczajnym aspektem „wyobrażeń” absolutnej i niewidzialnej Sprawiedliwości, Wstrzemięźliwości oraz Męstwa, roztaczających się wokół nas w świecie widzialnym dla oczu, uznanie cnót uosabianych przez widzialnych ludzi i ich postępowania za wieczne cechy „tego, co niezmiennie i nieśmiertelne” – to wszystko według niego ostatecznie przeważa nad odwołaniem do użyteczności. Stosownie do powyższego, w edukacji wszystko zacznie się i będzie się

¹ Tekst, napisany w latach 1891–1892, pochodzi ze zbioru *Plato and Platonism*, przekład według wydania Library Edition, London 1910.

² Por. Platon, *Państwo*, przekł. W. Witwicki, Antyk, Kęty 1999, 369 E, s. 63: „Każdy z tych ludzi powinien swoją robotę składać dla wszystkich pospołu”.

³ Termin *poikilia* oznacza przede wszystkim haft, intarsję, barwienie, różnorodność. Znaczenie metaforyczne włącza także określenie *cunning* – zmyślny, przebiegły, sprytny, chytry. Por. *Liddell-Scott's Greek-English Lexicon*, Clarendon Press, Oxford, New York 2000, s. 651. Być może, cytując ten termin w oryginale, Pater stara się zachować wszystkie znaczenia i sugeruje, że Platon używał tej nazwy z lekka ironicznie.

⁴ Por. Platon, *Państwo*, op. cit., 341 D, s. 32: „A czy i dla każdej umiejętności istnieje coś, co by leżało w jej interesie – coś innego niż tylko to, żeby była jak najdoskonalsza?”.

kończyło „muzyką”, propagowaniem wartości, którym nie można dać lepszej nazwy niż „symetria”, „estetyczna odpowiedniość” czy „właściwy ton”. Według koncepcji Platona filozofia sprowadza się do uwrażliwienia na rodzaj muzyki obecnej w samej naturze rzeczy.

Istnieli na świecie platonicy nieznający Platona. Istniał także pewien typ tradycyjnego platonizmu, niezależnego, a jednak w duchu wiernego platonizmowi dialogów. Taki właśnie tradycyjny platonizm znajdujemy w hipotezie o bliskim związku tego, co można nazwać wartościami estetycznymi świata wokół nas, i tego, co jest formowaniem charakteru moralnego, czyli w poglądzie uznającym jedność estetyki i etyki. Gdziekolwiek ludzie byli skłonni przykładać wagę na przykład do malowania w jaskrawych lub zgaszonych barwach pomieszczenia, w którym dzieci uczą się czytać (jakby to miało coś wspólnego z zabarwieniem ich myśli), lub tam, gdzie uznawano za istotny etyczny wpływ pięknych starych budowli naszych szkół i college'ów na kształtowanie charakteru przez oko i ucho – wszędzie tam duch Platona był zrozumiany, i to słusznie, także przez tych, którzy nigdy nie poznali *Państwa*, gdzie związek między postawą moralną a poezją i sztuką jest mocno podkreślony. Można go dostrzec wyraźnie w trzeciej i dziesiątej księdze *Państwa*. Księgi te są szczególnie interesujące ze względu na fakt, iż właśnie w nich czytamy refleksje Platona na omawiany temat. To te wypowiedzi sprawiły, że ludzie byli gotowi poddać się jego autoritetowi.

W odniesieniu do metrum i jego różnorodnych form w poezji (jako jednego z elementów generalnego potraktowania stylu czy manieri [λέξις] przeciwstawnej treści [λόγοι] w fikcji literackiej) powiedziane jest, iż podobnie jak w dawnych czasach od niego będzie się rozpoczynać edukacja obywateli w doskonałej polis. Jednak, opierając się na otwartej sugestii Platona zawartej w wypowiedziach na temat metrum i wersyfikacji, możemy jego zdanie odnieść również do innych form sztuki: ogólnie do muzyki, ale też do wszelkiej materii, nad którą mają pieczę muzy greckiej mitologii, czyli do wszystkich dzieł, w których *forma* liczy się tak samo jak *treść*, a nawet bardziej.

Zatem, zakładając, że oto mamy przynajmniej w zarysie ujęte ukierunkowanie umysłowości Platona w odniesieniu do etycznego wpływu wartości estetycznych, spróbujmy jasno wyróżnić główne wytyczne platonizmu jako tendencji artystycznej, którą faktycznie można znaleźć w dialogach.

„Czyż nie dostrzegłeś” – powiada platoński Sokrates – „że naśladowanie, jeśli zacznie się wczesnie w życiu i trwa, przekształca się w naturę i zwyczaje osoby tak co do ciała, tonu głosu, jak i sposobu myślenia”⁵.

Treść powyższego stwierdzenia można uznać za przedmiot powszechnego doświadczenia. Elementem ściśle platońskim zawartym w przytoczonym zdaniu i w wypowiedziach po nim następujących jest natomiast nacisk położony na wpływ naśladownictwa na człowieka. Dla osiągnięcia decydującego efektu zestawmy jednak to zdanie z innymi punktami Platońskiej doktryny estetycznej. Tak więc naśladowanie praktykowane za pośrednictwem ucha i oka ma

⁵ Por. ibidem, 395 D, s. 92: „Czyś nie zauważył, że odgrywane role, jeżeli się je od dziecięcych lat rozpoczyna i praktykuje w dalszym ciągu, wchodzą w obyczaj i w naturę – zarówno jeżeli o ciało chodzi, jak o sposób mówienia i myślenia”.

nieodparty wpływ na ludzką naturę. Poza tym my, ludzie, założyciele Rzeczypospolitej, uważamy za szczególny cel uproszczenie natury ludzkiej. Jest to nieco kosztowny cel, gdyż, jak się okazuje, charakter jedyne go rodzaju muzyki, na którą możemy pozwolić sobie i obywatelom polis, będzie bardzo ascetyczny, spod znaku „samoograniczenia”. Będziemy żarliwie estetyczną społecznością, jednak przy tym równie ochoczo odmówimy sobie wielu rzeczy, staniemy się ascetami.

Przede wszystkim, według opinii Platona, dusza ludzka jest wytworem tego, co ludzie widzą i słyszą. To, co prawdopodobnie można znaleźć jedynie u ograniczonej liczby wrażliwych osób, czyli wyczulenie na różne aspekty oraz zmysłowe jakości rzeczy i ludzi, na element ekspresji czy też formę określającą ich samych oraz ich ruchy, słowem: wrażliwość na zjawiska jako takie – to wszystko Platon zakładał jako naturalne u każdego człowieka. Nie tyle *materia* dzieła, czyli to, co jest ujęte w barwach, kształtach oraz dźwiękach, działa na nas pouczająco, ile *forma* i jej jakości, takie jak: spójność, prostota, rytm lub odwrotnie – obfitość, różnorodność, pęknięcia. „Estetyczne” wartości, przez które w porządku logicznym rozumiemy przejście w inny rodzaj materii (μετάβασις εἰς ἄλλο γένος), w usposobieniu osoby odczuwającej, słuchacza lub obserwatora, przekształcają się w kategorie etyczne. Przenikają one do sfery pragnień i woli, wnikają w domenę smaku moralnego będącego źródłem i drogą do wybitnie moralnych celów – do ukształtowania takich uwarunkowań dla odczuwania i woli, jakich Platon wymaga w swoim Mieście Doskonałych, lub też dokładnie odwrotnych, w każdym razie jednak nieobojętnych moralnie.

Naśladowanie przenika zatem do samego wnętrza naszego charakteru i my, nasze dusze, nasze osobowości, nieustannie naśladowujemy to, co widzimy i słyszymy, kształty oraz dźwięki, które nawiedzają naszą pamięć i wyobraźnię. Naśladowujemy nie tylko wtedy, gdy gramy rolę na scenie, ale także kiedy siedzimy w teatrze jako widzowie, a nasze myśli podążają za grą drugiego człowieka, jak również gdy czytamy Homera i z lekkością, płynnie stawiamy siebie na miejscu tych, których poeta opisuje. Podświadomie naśladowujemy linie i barwę ścian wokół nas, drzewa na poboczu drogi, zwierzęta, które hodujemy dla przyjemności lub pożytku, a nawet ubranie, jakie nosimy. Tylko “Ἴνα μὴ ἐκ τῆς μιμήσεως τοῦ εἶναι ἀπολαύσωσιν⁶. Uważajmy na to, jak ludzie osiągają sedno tego, co naśladowują.

Taka zatem jest pierwsza zasada estetyki Platona, jego pierwszy namysł nad sztuką w Mieście Doskonałych. Mężczyźni i dzieci są istotami wrażliwymi, pozostającymi w znacznym stopniu pod wpływem wyglądu ich „ośrodka”⁷. Jak

⁶ Por. ibidem, 395 C: „Więc jeżeli zostaniemy przy pierwszej myśli, że strażnicy powinni być u nas wolni od wszelkich innych zajęć, a oddani zawodowo i ściśle sprawie wolności państwa, i żeby się nie zajmowali niczym, co do tego celu nie zmierza, to nie powinni by niczego innego robić ani naśladować”.

⁷ Pater posługuje się w tym miejscu terminem „medium”, w znaczeniu przenośnym rozumianym jako „podłoże”, „otoczenie”, „środowisko”. Jednak podstawowe znaczenie słowa „medium” oczywiście odnosi tu także do platońskiego określenia „pośrednika”, trzeciego elementu, który towarzyszy widzeniu. Posłużyłam się słowem „ośrodek”, by zasugerować niedokładność i odniesienie do terminu „środek”.

owady, o których przyrodnicy opowiadają nam, że przejmują barwę roślin, na jakich siadają, tak ludzie dopasowują się służalczo do cech świata wokół nich.

Jednak mieszkańcy Doskonałego Miasta wcale nie trafiliby do niego w innym celu, jak tylko dla znalezienia schronienia, dla próby lub *tour de force*⁸ w filozofii moralnej i społecznej. Te okoliczności determinują drugą konstytutywną zasadę Platońskiego systemu estetycznego. Dlatego my, założyciele i obywatele Rzeczypospolitej, mamy szczególny cel: jesteśmy tutaj po to, by uniknąć i oprzeć się pewnej fatalnej odśrodkowej tendencji w greckim, a szczególnie ateńskim życiu, które powoduje podobnie fatalną tendencję w nas samych. Mamy stać się – ktoś się poskarży – niby małe elementy maszyny! Nie, będziemy raczej aktorami, z indywidualnego punktu widzenia bardziej lub mniej ważnymi, jednak grającymi konieczną i integralną rolę w doskonałym, wartościowym ćwiczeniu muzycznym czy też w świętej liturgii. Albo będziemy niczym żołnierze niezwyciężonej armii, niezwyciężonej dlatego, że porusza się jako jeden człowiek.

Mamy odnaleźć naturalne dla nas miejsce lub też zostać w nim umieszczeni i utrzymani po to, by pielęgnować te cechy, które zapewnią panowanie nad sobą – podporządkowanie części całości według harmonii muzycznej. W tym celu, jak widzieliśmy, Platon, nieposkromiony idealista, jest gotów poświęcić nawet różnice charakterologiczne kobiet oraz mężczyzn i zatracić rodzinę w monolite społeczeństwa.

Zatem możemy podsumować, że naśladowanie za pośrednictwem oka i ucha jest nieodparte w swoim wpływie na naturę ludzką. Poza tym założyciele Rzeczypospolitej zostają zmuszeni do uproszczenia natury ludzkiej przez samo jej przeznaczenie, a konkluzje praktyczne są tego logicznym następstwem. Powinniśmy stworzyć i ściśle utrzymać postanowienie „samoograniczenia” w tej materii, to znaczy w materii sztuki, poezji i smaku w całej jego różnorodności. Jest to zasada, której zwięzłym podsumowaniem będą słowa Platona, odnośzone przez niego do rytmu i metrum, ale także, jak wszystko, co mówi na ten temat, łatwo określające całe spektrum efektów muzycznych i estetycznych: „Zmiany będą nieliczne i rzadkie”. Jakże to odmienne od metod poetyckich, sztuki, chórów, które większość z nas tak uwielbia, niekoniecznie dlatego, że nasze zmysły są niezdolne lub niewykształcone (Σμικροί αἱ μεταβολαί⁹). Nie dopuścimy innowacji w muzyce, arystofanicznych krzyków, żadnego, choćby najbardziej skutecznego, udawania dźwięków fletu czy liry ani dowolnej imitacji za pomocą głosu ludzkiego dźwięków wydawanych przez maszyny lub zwierzęta, słowem: żadnych artystów, którzy „niczym zwierciadła odwracają wszystko wokół”¹⁰. Jak wiadomo, nawet w młodości idealnych Aten zdarzały się w naturze przykłady bezguścia i prostactwa. Czas oczywiście sam jest w pewnym sensie artystą, który w przyjemny dla nas sposób przyczyna pozostałości prymitywnego świata dawnych epok. Metoda Platona antycypowała pracę czasu w odniesieniu do przykładów bezguścia i sprzyjała jej. Tak więc, kiedy czyta się zapobiegawcze zasady filozofa, zaczyna się być w pełni świadomym, że nawet

⁸ Eksperymentu.

⁹ Por. *ibidem*, 397 C, s. 94.

¹⁰ Tutaj, podobnie jak w wielu innych miejscach, Pater parafrazuje fragmenty *Państwa*, nie przytaczając ich dosłownie. Por. *ibidem*, 395–397, s. 92–95.

w Atenach mieszkali młodzi ludzie pozostający pod wpływem najmniej odpowiednich zwyczajów, przyjemnostek, brudnych interesów klas niższych. Jednak w zreformowanym świecie młodzież nie miałaby przyzwolenia na włóczenie się po ulicach polis czy gdziekolwiek indziej. Królewska młodzież (βασιλική φυλή) nie mogłaby nawet pomyśleć o podobnej rzeczy: οὐδενὶ προσέχειν τὸν νοῦν¹¹. Dla tych młodych ludzi wszystko, co ciasne i ograniczone jak wąskie dziedziны działania, niemal by nie istniało (dzięki ich dobrze wytrenowanej umiejętności myślenia abstrakcyjnego!). I jeśli sztuka, tak jak prawo, jest według Platona „tworem umysłu podążającego za właściwymi racjami”, to nie powinniśmy życzyć sobie, by nasi chłopcy śpiewali jak ptaszki.

Koneser muzyki zapłaciłby każdą cenę, by zająć się instrumentami, które wyobrażamy sobie wynoszone poza bramy Miasta Doskonałych. Wyrzucono je nie dlatego, że nikt wewnątrz murów nie umiał ich używać bądź też nie sprawiały nikomu radości (jak wspominałem, Platon zakłada u obywateli subtelną wrażliwość), ale właśnie dlatego, że są one tak uwodzicielskie. Muszą być przekazane jakiejś społeczności znacznie mniej lubianej – jak trucizna (a jakże!): moralna trucizna przeznaczona dla studni wroga. Klasa malarzy, rzeźbiarzy, rzemieślników uzdolnionych w różnorodnych dziedzinach, wraz ze swoimi narzędziami, idzie na podobne wygnanie. Nie dlatego, żeby byli kiepskimi fachowcami, ale przeciwnie – dlatego, że są bardzo dobrymi. *Ἀλλὰ μὲν, ὦ Ἀδείμαντε, ἦδύς γε καὶ ὁ κεκραμένος*¹². Platon zdaje sobie sprawę, że sztuka jako taka nie ma innych celów poza własną doskonałością. Sztuką odpowiednią dla Doskonałego Miasta jest zatem dyscyplina. Muzyka oraz różnorodne formy sztuk pięknych staną się narzędziami do osiągnięcia jedyne go nadrzędnego społecznego i politycznego celu, nieprzeparcie sprowadzającego przedmioty przez nie imitowane do jednego rodzaju: będą one ni mniej, ni więcej, jak tylko różnymi odmianami, że tak powiem, dźwięku sygnałówek.

Wyobraźmy sobie znów, że dotrze do nas poeta, który dzięki geniuszowi jest zdolny (według uznania swego lub swej publiczności) do tego, by stać się wszystkim i wszystkimi, a także by przemienić nas we wszystko i wszystkich, kiedy go słuchamy lub czytamy z płynnością i wielostronnym rozumieniem niemal równym geniuszowi. Co by było, gdyby zjawił się przed nami poeta z miriadami pomysłów, jak – używając niemal dokładnie słów Platona – powiedzielibyśmy w najwyższym uznaniu o Szekspirze lub Homerze, którego filozof miał na myśli.

„O! Miejmy się na baczności. Nie znajdziemy dla niego miejsca. Taki poeta – to boskie, zachwycające stworzenie – gdyby przyszedł do naszego miasta ze swoimi pracami, wierszami i pragnął je przedstawić, oczywiście powinniśmy wyrazić nasz szacunek dla niego jako rzeczy świętej, cudownej, wspaniałej, ale nie pozwolilibyśmy mu zostać. Powinniśmy mu oznajmić, że wśród nas ani nie ma, ani nie powinno być kogoś takiego jak on. I należy go odesłać do innego miasta, namaściwszy mu przedtem głowę mirrą i zwieńczwszy girlandą z wełny jak coś samo w sobie na wpuł boskiego. Nam zaś wystarczy jakiś bardziej

¹¹ Por. *ibidem*, 396 B, s. 93: „(...) żadnemu z nich nie będzie wolno nawet interesować się takimi rzeczami (...)”.

¹² Por. *ibidem*, 397 D, s. 94: „Ale wiesz, Adejmancie, że przyjemny jest i ten zmieszany [typ – przyp. B.J.O] też”.

ascetyczny i mniej ujmujący rodzaj poety, ze względu na jego praktyczną przydatność. Τῶ αὐστηροτέρῳ καὶ ἀηδεστέρῳ ποιητῇ, ὠφελίας ἔνεκα”¹³.

I to, jak już mówiłem, nie dlatego, żeby nasze państwo choć trochę mniej niż Lacedemonia było miejscem pozbawionym sztuki. Estetyczny schemat Platona opiera się na dużej wrażliwości na wpływ ludzi, z którymi ma do czynienia.

Zatem właściwa wymowa, odpowiednia harmonia, forma i rytm służą osiągnięciu najwyższego dobra natury. Nie chodzi przy tym o zwykłą dobrotliwość, pod której eufemistyczną nazwą kryje się głupota, ale o format umysłu, który w istocie jest właściwie i sprawiedliwie rządzony przez wzgląd na nawyki moralne. – Z całą pewnością, powiedział. – Czyż nie tych wartości powinni trzymać się młodzi ludzie, by zajmować się przypisanymi im zajęciami? – Oczywiście, że powinni¹⁴. – Zatem malarstwo, jak się zdaje, musi być pełne tych wartości (wartości, które są częściowo etyczne, częściowo estetyczne). Także wszelkie rzemiosło będzie ich pełne – tkactwo, intarsja, murarstwo i funkcjonowanie innych urzędzeń związanych z życiem. Co więcej, posiadają je także ciała, nasze i każdej z żyjących istot. Dla nich wszystkich odpowiedniość lub nieodpowiedniość formy jest immanentna. Nieodpowiedniość formy, brak rytmu i harmonii są pokrewne wadliwości charakteru i umysłu. Wartości im przeciwne okazują się pokrewne przeciwnym cechom – umiarkowanemu i dobremu charakterowi – stanowią wręcz ich kopię. – Tak, w pełni się zgadzam, odrzekł¹⁵.

