

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 Nieznany, Innym – z tym, co ujawnia swoją obecność na wielu płaszczyznach właściwych artystycznej kreacji. Nieznany 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 napotykaną granicę, 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 uchwytna. 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. Sądę, że jeżeli gdziekolwiek uwidaczniają się pesymizm Steinera i przecucie zbliżającego się Końca, to w momencie, gdy przedstawia on problem zawieszenia podmiotu między wnętrzem a zewnętrzem. 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 zewnętrżności – czyli: tego, co istniejące.

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