Czy zatem jedynie poeci mają być w naszym państwie pod kontrolą, zmuszeni do pracy nad oddaniem obrazu dobra w swoich dziełach lub do porzucenia pracy artystycznej? Może także wszyscy inni rzemieślnicy powinni pozostać pod kontrolą i powstrzymać się od pracy prowadzącej do występności, nieumiarkowania, ciasnoty oraz niekształtowania charakteru, tak w postaci obrazów stworzeń żywych, jak i domów, które budują, czy jakichkolwiek innych dzieł ich rzemiosła? Lub może ten, kto jest niezdolny do właściwej pracy, powinien mieć zabronione praktykowanie swej sztuki wśród obywateli polis, aby nasi strażnicy nie mogli przemknąć niepostrzeżenie, wypasani obrazami zła niczym na pastwisku przywar i słabości, zbierając dzień po dniu plon z różnych źródeł, by stworzyć zeń wielkie zło w swych duszach? Czyż nie powinniśmy raczej poszukiwać takich rzemieślników, którzy dzięki wrodzonym cnotom posiadają zdolność do odkrywania w naturze piękna i sensu, tak aby młodzi, mieszkający w zdrowym klimacie zapewnionym przez nich, odbierali dobro z każdej strony, z odpowiednich dzieł sztuki, zarówno przez wzrok, jak i słuch, ze wszystkiego, co napotkają, jakby bryzę wiejącą z łaskawych miejsc, by już od dziecka prowadzić młodych nieświadomie ku podobieństwu, przyjaźni i harmonii z właściwymi racjami? – Tak, odparł, w ten sposób zostaną na pewno najlepiej wychowani¹⁶. – Dobrze więc, rzekłem, Glaukonie, czyż wobec tego edukacja muzyczna nie wydaje się najważniejsza, jako że – bardziej niż cokol-

¹³ Por. *ibidem*, 398 A, s. 95: „(...) sami byśmy się zadowolili mniej świetnym i mniej przyjemnym poetą i opowiadaaczem mitów, pożytek mając na oku”.

¹⁴ Poniższy fragment jest obszerniejszym dosłownym cytatem z *Państwa* (z niewielkimi jedynie wtrętami Patera). Przekładam go z angielskiego tekstu Patera, by oddać specyfikę jego wykładu. Dla porównania: *ibidem*, 400 E, s. 99.

¹⁵ Por. *ibidem*, 401 A, s. 99.

¹⁶ Por. *ibidem*, 401 B–D, s. 99–100.

wiek innego – rytm i harmonia wnikają do najgłębszej części duszy i obejmują ją we władanie z wielką siłą, wnosząc ze sobą prawidłowość formy i oddając duszy swą odpowiednią formę, o ile dany człowiek jest prawidłowo ukształtowany, a jeśli nie, to przeciwnie? A teraz ktoś, kto został w tej mierze należycie wychowany, będzie miał najostrożniejszy zmysł wykrywania niedopatrzeń (τῶν παραλειπομένων) i rzeczy nieodpowiednio wykończonych, czy to przez sztukę, czy przez naturę (μη καλῶς δημιουργηθέντων ἢ μη καλῶς φύντων). Nie znajdując w nich upodobania, jak powinien, będzie chwalić rzeczy piękne. Z powodu swego zachwytu nimi przyjmie je do swej duszy, będzie przez nie ukształtowany i stanie się καλοκαγαθός. Kiedy w młodości potępił i odrzucał to, co niskie, jak też należało, nie był zdolny do zrozumienia przyczyn swych wyborów. Gdy zaś przyjdzie rozum, on przyjmie go, rozpoznając w nim pokrewieństwo z samym sobą. Do tego przede wszystkim prowadzi edukacja? – Tak, odparł: wydaje mi się, że z powodów takich jak te ich edukacja powinna polegać na muzyce¹⁷.

Zrozumiemy zatem poezję i muzykę, sztukę oraz rzemiosło Miasta Doskonałych – czy też to, co z nich tam pozostało – pamiętając, że Grecy mieli w zwyczaju mówić: „połowa jest czymś więcej niż całość”. Porównajcie muzykę tego państwa, jeśli chcecie, do chorałów gregoriańskich i przywołajcie na myśl rodzaj architektury militarnej lub monastycznej, jaki musiałby powstać, gdyby budowie towarzyszyła taka muzyka. I wyobraźcie sobie jeszcze barwy, jakimi będą wypełnione zazdrośnie wydzielone przestrzenie ścian, oraz rodzaj płasko-rzeźb, które ośmielą się ukazać na gzymsach i kapitelach. Ściany, kolumny, ulice – widzicie je już w myśli! Ależ nie tylko je – także drzewa i zwierzęta, stroje tych, którzy przemierzają ulice, ich spojrzenia i głosy, ich styl – oto hieratyczna dorycka architektura, by wyrazić się precyzyjnie: maniera dorycka w każdej rzeczy, w posiadaniu całego życia. Dla głębszego, żywszego efektu porównajcie to do budowli gotyckich, do gotyku cysterskiego z czasu, gdy święty Bernard oczyścił go z barbarzyńskiego nadmiaru ornamentów. Daleka droga dzieli Paryż od naw i łuków *Saint-Ouen* lub *Notre-Dame de Bourges*, a jednak one ilustrują niemal idealnie kierunek estetyki Platona. Wymienione kościoły średniowiecza mają swój urok, który wszyscy odczuwamy – lecz jest on w swym rodzaju poważny. Fascynuje, chociaż prawdopodobnie także odpycha. Możemy bardzo się starać w równym albo większym stopniu lubić architekturę mniej czy bardziej odmiennego typu, jednak jeśli wrócimy do tych budowli, odkryjemy, że tajemnica ostatecznego zwycięstwa należy do nich. Sztywna logika ich czaru steruje naszym smakiem, podobnie jak czysta logika wiąże intelekt. Gdybyśmy tylko mogli, posiedlibyśmy coś z ich wartości dla nas samych, w tym, co robimy lub wytwarzamy. Pod ich wpływem czujemy się niepewni wśród naszych nieuformowanych, jarmarcznych lub mało znaczących dekoracji. „Przebywajcie zatem” – mówi Platon do młodzieży, być może zbyt optymistycznie – „Pozostawajcie w tych miejscach i im podobnych, a bez waszej wiedzy czy możliwości oporu ich duch przeniknie wasze dusze. Wraz ze wszystkim, co jest z nimi zgodne w porządku patrzenia i słuchania, wpłyną (z początku być może

¹⁷ Por. *ibidem*, 401 E–402 A, s. 100.

pomimo nieprzyjemności) na waszą postawę, sposób chodzenia, gesty, nurt i łańcuch najskrytszych myśli”.

Jeśli weźmiemy pod uwagę należycie dokonane w estetyce Platona zrównanie tego, co osobiste, z tym, co przemijające, to okaże się, że powrót raz na jakiś czas do tej estetyki może być zbawienny i może sprawić, że znajdziemy się pod wyjątkowym wpływem wartości geniuszu helleńskiego, który w myśleniu filozofa odgrywa istotną rolę. Platonizm propaguje takie rodzaje sztuki, jak dzieła plastyczne czy literatura, o których można między innymi stwierdzić, że wymagają od odbiorcy pewnego wysiłku. Taka sztuka obiecuje widzowi lub czytelnikowi wielką wyrazistość i ekspresję, o ile tylko ten wniesie wielką uwagę. I jakże satysfakcjonująca, dodająca otuchy i pochlebiająca będzie ona dla niego samego! Będzie to dzieło, które traktuje odbiorcę jak uczonego, ukształtowanego, dojrzałego i męskiego. Odwaga, czyli męstwo – ἀνδρεία; męstwo i umiarkowanie, jak pamiętamy, były dwiema charakterystycznymi cnotami tego starego pogańskiego świata i w sztuce wydają się one oczywiście od siebie nieodłączne. Czymże jest męstwo w sztuce (jako cecha odrębna od jej przeciwstawnej, którą nazwiemy tu pierwiastkiem żeńskim), jeśli nie pełnią świadomości na temat swej pracy, świadomości sztuki w dziele sztuki. Męstwo można nazwać także nieustępliwością intuicji i wynikających z niej zamiarów. Charakteryzuje się ono duchem konstrukcji i stanowi odwrotność tego, co niespójne, czyli bliskie rozpadu na kawałki. W przeciwieństwie do tego, co wynika z hysterii i funkcjonuje chaotycznie, męstwo zachowuje miarę. Raczej ἦθος niż πάθος stanie się przeważającym efektem takiej sztuki. Nie będzie tu miejsca na „niedbalstwo” – by posłużyć się wyrażeniem Platona – nie będzie żadnych παραλειπόμενα¹⁸. Wykluczone zostanie kobiece „zapamiętanie”, „zapomnienie się”. Nic w dziele sztuki nie może nie pasować do przewodniej intencji artysty, który jedynie zwiększy swój wpływ na odbiorcę przez powściągliwość. Twórca tego typu będzie oczywiście zdolny do wyrażenia czegoś więcej, niż, jak się zdaje, ma do powiedzenia. Artysta będzie oszczędny. Nie zepsuje dobrej rzeczy przez przesadę. Nieokrzesaną bujność natury ograniczy do wdzięku i porządku. Być może ograniczy też lekki wiersz do statecznej i powściągliwej prozy. Dla niego rytm, muzyka oraz dźwięki będą odczuwane jako podążające za rozumem lub też – niczym kapłani – dosłownie towarzyszące mu, ἀκολουθεῖν τὸν λόγον¹⁹.

Słusznie należy przedkładać jasność dnia Veronesego nad kontrasty światła i cienia, nawet pędzla Rembrandta. Malarz powie, że pierwszy efekt jest o wiele trudniejszy do osiągnięcia. Umiarkowanie młodego Chramidesa zostaje przełożone na pierwotnie bujną i roznamiętnioną naturę. Własna preferencja Platona w tej mierze jest jedynie wzmocniona szczególnym zapotrzebowaniem jego czasów i warunków, jakie miały panować w idealnym państwie. Mówi się nam, że diament, jeśli jest piękny, zyska na wartości dzięki temu, co się zeń odetnie. W ten oto sposób młodzież męska Lacedemonii była przycinana i szlifowana. Postne czy też klasztorne barwy – brąz i czerń, biel i szarość – podwyższają

¹⁸ Por. *Liddel-Scott's Greek...*, op. cit., s. 598: *paraleipomena* – u Platona: *omissions*, przeczenia, zaniedbania.

¹⁹ Por. *Państwo*, op. cit., 398 D, s. 96: „A harmonia i rytm powinny iść za treścią słów”.

wizualną wartość szkarłatnego kwiatu, zapalanej świecy czy złotej tkaniny. I pamiętajmy, że estetyka Platona pozostaje zawsze w bliskim związku z jego etyką. W platońskiej propozycji to samo życie, działanie i charaktery ludzkie mają być kolorowane, aby dało się wprowadzić coś z niespożytej świadomości sztuki, czyli ducha opanowania, do ogólnego biegu życia, a przede wszystkim do jego pełnych energii i namiętności aktów.

Te platońskie wartości dają się wytropić oczywiście nie tylko w spuściznie doryckiej, czy szerzej – helleńskiej, ale także we wszystkich epokach (nawet w wiekach upadku), jako ich najgłębsza świadomość sztuki, ich uzdrawiająca sól. Można te wartości analizować na przykład jako warunki stylu literackiego czy narracji historycznej. Wymienić należy przy tym rygorystyczny, niemal telegraficzny, szczytowy styl Tukidydesa, jego mistrzowskie wyczucie faktów kluczowych i tego, że połowa jest ważniejsza niż całość. W pewnym sensie Pindar stanowi jego odpowiednik w poezji. Pomyślmy tylko, jakiej uwagi poszukiwał nie tyle u czytelników, ile u śpiewaków jego utworów, a także u tych, którzy mieli słuchać, gdy go śpiewano, i wszystko to rozumieć. W świetnych, ostro dociętych klejnotach i ich szlifach, z rzadka rozmieszczonych w dziele, twórca ten pozostawia wiele dla wymuszowanego intelektu, który ma połączyć kolejne myśli.

Odniesienia należy szukać w greckiej glinie, greckim marmurze, gdy idziemy do British Museum. Jednak obserwujemy je przede wszystkim w działaniu u Platona – sprawdzając i jeszcze potwierdzając naturalną biegłość oraz bujność jego geniuszu. Platońska proza jest praktyczną ilustracją wartości uzdolnień, wysiłków służących poprawności i intelektualnej pilności, której filozof wymaga także od poety, muzyka, wszystkich prawdziwych obywateli Rzeczypospolitej. Uwydatnia przy tym poczucie panowania nad samym sobą i wpływu na innych poprzez pewną skomplikowaną powściągliwość w działaniu, jak prawdziwy ekspert. Platon jest wierny staremu greckiemu powiedzeniu: Χαλεπὰ τὰ καλὰ²⁰. Cierpliwość, „nieskończona cierpliwość”, może, ale nie musi, jak było mówione, stać się istotą geniuszu, jednak musi, tak jak ogień, być elementem nastroju wszystkich prawdziwych kochanków. Ἴσως τὸ λεγόμενον ἀληθές, ὅτι χαλεπὰ τὰ καλὰ²¹. Heraklit wybrał „oschlą duszę” lub „suchy dzień”, a po nim Bacon – *siccum lumen*. Pozwólmy Platonowi nauczyć nas kochać także, jak należy, wytrawne, oschłe, niewzruszone piękno.

Przekład Bogna J. Obidzińska

²⁰ Por. ibidem, 435 C, s. 135: „Tylko może być, Sokratesie, że, jak to mówią, nie jest łatwe to, co jest piękne”.

²¹ Ibidem.

Bogna J. Obidzińska

KILKA UWAG O ALEGORII W MYŚLI WALTERA H. PATERA

„If some painter of our own time has conceived the image of *The Day* so intensely, that we hardly think of distinguishing between the image (...) and the meaning of the image; if William Blake, to our so great delight, makes the morning stars literally 'sing together' – these fruits of individual genius are in part also a 'survival' from a different age (...).

But there are traces of the old temper in the man of to-day also; and through these we can understand that earlier time – a very poetical time, with the more highly gifted peoples – in which every impression men received of the action of powers without or within them suggested to them the presence of a soul or will, like their own – a person, with a living spirit, and senses, and hands, and feet”.

W.H. Pater, *The Myth of Demeter and Persephone*

Część założeń W.H. Patera stojących u podstaw postulatów wysuniętych w *Renesansie* (wydanym w całości w 1873 roku) autor rozwinął dopiero w późnej twórczości – przede wszystkim w tekstach poświęconych Platonowi i sztuce greckiej, mianowicie w cyklu wykładów *Platon i platonizm* z 1893 roku oraz w tomie *Studia greckie* z 1895 roku. Późne prace bardziej zdecydowanie wskazują na współzależności między estetyką a interpretowaną przez badacza filozofią starożytną (co jest rozwinięciem jego *projektu odrodzenia* kultury), ale także zakreślają wytyczne preferowanej przez niego koncepcji formy jako *alegoryzacji*.

Komentatorzy i badacze pism Patera podkreślają, że istotnym celem autora jest pogodzenie estetyce nie tylko myśli Platona (tak jak Pater ją rozumiał) z chrześcijaństwem (co miało być swoistą kontynuacją wysiłków Giovanniego Pico della Mirandoli na gruncie „czystej”, abstrakcyjnej filozofii oraz dążeń artystów *quattrocenta* w sferze sztuki), ale także, co wydaje się zadaniem jeszcze bardziej karkołomnym, starożytności pogańskiej z filozofią Platona oraz ich obu z chrześcijaństwem. Zakres paterowskiej interpretacji starożytności i jej relacja do interpretacji chrześcijaństwa jest jednym z problemów poruszanych m.in. przez Davida J. DeLaura, który w swojej polemice z U.C. Knoepfelmacherem uznaje, że szczególnie

„w kluczowym rozdziale VI tej późnej pracy [chodzi o *Platona i platonizm* – przyp. B.J.O.] pt. 'Geniusz Platona' staje się oczywiste, że chrześcijaństwo jest dla niego normą. Jakkolwiek podejrzane mogą okazać się paterowskie wysiłki zdążające ku połączeniu w figurze Platona 'najwyższego stopnia wrażliwości jońskiej' z 'dążeniem do doryckiej ascezy i porządku' (...) znaczące jest, że Pater broni swojej 'syntezy' platońskiej przez odniesienie do wyższych, chrześcijańskich standardów”¹.

¹ D.J. DeLaura, „Plato and Pater's Double Vision” (w:) *Hebrew and Hellene in Victorian Literature: Newman, Arnold and Pater*, University of Texas Press, Austin 1969, s. 298–299.

W swojej koncepcji Pater stara się przezwyciężyć antagonizm między materią a duchem i chce wyeliminować negatywną waloryzację materii i cielesności na rzecz abstraktów. W szczególności jako reinterpretator dialogów Platona pokazuje, że proponowana przez wielu platoników wykładnia platonizmu jako *dualizmu* jest błędna. Dowodzi, że dzięki Platonowi i chrześcijaństwu na gruncie sztuki dokonano się „wybawienie” cielesności spod jarzma uprzedmiotowiającego rozumu:

„Według koncepcji Platona celem edukacji w całej rozciągłości nie było uczynić człowieka ‘czystym’ od cielesności, ale utożsamić cielesność, w jej najjaśniejszym porządku, z jasnością duszy. Środkiem do osiągnięcia identyfikacji ciała i duszy była ‘stopiona z muzyką’ gimnastyka. Stanowisko, że ‘ciało, jeżeli ktoś zdecyduje się je zabrać jako towarzysza w dążeniu do mądrości, jest jedynie przeszkodą w osiągnięciu najwyższej filozofii’ (co chrześcijaństwo, przynajmniej w jego późniejszych, choć w pełni uprawnionych etapach rozwoju, skoryguje), z trudem można uznać za ostatnią myśl Platona w momencie opuszczania ciała... Tak więc dzięki platońskiemu wartościowaniu pierwiastka manichejskiego czy też purytańskiego w osobie Sokratesa przez pryzmat własnego pojmowania świata zmysłów platonizm przyczynił się w znacznym stopniu i stał się zachętą do odkupienia materii i świata zmysłów przez sztukę, wszelką właściwą edukację, wyznania i kult chrześcijańskiego Kościoła – ku odzyskaniu i dowiedzeniu godności ciała”².

W konsekwencji powyższego spostrzeżenia estetyka, będąca dla kręgu myślicieli skupionych wokół M. Ficina „*docta religio* lub *pia philosophia*, w której filozofia stanowi jedno z poezją i jest ‘miłosną’ wędrówką duszy do Boga przewyższającą wszelkie procesy czysto racjonalne”³, w ujęciu Patera jest nie tylko równorzędna wobec filozofii, ale staje się wręcz warunkiem uprawiania dobrej filozofii. Pierwszym i ostatnim prawdziwym estetykiem – czyli zarazem filozofem – był w opinii Patera właśnie Platon⁴. Wyłożona w *Republice* platońska teoria prawdziwego poznania, a szczególnie cel, do którego ma dążyć filozof, w postaci osiągnięcia wiedzy prawdziwej – znajomości idei – jest zarazem

„That Christianity is the norm in this last work of Pater’s is evident in the crucial Chapter VI on ‘The Genius of Plato’. However historically suspect may be Pater’s attempt to combine in the figure of Plato ‘the utmost degree of Ionian sensibility’ and a ‘desire towards the Dorian order and ascēsis’ (...) – in order later to unravel this garment into two very different Platonic traditions – it is significant that Pater defends his Platonic ‘fusion’ by reference to a higher, Christian standard”.

² Fragment ten przytaczam także w oryginale, ponieważ nie chciałabym w przekładzie uronić istoty wypowiedzi estetyka. W.H. Pater, *Plato and Platonism*, za: D.J. DeLaura, „Plato and Pater’s Double Vision”, op. cit., s. 299. W Library Edition z 1910 roku fragment ten można znaleźć na s. 145–146. „Not to be ‘pure’ from the body, but to identify it, in its utmost fairness, with the fair soul, by a gymnastic ‘fused in music’, became, from first to last, the aim of education as he conceived it. That the body is but ‘a hindrance to the attainment of philosophy, if one takes it along with one as a companion in one’s search’ (a notion which Christianity, at least in its later though wholly legitimate developments, will correct) can hardly have been the last thought of Plato himself on quitting it... and, Plato thus qualifying the Manichean or Puritan element in Socrates by his own capacity for the world of sense, Platonism has contributed largely, has been an immense encouragement towards, the redemption of matter, of the world of sense, by art, by all right education, by the creeds and worship of the Christian Church – towards the vindication of the dignity of the body”.

³ E. Garin, „Marsilio Ficino i *docta religio*” (w:) *Filozofia odrodzenia we Włoszech*, przekł. K. Żaboklicki, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1969, s. 129.

⁴ Por. W.H. Pater, „Platon” (w:) *Wybór pism*, przekł. S. Lack, Księgarnia Polska B. Połoniciego, Lwów 1909, s. 21–22.

warunkiem posiadania odpowiedniego, skutecznego wycucia estetycznego. W platońskich ideach – zwłaszcza w kluczowej dla Patera idei piękna – estetyk upatruje pełni tego, co stanowi dla niego arcyzm w sztuce i co zostało w pełni dostrzeżone przez *odrodzenie*: stopienie się materialności z inteligibilnością. Same idee są według Patera w pewien sposób materialne. Ich materia nie jest tożsama z materią substancjalną w sensie kartezjańskim – czyli rozciągniętą czasowo i przestrzennie – niemniej zachowuje się w wielu aspektach *jak* materia fizyczna. Substancja idei platońskich posiada według niego cechy pierwiastka duchowego człowieka (czyli rozumu) oraz jego pierwiastka fizycznego (ciała) – choć ostatecznie nie jest zdefiniowana inaczej niż poprzez „wizyjność”. Wizyjna natura myślenia umożliwia sztuce (która do niej nieustannie apeluje) pozostawanie w ścisłym związku z ludzką racjonalnością – czyli z *istotą* człowieczeństwa. Pater

„przeciwstawia się (...) pogładowi głoszącemu, jakoby sztuka przemawiała do czystej zmysłowości bądź do czystego rozumu. Według estety jest inaczej, sztuka zwraca się ku pewnej, ogólnej władzy umysłowej, którą nazywa 'imaginative reason'. Jednakże, niemal od razu, 'imaginative reason' przepoczwarza się w 'imaginative intellect', ten zaś w 'imaginative intelligence'”⁵.

Zważywszy na bogatą frazeologię Patera związaną ze światłem⁶, można dopatrywać się u niego metaforycznego rozumienia „idei” jako światła, tak jak ją sam Platon przedstawia w VI księdze *Państwa*, w paroli o świetle. Nie przychyliłabym się jednak do takiej interpretacji, ponieważ trzeba by przy tym, za Platonem, przyjąć odrębność przedmiotu, który idee rozświetlają, od samych idei⁷. Tymczasem intencją Patera jest raczej ukazanie jedności przedmiotu poznania i poznającego umysłu, co umożliwi dostrzeżenie współistoty pierwiastka duchowego i zmysłowego w przedmiotach wywołujących przeżycie estetyczne, czyli w zdarzeniach, sytuacjach, dziełach sztuki, osobach, poglądach, elementach świata naturalnego itp.

„Miejscem”, w którym są „usytuowane” (lub raczej generowane) idee, jest wyobraźnia. Można powiedzieć, że Pater utożsamia platoński umysł z wyobraźnią, a wiedzę teoretyczną (gr. *theoria*), w jej właściwym, platońskim wydaniu, z wyobrażeniem pojęcia (idea). Wyobraźnia jest władzą umysłu, która potrafi powtórnie połączyć to, co umysł analityczny dzieli na czysto duchowe i czysto zmysłowe⁸. Dzięki swej funkcji wyobraźnia stanowi o człowieczeństwie

⁵ J. Krawczyk, „Głowa, na którą wszystek koniec świata przyszedł” (w:) M. Kitowska-Łysiak, E. Wolicka (red.), *Czas i wyobraźnia. Studia nad plastyczną i literacką interpretacją dziejów*, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 1995, s. 103.

⁶ Pisarz posługuje się takimi określeniami jak *fairness*, *transparency* (z gr. *diaphaneite*), *clearness* itp.

⁷ Platon, *Państwo*, ks. VI, w. XVIII, przekł. W. Witwicki, Alfa, Warszawa 1991, s. 43–51.

⁸ W paterowskiej koncepcji wyobraźni jako władzy przeciwstawnej do rozumu analitycznego, podobnie jak w postulatcie formalnej jedności dzieła sztuki, szczególnie uwidacznia się wpływ myśli Williama Blake’a na autora. Jakkolwiek silny, to jednak udział Blake’a w kształtowaniu się poglądów Patera jest moim zdaniem raczej ogólny i nie można mówić o przystawaniu ich teorii sztuki, choć, jak estetyk sam przyznaje, od Blake’a zapożyczył np. kluczowy w swoich poglądach termin *spiritual form*. Por. W.H. Pater, „A Study of Dionysus, The Spiritual Form of Fire and Dew” (w:) *Greek Studies*, Library Edition, London 1910, s. 37. Różnią ich zaś przede wszystkim założenia epistemologiczne. Pater jest znacznie mniej radykalny i nie

człowieka oraz wyróżnia go spośród dzieł przyrody i odróżnia go od Boga (a właściwie bóstw, ponieważ właśnie religii, która odcisnęła swój ślad w sztuce starożytnych Greków, przypisuje Pater wpływ na ukształtowanie się człowieczeństwa w powyższym sensie⁹). Wizyjna „materialność” idei platońskich gwarantuje według estetyka prawdziwe, pełne ich pojmowanie – nie abstrakcyjne, ale do pewnego stopnia „zmysłowe”, obejmowane przez „oko wewnętrzne” i dzięki temu zakorzenione tak w umyśle, jak i woli oraz uczuciach, których współdziałanie spełnia się w „zakochaniu” w ideach¹⁰.

Pisarz nie poświęca wiele miejsca woli. Przeprowadza natomiast dość szczegółową analizę postulatów etycznych Platona, zawartych w jego koncepcji miłości oraz w projekcie kształcenia młodzieży do przeznaczonych jej ról w polis. Przypomina m.in., że dla Platona wola była sprzężona z wiedzą, nie tylko odwrotnie. W swych rozważaniach Pater wyraźnie dąży do wydobycia z platońskiego hołdu dla miłości (Erosa) ideału *kalos k'agathos*, gwarantującego jedność doskonałości estetycznej i moralnej. Być może takie ujęcie problemu

postuluje arbitralności rekonstrukcji rzeczywistości przez świadomość, za to zakłada korespondencję pomiędzy naturą i człowiekiem. Nie przejmuje także m.in. koncepcji Boga-Człowieka jako wykładni antropomorfizmu ani rozróżnienia na *corporeal understanding* i *intellectual powers*, czyli pojęć kluczowych dla Blake'a. Por. N. Frye, „The Case Against Locke” (w:) *Fearful Symmetry, A Study of William Blake*, Princeton University Press, Princeton 1947, s. 19 i nast.

⁹ Por. W.H. Pater, „A Study of Dionysus...”, op. cit., s. 32: „The office of the imagination, then, in Greek sculpture, in its handling of divine persons, is thus to condense the impressions of natural things into human form; to retain that early mystical sense of water, or wind, or light, in the moulding of eye and brow; to arrest it, or rather, perhaps, to set it free, there, as human expression. The body of man, indeed, was for the Greeks, still the genuine work of Prometheus; its connexion with earth and air asserted in many a legend, not shaded down, as with us, through innumerable stages of descent, but direct and immediate; in precise contrast to our physical theory of our life, which never seems to fade, dream over it as we will, out of the light of common day”.

¹⁰ Por. W.H. Pater, „The Theory of Ideas” (w:) *Plato and...*, op. cit., s. 158–159: „Generalisation, whatever Platonists, or Plato himself at mistaken moments, may have to say about it, is a method, not of obliterating the concrete phenomenon, but of enriching it, with the joint perspective, the significance, the expressiveness, of all other things beside. What broadcast light he enjoys! – that scholar, confronted with the sea-shell, for instance, or with some enigma of heredity in himself or another, with some condition of a particular soul, in circumstances which may never precisely so occur again; in the contemplation of that single phenomenon, or object, or situation. He not only sees, but understands (thereby only seeing the more) and will, therefore, also remember. The significance of the particular object he will retain, by use of his intellectual apparatus of notion and general law, as, to use Plato's own figure, fluid matter may be retained in vessels, not indeed of unbaked clay, but of alabaster or bronze”. Jednak platońskie *vessels*, które „wzbogacają” fenomeny, nie są, jak w myśli Sokratesa, abstrakcyjne, ponieważ: „For Plato, then, not by way of formal theory, we must remember, but by a turn of thought and speech (while he speaks of them, in fact) the Socratic 'universals', the notions of Justice and the like, are become, first, things in themselves – the real things; and secondly, persons, to be known as persons must be; and to be loved, for the perfections, the visible perfections, we might say – intellectually visible – of their being. 'It looks upon Justice itself; it looks upon Temperance; upon Knowledge'” – s. 166–167 (podkr. B.J.O.).

było podyktowane obawami W.H. Patera przed potępieniem przez ówczesną cenzurę obyczajową, jak zdają się uważać niektórzy z komentatorów¹¹.

Rozciągając swoją teorię estetyczną na wszelkie poznanie, autor scala platońskie rozróżnienie na obraz przedmiotu czy – według przekładu A. Krokiewiczza – „wizerunek każdego z bytów” oraz na czwarte ujawnienie, jakim jest według Platona duchowe, umysłowe ujęcie idei – czyli najprawdziwsza wiedza. Przypomnijmy, że dla Platona

„każdy poszczególny przedmiot posiada trzy przedstawienia, na których wiedza o nim bezwarunkowo opierać się musi; czwartym jest właśnie ona – owa wiedza o przedmiocie. Jako coś piątego należy przyjąć to, co jest samym przedmiotem poznania i rzeczywistą istnością. Pierwszym jest więc nazwa, drugim określenie, trzecim obraz, czwartym wiedza”¹².

Z powiązania przez Patera przeżycia estetycznego i poznania wynika postulowana nieodłączność *istoty* i *jakości* rzeczy – przez Platona wyraźnie rozróżniona¹³.

Filozofia poplatońska (już nawet Arystoteles, a po nim scholastycy i inni¹⁴) zatraciła według Patera pierwotną zdolność widzenia wyobrazeniowego świata inteligibiliów i operowała wyłącznie pojęciami abstrakcyjnymi – zatraciła to, co źródłowo znaczył termin *theoria*, czyli „wytwór swoistej, rdzennej mocy wyobraźni – pewnego rodzaju mocy w z r o k o w e j, która nadto jeszcze innym umożliwia widzenie tego, co dla niego samego [Platona – przyp. B.J.O.] było przedmiotem intuicji”¹⁵. Arystoteles pracował według angielskiego estetyka nad opracowywaniem terminów technicznych dla filozofii, ale nie zajmował się samą filozofią. Podobnie robili scholastycy, których myśliciel określa mianem „analityków”. Filozofia zaś nie może być według Patera „czysta”, analityczna. Musi być krytyczna, czyli estetyczna. Oznacza to, że ma posługiwać się metodą *syn te zy*, jednak nie syntezy abstrahującej, ale integrującej. Za przedmiot filozofia ma mieć to, co jest w bycie dane i zmysłowo dostępne. Istota każdego problemu kryje się w jego formie, istota całej rzeczywistości – w postrzeganej postaci przedmiotów. Korespondencja między formą myślenia a formami przedmiotów namysłu opiera się na ich pierwotnym *p o d o b i e ń s t w i e*.

Pater nie określa w pełni ani nie ogranicza zasady podobieństwa: jednostka wyobrazeniowa, którą jest forma i za pomocą której idee są kojarzone przez zależność alegoryczną, może być wynikiem bardzo różnych sposobów myślenia i twórczego ujmowania świata. Jednak przenikanie świata materialnego (tak świadomości ludzkiej, jak i natury) przez idee w omawianej koncepcji nie

¹¹ Por. P. Kopszak, „Purpurowe pasaży Waltera Horatio Patera” (w:) W.H. Pater, *Renesans, rozważania o sztuce i poezji*, przekł. P. Kopszak, Fundacja Aletheia, Warszawa 1998, s. 180 i nast. Pisarz wiedział, że jest niezrozumiany lub opacznie rozumiany (chodzi głównie o jego esej poświęcony Winckelmannowi oraz o „Zakończenie”), i w kolejnych pracach starał się uwydatnić swoje poglądy.

¹² Por. Platon, „List siódmy” (w:) *Listy*, przekł. M. Maykowska, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1987, s. 52 i nast. Na tej samej stronie, w przypisie 16 od redakcji tego wydania *Listów*, przytoczony jest przekład A. Krokiewiczza, na który powołałam się wyżej.

¹³ Por. *Listy*, s. 54 i nast. z cytowanego przekładu.

¹⁴ W.H. Pater, „Platon”, op. cit., s. 21.

¹⁵ *Ibidem*.

polega na analogiach między procesami myślowymi a sekwencjami zjawisk zewnętrznych, ale na łączących je związkach ontologicznych¹⁶.

TRZECI SPOSÓB WYNIKANIA

Według prekursora estetycyzmu poznanie przez sztukę dokonuje się za pomocą „trzeciego sposobu wynikania”, czyli posługiwania się syntezą sensów na drodze dostrzeżenia ich związków alegorycznych. Wrażliwość czy wyczuwanie estetyczne (nazwy te zastępują pojęcie smaku, zdaniem estetyka zdewaluowane w XVIII wieku), które dokonują syntez, są władzą umysłu, potrafiącą wyprowadzić myśl na znacznie szerszy obszar niż śledzenie empirycznie obserwowanych przyczyn i skutków (metoda historii) lub teoretyczne rozważanie danych zagadnień za pomocą wynikania logicznego (metoda analitycznie ugruntowanej filozofii). Jak pokazuje Pater na przykładzie dzieła G. Pico della Mirandoli, zdolność intuicyjnego, wyobrazeniowego widzenia związków między ideami jest równoległym do historii i logiki oraz tak samo jak tamte uprawnionym systemem poznania¹⁷. Myślenie alegoryczne ma nad nimi przewagę, ponieważ umożliwia kojarzenie i scalanie (w sposób tylko pozornie alogiczny lub anachroniczny), w spójną pod względem sensu wizję rzeczywistości, treści tak różnorodnego pochodzenia, jak tradycje filozoficzne Wschodu i Zachodu, systemy mitologii pogańskich i wielkich religii monoteistycznych naszego kręgu kulturowego, wreszcie nauki empiryczne i teoretyczne – których rozłączność, za przyczyną umocowania myślenia w wyobraźni, zostaje przezwyciężona.

Jak pamiętamy, alegoryczny model kojarzenia problemów ma swe źródło w homeryckiej topice obrazowania i w poezji rzymskiej¹⁸, a szczególnie rozpozszechniony został w średniowieczu (we Włoszech przede wszystkim dzięki Dantemu), wskutek rozwoju badań nad poziomami znaczeń tekstu Biblii. J. Abramowska wskazuje, że:

„rozkwit myślenia alegorycznego opierał się na bardzo głębokiej podstawie, jaką była dominująca koncepcja świata jako księgi. Napisana przez Boga, zawiera ona wiedzę zakrytą, czy ukrytą, zadanie poznawcze wciąż odnawialne, choć nigdy do końca niespełnione. Znakami są w tym zaszyfrowanym zapisie wszystkie przedmioty materialne, a przy ‘czytaniu’ dają się uruchomić wszelakie podobieństwa – cech istotnych, ale również całkiem marginalnych”¹⁹.

Podstawową jednostką tego systemu jest „żywa”, bardzo „pojemna” forma, która nigdy nie petryfikuje się w stały znak w sensie językowym ani w symbol w sensie matematycznym (jak zauważa chociażby S.K. Langer, termin „symbol” na gruncie matematyki i nauk ścisłych – jako skonwencjonalizowany znak – z ontologicznego punktu widzenia stoi daleko od swego desygnatu).

¹⁶ Związki te umożliwiają ludzkim siłom rozumienia dostęp do rzeczywistości, podobnie jak na gruncie „ontologii” mitycznej. Por. E. Cassirer, „The Validity and Form of Mythical Thought” (w:) T. Middleton (red.), *Modernism: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, przekł. S.K. Langer, Routledge, London–New York 2003, s. 212–213.

¹⁷ Por. W.H. Pater, „Pico della Mirandola” (w:) *Renesans...*, op. cit., s. 30–32.

¹⁸ Por. J. Abramowska, „Rehabilitacja alegorii” (w:) idem (red.), *Alegoria*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003, s. 5–7.

¹⁹ Ibidem, s. 9.

Problem relacji między symbolem a alegorią jest dość złożony – od starożytności do wieków współczesnych terminy te, wraz z pojęciami im pokrewnymi, takimi jak metafora, parabola, synekdocha, analogia i inne figury stylistyczne²⁰, ulegały przesunięciom znaczeniowym, zawłaszczają swoje denotacje, a nieraz były rozumiane wręcz synonimicznie²¹. Jak zauważa Paul de Man:

„(...) kluczowe terminy retoryczne ulegają znamienym zmianom i znajdują się w samym środku istotnych napięć. Pierwszym i oczywistym przykładem byłaby przemiana zachodząca w drugiej połowie XVIII wieku, kiedy słowo ‘symbol’ zaczynało wypierać inne nazwy językowych figur, włącznie z ‘alegorią’”²².

W efekcie zachodzących przemian zainteresowanie omawianymi formami doprowadziło „niemieckich pisarzy epoki Goethego do ujęcia symbolu i alegorii jako antyetycznych, podczas gdy dla Winckelmanna były one jeszcze synonimami”²³. Dodajmy, że nie tylko dla Winckelmanna, ale także dla większości myślicieli zajmujących się estetyką w XVIII wieku²⁴. Dopiero Goethe wprowadził wyraźne rozróżnienie²⁵. W jego ujęciu alegoria sprowadza zjawisko do pojęcia i jako znak przedstawia pojęcie, natomiast symbol odnosi zjawisko do idei, „tak, że idea w obrazie zawsze pozostaje działająca i (zarazem) nieosiągalna”²⁶. De Man zauważa, że

„ze swym odniesieniem do sensu, w którym sama nie bierze udziału, alegoria wygląda na coś oschle racjonalnego i dogmatycznego, podczas gdy symbol oparty jest na czulej jedności powstającego w przytomności zmysłów obrazu i ponadzmysłowej pełni, którą ów obraz nasuwa”²⁷.

W koncepcji Patera rzecz wygląda jednak odwrotnie niż u niemieckich romantyków. Odpowiedniość formalną usankcjonowaną estetycznie – a więc za każdym razem nowatorsko, w sposób odkrywczy i czytelny dla odbiorcy, na

²⁰ W tradycjach literackich różnych kręgów językowych „alegoria” pozostawała w związkach z innymi terminami – na przykład „The word and the concept of allegory in English is part of a chain of related terms and concepts, including parable, symbol, image, sign, emblem, figure, aphorism, metaphor and translation”. J. Hillis Miller, „The Two Allegories” (w:) M.W. Bloomfield (red.), *Allegory, Myth and Symbol*, Harvard University Press, Cambridge 1981, s. 356.

²¹ Dla przykładu H.G. Gadamer utożsamia symbol w postklasycystycznym sensie, który wywodzi się z platońskiej metafory człowieka jako ‘połówki kuli’ poszukującej drugiej połowy, z synekdochą – „Przez symbol natomiast, przez doświadczenie symboliczności rozumiem, że to, co jednostkowe, szczególne jest niczym ułamek bytu, że coś, co z nim koresponduje, jest obietnicą uzupełnienia całości i szczęścia, albo też, że ta wciąż poszukiwana uzupełniająca całość cząstka jest drugim odłamkiem pasującym do naszego fragmentu życia”. H.G. Gadamer, „Symbol” (w:) *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, przekł. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 1993, s. 43.

²² P. de Man, „Retoryka czasowości” (w:) J. Abramowska, *Alegoria*, op. cit., s. 143–144.

²³ Ibidem, s. 144.

²⁴ Por. H.G. Gadamer, „Granica sztuki przeżycia. Rehabilitacja alegorii” (w:) *Prawda i metoda*, przekł. B. Baran, Inter esse, Kraków 1993, s. 96.

²⁵ Por. J.W. Goethe, „Über die Gegenstände der bildenden Kunst” (w:) *Sämtliche Werke. Jubiläumsausgabe*, t. XXXIII(1), Cotta, Stuttgart–Berlin 1902–1912, s. 91–95, za: U. Eco, „Tryb symboliczny” (w:) *Czytanie świata*, przekł. M. Woźniak, Znak, Kraków 1999, s. 165.

²⁶ J.W. Goethe, *Refleksje i maksymy*, przekł. J. Prokopiuk, Czytelnik, Warszawa 1977, nr 874–875, s. 208–209.

²⁷ P. de Man, „Retoryka czasowości”, op. cit., s. 144–145.

prawach, które są z jednej strony powszechne dla wszystkich ludzi, a z drugiej w każdym dziele wcielone w materię w sposób oryginalny – autor wiąże nie z symbolem, lecz z alegorycznością. Sztukę, która funkcjonuje na zasadzie usankcjonowanego kulturowo, konwencjonalnego znaku, czytelnego dzięki zewnętrznej znajomości systemu sensów i odniesień, Pater ostro krytykuje – i stwierdza, że taką funkcję miał „symbol” na przykład w średniowieczu. Dzieło noszące znamiona rozdziewu między formą a treścią jest według niego nieautentyczne. Innymi słowy, jeżeli to, co przedstawienie literalnie mówi, nie ma realnego związku z tym, do czego odnosi, to dzieło ma niską wartość estetyczną. Jeżeli forma artystyczna dyskryminuje to, co jawnie przedstawia, i odnosi wyłącznie do sensu względem siebie zewnętrznego, to jest arbitralnym szyfrem, w którym nie ma realnych podstaw wiążących znak ze znaczeniem. Wskutek tego pozostaje niesamodzielna, ponieważ aby wiedzieć, co *de facto* mówi, nie wystarczy obcować z nią, ale trzeba także znać kulturowego „nadawcę” korespondencji, którą jest dzieło, oraz arbitralnie obrany język używany przez „nadawcę”. Forma plastyczna w przypadku tak rozumianego „symbolu” jest wręcz zaprzeczeniem samej siebie: odnosząc absolutnie poza siebie nie dzięki swej postaci, materialności, ale dzięki elementowi zewnętrznemu (wiedzy odnoszącej się na przykład do historii znaku), daje wyraz nieporadności artysty w scaleniu pierwiastka duchowego z materialnym oraz skutkuje uniemożliwieniem uniwersalnego oddziaływania danego znaku (szczególnie w sensie czasowym).

Tymczasem według Patera każda prawdziwa sztuka

„bezustannie dąży do zaistnienia na sposób muzyki. Choć we wszystkich innych rodzajach sztuki możliwe jest rozróżnienie pomiędzy treścią i formą, i umysł zawsze jest w stanie je oddzielić, jednak sztuka nieustannie usiłuje tę granicę zatrzeć. Treść i temat (...) pozbawione formy, ducha przenikającego sposób ich potraktowania, nie mogą przedstawiać wartości, a ta forma, sposób potraktowania powinny stać się celem samym w sobie: przenikać każdą cząstkę treści”²⁸.

Nietrudno dostrzec w wyborze muzyki do roli sztuki *par excellence* śladów renesansowej neoplatonickiej idei „przedustawnego” rytmu „muzyki sfer” przenikającej wszechświat. „Rytm wszechświata” jest racją estetyczności natury, całej rzeczywistości²⁹.

Między innymi dlatego cytowany wyżej fragment wskazuje, po pierwsze, że sztuka w rozumieniu autora nie jest (jedynie) konceptualna, ponieważ przeciwstawia się analitycznej dążności umysłu nastawionego do świata technicznie; po drugie, że forma, czyli „sposób potraktowania tematu”, jest zarazem tym, co duchowe i materialne w sztuce – tym, co „przenika treść sztuki” i nie jest niezależne od treści; po trzecie, że sztuka jest niemimetyczna w tym sensie, iż nie „przedstawia” niczego, co nie byłoby obecne w realny sposób w dziele. Dlatego rola, jaką zdaniem estetyka ma odgrywać alegoria, jest czymś więcej niż

²⁸ W.H. Pater, „Szkola Giorgiona” (w:) *Renesans...*, op. cit., s. 103–104. Wprowadzone tu przez tłumacza wyrażenie „nie przedstawia wartości” ma oczywiście znaczyć „jest nic niewarte”, „nie spełnia swej roli”, dosłownie: „jest niczym”. Przytoczony fragment brzmi w oryginale: „The mere matter (...) should be nothing without the form, the spirit of the handling, that is form, this mode of handling, should become an end in itself (...)”.

²⁹ Por. E. Garin, „Metafizyka miłości” (w:) *Filozofia odrodzenia...*, op. cit., s. 168.

budowaniem analogii strukturalnych między elementami dzieła a elementami desygnatu lub desygnatów. Formalne podobieństwo między dziełem a jego odniesieniami powinno być określane raczej jako „pokrewieństwo”, „wspólnota” lub „uczestnictwo”. Zasadne byłoby w tym miejscu odniesienie myśli Patera do dążeń preromantyzmu i romantyzmu brytyjskiego do wykluczenia ze sztuki odniesień opartych na zasadzie paraleli. Szczególnie należy przypomnieć poglądy S.T. Coleridge’a, który według niektórych badaczy³⁰ „odrzuca analogię w ogóle”, ponieważ w sztuce „zostaje ona zastąpiona przez autentyczny i skuteczny monizm”, w myśl którego „natura staje się myślą, myśl staje się naturą”³¹. Ów monizm, przez romantyków dostrzegany w symbolu, w którym „obraz zbiega się z substancją, gdyż substancja i jej przedstawienie nie różni się w swoim bycie, a tylko w ekstensji: stanowią część i całość tego samego układu kategorii”³², w ujęciu Patera jest postulowany przez wszelką prawdziwą sztukę – czyli tę, którą można określić jako alegorię³³.

JEDNOCZESNOŚĆ VERSUS UPREDNIOSĆ

Pater znał teorie Goethego³⁴ i w swoich studiach brał pod uwagę niemieckie preromantyczne i romantyczne teorie symbolu (traktowanego jako najwyższa jedność znaczącego i znaczonego), a mimo to nie wyrażał swojego uznania dla ich trafności. Dlatego dokonane przez niego przekształcenie rozumienia symbolu, polegające na przypisaniu alegorii (a nie symbolowi) dążności do scalania ontologicznie odległych elementów rzeczywistości (na przykład natury i ducha), należy rozumieć nie jako nieuzasadnione przesunięcie znaczeń omawianych pojęć, ale jako świadomy wybór, który ma znaczenie filozoficzne. Dostrzegając właśnie w alegorii możliwość budowania jedności odniesienia z przedmiotem, który dokonuje odniesienia, Pater domaga się uczestnictwa elementu dopełniającego całości. Tym elementem jest podmiot (zarówno twórca, jak i odbiorca) umożliwiający wyobrazeniowe ucieleśnienie i – co za tym idzie – ujawnienie się desygnatu. Nacisk kładziony przez autora *Studiów greckich* na „człowieczeństwo”, czyli element antropomorficzny w sztuce, dostępny właśnie w alegoryczności na przykład mitów greckich, wskazuje, że to nie temat lub historia ani pojęcie są tym, co należy uznać za reprezentowane przez sztukę. Celem sztuki (alegorii) jest ujawnianie człowieczeństwa jako żywej siły spajającej materialność i duchowość. Zatem elementy, które na gruncie symbolu są scalanymi biegunami (materialna postać i duchowa idea), tutaj wystę-

³⁰ Por. P. de Man, „Retoryka czasowości”, op. cit., s. 152.

³¹ Ibidem.

³² Ibidem, s. 167.

³³ Oczywiście nie mam na celu utożsamiania teorii alegorii Patera z poglądami Coleridge’a, dla którego to symbol był idealną formą w sztuce, natomiast alegoria stanowiła raczej znak konwencjonalny.

³⁴ W pracy o Winckelmannie Pater poświęcił dużo miejsca wpływowi tego ostatniego na młodego wówczas Goethego i jego późniejsze dzieła. W wielu miejscach filozof odwołuje się do myśli estetycznej romantyka, z czego wynika, że był dobrze zaznajomiony również z jego pracami teoretycznymi. W drugiej połowie XIX wieku myśl Goethego została w Anglii dość szeroko rozpropagowana, m.in. przez Turnera. Por. M. Bockemühl, „The ‘Open Secret’ of Colour” (w:) J.M.W. Turner, B. Taschen, Köln 1993, s. 83–93.

pują wspólnie jako biegun, dla którego przeciwległy jest podmiot. Tego może dokonać jedynie dzieło, które angażuje odbiorcę w grę poszukiwania znaczenia – odkrywania tego, co ukryte. Odbiorca staje się istotnym elementem systemu dzieła, gdy współdziała z dziełem przez wyobrazeniowe kojarzenie jego elementów (zarówno materialnych, jak i duchowych). To podmiot, wraz z całym zespołem cech składających się na człowieczeństwo, jest celem i odniesieniem alegorii. Symbol zaś, niezależnie od tego, czy rozumiemy go jako znak skodyfikowany i zaszyfrowany w sposób konwencjonalny, czy też jako doskonałe scalenie znaczącego i znaczenia tak, że to ostatnie jawnie uobecnia się w obrazie (lub tekście), nie włącza twórczej wyobraźni odbiorcy w takim stopniu, w jakim czyni to alegoria. Symbol jest bardziej zamknięty, nawet jeśli mieści wiele abstrakcyjnych sensów (status semantyczny symbolu jest często niedookreślony i szeroki³⁵).

Można przyjąć, że będący przejawem aktywności ludzkiej symbol również odnosi do człowieka, jako jedynego ziemskiego stworzenia potrafiącego scalać materialność z duchowością. A jednak intuicje Patera należy uznać za nie całkiem od rzeczy, jeśli zwrócimy uwagę na fakt, że symbol, którego nazwa pochodzi od greckiego *συν-βαλλειν*, czyli „składać razem”³⁶, zakłada jedność nie tylko przestrzenną, ale także temporalną – znaczące i znaczenie, mimo iż odrębne ontologicznie, są dane jednocześnie³⁷. Jednoczesność zaś nie odpowiada ludzkiemu sposobowi funkcjonowania w świecie, a przede wszystkim myśleniu, które jest sekwencyjne, a więc związane z czasem. Zatem symbol, jako domknięty i – można powiedzieć – „doskonały” twór komunikujący pewne idee, dzięki jednoczesności odniesień nie jest pokrewny z pierwiastkiem ludzkiej świadomości. Odnosi raczej do rzeczywistości samej, w której to, co jawnie unaocznione, i to, co „mieści się” w jawnie unaocznionym jako odniesienie, są dane jednocześnie. W porządku poznawczym, nawet jeśli oba elementy (znak i desygnat) tkwią naraz w badanym przedmiocie, to jednak umysłowi nie jawią się razem. Muszę w tym miejscu zaznaczyć, że „opóźnienie” w osiągnięciu desygnatu nie wynika z rozróżnienia na to, co materialne, i to, co duchowe lub abstrakcyjne, ponieważ, jak mówiliśmy na początku, natura myślenia skojarzeniowego, wyobrazeniowego, czyli poznawania za pomocą wrażliwości estetycznej (smaku), jest według Patera zawsze duchowo-cieleśna³⁸. Przedmioty jej namysłu także wpisują się w tę monistyczną epistemologię: zarówno dzieło, jak

³⁵ Por. P. de Man, „Retoryka czasowości”, op. cit., s. 144.

³⁶ H.G. Gadamer przywołuje społeczne korzenie symbolu w kulturze starożytnej: „Co to jest symbol? Jest to przede wszystkim techniczny wyraz języka greckiego oznaczający skorupę pamięci. Podejmujący przyjaciela gospodarz domu wręcza mu tzw. ‘testera hospitalis’, tzn. przełamuje skorupę, sam zatrzymuje połowę, a drugą daje gościowi, aby, jeśli po trzydziestu czy pięćdziesięciu latach jakiś jego potomek zawita znów do tego domu, można się było po złożeniu skorupki w całość wzajemnie rozpoznać. Starożytny paszport: oto pierwotny techniczny sens symbolu. Jest to coś, po czym rozpoznaje się kogoś jako dawnego znajomego”. H.G. Gadamer, „Symbol”, op. cit., s. 42.

³⁷ Por. H.G. Gadamer, „Granica...”, op. cit., s. 96–104.

³⁸ W przytoczonym wcześniej cytacie, dotyczącym muzyki jako niedoścignionego wzoru dla innych dziedzin sztuki, Pater wspomina o możliwości i nieustannej gotowości rozdzielania przez umysł treści i formy. Chodzi tutaj o umysł „techniczny”, analityczny w sensie arystotelesowskim, nie zaś o „myślenie skojarzeniowe”, które tę granicę zaciera.

i jego desygnat jawią się jako byty duchowo-cieleśne i nie jest możliwe, by było inaczej. Temporalność nie dotyczy kwestii przejścia od konkretnego do abstraktu lub od rzeczy do idei czy od tego, co widzialne, do niewidzialnego, gdyż nawet rzeczy nie od razu **widziane** – są dla wyobraźni **widzialne**. Sekwencyjność myślenia alegorycznego dotyczy kolejnych etapów zrozumienia – każdy z nich zaś (tak „konkret”, jak i „abstrakt”, „rzecz” oraz „idea”) ma dla umysłu w pewnym sensie materialną postać „wizyjności”, o której mówiłam uprzednio.

Alegoria funkcjonuje więc nieco inaczej niż symbol i jest bliższa naturze myślenia. Z etymologicznego punktu widzenia termin ten oznacza „mówić o czymś innym publicznie” – pochodzi od greckiego słowa *αλληγορειν*, składającego się z cząstki *αλλος* („inny”) oraz czasownika *αγορευειν* („mówić na placu”)³⁹. J. Hillis Miller wywodzi alegorię od przypowieści biblijnych, których celem jest „utrzymanie w tajemnicy tego, co mówi się otwarcie”⁴⁰. Otwarte mówienie „o czym innym” oznacza, że owo „inne” jest **realnie** dane w opowieści lub przedstawieniu plastycznym, natomiast nie staje się natychmiast czytelne dla odbiorcy. Wiele alegorii, jak przypomina Hillis Miller, cytując ewangeliczne świadectwo nauk Chrystusa, nie osiąga zrozumienia wcale, dlatego że dociera do uszu i oczu ludzi niezdolnych do pojęcia przekazu. To, co jawne, czyli – można rzec – „powierzchnia” przypowieści, wyczerpuje dla takich słuchaczy lub widzów jej całość (istotę). Dla prawdziwych odbiorców alegoria staje się drogą poszukiwania celu, drogą, która zarazem ów cel zawiera w sobie.

J. Hillis Miller kreśli historyczną drogę do sformułowania powyższego rozumienia pojęcia alegorii, jako przebiegającą w prostej linii od myśli W.H. Patera i Bractwa Prerafaelitów, przez J. Ruskina, M. Prousta, W. Benjamina, po W.B. Yeatsa⁴¹. Wszyscy wymienieni autorzy w znacznym stopniu „porzucili nie tylko starożytną, średniowieczną oraz renesansową tradycję alegorii, ale także (...) ujęcia alegorii dokonane przez niemiecki i brytyjski romantyzm, na przykład Friedricha Schlegla oraz Samuela Taylora Coleridge’a”⁴². Elementem wspólnym dla poglądów przywołanych powyżej teoretyków modernistycznych, elementem, który według Hillisa Millera zarazem odróżnia ich koncepcję alegorii od teorii wcześniejszych, na przykład romantycznych, jest właśnie dodatnia waloryzacja problemu dystansu czasowego, który alegoria zakłada jako nieusuwalny warunek kontaktów człowieka z otoczeniem.

Analizując aforyzm Benjamina: „alegorie są w sferze myśli tym, czym ruiny w sferze rzeczy”⁴³, badacz argumentuje, iż fakt, że premodernistyczni i modernistyczni myśliciele uznali alegorię za istotny środek wyrazu w sztuce, jest przejawem odejścia od heglowskiej teorii czasu jako ciągłego rozwoju i dążenia do absolutu, na rzecz wizji czasów jako nieuniknionego rozpadu⁴⁴. O ile jednak dla W. Benjamina kategoria alegorii mogła być porównywana z *ruiną* jako „nieobecnością” tego, co było, o tyle dla Patera to, co było, jest obecne w ruinie, być może nawet silniej niż w trwałej, całej rzeczy. Ponieważ obecność prze-

³⁹ Por. J. Hillis Miller, „The Two Allegories”, op. cit., s. 356.

⁴⁰ Ibidem, s. 357.

⁴¹ Ibidem, s. 361.

⁴² Ibidem.

⁴³ Por. ibidem, s. 362 i nast.

⁴⁴ Por. ibidem, s. 364.

szłości jest obecnością „dla” człowieka, to jako taka zostaje zapośredniczona w wyobraźni. Obecność rzeczy pełnej i skończonej nie wymaga uczestnictwa wyobraźni podmiotu w takim stopniu jak obecność rzeczy, która intryguje, sugerując, że to, co jawnie prezentuje, nie jest jeszcze wszystkim, jak dzieło, które pozostawia wiele do domyślenia. Dla człowieka obdarzonego estetyczną wrażliwością *ruina* i alegoria są właściwym sposobem istnienia prawdy. Odkrycie tego sposobu trwania prawdy – jako pożądanej bytowej przeszłości – jest dla Patera istotą projektu *odrodzenia*. O geniuszu Winckelmanna, który potrafił w ruinie antyku dostrzec istotę także własnych czasów, Pater pisze: „Duchowe siły przeszłości, które tworzyły i kształtowały kulturę następnej epoki, żyją również w naszej kulturze, choć życiem podziemnym i cichym”⁴⁵. Alegorią jest więc nie tylko (dawne) dzieło, nie tylko opowieść, ale także cała kultura – również współczesna – w której trzeba nauczyć się czytać to, co trwa pod postacią ruiny i wiedzie żywot „podziemny i cichy”, a co można interpretować jako zasadę tworzenia (są to cytowane wyżej „siły przeszłości, które tworzyły i kształtowały kulturę”).

Dostrzeżenie elementu, który tkwi *pod powierzchnią*, i usłyszenie tego, co *cicho* brzmi w rzeczy, wymaga opóźnienia umysłu względem przedmiotu. Dystans czasowy odróżnia alegorię od symbolu, w którym opóźnienia nie ma, gdyż odkrycie znaczenia (znaczeń) danej formy jest jednocześnie z pełnym postrzeżeniem danej formy. De Man nazywa dystans czasowy „czystą uprzedniością” znaczonego w alegorii. Dopełnieniem uprzedniości można według niego nazwać „powtórzenie” – które jest tworzeniem w czasie. „O *repetition*, charakteryzującej (...) alegorię (...) twierdzi się następnie, iż określa ona autentyczne i prawdziwe przeżycie czasu” – komentując poglądy Paula de Mana, pisze A. Melberg⁴⁶. Przeżycie czasu, które alegoria umożliwia, polega na doświadczeniu tego, co obecne, jako uprzedniego względem poznającego podmiotu. To, co jest obecne, prezentuje się z zasady jako przeszłe i odrodzone dzięki budującemu odbiorowi umysłu. U. Eco podsumowuje różnicę między symbolem a alegorią w ten sposób:

„Tak jak tryb symboliczny, alegoria sugeruje, (...) że w danym tekście istnieje rozrzutność reprezentacji. Tyle tylko, że kiedy w przypadkach trybu symbolicznego coś pojawia się w tekście przez krótką chwilę, alegoria jest systematyczna i realizuje się na znacznym obszarze tekstu. W swoim pirotechnicznym natręctwie wprowadza ona poza tym obrazy widziane już gdzie indziej”⁴⁷,

czyli wcześniej. Alegoria często posługuje się momentalnymi metaforami, jako całość zaś scala ich migotliwy przepływ.

Przytoczone rozważania dwudziestowiecznych myślicieli, inspirowane m.in. filozofią Kierkegaarda, znakomicie wyjaśniają i uzupełniają intuicje Patera, który nie opatrując swych preferencji głębszymi wyjaśnieniami, przedstawił alegorię jako formę najściślej odpowiadającą ludzkiemu sposobowi istnienia i myślenia: prawdziwe jest tylko to, co miało swój precedens w rzeczywistości i co odradza

⁴⁵ W.H. Pater, „Winckelmann” (w:) *Renesans*, op. cit., s. 144.

⁴⁶ A. Melberg, „*Repetition* Paula de Mana” (w:) *Teorie mimesis – repetycja*, przekł. J. Balbierz, Universitas, Kraków 2002, s. 222.

⁴⁷ U. Eco, „Tryb symboliczny” (w:) *Czytanie świata*, przekł. M. Woźniak, Znak, Kraków 1999, s. 201–202.

się dzięki uczestniczącemu zaangażowaniu człowieka w ożywienie, odkrycie tego precedensu (rzeczy, sensu, wyglądu, zdarzenia), czyli w *odrodzenie*.

Jeśli uważnie przyjrzymy się powyższym założeniom, to dostrzeżemy, że angielski estetyk dokonuje typologii przedstawień za pomocą przesunięcia elementów tworzących znak. Na gruncie symbolu według niego zachodzi gra między abstraktem a konkretem, z których pierwszy jest elementem reprezentowanym, a drugi reprezentującym, podczas gdy człowiek (twórca, odbiorca) pozostaje jedynie świadkiem spotkania tych elementów na polu formy symbolicznej. Na gruncie alegorii zaś gra między reprezentowanym a reprezentującym nie dotyczy samego dzieła, w którym to, co reprezentowane, jest w sposób niejawnie obecne w reprezentującym, i tylko dla odbiorcy, który musi do niego dotrzeć, zjawia się opóźnione. Alegoria przenosi funkcję reprezentowania na relację znak–człowiek. Ostatecznie bowiem znak alegoryczny, dzięki zapośredniczeniu w *przeszłości* myślenia i „przemyslenia”, odnosi do człowieka, który włącza się w ruch ujawnienia tego, co „uprzednie” i „jawnie niejawne”. Można, myślę, zaryzykować stwierdzenie, że w swojej teorii alegorii Pater antycypuje hermeneutyczne ujęcie symbolu jako ludzkiego sposobu istnienia w świecie⁴⁸.

Ekstremum przeciwnym muzyce, czyli, jak mówiłam, sztuce dla Patera idealnej (w pełni „monistycznej”), jest według niego poezja. Pomiędzy nimi, uszeregowane pod względem trudności osiągnięcia ontologicznej tożsamości formy i treści, sytuują się rzeźba, relief i malarstwo (w tej kolejności)⁴⁹. Ustawienie hierarchii dziedzin twórczości w taki sposób może wydać się zaskakujące, jako że tradycja klasyfikacji sztuk, co najmniej od czasów podziału dokonanego przez Lessinga⁵⁰, sytuuje muzykę i poezję (obie związane ze zmysłem słuchu, a co za tym idzie – z czasowością odbioru i specyfiką przedmiotu doświadczenia estetycznego) po przeciwnej stronie sztuk plastycznych⁵¹. Dostrzeżoną przez Patera bliskość muzyki i rzeźby można, jak sądzę, uzasadnić ich odniesieniem do dwóch zmysłów jednocześnie: w wypadku muzyki do słuchu i dotyku, w wypadku rzeźby do wzroku i dotyku. Człowiek słuchający utworu muzycznego lub obcujący z rzeźbą w sposób bezpośredni wystawiony jest także na postrzeżenie przestrzeni. Dzięki temu doświadczenie estetyczne w obu dziedzinach charakteryzuje bogata jedność wszystkich sfer poznania – tak zmysłowych, jak i umysłowych – a raczej zlanie ich w jedno.

Uznając bliskość poezji i malarstwa, Pater nie wprost zwraca uwagę, że realnym związkiem myślenia i rzeczywistości jest obraz, a ściślej wyobrażenie. Główne narzędzie poezji, czyli metafora (obrazowanie niewyraźnych problemów przez przywołanie konkretnych sytuacji, które kryją w sobie to, czego nie można wyrazić słowami, i dzięki temu w alegoryczny sposób to „coś” uka-

⁴⁸ Por. H.G. Gadamer, „Gra”, „Symbol” (w:) *Aktualność...*, op. cit., s. 32, 33, 35, 39 i nast. – Swoboda gry odkrywania i skrywania się sensu polega na tym, że „nie chodzi o grę, która mierza ku pojęciu”, tylko o tę, która kieruje się ku realnej obecności bytu (s. 39).

⁴⁹ W.H. Pater, „Szkoła Giorgiona”, op. cit., s. 101 i nast.

⁵⁰ Por. G.E. Lessing, *Laokoon, czyli o granicach malarstwa i poezji*, przekł. H. Zymon-Dębicki, Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków 1962, s. 4–5.

⁵¹ Por. R. Ingarden, „Ze studiów nad zagadnieniem formy i treści dzieła sztuki” (w:) *Studia z estetyki*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1966.

zują), jest jedynym sposobem naprawienia niedostatków języka w uobecnianiu jego właściwych znaczeń.

By podsumować, na czym polega według Patera rola sztuki jako dziedziny opanowanej przez alegorię, posłużę się fragmentem rozważań Hannah Arendt o naturze myślenia i sposobach przewycięzania oddalenia umysłu od świata dostępnego przez zmysły:

„Analogie, metafory i symbole są niemi, za pomocą których umysł trzyma się świata nawet wtedy, gdy w roztargnieniu traci z nim bezpośredni kontakt, i które zapewniają jedność ludzkiemu doświadczeniu. Sam fakt, że nasz umysł potrafi znajdować analogie [Pater powiedziałby „pokrewieństwa” – przyp. B.J.O.] – że świat zjawisk przypomina nam o rzeczach, które same się nie zjawiają, może służyć za rodzaj ‘dowodu’, że umysł i ciało, myślenie i doświadczenie zmysłowe, niewidzialne i widzialne przynależą do siebie”⁵².

I dalej: „Niezależnie od tego, jak bardzo zbliżymy się w myśleniu do tego, co jest daleko, ani jak bardzo nieobecni jesteśmy wśród tego, co nas otacza – myślące ‘ja’ nigdy nie porzuca całkowicie świata zjawisk. (...) Teoria dwóch światów jest złudzeniem metafizycznym”⁵³. Dzięki poezji i alegorycznemu malarstwu „nie ma dwóch światów, ponieważ metafora łączy je w jedność”⁵⁴.

A FEW REMARKS ON ALLEGORY AROUND W.H. PATER'S THOUGHT

The main focus of Walter H. Pater's reception of Platonism is at exposing a fusion of the spiritual and the material in the realm of ideas. Plato's conception of music is interpreted by Pater as a model for identification of the bodily element with the spiritual one, body being in music „in its utmost fairness, identified with the fair soul”. This unity becomes in Pater's aesthetics a core criterion for claiming masterpieces of art. It provides a basis for a revision of the relation between the notions of allegory and symbol, whose understanding by Pater can be regarded as reverse to that of Goethe, although not so consistent. Analysed from Pater's perspective, allegory becomes a sign in which the particular (material) and the abstract (spiritual) are blended both on the level of the signifier and of the signified. The difference between them is not ontological but consists in a temporal distance (repetition) between them provided by the interpreter. Thus, Pater shifts the relation of reference from sign and its significance to sign and its interpreter.

⁵² H. Arendt, „Język i metafora” (w:) *Myślenie*, przekł. H. Buczyńska-Garewicz, Czytelnik, Warszawa 1991, s. 161.

⁵³ Ibidem, s. 162. „Dwa światy” oznaczają tu „rzeczywistość zjawisk” i „rzeczywistość rzeczy samych” – por. idem, „(Prawdziwy) byt i (samo tylko) zjawisko: teoria dwóch światów” (w:) ibidem, s. 56–59. Podział ten odpowiada różnicy między tym, co jawi się „na powierzchni” rzeczy pojmowanej jako znak (alegoria), a tym, co tkwi „w głębi”. To pierwsze może być rozpoznane jako bezpośredni przejaw bytu samego.

⁵⁴ Ibidem.

III. Recenzje

Alicja Sawicka

O CZYM MÓWIĆ NIE MOŻNA

George Steiner, *Gramatyki tworzenia* (2001), przekł. J. Łoziński, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2004, 303 s.

Tylko mówiąc o faktach – czyli o wszystkim, co sprawdzalne i weryfikowalne – można wskazać dziedzinę, której nie daje się opisać na drodze myślenia dyskursywnego. George Steiner, zestawiając ze sobą odmienne dziedziny dociekań (od kosmologii, przez lingwistykę, po filozofię i teologię) oraz zatrzymując się nad tak zwanymi faktami (w tym także nad historycznym zapisem rozwoju powyższych refleksji), wytycza granice rzetelnego myślenia filozoficznego, które jakby „porażone” mocą własnych argumentów kieruje samo siebie w przeciwną stronę. Czy raczej – na drugą stronę. By zamilknąć. Steiner swobodnie czerpie z zasobów wiedzy, sprawdza się jako krytyczny obserwator i obiektywny archiwista różnorodnych przejawów ludzkiej aktywności. I w związku z tym, że sedno refleksji leży „gdzie indziej”, jej przebieg jest wyznaczony przez problemy, które zdają się pozostawać w zasięgu naszego poznania. Podstawowy punkt odniesienia stanowi tutaj zapis teologicznych, metafizycznych i estetycznych koncepcji stwarzania oraz kosmologicznych i naukowych pytań o początki. Przedstawione zostaje sprawozdanie z przebiegu analiz oraz formułowanych domysłów, dotyczących tych zagadnień. Natomiast kwestią, do której odnosi się całość analiz Steinera, jest pytanie o naturę artystycznej kreacji. W świetle tego, co wiemy na temat warunków możliwości bycia *faktem*, jest to – rzecz jasna – pytanie źle postawione.

Kierunki analiz George’a Steinera oraz drogi, którymi prowadzi on swoją argumentację, przesądzają o wielopłaszczyznowości dociekań zawartych w *Gramatykach tworzenia*. Pod powierzchnią przytaczanych przykładów, czerpanych tak z dorobku myśli filozoficznej, refleksji estetycznej czy teologicznej, jak i z wniosków formułowanych przez teorie naukowe, rozwijają się wnioskowania, zmierzające do określenia natury pokrewieństwa między odmiennymi koncepcjami stwarzania. Niejednokrotnie są to argumentacje pozostające ze sobą w sprzeczności. Postępowanie autora – jego *metoda* – przypomina tutaj zataczanie kręgów wokół problemu, którego nie sposób rozstrzygnąć na drodze linearnego dyskursu. Konsekwencje zastosowania takiej reguły najlepiej jest prześledzić na przykładzie zagadnienia stanowiącego nić przewodnią całej książki. Kwestię łączącą poszczególne wątki opowieści stanowi pytanie o możliwość opisu odmiennych form ludzkiej aktywności za pomocą kategorii *poiesis* oraz *technē*. Steiner wyodrębnia niezależne królestwa (sztuki, rzemiosła, nauki, techniki), by na koniec stwierdzić: „(...) odróżnienia między tym, co stworzone,

a tym, co wynalezione czy odkryte, tracą określonosc¹. Co najważniejsze – Steiner nie mówi tutaj jedynie o tym, że przyjęta na początku hipoteza teoretyczna musi zostać w obliczu faktów odrzucona.

Zagęszczenie wątków podejmowanych przez Steinera – można by powiedzieć: jednocześnie – sprawia, że odtworzenie jego argumentacji przysparza poważnych trudności². Daje się jednak wychwycić fundamentalną sprzeczność, odnoszącą się do problemu artystycznej kreacji. Jej rozstrzygnięcie albo pozwoli odróżnić tworzenie od wynajdywania i odkrywania, albo zmusi do zrównania obu dziedzin. Zastanawiając się nad analogią między działaniem artysty a koncepcjami Bożego stwarzania, autor prowadzi swój wywód dwutorowo. Z jednej strony zaznacza, że autentyczna twórczość jest zawsze zapoczątkowaniem: to nieuwarunkowany gest i pierwsze słowo. Z drugiej natomiast – wykazuje, że żadne dzieło nie może być twórcze: ani w sensie radykalnym (w zestawieniu z „Bożym punktem widzenia”), ani w sensie łagodniejszym (na skutek uwikłania w rozliczne zewnętrzne konteksty)³.

Przyczyną nierozstrzygalności przedstawionej sprzeczności jest według autora pewna cechująca człowieka właściwość: konieczność ludzkiego umysłu. Nie sposób wyobrazić sobie wieczności, bezczasowości. Dlatego właśnie pojawia się potrzeba zakładania początku – czasu oraz istnienia. A jednocześnie jednostka zapytuje nieustannie, co było *przed* początkiem. Nie potrafi uzmysłowić sobie, przyjąć, że „istnieje Nic”. Nastawienie takie jest właściwe myśleniu o początkach tak świata, jak i artystycznej kreacji. Zapoczątkowanie czy wtórność? Chcąc rozwiązać dylemat, umysł wikła się w alternatywne argumentacje. Przyczyną braku rzetelnej odpowiedzi jest – jak określa to Steiner – „paradoks bezczasowości”. W konsekwencji „dyskurs” estetyczny nie może uciec od formułowania sprzeczności:

„Nawet najbardziej intymne wiersze liryczne wyrastają z zawilej tkanki warunków czasu i układów społecznych, a pośród nich przede wszystkim z warunków języka (...). Z drugiej jednak strony, konstrukcja filozoficzna czy dzieło sztuki są bezczasowe lub przynajmniej aspirują do tego”⁴.

W całej książce Steinera przeplatają się te dwie sprzeczne argumentacje. Co najważniejsze – należą one „do tego świata”. Nie formułują – każda z osobna – wniosków nonsensownych. Konsekwencję ważenia znoszących się argumentów stanowi konkluzja: „Nie można sięgnąć poza źródło inspiracji”⁵. Na pytania: „Co poprzedzało Wielki Wybuch?” oraz „Co poprzedza akt artystycznej kreacji?” nie daje się odpowiedzieć sensownie. Nicość (to, co irracjonalne i leżące poza gramatyką) musi pozostać niewyjaśniona⁶. Wytyczając w ten spo-

¹ G. Steiner, *Gramatyki tworzenia*, przekł. J. Łoziński, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2004, s. 294.

² „Złośliwi mówią, że Steiner pisze drutem kolczastym...” – Wypowiedź Pawła Kłoczkowskiego z rozmowy dotyczącej książki Steinera *Rzeczywiste obecności (Konteksty 1999, nr 4, s. 13)*.

³ G. Steiner, *Gramatyki tworzenia*, op. cit., s. 25–26.

⁴ Ibidem, s. 66–67.

⁵ Ibidem, s. 37.

⁶ Warto tutaj podkreślić, że między pierwszym rozdziałem a konkluzją wywody Steinera zataczają koło. Wyszedszy od określenia istoty artystycznej kreacji, poprzez analogię do

sób granice myślenia, dociekania Steinera kierują się nieustannie w stronę niewypowiadalnego.

Aby zrozumieć filozofa (jako filozofa, nie zaś jako podmiot wypowiadający takie, a nie inne stwierdzenie), trzeba zaryzykować; należy spróbować wskazać jakąś myśl, przesłankę analiz, koncepcję, jakiś wniosek czy wreszcie innego filozofa, czyli – innymi słowy – konieczne jest postawienie pytania o początek filozofowania. Uważam, że aby zbliżyć się do tego, co u Steinera najbardziej frapujące, musimy powracać nieustannie do jego myślenia o języku i o człowieku jako zwierzęciu uwikłanym w język. W książce *Po wieży Babel* pojawił się wątek, który zapowiedział – jak sądzę – Steinerowską koncepcję artystycznej kreacji. Mnogość języków, wykazuje filozof, jest człowiekowi psychicznie nieodzowna. Tworzenie światów możliwych pozwala sprzeciwić się barbarzyńskiej empirii; jest to aktywność określająca ludzką godność. Sugerując, że proces rozwoju istniejących języków oraz powstawania nowych nie może być zakończony (co istotne, język nie jest tutaj rozumiany tylko jako taki czy inny język narodowy lub plemienny), Steiner konkluduje: „Być może wieża Babel nadal będzie rzucać swój twórczy cień”⁷. O twórczości, tak w przypadku aktywności językowej, jak i artystycznej, decyduje odniesienie podmiotu do bytu nieistniejącego. Możliwości języka, takie jak czasy przyszłe, okresy kontrfaktyczne, zaprzeczenie, fałsz, błąd – są nieodzowne dla ewolucji gatunku ludzkiego. Podobnie rzecz ma się w przypadku sztuki: „Najbardziej radykalne są te tradycje estetyczne i ci artyści, którzy paktują z nicością, to znaczy ci, którzy składnikiem swych dzieł czynią jej obecność”⁸. Artystyczna kreacja jest aktem mowy, który rozwija się w oparciu o dwa ruchy: nazywania i zaprzeczania⁹. Tak jak Bóg po wycofaniu się ze swojego dzieła jest tym, „którego nigdy nie było” (który *istnieje* poza bytem czasowym), tak samo w sztuce nicość zostaje utożsamiona z mocą stwarzania. Paktując z nicością, artysta uwalnia się od przypadkowych uwarunkowań i sytuuje swoje dzieło poza czasem: jest absolutnie stwórczy. Wkraczamy tutaj w najbardziej pasjonujący wątek myśli Steinera, który przedstawiając swoisty „wykaz” sposobów odnoszenia się artysty do nicości, formułuje na tej drodze własną koncepcję dzieła sztuki – rzetelnego, poważnego i prawdziwego.

U podstaw stanowiska Steinera leży przekonanie o nieprzystawalności narzędzia językowego (czy kodu artystycznego) oraz potencjalnej treści wypowiedzi. Nie jest to prosta nieadekwatność. Autor mówi raczej o pewnym rozsunięciu płaszczyzn. Malarstwo stara się ukazać nieujawnione, w muzykę zostaje wpleciona cisza, język przemienia się w krzyk. W sposób niezwykle sugestywny Steiner opisuje twórczość tych, którzy docierają do granic, by fakt ich istnienia uczynić tematem dzieła. Z nieco inną formą przejawiania się nicości mamy do

Bożego sprawstwa, Steiner rozjaśnia na koniec naturę Absolutu, zestawiając go z ludzką aktywnością kreacji. Nie jest to błędne koło, gdyż w toku argumentacji Steiner zestawia ze sobą odmienne punkty widzenia, sugerując, że rozważanego problemu nie daje się rozstrzygnąć czy chociażby uchwycić w sposób jednoznaczny.

⁷ G. Steiner, *Po wieży Babel. Problem języka i przekładu*, przekł. O. i W. Kubińscy, Universitas, Kraków 2000, s. 11.

⁸ G. Steiner, *Gramatyki tworzenia*, op. cit., s. 123.

⁹ O sztuce i systemie metafizycznym pisze Steiner: „(...) ze swym aspirowaniem do prawdziwości, stanowią w dosłownym sensie łącznik, gdzie najbardziej żywotne bycie zespala się z unicestwieniem”. Ibidem, s. 32.

czynienia wówczas, gdy artysta – świadom powinowactwa z Boskim pionierem – pozwala swojemu wytworowi zachować autonomię względem samego siebie. Skończone dzieło zostaje uwikłane w kontekst etyczny. Z jednej strony oddziela się i nieskończenie oddala od twórcy, z drugiej natomiast – pozostaje on za nie odpowiedzialny „po kres czasu”. Choć tak jak ludzkie czyny mają znaczenie dla jakości świata, tak też odbiorca sztuki jest „dynamicznym czynnikiem jej realizacji”¹⁰, to jednak – mimo to – byt stworzony może stać się świadectwem obojętności, nieodpowiedzialności czy zła, które cechują autora. Od tego dylematu można uciec tylko wtedy, gdy stworzy się dzieło doskonale zamknięte, do którego odbiorca nie może włączyć się ze swoją wolnością i dowolnością. Cenę, jaką płaci się za spokój artystycznego sumienia, stanowi „wypuszczenie w świat” czegoś, co nie może liczyć na jakikolwiek odzew ze strony odbiorców. Dlatego właśnie twórca podejmuje ryzyko: wytycza w dziele przestrzeń dla pustki i tym samym ogranicza swoją władzę. Nie mówi wszystkiego oraz sugeruje treści umykające jemu samemu. Włącza ponadto do gotowego tworu znaki mające odsyłać odbiorcę do innych możliwości realizacji. Zawsze może pojawić się pytanie, jak to stawiane Stwórcy: „Dlaczego kazałeś mi żyć?”, „Dlaczego stworzyłeś najgorszy z możliwych światów?”. Artysta nie może zaprzeczyć, że skończone dzieło – w pewnym paradoksalnym sensie – raczej zabiera coś ze świata, niż do niego dodaje. Metafory Steinera są poruszające: „(...) forma ‘zostawiła wyrwę’ w potencjale niebicia, zmniejszyła rezerwar tego, co mogłoby zaistnieć (bardziej prawdziwie i pełniej wykorzystując środki)”¹¹. Pierwotna nicość opiera się „gwałtowi” wywieranemu przez produkcję konkretnych form. Dlatego sztuka – jeśli chce uniknąć przekształcenia w kicz – musi zawrzeć w sobie „poświatę tego, co nieuformowane”. Według Steinera przedstawione tutaj uosobienie potencjalności formy w stanie *czystym* można odnaleźć w sztuce abstrakcyjnej.

Istotnym wątkiem książki Steinera jest ustalenie relacji między dziedzinami sztuki oraz nauki czy techniki. Wyznaczenie zakresu różnic oraz podobieństw między nimi jest autorowi potrzebne do określenia natury sztuki w opozycji do innych form ludzkiej aktywności, jak również do uzasadnienia hipotezy mówiącej o nieadekwatności kategorii tworzenia i stwarzania wobec sztuki poduchampowskiej. Wyjść należy tutaj od pytania o genezę rozumowania matematycznego. Jest ono odkrywaniem prawd niezależnych od człowieka czy też tych prawd ustanawianiem? Steiner rozstrzyga problem, nawiązując do dylematu związanego z kwestią poznawalności świata zewnętrznego oraz zestawiając dowód matematyczny z dziełem muzycznym czy niektórymi rodzajami poezji¹². Przedstawione kwestie łączą się z bardziej fundamentalnym problemem, a mianowicie z tym, jak możliwe są rewolucje naukowe oraz artystyczne. Stwierdziwszy, że matematyka o tyle odkrywa prawa świata, o ile sama ów świat stwarza, Steiner może wskazać na jednoczesne zdeterminowanie oraz wolność umysłu. O geometrii Euklidesa i fugach Bacha napisze, że są one procesem koniecz-

¹⁰ Ibidem, s. 61.

¹¹ Ibidem, s. 34.

¹² Za przykład służą Steinerowi wiersze Philipa Larkina. „Można je porównać do rozwiązania w mgnieniu oka stosunkowo prostego problemu matematycznego lub szachowego (...)”. Ibidem, s. 173–174.

nego rozwijania logicznych postulatów. A jednocześnie matematyk i artysta penetrują dziedzinę będącą ich własnym tworem. Jest ona nieustannie stwarzana w wyniku zespolenia odmiennych aktywności oraz wpływów: dotychczasowego rozwoju danej dziedziny, odkryć mających miejsce w dziedzinach sąsiednich czy w końcu inwencji indywidualnego myślenia. W świecie zapełnionym przez to, co już nazwane, zostaje wydzielone puste miejsce dla innowacji: „radykalnego skoku w to, co nieoczekiwane”¹³. Dzięki takiemu postawieniu problemu autor może wykazać, że odniesienie podmiotu do nieistniejącego (tak w naukach, jak i sztuce) nie jest *naturalnym nastawieniem*, lecz stanowi właściwość cechującą jedynie wybitne jednostki. Naukom jest bliżej do wynajdywania przede wszystkim dlatego, że typowa dla nich pozostaje tendencja do wikłania się w byt ustanawiany przez własną aktywność. Zdeterminowanie matematyki przez przyjmowane aksjomaty oraz zwrotne uwarunkowanie nauki przez „odkrywane” prawa powodują, że to, czego *nie ma* – co jest niezgodne z owymi zasadami – czynią one błędem¹⁴.

Jak starałam się pokazać wcześniej, za cechę istotową *poiesis* w sztuce uznaje Steiner odniesienie do Nicości. Nastawienie to wydaje się bliskie filozoficznym i teologicznym przeświadczeniom, mówiącym, że świat faktów nie jest wszystkim, co istnieje. Nicość zostaje utożsamiona z Nieznanym, Innym – z tym, co ujawnia swoją obecność na wielu płaszczyznach właściwych artystycznej kreacji. Nieznanym jest więc przede wszystkim to, co do samego aktu tworzenia nie należy: co poprzedza nawet tak zwaną inspirację. Co ciekawe, autor nie utożsamia tego elementu jedynie z pewnymi uwarunkowaniami czy indywidualnymi właściwościami podmiotu tworzącego – których ten ostatni sam nie jest świadomy. Owszem, *szaleństwo* artysty czyni go obcym samemu sobie; nie jest on już sobą. Ale podmiot stwarzający pozostaje także zawieszony między wnętrzem a zewnątrz. Czerpiąc ze „źródeł, nad którymi nie całkiem panuje”, wystawia się na ryzyko. Nie jest bowiem w stanie w pełni zapanować nad wyrażaną treścią. Możliwe są „zawieszenia intencjonalności”: dzieło zaczyna mówić własnym głosem, w sposób niezaprojektowany przez artystę. Prowokacyjna moc nicości objawia się ponadto w dziele jako obecność projektów porzuconych przez twórcę. Rodzi się w ten sposób napięcie między jawną powierzchnią a niejawnym gruntem. „Przy tworzeniu – i na tym może polegać istotna różnica w stosunku do wynajdywania – rozwiązania są nędzaczami w zestawieniu z bogactwem problemu”¹⁵. Odniesienie do nieistniejącego może też zaowocować porażką – kiedy sens, który miał zostać wyrażony, a który przyszedł do artysty *skądinąd*, w ostateczności mu się wymyka. Jeszcze inną formą uwarunkowania przez siły zewnętrzne jest fakt, iż artysta odnosi się niejako z konieczności do materiału zastanego, do tak zwanych gotowców rzeczywistości: sztuki dotychczasowej oraz wypracowanych przez nią możliwości artystycznej kreacji. Dowiedzieliśmy się od Harolda Blooma, że rozwój poezji

¹³ Ibidem, s. 57.

¹⁴ Ibidem, s. 114. Proces formułowania naukowych hipotez jest dla Steinera radykalnie wynalazczy. „Nauka konstruuje zmieniające się światy, w sposób nieuchronny przykrojone według jej narzędzi badawczych i konwencji określających, co jest racjonalnie dopuszczalne”. Ibidem, s. 100.

¹⁵ Ibidem, s. 120.

jest konsekwencją wzajemnych błędnych odczytań dzieł przez silnych poetów: „(...) wyobrażać sobie znaczy interpretować błędnie (...)”¹⁶. Według Steinera przedstawiona zasada oddaje tylko jeden z aspektów „gramatyki erotyki”, przesądzających o polifoniczności monologu artystycznego¹⁷. Zatrzymując się nad tą kwestią, Steiner kładzie nacisk na fundamentalną według niego zasadę konstytucji podmiotu. Koniecznością autentycznej twórczości jest wydzielenie przestrzeni samotności, w której może rozbrzmiewać solilokwium artysty. Wytyczona granica nigdy nie będzie jednak w pełni szczelna. Analizy Steinera wskazują tutaj na tę właściwość artystycznej kreacji, o której nie potrafimy powiedzieć nic choćby tylko prawdopodobnego. Podmiot stwarzający jest uwarunkowany przez normy kulturowo-fizjologiczne, przez język danej dziedziny sztuki. A jednocześnie potrafi on swobodnie występować przeciw tym normom. Na pytanie, jak to jest możliwe, nie daje się odpowiedzieć w sposób racjonalny.

Kluczowe dla uchwycenia podejścia Steinera wydaje się podkreślenie, że fenomenowi sztuki przygląda się on z szerokiej perspektywy. Sztuka jest dla autora procesem, nie zaś zbiorem odseparowanych od siebie bytów: dzieł sztuki. Tworzenie to w istocie stwarzanie, czyli – inicjowanie rozwoju gatunków. Dzieła nie sposób ocenić właściwie (i docenić) z perspektywy jego pojedynczości. Drogę do ustalenia oryginalności danego tworu stanowi włączenie go w sieć relacji wielu kontekstów oraz ustalenie podobieństw rodzinnych i rzeczywistych więzów krwi między artystami; także tymi, których oddzielają od siebie stulecia.

Takie podejście umożliwia ponadto uchwycenie artysty w jego dwuznacznej sytuacji. Jego samotnia jest bowiem wypełniona głosami z zewnątrz. O ekstazyjnym aspekcie separacji twórcy pisze Steiner: „(...) tylko w radykalnej samotności można najbardziej intensywnie poczuć tętno życia”¹⁸. *Niežność samotność*, stanowiącą motywację tworzenia¹⁹, uznaje Steiner za podstawowy wyróżnik artystycznej kreacji względem nauki. Pisząc na przykład o samotności politycznej oraz oporze ideologicznym, który może pobudzić aktywność twórczą, Steiner akcentuje nieskuteczność cenzury w nauce. Po pierwsze dlatego, że żaden totalitaryzm nie może pozwolić sobie na prymitywizm naukowy. Po drugie zaś z tego powodu, iż w wyniku inercyjności postępu w nauce (dokonującego się mocą własnej konieczności), wskutek jego synchroniczności oraz powiązania aktywności naukowej niemi współpracy, nauka cechuje się nieuchronnością następstw, które można powstrzymać jedynie tymczasowo. Osiągnięcia nauki, która odkrywa samą siebie, zawsze są do odtworzenia. Natomiast „produkcje” filozoficzne i artystyczne okazują się niezwykle podatne na próby uciszenia²⁰. Dzieło zawiera w sobie cień „desubstancjalizacji”. Jego absolutną jednostkowość i nieprzewidywalność wykazuje Steiner, podkreślając, iż stanowi ono wydarzenie, które mogłoby równie dobrze nie nastąpić:

¹⁶ H. Bloom, *Lęk przed wpływem*, przekł. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Universitas, Kraków 2002, s. 133.

¹⁷ Por. G. Steiner, *Gramatyki tworzenia*, op. cit., s. 78–97.

¹⁸ Ibidem, s. 196.

¹⁹ „Kabalistyczne fantazje powiadają, że Boga do aktu stworzenia popchnęła samotność tak absolutna, że nawet Jemu doskwierała”. Ibidem, s. 278.

²⁰ Ibidem, s. 199–204.

„(...) naznaczone jest jakby skandalem przypadkowości, jest świadectwem ontologicznego kaprysu”²¹.

Steiner chce zbliżyć się do odpowiedzi na pytanie, dzięki czemu możliwe jest uniezależnienie się tworzenia od zewnętrznych wpływów. Podejmując tę próbę, autor podchodzi pod próg niewypowiadalnego. Przypomnijmy sprzeczność, fundującą specyfikę aktywności artystycznej: „(...) nawet najwięksi poeci działają przy użyciu i w granicach istniejących już środków językowych (...). Wiemy to wszystko, a przecież z uporem mówimy o tworzeniu, czyniąc oczywistą i zarazem niedefiniowalną analogię do samego Stworzenia (...)”²². Nie daje się umknąć *promieniowaniu tła*, towarzyszącemu językowi. Język jest swoją przeszłością. Steiner łagodzi jednak stanowisko Wittgensteina, mówiące, iż warunkiem zrozumiałości języka jest jego upublicznienie. Sądzi bowiem, że narzędzie językowe posiada zdolność do modyfikacji znaczeń, także wówczas, gdy stworzone dzieło zbliża się niebezpiecznie do mowy szaleństwa. „Próby zerwania umowy między słowem a światem – jak zamierza wykazać autor – jej renegotjowania, gdyż nie uczestniczyliśmy w jej podpisywaniu, prowadzą albo do autyzmu i niepojmowanego milczenia, albo – jak zobaczymy – do poezji”²³. Poważny artysta jest obdarzony darem wpływania na sferę promieniowania tła językowego. Odwołując się do pism Spinozy, Nietzschego, Wittgensteina i Heideggera, Steiner za przyczynę oryginalnej myśli uznaje zderzenie się podmiotu mówiącego z granicami języka. A jak rzecz ma się w przypadku poezji?

Nie dążąc do jednoznacznego rozstrzygnięcia, czy nauce bliżej jest do stwarzania czy odkrywania, Steiner pozostaje świadomy tego, że takie wyroki owocują zafałszowaniem problemu. Odróżnia więc od siebie matematykę czystą i stosowaną, by stwierdzić, że to druga z wymienionych jest domeną odkryć uwikłanych w czasowość oraz odpowiadających na istniejące potrzeby i możliwości. Matematyka czysta natomiast okazuje się bliższa aktywności twórczej. Wyróżnienie odpowiedników sfery czystej i stosowanej w sztuce pozwala Steinerowi uzasadnić przekonanie o stwórczej mocy języka prywatnego: „Czysta matematyka w języku naturalnym byłaby milczeniem”²⁴. I tak jak czysta matematyka ustanawia świat, który odkrywa, tak samo czysta sztuka dąży do wytyczenia przestrzeni dla własnej autonomii, by stać się produktem języka uwolnionego od czasowości. Za przykład służy tutaj *poezja absolutna* Paula Celana. Niewiara Celana – jak interpretuje hermetyzm poety Steiner – w zdolność komunikowania prawdy przez język, który stał się gadaniną, przesądza o konieczności otarcia się artysty o milczenie. „Autentyczny, absolutny wiersz deklaruje swą obecność jedynie ‘na skraju samego siebie’, na granicy, którą próbowałem określić jako znak koniecznego przekroczenia (...)”²⁵. W metaforach takich jak przytoczona ujawnia się w pełni metoda analizy stosowana przez Steinera. Wychodzi on od zestawienia ze sobą sprzecznych argumentacji, by w ten sposób – poruszając się po spirali dyskursu – zbliżyć się niebezpiecznie do granic wypowiedzi filozoficznej, gdzie już tylko poezja jest zdolna zabrać

²¹ Ibidem, s. 31.

²² Ibidem, s. 102.

²³ Ibidem, s. 137.

²⁴ Ibidem, s. 166.

²⁵ Ibidem, s. 178.

głos. Co najważniejsze, autor nie stosuje tutaj żadnego „wybiegu”, którego celem byłoby zatarcie różnic. Jest on w pełni świadomy swojej bezsilności. Gdy zatrzymuje się nad kwestią zużytego słownictwa, konstatuje: „(...) znoszone aż do podszewki są wszystkie te wyrażenia, w których usiłujemy wypowiedzieć napotymane granice, czy też świetlistość i czerń wymowności nam niedostępnej”²⁶. Wskazuje tym samym na *więzy krwi*, łączące poważną twórczość z rzetelną filozofią.

Jak sugerowałam wcześniej, koncepcja artystycznej kreacji jako ucieleśnienia „paradoksu bezczasowości” czyni nicosię siłą stwórczą. Przedstawiając wieloaspektowość *Gramatyk tworzenia*, miałam na celu przygotowanie gruntu dla uchwycenia specyfiki Steinerowskiej definicji tworzenia w sztuce oraz sposobu, w jaki dokonuje on odróżnienia tworzenia i odkrywania. Tworzenie – pisze autor – „(...) jest to wolny akt zawierający i wyrażający w swym ucieleśnieniu obecność tego, co w nim nieobecne, czy też tego, co mogłoby być radykalnie odmienne”²⁷. Jednym z atrybutów tworzenia jest wolność tak zaistnienia, jak i niezaistnienia (lub zaistnienia inaczej). Ale to tylko „połowa” definicji. Sądzę, że najistotniejsza dla zrozumienia stanowiska Steinera jest druga część definicji, stwierdzająca, iż prawdziwie poważna sztuka zawiera w sobie i ujawnia oczom odbiorcy własną niedoskonałość. Czy bowiem inaczej mógł napisać autor *Rzeczywistych obecności*, który walcząc o prawo sztuki do istnienia, chciał uchronić ją przed zalaniem przez słowotok wtórnego dyskursu? Sztuka poświadczająca swoją słabość, kierująca odbiorcę ku własnym niedoskonałościom, wynikającym z niepowodzenia w próbie wyrażenia prawdy – tylko taka sztuka może skutecznie zamknąć usta krytykom i teoretykom, których myślenie pozostaje spętane przez sztywne kategorie i kanony oraz „odkryte” kryteria doskonałości. I tylko taka jest bliska Boskiemu sprawstwu.

Artystyczna kreacja wymyka się myśleniu teoretycznemu także dlatego, że nie należy ona do żadnego porządku czasowego. A niemożliwe jest przecież opisanie gramatyk tworzenia czy ustalenie powinowactw między poszczególnymi artystami lub dziełami, jeśli wcześniej nie uporządkuje się ich na linii czasu, nie zestawi z odpowiednią epoką i nie dokona na tej drodze uogólnień. Tymczasem uwikłanie tworzenia w kontekst historyczny czy artystyczny stanowi w rzeczywistości najmniej istotny *warunek jego istnienia*. To odkrywanie jest, jak zauważa Steiner, płodem i motorem czasu historycznego w jego linearności. Odpowiada ono na potrzeby czasu i rozwija tkwiące w nim możliwości. Znaczenie czy doniosłość odkrycia można w pełni opisać dzięki usytuowaniu go na linii czasu i określeniu jego wpływów oraz uwarunkowań. Tworzenie natomiast nie jest na stałe związane ze swoim czasem, nie jest z nim tożsame. Partycypuje w wieczności. Jest zawsze obecne, zawsze identyczne – nawet wówczas, gdy zmienia się w historycznych interpretacjach. Podobnie jak Boska i zawsze taka sama obecność w dziele stworzenia, która pozostaje ukryta i nigdy nie bywa w pełni uchwytana. Doświadczenie estetyczne i wiara religijna wymagają zaparcia się rzeczy tego świata, innego widzenia. Nie to, co jest, ani to, co

²⁶ Ibidem, s. 130. Podobnie mogliśmy przeczytać w *Rzeczywistych obecnościach*: „Kiedy próbujemy mówić o muzyce, wypowiadać muzykę, język chwyta nas z gniewem za gardło”. G. Steiner, *Rzeczywiste obecności*, przekł. O. Kubińska, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1997.

²⁷ G. Steiner, *Gramatyki tworzenia*, op. cit., s. 118.

było (w czasie i tymczasowo), okazuje się istotne dla uchwycenia transcencji. Ponadto odkrywanie pozostaje w pełni świadome swojego początku, jest zdolne wskazać źródła własnej inwencji. Inaczej rzecz ma się w przypadku tworzenia. Steiner pisze: „(...) dzieła poważne i wielkie nigdy nie mogą się uporać z niejasnościami swego poczęcia (...)”²⁸. Stwierdzenie to pozostaje zgodne z przekonaniem Steinera mówiącym, że artysta nie jest w stanie wyjaśnić gramatyk własnej twórczości. Tworzenie nie jest manipulacją świadomą własnych narzędzi i spodziewanego efektu. W konsekwencji wszelkie próby teoretycznego ustalenia reguł kreacji właściwych danemu dziełu sztuki muszą pozostać mniej lub bardziej nieadekwatnymi konstruktami. Inną właściwością tworzenia, warunkującą jego aczasowość oraz przesadzającą o uzurpacji teoretycznego dyskursu, jest uzależnienie sztuki w jej istnieniu od interpretacji. To błędy zawarte w odczytaniu każdorazowo nasycają dzieło nowością. Pierwotny kontekst dzieła nie jest już dostępny i właśnie dlatego koniecznym warunkiem utrzymania sztuki przy życiu są płodne przesunięcia. „Nowość rodzi się z utraty”²⁹. Dążąca do uogólnień teoria nie jest zdolna uchwycić dzieła sztuki w jego jednoczesnej zmienności i trwałej obecności.

Prowadzone analizy są Steinerowi potrzebne do tego, by wykazać problematyczność jednoznacznego odróżniania *poiesis* i *technē* oraz nieadekwatność kategorii stwarzania w zastosowaniu do sztuki współczesnej: tej, której narodzin filozof jest świadkiem. Podkreślane na początku rozróżnienie okazuje się hipotezą teoretyczną, modelem mającym ułatwić przeprowadzenie argumentacji. Istotnie, Steiner jest daleki od jednoznacznego oddzielania od siebie tych dziedzin. „W akcie twórczym występują fale wynajdywania, a w samym wynajdowaniu pojawiają się zwiastuny czy zapowiedzi autentycznej twórczości. Sfery, w których najtrudniej dokonywać takich odróżnień (...), należą do obszarów najbardziej pouczających filozoficznie i pragmatycznie”³⁰. Jednak zastosowany tutaj zabieg nie jest jedynie hipotezą teoretyka sztuki. Zatrzymując się nad sztuką poduchampowską, Steiner sugeruje bowiem, że współczesna aktywność artystyczna coraz mniej jest stwarzaniem; bliższa staje się płodnemu odkrywaniu. Autor pyta: „Czy był po Leonardzie da Vinci artysta, sprawca bardziej *inteligentny* od Duchampa? (...) Kiedy w lecie 1913 roku Duchamp podpisywał kupiony wcześniej lejek do napełniania butelek cydrem, tym jednym gestem uderzył w definicję zachodniej sztuki jako oryginalnej, autorskiej twórczości”³¹. W tym miejscu pojawia się jednak pewna wątpliwość. Dla Steinera sam fakt wykorzystywania przez artystę „gotowców” zaczerpniętych ze świata czyni dzieło sztuki bliskim odkrywaniu³². Nie jest to już absolutne zapoczątkowanie. Czy jednak, stawiając sprawę w ten sposób, Steiner nie podważa własnego stanowiska? Jeżeli zgodzilibyśmy się z autorem *Gramatyk tworzenia*, to musielibyśmy stwierdzić, że o akcie stwórczym w przypadku artysty w ogóle nie może być mowy. Przecież Steiner utożsamiał wcześniej akt nazywania ze

²⁸ Ibidem, s. 270.

²⁹ Ibidem, s. 220.

³⁰ Ibidem, s. 113.

³¹ Ibidem, s. 288.

³² „Postłuchawszy Duchampa, Brancusi wprowadził roztańczone krzywizny śmigła do swych rzeźb”. Ibidem, s. 294.

stwarzaniem. A cóż innego robi Duchamp, nazywając pisuar *Fontanną*? Czy nie możemy również w tym wypadku mówić o modyfikowaniu „promieniowania tła” danego języka artystycznego?

Przedstawiony problem domaga się twórczego rozważenia, na które w tym momencie nie ma miejsca. Zamiast tego warto zastanowić się, co Steiner chce nam zasugerować, kiedy podkreśla niemożność opisaną sztuki najnowszej za pomocą kategorii stwarzania. Czy bowiem filozof, który jest świadom swojej „teoretycznej ułomności”, przejawiającej się niezdolnością do pełnego uchwycenia twórczości penetrującej granice wyrażalnego, może być skłonny wierzyć absolutnie w narzędzia poznawcze, w jakie jest wyposażony? Steiner uczy się od twórczości – tej dzisiejszej, której jest bezpośrednim odbiorcą. Sugeruje jedynie, że nadchodzi nowy etap w dziejach sztuki. Mówiąc o sztuce, zatrzymuje się w pewnym momencie: *w tym właśnie* momencie historycznym. Będąc częścią procesu, którego znaczenia nie jest w stanie uchwycić choćby w przybliżeniu, musi zamilknąć.

Steiner nie wydaje wyroków. Kiedy zatrzymuje się nad przejawami kruszenia się – jak to określa – pierwotnego kontraktu między słowem a światem, jego stanowisko ujawnia swoje zadłużenie w myśli wczesnego Heideggera. Mowa – jako egzystencjał – sytuuje się w dziedzinie nieobojętnej moralnie. Użycie oraz zużycie języka mają na nią zwrotny wpływ. Oderwana od rzeczywistości gadanina, odzwierciedlająca świat masowej konsumpcji, pseudonaukowego bełkotu, propagandy i bestialstwa, stanowi przyczynę zwątpienia w wiarygodność języka. Odpowiedź na tę sytuację przynosi według Steinera sztuka: „Dadaizm wybuchła w roku 1916. W obliczu szaleństwa hekatomb na zachodnim froncie dadaizm obwieszcza abdykację rozumu. Język i syntaksę pozbawia rozpoznawalnych znaczeń”³³. Steiner nie popada zatem w sprzeczność, gdy z jednej strony stwierdza, że mówienie jest aktem stwórczym, z drugiej natomiast – wskazuje na wtórny dyskurs udaremniający bezpośredniość i zapoczątkowanie. Jeżeli język jest bytem o dwóch obliczach, to należy uznać, że musi istnieć możliwość powrotu do stanu sprzed epoki barbarzyństwa, do Początku. Nawet jeżeli zapomniano już o jego istnieniu. W książce *Po wieży Babel* Steiner przywoływał koncepcję *Ur-Sprache*, języka adamowego³⁴. Jest on utopią doskonałej zgodności słowa ze światem, do której ludzkość chciałaby powrócić. Każda forma autentycznie twórczej aktywności ma przybliżać do ponownego pogodzenia języka i rzeczywistości: *signifiant* i *signifié*, wewnątrz z zewnątrz. W świetle stanowiska Steinera stwierdzenie to brzmi oczywiście paradoksalnie. Okazuje się bowiem, że do pogodzenia skłóconych dziedzin bytu ma prowadzić aktywność „kolaborująca” z nicością, sprzeciwiająca się temu, co istniejące.

Zapytajmy na koniec, co obecnie staje się przedmiotem twórczej negacji. Poza negacją negacji, czyli gestem przeciwstawionym śmiertelności (który, jak zdaje się sugerować Steiner, traci współcześnie na wiarygodności)³⁵, autor *Gra-*

³³ Ibidem, s. 287.

³⁴ Por. G. Steiner, *Po wieży Babel...*, op. cit., s. 100–104.

³⁵ Zob. G. Steiner, *W zamku Sinobrodęgo. Kilka uwag w kwestii przededefiniowania kultury*, przekł. O. Kubińska, Wydawnictwo Atext, Gdańsk 1993. „Pomysł (...) poświęcenia życia doczesnego, obecnej ludzkości dla marginalnej szansy przyszłej literackiej czy intelektualnej sławy jest współcześnie zgrzytem. Dla młodych ludzi dzisiaj kod ‘chwały’ intelektu i dzieła twórczego brzmi wysoce podejrzanie”. Ibidem, s. 104.

matyk tworzenia akcentuje inny przedmiot twórczego zaprzeczenia. Sadzę, że jeżeli gdziekolwiek uwidaczniają się pesymizm Steinera i przecucie zbliżającego się Końca, to w momencie, gdy przedstawia on problem zawieszenia podmiotu między wnętrzem a zewnątrz. Jednostka twórcza nie jest zdolna wytyczyć dla siebie przestrzeni absolutnie suwerennej. Faktu tego nie sposób podważyć. W pewnym jednak momencie nastąpiło zachwianie równowagi między podmiotem a otoczeniem, które ingeruje coraz intensywniej w prywatność oraz jednostkowość człowieka (dotyczy to także manipulacji dokonywanych na ludzkim ciele). Przestrzeń autonomii dramatycznie się kurczy. Nieustanne – jak pisze Steiner – „pobudzanie anten świadomości”, „pornografia hałasu” mogą zaowocować całkowitym ogłuszeniem twórczej aktywności³⁶. Niemożność osiągnięcia jakiegokolwiek separacji grozi utratą zdolności negocjowania zewnątrzności – czyli: tego, co istniejące.

³⁶ G. Steiner, *Gramatyki tworzenia*, op. cit., s. 272–276.

Aneta Rostkowska

WOLFGANGA WELSCHA BATALIA O NOWĄ ESTETYKĘ

W. Welsch, *Estetyka poza estetyką*, przekł. K. Guczalska, red. nauk.: K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków 2005, 226 s.

Zbiór tekstów Wolfganga Welscha z lat 1996–2004 powinien zainteresować wiele osób zajmujących się estetyką. Poruszana przez niemieckiego autora problematyka nie ogranicza się bowiem do jednej wybranej dziedziny estetyki, lecz dotyczy zagadnień natury ogólniejszej – metaestetycznej. Welsch dokonuje tutaj charakterystycznego dla filozofa gestu refleksji nad naturą i podstawami reprezentowanej przez siebie sfery rozważań. Pyta o sens i konsekwencje uprawiania tradycyjnej estetyki, a także próbuje sformułować dla niej alternatywę. Innymi słowy, podejmuje kwestie, do których każdy rzetelny estetyk powinien się ustosunkować. Omawiany tom zawiera sześć tekstów, które można podzielić na dwie grupy. Pierwsze cztery dotyczą Welschowskiej wizji estetyki; dwa ostatnie z kolei, poruszające problematykę sztuki podważającej kulturowy paradygmat antropocentryzmu oraz kwestię ewolucyjnych korzeni postawy estetycznej, można potraktować jako próbę realizacji owej wizji.

Głównym tematem pierwszego tekstu są wzajemne relacje filozofii i sztuki. Autor wskazuje, że powiązanie obu dziedzin jest charakterystyczne dla epoki nowoczesnej. Autonomizacja sztuki (uznanie, że nie służy ona żadnym zewnętrznym celom) pociągnęła wówczas za sobą wzrost poziomu jej trudności i izolację, co z kolei zrodziło potrzebę sformułowania dla niej filozoficznego usprawiedliwienia. Estetyka filozoficzna powinna była zatem pełnić funkcję skutecznej „agencji reklamowej na usługach sztuki”¹. Dla niemieckiego estetyka oczywiste jest jednak, że tak się nie stało, i to z dwóch ważnych powodów: po pierwsze, estetyka zinstrumentalizowała sztukę, czyniąc z niej dziedzinę jednoczącą samą filozofię, po drugie, posłużyła się sztuką, by dowieść własnej przewagi. Obie strategie znalazły egzemplifikację w tekstach idealizmu niemieckiego. Kantowi estetyka umożliwiała przejście od sfery rozumu teoretycznego do sfery rozumu praktycznego, dla Schillera była środkiem przywrócenia człowiekowi utraconej jedności, z kolei wedle autorów *Najstarszego programu systemu niemieckiego idealizmu* miała nadawać jedność społeczeństwu. Strategia ta osiągnęła punkt kulminacyjny w *Systemie idealizmu transcendentalnego* Schellinga, według którego ostateczna struktura rzeczywistości (tożsamość aktywności świadomej i nieświadomej) jest dostępna jedynie na drodze oglądu estetycznego. Welsch krytykuje „bombastyczne” sformułowania tego ostatniego jako w gruncie rzeczy nieuwzględniające swoistości sfery estetycznej i ograniczające sztukę do

¹ W. Welsch, *Estetyka poza estetyką*, przekł. K. Guczalska, red. nauk. K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków 2005, s. 6.

narzędzia (*organon*) filozofii². Zwraca uwagę na to, że estetyka w tym wydaniu pomijała specyfikę konkretnych wytworów artystycznych (ich jednostkowy wymiar), a także, dążąc do wypracowania powszechnie obowiązującego pojęcia sztuki, zapominała o podstawowym fakcie jego historycznych zmian. Druga strategia natomiast, w przeciwieństwie do poprzedniczki nadal spotykana, przyznając sztuce status zmysłowej reprezentacji prawdy i uznając, że w swej istocie prawda ma jednak charakter pojęciowy, zastąpiła sztukę filozofią sztuki: „Sztuka osiąga spełnienie dopiero w jej naukowym pojmowaniu”³. Zmysłowy wymiar sztuki, stanowiący o jej specyfice, został w ten sposób przewyższony. Klasyczna estetyka nobilitowała zatem nie sztukę, lecz samą siebie⁴. By tego uniknąć, pisze Welsch, powinniśmy porzucić dwa właściwe jej założenia: rodzajowe utożsamienie prawdy sztuki z prawdą filozoficzną oraz uznanie, że pierwsza wymaga przekładu na drugą. Epoka ponowoczesna z kolei, reprezentowana przede wszystkim przez Adorna i Lyotarda, dostrzegła niewspółmierność sztuki i filozofii. O ile pierwszy z wymienionych filozofów wahał się jeszcze w tej kwestii (Welsch pisze, że Adorno „nosił w sobie Heglowskiego wirusa”⁵), o tyle drugi z opisywanego przez siebie konfliktu dyskursów uczynił już ośrodek nowoczesnej sztuki. Jednak tak radykalne oddzielenie sztuki i filozofii również nie jest bliskie Welschowi, dostrzegającemu fakt wzmożonego zainteresowania sztuką wśród ponowoczesnych filozofów, a także powszechne wśród artystów inspirowanie się filozofią⁶. Choć obie dziedziny nie pozostają ze sobą w stałym, istotowym związku, to jednak w szeroko ujętym kulturowym kontekście na siebie wpływają. Badanie takiego wpływu nie polega jednak na „metafizycznej paplaninie”, lecz na analizie konkretnych filozoficznych i artystycznych wytworów⁷.

Kolejne dwa teksty są poświęcone estetyzacji, która według autora następuje, gdy „coś pozaestetycznego zostaje uczynione czymś estetycznym bądź jest pojmowane jako coś estetycznego”⁸. Na przyznanie jej statusu zjawiska powszechnego pozwala Welschowskie szerokie rozumienie estetyki, bazujące z kolei na wieloznaczności pojęcia „estetyczny”. Fakt ten nie oznacza dla niemieckiego filozofa bezużyteczności tegoż terminu, jako że między różnymi znaczeniami („zmysłowy”, „subiektywny”, „pojednany”, „piękny”, „wrażliwy”, „wirtualny”, „artystyczny” itd.) zachodzi wittgensteinowskie podobieństwo

² Ibidem, s. 10.

³ Ibidem, s. 16.

⁴ Warto wspomnieć, że Welsch zauważa w nurcie estetyki klasycznej pojedyncze ślady samokrytyki (u Schillera, Lessinga i Schlegla) – ibidem, s. 19.

⁵ Ibidem, s. 20.

⁶ Welsch nie waha się przy tym przed dość ostrą krytyką świata sztuki, korzystającego według niego jedynie z „kulturowego *appeal*” filozofii, a nieprzywiązującego większej wagi do wypowiedzianych przez nią treści. Jako ironiczny przykład służy mu fenomen Arthura C. Danto, bardzo cenionego w nowojorskim środowisku artystycznym, jakkolwiek uważającego, że dzieła sztuki nie istnieją (s. 24). Krytyka Welscha wydaje się jednak w tym wypadku niesprawiedliwa: uznanie przez Danto, że dzieło sztuki nie stanowi rodzaju naturalnego i jest konstytuowane przez interpretację (A.C. Danto, *Die philosophische Entmündigung der Kunst*, przekł. K. Lauer, Wilhelm Fink Verlag, München 1993, s. 61–69, 199), nie jest przecież równoznaczne z uznaniem, że dzieła sztuki nie istnieją.

⁷ W. Welsch, *Estetyka poza estetyką*, op. cit., s. 29.

⁸ Ibidem, s. 41.

rodzinne. Wystarczy umieć rozpoznać, z którym znaczeniem ma się aktualnie do czynienia, i wiedzieć, jak przejść od jednego do drugiego. Każda próba wyboru części wspólnej z wyróżnionych znaczeń terminu i przypisania jej funkcji bycia jedynym znaczeniem słowa „estetyczny” będzie równoznaczna z pominięciem pewnych aspektów zagadnienia. Jasność zostanie osiągnięta w ten sposób za cenę deformacji pola estetycznego – pominięcia w refleksji określonej sfery fenomenów, co Welsch jednoznacznie potępia: „Kto pojęcie estetyczności ekskluzywnie wiąże z prowincją ‘sztuka’, *partout* uszczelniając jego granice względem świata życia i sfery codzienności, jest w teorii estetyki prowincjuszem”⁹. Na „estetyzację powierzchowną” składają się najróżniejsze procesy kształtowania otoczenia – w tym wydarzeń kulturalnych – tak, aby mogło ono stać się przedmiotem przeżycia i rozrywki, a także powszechny „styling ciała, psychiki i ducha”. Estetyzacja tego rodzaju ma ważne znaczenie ekonomiczne, gdyż produkty estetycznie wyrafinowane lepiej się sprzedają. Z kolei „estetyzacja głęboka” obejmuje uestetycznianie rzeczywistości materialnej przez nowe technologie, rzeczywistości społecznej przez media oraz rzeczywistości podmiotowej przez autostylizację. Według Welscha motorem obu zjawisk jest postępująca od dwóch stuleci „estetyzacja epistemologiczna” („kognitywna”), obejmująca nie tylko uznanie, że ludzkie struktury i metody poznawcze zawierają komponenty estetyczne (formy zmysłowości, metafory itp.)¹⁰, lecz także procesy dewaluacji takich pojęć jak wiedza czy prawda, skutkujące stwierdzeniem, że „konstytucja rzeczywistości jest konstytucją estetycznego rodzaju”¹¹. Welsch pisze: „Miejsce klasycznych kategorii ontologicznych, takich jak byt, rzeczywistość, stałość, realność itd., zajęły estetyczne kategorie stanu, takie jak pozór, ruchliwość, bezpodstawność i chwiejność”¹². Korzenie tego typu estetyzacji sięgają Kanta, ograniczającego zasięg ludzkiego poznania do ram naoczności (Welsch pisze w tym wypadku o „estetycznych fundamentach poznawania”), oraz Nietzschego, uznającego rzeczywistość za fikcyjny konstrukt. W XX wieku dołączyli do tej grupy tacy filozofowie jak Neurath, Kuhn, Quine, Popper, Feyerabend, Wittgenstein, Goodman czy Rorty. Refleksja estetyczna według Welscha, oprócz samego badania procesów estetyzacji, powinna zająć się ich oceną – wyznaczeniem im granic i krytyką pewnych ich form. W obliczu ogólnego kryzysu kryteriów naukowych czy etycznych może się ona posłużyć jedynie kryteriami estetycznymi. Stosunek Welscha do procesów estetyzacji nie jest jednoznaczny: o ile zdecydowanie sprzeciwia się on estetyzacji powierzchownej, prowadzącej według niego do ogólnego znieczu-

⁹ Ibidem, s. 57. *Notabene* próby zastosowania teorii Wittgensteina w rozważaniach estetycznych miały już miejsce wcześniej, jakkolwiek dotyczyły samego pojęcia sztuki (por. teksty M. Mandelbauma, M. Weitzza i B.R. Tighmana w tomie *Aesthetics. A Critical Anthology*, G. Dickie, R. Sclafani, R. Roblin (red.), St. Martins Press, New York 1977). Podnoszono wówczas przy okazji kwestię słuszności samej teorii autora *Dociekań*, przez Welscha niestety pomijaną.

¹⁰ Welsch powołuje się tutaj na takich autorów jak Gaston Bachelard i Italo Calvino (s. 105). Wskazuje, że kryteria estetyczne stosowali tacy naukowcy jak Bohr, Dirac, Einstein, czy Heisenberg (s. 64).

¹¹ W. Welsch, *Estetyka poza estetyką*, op. cit., s. 105.

¹² Ibidem, s. 83.

lenia na bodźce estetyczne¹³, o tyle podkreśla, że sama rozwinięta świadomość estetyczna, jako wrażliwa na różnice i tolerancyjna, może korzystnie wpływać na życie społeczne.

Celem tekstu, którego tytuł posłużył za nazwę całemu tomowi, jest – tak jak w poprzednich przypadkach – omówienie nowych zadań estetyki, wyznaczanych przez postępujące procesy estetyzacji. Welsch podkreśla, że powszechne upiększanie rzeczywistości zmusza do refleksji nad estetyką tradycyjną, ponieważ to właśnie ona częściowo odpowiada za taką, a nie inną postać tego procesu (wystarczy przypomnieć estetyzacyjne programy romantyzmu, *arts and crafts movement* czy Bauhausu). W szczególności powinny zostać poddane krytyce: charakterystyczna dla estetyki tradycyjnej apologia piękna, towarzyszące jej pominięcie innych wartości estetycznych oraz brak samokrytyki w zakresie kształtowania przekonań kulturowych. Nowa estetyka powinna również badać specyfikę mediów elektronicznych i związane z tym konsekwencje ich wszechobecności. Oprócz zmian w pojmowaniu samej natury rzeczywistości („Realność traci na wadze, podlega trwałym procedurom nadawania lekkości, przestaje być czymś wiążącym, nabiera charakteru gry”¹⁴) Welsch wymienia w tym kontekście takie przemiany, jak przeformułowanie tradycyjnej hierarchii zmysłów (dowartościowanie zmysłów dotyku i słuchu) oraz wzrost zainteresowania doświadczeniami, których nie są w stanie dostarczyć media. W dalszej części artykułu autor wskazuje ponadto, jakie korzyści może przynieść rewizja podstaw estetyki: poszerzenie horyzontu badawczego spowoduje nie tylko intensywniejszy dialog z innymi obszarami wiedzy, ale i wzrost zainteresowania samą estetyką (jako dziedziną aktywnie podejmującą problemy współczesnego świata), mogący przełożyć się na wsparcie finansowe. Dynamicznej, otwartej na różne konfiguracje estetyczności dziedzinie łatwiej będzie również sprostać teoretycznym wyzwaniom stawianym przez sztukę współczesną.

W drugiej części tomu na szczególną uwagę zasługuje tekst wskazujący drogi, jakimi podąża artystyczne przewyżczenie ludzkiego punktu widzenia: obok odwołań do tego, co człowiekowi obce, „niehumaniczne” czy „aludzkie” (Malewicz – odwołanie do kosmosu, Dubuffet – odwołanie do ziemi), pojawia się, szczególnie w sztuce Dalekiego Wschodu, postawa „transludzka”, zmierzająca do porzucenia tradycyjnego przeciwstawienia człowieka i świata (podmiotu i przedmiotu) na rzecz stanowiska symbiotycznego, akcentującego ich relacyjne powiązania bądź jedność (egzemplifikowana na przykład przez japoński ogród). Welsch zwraca tu uwagę na fakt, że tradycyjna, skoncentrowana na estetycznym wartościowaniu estetyka – jako posługująca się „logiką dzieł i kontemplacji” – konserwuje pierwszą opozycję, podczas gdy adekwatniejsze byłoby w tym wypadku odwołanie się do kategorii przemieniającego nastawienie odbiorców *zdarzenia*. Szkoda, że autor nie poświęca więcej miejsca temu pojęciu i nie wyjaśnia na przykład tego, w jakiej relacji pozostaje ono do częściej spotykanej kategorii *doświadczenia estetycznego*. Tak czy inaczej, kwestia ta stanowi kolejny punkt protokołu rozbieżności, konsekwentnie sporządzanego przez Welscha w stosunku do tradycyjnej estetyki.

¹³ Ibidem, s. 70. „Gdy wszystko ma piękny wygląd, nic nie jest już piękne; ciągle identyczne bodźce rodzą ośpienie; estetyzacja przechodzi w anestetyzację”, s. 70.

¹⁴ Ibidem, s. 125. Welsch powtarza tu tezy Paula Virilia i Jeana Baudrillarda.

Omawiany zbiór z powodzeniem wypełnia lukę w obszarze tłumaczeń z zakresu współczesnej estetyki niemieckiej. Na uwagę zasługują ciekawy i spójny dobór tekstów, a także przydatne zestawienie efektów pracy naukowej autora, zawarte w części końcowej. Lekturę ułatwiają również wartki styl pisania i klarowna struktura każdego tekstu (podział na podrozdziały). Wątpliwości mogą wzbudzić jedynie pojawiające się niekiedy uproszczenia, na przykład dotyczące początków estetyzacji epistemologicznej. Welsch, uznając filozofię Nietzschego za kontynuację filozofii Kanta w tym zakresie¹⁵, pomija istotny fakt, że, w przeciwieństwie do Nietzschego, Kant nie uważał wiedzy za swobodnie stworzony, fikcyjny i subiektywny konstrukt. Kantowskie warunki transcendentalne miały być wszak w zamierzeniu ich twórcy warunkami wszelkiej obiektywności, a nie świadectwem porzucenia koncepcji prawdy i wiedzy¹⁶. Za protoplastę estetyzacji epistemologicznej należałoby raczej uznać Hume'a, którego sceptycyzm sam Kant pragnął przewyciężyć. Dopiero w przypadku ostatecznej klęski programu Kantowskiego można mówić o jego (jakkolwiek – w przeciwieństwie do Nietzschego – pośrednim i niezamierzonym) udziale w procesach estetyzacji epistemologicznej. Uproszczenie to wynika po części z tak bronionej przez samego autora wieloznaczności terminu „estetyczny”. O ile analiza tego pojęcia z pewnością nadaje się do zakreślenia na nowo pola badawczego estetyki¹⁷, o tyle w przypadku bardziej szczegółowych dociekań stanowi utrudnienie: Welsch często swobodnie i bez uprzedzenia przechodzi od jednego znaczenia tego terminu do drugiego, co nie sprzyja klarowności wywodu. W efekcie nie wiadomo, czy pisząc o estetyczności poznawania, ma on na myśli zakorzenienie procesów poznawczych w zmysłowości czy raczej subiektywność poznania. Z kolei procesy estetyzacji epistemologicznej w XX wieku autor ujmuje zbyt jednolicie: o ile większość współczesnych filo-

¹⁵ Np. *ibidem*, s. 61.

¹⁶ Uznanie istnienia warunków wszelkiej możliwej wiedzy pociąga za sobą odróżnienie dwóch możliwych sposobów mówienia o rzeczach: w odniesieniu do tychże warunków i w oderwaniu od nich. To, co spełnia podstawowe, zmysłowe warunki wiedzy, nazywa Kant *zjawiskiem*. Korelatem zjawiska jest natomiast *rzecz (rozpatrywana) sama w sobie*, a więc w oderwaniu od owych warunków. Na podstawie powyższych twierdzeń wydaje się jasne, że rzecz tak ujęta jest niepoznawalna, aczkolwiek – jak podkreśla Kant – możliwa do pomyślenia. Nie powinniśmy jednak w żadnym razie dopatrywać się w tym stwierdzeniu jakiegokolwiek sceptycyzmu, wszak wiedza **dotyczy rzeczy** (tyle że rozpatrywanych w relacji do warunków ich poznania). Innymi słowy, nie należy rozumieć Kantowskiego określenia *Ding an sich* jako wyrażenia oznaczającego ontologicznie odmienny od zjawiska byt, lecz jako skrótowy odpowiednik wyrażenia *rzecz rozważana sama w sobie*. Zgadza się tu w pełni z interpretacją Henry'ego Allisona, który w swojej książce korzysta z filologicznej analizy Gerolda Praussa (G. Prauss, *Kant und das Problem der Dinge an sich*, Bouvier, Bonn 1974; H. Allison, *Kant's Transcendental Idealism. An Interpretation and Defense*, Yale University Press, New Haven and London 2004, s. 51–52). Podobnego zdania jest również Manfred Frank (M. Frank, „Główna myśl Kanta” (w:) *Przegląd Filozoficzny – Nowa Seria* 2004, nr 4 (52), s. 70–71). Również „fichteńska” interpretacja Marka Siemka jest zgodna z tezami Allisona i Franka. Jej szczegółowa wersja została zawarta w jego książce *Idea transcendentalizmu u Fichtego i Kanta* (Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1977).

¹⁷ Choć i tu można mieć wątpliwości: zwrócenie estetyki ku procesom estetyzacji epistemologicznej sprawia, że granice między estetyką a filozofią jako taką ulegają zatarciu. Poszerzenie badawczego pola estetyki jest tu więc w zasadzie pozorne i polega na przeniesieniu do estetyki problemów dotąd rozważanych na gruncie epistemologii.

zofów nauki zapewne zgodzi się ze stwierdzeniem, że nie istnieje coś takiego, jak pierwszy czy ostateczny fundament wiedzy, o tyle niekoniecznie muszą oni uznać, że w związku z tym wiedza ma status estetyczny (w sensie: subiektywny). Oprócz przywoływanego przez Welscha dość skrajnego poglądu Nietzschego i Rorty'ego (akcentującego dowolność i subiektywność „wiedzy”) można napotkać w recenzowanej książce znacznie bardziej umiarkowane propozycje Hilary'ego Putnama czy Susan Haack¹⁸. Uznanie samych naukowców za zwolenników estetyzacji epistemologicznej również jest kontrowersyjne: wspomniane przez Welscha osoby wspierają jedynie tezę o obecności momentów estetycznych w nauce, otwartą kwestią pozostaje jednak, czy naukowcy ci zrezygnowaliby z używania kategorii prawdy w tradycyjnym sensie. W tym kontekście niedostatecznie uzasadnione wydaje się stwierdzenie autora, że „**we wszystkich naukach** współcześnie prawo obywatelstwa zdobywa świadomość estetycznego charakteru poznawania i rzeczywistości” (pogrubienie A.R.)¹⁹.

Warto zauważyć, że w swoich próbach przeformułowania problematyki estetycznej Welsch przypomina innego uznanego współczesnego estetyka – Richarda Shustermana. Również dla amerykańskiego pragmatysty jasne jest, że sfera estetyki, krzyżująca się z polami innych dyscyplin, obejmuje o wiele większy obszar, niż tradycyjnie uznawano. Jego koncepcje somaestetyki i życia filozoficznego można traktować jako realizację Welschowskiego postulatu zgłębiania procesów estetyzacyjnych. Oprócz sprzeciwu wobec estetyki tradycyjnej, wymienionych filozofów jednoczy podkreślanie wzajemnych oddziaływań między sferą tego, co estetyczne, a innymi dziedzinami ludzkiego doświadczenia. Obaj zwracają w tym kontekście uwagę na spełnianie przez sztukę licznych ważnych funkcji w ludzkim życiu, na przykład dostarczanie nowego spojrzenia na codzienność czy wyostrenie zdolności percepcyjnych. Co ciekawe, obaj jako wzór przywołują tu estetykę Dalekiego Wschodu i opowiadają się za odejściem od estetyki dzieła (*Werkästhetik*).

Metaestetyczna refleksja Wolfganga Welscha, wyznaczając estetyce nowe kierunki, czyni ją dziedziną żywą i wartościową. Już choćby z tego powodu warto poświęcić czas na lekturę *Estetyki poza estetyką*.

¹⁸ Por. polemika Putnama z Rortym, np. (w:) H. Putnam, *Pragmatyzm. Pytania otwarte*, Fundacja Aletheia, Warszawa 1999.

¹⁹ W. Welsch, *Estetyka poza estetyką*, op. cit., s. 65. Na s. 103 teza ta zostaje wyrażona w sposób jeszcze mocniejszy: Welsch pisze, że „zasadniczą estetyzacją wiedzy, prawdy i rzeczywistości” zarządziła sama nauka.

NOTY O AUTORACH

Clive Bell (1881–1964) – angielski krytyk sztuki, związany z *Bloomsbury Group*

Walter H. Pater (1839–1894) – angielski eseista, krytyk literacki oraz krytyk sztuki

Ewa D. Bogusz-Bołtuć – dr nauk humanistycznych, Uniwersytet Illinois, Springfield, USA

Małgorzata A. Szyszkowska – dr nauk humanistycznych, adiunkt, Zakład Estetyki Uniwersytetu Warszawskiego

Ewa Bobrowska – doktorantka, Zakład Estetyki Uniwersytetu Warszawskiego

Alicja Sawicka – doktorantka, Zakład Estetyki Uniwersytetu Warszawskiego

Aneta Rostkowska – doktorantka, Instytut Filozofii Uniwersytetu Jagiellońskiego

Bogna J. Obidzińska – dr nauk humanistycznych, wykładowca w Wyższej Szkole Zarządzania i Przedsiębiorczości im. B. Jasińskiego w Warszawie

INFORMACJE DLA AUTORÓW

P.T. Autorów *Sztuki i Filozofii* informujemy o zasadach, których będziemy przestrzegać w naszym piśmie:

1. Objętość przysyłanych artykułów nie powinna przekraczać 22 stron znormalizowanego maszynopisu, tj. 1800 znaków na stronie, zaś recenzji – 8 stron.
2. Przypisy powinny być umieszczone na dole strony i mieć formę przyjętą w ostatnich tomach pisma (na przykład: J. Derrida, *Głos i fenomen*, przekł. B. Banasiak, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997, s. 133). Jeżeli w tekście pojawia się motto, to powinno być ono również opatrzone przypisem bibliograficznym.
3. Materiały powinny być przysyłane w dwóch egzemplarzach wraz z dyskietką lub w formie elektronicznej (preferowane formaty: MS Word 6, Open Office) na adres sztuka.wfis@uw.edu.pl
4. Autorów prosimy o dołączenie krótkiej noty (zawierającej stopień lub tytuł naukowy oraz aktualne miejsce pracy) wraz z dokładnym adresem korespondencyjnym (również elektronicznym).
5. Prosimy także o dołączanie streszczenia w języku polskim i angielskim o objętości do pół strony (ok. 150–200 słów) oraz słów kluczowych.
6. Redakcja SziF zastrzega sobie prawo do dokonywania skrótów i niewielkich zmian w tekście.
7. Materiałów niezamówionych Redakcja nie zwraca.

NOTES FOR CONTRIBUTORS

We inform all prospective contributors to *Sztuka i Filozofia* about the rules which we intend to follow in accepting texts for publication:

1. Articles submitted should not exceed 22 pages of normal typescript e.g. 1800 characters per page. Reviews should be no more than 8 pages long.
2. All notes in the article should be footnotes in accordance with the style used in the last volumes of *Sztuka i Filozofia*. Additional texts such as mottoes should also be accompanied by footnote with all bibliographical data.
3. Authors are advised to submit two printed copies and a computer disc when sending by post or an electronic version formatted most preferably in MS Word 6, or Open Office to sztuka.wfis@uw.edu.pl.
4. We remind authors to enclose information about their current academic affiliation and position, including postal address, email address and telephone number.
5. A short summary (up to 200 words) in Polish and English language and keywords should also be provided.
6. SziF reserves the rights to make additional changes in texts submitted when necessary.
7. Materials sent will not be returned.